

Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA HISTORII I TEORII FILMU INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 2 (62) 1993

ROK XVI

TEORIE FILMOWE

Gilles Deleuze	
OBRAZ-RUCH I JEGO TRZY WARIANTY	
Drugi komentarz do Bergsona	4

ANTROPOLOGIA FILMU 17

Wojciech Michera	
NOCE CABIRII FEDERICA FELLINIEGO (1957)	18
Sławomir Sikora	
FOTOGRAFICZNA PRZYGODA ANTONIONIEGO: <i>POWIĘKSZENIE</i> (1966)	27

PREZENTACJE: DOTKNIĘCIE RĘKI 39

Krzysztof Zanussi	
ZACZĘŁO SIĘ OD MUZYKI (wywiad Wandy Wertenstein)	40
Ryszard Ciarka	
SZKIC O DOTKNIĘCIU	47
Janusz Gazda	
OD PROJEKTU DO FILMU	51
Krzysztof Zanussi, Edward Żebrowski	
DOTKNIĘCIE RĘKI (końcowy fragment scenariusza)	58

HISTORIA FILMU

Prof. Jerzy Toeplitz	
O HISTORII FILMU INACZEJ	
(Wykład z okazji otrzymania doktoratu <i>honoris causa</i> PWSFTViT w Łodzi)	60
Prof. dr hab. Edward Zająček	
LAUDACJA	61

BIOGRAFIE 67

Aleksander Jackiewicz	
MOJE ŻYCIE W KINIE (2)	
(do druku podała Natalia Jackiewiczowa)	67

PISARZ W KINIE

Krzysztof Kąkolewski	
BAŚNIE FILMOWE LAT 40-TYCH	79

ARCHIWUM: LATA 40-TE 93

Ewa Gębicka	
NIE STRZELAĆ DO CZAPAJEWA!!! (jak po wojnie przyjmowano filmy radzieckie w Polsce) ...	94
SUPLEMENT I	
Dokumenty	103
SUPLEMENT II	
Liczby wyświetlanych filmów w Polsce (1945–1958) wg krajów produkcji	107

FILM I CENZURA	108
Marta Fik	
Z ARCHIWUM GUKPPIW (15 XII 1970 – 31 III 1971)	108
<hr/>	
MIGRACJE FILMOWCÓW	
LATA 30-TE: EXODUS NIEMIECKI	113
Geoff Brown	
OD DOKTORA CALIGARI DO BOURNEMOUTH	115
Krzysztof Dybciak	
EMIGRACYJNA KINEMATOGRAFIA	
CZY NIEMIECCY TWÓRCY FILMOWI NA EMIGRACJI?	122
<hr/>	
FILM I HISTORIA	133
POWRACAMY DO FILMU <i>WSZYSTKO CO NAJWAŻNIEJSZE</i>	
Z Andrzejem Walem rozmawiają:	
Anna Micińska i Janusz Gazda	133
<hr/>	
POŻEGNANIA – HELENA OPCZYŃSKA	
Stefan Morawski	
WSPOMNIENIE ZE SKRÓCONEJ (NAZBYT BLISKIEJ) PERSPEKTYWY	144
Jerzy Toeplitz	
WSPOMNIE O HELENCE	147
Krystyna Zwolińska	
PAMIĘCI HELENY OPCZYŃSKIEJ-MORAWSKIEJ	148
<hr/>	
STULECIE KINEMATOGRAFII – 20 NAJLEPSZYCH	
– ANKIETA	149
Piotr Szulkin	
METALOWY ROBOT GONI MOJEGO MISIA	151
ANKIETA	157
Krzysztof Dybciak, Józef Hen, Jan Łomnicki, Maria Malatyńska, Jan Olszewski, Jerzy Plażewski, Andrzej Ramlau, Tadeusz Szczepański, Jerzy Sztwiertnia, Jerzy Uszyński, Andrzej Werner, Janusz Wróblewski, Janusz Zaorski, Kazimierz Żórawski	
ANKIETA-KOMENTARZE	162
LISTA WYMIENIONYCH FILMÓW ŚWIATA	168
LISTA WYMIENIONYCH REŻYSERÓW ŚWIATA	169
LISTA WYMIENIONYCH FILMÓW POLSKICH	170
<hr/>	
FILM W POLSCE '92 — DOKUMENTACJA (UZUPEŁNIENIE)	171
NOTY O AUTORACH	176
LISTY DO REDAKCJI	177
<hr/>	
CONTENTS	178
SOMMAIRE	179

TEORIE FILMOWE

OBRAZ-RUCH I JEGO TRZY WARIANTY DRUGI KOMENTARZ DO BERGSONA

GILLES DELEUZE

Kontynuujemy druk fragmentów pracy Gilles'a Deleuze'a *Cinéma*
1. *L'Image-mouvement, Cinéma* 2. *L'Image-temps* (Minuit, Paris 1983–1986).

I

Historyczny kryzys psychologii zbiega się z momentem, kiedy nie było już możliwe utrzymanie pewnego stanowiska: stanowisko to polegało na umiejscowieniu obrazów w świadomości, a ruchu w przestrzeni. W świadomości byłyby tylko obrazy – jakościowe, nierozciągłe. W przestrzeni byłyby tylko ruchy – rozciągłe, ilościowe. Ale jak przejść z jednego porządku do drugiego? Jak wyjaśnić, że nagle ruchy wytwarzają obraz, tak jak to się dzieje w postrzeganiu, lub, że obraz wytwarza ruch, jak to ma miejsce w zamierzonym działaniu? Gdyby odwołać się do mózgu, trzeba by go obdarzyć niezwykłą władzą. Jak nie dopuścić, by ruch nie stał się już przynajmniej wirtualnym obrazem, a obraz był co najmniej możliwym ruchem? To, co wydawało się bez wyjścia, koniec końców było konfrontacją materializmu z idealizmem, jeden pragnął odtworzyć porządek świadomości za pomocą czystych ruchów materialnych, drugi – porządek wszechświata za pomocą czystych obrazów świadomości¹. Należało za wszelką cenę pokonać ten dualizm obrazu i ruchu, świadomości i rzeczy. I, w tym samym czasie, dwóch bardzo różnych autorów podjęło się tego zadania, Bergson i Husserl. Każdy z nich wydał swój okrzyk bojowy: każda świadomość jest świadomością czegoś (Husserl), lub jeszcze dobitniej, każda świadomość jest czymś (Bergson). Zapewne wiele czynników zewnętrznych wobec filozofii tłumaczyło, że dawne stanowisko stało się niemożliwe. Były to czynniki społeczne i naukowe,



Gilles Deleuze

które dodawały coraz więcej ruchu do życia świadomego, i obrazów do świata materialnego. Jak można od tej pory nie liczyć się z kinem, które także przygotowywało się do tego momentu i które przyniesie swoją własną oczywistość *obrazu-ruchu*?

Co prawda, jak już widzieliśmy, Bergson na pozór znajduje w kinie jedynie fałszywego sprzymierzeńca. Jeśli zaś chodzi o Husserla, z tego co wiemy, nie wspomina on w ogóle kina (zauważmy, że Sartre, o wiele później, gdy wylicza i analizuje różne rodzaje obrazów w *Wyobrażeniu*, nie wymienia obrazu kinematograficznego). To Merleau-Ponty podejmuje się przy jakiejś okazji zestawienia kina i fenomenologii, ale również tylko po to, by zobaczyć w kinie niejednoznacznego sprzymierzeńca. Wszelako raczej fenomenologii i Bergsona są tak różne, że ich przeciwstawność powinna nam wskazać kierunek. Dla fenomenologii normę stanowi „percepcja naturalna” oraz jej warunki. Tymczasem, te warunki są współrzędnymi egzystencjalnymi definiującymi „zakotwiczenie” postrzegającego podmiotu w świecie, byt w świecie, otwarcie na świat, które wyrazi się w sławnej formule *każda świadomość jest świadomością czegoś...* Od tego momentu ruch postrzegany lub dokonany, musi być rozumiany oczywiście nie w sensie inteligibilnej formy (Idei), która aktualizuje się w materii, ale w sensie formy zmysłowej (Gestalt), która organizuje pole postrzegania w zależności od intencjonalnej świadomości w sytuacji. A przecież kino, choć stara się przybliżyć lub oddalić nas od rzeczy i krążyć wokół nich, eliminuje zakotwiczenie podmiotu podobnie jak horyzont świata do tego stopnia, że zastępuje wiedzą nieświadomą oraz wtórną intencjonalnością warunki percepcji naturalnej². Nie jest zbieżne z innymi sztukami, które poprzez świat kierują się raczej ku irrealnemu, lecz z samego świata czyni coś irrealnego, czyli opowieść: wraz z kinem świat staje się swym własnym obrazem, a nie obraz światem. Zauważmy, że fenomenologia, pod pewnymi względami pozostaje na etapie warunków przedkinematograficznych, które tłumaczą jej zakłopotanie: uprzywilejowuje ona percepcję naturalną tak, że ruch odnosi się tylko do *póź* (i to jedynie egzystencjalnych zamiast esencjalnych); od tego momentu ruch kinematograficzny jest jednocześnie uznawany za niewierny warunkom postrzegania, ale również wychwalany jako nowy opis

mogący „zbliżyć się” do postrzeganego i postrzegającego, do świata i do postrzegania³.

Bergson zaś ukazuje kino jako niejednoznacznego sprzymierzeńca w zupełnie inny sposób. Albowiem, jeśli kino nie uznaje ruchu, to w ten sam sposób i dla tych samych powodów co percepcja naturalna: *Zdejmujemy widoki niemal migawkowe przechodzącej rzeczywistości (...), postrzeganie, pojmowanie, mowa, zwykle tak postępują*⁴. To znaczy, że dla Bergsona, modelem nie może być percepcja naturalna, która nie posiada żadnego przywileju. Modelem byłby raczej stan rzeczy, który nie przestawałby się zmieniać, materia-przepływ, gdzie żadne zakotwiczenie ani żaden punkt odniesienia nie byłoby możliwe do określenia. Z chwilą zaistnienia takiego stanu rzeczy, należałoby pokazać, jak mogą kształtować się ośrodki, w jakiegokolwiek punkty, które narzucałyby migawkowe, stałe wizje. Chodziłoby więc o „wywiedzenie” świadomej percepcji, naturalnej albo kinematograficznej⁵. Ale kino ma, być może, jedną wielką zaletę: właśnie dlatego, że brak mu ośrodka zakotwiczenia i horyzontu, przekroje, których dokonuje, nie przeszkodziłyby mu wspiąć się drogą, którą właśnie schodzi percepcja naturalna. Zamiast iść od bezośrodkowego stanu rzeczy do ześrodkowanego postrzeżenia, mogłoby powracać do bezośrodkowego stanu rzeczy, i na ileś doń się zbliżyć. Z tym, że mówiąc o zbliżeniu należałoby pamiętać o przeciwieństwie takiego podejścia do tego, które stosuje fenomenologia. Nawet wraz ze swoją krytyką kina, Bergson byłby całkowicie po jego stronie, i to nawet bardziej niż sam sądził. Widać to już w jakże wybitnym pierwszym rozdziale *Materii i pamięci*.

Otóż mamy tutaj do czynienia z ekspozycją świata, w którym OBRAZ = RUCH. Nazwijmy Obrazem zbiór tego, co się ukazuje. Nie można przy tym nawet myśleć o akcji lub reakcji jednego obrazu na drugi. Nie ma czegoś ruchomego, co się wyodrębnia od wykonywanego ruchu, nie ma czegoś poruszanego, co się wyodrębnia od otrzymywanego ruchu. Wszystkie rzeczy, to znaczy wszystkie obrazy, są zbieżne ze swoimi akcjami i reakcjami: obowiązuje tu powszechna zmienność. Każdy obraz jest jedynie *drogą, po której toczą się we wszystkich kierunkach zmiany, rozchodzące się w ogromie wszechświata. (...) Każdy obraz działa na inne i odpowiada na działania innych „wszystkimi stronami”* naraz i „przez wszystkie swe części składowe”⁶. *Prawdą jest, że ruchy jako obrazy są niezmiernie jasne i nie ma co szukać w ruchu niczego innego niż to, co się w nim widzi*⁷. Atom jest obrazem, który idzie tam, dokąd wiodą jego akcje i reakcje. Moje ciało jest obrazem, a więc zbiorem akcji i reakcji. Moje oko, mój mózg są obrazami, częściami mojego ciała. Jak mój mózg mógłby zawierać obrazy, skoro jest jednym pośród innych? Zewnętrzne obrazy oddziałują na mnie, przekazują mi ruch, a ja odtwarzam ruch: jakże obrazy miałyby tkwić w mojej świadomości, skoro ja sam jestem obrazem, to znaczy ruchem? A nawet, czyż mogę, na tym poziomie, mówić o sobie, o oku, o mózgu, o ciele? Postępuję tak dla zwykłej wygody, gdyż nie nie pozwala jeszcze na taką identyfikację. Byłby to raczej stan gazowy. Ja, moje ciało, to raczej zbiory molekuł i atomów bez przerwy odnawianych. Czyż mogę nawet mówić o atomach? Nie odróżniałyby się od światów, od wzajemnych atomowych wpływów⁸. Jest to stan materii zbyt gorący by można było rozróżnić w niej ciała stałe. To świat powszechnej zmienności, powszechnego falowania, uniwersalnego plusku: nie ma ani osi, ani środka, ani prawej ani lewej, ani góry ani dołu...

Ten nieskończony zbiór wszystkich obrazów stanowi rodzaj immanentnej płaszczyzny. Na tej płaszczyźnie obraz istnieje sam w sobie. Ta samo-w-sobność obrazu to materia, nie coś, co byłoby schowane za obrazem, ale przeciwnie bezwzględna tożsamość obrazu i ruchu. To tożsamość obrazu i ruchu pozwala

nam bezpośrednio wnioskować o tożsamości obrazu-ruchu i materii. *Nazwijcie moje ciało materią, lub obrazem...*⁹ *Obraz-ruch i materia-przepływ* są dokładnie tym samym¹⁰. Czy ten materialny wszechświat jest wszechświatem mechanicyzmu? Nie, ponieważ (jak to pokaże *Ewolucja twórcza*) mechanicyzm zakłada systemy zamknięte, działania kontaktowe, nieruchome ujęcia migawkowe. Tymczasem to właśnie w tym wszechświecie lub na tym planie ciosa się zamknięte systemy, skończone zbiory; to on czyni je możliwymi dzięki zewnętrżności ich części. Ale on sam nie jest jednym z nich. Jest zbiorem, ale zbiorem nieskończonym: płaszczyzna immanencji jest ruchem (powierzchnią ruchu), który ustanawia się między częściami każdego systemu i między jednym systemem a drugim, przechodzi przez nie wszystkie, miesza je wszystkie, i podporządkowuje warunkowi, który nie pozwala im być całkiem zamkniętymi. Jest więc przekrojem; wszelako mimo wieloznaczności terminologii Bergsona, nie jest to nieruchome ujęcie migawkowe, jest to przekrój ruchomy, przekrój, czyli perspektywa czasowa. To blok przestrzenno-czasowy, ponieważ należy do niego za każdym razem czas ruchu, który działa w nim. Będzie to nawet nieskończony ciąg takich bloków lub ruchomych przekrojów, które są prezentacjami płaszczyzny odpowiadającymi następstwu ruchów wszechświata¹¹. A płaszczyzna nieczym się nie różni od tej prezentacji płaszczyzn. To nie jest mechanicyzm, to maszynizm. Wszechświat materialny, płaszczyzna immanencji, jest *mechanicyzycznym układem obrazów-ruchów*. Oto niesłychana przewaga Bergsona: to wszechświat jako kino samo w sobie, metakino, które zakłada zupełnie inne spojrzenie na samo kino niż to, które proponował Bergson w swojej wyraźnej krytyce.

Ale jak mówić o obrazach samych w sobie, które nie istnieją dla kogoś i nie kierują się do nikogo? Z jakich powodów wolno mówić o jakimś Ukazywaniu się, skoro nie ma żadnego oka? Przynajmniej z dwóch powodów. Pierwszy, aby je odróżnić od rzeczy ujmowanych jako ciała. Rzeczywiście, nasza percepcja rozróżnia ciała (rzeczowniki), jakości (przymiotniki) i czynności (czasowniki). Ale czynności, w tym ścisłym sensie, zastąpiły już ruch ideą tymczasowego miejsca, ku któremu się kieruje lub rezultatu, który osiąga; a jakość zastąpiła ruch ideą stanu, który trwa oczekując, aby inny go zastąpił; ciało zaś zastąpiło ruch ideą podmiotu, który by go spełnił, lub przedmiotu, który by temu spełnieniu posłużył, nośnika, który by go przeniósł dalej¹². Zobaczymy, że takie obrazy tworzą się rzeczywiście we wszechświecie (obrazy-czynności, obrazy-pobudzenia, obrazy-postrzeżenia). Ale te obrazy zależą od innych warunków i nie mogą, oczywiście, jeszcze się ukazać. Mamy na razie tylko ruchy, nazywane obrazami, by je odróżnić od tego, czym jeszcze nie są. Tymczasem ta negatywna definicja nie jest wystarczająca. Powód pozytywny jest taki, iż płaszczyzna immanentna jest w całości Światłem. Zbiór ruchów, akcji i reakcji jest światłem, które rozprasza i które rozprzestrzenia się *bez oporu i bez straty*¹³. Tożsamość obrazu i ruchu jest uzasadniona tożsamością materii i światła. Zdarzy się Bergsonowi później, w *Durée et simultanéité*, pokazać wagę przedstawienia dokonanego przez teorię względności, między „liniami światła” i „liniami sztywnymi”, „świecącymi figurami” i „figurami stałymi lub geometrycznymi”: wraz z teorią względności *to figura ze światła narzuca swoje warunki figurze sztywnej*¹⁴. Jeżeli przypominamy sobie dogłębne życzenie Bergsona: stworzyć filozofię, która byłaby filozofią współczesnej nauki (nie w sensie refleksji nad tą nauką, tzn. epistemologii, ale przeciwnie, w sensie wynalezienia autonomicznych pojęć, mogących odpowiadać nowym symbolom nauki), to rozumiemy, że konfrontacja Bergsona z Einsteinem była nieunikniona. Tymczasem pierwszy aspekt tej konfrontacji to afirmacja rozproszenia lub rozprzestrzeniania się światła na całej płaszczyźnie immanencji.

W obrazie-ruchu nie ma jeszcze ciał ani sztywnych linii, ale tylko linie i figury świetlne. Bloki przestrzenno-czasowe są takimi figurami. Są to obrazy same w sobie. Jeśli nie ukazują się nikomu, tzn. oku, to dlatego że światło nie jest jeszcze odbite ani zatrzymane i *gdyby przedłużało się ciągle, nie objawiłoby się nigdy [nikomu]*¹⁵. Innymi słowy, oko jest w rzeczach, w świetlnych obrazach – w nich samych. *Fotografia, jeżeli mamy tu do czynienia z fotografią, jest już zdjęta, już odbita, w samym wnętrzu rzeczy i to dla wszystkich punktów w przestrzeni...*

Mamy tu do czynienia z zerwaniem z całą tradycją filozoficzną, która ustawiła światło raczej po stronie umysłu, i czyniła ze świadomości wiązkę świetlną, która wyprowadzała rzeczy z wrodzonej im ciemności. Fenomenologia nadal uczestniczyła w pełni w tej antycznej tradycji; po prostu zamiast uczynić ze światła światło wewnątrz, otwierała je na zewnątrz, trochę tak jakby intencjonalność świadomości była promieniem lampy elektrycznej (*każda świadomość jest świadomością czegoś...*). Dla Bergsona jest zupełnie odwrotnie. To rzeczy same z siebie są świetliste, bez żadnego oświetlenia; każda świadomość *jest* czymś, zlewa się z rzeczą, tzn. z obrazem światła. Chodzi już o świadomość *de iure*, wszędzie obecną, ale niewidzialną; chodzi właśnie o zdjęcie już zrobione i wywołane we wszystkich rzeczach i dla wszystkich punktów, ale „właściwie przezryste”. Jeśli zdarzy się, że później dojdzie do wylomienia się konkretnej świadomości faktów we wszechświecie, w określonym miejscu immanencji, to dlatego, że bardzo specjalne obrazy zatrzymają albo odbiją światło i utworzą „czarny ekran”, którego kliszy brakowało¹⁶. Jednym słowem to nie świadomość jest światłem, to zbiór obrazów lub światło są świadomością immanentną wobec materii. Gdy zaś chodzi o *naszą* świadomość faktów, będzie ona tylko nieprzejrzystością, bez której światło *gdyby rozchodziło się stale, nigdy nie dawałoby się zobaczyć*¹⁷. W tym względzie opozycja między Bergsonem a fenomenologią jest radykalna.

O immanencji lub materii możemy powiedzieć, że jest planem, płaszczyzną; zbiorem obrazów-ruchów, kolekcją linii lub figur światła, serią bloków przestrzenno-czasowych.

2

Cóż się dzieje i co może się dzieć w tym wszechświecie beзоśrodkowego, gdzie wszystko oddziałuje na wszystko? Nie ma co wprowadzać obcego czynnika, o innej naturze. Oto co może się zdarzyć! W jakichkolwiek punktach płaszczyzny, planu, o którym mowa, pojawia się *interwał*, rozziw między akcją i reakcją. Bergsonowi o nie więcej nie chodzi: ruchy, interwały między ruchami, które służą za jednostki (dokładnie o tym samym będzie mówił Dżiga Wiertow w swojej materialistycznej koncepcji kina¹⁸. Oczywiście, że zjawisko interwałów jest możliwe jedynie o tyle, o ile w planie materii zawiera się czas. Dla Bergsona rozziw, interwał wystarcza do określenia pewnego typu obrazów, za to bardzo szczególnych obrazów lub materii żywych. Podczas gdy inne obrazy są doprowadzane do działań i oddziaływania poprzez wszystkie swoje aspekty i wszystkie swoje składniki, oto ukazują się obrazy, które podlegają akcjom tylko od jednej strony lub w jakiejś swojej części i odpowiadają reakcją tylko poprzez każdą ze swych części. Są to obrazy do pewnego stopnia rozdarte od środka. Przede wszystkim ich forma, postać gatunkowa, *species*, co nazwie się później aspektem odbiorczym lub zmysłowym, ma zaskakujący skutek na oddziałujące obrazy, na dane bodźce: tak jakby izolując niektóre z tych obrazów, z tych bodźców, te zwłaszcza, które współbiegną lub współdziałają we wszechświecie. Dzięki

temu będą mogły pojawiać się zamknięte systemy, upostaciowane w „tablicach” i w „tabelach”. Istoty żywe *pozwolą niejako przejść przez siebie tym spośród czynności zewnętrznych, które są im obojętne; inne, wyodrębnione, staną się „postrzeżeniami” przez samo swe wyodrębnienie*¹⁹. Jest to operacja polegająca dokładnie na *kadrowaniu*: pewne doznane akcje są wyodrębnione kadrem, i zostaną ukazane jako wyprzedzone i antycypowane. Ale, z drugiej strony, dokonane reakcje nie łączą się już bezpośrednio z doznaną akcją, dzięki interwałowi są to reakcje spóźnione, które mają czas na wyselekcjonowanie swoich elementów, na ich zorganizowanie, czyli na ich scalenie w nowym ruchu, niemożliwym do skończenia w przedłużeniu otrzymanego pobudzenia. Takie reakcje, które mają coś nieprzewidywalnego albo nowego, nazwą się akcjami, czynnościami w czystym znaczeniu. W ten sposób żywy obraz stanie się *instrumentem analizy w stosunku do ruchu, któremu się poddaje i narzędziem wyboru, którego się dokonuje w stosunku do ruchu*²⁰. Zawdzięczając ten przywilej jedynie zjawisku rozziwu lub interwału między ruchem przyjętym i ruchem wykonanym, obrazy żywe będą „ośrodkami nieokreśloności”, które tworzą się w bezośrodkowym wszechświecie obrazów-ruchów.

I jeśli zajmiemy się drugim aspektem, aspektem świetlistym materii, jej planu, jej płaszczyzny, powiemy tym razem, że obrazy lub materie żywe dostarczają czarnego ekranu, którego brakowało kliszy, i który nie pozwalał wrażliwemu się obrazowi (zdjęciu) ukazać się. Tym razem zamiast rozpraszać się i rozchodzić się we wszystkich kierunkach „bez oporu i strat”, linia, czyli obraz światła zderza się z przeszkodą, tzn. z nieprzejrzyistością, która ją odbije. Nazwiemy postrzeżeniem obraz odbity przez obraz żywy. Te dwa aspekty ściśle sobie odpowiadają: obraz gatunkowy, *species*, obraz żywy jest nieodwołalnie ośrodkiem nieokreśloności lub czarnym ekranem. Pociąga to istotną konsekwencję: *istnienie podwójnego systemu, podwójnego porządku odniesienia obrazów*. Jest najpierw system, gdzie każdy obraz zmienia się dla siebie samego, a wszystkie obrazy działają i oddziałują ze względu na siebie, wzajemnie, we wszystkich swoich aspektach i we wszystkich swoich częściach składowych. Ale dochodzi inny system, gdzie wszystkie te obrazy zmieniają się dogłębnie względem jednego, który przejmuje akcję innych obrazów na jedną ze swych stron i reaguje na inną z cudzych stron²¹.

Jeszcze nie odeszliśmy od obrazu-materii-ruchu. Bergson stale utrzymuje, że niepodobna niczego zrozumieć, o ile nie wystawi się sobie najpierw wszystkich obrazów od razu. Tylko na tym planie, na tej płaszczyźnie może pojawić się zwykły interwał w ruchach. A mózg nie jest niczym innym niż interwałem, rozziwem między akcją i reakcją. Oczywiście mózg nie jest ośrodkiem obrazów, który można by uznać za punkt wyjścia, stanowi on jednak bardzo specyficzny (pośród innych) obraz w bezośrodkowym wszechświecie obrazów jakim jest ośrodek nieokreśloności. Ale wraz z obrazem-mózgiem Bergson przedstawia prawie natychmiast w *Materii i pamięci* bardzo złożony i zorganizowany stan bytu żyjącego. Z tym, że nie zajmuje się wtedy problemem życia (w *Ewolucji twórczej* będzie wprawdzie zajmował się życiem, ale z innego punktu widzenia). Nie jest jednak trudno zapełnić te luki, które Bergson pozostawił umyślnie. Już na poziomie najbardziej elementarnych form życia, należałoby przyjąć mikro-interwały. Coraz to mniejsze przerwy między ruchami coraz to szybszymi. Nawet jeszcze więcej, biolodzy mówią o „prebiotycznej zupie”, która umożliwiła życie i w której materii nazywane prawoskrętnymi i lewoskrętnymi grały istotne role: to tu pojawiłyby się w bezośrodkowym wszechświecie zarysy osi i ośrodków, lewa i prawa strona, góra i dół. Należałoby przyjąć mikro-interwały już w zupie prebiotycznej. Biologowie zaś powiadają, że te zjawiska nie mogły się dokonać,

kiedy ziemia była gorąca. Trzeba by więc przyjąć oziębienie planu immanencji, współzależnego od pierwszych nieprzejrzyistości, pierwszych ekranów stanowiących przeszkodę w rozchodzeniu się światła. To tu kształtowałyby się pierwsze zarysy ciał stałych lub ciał sztywnych i geometrycznych. I wreszcie, jak powie Bergson, ta sama ewolucja, która organizuje materię w ciała stałe, zorganizuje obraz w percepcję coraz to bardziej wypracowaną, mającą jako przedmiot ciała stałe.

Rzecz i percepcja rzeczy są jedną i tą samą rzeczą, jednym i tym samym obrazem, ale względem jednego lub drugiego systemu odniesienia. Rzecz to obraz taki jaki jest w sobie, taki jaki odnosi się do wszystkich innych obrazów, których działanie odbiera w całości i na które natychmiast reaguje. Ale postrzeżenie rzeczy, to sam jej obraz odniesiony do innego obrazu gatunkowego, *species*, który ją kadruje, i który bierze z niego tylko częściową akcję i odpowiada na nią akcją jedynie pośrednią. W tak zdefiniowanej percepcji nie ma nigdy nic innego, ani nie więcej niż w rzeczy: przeciwnie, jest „mniej”²². Dostrzegamy rzecz, coś poniżej naszych potrzeb. Przez potrzeby i zainteresowania należy rozumieć linie i punkty, które zapamiętujemy z rzeczy w zależności od naszej chłonności, zaś czynności, przy których pozostajemy, zawdzięczamy spóźnionym reakcjom, które są w naszych mocach. Jest to sposób definiowania pierwszego momentu materialnego subiektywności – naszej podmiotowości: jest ona dzieleca, oddziela od rzeczy to, co jej nie obchodzi. Ale i odwrotnie, trzeba, aby sama rzecz wtedy przedstawiała się w sobie jako percepcja i to percepcja całkowita, bezpośrednia i rozproszona. Rzecz jest obrazem i jako taka ujmuje się sama i ujmuje inne rzeczy, o ile odbiera ich działanie i oddziałuje na nie wszystkimi swoimi stronami i wszystkimi swoimi częściami składowymi. Atom na przykład ujmuje nieskończenie więcej niż my sami, a nawet cały wszechświat, z miejsca skąd wychodzą działania skierowane na niego i do miejsca dokąd kierują się reakcje, które wywołuje. Jednym słowem rzeczy i percepcje rzeczy są *chwytaniem*: ale rzeczy są chwytaniem całkowicie obiektywnym, a percepcje rzeczy są chwytaniem częściowym, stronniczym, subiektywnym.

Jeżeli kino w żaden sposób nie bierze jako wzoru naturalnej percepcji subiektywnej, to dlatego, że ruchliwość jego ośrodków, zmienność jego kadrowań doprowadza go zawsze do odtworzenia szerokich stref bezośrodkowych i zdekadrowanych: stara się ono wtedy dotrzeć do pierwszego systemu obrazów-ruchów, uniwersalnej zmienności, całkowitej percepcji, obiektywnej i rozproszonej. Rzeczywiście, przebiega ono drogę w dwóch kierunkach. Z punktu widzenia, którym obecnie się zajmujemy, podążamy od całkowitej percepcji obiektywnej, która miesza się z rzeczą do percepcji subiektywnej, która odróżnia się od niej poprzez zwykłą eliminację lub odejmowanie. To tę percepcję subiektywną jednoośrodkową nazywamy percepcją w dosłownym znaczeniu. Jest to pierwsza całkowita przemiana obrazu-ruchu: kiedy się go odnosi do ośrodka nieokreśloności, staje się *obrazem-percepcją*.

Nie wierzymy jednak, by cała operacja polegała jedynie na odejmowaniu. Jest też coś innego. Kiedy wszechświat obrazów-ruchów odnosi się do jednego z tych specjalnych obrazów, które kształtują w nim ośrodek, wszechświat zakrzywia się i organizuje się otaczając go. Nadal podążamy od świata do ośrodka, ale świat zakrzywił się, stał się peryferią, kształtuje horyzont²³. Tkwimy jeszcze w obrazie-postrzeżeniu, ale także wchodzimy już w obraz-czynność. Rzeczywiście, postrzeżenie jest tylko jedną stroną rozziwu, którego drugą stroną jest działanie. To, co nazywamy działaniem w dosłownym znaczeniu to spóźniona reakcja ośrodka nieokreśloności. Tymczasem ośrodek ten nie jest w stanie

działać w tym sensie, tzn. zorganizować nieprzewidzianą odpowiedź tylko dlatego, że otrzymał bodziec po stronie uprzywilejowanej, eliminując resztę. Jest to równoważne przypomnieniu, że każde postrzeżenie jest przede wszystkim sensomotoryczne: *nie jest ono [postrzeżenie] ani w ośrodkach czuciowych, ani w ośrodkach ruchowych, oznacza tylko złożoność ich wzajemnego stosunku*²⁴. Jeśli świat zakrzywia się wokół ośrodka percepcyjnego, to już z punktu widzenia działania, z którym percepcja jest nierozzerwalna. Dzięki zakrzywieniu rzeczy ustawiają się do mnie stroną użytkową, w tym samym czasie, gdy moja spóźniona reakcja, która stała się działaniem, uczy się ich używać. Odległość jest właśnie promieniem, który podąża od peryferii do środka: ujmując rzeczy, tam gdzie one są, chwytam „działanie wirtualne” skierowane na mnie w tym samym czasie co, „działanie możliwe” skierowane z mojej strony na nie, po to by połączyć się z nimi lub, by przed nimi uciec, zmniejszając lub powiększając odległość. Jest to więc to samo zjawisko rozziwu wyrażające się w pojęciach czasu w moim działaniu i w pojęciach przestrzeni w mojej percepcji: im bardziej reakcja przestaje być bezpośrednia i staje się prawdziwie działaniem możliwym, tym bardziej staje się odległa i wyprzedzająca oraz wyzwala działanie wirtualne rzeczy *Postrzeżenie rozporządza przestrzenią w tym samym stosunku, co działaniem czasem*²⁵.

Taka jest więc druga przemiana obrazu-ruchu: staje się *obrazem-czynnością*. Niezauważalnie przechodzimy od percepcji do czynności. Operacja, którą się zajmujemy, nie jest już eliminacją, selekcją lub kadrowaniem, ale zakrzywieniem wszechświata, skąd wynikają jednocześnie działanie wirtualne rzeczy na nas i nasze możliwe działanie na rzeczy. To drugi materialny aspekt subiektywności. I tak samo jak percepcja przynosi ruch „ciałom” (rzeczownikom), tzn. przedmiotom sztywnym, które posłużą jako byty ruchome lub poruszone, działanie przynosi ruch „aktom” (czasownikom), które będą zarysem przypuszczalnego końca lub rezultatu²⁶.

Ale interwałów nie definiuje się jedynie poprzez specjalizację dwóch stron granicznych, percepcyjnej i aktywnej. Pobudzenie jest tym, co zajmuje interwał nie wypełniając go ani nie wypełniając. Wylania się ono z ośrodka nieokreśloności, tzn. z podmiotu, pomiędzy niepokojącym pod pewnymi względami postrzeganiem a wahającym się działaniem. Jest zbieżnością podmiotu i przedmiotu lub sposobem, w jaki podmiot ujmuje sam siebie, a raczej doznaje samego siebie, lub czuje siebie „od wewnątrz” (trzeci aspekt materialny subiektywności)²⁷. Odnosi ono ruch do „jakości” jako stanu przeżytego (przymiotnik). Rzeczywiście, nie wystarczy wierzyć, aby postrzeżenie, dzięki odległości, zatrzymywało lub odbijało to, co nas interesuje, pomijając to, co jest nam obojętne. Z konieczności istnieje część zewnętrznych ruchów, które „pochłaniamy”, które załamujemy i które nie przekształcają się ani w przedmioty postrzeżeń, ani w działania podmiotu; oznaczają raczej współistnienie podmiotu i przedmiotu w czystej jakości. Taka jest ostatnia przemiana obrazu-ruchu: *obraz-pobudzenie*. Byłoby błędem uważać go za nieudany element systemu postrzeżenie-czynność. Przeciwnie, jest to trzecia, absolutnie konieczna przesłanka. Ponieważ my, materie ożywione lub ośrodki nieokreśloności, nie dokonaliśmy specjalizacji jednych z naszych stron lub naszych punktów przemieniając je w organy receptywne, bez skazywania ich na nieruchomość, przekazaliśmy naszą akcję organom reakcji, które uwolniliśmy od tego momentu. W tych warunkach, kiedy nasza, unieruchomiona strona receptywna pochłania ruch, zamiast go odbić, nasze działanie nie może już odpowiedzieć „dążeniem”, „wysiłkiem”, które zastępują działania niemożliwe w danej chwili albo w danym

miejscu. Stąd piękna definicja pobudzenia proponowana przez Bergsona: *rodzaj dążności ruchowej na nerw czuciowy*, tzn. sprawczy wysiłek na unieruchomionej kliszy receptywnej²⁸.

Jest więc związek pobudzenia z ruchem w ogóle, który można wyrazić następująco: ruch translukacyjny nie tylko jest przerwany w swoim bezpośrednim rozprzestrzenianiu się przez interwał, który z jednej strony przekazuje ruch otrzymany, z drugiej ruch wykonany, i który uczyniłby je niejako niewspółmiernymi. Pomiędzy tymi dwoma ruchami pojawia się pobudzenie, które przywraca współzależność; ale właśnie w pobudzeniu ruch przestaje być translukacją, po to, aby stać się ruchem ekspresji, tzn. jakością, prostą dążnością poruszającą element nieruchomy. Nic dziwnego, że w obrazie, którym jesteśmy sami, właśnie twarz, wraz ze swą nieruchomością i organami receptywnymi, ujawnia owe ruchy ekspresji, podczas gdy one pozostają ukryte w reszcie ciała. W sumie *obrazy-ruchy dzielą się na trzy rodzaje obrazów, gdy odnoszą się do ośrodka nieokreśloności jako do obrazu specjalnego: a więc dzielą się na obraz-postrzeżenie, obraz-działanie i obraz-pobudzenie*. Każdy z nas, obraz specjalny lub ewentualny ośrodek, nie jest niczym innym niż układem trzech obrazów, układem obrazów-postrzeżeń, obrazów-działań i obrazów-pobudzeń.

3

Można by równie dobrze powrócić wzdłuż linii rozróżniających te trzy typy obrazów i starać się odnaleźć matrycę lub obraz-ruch takim, jakim jest sam w sobie, w jego bezośrodkowej czystości, w jego pierwszym systemie zmienności, w jego ciepłe i światło, kiedy nie mącił go jeszcze żaden ośrodek nieokreśloności. Jak oderwać nas od nas samych, jak się uwolnić? To osobliwe dążenie Becketta znajduje się w jego dziele kinematograficznym zatytułowanym *Film*, z Bustrem Keatonem. *Esse est percipi*, być to być postrzeżonym, oświadcza Beckett, odwołując się do definicji obrazu i idąc w ślad za irlandzkim biskupem Berkeleym; ale jak umknąć przed szczęściem *percipere* i *percipi*, kiedy się orzekło, że przynajmniej jedno postrzeżenie pozostanie tak długo, jak długo my sami będziemy żyć, przerażające postrzeżenie samego siebie? Beckett wypracował system prostych konwencji kinematograficznych, aby postawić problem i poprowadzić operację. Wydaje się jednak, że wskazówki i schematy, jakie daje sam, i momenty, jakie rozróżnia w swoim filmie, wyrażają jedynie w połowie jego zamiar²⁹. I rzeczywiście te trzy momenty są następujące: W pierwszym postać *O* rzuca się i ucieka horyzontalnie wzdłuż muru, potem zgodnie z osią pionową rozpoczyna wspinaczkę po schodach, ciągle trzymając się strony muru. „Działanie”, jest to percepcja akcji lub obraz-działanie, podporządkowany następującej konwencji: kamera *OE* będzie ujmowała postać tylko od tyłu, pod kątem nie przekraczającym czterdziestu pięciu stopni; jeśli zdarzy się kamerze podążającej za postacią przekroczyć ten kąt, działanie zostanie zablokowane, zgasi się, postać zatrzyma się, chowając zagrożoną część swojej twarzy. Drugi moment: postać weszła do pokoju, i ponieważ nie jest już przy murze, kąt nieruchomości kamery podwaja się, czterdzieści pięć stopni z każdej strony, więc dziewięćdziesiąt stopni. *O* ujmuje (subiektywnie) pokój, rzeczy i zwierzęta, które w nim są, podczas gdy *OE* ujmuje (obiektywnie) samego *O*, pokój i jego zawartość: jest to percepcja percepcji lub *obraz-postrzeżenie* ujmowany w dwóch porządkach, w podwójnym systemie odniesień. Kamera pozostaje poddana warunkowi nieprzekroczenia dziewięćdziesięciu stopni z tyłu postaci, ale dodatkowa konwencja

polega na tym, że postać ma wyrzucić wszystkie zwierzęta i przykryć wszystkie przedmioty mogące posłużyć jako lustra, a nawet jako ramy, w ten sposób, aby percepcja subiektywna wygasła i pozostała jedynie percepcja obiektywna *OE*. Wtedy to *O* może ułożyć się w kołysce i huśtać powoli z zamkniętymi oczami. Ale to właśnie w tym trzecim i ostatnim momencie objawia się największe niebezpieczeństwo: wygaśnięcie percepcji subiektywnej wyzwoliło kamerę z ograniczenia dziewięćdziesięciu stopni. Z dużą ostrożnością, zbliża się ona poza granice pozostałych dwustu siedemdziesięciu stopni, ale za każdym razem budzi postać, która odnajduje strzępy percepcji subiektywnej, chowa się, kuli i zmusza kamerę do cofania się. Wreszcie korzystając z otępienia *O*, *OE* udaje się zająć ją od przodu i przybliżyć się do niej coraz bardziej. Postać *O* jest więc teraz widziana z przodu, w tym samym czasie, jak objawia się nowa i ostatnia konwencja: kamera *OE* jest zdwojeniem *O*, ta sama twarz, jedno oko przewiązane (widzenie jednoczne), jedyną różnicą jest przerażony wyraz *O* i uważny *OE*, bezsilny wysiłek sprawczy jednego i wrażliwa powierzchowność drugiego. Jesteśmy w obrębie postrzeżenia pobudzenia, najbardziej przerażającego, tego, które pozostaje, gdy już znikły wszystkie inne: to postrzeżenie siebie przez siebie, *obraz-pobudzenie*. Czy wygaśnie i wszystko zatrzyma się, nawet bujanie kołyski, kiedy podwójna twarz spłynie do nicości? To właśnie sugeruje zakończenie – śmierć, bezruch, ciemność³⁰.

Ale dla Becketta, bezruch, śmierć, ciemność, strata osobistego ruchu i postawy pionowej, kiedy leży się w kołysce, która nawet już nie buja, są tylko subiektywną celowością. Jest to tylko środek do głębszego celu. Chodzi o dotarcie do świata sprzed człowieka, sprzed naszej własnej jutrzenki, tam gdzie ruch, wprost odwrotnie, podlegał powszechnej zmienności i gdzie światło, rozchodząc się stale, nie musiało być ukazywane. Dokonując wyłączenia obrazów-działań, obrazów-postrzeżeń i obrazów-pobudzeń Beckett powraca do świetlistego planu immanencji, płaszczyzny materii i ich kosmicznego plusku obrazów-ruchów. Powraca od trzech odmian obrazów do macierzystego obrazu-ruchu. Będziemy mieli okazję zobaczyć, że jedna z ważnych tendencji kina nazywanego eksperymentalnym polega właśnie na odtwarzaniu (by się w nim umieścić) planu bezośrodkowego czystych obrazów-ruchów: używa do tego środków technicznych, niekiedy dość skomplikowanych. Ale oryginalność Becketta polega tu na zadowoleniu się opracowaniem symbolicznego systemu prostych konwencji, według których trzy obrazy kolejno gasną jako warunek, który umożliwia tę tendencję kina eksperymentalnego.

Na razie podążamy w kierunku przeciwnym, od obrazu-ruchu do jego odmian. Mamy więc już cztery rodzaje obrazów: najpierw *obrazy-ruchy*. Następnie, gdy odnoszą się do ośrodka nieokreśloności, dzielą się na trzy rodzaje, *obrazy-postrzeżenia*, *obrazy-działania*, *obrazy-pobudzenia*. Jest czymś w pełni uzasadnionym sądzić, iż mogą istnieć inne obrazy. Rzeczywiście plan obrazów-ruchów jest ruchomym przekrojem zmiennej Całości, tzn. trwania lub „powszechnego stawania się”. Plan obrazów-ruchów jest blokiem przestrzenno-czasowym, perspektywą czasową, ale w związku z tym jest perspektywą w Czasie realnym, nie łączącym się w żaden sposób z planem albo z ruchem. Jest więc uprawnionym stwierdzenie, że istnieją obrazy-czasu, zdolne posiadać same różne rodzaje wariantów. Będą więc pośrednie obrazy czasu na tyle, na ile wynikną z porównania obrazów-ruchów między sobą albo z zestawienia ich trzech rodzajów, percepcji, akcji, afekcji (postrzeżenia, działania, pobudzenia). Ale ten punkt widzenia, który uzależnia wszystko od „montażu”, lub od czasu konfrontacji innego rodzaju obrazów, nie daje nam obrazu-czasu samego dla siebie. Odwrotnie, ośrodek

nieokreśloności, dysponujący specjalną sytuacją w płaszczyźnie, w planie obrazów-ruchów, może sam ze swej strony pozostać w specjalnej zależności ze wszystkim, z trwaniem lub czasem. Być może zaistniałaby możliwość bezpośredniego obrazu-czasu: np. to, co Bergson nazywa „obrazem-wspomnieniem”, lub wiele innych typów obrazów-czasów, lecz które i tak byłyby bardzo różne od obrazów-ruchów? W ten sposób mielibyśmy dużą różnorodność obrazów, które należałoby zinwentaryzować.

C.S. Peirce jest filozofem, który poszedł najdalej w systematycznej klasyfikacji obrazów. Twórca semiologii łączył w niej, z konieczności, klasyfikację znaków, najbogatszą i najliczniejszą z dokonanych³¹. Nie znamy jeszcze związku, jaki Peirce proponuje między znakiem i obrazem. Jest pewne, że obraz umożliwia znaki. Dla nas znak wydaje się być szczególnym obrazem, który reprezentuje pewien typ obrazu, czy to z punktu widzenia jego kompozycji, czy to z punktu widzenia jego genezy lub formowania się (a nawet jego wygaśnięcia). Dlatego też przypada wiele znaków, przynajmniej dwa, na każdy typ obrazów. Będziemy musieli zestawić naszą klasyfikację obrazów i znaków z wielką klasyfikacją Peirce'a: dlaczego nie zgadzają się one, nawet na poziomie rozróżnionych obrazów? Ale przed tą analizą, której będziemy mogli dokonać dopiero później, zdarzy nam się używać terminów stworzonych przez Peirce'a dla rozróżnienia takiego a takiego znaku, zachowując jego sens, czasem modyfikując go, lub nawet zmieniając całkowicie (z powodów, które za każdym razem sprecyzujemy).

Zacznijmy od przedstawienia trzech rodzajów obrazów-ruchów i poszukiwania odpowiadających im znaków. Bez trudu, w kinie, można praktycznie, nie dysponując nawet wyraźnymi kryteriami, rozpoznać te trzy rodzaje obrazów, które przesuwają się na ekranie. Weześniej cytowana scena Lubitscha w *Człowieku, którego zabiłem* jest modelowym obrazem-postrzeżeniem: tłum widziany od tyłu, na wysokości połowy człowieka, pozostawia interwał, który odpowiada brakującej nodze kaleki; to przez tę przerwę inny kaleka, beznogi, zobaczy przechodzącą defiladę. Fritz Lang dostarcza sławnego przykładu obrazu-działania w *Mabuse graec*: zorganizowana akcja, rozeźlonkowana w przestrzeni i czasie, z zsynchronizowanymi zegarami, które skandują zabójstwo w pociągu, samochód, który zabiera skradziony dokument, telefon, który ostrzega Mabuse'a. Obraz-działanie zostanie naznaczony tym modelem do tego stopnia, że odnajduje w czarnym filmie ulubione środowisko, a w napadzie – ideal rozeźlonkowanej, drobiazgowej akcji. Dla porównania western nie prezentuje jedynie obrazów-działania, ale również prawie czyste obrazy-postrzeżenia: jest to dramat widzialnego i niewidzialnego na równi z eposem, bohater działa tylko dlatego, że widzi pierwszy, a zwycięża, bo narzuca akcji interwał lub tę sekundę spóźnienia, która pozwala mu wszystko zobaczyć (*Winchester 73* Anthony'ego Manna). Gdy zaś chodzi o obraz-pobudzenie, znajdziemy jego znakomite przypadki w twarzy Joanny d'Arc Dreyera i w większości zbliżeń.

Film nigdy nie składa się z jednego rodzaju obrazów: dlatego też nazywa się montażem kombinację ich trzech rodzajów. Montaż (w jednym z jego aspektów) jest układem obrazów-ruchów, więc wewnętrznym układem obrazów-postrzeżeń, obrazów-pobudzeń i obrazów-działania. Tyle tylko, że film, przynajmniej w jego najprostszych cechach, charakteryzuje się zawsze przewagą jednego typu obrazów: można będzie mówić o montażu aktywnym, percepcyjnym lub afektywnym, zgodnie z dominującym typem. Mówiono często, że Griffith wynalazł montaż, tworząc właśnie montaż akcji. Ale to Dreyer wymyślił montaż, a nawet kadrowanie pobudzeń, podległe innym prawom o tyle, o ile *Męczeństwo Joanny D'Arc*

jest przypadkiem filmu prawie całkowicie afektywnego. Wiertow jest być może wynalazcą montażu czysto percepcyjnego, który zostanie rozwinięty przez całe kino eksperymentalne. Trzem rodzajom odmian można przypisać trzy rodzaje planów przestrzennie zdeterminowanych: plan ogólny byłby przede wszystkim obrazem-postrzeżeniem, plan średni – obrazem-działaniem, zbliżenie zaś – obrazem-pobudzeniem. Ale w tym samym czasie, według wskazówki Eisensteina, każdy z tych obrazów-ruchów jest punktem widzenia na całość filmu, sposobem uchwycenia tej całości, która staje się afektywna na zbliżeniu, aktywna na średnim planie i percepcyjna na planie ogólnym, a każdy z tych planów przestaje być planem przestrzennym, aby stać się samemu „lekturą” całego filmu³².

Tłumaczyła FRANCINE BLUSZTAJN

Przekład przejrzał STANISŁAW CICHOWICZ

¹ Jest to najogólniejszy temat pierwszego rozdziału i zakończenia *Materii i pamięci*.

² Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, s. 82

³ Tak się to nam przynajmniej ukazuje w złożonej teorii o inspiracji fenomenologicznej Alberta Laffay'a, *Logique du cinéma*, Masson.

⁴ *Ewolucja twórcza*, s. 258

⁵ MP, s. 30: *Mówię tym samym, że świadome postrzeżenie musi się utworzyć.*

⁶ MP, s. 35

⁷ MP, s. 22

⁸ MP, s. 36: por. atomy lub linie sił.

⁹ MP, s. 19

¹⁰ ET, s. 253–254

¹¹ Wraz z tym pojęciem immanencji i echa-mi, które mu nadajemy pozornie oddalamy się od Bergsona. Tymczasem wydaje nam się, że jesteśmy mu wierni. Zdarza się przecież Bergsonowi przedstawić płaszczyznę materii jako (bezpośrednie) „przecięcie” tego co się dzieje (MP, s. 71). Ale to dla ułatwienia sobie wykładu. Poniważ, jak to Bergson już przypomina i przypomni później jeszcze ściślej (s. 140) jest to płaszczyzna, plan, na którym nie przestają ukazywać się i rozchodzić ruchy wyrażające zmiany w stawianiu się. Zawiera więc czas, czas jako zmienną ruchu. Nawet więcej, sam plan jest ruchomy, mówi Bergson. Rzeczywiście, każdemu zbiorowi ruchów, który wyraża zmianę będzie odpowiadać przedstawienie planu. Idea bloków przestrzenno-czasowych nie jest więc w żaden sposób przeciwstawną tezie Bergsona.

¹² ET, s. 254–256

¹³ MP, s. 36

¹⁴ *Durée et simultanéité* rozdz. V. Znana jest waga i złożoność tej książki, w której Bergson zestawia swoją myśl z teorią względności. Ale jeśli Bergson miał zakazać jej reedycji to nie dlatego, że zauważył błędy, które popełnił. Niejednoznaczność pochodziła raczej od czytelników, którzy sądzili, że Bergson dyskutował same teorie Einsteina. To oczywiście nie było prawdą (ale Bergson nie mógł rozwiązać tego nieporozumienia). Dopiero co widzieliśmy, że całkowicie akceptował prymat światła i bloków przestrzenno-czasowych. Dyskusja dotyczyła czegoś innego: czy bloki te nie pozwalają istnieć czasowi uniwersalnemu, pomyślanemu jako stanie się lub trwanie? Bergson nigdy nie wierzył, że teoria względności była fałszywa, ale jedynie, że była bezsilna przy tworzeniu filozofii czasu realnego, która miała jej odpowiadać.

¹⁵ MP, s. 34

¹⁶ MP, s. 36: *...fotografia jego całokształtu przepuszcza światło, bowiem za płytką fotograficzną brak czarnego ekranu, na którym oddzieliłby się obraz.*

¹⁷ Sartre dobrze zaznaczył przewrót Bergsonowski w *Wyobrażeniu*, P.U.F. (*Istnieje czyste światło, fosforescencja, bez oświetlonej materii; tyle, że to czyste światło, wszędzie rozprzestrzenione, staje się aktualne jedynie odbijając się na pewnych powierzchniach, które służą jednocześnie jako ekrany względem stref świetlnych. Jest rodzaj odwrotności klasycznego porównania: zamiast, żeby świadomość była światłem idącym od podmiotu do rzeczy, to jest światłość idąca od rzeczy do podmiotu*). Ale anty-bergsonizm

Sartre'a prowadzi go do zmniejszenia nośności tego przewrotu i zanegowania nośności Bergsonowskiej koncepcji obrazu.

- 18 Wiertow, *Człowiek z kamerą* (jest to stały temat manifestów Wiertowa).
- 19 MP, s. 34 :strona ta jest bardzo pięknym streszczeniem całości tezy Bergsona.
- 20 MP, s. 29
- 21 MP, s. 23
- 22 MP, s. 33
- 23 Stały temat pierwszego rozdziału MP: rozpostarcie świata „wokół” ośrodka nieokreśloności.
- 24 MP, s. 43
- 25 MP, s. 31
- 26 ET, s. 256
- 27 MP, s. 17–18
- 28 MP, s. 51
- 29 Beckett „Film” w: *Comédie et act divers*, Ed. de Minuit, s. 113–134. Trzy momenty wyróżnione przez Becketta to: ulica, schody, pokój (s. 115). Proponujemy inne odróżnienie: obraz-działanie, który grupuje ulicę i schody; obraz-postrzeżenie dla pokoju; aż wreszcie, obraz-pobudzenie dla ukrytego pokoju i drzemki postaci w koryście.
- 30 Beckett proponuje pierwszy schemat dla ucieczki na ulicy, który nie sprawia trudności (por. Fig. 1., którą uzupełniliśmy).

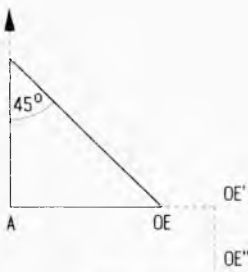


Fig. 1.

Wejście na schody zakłada tylko przemieszczenie się figury w płanie pionowym i ewentualny obrót. Ale potrzebny byłby ogólny schemat, który przedstawiłby zbiór wszystkich momentów. To Fig. 2., zaproponowana przez Fanny Deleuze:

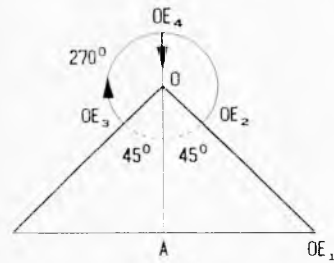


Fig. 2.

Jeśli OE przekroczy 45° , OE' musi przyspieszyć swoje cofnięcie zanim OE'' podąży ponownie za O .

Jeśli środkowe czarne koło (B) mamy $O A O E_1$: sytuacja na ulicy $O O E_2 O E_3$: sytuacja w pokoju $O E_4 O B$: sytuacja, kiedy $O E_2 O E_3$ i staje się dublerem O , gdy ten jest w koryście.

- 31 Dzieło Peirce'a, w większości pośmiertne, zostało opublikowane pod tytułem *Collect Papers*, Harvard University Press, w ośmiu tomach.
- 32 Eisenstein, *Au delà des étoiles* (jest prawdą, że według litery tekstu, Eisenstein uważa zbliżenie nie za punkt widzenia, dokładnie uczuciowy, ale „profesjonalny” na całość filmu; jest to jednak punkt widzenia „namiętny”, który przenika „tajemnicę tego, co się dzieje”).

Objaśnienia skrótów tytułów:

- MP – *Materia i pamięć*, Henri Bergson, tłum. Karolina Bobrowska, 1930
- ET – *Ewolucja twórcza*, Henri Bergson, tłum. Florian Znaniecki, 1913

ANTROPOLOGIA FILMU



„Noce Cabirii” Federica Felliniego



„Powiększenie” Michelangela Antonioniego

Odczytywać, interpretować film jako tekst kultury: oto podstawowa intencja i zadanie antropologii filmu. Doświadczenie antropologii kultury przeniknęło i głęboko ukształtowało sztukę interpretacji uprawianą w wielu dziedzinach współczesnej XX-wiecznej humanistyki. Tym, co nadaje ton i stanowi o antropologicznej wrażliwości w interpretacji, jest specyficzna dwubiegowość antropologicznego spojrzenia nastawionego jednocześnie na archaikę, na struktury długiego trwania, i na to, co współczesne. Przekonanie – o którym pisał Lotman – że nawet najbardziej współczesny film daje się dekodować za pomocą głęboko ukrytego w nim mitu. Film interesuje antropologa przede wszystkim jako mit, jako wyraz współcześnie tworzącej się mitologii i jako obszar występowania (częstokroć w sposób ukryty) „wiecznych tematów”, odwiecznych wątków mitologicznych i głębokich struktur symbolicznych. *To jest prawdziwą symboliką* – powiada Goethe w swoich *Maximen und Reflexionen ueber Literatur und Ethik* – *w czym szczególność rzecz powszechniejszą reprezentuje, nie jako mająk i cień, lecz jako żywe chwilowe objawienie niezbadanego.* Antropologiczna interpretacja dzięki doświadczeniom swego rzemiosła, swej wrażliwości i wiedzy staje się bliska temu, o czym pisał Heinz Politzer: jest równie mało nauką, co i sztuką. Nie tworzy żadnych prawideł, ona stawia tylko pytania. Nie szczyli się receptą na ostateczne rozwiązania, ale uważa się za ogniwo w łańcuchu wnikliwszych zapytań. Antropologia filmu wyraża przekonanie o zbieżnościach pomiędzy naturą filmu i symbolu.

Z. B.

NOCE CABIRII

FEDERICA FELLINIEGO (1957)

Notatki antropologiczne

WOJCIECH MICHERA

W Platońskim *Filebie* Sokrates przekonuje Protagorasa, że większym dobrem jest być *kochanym* niż *kochać*. Bo kochać, to znaczy *powstawać, zmieniać się*, a nie – *istnieć*. Píše Platon, że:

spośród bytów jedne zawsze są tylko ze względu na coś innego, a drugie to te, ze względu na które tamte powstają (...) Jedno to powstawanie (genesis) wszystkiego, a druga jedność, to istnienie, istota (ousia).

(XXXIII. tł. W. Witwickiego)

Kochanie jest w tym względzie podobne do rozkoszy: i ona jest tylko powstawaniem, a nie ma w niej istnienia – nie jest więc dobrem. Dobry jest bowiem taki żywot, w którym nie ma ani rozpadania, ani powstawania,

w którym ani radości nie ma, ani bólu, a myślenie jest w nim możliwie jak najczystsze. (ib.)

Ta filozoficzna myśl wydaje się znakomicie pasować do filmu Federico Felliniego *Noce Cabirii*: biedna rzymska prostytutka, naiwna, wzbudzająca litość, chciałoby się wręcz powiedzieć – niewinna, nieustannie poszukuje uczucia, miłości, radości, pragnie przemiany swego życia; lecz tym, co znajduje, jest zawsze ból i zawód.

A jednak naturalna intuicja widza mówi, że film nie jest tylko ilustracją poglądów Platona, przestrogą dla naiwnych poszukiwaczy nie będącej dobrem rozkoszy. Cabiria wprawdzie z powodu marzeń o miłości i tego, że sama bardziej kocha niż jest kochana, że jest naiwna (również w sensie platońskim), dostaje od życia cięgi, ale – nie mamy wcale pewności, czy to ona właśnie mimo wszystko nie ma racji.

Radykalne odrzucenie stanu *genesis*, tak charakterystyczne dla zapoczątkowanej przez Platona filozofii metafizycznej, nazwanej później przez Heideggera teo-onto-logią, sprawia, że wszelka zmienność tłumaczona jest przez nią w kategoriach technicznie rozumianej przyczyny i skutku. Zatem interpretacja konsekwentnie platońska z dużym trudem ogarnąć może istotę zjawisk z natury swej *przejściowych*, pozbawionych stanu, który dałoby się określić jako *ousia*, niezmiennosć, ostateczny cel. Czyli w gruncie rzeczy wszelkich ludzkich uczuć i emocji – miłości, nienawiści, strachu, cierpienia, pragnienia, marzenia. Zawarty w nich dynamizm zmienności musiałby być potraktowany jako coś w gruncie

rzeczy drugorzędneho, ubocznego, istotnego wyłącznie ze względu na „cel”, do którego mają doprowadzić.

Rzecz w tym, że ten cel tak naprawdę rzadko bywa ostateczny. Niemal za każdym razem – jak droga prowadząca za horyzont – otwiera przed sobą cel następny. I na tym przecież – na nie dającej się zatrzymać zmienności, przemianie, stawaniu się – polega między innymi tragiczność ludzkiego życia. A przecież to dzięki niej, dzięki tragiczności, może być ono fascynujące. Dla teatru, literatury, filmu; również dla nas samych, ale to już jest zupełnie inne zagadnienie.

Noce Cabirii są dziełem tragicznym – o uczuciach, o ich poszukiwaniu, o myśleniu zaślepionym radością i bólem, o przemianie człowieka. Czyli – wbrew Platonowi – o tym, co najważniejsze.

Kompozycja filmu jest bardzo przejrzysta: są to 3 części, poprzedzone prologiem i zamknięte epilogiem.

Prolog

Młoda dziewczyna, Cabiria (Giulietta Masina) i Giorgio – sprzedawca baloników, spędzają randkę poza miastem, nad rzeką. W pewnej chwili chłopak wypycha dziewczynę do wody, wyrwijąc jej jednocześnie torebkę. Dziewczyna woła o pomoc, po czym zanurza się. Zostaje uratowana przez trzech chłopców, którzy wyciągają ją na przeciwległy brzeg.

Scena ta jest ważna jako zawiązanie akcji filmu, przede wszystkim jednak pełni rolę znaku, znaku przemiany: oto bohaterka przekracza symboliczną granicę i wstępuje w inny, nowy świat. Ten inicjacyjny sens omawianej sceny jest bardzo wyraźny. Po pierwsze, samo przekroczenie rzeki jest dość typowym obrazem przemiany człowieka, rozumianej jako początek podróży inicjacyjnej. Wystarczy sobie przypomnieć niezliczone baśnie, prowadzące bohaterów za „siedem rzek”, a z poważniejszej literatury choćby *Jądro ciemności* Conrada, *Aguirre, gniew boży* Herzoga, biblijne przekroczenie Morza Czerwonego przez Żydów udających się do Ziemi Obiecanej (przykłady te można mnożyć).

Należy też pamiętać, że rzeką, do której wpada Cabiria jest Tybr. Jego przepłynięcie – jak uczy historia – daje czasem niezwykle skutki: może być początkiem nowej kreacji, założenia świata, a przynajmniej miasta będącego jego środkiem – Rzymu. (Cabiria nie spotyka wprawdzie po wyjściu z rzeki żadnej opiekuńczej wilczycy, ale – w pewnym sensie – jako prostytutka sama nią jest, bo popularne, łacińskie określenie tej profesji brzmi właśnie *lupa* – wilczyca).

Przedstawiony w filmie wypadek upodobniony został niewątpliwie do swoistego obrzędu zanurzenia, niejako sakramentu chrztu. Ten sens sceny podkreśla komentarz chłopców, wybawców dziewczyny, i wymienione przez nich liczby:

– *Zanurzyła się 3 razy.*

– *Jakie tam 3, najmniej 7, może nawet 10.*

Obrzęd inicjacyjny jest symboliczną śmiercią. Jak wiadomo (powtarzam tu informacje o charakterze elementarnym) składa się on z trzech faz:

- a) śmierci, czyli opuszczenia świata, zerwania z nim, wyłączenia z dotychczas panującego stanu;
- b) przebywania w krainie śmierci, niebezpiecznego czasu prób, zawieszenia pomiędzy stanem dotychczasowym i oczekiwanym;



Noce Cabirii

c) odrodzenia, powrotu do świata, w nowym jednak, odmienionym i doskonalszym stanie.

Spowodowana wypadkiem utrata przytomności Cabirii jest oczywiście znakiem śmierci. Ten sens podkreślają słowa jednego z ratowników: *Ona chyba nie żyje*. Nim po chwili przyjdzie do siebie (słyszymy komentarz: *otworzyła oczy*), zostanie jeszcze w śmieszny sposób podniesiona za nogi do góry, co może budzić skojarzenie z „odwrotnością”, „opacznością” *tamtego* świata względem *naszego*. O tym samym chyba mówi fakt zgubienia w czasie przeprawy przez rzekę jednego pantofla. Przywołuje on oczywiście baśniowy motyw kopciuszka, razem z nim jednak podkreśla myśl, że w tamten świat nie wkracza się normalnie, zwyczajnie.

Zauważmy też, w jaki sposób Cabiria powraca do domu: nie ma kluczy (zostały w zrabowanej torebce – zachowana zostaje zwykła logika fabuły), więc wchodzi przez okno. Wtedy dopiero uświadamia sobie bliskość śmierci: *A gdybym umarła?* – zastanawia się. To skłania ją do podjęcia decyzji zerwania z dotychczasowym życiem (*Dosyć, zabawa skończona*), czego znakiem jest spalenie przed domem wszystkich rzeczy Giorgia. Po oczyszczeniu w wodzie następuje więc oczyszczenie w ogniu.

Prolog filmu może być interpretowany dwójako: jako śmierć i odrodzenie (czyli pelen cykl iniejacynny), lub tylko jako „otwarcie”, początek procesu przemiany.

Dodajmy, że imię Cabirii kojarzy się z Kabirami, bardzo tajemniczymi greckimi bóstwami z Samotraki, czczonymi w misteriach.

Trzy następujące po prologu kolejne części są trzema niezależnymi próbami. W każdej z nich bohaterka usiłuje dopełnić przemiany, osiągnąć nowy stan, odrodzić się. Próby te wyrażone są w obrazach i pojęciach przypominających język mitu.

Próba I

Cabiria to prostytutka podrzędnej kategorii, czego wyrazem jest miejsce pracy: *via Archeologica*. Przez współwalców traktowana jest wprawdzie jako osoba nieco szalona i niepoważna, ale tam czuje się swobodnie. Tęgo wieczoru jednak Cabiria decyduje się wybrać wyjątkowo na ekskluzywną *via Veneto*, gdzie obok eleganckich lokali spacerują nie mniej eleganckie prostytutki. Dla prowincjuszki jest to zupełnie obcy teren, więc nie bardzo wie, jak się zachować (w pewnej chwili o mało jej nie przejeżdża samochód). Eskapadę tę można więc rozumieć jako pierwszy akt, pierwszą próbę oderwania się od marności dotychczasowego swego życia i poszukiwanie czegoś nowego, doskonalszego.

Ten dla Cabirii niezwykle, czarodziejski niemal świat zdaje się jej sprzyjać. Zdarza się cud. Oto słynny gwiazdor filmowy, Alberto Lazzari (grany przez aktora o nazwisku Amedeo Nazzari – przyczynek do tak ulubionego przez Felliniego przekraczania granicy między umownością sztuki a rzeczywistością życia; wystarczy przypomnieć sobie zasadniczą ideę filmu *Osiem i pół* albo końcową scenę *A statek płynie*, ujawniającą sztuczność filmowego morza), po kłótni z narzeczoną, woła do swego eleganckiego kabrioletu stojącą opodal i przyglądającą się z zaciekawieniem Cabirię. Sens następnej sceny, nakręconej według hollywoodzkiej recepty, lecz mającej wyraźny charakter pastiszu – uśmiechnięta i szczęśliwa

dziewczyna-kopciuszek jedzie u boku wspaniałego i wymarzonego mężczyzny pięknym samochodem przy dźwiękach inaczej nagle brzmiącej, nastrojowej muzyki – jest piętrowy: przedstawia zarazem prawdziwy stan ducha Cabirii, i naiwną złudność całej tej przemiany.

Na razie bajkowa podróż po cudownej krainie trwa. Jej pierwszym etapem jest elegancki, nocny klub. Wejście doń nie jest łatwe – tak jak przekroczenie granicy zaświatów: Cabiria może tego dokonać tylko dzięki boskiemu przewodnikowi. Najpierw obłaskawia on swym widokiem pilnujących wejścia groźnych cerberów, a potem pomaga Cabirii wypłatać się ze strzegących wejścia na salę kotar.

Wnętrze klubu przypomina piekielne zaświaty: zespół gra egzotyczne rytmy, w takt których poruszają się czarnoskóre tancerki. Mimo to nastrój jest raczej sztuczny, sztywny, zachowanie wszystkich spowolnione, dość nienaturalne. Nie-ruchome, jakby pozbawione życia twarze dam przy stolikach wyrażają zdziwienie zachowaniem intruzki, która jako jedyna – gdy pary zaczynają tańczyć – spontanicznie wyraża swoją radość i emocje.

Z klubu bożyszcze zabiera Cabirię do swego domu – leżącej poza miastem willi. Najświętszy przybytek tej świątyni, sypialnia, znajduje się na piętrze. Prowadzące do niej schody są jak drabina Jakubowa, albo raczej rzymskie sanktuarium *scala sancta* – sięgają chyba nieba; są strome, na górze zaś jaśnieją niezwykłym blaskiem. Również na tej granicy spotykamy strażników: ze schodów zbiegają dwa psy. Ale i tym razem przepuszczają one podróżniczkę.

Cała willa, ale szczególnie sypialnia na piętrze, to sceneria zdecydowanie rajska: drzewka, papugi, ryby. W tym niezwykłym miejscu Cabiria spotyka też inne cuda, np. automatycznie otwierającą się szafę, muzykę, której dotąd nie słyszała, niezwykle potrawy. Nastrój sakralności wzmagają łoża – niczym ołtarz, na którym spoczywa bóstwo – z baldachimem wspartym na charakterystycznych, skręconych kolumnach, skopiowanych z głównego ołtarza bazyliki św. Piotra. Dodajmy, że na ścianie, w eksponowanym miejscu wisi ozdoba przypominająca monstrancję. Cabiria, spożywając przy tym łożu-oltarzu wieszającą, płacze ze szczęścia: *Kto mi w to uwierzy, że tu byłam?*

Na tym film – jeśli trzymałby się konwencji hollywoodzkiej – mógłby się w zasadzie zakończyć. Ale wtedy zachowany w nim zostałby tylko poziom „naiwnego marzenia” – otrzymalibyśmy jedną z możliwych lekcji kopciuszkowego scenariusza *Pretty woman*. Tymczasem film Felliniego dzieje się na innym poziomie, zachowuje dystans do mitu, łamie go, czy raczej nadaje mu rangę egzystencjalnej autentyczności.

Cud pryska. Do Alberto wraca jego właściwa narzeczona, a Cabiria, po nocy spędzonej w łazience, zostaje odesłana. Wzbrania się jeszcze przed przyjęciem pieniędzy, które przecież ostatecznie zrywają jej niespodziewane związki z tym niebiańskim światem, ale i to złudzenie zostaje jej odebrane – Alberto wciska jej pieniądze i całe święto staje się zwykłą usługą. Cabiria opuszcza zaświaty (znów ma trudności z przekroczeniem ich granicy – rozbija nos o szklane tym razem drzwi pałacu i mruczy: *jak się stąd wychodzi?*). Powraca do siebie – nie zmieniona.

Próba II

Równie nieudana jest druga z podjętych przez Cabirię prób. Tym razem ma ona charakter jawnie religijny – jest pielgrzymką do maryjnego sanktuarium. Istota jej niepowodzenia pozostaje jednak taka sama: napotkany fałsz, nieautentyczność, sztuczność – równie wielkie, jak w wielkim świecie stylizowanym na amerykańskie kino.

Na początku, gdy towarzystwo z via Archeologica (w tym liczący na cudowne uzdrowienie kaleka) planuje z religijnym zapalem niedzielną wyprawę do Matki Boskiej Miłosierdzia, Cabirii brakuje przekonania. Pełna wątpliwości pyta przyjaciółkę: *I o co będziesz prosila Czarną Madonnę?* Decyzję o udziale w pielgrzymce podejmuje widząc przechodzącą właśnie ulicą procesję.

Sanktuarium, tym razem – jak się wydaje – prawdziwe, znajduje się na szczycie góry. Tłum ludzi wspina się na nią, a wraz z nim Cabiria. Święte schody – święta góra: w kategoriach mitycznych są to miejsca homologiczne. Niestety i tu świętość jest pozorna. Kaleka przelicza ją na pieniądze, kobiety ulegają na przemian to nastrojowi jarmarcznej zabawy (*Idziemy się sfotografować*), to historycznego, oczekującego na cud, płytkiego fanatyzmu. Tylko Cabiria – podobnie jak w nocnym klubie – wyróżnia się autentycznością zaangażowania. Modli się: *Panno święta, spraw, abym się zmieniła, uczyni mi łaskę, spraw, abym się zmieniła.*

Po nabożeństwie towarzystwo urządza sobie majówkę. Wszyscy jedzą, piją, bawią się; z wyjątkiem Cabirii – smutnej i zamyślanej. Dialog między nią i jej przyjaciółką Wandą wyraźnie pokazuje sens jej tragedii:

Cabiria – *Myśmy się nie zmieniły. Ani jedna z nas się nie zmieniła. Wanda, pozostałyśmy takie same jak przedtem. Tak jak i kulawy.*

Wanda – *A co ty chciałaś zmienić Cabirio, no wiesz?*

Cabiria – *Może myślisz, że to się tak skończy? Wiesz co jutro zrobisz? Wiesz co zrobisz? Sprzedam dom, sprzedam wszystko. Odchodzę, żegnaj was wszystkie, odchodzę stąd, rzucam wszystko.*

Ta część filmu kończy się tak, jak zaczęła: procesją. Tym razem pijana Cabiria krzycząc kpi z niej, zarzuca idącym w niej kobietom fałsz i hipokryzję, nazywa je „procesją donżuanek”: *Czy Madonna uczyniła wam łaskę?*

Fellini nie ulega złudzeniom. Tropi fałsz nawet w tych miejscach, które roszczą sobie pretensje do wyłączności na prawdę. Człowiek pragnący autentycznej przemiany, także religijnej, nie może niczego zachować z dotychczasowego swego życia, nawet gotowego wzorca przemiany. Obrzęd, powtarzalny przecież, jest z konieczności fałszem. Kto nie potrafi porzucić wszystkiego (jak ewangelicznie brzmią wypowiedziane w tym miejscu słowa Cabirii: *Sprzedam dom, sprzedam wszystko. Odchodzę, żegnaj was wszystkie, odchodzę stąd, rzucam wszystko*), ten nie zdobędzie nieba.

Próba III

Każda z prób, jakie podejmuje i jakim zostaje poddana Cabiria, wiąże się z wkroczeniem w przestrzeń mającą cechy mitycznych zaświatów: obcość, odrębność zaznaczona trudną do przekroczenia granicą, peryferyjność lub centralność, tak czy inaczej rozumiana sakralność, dziwność, cudowność. W trzeciej próbie przestrzenią tą jest *variété*. W tym przypadku tandetność i iluzyjność

proponowanej przemiany jest zupełnie dosłowna: rolę kapłana przejmuje magik-hipnotyzer.

Oczywiście, w interpretacji o charakterze symbolicznym, strukturalnym, penetrującej poziomy głębsze, niż tylko bezpośrednie odniesienie tematyczne, sztuczki cyrkowe mogą być po prostu znakiem – znakiem przemiany; ich nieprawdziwość byłaby tu sprawą zupełnie drugorzędną. Wtedy specjalnej wymowy nabiera na przykład fakt, że seans poprzedzający sceniczną przemianę Cabirii przedstawia hipnotyczną podróż grupy mężczyzn przez morze – powraca więc tu znany z prologu motyw inicjacyjnej przeprawy przez wodę.

Ważne jest również to, że w całej tej cyrkowej tandecie najbardziej autentyczna zdaje się magnetyczna moc magika.

Cabiria, jak zwykle, na początku boi się przedsięwzięcia (odmawiając zapraszającemu ją na scenę magikowi mówi: *Niczego mi nie brak, mieszkam w swoim własnym domu*), potem jednak ulega mu całkowicie. Poddaje się czarowi i przeżywa powrót w czasy młodości. Magnetyzer, na oczach publiczności, zmusza ją do mówienia prawdy, a później urządza jej hipnotyczną randkę.

Cabiria, przyjmując imię Marii (zmiana imienia – znak przemiany; Maria – symbol czystości i niewinności), przeżywa prawdziwą, gorącą miłość do fikcyjnego młodzieńca – Oscara: spotyka się z nim, zrywa kwiatki, zaplata wianek, prowadzi romantyczne rozmowy (mówi z nadzieją: *To rzeczywiście prawda? Nie chce mi pan oszukać? Pan mnie naprawdę kocha?*). Autentyczność – znów – z jaką wyznaje mu swoje uczucie jest tak wielka, że magik w karnawalowej czapce z diabelskimi rogami, speszony niezwykle efektem swoich zwykłych sztuczek, przerywa seans. Cabiria upada zemdlna, prymitywny tłum na widowni wita ją śmiechem.

Przedstawienie jest iluzją, uczucie Cabirii jednak autentyczne – nie mamy wątpliwości, że waga tego wydarzenia jest większa niż w dwóch poprzednich wypadkach. Ta intuicja zostaje potwierdzona spotkaniem prawdziwego Oscara, który na widowni i w ogóle w tych okolicach Rzymu znalazł się przez przypadek („pod naciskiem fatalizmu”).

Możliwość cudu pojawia się po raz trzeci. Tym razem jednak skromny rachmistrz, pochodzący z prowincji, sierota, wydaje się człowiekiem na miarę Cabirii, a przy tym zupełnie innym niż jej znajomi z *via Archeologica*: kulturalnym, dyskretnym, delikatnym. A przede wszystkim – naprawdę zakochanym. Wydaje się, że do trzech razy sztuka, że tym razem Fellini pozwoli swojej bohaterce osiągnąć cel.

Pewien niepokój wprowadza postać brata Giovanniego, franciszkanina. Spokany przypadkowo (?) poucza Cabirię, że *najważniejsze to zawsze mieć łaskę bożą. Kto żyje w łasce bożej jest szczęśliwy*. Brat Giovanni ma łaskę bożą, co zdaje się oznaczać, że nie ma niczego więcej. Lub – niczego więcej nie potrzebuje. Jest typem prostaczka bożego, człowieka szczęśliwego, wolnego, który prawdziwie porzucił dotychczasowy świat i doznał przemiany. *Przyjdź do mnie* – mówi – *ale kto wie, czy mnie znajdziesz, bo ciągle jestem w drodze*. Później okazuje się też, że nie jest nawet księdzem i nie może (czy też: nie musi) spowiadać. Jest poza wszelkim formalnym, nawet kościelnym, układem. Czujemy, że to on odnalazł prawdę, której poszukuje Cabiria.

Tymczasem cud trwa i Oscar oświadcza się Cabirii (mówi ona do Wandy: *Zobaczysz, że i tobie przydarzy się taki cud*). Pierwszy raz zatem realizuje ona ciągle wcześniej ponawianą zapowiedź: porzuca wszystko. Sprzedaje nawet dom, ten tak często przez nią przywoływany symbol jej stabilizacji, centrum dotychczasowego, jednak unormowanego życia. Warto przypomnieć, że już do Alberta Lazzariego mówiła: *Mam swój dom, z wodą, światłem, gazem, mam wszystkie wygody, niczego mi nie brak, mam nawet termometr: Ja nigdy nie spałam pod arkadami* (ciekawy jest również kilkakrotnie powracający motyw termometru, a zatem instrumentu określającego przyjętą normę).

Odehodząc niczego prawie, poza portretem matki, nie zabiera. Zerwanie ma być całkowite. Gestem podkreślającym ten akt jest wręczenie drobnych pieniędzy dwójgu proszącym o to dzieciom – niejako symboliczna splata wszelkich zobowiązań. Cabiria zakłada na głowę ozdobę, niezym wianek, znak czystości, i – jest gotowa, by udać się w prawdziwą podróż ku nowemu życiu. Autobus uwozi ją w nieznaną.

Epilog

Epilog jest swoistym powtórzeniem prologu. Oscar, dziwnie zmieniony, w ciemnych okularach, z papierosem z ustach, bardziej przypomina Giorgia z prologu niż siebie – skromnego urzędnika. Znowu chodzi o pieniądze znajdujące się w torebce Cabirii, tyle że teraz jest ich nie 40 tys. lirów, ale 400 tys.; różnica zatem dotyczy tylko stawki.

Oscar prowadzi Cabirię na spacer (*Robi się późno, zobaczysz jaki tam piękny zachód*). Idą przez las, który – podobnie jak w wielu innych tekstach i filmach – staje się obrazem „innego świata”, „krajną śmierci” (las jako symbol piekiel, zaświatów, pojawia się w bardzo wielu tekstach i filmach odwołujących się do wzorców mitycznych). Wskazują na to wyraźnie liczne jego cechy: jest dziwny, odmienny, nieznaną, nie ma w nim zwykłych dróg, łatwo w nim zbłądzić.

Oscar – *Chodź, znam drogę na skróty.*

Cabiria – *Oscar, dokąd idziesz? Psiakość, szelma z ciebie. Popatrz na te kwiaty. Brzydko pachną, ale ostatecznie. Jeszcze takich nie widziałam. Słuchaj, co to za kwiaty. Ale co ci jest? Posmutniałeś. Może wytniemy nasze imiona na drzewach.*

Oscar – *Chodź, zobaczymy zachód, bywa piękny.*

Cabiria – *Ale dokąd ty chcesz iść?*

Dochodzą do wysokiej skarpy nad rzeką. Cabiria mówi: *Jakie dziwne światło. Pięknie. To prawda, że jest sprawiedliwość na tym świecie. Człowiek cierpi, przechodzi przez najgorsze, ale potem przychodzi taka chwila szczęścia za wszystko. Jesteś moim aniołem.*

Ręka Oscara, którą całuje, jest lodowato zimna.

Pada pytanie, które potwierdza nasze przypuszczenia co do zamiarów Oscara: *Umiesz pływać?* Odpowiedź przypomina wydarzenia, które zapoczątkowały podróż Cabirii: *Skądże. Raz o mało bym się nie utopiła, ledwo mnie odratowali. Wyobraź sobie, że mnie zepchnięto do wody...*

Jest to zamknięcie klamry: Cabiria w tym właśnie momencie dostrzega w twarzy Oscara jego zamiary: *Ale co ci jest? Co ci jest? Ty chyba nie chcesz mnie zabić? Odpowiedz. Chcesz mnie zabić? Chcesz mnie zabić. Mów, powiedz. Pieniądze. Dla*

pieniędzy. Zabij mnie, zepchnij do wody. Nie chcę dłużej żyć. Oscar ucieka z torebką.

Rozpoczyna się ostatnia sekwencja filmu. Cabiria budzi się nad brzegiem. Trzymając ów dziwny kwiatek powraca przez las. Tym razem straciła rzeczywistość wszystko: pieniądze, dom, jakiegokolwiek oparcie w znanym jej świecie, wszelką nadzieję na ułożenie sobie w nim życia.

Nagle słyszymy muzykę brzmiącą zaskakująco miło. W środku lasu pojawia się kilka rozbawionych postaci: są przebrane, w wysokich kapeluszach, ktoś gra na saksofonie, gitarze, ktoś śpiewa, inni tańczą.

Grupa ta wprowadza symbolikę karnawałową, czyli sens przemiany, przejścia, śmierci i odrodzenia, zaprzeczenia obowiązującym normom i prawom. Znakiem owego karnawałowego zagubienia są słowa jednego z uczestników zabawy: *Pospiesz się Maurizio, odjeżdżamy. Zmieniliśmy drogę do domu.*

Grupa otacza Cabirię. Wszyscy jej grają, gitarzysta szczecka jak pies. Specjalnego znaczenia nabierają w tym kontekście słowa dziewczyny w kapeluszu, która z uśmiechem mówi do Cabirii: *Dobry wieczór*, niejako witając ją w nowym świecie, na nowo narodzoną. Ta odpowiada – przez łzy – po raz pierwszy uśmiechając się. Wita wszystkich skłaniając lekko głowę – także widzów, kierując przez ułamek sekundy wzrok wprost w kamerę.

Ten ledwo zauważalny uśmiech jest znakiem, że poszukiwania Cabirii zakończone zostały powodzeniem.

WOJCIECH MICHERA



Noce Cabirii

FOTOGRAFICZNA PRZYGODA ANTONIONIEGO: POWIĘKSZENIE

ŚLAWOMIR SIKORA

*Większość fotografów wydaje się ustawiać
szybę pomiędzy sobą a przedmiotem. Po pro-
stu nie są oni w stanie dostać się do wnętrza
i poznać przedmiot.*

Edvard Steichen

*Stąd byłoby lepiej powiedzieć, że nienaślado-
walną cechą Fotografii jest fakt, że ktoś wi-
dział jej odnośnik rzeczywisty (nawet jeśli był-
by to przedmiot) „z krwi i kości”, czy też oso-
biście.*

Roland Barthes

Roland Barthes podzielił niegdyś literaturę na tę – nadającą się do czytania i tę – nadającą się do pisania, przy czym tę drugą traktuje jako literaturę ważną, wymagającą od czytelnika aktywnego nastawienia (*powinniśmy czytać tak, jak się pisze*¹), to ona właśnie potrafi zmieniać, wstrząsać naszą percepcją świata. Jeśli by próbować zastosować to rozróżnienie do filmu, niewątpliwie *Powiększenie* należałoby nazwać filmem „nadającym się do kręcenia”.

Pomysł zrealizowania filmu zrodził się pod wpływem noweli Julio Cortazara *Babie lato*. Jednakże sposób potraktowania tematu, jego rozwiązanie i wymowa jest całkowicie odmienna od tej, jaką sugeruje nowela Cortazara. Takich drobnych zapożyczeń można by pewnie wyśledzić więcej, jak choćby pomysł wyimaginowanej gry w tenisa zaczerpnięty najprawdopodobniej z filmu *Człowiek, który kręci* Edwarda Sedgwicka, gdzie Buster Keaton improwizuje wyimaginowany mecz w baseball. Jednakże i w tym przypadku nadane grze znaczenie jest diametralnie różne. Antonioni zadał sobie bowiem trud konsekwentnego przemyślenia teorii fotografii, jej miejsca w świecie. W wielu pomysłach z pewnością wyprzedza on późniejsze konstatacje teoretyków i krytyków fotografii.

Metafora wzroku jako poznania niewątpliwie zdominowała kulturę europejską. Przykłady można by z pewnością czerpać z wielu poziomów kultury. Przy-

toczę kilka najprostszych przykładów związanych z samym językiem, choć niewątpliwie tak przykłady, jak i ich analizę można by rozszerzać. Angielskie „see”, podobnie zresztą, jak francuskie „voir”, znaczy zarówno widzieć, jak i rozumieć. Choć słowniki etymologiczne nie wskazują na wspólne pochodzenie, wspólny rdzeń takich czasowników, jak „widzieć” i „wiedzieć” czy francuskich „voir” i „savoir” może być wiele mówiący. Porównajmy też angielskie „reflect”, który to czasownik w formie nieprzechodniej znaczy „odbijać”, zaś w formie przechodniej – „zastanawiać się”, czy w końcu czasownik „spekulować” (łac. „speculum” znaczy lustro)². Podobnie rzecz się ma ze słowem „o czy -wistość” i jego spotykamy w językach zachodnich odpowiednikiem – „e - v i d e - nce”.

Mówi się czasem o dwóch wielkich tradycjach w kulturze europejskiej: greckiej, związanej właśnie ze wzrokiem, oraz hebrajskiej (i islamskiej), związanej bardziej ze słuchem. W tej ostatniej poza zakazem obrazowania można wskazać na metaforę słuchu związanego z poznaniem prawd wiary, by przypomnieć choćby słowa, w jakich Bóg zwraca się do wybranego przez siebie narodu: *Sluchaj Izraelu*. Religię grecką dla odmiany nazywa się często religią oglądu (ostatni stopień wtajemniczenia w misteriach eleuzyjskich kończył się właśnie stwierdzeniem „widzę”). Podobnie filozofia europejska, mająca wszak u swych korzeni przede wszystkim filozofię grecką, zdecydowanie częściej odwołuje się do metaforyki wzroku: mówi się o oglądzie, wglądzie, naoczności, a samo słowo „fenomen” (ukazywać się, świecić) silnie nawiązuje do wzroku. Dopiero ostatnio widoczne są próby nawiązania do metafory słuchu. Tak np. czerpiący inspiracje z Heideggera i Rilkego, Toporow³ mówi o konieczności przysłuchiwania się przestrzeni. Powróćmy jednak do omawianego filmu.

Roland Barthes zauważył, że często sztuka próbuje „naśladować życie”, tzn. zacierać granicę między nią samą a życiem: tak jest z powieścią, tak jest też z filmem; jednym z chwytów wykorzystywanych w tym ostatnim może być np. rozpoczęcie akcji jeszcze przed czołówką. Na swój sposób Antonioni czyni zgoła odwrotnie. Już czołówka wprowadza nas doskonale w temat filmu: demonstruje nam kluczowy dla fotografii temat ramy, ograniczenia, świata sztucznie wykrojonego. Na ciemnozielonym tle murawy pojawia się napis *Blow-up* (oryginalny tytuł filmu), który gwałtownie powiększa się na cały ekran. Napis (także późniejsze napisy) jest jak gdyby wycięty w murawie, tym samym litery stają się ramami widzianego świata. To w napisach ukazuje się wielobarwna, poruszająca się rzeczywistość. Litery są oknami-fotografiami, przez które widzimy świat. Taki chwyt, poza oczywistym uzmysłowieniem nam znaczenia ramy dla fotografii, dla oglądu świata, jednocześnie nasuwa nam myśl, że wkraczamy w rzeczywistość sztucznie wykrojoną. Ten aspekt innego świata, czasu niezwykłego, daje nam też pierwsza scena filmu: na pusty plac (scenę – ?) wjeżdża jeep obładowany krzyżącą i rozbawioną młodzieżą, karnawałowo przebraną, z pomalowanymi twarzami. Jeżeli uwzględnimy, że ci sami przebierańcy pojawiają się również na zakończenie filmu – to jasne staje się, że chodzi tu o jeszcze silniejsze zaakcentowanie tematu ramy i kłamry. Karnawałowe przebranie postaci dodatkowo wzmacnia aspekt niezwykłości i sztuczności. Problem odwrócenia podkreślają



Powiększenie

dotatkowo pojawiające się też na początku dwie ciemnoskóre zakonnice w białych sutannach, a więc relacja kolorów jest odmienna od tej, którą najczęściej na co dzień spotykamy. Taki wzmocniony temat ramy, ograniczenia, zawieszenia może być potraktowany jako swego rodzaju *epoché*, wyłączenie z normalnego życia.

Susan Sontag napisała, że historia fotografii obejmuje dwa wielkie obszary działalności: pierwszy to poszukiwanie prawdy, zaświadczenie o niej, drugi to kreacja rzeczywistości⁴. Bohater filmu działa na tych dwóch obszarach. Poznajemy go właśnie w chwili opuszczania (z naświetlonymi kliszami) takiego „nie odkrytego” terenu: domu noclegowego dla bezdomnych. Drugim obliczem Fotografista jest fotografia mody.

Po powrocie do pracowni zaczyna robić zdjęcia oczekującej na niego modelce. Przy nastrojowej muzyce wykonuje całe serie zdjęć: pomocnik podaje mu kolejne aparaty, a on, coraz bardziej rozpalony, daje modelce nowe polecenia. Ciągłe robienie zdjęć Fotografista zbliża się do niej, atmosfera staje się coraz bardziej ekscytująca, a jego słowa są coraz bardziej czułe. *O, tak. Nie ruszaj się teraz. Tak, myśl o tym, co ci powiedziałem. Nie, nie, podnieś głowę, podnieś głowę. Zrób to dla mnie, kochanie moje, bardziej, bardziej. O tak, tak, tak...*⁵ Wyrwane z kontekstu, słowa te mogą pochodzić tylko z ust kochanka. Fotografista nie odrywa prawie aparatu od oka, prosi modelkę o położenie się, przez chwilę skacze nad nią, potem powoli przybliży się, klęka nad nią w rozkroku. Podniecenie osiąga kulminację. Nagle Fotografista kończy zdjęcia, podnosi się i oddala. Gorąca atmosfera rozplywa się i stygnie w mgnieniu oka. On siada na kanapie, jego twarz zdradza zaspokojenie, ona, nadal leżąc, wydaje się wyczerpana, ale także jak gdyby rozczarowana. Susan Sontag opisując tę scenę podkreśla (może aż nadto) seksualno-agresywną symbolikę aparatu fotograficznego i robienia zdjęć⁶. Mówi też o dystansującym aspekcie aparatu fotograficznego – na ten właśnie aspekt użycia aparatu chciałbym położyć tu silniejszy nacisk.

Spojrzenie fotografa jest zawsze zapośredniczone. Nigdy nie może dojść do bezpośredniego kontaktu z obiektem, przedmiotem zainteresowania. W spojrzeniu tym zawsze przeważa intelekt i wyrachowanie nad uczuciem. Aparat może czasem nawet zmniejszać dystans, lecz nigdy nie pozwala na jego wyeliminowanie. Spojrzenie fotografa potrafi szukać jedynie przyjemności estetycznej, ta zaś jest na swój sposób azmysłowa, może dostarczyć przyjemności, lecz nigdy rozkoszy. Fotografista z filmu powiada: *To samo z pięknymi dziewczętami. Patrzysz na nie i... wszystko się kończy* – a wypowiedź tę można potraktować jako odpowiedź na pytanie zadane przez zastanawiającego się nad istotą piękna estetycznego, Mikela Dufrenne'a: *Jak jednak uprawiać miłość z przedmiotem estetycznym?*⁷

W filmie jest wiele scen, które wprowadzają dystans, można by nawet powiedzieć, że cały film jest podporządkowany próbom kreowania dystansu i relatywizacji na różnych poziomach, od tak „niewinnego”, jak scena zabawy monetą – pomysł zaczerpnięty z filmu *Człowiek, który kręci*; w *Powiększeniu* Antonioni nadaje mu jednak zupełnie inne znaczenie. O ile Buster Keaton swoimi „sztuczkami z pieniążkiem” próbuje dystans przelamać i zainteresować kobiety swoją

osobą, o tyle Fotograf dystans ten tworzy – jego zabawa to ukazanie całkowitego *désintéressement* dla starających się o pracę u niego pańienek.

Podobnie należy interpretować zachowanie Fotografę wobec nieznajomej z parku, gdy pojawia się ona w jego pracowni w celu odzyskania wykonanego w parku filmu. Kiedy dzwoni umówiony wcześniej telefon, początkowo długo zwleka z jego odebraniem, następnie rzuca się, by podnieść słuchawkę i po chwili podaje ją nieznajomej twierdząc, że to jego żona, która chciałaby z nią rozmawiać. Gdy kobieta odmawia, Fotograf mówi: *Tak naprawdę, to nie jest moja żona. Mamy tylko dzieci. Nie. Żadnych dzieci. Nawet tego nie mamy. Czasem jednak zachowujemy się tak, jakbyśmy mieli dzieci. Nie jest piękna... ale mi z nią dobrze... Nie, jest mi z nią źle. I dlatego z nią nie jestem.* A wkrótce potem, kiedy nieznajoma zaczyna wykonywać ruchy w rytm głośniejszej muzyki, nakazuje jej zwolnić. *Wolno, wolno. Proszę nie poddawać się rytmowi.* W oryginalnym dialogu znajdujemy mocniejsze sformułowanie: *Against the beat.* I dopiero kiedy dziewczyna zaciąga się papierosem, odebrany od niego niezwykle powolnym ruchem, Fotograf czuje się usatysfakcjonowany. Podobnych scen można by przytaczać wiele (np. sceny w antykwariacie czy spotkanie w czasie przyjęcia z modelką Veruschką: *Miałaś przecież jechać do Paryża, a ona odpowiada najzwyczajniej: Jestem w Paryżu*).

To, co narzuca się w zachowaniu Fotografę, to jego dominujący, władczy wobec otoczenia stosunek. To on kreuje wartości, dyktuje światu prawa. Mówi, co jest piękne, a co jest brzydkie. Jednej ze starających się o pracę u niego dziewcząt mówi: *Wyrzuć tę torebkę, jest ohydna* – i dziewczyna natychmiast ją chowa. Podobnie w antykwariacie, kiedy w pewnym momencie zauważa śmigło od samolotu, przedziera się w jego kierunku, nie zważając na otaczające go sprzęty. Kupuje je natychmiast, natychmiast też chce je mieć u siebie w domu. *Ale ja muszę je mieć. Nie mogę bez niego żyć.* I godzi się pozostawić je w sklepie jedynie pod warunkiem, że jeszcze tego dnia właścicielka odeśle mu je do domu. W domu śmigło spoczywa bezużytecznie pod ścianą. Scena ta ma też zresztą poprzez „chwilowość”, rzeklibyśmy – fotograficzność zainteresowania, związek z inną, nieco późniejszą. Jadąc nocą samochodem, Fotograf widzi nieznajomą z parku, zatrzymuje samochód, lecz kobieta znika. Pragnąc ją odszukać, trafia do nocej dyskoteki. Na scenie gra młodzieżowy zespół. Jeden z muzyków, zirytowany zakłóceniami w transmisji dźwięków, rozbija o kolumnę swoją gitarę, zaś jej resztki rzuca między podekscytowanych słuchaczy. W walce o nie zwycięża Fotograf; goniony przez rozszalałych fanów wybiega na ulicę. Tam dopiero porzuca bezużyteczną rzecz. Jeden ze stojących nieopodal młodych ludzi z ciekawości podnosi kawałek gitary, ogląda go, po czym, stwierdziwszy jego bezużyteczność, również go porzuca. Scena ta jest chyba jednym z najkrótszych traktatów o semiotyczności rzeczy.

Powróćmy jednak do zasadniczego toku wywodu. Centralnym epizodem dla fabuły filmu jest scena w parku. Fotograf udaje się tam, zwabiony wspaniałym światłem i poszukiwaniem ulotnego estetycznego wrażenia. Początkowo ugania się, robiąc zdjęcia siedzącym na trawniku ptakom, co – jak sądzę – może podkreślać ulotność zjawiska, które próbuje on uchwycić, potem – ujrawszy flirtującą

parę – podąża za nią w głąb parku. Samotni na tle nasyconej mrocznym światłem i wiatrem zieleni. Niesłychany spokój i cisza mimo wiatru. Idealny motyw na estetyczną fotografię. Fotograf wykonuje szereg zdjęć. Gdy kobieta spostrzega go, biegnie w jego kierunku. Żąda zaprzestania fotografowania i oddania kliszy. Fotograf jednak w żaden sposób nie czuje się winny, a jego najsilniejszym argumentem jest proste stwierdzenie, że jest on fotografem. *Jestem fotografem* – powiada – i to ma wyjaśnić wszystko. Status fotografa czyni go właścicielem oglądanego (podpatrzonego) świata. Jest on osobą, przed którą nie ma zamkniętych drzwi, nie ma miejsc zakazanych⁸. Jemu przecież ludzie wręcz płacą, by być fotografowanymi. Kobieta nalega, a gdy to nie przynosi rezultatu, odwraca się i biegnie z powrotem. W miejscu, gdzie jeszcze przed chwilą stał jej partner, zatrzymuje się na krótką chwilę, jak gdyby coś ją wstrzymało, zdziwilo, po czym biegnie dalej. Fotograf wykonuje kilka dodatkowych zdjęć i spokojnie udaje się na spotkanie z przyjacielem-pisarzem, współautorem albumu o Londynie.

Zaintrygowany naleganiami kobiety, która nachodzi go również w pracowni, Fotograf wywołuje film i powiększa kilka wybranych zdjęć

Bardzo ciekawą analizę tego epizodu w *Semiotyce filmu* przedstawił Jurij Łotman⁹. Przytoczę pokrótce tok jego rozumowania. Powiada on, że wywołane i powieszzone w pracowni zdjęcia są wykluczone z kontekstu, w jakim znajdowały się, gdy oglądaliśmy je „na żywo”: po pierwsze – kontekstu czasowego – widzimy dane zdarzenie poza ciągiem zdarzeń, poprzedzających i następujących po nim; po drugie – przyczynowego – rzeczywistość oglądana wcześniej miała trzeci wymiar – Łotmanowi idzie tutaj przede wszystkim o postać Fotografa: zdenerwowanie kobiety było umotywowane – widzieliśmy przecież, że jej złość ukierunkowana była na Fotografa. Teraz, kiedy – powiększając zdjęcie – Fotograf wykluczył wszystko, co działo się przedtem i potem – na zdjęciach odstoniła się nowa rzeczywistość: kobieta, obejmowana przez mężczyznę odchyła się jakby od niego i uporeczywie z niepokojem patrzy w bok, w zarośla. Łotman pisze: *Uświadomienie sobie, że jakiś tekst jest niezrozumiały, stanowi konieczny etap w drodze do nowego rozumienia*¹⁰.

Jednym słowem, relacja kobieta – Fotograf, która zaprzętała nas, gdy oglądaliśmy scenę w parku „na żywo”, zostaje zastąpiona przez relację kobieta – otaczające krzewy. To tam Fotograf zaczyna poszukiwać przyczyny niepokoju kobiety. Powiększa kolejne zdjęcia, kolejne fragmenty zdjęć. Tworzy jak gdyby nową historię, nową historię czasowo-przestrzenną. Kobieta uporeczywie ciągnie partnera w pewne miejsce; kolejna fotografia zostaje rozbita na dwa powiększone kadry: zbliżenie twarzy kobiety z niepokojem patrzącej na krzaki, krzaki z tej kliszy w powiększonym kadrze, kobieta już po scenie z rozmowy z Fotografem, kiedy zatrzymuje się ona w miejscu, gdzie stała uprzednio z partnerem. Uporeczywie śledztwo, „wgrzyzanie się” w sfotografowaną rzeczywistość, podkreślone jest dodatkowo użyciem lupy, pod którą Fotograf bada i tak już znacznie powiększone odbitki. W końcu osiąga cel. Na kolejnym, silnie już powiększonym kadrze, choć w bardzo już rozmytym – poprzez nadmiernie powiększone ziarno fotografii kształacie – widać – jak gdyby kontur twarzy i – wyraźniej skierowany w parę pistolet z nasadzionym tłumikiem.

Odkrycie to bardzo podnieca Fotografa. Pragnie też natychmiast podzielić się nim z przyjacielem, z którym przygotowuje album: *Ron?... Przydarzyła mi się niezwykła historia. Wiesz, te fotografie w parku: niezwykle. Jakiś mężczyzna usiłował zabić drugiego. Uratowałem mu życie (...)* Ostatnie zdanie paradoksalnie potwierdza opinię Barthes'a: *Ci młodzi fotografowie, którzy uganiają się po świecie zajęci chwytaniem aktualności, nie wiedzą, że są pośrednikami śmierci*¹¹. Stale jednak jesteśmy skłonni wierzyć, że fotografia ratuje i od zapomnienia, i od śmierci.

Dzwonek do drzwi przerywa rozmowę. Kiedy po pewnym czasie Fotograf ponownie patrzy na ostatnie zdjęcie nieznajomej, gdy po odbiegnięciu zatrzymała się ona w miejscu, w którym jeszcze niedawno stała z partnerem, u jej stóp dostrzega rozmyty zarys leżącego ciała. A więc nie tyle uratował życie, co raczej nieświadomie utrwalił zbrodnię. Pospiesznie jedzie do parku. Jest już noc. Rzeczywiście, obok kępy krzewów leży ciało mężczyzny. Fotograf pospiesznie wraca do domu. Tu okazuje się, że fotografie zostały skradzione. W splądrowanym mieszkaniu, za szafą odkrywa jedyną, jak gdyby na ironię pozostawioną, fotografię. Widoczna jest na niej plama – trudny do rozpoznania poprzez nadmiernie powiększone ziarno – zarys leżącego ciała. Po krótkiej chwili nadchodzi żona mieszkającego w sąsiedztwie przyjaciela-malarza.

Fotograf: *Dziś rano widziałem nieżywego mężczyznę.*

Patricia: *Gdzie?*

Fotograf: *Zabitego w parku. (...)*

Patricia: *Jak to się stało?*

Fotograf: *Nie wiem. Nie widziałem.*

Patricia: *Nie widziałeś?*

Fotograf: *Nie. (...) Oto ciało (mówi wskazując na zdjęcie).*

Patricia: *Wygląda prawie jak obraz Billa.*

Fotograf: *Rzeczywiście.*

O swoich wykonanych techniką pointylistyczną obrazach Bill powiedział kiedyś: *Gdy je maluję to wszystko nie ma żadnego sensu – jeden bezład. Czasami mi się wydaje, że to kicze. Ale po pewnym czasie znajduję jakiś punkt zaczepienia, jak na przykład ta noga. I wtedy reszta staje się łatwa do wyjaśnienia, jakbym znalazł klucz do powieści kryminalnej.*

Zawieśmy na chwilę ten wątek. Po rozmowie z żoną Billa Fotograf pragnie skontaktować się z Ronem. Jedzie na nocne przyjęcie, na którym powinien być przyjaciel. Po drodze dostrzega nieznajomą – następuje epizod, który już opisałem. Na przyjęciu, w oparach palonej przez wszystkich marihuany, odnajduje Rona. Opowiada mu o zbrodni, o trupie, o konieczności wykonania zdjęć. Nie jestem fotografem – odpowiada odurzony Ron – tak jakby mogło to być usprawiedliwieniem dla braku zainteresowania. Fotograf waha się przez chwilę, czy powinien jechać do parku sam – w końcu ulega namowom Rona i pozostaje na przyjęciu.

Wątek ten zwraca uwagę na jeszcze jedną echę Fotografa: nie umie on, czy też nie może, nigdy doprowadzić swoich działań do końca, zawsze coś staje na jego drodze, uniemożliwiając mu dobrnięcie do celu – poza opisanym przed chwilą

epizodem przywołajmy tu nie dokończoną rozmowę telefoniczną z Ronem, nie dokończony flirt z nieznaną z parku, „nie dokończony” epizod fotografowania modelki Veruschki¹².

Kiedy rano po obudzeniu się jedzie do parku, trupa już nie ma.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad prezentowaną w filmie relacją rzeczywistości i fotografii, różnych aspektów fotografii. Kiedy Fotograf wykonuje zdjęcia w parku pragnie utrwalić wrażenie estetyczne. Nie podważając rozważań Łotmana, pragnąłbym zwrócić uwagę na równoległą, dopełniającą interpretację tego epizodu oglądanego „na żywo” i odtwarzanego z fotografii. Nie ma w tym nic dziwnego, że Fotograf nie widzi tego, co stało się naprawdę w parku – jest zajęty stroną estetyczną, a nie faktyczną zjawiska (przyjacielowi mówi potem o spokoju, świetle itd.). Zresztą, czyż nie jest tak – na co zwracało uwagę wielu krytyków fotografii – że aparat „widzi” po prostu lepiej. Porzućmy jednak to przekonanie, które – jak sądzę – na początku podziela również Fotograf. Jeszcze pierwsze wykonane odbitki są bardziej po stronie estetyki niż faktu. Dopiero kolejne powiększenia w swoim charakterze zaczynają przypominać fotografię faktu. Następuje więc przejście od fotografii estetycznej do fotografii faktu. To przesunięcie pozwala na odkrycie prawdziwej wersji zdarzenia w parku – dostrzeżenie trupa. Następnie fotografie giną. Fotograf uporeczywie wpatruje się w jedyną, która pozostała – w rozmazanym konturze próbuje odkryć, uchwycić ukrytą w fotografii prawdę. Przychodzi Patricia i swoim stwierdzeniem o podobieństwie odbitki do obrazów Billa ostatecznie niweczy próby doszukania się rzeczywistości w zdjęciu. Fotografia jest jak obraz, jej estetyczna, „wykreowana” strona całkowicie odcina sferę faktu. Twarz Fotografę jak gdyby łagodnie po stwierdzeniu Patricii, napięcie opada – akceptuje on nową rzeczywistość. Kiedy Fotograf powraca do parku, trupa już nie ma. W obu przypadkach zatem fotografia jak gdyby wyprzedza rzeczywistość – staje się tej rzeczywistości zapowiedzią. Obserwujemy tu więc grę dwóch aspektów fotografii: jest ona zawieszona pomiędzy faktem, „to było” (ça a été), świadectwem, minioną prawdą, a sztuką – by wykorzystać rozróżnienie Barthes’a¹³.

Realści, do których Barthes siebie zalicza, traktują fotografię jako emanację rzeczywistości minionej, jako magię, a nie sztukę. *Jest rzeczą ważną, że fotografia ma moc dowodową i że jej świadectwo dotyczy nie przedmiotu, lecz czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia moc zaświadczenia przewyższa moc reprezentacji*¹⁴. Owo „to było” – oś wokół której rozwija się ostatnia książka Barthes’a – ma podwójne odniesienie, przy czym Barthes mocniej podkreśla prawdę minionego czasu, niż prawdę przedmiotu. Tym samym fotografia ewokując czas miniony ma silny związek ze śmiercią. Barthes mówi nawet, że istotą fotografii jest śmierć. Tej zatrwającej, szalonej prawdy fotografii społeczeństwo nie jest w stanie znieść, dlatego też stara się ją oswoić. Jednym ze sposobów jest przetworzenie jej w sztukę. Kino ma w tym swój wielki udział. Każda sztuka może bowiem reprezentować kulturowe znaki szaleństwa, nigdy jednak nie jest szalona ze swej natury. Po słowach Patricii, realizm oswojonej przez sztukę fotografii staje się względny.

Jednym słowem obserwujemy balansowanie pomiędzy metonimią i metaforą. Wykonane w parku zdjęcia są najpierw metaforą (stąd nie ukazują nam dosłownej rzeczywistości), przemieniają się w metonimię (dostrzegamy trupa), by z kolei powtórnie przemienić się w metaforę. Za tą zmianą statusu fotografii „podąża świat”.

Czy potrafimy sobie dzisiaj wyobrazić świat bez fotografii? W dzisiejszej kulturze trudno sobie już wyobrazić świat bez jego fotograficznej reprezentacji. O tyle więc, o ile nie ma fotografii (fotografii jako faktu), nie ma też świata, czy też jego części – fotografia daje nam przecież świat w częściach¹⁵. To złudzenie, że świat bez fotografii nie istnieje, zostaje rozwiane przez zakończenie filmu. Zrezygnowany Fotograf wraca z miejsca zbrodni – brak trupa to brak czegokolwiek, co rzeczywistość może mu dać z siebie, co byłoby dla niego interesujące. Jego uwagę przyciąga pojawiający się jeep, wylądowany rozbawioną, rozkrzyżowaną i karnawałowo przebraną młodzieżą. Samochód zatrzymuje się przy korcie tenisowym. Grupka rozdziela się: dwie osoby wchodzi na kort i rozpoczynają wyimaginowaną grę, reszta pozostaje poza ogradzającą kort siatką i pilnie obserwuje pojedynek, wodzi wzrokiem za niewidoczną piłeczką. Ich twarze odzwierciedlają tak uchybienia, jak i udane zagrania graczy. Niefortunne uderzenie jednego z graczy powoduje, że wyimaginowana piłeczka ląduje poza siatką, nieopodal miejsca, w którym stoi Fotograf. „W i d z i m y” dokładnie to miejsce, bowiem kamera precyzyjnie śledzi ruch piłeczki ponad siatką, a potem jej „turlanie się” po murawie. Zawodniczka adresuje do Fotografą proszący gest. On ociąga się jeszcze przez chwilę, jak gdyby zastanawiał się, czy warto wkrazać w tę błazenadę, potem jednak powoli podchodzi do miejsca, gdzie leży domniemana piłeczka, odkłada aparat, podnosi ją, podrzuca kilkakrotnie w dłoń, po czym odrzuca na kort. Zawodniczka przesyła mu gest podziękowania. W zbliżeniu widzimy twarz Fotografą, który wodzi wzrokiem za uderzeniami piłeczki. Po chwili zaczynamy słyszeć odgłosy gry. Fotograf uśmiecha się. Czy jest to przeżycie mistyczne? Dotknięcie niedotykalnego? Pozostawmy na chwilę to pytanie bez odpowiedzi. Taka rozbieżność pomiędzy dźwiękiem a obrazem, uchem i okiem, występuje bowiem w filmie dwukrotnie (na co chyba nie zawsze zwraca się uwagę). Kiedy Fotograf po dostrzeżeniu ciała na zdjęciu udaje się do parku, widzi trupa i jakby nie wierzy własnym oczom, musi powtórzyć gest niewiernego Tomasza (Thomas to przecież także imię Fotografą – Antonioni, jak widać, bardzo rozważnie dobiera imiona swoim bohaterom: porównaj nazwisko Locke w *Zawodzie reporter*) – powtórzyć gest i dotknąć „rany”, dotknąć trupa. Dotyka jego twarzy i po chwili cofa się przerażony. Wokół mrok, szum wiatru i liści. Słyszymy jak gdyby trzaśnięcie gałązki, a potem zaczynają do nas docierać nieumotywowane obrazem, niezbyt głośne dźwięki, nałożone na szum wiatru a przypominające chodzenie po drewnianej podłodze, potem po żwirze, z kolei zaś przyspieszone oddechy i delikatną muzykę. Fotograf opuszcza szybko park. Wtedy dopiero odkrywamy, że dźwięk niejako „wyprzedzał” obraz. Po powrocie do domu Fotograf wchodzi na chwilę do garażu, prędko jednak wycofuje się, idzie do mieszkania przyjaciela (kroki na żwirze), tam zastaje kochającą się parę. Antonioni zastosował więc chwyt, w którym wykracza poza sformułowane przez

Erwina Panofsky'ego „prawo współekspresji” – mówiące, że to, co widzimy i to, co słyszymy w filmie, powinno być ze sobą zgodne¹⁵.

Powróćmy jednak do urwanego wątku. To dopiero, dotknięcie trupa umożliwia Fotografowi przedarcie się przez „emocjonalną szybę”, jaka dzieli go od świata. Oko, ten zmysł separujący, zostało pokonane przez dotknięcie. Dopiero egzystencjalna sytuacja graniczna pozwala, by świat naprawdę zaistniał. W *Szeptach i krzykach*, gdy chora siostra umiera, dwie pozostałe „otwierają się na siebie” – Bergman to samo pokazuje inaczej niż Antonioni – siostry mówią do siebie: po latach milczenia i mowy pustej mają sobie wiele do powiedzenia, w końcu rzeczywiście są razem, są sobie bliskie, dotykają się – ale my nie nie słyszymy, na ten krótki moment film stał się niemy. Potem, kiedy dźwięk odpowiada obrazowi, w relacji między bohaterkami filmu powraca maska i gra.

Powiada Rilke:

*Świat jeszcze pełen jest ról, które gramy.
Dopóki nam zależy, czy się podobamy,
gra także śmierć, chociaż się nie podoba.
Lecz gdyś odchodził, zabłysło na scenie
pasma rzeczywistości przez tę szparę,
gdzieś zniknął: zieleń prawdziwej zieleni,
prawdziwy promień, las, któremu dałeś wiarę.*¹⁷

Czy można zatem tak samo zinterpretować ostatnią scenę? Kiedy Fotograf – potwórzmy to z naciskiem – odkłada aparat i podnosi – czyli dotyka – pileczki. Zaczyna słyszeć, bowiem pozbywa się na chwilę maski, odkłada aparat, za którym był wечно schowany, dotyka życia nie poprzez fotografię. I czy na pytanie zadane przez analizującego film Maxa Kozłoffa – *kto wie, co (Fotograf) widzi?*¹⁸ – możemy odpowiedzieć za Rilke: widzi *zielenią prawdziwej zieleni*.

Tym samym moja interpretacja filmu jest odmienna od tej, jaką sugeruje Jurij Lotman. Pisze on: *Fotograf najpierw z niedowierzaniem spogląda na puste miejsce, ale potem włącza się do gry i „przerzuca” pileczkę. Gra toczy się dalej. Fotograf – zdumiony – wyraźnie słyszy uderzenia pileczki o raketkę. Pierścień złudzeń zamyka się*¹⁹. Jeśli się nie mylę, w ostatnim zdaniu Lotman chce powiedzieć, że pierścień złudzeń zamyka się zamykając w swym obrębie bohatera. Proponuję uznać ostatnie zdanie Lotmana za prawdziwe, ale dopiero po wyjęciu go z kontekstu, w którym zostało umieszczone. *Pierścień złudzeń zamyka się*, bowiem Fotograf dostrzegł *zielenią prawdziwej zieleni*. To nie przypadkiem chyba, kiedy z narastającą siłą docierają do nas dźwięki uderzanej pileczki, jednocześnie na krótką chwilę narasta również siła śpiewu ptaków. Oczywiście dopuszczam się tu pewnego nadużycia: sformułowania *zielenią prawdziwej zieleni* używam tu jedynie metaforycznie.

Choć przeżycie Fotografu nie jest dokładnie tym, o czym mówi Rilke, jest przecież iluminacją. Angielskie *blow-up* to oczywiście „powiększenie”, ale również *wybuch, eksplozja* czy, by podążyć za jego wizualną formą – *oślnienie*.

Całe Lotmanowskie podsumowanie filmu wydaje mi się mało przekonujące i w pewien sposób wewnętrznie sprzeczne. *Na czym więc* – zapytuje Lotman

– polega sens fabuły filmu i czy mają rację ci krytycy, którzy widzieli w nim wykładnię relatywizmu i iluzjonizmu, rezygnując z wiary w prawdę i ludzkie zdolności przybliżenia się do niej?

Takie oceny opierają się na zwykłej pomyłce, często popełnianej przez krytykę – na utożsamianiu autora i bohatera oraz przypisywaniu temu pierwszemu cech i myśli drugiego²⁰. Ale co właściwie rozumie Lotman przez to rozróżnienie na autora i bohatera, skoro nieco dalej pisze: *Czy należy utożsamiać Antonioniego z jego bohaterem? Tylko w tym sensie, że konflikt, którego zupełnie nie mógł zrozumieć bohater filmu, istnieje dla całego kina współczesnego*²¹. Ze zdania tego można wywnioskować tyle tylko, że tak jak bohater filmu, tak całe kino, a wraz z nim Antonioni, są pogrążeni w złudzeniu (czemu zresztą sam Lotman przeczy, ale o tym dalej).

Całe to rozróżnienie na bohatera i autora – jak mi się wydaje – zaciemnia sprawę. Wcześniej Lotman stwierdza: *Podobnie jak na początku filmu na własne oczy zobaczył bohater nie to, co się dzieje, tak na końcu na własne uszy słyszy coś, co się nie dzieje*²². Zdanie to wydaje się jednoznacznie wskazywać, że Lotman nie zobaczył metafory. To tylko pozornie film ma strukturę koła, kończy się, tak jak się zaczął – co może również sugerować grupa przebierańców otwierających i zamykających film. Tak naprawdę to, co się przydarza bohaterowi, jest prawdziwą iniekcją, z jej trzema fazami, gdzie grupa przebierańców znaczy dwa skrajne etapy: rytuał odłączenia i przyłączenia. Sam zaś bohater wychodzi z próby wzbogacony. Kiedy słyszy dźwięk odbijanej piłeczki, jest nie tyle zdumiony – jak mówi Lotman – lecz raczej jego twarz rozjaśnia uśmiech (może tylko półuśmiech) – zrozumiał bowiem, że fotografia nie tyle rozjaśnia świat, co raczej go zaciemnia. Nie przynosi ona wiedzy pewnej, niepodważalnej, jest nie tyle środkiem zbliżenia do świata, dotarcia do prawdy, ile raczej od tego świata oddala, stwarza konwencję oglądania świata.

Film otwiera napis *Blow-up* jak gdyby wycięty z zielonej murawy – litery były ramami okien, przez które mogliśmy oglądać świat. Ten efekt był dodatkowo podkreślony przez gwałtowne powiększenie liter, co może sugerować wniosek, że fotografia przybliża świat. Pojawiający się na zakończenie filmu na zielonej murawie ten sam napis składa się z czarnych liter. Fotografia nie ukazuje nam świata, lecz go przesłania.

Kiedy więc Lotman konkluduje, że Antonioni przeszedł od „wędrownej kamery” (Dźwigi Wiertowa) do filmu analizy i interpretacji (Sergiusza Eisensteina), to można by dopowiedzieć parafrazując jego słowa: tylko w tym sensie, że konflikt, który z r o z u m i a ł na zakończenie bohater filmu, istnieje dla całego kina współczesnego²³.

Powróćmy jednak raz jeszcze do ostatniego epizodu filmu. Takie połączenie widzialnego (gra) i niewidzialnego (piłeczka) i wynikająca z tego synteza – nowa jakość – słyszenie przywodzi na myśl symbol. W jednej z jego definicji czytamy: *symbol [jest] dla człowieka wciąż także znakiem połączenia tego, co widzialne i niewidzialne. Zawiera się w nim tęsknota za ponownym zestawieniem pełnego napięcia – albo zerwanego w pełni winy, albo bezwiednie zagubionego – pozytywnego stosunku do tego, co transcendentne*²⁴.

Na taką zbieżność widzialnego i niewidzialnego, rzeczywistego i nierzeczywistego zwraca uwagę wielu autorów piszących o symbolu. Jeśli potraktować ten ostatni epizod jako filmową prezentację symbolu i zestawić ją z opisanym wcześniej epizodem z gryfem gitary (nazwanym najkrótszym traktatem o semiotyczności rzeczy) to można sądzić, że Antonioni opowiada się za symbolem, za możliwością poznania, dotarcia do rzeczywistości poprzez symbol. Na pytanie, czy fotografia potrafi sprostać takiemu zadaniu, Antonioni zdaje się udzielać odpowiedzi negatywnej.

SŁAWOMIR SIKORA

- 1 R. Barthes, *Krytyka i prawda*. Przelożyła W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opr. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972, s. 120
- 2 Ostatnie przykłady por. Leroy Searle, *Teoria języka a praktyka fotograficzna*, „Obscura” 4 (54) 1987, s. 14–15
- 3 W. N. Toporow, *Prostranstwo i tekst*, [w:] *Text: siemantika i struktura*, Moskwa 1983, s. 230
- 4 S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 83
- 5 Cytaty nie oznaczone przypisem pochodzą ze scenariusza. Podają je za: M. Antonioni, *Scenariusze*. Przekład Wanda Gall, Warszawa 1989, s. 265–304
- 6 S. Sontag, op. cit., s. 17
- 7 M. Dufrenne, *Utopia nowej sztuki*, [w:] *Zmierzch estetyki autentycznej czy rzekomy*. Wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Warszawa 1987, t. I, s. 325.
- 8 Fotograf jest prawdziwym bohaterem naszych czasów – porównaj tytuł eseju Arthura Goldsmitha *The Photographer as a God* w „Popular Photography”, December 1965
- 9 J. Lotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, s. 188–200
- 10 Tamże, s. 190
- 11 R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard Seuil 1989 (1980)
- 12 Tym samym w zachowaniu Fotografą widoczny jest nie tyle swego rodzaju konformizm, podkreślany przez Lotmana, co raczej pewna niemożność działania – Sontag mówi, że działalność Fotografą polega właśnie na niedziałaniu, nieinterwencji. S. Sontag, op. cit., s. 43
- 13 R. Barthes, op. cit., § 47, 48
- 14 Tamże, § 36
- 15 S. Sontag, op. cit., s. 7, 8, 26
- 16 E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, [w:] *Estetyka i film*. Warszawa 1977, s. 134
- 17 R. M. Rilke, *Doświadczenie śmierci*, [w:] *Poezje*. Przekład M. Jastrun, Kraków 1974, s. 105
- 18 M. Kozloff, *The Blow-up*, „Film Quarterly”, vol. 20, 1967, nr 3
- 19 J. Lotman, op. cit., s. 196
- 20 Tamże.
- 21 Tamże, s. 197
- 22 Tamże
- 23 (...) konflikt, którego zupełnie nie mógł zrozumieć główny bohater filmu, istnieje dla całego kina współczesnego. Jednakże już sam fakt, iż Antonioni skonstruował utwór wokół takiej fabuły, świadczy o jego rozbieżności z bohaterem filmu. Od idei „wędrowniej kamery” przeszedł Antonioni do filmu analizy. Lotman, op. cit., s. 197
- 24 Gerd Heinz Mohr, *Lexicon der Symbole*, s. 10

PREZENTACJE

DOTKNIĘCIE RĘKI

KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO



Mimo wszystkich ograniczeń ten film jest dla mnie utworem bardzo osobistym. Dotyka sensu uprawiania sztuki. Wyraża smugę cienia, przez którą przechodzi prawie każdy artysta, kiedy w dojrzałym wieku zaczyna zastanawiać się, jaki sens ma jego dalsze życie. Każdy, kto widzi pewien pułap tego, co osiągnął, wątpi czy kiedykolwiek go przekroczy. I zaczyna marzyć, jak Faust, żeby raz jeszcze być młodym.

Krzysztof Zanussi

Dotknięcie ręki (The Touch) – reżyseria: Krzysztof Zanussi; scenariusz angielski: Peter Morgan, Mark Wadlow (na podstawie scenariusza Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Zebrowskiego); muzyka: Wojciech Kilar; zdjęcia: Jarosław Zamojda; scenografia: Ewa Braun; kostiumy: Dorota Roqueplo; montaż: Marek Denys; dźwięk: Wiesława Dembińska; kierownictwo produkcji: Michał Szczerbie. Obsada: Max von Sydow (Henryk Kezdi), Lothaire Bluteau (Stefan), Sarah Miles (Helena), Sofie Grabol (Anette), Aleksander Bardini (Profesor Kern), Peter Hesse Overgaard (Joseph Kezdi), Lars Luone (Doktor), Sławomira Łozińska (jego żona), Beata Tyszkiewicz (Dziennikarka telewizyjna) i inni. Produkcja: Polska, Wielka Brytania, Dania (Studio Filmowe „TOR” przy udziale Telewizji Polskiej oraz Mark Forstater Production Ltd, Metronome Productions A/S wraz z British Screen), 1992 r. Długość: 2550 m. (90 min). Kolor.

ZACZEŁO SIĘ OD MUZYKI?

MÓWI KRZYSZTOF ZANUSSI

W ROZMOWIE Z WANDĄ WERTENSTEIN



– Chciałabym zacząć od wyjaśnienia sprawy muzyki, bo w wywiadzie dla biuletynu *Warszawskiej Jesieni* Wojciech Kilar mówi, że pan podsunął mu ten temat, a pan mówi, że to muzyka Kilara była dla pana inspiracją do napisania opowiadania, które stało się podstawą filmu.

– Jak zwykle był w tym łańcuch zbiegów okoliczności. Otóż z mojego polecenia mój niemiecki kolega Peter Lilienthal zwrócił się do Wojciecha Kilara o napisanie muzyki do jego filmu *Dawid*, który potem zdobył Złotego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie. Kilar przy swej przenikliwej inteligencji posiada niesłychaną odporność na niedorzeczne pomysły swoich artystycznych współpracowników, czemu dał dowód podczas pracy ze mną przy *Strukturze kryształu*, kiedy zgodził się na moje idiotyczne naleganie, by napisać muzykę, zanim zrobimy film. Wydawało mi się to rewolucyjnym pomysłem i jak większość rewolucyjnych pomysłów okazało się dziecinne; ponieważ upierałem się, Kilar w końcu zgodził się napisać ostrzegając, że pomysł jest bez sensu i rzeczywiście po zrobieniu filmu całą tę muzykę wyrzuciliśmy do kosza i Kilar napisał inną. Ale ta niebawoma mądrość Kilara i wyrozumiałość dla potrzeby wyważenia otwartych drzwi przez artystów sprawiły, że wytrzymał nawet z Lilienthałem, człowiekiem legendarnie uciążliwym we współpracy, i napisał mu tę muzykę. Użył do niej żydowskich, środkowoeuropejskich tematów folklorystycznych ze zbioru, który gdzieś przy okazji wykopano. W zbioru tym znalazł się również nie użyty w filmie *Dawid*

temat purimowy, który prześladował Kilara przez długie lata, Kilar wyczuł, że jest to coś na miarę tematu, którym Ravel posłużył się w *Bolerze*, że ma taką samą rekurencyjną siłę, że może powracać nieskończoną ilość razy. Oczywiście, jest krótszy niż temat *Bolera*, ale powraca częściej i – jak rozumiem – Kilar potraktował *Bolero* jako propozycję formy, pewien krok w historii muzyki, krok, który możemy przyjąć jako ustanowienie formy.

– *Jako pewną formę fugi?*

– To jest inne niż fuga, ale jest to forma porównywalna. I Kilar pozwolił sobie tak samo potraktować temat purimowy w *Exodusie* nadając mu już szereg znaczeń, powiedzmy, natury semantycznej, znaczeń, które zresztą spotykały się z duchem 1979/80 roku; było to jakieś wielkie zbiorowe wołanie biblijnym podtekstem, z tekstem, który śpiewa chór. Jednym słowem, znak czasu jest w *Exodusie* odczytywalny. Grany pod koniec stanu wojennego w Filharmonii Krakowskiej wywołał ten efekt, że ludzie zaczęli podczas finału masowo pokazywać „zajączki” – bo do takiego nastroju ich usposabiał. I dlatego ten utwór jest dla mnie wyraźnym znakiem czasu. Oczywiście, jest również ponad tym czasem. A z moim filmem było tak: był temat, był inny film i była inna muzyka, był utwór symfoniczny, w którym znalazłem dedykację dla siebie; i oczywiście każdemu, kto zajmuje się filmem, nieobcy jest kompleks niepełnej wartości płynący z tego, że moja dyscyplina ma zaledwie sto lat i już umiera, czuję się więc szalenie uhonorowany faktem, że utwór symfoniczny, utwór z dyscypliny o tradycji wielusetletniej jest mi dedykowany. W tym splocie zdarzeń sytuuje się *Dotknięcie ręki* jako przedsięwzięcie, w którym były określone ramy dla muzyki, z góry było wiadomo, że to będzie historia powstawania utworu, który ma coś znaczyć, ma być utworem nośnym i stworzyć mistyfikację, że jest spóźnionym głosem dawnej frazy kompozytora.

Kilar, który był jednym z pierwszych awangardystów w czasie słynnych Warszawskich Jesieni po 1956 roku, był też pierwszym, który odważył się powiedzieć, że król jest nagi, że trzeba wrócić do folkloru przede wszystkim: było to w *Krzyszczanym* opcją prawie skandaliczną. I później *Exodus* i *Angehus*, i *Orawa*, i parę innych – były to wszystko utwory idące pod prąd tej muzyki, która już wtedy przekształcała się z awangardy w swoisty akademizm, akademizm dobrze znanych poszukiwań. Stąd wieczny konflikt Kilara z muzycznym establishmentem, ponieważ jako dusza niespokojna ma na sumieniu drugie już zerwanie – i stąd ciągle kontrowersje wokół *Exodusu*, w którym nieżyczliwi widzą jakąś redukcyjność, ograniczenie się do minimalnych środków, a inni dostrzegają w tym nowość, rozumieją, że jest to utwór znaczący, który niesie emocje, który przywraca muzyce miejsce, jakie miała i jakie zaczęła już tracić. Emocje związane z najlepszymi nawet utworami dodekafonistów są czysto spekulacyjne, nie ma wśród utworów tego okresu takich, które by rzeczywiście potrafiły porwać salę. Toteż podzielałam odczucia mojego kompozytora, podziela je dzisiaj w ogromnym stopniu Krzysztof Penderecki, na którego sypią się te same zarzuty, że pisze muzykę, której wprawdzie ludzie słuchają, ale jednocześnie zgłaszają pretensję: jak można było odejść tak daleko od swej awangardowej twórczości! To samo można wreszcie

dostrzec u Witolda Lutosławskiego, u którego ta ewolucja jest może najbardziej naznaczona osobistym stylem i w związku z tym nie ma w niej elementu zerwania, ale *III Symfonia* jest utworem niosącym chyba najwięcej emocji – po długim okresie. Mówię o Witoldzie Lutosławskim po to, by wpisać Wojciecha Kilara w ten zwrot, który dokonał się z jego dziełem, za jego przyczyną, ale nie jest to zwrot jednostkowy. Przeżyło go całe pokolenie wybitnych kompozytorów. I chyba sygnał, że rozbrat z publicznością nie może trwać zbyt długo, był w znacznej mierze sygnałem z Polski.

– *Jaki jest tekst laciński?*

– *Domine, hic venit populus tuus* (Panie, oto przychodzi lud Twój) – to jest zdanie z *Księgi Wyjścia*. W scenariuszu jest napisanych wiele rzeczy, które miały wyjść na spotkanie muzyki i w ten sposób zachęcić Kilara; są tam w dialogu sformułowania, które pochodzą i od Kilara, i od Lutosławskiego, z którym półtora roku wcześniej zrobiłem film dla BBC, składający się z naszych rozmów; wyjąłem z tamtego filmu parę wdzięcznych sformułowań, które włożyłem w usta mojego kompozytora.

– *A jego postać? Z jakiej inspiracji powstała?*

– Jeśli chodzi o elementy fabularne filmu, to pierwsze odniesienie jest do Carla Orffa, który zamilkł i którego długie życie było dla mojego pokolenia zaskoczeniem – wiedzieliśmy, że był sensacją w Paryżu w latach trzydziestych, poznawaliśmy go, ale jego droga została bez kontynuacji. Zamilkł już przed wojną, muzyka poszła w inną stronę. A on nie chciał się wpisać w estetyki nazistowskie...

– *Był Żydem?*

– W moim mniemaniu nie. Nic o nim nie wiedziałem i zostało mi w pamięci zdumienie, że żyje... I druga rzecz czysto fabularna – to, co tu starałem się zarysować możliwie delikatnie, wiąże się ze wspomnieniami mojego ostatniego spotkania z sędziwym Rubinsteinem. To sprawa jego ostatniej miłości... Oczywiście nie mogło tu być wyraźnego nawiązania do niego.

– *Ale to jest sprawa znana, to było gdzieś opisane, jak ten romans z sekretarką dodawał mu sił do grania...*

– To – chcę mówić nie urażając jednak uczuć wdowy – wyjątkowo pospolite stworzenie, ta sekretareczka; aż trudno uwierzyć, że mogła go oczarować. Widziałem ją za jego fotelem z mężczyzną, którego przedstawiała jako brata, ale zapewne był jej chłopakiem i to osaczenie przez tę ponurą parę robiło przytłaczające wrażenie.

– *Mniejsza o dziewczynę, ale skąd pomysł tego „duszka”?*

– Ta postać pojawiła się wcześniej niż dziewczyna. Zrodziła się z doświadczeń Edwarda Żebrowskiego w jego chorobach...

– *On mniej mi się wydaje uzdrawiaczem, raczej jakąś dziwną osobą, przyslaną skądś...*

– Ta jego jakby ewangeliczność jest już fantazją poetycką, ale wyprowadzenie go z doświadczeń Edwarda jest po prostu faktem z życia wziętym.

– *W filmie nie przychodzi jednak, żeby leczyć...*

– Przychodzi, żeby zmobilizować Kezdiego do powrotu do komponowania, dać mu ostatnią szansę zbawienia – jeśli chcemy dać interpretację teologiczną. On ma go uratować przed zatraceniem – jest tu odwrócenie wszystkich stereotypów Fausta czy motywów faustowskich, bo Faust chce być młody, a on nie chce być młody, młodość staje się tu powinnością a nie pragnieniem. Bo młodość pociąga za sobą obowiązek dokonania – powinności. I ten przybysz nie daje mu umrzeć spokojnie, jak sobie marzył, w zapomnieniu.

– *A potem się napłatało, bo „duszek” chciałby mieć tę panienkę dla siebie...*

– W momencie, kiedy młodzieniec przywłaszczył sobie siłę, która była mu tylko dana, jakbyśmy powiedzieli po włosku – *in appalto* – dana warendę; on nie miał prawa nią dysponować, a zaczął, ponieważ przywłaszczył sobie misję, uznał ją za swoją – to może jest najtrudniejszy moment do powiedzenia, najmniej może udowodniony, bo ma z tego wynikać, że ta władza nigdy nie jest od człowieka, tylko najwyżej przez człowieka.

– *To jest chyba jasne... Ta jego klęska na końcu, to zalamanie świadczy, że odebrano mu władzę, bo się nie sprawdził, bo nagle poczuł, że jest zazdrośny o tę panienkę...*

– Ciekawe bywają reakcje publiczności: młodszy, na przykład, strasznicie się na panienkę rzucają, co mnie śmieszy i jednocześnie cieszy bardzo.

– *O ile potwierdza pan moją interpretację zasadniczego sensu filmu, o tyle mam pewne opory w stosunku do zakończenia. Bo kiedy on pada na koncercie, to jest cudowne, bo przyszedł człowiek z zewnątrz, zmusił go do twórczości i oto spotyka go największa łaska, jaka człowieka może spotkać, że umiera w momencie spełnienia. A tu tymczasem okazuje się, że film trwa dalej, że jest obrzydliwy starzec, który ma dzieciaka, awanturuje się, i tylko jedna Sarah Miles jest święta w tej scenie. Po prostu nie wiem, po co pan to dał na końcu...*

– Dla mnie jest to w większym stopniu historia tego chłopca i tu była największa pułapka: jak opowiedzieć, żeby to była historia przybysza, a nie starca. Wątek starca spełnia się w tym właśnie, że on odpokutował i osiąga tę *sérénité*, na czym mi bardzo zależało, bo śmierć bohatera jest dla mnie nieporównanie mniej przekonująca, taka śmierć na żądanie, aniżeli pogodzenie. Ten staruch na końcu jest przynajmniej pogodzony.

– *Ładnie pogodzony, jak rzuca filiżankami w gości...*

– *To było wcześniej; na końcu z wielką łagodnością mówi o świecie...*

– *I mówi, że jest szczęśliwy.*

– Wydawało mi się, że jego sprawa jakoś jest rozwiązana, natomiast chłopak musi rozwiązać swoją i dlatego jest tu ten ślad, że nastąpiła u niego jakaś eksplozja i owe siły zostały mu przywrócone i zostaną użyte znowu; a więc jego błąd został wybaczony. To mi się wydawało na tyle mocne, że upierałem się przy tym finale. Z kolei dziecko to życie przedłużone i może nie ta piękna kompozycja, lecz dziecko będzie największym dokonaniem starca. Ta pochwała życia wydawała mi się ważna – że ten, który chciał stworzyć dzieło, właśnie stworzył człowieka i to jest ważniejsze niż cała reszta...

– *Pomówmy o aktorach – czy pan zaczynał od Sydowa czy od Bluteau?*

– Kiedy zaczynałem myśleć o obsadzie 10 lat wcześniej, wszystko wskazywało na to, że rolę, którą gra Bluteau, zagrałby Tadeusz Bradecki. Myślałem o nim, bo miał ten rodzaj duchowości, o jaką mi chodziło.

– *Kiedy pan zaczął myśleć o tym temacie?*

– Dokładnie 10 lat temu – w 1982 roku. W naszym pierwotnym pisaniu postać starca była inna – to jest istotne, ta ewolucja wynikająca z obsady. Miałem parę propozycji, z którymi musiałem się mierzyć, acz raczej niechętnie i jedną, która była trafiona w dziesiątkę, jeżeliby przyjął naszą pierwotną koncepcję całej historii, to znaczy bardziej niż Bluteau anielskiego Bradeckiego, bo Bluteau jest bardziej tajemniczy, bardziej nawiedzony, a Bradecki ma w sobie niepodważalną czystość, coś takiego w oczach, że go widziałem jako kontynuację postaci z *Constansu*. Natomiast starzec miał być o wiele bardziej wszeteczny – to wszeteczeństwo w naszej wersji scenariusza – również z pewną dozą obsceniczności było żywe; on miał być znacznie bardziej pogański, śródziemnomorski. Miał to być stary satyr. Początkowo były projekty z Anthonyem Quinnem, który chciał to zagrać i kiedyś w Cannes odegrał mi parę scen tak, że prawie mną wstrząsnęło – to był potworny, sprośny staruch. No i wówczas jego odkupienie byłoby większym problemem. W miarę jak ewoluował scenariusz, ta rola zaczęła się zmieniać. Wtedy zjawił się na horyzoncie von Sydow i jednocześnie pojawił się Bluteau, którego poznałem parę lat wcześniej w Indiach, w Kalkucie, gdzie byłem wtedy ze *Stanem posiadania*. Pomyślałem – no tak, ten człowiek jest wystarczająco młodszy, aby odpowiadał temu, czego szukam, a Sydowa spotkałem w Glasgow, gdzie przyznawaliśmy naszą europejską nagrodę – Felixa, i wtedy zrozumiałem, że on mi to może zagrać, jeżeli zdołam go namówić. I oczywiście wtedy ta rola przestaje być taka zmysłowa, natomiast staje się bogatsza, będzie w niej dużo więcej ironii, więcej świadomości, bo taką sylwetkę właśnie ma Sydow.

– *Ale on też nie jest taki... w pełni świadomy... no, może świadomy, ale jego rezygnacja, jego niemożność twórcza jest bezsilnym kopaniem, beznadziejnym szamotaniem się ze sobą...*

– A w końcu wie, że jest złamany. Może zresztą, gdybym ten film robił w Polsce, to sam Bardini mógłby być tą główną postacią.

– *Ale Bardini jest człowiekiem dobrym...*

– Mógłby być taki gniewny...

– *Gniewny, ale dobroduszny...*

– Nie. Bardini bardzo łatwo może być człowiekiem szalenie ostrym, surowym, nieprzyjemnym. Mnie się jego twarz bardzo podoba, uważam, że jest interesująca. Jest w pewnym sensie pobratymcem głównej postaci – on ją antycypuje, pojawiają się jakieś niejasne wspomnienia, jakieś amikozsonerii, jakichś snów-stewek.

– *Czy chciałby pan skomentować sprawę tego snu, motyw wyjazdu Stefana...*

– Gdybym nie robił tego filmu w oparciu o Anglików, pewnie byłoby to bardziej powściągliwe, byłoby raczej wynikiem irracjonalnego impulsu i pewnej intelektualnej spekulacji, bo w to łatwiej gotów jestem uwierzyć. Sny prorocze,

cała taka rzeczywistość urojeń jest zawsze na krawędzi śmieszności. Z twarzą Bluteau myślę, że można to kupić, sam w końcu w to uwierzyłem.

– *Ponieważ jest to temat istniejący, jest możliwe, że mu się przyśnił, bo gdzieś go słyszał. Ale nie uważam, by tę całą pierwszą część wątku Bluteau należało interpretować całkiem racjonalistycznie – to jest jakiś posłaniec, jakiś anioł, któremu na końcu opadły skrzydła. Zrobił, co mu Pan Bóg kazał, ale otarł się tak blisko o świat, że się zbrukał.*

– Oczywiście. Ale chodzi tu także o stopień wiarygodności. Tu jesteśmy w bardzo delikatnym obszarze estetyczno-światopoglądowym. Bo w świecie anglosaskim istnieje pewnego typu łatwowierność wobec sztuki i co za tym idzie niebranie jej na serio. Stąd wszystkie horrory opowiadające rzeczy kompletnie niemożliwe, stąd amerykański horror psychologiczny, który dla Europejczyka jest często na krawędzi śmieszności. *Fatal Attraction* kończy się tak, że krytyczny widz europejski zaczyna się śmiać, mimo że do pewnej chwili wszystko było psychologicznie prawdziwe, bardzo głębokie; ale potem przekracza wszelkie granice i staje się groteskowe. Otóż to poczucie groteski, które nas Europejczyków bardzo hamuje, każe mówić o duchach z wielką powściągliwością, żebyśmy mogli uwierzyć, bo przykłada się do tego miarę prawdy życiowej, prawdy w ogóle. W kulturze anglosaskiej, która w ogóle lekce sobie waży sztukę, nie jest to żaden problem i dlatego wszelkie czary-mary mogą pokazywać się na ekranie i nikt się tym nie oburza, a ja tego poważnie nie mogę podpisać. I był to jeden z najpoważniejszych problemów w tym filmie, by znaleźć kompromis, żeby to było w logice mego angielskiego producenta wytłumaczone i żeby w mojej wrażliwości Europejczyka nie było obraźliwie głupie... Moi producenci bardzo chcieli, żeby to pojawienie się utworu we śnie było właśnie zjawiskiem z gatunku czarów-marów – bardzo mocno podkreślonych.

– *Po prostu zrobił pan tę rzecz tak, jak normalnie sceptyczny Polak robi, że nie wiemy, dlaczego się to stało.*

– A oni bardzo by chcieli, żeby wszystko było wytłumaczone.

– *Kiedy to się nie nadaje do wytłumaczenia. Wydaje mi się, że ta wiara Anglosasów w duchy, w takie różne okropności, jest bardzo irlandzka.*

– To chyba stamtąd poszło. Dziwny irracjonalizm społeczeństw bardzo pragmatycznych, który jakby został wygnany w jakiś obszar i tylko tam się zadomowił. Natomiast człowiek kultury wschodnioeuropejskiej, zwłaszcza Rosjanin, ma bardzo mocne poczucie znaku, prognostyku, pewnych znaczących zdarzeń, z których wysnuwa wnioski dla swego życia.

– *Oni są mistycy. My jesteśmy bardziej cyniczni...*

– Pragmatyk w ogóle nie wiąże duchów z czymś takim. Dla nas jednak, w naszej kulturze środkowoeuropejskiej, jeżeli powracają do nas duchy naszych bliskich, to po to, by nas ostrzec, by nas o czymś uprzedzić, by nas natchnąć jakąś troską. Jednak duchy powracające do nas przy kominku, te z piosenki Osieckiej, są w gruncie rzeczy zjawiskiem dekoracyjnym, nie wkraczają głębiej w nasze życie. Są na zewnątrz.

– Jeżeli pojawia się coś, co nie jest wyraźnie wyjaśnione, wytłumaczalne, to pierwszą reakcją Polaka jest śmiech...

– Tak. Mówimy o pewnym cynizmie z jednej strony, ale mamy też jakąś wrażliwość mistyczną.

– Ale wtedy traktujemy mistycyzm poważnie, to znaczy nie jako znak duchów, tylko jako przeżycie parareligijne.

– A tam duchy, które jakby zostały wyrzucone na zewnątrz społeczeństwa pragmatycznego, mają swoją przestrzeń w sztuce, straszą na cmentarzach, wylażą z grobów, wbija im się kolki w piersi, straszą jakimiś rozkładającymi się ciałami i ich materialność ma nas przerazić. My jednak w kulturze europejskiej, a tym bardziej w tej otwartej ku wschodowi, mamy mistycyzm głębiej wpisany w nasze życie, w nasz los, który nie był dla nas dziełem naszych rąk, lecz był uzależniony od decyzji nie podlegających naszej kontroli.

– W związku z tym, co pan mówi, przychodzi mi do głowy, że może najpoważniejszą propozycją czegoś tajemniczego w kulturze anglosaskiej jest „Shining” Kubricka. Ta propozycja jest głębsza niż wszystkie horrory.

– Myślę, że tak, że *Shining* jest ponad to, o czym mówiliśmy. Tak samo w pewnej mierze jest z *Odyseją kosmiczną*. W *Odysei kosmicznej* prawdziwie cyniczny jest ten powiew niesamowitości transcendentalnej – nie transcendencji, lecz zepchniętego na margines dreszczu grozy, który pragmatyk świadomie dopuszcza i odreagowuje w zabawie. Pani pytanie wywołało jeden z ciekawszych dla mnie tematów do zastanowienia, że w sferze duchowej ten kontrast między anglosaskością, która nas zalewa i naszą częścią Europy, jest sprawą bardzo drastyczną.

– Jak się panu pracowało z zagranicznym producentem – ma pan wielkie doświadczenie w tego rodzaju produkcjach. Jak było tym razem?

– Było sporo kłopotów, bo tym razem miałem do czynienia z producentem mającym ambicje twórcze – musiałem więc dość twardo bronić swoich racji. Ale w końcu, odwracając angielskie przysłowie *every silver lining has its cloud* – albo po naszymu *wszystko ma swoją cenę*.

– Jak się zaczęło z tą produkcją?

– Po prostu – ten film wymagał międzynarodowej obsady, międzynarodowego oparcia i na różne sposoby to montowaliśmy...

Rozmawiała WANDA WERTENSTEIN

Fot. KRZYSZTOF WELLMAN

SZKIC O DOTKNIĘCIU

RYSZARD CIARKA

Kresem doświadczenia mistycznego jest milczenie wobec Absolutu. Tak jak pustka, próżnia wewnętrzna, оголоcenie z doczesnych wartości drogą daru łaski, wyrzeczenia się siebie dla kogoś innego jest tego doświadczenia początkiem. Doświadczenie mistyczne nie daje się jednak wyrazić wprost, w jakiejś formie przyczynowo-dyskursywnej, choć już w kontekście takim, jak przekaz, świadectwo (opis czy obraz) niebezpośrednio pozwala się „dotknąć”, „uzmysłowić”, ująć nawet w kategorii epistemologiczne, psychologiczne, moralne i teologiczne.

Rezultatem owej nieprzekładalności doświadczenia mistycznego na język pojęć i myśli refleksyjnej może być też częste odwoływanie się w opisie do języka paradoksu i dialektyki, do języka symboli, do wieloznaczności symbolu milczenia, pustki, dotknięcia, drogi, spotkania. Dopiero wtedy dychotomia nocy i dnia, rozumu i wiary, pustki wewnętrznej i rygoru myślenia logicznego ukazać może sens tego doświadczenia.

Wynika stąd jasno – napisze Święty Jan od Krzyża – że kiedy dusza doskonale się oczyści i opróżni z wszelkich form i obrazów dostrzegalnych, staje w tym świetle czystym i prostym, przeobrażając się w nie w stanie doskonałości. Światła tego duszy nie zabraknie nigdy, lecz często z powodu kształtów i zasłon stworzeń, którymi jest okryta, światło to nie może w nią przeniknąć. Gdy jednak dusza przez оголоcenie i ubóstwo ducha odrzuci zupełnie te przeszkody i zasłony, natychmiast prosta już i czysta przeobraża się w prostą i czystą Mądrość, którą jest Syn Boży. Bo kiedy w duszy rozmiłowanej zabraknie tego, co przyrodzone, natychmiast wlewa się w nią to, co boskim sposobem tak naturalnym jak i nadprzyrodzonym, ponieważ prawa natury wykluczają próżnię¹.

Doświadczenie mistyczne wymaga często odpowiedniego przygotowania, ascezy, mimo to jest jednak łaską i powołaniem. Powołaniem, którego znak czasami przychodzi we śnie i może być fragmentem melodii, uporczywie powtarzającym się motywem, domagającym się rozwinięcia, ukończenia; może być losem Stefana, młodego muzykologa z filmu *Dotknięcie ręki*.

Ukazana w tym filmie rzeczywistość to istnienie obok siebie i dramatyczne zetknięcie się dwóch światów, w jednym odwołujemy się do pierwiastka tajemnicy i sfery *sacrum* oraz symbolicznego charakteru wszystkich rzeczy, drugi proponuje nam doczesne doświadczenie bytu i wartości. Jest to film o „dotknięciu” jako sile sprawczej, uzdrawiającej i przywracającej życie, o powołaniu do przekazywania mocy twórczej i natchnienia. Ale także i o „dotknięciu” przez chorobę, braku możliwości tworzenia, wyrażania siebie, o twórczej niemocy, zgorzknieniu i milczeniu w nienawiści do świata, o dramacie tworzenia i odpowiedzialności.

Zapiekły w swojej hipokryzji stary kompozytor milczy, bo nie potrafi odpowiedzieć własnym głosem na milczenie śmierci, która pochłonęła jego bliskich podczas wojny. Ale też to milczenie wynikające z własnej niemocy ma w doczesnym doświadczeniu bytu i wartości logiczne uzasadnienie. *Muzyka współczesna* – powiada Kezdi – *to brutalne bezczeszczenie ciszy*. W kakofonii dźwięków, w pustej ornamentyce muzycznych fraz nie da się wyrazić żadnej treści. Kezdi

pozostał więc w tym świecie wypaloną formą, człowiekiem pustym wewnątrz. Nie potrafi przeciwstawić się własną twórczością temu, z czym się nie zgadza; milczy, oczekując ostatecznego dopełnienia i potwierdzenia własnego losu. I tu doczesne doświadczenie bytu i wartości podsuwa bezwzględne w swej logice uzasadnienia. Starość, choroba serca, astma; w tym stanie ducha i ciała każde twórcze uniesienie, każda praca w natehnięciu może zabić. W tak logicznie i przyczynowo ułożonym świecie nawet kapryśny charakter starca, jego napady wściekłości, tonowane zresztą przez wyrozumiałą żonę Helenę, stają się farsą.

Wydaje się, że wrażenia dotyczące pierwiastka tajemniczego, świętego oraz symbolicznego charakteru wszystkich rzeczy – jak pisze Romano Guardini – tworzą podstawy doświadczenia religijnego. W tych wrażeniach objawia się coś szczególnego i staje się treścią ludzkiego istnienia: jest ono zupełnie odmienne od tego, co przekazuje nam „światowe” doświadczenie dotyczące bytu i wartości. Treść doświadczenia religijnego może wystąpić w każdej światowej treści, ale w ten sposób, że odcina się od niej wyraźnie jako element, którego na tej podstawie nie można ani wytłumaczyć, ani określić, jako element „nieświatowy”. (...) Zawarta w nim ocena wartości posiada szczególną stanowczość. Od tego elementu zależą tak ważne sprawy, że może on doprowadzić człowieka do konfliktu z wszystkimi innymi wartościami i okazać swą wyższość nad nimi. Jest to pierwiastek święty i dający świętość. Człowiek słyszy jego żądania bezpośrednio. Może im się przeciwstawić, ale nie może ich skreślić².

Tym żądaniem może być głos, obraz, wspomnienie, może być uporeczywie powtarzający się muzyczny motyw, który zmusi w końcu do spotkania Stefana z Kezdim. Ta naiwna i trochę nie bardzo realna scena w pokoiku młodego chłopaka, który w środku nocy, wyrwany ze snu, stara się wystukać na pianinie zasłyszany we śnie fragment melodii, a potem jak opętany biegnie przez miasto, by podzielić się swoimi troskami ze starym profesorem, upraszcza i trywializuje realność i naturalność podjętej misji. Choć właśnie w tym uproszczeniu i naiwności tym silniej ukazuje się motyw wyboru i powołania.

To znamienne, bo nie ma w tym filmie motywu drogi, wędrówki, jako symbolu powolnego wtajemniczenia w sens doświadczenia mistycznego, duchowej przemiany³. Widzimy tylko jak Stefan stoi na skraju autostrady i bezskutecznie próbuje zatrzymać pędzące samochody, krok w tył, jakby w rygnaacji i z lewej strony pojawia się mająca w oddali, na drugim planie, przydrożny krzyż, jakby znak pieczy i wybrania.

Na razie jednak Stefan pragnie spotkania ze starym kompozytorem, aby ten uleczyl go z sennego koszararu powtarzającej się co noc melodii. Nie wie, że w tej misji, która ma być tylko jego wybawieniem, przeważą nagle element wielkiego wtajemniczenia, w sens sztuki i zbawienia, i że będzie w tym doświadczeniu świadkiem i postąncem.

Doświadczenie to jest obce temu, co ziemskie; zjawia się, dotyka, wzywa. Ma dziwną moc odywania. Przemienia stosunki ważności w życiu. Ułatwia znoszenie jego ciężarów, zmniejsza troski, obiecuje oswobodzenie. (...) Równocześnie doświadczenie to niepokoi, wstrząsa istniejącymi warunkami, stawia wartości pod znakiem zapytania, nie pozwala uznawać świata za ojczyznę, a budzi tęsknotę za czymś innym, ale nie za tym, co puste i niedostępne, bo jego wezwanie podaje kierunek. Przychodzi ono z dziedziny nadzmysłowej, ale to pochodzenie można wyczuć, wraca tam z powrotem i porywa za sobą. W ten sposób może się ono stać celem – celem i drogą jednocześnie⁴.

I tak rozpoczyna się dramat, konflikt dwóch światów, dwóch porządków i postaw. W chwili przybycia Stefana Kezdi żyje w świecie, którego sens określony jest przez egoizm, własne „ja” starca. To świat powinien docenić i zaakceptować

decyzję kompozytora, jego wolną wolę mileczenia, chociażby ta wynikała z jego twórczej niemocy, ponieważ jest artystą. *Bo – jak powiada Kezdi – dla artysty nie ma innych; nie ma odpowiedzialności, jest tylko wola tworzenia.*

Dla Stefana twórca jest tylko narzędziem, naczyniem napelnianym darem łaski tworzenia, artystą więc się bywa, a twórczość jest darem wymagającym odwzajemnienia, szczególnie wobec tych, którzy są tego szczególnego wybrania i powołania pozbawieni.

W sferze doczesnych argumentów i racji nie dojdzie jednak do porozumienia. Dialektyka rozumu i teorii potrafi znieść każdą tezę, nikogo nie przemieni, a puentą tego dialogu będzie tylko farsa, dwuznaczny gest starca, dezawuujujący domniemaną anielskość Stefana.

W rezultacie obaj nie mają racji, tym bardziej że obaj zależą już od kaprysu boskiego planu. Tak jak obaj ze zdumieniem odkrywają w sobie niezwykle właściwości; Stefan – paranormalne zdolności leczenia za pomocą dotknięcia; Kezdi – nagły napływ sił twórczych. I właściwie to, co najważniejsze, co popycha starego kompozytora do działania, dokonuje się nie w sferze przekonujących argumentów i racji, ale w sferze tajemnicy, w mistyce „dotknięcia”.

Z doświadczeniem mistycznym związane są, często potwierdzane w opisach, nadzwyczajne fenomeny: wizje, stymaty, lewitacje, niewytłumaczalne uzdrowienia⁵. Znaki, które zwykle są jedynymi, zewnętrznymi oznakami faktu przeżycia mistycznego, to, co możemy dostrzec zmysłami i zważyć rozumem. Na tle jednak wielu opisów działalności i doznań mistyków, zdolności Stefana wypadają raczej skromnie. Choć mieszka w dziupli drzewa, potrafi za pomocą różdżki wykręć żyłę wodną, sugestywnym dotknięciem uleczyć duszności i przywrócić siły twórcze i witalne, wszystkie te przypadki dają się łatwo we współczesnym, rozumnym świecie „wytłumaczyć” i przez to przestają być czymś niezwykłym. Ale też nie przekraczają w ten sposób granicy śmieszności filmowego triku. Przywracają sens rzeczywistości, tak jak przytomna uwaga Kezdiego na temat podobieństwa własnego losu do Fausta, kiedy Stefan niezym Mefisto, za pomocą dotknięcia obdarzy starca młodzieńczym wigorem.

Właściwie Stefan jest potrzebny, ale przede wszystkim dlatego, że żyjemy w świecie zbyt głuchym, aby usłyszeć bezpośrednio kierowane do nas wezwanie, zbyt sceptycznym, aby zrozumieć bezpośrednio kierowane do nas znaki. Dlatego, we współczesnym świecie, potrzebna jest nam jego realność. Powstające dzieło bezwzględnie burzy zastany porządek i system wartości wokół kompozytora, doprowadza do konfliktu twórcy z otoczeniem. Ożywiony dotknięciem Kezdi, po czterdziestu latach uśpienia komponuje, przeżywa twórcze i miłosne uniesienie, raduje się pełnią życia. A Stefan może być jedynie przekazicielem tej mocy, która to sprawia, i wraz z duchowym i doczesnym triumfem starca – bo powstało dzieło i Kezdi doczekał się potomka – traci swoje zdolności, staje się niepotrzebny, wypaloną formą.

Kezdi wraz z ostatnim taktem wykonywanego utworu powraca do swojej samotności, odmieniony jednak przez łaskę dopełnienia swojej twórczej powinności; milczy, ale jest to już znak pojednania i zbawienia. *I tak, nic się w nim nie poruszyło – jak pisze Plotyn próbując oddać sens doznania kresu doświadczenia mistycznego – nie był obecny w nim zapal, nie była żądza czegoś innego, bo stał na szczycie, a także ani rozum, ani myśl żadna, ani on sam w ogóle nie był obecny, jeżeli i to trzeba mówić, lecz doznał jakby porwania, czy też uniesienia bożego w spokoju i oto pozostaje w samotności oraz bezruchu, bo swoją substancją nie odchyła się nigdzie ani też wokół siebie wiruje, lecz „stoi” całkowicie i stał się niejako spoczynkiem. Nie przebywa w dziedzinie piękna, lecz prześcięga już nawet piękno,*

przekroczył już nawet krąg cnót, podobnie jak kiedy ktoś wstąpi w niedostępne wnętrza świątyni, pozostawiwszy w tyle znajdujące się w niej posągi, które wtedy, kiedy wyjdzie z owego wnętrza, stają znówu przed nim jako pierwsze po tantym widzeniu wnętrza i obcowaniu nie z posągami i nie z obrazem, lecz z Nim Samym⁶.

Wraz z końcem misji realność Stefana zaczyna drażnić i niepokoić, wszak po wykonaniu swojego zadania powinien rozplnąć się w niebycie, być aniołem albo, jak w *Dotknięciu ręki*, czekać na ponowny znak wezwania. Bardziej chyba jednak chcemy wierzyć w tę możliwość powrotu Stefana do domu kompozytora i w wynagrodzenie jego trudu optymistycznym zakończeniem pojednania. Być może powrót Stefana to odwzajemniony dar starca, który ofiaruje swojemu wybawcy całą swoją doczesność, rodzinę, dom, dziecko...

Błąd wkracza w świat razem z refleksją – powiada Gabriel Marcel. Ale też doznanie nie odzwierciedlone w refleksji, w próbie interpretacji, pozostaje poza płaszczyzną zrozumienia, nie uczestniczy w dramacie poznania.

Chodzi o to, czy pojmowanie nie uczestniczy – na płaszczyźnie myśli – w bezpośredniej niezawodności wrażenia. W gruncie rzeczy wszelka refleksja, wszelka dialektyka ciąży nieodparcie ku temu, co ją znosi, ku temu, w czym siebie zaprzecza⁷. Ku doskonałości milczenia?

RYSZARD CIARKA

¹ Święty Jan od Krzyża, *Dzieła*, przekład O. B. Smyrak OCD, Kraków 1986, s. 224

² Romano Guardini, *Objawienie*, przekład A. Paygert, Warszawa 1957, s. 32

³ Mam tu na myśli znakomity film Ołmiego *Legenda o świętym pijaku*, podnoszący wprost temat doświadczenia mistycznego, przez motyw drogi, symbol powolnego wtajemniczenia w głębokie przeżycie religijne.

⁴ Romano Guardini, op. cit., s. 33

⁵ Por. Zbigniew Płużek, *Psychologiczna analiza doświadczenia mistycznego [w:] Mistyka w życiu człowieka*, praca zbiorowa pod red. W. Słomki, Lublin 1980

⁶ Plotyn, *Enneady*, przekład A. Krokiewicz, Warszawa 1959, t. II, s. 694

⁷ Gabriel Marcel, *Dziennik metafizyczny*, przekład E. Wende, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1987, s. 122



Dotknięcie ręki

MIĘDZY PROJEKTEM A FILMEM

JANUSZ GAZDA

1

Ukazać człowiekowi jego maksimum duchowe – tak określa misję literatury poeta Josif Brodski (*jeśli można w ogóle mówić o jakiegokolwiek społecznej misji literatury* – zastrzega się natychmiast). Słowa Brodskiego dają się odnieść także do sztuki filmowej. Ukazać człowiekowi jego maksimum duchowe to znaczy – widząc i opisując jego małość i nawet ohydę, ukazać perspektywę jego duchowych możliwości.

Kamera w polskim filmie współczesnym jest najczęściej okiem szczura. Pokazuje świat szurzy, mały, piwniczny. Nurza się w brudzie i obskurności, jakby nie znała innej strony świata i nie potrafiła jej sobie nawet wyobrazić. Ten świat „piwniczny” nie ma w filmie polskim alternatywy, ci, którzy nad kamerą mają władzę, nie próbują przeciwstawić mu nawet piękna, rozmachu czy sakralności pejzażu. W sztuce realizują przede wszystkim swą potrzebę obcowania z małością. Pokazują człowieka, gdy leży w rynsztoku, nie zauważając, że czasem podnosi się i spogląda w niebo.

Polski reżyser nie mógłby zacytować Williama Blake’a: *Smutek i zmęczenie jest w każdej twarzy, Którą spotykam...* Nie mógłby także przyjąć postawy Wima Wendersa, realizującego *Niebo nad Berlinem*. O tych, których spotyka i na których patrzy, mógłby jedynie powiedzieć: *Jesteście brudni, okrutni, źli* – to hasło pewnego polskiego reżysera, wypowiedziane w referacie na sympozjum filmowym w Łagowie w roku 1993, wypowiedziane wprawdzie w formie łatwiejszej do przelknięcia przez słuchaczy (*Jesteśmy brudni, okrutni, źli*), wydaje się być dewizą całej formacji twórczej. Kamera w polskim filmie uwielbia także dosłowność i przeciwność.

Rozległy zamiar autorski czyni z *Dotknięcia ręki* utwór wyjątkowy w kinie polskim ostatnich lat, chociażby dlatego, że Zanussi pragnie wzbudzić małość i przeciwność, chce także prowadzić dywagacje ogólniejsze o człowieku i jego naturze a nie tylko uprawiać opowiadactwo o perypetiach ukazywanych postaci.

2

Bohaterem *Dotknięcia ręki* jest sprośny starzec, wielki egoista, którego postawa wobec życia sprowadza się do przekonania o tym, że posiada wszystkie

prawa lecz żadnych obowiązków. Ta postawa upodabnia go – choć jest artystą – do przeciętnego człowieka masowego (wytworu cywilizacji mas), którego cechy tak właśnie określał niegdyś Ortega y Gasset. W zaspakajaniu swych potrzeb i przyjemności bohater *Dotknięcia ręki* nie liczy się z nikim i z niczym, z upodobaniem zadając innym cierpienia. Niektórzy skłonni byłiby go nazwać złym człowiekiem. Jest odpychający, może budzić w nas irytację, a nawet obrzydzenie.

Ten sam człowiek, gdy wydobywa się z trwającego od czterdziestu lat milczenia artystycznego, tworząc muzykę i dyrygując jej wykonaniem, wyzwala w sobie nie podejrzewane pokłady duchowości, co sprawia nawet, że realizujący scenę koncertu Krzysztof Zanussi, reżyser, który dotychczas stronił od patosu, daje nam nie tylko fragmenty kina należące w jego twórczości do najbardziej sugestywnych, ale zdobywa się także na patos – patos wysokiej próby artystycznej. Maksimum duchowym człowieka, poszukiwanym przez reżysera, okazuje się sztuka.

To są dwa bieguny: minimum i maksimum, małość i wielkość. Kiedy umieszczone zostają w jednym człowieku, przestrzeń je dzieląca, a jednocześnie przecież łącząca, jest przestrzenią tajemniczą, zachęcającą, by spróbować ją rozświetlić, przebadać, uchylić choć rąbka tajemnicy i zastanowić się nad jej istotą. Ta tajemnica mogłaby się okazać bardziej intrygująca niż tajemnice zjawisk parapsychologicznych, które w *Dotknięciu ręki* także się pojawiają.

Zamiar twórcy Krzysztofa Zanussiego był zakrojony na miarę kina osobistego, autorskiego. Ale takie kino zdarza się bardzo rzadko. Film nie jest literaturą. Pisarz, jeśli tylko chce, zawsze może zrealizować swój artystyczny pomysł. Wystarczy mu do tego papier i długopis. Reżyser filmowy uwikłany jest w mnóstwo zależności, a ostateczny kształt jego pierwotnych pomysłów, a nawet efekt jego natchnienia poetyckiego, zależy od wielu czynników i od różnych ludzi, w tym także od producenta, który finansuje powstanie dzieła i w związku z tym ingeruje w jego strukturę.

Dlatego warto porównać wstępny zapis projektu z ostatecznym rezultatem. Nie po to, by oceniać, wartościować. Tym bardziej że zawsze scenariusz jest tylko projektem ujętym językiem słów, podczas gdy film operuje sugestią obrazu i dźwięku, gry aktorskiej, scenerii, muzyki, oświetlenia itp. Nawet bez ingerencji producenta scenariusz wymagałby kondensacji, większej zwięzłości narracyjnej, rezygnacji z rozbudowanego dialogu tam, gdzie wymowna może być gra aktora czy atmosfera, którą stwarza fotografowany przedmiot, wnętrze, pejzaż. Warto porównać różne wersje zamysłu, by prześledzić zmiany, jakie dokonały się w strukturze znaczeń.

3

Pod tekstem pierwszej wersji scenariusza, którą napisał Krzysztof Zanussi i Edward Żebrowski, figuruje adnotacja: *Warszawa, Paryż, Cannes, maj 83*. W odróżnieniu od filmu, młodym bohaterem scenariusza nie jest Polak lecz Węgier imieniem Imre. Nie ma to jednak większego znaczenia dla sposobu ukazywania tej postaci. Ani w wersji scenariuszowej, ani w filmowej, nie znajdziemy żadnych istotnych szczegółów związanych z osadzeniem Imrego czy Stefana w otoczenie kulturowej, w jakiej się wychowali; ich pochodzenie nie powoduje żadnych różnic w sposobie zachowania, myślenia i reakcji na otaczający świat.

Twórców nie interesuje specyfika związana z różnicami kulturowymi, tak jak nie interesuje ich nic, co tworzyłoby osobliwą atmosferę, charakterystyczną dla poszczególnych miejsc, w których rozgrywa się akcja, charakterystyczną pod względem kulturowym, geograficznym, klimatycznym, a choćby – w obrazie, w fotografii – związaną z uchwyceniem innego sposobu padania światła pod różnymi szerokościami geograficznymi. Dlatego polska jesień w Iwaszkiewiczowskim Stawisku może udawać północną jesień duńską w posiadłości starego kompozytora. A dwaj Polacy na rynku krakowskim mogą rozmawiać ze sobą po angielsku i to nie dlatego, że oni sami mają akurat taki kaprys, ale dlatego, iż producent zażyczył sobie, aby cały film był „mówiony” tylko po angielsku (choć język jest także częścią prawdy o człowieku).

Polscy filmowcy wybierają drogę odmienną od współczesnych trendów ambientnego kina artystycznego na świecie, które żywi się przekonaniem, że prawda dzieła filmowego i jego sugestywność emocjonalna jest m.in. emanacją mnóstwa niepowtarzalnych szczegółów (czasem nawet niezauważalnych przez większość widzów), wprowadzanych na ekran przez twórcę i noszących cechy autentyczności, a związanych z miejscem, z otoczeniem, w którym żyją i poruszają się ukazywane w filmie postaci i z tym, co w życiu mogło wywrzeć na te postaci ważny wpływ.

Najistotniejsze różnice między pierwszą wersją scenariusza a gotowym filmem dotyczą tego, co jest ponadczasowym, uniwersalnym aspektem tematu. W scenariuszu sugestywniej, wyraziściej rysuje się główny zamysł artystyczny utworu i jego perspektywa filozoficzno-moralna, którą wyznaczają dramatyczne, nierozwiązywalne dylematy i sprzeczności egzystencjalne: między enigmatycznością pojęcia zła i pojęcia dobra, między ciałem a duchem (biologią, dojrzałą przyjemnością a sferą doznań i wartości wyższego rzędu), między spontanicznością, buntem, destrukcją a poczuciem ładu i potrzebą podporządkowania się zasadom ten ład tworzącym, między egoizmem (stary kompozytor) a poświęceniem dla innych (żona kompozytora, przybysz z innego świata czyli Imre-Stefan), między wartościami sztuki a wartościami ludzkimi (ten ostatni dylemat sprowadza się do pytania: „czy można wartości ludzkie poświęcić w imię sztuki?”; ale także: „czy można z jakichś powodów zaniedbać sztukę i nie sprostać obowiązkowi, jakie na artystę nakłada to, że został obdarzony talentem?”).

Te dylematy w scenariuszu są wyrazistsze, egzemplifikacja ich opiera się na operowaniu większymi skrajnościami niż w filmie. W zapisie scenariuszowym bohater bardziej pogrąża się w obrzydliwościach, otwarcie obnosi się ze swoją fizjologią, przekraczając świadomie i perwersyjnie granice wyznaczane człowiekowi przez kulturę. Sam reżyser powiada, że w pierwszej wersji bohater był *bardziej wszeteczny*. Większa wyrazistość i kontrastowość w zestawianiu ze sobą różnych postaci (a więc także postaw ludzkich) nie oznaczała jednak schematyzacji, posługiwania się abstrakcyjnymi konstrukcjami, które byłyby ilustracją założeń filozoficzno-etycznych. Wydarzenia scenariuszowe były bardziej nawet niż gotowy film osadzone w żywiole życia, większy tam był margines spontaniczności, więcej było sensualności niż wyrachowania.

W pierwszej części zarówno filmu jak scenariusza bohater jest zniechęconym staruchem, aroganckim, lekceważącym niemal wszystkich i wszystko, także sztukę, niezdolnym, irytującym dla otoczenia. W filmie jest takim przede wszystkim dlatego, że taki ma charakter. W scenariuszu nieco inaczej rozmieszczono akcenty, główny akcent położony był na to, że Kezdi kocha i kochał życie, lubił

czepać z niego pełnymi garściami, był żywotny, jurny, nie lubił odmawiać sobie żadnych przyjemności. Na starość stał się agresywny, bo już nie może korzystać z tych przyjemności życia, co niegdyś. W filmie taka motywacja istnieje również, ale w scenariuszu została wyartykułowana o wiele silniej, co od początku nadawało nawet bohaterowi rys tragizmu. W scenariuszu bardziej było także zaakcentowane cierpienie, jakiego doznaje stary kompozytor z powodu bólu, wywołanego chorobą (wersja scenariuszowa jest także propozycją filmu o powolnym umieraniu).

Większa dawka obsceniczności w scenariuszu, rozwinięcie scen, w których Kezdi pozbywa się wszelkich hamulców w reagowaniu na biologię własnego organizmu – sprawia, że bohater scenariuszowy ma w sobie coś z potwora. Nadaje to tej postaci większy wymiar, czyni z niej wielką kreację literacką w dobrym tego słowa znaczeniu. Jeśli można tu mówić o *wszeteczeństwie*, to scenariuszowy Kezdi jest gigantem wszeteczeństwa, a w każdym razie jest gigantem żywotności i hedonizmu (hedonizmu, który nie może już znaleźć spełnienia). Można sobie wyobrazić, że przewidywany niegdyś przez reżysera do tej roli Anthony Quinn, z jego naturą i temperamentem południowca, wniósłby w postać Kezdiego tyle żywiołu życia, przydał jej tyle cech ludzkich, iż nawet obsceniczność traciłaby posmak wulgarności. Nie byłaby tylko zwykłym świntuszeniem, miałaby w sobie coś, co może nie tylko budzić obrzydzenie, ale również fascynować.

Scenariusz więc, z jednej strony, wyolbrzymiał arogancję i agresywność bohatera w stosunku do innych, a także jego żywiołową skłonność do obsceniów, ale, z drugiej strony, podnosił jego wymiar ludzki, wzbogacał o cechy, które powinny budzić sympatię, i silniej akcentował rysy tragiczne postaci. W scenariuszu bardziej rozbudowany był wątek rodzinny. W filmie istnieje jedynie epizodyczna postać bratanka, traktowanego przez bohatera niechętnie, lekceważąco, ale ten sposób traktowania nie ma głębszych motywacji. W scenariuszu natomiast pojawia się postać syna i synowej bohatera.

Wprawdzie sposób, w jaki zostali odmalowani, ociera się o wyeksploatowany już w wielu utworach stereotyp (dzieci czyhające na spadek po zamożnym ojcu), to jednak w sumie chodzi tu o coś więcej, o ukazanie postaci nijakich, małych, ograniczonych w swych horyzontach umysłowych. Szczególnie syn jest przedstawiony jako osobnik małego formatu, teńszy, bez charakteru, nie zdolny do tego, by się komukolwiek przeciwstawić, by bronić swoich racji. Zjadliwa ironia i agresywność bohatera ma więc jeszcze podłoże dodatkowe. Kompozytor, który od czterech dziesiątków lat nie stworzył nic nowego, który odczuwa obrzydzenie w stosunku do świata, nie może odczuwać satysfakcji z „dzieła swojego życia”: z syna. I to rozczarowanie demonstruje z całą gwałtownością. To jest także rys tragiczny postaci.

4

Dlaczego kompozytor Kezdi zamikł, dlaczego przestał pisać muzykę? Tropy, które pozwalają szukać wyjaśnienia, inne są w scenariuszu i inne w gotowym filmie. W filmie jest sugestia, że Kezdi zamikł, bo przestał wierzyć w sztukę. W jednym miejscu on sam powiada, że w ciągu ostatniego półwiecza nie było ani *jednego kompozytora, którego muzyka warta by była brudu za paznokciem*. I dodaje: *Muzyka współczesna to profanacja ciszy*. Stefan, przybysz z Polski, żądając od niego muzyki, apeluje do poczucia powinności: *Może nie bez powodu*

przeżył pan wojnę? Na co Kezdi ironizuje: *I swoją wdzięczność mam wyrazić muzyką? Stara śpiewka*. By za chwilę stwierdzić serio: *Ludobójstwo, jeżeli w ogóle coś nam uświadamia, to to, że muzyka nie ma absolutnie żadnego znaczenia*. W innym miejscu dziennikarka telewizyjna pyta Kezdiego: *Wiadomo, że podczas wojny stracił pan wielu bliskich. Czy pana milczenia nie można więc interpretować jako holdu?* Kezdi ani nie zaprzecza, ani nie potwierdza, mówi enigmatycznie: *Być może*.

W scenariuszu bohater powiada, grawitując między prowokacją a szczerością: *Osiągnąłem doskonałość i przestałem pisać, zamknąłem dzieło. I żyję dalej, a jedyne dźwięki, jakie mnie interesują, to te, które wydaje moje ciało*. Głosi także dobitnie, że jego głównym tytułem do wielkości jest właśnie fakt, że od czterdziestu lat nie napisał ani taktu.

Obserwując zachowania starego kompozytora, jego zamknięcie się w czterech ścianach domu, jego biologizm, ale także wybuchy niepohamowanej ironii, wnuk (postać ta występuje tylko w scenariuszu) zwraca swe myśli ku ocenie świata i jego absurdów. *Zanim my dożyjemy starości – mówi – to świat wyleci w powietrze*. I za chwilę, aby uprzedzić ironię dziadka atakuje go sam: *A co dziadek zrobił, żeby świat nie wyleciał?* Nagle zapada cisza. Kezdi chciał, swoim zwyczajem, odpowiedzieć żartem, ale w ostatniej chwili zmienia zamiar. Mówi cicho i bardzo serio: *Masz prawo o to pytać. Nie! Gorzej. Wiedz, że zrobiłem wiele, żeby wyleciał*. To jest kolejny rys tragiczny tej postaci: poczucie własnej winy. Rys ten zasługiwał nawet na rozwinięcie. Tymczasem w filmie zniknął w ogóle.

A w scenariuszu, w tym właśnie momencie, gdy główny bohater zdobywa się na krótkie wyznanie o własnym poczuciu winy, przybysz z Europy środkowo-wschodniej, a więc z obszaru, na którym być może (choć nie jest to wcale takie pewne), zachowały się jeszcze spore pokłady idealizmu, występuje z rozważaniami nad siłami dobra i zła: *Jest pogląd, który mówi, iż na świecie przybysza jeden sprawiedliwy – a już może zmienić się równowaga dobra i zła w kosmosie. I może być tak, że jeden człowiek świadomie czyniący zło – przechyliła szalę w stronę zła, a wtedy kara spotkać może nas wszystkich*. Tego rodzaju myśl przyświeca także dalszym partiom scenariusza.

Jest to związane właśnie z owym przybyszem z oddali, który w scenariuszu pełni niemal rolę wysłannika sfer tajemnych i idealnych, przypomina Anioła, którego misja nie ogranicza się jedynie do twórczego pobudzenia starego kompozytora i użyczenia mu witalnej energii, lecz obejmuje przede wszystkim przekazywanie (nie tylko kompozytorowi, ale także całemu otoczeniu) pewnej wrażliwości, skłaniającej do zastanawiania się nad tym, gdzie przebiegają trudno czasami uchwytnie granice między dobrem a złem. Konwencja, w jakiej ujęta była w scenariuszu postać przybysza z Węgier (w filmie – z Polski), wyrażała to, o czym pisał Kant twierdząc, że *człowiek musi być określony przez dwa światy: po pierwsze, przez królestwo intelektu i zmysłów, tj. przez ten świat skończony, i po drugie, przez inny jeszcze świat, którego nie znamy – przez królestwo moralności*. Postać przybysza była rodem z królestwa moralności. Stwarzało to większą, dramatyczniejszą opozycję między starym kompozytorem a przybyszem, z tej opozycji rodził się niepokój moralny, który udzielał się także widzowi.

W filmie przybysz nie jest już Aniołem. Jakby w przekonaniu, że cel uświęca środki, zdobywa się nawet na rajfurstwo: to on pod dach domu kompozytora wprowadza i podsuwa mu młodą dziewczynę o temperamentie rozbudzonego biologicznie zwierzątka (w scenariuszu pojawienie się dziewczyny było dziełem

przypadku: żona kompozytora pomyliła numery telefonów kandydatek na sekretarkę i zadzwoniła nie do tej, do której chciała). W scenariuszu na twarzy młodego przybysza maluje się obrzydzenie, gdy słyszy jak Kezdi kocha się z sekretarką. W filmie podobna reakcja odnosi się do sceny nocej między kompozytorem a jego żoną.

W scenariuszu występował jeszcze wnuk kompozytora, wnuk, z którym tenże odczuwał czasami rodzaj porozumienia. Wnuk proponuje, że ożeni się (co się zresztą staje) z dziewczyną, która urodzi dziecko jego dziadka, gdyż chce w ten sposób formalnie i oficjalnie wprowadzić ją do rodziny. *Zrobiłem to* – powiada do przybysza z Węgier – *żeby zrobić coś dobrego, żeby na świecie zmieniła się proporcja dobra i zła. A za chwilę dodaje: Tyś mnie natchnął. Tyś mi uświadomił istnienie ideału.* W scenariuszu istniało więc swoiste promieniowanie dobra, istniał też motyw „ideału”, „wzorca”, czy jak pisał Spinoza – *wzoru natury ludzkiej, który stawiamy przed sobą i na który mielibyśmy się zapatrywać.* (Nawiasem mówiąc, aby nie zabrzmiało to zbyt staroświecko, scenarzyści komplikowali sprawę, obdarzając wnuka skłonnościami homoseksualnymi, co także motywowało jego zainteresowanie młodym przybyszem).

W obu wariantach młody przybysz doznaje silnego osłabienia, odpływu energii, co prowadzi nawet do choroby. W filmie jest to rezultatem prostego równania matematycznego, związanego z wymianą energii. O tę ilość energii, którą uzyskał starzec, zmniejszyła się energia chłopaka. W scenariuszu dawało się odczytać motyw dodatkowy: osłabienie chłopaka mogło być wynikiem jego rozczarowania spowodowanego tym, że jego „eksperyment” przyniósł nie tylko same dobre skutki.

Od powstania pierwszej wersji scenariusza do powstania filmu minęło prawie dziesięć lat. W tym czasie okrzepły w Europie i rozszerzyły zakres swojego oddziaływania na umysły nowe prądy związane z rozumieniem miejsca jednostki ludzkiej we wszechświecie. Być może pod wpływem tych prądów zmniejszyła się w filmie rola woli człowieka, zastąpiło ją przemożne działanie sił od człowieka niezależnych, pierwszoplanowego znaczenia nabrało przekonanie o istnieniu dobrych lub złych energii, które mogą być emitowane przez różne miejsca, przedmioty lub osoby. W filmie nad moralnością zatriumfowała parapsychologia i bioenergetyka, podbarwiona mistyką i panteizmem. Reżyser, którego twórczość znajdowała się pod dużym wpływem chrześcijańskiego myślenia o człowieku, zbliżył się teraz, w *Dotknięciu ręki*, do nastawienia charakterystycznego dla formacji określanej mianem ruchu New Age.

5

Jest jeszcze jedna, szczególnie istotna różnica między pierwszym scenariuszem a filmem. W scenariuszu nie było motywu Holocaustu, który to motyw w filmie pojawia się jako sugerowana przyczyna trwającego ponad czterdzieści lat milczenia kompozytora (odruch buntu, protestu, rozpacz, szoku psychicznego?), a także jako temat muzyczny komponowanego i wykonywanego w filmie utworu. Motyw Holocaustu wzbogaca film treściowo, a nawet staje się jakby treścią samoistną i nadrzędną. Wzbogaca film także emocjonalnie. Z rozwijaniem tematu purimowego, z powstawaniem muzyki, a następnie ze zwiężczającym cały proces twórczy jej wykonaniem, związane są najbardziej wysublimowane doznania widzów *Dotknięcia ręki*. Oryginalność tego filmu polega na tym, że jest także

filmem o Holocaustcie, choć o Holocaustcie nie mówi się tu wprost, nie opisuje się scen Zagłady ani w słowach ani w obrazie. Jest to wyjątkowy przykład lapidarnego, a przecież wymownego i pięknego holdu, złożonego ofiarom. (Sugestywność wiąże się tu także z dojściem do głosu autentyku: autentyczna jest tragedia historyczna, którą przywołuje się w domyśle, autentycznym konkretem jest muzyka Wojciecha Kilara).

Ale potraktowanie mileczenia artysty jako reakcji na Holocaust i na śmierć najbliższych – prowadzi do dodatkowych pytań. Jak pogodzić tego rodzaju stan rozpaczy człowieka (i skłonność do wyrzeczenia się czegoś ważnego czy utratę energii twórczej) z jego zachłannością i nadmiarem energii w zaspakajaniu własnych przyjemności? Czy takie połączenie jest wynikiem świadomej refleksji autora nad naturą ludzką i naturą twórczości, czy mechanicznym rezultatem dodania nowego motywu bez próby ponownego wykreowania sylwetki psychicznej bohatera? Nie ma co do tego pewności.

Temat w sztuce nie decyduje o randze utworu, jednakże w odczuciu pozaestetycznym, odsuwającym na dalszy plan kategorii sztuki, duża część odbiorców skłonna jest pewne tematy uważać za ważniejsze od innych. Motyw Holocaustu, wyrażony w muzyce, może stwarzać sugestię większej ważności autora tej muzyki. Wnosi to odpowiednie akcenty emocjonalne przy próbie rozstrzygnięcia dylematu od bardzo dawna zaprzątającego umysły, dylematu, który jest obecny także w omawianym filmie: czy artysta jest rodzajem nadezłowieka, któremu w normalnym życiu (poza sztuką) więcej wolno niż komuś, kogo uznaje się za „zwykłego śmiertelnika”?

W swym debiutanckim filmie *Struktura kryształu* reżyser, stwarzając opozycję między tzw. małym życiem (godnym, ale zamkniętym w wąskim kręgu rodziny i wśród wartości elementarnych) a czymś, co ponad to życie wyrastało (robienie kariery), starał się wprawdzie zachować równowagę racji, ale emocjonalnie brał stronę owego „małego życia” i jego wartości. Po upływie prawie ćwierćwiecza, w *Dotknięciu ręki*, zdaje się rozstrzygać przedstawiany dylemat na korzyść czegoś, co jest ponad „małym życiem”, w tym wypadku na korzyść artysty: oddanie się twórczości artystycznej otrzymuje najwyższą sankcję etyczną, staje się usprawiedliwieniem dla innych zachowań. Odmienny komentarz do tego dylematu daje poeta, należący do pokolenia bohatera filmu – w *Prywatnych obowiązkach* Czesława Miłosza czytamy:

Nowocześni artyści mają pochlebne wyobrażenia o grzechu, ponieważ cnota jest podporą ustalonego społecznego porządku. W ten sposób starają się zapomnieć o moralnych sprzecznościach swojej profesji. Sztuka rodzi się z pragnienia dobra, ale pomysł i forma wymagają tej wiary w siebie, która pochodzi z zakochania w zręczności własnego umysłu. Przeciwwstawioną całemu światu władczość podtrzymuje pycha, pogarda, arogancja, gniew. Mówi się, że nie zasługujemy na Piekło, bo dzieło okupuje winy, ale może jest to jeszcze jeden sentymentalny przesąd.

JANUSZ GAZDA

DOTKNIĘCIE RĘKI

(KOŃCOWY FRAGMENT SCENARIUSZA)

KRZYSZTOF ZANUSSI, EDWARD ŻEBROWSKI

53. Ulica przed domem Henryka, willa wewnątrz i w środku. Dzień.

Ulicą jedzie ambulans czerwonego krzyża, wyjąc syreną i migając światłami. Brama przed willą Henryka jest otwarta, ambulans wjeżdża do ogrodu i parkuje tuż przed wejściem. (...)

Sanitariusze wchodzą do środka. Helena wskazuje drogę. Wchodzą do sypialni, którą Helena wielkodusznie odstąpiła Nelly, pozwalając przekształcić ją w izbę połogową. Pośród ręczników, prześcieradeł i zmoczonej pościeli leży Nelly już po porodzie – obok niej Hans Jurgen w białym kitlu schylony nad niewidocznym noworodkiem porusza ręczny aparat do sztucznego oddychania. Nie przerywając tej czynności wskazuje pielęgniarkom miejsce, gdzie mają postawić inkubator i jak podłączyć go do prądu. W kącie pokoju stoi przerażony Tomasz. (...) W perspektywie przez otwarte drzwi widać fotel z Henrykiem. Helena zagląda do niego, w tym czasie Hans Jurgen umieścił dziecko w inkubatorze. Woła Tomaszka, żeby zobaczył noworodka. Przez zapoconą szybę inkubatora widać małeństwo odbiegające od normy. Ma znak na ciemieniu, który wygląda jak trzecie oko.

Hans Jurgen spieszy z rzeczowym wyjaśnieniem:

– *Błąd genetyczny. Na razie nie możemy na to nic poradzić. Medycyna jest bezsilna w takich sprawach.*

Tomasz przerażony widokiem dziecka odsuwa się w głąb pokoju. Jego głos brzmi dziecinnie i histerycznie zarazem:

– *Ja z tym nie mam nic wspólnego!*

Hans Jurgen patrzy na niego z dezaprobatą.

– *Wedle dokumentów pan jest ojcem.*

Tomasz wybucha rozpaczliwym krzykiem.

– *To nie ja jestem pedalem, to dziadek!*

Henryk oddalony od tej sceny siedzi w drugim pokoju na fotelu zwróconym w stronę ściany i płacze.

54. Wysokie Alpy. Dzień.

Z kotłiny między wysokimi szczytami widać dwa helikoptery wylaniające się z przełęczy. Helikoptery okrążają kotlinę, zniżają się, jeden z nich siada, drugi zawisa w powietrzu. Z helikoptera, który usiadł, wychodzą ludzie ze służby górskiej z psem na lince. Pies przez chwilę biega w koło, wkrótce jednak łapie trop i pewnie prowadzi za załom skalny. Przed małym namiotem siedzi Imre. Człowiek ze służby górskiej wręcza mu radiotelefon, prosząc żeby rozmawiał z osobą, która go szuka w pilnej sprawie. Imre słyszy głos Heleny:

– *Imre? Imre, błagam cię... przyjeźdź, pomóż nam! On bez przerwy płacze!*

– *To normalne, że dziecko płacze – odpowiada Imre.*

– *Ale to Henryk płacze! Płacze od tygodni i nie można tego przerwać! Budzi się i zasypia szlochając! Czasem mi się wydaje, że płacze we śnie... Pomóż nam!*

- *Nic nie mogę zrobić* – odpowiada Imre – *Nie mam już siły.*
- *Blagam cię, przyjedź, spróbuj. Połóż na nim rękę!* – woła Helena.
- *Nie, nie rób sobie nadziei!*

Strażnik górski odchodzi dyskretnie o parę kroków i głaszcze psa, dając mu w nagrodę przygotowane smakolki z kieszeni. Drugi helikopter odlatuje.

- *Ale jak można żyć bez nadziei?* – woła rozpaczliwie Helena.

Imre milczy.

- *Hallo! Hallo!* – woła Helena. – *Imre?*

- *Może o to chodzi, żeby wyrzec się nadziei. Pogodzić się z tym, że to, na co czekamy, może się nie zdarzyć. Tylko wtedy stwarzamy szansę, że się zdarzy.*

- *Może o to chodzi* – mówi nagle Imre. – *Nie przyjadę.*

- *Hallo! Hallo!* – krzyczy jeszcze Helena, ale Imre wyciąga radiotelefon i oddaje go strażnikowi.

55. Zmierzch. W ogrodzie i w domu Henryka.

Henryk bezwładnie spoczywa na tarasie, okryty kocem, osłonięty od wiatru, cicho płacze – lzy leją się po policzkach. Helena regularnie osusza je tamponem i czasami podaje Henrykowi coś do picia. Stary człowiek przełyka porcję płynu i powraca do swego nieustannego szlochu.

Z dala, z głębi domu dobiega śpiew Nelly. W tle, z inkubatora, dobiega porykiwanie dziecka. Na tarasie suszą się pieluszki. Helena widząc Nelly na tarasie woła do niej z ogrodu:

- *Rzuć jakąś suchą pieluszkę!*

Nelly wypełnia jej prośbę. Helena podnosi pieluszkę i mówi:

- *Chłodno się robi, boję się, żeby nie przeziębil mi się od wilgotnego.*

Nelly powraca w głąb pokoju, nie przestając śpiewać. Zbliża się do inkubatora, ogląda dokładnie urządzenie elektryczne. Odcłącza przewód od zapasowej, awaryjnej baterii, robi to z precyzją zbrodniarki, ujmując przewody przez pieluszkę tak, by nie zostawić odcisków palców. Przez nieuwagę dotyka palcami obu przewodów akumulatora, prąd ją łapie, co odbija się w śpiewie. Nie zrażona tym Nelly odcłącza akumulator. Urządzenie działa bez zabezpieczenia, tylko pod wpływem bieżącego prądu. Nelly wygląda, czy Helena nadal jest zajęta Henrykiem, po czym wyjmuje spinkę od włosów i wygina ją tak, by można było włożyć ją do kontaktu. Z inkubatora dobiega porykiwanie. Nelly wkłada spinkę do kontaktu – krótkie spięcie powoduje ciemność w całym domu. Helena zamyka książkę, którą czytała przy Henryku w świetle ogrodowej lampy.

Helena:

- *O, znowu bezpieczniki!*

Nelly wyjmuje spinkę z kontaktu, podchodzi do inkubatora, który ucichł w swym działaniu, otwiera go i spostrzega, że niemowlę świetnie sobie daje radę bez sztucznego zasilania tlenem.

Helena włączyła korki – zapaliło się światło. W świetle ogrodowej lampy widać spokojną twarz Henryka; przestał płakać.

56. Zmierzch w górach. Imre siedzi samotnie w pozycji lotosu, skupiony, z zamkniętymi oczyma. Jego twarz zdradza głęboką konsternację, nateżone mięśnie, nabrzmiały żyły – oddech prawie zatrzymany. Nagle przychodzi ulga; Imre otwiera oczy i spostrzega, że wsparty niewidzialną siłą uniośł się lekko nad ziemią. Czerwone promienie zachodzącego słońca przechodzą pod nim. Lewituje.

Warszawa, Paryż, Cannes, maj 83

HISTORIA FILMU



O HISTORII FILMU INACZEJ

WYKŁAD WYGŁOSZONY
W SZKOLE FILMOWEJ W ŁODZI
Z OKAZJI OTRZYMANIA
DOKTORATU *HONORIS CAUSA*

JERZY TOEPLITZ

Za dwa lata obchodzić będziemy stulecie filmu. Jeśli doliczymy do tej setki okres nazywany najczęściej prehistorią kina, dodać by należało do rocznicy sto lat prób i eksperymentów z XIX wieku. W sumie więc lat dwieście – liczba niewielka, jeśli porównamy ją z wieloma wiekami, często tysiącleciami istnienia dostojnych sztuk – malarstwa, muzyki, teatru i literatury, że wymienimy tu tylko te, mające najbliższy związek z nowym rodzajem artystycznej ekspresji, jakim stał się, niemal dosłownie na naszych oczach, film.

Jeśli w uczelniach kształcących twórców muzyki, teatru czy plastyki, figuruje niemal zawsze w programie historia tych właśnie sztuk, to nasuwa się pytanie – czy te same reguły obowiązują szkoły filmowe, czy i w nich należy mówić o drogach, osiągnięciach mistrzów? Odpowiedź na to pozornie retoryczne pytanie brzmi – oczywiście tak. Ale jeśli mówi się – oczywiście – to budzą się

wątpliwości, różnorodne refleksje. Nie chodzi tu o samą istotę sprawy, o znaczenie historii filmu, ale o to jak przekazać o niej wiedzę studentom, o to jak z wykładów, projekcji i seminariów mieliby korzystać ich uczestnicy. Innymi słowy – mowa o metodzie nauczania.

Zacznijmy od sprawy, której często w ogóle nie bierzemy pod uwagę: od podstawowej różnicy materiałów, z których korzysta historyk filmu w odróżnieniu od historyka sztuki (plastyki) czy literatury. Tam materiał przedstawiany, nazwijmy go – dowodowym, ma wartość trwałą. Reprodukacja *Mony Lizy*, pomijając takie czy inne udoskonalenia techniczne, pozostanie zawsze tą samą Moną Lisą. Analogicznie – nie zmienia się *Boska Komedia* Dantego. A film? Jeśli pokazujemy *Narodziny narodu* Griffitha to najczęściej szybkość projekcji bywa niewłaściwa, a dalej brak muzyki, a przecież dzieło to nigdy nie było wyświetlane na niemo. A czasem – jak to było w wypadku *Napoleona* Gance'a – nową, niezwykle pieczołowicie zrekonstruowaną wersję obrazów zaopatrzone w areydowlną ilustrację muzyczną, utwór współczesnego i nie najwyższej klasy kompozytora, jakim był Carmine Coppola. A cóż można powiedzieć o *Pancerniku Potiomkinie*, do którego istnieje oryginalna muzyka Edmunda Meisela, współpracującego blisko z Eisensteinem w czasie jej tworzenia. Dziś film ten jest pokazywany najczęściej z muzyką Nikołaja Kriukowa. W konkluzji filmy nieme pokazywane studentom, z bardzo nielicznymi wyjątkami, są tylko namiastką oryginału. Dla dzisiejszego widza, nawet dla studenta filmowej szkoły, stanowią archiwalną ciekawostkę. Porównania z materiałami malarstwa, literatury czy muzyki zaczynają się dopiero w filmie dźwiękowym. *Obywatela Kane'a* oglądamy z taką samą satysfakcją jak widzowie przed pięćdziesięciu laty i teoretycznie w tym samym kształcie, pod warunkiem, że po drodze kopia nie została w dystrybucji lub eksploatacji zmasakrowana. W praktyce pojawiają się dwa nowe niebezpieczeństwa, które niweczą niejednokrotnie oryginalność kopii, a mianowicie

LAUDACJA

Prof. dr hab. EDWARD ZAJIČEK

Magnificencjo, wysoki Senacie, szanowni państwo,

Zmaterializowany, opublikowany dorobek prof. Jerzego Toeplitza, będący ozdobą bibliotek uniwersyteckich, to m. in. monumentalna, wielotomowa, tłumaczona na języki obce, *Historia sztuki filmowej*. To zainicjowana przez niego i przez lata redagowana *Historia filmu polskiego*. To także imponująca publicystyka.

Istnieje również druga, istotna sfera osiągnięć prof. Jerzego Toeplitza. Są to dokonania szkół filmowych i zakładów naukowych, które stworzył i prowadził, są to przede wszystkim sukcesy i sława kilku pokoleń jego uczniów i wychowanków:

międzynarodowej rangi reżyserów, operatorów, historyków i teoretyków filmu, których inspirował, obdzielał wiedzą, pasją badawczą i, co najważniejsze: umiłowaniem kina.

W latach trzydziestych jako student prawa Uniwersytetu Warszawskiego zajmuje się krytyką i publicystyką filmową. Młody redaktor, recenzent, następnie rzecznik prasowy Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce – imponuje współczesnym erudycją, kompetencją, perfekcyjną znajomością dokonań rodzimej i światowej kinematografii, a także zasad funkcjonowania kinematograficznej maszyny mentalnej i materialnej.

Jako publicysta, współzałożyciel Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”, Jerzy Toeplitz uporeczywie wskazywał na przyczyny słabości przedwojennego kina, amatorszczyznę

dubbing przekreślający warstwę dialogową istniejącą w zamysle twórców i wideo zawsze pomniejszające, a czasem zdecydowanie zniekształcające autentyczne walory filmu.

Te zastrzeżenia nie są jednoznaczne z absurdalnym apelem, by w ogóle starych filmów nie pokazywać. Byłby to nonsens. Chodzi raczej o powściągliwość w ocenie artystycznej utworu wyświetlanego w takiej dalekiej od doskonałości postaci.

Ale to jeszcze nie wszystko – trzeba rozważyć, jak przedstawiać historię filmowej sztuki. Odpowiedź na to pytanie jest prosta, przynajmniej pozornie. Potrzebny jest systematyczny wykład w układzie chronologicznym – od Lumièrów i Mélièsa do Tarkowskiego, Bergmana, Wajdy. Ten system skazuje jednakże studenta przez dłuższy czas na oderwanie się od twórczości współczesnej i od lat, o których mówić będą wykładowcy innych dyscyplin artystycznych, oczywiście, jeśli w programie szkoły, co jest teraz wyjątkiem w przekroju światowym, uwzględnia się w sposób metodyczny zajęcie się innymi dziedzinami sztuki. To oddalenie powoduje nieuchronnie spadek zainteresowania.

Przed trzydziestu laty na jednym z kongresów CILECT-u, organizacji jednoczącej szkoły filmowe i telewizyjne, wygłosiłem referat pod tytułem: *Rola tradycji w przygotowaniu nowych kadr filmowych*. Zajrzałem do niego dziś, by dowiedzieć się, że pragnąłem zainteresować studentów wieloma tradycjami współistniejącymi w filmowej sztuce. Mówiłem o tradycji popularnego, uniwersalnego, z natury swej – plebejskiego widowiska, dalej o tradycji pionierów, kodyfikatorów nowego języka ekspresji, o tradycji rozkwitu filmu jako sztuki plastycznej, tradycji i rozwoju aktorstwa – stworzenia postaci bohatera, tradycji filmu dokumentalnego i tradycji psychologicznego, socjologicznego wzbogacania tematyki filmowej. Niewątpliwie niektóre z wyżej wymienionych występują wielokrotnie, krzyżując się lub pokrywając z innymi tradycjami. Nie wyrzekłbym się i dziś ówczesnej

i ubóstwo branży. Uważał, że nobilitację polskiego filmu może zapewnić nie tylko talent, ale także wiedza filmowców oraz stabilne podstawy finansowe przemysłu kinematograficznego.

Po wojnie poświęca się odbudowie i organizowaniu kinematografii, o której sądzi, że będzie sprzyjać twórczości. Karierę urzędniczą w strukturach „Filmu Polskiego” kończy wszakże już w 1948 roku. Zdążył jednak zainicjować i utworzyć Instytut Filmowy, sieć kin oświatowych, powołać Szkołę Filmową i ulokować ją w pałacyku Kona przy Targowej 61 w Łodzi.

Jerzy Toeplitz kieruje Szkołą jako jej dyrektor i następnie rektor od 1949 roku. Jego osobowość, autorytet, wiedza i umiejętność pozyskiwania współpracowników sprawiły, że Szkołę Łódzką traktuje się w kraju i za granicą, niezależnie do późniejszych perturbacji, jako

uczelnię Toeplitza – szanowanego w świecie Europejskiego, intelektualisty i uczonego, wieloletniego prezesa (1948–1972) i następnie honorowego członka Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych, wiceprezesa (1966–72) Telewizyjnej Rady UNESCO i wiceprezesa (1976–79) CILECT-u.

Za Jego sprawą Uczelnia przy Targowej jawi się – nawet w najtrudniejszych okresach powojennej historii polskiej kinematografii – enklawą tolerancji i nonkonformizmu. Czy byłoby możliwe, aby bez przysłowiowego parasola i pobłażliwego uśmiechu Rektora schody pałacyku Kona stały się – jak mawia Roman Polański – drugimi znaczącymi schodami w dziejach kina?

Jednocześnie z pracą w Szkole Filmowej dr Jerzy Toeplitz prowadzi działalność naukowo-badawczą. Jest założycielem i kierownikiem

propozycji, tylko zadalbym pytanie, jak w tak zwanym kursowym wykładzie filmu o nich mówić, jak pozwolić studentowi, by je dostrzegł wyraźnie jako wzory do naśladowania. Sądzę, że jest to niemożliwe.

Jakie stąd wnioski natury praktycznej? Jak sobie poradzić z historią filmu w programie szkoły? W większości istniejących na Zachodzie szkół filmowych poradzono sobie w sposób radykalny, a mianowicie zlikwidowano ten przedmiot nauczania. Nie ma go ani w Kopenhadze, ani w Sztokholmie, ani w Beaconsfield, gdzie mieści się brytyjska National Film and Television School. Ta radykalna decyzja likwidacyjna spotkała się nie ze sprzeciwem, ale z poparciem studentów. Powiedzmy – chociaż brzmi to boleśnie – znuzonych koniecznością oglądania filmowych staroci. Studenci żyją nie przeszłością, a tym co dzieje się dziś i jakie będzie jutro. Kiedy przed kilku czy kilkunastu laty zaproponowałem w Beaconsfield wykład z historii filmu na jakiś określony temat, projekt ten nie zainteresował kierownictwa uczelni. Na taki wykład nikt nie przyjdzie – dodano w charakterze usprawiedliwienia. Inny przykład – pod koniec lat sześćdziesiątych miałem przedstawić w Zachodnim Berlinie – jakiś, już nie pamiętam jaki, wybitny polski film. Organizatorzy wykładu ostrzegli mnie – ani słowa we wstępie o historycznym zapleczu, bo młodzież na pokazie gotowa gwałtownie, głośno zaprotestować, nie chce bowiem słuchać o niczym, co ma związek z dniem wczorajszym. I tak na Zachodzie, w znanych mi szkołach, nie mówimy tu, rzecz jasna, o wszystkich – nikt nie płacze, że nie ma w programie historii filmu. Można o niej poczytać w licznych książkach, a filmy zobaczyć na tu i ówdzie organizowanych pokazach albo w telewizji. *Pro domo mea* – w szkole australijskiej nie miałem żadnych systematycznych wykładów – nazwijmy je – całościowych. Zajmowałem się dobrowolnie wybranymi zagadnieniami, na przykład obraz historyczny i filmowy – jakiegoś wydarzenia (*Marsylianka* Renoira – opowieść o rewolucji).

pierwszego w Polsce Ośrodka Filmoznawczego: Zakładu Historii i Teorii Filmu w Państwowym Instytucie Sztuki. Powołuje „Kwartalnik Filmowy” i kieruje nim w latach 1951–65, a następnie do roku 1968 redaguje miesięcznik „Kino”. Jest promotorem i recenzentem wielu rozpraw doktorskich i habilitacyjnych. Jego doktoranci i habilitanci są dzisiaj wybitnymi naukowcami, protagonistami nie tylko polskich uniwersyteckich ośrodków filmoznawczych.

Po 1968 roku, kiedy ze Szkoły – brutalnie, lecz niezbyt skutecznie – starano się wyeliminować Toeplitzowego ducha, rząd australijski zwrócił się do Profesora o zorganizowanie i poprowadzenie pierwszej na tym kontynencie uczelni filmowej i telewizyjnej. Jej powstanie i rozwój pod kierownictwem Jerzego Toeplitza tłumaczy fenomen współczesnego kina australijskiego i potwierdza fenomen Szkoły Łódzkiej. Sukcesy obu

uczelni spina to samo nazwisko. W ten sposób Jerzy Toeplitz stał się tym, o którym można powiedzieć, że przyczynił się do ukształtowania losów co najmniej dwóch narodowych kinematografii.

Nadanie Profesorowi Jerzemu Toeplitzowi – twórcy dwóch szkół filmowych, nadal czynnie i twórczo działającemu uczonemu o światowej sławie i autorytecie – tytułu doktora honoris causa jest choćby częściowym zadośćuczynieniem Jego zasług dla sztuki, kultury i wiedzy o filmie.

EDWARD ZAJIČEK

Nie zamierzam kończyć mej wypowiedzi na tym epitafium historii filmu, na jej zniknięciu całkowitym lub częściowym czy powolnym znikaniu w kształceniu młodej kadry pracowników twórczych X Muzy. Historię filmu widzę nadal jako ważny element wiedzy, a w konsekwencji praktycznej, jako natchnienie czy pomoc w warsztacie reżysera, operatora czy aktora. Ale chciałbym zaproponować inny punkt startowy, inny początek dalszych rozważań.

W tradycyjnie wykładanej i ilustrowanej projekcjami historii mówi się o filmie jako o dziele nowej sztuki lub takim, które potencjalnie może się nim stać. O dziele posiadającym pewne elementy umożliwiające taki właśnie rozwój. Ale pokazywany film ma przecież inne ambicje, a zawsze, niezależnie od jego artystycznych walorów lub ich braku, jest obrazem epoki, w której powstał. Każdy film, obojętne – fabularny, dokumentalny, oświatowy czy reklamowy – jest zwierciadłem czasów i ludzi. Jest widocznym świadectwem epoki, w której się narodził. Nawet wtedy, kiedy jest obrazem historycznym przeszłości, bo ukazuje przeszłość w taki sposób, w jaki patrzą na nią twórcy określonego kraju i określonego czasu realizacji. Jeśli spojrzymy na film, nie doszukując się w nim konieczności wartości estetycznych, to dostrzegając w nim dokument czasu, wzbogacić możemy naszą historyczną wiedzę, tę ogólną, ale nierzadko także i filmową.

Film towarzyszył dziejom naszego stulecia, od czasów carów i cesarzy sprzed 1914 roku do dziś – do epoki komputerów i lotów kosmicznych. Nie tylko towarzyszył, ale zapisywał te dzieje początkowo nieudolnie i prymitywnie, potem w coraz to doskonalszym kształcie, i to nie tylko w tygodnikach aktualności, ale również i w filmach fabularnych. A zapisując historię na bieżąco, odnotowywał przemiany we wszystkich dziedzinach kultury, tak materialnej, jak i artystycznej. A także, może nie zawsze bezpośrednio i dogłębnie, przemiany i nowe zjawiska w kręgu ideologii. Oczywiście nie czynił tego wyłącznie film. Zwierciadłem kultury było słowo pisane, widowisko teatralne, obraz czy płyta gramofonowa, dzieła z bogatego kalejdoskopu wszech rodzajów twórczości. Ale film czynił to niejako na bieżąco i w sposób bardziej pobudzający odbiorców, atakując ich emocje i intelekt. I czynił to często niedostrzegalnie, dzień po dniu, pozostawiając jednak trwałe ślady w naszej psychice.

I tu źródło mojej koncepcji wykorzystania tej w szerokim sensie rozumianej filmowej kroniki jako swoistego punktu startowego w programie szkoły. Nie traktuję tego pomysłu jako pożegnania historii filmu, wręcz przeciwnie – jako dostrzeżenie jej w nowym kształcie. Niewątpliwie bogatszym, a także – sędzę – bardziej interesującym dla studentów, porzucając dotychczasową rutynę wykładów i projekcji. W kończących się wkrótce latach naszego stulecia rodziło się i rozwijało, rzadziej – zamierało, wiele zjawisk, które mieszczą się w nadrzędnym niejako pojęciu kultury. Każde zjawisko znalazło swe odbicie w różnorodnych dokumentach, w dziełach ludzkich rąk i umysłów. A w tym, co było nowe, sięgano niejednokrotnie do przeszłości, do dawnych wzorów, które aktualizowano. Nie

powstałaby *Opera za trzy grosze* Brechta, gdyby nie było *Opery żebraczej* Johna Gaya.

Gdybyśmy spróbowali tylko zasygnalizować przykłady kulturowych przemian i objawień, czasem starych, mających swoje tradycje, ale występujących w nowym kształcie i z nową siłą w rozmaitych regionach myśli i działań, powstałaby długa lista, na której znalazłyby się na początku hasła wywoławcze. Nie sposób wymienić wszystkich możliwych z nich, tu ograniczyć się należy do przykładów takich, jak rasizm, faszyzm, komunizm, dekolonizacja (Wietnam, Algier), bunt młodzieży z lat sześćdziesiątych, ochrona środowiska, a w innej sferze – ekspresjonizm, surrealizm, nowy teatr od Artaud do Brechta, pop-art, socrealizm, egzystencjalizm, jazz i muzyka rockowa, a na pograniczu kultury materialnej – radio, telewizja, ogólnie – środki masowej komunikacji. To wszystko, co zostało tu wymienione w sposób dowolny, wrywkowy, na pewno niepełny, to tło i impuls dla konkretnych wydarzeń, a przede wszystkim – różnorodnych dzieł, dokumentalnych świadectw epoki, wśród których ogromną rolę ma film.

Jeśli mielibyśmy odwagę, a bez niej ani żyć, ani tym bardziej uczyć nie warto, trzeba by ułożyć listę tych świadectw przemian kulturowych, które wydają się najważniejsze dla przekazania ich studentom. Niektóre są im dobrze znane, inne, być może, mają drugoplanowe znaczenie. W następnym etapie należałoby w sposób uporządkowany włączyć je do programu szkoły. Widzę to tak, że każdy miesiąc podczas czteroletnich studiów poświęcony byłby jednemu tematowi, byłby przedmiotem wykładów, seminariów i, oczywiście, projekcji. Dla studentów wszystkich lat i wszystkich wydziałów. Dla przykładu – hasło „pacyfizm” pojawiające się po pierwszej wojnie światowej. W pokazach filmowych zacząć by można od *Oskarżam (J'accuse)* Abła Gance'a, a w wykładach literatury od *Ognia* Henri Barbusse'a, a potem przyszlaby kolej na *Na zachodzie bez zmian* w obu wersjach: książkowej i filmowej. Ale nie poprzestalbym na tym, chociaż historycznie zbliżamy się tu do apogeum pacyfizmu. Walka ze zjawiskiem wojny trwa, chociaż nowo pojawiających się utworów nie określimy jako pacyfistyczne. Ale czyż nie pacyfistyczny jest film Freda Zinnemanna *Stąd do wieczności*, mówiący nie tylko o wojnie, ale i zajmujący się obliczem armii. Czy nie miejsce tu na *Paragraf 22* Josepha Hellera? A w plastyce należałoby przypomnieć *Okrucieństwa wojny* Francesco Goi, a z bliższych nam czasów i z polskiej twórczości być może wizje Bolesława Linkego (tu mamy pomoc filmów Konstantego Gordona). Rzecz jasna – są to tylko na przedce wybrane przykłady, przy opracowaniu programu pojawi się wiele innych.

Gdyby tak potraktowane Dzieje Kultury XX wieku stały się częścią programu szkoły, nie wahałbym się skasować wszystkich kursowych wykładów – historii filmu, literatury, teatru itd. Wszystko, co cenne z naszych czasów znajdzie swe miejsce w tym właśnie modelu. A do przeszłości dalszej można sięgnąć poprzez książki. Szkoła filmowa nie musi zajmować się analizą dramatów Sofoklesa czy studiami twórczości Rembrandta, a jestem przekonany, że w jakimś hasle i o nich

znajdzie się wzmianka. Wykładowcy tych skasowanych przedmiotów nadal byłiby czynni, mówiąc o tym, jak ich dziedzina zainteresowań występuje w większym lub mniejszym stopniu w ogólnym temacie danego miesiąca.

Może jestem marzycielem, ale wydaje mi się, że w takim układzie student pozna i to, co synchroniczne w różnych rodzajach sztuk, i naturę kulturowej przemiany i to w szerokim wielonarodowym przekroju. Sprawy polskie znajdują tu należne im miejsce jako fragmenty ogólnych rozważań.

A co z historią filmu? Wszystko, co cenne znajdzie się, chociaż nie w wykładach kursowych i w porządku chronologicznym. Czy można by sobie wyobrazić temat „loty kosmiczne”, w którym w dziale projekcji zabrakłoby *Podróży na księżyc Mélièsa*, a gdy mowa będzie o ekologii, o ochronie środowiska, zaproszony zostanie do uczestnictwa – Robert Flaherty z *Esquimosem Nanukiem*, *Moaną* i *Opowieścią z Luizjany*.

Czy to, co proponuję, jest możliwe do wykonania? Tak – jeśli rozważy się ten projekt w szczegółach i poświęci się dużo czasu i pracy dla znalezienia praktycznych rozwiązań. Może hasła wywoławcze, i niekoniecznie zaproponowane przeze mnie, trzeba będzie zmieścić nie w 36 miesiącach, a 26 czy 28. Rzecz jasna – trzeba to wszystko poddać dyskusji, wytknąć błędy, uzupełnić, poprawić czy zmienić. Jestem przekonany, że tak potraktowane Dzieje Kultury XX wieku, czy nazwijmy to skromniej – Kulturą XX wieku, stanowiąc mogą cenną humanistyczną odżywkę, której brak niemal we wszystkich szkołach filmowych.

Można mi zarzucić, że zajmuję się historią kultury, jakby zapominając o historii filmu. Czynię to z pełną świadomością, pamiętając zresztą, że historia filmu jest nieodłączną częścią historii kultury. Jestem przekonany, że dla przyszłego twórcy filmowego ważniejsza jest znajomość historii kultury naszego, kończącego się stulecia, nawet niepełna i pobieżna. Ważniejsza aniżeli wiedza, kto i jaki film stworzył, i dokładnie kiedy to się stało. Zadaniem historyka jest nie tylko poznanie, ale zrozumienie człowieka w obrazie jego przeszłości i jego dzieł. Każdy z nas, niekoniecznie historyk, podpisze się pod tym zadaniem. Te zainteresowania będą pomocne w każdej działalności, na każdym jej polu. Jak to pięknie i mądrze powiedział meksykański filozof Octavio Paz: *Historia jest zadumą nad losem człowieka*.

JERZY TOEPLITZ

Postscriptum:

Nieśmiertelny twórca *Podróży Guliwera* – Jonathan Swift mając lat trzydzieści dwa napisał rady dla samego siebie, by z nich skorzystać, kiedy już będzie stary. Jedna z nich brzmiała: *Nie bądź zbyt swobodny w udzielaniu rad; nie kłopotz nimi nikogo prócz tych, którzy sobie tego życzą*. Przepraszam, że nie usłuchałem rady mistrza...

J. T.

BIOGRAFIE



ALEKSANDER JACKIEWICZ

7 czerwca 1993 minęła piąta rocznica śmierci prof. Aleksandra Jackiewicza, pisarza, krytyka, badacza filmu, wieloletniego kierownika Zakładu Historii i Teorii Filmu Instytutu Sztuki PAN. Kontynuujemy druk autobiografii *Moje życie w kinie*, którą ciężko chory Profesor pisał tuż przed śmiercią, w szpitalu. Notatki te powstawały na luźnych kartkach formatu A-4, wyrwanych z bloku listowego. Wyraźny charakter pisma z pierwszych stron rękopisu stopniowo staje się coraz trudniejszy do odczytania. Tekst początkowo zapisywany bez poprawek i uzupełnień, pod koniec był coraz częściej kreślony i poddawany autoredukcji. Aleksander Jackiewicz odszedł, gdy rękopis liczył 53 strony. Śmierć przerwała Jego opowieść w momencie, gdy zaczął spisywać przeżycia wojenne. Pierwsza część *Mojego życia w kinie* ukazała się w poprzednim numerze „Kwartalnika Filmowego”. Trzecią wydrukujemy w numerze następnym. Jest to pierwsza całościowa publikacja wspomnień Aleksandra Jackiewicza (fragmenty publikowało czasopismo „Polska Sztuka Ludowa. KONTEKSTY”, nr 3–4/1992).

MOJE ŻYCIE W KINIE (2)

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Podczas studiów pracowałem głównie w bibliotekach. Lubilem przesiadywać zwłaszcza w Bibliotece Publicznej, na Koszykowej, ponieważ mieszkalem niedaleko; rzadziej bywałem w Bibliotece UW. Opuszczałem coraz częściej wykłady (zaś w seminariach brałem raczej bierny udział). Powodem tego było nie tylko to, że lubilem pracować na własną rękę, ale także to, że zwłaszcza bliżej końca studiów uniwersytet bywał często i to na dłużej zamknięty z powodu rozruchów wywołanych przez skrajnie prawicowy ONR.

Bardzo wiele czytałem. I w bibliotece, i w domu. Uzupełniałem sobie, niezbyt pilnie przykładając się do tego w gimnazjum, znajomość zwłaszcza literatury współczesnej.

Obok modernizmu, studiowałem też chętnie romantyzm i neoromantyzm (co przydało mi się po latach w pracy nad filmową „szkołą polską”, czerpiącą wiele z tamtej tradycji). Jeśli chodzi o bardzo liczne uniwersyteckie lektury obowiązujące i zalecane, zarówno dzieł literackich, jak ich komentarzy, większość z nich – szczególnie starannie omijałem, co odbijało się na wynikach egzaminów, ale nie mogłem przebrnąć przez takie rozprawy, gdzie meritum polegało na powtarzaniu analizowanego dzieła, tylko mniej ciekawie i znacznie mniej pięknie. Jeszcze gorzej było, gdy autor rozprawy brał np. na tapetę domniemany wpływ na pisarza innego pisarza, utworu czy nawet żywego człowieka, jego obecności na kartach książki (głównie kobiety) i uwierzywszy w to, traktował rzecz jako fakt realny i udowodniony. Natomiast z przepisanych lektur – a nawet więcej niż przepisanych – czytałem chętnie dzieła filozoficzne.

Nie znalazłem mistrza na UW wśród pracowników nauki. Znalazłem go w Wyższej Szkole Dziennikarstwa. Był nim prof. Józef Wasowski.

Prywatna WSD. Żywsza jeśli chodzi o wykładowców i studentów. Ludzie utalentowani, szukający, przyszli dziennikarze i pisarze (studiował ze mną Pietrkie-wicz). Często więcej niż wykłady i ćwiczenia, gdzie nas uczono techniki pracy dziennikarskiej, redagowania i pisania, dawały mi rozmowy i dyskusje w obszernej palarni Szkoły. Tam też odbywały się zebrania Koła Literackiego, gdzie próbowaliśmy, w miarę naszych możliwości, pisarstwa. Przewodniczącą Koła była Larysa Zajączkowska, późniejsza Barbara Gordon, autorka popularnych powieści.

Ale główną atrakcją Szkoły, głównym naszym nauczycielem i w jakiś sposób mistrzem był prof. Józef Wasowski. Był znanym publicystą, a może lepiej – filozoficznym eseistą. Pisywał chyba w dość ekskluzywnym piśmie „Epoka” (jego syn Jerzy, kompozytor i aktor, stworzył w naszych latach – obok Jeremiego Przybory – jedną z dwóch głównych postaci telewizyjnego *Kabaretu starszych panów*).

Wasowski prowadził w WSD samokształcenie. Zajęcia bez programu. Zaczynał je profesor albo ktoś ze słuchaczy, zapytany np. co aktualnie pisze i czyta, i zaczynała się dyskusja, rozmowa, wymiana naszych doświadczeń. Wasowski wykorzystywał każdą dyskusję na to, żebyśmy potrafili sobie uzmysłowić, co sobą reprezentujemy, co robimy i co chcemy robić. Czytaliśmy też własne teksty, dziennikarskie i literackie. Jasny blondyn o falujących włosach, w cwikerze na nosie, o suchej, myślącej, skupionej twarzy, siedząc na katedrze mówił dość cichym głosem, jakby nam przekazywał sprawy sekretne. Mówił poza tym wiele, zwłaszcza o filozofii, którą znał świetnie. Ale także przekazywał nam tajemnice warsztatu pisarskiego, psychiki pisarza, sztuki pisania. W tym celu np. zapraszał na spotkanie Melchiora Wańkowicza, który o swoim pisarstwie wiele, ze swadą i szczerze mówił.

Może zapraszał także inne „nazwiska”, ale już nie pamiętam (jak nie pamiętam spotkania studentów z pisarzami na polonistyce, poza wieczorem autorskim Józefa Wittlina). Raz natomiast zaproponował, abyśmy przeczytali jego nową książkę *Pisarz i czytelnik*, traktującą, jak tytuł wskazuje, o relacjach między autorem i jego odbiorcą. Była to lektura bardzo pouczająca, a mimo to pełna erudycji, świetnie napisana. Następnie zaproponował nam swobodną dyskusję o niej. A ponieważ zżyliśmy się z nim bardzo, dyskutowaliśmy – mimo jego obecności – swobodnie. Na końcu profesor odpowiadał, ustosunkowując się do uwag i zarzutów. Jakże wiele rozumiał i w nas, i w sobie. Znał swoje mocne punkty i słabe, zwłaszcza te ostatnie. W dyskusji np. nasz kolega Olek Sienkiewicz, który – jak każdy o tym nazwisku – podawał się za krewnego autora *Trylogii*, zapytał profesora, dlaczego tak wiele cytuje w swojej książce cudzych tekstów (rzeczywiście cytował wiele, ale wybierał same celne teksty od Sokratesa po nasze czasy). Profesor odpowiedział: *Ma pan rację, wiem o tym. Widocznie za wiele czytałem w życiu. Jakże często, kiedy chcę powiedzieć coś nowego i od siebie, przypominam sobie, że znacznie lepiej to zrobił któryś z filozofów czy pisarzy.*

Egzamin u niego polegał na tym, że słuchacz więcej i szerzej, no i oczywiście w cztery oczy, mówił o sobie, lekturach, próbach literackich, myślach. Profesor umiał słuchać. Rzadko udzielał rad. Wiedział, że często wystarczy, by człowiek głośno opowiedział o sobie, aby mógł siebie samego lepiej zobaczyć. Dał nam bardzo wiele: opiekował się nami, starał się zamieszczać w czasopiśmie nasze teksty. Jeśli chodzi o mnie, był pierwszym czytelnikiem i krytykiem mojej pierwszej powieści, a następnie pomógł mi ją wydać.

Szukałem, chociaż nie za bardzo, jakiegoś środowiska literackiego. Pisarzy już dojrzałych, obcowanie z którymi by mi coś dało.

Raz czy dwa, dzięki zaproszeniu początkującego wówczas mego starszego kolegi z gimnazjum (w Równem, gdzie tylko bodaj rok chodziłem) Czesława Janczarskiego, wziąłem udział w spotkaniu w kawiarni kilku młodych: byli tam – pamiętam – Józef Piętaś i Włodzimierz Pietrzak. Ale mówili wyłącznie o poezji, swojej i innych, której nie znałem, gdyż ten gatunek mało mnie pociągał.

Przez innego kolegę, Wacława Ździarskiego, zostałem zaprowadzony do Cechu Pisarzy i Artystów, który co jakiś czas zbierał się w domu Cechów przy Miodowej na smaczne kolacje (kucharzem był tam ponoć dawny kucharz Radziwiłłów), ale Cech, poza rozkoszami podniebienia, nie mi nie dał. Przy stole może mówiło się o literaturze, widocznie mało ciekawie, bo nie zapamiętałem. Do

Cechu należeli pisarze, których mało znałem, a kiedy próbowałem poznać, ich utwory rozczarowywały mnie. Pamiętam: Kazimierza Andrzeja Czeżowskiego, Mieczysława Smokowskiego, jakiegoś ponoć znacznego kiedyś baletmistrza. Jedyną postacią, która mnie zainteresowała, był bardzo już stary Stanisław Sierosławski, tzw. „Stasinek”, krakowski przyjaciel totumfacki Przybyszewskiego. Na spotkaniach Cechu bywał chyba rzadko, a rozmawiałem z nim tylko raz. Nie wiele nowego dowiedziałem się o bohaterze właśnie pisanej przeze mnie pracy magisterskiej. Jedno z rozmowy z Sierosławskim zapamiętałem: kiedy zacząłem z nim o coś się spierać, połapałem się wkrótce, zauważywszy – zresztą z przekonaniem – że jest o ileż starszy ode mnie, więc więcej wie. Powiedziałem mu to. I odparł z uśmiechem na swojej wielkiej, poranej bruzdami twarzy: *Wie pan, co raz odpowiedział Stachu swemu wielbicielowi, kiedy ten do niego zawołał „Mistrzu”? „Kochany, jestem taki sam dureń jak ty”*. Anegdotę tę zresztą bodaj ktoś zanotował. Może Boy.

Cech jednak mi coś dał. Dzięki pomocy Czeżowskiego umożliwiono mi druk felietonów literackich i recenzji w tygodniku „Jutro Pracy”. Oczywiście, bezpłatnie. Co to było za pismo, jakie środowisko reprezentowało – nie umiem sobie przypomnieć. Było marnie redagowane i mało kto o nim wiedział. Próbowaliśmy to i owo drukować na kolumnie felietonów „Prosto z mostu”. Przyjęli. Ale ideologia pisma mi nie odpowiadała (była mi obca zarówno prawica, której trybuną było to pismo, jak i tym bardziej lewica, do której czułem niechęć jeszcze w związku z przeżyciami dzieciństwa podczas rewolucji), ani nie miałem do niego właściwie dojścia obsadzonego przez znane nazwiska.

Przed samą wojną, ktoś mnie wprowadził do Małej Ziemiańskiej przy Mazowieckiej, gdzie zbierali się młodzi, ale już znani pisarze. Poznałem tam Otwinowskich, Gombrowicza, spotkałem też chyba Piętaka. Innych nie pamiętam. Ale to grono mi nie odpowiadało: za wiele w nim było „robienia min”, wydrwiwania siebie nawzajem, a zwłaszcza kolegów. Ja chciałem poznać pisarzy, a poznawałem trochę ironiczne, a trochę prześmiewcze maski. Szczególnie niesympatyczne wrażenie zrobił na mnie Gombrowicz: jakby sam wyszedł z *Ferdynurke*. Woląłem ich czytać, niż z nimi obcować.

Wolny czas, zwłaszcza niedzielne przedpołudnia, spędzałem – najchętniej samotnie – w Muzeum Narodowym, w Zachęcie albo na innych wystawach malarskich (grafika mniej mnie interesowała).

Pociąg do sztuk pięknych pozostał mi do dziś, zresztą doktorat robiłem z historii sztuki, a kiedy bywam za granicą – bo w kraju nie zawsze mogę – wiele czasu poświęcam zwiedzaniu galerii malarstwa w muzeach i innych ekspozycji. Najbardziej mnie interesuje, ale nie wyłącznie, okres od impresjonizmu do dziś. Zainteresowanie sztukami pięknymi rozbudził we mnie inny nauczyciel w gimnazjum: nasz prefekt ksiądz Szpacyński. Był ciekawym człowiekiem. Uczył nas nie tylko religii, a przede wszystkim historii Kościoła. Poważny, nawet srogi (omal nie zostawił mnie w jednej z niższych klas, bo nie wiedziałem, co to jest enota, że to jest *nawyknięcie do dobrego*), korzystał z każdej okazji, aby mówiąc o Kościele, uczyć nas trochę dziejów filozofii, a szerzej – myśli ludzkiej. On też, wielki amator sztuki, wszystkie chyba wakacje spędzał we Włoszech, skąd przywoził wielkie ilości reprodukcji, które nam pokazywał, objaśniając ze smakiem i znawstwem dzieła, zwłaszcza włoskich mistrzów.



Aleksander Jackiewicz (z prawej) z bratem. Wielkanoc 1926



Z bratem i matką. 1926 r.

Wiele wieczorów podczas studiów spędzałem w teatrze. Na fakultecie, zwłaszcza my, poloniści, otrzymywaliśmy ulgowe bilety, w dodatku z tych tańszych. Siedzieliśmy przeważnie więc na galerii, widząc scenę niby z samolotu, co czasem trochę przeszkadzało. Pamiętam, że kiedyś w Teatrze Narodowym, z trudem obejrzałem spektakl, który toczył się u moich stóp. Najczęściej chodziłem do Teatru Polskiego, widziałem tam najlepszych aktorów. Dobrze pamiętam Ludwika Solskiego w *Judaszu Rostworowskiego*. Mimo że nie był już młody, ruszał się sprawnie po scenie i podziwiałem jak w pewnym momencie „przesadził” dość wysoki mur. Jego Judasz był ludzki i tragiczny.

Bardzo lubiłem Junoszę Stępowskiego. Grał w sposób nowoczesny, jego kreacje były bliskie życiu (dlatego też sprawdzał się w filmie), zwłaszcza że lubił występować w lżejszym repertuarze. Pamiętam go w podobnej sztuce, *Młode wino* (na przedstawieniu byli obecni także moi rodzice, którzy właśnie przyjechali do Warszawy). Stępowski grał starszego pana, który z powodzeniem zachowywał się młodo, nawet młodzieńczo, i znów pamiętam wyczyn „sportowy” aktora, kiedy wskoczył na fotel, przeskakując oparcie. (Może owe wyczyny Solskiego i Junoszy zapamiętałem, gdyż nadal interesowałem się sportem, trenując boks, ale już nie zawodniczo, bo brakowało mi na to czasu. Moim trenerem był przez jakiś czas sam Sztam, który liczył, że jednak namówi mnie na zawodowstwo, gdyż byłem wagą ciężką, a bokserów tej wagi brakowało w klubach.)

I jeszcze jedno „nicartystyczne” wspomnienie z Teatru Polskiego. Dotyczy ono Józefa Węgrzyna. Podziwiałem go jak wszyscy, chociaż razita mnie już trochę jego emfaza, którą odczułem szczególnie w pewnym momencie, w porównaniu z prywatnością aktora. Podczas przedstawienia *Dziadów*, zresztą bardzo dobrego, w którym to repertuarze Węgrzyn bywał najlepszy, jeszcze jako Gustaw przysiadł przy ementarnej mogile i ukryty w cieniu wytarł sobie chusteczką nos.

Wolałem o wiele bardziej Jaracza. Do jego teatru „Ateneum” też chętnie chodziłem. To był trochę inny teatr niż poprzednie. Aktor grał w sposób spokojny, często niemal lakoniczny, za to „wnętrzem”. Jego partnerami byli przeważnie młodzi, utalentowani aktorzy.

Lubiłem też lekką sztukę, to znaczy rewię, która – jak wiadomo – była w tamtych latach w Polsce znakomita. Już w gimnazjum stykałem się z nią przez radio, gdzie transmitowano wygrane, zapomniane już programy, oraz dzięki licznym płytom z rewiowymi piosenkami, których – obok muzyki poważnej, zwłaszcza operowej – mieliśmy w domu wiele. Oprócz rewii chętnie w radio słuchałem *Wesołej lwowskiej fali* z chórem rewelersów Eryana oraz popularnymi Szczepciem i Tońciem. A później w Warszawie starałem się nie opuścić żadnej dobrej rewii, zwłaszcza że „Morskie Oko” (tak się chyba nazywało)* miałem tuż naprzeciwko domu na Hożej, gdzie mieszkalem. Z wcześniejszych przyjazdów do Warszawy zapamiętałem jeszcze Zulę Pogorzelską, a następnie do moich sympatii rewiowych – zresztą, oczywiście, nie tylko moich, bo popularnych w całym kraju – należeli: Chór Dana i Ordonówna, Fogg i Faliszewski (którego po wojnie spotkałem w Wiedniu w amerykańskim mundurze z napisem „Poland”), Sempoliński, Olsza i Dymsza, Lopek Krukowski i Lawiński (zwłaszcza z ich sławnym dialogiem o sęku, odtwarzanym w naszych już czasach przez Dziewońskiego i Michnikowskiego).

* Autorowi chodzi prawdopodobnie o kinoteatr „Hollywood”.



Wiosna 1926. Aleksander Jackiewicz z bratem



Rok 1931. Aleksander Jackiewicz (w środku) z kolegami



Rok 1930, Drzewica

Zdając sobie sprawę, że czytelnik tych zapisków zatytułowanych *Moje życie w kinie* zdążył się może już trochę znudzić, że piszę o swoich studiach literackich i dziennikarskich, próbach pisarskich, innych sztukach, a tytułowego filmu prawie nie tykam. Ale, oczywiście, bardzo długo był on w moim życiu, nie tylko zawodowym, ale też prywatnym, prawie nieobecny. Zająłem się nim serio, z czasem prawie wyłącznie, już po wojnie i dobrze po trzydziestce. Chcę jednak przedstawić moje wcześniejsze zainteresowania i dzieje zawodowe. W końcu piszę autobiografię. A poza tym wszystko, co robiłem wcześniej, nad czym pracowałem, co i jak myślałem, odbiło się – wyłącza mi się – na późniejszej pracy nad filmem.

A teraz film... Wprawdzie stanowił wówczas jeszcze epizod w opisywanym przeze mnie okresie studiów, ale chyba dla mojej przyszłej pracy nad sprawami X Muzy znamienny.

W okresie studiów chodziłem do kina znacznie bardziej systematycznie, niż w latach gimnazjalnych. I najchętniej, jak na wystawy malarskie, sam. Obecność innych, często ich gusty i komentarze czynione podczas seansu i po nim, nie odpowiadały mi (ten sam problem miałem z teatrem). Nie lubiłem filmów czysto rozrywkowych: komedii salonowych, filmów tanecznych czy musicali. Interesowały mnie dramaty, a jeżeli komedie, to z pewnym sensem i nastrojem, lubiłem czasem filmy liryczne, ale nie „poetyckie”. Kino amerykańskie, jego aktorów, mniej reżyserów, znałem z czasów gimnazjum raczej nieźle. Obecnie je nadal pilnie śledziłem. Zapoznawałem się z kolei z kinem francuskim, filmami tzw. później „poetyckiego realizmu”, które ukazywały się na naszych ekranach dość systematycznie. Zapoznałem się też z innymi kinematografiami, zwłaszcza angielską (filmy Kordy).

Nowe filmy do Polski przychodziły szybko po premierze i nikt nie mógł sobie wyobrazić, że mogłoby być jak dzisiaj, że zapoznajemy się z danymi filmami po kilku latach od ich powstania. Owszem, pokazywano też filmy starsze. Ale robiono to w małych kinach, dla tych, którym nie udało się w swoim czasie danego tytułu obejrzeć, albo dla tych, którzy chcieli go obejrzeć ponownie po jakimś czasie. Pozycji należących już do historii kina, np. z okresu niemego, w ogóle nie można było wówczas obejrzeć. Znałem więc tylko, zresztą wyrywkowo (bo w swoim czasie tylko „dla młodzieży dozwolone”) te, które jeszcze w tamtym okresie były wyświetlane (zapamiętałem *Dwie sieroty* Griffitha, komedie Chaplina, Keatona czy Harolda Lloyd’a).

Śledziłem wreszcie filmy polskie, a chociaż zdawałem sobie sprawę, że są przeważnie słabe czy wręcz niedobre, ale chodziłem na nie, zwłaszcza na te, w których występowali nasi wybitni aktorzy teatralni, a występowali prawie wszyscy, albo na te, które były adaptacjami utworów literackich, chcąc się przekonać, w jaki sposób słowo przemienia się w obraz (przemieniało się na ogół niedobrze, zresztą nie tylko w filmie polskim i nie tylko ówczesnie – dzieje się to nadal).

A jednak wciąż byłem najwyżej, wprawdzie bardziej świadomym niż we wcześniejszych latach, tylko widzem filmowym. Równocześnie, nie bardzo dziś zresztą pamiętam dlaczego, w pewnym momencie, pod koniec studiów skorzystałem z okazji, by zetknąć się z filmem bezpośrednio – z jego produkcją i realizacją. Może gdzieś tam chodziło mi po głowie, żeby kiedyś spróbować swoich sił w reżyserii. Pisywałem od czasu do czasu nie tylko felietony, ale i opowiadania.

Miałem więc pewną dozę wyobraźni obrazowej. Od lat rysowałem i malowałem, zwłaszcza po krótkim stażu pod kierunkiem fachowym prof. Lama w Politechnice Lwowskiej. Wydawało mi się też, że czuję aktora. Ale głównie do atelier filmowego zaprowadziła mnie ciekawość: jak wygląda kino od strony kulis, jak się robi filmy, jacy są naprawdę ludzie, którzy występują na ekranie?

Trafiłem do studia na Trębackiej. Wprowadził mnie do niego brat mego kolegi, który tam pracował. Wprowadził mnie, żebym je sobie obejrzał, a pozostałem przez kilka tygodni.

Była bodaj przerwa obiadowa, bo w wielkiej, prawie pustej hali panował półmrok. Pośrodku jedynie stała dekoracja przedstawiająca fragment wnętrza pokoju, o dwóch lub trzech ścianach, bez sufitu, naprzeciw była umieszczona kamera. Niedługo zjawili się ekipa, aktorzy, maszyniści. Pokazano mi reżysera, ruchliwego bruneta o żywej, sympatycznej twarzy. Pamiętam jego film *X*, który miał dobre recenzje i jakością rzeczywiście przewyższał krajową produkcję. Nazywał się Romuald Gantkowski. *X* to był jego pierwszy film. Niedawno bowiem reżyser wrócił do Polski, po praktyce odbytej podobno w wytwórni Paramount w Paryżu.

Wziąłem się na odwagę i zapytałem go, czy mogę przychodzić do studia częściej, a nawet codziennie i bezpłatnie asystować przy realizacji filmu, jak potrafię. Zgodził się, chociaż asystentów miał dość, z zawodowym pomocnikiem reżysera (który czasem występował w filmie, np. w *Wietrze od morza* według Żeromskiego) Stefanem Szwarem na czele, z którym podczas realizacji zaprzyjaźniłem się. Film, który kręcono, miał nazywać się dość okropnie, *Dziewczyzna szuka miłości*, a jego scenariusz napisali tacy pisarze, jak Ferdynand Goetel i Antoni Cwojdziniński. Treść z grubsza była taka. Młody polski pilot i konstruktor, na samolocie zbudowanym przez siebie, decyduje się na przelot nad Oceanem Atlantyckim do Brazylii, co mu się udaje, mimo szalejącej burzy, która go spotkała w powietrzu. W Brazylii poznaje córkę polskiego, bogatego farmera, w której się zakochuje. Tyle pamiętam.

W pierwszej scenie, którą realizowano tego dnia, kiedy zjawilem się w studio, występowali: Mieczysław Cybulski (lotnik) i Tamara Wiszniewska (tytułowa dziewczyna, córka farmera). Fragment pokoju został jaskrawo oświetlony, a na planie znaleźli się aktorzy. Byłem zachwycony. Wiszniewska, nowa postać w polskim kinie, była ładna, miała pociągłą, szczupłą twarz o lekko wystających kościach policzkowych, trochę wypukłe, świetne zęby i złote włosy. Miała urodę dość banalną, ale mocno uszminkowana ceglastą szminką, o oczach lekko przysłoniętych powiekami pomalowanymi na niebiesko, w świetle jupiterów wyglądała dla mnie, profana – zjawiskowo. Podobne wrażenie robił Cybulski, jasny blondyn o lekko falujących włosach i niebieskich oczach. Urodę też miał banalną. Występował często w rolach amantów. Ale w życiu był inny. Przystępny, towarzyski, od czasu do czasu wyciągał nas, asystentów czy aktorów, na przekąskę do najbliższego baru. Lubił żartować, robić kawały. Swoje aktorstwo wydawał się traktować jako zajęcie poboczne, gdyż głównie zajmował się sprzedażą samochodów, pracował w jakiejś firmie, czy był tylko jej agentem. Chętnie opowiadał o swoich licznych jazdach po Polsce, przeważnie po majątkach ziemskich, gdzie sprzedawał wozy.

Drugim młodym aktorem, który grał w *Dziewczyźnie*, był Mieczysław Milecki. Był sympatyczny, robił wrażenie cichego i skromnego. Ciemny, o gęstych włosach

i twarzy o dość ostrych rysach. Też grał lotnika. Nie pamiętam jego roli, ale pamiętam, jak bohater się zabił i leżał na sztucznej trawie pośrodku atelier. Twarz miał wymodelowaną na zmasakrowaną i zalaną czerwoną farbą, na ten właśnie moment zjawiała się jego prawdziwa matka i przeraziła się.

W filmie grali jeszcze inni aktorzy, niektórzy wybitni: Stanisława Wysocka, która w przerwach między zdjęciami narzucała chusteczkę na swoje bujne włosy, chroniąc je przed żarem reflektorów; Kurnakowicz w roli farmera, Hnydziński, Ciecierski, zabawna Chmurkowska i wielu innych, których znałem ze sceny lub ekranu.

Kiedy zjawilem się w atelier, było już po plenerach. Zresztą bardzo skromnych: sfilmowano kilkakrotnie w Gdyni samolot lecący nad morzem; i bodaj tylko tyle. Resztę kręcono w studio. Dekoracje były raczej skromne, sceny przeważnie kameralne. Pokazano ze dwa przyjęcia – wieczór lotników i jeden bal. Ja zajmowałem się podczas kręcenia tych scen statystami, zwłaszcza uczestnikami balu i miałem kłopoty. Byli to przeważnie statysci zawodowi, przyszli, co prawda, we własnych czy wypożyczonych frakach i balowych sukniach, ale byli dość niesforni, niełatwo było ich zgromadzić na planie, gdyż się nie kwapili, bo w ten sposób czas uciekał, a oni byli płacony od dni i godzin. Poza tym nie bardzo chcieli słuchać początkującego asystenta. Niektórzy, dość bezczelnie, pchali się stale przed kamerę i to przeważnie ci, którzy nie wyglądali wcale na ludzi z towarzystwa, w dodatku ubiory mieli mocno podniszczone, występując w nich latami, bo statysci we własnym stroju lepiej płacono.

Ale – powtarzam – przeważnie były w filmie sceny kameralne i częste bliskie plany, wtedy na ogół realizowano je na tle jakiejś czarnej zasłony, zwłaszcza kiedy miała być noc. Pamiętam jak smutny Milecki – nie wiem już z jakiego powodu – szedł ku kamerze, na tle owej czerni, drobiaż w miejscu, gdyż kamera była nieruchoma.

O skromnych warunkach realizacyjnych filmu świadczy scena, którą dobrze zapamiętałem, jako dość kuriozalną. Cybulski leci przez Atlantyk. Kabina samolotu bez jednej ścianki, kołysze się na specjalnie zbudowanych biegunach pozwalających kołysać nią naprzód, do tyłu i na boki. Kiwamyabiną my, asystenci, ale widocznie nazbyt intensywnie, gdyż Cybulski przerywa ujęcie i każe nam się uspokoić, bo go już mdli. *Jest burza, burza, panie Mieczysławie!* – woła reżyser. W dodatku ktoś wciąż kropi szybę samolotu „deszczem”, a przez brakującą ściankę kabiny twarz aktora spryskuje „potem”, gdyż pilot tak mocno pracuje sterami. W obu wypadkach jest to gliceryna lecąca z kropidła. Cybulski zlany nią woła, że się dusi. Z tyłu zaś, zaabiną, widoczny przez jej przezroczystą obudowę, kręci się rodzaj niemalej karuzeli, pokrytej malunkami chmur, które samolot mija. Chmury na karuzeli, obracanej w środku też przez członków ekipy, płyną to za szybko, to za wolno, gdyż obracające nimi, ukryci w środku, nie widzą, co się dzieje na planie. Stąd sporo dubli.

Pracowałem przy filmie do końca bezpłatnie. Coś się mówiło, że jednak muszę dostawać chociaż skromną zapłatę, ale wytwórnia produkująca film miała coraz mniej pieniędzy. Raz tylko zarobiłem, pisząc słowa piosenki. W filmie miały być dwie piosenki. Jedna to hymn lotników, którą powinni zaśpiewać władcy przestworzy, drugą, romantyczną, przeznaczono dla Wiszniewskiej, aby zaśpiewała ją Cybulskiemu w salonie na farmie w Brazylii. Słowa do obu miał napisać, ni mniej ni więcej, tylko Władysław Broniewski. Ale od kilku dni nie można było

go nigdzie znaleźć. Z hymnem jeszcze specjalnie się nie śpieszyło, za to szybko zbliżał się moment nagrywania piosenki (melodie do obu, a może również muzykę do całego filmu, napisał popularny od pewnego czasu kompozytor Michał Kondracki). W końcu nadszedł dzień nagrania, a Broniewskiego wciąż nie było. Nagranie wyznaczone było na popołudnie.

Wówczas ja nieśmiało zaproponowałem, że może w przerwie obiadowej skleciłbym jakieś słowa. Reżyser nie mając innego wyjścia zgodził się. Objaśnił tylko, że tekst ma być nastrojowy, a także trochę egzotyczny, gdyż śpiewa go zakochana kobieta, w dodatku w Brazylii. Wszyscy poszli na obiad, w studio zostałem tylko ja i pianista. On grał, powtarzał, ja pisałem na kartce wprost na fortepianie. Kiedy wszyscy wrócili, tekst był gotowy. Zaczynał się, pamiętam, słowami banalnymi jak film: *Za urokiem nocy tęskni, kwiat agawy, senny kwiat...* Reszta była podobna. Piosenkę nagrano, byłem dumny, nieźle mi nawet, przynajmniej jak na moją studencką kieszeń, zapłacili. Niestety, nie weszła ona do ostatecznej wersji filmu. Przerwano bowiem nagle realizację, producent bankrutował. Pozostało tylko tyle pieniędzy, aby Gantkowski mógł przynajmniej z dotychczas nakręconego materiału sklecić jakiś film. Sporo jeszcze zaplanowanych scen i ujęć brakowało, więc niektóre z kolei musiały wylicieć, gdyż bez brakujących byłyby niezrozumiałe.

Po jakimś czasie puszczonego film w jednym z zeroekranowych kin przy Nowym Świecie. Szedł tylko trzy dni.

Jeszcze przez jakiś czas byłem w kontakcie z Gantkowskim (w końcu jego poprzedni film był udany). Spotykał się ze Szwarem i ze mną w swoim domu na Powiślu, obmyślając dalsze plany realizatorskie. Myślał o cyklu filmów średniometrażowych – proponowanych przez Polską Agencję Telegraficzną – o ówczesnym Polaku statystycznym, którego miał grać Kurnakowicz. Rzecz nie doszła do skutku. Do skutku nie doszedł, oczywiście, także ewentualny kolejny film zbankrutowanej wytwórni, w której miałem ewentualnie wystąpić jako aktor, była to jakaś rola leśniczego. Może bym i tego spróbował, chociaż aktorstwo nigdy mnie nie pociągało.

Już jako student Szkoły Dziennikarskiej praktykowałem, jako reporter, w tzw. „czerwoniakach” (od tytułów tej barwy), czyli pismach popołudniowych, „Expressie Wieczornym” i „Wieczorze Warszawskim”. Ale praca w redakcji nie odpowiadała mi. Udało mi się dostać do pisma poważniejszego „Polska Zbrojna”, niestety ten organ był dla mnie nazbyt oficjalny. Pisywałem reportaże, ale dziennikarstwo mnie nie ciągnęło, ze względów zarobkowych zajmowałem się nim wszakże do wojny.

(cdn.)

Do druku podała: NATALIA JACKIEWICZOWA

PISARZ W KINIE

BAŚNIE FILMOWE LAT 40-TYCH

ROZMOWA Z KRZYSZTOFEM KĄKOLEWSKIM

Janusz Gazda: Jednej ze swoich książek dałeś tytuł, który jest paradoksem: *Baśnie udokumentowane*. Baśń to opowieść o tym, co nieznanne z doświadczenia pobudza wyobraźnię, a więc opowieść o tym, co udokumentowane być nie może. Inna twoja książka, niedawno wydane *Szukanie Beegera*, zaczyna się słowami: *Zdarzają się tylko rzeczy niemożliwe...* Bohaterka twojego opowiadania *Nieznany przyjaciel*, lekarka, powiada: *Ateizm komunistyczny, ustawiczne zaprzeczenie, że może się zdarzyć coś niepojętego, niezrozumiałego, nadprzyrodzonego, budziły we mnie coraz większą odrazę. Niech zdarzy się coś niemożliwego!* Jako pisarz dość długo uprawiający literaturę faktu interesowałeś się tym, co nieprzewidywalne i niezwykle, odkrywałeś wydarzenia, które mogły się wydać w życiu niemożliwe. Film bywa na ogół rodzajem baśni, dokumentowanej jednak obrazem fotograficznym – trudno nie uwierzyć w coś, co jest wprawdzie niezwykle, ale co się widzi na własne oczy (nie jest istotne, że widzi się to na białym płótnie ekranu – ciemność na sali kinowej pozwala o tym zapomnieć). Wiem, że często chodziłeś do kina, chciałbym więc spytać, czy oglądanie filmów było dla ciebie czymś ważnym, jakie dawało ci przeżycia?

Krzysztof Kąkolewski: Muszę się przyznać, że byłem obłądnym kinomanem jako dziecko, a więc jeszcze przed wybuchem wojny w 1939 roku. Koło nas było kino „Eden”, niedaleko placu Zbawiciela, po lewej stronie idąc od placu Unii Lubelskiej. Rodzice nigdy nie sprawdzili, czy nazwa pochodziła od słowa „eden”, czyli „raj”, czy od Edena, ówczesnego ministra spraw zagranicznych Wielkiej Brytanii. Moi rodzice nie znosili Edena jako wroga Polski. To, jak bardzo mieli rację, potwierdziło się ponownie w późniejszej jego karierze jako premiera w latach 50-tych. Najczęściej do kina zabierał mnie ojciec. Była tam łoża pluszowa, świetnie to pamiętam, a na wprost – ekran. Kino było nieduże,

więc miało się całkowite złudzenie, że wszystko, co się ogląda, jest tak blisko nas, takie wyraźne, że musi być prawdziwe.

Gazda: Co to jednak znaczy, być kinomanem w wieku ośmiu czy dziewięciu lat?

Kąkolewski: To pozostało dla mnie nie wytlumaczone. Rodzice zabierali mnie często do teatru, wprawdzie tylko na przedstawienia dla dzieci, ale już wtedy zdecydowanie wołałem kino. Więc widziałem wszystkie filmy z Shirley Temple (moja mama wymawiała z francuska – *Tampl*, i ja do tej pory też tak wymawiam), następnie widziałem, to znaczy zapamiętałem, że widziałem, filmy *Gunga Din*, *Wyspa skarbów*, *Przygody Tomka Sawyera*, *Księżę i żebrak*, *Przygody Robin Hooda* (mama wymawiała *Robę*) z Errolem Flynnem. Mam jeszcze dziś w pamięci scenę, gdy Robin Hood ucieka konno przed pogonią i w pewnym momencie, nie zwalniając, chwyta za konar mijanego drzewa i kryje się w jego koronie, a kawalkada goniących nie zauważa tego i pędzi dalej za koniem. Szczególne wrażenie zrobił na mnie *Gunga Din*.

PRZED WOJNĄ: SŁUŻĄCE PŁACZĄ W KINIE.

Gazda: Wymieniłeś przy okazji podstawowy ówczesny kanon literacki młodzieżowy: Rudyard Kipling, Robert L. Stevenson, Mark Twain. Ci pisarze już na przełomie wieków poruszali wyobraźnię młodych czytelników, a ich popularność trwała ciągle, została więc wykorzystana przez amerykański przemysł filmowy. Był to także pewien kanon wychowawczy, który wprowadzał, szczególnie chłopców, w krąg wartości godnych polecenia. Otwierał przed czytelnikami cały wielki świat, pozwalał wszystko widzieć w szerszej perspektywie, zachęcał do przeżywania przygód i do dalekich podróży, wzbudzał potrzebę umiłowania przyrody i poznawania ciekawych pejzaży, wyrabiał odruchy samodzielnych działań, podejmowania ryzyka, zalecał odwagę, sugerował, że czymś bardzo ważnym w życiu jest sprawa honoru i poczucie indywidualnej godności. Narzucał pewien styl myślenia anglosaski. Po wojnie, w ramach przestawiania drogowskazów moralnych, starano się u nas usilnie odejść od tego kanonu. Rzecz charakterystyczna, że jeszcze w książce z 1969 roku, polski historyk filmu, relacjonując amerykańskie filmy z lat 30-tych, inspirowane twórczością Kiplinga i innymi powieściami, przedstawiającymi wydarzenia rozgrywające się w koloniach brytyjskich, pisał z dużą dozą ironii: *Trudno sobie wyobrazić, że ongiś Ameryka była kolonią JKMości, i w wojnie wyzwoleniczej zdobyła niepodległość, tyle w filmach na tematy kolonialne było uwielbienia dla brytyjskiej mądrości politycznej i waleczności brytyjskiej armii poskramiającej buntowników*¹.

Kąkolewski: W mojej ówczesnej świadomości liczył się jedynie pewien magnetyzm, który miało kino. Poza chodzeniem do kina „Eden” wybieraliśmy się czasem – jeździła wówczas z nami także mama – do kina, które mieściło się, jak i dziś, na Złotej, i zwało się także „Palladium”. Był jeszcze jeden sposób mojego kontaktu z filmami: opowiadania służących o filmach, których sam nie mogłem oglądać, więc służące opowiadały mi je potajemnie. Służące były u nas brane przez mamę przeważnie z Kielecczyny, z tzw. porządných rodzin. Były to dziewczyny, które chciały się uczyć na pokojówki, kucharki albo zdobyć posag. Moja mama zakładała im książeczki PKO i gromadziły tam swoje oszczędności. Dzięki chodzeniu do kina „Eden” zniknęła ich tęsknota za wsią. Do dzisiaj pamiętam – chociaż ciągle nie mogę się dowiedzieć, jak ten film się nazywał – opowieść,

w której występuje panicz, ma wspaniały, ogromny samochód. Przyjeżdża na stację benzynową, a dziewczyna obsługująca tę stację traci głowę i nalewa mu do baku wodę. Wóz nie chce ruszyć. Zaczyna się miłość. On zabiera ze sobą dziewczynę, a później porzuca ją. Po jakimś czasie znowu przyjeżdża na tę stację. Dziewczyna nalewa mu benzynę i do baku, i do chłodnicy. Za chwilę samochód wybucha i on ginie. Nie wiem, czy ta właśnie opowieść zrobiła największe wrażenie na służącej, czy tylko na mnie, jako na słuchaczu. Jedna z nich po powrocie z kina skarżyła się, że było jej strasznie niewygodnie i że ludzie na nią krzyczeli: cały czas siedziała na złożonym krześle, nie wiedziała, że trzeba je rozłożyć. Ludzie na nią wrzeszczeli, bo im zasłaniała, potem jednak dali jej spokój, myśląc pewno, że jest kaleką. Później, któregoś razu ta służąca wracała z kina i tak płakała, że jakaś pani ją odprowadziła do nas, gdyż sądziła, że wydarzyło się jej jakieś nieszczęście.

Gazda: Czy wcześniej oglądane filmy mogą mieć wpływ na późniejsze funkcjonowanie wyobraźni? Czy będąc już dorosłym próbowałeś sobie to racjonalizować?

Kąkolewski: Filmy są częścią mojego dzieciństwa, terenu dla mnie świętego. Miałem w domu portret Shirley Temple. Duże wrażenie wywarła na mnie *Królowna Śnieżka* Disneya, a treść tego filmu tkwi w mojej pamięci do dziś. Uważam, że filmy oglądane w dzieciństwie wpływają nawet na sposób rozumowania człowieka, bo układ dramatyczny, który jest w filmie, oswaja człowieka ze strukturą dramatyzmu życia. W sposób nieświadomy prawdopodobnie całe życie czerpie z tych moich przeżyć z dzieciństwa, których dostarczyło mi kino.

WOJNA I NAJAZD HUNÓW

Później zdarzyło się coś niezwykłego: cięcie, mówiąc językiem filmowym, przerywa, wielka dziura. Wybuchła wojna, ale już w październiku 1939 roku zaczęły odzywać kina, jeszcze w ruinach. Chodzenie do kina było jednak potępione, choć byli chłopcy, którzy ukradkiem na filmy chodzili. Natomiast w mojej szkole, wśród moich kolegów, było to nie do pomyślenia. Boykot sprawiał, że kino traktowane było jak świątynia diabła, której progę nie wolno było przekroczyć. Moja tęsknota za kinem była niezmierna. Czytałem plakaty filmowe, było to rysownictwo reklamowe, niemieckie i polskie, bardziej nawet rozwinięte niż przed wojną. Szalenie to pociągało, szczególnie przed kinami, gdzie jeszcze wystawione były fotosy. Nawet się jednak nie zatrzymywałem przed tymi gablotkami. Oczekiwanie na koniec wojny i na odzyskanie przez Polskę niepodległości było dla mnie także oczekiwaniem na to, aby móc pójść do kina. Jednak wszystko potoczyło się inaczej niż myśleliśmy i Polska niepodległości nie uzyskała. Ale ponieważ po wkroczeniu Rosjan spodziewano się, że zaczną się masowe wywózki na Syberię, tymczasem nie takiego się nie stało, więc pojawiła się wdzięczność do Rosjan za to, że pozwalają nam żyć na miejscu. To była taka osobliwość tego czasu. Wdzięczność za to, że ktoś nas nie zabija, a nawet nie wysiedla. Zresztą Rosjanie, którzy zajęli Sułchodniów – a tam, na Kielecczyźnie, znalazłem się z mamą po Powstaniu, do Warszawy nie mogliśmy wrócić – niczego złego, o czym byśmy wiedzieli, w Sułchodniowie wówczas nie robili. W tej sytuacji, gdy tylko ogłoszono o przyjeździe kina objazdowego – natychmiast tam popędziłem. Był chyba marzec 1945. Pokazywano film na wolnym powietrzu, na placu przed kościołem. Dziwna sceneria. Było strasznie zimno i widzowie palili machorkę

w takich ilościach, iż dym przestaniał ekran, przeszkadzając w oglądaniu filmu. Wyświetlano wojenne kroniki radzieckie. Zapamiętałem z nich jedynie obrazy ładowania i odpalania dział, rytm tych czynności najbardziej mnie fascynował, bo sam z upodobaniem piętnastoletniego chłopca wykonywałem je, mając do swojej dyspozycji porzucone przez Niemców armaty. Do dziś pamiętam ten palący papierosy tłum i dym, który kłębił się w snopie światła płynącego z projektora, utrudniając widzialność na ekranie.

Gazda: Twoje wspomnienie jest dziwne, ale tylko z pozoru. Nie pamiętasz treści filmu, lecz okoliczności towarzyszące jego oglądaniu. Tak właśnie często bywa z filmami. Taki jest mechanizm pamięci. Nakreślony przez ciebie obraz, ów dym z machorki i niechęć do tłumy na placu, wyrażają ówczesną twoją sytuację, stan ducha na tułaczce, w warunkach nie chęianych, narzuconych przez siły wobec ciebie zewnętrzne. Podświadomość przechowywała atmosferę pluszowej łoży w kinie „Eden”. Wszystko inne kojarzyło się z niewygoda, także psychiczną. W obrazie, który przywołałeś z pamięci, zwraca uwagę jeszcze jeden element, wskazując na nieschematyczność i organiczną paradoksalność żywiolu życia, w kontraście do utartych o nim przedstawień. Oglądanie pierwszego filmu radzieckiego, który musiał zawierać wyraźne elementy ideologiczne, propagandowe, nakłada się na wizerunek kościoła.

Kąkolewski: Tak, nawet z domu parafialnego wyniesiono na plac krzesła i część ludzi siedziała na tych krzesłach, a reszta stała. Z boku widać było zarys świątyni.

Gazda: Zaintrygowało mnie to, bowiem mnie także pierwsze filmy radzieckie kojarzą się z kościołem. Oglądałem je, co może się wydać zaskakujące, w refektarzu klasztoru ojców bernardynów na Czerniakowie. Atmosfera, która towarzyszyła temu, wiązała się z dwoistym stosunkiem, jaki się miało w roku 1945 do Rosjan (nie używano jeszcze słów „Radzianie” czy „Związek Radziecki”, pamiętam, że w moim otoczeniu mówiono najczęściej: „Rosjanie”, „Ruscy”, „Rosja”, czasami – „Sowietci”, „bolszewicy”, „Bolszewia”).

Kąkolewski: Wojskowi LWP używali w latach 70-tych i 80-tych słowa „radzieccy”.

Gazda: W roku 1945 Sowietci byli z jednej strony tymi, którzy wreszcie wypędzili Niemców, ale z drugiej – ich obecność zapowiadała coś, czego należało się bać. Szkoły na Sadybie, gdzie mieszkałem od urodzenia, nie było, jej budynek drewniany spłonął podczas Powstania. Kiedy w maju czy czerwcu, w gronie kilkorga byłych czwartoklasistów, spotkaliśmy się w domu jednego z kolegów z naszą okupacyjną wychowawczynią, która chciała zorganizować naszej małej grupce (wszyscy zaproszeni pochodzili z inteligentekich, przed wojną bardzo zamożnych domów na Sadybie, tylko ja byłem wyjątkiem) lekcje specjalne, abyśmy do września mogli zaliczyć piątą, nie rozpoczętą dotąd klasę – rozmowy dotyczyły głównie „Ruskich”, których wkroczenie w naszych opowieściach, na ogół zasłyszanych od starszych, przypominało najazd Hunów. Zresztą, wiedzieliśmy wówczas, że ojciec naszego kolegi zginął w Katyniu i nie mieliśmy wątpliwości, kto był sprawcą tej zbrodni. „Ruskie soldaty”, przeważnie skończonoocy, maszerujący czwórkami jakoś dziwnie, jakby stłoczeni zbyt blisko siebie, jakby nie byli oddziałem wojskowym tylko fragmentem tłumy, bezosobowej masy ludzkiej, nie budzili naszego respektu, lecz obawy przed czymś ciemnym i nieznanym. My, jedenasto- i dwunastolatkwowie byliśmy oburzeni na młodszych od nas chłopców,

którzy bardzo zadowoleni maszerowali za „soldatami”, dołączając do ich ostatniej czwórki. Nie znaliśmy tych chłopców, mówiliśmy więc, że to nietutejsze, nie uświadomione „bachory”, że są to dzieci „żulii”, która wtargnęła na Sadybę ze zburzonej Czerniakowskiej. A wkrótce z upodobaniem zaczęliśmy oglądać radzieckie filmy, które pokazywali ojcowie bernardyni (nigdy nie dowiedziałem się, czy robili to z własnej inicjatywy, czy też ktoś ich do tego nakłonił). Teraz dostrzegam, że repertuar był specjalnie dobrany. Nie wiem tylko, czy wybór filmów był dziełem braciśzków zakonnych, którzy nie chcieli u siebie pokazywać utworów o wyraźnie propagandowych treściach, nie wiem, czy próbowano im wtrzywać takie utwory, czy też ten zestaw był przygotowywany przez jakąś specjalną komórkę, podległą nowej władzy, która na początek nie chciała Polaków odstraszać propagandą. W każdym razie przede wszystkim pokazywano bajki, kukielkowe, ale także aktorskie, dla nas, dzieci, bardzo piękne, a oparte na ludowych baśniach rosyjskich. Oczywiście, dzisiaj się orientuję, że i te bajki miały ideologiczny podtekst radziecki, chociażby przez nadmierne eksponowanie wątków klasowych, niechęci klasowej (i tak silnie występującej w ludowej twórczości rosyjskiej, w odróżnieniu od polskiej, w której wiejskie panny marzyły o poślubieniu „pana bogatego”). Poza bajkami zobaczyłem tam także film radziecki *Zygmunt Kłosowski* – o polskim partyzancie, antyniemieckim ludowym mścicielu. Myślę, że te filmy były powolnym przybliżeniem nam nie tylko rosyjskości, ale przede wszystkim radzieckości, były wprowadzaniem nas w tę radzieckość.

PO WOJNIE: NOWY ETOS

Kąkolewski: Ja natomiast, po tej przygodzie z kinem na wolnym powietrzu, przestałem oglądać filmy. Proboszcz wynajął salę parafialną jakiemuś zespołowi teatralnemu, okazało się, że to byli partyzanci, doszło do strzelaniny z Ruskimi. WiN-owcy strzelali ze sceny z pistoletów maszynowych, które przedtem wydawały się rekwizytami. Mama zabroniła mi tam chodzić, uważając, że to niebezpieczne. Potem przenieśliśmy się do Kielec, zacząłem tam uczęszczać do szkoły, a pierwszy rok był tak przeciążony nauką – musiałem zdać egzaminy z kilku klas – że nie miałem nawet czasu na rozrywki. A więc dopiero w 1946 roku, po zakończeniu roku szkolnego, mogłem sobie pozwolić na chodzenie do kina. W Kielecach były tylko dwa kina, tuż obok siebie. To było bardzo wygodne, gdyż wówczas trudno było o bilety – więc gdy człowiek nie dostał się do jednego kina mógł od razu próbować szczęścia w drugim. Na ogół stawaliśmy z kolegą jednocześnie w obu kolejkach po bilety. Wszystko nam było jedno, jaki zobaczymy film, z tym, że chodziliśmy na filmy zachodnie, a z radzieckich obejrzelismy jedynie *Świat się śmieje*. Powiem otwarcie, że nie bardzo rozumiałem tę komedię i nie potrafiłem się na niej śmiać. Nie wiedziałem dlaczego, ale wiedziałem, że to wszystko, co pokazywano w tym filmie, jest mi tak dalece obce, że aż nie do pojęcia.

Gazda: To ciekawe: mieliśmy podobne reakcje. Ja także oglądałem ten film w 1946 czy też nawet w 1945 roku, w kinie „Polonia”, na Marszałkowskiej. Wokół były gruzi, a kino już działało. Komunikacja miejska jeszcze nie funkcjonowała i z Sadyby trzeba było iść na piechotę w jedną i drugą stronę. Zabierałem się na tę wyprawę zawsze z młodymi ludźmi z sąsiedztwa, nowymi mieszkańcami Sadyby, starszymi ode mnie o kilka lat. I wszyscy w kinie – także ci moi starsi „koledzy” – zaśmiewali się nieprzytomnie, tylko ja siedziałem poważny, nawet

trochę przerażony, że nie potrafię się śmiać. Męczyło mnie to i później, zacząłem się zastanawiać, dlaczego właśnie tak zareagowałem na ten film. I także doszedłem do wniosku, że była to sprawa poczucia obcości. Pochodziłem z rodziny robotniczej – mój ojciec był drukarzem – jednakże matka wychowywała mnie w duchu, który można by pewno nazwać arystokratycznym. Nie w sensie społecznym, klasowym, ale w sensie kultury, hierarchii wartości, rodzaju autorytetów, które się szanowało. Od dziecka wyczulany byłem na różnice między tym, co szlachetne, a tym, co niskie, między wzniosłością a pospolitością, wielkością a małością. Tymczasem na ekranie pojawiał się jakiś nieokrzesany facet, zachowywał się dość ordynarnie, słowo „profesor” wymawiał tak, jakby to było słowo „błazen” lub „lajdak” i obdarzał nim jakąś kożę, wchodził do wnętrza pałacowego i zachowywał się w nim, jak barbarzyńca (jak „ruski żołdat” w Polsce z tych opowieści, które sobie z kolegami powtarzaliśmy). Nie potrafiłem się także śmiać z tego, że na stole bankietowym leży na półmisku żywe prosię, a ktoś je kłuje widełcem. Żał mi było tego prosięcia. Wygląd i manery członków robotniczej orkiestry rozrywkowej, obdartusów, którzy się tłukli między sobą, wydały mi się wręcz odrazające, przypominając ową zapijaczoną „żulię”, która budziła przerażenie na Sadybie, czuła się dość pewnie (spośród niej rekrutowali się pierwsi miliejanci) i była oznaką nowych czasów, jako że ani przed wojną, ani w okupację, takich scen pijackich i bójek ulicznych tu nie było. Wiele lat później, będąc już krytykiem filmowym, zrozumiałem, że ten z pozoru beztroski, komediowy film, który powstał w 1934 roku, miał wyraźne posłanie ideologiczne, nastawienie antyinteligentkie i lansował nową hierarchię wartości i nowy etos ludowy, który właściwie był nie tyle ludowy co lumpenproletariacki (to jeszcze jeden dowód na to, na jakich siłach społecznych i na jakim zapleczu moralnym oparł się system sowiecki: nie na elementach ludowych, jak często się o tym pisze, lecz na lumpenproletariackich). Idealem pozytywnym były tu niczego nie posiadające niechlujne obdartusy, a każdy, kto wyglądał schludnie i z inteligentką, nadawał się tylko do wyszydzenia i skarykaturowania i był już w dniu radzieckiej premiery traktowany jak „wróg ludu”. Uzyskamy osobliwy obraz atmosfery społecznej, gdy zdolamy sobie uzmysłwić, że w czasie, gdy widzowie radzieccy w latach 30-tych zaśmiewali się na tym filmie, innych, uznanych właśnie za „wrogów ludu”, masowo wywożono do łagrów i na zsyłkę. Pozytywnych bohaterów filmu *Świat się śmieje* do tej pory w publikacjach z historii kina określa się jako bohaterów ludowych, podczas gdy powinno się ich określać jako „lumpenów”. Dla mnie w obnoszeniu się swoją niechlujnością (przez autorów przedstawioną nawet malowniczo) byli wówczas, tuż po wojnie, po prostu odpychający, miałem bowiem w pamięci inne wyobrażenie bohatera ludowego. Pamiętam sprzed wojny młodego sąsiada-murarza, który wychodził do pracy rano w garniturze, białej koszuli i krawacie, na budowie przebierał się w strój roboczy, po fajrancie brał prysznic i do domu wracał znów w garniturze. Styl obyczajowo-społeczny z filmu *Świat się śmieje* wkrótce stał się widoczny na ulicach Warszawy: w autobusach i tramwajach pojawiły się grupki budowniczych MDM-u, Muranowa, a wreszcie i Pałacu Kultury, w brudnych, przepoconych, zachlapanych zaprawą murarską waciakach i ubraniach roboczych. W związku z tym filmem przeżyłem jeszcze coś dziwnego, trudnego do objaśnienia. Obejrzałem *Świat się śmieje* po kilku latach ponownie (w 1952 lub 1953 r.) i tym razem sytuacja się odwróciła: to



Świat się śmieje

ja się podczas seansu znakomicie bawiłem, podczas gdy reszta widzów siedziała bez uśmiechu jakby czując obcość w stosunku do tego, co działo się na ekranie.

Kąkolewski: Ja natomiast, po obejrzeniu tego filmu postanowiłem sobie, że nigdy już nie pójdę na żaden film radziecki. W filmach zachodnich była pewna szczególna atmosfera, jak na przykład w obrazie angielskim, którego bohaterowie, kobieta i mężczyzna, spotykają się na dworcu i te ich spotkania przeistaczają się w rodzaj bliskości, o którym mówi się, że to miłość. Była tam przytulna poczekalnia dworcowa, z barkiem, w którym schludna barmanka parzyła herbatę; wewnątrz to dawało nie tylko poczucie czystości, przytulności, ale także wygody. Patrzyłem na tę poczekalnię z perspektywy ohydneho dworca w Kielcach i myślałem, że i mnie się kiedyś zdarzy być w takim miejscu. Za moimi odczuciami kryła się tęsknota za porządnością, stabilnością, za innymi urządzeniami cywilizacyjnymi, obejmującymi także codzienność. Tytułu filmu nie pamiętam, grała tam taka śliczna, drobna aktoreczka.

Gazda: Było to *Spotkanie* Davida Leana z Celią Johnson i Trevorem Howardem.

SZUKANIE ULOTNYCH NASTROJÓW

Kąkolewski: Podobały mi się wtedy przede wszystkim filmy o miłości. Pamiętam *Gasnący płomień*, *Symfonię pastoralną*. Bardzo mocno wbił mi się w głowę film *Niepotrzebni mogą odejść*. Pamiętam, była tam krata, która oddzielała bohaterów jakby od życia. Później widziałem u Wajdy w *Kanale* bardzo dobry pomysł: krata zamykała bohaterów na końcu kanału. Ale wcześniej ten motyw pojawił się właśnie w filmie *Niepotrzebni mogą odejść*.

Gazda: A był to jeden z najbardziej oglądanych filmów w łódzkiej Szkole Filmowej.

Kąkolewski: Z tym filmem wiąże się pewne zdarzenie w moim życiu. W Kielcach przyjaźniłem się z chłopcem, pochodzącym także jak i ja spoza Kielc, trzymaliśmy się razem, wspólnie chodziliśmy do kina. O wejście do tej naszej dwuosobowej paczki i przekształcenie jej w trójkę zabiegał inny chłopak, kieleczanin. Ciągłe nam przytakiwał, wydawało się, że podziela nasze poglądy, że być może jest człowiekiem inteligentnym. Zdemaskowali go *Niepotrzebni mogą odejść*, których obejrzał bez nas, a następnie opowiadał, że jest to film o powstaniu, które „wybuchło w Anglii”. Okazał się balwanem. Są ludzie, którzy dobrze rozumieją akcję, ale nie są w stanie pojąć kontekstu, nie potrafią, jak w tym wypadku, zrozumieć nawet kto z kim walczy i dlaczego. Było to dla mnie rewelacyjne, bowiem po raz pierwszy zetknąłem się z czymś takim. Myślę, że służąca przedwojenna więcej rozumiała z filmów niż ten kielecki gimnazjalista. Był także film według Dickensa – *Wielkie nadzieje*. Także zrobił na mnie szalone wrażenie. Całe życie szukam tej książki Dickensa po polsku – wyszło jedno wydanie – i nie mogę znaleźć w żadnej bibliotece. Oglądałem także – nie wiem czy nie było to jeszcze przed wojną – *Dawida Copperfielda*. Ciekawe, że po wielu latach, przekroczywszy pięćdziesiątkę, wspominając tamte filmy nabrałem ochoty na lekturę Dickensa i z radością przeczytałem większość jego książek. Z tym, że wbrew gustom innych intelektualistów, zdecydowanie nie spodobał mi się *Klub Pickwicka*.

Gazda: Czy to znaczy, że gdy oglądałeś te filmy, nie zachęciły cię one natychmiast do lektury Dickensa?

Kąkolewski: Nie zachęciły. W tamtych czasach inne były moje zainteresowania literackie. Wtedy miałem takie odkrycia, jak Dostojewski, Nietzsche, Schopenhauer.

Gazda: Jak to godziłeś? Z jednej strony poważne lektury filozoficzne, a z drugiej upodobania do filmów wyraźnie melodramatycznych. Co cię w tych filmach najbardziej pociągało?

Kąkolewski: Szukałem w filmach pewnych nastrojów. Na przykład: mgła w filmie. Albo nastrój związany z jakąś woalką zasłaniającą twarz kobiety. Czy filmy *Ludzie za mgłą* i *Hotel du Nord* były już na naszych ekranach?

Gazda: Po wojnie pojawiły się w naszych kinach dopiero po 1956 r.

Kąkolewski: Ale była już *Casablanca*. Ten film zrobił na mnie niesamowite wrażenie. Były nieuchwytnie spojrzenia między kobietą a mężczyzną, które zapowiadały jakąś tajemnicę, było coś, co jest samą esencją kina. Według mnie zarówno w kinie, jak i w literaturze, decyduje atmosfera, to znaczy coś niedookreślonego, co nie jest dopowiedziane wprost. Dzięki nagromadzeniu jakichś sygnałów, które do nas wysyła twórca, czujemy, że dzieje się coś niezwykłego – i to jest właśnie kino. Tak właśnie odbierałem ten cały tłumek filmów, które nazwałem melodramatycznymi, podczas gdy dla mnie były to po prostu filmy o miłości. Może skłonność do takich filmów zaczerpnąłem od służących, bo one chciały chodzić tylko na filmy o miłości, odpowiadało to ich tęsknotom – w tym czasie zbierały pieniądze na posag i przede wszystkim chciały wyjść za mąż. Był *Gasnący płomień*. Potem był film, w którym było mnóstwo fortepianów. Mówi się, że malarz wskazuje nam pewne rzeczy, których byśmy sami nie dostrzegli, np. Monet pokazuje nam jak wyglądają maki wtapiające się w łąkę. Podobnie jest z filmem. To film właśnie nauczył mnie dostrzegać, gdzie coś się dzieje, czym się różni w tejże samej Europie np. atmosfera Północy od atmosfery Południa. Kiedy znalazłem się później na południu Europy, byłem do tego przygotowany



„Spotkanie” Davida Leana

przez film. Ale nie w tym sensie, że rozpoznawałem: o, to jest zamek Trajana, to jest pałac Dioklecjana. Rozpoznawałem coś, co nie da się wyraźnie określić – coś z niepowtarzalnej atmosfery. Jako uczeń, który wierzył, że porzuci te niesympatyczne Kielce, że wróci do Warszawy, skończy studia i będzie miał niezwykle życie. Miałem poczucie, że oglądane przeze mnie filmy są zapowiedzią mojej przyszłości, tego, że będę przeżywał wielkie miłości, że będę podróżował, że moje życie będzie dramatyczne. To wszystko były jakby opowieści o mojej ewentualnej przyszłości. Ta skłonność do melodramatyzmu, na ogół pogardzanego, została we mnie do dziś. Tzw. sztuka nowoczesna, w której nie budzi się żadnych uczuć czytającego czy oglądającego, tylko najwyżej jego podziw dla spekulacji – jest mi zupełnie obojętna.

ZAPOWIEDŹ INNEGO ŻYCIA

Gazda: Ale przecież nie dlatego chodziłeś do kina, by odczytać z ekranu swoją ewentualną przyszłość. Jakie były motywacje chodzenia do kina?

Kąkolewski: To, co mogłem tam zobaczyć, było po prostu ciekawe. Kina nie traktowało się wówczas z taką powagą, z jaką traktuje się dzisiaj. Dla nas byłoby wówczas śmieszne przejmowanie się czyjąś reżyserią, czy na przykład filozofią, powiedzmy, pana Kieślowskiego...

Gazda: Prawdopodobnie przejmowaliście się jednak losami bohaterów.

Kąkolewski: Niby tak, w jakimś sensie. Doskonale jednak wiedzieliśmy o istnieniu pewnej konwencji. Choć w wielu widzom do tej pory zlewa się w jedno postać bohatera i postać aktora, ja doskonale wiedziałem, że Michèle Morgan to jest aktorka, pani niezwykle urocza. Była typem urody, który mi się bardzo podobał. Natomiast Danielle Darrieux była dla mnie odpychająca. Miała zbyt pociągłą twarz, odstający nos, a Morgan miała precudowne, niepowtarzalne

oczy. Wiedziałem jednak, że to są aktorki i nie przypisywałem im nigdy niezwykłych cech związanych z perypetiami granych przez nie postaci.

Gazda: Więc miałeś wyraźne poczucie tego, czy stykasz się na ekranie z kreacją artystyczną, z konwencją, czy z życiem?

Kąkolewski: Odrzucałem i jedno i drugie, gdyż dla mnie kino nie należało do twórczości takiej jak pisarstwo np. Freuda czy Dostojewskiego. Była to dla mnie rozrywka. Nie jarmarczna wprawdzie, chociaż niektórzy ludzie, przesadzając, tak właśnie chcieli kino zakwalifikować. Moje ciotki miały do mnie zawsze pretensję, że chodzę do kina, uważały, iż dla poważnego młodzieńca nie jest to właściwy sposób spędzania wolnego czasu. Ja umieszczałem film między wielkimi rzeczami a cyrkiem, który bardzo lubilem. W kinie nie zastanawiałem się nad tym, na ile wydarzenia ekranowe zgodne są ze światem rzeczywistym. Zaprzętało mnie to, jaka będzie moja przyszłość – na tym tylko byłem skoncentrowany. Chciałem wyrwać się z warunków życia, w które wepchnęła mnie wojna powodując deklasację, przesunięcie o cztery czy może nawet o dziesięć sfer niżej w hierarchii społecznej, konieczność przeżywania w mieście, które mi się nie podobało. Filmy, jakie oglądałem, były dla mnie pewnym sygnałem. Wierzyłem, że Polska wróci do Zachodu. Filmy zachodnie miały dla mnie jeszcze ten walor, że przybliżały mnie do pewnego świata, w którym chciałbym się znaleźć. Weźmy takie filmy, jak *Wielkie nadzieje* czy *Dawid Copperfield*. To były w pewnym sensie filmy o Londynie, a ja liczyłem, że kiedyś ten Londyn zobaczę, i że moje życie będzie wprawdzie niekoniecznie takie, jak życie bohaterów tych filmów, ale że będzie miało jakieś odniesienia do tamtego świata.

Gazda: Te filmy opowiadały przede wszystkim o sytuacjach straszliwej nędzy...

Kąkolewski: Oglądając *Dawida Copperfielda* wyobrażałem sobie, że jest to opowieść o samym pisarzu. Myślałem wówczas o tym, że ja też jestem teraz biedny, poniżony, skrzywdzony, ale później nastąpi w moim życiu jakaś ważna zmiana. Różne filmy zachodnie, które wówczas oglądałem korespondowały z moimi marzeniami o przyszłości. Dla mnie nawet jakiś hotel, choćby bardzo podejrzany, ale gdzieś nad Sekwaną, albo jakieś sceny z Paryża, nawet w plebejskiej dzielnicy, jak w filmie *14 lipca* czy *Pod dachami Paryża* Claira – wszystko to było zapowiedzią scenerii, którą kiedyś zobaczę na własne oczy, bez pośrednictwa kamery filmowej. Zresztą nastrój i obraz Paryża z filmów Claira sprawdził mi się, gdy po raz pierwszy udało mi się dotrzeć nad Sekwanę: zatrzymałem się u mojego przyjaciela, który mieszkał w ubogiej dzielnicy, na poddaszu, i z jego okien rozpościerał się widok na dachy Paryża, jak u Claira. Kino było dla mnie jakby głosem i obrazem z zaświatów czasowych: to się jeszcze nie zdarzyło w moim życiu, a ja już to oglądałem na pomocniczym ekraniku. Później przyjechałem do Warszawy i w roku 1948 lub 1949 zobaczyłem jakiś film czeski, który zrobił na mnie kolosalne wrażenie, choć dziś nie pamiętam jego tytułu. A ponieważ w tym samym czasie przeczytałem jedną z najlepszych znanych mi książek – *Krawędź* Václava Řežáča, więc nagle stałem się czechomanem. Przypominam sobie, ten film nazywał się *Przecucie*.

Gazda: To film Otakara Vávry, bardzo dobrego reżysera czeskiego.

SOCREALIZM

Kąkolewski: Później, kiedy przyszedł rok 49-ty i 50-ty, nastąpił – o zgrozo! – powrót czasów 1939–1945. Do kina wprawdzie wolno było chodzić, ale nie

było na co. Po raz drugi zostałem odsunięty od kina i przeżywałem to głęboko. Ekrany zostały zalane produkcją radziecką, która była dla mnie odpychająca.

Gazda: Ale miałeś przecież krótki okres działalności w ZMP, a właśnie zet-empowcy byli na ogół entuzjastami kina radzieckiego jako ucieleśniającego idee, które wyznawali.

Kąkolewski: Przynależność do ZMP nie wpływała na moje gusty filmowe.

Gazda: Inne poglądy w sali kinowej i inne w działalności organizacyjnej? Nie bardzo rozumiem jak było możliwe takie rozdwojenie?

Kąkolewski: Może więc wybiegnę nieco naprzód. Widzisz, pierwszą rzeczą, za którą zacząłem nienawidzić komunizm i odchodzić od niego, był jego stosunek do sztuki.

Gazda: Ale przecież nawet najbardziej wyrafinowanemu estetycznie człowiekowi, który choćby częściowo zbliżył się do zasad nowego ustroju, wiele filmów radzieckich, na przykład utwory Eisensteina, Pudowkina czy Dowżenki, powinny wydawać się arcydziełami sztuki. Skąd więc się wzięła ta twoja ówczesna awersja do kina radzieckiego?

Kąkolewski: To są sprawy bardzo złożone. W roku 1947 zdecydowałem się wstąpić do ZWM. To była reakcja na Kielce, na miasto, w którym musiałem mieszkać nie z własnej woli. Była także reakcją na przegraną obozu, z którym poprzednio emocjonalnie i rodzinnie byłem związany, na przegraną AK, WiN-u. Wiedziałem, że to wszystko przepada i należałem do tych ludzi, którzy uważali, że inteligencja powinna nie dać się odepchnąć od wpływów, nie dać zepchnąć się w niebyt. Trzecim motywem było pragnienie, aby się z nikim i z niczym nie liczyć. Tymczasem, kiedy przyszedł stalinizm, okazało się, że ten czas romantyki skończył się. Trzeba było wszystkich wokół słuchać i podporządkowywać się. To mi nie odpowiadało. Wtedy byłem anarchista i pięknoduchem. Zaczęłem odgradzać się, tworząc swój własny świat. Wcześniej zacząłem i jeden z pierwszych przejrzałem. Teraz, gdy o tym mówię, to jest to jeden z rodzajów pokuty, który sobie zadalem. Filmy radzieckie, ale także radziecką literaturę, uważałem za sztukę tzw. plebejską, która nie powinna istnieć. Nawet *Cichego Donu* nie udało mi się przeczytać, chociaż próbowałem. Dla mnie to było wszystko fałszywe. Jedynym pisarzem z ZSRR, którego podówczas czytałem, był Konstanty Paustowski, a jego opowiadanie *Dżdżysty świat* uważałem za arcydzieło. Przy tym muszę zaznaczyć, że sztukę traktuję tylko jako coś, co mi daje przyjemność, a nie jako przedmiot jakichkolwiek badań. Filmy oglądałem dla przyjemności i książki czytałem wyłącznie dla przyjemności. Nawet w czasie studiów, nawet przygotowując się do pisania pracy magisterskiej, tak sobie wszystko organizowałem, by lektury naukowe sprawiały mi radość. Do dziś archiwa należą dla mnie do najważniejszych miejsc kojących a zarazem przykuwających.

Gazda: Oczywiście, ludzie do kina chodzą dla przyjemności i traktują je jako rozrywkę. Nie przestając być rozrywką kino jest jednak potężnym instrumentem kształtowania wyobraźni społecznej, opinii, upodobań, sympatii, a nawet sposobu rozumowania. Może narzucać widzom – w sposób często przez nich niezauważalny – sympatię do jednych postaw, a niechęć do innych. Począwszy od roku 1945 repertuar kinowy, odpowiednio dobrany przez programistów reprezentujących nastawienie nowej władzy, miał na celu wpływanie na umysły publiczności w ten sposób, aby przedstawiać w społeczeństwie dotychczasowe drogowskazy moralne i ideowe. Kino stało się jednym z instrumentów kształtowania

nowego „socjalistycznego człowieka” w typie, który później zostanie określony jako *homo sovieticus*.

Kąkolewski: Mnie tego rodzaju filmy w ogóle nie interesowały.

PRZESTAWIANIE DROGOWSKAZÓW

Gazda: Ale te, które ciebie interesowały, były nielicznymi rodzynkami w naktoku utworów wyświetlanych ze względów ideologicznych. Wprawdzie filmy zachodnie miały największą publiczność, ale przecież, dzięki akcji kinofikacyjnej – prowadzonej głównie ze względów politycznych a nie kulturalnych – i dzięki rozwijaniu sieci tzw. kin objazdowych, szczególnie w małych miasteczkach i wioskach, publiczność nie miała wyboru, oglądała to, co jej przywożono. Była to publiczność spragniona rozrywki, nieobyta z kinem, bez wyrobionych potrzeb kulturalnych i najczęściej filmy, które jej przywożono, były dla poważnych grup społecznych pierwszym kontaktem z jakimkolwiek rodzajem twórczości artystycznej. A repertuar był wyraźnie monokulturowy a nie pluralistyczny. W roku 1945 w naszych kinach były 2 filmy brytyjskie i 21 filmów radzieckich. W roku 1946 wprowadzono nawet 3 filmy amerykańskie (western *Jesse James* Kinga, *Morski jastrząb* Curtiza oraz *Ali Baba i 40 rozbójników*), 10 brytyjskich (m.in. filmy wojenne: *Jeden z naszych samolotów zaginął* Powella i *San Demetrio* Frenda), 2 szwedzkie, 3 francuskie (m.in. bardzo piękni *Komedianci* Carnégo), ale aż 39 filmów radzieckich.

Kąkolewski: Na radzieckie filmy zacząłem chodzić dopiero po 1956 r., kiedy pojawiły się utwory Kałatozowa (*Lecą żurawie*) czy Czuchraja (*Ballada o żołnierzu*). W latach czterdziestych oglądałem wyłącznie filmy zachodnie. Ten okres w Polsce miał swoistą atmosferę. Wprawdzie odczuwało się, że zawisł nad nami topór, ale wówczas on jeszcze nie spadł na nasze głowy. Było bardzo ciekawie i były jeszcze nadzieje, że wszystko może powrócić do normalności. Projekcją tej normalności, istniejącej gdzie indziej, były filmy, na które chodziłem. Dopiero jesień roku 1949 przekreśliła te nadzieje, pamiętam była to bardzo zimna jesień.

Gazda: Jak to wszystko się ze sobą łączy. Klimat polityczny, o którym mówisz, miał swoje odzwierciedlenie także w tym, co wyświetlano w kinach. Trzeba przyznać, że lata 1947–1948 były repertuarowo pluralistyczne, wpuszczono do kin mnóstwo filmów amerykańskich (60) i brytyjskich (24), równoważąc w ten sposób falę filmów radzieckich (58). Potem nastąpiło wyraźne zideologizowanie repertuaru i w latach 1950–1954 wprowadzono zaledwie jeden film amerykański. W roku 1955 pojawiły się dwa utwory z USA, ale o dość charakterystycznym przesłaniu treściowym: *Sól ziemi* Bibermana (zrealizowana z inspiracji komunistycznej) opowiadała o robotnikach organizujących strajk w proteście przeciwko złym warunkom życia a *Mały uciekinier* Ashleya i Engela (zresztą bardzo ciekawy) oczyma chłopca z biednej dzielnicy spoglądał na dzielnicę rozrywki. W ciągu tych sześciu lat wprowadzono na polskie ekrany aż 186 filmów radzieckich. To zestawienie już mówi samo za siebie.

Kąkolewski: Ja przestałem chodzić do kina i przemieniłem się w stałego bywalca operetki, której pozwolono być prawdziwie kosmopolityczną: operetkom pozwalano działać się nawet w Japonii, nie mówiąc o Węgrzech czy Wiedniu. Poza tym matka kolegi miała na każdą premierę trzy zaproszenia, bo prowadziła kiosk w hallu tegoż muzycznego teatru. Regularnie uczęszczałem także do teatru, na klasykę rosyjską, bo innej nie było. Poszedłem też na *Człowieka z karabinem*, bo

grał w tej sztuce mój przedwojenny kolega szkolny Zygmunt Hübner, przedstawiając Józefa Stalina i to znakomicie. A jego ojciec jako prokurator generalny w początkach II Rzplitej podpisał wyrok na Kniewskiego, Hibnera i Rutkowskiego. Kino zamknęło się przede mną jak w okresie okupacji niemieckiej.

Gazda: W kinach były właściwie tylko filmy radzieckie. A obok nich – być może dziś wyda się to zaskakujące – pojawiło się bardzo dużo filmów czechosłowackich i ernerdowskich. Bowiem w Czechosłowacji i w NRD najpełniej rozwinął się tzw. realizm socjalistyczny. Można o tych filmach powiedzieć, że chodzących na nie widzów oswajały z nowym ustrojem, z jego ideologią i całym zespołem wartości określanych jako komunistyczne. Robiły to przy tym nie wprost, ale jakby przy okazji. Filmy ernerdowskie przez to, że ideologię komunistyczną łączyły z akcjami przeciwko hitleryzmowi, a ten z kolei przedstawiały jako logiczny twór kapitalizmu. Wykorzystywały więc antyhitlerowskie nastawienie widza, usiłując w ten sposób wyrabiać w nim odruchy niechęci wobec kapitalizmu, własności prywatnej i w ogóle wszystkiego, co nie było związane z obowiązującą w KDL-ach ideologią i praktyką. Filmy czechosłowackie natomiast, na tle oficjalności i jawnego, natrętnego zideologizowania filmu w innych krajach tzw. obozu socjalistycznego, zalecały się pewnym tonem ludzkim, życiowym, osadzone były w dość ciepłym klimacie małego, przeciętnego życia. Poza tym należały często do gatunków twórczości, skazanych przez socrealizm na niebyt: były to lekkie komedie i filmy kryminalne.

NIEUCHWYTNY WPŁYW KINA

Kąkolewski: Socrealizm nie sprzyjał rozwojowi komedii, bo nie można było wyśmiewać się z tzw. – jak wówczas mówiono – nowej rzeczywistości. Gatunki kryminalne także nie miały racji bytu, bowiem w socjalizmie nie mogły istnieć zbrodnie.

Gazda: Kryminały czeskie miały, oczywiście, zawsze podtekst polityczny. Mordercą – czyli ucieleśnieniem zła – okazywał się bowiem...

Kąkolewski: ...z pewnością agent wywiadu Gehlena lub szpieg amerykański.

Gazda: Nie tylko. Często był to po prostu czeski lub słowacki obszarnek albo były fabrykant czy też jego syn. Występowała tu pewna prawidłowość, trwająca bardzo długo, i to nawet w Polsce, nawet po roku 1956, nawet w latach siedemdziesiątych: przestępca, czarny charakter wywodził się zazwyczaj ze środowisk związanych z własnością prywatną, był to – według przyjętego wówczas, a żywego jeszcze dzisiaj nazewnictwa, które sugerowało od razu emocjonalną dezaprobatę – tzw. prywaciarz. Filmy działały więc na podświadomość społeczną, wytwarzając odruchy aprobaty lub dezaprobaty wobec określonych środowisk społecznych i postaw ludzkich. Trzeba przy tym pamiętać, że w latach 1949–55 filmy z podtekstem ideologicznym, związanym z ideologią oficjalnie obowiązującą, były jedynymi filmami w naszych kinach. Nie miały żadnej konkurencji. Widz kinowy był pozbawiony wyboru. Nawet nieliczne filmy zachodnie były tak dobrane, aby wyrażały podobną ideologię: wyświetlano jedynie utwory ukazujące życie nędzarzy na Zachodzie.

Kąkolewski: Więc ludzie po prostu przestali chodzić do kina.

Gazda: Nastąpił nawet kryzys kin związany z gwałtownym spadkiem frekwencji, co zresztą oficjalne statystyki ukrywały. Ale jednak jacyś ludzie do tych kin

chodzili, nie mając innych propozycji spędzania wolnego czasu. A jeśli chodzili, to nie jest wykluczone, że filmy pozostawiały ślad w ich sposobie myślenia. Na ogół lekceważy się u nas wpływ na świadomość ludzką utworów z okresu tzw. socrealizmu. Nie wiem czy słusznie. Pewne pokolenie, które było wówczas w wieku chłonnym kulturalnie, a przynajmniej ta jego część, która doświadczała tzw. awansu społecznego, przenosząc się np. ze wsi do miasta, mogła ulegać wpływowi sugestii ekranowych, tym bardziej że towarzyszyły im także zbieżne sugestie płynące z innych środków masowego przekazu.

Kąkolewski: Bardzo trudno prześledzić, co ludzie biorą z filmu, co im zapada głęboko w pamięci. Nie badałem nigdy tych spraw, nawet się nie zastanawiałem nad tym, bo jak już powiedziałem, traktuję film jako coś, co ma mi dostarczać przyjemności. Po roku 1956 odrabiałem zaęglności, m. in. regularnie chodząc na pokazy w słynnym dyskusyjnym klubie filmowym „Po prostu”. Tam zobaczyłem m. in. niemal całego Chaplina. Później, gdy w 1961 r. pojechałem do Paryża, starałem się oglądać możliwie jak najwięcej filmów – czasem dwa w ciągu jednego wieczora – choć bilety do kina były dość drogie. Muszę w tym momencie dodać, że w miarę jak mija czas, i sztuka filmowa staje się coraz potężniejsza, to krytycy coraz bardziej odbiegają swymi poglądami i odczuciami od widowni. Gdy czytam dziś recenzje filmowe, to jestem głęboko zażenowany znudzeniem recenzentów i ich nienawiścią do filmu i kompletnym niezrozumieniem na czym film polega. Zawsze w recenzjach podkreśla się głównie nowatorstwo, szczególnie „nowatorstwo sposobów narracji”. Dziś między recenzentami a ludźmi chodzącymi do kina rozpościera się wielka przepaść. Jest cała masa filmów, które spotyka krzywda, są pomijane i człowiek trafia na nie zupełnie przypadkiem. Do takich utworów zaliczam np. film *Alicja ucieka po raz ostatni* Claude’a Chabrola. Jest to arcydzieło wszechczasów, jedna z nielicznych prób przeniknięcia poza pewną granicę, która jest narzucona człowiekowi. Wyobraźnia, która kierowała reżyserem jest imponująca. Innym niedocenionym filmem jest *Powrót Robin Hooda*, w którym gra Sean Connery. Jednakże dzisiaj co raz mniej jest filmów, które mam ochotę oglądać. Po raz trzeci przeżywam okres odejścia do kina. Wydaje mi się, że ostatnio robi się filmy wulgarne, bez atmosfery, prostackie, o nierównomiernie skonstruowanej opowieści. Początek wiele zapowiada, a potem oni z tego nie potrafią wyjść. W połowie film się załamuje. Ratunkiem jest przepelnienie go straszliwościami i niepodobieństwami. Aż chciałoby się coś poprawić w scenariuszu, choć to za późno, by ten film uratować dla siebie. Amerykanie za bardzo wierzą w obrazy, a u początku filmu jest słowo, bo w nim notuje się scenariusz. Klęska filmu w USA to upadek scenopisarstwa.

¹ Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej*, t. IV, s. 83.

ARCHIWUM: LATA 40-TE



Czapajew

Pod koniec 1946 roku do Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Lublinie dotarło pismo wystosowane przez Powiatowy Urząd Informacji i Propagandy w Białej Podlaskiej, w którym informowano, że oto w dniu 11 IX 1946 roku w kinie „Apollo” podczas wyświetlania filmu produkcji sowieckiej pt. „Czapajew” nieznany osobnik strzelił zza wejścia do kina przez drzwi oszklone. Strzał był wymierzony w ekran (...). Obraz, którego projekcja wzbudziła tak spektakularny protest, był jednym z pierwszych filmów radzieckich, które wprowadzono na nasze ekrany po wojnie w ramach długofalowej akcji ideologicznego indoktrynowania społeczeństwa.

NIE STRZELAĆ DO CZAPAJEWA!!!

JAK PO WOJNIE PRZYJMOWANO
FILMY RADZIECKIE W POLSCE

EWA GĘBICKA

21 kwietnia 1945 roku Polska i Związek Radziecki podpisały układ przyjaźni, pomocy i wzajemnej współpracy, w którym wspomniano także o rozwoju i umacnianiu dwustronnych więzów kulturalnych. Przyjęcie tego dokumentu nie było jednak jeszcze równoznaczne z jasnym określeniem mającej odtąd obowiązywać ideologicznej koncepcji kultury. Dopiero rok później Sekretarz Generalny KC PPR Władysław Gomułka udzielił pewnych wskazówek w tej kwestii, podkreślając konieczność odzwierciedlenia w kulturze zwrotu dziejowego polegającego na *zawróceniu z drogi Jagiellonów na drogę Piastów*¹ i zdecydowanego odejścia od antyrosyjskiego nastawienia. Mimo wszystko były to ciągle zalecenia bardzo ogólnikowe, nie określające stopnia, w jakim kraj nasz powinien korzystać z osiągnięć wschodniego sąsiada i realizowane w pierwszych powojennych latach w ograniczonym zakresie.

Początkowa wstrzemięźliwość w upowszechnianiu dorobku Związku Radzieckiego dotyczyła jednak przede wszystkim tradycyjnych dziedzin kultury, takich jak np. literatura czy teatr. Jeśli chodzi o kino, sytuacja przedstawiała się nieco inaczej. Filmy okazały się bowiem tym produktem kultury radzieckiej, który dotarł do Polski najszybciej i do tego w niespotykanym wcześniej wyborze. Do pewnego stopnia zadecydował o tym polityczny rodowód filmowców, którym powierzono w 1944 roku zadanie odbudowy kinematografii i ich poglądy na temat społecznej roli kina. Nie bez znaczenia były tu również oczekiwania nowych władz politycznych związane z działaniem tej instytucji, wyrastające z roli i zasad funkcjonowania radzieckiej propagandy filmowej.

PIENIĄDZE DLA ZSRR

Pierwsze w latach czterdziestych zetknięcie polskiego społeczeństwa z radzieckim filmem nastąpiło już w 1944 roku, niemal równocześnie z przekroczeniem linii Bugu przez Armię Czerwoną, za którą podążyły radzieckie kina wojskowe. Kina te organizowały dla ludności bezpłatne pokazy filmów w wersji oryginalnej, jak również obrazów wcześniej opracowanych w języku polskim w ZSRR. Po utworzeniu w sierpniu 1944 roku IV Wydziału Filmowego przy Resorcie

Informacji i Propagandy wyświetlano je również w stałych kinach przejmowanych przez lubelski Oddział Kinofikacji oraz w kinach objazdowych włączonych do akcji agitacyjno-propagandowej. Pod koniec 1944 roku Oddział ten zawarł pierwszą umowę z przedsiębiorstwem „Sojuzintorgkino” na dostarczenie do Polski większej partii filmów radzieckich, co pozwoliło na wzbogacenie repertuaru w następnym roku o 31 nowych tytułów.

Dążenie kierownictwa Wydziału Filmowego (od stycznia 1945 roku Departamentu Propagandy Filmowej Ministerstwa Informacji i Propagandy)² do szybkiego zgromadzenia większej liczby filmów radzieckich wynikało zarówno z kłopotów repertuarowych, które groziły zamknięciem dopiero co uruchomionych kinoteatrów, jak i ze względów ideologicznych. Dopływ nowych, wartościowych utworów z Zachodu był uniemożliwiony w tym czasie zarówno przez nieunormowanie stosunków handlowych z państwami kapitalistycznymi, jak i brak dewiz. Szybkie zawarcie kontraktów zagranicznych na warunkach kredytowych okazało się trudne z uwagi na naruszenie przez Wydział Kinofikacji praw własności dawnych dystrybutorów i producentów.

Polska produkcja filmowa, spełniająca wysuwany przez filmowców postulat „użyteczności społecznej”, znajdowała się dopiero w fazie zamierzeń charakteryzujących się równie dużym rozmachem, co brakiem realizmu. W konsekwencji podstawą repertuaru tuż po wojnie stały się odnalezione, lub odebrane prywatnym właścicielom, przeważnie bardzo zniszczone, kopie przedwojennych filmów polskich, amerykańskich i francuskich, głównie melodramatów i komedii. Zgromadzony zestaw tytułów w niewielkim stopniu dostosowany był zatem do zadań, jakie w myśl deklaracji przyszłego kierownictwa „Filmu Polskiego” i oczekiwania władz partyjno-państwowych miało w nowej rzeczywistości politycznej pełnić kino, najlepszy – jak utrzymywano – instrument upowszechniania oświaty i kultury oraz społecznej dydaktyki. Jedynym sposobem rozwiązania repertuarowych problemów było wówczas sięgnięcie do filmów radzieckich, najbliższych modelowi kina lansowanego przez grupę filmowców skupionych wokół Aleksandra Forda. Nie więc dziwnego, że w tej przymusowej sytuacji Oddział Kinofikacji musiał przyjąć niezbyt korzystne dla strony polskiej warunki umowy z przedsiębiorstwem „Sojuzintorgkino”, które przewidywały przekazywanie stronie radzieckiej aż 75% wpływów z eksploatacji uzyskiwanej przez polskie Biuro Wynajmu³.

Pełny wykaz tytułów radzieckich filmów zaprezentowanych polskim widzom w drugiej połowie lat czterdziestych jest trudny do ustalenia z uwagi na to, że wyświetlano je nie tylko w kinach państwowych, ale również należących do jednostek wojskowych Armii Czerwonej i do TPPR. Kina TPPR korzystały najczęściej z nie ocenzonego i nie opracowanego w języku polskim kopii, znajdujących się w dyspozycji Sztabu Wojsk Marszałka Rokossowskiego. Część z tych filmów nie została nigdy zakupiona przez polskiego dystrybutora. Pewne jest natomiast to, że jakkolwiek początkowo obrazy radzieckie nie stanowiły jeszcze dominanty repertuaru, to jednak ich udział w zasobach Biura Wynajmu, podobnie jak liczba kopii systematycznie rosły⁴.

Wśród filmów pokazanych w sezonie 1944–1945 przeważały tytuły z lat wojny, takie jak *Kurhan Malachowski* (A. Zarchiego i J. Chejfic), *Najazd* (A. Romma), *Ona broni ojczyzny* (F. Ermlera), *Tęcza* (M. Donskoja) czy *Sekretarz rejonu*

(I. Pyrjewa). Wyświetlono wówczas także kilka, nieznanych dotąd polskiemu widzowi przedwojennych komedii, jak *Cztery serca* (K. Judina), *Świniarka i pastuch* (I. Pyrjewa), *Antoni Iwanowicz gniewa się* (A. Iwanowskiego). Przemknął też przez ekrany *Bohdan Chmielnicki* (I. Sawezenki), film szybko wycofany z eksploatacji z powodu oburzenia widowni jego antypolską wymową. W 1946 roku trafiły do kin wyprodukowane przed wojną obrazy poświęcone rewolucji i wojnie domowej w Rosji (*Czapajew* S. i G. Wasiliewów, *Delegat floty* A. Zarchiego i J. Chejfica, *Lenin w Polsce* M. Romma) oraz znane komedie G. Aleksandrowa: *Wolga, Wolga i Cyrk*. W 1947 roku zaprezentowano między innymi takie filmy, jak: *Człowiek z karabinem* (S. Jutkiewicza), *Maksym* (G. Kozincewa i L. Trauberga), *My z Kronsztadu* (J. Dzigana).

Poczynając od 1948 roku coraz większy udział w repertuarze polskich kin zajmowały filmy radzieckie wyprodukowane już po wojnie, niosące coraz wyraźniejsze przesłanie propagandowe. Pokazano wówczas takie między innymi utwory, jak *Harry Smith odkrywa Amerykę* (M. Romma), *Pieśń tajgi* (I. Pyrjewa), *Opowieść o prawdziwym człowieku* (A. Stolpera), *Bogaty plon* (A. Zarchiego i J. Chejfica). W 1949 roku weszły również na ekrany zrealizowane w nowym stylu wojenne giganty: *Trzeci szturm* (I. Sawezenki) i *Bitwa Stalingradzka* (W. Pietrowa)⁵.

KINA POD ESKORTĄ WOJSKA

W pierwszych latach po wojnie nie prowadzono jeszcze precyzyjnej statystyki umożliwiającej dokładną analizę wyników eksploatacji poszczególnych dzieł. Na wyciągnięcie pewnych wniosków na temat stosunku polskiego społeczeństwa do filmów radzieckich pozwala jednak lektura sprawozdań sporządzanych na polecenie Gabinetu Ministra Informacji i Propagandy przez placówki terenowe i kierowników kin. Pomocne są tu również wpisy publiczności do tzw. książek życzeń kin. Dokumenty te, zawierające między innymi charakterystykę zachowań widzów w trakcie wyświetlania poszczególnych obrazów oraz opinie wyrażane po zakończeniu seansu, ujawniają, że reakcje te były niejednolite. W niektórych miejscowościach przyjmowano filmy radzieckie przychylnie, w większości jednak (zwłaszcza w mniejszych ośrodkach) ich wyświetlanie wywoływało duże opory.

Sprawozdania złożone na I Zjeździe Referentów i Kierowników Kin Objazdowych w listopadzie 1946 roku informowały, że *filmy rosyjskie są szczególnie niechętnie w województwie lubelskim i rzeszowskim. Na terenach Śląska Górnego, Dolnego i woj. olsztyńskiego ludność autochtoniczna, jak i repatrianci stanowczo nie życzą sobie filmów radzieckich*⁶. W pozostałych regionach kraju o stosunku do tych filmów w mniejszym stopniu decydowało apriorycznie negatywne nastawienie ludności, w większym poruszana w filmach problematyka oraz aktualne nastroje ludności.

Publiczność pociągały przede wszystkim obrazy lekkie, rozrywkowe, przygodowe, stąd popularność takich filmów, jak *Śluby kawalerskie* (S. Timoszenki), *Zwariowane lotnisko* (M. Żarowa), *Antoni Iwanowicz gniewa się* (A. Iwanowskiego), *Piętastoletni kapitan* (W. Żurawłowa), *Świat się śmieje* czy *Cyrk* (G. Aleksandrowa). Zdarzały się jednak miejscowości, gdzie nawet komedie przyjmowano przeraźliwymi gwizdami.



Ona broni ojczyzny

Na ogół niechętnie widzownia odnosiła się do filmów wojennych⁷ oraz podejmujących problematykę rewolucji i wojny domowej w Rosji. Sygnalizowano między innymi nieprzychylnie przyjęcie takich obrazów, jak *Wielki przełom* (F. Ermlera), *Bohaterowie pustyni* (M. Romma), *Czapajew* (S. i G. Wasiliewów) oraz *Delegat floty* (A. Zarchiego i J. Chejfica). Zdecydowanie największe opory wywoływało wyświetlanie filmów zawierających wyraźne akcenty ideologiczne i niosących zbyt jawną propagandę ustroju sowieckiego. Stąd też na przykład w wielu miejscowościach bardzo negatywnie oceniono film *Górną dziewczęta* (I. Pyrjewa), traktując go jako jawną propagandę kolchozów⁸.

Wszędzie, niezależnie od tego, czy obrazy radzieckie podobały się czy też nie, domagano się filmów polskich. W celu stłumienia nieprzychylnych reakcji ludności, rozczarowanej ich brakiem, odczytywano przed seansami tekst prelekcji, w której tłumaczono, że *polska produkcja jest zrujnowana, nie ma więc filmów polskich i dlatego sprowadza się filmy radzieckie, które są dobre technicznie*⁹. Skuteczność takich wystąpień była jednak nikła.

Niechęć do filmów radzieckich objawiano w różny sposób. Z łagodniejszych form reakcji wymienić można wywieszanie przez miejscową ludność ulotek z ostrzeżeniem: *propaganda bolszewicka – nie wchodzić!*, bądź też: *nie iść na taki film, bo to propaganda rozwożona przez polskich pacholców Rosji*¹⁰. Powtarzały się doniesienia o śmiechach, gwizdach i ironicznych uwagach. Typowymi zachowaniami były wymysły i awantury publiczności. Zdarzały się jednak i bardziej gwałtowne reakcje. O jednym z takich wypadków towarzyszących projekcji filmu *Czapajew* informuje pismo Powiatowego Oddziału Informacji i Propagandy w Białej Podlaskiej, z którego dowiadujemy się ponadto o przypadkach *odgrazania ze strony społeczeństwa pod adresem kierownictwa kina*¹¹.

Jak wynikało z zachowanych sprawozdań w wielu wsiach (między innymi na terenie województwa warszawskiego) dochodziło do terroryzowania przez ludność personelu kin objazdowych usiłującego wyświetlać filmy radzieckie

i zmuszania go do opuszczenia miejscowości groźbami użycia broni¹². Zdarzały się przypadki niszczenia kopii i aparatury projekcyjnej. Konieczność zapewnienia bezpieczeństwa obsłudze kin objazdowych oraz ochrony filmów i sprzętu przed negatywnymi reakcjami ludności sprawiała, że kina te często poruszały się pod opieką zbrojnych eskort milicji i wojska. Na terenach szczególnie zagrożonych ochronę stanowiło niekiedy aż kilkunastu ludzi z automatami.

BAŚNIE ZAMIAST LENINA

Niechętny w wielu regionach kraju stosunek widzów do filmów radzieckich uwarunkowany był w znacznym stopniu motywami ideologicznymi, głównie negatywnym nastawieniem wobec prowadzonej przez personel kin objazdowych akcji agitacyjno-propagandowej¹³. Stanowił on również odpowiedź na posunięcia nowej władzy: dokonywane przez UB, MO i KBW aresztowania i morderstwa działaczy PSL, chaos administracyjny i bezprawie, w tym bezkarność stacjonujących na terenie Polski żołnierzy radzieckich. Niechęć tę potęgowało dodatkowo rozczarowanie społeczeństwa brakiem filmów polskich.

Za dość typową ilustrację tego ostatniego problemu można uznać wpis sekretarza gminy Grębków powiatu węgrowskiego do książki uwag kina objazdowego, pochodzący z maja 1946 roku.

Po raz pierwszy od siedmiu lat przyjechało wreszcie do nas POLSKIE KINO. Dosłownie szal radości ogarnął mieszkańców Grębkowa i okolicznych wsi (...). Dopiero gdy okazało się, że samochód Filmu Polskiego przyjechał z filmem produkcji sowieckiej, „Świniarka i pastuch” i żadnym innym, entuzjazm zupełnie ochłódł, gdyż okazało się, że wymieniony film grały osiem miesięcy temu czółowki filmowe Czerwonej Armii i ten film jest dobrze znany, natomiast nieznanne są wcale filmy polskie, ani teraz ani z okresu przedwojennego (...). Kierownik i cały personel Kina Objazdowego jak i obecny Kierownik Powiatowego Urzędu Informacji i Propagandy z Węgrowa wraz z dwoma pracownikami obecni w Grębkowie musieli wysłuchać wielu cierpkich uwag i wymysłów awanturującej się publiczności szczególnie starszej, że nie przywieźli polskich filmów¹⁴.

O tym, że mur uprzedzeń społeczeństwa polskiego wobec radzieckich filmów był znaczny, świadczy również wystąpienie 3 grudnia 1946 roku wicedyrektora Departamentu Propagandy Ministerstwa Informacji i Propagandy K. Michalskiego do wiceministra J. Drewnowskiego z wnioskiem stwierdzającym *bezwzględną konieczność zwiększenia ilości filmów polskich długometrażowych kosztem redukcji filmów radzieckich zwłaszcza o charakterze dokumentarycznym lub o tematyce wojennej*. Postulował on również w miarę możliwości, aby *skasować wyświetlanie wszystkich w ogóle filmów radzieckich na terenie województw wschodnich, Ziemi Odzyskanych (głównie Pomorza Zachodniego, Dolnego Śląska i Olsztyna) oraz województwa krakowskiego¹⁵*.

Pod koniec tegoż roku podjęto również decyzję – uwarunkowaną zapewne nadchodzącymi wyborami do Sejmu Ustawodawczego – wyeliminowania z repertuaru kin objazdowych filmów radzieckich o zbyt wyraźnych akcentach propagandowych na korzyść baśniowych, przygodowych i komediowych. Zrezygnowano między innymi z takich wyświetlanych wcześniej obrazów, jak: *Sekretarz rejkomu, Świniarka i pastuch, Lenin w 1918 roku, Ojcowie i dzieci¹⁶*.

Warto w tym miejscu nadmienić, że wstrzemięźliwy stosunek do wychowawczo-propagandowych walorów części filmów radzieckich sprowadzonych wówczas do Polski prezentowało także początkowo kierownictwo PPR. Dowodzi tego sporządzona w drugiej połowie 1947 roku przez Komisję Filmową przy KC *Analiza filmów zagranicznych z punktu widzenia ich walorów wychowawczych*. Czytamy w niej, że wpływ wychowawczy filmów radzieckich *osłabia niechętny a priori stosunek do nich naszej publiczności (...) naiwne i niezręczne stosowanie przez wielu realizatorów sowieckich haseł propagandowych, poruszanie tematów obcych naszej rzeczywistości (motywy antyreligijne, kolchozowe itp.), wielka ilość obrazów historycznych wymagających od naszego widza pewnej erudycji i wreszcie niewysoki poziom artystyczny produkcji sowieckiej. Słabe filmy radzieckie – konkludowano – są na naszym terenie raczej politycznie szkodliwe*. Równocześnie jednak sugerowano, by te z filmów radzieckich, *które odpowiadają naszym wymagom (...) otoczyć (...) opieką (...) prasy i zorganizować im kulturalną i intensywną reklamę. Tym bardziej, że jest ich na naszych ekranach niewiele zaś gros filmów stanowią filmy amerykańskie*¹⁷.

Ponieważ nie wymieniono konkretnych tytułów, nie wiemy do której grupy zaliczono radziecki film *Przysięga*, zrealizowany przez M. Czuraulego z myślą o gloryfikacji postaci Stalina. O filmie tym Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Poznaniu pisał w lutym 1948 roku, że *nie spotyka się on z życzliwym przyjęciem publiczności. W czasie seansów daje się słyszeć sykanie i śmiechy lub ironiczne uwagi. Między innymi w momencie, gdy Barbara Iliniczna pyta generała Stalina, czy należy spodziewać się wojny, a interpelowany po namyśle odpowiada, że wojna prawdopodobnie będzie, ktoś na sali krzyknął „dzięki Bogu” – co nader uradowało widownię (...) Najłagodniejszą krytyką, z którą spotkaliśmy się – kontynuowano – było stwierdzenie, że film ten w żadnym wypadku nie nadaje się do innych krajów poza Związkiem Radzieckim*¹⁸.



Opowieść o prawdziwym człowieku

Przytoczone fragmenty odnalezionych dokumentów tłumaczą do pewnego stopnia przyczyny początkowego liberalizmu polityki repertuarowej i tolerancji kierownictwa PPR, godzącego się z obecnością na ekranach kin przedwojennych obrazów polskich czy amerykańskich mimo oficjalnie manifestowanej niechęci do takiego właśnie modelu kina. Tolerancja ta była nie tylko następstwem trudności w zdobywaniu nowych wartościowych obrazów. Wynikała również (a może przede wszystkim) ze względów taktycznych i konieczności liczenia się z nastrojami społeczeństwa nie sprzyjającymi nadmiernej ekspansji socjalistycznych hasel.

Wyjście naprzeciw zapotrzebowaniu publiczności, poszukującej w kinie głównie rozrywki, przyzwyczajonej do przedwojennej konwencji sztuki filmowej, oczekującej nie *Czapajewa*, *Tęczy* czy *Sekretarza rejkomu*, ale *Znachora*, *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* czy *Pod Twoją Obronę* było najprawdopodobniej działaniem celowym. Chodziło o zwiększenie wiarygodności kin państwowych, przyciągnięcie do nich maksymalnej liczby widzów, wykształcenie potrzeby kontaktu z kinem. Bez spełnienia tych wstępnych warunków nie można było liczyć na pomyślny przebieg planowej „socjalistycznej rewolucji kulturalnej”, w której filmy radzieckie miały odegrać niebagatelną rolę.

PRZECIWIW IDEOLOGII ZACHODU

Pierwsze sygnały zmian w polityce repertuarowej, podporządkowanej dotąd do pewnego stopnia zapotrzebowaniu publiczności, pojawiły się pod koniec 1947 roku jako bezpośrednie następstwo zainicjowania przez kierownictwo PPR walki z „infiltracją zachodniej propagandy”. Podkomisja Filmowa KC PPR zaleciła wówczas Stanisławowi Albrechtowi, nowemu dyrektorowi „Filmu Polskiego”, wszczęcie szerokiej akcji porozumienia krajów środkowej i wschodniej Europy (...) po linii programowo-ideologicznej i gospodarczej dla wspólnej produkcji i wymiany filmów (...), a także przeprowadzenie skrupulatniejszej selekcji filmów zagranicznych¹⁹. Prasie zalecono uaktywnienie serwisu filmowego radzieckiego (...) celem zwiększenia frekwencji na filmach radzieckich²⁰.

Płynące z góry dyrektywy i sugestie nie pozostały bez echa. Jesienią 1947 roku, w ramach akcji *informowania społeczeństwa o rozmachu kinematografii sowieckiej*²¹ zorganizowano Dni Filmu Radzieckiego. Pojawiły się apele kierownictwa „Filmu Polskiego” nawołujące do publikowania w prasie artykułów *o wspaniałym rozwoju i wielkich wartościach estetycznych filmu radzieckiego*²². Czytelnicy mogli niebawem zaobserwować pierwsze przejawy zmiany zapatrywań i upodobań krytyki.

Dalsza intensyfikacja działań mających na celu popularyzację dorobku filmowego ZSRR nastąpiła w 1948 roku po sierpniowo-wrześniowym Plenum KC PPR, na którym dokonano między innymi krytyki dotychczasowej polityki kulturalnej. *Czas zrozumieć nie tylko wartość wychowawczą ale i piękno zdrowych, budujących, pozytywnych filmów radzieckich*²³ – apelował Stanisław Albrecht jesienią roku 1948 na akademii zorganizowanej przez Koło Przyjaźni Polsko-Radzieckiej przy „Filmie Polskim”. Wtórowała mu filmowa prasa podkreślając przy każdej okazji znaczenie tych filmów dla naszego państwa oraz ich wysoki poziom artystyczny. Recenzje tytułów radzieckich traciły niedawne

umiarkowanie i nabierały coraz bardziej apologetycznego charakteru. Mobilizacja widzów do oglądania filmów radzieckich stała się odtąd podstawowym politycznym obowiązkiem pracowników kin. Pojawiło się pojęcie „organizacji widowni”.

Już w maju 1948 roku, z okazji premiery polsko-radzieckiego filmu dokumentalnego, Polski Wydział Oświaty i Kultury KC PPR zalecał wojewódzkim i miejskim Komitetom Partii *zorganizowanie pokazów w ten sposób, by frekwencję doprowadzić do maksimum*²⁴. Akcję zdobywania widowni dla obrazów radzieckich nasilonono w okresie poprzedzającym Kongres Zjednoczeniowy. W opinii kierownictwa kinematografii przebiegała ona niezbyt sprawnie. We wszystkich niemal województwach zaobserwowano wyraźną niechęć do tych działań zakładów pracy, dyrekcji szkół oraz organizacji społeczno-politycznych.

Dyrektorzy Okręgowych Zarządów Kin i Eksploatacji Filmów z zalem konstatowali, że społeczeństwo nadal preferuje filmy amerykańskie. Były to sygnały świadczące o tym, że przekształcenie *drobnomieszczańskich gustów widowni* będzie procesem zmuszonym i długotrwałym. Wskazywały na to również wyniki ankiety zorganizowanej w połowie 1948 roku przez Biuro Programowe Centralnego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów.

Rezultaty sondażu, który miał na celu ustalenie stosunku widzów do filmów radzieckich, były dla kierownictwa kinematografii niezbyt budujące. Stwierdzono, że ankieta *w 50% wykorzystana została do różnego rodzaju nieodpowiednich wypowiedzi (że na przykład mamy dość różnego rodzaju filmów bolszewickich itp.)*²⁵. Na 102 odpowiedzi – informowała Rita Radkiewiczowa, Dyrektor Biura Programowego Centralnego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów, *13 ankiet są to wymysły, które nie nadają się do odczytania*²⁶. Postanowiono jednak nie zrażać się trudnościami, kontynuować walkę *z oportunistem na terenie filmowym* i doskonalić jej metody.

Punktem wyjścia następnego etapu „walki o widza” było zwiększenie w 1949 roku udziału filmów radzieckich w repertuarze kin stałych do 45% i aż do 55% w kinach objazdowych. Posunięcie to stanowiło jeden z pierwszych sygnałów nadchodzącego kryzysu repertuarowego, który osiągnął apogeum w latach 1950–1953.

Powtarzający się wielokrotnie w odnalezionych dokumentach motyw nieusatisfakcjonowania widzów radzieckimi filmami wyraźnie dominuje nad opiniami pozytywnymi. Wymowa zachowanych materiałów sprawia, że z dużą rezerwą należy traktować formułowane w następnych latach opinie jakoby filmy radzieckie były tuż po wojnie dziełami niecierpliwie oczekiwany, *pokrywającymi się z psychologicznym i moralnym zapotrzebowaniem szerokiej publiczności*²⁷.

To, że znaczna część polskiego społeczeństwa oglądała filmy radzieckie, było nie tyle dowodem szczególnego zapotrzebowania na taki właśnie model sztuki filmowej, ile po prostu następstwem wielkiego powojennego „głodu kina”. Był to również wynik ówczesnych kłopotów repertuarowych, a co za tym idzie – ograniczonych możliwości wyboru spośród dostępnego zestawu tytułów. W sytuacji apriorycznych uprzedzeń dużej części widzów do filmów sprowadzanych

z ZSRR (często uprzedzeń niezależnych od rzeczywistych walorów artystycznych dzieł) siła oddziaływania tych obrazów na polskie społeczeństwo była dość problematyczna. W każdym razie znacznie odbiegała od tego, czego oczekiwały władze partyjno-państwowe.

EWA GĘBICKA

- ¹ W. Gomułka, *Dajcie narodowi kulturę wyrosłą z rzeczywistości polskiej*, (w:) *Walka o demokrację ludową*, t.II, Warszawa 1947, s. 67.
- ² Ścisłe kierownictwo kinematografii tworzyli wówczas: Aleksander Ford (PPR), Stanisław Wohl (PPR), Juliusz Turbowicz (PPR), Jerzy Toeplitz (PPS), Antoni Bohdziewicz (PPS), Jerzy Bossak (bezpart.), Ludwik Perski (PPR) i Wanda Jakubowska (PPR). Por. E. Zajiček, *Film Polski. Ekonomia i organizacja produkcji*, Warszawa 1983, s. 308.
- ³ Zmiana warunków wynajmu nastąpiła dopiero w lipcu 1946 roku, kiedy radziecki udział we wpływach obniżono do 50%. Należności za wynajem filmów radzieckich regulowane były w dolarach. Każdy dolar dla ZSRR równał się 132 zł wpływów.
- ⁴ W połowie 1945 roku liczba kopii nowych tytułów z ZSRR stanowiła niespełna jedną czwartą kopii wszystkich filmów długometrażowych prezentowanych na polskich ekranach, w 1947 – blisko 66%.
- ⁵ Wykaz filmów radzieckich wyświetlanych w Polsce podaje R. Konieczek, *Film radziecki w Polsce 1922–1966*, Warszawa 1966.
- ⁶ Archiwum Akt Nowych, zesp. Ministerstwo Informacji i Propagandy, t. 163, k. 24 (pisownia i interpunkcja wg oryginałów)
- ⁷ Wyjątkiem w tej grupie były niektóre melodramaty, np. *Czekaj na mnie* A. Stołpera i B. Iwanowa oraz *O szóstej wieczorem po wojnie* I. Pyrjewa.
- ⁸ Por. np. *Sprawozdanie z działalności kin stałych i wartości propagandowych filmów wyświetlanych na terenie woj. pomorskiego*, AAN, zesp. MIiP, t. 682, k. 34, 37.
- ⁹ AAN, zesp. MIiP, t. 851, k. 19, t. 862, k. 32, t. 857, k. 15, t. 862, k. 37.
- ¹⁰ Tamże, t. 851, k. 19.
- ¹¹ Wypadki takie miały miejsce, m. in. na terenie woj. krakowskiego. AAN, zesp. MIiP, t. 858, k. 28.
- ¹² Przypadki takie zdarzały się również w woj. kieleckim i białostockim. AAN, zesp. MIiP, t. 867 k. 3, 36.
- ¹³ Zadania personelu kin objazdowych wykraczały znacznie poza wyświetlanie filmów. Obejmowały również wygłaszanie pogadarek propagandowych przed seansami, kolportaż prasy partyjnej, werbowanie nowych członków PPR, ZWM, TPPER itp.
- ¹⁴ AAN, zesp. MIiP, t. 867, k. 3.
- ¹⁵ AAN, zesp. MIiP, t. 860, k. 30.
- ¹⁶ Zestaw filmów radzieckich skierowanych na wieś w grudniu 1946 roku obejmował m. in. takie tytuły, jak: *Czarodziejski kwiat*, *Dzieci kapitana Granta*, *Cyrk*, *Zaczarowany świat*, *Świat się śmieje*, *Zakłęta narzeczona*.
- ¹⁷ AAN, o.VI, zesp. PPR, sygn. 295-XVII-8, k. 27.
- ¹⁸ AAN, o. VI, zesp. PPR, sygn. 295-XVII-9, k. 203.
- ¹⁹ Wnioski Podkomisji do spraw Filmu przy KC PPR przygotowane na posiedzenie Biura Politycznego w IV kwartale 1947 roku. AAN, o.VI, zesp. PPR, sygn. 295-XVII-7.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ *Biuletyn Informacyjny Filmu Polskiego*, nr 19 z 13 IX 1947
- ²² Tamże.
- ²³ „Film” 1948, nr 21
- ²⁴ Instrukcja kierownika Wydziału Oświaty i Kultury KC PPR Jadwigi Siekierskiej do kierowników Wydziałów Propagandy Komitetów Wojewódzkich PPR z 15 V 1948. AAN, o. VI, zesp. PPR, sygn. 295-XVII-9, k. 201, 202.
- ²⁵ Protokół z konferencji dyrektorów Okręgowych Zarządów Kin i Eksploatacji Filmów zorganizowanej 27–29 listopada 1948 roku. AMKiSzt., zesp. Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, t. 144, s. 35.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ R. Konieczek, op. cit., s. 25.

SUPLEMENT I

DOKUMENTY

AAN, zesp. MliP, t. 851, k. 45

Powiatowy Oddział
dn. 13 IX 1946
Informacji i Propagandy
w Białej Podlaskiej
L. dz. 242/46

Biała Podlaska

Do
Wojewódzkiego Urzędu
Informacji i Propagandy
(Wydział Masowy)
w Lublinie

Sprawozdanie

Referatu Masowego Pow. Oddz. Inform. i Propag. w Białej Podlaskiej z wyświetlania filmu produkcji sowieckiej pt. „Czapajew” w dniu 12 IX br. w kinie „Apollo” w Białej Podlaskiej.

Treść filmu była następująca: wypadki i przejście rewolucji w Rosji Sowieckiej i operacje wojenne obydwóch stron.

Nawiązując do filmów produkcji sowieckiej wyświetlanych w Białej Podlaskiej muszę stwierdzić, że takowe w ogóle nie cieszą się uznaniem, bardzo mała frekwencja. Na filmy powyższe przychodzi tylko młodzież, wojsko, natomiast jeśli chodzi o taki element, jak profesorowie i w ogóle ludzie wykształceni wyraźnie można odczuć w ich osobistym zachowaniu się podczas filmu niechęć i brak uznania dla powyższych filmów.

*AAN (Archiwum Akt Nowych)
zesp. MliP (Ministerstwa Informacji i Propagandy)
t. 867, k. 36
Odpis z odpisu*

Ostrołęka, dn. 9 XI 1946 r

Poświadczenie
dla kina Objazdowego Nr 5 z Warszawy

W związku z trasą listopadową wym. kina stwierdzam, że teren Troszyna, powiatu ostrołęckiego jest bardziej zagrożony i niespokojny przez przesuujące się bandy, chociaż w zmniejszonym składzie. Z wym. motywów wyświetlania filmu propagandowego, szczególnie produkcji sowieckiej w rosyjskim języku jest niewskazane i mogłoby narazić personel kina na niebezpieczeństwo, jak również odnośnie samochodu i aparatury.

Komendant Milicji Obywatelskiej
pow. Ostrołęka
podpis nieczytelny

pieczęć okrągła:
Powiatowy Oddz. Inform. i Prop.
w Ostrołęce
podpis wz. Lelujko Halina
podpis Markiewiczowa

pieczęć okrągła:
Polska Partia Robotnicza
Komitet Powiatowy
w Ostrołęce

Archiwum Akt Nowych
Zesp. Ministerstwa Informacji
i Propagandy, t. 851, k. 44

Biała Podlaska 13 IX 1946 r

POWIATOWY ODDZIAŁ
INFORMACJI i PROPAGANDY
w Białej Podlaskiej

Do
WOJEWÓDZKIEGO URZĘDU INFORMACJI
i PROPAGANDY
(Wydział Polityczny)
w Lublinie

Powiatowy Oddział Informacji i Propagandy w Białej Podlaskiej zawiadamia, że w dniu 11 IX 1946 r. w kinie „Apollo” podczas wyświetlania filmu produkcji sowieckiej pt. „Czapajew” nieznanemu osobnik strzelił zza wejścia do kina przez drzwi oszklone. Strzał był wymierzony w ekran poza którym umieszczony jest głośnik filmowy. W czasie tego wypadku żadnych ofiar nie zanotowano, ponieważ nikogo z obecnych nie było w poczekalni. Jednocześnie zawiadamia się, że strzał nie był trafny, pocisk uderzył w mur przy wejściu do sali. Biorąc pod uwagę ten wypadek z punktu widzenia politycznego nadmieniamy, że stan ludzi podczas wyświetlania filmów produkcji sowieckiej jest bardzo mały, ponieważ większa ilość społeczeństwa Białej Podlaskiej składa się z repatriantów zza Buga, którzy nawet wrogo ustosunkowani są do tego, co jest sowieckie. Dlatego też należałoby wpłynąć ze strony Wojewódzkiego Urzędu na Okręgowy Zarząd Kinofikacji, aby na przeciąg jakiegoś czasu zaprzestać przesyłania filmów produkcji sowieckiej.

Nawiązując do wypadków na tle wyświetlania filmów produkcji sowieckiej nadmieniamy, że zdarzały się wypadki odgrażania ze strony społeczeństwa pod adresem kierownictwa kina.

Kierownik Oddziału
(podpis nieczytelny)

Archiwum Akt Nowych, oddz. VI
zesp. PPR, sygn. 295-XVII-9, k. 202

10 V 1948 r

Biuro Programowe
Centralnego Zarządu Kin
i Eksploatacji Filmów
P.P. „Film Polski”

Komitet Centralny
Polskiej Partii Robotniczej
Wydział Oświaty i Kultury

W okresie od 18 do 20 maja br. na terenie całego kraju odbędą się premiery filmu dokumentalnego produkcji polskiej i radzieckiej pt. „Polska”¹ o dużych wartościach społeczno-politycznych. W związku z powyższym uprzejmie prosimy o wydanie instrukcji Komitetom Wojewódzkim i Miejskim celem zorganizowania pokazów w ten sposób, aby frekwencję doprowadzić do maksimum².

Dyrektor Biura Programowego
(Rita Radkiewiczowa)

¹ Reżyserami tego średniometrażowego filmu byli Rosjanin Leonid Warlamow i Polak Konstanty Gordon. Zaprezentowano w nim mającą odąd obowiązywać wersję najnowszej historii Polski poczynając od okresu poprzedzającego wybuch II wojny światowej.

² Instrukcja taka wydana została pięć dni później przez Zastępcę Kierownika Wydziału Oświaty i Kultury KC PPR Jadwigę Sickerską.

*Archiwum Akt Nowych
Zesp. Ministerstwa Informacji
i Propagandy, t. 851, k. 18-19*

Stenogram obrad I Zjazdu Kierowników i Referentów Kin Objazdowych odbytego w Łodzi 28-29 listopada 1946 roku

[fragmenty]

Z wypowiedzi Referenta Kin Objazdowych Okręgowego Zarządu Kin w Krakowie:

Referent zwrócił uwagę na warunki bezpieczeństwa w woj. krakowskim i rzeszowskim. W niektórych okręgach ogłoszona jest nawet godzina policyjna. Prelekcje wygłaszają prelegenci delegowani z Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy lub Partii Politycznych (PPR, ZWM), praca tych prelegentów była niepoważna - prelegenci po kilku dniach przestają kontynuować pracę. Prelekcje winny być skorygowane i wygłaszane umiejętnie, ponieważ ludność jest ustosunkowana nieprzychylnie i dopatruje się narzucania propagandy choćby w niskich cenach biletów czy w wyświetlaniu filmów sowieckich. Referent podaje przykład prelekcji, jaką przygotował dla kierowników przed wyjazdem w teren lub w czasie inspekcji. „Polska produkcja jest zrujnowana, nie ma więc filmów polskich i dlatego wprowadza się filmy sowieckie, które są dobre technicznie”. Delegatury Centralnego Biura Wynajmu Filmów źle traktują kina objazdowe dając najgorsze filmy. Współpraca z Wojewódzkim Urzędem Informacji i Propagandy w Rzeszowie układa się pomyślnie. W krakowskim brak współpracy, walczą tu partie.

*Archiwum Akt Nowych
zesp. Ministerstwa Informacji
i Propagandy, t. 867, k. 3*

Wieś i gmina Grębków
Węgrów 2 maja 1946

Zarząd Gminny
w Grębkowie
Pow. Węgrowski

Spostrzeżenia do książki uwag Kina Objazdowego Nr 2

Po raz pierwszy od 7 lat przyjechało nareszcie do nas POLSKIE KINO. Dosłownie szła radości ogarnął mieszkańców Grębkowa i okolicznych wsi, gdy samochód „Kino” objeżdżał nasz teren z przygodnie wrzeszczącą w środku samochodu i wpakowaną do wnętrza drużyną podroślaków wiejskich, samorodnych propagatorów Kina Polskiego. Dopiero gdy okazało się, że samochód Filmu Polskiego przyjechał z filmem produkcji sowieckiej „Świniarka i pastuch” i żadnym innym, entuzjazm zupełnie ochłodził, gdyż okazało się, że wymieniony film grały w okolicznej wiosce dwa razy - 8 miesięcy temu, Czołówki Filmowe Czerwonej Armii i ten film jest dobrze znany natomiast nieznaną są wcale filmy polskie, ani teraz ani z okresu przedwojennego, bo do Węgrowa jest 18 km i nie ma komunikacji. Bardzo prosimy o polskie filmy i częste odwiedzanie nas, bo ludność po obecnym występie jest bardzo zawiedziona, tym się tłumaczy, że odbył się tylko jeden seans i było obecnych zaledwie 156 osób, kiedy nawet amatorska impreza teatralna gromadzi setki ludzi. Organizacja dobra, reklama pierwszorzędna, lecz i kierownik, i cały personel Kina Objazdowego, jak i obecny Kierownik Powiatowego Urzędu Informacji i Propagandy z Węgrowa wraz z dwoma pracownikami - obecni w Grębkowie - musieli wysłuchać wiele cierpkich uwag i wymysłów awanturującej się publiczności, szczególnie starszej, że nie przywieźli polskich filmów. Dopiero przemówienie Kierownika Ob. Cieplickiego zapewniającego, że będzie w Grębkowie wyświetlany i film polski nieco uspokoiło publiczność.

Sekretarz Gminy Grębków

Archiwum Akt Nowych
Zesp. Ministerstwa Informacji
i Propagandy, t. 868, k. 30

Sprawozdanie z działalności kina objazdowego na terenie Dolnego Śląska za miesiąc III 1947 r. - fragmenty

pkt. 10. Wyświetlany w miesiącu sprawozdawczym film produkcji radzieckiej „Syn pułku” przyjęty został przez ludność bez wrażenia, a nawet nieprzychylnie. Przyczyna tego leży w ciągłym i nieprzerwanym wyświetlaniu filmów radzieckich przez co ludność żąda zmiany filmów i wyświetlania prócz filmów radzieckich także filmów polskich i innych, produkcji zagranicznej.

Archiwum Akt Nowych
zesp. Ministerstwa Informacji
i Propagandy, t. 857, k. 15

Kielce, dn. 10 XII 1946 r.

Wojewódzki Urząd Informacji
 i Propagandy w Kielcach
 ul. 3-go Maja 6
 L. dz. 3275/46

Do
 MINISTERSTWA INFORMACJI
 I PROPAGANDY
 WYDZIAŁ INFORMACYJNY
 w WARSZAWIE

Wojewódzki Urząd Informacji i Propagandy w Kielcach stosownie do polecenia Gabinetu Ministra L. dz. 1170/46/Tjn. w sprawie sprawozdań o reakcji publiczności na wyświetlane filmy powiadamia: że publiczność w większości wypadków zwłaszcza w mniejszych ośrodkach ustosunkowuje się na ogół negatywnie do filmów rosyjskich jak również do innych zagranicznych filmów, domaga się przede wszystkim filmów polskich.

Nie są również dobrze widziane filmy wojenne. Publiczność twierdzi, że przeżyć wojennych ma dość. Większość domaga się filmów polskich o treści pogodnej.

Kroniki aktualne są mile widziane i cieszą się dużym powodzeniem.

Tu zaznaczamy, że miejscowe Dow. Dywizji również puściło w teren na okres przedwyborczy posiadane kino objazdowe po uzgodnieniu z Urzędem marszruty tak, by nie kolidowała ona z marszrutą kin objazdowych Okręgowego Zarządu Kin.

Naczelnik Urzędu
 (E. Bunikiewicz)

SUPLEMENT II

LICZBY FILMÓW WYŚWIETLANYCH W POLSCE W LATACH 1945-1958 (WG KRAJÓW PRODUKCJI)

rok	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958
ZSRR	21	39	35	23	23	34	24	26	37	31	34	33	22	24
Bułgaria	-	-	-	-	-	-	1	1	3	-	1	2	-	2
Czechosłowacja	-	-	1	8	15	9	15	9	10	5	16	7	6	13
NRD	-	-	-	-	-	-	10	11	5	2	14	7	3	7
Rumunia	-	-	-	-	-	-	1	2	2	-	-	3	-	1
Węgry	-	-	-	-	-	3	9	6	5	2	9	7	3	5
Chiny	-	-	-	-	-	-	2	3	3	6	1	2	2	1
Korea Północna	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2	-	-	-
Jugosławia	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	3	5	6
USA	-	3	27	33	1	-	-	-	-	1	2	-	6	3
Wielka Brytania	2	10	6	18	4	2	1	-	-	1	6	8	7	6
Francja	-	3	11	18	11	5	1	4	4	5	12	13	36	38
Włochy	-	-	-	2	3	-	2	4	3	4	5	5	14	20
RFN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	12
Hiszpania	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	3
Austria	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	1	1	-	-
Szwajcaria	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Szwecja	-	2	8	-	-	-	-	-	-	-	-	2	3	-
Dania	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	2	1	2
Finlandia	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	1	-	1
Norwegia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Izrael	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Kanada	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Meksyk	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	2	1	1	1
Argentyna	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	1	-
Brazylia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Indie	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	1	2	1	2
Japonia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2	4	4
razem	23	57	91	103	59	55	67	69	74	60	112	104	119	152

Oprac. J. Gazda

FILM I CENZURA

Z ARCHIWUM GUKPPIW

(15 XII 1970 – 31 III 1971)

MARTA FIK

Początek roku 1971 – mimo bardzo świeżej pamięci o tzw. „Wydarzeniach na Wybrzeżu” dopiero co nazywanych dziełem *elementów awanturnych i chulikańskich, nie mających nic wspólnego z klasą robotniczą* – napawał urzędowym optymizmem. Dokonała się wymiana na stanowisku I sekretarza – Edward Gierek rozpoczął natychmiast swój rajd po hutach, stoczniach i kopalniach. I chociaż atmosfera jego spotkań z załogami *nie przypominała* – jak pisała „Polityka” – *euforii tak charakterystycznej dla pierwszych tygodni po polskim październiku* na słynny apel „pomożecie?” odpowiedziano, jak wiadomo, pozytywnie. Poza błędami gospodarczymi skrytykowano oficjalnie, popełnione przez poprzednie kierownictwo, *subiektywne błędy w polityce kulturalnej*. Powołano – w styczniu – 19 powiatowych komitetów kultury i sztuki jako *eksperymentalne formy zarządzania życiem kulturalnym*, a w miesiąc później komitet ekspertów do opracowania raportu o stanie oświaty. Jak informowało „Poufne pismo” z 25 I prezesa Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk (w skrócie: GUKPPIW) Józefa Siemka do Piotra Jaroszewicza: *Nowa polityka Partii i Rządu w zakresie przywrócenia właściwych zasad demokracji socjalistycznej na linii władza – społeczeństwo* spowodowała m.in. konieczność zweryfikowania dotychczas obowiązujących Urząd zapisów i zaleceń cenzorskich. W ścisłej kontroli z Biurem Pracy KC anulowano ok. 50 zapisów i zaleceń obejmujących szeroki krąg spraw z dziedziny ideologii, polityki oraz problematyki społeczno-obyczajowej. Po przejściowym kryzysie (w roku 1969 odeszło stąd sześćdziesięciu ośmiu, w 1970 – siedemdziesięciu ośmiu pracowników) powróciła do stanu wyjściowego sytuacja kadrowa Urzędu, co więcej, wzrosła liczba pracowników z wyższym (do 72%) i średnim (do 24%) wykształceniem.

Kiedy jednak przegląda się akta cenzury z przełomowego okresu od połowy grudnia do końca pierwszego kwartału, nie odnosi się wrażenia, aby (poza niewątpliwymi złagodzeniami dotyczącymi zapisów na nazwiska i niektóre dzieła literackie) doszło tu do jakiegokolwiek nowej „odwilży”, odwrotnie, w wielu dziedzinach następuje wyraźne „zamrożenie”; dotyczy to np. całej (od PKWN do grudnia '70) peerelowskiej przeszłości, którą przedstawiać wolno tylko tak, aby nie podważało to autentyczności i praworządności ludowej władzy; właśnie teraz zależy jej szczególnie na potwierdzeniu swej legalności. Większość zapisów zostaje nie zmieniona. W związku z narastającym zjawiskiem emigracji, nie tylko politycznej *wyingerowuje się* zbyt ciepłe wzmianki o Zachodzie, zalecając natomiast pisanie *serio i ze zrozumieniem* o wszystkim, co dotyczy Związku Radzieckiego. W stosunku do rzeczywistości krajowej tępi się nadal malkontentstwo, pesymizm *wyzwalający frustrację*, wzmianki o społecznych *plagach* – szczególnie o ruchu hippisowskim (także na Zachodzie) jako *anarchizującym młodzieź*. I jak zawsze dba się o czystość obyczajów z zaangażowaniem godnym dzisiejszych obrońców „wartości”.

W cenzurze filmowej odbija się to wszystko w sposób niemal groteskowy. Rzecz nie wymaga zresztą komentarza – wystarczy do głosu dopuścić cenzorów. Warto może tylko dodać, że liczba pięciu nie dopuszczonych w okresie od 15 XII do 31 III na ekrany filmów obcych jest stosunkowo duża, jeśli pamiętać, że w ciągu całego poprzedniego roku zatrzymano ich sześć – zresztą nie z powodu jakiejś nagłej liberalizacji (w 1969 aż dwadzieścia jeden). Po prostu wstępnej selekcji poczęto dokonywać już u samego źródła; przedstawiciele Urzędu uzyskali możliwość wyjazdów zagranicznych, by na miejscu oglądać filmy planowane do zakupu. Ilość ingerencji w filmy polskie utrzymywała się przez dwa ostatnie lata Gomułki i trzy pierwsze miesiące Gierka na tym samym mniej więcej poziomie. Decyzje negatywne wtedy i teraz uzasadniano dość szczegółowo.

Owych pięć zachodnich filmów długometrażowych, którym zabroniono wejścia do sal kinowych to: amerykański *Swobodny jeździec* Hoppera i Fondy oraz nagrodzony główną nagrodą w Cannes 1970, a zgłoszony na lutowe Konfrontacje '71 *M.A.S.H* Altmana, francuski *Hoa-Binh (Pokój)*, szwedzki *Jestem ciekawa w kolorze żółtym* oraz jugosłowiański *Love dossier*. Ponadto dokonano ingerencji w: niemiecko-amerykańskim *Deep end* w reżyserii Skolimowskiego, dopuszczonym na Konfrontacje jako *Na samym dnie*, we francuskim filmie *Eliza* i włoskim *Lekarz ubezpieczalniany*.

Zastrzeżenia do *Swobodnego jeźdźca* dotyczyły tematyki filmu (hippisi) i sposobu jej przedstawienia; bohaterowie są mili, inteligentni, w dodatku *prezentują się wspaniale na swych nowoczesnych motorach* i można im darować, iż handlują narkotykami (a i zażywają ich czasami). *Kochają dziewczęta, urządzają wspólne orgie na cmentarzu, pośród grobowców – no, ale cóż – jak wolność to wolność*. Mimo, iż oceniający film cenzor pojęcie owej wolności sprowadza do rozrywek obyczajowej raczej natury, główne jego zastrzeżenia budzi następujący dialog:

George: *Och nie! Dla nich my reprezentujemy wolność.*

Billy: *A cóż u diabła jest złego w wolności. Przecież to o nią właśnie wszystkim chodzi.*

George: (...) *Ale mówić o niej, a stosować ją – to dwie różne rzeczy.*

Ostateczny werdykt brzmi więc: *Apoteoza ruchu, wskazywanie na wyższość intelektualną i racje moralne, wypowiedziane przez hippisów skłoniły Urząd do zakwestionowania filmu w całości.*

Mieszaminy motywów obyczajowych i politycznych doprowadza też do odrzucenia filmów szwedzkiego i jugosłowiańskiego oraz ingerencji w *Na samym dniu*, chociaż jako powód główny podaje się tu wyłącznie pornografię, wyakcentowaną dodatkowo poprzez charakterystykę filmu. W „*Jestem ciekawa w kolorze żółtym*” rażą (nieokreślone bliżej) *poglądy społeczeństwa szwedzkiego na niektóre zagadnienia społeczno-polityczne* przedstawione poprzez wywiady młodej dziennikarki, których treść zarówno od strony pytań jak i odpowiedzi jest trudna do przyjęcia, uwagę koncentruje się jednak na (dokładnie wliczonych), jak wynika z opisu – w istocie dość osobliwych – scenach erotycznych; *główna bohaterka odbywa kolejne stosunki seksualne w mieszkaniu, na balustradzie przed pałacem królewskim, w wodzie, na mostku oraz na drzewie (...)* Przebieg stosunków pokazany jest bez najmniejszej dyskrecji. Podobnie w „*Love dossier*”, obrazie, który nie uzyskał naszej wizy ze względu na pomograficzną wymowę oraz równie pomograficzną ramę fabularną. *Para kochanków nurza się w miłości czysto fizycznej. Również wątpliwe są swawolne przerywniki, nawiązujące do antycznego kultu fallusa oraz erotyczne scenki w różnych układach.* Na marginesie cenzor dodaje: *Dodatkowe zastrzeżenie wzbudził również fragment filmu Dżigi-Wiertowa pokazany w jugosłowiańskiej telewizji w krótkiej przerwie między miłosnymi karesami kochanków. W kwestionowanej sekwencji obywatele radzieccy dokonywali w sposób rażący zamiany cerkwi na dom kultury, co wyraziło się wyrzuceniem przedmiotów kultu religijnego i zastępowaniem ich emblematami władzy radzieckiej. W *Na samym dniu* skrócić trzeba było dwie sekwencje znajdujące się na pograniczu naturalizmu i pornografii, stosunek na dnie basenu (...) oraz jedno z ostatnich ujęć tej sekwencji, sugerujące nekrofilę.*

Wyłącznie polityczne bądź społeczne względy zdecydowały o decyzjach cenzury w stosunku do pozostałych filmów, *Hoa-Binh* z akeją w walczącym Wietnamie *przy zachowaniu pozorów obiektywnego spojrzenia jest nie tylko odległy, ale i sprzeczny z wiedzą na powyższy temat, jaką pokazuje naszemu społeczeństwu prasa, PR i TV.* Idzie nie tylko o rzeczy serio: *Nie chcemy wojny, ale ta wojna została nam narzucona* – powiada amerykański pułkownik, w dodatku pozytywny. Niechęć cenzury do interpretacji interwencji amerykańskiej jako aktu koniecznego dla *odparcia komunistycznej przemocy* jest zrozumiała. Potraktowaną z równą powagą drugą pretensję wytłumaczyć można jednak tylko nienaturalnie wysokim w latach siedemdziesiątych kursem dolara. Argumentem przeważającym na niekorzyść filmu jest bowiem fakt, iż *pułkownik daje chłopcu (wietnamskiemu – MF) kilkudolarowy banknot za oczyszczenie butów, co świadczy o hojności Amerykanów.*

Sprzeczny z wiedzą przekazywaną naszemu społeczeństwu jest także M.A.S.H., z akcją w przyfrontowym amerykańskim szpitalu w latach 1950-52 w Korei. Pozornie film stanowi krytykę stosunków panujących w wojskowej służbie zdrowia a pośrednio w armii amerykańskiej. W rzeczywistości mimo pozorów rozprężenia (...) widzimy sprawnie funkcjonującą placówkę, precyzyjnie i po mistrzowsku wykonujących swe obowiązki lekarzy, którzy bezbłędnie przeprowadzają skomplikowane operacje (...) Należy dodać, że odezwa głównodowodzącego gen. Mac Artura do interwencyjnej armii pełna jest zwrotów odnośnie jej posłannictwa w obronie zagrożonej wolności i demokracji.

Ażby nie mieć uporządkowanej wiedzy polskiego widza o świecie, dokonuje się też dwu interwencji w filmach puszcanych na ekrany. W „*Lekarzu ubezpieczalnianym*” – filmie będącym ostrą satyrą na stosunki panujące we włoskim lecznictwie ubezpieczalnianym, wyingerowano zwrot o bezpłatnych lekach dla wszystkich ubezpieczonych we Włoszech. W *Elizie albo prawdziwym życiu*, o szykanowaniu Algierczyków zamieszkałych we Francji, wyeliminowaliśmy z dialogu rażące sformułowania, świadczące o zubożeniu a nawet wrogości przedstawicieli załóg robotniczych do Algierczyków oraz do wojny narodowowyzwoleńczej w Algierze.

W omawianym okresie nie odłożono na półki ani jednego filmu polskiego (być może po prostu nie wyprodukowano wówczas żadnego), odwrotnie, doszło wreszcie do projekcji przetrzymywanego przez trzy lata *Dancingu w kwaterze Hitlera* wg Brychta w reż. Jana Batorego. Ingerowano natomiast – z różnych przyczyn – w trzy filmy dokumentalne. *Problemy młodej generacji* Tomasza Pobóg-Malinowskiego wzbudziły opory, podobne jak *Swobodny jeździec*. Zaprezentowana tutaj szeroka panorama londyńskiej młodzieży, od szalejących w klubach jeździeckich synów bogaczy po hippisów oraz „członków Ligi Młodych Komunistów” nie usatysfakcjonowała „eliminujących” niektóre sceny cenzorów: *Nasze zastrzeżenia wzbudziła niewspółmiernie rozległa, w ostatnim wydźwięku ciepła i atrakcyjnie potraktowana problematyka hippisowska (...) Na pewno destrukcyjnie wpłynęłoby na młodego odbiorcę propagowanie pasożytniczego trybu życia w hippisowskiej komunie, utrzymującej się z datków publicznych, uprawiającej „wolną miłość” i szermującej przy tym pozytywnym programem walki, np. z przemocą (o to, iż na polską młodzież źle wpłynąć może pasożytniczy tryb życia młodzieży zamożnej, cenzorzy nie musieli się, rzecz jasna, troszczyć). Zaniepokoiło nas (...) płynne przejście od atrakcyjnie przedstawionej grupy hippisów do Ligi Młodych Komunistów. Jej członkowie ukazani w różnych sytuacjach wyglądem zewnętrznym niewiele różnią się od długowłosych i nie stanowią – właśnie oni – kontrastu dla kwestionowanej przez nas grupy.*

W dokumencie *Pod niebem Warszawy* Wioneczka wyciąć trzeba było natomiast stwierdzenie niezgodne z prawdą historyczną, opacznie tłumaczące ideę października 1956, czyli komentarz Malcużyńskiego wyjaśniający sens – też zresztą wyciętej sekwencji wiecu na placu Defilad, nadmiernie eksponującej entuzjastyczne

powitanie Gomułki przez mieszkańców stolicy. Ów komentarz brzmiał: U stóp pałacu, na placu Defilad, odbył się pamiętny historyczny wiec. Był październik 1956 r. Otwierał się nowy rozdział także w historii Warszawy.

W Lutym 1971 Gryczelowskiej niezgodne z prawdą było widzenie współczesności. W obrazie przedstawiającym spotkanie jednego z posłów z mieszkańcami anonimowej wsi wykreślono więc wypowiedź chłopa (wartą, być może, szczególnie dziś prezentacji): Panowie, minęło 26 lat Polski Ludowej i my żyjemy pod dekretem. My dajemy obowiązkowe dostawy, panowie, za 8 złotych kilogram żywca, za 200 złotych kilogram pszenicy. Nam się tak nie rozchodzi o te dostawy obowiązkowe, nam się rozchodzi o to, jak my możemy podnieść tę hodowlę, gdzie są te przemiały, jakbyśmy je dostali, to byśmy mieli na czym te tuczniki chować.

Najoryginalniejsza przygoda spotkała jednak jeden z odcinków angielskiego telewizyjnego serialu Saga rodu Forsyte'ów. Mocą szczególnego pecha nosił on tytuł Strajk i dotyczył strajku powszechnego z lat dwudziestych w Wielkiej Brytanii, co przysporzyło dużo trudności natury cenzorskiej (...). Stosunkowo niewielki okres czasu dzielący nas od tragicznych wydarzeń na Wybrzeżu a także towarzysząca serialowi duża popularność w wielomilionowym telekinie, spowodowały konieczność ingerencji cenzorskich. Konsekwencją tych ingerencji była eliminacja z obrazu i dialogu filmu fragmentów dokumentalnych wstawek, traktujących o organizacji i przebiegu strajku, przeciwdziałanie rządu w formie użycia wojska i czolgów, a także fragmentów w dyskusji parlamentarnej i rodzinnej na ten temat. (...) Jednocześnie dokonano zmiany tytułu odcinka z oryginalnego (...) na „Tabakierka”, co przeniosło uwagę widza na równoległe rozwijającą się intrygę z tabakierką.

Wszystkie cytaty z akt GUKPPiW, znajdujących się w Archiwum Akt Nowych w Warszawie (fragment listu Józefa Siemka – sygn. 1129, pozostałe 887). Przekłady tytułów filmów, streszczenia fabuły i jej interpretacja – na odpowiedzialność cenzury. Być może niektóre z decyzji następnie zmieniono; zdarzało się to niekiedy na skutek interwencji Wydziału Kultury KC bądź członków Biura Politycznego. Cenzurze filmów towarzyszyła cenzura czasopism filmowych. Spośród licznych skreśleń jakim poddawano teksty traktujące o złym stanie aparatury, niskich zarobkach filmowców-dokumentalistów, chałturzeniu „dla chleba” aktorów etc. wymienić warto ingerencję w artykul Pitery Przeciwno „szkole”, złym filmom, rozrzutności („Kino” 1971, nr 1), z którego usunięto cały podrozdział Wyrzucone pieniądze mówiący o trudnościach finansowych i organizacyjnych kinematografii radzieckiej, napisany zresztą w oparciu o czasopisma radzieckie. Decyzję motywowano następująco: *stanęliśmy na stanowisku, że omawianie tych spraw (...) jest niedopuszczalne i może być potraktowane jako wtrącanie się w wewnętrzne sprawy kinematografii radzieckiej.*

Opr. i komentarz MARTA FIK

MIGRACJE FILMOWCÓW

LATA TRZYDZIESTE - EXODUS NIEMIECKI



„Dzieci Hitlera” Edwarda Dmytryka

Powszechnie znana jest rola, jaką w rozwoju kinematografii amerykańskiej odegrali emigranci z Europy. Mniej się wie jednak o tym, że i kino brytyjskie wiele zawdzięcza przybyšom z Kontynentu, szczególnie tym, którzy porzucili Niemcy po dojściu tam Hitlera do władzy. O tych sprawach traktuje fragment pracy Geoffa Browna *Von Caligari nach Bournemouth: Deutsche Exilkunstler im britischen Film* oraz artykuł Krzysztofa Dybciaka o niemieckich twórcach filmowych na emigracji.



„Ministerstwo strachu” Fritza Langa



„Dezertier” Wsiewołoda Pudowkina

OD DOKTORA CALIGARI DO BOURNEMOUTH:

NIEMIECCY ARTYŚCI
EMIGRACYJNI W BRYTYJSKIM FILMIE

GEOFF BROWN

Fachowe czasopismo „Kinematograph Weekly” ogłosiło, z filuternym mrugnieniem oka, listę brytyjskich nagród filmowych na rok 1939. Nagroda za najlepszą reżyserię brytyjskiego filmu przypadła Leopoldowi Kryshi Stockolevitch; nagroda za scenariusz Hiramowi Z. Wimplepole. Z kolei Ching Chang Chang otrzymał nagrodę dla najlepszego operatora, a Mlle Notkova została ręką aktorką. Nagrodę za montaż zdobył Zchshwvschy Owyowschekow. Jedyne ostatnie wyróżnienie – za udane prace stolarskie w brytyjskim filmie – było powodem patriotycznej radości: otrzymał ją Bill Smithers, Esq. Wyglądało to wprawdzie na niezgrabny i dziecięcy żart, jednakże za wymyślonymi nazwiskami kryła się twarda rzeczywistość.

Przeglądając zestawy nagród dla brytyjskich filmów w latach trzydziestych, możemy zauważyć nazwiska mnóstwa obcokrajowców: Alexander Korda oraz krąg jego utalentowanych krewnych i węgierskich rodaków; wybitni technicy niemieckiego filmu, jak kamerzysta Günther Krampf i architekt filmowy Ernő Metzner; bardzo męscy aktorzy amerykańscy, jak Robert Young i Robert Taylor, przy których brytyjsey koledzy wydawali się tak wiotcy; wielki René Clair i jego dekorator Lazare Meerson; środkowoeuropejscy aktorzy i aktorki o randze powiedzmy Elisabeth Bergner, czy kogoś takiego, jak Conrad Veidt lub Fritz Kortner; wreszcie scenarzyści, kompozytorzy, projektanci kostiumów, choreografowie itd. – świeżo przybyli z Hollywood, Berlina albo Paryża.

Było wiele rozmaitych przyczyn tej inwazji z kontynentu. Dla Niemców Hitler był wystarczającą przyczyną, ale względy komercyjne także odgrywały rolę. Brytyjski przemysł filmowy od lat dwudziestych gwałtownie starał się o talenty z zagranicy.

Producenci szukali specjalistów filmowych z europejskiego kontynentu, aby ich filmy nabrały artystycznego blasku i międzynarodowej wiarygodności. Tych jakości nie mogli nadać fachowcy „domowego wypieku”. Również wykonawcy z Hollywood byli zapraszani, ponieważ oni sprawiali, że pojawiały się szlagiery kasowe. O wyczerzonych wysiłkach brytyjskich macherów filmowych, aby znaleźć uznanie na amerykańskim rynku, świadczyły liczne filmy pełne błędów, które małpowały hollywoodzkie recepty i dlatego były jeszcze gorsze od pierwowzorów.
(...)

Brytyjczycy starali się przed rokiem 1939 intensywnie i z powodzeniem o kontakty filmowe z Niemcami. Produkcja wytwórni UFA zapewniła niemieckiemu filmowi ogromny prestiż za granicą. W czołówce światowej sztuki filmowej lat dwudziestych wspólnie z Rosją znalazły się Niemcy. Filmy Langa, Murnaua, Pabsta i Wienego były przez ówczesnych czołowych krytyków filmowych szczególnie omawiane. Na przykład Paul Rotha w swej książce *The Film Till Now* (1930) szczególnie podkreślał sugestywność dekoracji, wyrazistość pracy kamer i psychologiczną analizę. Brytyjczy producenci, jak zresztą także ich koledzy z Hollywood, chcieli zanurzyć się w aurze wytwórni UFA; wszystkie ważniejsze osobistości filmowe lat dwudziestych podejmowały „lupieżcze wyprawy” do niemieckich studiów.

Michel Balcon, menadżer nowopowstałej wytwórni *Gainsborough Pictures* posyłał reżyserów do Monachium i Neubabelsbergu; Hitchcock kręcił swój pierwszy film *Ogród rozkoszy* (*The Pleasure Garden*, 1925) w Monachium. Wrócił do Anglii ze świadomością rozwiniętą przez ekspresjonistyczną technikę i z przyzwyczajenia puszczał w ruch kamery słowem „Achtung”. Herbert Wilcox robił wiele wspólnych przedsięwzięć z wytwórnią UFA i nakręcił w jej studiach *Chu-Chin-Chow* i *Decameron Nights*. John Maxwell, dyrektor British International Pictures akcentował „międzynarodowy” aspekt, który wniósł scenograf filmowy Alfred Junge w dzieła E. A. Duponta (reżysera *Variété*) i Arthura Robinsona (reżysera *Cieni – Schatten* (1929)). Robinson musiał otulić germańskimi mrokami powieść Liama O’Flaherty *The Informer* (*Informator*, 1929); Dupont szukał lokalnych odpowiedniości podobnych do życia niemieckich dołów społecznych, aby stworzyć charaktery i środowisko dla *Moulin Rouge* (1928) i *Piccadilly* (1929).

Wprowadzenie filmu dźwiękowego nie mogło zatrzymać rozwoju związków między niemieckim a brytyjskim przemysłem kinematograficznym, chociaż przestał istnieć międzynarodowy język niemego filmu i aktorzy musieli mówić po angielsku. Dupont sam kierował próbami dialogów w scenie rozbitcia okrętu w filmie *Atlantic* (1929), po wyjątkowo złym opracowaniu *Zatonięcia Titanica*, gdzie wśród innych mało przekonujących efektów technicznych aktorzy mówili w pogrzebowym tempie. *Atlantic* został nakręcony także w wersji niemieckiej i francuskiej, będąc jednym z pierwszych przykładów wielojęzycznej produkcji filmowej. British International Pictures prowadził brytyjskie próby w tej dziedzinie, produkując pozbawione słowa mówionego i powierzchniowe filmy, jak *The Flame of Love* (*Plomień miłości*, Richard Eichberg, 1930) albo pompacyjne dramaty, jak Duponta *Cape Forlorn* (1930). Gaumont-British Organization, po sukcesie dwujęzycznego produktu wytwórni UFA *Kongres tańczy* (*Der Kongress tanzt* Erika Charella, 1931), podjęła wspólnie z producentem tej wytwórni Erichem Pommerem szereg koprodukcji i przeróbek, w pierwszym rzędzie utworów muzycznych i komediowych.

W przełomowym roku 1933 miało już brytyjskie kino mocne akcenty niemieckie. W owym roku funkcjonowały angielskie wersje *F. P. I nie odpowiada*, *Cesarzowa i ja* oraz *Ja dniem, ty nocą*, wszystkie nakręcone w Niemczech. Był też *Don Kichot* Pabsta, trójjęzyczne wspólne dzieło, które zostało nakręcone we Francji. A także reżyserowany przez Wilhelma Thiele, niemieckiego króta w dziedzinie lekkiego musicalu, *Waltz Time* według operetki *Zemsta nietoperza*. Ponadto różne przeróbki dawniejszych niemieckich i austriackich filmów, m.in. *Książę Arkadii* i *Skończona pieśń*.

UCIECZKA PRZED UPIORAMI

Po wyborach do Reichstagu w styczniu 1933 i mianowaniu Hitlera kanclerzem Rzeszy wielu artystów filmowych zaczęło starać się o możliwość wyjazdu. Nieliczni szczęśliwcy mieli już kontakty z europejskimi centrami produkcji w Londynie i Paryżu, jednakże wielu innych przybyło do Anglii lub Francji bez nadziei na posady i bez znajomości tamtejszych języków. Po drugiej stronie Atlantyku znajdowała się Ameryka z Hollywoodem, dokąd już w dwudziestych latach zostały zwabione liczne europejskie talenty filmowe – w tej liczbie Murnau, Lubitsch, Paul Leni, Wilhelm (potem William) Dieterle, scenograf Hans Dreier i kamerzysta Karl Freund. Liczni ludzie filmu, którzy najpierw wyemigrowali do Wielkiej Brytanii, wkrótce dokonali skoku przez Atlantyki: reżyser Kurt (później Curtis) Bernhardt, Hans (potem John) Brahm, Wilhelm (William) Thiele, Lothar Mendes i z pochodzenia Rosjanin Anatol Litvak; kompozytorzy Hanns Eisler, Karol Rathaus i Ernst Toch; aktorzy Oscar Homolka, Peter Lorre, Paul Henreid.

Inni natomiast pozostali tu i stali się cenionymi członkami brytyjskiego środowiska filmowego. Alfred Junge, który pracował w Wielkiej Brytanii już w 1928, pozostał i zbudował dział scenograficzny w Gaumont British; później przeszedł do MGM British Productions jako kierownik Design Teams. Autor scenariuszy Emeric Pressburger znalazł posadę u Kordy i rozwinął nadzwyczajną współpracę z reżyserem Michaellem Powellem. Wśród innych znalazł się operator Mutz Greenbaum, zmienił nazwisko na Max Green i pracował z kamerą w lekkich filmach rozrywkowych dla Herberta Wilcoxa. Nadwornym kompozytorem Powellsa i Pressburgera został rodowity Polak Allan Gray. Wymieńmy też producenta Freda Zelnika i reżysera Paula Steina, mających za sobą hollywoodzkie doświadczenia.

Natomiast inni dostatecznie długo przeżywali w Wielkiej Brytanii, aby odcisnąć swoje piętno na historii filmu brytyjskiego: Erich Pommer, który założył wspólnie z Charlesem Laughtonem wytwórnię Mayflower Pictures, w której powstały między innymi filmy: *Fire Over England* (William K. Howard, 1937), *Jamaica Inn* (Hitchcock, 1939), *Vessel of Wrath* (Erich Pommer, 1938); Conrad Veidt, który zawarł kontrakt z Kordą; kompozytor Ernst Meyer, który tworzył pionierskie ścieżki dźwiękowe filmów dokumentalnych (m.in. *North Sea – Morze północne*, 1936), zanim osiedlił się w NRD po zakończeniu wojny.

Nowi przybysze stanęli naprzeciw licznych problemów – językowych, finansowych i, nie na końcu, emocjonalnych. *Oni zupełnie nie przeczuwali, co to znaczy żyć na emigracji, jako wiecznie obcy* – dzielił się tym spostrzeżeniem z narratorem fikcyjny wiedeński reżyser Friedrich Bergmann w powieści Christophera Isherwooda *Prater Violet*, kiedy był w Londynie przykuty do pracy nad bezsensownym musicalu, podczas burzliwych wydarzeń wiedeńskich w 1934 r. *Wstydzę się strasznie, że tu jestem, w bezpiecznym miejscu*. Przy formowaniu postaci reżysera Bergmanna, wykorzystał Isherwood swoje doświadczenia ze współpracy nad filmem *Little Friends*.

Powieść ukazywała żywo całą wściekłość i zagubienie zrozpaczonych środkowo-europejskich intelektualistów, którzy jako wygnańcy zamieszkali na Wyspach Brytyjskich.

Ale bezpieczeństwo Londynu mogło się wydawać w samej rzeczy problematyczne. W powieści Bergmann namiętnie krytykuje wyspiarską mentalność i stru-

się politykę Brytyjczyków wobec ogromniejących upiorów w Europie Środkowej. Podobne uczucia miał Berthold Viertel, rzeczywisty wzór powieściowego Bergmanna. W liście do żony Salki w Kalifornii cytował komentarz zaniepokojonego Fritza Kortnera, który obserwował uliczną paradę brytyjskiego faszysty Oswalda Mosleya i jego zwolenników: *Moje następne próbne zdjęcia będą chyba w Chinach*. Kortner miał już dość ucząc się angielskiego.

KONFLIKTY Z BRYTYJCZYKAMI

Liczni zagraniczni twórcy i technicy filmowi, głównie z Ameryki i Niemiec, stanowili spory problem dla rodzimych pracowników, którzy musieli znieść to, że importowani technicy otrzymywali kluczowe stanowiska z wyższymi zarobkami niż ich własne. Do Gaumont-British wprowadził Michael Balcon kilku szczególnie sławnych zagranicznych techników filmowych. Kamerzystami byli Charles Van Enger i Phil Tannura z Hollywood, Curt Courant, Otto Kanturek i Günther Krampf z Niemiec; Alfred Junge, Oscar Werndorff albo partner Pabsta, znakomity Ernő Metzner, funkcjonowali jako filmowi architekci i scenarzyści. Balcon przedstawiał swoim współpracownikom tych ludzi jako nauczycieli oraz kolegów – i wielokrotnie wiedza i doświadczenie obcokrajowców były skwapliwie przyjmowane. Szczególnie duży wpływ wywarł Junge, kiedy kierował działem scenograficznym w Gaumont-British *jak maszyną* (słowa Michaela Balcona), gdzie także o oświetleniu i ustawianiu kamer według swojej woli decydował i asystentów tego nauczył; wprowadził też dekorację zgodną z jego własnym potężnie oddziałującym stylem.

Ale ta sytuacja wywoływała również resentymenty i w 1933 r. nowo powstały związek zawodowy techników filmowych (Association of Cine-Technicians) wyraził swoje niezadowolenie z faktu, że obcokrajowcy otrzymują miejsca pracy, mogące przyspaść Brytyjczykom. (Wszelako wyrazili oni także swoje współczucie dla uchodźców spod rządów nazistowskich.) Także obserwatorzy produkcji filmowej i krytycy filmowi wypowiadali się obelżywie o obecnej dominacji w tym zawodzie. Czasopismo „World Film News” opublikowało z ostrymi komentarzami mapę świata, na której oznaczono chorągiewkami miejsca, skąd pochodzi „flora i fauna” tego przemysłu.

Graham Greene, choć życzliwie odniósł się do paru brytyjskich filmów z udziałem obcokrajowców – takich, jak *Robber Symphony* (1936) Friedricha Fehera czy *Brief Ecstasy* (1937) Edmonda Grévilles – potraktował kiczowaty dramat Karla Grunesa *The Marriage of Corbal* (1936) jako okazję do gwałtownego wystąpienia przeciw masowej produkcji zagranicznych twórców filmowych: *Anglia zawsze ofiarowywała uchodźcom nową ojczyznę. Ale wolno przynajmniej mieć takie życzenie, aby szli oni do takich zawodów, gdzie ich nieznanomość języka i kultury jest najmniejszą przeszkodą; nie byłoby szkodliwe, gdyby Alexander Korda na wsi we wschodniej Anglii zasiadł za tkackim krosnem, w zgodzie ze starą i odpowiednią tradycją. Dość jest angielskich techników, którzy mogą produkować filmy na tak wysokim poziomie, że zdolne będą utrzymać się na światowym rynku... Angielscy twórcy otrzymują prawdopodobnie rzadko zasilki z finansowych źródeł: decyduje nie angielski kapitał i jest zrozumiałe, dlaczego miejscowi wykonują zupełnie inne prace. I tak powstają wielkie rodziny filmowe, protegowanie krewnych na posady, co nieprzyjemnie przypomina czasy papieżstwa. A sztuka filmowa jest jeszcze prawie tak samo nierozwinięta jak za czasów „Napaду na pociąg” („Great Train*

Robbery)... *Fotoplastykon, halas i gabinet figur woskowych odnoszą zwycięstwo* („The Spectator”, 5 czerwca 1936, przedruk w *The Pleasure-Dome*, oprac. John Russell Taylor, Londyn 1972, Secker und Warburg, s. 78-80).

WOLNOŚĆ I CENZURA

Jak niezadowoleni byli krytycy z zagranicznych smaków wielu brytyjskich filmów, tak często czuli się nieszczęśliwie obcy twórcy filmowi z powodu warunków, w jakich musieli pracować. Operator Günther Krampf, uczestniczący w realizacji tak ważnych niemieckich filmów z lat dwudziestych, jak *Nosferatu*, *Ręce Orłaca*, *Student z Pragi*, *Puszka Pandory* skarżył się w artykule z „World Film News” (1936, nr 11) na nadmiar gadatliwości w brytyjskich filmach i na marne miejsce brytyjskich kamerzystów. *Zostawia się im bardzo mało swobody działania, ogranicza ich możliwości wyrażania własnej koncepcji znaczenia opowiadania* – pisał Krampf i wspominał z zachwytem *dobrze, stare czasy niemieckiego filmu 1919-1925, kiedy operator był jeszcze królem studia*. Wprawdzie w brytyjskim kinie nie było odpowiedników dla niemieckiej tradycji obrazowego opowiadania, jednakże znajdowali emigranci okazję, aby okazać nie tylko fachowe umiejętności, ale także swoje przyzwyczajenia.

Sam Krampf dyskredytował kilka swoich dokonań, jak nowego typu thriller *Death at Broadcasting Home* (*Śmierć w studiu radiowym*, 1934) albo filmy, które zostały zrobione jedynie dla zasklepionego w rutynie George’a Arlissa – jednakże potrafił on zawsze utrzymać się na wysokim poziomie wykonania. W *Death at Broadcasting Home* rozkoszował się sztucznym oświetleniem scenograficznych konstrukcji centralnego studia radiowego. Zaznaczył również swą rolę ujawniając własny, nerwowy styl w części *Little Friend*, a *Tunelowi* (1935) Maurice Elveya nadał tajemniczy blask, który zdecydował o przewadze nad niemieckim oryginałem.

Szczególnie *Little Friend* pokazał, jak godne uwagi efekty przynosi pozostawienie swobody twórczej zagranicznemu fachowcowi. Historia o oddziaływaniu mądrych rodziców na córkę była oparta na powieści wiedeńskiego autora Ernsta Lothara. Miejscem akcji stał się teraz Londyn i żaden inny brytyjski film lat trzydziestych nie dokonał takiej obserwacji angielskich stosunków społecznych, jak zrobiono to tu przez osobliwy germański mikroskop. (...)

Karl Grüne – reżyser, który stworzył w 1923 r. klasyczne dzieło *Ulica*, przedstawiające miejskie życie z ekspresjonistycznym rozmachem – nakręcił filmową wersję *Pajaców* (1936) Leoneavalla i bardzo leżący mu na sercu epos *Abdul the Damned* (*Czerwony sultan*, 1935). Przedstawił w nim ostatnie lata życia tureckiego despoty z początku stulecia, despoty, którego zimną brutalność grał z rozkoszą Fritz Kortner. Następnie Grüne porzucił brytyjską karierę i powrócił do nadmorskiej miejscowości Bournemouth – gdzie zmarł.

Abdul the Damned był nie tylko wielkim spektaklem kostiumowym, łatwo też można było odnaleźć paralelę z Abdul Hamidem II, który utrzymywał swoją władzę za pomocą morderstw i okrutnego ucisku. Ale brytyjski urząd cenzury filmowej (British Board of Film Censors) obstawał przy wyborze nieproblematycznych tematów dla angielskich filmów i ganił wszystko, co mogło mieć wymowę antynazistowską. Brytyjski rząd nakazywał urzędowi cenzury politykę uspokajania i dlatego bacznie zatrzymywano wszystkie filmy, które mogły prowokować wstrząsy emocjonalne.

Ekranizacja powieści Liona Feuchtwangera *Żyd Süß*, w reżyserii Lothara Mendesa, z Conradem Veidtem, przeszliżnęła się przez sieć cenzury może dlatego, że umieszczenie akcji w XVIII wieku stworzyło odpowiednio daleki dystans historyczny. Inne antyhitlerowskie projekty zostały zduszone w zarodku. Nawet jeszcze latem 1939 r. cenzura pozbywała się takich tematów i wypowiedziała się przeciw filmowej wersji sztuki teatralnej Ernsta Töllera *Pastor Hall*, ponieważ miała ona historyczne zakorzenienie w przesładowaniu pastora Niemöllera. *Również wtedy, kiedy nie znamy przynależności państwowej* – pisał jeden z cenzorów – *jasne jest, że chodzi o antynazistowską propagandę*. Dwa miesiące później wybuchła wojna i zostały zmienione reguły gry: *Pastor Hall* i inne antyhitlerowskie projekty mogły teraz szybko wejść do produkcji.

FILMY POWELLA I PRESSBURGERA

Na początku wojny żyło w Wielkiej Brytanii ponad 60 tysięcy niemieckich i austriackich uchodźców. Wszyscy musieli poddać się ankietowaniu i klasyfikacji, a niektórzy zostali zamknięci w obozach – wśród nich były tak znane postacie, jak Alfred Junge. Wielu emigracyjnych aktorów filmowych żyło dotąd nie z pracy w filmie, od czasu do czasu tylko grając co im się przypadkowo trafiło. Zapomniano o istnieniu uchodźczych artystów, których można było obsadzać w rolach funkcjonariuszy hitlerowskich lub ich poddanych, pojawiających się w brytyjskich komediach i dramatach. Zamiast tego dawano często role czołowych postaci bardziej znanym brytyjskim aktorom charakterystycznym: Francisowi L. Sullivanowi w *Pimpernel Smith* (1941) Leslie Howarda czy Robertowi Morleyowi i Alfredowi Draytonowi między innymi w *The Big Blockade* (*Wielka Blokada*, 1941), Cecilowi Parkerowi w *Ships With Wings* (*Skrzydlate okręty*, 1941). Takie obsadzanie ról pozbawiało wiarygodności, podobnie było z dialogami w śmiesznym, kinowym esperanto: załoga U-Boota mówiła o „Torpedo number dwa” i otrzymywała rozkazy „Fire one i two”.

Ale nie wszystko było w brytyjskich rękach; obok tych ersatz-Niemców grali aktorzy emigracyjni, jak Albert Lieven i Frederick Valk, a dwaj artyści – Conrad Veidt i Anton Walbrook – otrzymywali pierwszoplanowe, a nawet sympatyczne role.

Kilka miesięcy przed wojną wystąpił Veidt w głównej roli w pierwszym wspólnym dziele Michaela Powella i Emerica Pressburgera *The Spy in Black* (*Szpieg w ciemności*, 1941); grał kapitana marynarki, który podczas I wojny światowej, szuka kontaktu z niemieckim szpiegiem ukrywającym się na Orkney. Warto rozważyć aspekty sztuki opowiadania filmowego. W zasadzie główna postać to złoźyńca, ale w filmie dzięki sile promieniowania osobowości aktora i subtelnościom scenariusza Pressburgera, staje się on złoźyńcą emanującym siłą wyrazu, a z wdziękiem, pikantnie partneruje mu angielska aktorka Valerie Hobson. W następnej głównej roli znajduje się Veidt znów na pełnym morzu *Contraband* (*Kontrabanda*, 1940), tym razem jako duński kapitan statku handlowego. Początkowo miał być podejrzanym, ale w miarę pojawiania się zmian w scenariuszu Pressburgera wychodziło na jaw, że szpiegiem był Niemiec Van Dyne, którego zupełnie bez akcentu grał brytyjski aktor Raymond Lovell. Przedstawiany przez Veidta kapitan udowodnił, że jest wielkim przeciwnikiem nazizmu i dżentelmenem, gdy uwalnia bohaterkę (znów Valerie Hobson) z pazurów szpiega i posyła go na zawsze do więzienia.

Romantyczna siła przyciągania Veidta bladła jednak wobec wiedeńskiego aktora Antona Walbrooka, który po krótkim pobycie w Hollywood, w związku z filmem *Victoria the Great* (*Królowa Victoria*, 1937) wrócił do Wielkiej Brytanii. Był on namiętnym przeciwnikiem reżymu narodowosocjalistycznego i jego role filmowe w czasie wojny były wyłącznie sympatyczne. W *Dangerous Moonlight* (*Niebezpieczna poświata księżycy*, 1941) grał polskiego pianistę, który w Anglii zaciągnął się do eskadry lotniczej i został ranny w bitwie o Wielką Brytanię. W *49-th Parallel* (*Czterdziesty dziewiąty równoleżnik*, 1941) Powella i Pressburgera gra rolę przywódcy antynazistów z niemieckiego osiedla w Kanadzie.

W *Life and Death of Colonel Blimp* (*Życie i śmierć pułkownika Blimpa*, 1943), również Powella i Pressburgera, odtwarzał on niemieckiego oficera Theo, którego życie dwie światowe wojny związały z brytyjskim żołnierzem Clivem Candy.

Oto co Powell powiedział w 1970 r. Kevinowi Gough-Yatesowi: *Walbrook był pierwszym gwiazdorem świetnie współpracującym, ponieważ wiedział, co chcemy osiągnąć. Został w Anglii sklasyfikowany jako wrogi obcokrajowiec i chciał pracować jako aktor, żeby pokazać, iż znajduje się po właściwej stronie. We wspomnianym wielowarstwowym filmie Powell i Pressburger chcieli zasugerować wiele znaczeń, między innymi sprzeczne wymagania patriotyzmu, miłości, kultury i obowiązku. Uczynili to bez jednoznacznie moralistycznych ocen. Grany przez Davida Lowsa żołnierz Candy był karykaturalną figurą, opryskliwy starszy pan kierujący się prostym patriotyzmem i ślepą ignorancją, mimo swej ciasnoty umysłowej był sympatyczny. A Theo prezentowany przez Walbrooka pozostawał w każdej sytuacji wyszukanie uprzejmy. Emigrant Pressburger dostatecznie znał niemieckie charaktery i niemiecką kulturę, aby nie podżegać w brutalny sposób przeciwko Niemcom, tak jak judziła przeciw aliantom propaganda narodowosocjalistyczna. Sposób widzenia Powella i Pressburgera pozwala stworzyć najlepszy rodzaj propagandy, która dąży do zrozumienia sposobu myślenia wroga i unika okrzyków wściekłości o jego najpodlejszych przymiotach.*

Po raz trzeci w utworach Powella i Pressburgera wystąpił Walbrook jako impresario baletowy Boris Lermontov (*The Red Shoes – Czerwone buciki*, 1948), który zmusza nową balerinę do wyboru między karierą a miłością. Rzeczywistość wojenna należy coraz bardziej do przeszłości i Walbrook w późniejszych rolach – w filmach Ophülsa *La Ronde* (*Rondo*, 1950) i *Lola Montès* (1955) – ma okazję ujawnić w historycznej scenarii swój środkowoeuropejski urok.

Tymczasem wzburzenie z powodu emigrantów ustało, brytyjskie kino przeżywało szare, ciężkie dziesięciolecie, a filmowi krytycy narzekali na amerykańską dominację. A przecież europejscy artyści emigracyjni pozostawili ważne dziedzictwo: przyczynili się do podniesienia technicznego poziomu oraz wnieśli zapal i połot w senny film brytyjski.

Przełożył KRZYSZTOF DYBCIAK

¹ Tłumaczenie na podstawie tekstu:
Geoff Brown, *Von Caligari nach Bournemouth: Deutsche Exilkünstler im britischen Film*,
(w:) *Kunst im Exil in Grossbritannien 1933–1945*, Berlin 1986, s. 231–236.

EMIGRACYJNA KINEMATOGRAFIA

CZY NIEMIECCY TWÓRCY FILMOWI NA EMIGRACJI

KRZYSZTOF DYBCIAK

Po dojściu Hitlera do władzy emigracja była koniecznością dla niemieckich filmowców, nie tylko z powodów moralnych, politycznych, osobistych (zagrożenie wolności lub życia), ale również z powodów czysto zawodowych. Po 1933 roku produkcja filmowa stała się narzędziem propagandy narodowosocjalistycznego państwa, została poddana dokładnej i systematycznej kontroli. Opozycyjne działania artystów kina były praktycznie niemożliwe, nawet jeśli jacyś twórcy podejmowali takie próby. System cenzury nie tylko oceniał i decydował o rozpowszechnianiu gotowych filmów, lecz ingerował już znacznie wcześniej. Sprawdzano scenariusze, kontrolowano poszczególne stadia produkcji filmowej, rozstrzygając nawet kwestie aktorskiej obsady.

Fakt zakazu wyświetlania w latach III Rzeszy ponad dwudziestu filmów, wcale nie został spowodowany intencjonalnym przemyśleniem nieprawomyślnych treści. Wstrzymanie rozpowszechniania 25–30 filmów wynikało ze zmian kontekstu historycznego, najczęściej z powodu zmiany sytuacji wojennej: sojusznicy stawali się wrogami, nędzne mieszkania mogły nasuwać skojarzenia ze stratami spowodowanymi bombardowaniami, plany osiedleńcze na terenach wschodnich stawały się nieaktualne... Tak więc wycofane filmy nie świadczyły o resztkach swobody twórczej niemieckich filmowców. Pisarz, publicysta i czołowy znawca kinematografii okresu hitlerowskiego pisał: *Żaden z zatrzymanych filmów nie może być interpretowany jako świadoma próba oporu. Sama możliwość odmowy była bardzo ograniczona. Aktorzy byli podczas wojny poddani obowiązkowi służby i mogli być zmuszani do przyjęcia roli wbrew własnym chęciom. Jednakże znajdowało się dosyć artystów służących fabryce kłamstw doktora Goebbelsa*¹.

W tej sytuacji raczej oczywiste były decyzje artystów filmu, chcących zachować wolność twórczą i poziom, którzy opuścili rodzinny kraj. Już na początku 1933 roku wyjechało z Niemiec ok. trzech tysięcy ludzi teatru, z których część miała wcześniejsze kontakty z filmem. W następnych latach wybrali emigrację jeszcze inni artyści niemieccy i austriacy. Chętnie niektórych przyjmowano w krajach, gdzie kinematografia znajdowała się na niższym poziomie artystycznym i technicznym. Największymi centrami emigracji z Niemiec były początkowo Praga,

Paryż i Wiedeń, po 1940 roku Stany Zjednoczone, dość duże środowiska intelektualne wytworzyły się w ZSRR i Wielkiej Brytanii.

Od pierwszych lat wygnania realizowali swoje filmy znani wówczas reżyserzy: Max Ophüls w kilku krajach, Ludwig Berger w Holandii, Leopold Lindtberg w Szwajcarii. Największa grupa uchodźców, związanych zawodowo z filmem, udała się do USA, druga fala dotarła tam na początku lat czterdziestych, po zajęciu przez wojska hitlerowskie państw Zachodniej Europy. Za Oceanem Atlantyckim tworzyła znakomita plejada reżyserów z krajów niemieckojęzycznych. Ernst Lubitsch znalazł się w Hollywood przed 1933 rokiem, późniejszy przybysz to Fritz Lang, Otto Preminger, Gottfried Reinhardt, Detlef Sierck (Douglas Sirk), Billy Wilder, Fred Zinnemann. Trzeba tu wspomnieć, że w Hollywood podczas II wojny światowej przebywali też czołowi reżyserzy francuscy: René Clair, Julien Duvivier, Jean Renoir.

POD SKRZYDŁAMI ZSRR

W latach przedwojennych uchodźcy z Europy Środkowej nie mogli tworzyć filmów stricte emigracyjnych, tzn. otwarcie przedstawiających istotę i specyfikę ich losu, przyczyny wygnania, zagrażające im siły... Gerhard Schoenberner pisał na ten temat: *Do początków II wojny światowej, a w niektórych krajach także po tej dacie, nie nakręcono filmu, który mógłby pociągnąć za sobą komplikacje w stosunkach dyplomatycznych z hitlerowskimi Niemcami lub utratę niemieckiego rynku. Wyjątkiem był Związek Sowiecki, pierwszy kraj, w którym stosunkowo wcześniej powstawały filmy o tematyce antynazistowskiej².*

Rzeczywiście, już w końcu lat dwudziestych powstawały w ZSRR filmy o wewnątrzniemieckich problemach, szczególnie o walce proletariatu. W 1933 wszedł na ekrany utwór Pudowkina *Dezertor (Diezertir)*, częściowo nakręcony w Niemczech, który przeszedł do historii sztuki filmowej dzięki eksperymentom reżysera z dźwiękiem niesynchronicznym. Rok później Erwin Piscator, wielki teoretyk i praktyk teatru politycznego, wyreżyserował swój jedyny film *Bunt rybaków (Aufstand der Fischer)* według noweli Anny Seghers, znakomity plastycznie i operujący gwałtownymi efektami.

Dwa lata później powstał film niemal całkowicie zrobiony przez emigrantów z Niemiec, można więc poważnie rozważać w tym wypadku zasadność określenia „film emigracyjny”. Wymieńmy realizatorów wspomnianego dzieła: *Bojowników (Kämpfer)*, rosyjski tytuł *Borcy*) reżyserował Gustaw von Wangenheim, scenariusz napisał Alfred Kurella, scenografem był Teo Otto, kompozytorem Hans Hauska, grało wielu znanych aktorów niemieckich. Część twórców przyjechała do Rosji sowieckiej specjalnie, aby uczestniczyć w realizacji tego „emigracyjnego” filmu. Łączył on realistycznie przedstawioną codzienność Niemiec narodowosocjalistycznych z elementami „agitpropagandowymi”. Jak większość antyhitlerowskich filmów z początku lat trzydziestych, produkowanych w ZSRR, charakteryzował się proletariackim optymizmem, przeceniającym siłę niemieckiej klasy robotniczej, a nie doceniającym mocy III Rzeszy. Warto dodać, że scenariusz innego filmu tego typu (*Karl Brunner*, 1936) napisał Béla Bálazs, przebywający wówczas w ZSRR.

W drugiej połowie lat trzydziestych powstało sporo filmów sowieckich na podstawie literackich utworów niemieckich pisarzy emigracyjnych – niektórzy współpracowali przy powstawaniu scenariuszy. Jednak skończyły się dobre czasy dla politycznych uchodźców-twórców filmowych po podpisaniu przez Ribbentropa i Mołotowa paktu o nieagresji między Związkiem Sowieckim a III Rzeszą w sierpniu 1939 roku. W ciągu prawie dwu lat współpracy obu totalitarnych mocarstw nie powstawały nowe filmy o tematyce antynazistowskiej, a wyprodukowane wcześniej wycofano z rozpowszechniania. Po czerwcu 1941 zaczęto produkować w dużych ilościach filmy antyniemieckie, lecz poza wyjątkami bez udziału niemieckich artystów-uchodźców.

NA WYSPACH BRYTYJSKICH

Najważniejszą postacią wśród emigrantów z kontynentu, a może i wśród wszystkich ludzi kina brytyjskiego lat trzydziestych był Alexander Korda – Węgier silnie związany z kręgiem niemieckojęzycznej kultury, gdyż w najlepszych latach niemieckiego filmu (1919–1926) pracował w Wiedniu i Berlinie. Był on średniej klasy reżyserem, za to wielkim producentem, kierował realizacją kilku utworów należących do największych osiągnięć finansowych światowego kina. Właśnie jako organizator przemysłu kinematograficznego i inspirator wielu głośnych swego czasu filmów, przyczynił się do ożywienia i umiędzynarodowienia brytyjskiego kina. Dążąc do tego celu zapraszał do współpracy zagranicznych twórców, spośród niemieckich aktorów zatrudnił m. in. Elisabeth Bergner i Marlenę Dietrich.

Głównym sukcesem reżyserskim Kordy i pierwszym filmem angielskim o światowej popularności było *Prywatne życie Henryka VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933). Co do wartości artystycznej tego rekordu kasowego lat trzydziestych opinie historyków filmu są bardziej powściągliwe: „*Prywatne życie Henryka VIII*” jest w historii filmu pozycją ważną, ale niewybitną. Może najlepiej pasować tu będzie następujące określenie: *zręcznie zrobiony obraz, w którym wszystkie elementy składowe doskonale ze sobą współgrają*³.

Wpływ emigracyjnych filmowców z Niemiec na kino brytyjskie nie zawsze był spektakularny, za to głęboko wpłynął na podniesienie poziomu warsztatu operatorów, scenografów i techników. Współcześni filmolodzy angielscy z uznaniem piszą o takich kamerzystach, jak Mutz Greenbaum (zmienił nazwisko na Max Green), Günther Krampf; scenografach, jak Alfred Junge, Ernő Metzner; kompozytorach, jak Hanns Eisler, Ernst Meyer⁴.

Obok wielu reżyserów, którzy „przejazdem” pracowali na Wyspach Brytyjskich i niewiele tam stworzyli, na trwałe w dziejach angielskiego filmu zapisał się Emeric Pressburger. Wspólnie z Robertem Powellem pisali, reżyserowali i produkowali filmy od 1938 roku. W *Czterdziestym dziewiątym równoleżniku* (*49-th Parallel*, 1941), którego akcja dzieje się w Kanadzie w środowisku niemieckim, wystąpili wiele aktorzy (choć w małych rolach): Laurence Olivier, Leslie Howard i Anton Walbrook (wiedeński aktor Adolf Wohlbrück). *Życie i śmierć pułkownika Blimpa* (*Life and Death of Colonel Blimp*, 1943) prezentowało zderzenia rozmaitych wartości w świecie wojny, a skomplikowany rysunek

psychologiczny postaci osiągnięto dzięki świetnej grze aktorów, wśród których znów znalazł się Walbrook, kreujący rolę niemieckiego oficera.

NIEMCY W HOLLYWOOD

Rok 1941 był przełomowym okresem w Hollywood. Przed przystąpieniem Stanów Zjednoczonych do wojny w grudniu owego roku, bardzo trudno było nakręcić film o tematyce antyfaszystowskiej. Cenzura dbała o niepodleganie nastrojów prowojennych, w zgodzie z amerykańską polityką neutralności. Do jak groteskowych sytuacji dochodziło, świadczy np. następujące zdarzenie – kilka miesięcy przed atakiem na Pearl Harbour komisja Senatu prowadziła dochodzenie, czy produkcja hollywoodzka nie przekracza zasad neutralności. Przed grudniem 1941 powstawały jedynie nieliczne filmy, mniej lub bardziej otwarcie atakujące totalitarne państwa. Wyjątkiem był film emigranta pochodzącego ze wschodniej Europy, Anatola Litvaka *Zeznania szpiega* (*Confessions of a Nazi Spy*), który wywołał w 1939 wiele kontrowersji, a dotyczył narodowosocjalistycznej i proniemieckiej organizacji działającej w USA.

Trzeba koniecznie przytoczyć fragment syntezy historycznej, aby udokumentować tezę o kłopotach związanych z realizacją tego typu filmów: *Scenariusz filmu oparty został na serii artykułów Leona G. Turrou, ex-agenta FBI, który ogłosił je w „New York Post” w związku z procesem hitlerowskiej siatki szpiegowskiej przed nowojorskim sądem federalnym w czerwcu 1938 roku. Podczas realizacji filmu zapowiedzianego przez fachowe pisma – izolacjoniści i faszyci rozpoczęli kampanię pogroźek i szantażu. Konsul niemiecki w Los Angeles ostrzegł oficjalnie, że wyprodukowanie „Zeznań” pociągnie za sobą automatyczną utratę rynku zbytu w Trzeciej Rzeszy dla wszystkich amerykańskich filmów. Aktorzy występujący w obrazie Litvaka, w 60% pochodzenia niemieckiego, dostawali listy anonimowe, że narażają pozostawione w Europie rodziny na nader poważne konsekwencje⁵.*

Także *Dyktator* (*The Great Dictator*, 1940), Charlie Chaplina produkowany od 1937 roku, nie mógł bezpośrednio przedstawiać aktualnych zjawisk historycznych, czyli ustrojów totalitarnych. Główna postać filmu, żydowski fryzjer Charlie mieszka w stolicy państwa nazwanego Tomanią, dyktator nazywa się Adenoid Hynkel, jego najbliżsi współpracownicy to gruby Herring i chudy Garbitsch, za przyjaźniony dyktator Bakterii nazwany został Napalonom itd.

W ostatnich latach przed przystąpieniem USA do wojny, powstawały w Hollywood również filmy krytycznie przedstawiające drugi totalitaryzm; najlepszy bodaj film o wymowie antykomunistycznej nakręcił emigrant z Niemiec Ernst Lubitsch pod tytułem *Ninoczka* (*Ninotschka*, 1939). Po raz pierwszy w roli komediowej wystąpiła Greta Garbo, grając wysłaną z Moskwy inspektorę, kontrolującą sowiecką misję handlową.

Mimo braku bezpośrednich sygnałów wskazujących na współczesną rzeczywistość zniewolonych ojczyzn, nie jest przypadkiem, że reżyserzy z niemieckojęzycznych krajów wnieśli duży wkład w osiągnięcia „czarnego filmu kryminalnego”. Klasyczne dzieła tego nurtu zrealizowali przecież Kurt Bernhardt, Lang, Preminger, Wilder, Siodmak.

Największe jednak możliwości uprawiania swego zawodu znaleźli artyści na wygnaniu w produkcji filmów antyhitlerowskich i wojennych, często propagandowych. W latach 1942–1944 zrobiono ponad dwieście fabularnych filmów tego typu. Niestety, przeważnie były to słabe artystycznie wypowiedzi – schematyczne, robione na wzór utworów gangsterskich lub westernów, bez zwracania uwagi na historyczną prawdziwość i autentyzm geograficzno-kulturowych szczegółów. Działało wprawdzie w Hollywood Wojenne Biuro Informacyjne (Office of War Information), lecz miało jedynie funkcje doradcze i nie wywierało dużego wpływu na poziom produkcji.

Poziom artystyczny to jedna strona zjawiska, inną (pozytywną) było zapewnienie pracy w zawodzie, a czasem choćby elementarnych środków do życia, licznym twórcom z Austrii i Niemiec. Aczkolwiek nie był to na ogół zbyt lekki chleb dla uchodźców z Europy Środkowej – często musieli grać, zniechęconych prywatnie, funkcjonariuszy hitlerowskiego aparatu przemocy. Powstawały zaskakujące zjawiska. O jednym z większych paradoksów dwudziestowiecznej kultury artystycznej pisał sławny eseista, autor *Teatru absurdu*, Martin Esslin: *Coraz liczniejsze filmy wojenne potrzebowały ludzi z silnym niemieckim akcentem do ról niemieckich oficerów i gestapowców, którzy w tych filmach byli złoczyńcami; zarówno w Anglii, jak i USA aktorzy-emigranci, w większości żydowskiego pochodzenia, grali prawie bez wyjątku nazistów. Jest okrutną ironią wobec ideologii narodowosocjalistycznej, że rasowy i kulturowy obraz Niemców, jaki do dziś posiadają Brytyjczycy i Amerykanie niemal bezwyjątkowo został uformowany przez Żydów – tak, że „typowy” Niemiec dla współczesnego Anglosasa automatycznie przywołuje postać kogoś w rodzaju Ericha von Stroheima (wiedeńskiego Żyda) albo Petera Lorre, albo Fritza Kortnera⁶.*

Wśród wielu wybitnych artystów austriackiej i niemieckiej sceny, znanych i cenionych w swych krajach przed okresem władzy narodowosocjalistycznej, którzy grali na obczyźnie w amerykańskich filmach, znajdowali się na przykład: Siegfried Arno, Curt Bois, Ernst Deutsch, Alexander Granach, Johanna Hofer, Fritz Kortner, Peter Lorre, Walter Slezak, Conrad Veidt, Helene Weigel.

Do wybitniejszych artystycznie, popularnych filmów (wyprodukowanych w Hollywood) o wojennej lub okupacyjnej tematyce, trzeba zaliczyć *Być albo nie być (To Be or Not to Be, 1942)* Ernsta Lubitscha,⁷ *Dzieci Hitlera (Hitler's Children, 1943)* Edwarda Dmytrycka, kilka utworów Fritza Langa i *Siódmy krzyż (The Seventh Cross, 1944)* Freda Zinnemanna. Największy z filmowych emigrantów, Fritz Lang, nakręcił w czasie wojny trzy współczesne, polityczne filmy. Najpierw, w 1941 roku *Polowanie na człowieka (Man Hunt)* jedno z bardziej oskarżycielskich dzieł przed Pearl Harbour – pokazał niby anonimową dyktaturę, ale pod koniec skonkretyzował adresata przedstawiając flagi ze swastykami. Następnie wyreżyserował *Ministerstwo strachu (Ministry of Fear, 1943)* na podstawie opowiadania Grahama Greene'a, traktujące o infiltracji niemieckiego wywiadu. *Kaci też umierają (Hangmen Also Die, 1942)* zyskał największe uznanie krytyki, zdobywając w 1946 roku nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji. Był to precyzyjnie skonstruowany film akcji o zamachu

na Heydricha w Pradze, nawiązujący do klasycznego dzieła Langa *M-morderca* (*M [Mörder unter uns]*, 1931).

Skupienie uwagi na tym filmie pozwoli nam wprowadzić postać jednego z największych twórców niemieckiej emigracji, Bertolta Brechta. Przybył on do Los Angeles w końcu lipca 1941 roku, po dramatycznej podróży rozpoczętej w Helsinkach a prowadzącej przez Związek Sowiecki i Pacyfik. W pięknej i bezpiecznej Kalifornii czuł się Brecht źle, drażnił go odmienny niż w Europie styl życia, konieczność i trudność zarabiania pieniędzy, niedocenywanie jego twórczości. Zamieszkał w okolicy Hollywood, podobnie jak inni znakomici uchodzący z Niemiec: reżyser teatralny Max Reinhardt, kompozytorzy Hanns Eisler i Paul Dessau, pisarze Tomasz i Henryk Mannowie, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, liczni aktorzy.

Brecht postanawia pisać scenariusze i dialogi filmowe aby zarobić na życie. Przedstawiał liczne teksty dzięki pośrednictwu znajomych a znanych już w USA aktorów, jak Fritz Kortner i Elisabeth Bergner, której mąż był reżyserem i bogatym przedsiębiorcą filmowym. W dziedzinie kinematografii Brechtowi prawie nie wychodziło, mimo iż np. reżyser William Dieterle chciał sfilmować jego powieść *Interesy pana Juliusza Cezara*, powstał nawet scenariusz – do realizacji jednak nie doszło.

Dopiero wiosną 1942 odnotował Brecht pierwszy sukces, kiedy dla Fritza Langa zaczął pisać scenariusz o zamachu na zastępcę protektora Czech i Moraw Reinharda Heydricha. Ale wytwórnia nie była zadowolona ze scenariusza, wedle jej kierownictwa, za mało atrakcyjnego dla amerykańskich widzów. Autor *Opary za 3 grosze* musi przerabiać tekst wspólnie z podrzędnym scenarzystą Johnem Wexleyem. Lang stanął po stronie wytwórni, tak więc do realizacji skierowano scenariusz, którego Brecht nie akceptował, gdyż za wiele w nim było nie jego, tanich elementów. Odtąd autor pisze głównie do szuflady, ponieważ również w teatrze amerykańskim nie znajduje wiele zrozumienia.

Historycy filmu najwyższą ceną wśród filmów zrobionych przez niemieckojęzycznych emigrantów, wspomniany *Siódmy krzyż* Zinnemanna, według znanej powieści Anny Seghers, emigrantki przebywającej wtedy w Meksyku. Wyjątkowość tego dzieła o ucieczce więźnia obozu koncentracyjnego, polegała na prezentacji zróżnicowanego obrazu społeczeństwa niemieckiego i pokazaniu – bodaj po raz pierwszy – międzynarodowej publiczności, istnienia niemieckich opozycjonistów.

Inny uchodźca o bogatej biografii, urodzony w Kijowie a wykształcony w Piotrogradzie i Moskwie, ale pracujący po 1925 roku w Berlinie, Anatol Litvak, nakręcił słynne swego czasu *Zeznania szpiega*. Jednak jego największym osiągnięciem artystycznym pozostaje zrealizowany wraz z Frankiem Caprą – cykl dokumentalny *Dlaczego walczyliśmy* (*Why We Fight*, 1942–1944); początkowo pomysły jako instrukcja dla amerykańskich żołnierzy i skierowany do normalnego rozpowszechniania w kinach na wniosek prezydenta Roosevelta.

PERSPEKTYWY BADAWCZE

Do dziś bywa wspomniany i omawiany przez filmologów, jako znaczące dzieło filmu z okresu II wojny światowej, szwajcarski utwór *Ostatnia szansa* (*Die letzte*

Chance, 1945), reżyserowany przez uchodźcę Leopolda Lindtberga. Pokazał on wielonarodową grupę uciekinierów na terenie okupowanych Włoch, szczególnie ostro prezentując niechętny (tragiczny w skutkach) stosunek Szwajcarii do ludzi szukających w tym kraju ratunku. Duże wrażenie wywarł też wcześniejszy film Lindtberga *Maria Luiza* (*Marie-Louise*, 1944), szokująco zestawiający doświadczenia dziewczynki przerażonej okupacją w ojczyźnie ze spokojnym i zamożnym życiem w Republice Helweckiej. Urodzony w Wiedniu reżyser zdobył dla Szwajcarii pierwszą prestiżową nagrodę kinematograficzną na MFF w Cannes w 1946 roku.

Pozostaje jeszcze do omówienia teoretyczne zagadnienie, ważne nie tylko dla ludzi filmu, ale także dla zainteresowanych innymi dziedzinami kultury na emigracji, czy można mianowicie mówić o niemieckim filmie emigracyjnym, tak jak mówi się i pisze o niemieckiej literaturze na obczyźnie? Raczej nie, wynika to z radykalnie odmiennego sposobu tworzenia, rozpowszechniania i recepcji obu dziedzin sztuki. Kinematografia wymaga znacznie większych nakładów finansowych i możliwości technicznych, których nie mogą zapewnić uchodźcze wspólnoty. Twórcy z antyhitlerowskiej diaspory niemieckiej nie mogli działać bez oparcia o przemysł filmowy krajów pobytu, nie mogli też istnieć bez obcej publiczności i sieci dystrybucyjnej.

Zbiory wierszy, dramaty, eseje, powieści, mogą funkcjonować wyłącznie w obiegu wewnątrzemigracyjnym; nawet teatry i kabarety mogą istnieć dzięki wsparciu społeczności wygnańczej. Ale rozproszone grupy odbiorców na emigracji nie mogą zbudować przemysłu kinematograficznego, a także nie stanowią dostatecznie atrakcyjnej publiczności, żeby produkować wyłącznie dla niej. Dlatego sytuacja poznawcza badaczy filmu na emigracji jest inna niż uczonych zajmujących się podobnymi zjawiskami literackimi, prasowymi, plastycznymi, muzycznymi, nawet teatralnymi.

Dodajmy specyfikę narodową i polityczną, niemieckojęzycznej emigracji po 1933 roku. Znajdowała się ona w gorszej sytuacji, niż na przykład polskie uchodźstwo okresu drugiej wojny światowej, ponieważ nie miała oparcia w strukturach państwa na obczyźnie. Zbudowane na obczyźnie przy pomocy aliantów polskie Państwo na Wgnananiu, zwłaszcza armia, dysponowało środkami wystarczającymi do produkcji filmów dokumentalnych, a II Korpus we Włoszech umożliwił powstanie również filmów fabularnych. Oczywiście, owe dzieła nie zdynamizowały rozwoju sztuki filmowej, lecz są wystarczającym materiałem do dyskusji nad teoretycznym zagadnieniem możliwości zaistnienia w warunkach emigracji politycznej, samodzielnej kinematografii narodowej. Polski przykład przekonuje, iż jest to możliwe w szczególnych warunkach. Dodajmy spostrzeżenie natury pozaartystycznej – nasza kinematografia emigracyjna powstawała w warunkach bardzo rzadko spotykanych, ponieważ udane próby zbudowania struktur państwowych na obczyźnie są nieczęste w dziejach.

Niemcy nie były (jak my) sojusznikiem, lecz wrogiem mocarstw koalicji antyfaszystowskiej i emigranci z III Rzeszy nie mogli zbudować kontrpaństwa na

obeżyźnie. Próby budowania alternatywnych, niemieckich struktur politycznych na obczyźnie podjęto pod koniec wojny światowej w ZSRR, nie pozwalali na to zachodni alianci. Czy nie popełnili błędu? Nie tu miejsce na rozważanie tej skomplikowanej sprawy, na użytek tego szkicu wystarczy zasygnalizowanie problemu.. Postrzeganie niemieckojęzycznych uchodźców jako wrogów utrudniało im działanie, również w dziedzinie sztuki. Liczne, a dla nas zaskakujące są przykłady nieprzyjaznego traktowania opozycjonistów antyhitlerowskich, czy uchodźców pochodzenia żydowskiego, którzy musieli się rejestrować w specjalnych urzędach w roli „wrogich cudzoziemców” lub byli zamykani w obozach dla internowanych (mam na myśli, oczywiście, zachodnich aliantów, bo losy obcych obywateli w ZSRR były często podobne i spotykali się wszyscy „sprawiedliwie” w lagrach, co zaświadczył choćby Herling-Grudziński w *Innym świecie*).

Bez struktur uchodźczego państwa nie mogła więc powstać niemiecka kinematografia emigracyjna, mimo iż przebywało na obczyźnie tak wielu znakomych filmowców. Nie powstał odrębny system instytucji filmowych, tworzący autonomiczny układ komunikacji artystycznej, na podobieństwo systemów literatur emigracyjnych. Można natomiast wyróżnić i badać zespół (system?) faktów i wartości filmowych, wniesionych przez emigrantów z Austrii i Niemiec do światowej kinematografii. Zespół tych zjawisk jest znacznie trudniejszy do identyfikacji, *eo ipso* do analiz i interpretacji, niż znaki, teksty i języki literatury, gdyż elementy twórczości emigrantów-filmowców wchodziły w struktury dzieł wieloautorskich, zbiorowych.

Być może teoretycznie wykonalne jest zadanie odtworzenia zbioru elementów i wartości filmowych wytworzonych przez niemieckojęzycznych emigrantów, czy ujmując rzecz szerzej – przez inne społeczności emigracyjne epoki współczesnej. Szczególnie interesujące byłoby takie postępowanie badawcze w stosunku do diaspory czeskiej, polskiej i rosyjskiej ostatniego ćwierćwiecza. Tego rodzaju całość znacząca będzie jednak wytworem rekonstrukcyjnych działań filmologów, a nie odrębnym zespołem zjawisk w świecie sztuki.

WYSOKIE I NISKIE LOTY

Twórczość filmową na obczyźnie i możliwość pojawienia się „emigracyjnej kinematografii” traktuję w tym tekście wyłącznie opisowo, jako badanie niezwykle ciekawych zjawisk kulturowych. Bliskie jest mi stanowisko teoretyka filmu posługującego się kategoriami etnografii i antropologii: *Doświadczenie filmowca-emigranta wydaje się zbieżne z doświadczeniem antropologa kultury, próbującego przeniknąć do obcego świata*⁹. Obecnie jest mi natomiast podejście globalnie wartościujące – rozważania na temat, czy film taki (ewentualnie: inne sztuki) jest lepszy lub gorszy niejako „z natury”. Na początku lat dziewięćdziesiątych modna stała się tendencja do obniżania wartości osiągnięć kulturalnych na obczyźnie. Pojawiają się publikacje naukowe, stanowiące sceptyczną reakcję na życzliwy lub entuzjastyczny odbiór dorobku emigracyjnego, charakterystyczny dla niezależnych i „podziemnych” środowisk w krajach rządzonych przez komunistów. Przekora badaczy polega na wyszukiwaniu słabych miejsc twórczości emigrantów i obniżaniu generalizujących ocen.

Klarownym przykładem maniery dewaluującej są np. prace Edward Balcerzana i Zbigniewa Osińskiego zaprezentowane na sesji Instytutu Sztuki PAN jesienią 1991 roku, wydrukowane rok później. W szkicu o reżyserze teatralnym Wacławie Radulskim znalazły się rezolutive uwagi ogólne: *W przeświadczeniu autora tego tekstu samo określenie „teatr emigracyjny” jest rodzajem pułapki dla twórcy, a na zewnątrz – mniej lub bardziej eufemistycznym określeniem sztuki bez poważniejszego znaczenia i traktowanej wedle „taryfy ulgowej”. (...) zarówno Living Theatre jak i Teatr Osmego Dnia dawały przedstawienia skierowane do międzynarodowej widowni. (...) Erwin Axer, Jerzy Jarocki, Andrzej Wajda i tylu innych, na scenach wielu krajów; nikt z nich nie tworzył jednak nigdy „teatru emigracyjnego”, lecz teatr adresowany do miejscowej widowni*¹⁰.

Teza powyższa, zakładająca ogólną zaściankowość i wąski krąg adresatów, może być oczywiście przeniesiona na teren innych sztuk, zwłaszcza (jak film) zespołowych i związanych z techniką. Grzeszy ona jednak poplątaniem teoretycznej materii i aprioryzmem, oderwaniem od konkretów historii i dziejów sztuki. Przecież wszystkie duże emigracje nowożytne, jako jedno ze swych głównych zadań, stawiały informowanie innych społeczeństw, a nawet wpływanie na opinię światową. Międzynarodową publiczność mieli na uwadze w o wiele większym stopniu, niż współtowarzyszy wygnania, zarówno dawni emigranci (Kościuszko, Chateaubriand, Marks, Norwid, Hereen), jak i ci z obecnego stulecia (Nabokov, Mann, Eliade, Gombrowicz). Wymieniłem specjalnie emigrantów sensu stricto „politycznych”, zdecydowanie wrogich reżymom panującym w ich ojczyznach.

Zwracanie się nie do grupy współemigrantów i nie tyle do własnego narodu, ile do „międzynarodowej widowni” było cechą charakterystyczną nie tylko działalności twórców kultury, ale również polityków aktywnych na obczyźnie. Nawet szkolna wiedza historyczna dostarcza nam informacji o tym, iż o bezpośrednich działaniach skierowanych na zniewolone kraje rodzinne roili raczej młodzi wojacy i działacze średniego szczebla, lecz nie mężowie stanu i wybitni przywódcy duchowi. Np. po 1831 roku powstanie usiłował wznowić Zaliwski (wiadomo z jakim skutkiem), za to dużej klasy politykę – właśnie adresowaną do „międzynarodowej widowni” – uprawiali książę Adam Czartoryski, Lelewel, Mickiewicz.

Nie ma więc żadnych konieczności powodujących marnienie emigracyjnej twórczości, zacieśnianie jej horyzontów, ograniczanie wpływów... wszystko zależy od talentów danego środowiska artystycznego, pomocy rodzimej społeczności emigracyjnej, życzliwości i zainteresowania narodów-gospodarzy. Może powstać sztuka „bez poważniejszego znaczenia”, ale również genialna; materiał z przeszłości pokazuje pole różnorodnych możliwości. W przeciwieństwie do rzeczywiście ciężkiego losu teatru polskiej emigracji niepodległościowej minionego półwiecza, nasz film lat wojny światowej zwrócony był przede wszystkim ku obcym. Cenne faktograficznie i teoretycznie są wnioski specjalisty od filmu wojennego: *Dzięki specjalnym certyfikatом brytyjskich ministerstw wojny i propagandy polskie filmy dokumentalne w wersjach obcojęzycznych weszły do programów kin na terenie Wielkiej Brytanii i Commonwealthu, zyskując dziesiątki milionów widzów. Takiej szansy nie miał nigdy polski dokument przed wojną!*

*W niektórych przypadkach krytyka anglosaska wskazywała na oryginalny charakter, wykraczający poza wojenne stereotypy i standardy propagandowe polskich pozycji filmowych*¹¹.

Twórczość niemieckich filmowców na obczyźnie nasuwa dodatkowe uwagi, dotyczące rzekomo automatycznych pozytywnych skutków artystycznych, powodowanych otwarciem się na „miejscową widownię”. Często obserwowane obniżenie poziomu utworów niemieckojęzycznych twórców filmowych wynikało przeważnie z presji miejscowej widowni i producentów. Artyści z Austrii i Niemiec bez wątpienia podlegali wpływom lokalnej kultury, co... wcale nie wpływało dobrze na rezultaty pracy. Na Wschodzie musieli respektować reguły sztuki propagandowej komunistycznego państwa, na Zachodzie musieli uwzględniać wymiar komercyjny swej działalności i brać pod uwagę zapotrzebowanie na łatwe, rozrywkowe widowiska. W obu wypadkach zidentyfikowanie głównego odbiorcy w miejscowej publiczności prowadziło do obniżenia lotów, nawet Fritza Langa.

Można zasadnie przypuszczać, iż gdyby Lang i jego koledzy mogli produkować dzieła głównie dla odbiorców z niemieckojęzycznej emigracji, nie szliby tak często na kompromisy i tworzyli ambitniejsze filmy. O różnicy kultury ówczesnych odbiorców sztuki w krajach anglosaskich i niemieckojęzycznych, dowcipnie (ale i dobitnie) pisał urodzony w Budapeszcie, wychowany w Wiedniu, a od pół wieku angielski intelektualista, Martin Esslin: *Wysoki respekt społeczny, którym intelektualści cieszą się w krajach języka niemieckiego, nie ma w anglojęzycznym świecie ekwiwalentnych symboli świadczących o ogólnym szacunku. Pojęcie „człowieka wykształconego” w zasadzie tam nie istniało. (...) Schodzi się z drogi ludziom, którzy w towarzystwie zaczynają filozofować, albo ze zwierzęcą powagą wypowiadają się o literaturze czy teatrze; są oni klasyfikowani jako „bores” (nudziarze). (...) dla niemieckiego wykształconego mieszczaństwa, którym był bez wątpienia Brecht, mimo sympatii dla wyidealizowanego proletariatu, brak państwowych zasiłków dla sztuki był nieczym innym, jak znakiem kulturalnego barbarzyństwa. Większość niemieckich intelektualnych emigrantów w Anglii lub USA widziała to dokładnie tak samo. Wylądowali oni w „barbarzyńskich stronach, nieprzychylnych wszelkiej twórczości”*¹².

Skoro padło nazwisko Brechta jeszcze raz przypomnijmy, jak wrogo odnosił się do Kalifornii, uważanej przez wielu – także uchodźców z Europy – za ziemski raj. Niewiele znajdziemy przykładów tak ponurego przedstawiania stolicy światowego kina, jak w jego *Elegii z Hollywood*:

Wieś Hollywood została zaprojektowana według wyobrażeń.

Jakie tu mają o niebie. Wyliczono mianowicie,

Że pragnąc stworzyć niebo i piekło

Nie potrzebował Pan Bóg zaprojektować dwóch instytucji,

Lecz tylko jedną – niebo. Służy ono

pozbawionym środków i sukcesów – za piekło.

(przełożył Roman Szydlowski)¹³

Tak pesymistyczne stanowisko nie było charakterystyczne dla większości filmowych uchodźców. Kilku reżyserów zrobiło nawet światową karierę, ale tworząc filmy obcej produkcji.

Różne były losy twórców największej emigracji w historii filmu.

KRZYSZTOF DYBCIAK

(*śródtytuły pochodzą od redakcji*)

- ¹ Gerhard Schoenberner, *Kino im Exil: Filme gegen Hitler*, (w:) *Künstler gegen Hitler. Verfolgung, Exil, Widerstand*, pod red. S. Schoenberner, Bonn 1964, s. 43.
- ² *Ibidem*, s. 44.
- ³ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, tom IV. 1934–1939, Warszawa 1969, s. 210.
- ⁴ Geoff Brown, *Von Caligari nach Bournemouth: Deutsche Exilkünstler im britischen Film*, (w:) *Kunst im Exil in Grossbritannien 1933–1945*, Berlin 1986, s. 231–236.
- ⁵ Jerzy Toeplitz, *Historia...*, op. cit., s. 115.
- ⁶ Martin Esslin, *Deutsche Intellektuelle im englischen Exil*, (w:) *Kunst im Exil in Grossbritannien...*, op. cit., s. 221.
- ⁷ W czasie realizacji filmu pojawiło się sporo polskich akcentów, o czym pisał Ryszard Ordyński w artykule „*Być albo nie być*” – nowy film E. Lubitscha na tle okupowanej Warszawy, (w:) „Wiadomości Polskie” (Londyn) 1942, nr 18. Jednakże reakcje polskiej krytyki nie były życzliwe, o czym świadczy choćby wypowiedź Zygmunta Nowakowskiego pt. *Foxtrott na zgliszczach: Panowie Lubitsch i Lengyel po-*
- grzebali na dystans w ruinach Warszawy, poszperali w jej zgliszczach (...) twórcy filmu (American citizens of Vienna and Budapest extraction!) pokazali błazeńską groteskę, która budzi groźę i litość – lecz zaiste nie w znaczeniu arystotelesowskim. Cytując za: Stanisław F. Ozimek, *Gorzkie zwycięstwo – emigracja wojenna filmowców (1939–1945)*, (w:) *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, pod red. Marty Fik, Warszawa 1992, s. 96.*
- ⁸ Wiele szczegółów działalności filmowej Brechta zawiera monografia Romana Szydłowskiego – *Brecht*, Warszawa 1986.
- ⁹ Zbigniew Benedyktowicz, *Zaproszenie do rozmowy*, „Kino” 1992, nr 2, s. 11.
- ¹⁰ Zbigniew Osiński, *Wacław Radulski – „polskość nieprzekroczona”?* (w:) *Między Polską a światem...* op. cit., s. 65–66.
- ¹¹ Stanisław F. Ozimek, *Gorzkie zwycięstwo...*, op. cit., s. 92.
- ¹² Martin Esslin, *Deutsche Intellektuelle...*, op. cit., s. 217.
- ¹³ Roman Szydłowski, *Brecht*, op. cit., s. 411.



„Polowanie na człowieka” Fritz Langa

FILM I HISTORIA

POWRACAMY DO FILMU

WSZYSTKO CO NAJWAŻNIEJSZE

Z ANDRZEJEM WATEM

ROZMAWIAJĄ ANNA MICIŃSKA I JANUSZ GAZDA



Andrzej Wat

W poprzednim numerze „Kwartalnika Filmowego” zamieściliśmy, obok obszernej rozmowy z reżyserem Robertem Glińskim, teksty krytyczne, rozpatrujące film *Wszystko co najważniejsze* pod kątem sposobu ukazywania w nim historii. Zapowiedzieliśmy wówczas, że wrócimy do tych rozważań i postaramy się przeprowadzić rozmowę o filmie z synem Oli i Aleksandra Watów – Andrzejem Watem, jednym ze świadków wydarzeń ukazywanych na ekranie. Rozmowa odbyła się 13 kwietnia br. i zastanawiano się w niej także nad sprawami wykraczającymi poza ten jeden film.

Janusz Gazda: Możliwość rozmawiania z kimś, kto był uczestnikiem wydarzeń historycznych, przedstawionych w filmie, stwarza niecodzienną perspektywę dla rozważań o wzajemnym przenikaniu się kina i rzeczywistości. Film *Wszystko co najważniejsze* rozpoczyna się scenami w zajętych przez Armię Czerwoną Lwowie, w 1939 r. Czy różni się wizja filmowa od tego, co dzięki opowieściom rodziców, utrwaliło się w pana pamięci?

Andrzej Wat: Kojarzy mi się tamten okres z rodzajem dżumy. To była dżuma. Uciekliśmy z Warszawy do Lwowa, a natychmiast po wkroczeniu Rosjan to miasto stało się straszne. Zapanowała atmosfera wielkiego strachu. Rodzice zastanawiali się nawet, żeby ze Lwowa uciec. Ale gdzie? Ucieczka wydawała się niemożliwa.

Janusz Gazda: Tymczasem początek filmu stwarza nastrój normalności a nawet sielanki – filmowa Ola Watowa, nieczym rozkapryszona pensjonarka w beztrioskich czasach, mizdrzy się prosząc, by ją zabrać na wesoły wieczorek do lwowskiej restauracji, gdyż koniecznie pragnie się zabawić.

Andrzej Wat: Film wprawdzie musi posługiwać się skrótami, ale kondensowanie zdarzeń nie może być dokonywane w sposób dowolny. Filmowa scena w restauracji jest wręcz groteskowa. Moi rodzice uciekali z Warszawy – jak zresztą wszyscy – w wielkim pośpiechu, brali ze sobą jedynie najpotrzebniejsze rzeczy, nie mogli obciążać się zbyt wielkim bagażem. Pokazanie więc Oli Watowej we Lwowie, zajętych przez Sowieców, w jakimś fikuśnym kapelusiku, w wieczorowej sukni, pokazanie reszty towarzystwa w restauracji jako ludzi rozbawionych i beztrioskich – sprawiało wrażenie, iż pokazuje się jakiś bal w przedwojennej Warszawie. Jest to głęboko nieprawdziwe nie tylko jako obraz moich rodziców czy środowiska artystycznego, które zrzędzeniem losu znalazło się wówczas we Lwowie. Falszuje to ogólniejszą prawdę o czasie i miejscu, w jakim toczyły się ekranowe wydarzenia.

Janusz Gazda: Tak, ale też trzeba sobie powiedzieć, że tamta rzeczywistość, sowiecka, jest trudno wyobrażalna dla dzisiejszego młodego człowieka, który nakłada na nią kalki, jakie zna z doświadczenia własnego.

Anna Micińska: Problem jest o wiele szerszy. Tęgo typu anachronizmy czy zafalszowania rzeczywistości historycznej dotyczą nie tylko filmu Roberta Glińskiego. Większość młodych twórców filmu polskiego, to znaczy takich, którzy urodzili się już po wojnie, ma ahistoreczny stosunek do obrazu dziejów. Wszystko, co było przed wojną, jest dla nich równie odległe, jak to, co było przed Wielką Rewolucją Francuską czy wojną stuletnią. W związku z tym uważają, że mogą kształtować na ekranie obraz danej epoki w sposób całkowicie dowolny. Zastanawiam się tylko czy ów „ahistoryzm” jest wynikiem świadomego wyboru: *nam w nosie przeszłość, świat zaczyna się od dziś*, czy – delikatnie mówiąc – pewnego duchowego barbarzyństwa, czyli nieuctwa i braku wyobraźni. Zważmy, że dwudziestolecie międzywojenne, okres wojny i obu okupacji mają do dziś żyjących świadków, są tony zapisanego papieru: relacji, wspomnień, dokumentów, jest literatura i malarstwo, które COS mówią o tamtym okresie, odtwarzają jego klimat i „zapach czasu”. Jest wreszcie żywa dokumentacja: fotografie i filmy – można się z nich dowiedzieć jak ludzie wtedy wyglądali, jak się ubierali, czesali, zachowywali, jak poruszali się, jaki był ich „savoir-vivre”, jakim mówili językiem. Wystarczy uważnie przeczytać czy pooglądać...

Janusz Gazda: Pod warunkiem, iż ma się przekonanie, że kategoria prawdy w twórczości artystycznej jest kategorią nadal istotną. Obawiam się, iż większość naszych filmowców, w odróżnieniu od najciekawszych twórców filmowych na świecie, nie jest co do tego przekonana. Być może jest to dziedzictwo minionego systemu, który wpajał lekceważenie dla rzeczywistości i prawdy w ogóle. Reżyser posłużył się schematem kontrastu, licząc że silniej będą oddziaływać na widza brutalne sceny w Kazachstanie, jeśli poprzednie sceny lwowskie zostaną złagodzone. Prawdopodobnie wydało mu się, że dla efektu, dla większej sugestywności warto nawet zafalszować obraz rzeczywistości. Pojawia się pytanie: czy z punktu widzenia etyki zawodowej można takie rzeczy robić?

Anna Micińska: Uważam, że absolutnie – nie wolno. I dlatego mnóstwo rzeczy mnie w tym filmie raziło. Widziałam bowiem myślenie filmowca, który posługuje się ograniczonymi schematami, a nie myślenie człowieka, który chce dać świadectwo prawdzie.

Andrzej Wat: Sprawa jest dość ambiwalentna, gdyż nie mamy tu do czynienia z klasyczną adaptacją, lecz z filmem opartym jedynie na wątkach zaczerpniętych z książki Oli Watowej. Scenarzysta i reżyser ma prawo tę opowieść w jakiś sposób rozszerzyć, dodać jakieś sceny – jak to się zdarzyło w filmie Glińskiego – w książce nie istniejące. Ale tam, gdzie są konkretne okoliczności historyczne i fakty, nie mogą one ulegać tendencyjnemu zniekształceniu. Powiedziałem to Robertowi Glińskiemu, dla którego żywię zresztą bardzo wiele sympatii. Uważam, że odejście od realiów zapisanych w książce, prowadzi do wypaczenia obrazu rzeczywistości.

Anna Micińska: Od realiów historycznych przechodzimy tu już do innego problemu, mianowicie do sposobu adaptacji książki twojej matki. Niemal od początku istnienia kina trwają dyskusje na temat adaptacji utworów literackich. Ale tutaj mamy do czynienia z czymś innym: z adaptacją rekapitulacji przeżytego życia. Czy uważasz, Andrzej, że wspomnienia, dziennik czy pamiętnik, czyli taki czy inny zapis czyjejs biografii, może podlegać takim samym prawom adaptacji jak utwór będący fikcją literacką? Załóżmy, że mamy prawo postępować w sposób w miarę dowolny z *Panią Bovary*, ale czy mamy prawo w podobny sposób postąpić z konkretną biografią konkretnej osoby? Jeszcze rozumiem, że można coś odjąć, wyeliminować, pominąć, ale czy mamy prawo cokolwiek dodawać? Czy – przykrawając, a jednocześnie rozbudowując o pewne wątki *Wszystko co najważniejsze* dla potrzeb filmu jego autorzy mieli prawo stworzyć twojej matce inny życiorys, niż ten, który przeżyła naprawdę?

Andrzej Wat: Wydaje mi się, że nie. Chociaż myślę, że nie można być w tym względnie zbyt rygorystycznym, że trzeba twórcy filmowemu pozostawić pewną swobodę manewru, gdyż inaczej nie byłoby możliwe skonstruowanie filmowej dramaturgii, oddziałującej na emocje widza.

Anna Micińska: Trzymajmy się jednak konkretów. Czy uważasz, że scenarzystka i reżyser mieli prawo na ekranie pokazać jak filmowy Iwan gwałci twoją matkę, podczas gdy w rzeczywistości zdarzyło się jej mnóstwo różnych nieszczęść, ale akurat nie to?

Andrzej Wat: Nie, nie mieli prawa.

Anna Micińska: Jak więc ty, jako syn i dysponent praw autorskich, mogłeś zgodzić się, aby taka scena znalazła się w filmie?

Andrzej Wat: Zostałem postawiony przed faktem dokonanym. W wersji scenariusza, którą otrzymałem, tej sceny nie było.

Janusz Gazda: Wprowadzenie do filmu tej sceny odbieram jako wyraźne przekroczenie praw przysługujących adaptatorom. Przyznam się jednak, że nie potrafiłbym sformułować reguł szczegółowych, które miałyby obowiązywać w takim przypadku reżysera i scenarzystę. Skłonny jestem zgodzić się z panem Andrzejem i przyznać, że twórca filmowej adaptacji, także adaptacji pamiętnika autentycznej osoby, musi mieć swobodę manewru, pole dla gry własnej wyobraźni, prawo wprowadzenia na ekran scen, których w adaptowanym tekście nie było. Jednocześnie jestem przekonany, że są granice tej swobody, których nie powinno się przekraczać. Nie można jednak ich uregulować szczegółowymi przepisami, które obowiązywałyby w każdym przypadku. Jest to bowiem zawsze sprawa kultury, wrażliwości i etyki zawodowej filmowca, jego poglądów, jego wiedzy ogólniejszej i jego stosunku do prawdy w sztuce. Autor filmu ma prawo wprowadzać wątki, sceny czy szczegóły, których w książce, w adaptowanym wspomnieniu, nie było, ale pod jednym warunkiem: że wprowadzone nowe elementy nie zniekształcają uogólnień, które wypływają ze szczegółów relacjonowanych we wspomnieniu.

Anna Micińska: Rzecz w tym, że adaptacja, bez względu na stopień okrojenia oryginału czy dodania doń nowych elementów – powinna być przynajmniej zgodna z duchem adaptowanego utworu, z jego ogólniejszym przesłaniem. W tym filmie scenarzyści i reżyser tak daleko odeszli od ducha, klimatu i moralnego wymiaru książki Oli Watowej, a także od hierarchii wartości zawartej w tej książce, że nadużyciem wydaje mi się nadanie filmowi tytułu książki i sugerowanie, że przedstawia on perypetie Oli i Aleksandra Watów.

Andrzej Wat: Wiem, że pewna odpowiedzialność spada także na mnie. Być może powinienem był zażądać zmiany tytułu filmu i usunięcia wszelkich aluzji łączących bohaterów filmowych z moimi rodzicami. Być może wówczas sprawa byłaby czysta.

Janusz Gazda: Nie powinien pan siebie obwiniać. Miał pan do podjęcia bardzo trudną decyzję. Z jakiego powodu miałby pan postąpić inaczej niż pan postąpił? Zwrócono się do pana o zgodę na wykorzystanie książki pana matki dla potrzeb filmu. Dlaczego miałby pan zadecydować, że wątki zaczerpnięte z życiorysu pańskich rodziców miałyby zostać przywłaszczone przez jakichś bohaterów fikcyjnych? Poza tym, w niczym by to sprawy nie zmieniło. Bez względu na tytuł filmu i inne nazwiska postaci film byłby nadal kojarzony ze wspomnieniami Oli Watowej. Dla mnie w tym wszystkim niezrozumiałe jest coś innego: mechanizm, który sprawia, że filmowiec decyduje się wykorzystać dla potrzeb ekranowych konkretną książkę, a następnie w sposób dowolny, zniekształcający prawdę, odnosi się do przedstawionych w niej faktów i postaci. A przecież nie chodzi tu tylko o konkretną książkę, chodzi o POSTACI, które żyły naprawdę. W dodatku były to POSTACI wyjątkowe. Aleksander Wat to nie tylko zwykła POSTAĆ autentyczna, która funkcjonuje we wspomnieniu żony. Jest to POSTAĆ, która stanowi poważny fragment polskiej literatury, a nawet więcej – polskiej historii. Skąd się bierze rozumowanie, które pozwala twórce filmowemu w sposób

dość dowolny traktować taką POSTAĆ i brać z książki wspomnieniowej tylko te wątki, które dają się dopasować do wymyślonych schematów filmowych? Sprawa jest zresztą o wiele szersza, wykracza poza ten konkretny film i nie dotyczy tylko jego reżysera, którego skądinąd darzę sympatią i cenię za jego niewątpliwy talent. Być może jest on ofiarą pewnego ogólniejszego nastawienia, które pozwala traktować rzeczywistość z nonszalancją, niezbyt serio i pozwala z lekceważeniem odnosić się do kategorii prawdy.

Andrzej Wat: Wprowadził pan ważne i słuszne rozróżnienie. Inaczej można w twórczości filmowej odnosić się do zwykłego, przeciętnego człowieka, wplątanego w historię i opisanego we własnych lub czyichś wspomnieniach. A inaczej do kogoś, kto jest postacią historyczną, kogo należałoby z francuska określić jako „l'homme publique”.

Anna Micińska: Nie wolno utrzymywać, że wzięło się na warsztat konkretne epizody z konkretnej biografii Aleksandra Wata i jego żony, podczas gdy w rzeczywistości film sprowadza się do takiej sobie opowieści o jakiejś paniusi, co miała nieszczęście wraz z dzieckiem wpaść w ręce Sowietów. Uważam to za nadużycie, gorzej: żerowanie na światowej już w tej chwili sławie obojga Watów i ich książek. Pojawia się tu zresztą pytanie ogólniejsze: na ile wolno komukolwiek – czy to będzie pisarz czy filmowiec – „gospodarować” z całą bezwzględnością życiem i dokonaniem osób publicznych? Nie mówię tu o biografiami „sławnych ludzi” czy nawet „vies romancées” – w których w usta bohaterów autorzy wkładają fikcyjne wypowiedzi – chodzi mi o tych twórców, którzy z cudzych biografii i cudzego dorobku chcą stworzyć dzieła własne. Nie sięgając daleko mogę tu odwołać się do przykładów z własnego „witekacologicznego” podwórka. Powieść Władysława Terleckiego *Gwiazda Piolun* – cóż z tego, że bohater nazywa się Piotr, skoro dokładnie wiadomo, że chodzi o Stanisława Ignacego... Sztuka teatralna Alaina van Crutena *Kabriolet* – tu protagonistami są: Stanisław (onże Witkiewicz), Irena (Solska) i Karol (Szymanowski)... Czy naprawdę nie można napisać własnej powieści czy sztuki bez „podpierania się” famą czy rozgłosem SKĄDINĄD znanego czytelnikowi nazwiska? Nie mówię już o radosnej twórczości filmowców, którzy wzięli sobie na kiel życie i twórczość Witkiewicza. Dziwak, błazen, kabotyn, alkoholik, narkoman i dziwkarz, autor równie błazeńskich, dziwacznych i kabotyńskich powieści i sztuk teatralnych – tak postrzegany i tak przekazywany tzw. szerokiej publiczności jest Witkacy najczęściej. A wszystko odbywa się w imię poszukiwania „kawału dobrego kina”! Tymczasem „dobrym kinem”, naprawdę coś z Witkiewiczem mającym wspólnego, jest jedynie *Pożegnanie jesieni* Mariusza Trelińskiego, ale ani to film o Witkacym, ani nawet nie adaptacja jego powieści, tylko bardzo własna wizja Witkacowskiej estetyki i historiozofii... Mniejsza z tym zresztą. Chodzi mi o to, że jeśli już jakiś twórca bierze się za „osobę publiczną”, to nie wolno jej „spłaszczać”, banalizować, trywializować, ściągać w dół do własnego poziomu i własnych wyobrażeń, trzeba ją widzieć w jej wielkości, w jej duchowym i artystycznym wymiarze i w jej historycznych uwarunkowaniach.

Andrzej Wat: No właśnie. W filmie *Wszystko co najważniejsze* brakuje postaci Stefani Skwarczyńskiej, która była postacią kluczową w naszym życiu na kazachstańskim zesłaniu. Po pierwszych, drastycznych wybrykach antysemickich,

z którymi zetknęliśmy się w pociągu, wiozącym nas ze Lwowa do Semipalałyńska, pani Stefani udalo się przemówić do naszych rodaków, do tych ludzi, którzy znaleźli się w pokazanym i w filmie baraku, udalo się jej złagodzić całą sprawę i zmienić stosunek do nas, dzięki czemu już potem nie spotykaliśmy się z niechęcią osób, z którymi dzieliliśmy wspólny los zesłańców. To dzięki Stefanii Skwareczyńskiej moja matka przeżyła nawrócenie, uwierzyła w Boską Opatrzność i miłosierdzie. Było to dla matki głębokie przeżycie duchowe, wielkie doświadczenie metafizyczne, wpisane w przedziwny kontekst kazachstański.

Janusz Gazda: W filmie nie znajdziemy nawet śladu tego ważnego przeżycia. A jakież to piękny motyw tej całej historii.

Andrzej Wat: Ciekawe, że dokładnie w tym samym czasie, co i matka, również ojciec – w celi więziennej w Saratowie – przeżył moment nawrócenia. Może słowo *nawrócenie* nie jest w tym przypadku najbardziej odpowiednie, pozostawmy jednak przy nim, jako określającym fascynację chrześcijaństwem, jaką przeżył mój ojciec. Od tej pory stosunek do postaci Chrystusa stanie się głównym wątkiem jego życia duchowego; odbije się to także i w jego poezji. Szkoda, że tego motywu religijnego nie ma w filmie: nie ma więc przekształceń duchowych, jakim podlegała moja matka, która naglemu spłynięciu na nią wiary zawdzięczała także swą siłę i zdolność przetrwania w spotworniałych warunkach. W filmie nie ma owego wzniesienia duchowego, któremu w tamtych warunkach podlegali zresztą nie tylko moi rodzice. No i nie ma tej przedziwnej telepatii, o której pisał później mój ojciec i która w jakimś sensie łączyła moich rodziców, oddalonych od siebie o tysiące kilometrów.

Janusz Gazda: Tak, temu filmowi brakuje tego, co pan trafnie określił jako *wzniesienie duchowe*. I znów jest to zgodne z ogólniejszym klimatem współczesnego kina polskiego w ogóle. Wykazuje ono bowiem brak zainteresowania rzeczami i przeżyciami podniosłymi, nawet w człowieku nie próbuje czy nie potrafi odnaleźć momentów wzniosłości, interesuje się głównie tym, co płaskie, przyziemne, małe. W sposobie obrazowania jest bardzo dosłowne. Brak w nim pasji do tego, aby poprzez rzeczy widzialne dotrzeć do tego, co niewidzialne, otrzeć się o jakąś niemożliwą do wysłowienia tajemnicę. Ale teraz chciałbym zapytać pana o coś innego. Jakie było pana pierwsze wrażenie, gdy zetknął się pan z ekranowym obrazem swego ojca i swej matki?

Andrzej Wat: Miałem poczucie obcości, jakbym oglądał osoby całkowicie mi obce. Sposób zachowania, sposób bycia postaci ekranowych nie przypominał mi w niczym ani mojego ojca ani matki. Wszystkie te na przykład frywolne igraszki niiby to moich rodziców były przeciwieństwem sposobu bycia prawdziwych Oli i Aleksandra. Można by na to odpowiedzieć, że przecież reżyser nie ma obowiązku wgłębiać się w takie drobiazgi, jak sposób zachowywania się czy sposób mówienia Watów. Ale chodzi tu przecież także o coś innego – o prawdę szerszą, o prawdę środowiskową. Istnieje pewna środowiskowa *maniére d'être*. Tak jak zachowują się postaci filmowe, nie mogli zachowywać się nie tylko moi rodzice, ale także nikt inny z ich środowiska.

Anna Micińska: Jest to znów problem ahistoryzmu. „Młodym, zdolnym” ani w głowie dociekać jakie normy obyczajowe – nie mówiąc już o etycznych czy moralnych – obowiązywały jeszcze w pokoleniu ich rodziców, a co dopiero mówić o dziadkach czy pradiadkach. Oczywiście, inteligencja przedwojenna, do

której należeli moi i twoi rodzice, miała inne standardy zachowań i odruchów – nie mówiąc już o języku, jakim się posługiwali – niż te, które pokazał reżyser Gliński. Ten „Aleksander” – przy dziecku! – oblapujący „Olę” i wsadzający jej rękę za dekollet! To jego idiotyczne powiedzonko *super-duper*, którym kwituje najdramatyczniejsze chwile w swoim życiu!...

Andrzej Wat: Takie powiedzonko było rzeczywiście przez jakiś czas modne w Warszawie przed wojną. Nie przypominam sobie jednak, by używał je mój ojciec. Jestem natomiast pewien, że nie mógłby go użyć w takich okolicznościach, jak w filmie. Film i w ten sposób trywializuje reakcje mojego ojca, przedstawia fałszywy jego obraz. Zresztą nie chodzi tu tylko o mego ojca. A gdyby ta postać była całkowicie fikcyjna? Czy wówczas ta trywializacja miałaby jakiś głębszy sens, pomagała w rozumieniu sytuacji historycznej czy czegokolwiek innego?

Janusz Gazda: To jest pośmiertne zwycięstwo pewnej ideologii. Proszę przyrzyć się wszystkim polskim filmom ukazującym rzeczywistość przedwojenną. W żadnym z nich ta rzeczywistość nie jest normalna. Ona zawsze musi być skarykaturowana. To jest jedyna obecnie tradycja, którą w kinie polskim się kontynuuje. Ale wracając do postaci pańskiego ojca – z różnych lektur pozostał mi w pamięci obraz Aleksandra Wata jako mężczyzny bardzo eleganckiego, czego nie mogę powiedzieć o osobniku ukazanym w początkowych scenach filmu.

Andrzej Wat: Mój ojciec był człowiekiem ekstrawaganckim i jednocześnie bardzo eleganckim. Słynął wręcz z tego.

Janusz Gazda: Ileż to stwarzało dodatkowych możliwości filmowych, pozwalało w sposób dramatyczny operować kontrastami. Jak się zachowuje człowiek o naturalnej skłonności do elegancji, gdy znajdzie się w warunkach radzieckiego więzienia i zsyłki? Czy jakieś ślady tej skłonności pozostają, rzucają się w oczy? Czy też człowiek ten popada w całkowitą abnegację i poddaje się warunkom, które zachęcają do bylejakości? Gromadzenie takich właśnie szczegółów cechuje reżyserów wnikliwych i wybitnych. Setki czy tysiące tego rodzaju drobiazgów w filmie tworzą klimat filmu, jego autentyzm i coś, co pozwala takiemu filmowi pulsować życiem. Nie przypadkiem Miłoś Forman przed realizacją *Lotu nad kukulczym gniazdem* przez dwa miesiące przebywał wraz z odtwórcami głównych ról w zamkniętym zakładzie psychiatrycznym, by podpatrywać autentyczne reakcje, sposoby zachowania i wyrażania emocji pacjentów. Ale Forman jest reżyserem wybitnym.

Andrzej Wat: Robert Gliński popełnił błąd, że nie dobrał sobie dokumentalisty, lecz zawierzył tylko swojemu instynktowi reżyserskiemu.

Anna Micińska: Ale istniała książka twojej matki. Nie potrzeba było angażować specjalnego dokumentalisty, wystarczyło mieć więcej szacunku do tekstu, który się wybrało jako inspirację dla filmu.

Janusz Gazda: Brak pokory wobec życia, wobec rzeczywistości. U nas hierarchia zasad w profesji filmowej jest taka, że bardziej się ceni najbanalniejszy, schematyczny wymysł, niż niepowtarzalny szczegół wywiedziony z rzeczywistości, odnaleziony przy jej wnikliwym podpatrywaniu. Nie dziwię się więc, że fabularne kino polskie nie odnosi znaczących sukcesów międzynarodowych. Co jest tym smutniejsze, że mamy wielu naprawdę utalentowanych reżyserów. Ale robią oni filmy poniżej swoich możliwości. Wybitne utwory powstają wówczas, gdy

reżyser obdarzony wyobraźnią filmową najpierw poszukuje rzeczy niepowtarzalnych w rzeczywistości, a dopiero później, na tej podstawie, z tej inspiracji, kreuje świat ekranowy. Najciekawsza kreacja bywa zazwyczaj zainspirowana rzeczywistością, rodzi się z pasji poznawania życia.

Anna Micińska: Tylko trzeba po prostu chcieć poznawać prawdę, poznawać rzeczywistość, jakkolwiek by się nam ona wydawała odległa, obca, niepojęta a nawet dziwaczna. Trzeba starać się rozumieć ludzi – ich psychikę, światopogląd, hierarchię wartości oraz czas, który ich ukształtował. Nie można mieć tej niesłychanej arogancji w stosunku do rzeczywistości, współczesnej czy historycznej. Kiedy w serialu o Helenie Modrzejewskiej, bądź co bądź wielkiej damie i hrabinie Chłapowskiej, Krystyna Janda miota się w dziewiętnastowiecznych kostiumach tak, jakby dalej była na planie *Człowieka z marmuru*, to jeszcze się śmieję. Kiedy w teatrze Horacio, zamiast oczekiwanych: *Dobranoc, mój książę. Niechaj ci do snu nucą zastępy anielskie*, żegna Hamleta słowami: *Cześć, stary* – wychodzę z teatru wzburzona. Ale kiedy Olę Watową ktoś mi gwałci na ekranie i susia jej na głowę, bo to będzie *kawał dobrego kina* – to płaczę, ale nie ze wzruszenia, tylko z upokorzenia i wstydu za ludzi, którzy podobne sceny ośmielili się wymyśleć. Doprawdy, przypominają mi się słowa Witkacego: *Nieuczciwość, zła wola, głupota, brak wykształcenia, brak samodzielnych, jednoznacznych systemów pojęć – oto główne właściwości naszych pseudointelektualistów. A przy tym panowie ci niczego nie chcą się uczyć, uważając się, nie wiadomo skąd, za autorytety. Do diabła z tymi problemami! Pokolenie, które rośnie, będzie jeszcze potworniejsze, jako wychowane na intelektualnej tandecie „splyciarzy”*. I rzeczywistość.

Janusz Gazda: W jednym z wywiadów powiedział pan: *Jest taka scena w filmie, kiedy cała nasz trójka, przytuleni do siebie, jedziemy pociągiem i nagle ktoś mówi mocnym głosem: „Granica polska” – to było to, co wzruszyło mnie chyba najbardziej*. Oto ciekawy przyczynek do mechanizmu percepcji obrazów filmowych, które są symbolem lub skrótem czegoś, mają coś wyrażać w zestawieniu z innymi obrazami. Pan powiada, że ta scena pana wzruszyła. Tymczasem we mnie i w wielu innych widzach nie wywołała takich pozytywnych emocji. Myślę, że nie scena filmowa pana wzruszyła, ona panu tylko coś przypominała: wielkie wzruszenie, którego pan doznał razem z rodzicami, powracając z zesłania i przekraczając polską granicę. Więc ponownie pan się wzruszył wspominając emocje tamtych odległych chwil z własnego życia, to one wywołały wzruszenie, a nie obraz filmowy. Ten obraz wcale nie miał wywoływać takich emocji. Był fragmentem pewnego ciągu logicznego o wymowie publicystycznej (poprzedzony był obrazami wyrażającymi niechęć do tzw. polskości). Po nim zaraz pojawiała się plansza informująca widzów, że Polska była tylko stacją przesiadkową, gdyż Watowie osiedlili się na stałe we Francji. Cały ten ciąg obrazów sugeruje, że albo Watowie byli tak zbrzydzeni wszystkim, co polskie, iż postanowili opuścić Polskę, albo też zostali odrzuceni przez polskie społeczeństwo (w zasugerowanym domyśle: znane z powszechnego antysemityzmu). Wiadomo, że przyczyny wyjazdu były inne. Film więc mówi nieprawdę.

Andrzej Wat: To jest uwaga, którą zgłaszało bardzo wiele osób. Została tu dokonana poważna manipulacja faktami. Kiedy wracaliśmy z rosyjskiego piekła do tej upragnionej Polski, do Warszawy, mieliśmy poczucie, że wracamy do siebie, do domu. Wróciliśmy w roku 1946 i mieszkaliśmy w Warszawie do końca lat

pięćdziesiątych. Kiedy w roku 1957 ja wyjeżdżałem do Paryża, a w rok potem moi rodzice – do głowy nam nie przychodziło, że oto „wybieramy wolność”, że wyjeżdżamy z Polski na zawsze. To w roku 1963 komunistyczna władza „zerwała” z nami, unieważniając rodzicom paszporty i skazując ich tym samym na emigrację, co ojciec przeżył bardzo boleśnie i o czym wielokrotnie pisał. Była to forma „zemsty” reżymu na Waciu, bo nie wolno zapominać, że ojciec powrócił z Rosji do właśnie komunizującego się kraju jako zdeklarowany antykomunista. Od początku też jak mógł, tak przeciwstawiał się władzy, a przede wszystkim jej polityce kulturalnej. Jego słynny esej *Antyzoil* był ostrą krytyką realizmu socjalistycznego, występował publicznie na forum Związku Literatów i PEN Clubu. Dostawał też za to *dubinoj po golowie* – jak mówił Putrament – wyrzucono go z PIW-u, ja miałem problemy z dostaniem się na studia, materialnie musiała nam pomagać siostra ojca – Seweryna Broniszówna. To odmieniło się nieco po październikowej „odwilży” i po nagrodzie warszawskiej „Nowej Kultury” za tom ojca *Wiersze*. Ale potem, w Paryżu, ojciec napisał kilka tekstów do „Kultury” Giedroycia, wygłosił ostry, antykomunistyczny odczyt w Oxfordzie i tym znowu ściągnął na siebie gromy jako „zdrajca i renegat”. To zatem komunistyczna Polska nas odrzuciła, a nie my Polskę – antysemityzm nie miał z tym nic wspólnego. A – powtarzam – owo oderwanie od kraju było dla obojga rodziców bardzo bolesne i na pewno przyspieszyło śmierć ojca. Brak tego rodzaju informacji w filmie wprowadza widza w błąd, sugerując fałszywy obraz faktów.

Janusz Gazda: Ciekawi mnie jeszcze jak pan zareagował na inną scenę, która zupełnie inaczej przedstawiona została w filmie niż w książce. Pana matka, relacjonując waszą podróż pociągiem do Alma Aty, opisuje swoje wielkie wzruszenie, związane z kontaktem z polskością: *I nagle usłyszałam mężczyzn, którzy zwracali się do mnie po polsku. Zobaczyłam polskich wojskowych. Zobaczyłam polskie mundury. Zrobiło się tak niezwykle, tak uroczyście, gardło miałam ściśnięte od łez. Ale zarazem wesoło i ufnie. Częstoowano nas, nie byliśmy już głodni ani samotni, ani opuszczeni, ani skazani na zagładę. Mieliliśmy przed sobą dwa dni i dwie noce jazdy, żeby dotrzeć do Alma Aty. Ale były to chwile radosne, prawie bez troskie, pełne śpiewu, pieśni patriotycznych*¹. Opis jest sugestywny i jednoznaczny emocjonalnie. Tymczasem w filmie pana matka, wchodząc do wagonu z Polakami odczuwa rodzaj wstrętu, obrzydzenia, kontakt z Polakami jest zetknięciem się z czymś ohydnym, z pijanym, rozwydrzonym tłumem.

Anna Micińska: Jeszcze jeden anachronizm, jeszcze jeden przykład beczeremonialności w traktowaniu pierwowzoru literackiego. Ale także przykład niezgodności z prawdziwym życiem. W filmie ludzie jadący pociągiem, dopiero co uwolnieni z łagrów, są dobrze odżywieni, dobrze ubrani, z zapalem rzną w karty, rzucają grubym słowem, chłapią wodę – jednak nie tak wyglądali i zachowywali się zmuszłamanieni zesłańcy, podążający w szeregi armii Andersa...

Janusz Gazda: Z tej beczeremonialności w stosunku do prawdziwego życia, rodzi się pewne logiczne przesłanie, być może zresztą bez specjalnej intencji reżysera. Film mianowicie zmierza do tego, by za wszelką cenę stworzyć podział, wręcz przepaść między Polakami pochodzenia żydowskiego, a Polakami innymi. Tymczasem cała twórczość Aleksandra Wata, a także książka Oli Watowej, miały nastawienie odmienne, nakierowane na budowanie wspólnoty, co

zresztą wcale nie oznaczało zacierania drastycznych konfliktów i przemilezania antysemityzmu, komentowanego jednoznacznie.

Andrzej Wat: Rzecz w tym, że to, co mój ojciec i matka mówili o antysemityzmie, nie było mówione z punktu widzenia Żyda, lecz z punktu widzenia Polaka i polskiego pisarza. Było to mówienie o naszych, polskich sprawach, o istnieniu różnych groźnych przesądów i uprzedzeń. Nie można więc poprzez osoby Aleksandra i Oli Watów robić podziałów na Polaków i Żydów. Od samego początku miałem zastrzeżenia do scenariusza, że znalazły się w nim wątki i sceny, które, po pierwsze, nie istniały w rzeczywistości, po wtóre, nie były opisane, a po trzecie, tworzyły fałszywy obraz, wprowadzający podział na złych Polaków i dobrych Kazachów. Mówilem autorom: dolewacie oliwy do ognia. Nie chciałem, aby w tym filmie zaistniały jakiegokolwiek elementy, które mogłyby być wykorzystane przeciwko mojej matce i pozwoliłyby ją traktować przez kogokolwiek jako „polakożerczynię”. Pierwszego dnia na zsyłce rzeczywiście zdarzyło się, że jedna z pań zaprotestowała, gdy mama chciała zająć prycę koło niej: *tutaj będziemy się modlić, a to i nam, i zapewne pani będzie przeszkadzać*. Ale nikt nie próbował nas z tego baraku wypędzać. Tymczasem w filmie pokazano, że Olę Watową wraz z dzieckiem polsey ziomkowie wyrzucili w ogóle z baraku, że pozbawili nas dachu nad głową, i że dopiero jakiś obcy człowiek, Kazach, ulitował się nad nami, urządzając nam schronienie. To całkowita nieprawda. Mimo moich protestów ta scena nie została usunięta ze scenariusza.

Janusz Gazda: Pokazując przejawy antysemityzmu nie należy unikać pokazywania drastyczności, gdyż wszelkie łagodzenie może sugerować, iż jest to zjawisko niegroźne. Jest jednak jeszcze kryterium zgodności z rzeczywistością. Poza tym twórczość artystyczna powinna różnić się od publicystyki. Gdy się ukazuje w utworze artystycznym grzech, a antysemityzm uważam za grzech, pojawia się natychmiast problem zainteresowania się grzesznikiem, pochylenia się nad nim, poszukiwania *katharsis* i zobaczenia jak człowiek próbuje uporać się z własnym grzechem, tym bardziej w obliczu innego człowieka, którego skrzywdził. Bowiem antysemityzm nie jest tylko ideologią, lecz często realizuje się przez określone traktowanie nie abstraktu, lecz innej jednostki ludzkiej. Ola Watowa, nie przemilezając drastyczności, nie łagodząc swego stosunku do grzesznych postaw, szukała także elementów katarskich. W książce pojawia się poczucie winy ze strony tych, którzy zgrzeszyli odruchami antysemickimi, którzy wyrządzili narratorece krzywdę.

Andrzej Wat: No, w filmie w pewien sposób także się pojawia. To poczucie winy, a nawet proces pewnej przemiany, istnieje w postaci Prezydentowej, świetnie zagranej przez Grażynę Barszczewską.

Janusz Gazda: Pod koniec naszej rozmowy chciałbym podjąć wątek nie związany z filmem, lecz z samym Aleksandrem Watem, a uznawany przez wiele osób za kontrowersyjny – wątek „romansu” pana ojca z komunizmem. Jak pan mógłby dzisiaj to skomentować?

Andrzej Wat: Są to sprawy powszechnie znane. W młodości, na początku swej drogi artystycznej Aleksander Wat, jak wielu innych poetów i artystów w ogóle, przeżywał okres buntu, nihilizmu, skłonności do anarchii, antywiary we wszystko, obalania tradycyjnych wartości. Z takiego buntu wyrastały nurty artystyczne

w rodzaju dadaizmu, futuryzmu, nawet surrealizmu. Te nastroje buntownicze, nihilistyczne, doprowadziły ojca do komunizującej lewicy. Wraz z Broniewskim i Stawarem założył „Miesięcznik Literacki”, który był jedynym w Polsce w XX-leciu międzywojennym miesięcznikiem o charakterze marksistowskim. Było to znakomite pismo, jeszcze dziś jest wysoko oceniane, bo jeszcze w tamtym czasie byli marksiści, którzy coś wiedzieli. W roku 1931 „Miesięcznik” został jednak zamknięty przez władze, a ojciec znalazł się w więzieniu. Uwolniony – podejmuje pracę u Gebethnera i Wolffa – i tak kończy się jego komunizowanie. Pisze o tym zresztą dokładnie Anna Micińska we wstępie do *Poezji zebranych Aleksandra Wata*. Warto, by to przeczytali ci, co ojeu ten „romans” ciągle wypominają.

Anna Micińska: Tak, rzeczywiście, w latach 30-tych Wat zaczyna się orientować, co naprawdę dzieje się w Rosji i jest jednym z pierwszych, którzy wyciągają konsekwencje z przewrotu w Niemczech. Zdaje sobie sprawę, że Polska zaczyna się znajdować w kleszczach dwóch totalitaryzmów. Doskonale rozumie, co to są procesy moskiewskie, co to jest kolektywizacja. Raptem coś, co było jego wiarą – sam o sobie pisał przecież, że był naturą głęboko konfesyjną, miał potrzebę jakiejś wiary, a w swych młodych latach rzucił się w mit czy marzenie o sprawiedliwości społecznej, o raj na ziemi – w konfrontacji z rzeczywistością, z praktyką rosyjską, załamało się. Wat zdaje sobie sprawę, że na świecie dzieje się coś strasznego, że komunizm w tej swojej realizacji jest totalnym zagrożeniem wszystkich wartości, które on, intelektualista i poeta, wyznawał. Toteż na długo przed własnym spotkaniem z komunistyczną rzeczywistością – Wat komunistą być przestał. Twierdzenie, że dopiero przejścia w więzieniach sowieckich wyleczyły go z młodzieńczych złudzeń jest błędne. Te przejścia jedynie dodały mu argumentów przeciwko temu systemowi, który dopiero teraz – po wojnie – zaczyna kąsać jego kolegów i rówieśników swoim *heglowskim ukąszeniem*. Wat od początku się przeciwstawia. Więcej: resztę życia i całą niemal swoją twórczość poświęca temu, by grzech młodości odkupić. Ci, co mówią dzisiaj coś innego, być może dawno nie czytali tekstów Wata albo z premedytacją fałszują obraz poety, by zdyskredytować jego pamięć. Nie mogą tylko zrozumieć – dlaczego?

Andrzej Wat: Kończąc ten wywiad, jeśli chodzi o mnie osobiście, chciałbym podkreślić, iż nie występuję tu bynajmniej przeciwko filmowi w całości. Jego walory artystyczne, znakomitą grę aktorską, jak i pewną szerszą prawdę o gehennie Polaków, zesłanych w głąb Azji Sowieckiej, a po raz pierwszy w polskiej kinematografii pokazaną, zawsze podkreślałem i podkreślam. Moja dyskusja z twórcami tego filmu, wykraczająca zresztą poza jego ramy, załącza o pewną etykę traktowania ludzkiej prawdy, a już szczególnie, kiedy historia nadała jej kształt i oblicze.

Opracował: J. G.

Fot. BOLESŁAW I. DUBOWSKI

¹ *Wszystko co najważniejsze. Rozmowy z Juckiem Trzudlem: Ola Watowa*, Londyn 1984, Puls, s. 69–70

POŻEGNANIA

HELENA OPOCZYŃSKA

1 VII 1923 – 4 IX 1992

WSPOMNIENIE

ZE SKRÓCONEJ (NAZBYT BLISKIEJ) PERSPEKTYWY

STEFAN MORAWSKI

Helena Opczyńska, po mężu Morawska (1.07.1923–4.09.1992) przeszła kilka najcięższych obozów koncentracyjnych, a z ostatniego z nich, w Gross-Rosen wraz z grupą ocalałych ofiar nazizmu została przeniesiona, dzięki interwencji słynnego dzisiaj Oscara Schindlera – o którym Spielberg przygotowuje teraz film, do Brünlitz (Brnec). Tam doczekała się kłękki Trzeciej Rzeszy i musiała poddać się dwuletniej kuracji w sanatorium czeskim, aby przywrócić siły do istnienia.

Po powrocie do rodzinnego miasta Bielska-Białej, skończyła gimnazjum i stanęła przed wyborem studiów wyższych. Zdecydowała się w zgodzie z najgłębszymi predyspozycjami i umiłowaniem przyrody (na co na pewno złożyło się wieloletnie, bezpośrednio z nią obcowanie, zwłaszcza zimą i latem, z górami beskidzkimi) na studia na wydziale biologii. Okoliczno-

ści sprawiły, że zgłosiła się za późno. Wówczas do głosu doszła druga jej wielka pasja z lat młodzieńczych – mianowicie sztuka filmowa.

Postanowiła próbować szczęścia na wydziale reżyserskim bądź operatorskim łódzkiej Wyższej Szkoły Filmowej. Świadoma była, że zdolności aktorskich nie posiada, wydawało się więc, że przynajmniej w ten sposób zbliży się do świata, który znała na pamięć jako namiętna kinomanka z lat 30-tych. Zamierzenie to przyniosło owoce.

W Szkole łódzkiej, pośród jej wykładowców, spotkała ludzi świetnych, którzy wywarli na jej dojrzwanie duchowe znaczny wpływ. Przede wszystkim prof. Jerzego Toeplitza, którego podziwiała za wiedzę, niebywłą umiejętność przekazywania i syntetyzowania nagromadzonego materiału, jasne i przekonujące myślenie,



Helena Opoczyńska

a także za roztropność sądów i życzliwy otoczeniu spokój wewnętrzny. Ponadto prof. Aleksandra Jackiewicza, który pogłębił i rozszerzył jej wrażliwość literacką, a swoją wyobraźnią i pomysłowością inspirował ją do pracy scenariuszowej.

Pozostałe dwie osoby, którym zawdzięczała bardzo dużo, to Krystyna Zwolińska i Antoni Bohdziewicz. Pierwsza okazała się nie tylko znakomitą przewodniczką po dziejach sztuki europejskiej i rodzimej, ale również serdeczną opiekunką, z której mądrości i przyjaźni czerpała bodziec do końca życia. Drugi, którego była uczennicą, był nieocenionym znawcą rzemiosła filmowego i wysoce inteligentnym rozmówcą, dającym przykład krytycznej refleksji o świecie i stymulującym do własnych rozwiązań artystycznych. Poza owym gronem profesorskim przywołać należy przyjaźnie studenckie: m.in. z Andrzejem Wajdą, Konradem Nałęczem i Andrzejem Munkiem.

Studia w „Filmówce” zakończyły się uzyskaniem dyplomu reżyserskiego, ale mimo dwu, trzech udanych

prób w postaci etiud, z profesji tej zrezygnowała. Z rozmów na ten temat dowiedziałem się, że dwa powody o tym zdecydowały. Pierwszy, i właściwie wystarczający – to przeświadczenie, że dobry smak estetyczny (a miała go ponad wszelką wątpliwość) i nabyte znanstwo warsztatu filmowego (szkoła była na świetnym poziomie) – to za mało, aby być artystą. Nie chciała stawać do konkurencji jako autorka rzeczy co najwyżej średniego lotu. Była to więc decyzja mówiąca tyleż o jej przekonaniach co do roli i sensu artystycznej profesji, co o jej uczciwości wobec siebie i poczuciu odpowiedzialności.

Drugi powód, bardziej prozaiczny – też ujawniał cechy jej charakteru. Nie umiała, jak podkreślała, wiać w garść ekipy twórczej, po „żandarmsku” nią dyrygować, narzucić swój autorytet, a poza tym męczyły ją fizycznie ciągłe wyjazdy, noclegi w nie najlepszych warunkach, pośpiech i nerwowość. Owa niepewność siebie w relacji z ludźmi nawet dobrze znanymi, wycofywanie się na bezpieczne pozycje, powolność, charakteryzowała

całą jej późniejszą pracę. Czy postąpiła słusznie składając broń jako twórca? Mniemam, że decyzja ta była zbyt pochopna. Mogła robić rzeczy małe, a przy tym bardzo dobre. Rozróżniała bowiem umiejętnie piękno prawdziwe od pozornego.

Zrezygnowawszy z reżyserowania, dzięki pomocy i spolegliwości prof. Jerzego Toeplitza znalazła się w Instytucie Sztuki, obecnie PAN, wówczas związanym z Ministerstwem Kultury. Pracowała w Zakładzie Historii i Teorii Filmu. Wspecjalizowała się w dokumentalistyce. Pośród rozmaitych zajęć prowadziła kartotekę twórczości bieżącej i krytycznych o niej wypowiedzi, do kolejnych tomów wielkiego dzieła Jerzego Toeplitza przygotowywała cały materiał źródłowy (skorowidz nazwisk i dzieł, streszczenia dzieł filmowych, dane bibliograficzne itd.). Jak to czyniła, może powiedzieć w sposób kompetentny przede wszystkim sam autor, który najpewniej był ze współpracy z nią zadowolony, skoro do ostatniej chwili ponawiał propozycje współpracy.

Przeglądając się z uboższymi, chcę jedynie podkreślić systematyczność, dokładność (niemal pedanterię) i ogrom tej rozległej pracy, obejmującej różnorodność kontekstów historycznych oraz wielość obszarów kulturowych i językowych. Myślę, że gdyby nie wyjątkowe zdolności lingwistyczne (znała wybornie niemiecki, angielski i czeski, bez trudu czytała również teksty francuskie, włoskie i rosyjskie), nie potrafiłaby podjąć tym zadaniom (nb. znajomości języków dowiodła również w tłumaczeniach, nielicznych wprawdzie i niechętnie podejmowanych, ale zawsze perfekcyjnych).

Majstersztykiem były zwłaszcza jej opisy filmów, wybranych jako słupy milowe czy między-słupy historii tej dziedziny artystycznej. Jej pamięć filmowa była nieprzeciętna, uczulona na najdrobniejsze szczegóły. Kiedy oglą-

daliśmy wspólnie dzieła stare, uderzało mnie zawsze, że z góry umiała przewidzieć, jakie będzie kolejne ujęcie, który/a z aktorów/ek jaki gest wykona i co powie. Kiedy danego filmu nie oglądała, zestawiała ze sobą opracowania i recenzje w wielu językach, aby wyciągnąć z nich to, co najistotniejsze i sprawdzone. Ta mrówcza praca nie jest na ogół w humanistycznych kręgach doceniana, ale bez niej nie byłoby elementarnej wiedzy historycznej, a bez historii teoria byłaby częścią spekulacją.

Sama najchętniej porównywała to, co robi, z pracą laborantki, która przygotowuje gruntownie sprawdzony materiał dla badawczych analiz, czy zgoda dla odkryć. Jak solidnie, z jakim poczuciem odpowiedzialności za każde słowo, traktowała swoją pracę, świadczy m.in. to, że zrobiła magisterium z historii sztuki u prof. Juliusza Starzyńskiego, aby rozwinąć swoje horyzonty poznawcze i lepiej wykonywać funkcję dokumentalisty. Woląla pozostać wysoce pożytecznym „podoficerem” humanistyki. W takiej decyzji przejawiały się przymioty jej osobowości: sumiennosc, skromność, praca na odpowiednią skalę, za to w miarę możliwości wzorowa, dobry smak, niezawodność w wywiązywaniu się ze swych obowiązków. Taka też była do końca jej dni w obcowaniu codziennym.

Wypada mi dodać jeszcze parę słów, może nazbyt prywatnych, ale niezbędnych. Była osobą bardzo wymagającą, a zarazem – co wcale nie pociągało za sobą paradoksalności – wyrozumiałą. Wymagającą, gdyż sama dużo wymagała od siebie i miała prawo po temu, aby oczekiwać od ludzi jej najbliższych specjalnego poczucia odpowiedzialności. Wyrozumiałą, gdyż kryła się za tą postawą mądrość życiowa, świadomość ludzkich słabości, wiedza o tym, jacy jesteśmy wszyscy niedoskonalni i zdolność wybaczenia, aby móc ze wspólnego bytowania wydestylować

to, co najcenniejsze, na miarę wspólnych możliwości. O jej poczuciu piękna już wspomniałem – korespondowało w pełni z jej dbałością o nasz dom, który – jak niekiedy żartowałem – gdyby mogła, zamieniłaby w „muzeum” rzeczy użytecznych, a jednocześnie ślicznie ze sobą zharmonizowanych. Nade wszystko zaś owo poczucie współgrało z jej niezwykłą uro-

dą, rysami twarzy rzeźbionymi jak kamea, błękitem jej oczu, który pogłębił się jeszcze w ostatnich tygodniach straszliwej, śmiertelnej choroby, delikatnych dłoniach, które zawsze chciały uchronić dobro przed złem i piękno przed brzydotą.

STEFAN MORAWSKI

WSPOMNIENIE O HELENCE

JERZY TOEPLITZ

W myślach nazywałem ją zawsze Helenką. Może dlatego, że tak ją widziałem u progu naszej znajomości w Łódzkiej Szkole Filmowej przed czterdziestu kilku laty. Była jedną z nielicznych kobiet, które przebrnęły przez sito wstępnych egzaminów. Ładna, zawsze zadbana, występowała w zetempowskim uniformie na licznych szkolnych uroczystościach. Pamiętam jak stała tuż obok dyrektorskiego fotela, a z drugiej strony Ewa Petelska, wówczas jeszcze Poleska. To były „gwiazdy” ówczesnej Filmówki.

Wkrótce zaczęła się moja współpraca z Helenką. Była jedną z nielicznych studentek, szerzej – studentów, znających języki i dlatego trudno było znaleźć lepszą kandydatkę do opracowania w formie skryptu moich wykładów o europejskiej kinematografii. Początek długiej, kilkunastoletniej drogi w pisaniu *Historii sztuki filmowej*. Helenka była jej cennym współtwórcą jako autorka not informacyjnych. Ale jej rola nie ograniczała się do tej ważnej dla książki funkcji. Bez niej popełniłbym wiele, wiele błędów, nie ustrzegłbym się pomyłek w datach, imionach twórców i tytułach filmów. Helenka to mój głos su-

mienia. Wdzięczny jej jestem nieskończenie i wiem, że w moich obecnych i przyszłych pracach nie znajdę nigdzie i nigdy tak znakomitego oparcia.

Helenka w pełni rozkwitła w Państwowym Instytucie Sztuki, późniejszym Instytucie Sztuki PAN. Stała się jedną z autorek wydawanych tu książek i studiów drukowanych w „Kwartalniku Filmowym”. Brała czynny udział w dyskusjach i w zbiorowych poczynaniach. Nawiązywały się przyjaźni i współprace. Ale głucho było o jej wojennych przeżyciach. Helenka nie zwierzała się, bo nie lubiła się zwierzać. To, co prywatne, zachowywała dla siebie. Być może nigdy o tym rozdziale jej życia nie dowiedziałbym się, gdybym podczas jednej z wizyt w Australii, w osiemdziesiątych latach, nie trafił przypadkiem na książkę o Schindlerze, który ratował więźniów w hitlerowskich obozach w ówczesnej Generalnej Guberni.

Po moim powrocie do kraju Helenka opowiedziała mi szczegółowo o swoich dramatycznych przeżyciach. Los nie pozwolił jej wziąć udziału w realizowanym w Polsce filmie Spielberga. Być może byłaby w jego ekipie jedynym świadkiem historii,

którą przeniósł na ekran. Świadkiem, a co ważniejsze – uczestniczką. Jedną z tych, które na własnej skórze przeżyły wszystkie etapy wyzwoleniejszej epopei. Kiedy już niedługo będziemy patrzeć na film – nie zapominajmy o Helence.

Lata mijaly. Widywaliśmy się coraz rzadziej. Ja nie zaglądałem do Instytutu, a Helenka pojawiała się w nim raz na tydzień w ramach jakiegoś utamkowanego etatu. Siedziała przy stole koło okna i przygotowywała skrupulatnie indeksy czy wykazy do opracowywanych wówczas książek. Dręczyła ją nieuleczalna choroba. Była mizerna,

smutna, ale nie zniknął jej uśmiech. Taką ją pamiętam u schyłku jej życia i po wielu, wielu latach wspólnej drogi.

Uśmiech Helenki to świadectwo jej życzliwości, umiejętności i chęci współżycia z ludźmi. Taką pozostanie nie tylko w mojej pamięci, ale także w pamięci wielu ludzi, którzy mieli szczęście ją spotkać i poznać. Helenka – tak ją widzę i tak o niej myślę – w urzędowych dokumentacjach figuruje jako magister Helena Opczyńska-Morawska.

JERZY TOEPLITZ

PAMIĘCI HELENY OPOCZYŃSKIEJ-MORAWSKIEJ

KRYSTYNA ZWOLIŃSKA

Spotkałyśmy się w jesieni 1951 w Szkole Filmowej. Miała przed sobą rok do końca studiów reżyserskich, kiedy zaczęłam tam uczyć historii sztuki. Była śliczna, czarnowłosa, o urzekającym prostotą uśmiechu. Lubiła wszystko wiedzieć dokładnie: wyjaśniałam więc na konsultacjach wątpliwości powstałe w czasie wykładu i tak nastąpiło zbliżenie. Powoli i Ona zaczęła odkrywać przede mną szczególną wiedzę o świecie, o jaką Jej nie podejrzewałam, a jaką stała się Jej udziałem w okresie niemieckiej okupacji. Mówiła o wędrówce wraz z Matką przez obozy koncentracyjne, poczynając od Płaszowa, przez Oświęcim, a kończąc na Brünlitz w Czechach, o strasznych sposobach wymykania się od śmierci, o zmuzułmanieniu i agonii, w jakiej zastało Ją wyzwolenie. Mia-

ła wtedy 20 lat. Wyżyła. To, co było zadziwiające, to uśmiechnięty spokój w twarzy, wyglądającej jakby nie tknęło jej żadne cierpienie. Taka była: robiła wrażenie kruchej, niezdecydowanej, lękliwej. Przystawione niemal były jej wątpliwości, jeśli chodziło o drobiazgi. A przecież był to niezwykle charakter, jasna świadomość wyborów, jakie czyniła w życiu, niezawodne oparcie dla bliskich. Mówiła o sobie: *nie jestem dobra – tylko przyzwoita*. Była dobra. Była bezkompromisowo prawdziwa. I w jakiś przedziwny sposób niewinna – jak młoda dziewczyna, która nigdy nie musiała przejść przez piekło. Niech pamięć o jej dzielności pozostanie wśród nas.

KRYSTYNA ZWOLIŃSKA

STULECIE KINEMATOGRAFII

20 NAJLEPSZYCH ANKIETA (2)

Zbliżająca się setna rocznica narodzin kinematografii (1895) zachęca, aby spojrzeć wstecz i uzmysłowić sobie, co z dorobku kinematografii jest dziś uważane za najważniejsze bądź za najbardziej sugestywne. W poprzednim numerze „Kwartalnika” zamieściliśmy pierwsze wypowiedzi w naszej ankiecie, w której zwróciliśmy się do wielu polskich reżyserów, krytyków filmowych i filmologów, a także niektórych pisarzy i badaczy literatury z prośbą o wymienienie:

- I. 20 arcydzieł światowej sztuki filmowej, które cenisz najbardziej;*
- II. 20 twórców filmowych, których uważasz za największe indywidualności w historii kina;*
- III. 10 najwybitniejszych filmów polskich (ten punkt nie wyklucza możliwości umieszczenia filmów polskich na liście sformułowanej w punkcie I).*

Prosililiśmy także respondentów o krótkie skomentowanie dokonanego wyboru i jego kryteriów. Dziś publikujemy drugi zestaw wypowiedzi (w kolejności nadsyłania) – dalsze ukażą się w numerach następnych. Aby ułatwić Czytelnikom dokonywanie porównań zgrupowaliśmy wszystkie zestawy filmów i twórców filmowych w jednym miejscu, drukując oddzielnie listy-komentarze respondentów. Dzięki podaniu (w kwadratowych nawiasach) odsyłaczy z numerem stron, można bez trudu skonfrontować zestawy z komentarzem.

Zamieszczamy także listy filmów (zagranicznych i polskich), które zostały przez naszych respondentów choć raz wymienione. Uzmysławia to jak wielki jest „rozrzut” propozycji (choć niektóre filmy pojawiają się częściej niż inne).

Osoby, które dotychczas nie nadesłały wypowiedzi prosimy ponownie o wzięcie udziału w ankiecie.



Piotr Szulkin

Szanowni Panowie,

Tworzenie Top Twenty tytułów, bądź realizatorów filmowych, budzi moją nieufność. Jest w tym coś nieadekwatnego do wewnętrznej „prawdy”, jaką każdy z nas nosi w sobie, a poddany naciskowi intelektualnej bądź środowiskowej kompetycji zniekształca tę prawdę na użytek zewnętrzny.

Prócz racji snobistycznych, każących nie pomijać „kamieni miłych”, denerwuje mnie także pojedynek z pamięcią. O ilu rzeczach, które naprawdę nas kształtowały, zapominamy, mimo że tkwią one w naszych osobowościach, często zepchnięte w zakamarki podświadomości. Wiele razy doświadczałem tego – uświadomienia sobie, że myśląc o jakiejś scenie, bądź zapisując jakąś sytuację bezwiednie sięgam do fragmentów filmów zapamiętanych w dzieciństwie. I są to nieraz zupełnie zaskakujące adresy, odległe od pojęcia arcydzieła. Dlatego, jeżeli pozwolicie, moja odpowiedź będzie miała bardziej charakter szkicu, niż listy rankingowej.

Wymienieni realizatorzy, bądź tytuły filmów, nie są ułożeni wedle hierarchii ważności, nie są to często także filmy najwybitniejsze. Ot, strzępy pamięci zapisane wedle temperatury wzruszeń, bądź czasami z chęci ustosunkowania się do niektórych tytułów.

Możecie z tym tekstem, który się ma nijak do waszego zamówienia, zrobić co wam się podoba. Wyrzucicie go albo schowajcie na najwyższą półkę. W gruncie rzeczy napisałem go dla siebie.

*Serdeczne pozdrowienia
Piotr Szulkin*

METALOWY ROBOT GONI MOJEGO MISIA

PIOTR SZULKIN

Filmy zagraniczne

Przypuszczam, że filmem, który najbardziej wpłynął na moje myślenie o filmie był *Iwan Groźny*. Odbierałem go zawsze jako film o szaleństwie, chyba pierwszy film w historii kina, który tak „fizjologicznie” potrafił powiedzieć o żądzy, chorobie, nienawiści. Co ciekawe, opowiadał on dziwnym językiem, który według mnie nie znalazł swoich naśladowców. *Iwan Groźny* operuje znakiem. Znakiem plastycznym. Ekspresję aktorską w gruncie rzeczy sprowadza także do formy „znaku ekspresyjnego”. A mimo to, potrafi czytelnie i poruszająco opowiedzieć o złożonych procesach psychologicznych. Jest to chyba jeden z najważniejszych filmów, które widziałem. Zarzut, że Iwan Groźny to Stalin i usprawiedliwienie samodziernawia, zarzut, który można wysunąć zobaczywszy pierwszą część, nijak się nie ma do drugiej części. Przesłanie drugiej części czyni z tego filmu okrutną opowieść o chorobie władzy. A jednak obiegowy sąd każe nam zapominać, zgodnie z wolą Stalina (sic!), że ta druga część istnieje.

Napisałem, że *Iwan Groźny* nie znalazł naśladowców. Jest to połowiczna prawda. Z filmu Eisensteina całymi garściami czerpali twórcy filmów Disneya. To nie żart. Wpatrując się w najlepsze filmy z Myszka Miki można odnaleźć setki zapożyczeń z *Iwana*, lecz podstawowym zapożyczeniem jest sprowadzenie ekspresji aktorskiej do znaku ekspresyjnego. Także z przeniesieniem myślenia operatorskiego – użycia kamery jako narzędzia oddającego, tworzącego stan psychiczny bądź znak dramaturgiczny. Przyznam się, że fakt, iż jako dziecko oglądałem te kreskówki, bardzo pomógł mi przy pracy z aktorem. Pomógł w jasnym precyzowaniu intencji dramaturgicznej oraz poprzez wiarę w istnienie gestu, zachowania pozasemantycznego, które z mocą większą niż słowo potrafiłoby przekazać prawdę sytuacji psychologicznej.

Myśląc o Eisensteinie nie mogę pominąć *Aleksandra Newskiego*. Film ten załegł na moim myśleniu. Jest to jeden z nielicznych, a zapewne pierwszy film malarzski. Nie tylko poprzez wyrafinowane kompozycje wewnątrzkadrowe. Związek *Aleksandra* z malarstwem jest głębszy. Niestety trudno tu o jasny, tłumaczący wywód. Setki innych filmów tworzyło urokliwe kadry, lecz tylko ten jeden, w moim przekonaniu, tworzy z ekranu płaszczyznę blejtramu. Wynika z malarzkiej filozofii tworzenia znaku. Z wiary, że jest to możliwe w filmie. Wielka szkoda, że odkrycie to w gruncie rzeczy nie zostało rozwinięte, i (w mojej optyce) kinematografia została zawładnięta przez literaturę, gubiąc magię malarstwa. Drugim wielkim odkryciem *Aleksandra* jest muzyka (Prokofiew). Możliwości multimedialnego, jak to się dzisiaj mówi, oddziaływania muzyki i filmu trzeba było odkryć. I uczynił to Eisenstein.

Następnymi moimi filmowymi nauczycielami byli bez wątpienia Bracia Marx. Traktuje się ich jako komediantów. Bzdura. Byli to wielcy filozofowie znaku. Oszalała gra między semantyką słowa, znaku, znaczenia sytuacji... Niestety, teoretyczne słownictwo nie bardzo sprawdza się przy próbie opisanie fenomenu filozoficznego, jakim byli Bracia Marx. To oni nauczyli mnie, że film jest wspaniałym narzędziem, za pomocą którego można uzmysłwić sobie paradoksalną względność rzeczywistości. Zaś manipulując nią w filmie można przekazać więcej, szybciej i dosadniej niż w literaturze. Wierzę, że znajdzie się w końcu ktoś, kto zdrapawszy komediowe etykiety ukaże, ile tym wariatom zawdzięczamy.

Śmierć w Wenecji – pierwszy film, który nie pochodzi z mego dzieciństwa. Dla mnie – wielkie uświadomienie, że filmem można nie tylko opowiadać, lecz także spowiadać się ze swoich lęków, z przemijania. Że film może być intymnym, bardzo osobistym dziennikiem. Z rozmów z innymi reżyserami mojej generacji, reżyserami uwrażliwionymi literacko, wiem, że dzielają oni fascynację tym filmem.

Filmy z nurtu francuskich filmów poetyckich. *Komedianci* i reszta filmów z tego kręgu. Może to naiwne, ale odbierałem te filmy jako bardzo uduchowione. Gdzieś uplątany w meandry wymyślonego świata człowiek i gdzieś jego przeznaczenie. Głupi labirynt, z którego, choć bardzo byś się starał, i tak nie wyjdiesz. Nic dziwnego, że trochę później tam właśnie wykwitł egzystencjalizm, którego smutkiem nasiąkałem jak gąbka. Gdyby dziś robiono *Cenę strachu*, bohater przeżyłby – dlatego czuję się taki stary.

Seria filmów o Mr. Smisie oraz inne filmy poczęte z tego pozytywistycznego ducha, jak choćby *Mysz, która ryknęła*. Filmy o tym, że dobro, przyjaźń, ludzka solidarność mogą zwyciężyć zło. Niech te wszystkie filmy będą przeklęte, gdyż uwierzyłem im jako dziecko i nie umiem wyzbyć się tej wiary. Przekonanie, że siła musi ustąpić pryneypiom demokracji jest oczywistym dowodem mojej niesprawności umysłowej. Tamte filmy mają swój udział w moim debilizmie. A ponadto niezbyt gustowałem w westernach, w których siła moralna wsparta jest siłą ognia, przez co są one o wiele bardziej zbliżone do świata realnego, w który nie umiem uwierzyć.

Jacques Tati, czyli kino jako *acte gratuit*. Gdybym kochał ludzkość i miał wysłać naszą wizytówkę innej cywilizacji wybrałbym jego *Jour de fête*. Reżyseria to nie tylko wiedza o technice technicznej i technice literackiej, reżyseria to także wiedza o wielości światów. Tati nauczył mnie, że może istnieć świat przyjaznej obserwacji, świat wybaczenia słabostek, świat dzieciennego zdziwienia w świecie, który nazywa się światem dorosłych. Niestety, okoliczności śmierci Tatiego, odsuniętego od możliwości realizacji, udowodniły krańcową niepraktyczność jego punktu widzenia. Zostały jego filmy – naiwne sny o tym, że świat może być dobrotliwy.

Filmy Johna Boormana i Stanleya Kubricka. Dwóch wspaniałych zawodowców. Szkoda, że dziś w języku polskim nie wypada powiedzieć – rzemieślników. Kocham rzemiosło. Boorman – zwariowany facet, który uparł się, by każdy z jego perfekcyjnie zrobionych filmów był zupełnie inny. Kubrick – podobna filozofia.

Obywatel Kane. Doceniam, ale gdy dziś o tym myślę, to wspominam tylko łzawy moral, że nawet bogacz miał swoje „saneczki”. Ja też miałem, ty też miałeś... Pierwsza wieloplanowa inscenizacja – to szybciej, ale to tylko estetyka opowiadania.

Osiem i pół. Z tego filmu wyniosłem pewność, że artysta powinien trzymać się jak najdalej od artystek, zaś na towarzyszkę życia powinien wybrać spokojną intelektualistkę w okularach. Drugą konstatacją było dostrzeżenie faktu, że wszyscy jesteśmy z tego samego cyrku i mamy taką samą ochotę schować się pod stół w obronie przed zgiełkiem i samym sobą. Trudno nie lubić Felliniego, gdyż Fellini jest do lubienia. Fellini na tym traci, gdyż jako lubiany nie może być drapieżny. Jedynie *Próba orkiestry* jest na tyle drapieżna, że nie trzeba jej lubić. Film, o który jestem zazdrosny.

Nadzieja Malraux. To właściwie nie film, lecz bezwładne strzępy ujęć. Może właśnie dlatego ten materiał, z którego na dobrą sprawę nigdy nie powstał film, z którego mało co wynika i jest tylko zapisem zamierzenia, tak bardzo przylega do złudy pragnień sprawiedliwego świata. Wielkość można zbudować różnie. Gdyby ten film został zrobiony pewnie zmieniono by mu tytuł. Dzięki temu, że ten film nigdy nie został skończony możemy wpisać weń naszą tęsknotę. A jeżeli piszę o tym zamierzonym filmie, to właśnie dlatego, że nazywa się *Nadzieja*. A może piszę o tym wszystkim także przez przekorę, gdyż parę dni temu Sejm RP odebrał honor kombatanta tym, co byli w Hiszpanii. *Nie pytaj komu bije dzwon, on bije dla ciebie...* Ale kto o tym pamięta. Komu śni się coś więcej niż władza?

Pasolini, Ser, najczystszy z jego filmów. Gdybym żył w kraju, w którym z Boga nie zrobiono politycznego kwitu, napisałbym, że Pasolini, dzięki swemu obrazoburstwu, właśnie w tym filmie rozmawiał z Bogiem. Cieszę się, że widziałem ten film i podслуchałem rozmowę.

Godard. Godard to ja. To byłem ja w latach 60-tych. Oglądałem świat jego oczyma. Jego filmy były bliskie plastyce tych czasów. Bardzo chciałem widzieć tak jak on – ale okazało się, że jestem inny. Tym niemniej Piotruś, wariat z głową owiniętą dynamitem, i cisza zamiast muzyki w momencie, gdy pojawia się obraz morza – to ja.

Filmy polskie

Filmy Andrzeja Munka, jedyne, które kształtowały moje poczucie i rozumienie polskości. Wielkie i niepowtarzalne filmy. Jakość wywodu intelektualnego harmonizuje z czystością formy. Gdy zobaczyłem okładkę wspomnieniowej *Filmówki*, na której widnieją trzy fotele, lecz żaden z nich nie ma napisu Munk, pomyślałem sobie, że im bardziej będziemy zapominać o Munku lub nawet wydrapywać z pamięci, tym większy dajemy dowód naszej zbiorowej głupoty, tym gorszy, że spowodowany serwilizmem wobec przemijających układów i koterii.

Świat polskiego filmu przedwojennego pozostawił we mnie wizję głupkowatej, operetkowej krainy bez systemu opieki zdrowotnej (*Doktor Wilczur*). Nie potrafiłbym wymienić nawet jednego tytułu, który z racji artystycznych utkwiłby mi w pamięci. Jeżeli oglądałem je z zainteresowaniem, to dla polszczyzny i artykulacji.

Bardziej przekonującą wizję polski przedwojennej roztoczył przede mną **Kawalerowicz w Celulozie.** I co śmieszne – pamiętam nie klasowy przekaz ideowy filmu, lecz kadry wypełnione pniami okorowanych drzew, kadry, które zostały we mnie, pewnie dlatego, że były uwiarygodnione nie tylko plastyką, lecz także Steinbeckowską relacją między tymi pniami i ludźmi. *Matka Joanna* – plastyka, *Pociąg* – prawdy o naszych neurastenjach także, lecz te pnie najsilniejsze.

Kadry pierwszych kronik z roku 1945. Elektryfikacja na wsi, wręczanie żarówki w wiejskiej izbie. Reforma rolna, odmierzanie zagonów kijami. Zaślubiny z morzem. To dziwne, jak silnie obrazy te wryły się w pamięć. Trzeba przyznać, że zrobione czysto. Przekonywujące ekspresyjnie. Gdy nastaly czasy obecnej suwerenności byłem zdziwiony, że nie można uchwycić ich literackim skrótem. Widać nie tylko ja, nikt tego nie umiał wyrazić. W filmach, które widziałem, obecna transformacja ustrojowa przekazywana jest jako jazgot, zgiełk. Coś podświadomego musi w tym być. Rewolucja, która nie umie znaleźć swego symbolu, nie jest rewolucją, a jedynie zmianą osób na stanowiskach.

Mileżąca gwiazda wg Lema. Polski, lecz reżyserowany przez Niemca film. Był to dla mnie, jako dziecka, pierwszy film, który działo się w wymyślonej rzeczywistości. Każdy film dzieje się w wymyślonej rzeczywistości, ale wtedy o tym nie wiedziałem, zaś kosmiczna rzeczywistość tego filmu była beczelnie wyzywająca. Pierwszy raz zobaczyłem coś wyciągniętego z głowy i nie udającego niczego innego. Pewnie baśniowe światy innych filmów brałem za realność.

Upał – film Kutza wedle estetyki Kabaretu Starszych Panów. Pamiętam, że strasznie ten film był spluty, i pewnie słusznie. Ale wiele rzeczy podobało mi się w nim. Przede wszystkim opustoszały pejzaż wyludnionej Warszawy. To mnie zaciękawilo. Fascynują mnie obrazy miejskich ulic, na których nikogo, prócz bohaterów nie ma.

Nikt nie woła Kutza, Wspólny pokój, Pętla Hasa. Te filmy zapadły we mnie o wiele głębiej niż późniejsze realizacje Hasa i Kutza (nawet *Sanatorium*). Jest w nich pięknie zapisana pustka, ból. Poruszyły mnie te filmy.

Buczkowski – Orzeł. Bardzo anglosaski film. Tak dobry rzemieślniczo, że nie odbierałem go jako filmu polskiego. Został mi w pamięci. Rozśmieszające jest lekceważenie Buczowskiego, głównie dlatego, że był w swoim czasie jedynie najsprawniejszym zawodowo reżyserem polskim. To takie „nasze”. Gdyby był Anglikiem, może zasłużyłby sobie na mały esej u polskich historyków kina.

Kłuba i jego Słońce wschodzi raz na dzień, pamiętam szok, jakim była dla mnie projekcja tego filmu. Pytałem później Klubę o wirażowanie użyte w jego filmie (zabieg techniczny polegający na monochromatycznym barwieniu kopii na jeden kolor). Odpowiedział mi, że tam nie było żadnego filmu w kolorach. *Słońce* uniosło mnie parę metrów nad ziemię. Ten film był bardzo „moim” filmem.

Wojciech Wiszniewski – Szafo, przemów do mnie, zduszony krzyk, prześmiewający, pełen miłości i odrazy. Estetyka i sposób myślenia, który był mi tak bliski. Był, gdyż wystygłem. Kłopoty, jakie miał ten film Wojtka, ten i wszystkie inne, a także sam Wojtek, były połowiczną winą władzy. Połowiczną, gdyż władza działała ośmielona milczeniem środowiska filmowego, które nigdy nie wystąpiło w obronę Wojtka. To, że jego *Proces Brzeski* nie powstał, było spowodowane postawą naszych środowiskowych liderów.

Andrzej Wajda. Z wielu jego filmów został mi w pamięci jedynie tętent koni. A tak serio, to *Wesele* – film fertyczny z zapisanym w środku szaleństwem Sobocińskiego i Wyspiańskiego. *Ziemia obiecana* – jest w niej gorączka czasów, o których opowiada, ale także gorączka lat 70-tych, kiedy była kręcona. Obok *Krzyżaków* Forda – chyba jedyne udane polskie epiki. No i *Papiół i diament* – film, któremu każdy z nas jest coś dłużny. Gdy przeczytałem wypowiedź Wajdy, dystansującą się od tego filmu z powodów ideologicznych, odczytałem to jako wizyjną zapowiedź szaleństwa, które nas ogarnia. Gdy zobaczyłem *Pierścionek*,

ze statystą udającym Cybulskiego zrozumiałem, że szaleństwo już nami zawiadnęło. Mówi się, że filmy po jakimś czasie zaczynają żyć niezależnie od twórcy. Wajda robi wszystko, by w jego wypadku tak nie było. By własny pomnik, który z takim trudem dewastuje, mógł ożyć, Wajda powinien zrobić *Przedwiośnie*, o którym wie, że powinien je zrobić, ale uważa, że bylemu senatorowi nie wypada. Problemem mistrza jest niewiara, że film może istnieć jako film, samoistnie. Wygląda jakby ktoś mu wmówił, że kino jest środkiem, narzędziem do załatwiania takich, czy innych spraw.

Filmy Morgensterna *Jowita* i *Do widzenia, do jutra* zapisywały dziwnie urokliwy świat wzruszeń i fascynacji naszych młodości. Taki wiosenny deszcz połowy lat sześćdziesiątych. Mała stabilizacja, gdzieś po bokach wykluwające się księstwo warszawskie, a my pomiędzy, chodzący po wiosennym deszczu. Filmy Kluby zapisywały trochę smaku tego deszczu. Film *Wajdy z Braunek* (tytuł?)* i późniejszy z Olbrychskim (tytuł?)** niby działały się w miejscach, które znałem, niby zapisywały coś podobnego, lecz przywalone blichtrzem księstwa nie mogły uchwycić smaku drobiny deszczu.

Skolimowski, jego pierwsze bunty. One tak przylegały do naszych, pokoleńowych wyobrażeń o nas samych. Bardzo chcieliśmy takimi być i Skolim umiał nie tylko to zapisać, ale także przybrać w ciekawą formę. Filmem, który prócz „wymyślenia” przekazywał jakąś prawdę o czasie, była pierwsza wersja *Ręk do góry*, mimo iż pod względem formalnym był to film najbardziej wymyślony.

Muchotłuk Piwowskiego. W zakończeniu więcej szczerości i troski niż we wszystkich naszych ruchomych świętach narodowych do kupy. *Rejs*. Ten film mógł zostać wyprodukowany tylko pod „rządami ciemniaków”. Lobotomiczna kwintesencja naszego bigosu umysłowego. Panorama Raclawicka czasów malej stabilizacji i zbiorowej konsumpcji owoców zwycięstwa nad analfabetyzmem. Słyszałem wspomnienia jednego z wielkich naszego kina. Gdy po koleżeńsku zobaczył legendarne kilometry taśmy, jakie Piwek wykręcił do *Rejsu*, że zgrozą zauważył, że na materiałach nie widać, by statek płynął gdziekolwiek i wygląda jakby stał w miejscu. Być wielkim, nie zawsze znaczy być poetą. Wielkość przybrałaby pewnie łajbę w husarskie skrzydła i siłą narodowego ducha popędziłaby nią nad wschodnią granicę. Piwek zobaczył Polskę jako bezsensownie taplącą się w bajorze pordeziewiały stateczek. Może ta metaforyczność była wymuszona przez cenzurę, ale wygląda na to, że nam trzeba zniewolenia, by tworzyć. Trzymam kciuki za najnowszy film Piwka. Pytanie tylko, czy ucisk jest wystarczający.

Zanussi, Struktura kryształu – jego pierwszy i najlepszy film. Jedyń szczerzy pewnie dlatego, że debiutując Zanus jeszcze nie miał kalkulatora. Ładna scena tańca w śniegu. Myśmy tak tańczyli. Krzysztof – wątpię. Pewnie stał z boku i podglądał. Potem ktoś mu kupił kalkulator (nb. pierwszym jego filmem była pozycja oświatowa o pracy komputera) i Krzysztof zaczął kalkulować. Długo trwało nieporozumienie, o co mu chodzi. Teraz się wyjaśniło, że o dodatni bilans, i to nie kwartalny. Czasami zapominał kalkulatora i dawał sobie aktorom wehodzić na głowę. Tak powstało *Za ścianą* z wiarygodnie szlochającą Komorowską i film (jaki był tytuł?)*** z Nowickim, w którym popelnia on samobójstwo. Scena ni to mimowolnego, ni to samobójczego wypadnięcia za okno dowodzi

* *Polowanie na muchy* (przyp. Red.)

** *Wszystko na sprzedaż* (przyp. Red.)

*** *Spirala* (przyp. Red.)

albo naprawdę wielkiego instynktu Nowickiego, albo chwilowego zapomnienia się Wielkiego Kalkulatora. Zostają jeszcze *Barwy ochronne* i zadziwiający fenomen mojej pamięci: z dwugodzinnego łażenia po ekranie Zapasiewicza z dobrze ułożonym Garlickim nie pamiętam nic, prócz tego, że raz ten, a raz tamten udawali Krzysztofa lub jego marzenia o sobie samym. Zaś epizodycznie pojawiający się Dmochowski i jego majestatyczny skok do basenu pamiętam, jakbym ten film widział dziś. Ta profetycznie autorska postać dowodzi potęgi talentu twórcy.

Kieślowski. *Spokój* – monumentalny w swojej skromności. *Ostry dyżur* – dokument o pracy w szpitalu. Chirurgowi łamie się chirurgiczny młotek w czasie zabiegu. Ktoś podaje mu zwykły, na drewnianym trzonku. Gdy zobaczyłem ten film, spytałem Krzyśka, czy inscenizował to, Krzysiek spojrział na mnie, jakby w ogóle mnie nie rozumiejąc. Młotek łamał się naprawdę. Teraz Krzysiek chce o Bogu. Komputer w roli Pana Boga, który powoduje załamanie się tafli lodowej pod ślizgającymi się dziećmi. Nie przemawia to do mnie. Siłą Krzyśka był młotek i prawda realnych ludzkich reakcji.

Wojtek Marczewski. *Ładne filmy.* Najwyżej cenię sobie *Klucznika*, bardzo muzyczny konstrukcyjnie film. Recepcję filmów Wojtka zakłóca mi ich nie zakłócony ład umysłowy. Powtarzająca się jak refren teza, że diabeł siedzi tylko u Indian albo tylko u kowbojów, jest niezgodna z moim doświadczeniem mówiącym, że diabeł posiada trochę u Indian i trochę u kowbojów. Tym niemniej Wojtek jest bardzo dumny ze swojej tezy i uprawiając reżyserowany patos każe wzruszać się i płakać z powodu swej niezłomnej czystości.

***Aria dla atlety* – film, którego do dziś zazdroszczę Bajonowi.** Byliśmy z Filipem na jednym roku. Chyba równocześnie debiutowaliśmy. Mimo upierdliwości biurokracji czuliśmy się z naszymi filmami, jak faceci ślizgający się na deskach po czubkach łal. Pewnie nikt teraz nie uwierzy, ale my wtedy wierzyliśmy, że to, co robiliśmy, miało sens, mimo że z obrzydzeniem nazywano nas kaligrafami.

Filmy niepokoju moralnego – och, zapomnijmy o tym. Niestarannie wykonane, za to zapieszczone przez wszystkich, pełne dobrych intencji, którymi od nowa wybrukowano dziś polskie piekło i sojusz Unii Demokratycznej z ZChN.

Gdy myślę o kinie mego pokolenia przewija się panorama obrazów, nie tylko tych z okładek, ale i tych cichszych, jak Barańskiego, Kondratiuka, Leszczyńskiego, Holland, Andrejewa, także Barei i wielu innych. Nigdy nie udało nam się szczerze ze sobą porozmawiać. Ale rozmawialiśmy naszymi filmami. Wczoraj zobaczyłem *Gwiezdny pył* w telewizji. Można być dumnym, że było się w takim towarzystwie. Zapisaliśmy w nich nasze myślenia, a to już bardzo dużo.

Jednak filmem, który w moim życiu zrobił na mnie największe wrażenie była anonimowa kreskówka. Musiałem ją widzieć, jako zupełnie małe dziecko. Wielki metalowy robot – uosobienie siły i zła goni coś małego, może lalkę, może misia. Wszystko jedno, gdyż to ja byłem tym małym. I ta wielka tępa siła chciała zabić mnie. Śmierć nie jest dla mnie czymś, czego się boję. Śmierć bardziej kojarzy mi się ze spokojem i ustaniem obowiązku życia niż z lękiem. Boję się tępej siły. Ten robot prześladował mnie długo i pewnie dalej biega tupocząc po mojej głowie.

PIOTR SZULKIN

Krzysztof Dybciak

FILMY ŚWIATA

Narodzony narodu Griffith, 1915
 Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
 Gorączka złota Chaplin, 1925
 Męczennstwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
 M – morderca Lang, 1931
 Obywatel Kane Welles, 1941
 Złodzieje rowerów De Sica, 1948
 Rashomon Kurosawa, 1950
 La Strada Fellini, 1954
 Ucieczka skazańca Bresson, 1956
 Tron we krwi Kurosawa, 1957
 W samo południe Zinnemann, 1952
 Siódma pieczęć Bergman, 1956
 Tam, gdzie rosną pozłomki Bergman, 1958
 Osiem i pół Fellini, 1962
 Czerwona pustynia Antonioni, 1964
 Grek Zorba Cacoyannis, 1965
 Andriej Rublow Tarkowski, 1969
 Misja Joffé, 1986
 Pokuta Abuladze, 1986

REŻYSERZY ŚWIATA

David Wark Griffith
 Charles Chaplin
 Fritz Lang
 Carl Theodor Dreyer
 John Ford
 Siergiej Eisenstein
 Alfred Hitchcock
 Luis Buñuel
 Vittorio De Sica
 Orson Welles
 Akira Kurosawa
 Robert Bresson
 Ingmar Bergman
 Michelangelo Antonioni
 Federico Fellini
 Andrzej Wajda
 Andriej Tarkowski
 Miłoś Forman
 Werner Herzog

FILMY POLSKIE

Erolca Munk, 1958
 Popiół i diament Wajda, 1958
 Zezowate szczęście Munk, 1960
 Nóż w wodzie Polański, 1962
 Iluminacja Zanussi, 1973
 Ziemia obiecana Wajda, 1974
 Człowiek z marmuru Wajda, 1976
 Constans Zanussi, 1980
 Austeria Kawalerowicz, 1982
 Ucieczka z kina „Wolność”
 Marczewski, 1990

Józef Hen

Nietolerancja Griffith, 1916
 Październik Eisenstein, 1927
 Światła wielkiego miasta
 Chaplin, 1931
 Dzisiejsze czasy Chaplin, 1936
 Świat się śmieje Aleksandrow, 1934
 Obywatel Kane Welles, 1941
 Komedianci Carné, 1945
 Palsà Rossellini, 1946
 Złodzieje rowerów De Sica, 1948
 Niepotrzebni mogą odejść
 Reed, 1947
 Urok szatana Clair, 1950
 W samo południe Zinnemann, 1952
 Most na rzece Kwal Lean, 1957
 La strada Fellini, 1954
 Stodkie życie Fellini, 1960
 Osiem i pół Fellini, 1962
 Bulwar zachodzącego słońca
 Wilder, 1960
 Rashomon Kurosawa, 1950
 Sklep przy głównej ulicy
 Kadar i Kios, 1965
 Dwunastu gniewnych ludzi
 Lumet, 1956

David W. Griffith
 Charles Chaplin
 Cecil B. De Mille
 Siergiej Eisenstein
 Wsiewołod Pudowkin
 Erich von Stroheim
 Luis Buñuel
 John Ford
 Fritz Lang
 René Clair
 Marcel Carné
 Orson Welles
 Roberto Rossellini
 Vittorio De Sica
 Federico Fellini
 Michelangelo Antonioni
 Billy Wilder
 David Lean
 Ingmar Bergman
 Miłoś Forman

Erolca Munk, 1957
 Popiół i diament Wajda, 1958
 Kwiecień Lesiewicz, 1961
 Jak być kochaną Has, 1962
 Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
 Rękopis znaleziony w Saragossie
 Has, 1964
 Człowiek z marmuru Wajda, 1976
 Śmierć prezydenta
 Kawalerowicz, 1977
 Krótki film o miłości Kieślowski, 1989
 Kornblumenblau Wosiewicz, 1988

Jan Łomnicki

Gorączka złota Chaplin, 1925
 Pancernik Potiomkin
 Eisenstein, 1925
 Złodzieje rowerów De Sica, 1948
 W samo południe Zinnemann, 1952
 Rashomon Kurosawa, 1950
 Niepotrzebni mogą odejść
 Reed, 1947
 La strada Fellini, 1954
 Pół żartem, pół serio Wilder, 1959
 Cena strachu Clouzot, 1953
 Dwunastu gniewnych ludzi
 Lumet, 1956
 Wakacje pana Hulot Tati, 1953
 Matnia Polański, 1965
 Kabaret Fosse, 1972
 Andriej Rublow Tarkowski, 1969
 Ballada o żołnierzu Czuchraj, 1959
 Pociąg pod specjalnym nadzorem
 Menzel, 1966
 Matka Joanna od Aniołów
 Kawalerowicz, 1961
 Fanny i Aleksander Bergman, 1983
 Popiół i diament Wajda, 1958
 Obywatel Kane Welles, 1941

Siergiej Eisenstein
 Frederico Fellini
 Orson Welles
 Vittorio De Sica
 Charles Chaplin
 Andrzej Wajda
 Akira Kurosawa
 Ingmar Bergman
 Andriej Tarkowski
 Roman Polański
 Carol Reed
 Billy Wilder
 Sidney Lumet
 Jacques Tati
 Jiří Menzel
 Jerzy Kawalerowicz
 Bob Fosse
 Henri Georges Clouzot
 Grigorij Czuchraj
 Alfred Hitchcock

Popiół i diament Wajda, 1958
 Pokolenie Wajda, 1954
 Matka Joanna od Aniołów
 Kawalerowicz, 1961
 Zezowate szczęście Munk, 1960
 Trzeba zabić tę miłość
 Morgenstern, 1972
 Sanatorium pod Klepsydrą
 Has, 1973
 Na wylot Królikiewicz, 1972
 Struktura kryształu Zanussi, 1969
 Rejs Piwowski, 1970
 Ręce do góry Skolimowski, 1967

Maria Malatyńska

Gończka złota Chaplin, 1925
Pies andaluzyjski Buñuel, 1928
Pancernik Potiomkin
 Eisenstein, 1925
Chciwość Stroheim, 1924
Pod dachami Paryża Clair, 1930
M – mordorca Lang, 1931
Obywatel Kane Welles, 1941
Towarzysze broni Renoir, 1937
Ludzie za mgłą Carné, 1938
La strada Fellini, 1954
Rashomon Kurosawa, 1950
Śródma pleczęć Bergman, 1956
Popiół i diament Wajda, 1958
Zmlerzch bogów Visconti, 1969
Mefisto Szabó, 1981
Naga wyspa Shindo, 1960
Do utraty tchu Godard, 1959
Zwierciadło Tarkowski, 1975
Amadeusz Forman, 1984
Niepokoje wychowanka Törlessa
 Schlöndorff, 1966
Zagadka Kaspara Hausera
 Herzog, 1974

Jan Olszewski

Letni sen Bergman, 1950
Tam, gdzie rosną poziołki
 Bergman, 1958
Goście Wleczarzy Pańskiej
 Bergman, 1962
Fanny i Alexander Bergman, 1983
Dama zniknęła Hitchcock, 1938
Okno na podwórze Hitchcock, 1954
La strada Fellini, 1954
Śledmiu samuraju Kurosawa, 1954
Przygoda Antonioni, 1960
Kieszonkowlec Bresson, 1959
Tokijska opowieść Ozu, 1953
Dzień gniewu Dreyer, 1943
Niemcy, rok zerowy Rossellini, 1948
Nakarmić kruki Saura, 1976
Zielona dolina Ford, 1941
Rio Bravo Hawks, 1958
Miłość po południu Rohmer, 1972
Dziewczyna Gregory'ego
 Forsyth, 1980
Droga węża Widerberg, 1986
Legenda o świętym pijaku
 Olmi, 1988

Jerzy Płażewski

Andrzej Rublow Tarkowski, 1969
Pancernik Potiomkin
 Eisenstein, 1925
Obywatel Kane Welles, 1941
Komedianci Carné, 1945
Gończka złota Chaplin, 1925
Towarzysze broni Renoir, 1937
Lecą żurawie Kalatozow, 1957
Lot nad kukułczym gniazdem
 Forman, 1975
Męczeństwo Joanny d'Arc
 Dreyer, 1928
Gracz Altman, 1992
Popiół i diament Wajda, 1958
Opatrzność Resnais, 1977
400 batów Truffaut, 1959
Rain Man Levinson, 1988
Zielony promień Rohmer, 1985
Rzym miasto otwarte Rossellini, 1945
Harakiri Kobayashi, 1962
Tam, gdzie rosną poziołki
 Bergman, 1958
La strada Fellini, 1954
Pejzaż w mgie Angelopoulos, 1988

FILMY ŚWIATA

REŻYSERZY ŚWIATA

David Wark Griffith
 Charles Chaplin
 Luis Buñuel
 Fritz Lang
 Siergiej Eisenstein
 Marcel Carné
 René Clair
 Jean Renoir
 Orson Welles
 Robert Flaherty
 John Ford
 Ingmar Bergman
 Federico Fellini
 Luchino Visconti
 Akira Kurosawa
 Andrzej Wajda
 Jean-Luc Godard
 Miłoś Forman
 Andrzej Tarkowski
 Werner Herzog

Friedrich W. Murnau
 Jean Renoir
 Kenji Mizoguchi
 John Ford
 Carl T. Dreyer
 Yasujiro Ozu
 Alf Sjöberg
 Ingmar Bergman
 Federico Fellini
 Akira Kurosawa
 Alfred Hitchcock
 Michelangelo Antonioni
 Roberto Rossellini
 Robert Bresson
 Eric Rohmer
 Ermanno Olmi
 Carlos Saura
 Jacques Tati
 Bill Forsyth
 Terence Davies

Woody Allen
 Ingmar Bergman
 Luis Buñuel
 Charles Chaplin
 Vittorio De Sica
 Carl T. Dreyer
 Siergiej Eisenstein
 Federico Fellini
 Jean-Luc Godard
 Peter Greenaway
 David W. Griffith
 Alfred Hitchcock
 Miklós Jancsó
 Akira Kurosawa
 Alain Resnais
 Eric Rohmer
 Andrzej Tarkowski
 Jacques Tati
 Andrzej Wajda
 Orson Welles

FILMY POLSKIE

Popiół i diament Wajda, 1958
Człowiek z marmuru Wajda, 1976
Zezowate szczęście Munk, 1960
Rejs Piwowski, 1970
Perła w koronie Kutz, 1971
Barwy ochronne Zanussi, 1976
Dreszcze Marczewski, 1981
Wodzirej Falk, 1977
Amator Kieślowski, 1979
Kobieta samotna Holland, 1981

Popiół i diament Wajda, 1958
Panny z Wilka Wajda, 1978
Rękopis znaleziony w Saragossie
 Haas, 1964
Nóż w wodzie Polański, 1962
Rysopis Skolimowski, 1964
Spirala Zanussi, 1978
Paclorki jednego różańca Kutz, 1979
Krótki film o zabijaniu
 Kieślowski, 1991
Dziewczyna z hotelu „Excelsior”
 Krauze, 1988
Ostatni prom Krzystek, 1989

Człowiek z marmuru Wajda, 1977
Dekalog Kieślowski, 1989-1990
Erolca Munk, 1958
Iluminacja Zanussi, 1973
Jak daleko stąd, jak blisko
 Konwicki, 1972
Matka Królów Zaorski, 1987
Matka Joanna od Aniołów
 Kawalerowicz, 1961
Nóż w wodzie Polański, 1962
Ostatni etap Jakubowska, 1948
Popiół i diament Wajda, 1958
Przesłuchanie Bugajski, 1981
Rejs Piwowski, 1970
Wodzirej Falk, 1978

Andrzej Ramlau

Ballada o żołnierzu Czuchraj, 1959
Amadeusz Forman, 1984
Amarcord Fellini, 1973
Brzdec Chaplin, 1921
Kabaret Fosse, 1972
Casablanca Curtiz, 1943
Hiroszima moja miłość
 Resnais, 1959
Kobieta i mężczyzna Lelouch, 1966
Pociągi pod specjalnym nadzorem
 Menzel, 1966
Rozmowa Coppola, 1974
Szepty i krzyki Bergman, 1972
W samo południe Zinnemann, 1952
Ptaki Hitchcock, 1962
Gwiazdy na czapkach Jancsó, 1967
Rashomon Kurosawa, 1950
Zwierciadło Tarkowski, 1975
Zawód reporter Antonioni, 1975
Viridiana Buñuel, 1961
Wakacje pana Hulota Tati, 1953

Wiesław Saniewski

Lot na kukuczym gnazdem
 Forman, 1975
Zmierzc bogów Visconti, 1969
Konformista Bertolucci, 1970
Obywatel Kane Welles, 1941
Zimne dni Kovács, 1966
Czas Apokalipsy Coppola, 1979
Ojciec chrzestny I i II Coppola, 1972
Pociągi pod specjalnym nadzorem
 Menzel, 1966
Czyż nie dobija się koni
 Pollack, 1969
Stowarzyszenie Umarłych Poetów
 Weir, 1989
Kabaret Fosse, 1972
Ziemia obiecana Wajda, 1974
Popiół i diament Wajda, 1958
Misja Joffé, 1986
Ostatni seans filmowy
 Bogdanovich, 1971
Mały wielki człowiek Penn, 1970
Samotność długodystansowca
 Richardson, 1962
Amarcord Fellini, 1973
Włóczykij Pasolini, 1962
Obława Penn, 1965

Tadeusz Szczepański

Gorączka złota Chaplin, 1925
Generał Keaton-Bruckman, 1926
Obywatel Kane Welles, 1941
Iwan Groźny Eisenstein, 1946
Tron we krwi Kurosawa, 1957
Popiół i diament Wajda, 1958
Hiroszima, moja miłość
 Resnais, 1959
Zezowate szczęście Munk, 1960
Viridiana Buñuel, 1961
Stużący Losey, 1963
Osłem i pól Fellini, 1962
Rękopis znaleziony w Saragossie
 Has, 1964
Powiększenie Antonioni, 1966
Szalony Plotruś Godard, 1965
Persona Bergman, 1966
Matnia Polański, 1965
Pał się, moja panno Forman, 1967
Miłość Elwiry Madigan
 Widerberg, 1967
Ofiarowanie Tarkowski, 1986

FILMY ŚWIATA

REŻYSERZY ŚWIATA

Woody Allen
 Michelangelo Antonioni
 Robert Altman
 Ingmar Bergman
 Bernardo Bertolucci
 Luis Buñuel
 René Clair
 Charles Chaplin
 Francis Ford Coppola
 Federico Fellini
 Miłoś Forman
 Alfred Hitchcock
 Miklos Jancsó
 Akira Kurosawa
 Alain Resnais
 Carlos Saura
 Vittorio Storaro
 Steven Spielberg
 Andriej Tarkowski
 Haskell Wexler

Andrzej Wajda
 Orson Welles
 Federico Fellini
 Pier Paolo Pasolini
 Bernardo Bertolucci
 Luchino Visconti
 Lindsay Anderson
 Francis F. Coppola
 Alfred Hitchcock
 Wsiewołod Pudowkin
 Siergiej Eisenstein
 Werner Herzog
 Vittorio Storaro
 Ingmar Bergman
 Andriej Tarkowski
 Arthur Penn
 Joseph Losey
 Jean Renoir
 Martin Scorsese

Michelangelo Antonioni
 Ingmar Bergman
 Robert Bresson
 Luis Buñuel
 Charles Chaplin
 Siergiej Eisenstein
 Federico Fellini
 Jean-Luc Godard
 David Wark Griffith
 Alfred Hitchcock
 Buster Keaton
 Akira Kurosawa
 Fritz Lang
 Georges Méliès
 Friedrich Wilhelm Murnau
 Roman Polański
 Andriej Tarkowski
 Jean Vigo
 Andrzej Wajda
 Orson Welles

FILMY POLSKIE

Elementarz Wiszniewski, 1976
Iluminacja Zanussi, 1973
Kobieta samotna Holland, 1981
Krótki film o zabijaniu
 Kieślowski, 1991
Matka Joanna od Aniołów
 Kawalerowicz, 1961
Sanatorium pod Klepsydrą
 Has, 1973
Sami swoi Chęciński, 1967
Tango Rybczyński, 1980
Zezowate szczęście Munk, 1960
Ziemia obiecana Wajda, 1974

Ziemia obiecana Wajda, 1974
Popiół i diament Wajda, 1958
Wesele Wajda, 1972
Człowiek z marmuru Wajda, 1976
Na wylot Królikiewicz, 1972
Perła w koronie Kutz, 1971
Kanał Wajda, 1956
Pociąg Kawalerowicz, 1959
Matka Joanna od Aniołów
 Kawalerowicz, 1961
Rękopis znaleziony w Saragossie
 Has, 1964
Nóż w wodzie Polański, 1962

Popiół i diament Wajda, 1958
Zezowate szczęście Munk, 1960
Nóż w wodzie Polański, 1962
Rękopis znaleziony w Saragossie
 Has, 1964
Rysopis Skolimowski, 1964
Salto Konwicki, 1965
Faraon Kawalerowicz, 1965
Żywoł Mateusza Leszczyński, 1967
Za ścianą Zanussi, 1971
Wizja lokalna 1901 Bajon, 1980

FILMY ŚWIATA

Jerzy Sztwierzna

Metropolis Lang, 1926
 Złoty wiek Buñuel, 1930
 Piękność dnia Buñuel, 1967
 Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
 Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
 Dyktator Chaplin, 1940
 Rashomon Kurosawa, 1950
 Rio Bravo Hawks, 1958
 Pół żartem, pół serio Wilder, 1959
 La strada Fellini, 1954
 Słodkie życie Fellini, 1960
 Przyszłość Antonioni, 1960
 Tam, gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
 Szepty i krzyki Bergman, 1972
 Miłość blondynki Forman, 1965
 Swobodny jeździec Hopper, 1969
 Taksówkarz Scorsese, 1976
 Nakarmić kruki Saura, 1976
 E. T. Spielberg, 1982
 Ofiarowanie Tarkowski, 1986

REŻYSERZY ŚWIATA

Fritz Lang
 Charles Chaplin
 Marcel Carné
 Luis Buñuel
 Alfred Hitchcock
 Billy Wilder
 Howard Hawks
 John Huston
 Ingmar Bergman
 Akira Kurosawa
 Federico Fellini
 Michelangelo Antonioni
 Andrzej Wajda
 Miloš Forman
 Carlos Saura
 Glauber Rocha
 Andrzej Tarkowski
 James Ivory
 Rainer Werner Fassbinder
 Jim Jarmush

FILMY POLSKIE

Sabra Ford, 1934
 Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
 Orzeł Buczkowski, 1958
 Struktura kryształu Zanussi, 1969
 Za ścianą Zanussi, 1971
 Nóż w wodzie Polański, 1962
 Ziemia obiecana Wajda, 1974
 Człowiek z marmuru Wajda, 1976
 Był jazz Falk, 1981
 Tango Rybczyński, 1980

Jerzy Uszyński

Bzdąc Chaplin, 1921
 Chciwość Stroheim, 1924
 Narodziny narodu Griffith, 1915
 Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
 Obywatel Kane Welles, 1941
 Pies andaluzyjski Buñuel, 1928
 Siódma pieczęć Bergman, 1956
 Tron we krwi Kurosawa, 1957
 Ewangelia według św. Mateusza Pasolini, 1964
 Cienie Cassavetes, 1961
 Trzeci człowiek Reed, 1949
 Mademoiselle Richardson, 1965
 Zwierciadło Tarkowski, 1975
 Zmierzch bogów Visconti, 1969
 Casanova Fellini, 1976
 Kabaret Fosse, 1972
 Czas Apokalipsy Coppola, 1979
 Aguirre, gniew boży Herzog, 1972
 Skrowronki na więzieli Menzel, 1969
 Dawno temu w Ameryce Leone, 1984

Carl Theodor Dreyer
 Luis Buñuel
 Ingmar Bergman
 Federico Fellini
 Michelangelo Antonioni
 Pier Paolo Pasolini
 Charles Chaplin
 John Cassavetes
 Stanley Kubrick
 Robert Bresson
 Akira Kurosawa
 Werner Herzog
 Wim Wenders
 Ken Russell
 Peter Greenaway
 Andrzej Tarkowski
 Siergiej Paradzanow
 Miloš Forman
 Zbigniew Rybczyński

Bariera Skolimowski, 1966
 Nóż w wodzie Polański, 1962
 Diabeł Żuławski, 1972
 Życie rodzinne Zanussi, 1971
 Ziemia obiecana Wajda, 1974
 Pożegnania Has, 1958
 Nikt nie woła Kutz, 1960
 Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
 Rejs Piwowski, 1970
 Niepokonani Drązewski, 1981

Andrzej Werner

Portier z hotelu Atlantic Murnau, 1924
 Obywatel Kane Welles, 1941
 Słowo Dreyer, 1955
 Rashomon Kurosawa, 1950
 Tam, gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
 Słodkie życie Fellini, 1960
 Osłem i pół Fellini, 1962
 Przyszłość Antonioni, 1960
 Wirlidana Buñuel, 1961
 Hiroszima, moja miłość Resnais, 1959
 Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
 Włazdy na czapkach Jancsó, 1967
 Andriej Rublow Tarkowski, 1969
 O uroczystościach i gościach Nemec, 1966
 Pociągi pod specjalnym nadzorem Menzel, 1966
 Powiększenie Antonioni, 1966
 Szepty i krzyki Bergman, 1972
 Zagadka Kaspara Hausera Herzog, 1974
 Pat Garret i Billy Kid Peckinpah, 1973
 Fanny i Aleksander Bergman, 1983

David W. Griffith
 Friedrich Murnau
 Fritz Lang
 Charles Chaplin
 Siergiej Eisenstein
 Carl T. Dreyer
 Robert Bresson
 Akira Kurosawa
 Luchino Visconti
 Federico Fellini
 Ingmar Bergman
 Luis Buñuel
 Michelangelo Antonioni
 Andriej Tarkowski
 Andrzej Wajda
 Jean Luc Godard
 István Szabó
 Werner Herzog
 Carlos Saura
 Alfred Hitchcock

Eroica Munk, 1957
 Nóż w wodzie Polański, 1962
 Jak być kochaną Has, 1962
 Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
 Żywot Mateusza Leszczyński, 1968
 Człowiek z marmuru Wajda, 1976
 Barwy ochronne Zanussi, 1976
 Spokój Kieślowski, 1976
 Dreszcze Marczewski, 1981
 Gorączka Holland, 1980

Janusz Wróblewski

Amarcord Fellini, 1973
 Andriej Rublow Tarkowski, 1969
 Czas Apokalipsy Coppola, 1979
 2001: Odyseja kosmiczna
 Kubrick, 1966
 Gorączka złota Chaplin, 1925
 Kabaret Fosse, 1972
 Konformista Bertolucci, 1970
 Matnia Polański, 1965
 Paris-Texas Wenders, 1984
 Piknik pod Wiszącą Skaleą Weir, 1976
 Popiół i diament Wajda, 1958
 Posłaniec Losey, 1971
 Powiększenie Antonioni, 1966
 Pół żartem, pół serio Wilder, 1959
 Sklep przy głównej ulicy
 Kadar i Klos, 1965
 Włdmo wolności Buñuel, 1975
 Wieczór kuglarzy Bergman, 1953
 Wściekły byk Scorsese, 1980
 Zawód reporter Antonioni, 1975
 Zelig Allen, 1983

FILMY ŚWIATA

REŻYSERZY ŚWIATA

Woody Allen
 Michelangelo Antonioni
 Ingmar Bergman
 Luis Buñuel
 Charles Chaplin
 Francis Ford Coppola
 Federico Fellini
 Miloš Forman
 Peter Greenaway
 David W. Griffith
 Werner Herzog
 Alfred Hitchcock
 Akira Kurosawa
 Friedrich W. Murnau
 Pier Paolo Pasolini
 Roman Polański
 Martin Scorsese
 Andriej Tarkowski
 Luchino Visconti
 Orson Welles

FILMY POLSKIE

Gorączka Holland, 1980
 Iluminacja Zanussi, 1973
 Jak daleko stąd, jak blisko
 Konwicki, 1971
 Pociąg Kawalerowicz, 1959
 Popiół i diament Wajda, 1958
 Pożegnania Has, 1958
 Ręce do góry Skolimowski, 1967
 Trzecia część nocy Żuławski, 1971
 Zezowate szczęście Munk, 1960
 Ziemia obiecana Wajda, 1974

Janusz Zaorski

Lot nad kukułczym gniazdem
 Forman, 1975
 Osłem i pół Fellini, 1962
 Obywatel Kane Welles, 1941
 Przygoda Antonioni, 1960
 Andriej Rublow Tarkowski, 1969
 Fanny i Aleksander Bergman, 1983
 Viridiana Buñuel, 1961
 Piknik pod Wiszącą Skaleą Weir, 1976
 Tron we krwi Kurosawa, 1957
 Przemiętło z wiatrem Fleming, 1939
 Ojciec chrzestny Coppola, 1972
 Cienie zapomnianych przodków
 Paradžanow, 1965
 Ostatnie tango w Paryżu
 Bertolucci, 1972
 Lśnienie Kubrick, 1980
 Dawno temu w Ameryce Leone, 1984
 Szepty i krzyki Bergman, 1972
 Zaćmienie Antonioni, 1962
 Zawód reporter Antonioni, 1975
 Amarcord Fellini, 1973
 Kobieta z wydm Teshigahara, 1964
 Purpurowa róża z Kairu Allen, 1983

Charles Chaplin
 David W. Griffith
 Sieriej Eisenstein
 David O. Selznick
 Andriej Tarkowski
 Alain Resnais
 Federico Fellini
 Michelangelo Antonioni
 Siergiej Paradžanow
 Bernardo Bertolucci
 David Lynch
 Stanley Kubrick
 Buster Keaton
 Miloš Forman
 Pier Paolo Pasolini
 Luis Buñuel
 Bracia Marx
 Francis Ford Coppola
 Akira Kurosawa
 Abel Gance
 Woody Allen

Zezowate szczęście Munk, 1960
 Popiół i diament Wajda, 1958
 Człowiek z marmuru Wajda, 1976
 Matka Królów Zaorski, 1982
 Dekalog Kieślowski, 1989-1991
 Ziemia obiecana Wajda, 1974
 Ucieczka z kina „Wolność”
 Marczewski, 1990
 Rękopis znaleziony w Saragossie
 Has, 1964
 Rysopis Skolimowski, 1964
 Matka Joanna od Aniołów
 Kawalerowicz, 1961

Kazimierz Żórawski

Anatomia morderstwa
 Preminger, 1959
 Anioł zagłady Buñuel, 1962
 Ballada o żołnierzu Czuchraj, 1959
 Buntownik bez powodu Ray, 1955
 Kabaret Fosse, 1972
 Kanał Wajda, 1956
 Lampart Visconti, 1963
 Miłość po południu Wilder, 1957
 Noc Antonioni, 1961
 Nocny kowboj Schlesinger, 1969
 Obywatel Kane Welles, 1941
 Ojciec chrzestny Coppola, 1972
 Osłem i pół Fellini, 1962
 Początek Panitów, 1970
 Andriej Rublow Tarkowski, 1969
 Sokół maltański Huston, 1941
 Szepty i krzyki Bergman, 1972
 Wakacje pana Hulot Tati, 1953
 W samo południe Zinnemann, 1952
 Zelig Allen, 1983

Michelangelo Antonioni
 Ingmar Bergman
 Luis Bunuel
 Federico Fellini
 Andrzej Wajda
 Charles Chaplin
 Jean-Luc Godard
 Alfred Hitchcock
 Miklós Jancsó
 Akira Kurosawa
 Pier Paolo Pasolini
 Istvan Szabó
 Luchino Visconti
 René Clair
 Billy Wilder
 Jifi Menzel
 Siergiej Paradžanow
 Sam Peckinpah
 Tony Richardson
 Wim Wenders

Do widzenia, do jutra
 Morgenstern, 1960
 Dreszcze Marczewski, 1981
 Kobieta samotna Holland, 1981
 Ostatni dzień lata Konwicki, 1958
 Perła w koronie Kutz, 1971
 Sanatorium pod Klepsydrą
 Has, 1973
 Zakłete rewiry Majewski, 1975
 Za ścianą Zanussi, 1977
 Zezowate szczęście Munk, 1960
 Żywoł Mateusza Leszczyński, 1968

KRZYSZTOF DYBCIAK

1. Zaczę od uwagi metodologicznej, zarazem najwyczejniejszej, wskazującej na różnicę praktyki ustalania kanonu osiągnięć w literaturze i filmie. Być może odmiennosc ta funkcjonuje obecnie tylko w biedniejszych i technicznie zacofanych krajach oraz w środowiskach nie związanych zawodowo z filmem. Otóż, uczestnicząc w literackich plebiscytach łatwo przypomnieć sobie wybierane utwory, analizować je i porównywać – wystarczy mieć trochę czasu i sięgnąć na półki domowej biblioteki, na pewno znajdziemy tam ulubione, czy najwyżej cenione książki. Jeżeli nie ma tam wszystkich, stosunkowo łatwo przejrzeć je w jakiejś publicznej bibliotece.

Znacznie trudniej zrobić powtórkę z historii filmu, trzeba mieć odpowiedni sprzęt i dużą filмотекę. To jest oczywiście możliwe teoretycznie i dziś w Polsce, ale w praktyce chyba nie spotykane. Nie znam bodaj nikogo wśród znanych intelektualistów, kto miałby wspomniane zaplecze techniczno-archiwalne, a kontaktując się z przedstawicielami wielu dziedzin kultury, wśród których są miłośnicy kina: twórcy i badacze literatury oraz innych sztuk, teologowie i filozofowie... A więc w przypadku nie-filmowców w o wiele większej mierze odgrywa rolę czynnik pamięci. Oceniamy i klasyfikujemy raczej nie dzieła sztuki filmowej – percypowane w jakimś rozciągłym, ale i rozsądnym Teraz – a bardziej swoje wspomnienia, wrażenia, nieraz sprzed lat. Dlatego przy omawianiu ankiet wartościujących dorobek kinematografii trzeba brać pod uwagę ów filtr czasu i pamięci. Ta sytuacja poznawcza chyba dyskryminuje arcydzieła dawnych epok, rzadko pokazywane w kinach i telewizji.

Historyk filmu daje bardziej obiektywną, przynajmniej „ponadczasową” hierarchię dzieł, za to ankieta robiona „znicznacka”, lepiej prezentuje aktualne nastroje, postawy, światopoglądy filmowe i pozafilmowe, ale w odniesieniu do kinematografii. W ramach tego metodologicznego rachunku sumienia przyznaję się, że pracując nad ankietą „Kwartalnika Filmowego” do archiwów filmowych nie chodziłem i nie obejrzałem na nowo kandydatów do kanonu. A swoją drogą, może trzeba było zadać obowiązkowe pytanie, kto ma dużą filмотекę domową, albo korzystał z usług archiwum – fachowcy od kinematografii mają lepsze możliwości, ale czy więcej czasu i pilności?

W filmie natomiast lepiej ocenia się całą twórczość światową; kontaktujemy się z autentycznymi wypowiedziami autorskimi, podczas gdy w literaturze z przekładami, czyli oryginalnymi zinterpretowanymi przez tłumaczy. Aby

w pełni docenić sztukę warstwy słownej arcydzieła trzeba doskonale znać język, właściwie tak doskonale uda się poznać jeden obcy język. Świadczy o tym translatorska twórczość. Znany znakomitych tłumaczy jednego języka, ale potoczną komunikację (nawet zawodową) można opanować w kilku. W dziele filmowym język naturalny jest tylko jednym z elementów, często mało istotnych, więc nasze oceny mają tu szansę większej „prawdziwości”.

2. Usprawiedliwiam się z dziwnego pewnie dla niektórych faktu nieadekwatności listy najwybitniejszych twórców i zestawu nazwisk reżyserów arcydzieł. Pierwszy powód jest banalny – dzieła sztuki filmowej są wypowiedziami zbiorowymi, zdarza się więc często, iż do grupy arcydzieł awansują dzięki wspomnianemu aktorstwu, muzyce lub zdjęciom. Drugi powód jest ciekawszy i ważniejszy, dotyczy dziedziny aksjologii artystycznej w ogóle. Jak w innych rodzajach sztuki, można przeprowadzić podział na autorów doskonałych dzieł oraz twórców reguł języka artystycznego, wynalazców chwytów technicznych albo odwrotnie – całych oryginalnych światów, przytaczających poszczególne utwory, utrudniających segmentację. Dla mnie owymi artystami kina tworzącymi poszczególne chwyt, albo ogromne całości nie kulminujące się jednak w arcydziełach, są Hitchcock, Buñuel, John Ford, Paradzanow...

Autorzy ankiety mówią o „twórcach” filmowych, tak mi jednak wyszło, że cała dwudziestka parła się reżyserią. Aktorstwo pomogło zakwalifikować się De Sice i Wellesowi, a bodaj jedynie Chaplin wszedłby wyłącznie za aktorstwo.

3. Kryteria mojego wyboru? Powinny być czytelne na podstawie dokonanych wyborów, ale spróbuję. Przed dwudziestu laty pisząc w „Twórczości”, zaproponowałem podział (dziś pewnie oczywisty dla teoretyków kina) na „film słownika” i „film składni”, to znaczy nurt wizualnego bogactwa, tworzenia masy elementów wypowiedzi, mnożenia jednostek leksykalnych języka filmowego oraz nurt ascetyczny, refleksyjny, gdzie z niewiele „słów” tworzy się wartościowe utwory dzięki pomysłowości i intuicji, czyli różnorodności prawideł „składni” filmowej. Do dziś wydaje mi się ten pomysł dogodny przy klasyfikacji i ocenie osiągnięć współczesnej kinematografii.

W obu nurtach lubię wyrazistość i siłę: mnożenia albo redukcji. Dlatego znalazły się na mojej liście z jednej strony *Męczeństwo Joanny d'Arc* i *Ucieczka skażona*, gdy z drugiej dzieła Felliniego, Paradzanowa, *Misja*. W całej sztuce filmowej cenię utwory dające do myślenia, swego rodzaju filozofowanie obrazami, bliższe religii, nawiązujące dialog z wielkimi symbolami i mitami przeszłości; jak mówi Pan Co-

gito: *powtarzaj stare zakłęcia ludzkości*. Właśnie to spięcie sztuki technicznej, dwudziestowiecznej, ze sferą metafizyki, podświadomości, *sacrum*, jest czymś niezwykłym, spotykanym tylko w filmie, dając arcydziełom kinematografii szczególne miejsce we współczesnej kulturze. Przykro to mówić komuś „od literatury”, ale wspomniane wyżej filmy górują pod pewnymi względami nad arcydziełami literackimi, choć indywidualne możliwości twórcy są większe w sztuce słowa.

Dodam, być może nienowocześnie, że nie jest mi obojętna etyczna wymowa dzieła sztuki i coś mi zawsze przeszkadza w zachwycaniu się nawet najlepszymi wizualnie filmami wyrażającymi wrogość, niszczącymi wartości, szkodzącymi z nich. Nie potrafiłem rozdzielić wymiaru estetycznego od akceptacji totalitaryzmu lub nihilizmu. Dlatego jedynie w przypadkach geniuszu artystycznego kategorii moralne nie przeważały szali, choć pisząc nazwiska Buñuela i Eisensteina ręka lekko mi zdrząła.

4. Ustalenie listy arcydzieł polskiej kinematografii było o tyle trudniejsze, że film jest sztuką międzynarodową i zbiorową; dlatego sporo filmów wypada określić jako „częściowo polskie”, co w innych sztukach prawie się nie zdarza. Ale gdyby chodziło wyłącznie o reżyserię, to kandydowałyby następujące dzieła: *Piłat i inni* Wajdy, *Rok spokojnego słońca* Zanussiego, *Orkiestra* Rybczyńskiego. Ostatni z wymienionych filmów umieściłbym też na liście światowych arcydzieł metrażu „niedługiego”.

Zestawy nazwisk i tytułów ułożyłem w porządku chronologicznym, wedle dat produkcji filmów oraz debiutów (pełnych) reżyserów.

[patrz str. 157]

JÓZEF HEN

1. Filmy świata

Matematyka jest bezlitosna. Dodam więc te filmy, które (jak mówią jurorzy) brałem „pod uwagę” (albo: „wymieniono w dyskusji”). Są to: *Burza nad Azją* (Pudowkin), *Gorączka złota* (Chaplin), *Pan z milionami* (Capra), *Zacznijcie* (Antonioni), *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (Menzel), *Kabaret* (Fosse), *Nochy kowboj* (Schlesinger), *Skłócenie z życiem* (Huston), *Persona* (Bergman), *Wielki mały człowiek* (Penn), *Wyrok w Norymberdze* (Kramer), *Popiół i diament* (Wajda).

Są wiele twórcy kina, którzy nie zostawili dzieła, które chciałoby się oglądać z powodów pozahistorycznych. Są inni, znakomici fachowcy, których żaden film nie mieści się jednak w tej dwudziestce, ale każdy jest do oglądania. Są też tacy, których osobowość zaznaczyła się dobitnie w historii kina, ale niekoniecznie ja-

kińsko skończonym arcydziełem. I są tacy, którzy (jak Chaplin, Fellini, Kurosawa) sami zapelnili swoimi filmami tę listę. Trzeba się było na coś zdecydować. Wybór był trudny i z konieczności subiektywny. Kolejność z grubsza chronologiczna.

2. Reżyserzy świata

„Wymienieni w dyskusji”: Buster Keaton, Alfred Hitchcock, Frank Capra, Luchino Visconti, Pietro Germi, Renato Castellani i inni neorealiści; Fred Zinnemann, William Wyler, Bernardo Bertolucci, Laurence Olivier, Tony Richardson, Volker Schlöndorff, Arthur Penn, Sidney Pollack, Sidney Lumet, Andrzej Wajda, Jiří Menzel.

3. Filmy polskie

Trudności z ułożeniem listy 10-ciu polskich filmów polegały na czym innym, niż przy kinie światowym: zbyt mało jest filmów, które można by umieścić na tej liście z czystym sumieniem, chociaż nie brak filmów, które i po latach ogląda się z ciekawością. Umieściłem tu film, do którego sam pisałem scenariusz. Kumorstwo? Może, ale innego typu: kumorstwo pamięci. Być może, nikt inny o tym filmie po prostu by nie pamiętał. A uważam, że jest to film wyróżniający się. Lista, jak zwykle, w kolejności z grubsza chronologicznej. Dodatkowo filmy, które „wymieniono w dyskusji”: *Baza ludzi umarłych* (Petelscy), *Matka Joanna od Aniołów* (Kawalerowicz), *Krzyż Walecznych* (Kutz), *Salto* (Konwicki), *Ogniomistrz Kaleń* (Petelscy), *Zmory*, *Dreszcze*, i *Ucieczka z kina „Wolność”* (Marczewski), *Wesele* (Wajda), *Potop* (Hoffman).

[patrz str. 157]

MARIA MALATYŃSKA

Kłopot podstawowy w takiej ankiecie, to „kłopot nadmiaru”. Zdziawiająco dużo filmów przeszło znakomicie próbę czasu, pozostając do dziś interesującymi dramataми. Sporo także przetrwało tych dzieł, które były i są modelowymi przykładami umacniania się świadomości kina, jako języka, jako sztuki, jako tęsknoty społecznej. Spoglądając na historię kina, chciałabym wymienić je wszystkie i najprawdźwiej „serce mi krwawi”, gdy muszę wybierać. I to tak, aby pominąć tak wiele tytułów Viscontiego, nie wymieniać niemal całego Felliniego, „połowę” Bergmana, Wajdy, Buñuela. Aby pomijać wszystkie utwory niemieckiego ekspresjonizmu, francuskiego realizmu poetyckiego, wiele tytułów japońskich, kilka świetnych tytułów brytyjskich, a także kilku nowych, prawdziwych „autorów kina” takich choćby, jak Peter Greenaway czy Pedro Almodovar.

Wybierając, tnąc i ograniczając, ze zdumieniem zauważyłam, że znacznie cieplejszym okiem patrzę na klasykę, niż na współczesność. Nie jest to przypadek. Po latach kontaktu z kinem okazało się, że to, co w tej sztuce dla mnie najważniejsze, tkwi w samej sztuce właśnie! W przemyślanej umiejętności rozbudzania wyobraźni, w precyzji i lekkości kontaktu z odbiorcą przy pomocy owego „fluidu kina”, zwanego kiedyś przez badaczy „magią”. Te pojęcia stają się coraz bardziej obce we współczesnym kinie.

I jeszcze jedno kryterium wydaje mi się coraz bardziej niecodzowne, wbrew potocznej praktyce współczesnego kina: jego przynależność do określonego miejsca w kulturze. To, że patrząc na wybrany film można to miejsce historycznie, geograficznie i świadomościowo rozpoznać.

W dzisiejszym rozdrobieniu mentalnościowym światowego kina i jego postępującym prymitywizmie kulturowym – tamte wartości stają się coraz ważniejsze.

[patrz str. 158]

JAN OLSZEWSKI

Przemawia mi do przekonania wizja E. M. Forstera (z książki *Aspects of the Novel*). Autor wyobraża sobie świat literatury jako wielki okrągły pokój (*coś w rodzaju czytelnicy w British Museum*), w którym pisarze różnych epok siedzą przy stołach i pracują nad swoimi utworami.

Gdyby Forster pisał o kinie, zapewne wyobrażałby sobie świat filmu jako wielkie atelier filmowe, w którym wszyscy realizatorzy jednocześnie kręcą swoje filmy.

Przyjmując taki punkt widzenia, rezygnujemy z kryteriów historycznych. W dziejach kina szukalibyśmy nie rozwoju form filmowych, nie nowych środków wyrazu, lecz indywidualności twórczych, które potrafiły stworzyć prawdziwy, złożony obraz świata. Jednym realizatorom udaje się to lepiej, innym gorzej, i właśnie filmy tych pierwszych zasługują na uwagę. Znaczyliby to, że na liście „dwudziestu arcydzieł” powinno znaleźć się, powiedzmy, sześć filmów Bergmana, po trzy lub cztery filmy Felliniego, Kurosawy, Hitchcocka, po dwa filmy Johna Forda i Ozu... I rzeczywiście, początkowo lista „dwudziestu najlepszych” tak właśnie wyglądała.

Później zjawila się refleksja, że konieczny jest kompromis, że trzeba dopuścić także innych reżyserów. Efekt tego kompromisu – moja lista.

[patrz str. 158]

JERZY PŁĄŻEWSKI

Pół setki wyborów pozytywnych (i dwukrotnie większej liczby wyborów negatywnych, dokonywanych najczęściej ze ściśniętym sercem), obejmujących sto lat historii kinematografii – nie da się opatrzyć „krótkim komentarzem”, jak chciałaby tego Redakcja. Niech już raczej sam dobor tytułów i nazwisk świadczy o odpowiadającym.

Dlatego tylko dwie uwagi o charakterze ogólniejszym, pozornie nawet „technicznym”.

Zgadzałam się z Arnoldem Hauserem, że każde wybitne dzieło *pojawia się na drodze przygotowanej przez wcześniejsze dzieła*, sądzę, że arcydzieła doskonale i bezbłędne powstają nie u początków, ale u schyłku danego prądu rozwojowego, kiedy dany miał już szansę wyciągnąć wnioski z udanych i nieudanych doświadczeń swych poprzedników. Ci poprzednicy musieli często wykazać się większą odwagą, a nawet i talentem, choć stopnia perfekcji jeszcze nie osiągnęli. Otóż lista takich dzieł prekursorskich, bez których wiele arcydzieł w ogóle by nie powstało, jest czymś zgoła różnym od listy powyższej i jej sporządzenie byłoby może ciekawszym aktem myślowym.

Uwaga druga dotyczy stosunku rubryk „filmowy świat” i „reżyserzy świata”. Mogło by się zdawać, że niepotrzebnie się one dublują. Ze wystarczy wpisać nazwiska autorów „filmów świata” i rubryka „reżyserzy” powstanie automatycznie. Otóż z dwóch powodów tak nie jest. Istnieją bowiem twórcy „jednego dzieła” (czy ściślej: tylko jednego dzieła zdecydowanie lepszego od pozostałych), którzy poza tym większego wpływu na otoczenie nie wywarli. I odwrotnie: istnieją też znakomite osobowości twórcze o rozległym wpływie na losy sztuki filmowej, wręcz autorzy „szkół” czy kierunków, których jednorodny dorobek nie zawiera jakiegось jednego jedynego dzieła, dominującego nad resztą. Że nie wspomnę już o względnie oportunistycznym: kiedy dzieła któregoś z wielkich twórców nie udało się zmieścić na liście „najwybitniejszych” – umieszczenie jego nazwiska w rubryce „reżyserzy” łagodziło skutki takiej dyskryminacji.

Na końcu *post scriptum*. Sumitując się, że w rubryce „filmy polskie” przekroczyłem „zadaną” przez Redakcję liczbę dziesięciu. Dlaczego? Po prostu po męczących zabiegach eliminacyjnych doszedłem do 13 pozycji i uznałem, że skreślenie którejkolwiek z nich zniszczy całą listę, czyniąc ją kulawą i fragmentaryczną. Można więc teraz uznać, że liczba „10” ustalona została mechanicznie (bo okrągła) i zgodzić się z tezą, że dopiero tak powiększona liczba filmów może zawrzeć w sobie pełnię obrazu

polskich dokonań. Można odwrotnie: uznać, że respondent nie spełnił formalnych warunków i listy jego nie wydrukować. Nie będę miał o to pretensji.

[patrz str. 158]

ANDRZEJ RAMLAU

Proponowany przez Redakcję wybór arcydzieł i twórców najwybitniejszych osiągnąć światowej i polskiej sztuki filmowej następuje przy sporządzaniu list niespodziewanie wątpliwości. Ustalony dawno kanon arcydzieł przypomina pamięć o własnych olśnieniach lub obojętności przy spotkaniu z filmami, które nierzadko miało miejsce w odległych czasach. Dlatego też staram się wymieniać tylko te filmy i tych twórców, których wpływ na mnie i na moją działalność był decydujący. Może dlatego nie ma na tej liście filmu *Pancernik Potiomkin* czy *Popiół i diament*...

Stąd też widoczne preferencje dla filmów fascynujących obrazem oraz dla operatorów wśród największych indywidualności w historii kina.

Postanowiłem wybierać zaledwie po jednym filmie każdego reżysera, zdając sobie sprawę, że to nie tylko *Amarcord* Felliniego czy *Szepty i krzyki* Bergmana, a nie na przykład *La strada* czy *Tam, gdzie rosną poziomyki*, stanowią miłowe kroki na drodze rozwoju sztuki filmowej.

Z zestawienia dwóch list wynika też, że wymienianym reżyserów, których filmów nie ma na liście arcydzieł, oraz tytuły, których twórców nie ma na liście indywidualności. Wydaje mi się to zrozumiałe, gdy przyjmujemy kryterium wpływu twórców i dzieł na kształtowanie postaw artystycznych odbiorców. Są artyści, którzy całą swoją twórczością, nie tylko filmami, odciskają piętno na sztuce filmowej (np. Woody Allen) i genialne dzieła, których twórcy nie osiągają już nigdy szczytów sztuki (np. *Mężczyzna i kobieta*).

Na koniec mam propozycję. Jest wiele scen filmowych, o których nie sposób zapomnieć. To właśnie one pozostają w naszej pamięci i dzięki nim identyfikujemy dopiero tytuły kiedyś oglądanych filmów. Do takich scen należą niewątpliwie: scena na schodach z *Pancernika Potiomkina*, taniec buleczek z *Gorączki złota*, śmierć obywatela Kane'a. Proszę zauważyć, że filmów, z których pochodzą wymienione sceny nie ma na mojej liście arcydzieł.

Próba stworzenia kanonu największych scen filmowych wydaje mi się zadaniem ambitnym i ciekawym. Jeżeli dałoby się stworzyć taki kanon, to jego pochodną mogłyby być listy najpopularniejszych filmów i reżyserów. Ich kształt mogłyby znacznie odbiegać od list usta-

lanych w tradycyjny sposób, na których stereotypy odciskają swoje piętno.

[patrz str. 159]

WIESŁAW SANIEWSKI

Szanowni Państwo,
dziękuję za zaproszenie do udziału w ankiecie. Kryteria, jakimi się kierowałem, to odczucia subiektywne. Wymieniłem tytuły filmów, które coś dla mnie znaczyły – emocjonalnie, artystycznie, profesjonalnie – i które po prostu uważam za najlepsze. Kolejność na listach jest bez znaczenia.

[patrz str. 159]

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Ad I.

Wybór ten opiera się na dwóch kryteriach. Pierwsze – nazwijmy je subiektywnym – podpowiedziało mi tytuły filmów, które w swoim czasie bardzo intensywnie przeżyłem, które mnie olśniły, głęboko zapadły w pamięć, pozwoliły lepiej poznać świat, człowieka i samego siebie, słowem – w pewnym (znacznym) stopniu ukształtowały moją psychikę, wrażliwość, rozum, uczucia. Oglądałem te filmy kilkakrotnie, pamiętam je nieomal ujęcie po ujęciu, dźwięk po dźwięku; chętnie do nich powracam w wersji wideo i przeglądam się w nich po latach – jak w lustrze. To moje prywatne „kino kultowe”. Nieprzypadkowo większość wymienionych tytułów pochodzi mniej więcej z lat 60-tych, „złotej dekady” współczesnego kina, w której zacząłem swój filmowy życiorys widza świadomego.

I drugie kryterium – bardziej zobiektywizowane, historycznofilmowe, do którego lepiej pasuje nazwa „arcydzieło”. To te filmy, których sens mógł zostać zobrazowany tylko w formie filmowej i zostało to dokonane w sposób istotnie „arcydziełny”, czyli arcymistrzowski.

Gdybym miał wskazać na film, w którym w idealnej postaci spotkały się te dwa kryteria oceny, to wymienilibym *Powiększenie* Antonioniego: moje kultowe arcydzieło nr I.

Ad II.

Wymieniłem (w porządku alfabetycznym) tych, którzy z jednej strony byli nowatorami, otwarli przed sztuką filmową nowe horyzonty poznawcze i estetyczne, a z drugiej byli mistrzami inscenizacji, stylu czy gatunku, a także oryginalnymi osobowościami reżyserskimi, a niektórzy – także aktorskimi.

Ad III.

Argumentacja tego wyboru jest podobna jak w przypadku listy I. Okazuje się, że tak-

że w polskim kinie lata 60-te były okresem, w którym powstało najwięcej filmów najlepiej wytrzymujących próbę czasu.

[patrz str. 159]

JERZY USZYŃSKI

Ad 1.

Kolejność nie ma znaczenia. Wybrane przeze mnie filmy uważam za majstersztyki realizatorskie nie tylko na miarę swoich czasów (szczególnie dotyczy to pozycji starszych, których język filmowy czasami może wydawać się anachroniczny). Proponuję one pewien sposób myślenia o świecie za pośrednictwem obrazu filmowego. Oczywiście, takich tytułów mógłbym wymienić więcej. Zdecydowałem więc ograniczyć listę do tych pozycji, których rola kulturowa (nie tylko ranga artystyczna) jest według mnie istotna. Unikalem podawania kilku tytułów tego samego reżysera.

Ad 2.

Kolejność nie ma znaczenia. Wytypowani przeze mnie twórcy to wielkie indywidualności artystyczne. Przede wszystkim każdy z nich jest autorem własnego stylu, niepowtarzalnego. A także autorem co najmniej kilku (nie jednego) inspirujących duchowo – intelektualnie, emocjonalnie – filmów. Ruchome obrazy, które stworzyli, pozostaną w historii jak te wielkich mistrzów pędzla z epoki renesansu czy baroku. Dlaczego wśród reżyserów mających własny styl wybrałem właśnie tych? Kwestia gustu.

Ad 3.

To, co najbliższe, najtrudniej właściwie ocenić. Wymieniłem więc te filmy polskie, które w pewien sposób – każdy inaczej – mnie uwiódły. Poszczególne kadry z tych filmów stają mi czasem przed oczami. Sam nie wiem, dlaczego? Nie z obiektywizmu poza tym, że nie wymieniam dwóch tytułów tego samego reżysera. Skoro ma być ich dziesięciu, niech imi też mają szansę.

[patrz str. 160]

ANDRZEJ WERNER

Uff! Nienawidzę zestawiania tego rodzaju list i z reguły na takie propozycje nie przystawałem. Ale później sam siebie mogłem winić, że ciągle wygrywał *Panecznik Potiomkin*. Jest to jednak mimo wszystko porównywanie gramów z centymetrami. Jakie kryteria stosować? Oczywiście – subiektywne, swoje własne upodobania. Ale czy można tak zupełnie uciec od kryteriów nieco bardziej obiektywizowanych? Np. rola odegrana w historii kina: zasadniczo nie uwzględniam tego mało obiektyw-

nego kryterium, ale czy można pominąć Griffitha? Stąd nieustanne kompromisy. Zasadniczo, przy wymienianiu filmów trzymam się zasady, że wymieniam po jednym filmie reżysera, inaczej mogłoby się zdarzyć, że cała lista składa się z filmów kilku ulubionych reżyserów. Ale, oczywiście, kilkakrotnie muszę złamać tę zasadę. Ulubione filmy, ulubieni reżyserzy oczywiście, oznacza to pewien typ wrażliwości intelektualnej i artystycznej, ale jednak nie poetykę normatywną. Raczej jakąś niejasną sumę doznań myślowych, emocjonalnych, estetycznych – przy czym bardzo liczy się „zejście w głąb”, stopień złożoności przekazu artystycznego. Mogę się z nim nie zgadzać jako pewnym przesłaniem, ale ważny jest pewien poziom sporu, który muszę podjąć z twórcą. Stąd, mimo wielkiego szacunku do „starego kina”, moja lista jest, jak przypuszczam, bardziej niż inne wychylona ku współczesności. Choć nie tak całkiem współczesnej współczesności.

[patrz str. 160]

JANUSZ ZAORSKI

Drogi Januszu! Skupiłem się wyłącznie na filmie fabularnym, a i tak miałem kłopoty. Filmy i ludzie wymienieni są w przypadkowej kolejności. Staralem się spojrzeć na 100 lat kina z perspektywy końca XX wieku. Z tej perspektywy *Panecznik Potiomkin* nie brzmi jak muzyka Bacha czy freski Giotta (choć Eisenstein jest niezaprzeczeniem indywidualnością kina). Cenię Alaina Resnais'go, lecz *Zeszłego roku w Marienbadzie* to jeden z najnudniejszych filmów, jakie widziałem. A poza tym to było kilka chwil milej zabawy, za którą Ci bardzo dziękuję. Pozdrawiam serdecznie.

[patrz str. 161]

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

Ad 1.

Trudność z wyborem dwudziestu arcydzieł sztuki filmowej polega na konieczności – jeśli chce się być w miarę obiektywnym – wyboru wyraźnych kryteriów, gdy tymczasem każda z możliwych metodologii wyrzuca poza nawias filmy ważne, piękne, wspaniałe... Jeśli by wybierać spośród tych dzieł, które otwierały czy choćby uchylały drzwi ku nowemu, musiałyby się automatycznie zrezygnować z filmów zwiędziałych jakis gatunek albo nurt. I, rzecz jasna, odwrotnie.

Zdecydowałem się więc na dwadzieścia filmów, do których mam sentyment, które chciałbym zobaczyć ponownie, które – jak książki – chciałbym mieć w pobliżu. By uniknąć war-

tościowania przynajmniej pomiędzy nimi, wyliczam je w kolejności alfabetycznej.

Anatomia morderstwa – choć wśród filmów dziejących się na i wokół sali sądowej miał on poważnego konkurenta w *Dwunastu gniewnych ludziach*. Szalę przeważyla pointa pozbawiająca film taniego dydaktyzmu, to ziarno soli nadającej potrawie właściwy smak.

Aniol zagłady – bowiem wydaje mi się, że wszystko, co reżyser zrobił później, to mniej lub bardziej doskonale wariacje na ten sam lub podobny temat.

Ballada o żołnierzu – może dlatego, że finałową scenę z tego filmu mam jeszcze przed oczami, natomiast kadry z *Dziecka wojny* albo *Trzeba przejść i przez ogień* zatartł czas.

Buntownik bez powodu – gdyż doskonale oddawał „ducha czasu”, kreując bohatera, który przekroczył granice kontynentów.

Kabaret – gdyż jest to film nie tylko o faszyzmie, miłości, ale także o sztuce, której kabaretowa „sztuczność” pozwala lepiej zrozumieć rzeczywistość.

Kanal – to także wybór wynikający z niezdolności wyboru jednego filmu spośród przynajmniej kilku filmów Andrzeja Wajdy, które mogłyby znaleźć się na tej liście. Mam na myśli *Popiół i diament*, *Ziemię obcanców* i *Człowieka z marmuru*, który z upływem lat stracił walor publicystyczny, zyskał natomiast głębię.

Lampart – bowiem wszedłem już w wiek, kiedy nostalgia za światem minionym bezpowrotnie daje o sobie znać coraz częściej.

Miłość po południu – w tym filmie jest lekkość, wdzięk i humor charakterystyczny dla sztuki bulwarowej i kina paryskiego, ale także odrobina ironii, dystansu, a więc to, co z banalnej historyjki czyni coś więcej.

Noc – choć równie dobrze mogłaby to być *Przygoda*, *Zaśmienie*, *Powiększenie* albo *Zawód reporter*.

Nochy kowboj – ten film zainaugurował całą serię opowieści o męskich przyjaźniach przypadkowo spotkanych ludzi i od razu powiedział właściwie wszystko.

Obywatel Kane – jest doskonałym filmowym przełożeniem idei Proustowskiej „magdaleny”, przykładem wykorzystywania przez kino dorobku literackich gigantów minionego wieku XIX-tego i przelomu.

Ojciec chrzestny – gdyż chyba w każdym mężczyźnie jest ten chłopak, który kocha praw-

dziwie amerykańskie kino z jego wszystkimi mitologiami.

Osiem i pół – ale także *Rzym*, *Amarcord*, *Clowni*, *Ginger i Fred*...

Początek – bowiem w losie jednej, szarej kobiety udało się reżyserowi oddać los pokoleń żyjących na tej niehumanitarnej ziemi.

Andriej Rublow – to z powodu strachu przed uwodzicielską siłą mistycyzmu rosyjskiej duszy.

Sokół mallański – chociaż nie pamiętam już fabuły, to jednak wiem, że jest w tym filmie wszystko to, co powinno być w opowieści o samotnym detektywie, dla którego nagle przestaje być ważnym problem zarabiania pieniędzy na życie, a w działanie wkrada się wyższa racja.

Szepty i krzyki – w tym filmie jest dusza *Milczenia*, milczenie *Persony*, krzyk *Siódmej pieczęci*, szepty *Scen małżeńskich* i mroczność *Tam, gdzie rosną poziomki*.

Wakacje pana Hulot – gdyż zabrakło na tej liście filmów Sennetta, Chaplina, Keatona, Flipa i Flapa, braci Marx...

W samo południe – czy istnieje western w bardziej krystalicznej postaci? Czy oszczędność środków nie jest jedną z zalet sztuki?

Zelig – bowiem pokusa *Zeliga* czai się w każdym z nas, nie tylko w tych, którzy czują stale swą „niepokojącą odmiennosc”.

Ad 2.

Pierwszych pięciu reżyserów to ci, których cenić trzeba za całość dzieła, a których filmy znalazły się w „dwudziestce arcydzieł”. Następnych ośmiu (od Chaplina do Viscontiego) to reżyserzy, których cenić za całe dzieło, lecz nie umiałem wymienić tego najważniejszego filmu w ich dorobku. Clair i Wilder to ci, których wielkość, ze względu na uprawiany gatunek, nie jest w pełni doceniana i z tego powodu popadli oni w zapomnienie. Wreszcie ostatnia piątka to reżyserzy, których filmy nie znalazły się w „dwudziestce arcydzieł”, choć znaleźć się powinny, a mianowicie: Menzel za *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, Paradżanow za *Cienie zapomnianych przodków*, Peckinpah za *Nędzne psy*, Richardson za *Szarą lekką brygadę*, Wenders za *Niebo nad Berlinem*.

Ad 3.

Przedstawiłem „polską dziesiątkę” bez Andrzeja Wajdy, który jest poza konkurencją.

[[art. str. 161]

Lista wymienionych filmów świata

(zawiera również filmy wymienione przez respondentów, których wypowiedzi drukowane były w nr 1 „Kwartalnika”; lista ułożona jest w porządku alfabetycznym z podaniem w nawiasach tytułów oryginalnych)

Aguirre, gniew boży (Aguirre, der Zorn des Gottes Herzog, 1972), Amadeusz (Amadeus Forman, 1984), Amarcord (Fellini, 1973), Anatomia morderstwa (Anatomy of a Murder Preminger, 1959), Andriej Rublow (Tarkowski, 1969), Anioł zagłady (El angel exterminador Buñuel, 1962), Annie Hall (Allen, 1977), Asfaltowa dżungla (The Asphalt Jungle Huston 1950), A statek płynie (E la nave va Fellini, 1983), Ballada o Narayamie (Shohei Imamura, 1984), Ballada o żołnierzu (Ballada o soldacie Czuchraj, 1959), Barwy ochronne (Zanussi, 1977), Błaznany bębenek (Die Blechtrommel Schlöndorff, 1976), Brzdąc (The Kid Chaplin, 1921), Bulwar zachodzącego słońca (Sunset Boulevard Wilder, 1950), Buntownik bez powodu (Rebel without a cause Ray, 1955), Błękitny anioł (Der Blaue Engel Sternberg, 1929), Caravaggio (Jarman, 1986), Casablanca (Curtiz, 1943), Casanova (Fellini, 1976), Cena strachu (La Salaire de la peur Clouzot, 1953), Chciwość (Greed Stroheim, 1924), Cienie zapomnianych przodków (Tieni zabutyh predkiv Paradzanov, 1965), Cienie (Shadows Casavetes, 1961), Czarny Piotruś (Černý Petr Forman, 1964), Czas Apokalipsy (Apocalypse now Coppola, 1979), Czerwona pustynia (Deserto rosso Antonioni, 1964), 400 batów (400 cents coups Truffaut, 1959), Czyż nie dobija się koni? (They Shoot Horses, Don't They? Pollack, 1969), Dalekie głosy, martwe natury (Distant Voices, Still Lives Davies, 1988), Dama zniknęła (The Lady Vanishes Hitchcock, 1938), Dawno temu w Ameryce (Once Up-

on a Time in America Leone, 1984), Deszczowa piosenka (Singing in the Rain Donen, 1952), Dom wisielców (Dom za vesanje Kusturica, 1989), Do utraty tchu (A bout de souffle Godard, 1959), Do widzenia chłopcy (Au revoir les enfants Malle, 1987), Droga węża (Ormens väg pa hälleberget Widerberg, 1986), 2001: Odyseja kosmiczna (2001: a Space Odyssey Kubrick, 1966), XX wiek (Novecento Bertolucci, 1976), Dwunastu gniewnych ludzi (Twelve Angry Men Lumet, 1956), Dyktator (The Great Dictator Chaplin, 1940), Dylizans (Stagecoach Ford, 1939), Dyskretny urok burżuazji (La charme discret de la bourgeoisie Buñuel, 1972), Dziecko wojny (Ivanovo dietstwo Tarkowski, 1963), Dziewczyna Gregory'ego (Gregory's Girl Forsyth, 1980), Dzień gniewu (Vredens Dag lub Dies Irae Dreyer, 1943), Dzika banda (The Wild Bunch Peckinpah, 1969), Dzisiejsze czasy (Modern Times Chaplin, 1936), Długie pożegnania (Dolgije provoda Muratowa, 1971), E.T. (Spielberg, 1982), Ewangelia według św. Mateusza (Il vangelo secondo Matteo Pasolini, 1964), Fanny i Aleksander (Fanny och Alexander Bergman, 1983), Generał Della Rovere (Il Generale Della Rovere Rossellini, 1959), General (The General Keaton, 1927), Gorączka złota (The Gold Rush Chaplin, 1925), Goście Wieczery Pańskiej (Nattvardgästerna Bergman, 1962), Gracz (The Player Altman, 1992), Grek Zorba (Alexis Zorbas Cacoyannis, 1965), Gwiazdy na czapkach (Csillagosok kantonak Jancso, 1967), Hamlet (Olivier, 1948), Harakiri (Seppuku Kobayashi, 1962), Henryk V (Henry V Olivier, 1944), Hiroszima, moja miłość (Hiroshima, mon amour Resnais, 1959), Intymne oświetlenie (Intimni osvetleni Passer, 1966), Iwan Groźny (Ivan Groznyj Eisenstein, 1945), Jak w zwierciadle (Sasom i en spegel Bergman, 1961), Jules i Jim (Jules et Jim Truffaut, 1961), Kabaret (Cabaret Fosse, 1972), Kanał (Wajda, 1956), Kes (Loach, 1969), Kie-

szonkowiec (Pickpocket Bresson, 1959), Kobieta i mężczyzna (Un homme et une femme Lelouch, 1966), Kobieta z wydm (Suna no onna Teshigahara, 1964), Kolano Klary (Le genou de Claire Rohmer, 1970), Komedianci (Les enfants du paradis Carné, 1945), Konformista (Il conformista Bertolucci, 1970), Kontrakt rysownika (The Draughtman's Contract Greenaway, 1982), Lampart (Il gattopardo Visconti, 1963), La strada [Na gościncu] (La Strada Fellini, 1954), Legenda o świętym płaku (La leggenda del Santo Bevitore Olmi, 1988), Letni sen (Sommarlek Bergman, 1950), Lot nad kukulczym gniazdem (One Flew Over the Cuckoo's Nest Forman, 1975), Ludzle za rmgłą (Quai des brumes Carné 1938), Lśnienie (The Shining Kubrick, 1980), Mademoiselle (Richardson, 1965), Manhattan (Allen, 1979), Matnia (Cul-de-sac Polański, 1965), Maurice (Ivory, 1987), Mały Cezar (Little Caesar Le Roy, 1930), Mały wielki człowiek (Little Big Man Penn, 1970), Mechaniczna pomarańcza (A Clockwork Orange Kubrick, 1971), Mefisto (Szabo, 1981), Metropolis (Lang, 1926), Misja (Mission Jofé, 1986), Miłość blondynki (Lásky jedné plavovláski Forman, 1965), Miłość Elwiry Madigan (Elvira Madigan Widerberg, 1967), Miłość po południu (L'amour l'après midi Rohmer, 1972), Miłość po południu (Love in the Afternoon Wilder, 1957), Most na rzece Kwai (The Bridge on River Kwai Lean, 1957), Muzykancl (Karabasz, 1961), M-morderca (M. Lang, 1931), Męczeństwo Joanny d'Arc (La passion de Jeanne D'Arc Dreyer, 1928), Naga wyspa (Hadaka no shima Shindo, 1960), Nakarmić kruki (Cria cuervos Saura, 1976), Narodziny narodu (The Birth of a Nation Griffith, 1915), Na wschód od Edenu (East of Eden Kazan, 1955), Niemcy, rok zerowy (Germania, anno zero Rossellini, 1948), Niepokoje wychowanka Törlessa (Der junge Törless Schlöndorff, 1966), Niepotrzebni mogą odejść (The Odd Man Out Reed, 1947), Nietolerancja

(*Intolerance* Griffith, 1916), **Noce Cabliril** (*Le Notti di Cabiria* Fellini, 1957), **Nocny kowboj** (*Midnight Cowboy* Schlesinger, 1969), **Noc** (*La notte* Antonioni, 1961), **Nosferatu** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* Murnau, 1922), **Obywatel Kane** (*Citizen Kane* Welles, 1941), **Oblawa** (*The Chase* Penn, 1965), **Oflarowanie** (*Offret-Sacrificatio* Tarkowski, 1986), **Ojciec chrzestny** (*The Godfather* Coppola, 1972), **Okno na podwórze** (*Rear Window* Hitchcock, 1954), **Opatrzność** (*Providence* Resnais, 1977), **Osiem i pół** (*Otto e Mezzo* Fellini, 1962), **Ostatnie tango w Paryżu** (*Last Tango in Paris* Bertolucci, 1972), **Ostatni seans filmowy** (*The Last Picture Show* Bogdanovich, 1971), **O uroczystościach i gościach** (*O slavnosti i hostech* Němec, 1966), **Palsa** (Rossellini, 1946), **Pall się, moja panno** (*Ho!, ma panenka* Forman, 1967), **Pancernik Potiomkin** (*Bronienosiec Potiomkin* Eisenstein, 1925), **Paris-Texas** (Wenders, 1984), **Pat Garret i Billy Kid** (*Pat Garret and Billy the Kid* Peckinpah, 1973), **Październik** (*Oktiabr'* Eisenstein, 1927), **Pejzaż we mgle** (*Topio stin omichli* Angelopoulos, 1988), **Performance** (Roeg, 1970), **Persona** (Bergman, 1966), **Pies andaluzyjski** (*Un chien andalou* Buñuel, 1928), **Piknik pod Wiszącą Skalą** (*Picnic on the Hanging Rock* Weir, 1976), **Pięknosc dnia** (*Belle de jour* Buñuel, 1967), **Pocłagi pod specjalnym nadzorem** (*Ostře sledované vlaky* Mencel, 1966), **Początek** (*Nacząto* Panfilow, 1970), **Pod dachami Paryża** (*Sous les toits de Paris* Clair, 1930), **Pokuta** (*Pokajanie* Abuladze, 1986), **Pokój z widokiem** (*Ivory*, 1987), **Popiół i diament** (Wajda, 1958), **Portier z hotelu Atlantic** (*Der letzte Mann* Murnau, 1924), **Portret rodziny we wnętrzu** (*Gruppo di famiglia in un interno* Visconti, 1975), **Posada** (*Il posto* Olmi, 1961), **Posłaniec** (*The Go-Between* Losey, 1971), **Powiększenie** (*Blow-up* Antonioni, 1966), **Półzartem, pół serio** (*Some like it hot* Wilder, 1959), **Przemięło**

z wiatrem (*Gone with the Wind*, 1939), **Przygoda** (*L'avventura* Antonioni, 1960), **Ptaki** (*The Birds* Hitchcock, 1962), **Purpurowa róża z Kairu** (*The purple Rose from Cairo* Allen, 1983), **Rain Man** (Levinson, 1988), **Ran** (Kurosawa, 1985), **Rashomon** (Kurosawa, 1950), **Rlo Bravo** (Hawks, 1958), **Rozmowa** (*The Conversation* Coppola, 1974), **Rzym miasto otwarte** (*Roma, città aperta* Rossellini, 1945), **Rzym** (*Roma* Fellini, 1971), **Rękopis znaleziony w Saragossie** (Has, 1964), **Samotność długodystansowca** (*The Loneliness of the Long Distance Runner* Richardson, 1962), **Siedmiu samurajów** (*Shichinin no samurai* Kurosawa, 1954), **Siódma pleczeń** (*Det sjunde inseglet* Bergman, 1956), **Sklep przy głównej ulicy** (*Obchod na Korze* Kadar i Klos, 1965), **Skowronki na uwlezi** (*Sktivanci na niti* Menzel, 1969), **Sokół maltański** (*The Maltes Falcon* Huston, 1941), **Stowarzyszenie Umarłych Poetów** (*Dead Poet Society* Weir, 1989), **Swobodny jeździec** (*Easy Rider* Hoppe, 1969), **Szalony Piotrus** (*Pierrot le fou* Godard, 1965), **Szepty i krzyki** (*Viskningar och rop* Bergman, 1972), **Szklane serce** (*Herz aus Glas* Herzog, 1976), **Stodkie zycie** (*La dolce vita* Fellini, 1960), **Słowo** (Ordet Dreyer, 1955), **Służący** (*Im Laut der Zeit* Wenders, 1976), **Tak-sówkarz** (*Taxi Driver* Scorsese, 1976), **Tam gdzie rosną poziomki** (*Smultronstället* Bergman, 1958), **Teoremat** (*Teorema* Pasolini, 1968), **Tokijska opowieść** (*Tokyo monogatari* Ozu, 1953), **Tom Jones** (Richardson, 1963), **Towarzysze broni** (*La grande illusion* Renoir, 1937), **Tron we krwi** (*Kumonosu-jo* Kurosawa, 1957), **Trzeci człowiek** (*The Third Man* Reed, 1949), **Ucieczka skazańca** (*Un condamné à mort s'est échappé* Bresson, 1956), **Urok Szatana** (*La beauté du diable* Clair, 1950), **Viridiana** (Buñuel, 1961), **Wakacje pana Hulot** (*Les vacances de M.Hulot* Tati, 1953), **Świat się śmieje** (*Wiesiohyje riebiala* Alexandrow, 1934), **Świata wielkiego miasta** (*City Lights* Cha-

plin, 1931), **Wicher** (*The Wind* Sjöström, 1928), **Widmo wolności** (*Le fantôme de la liberté* Buñuel, 1975), **Wieczór kuglarzy** (*Gycklarnas afton* Bergman, 1953), **Wschód słońca** (*Sunrise* Murnau, 1927), **Wszystkie poranki świata** (*Toutes les matins du monde* Cornau, 1991), **Wszystko o Ewie** (*All about Eve* Mankiewicz, 1950), **W cieniu podejrzenia** (*Shadows of a Doubt* Hitchcock, 1943), **W samo południe** (*High Noon* Zinnemann, 1952), **Włóczykij** (*Accatone* Pasolini, 1962), **Wściekły byk** (*Raging Bul* Scorsese, 1980), **Wózek dzelciny** (*Barnvagnen* Widerberg, 1962), **Zagadka Kaspara Hausera** (*Jeder für sich und Gott gegen alle* Herzog, 1974), **Zawód reporter** (*Professione: reporter* Antonioni, 1975), **Zaćmienie** (*L'eclisse* Antonioni, 1962), **Zelig** (Allen, 1983), **Zet i dwa zera** (*A Zed And Two Noughts* Greenaway, 1985), **Zezwate szczęście** (Munk, 1959), **Zielona dolina** (*How Green Was My Valley* Ford, 1941), **Zielony promień** (*Rayon vert* Rohmer, 1985), **Ziemia obiecana** (Wajda, 1974), **Zimne dni** (*Hideg napok* Kovács, 1966), **Zmierzc bogów** (*La caduta degli dei* Visconti, 1969), **Zwierciadło** (*Zierkało* Tarkowski, 1975), **Z blegiem czasu** (*Im Laut der Zeit* Wenders, 1976), **Złodzieje rowerów** (*Ladri di biciclette* De Sica, 1948), **Złoty wiek** (*L'Age d'or* Buñuel, 1930), **Śmierć w Wenecji** (*Morte a Venezia* Visconti, 1971), **Życ własnym życiem** (*Vivre sa vie* Godard, 1962),

Lista wymienionych reżyserów świata

(obejmuje także odpowiedzi z numeru 1)

Woody Allen (x 8), Robert Altman (x 2), Lindsay Anderson (x 2), Michelangelo Antonioni (x 19), Ingmar Bergman (x 23), Bernardo Bertolucci (x 4), Robert Bresson (x 9), Luis Buñuel (x 24), Frank Capra (x 2), Marcel Carné (x 7), John Cassavetes (x 2), Charles Chaplin (x 23), René Clair

(× 8), Henri Georges Clouzot, Emile Cohl, Francis F. Coppola (× 11), Grigorij Czuchraj, Terence Davies, Cecil B. De Mille, Vittorio De Sica (× 5), Carl Theodor Dreyer (× 6), Siergiej Eisenstein (× 16), Rainer Werner Fassbinder, Federico Fellini (× 26), Robert Flaherty (× 2), John Ford (× 9), Miłoś Forman (× 15), Bill Forsyth, Bob Fosse, Abel Gance, Jean-Luc Godard (× 7), Peter Greenaway (× 5), David W. Griffith (× 14), Wojciech Has, Howard Hawks (× 3), Werner Herzog (× 9), Alfred Hitchcock (× 15), John Huston (× 2), James Ivory (× 2), Miklós Jancsó (× 4), Jim Jarmush, Michail Kałatozow, Kazimierz Karabasz, Jerzy Kawalerowicz, Elia Kazan, Buster Keaton (× 5), Stanley Kubrick (× 4), Akira Kurosawa (× 23), Emir Kusturica, Fritz Lang (× 11), David Lean (× 3), Joseph Losey (× 2), Sidney Lumet, August Lumière, Louis Lumière (× 2), David Lynch, Bracia Marx, Georges Méliès (× 5), Jiří Menzel (× 3), Kenji Mizoguchi, Friedrich W. Murnau (× 8), Laurence Olivier, Ermanno Olmi, Yasujiro Ozu (× 3), Siergiej Paradżanow (× 5), Pier Paolo Pasolini (× 10), Sam Peckinpah (× 3), Arthur Penn, Roman Polański (× 7), Wsiewołod Pudowkin (× 2), Monty Python, Carol Reed (× 2), Jean Renoul (× 7), Alain Resnais (× 4), Emile Reynaud, Tony Richardson (× 2), Glauber Rocha, Nicolas Roeg, Eric Rohmer (× 2), Roberto Rossellini (× 3), Ken Russel (× 2), Zbigniew Rybczyński, Carlos Saura (× 4), John Schlesinger, Volker Schlöndorff, Martin Scorsese (× 3), David O. Selznick, Alf Sjöberg, Victor Sjöström (× 2), Steven Spielberg, Josef von Sternberg, Vittorio Storaro (× 2), Erich von Stroheim (× 4), István Szabó (× 3), Andriej Tarkowski (× 18), Jacques Tatí (× 5), François Truffaut (× 2), Jean Vigo, Luchino Visconti (× 11), Andrzej Wajda (× 15), Peter Weir (× 3), Orson Welles (× 14), Wim Wenders (× 3), Haskell Wexler, Bo Wideberg, Billy Wilder (× 5).

Lista wymienionych filmów polskich

(obejmuje także filmy wymienione przez respondentów w poprzednim numerze „Kwartalnika Filmowego”)

Aktorzy prowincjonalni (Holland, 1979), Amator (Kieślowski, 1979), Austerla (× 2; Kawalerowicz, 1983), Bariera (Skolimowski, 1966), Barwy ochronne (× 6; Zanussi, 1976), Baza ludzi umarłych (Petelski, 1959), Bez znieczulenia (Wajda, 1978), Brzeźna (× 2; Wajda, 1970), Był jazz (Falk, 1981), Constans (Zanussi, 1980), Człowiek na torze (Munk, 1956), Człowiek z marmuru (× 10; Wajda, 1977), Danton (Wajda, 1983), Dekalog (× 3; Kieślowski, 1991), Diabeł (Żulawski, 1972), Do widzenia, do jutra (Morgenstern, 1960), Dreszcze (× 5; Marczewski, 1981), Dwaj ludzie z szafą (Polański, 1958), Dziewczyna z hotelu „Excelsior” (Krauze, 1988), Elementarz (Wiszniewski, 1976), Eroica (× 6; Munk, 1958), Faraon (× 2; Kawalerowicz, 1966), Gorączka (× 3; Holland, 1981), Iluminacja (× 8; Zanussi, 1973), Jak być kochaną (× 3; Has, 1963), Jak daleko stąd jak blisko (× 3; Konwicki, 1972), Kanał (× 3; Wajda, 1956), Kobieta samotna (× 3; Holland, 1981), Kornblumenblau (Wosiewicz, 1988), Krótki film o miłości (× 2; Kieślowski, 1989), Krótki film o zabijaniu (× 4; Kieślowski, 1991), Kwiecień (Lesiewicz, 1961), Lotna (Wajda, 1959), Matka Joanna od Aniołów (× 11; Kawalerowicz, 1961), Matka Królów (× 3; Zatorski, 1982), Muzykancki (Karabasz, 1961), Na wylot (× 4; Królikiewicz, 1973), Niepokonani (Drażewski, 1981), Nikt nie woła (× 2; Kutz, 1960), Nóż w wodzie (× 13; Polański, 1961), Ocalenie (Żebrowski, 1972), Orzeł (Buczowski, 1958), Ostatni dzień lata (× 2; Konwicki, 1958), Ostatni etap (× 2; Jakubowska, 1948), Ostatni prom (Krzystek, 1989), Pałorki Jednego różańca (Kutz, 1979), Pan

ny z Wilka (× 4; Wajda, 1978), Perła w koronie (× 3; Kutz, 1971), Pociąg (× 4; Kawalerowicz, 1950), Pokolenie (Wajda, 1954), Popiół i dym (× 19; Wajda, 1958), Pożegania (× 2; Has, 1958), Przypadek (Kieślowski, 1981), Prześluchanie (× 3; Bugajski, 1982), Rejs (× 8; Piwowski, 1970), Ręce do góry (× 2; Skolimowski, 1964), Rękopis znaleziony w Saragossie (× 10; Has, 1965), Rysopis (× 6; Skolimowski, 1964), Sabra (Ford, 1934), Salto (× 2; Konwicki, 1965), Sami swol (Chęciński, 1967), Sanatorium pod klepsydrą (× 6; Has, 1973), Skarb (Buczowski, 1949), Sól ziemi czarnej (× 6; Kutz, 1970), Spirala (Zanussi, 1978), Spokój (Kieślowski, 1976), Struktura kryształu (× 2; Zanussi, 1969), Szpital Przemienienia (× 2; Żebrowski, 1979), Śmierć prezydenta (× 2; Kawalerowicz, 1977), Śmierć prowincjała (Zanussi, 1966), Świadectwo urodzenia (Rózewicz, 1961), Tango (× 2; Rybczyński, 1980), Trzeba zabić tę miłość (Morgenstern, 1972), Trzecia część nocy (Żulawski, 1971), Ucieczka z kina „Wolność” (× 3; Marczewski, 1990), Ulica Graniczna (Ford, 1949), Wesele (× 3; Wajda, 1973), Wizja lokalna 1901 (Bajon, 1980), Wodzilrej (× 2; Falk, 1978), Wszystko na sprzedaż (× 2; Wajda, 1969), Zakazane posenki (Buczowski, 1948), Zakięte rewiry (Majewski, 1975), Za ścianą (× 4; Zanussi, 1977), Zewate szczęście (× 13; Munk, 1960), Ziemia obiecana (× 10; Wajda, 1975), Zimowy zmierzch (Lernartowicz, 1957), Życie rodzinne (Zanussi, 1971), Żywot Mateusza (× 4; Leszczyński, 1968),

FILM W POLSCE '92

DOKUMENTACJA

(UZUPEŁNIENIE)

Opracowała

BEATA KOSIŃSKA

W pierwszym numerze „Kwartalnika Filmowego” opublikowaliśmy obszernie materiały pt. „Film w Polsce '92”. Ponieważ wiele informacji o produkcji filmowej w roku 1992 otrzymaliśmy już po oddaniu pisma do druku, teraz zamieszczamy uzupełnienie tamtej dokumentacji.

VIDEO STUDIO GDAŃSK

1. Ekologia arktyczna

reż.: Iwona Bartólewska; scen.: Sławomir Swerpel; zdj.: Andrzej Galiński, Wojciech Ostrowski; muz.: Wiktor Niemirowicz; 30 min.

2. Fordon

reż., scen.: Stefan Chazbijewicz; zdj.: Andrzej Musiał; muz.: Ryszard Łada; 29 min.; (Losy więźniarek politycznych, w latach 1945–1956 przetrzymywanych w bydgoskim więzieniu dla kobiet – Fordonie).

3. Mag z Sopotu

real.: Krzysztof Miklaszewski; zdj.: Wojciech Ostrowski, Jarosław Grzywa, Tomasz Radziemski; 53 min.; prod.: VSG i TVP; (Filmowy portret Jerzego Afanasjewa).

4. Polonca arktyczne

reż., scen.: Iwona Bartólewska; zdj.: Andrzej Galiński, Wojciech Ostrowski, Tomasz Radziemski; oprac. muz.: Wojciech Ostrowski; 28 min.; (Profesorowie Siedlecki, Jahn i Szrama opowiadają o wkładzie Polaków w działalność naukową – badawczą w Arktyce).

5. Sołowki – ziemia przeklęta, ziemia oblecana

reż., scen.: Iwona Bartólewska; zdj.: Andrzej Galiński, Wojciech Ostrowski; oprac. muz.: Wik-

tor Niemirowicz, Jerzy Kankowski; 47 min.; prod.: VSG i TVP; (Tworzenie się nowej rzeczywistości wśród pozostałości po łagrach i średniowiecznych zabytkach w rosyjskich Sołowkach).

6. Spotkanie z Ziemią Franciszka Józefa

reż., scen.: Iwona Bartólewska; zdj.: Andrzej Galiński, Wojciech Ostrowski; oprac. muz.: Wiktor Niemirowicz, Jerzy Kankowski; 38 min.; prod.: VSG i TVP.

7. Wczoraj – Dziś – Jutro

reż., scen.: Krzysztof Żurowski; zdj.: Wojciech Ostrowski; muz.: Krzysztof Duda; 60 min.; prod.: VSG i TVP; (Sytuacja kościoła katolickiego na Grodzieńszczyźnie).

TELEWIZJA POLSKA

I. DZIAŁ FILMU
DOKUMENTALNEGO
PROGRAMU I

1. Alarm ekologiczny Władysława Hasióra

reż.: Grzegorz Dubowski; wytw. PAI; 30 min.

2. Bazarach, czyli sen o wolnym kamieniu

reż.: Waldemar Karwat; wytw. Poltel; 45 min.

3. Biała rzeka

reż.: Jerzy Zalewski; wytw. S.F. Kronika, Dr Watkins; 40 min.

4. Być we Lwowie 1939 -1941

reż.: Marian Bekajło; wytw. Poltel; 59 min.

5. Byłem w Sonderkommando

reż.: Andrzej Gajewski; wytw. Studio PWSTiF; 52 min.

6. Cmentarze ziemi oblecanej

reż.: Hanna Kramarczuk, Ewa Ziegler; wytw. Poltel; 30 min.

7. Człowiek, który zginął pod Ankoną

reż.: Ludomir Morylski; wytw. PAI-Film; 46 min.

8. Człowiek z szuflady

reż.: Andrzej Kotkowski, Jerzy Sztwiertnia; wytw. Fokus Film; 54 min.

9. Dążenie

do jasnego punktu

reż.: Grzegorz Dubowski; wytw. Pol Net; 30 min.

10. Dobra wieść

reż.: Igor Kobrin; wytw. Ukraiński Tele Film; 20 min.

11. Doktorat

honoris causa

reż.: Maria Kwiatkowska; wytw. PAI; 24 min.

12. Fordon

reż.: Stefan Chazbijewicz; wytw. Video Studio Gdańsk; 29 min.

- 13. Garść ziemi ojczystej**
reż.: Joanna Wierzbicka; wytw. Poltel; 69 min.; data emisji: 14 XII 1992 r.
- 14. Głos Ameryki**
reż.: Beata Postnikoff; wytw. A. F. Profilim; 30 min.
- 15. Gorzko, słodko**
reż.: Tadeusz Pałka; wytw. Kalejdoskop; 46 min.; data emisji: 4 I 1993 r.
- 16. Gra o Polskę**
reż.: Zbigniew Kowalewski; wytw. S. F. Wir; 39 min.; data emisji: 21 XII 1992 r.
- 17. Hakone – natura i rzeźba**
reż.: Lucyna Smolińska; wytw. Poltel; 17 min.; data emisji: 29 XII 1992 r.
- 18. Helmat 91**
reż.: Bolesław Pawlica; wytw. Dr Watkins; 28 min.
- 19. Help Poland Fund**
reż.: Grzegorz Dubowski; wytw. PAI; 32 min.
- 20. Ikar**
reż.: Ignacy Szczepański; wytw. Kalejdoskop; 27 min.
- 21. Istnieje tylko to, co się widzi**
reż.: Andrzej Sapija; wytw. Kame-rowid; 22 min.
- 22. Jak jałowiec**
reż.: Marian Kubera; wytw. Poltel; 40 min.
- 23. Ja komediant cz. I**
reż.: Ludwik Perski; wytw. Kalejdoskop; 57 min.; data emisji: 25 I 1993 r.
- 24. Ja komediant cz. II**
57 min.; data emisji: 1 II 1993 r.
- 25. Ja komediant cz. III**
63 min.; data emisji: 8 II 1993 r.
- 26. Jerzego Sroki opowieści z Podlasia**
reż.: Hanna Kramarczuk, Ewa Zięgler; wytw. Poltel; 26 min.
- 27. Kim byliśmy, kim jesteśmy**
reż.: Andrzej Różycki; wytw. A. A. Ava; 28 min.
- 28. Konstanty Jeleński**
reż.: Jerzy Zalewski, Krzysztof Kopezyński; wytw. Dr Watkins; 30 min.
- 29. Konstanty Jeleński – suplement**
reż.: Jerzy Zalewski; wytw. Dr Watkins; 20 min.
- 30. Krótka rozprawa między panem wójtem a plebanem**
reż.: Filip Zylber; wytw. Dr Watkins; 24 min.
- 31. Książnica narodowych pamiątek cz. I**
reż.: Lucyna Smolińska, Beata Postnikoff; wytw. A. F. Profilim; 35 min.
- 32. Książnica narodowych pamiątek cz. II**
31 min.
- 33. Książnica narodowych pamiątek cz. III**
24 min.
- 34. Księga Tatr najnowsza**
reż.: Ignacy Szczepański; wytw. S. F. Wir; 42 min.
- 35. Księżna partyzant**
reż.: Marian Kubera; wytw. Poltel; 30 min.
- 36. Kurier nadziei**
reż.: Zbigniew Kowalewski; wytw. S. F. Wir; 30 min.; data emisji: 27 VIII 1992 r.
- 37. Lepsze miasto**
reż.: Roman Dębski; wytw. W. F. D.; 16 min.
- 38. Lillowe hobby**
reż.: Jerzy Bezkowski; wytw. W.F.O.; 19 min.; data emisji: 25 VI 1992 r.
- 39. Lutek**
reż.: Jan Lomnicki; wytw. Kalejdoskop; 43 min.; data emisji: 26 X 1992 r.
- 40. Mądrała**
reż.: Marian Kubera; wytw. Poltel; 36 min.
- 41. Miejcie litość**
reż.: Antoni Borzewski; wytw. Ma-vo; 26 min.
- 42. Miejsce urodzenia**
reż.: Paweł Łoziński; wytw. S. F. Kronika; 46 min.; data emisji: 25 VI 1992 r.
- 43. Na całym świecie tego nie ma tylko w Tyszowcach**
reż.: Jadwiga Żukowska; wytw. W. F. O.; 23 min.
- 44. Natasza**
reż.: Krzysztof Talczewski; wytw. A. F. Profilim; 29 min.
- 45. Na ziemi nie oblecanej**
reż.: Włodzimierz Golaszewski; wytw. Magic; 50 min.; data emisji: 8 VII 1992 r.
- 46. Nie będzie zapomniani Kazimierz Brandys**
reż.: Mieczysław B. Vogt; wytw. Video Studio Gdańsk; 77 min.; data emisji: 23 XI 1992 r.
- 47. Outsider, czyli portret Romana Maciejewskiego kompozytora osobnego**
reż.: Stefan Szlachtycz; wytw. Poltel; 65 min.
- 48. Pejzaż z zamkiem**
reż.: Jerzy Porębski; wytw. Poltel; 25 min.; data emisji: 23 I 1993 r.
- 49. Płyniemy**
reż.: Paweł Kędziński; wytw. Kalejdoskop; 23 min.
- 50. Potomkowie wielkich rodów**
reż.: Włodzimierz Szpak; wytw. S. F. Wir; 34 min.
- 51. Prelsner, czyli droga do sukcesu**
reż.: Antoni Krauze; wytw. S. F. Tor; 53 min.; data emisji: 16 XI 1992 r.
- 52. Pulsujący punkt**
reż.: Tomasz Dobrowolski; wytw. S. F. Kronika; 20 min.; data emisji: 27 I 1993 r.
- 53. Puszcza Borecka**
reż.: Jerzy Porębski; wytw. Poltel; 29 min.
- 54. Rysopis Skolimowskiego**
reż.: Jerzy Kolat; wytw. S. F. Wir; 45 min.; data emisji: 20 II 1992 r.
- 55. Scena plastyczna Leszka Mądzika**
reż.: Barbara Gorgol; wytw. Video Studio Gdańsk; 56 min.; data emisji: 28 XII 1992 r.
- 56. Słownicy**
reż.: Marian Kubera; wytw. Poltel; 30 min.
- 57. Solowki – ziemia oblecana, ziemia przeklęta**
reż.: Iwona Bartólewska; wytw. Video Studio Gdańsk; 46 min.
- 58. Spotkanie z Marią**
reż.: Ewa Cendrowska; wytw. Poltel; 33 min.

59. Spotkanie z Ziemią**Franciszka Józefa**

reż.: Iwona Bartólewska; wytw. Video Studio Gdańsk; 38 min.; data emisji: 18 I 1993 r.

60. Świetlisty dom

reż.: Marian Kubera; wytw. Poltel; 41 min.

61. Tajemniczy mnich

reż.: Wojciech Ziembicki; wytw. Kuria; 44 min.; data emisji: 14 XI 1992 r.

62. Tama

reż.: Jerzy Kalina; wytw. S. F. Wir; 24 min.; data emisji: 19 X 1992 r.

63. Teoś

reż.: Michał Nekanda-Trepka; wytw. Poltel; 12 min.

64. Uranowe płętno

reż.: Andrzej Wójcik; wytw. A. G. Land; 24 min.

65. Urszula's story

reż.: Beata Postnikoff; wytw. Poltel; 32 min.; data emisji: 31 XII 1992 r.

66. Wolontariusze

reż.: Zdzisław Bielecki; wytw. Poltel; 18 min.; data emisji: 3 VII 1992 r.

67. Ziemia najbliższa

reż.: Hanna Kramarczuk, Ewa Ziegler; wytw. Poltel; 42 min.; data emisji: 2 XI 1992 r.

68. Zły

reż.: Jerzy Sztwiertnia; wytw. Fokus Film; 54 min.

69. Żelazowa Wola

reż.: Bohdan Rączkowski; wytw. Poltel; 39 min.

70. Zyciorys na szkle malowany

reż.: Joanna Wierzbicka; wytw. Poltel; 48 min.; data emisji: 15 VII 1992 r.

II. DZIAŁ

FORM DOKUMENTALNYCH
PROGRAMU II**1. Afrykańczyk**

reż.: Marek Nowicki; 26 min. 30 sek.; (Spotkanie dzieci-wygnañców, które wyszły z ZSRR z armią Andersa).

2. Akcja Wisła

reż.: Jadwiga Nowakowska; 43 min. 12 sek.; (Film o stosunkach polsko-ukraińskich).

3. Aktorka

reż.: Grzegorz Skurski; 42 min. 57 sek.; (Film o Krystynie Jandzie).

4. Bieglem, bieglem

reż.: Marek Nowakowski, Marzena Witowska-Sabat; 42 min.; (Wspomnienia o Tadeuszu Łomnickim, m. in. o pracy nad „Królem Learem”).

5. Bogdan I Inni

reż.: Krzysztof Tchórzewski; 30 min. (Sylwetka Bogdana Borusiewicza).

6. Bracia naszego Boga

reż.: Aleksander Kuc; 30 min.; (Film o schronisku im. Brata Alberta).

7. Contra Bellum

reż.: Norbert Kuźnik; 10 min. 41 sek.; (Teledysk z muzyką wykonywaną na organach oliwskich).

8. Czarne, białe

reż.: Maciej Ślesicki; 19 min. 20 sek.; (Historia starej fotografii).

9. Dwa życiorysy

reż.: Jolanta Roman-Stefanowska; 28 min. 25 sek. (Film o Kazimierzu Rusinku i Szymonie Wisenthalu).

10. Dyplomata

reż.: Krzysztof Lang; 23 min. 4 sek.; (Spotkanie z von Horvatkiem, który przekazał wywiadowi amerykańskiemu dokumenty dotyczące paktu Ribbentrop-Mołotow).

11. Facet ze srebrną walizką

reż.: Anna Brzozowska; 30 min.; (Film o charakterystyce Waldemara Pokromskim, jednym z największych fachowców w swojej branży).

12. Fangor

reż.: Franciszek Kuduk; 36 min. 31 sek.; (Sylwetka polskiego malarza emigracyjnego).

13. Film znaleziony w Katyniu

reż.: Józef Gębski; 29 min. 5 sek.

14. Hecla

reż.: Norbert Mateusz Kuźnik; 10 min. 51 sek.; (Teledysk z muzyką wykonywaną na organach oliwskich).

15. Inny dom

reż.: Bożena Garus-Hockuba; 21 min. 30 sek.; (Film o wiosce dziecięcej w Kraśniku).

16. Integrafia 91

reż.: Franciszek Kuduk; 25 min.; (Impresja z wystawy).

17. Józef Szajna

reż.: Magda Zurowska; 43 min.

18. Kochanek**z kamlennego świata**

reż.: Ewa Kozik; 43 min.; (Film o Tadeuszu Borowskim).

19. Kolor pomarańczy

reż.: Aleksander Kuc; 43 min.; (Film o ludziach bezdomnych).

20. Król Roger**wraca do Palermo**

reż.: Stefan Szlachtycz; 59 min. 3 sek.; (Filmowa relacja z przygotowań i wystawienia przez Krzysztofa Zanussiego opery „Król Roger” w plenerze Palermo).

21. Lata osiemdziesiąte

reż.: Stanisław Kuźnik; 45 min. 2 sek.; (Propaganda telewizyjna lat stanu wojennego).

22. Letnia Akademia

reż.: Franciszek Kuduk; 30 min.; (Film o międzynarodowych warsztatach plastycznych w Salzburgu).

23. Lourdes

reż.: Jarosław Dobrzyński; 18 min.; (Film o pielgrzymce dzieci upośledzonych).

24. Magla białe

reż.: Maria Mydlarska; 14 min.; (Impresja malarska).

25. Materla prima

reż.: Cezary Nowicki; 33 min.; (Film o teatrze Krystiana Lupy).

26. Melduję

reż.: Krzysztof Krzyżanowski; 28 min. 55 sek.; (Armia Krajowa po wyzwoleniu Krakowa).

27. Miejsce

reż.: Waldemar Janda; 13 min. 5 sek.; (Opowieść o psiej wierności).

28. Mosty Nama

reż.: Michał Bogusławski; 36 min.; (Film o ukrywaniu Wietnamczyka podczas stanu wojennego i o szantażu politycznym UB).

29. Mówi Radio Sydney

reż.: Andrzej Chiczewski; 34 min.

30. Nadzieja umiera ostatnia

reż.: Tadeusz Wudzki; 50 min.; (Halina Birenbaum, która przeżyła wojnę jako dziecko, a obecnie mieszka w Izraelu, opowiada o eksterminacji naro-

du żydowskiego w latach 1939-1945).

31. Narodowe błęgi przetajowe
reż.: Stanisław Kuźnik; 50 min.; (Propaganda telewizyjna lat siedemdziesiątych).

32. Nowomowa
reż.: Stanisław Kuźnik; 8 min. 45 sek.; (Film o języku propagandy telewizyjnej minionych lat).

33. Obca krew
reż.: Tomasz Wiszniewski; 25 min.; (Film o Wspólnocie Narodowej Tejkowskiego).

34. Oj!
reż.: Jerzy Bogucki; 34 min.; (Film o skinach).

35. Okruchy strzępy drzazgi
reż.: Stanisław Kuźnik; 24 min.; (Film o 96-letniej malarce Stanisławie Klimkowskiej-Bieńkowskiej).

36. Opowieść o bitwie
reż.: Jerzy Passendorfer; cz. I - 55 min., cz. II - 55 min.; (Melchiora Wańkiewicza opowieść o Monte Cassino).

37. Picasso, czyli jak się to zaczęło
reż.: Józef Gębski; 30 min.; (Film m.in. o wizycie Picassa w Polsce).

38. Poezjo jakie twoje Imię
reż.: Dorota Ceran; 26 min.; (Poezja Juliana Tuwima).

39. Polski latarnik z Santiago
reż.: Zygmunt Skonieczny; 26 min.; (Film o pobycie w Łodzi malarza, aktora i radiowca - Raoula Nałęcz-Malachowskiego, od lat mieszkającego w Chile).

40. Pomnażanie życia
reż.: Grażyna Banaszkiewicz; cz. I - 45 min., cz. II - 25 min.; (Film o Andrzeju Kuśniewiczu).

41. Ruś - 1000 lat chrześcijaństwa
reż.: Stanisław Kubiak; 20 min.; (Film o powstawaniu albumu fotograficznego Adama Bujaka, poświęconego chrześcijaństwu na Rusi).

42. Sawka
reż.: Antoni Dzieduszycki; 60 min.; (Reportaż z pobytu Jana Sawki w Krakowie i wystawy jego prac w Muzeum Czartoryskich).

43. Siedmiu Żydów z mojej klasy
reż.: Marceł Łoziński; 39 min. 45 sek.; (Spotkanie po latach uczniów jednej klasy m.in. tych, których wydarzenia 1968 roku zmusiły do emigracji).

44. Skrzynka kontaktowa
reż.: Stanisław Kubiak; 30 min.; (Film o obozie w Łambinowicach).

45. Stolica australijskiej Polonii
reż.: Andrzej Chiczewski; 31 min.

46. Świadectwo dojrzałości
reż.: Stanisław Kubiak; 26 min. 30 sek.; (Matura internowanego w 1982 roku).

47. Święto włosny
reż.: Krystyna Bogusławska; 6 min.; (Film muzyczny - grafika komputerowa do muzyki Igora Strawieńskiego).

48. Vertical Green
reż.: Andrzej Papuziński; 16 min.; (Projekty architektoniczne Magdaleny Abakanowicz).

49. W baśniach i na taśmie
reż.: Andrzej Titkow; 37 min. 28 sek.; (Praca nad płytą Martynty Jakubowicz).

50. W cieniu Katylnia
reż.: Artur Janicki; 30 min.; (Wspomnienia więźniów ocalałego z Katylnia Stanisława Swianiewicza i relacje Ireny Niewodniczańskiej).

51. W duchu i w prawdzie
reż.: Krystyna Mokrosińska; 42 min.; (Film o księdzu Janie Zięji).

52. Wielka historia na małym cmentarzu
reż.: Andrzej Chiczewski; 31 min.; (Dzieje cmentarza ewangelickiego w Warszawie).

53. Witajcie
reż.: Waldemar Janda; 16 min. 45 sek.; (Targi ukraińskie we Lwowie).

54. World Press Photo
reż.: Franciszek Kuduk; 24 min.; (Impresje z wystawy).

55. W poszukiwaniu utraconego Boga
reż.: Stanisław Kubiak; 39 min.; (Film o odradzaniu się wiary w Rosji).

56. W szpitalu wielkim jak świat
reż.: Wojciech Szumowski; cz. I - Dom, 30 min.; cz. II - Życie i śmierć, 31 min.; cz. III - Nadzieja, 30 min.; (Oddział hematologii dziecięcej w szpitalu polsko-amerykańskim w Krakowie).

57. Zdraycy ojczyzny
reż.: Rafał Mierzejewski; 42 min. 34 sek.; (Wspomnienia trójki byłych zesłańców i ich powrót do Workuty).

III. NACZELNA REDAKCJA PROGRAMÓW EDUKACYJNYCH

1. Bagna Blebrzańskie
reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 9 min. 58 sek.; (Filmowa impresja na temat bogatego w różnorodne formy flory i fauny zakątka Polski).

2. Celina z Isola delle femine
reż., scen.: Stefan Szlachtycz; 17 min. 25 sek.; (Film o krakowskiej malarce - Celinie Oczkowskiej, góralce z pochodzenia, zamieszkałej obecnie w okolicach Palermu).

3. Daniel
reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 10 min.; (Krótka monografia tego mało znanego szerokiej publiczności gatunku zwierząt).

4. Jeleń
reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 9 min. 57 sek.; (Monografia tego dość rozpowszechnionego w Polsce gatunku zwierząt).

5. Łoś
reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 9 min. 58 sek.; (Mała monografia gatunku).

6. Orto znaczy ogród, czyli w cieniu figi z Palermo
reż., scen.: Stefan Szlachtycz; 9 min. 20 sek.; (Film o sycylijskim ogrodzie botanicznym, gdzie rosną największe w Europie drzewa figowe).

7. Pokochać drzewa
reż., scen.: Szymon Wdowiak; 26 min. 15 sek.; (Film ekologiczny o zagrożonych ludzką zachłannością, ginących drzewach i drzewach

uznawanych za „pomniki przyrody”).

8. Ptaki

reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 10 min.; (Opowieść o labędziałach, czajkach, perkozach, śmieszkach i innych).

9. Ssaki

reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 10 min.; (Cechy i zachowania różnych ssaków m.in. jelenia, nornicy, myszy, wydry, bobra, tarpana).

10. Sycylia jak Polska

reż., scen.: Stefan Szlachtycz; 15 min 6 sek.; (Relacja z podróży po Sycylii. Poszukiwanie podobieństw między obu krajami).

11. Cykl Szalom

– Rok w Ziemi Świętej

reż., scen.: Michał Nekanda-Trepka; 46 min. 59 sek.; (Program rozpoczyna film dokumentalny prod. izraelskiej „Rok w Ziemi Świętej”, którego ramą są obchody Bożego Narodzenia w Betlejem. Po filmie rozmowa z księdzem Wiesławem Niewęglowskim, który był wielokrotnie przewodnikiem polskich pielgrzymek do Ziemi Świętej).

12. Wędrujące wydmy

reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 10 min.; (Wędrujące wydmy jako siedlisko życia dla różnorodnych organizmów).

13. Zielona kralna

reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 10 min.; (Film o naszych „Zielonych Płucach”, czyli o północno-wschodnich rejonach Polski).

14. Zwierzęta chronione

reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 9 min. 57 sek.; (Mazury – miejscowe ssaki i gatunki chronione).

15. Żubr

reż., scen.: Bożena i Jan Walencikowie; 10 min.; (Krótka monografia gatunku).

rię baletu, przeznaczony dla szkół na lekcje muzyki).

2. Dlaczego słowik nie śpiewa

pierwszy odcinek filmu z serii **Notatnik przyrodniczy**; reż.: Ireneusz Czesny; scen.: Sławomir Grabowski, Antoni Banikowski, zdj.: Ryszard Kujawski; 35 mm; 5 min. 30 sek.; (Film mówi o niekorzystnych skutkach nadmiernego hałasu. Przeznaczony dla dzieci).

3. II rozbiór Polski

reż.: Andrzej B. Czulda; scen.: Edward Palezyński; zdj.: Zbigniew Hałatek; video; 17 min.; (Film przeznaczony dla szkół podstawowych na lekcje historii).

4. Jak zwierzęta

przygotowują się do zimy

reż., scen.: Zbigniew Bączyński; zdj.: Zbigniew Bączyński, Bolesław Bączyński, Jerzy Bezkowski, Janusz Czecz, Włodzimierz Puchalski; video; 15 min.; (Film dydaktyczny przeznaczony dla klasy II szkoły podstawowej do przedmiotu „Środowisko społeczno-przyrodnicze” oraz do klasy VI na lekcje biologii).

5. Kałnowe pole

reż., scen.: Leszek Baron; zdj.: Stefan Czyżewski; 35 mm; 60 min.; prod. WFO, PPH „Sajar”, Agencja Producentów Filmowych; ZF Logos; (Historia obozu w Łambinowicach, przez który przewinęło się ok. 10 tysięcy ludzi, z czego zginęło ok. 6 tys. W czasie wojny był to obóz jeniecki, w którym po wojnie przez ponad rok więziono niewygodnych dla nowej władzy Niemców i Ślązaków. Relacje świadków tamtych wydarzeń).

6. Liliowe hobby

reż., scen., zdj.: Jerzy Bezkowski; 35 mm; 40 min.; prod. WFO, TVP; (Filmowa opowieść o liliach – prezentacja różnych odmian, uprawa, wystawy).

7. Mondo migllore

reż., scen.: Władysław Wasilewski; zdj.: Janusz Tylman; video; 60 min.; prod. WFO i ZF Logos, Video Studio Gdańsk, ZF Feniks, Apple Film; (Relacja ze spotkania Jana Pawła II z młodzieżą w Częstochowie).

8. Okiem ptaka

reż., scen., zdj.: Krzysztof Hejke; 35 mm; 29 min.; (Film ukazuje walory przyrodniczo-kulturowe terenów położonych na obszarach „zielonych płuc Polski”).

9. Opowieść o bitwie

reż., scen.: Jerzy Passendorfer; zdj.: Archiwum; 35 mm; cz. I – 55 min., cz. II – 55 min.; (Melchiora Wańkiewicza opowieść o bitwie pod Monte Cassino).

10. Opowieść

o boginił Amaterasu

reż., scen.: Czesława Stefańska; zdj.: Andrzej Teodorczyk, Ryszard Kujawski; 35 mm; 10 min.; (Animowana bajka nawiązująca do starej japońskiej legendy. Film wyjaśnia zjawisko zaćmienia słońca).

11. Owoce ziemi czarnej

reż.: Mirosław Dembiński; scen.: Mirosław Dembiński, Anna Teresa Pietraszek; zdj.: Tomasz Dobrowolski; 11 min.; (Impresja na temat zagrożenia jakie niesie dla człowieka zatrucie środowiska naturalnego na Śląsku).

12. O zachowaniu

energii mechanicznej

reż.: Jerzy Bezkowski; scen., zdj.: Janusz Tylman; video; 9 min.; (Film dydaktyczny, przeznaczony dla VII klasy szkoły podstawowej).

13. I rozbiór Polski

reż.: Andrzej B. Czulda; scen.: Edward Palezyński; zdj.: Zbigniew Hałatek i Archiwum WFO; video; 17 min.; (Film przeznaczony na lekcje historii w szkole podstawowej).

14. Plakat

reż., scen.: Artur Kwicień; zdj.: Jacek Dybowski; 35 mm; 6 min.; prod. WFO i DPF TVP, ZF Feniks; (Autorska wypowiedź skierowana przeciwko wojnie i przemocy).

15. Polski latarnik

z Santiago

reż., scen.: Zygmunt Skonieczny; zdj.: Stefan Piłat; video; 26 min.; (Film o pobycie w Łodzi malarza, aktora i radiowca Raoula Nałęcz-Malachowskiego, od lat mieszkającego w Chile).

**WYTWÓRNIA FILMÓW
OŚWIATLOWYCH W ŁODZI**

1. Balet

reż., scen., zdj.: Janusz Sijka; video; 23 min.; (Film prezentujący histo-

16. Przemysłowa produkcja blach

reż., scen.: Witold Jastrzębski; zdj. Stefan Czyżewski; video; 10 min.; (Film dydaktyczny, przeznaczony na lekcje techniki w klasie VII szkoły podstawowej. Przedstawia technologię wytopu stali oraz produkcję, obróbkę i toczenie blach).

17. Rezerwaty w cieniu kominów

reż., scen., zdj.: Roman Dębski; 35 mm; 19 min.; (Film o reliktach przyrody zachowanych w pobliżu Łodzi).

18. Statyczne i dynamiczne skutki oddziaływań

reż., scen., zdj.: Jan Bezkowski; video; 9 min.; (Film dydaktyczny, przeznaczony dla klasy VI szkoły podstawowej na lekcje fizyki).

19. Tkactwo to też sztuka

reż., scen.: Wiktor Skrzynecki; zdj.: Zbigniew Bochenek, Kazimierz Mucha, Andrzej Walter, Wiktor Skrzynecki, Stefan Pilat, Tadeusz Nowak; video; 14 min.; (Film dydaktyczny przeznaczony dla szkół podstawowych na lekcje plastyki i techniki. Wyjaśnia pojęcia tkackie, pokazuje różne warsztaty tkackie, sposoby tkania i awangardowe tkaniny przestrzenne).

20. Wakacje nad jeziorem

reż. proj. plast.: Ludwik Kronie; scen.: Halina Śrót; zdj. Ryszard Kujawski; 35 mm; 5 min.; (Film rysunkowo-animowany, przeznaczony dla dzieci od lat 5. Pokazuje jak zanieczyszczenie jeziora przez bawkujących ludzi prowadzi do tragedii roślin i zwierząt zamieszkujących akwen).

21. Wpływ światła, wody, temperatury i podłoża na życie roślin

reż.: Józef Arkusz; scen.: Wiesława Torzecka; zdj.: Archiwum WFO; video; 12 min.; (Film dydaktyczny przeznaczony na lekcje biologii w IV klasie szkoły podstawowej).

Geoff Brown – ur. 1949. Absolwent Cambridge i Wydziału Filmu i Telewizji Królewskiej Akademii Sztuki w Londynie. Historyk filmu i krytyk. Publikuje w „Sight and Sound”, „Time Out” i „Monthly Film Bulletin”.

Gilles Deleuze – patrz nr 1, s. 18.

Krzysztof Dybciak – literaturoznawca, profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, specjalista w dziedzinie kultury polskiej na emigracji.

Marta Fik – historyk teatru, profesor w Instytucie Sztuki PAN, autorka książek m.in. *Sezony teatralne*, Warszawa 1977, *Kultura polska po Jalcie, 1944–1981*, I wyd. Londyn 1989, *Zamiast teatru*, Warszawa 1993.

Ewa Gębicka – adiunkt na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Ślą-

skiego, historyk kina polskiego

Krzysztof Kąkolewski – patrz nr 1, s. 198.

Wojciech Michera – ur. 1958. Archeolog, antropolog, wykładowca w warszawskiej Szkole Teatralnej i na Uniwersytecie Otwartym (przy Uniwersytecie Warszawskim), eseista, autor książki *Antydaniken*, Warszawa 1992.

Anna Micińska – filolog, historyk literatury polskiej, edytor; m.in. opracowała i przygotowała do druku *Poezje zebrane Aleksandra Wata* (Kraków 1992) oraz pisma Bolesława Micińskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Sławomir Sikora – ur. 1959. Etnograf, pracownik Instytutu Sztuki PAN, sekretarz redakcji kwartalnika „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”.

LISTY DO REDAKCJI

Redakcja „Kwartalnika Filmowego”
Pan Janusz Gazda, redaktor naczelny

Szanowny Panie,

w numerze pierwszym „Kwartalnika Filmowego”, na którego łamach dzięki uprzejmości redakcji i ja zabieram głos, pojawia się odsyłacz bibliograficzny do wspomnień Oli Watowej:

Wszystko co najważniejsze. Warszawa 1990. Czytelnik.

Skoro dyskusja była poświęcona „ściśłości historycznej”, chciałbym zwrócić uwagę na pewną niepoprawność tego zapisu.

Oczywiście, taka książka istnieje. Natomiast jako odesłanie do źródła, odsyłacz jest błędny, gdyż w normalnej praktyce bibliograficznej, jeśli nie podaje się uzasadnienia szczegółowego, podaje się datę i miejsce pierwszego wydania dzieła, czyli pierwodruku. Nie podaje się natomiast przypadkowych przedruków czy wydań „ocenzurowanych”. W danym przypadku zapis poprawny mówiliby o innej pod kilkoma względami książce:

Wszystko co najważniejsze. Rozmowy z Jackiem Trznadlem: Ola Watowa. Londyn 1984, Puls.

Z czterech dotychczas istniejących wydań, taki typ zapisu mają trzy wydania: londyńskie i dwa krajowe przed 1989 r.

Postulowałem skreślenie mojego nazwiska w tym wydaniu z powodu braku zgody Oli Watowej na usunięcie z tego wydania ustępu, zniesławiającego – jak się okazało w kilka lat po opublikowaniu książki – byłego „delegata polskiego z Alma-Aty”. Przy okazji „czyszczenia tekstu” włożono niefrasobliwie pewne moje kwestie – w tekst Oli Watowej, co jest jawnym nadużyciem i stanowi zawłaszczenie praw autorskich. W sprawie praw autorskich do tej książki toczy się postępowanie przygotowawcze do postępowania sądowego. Spadkobierca Oli Watowej, Andrzej Wat, odmawia mi wszelkich praw autorskich do tej książki – z powodu właśnie „precedensu” owego wydania „Czytelnika”, ujawniającego spór między mną a Olą Watową, a którego tekst przemienił w sposób sztuczny z dialogu w monolog Jan Zieliński. Ciekawe, że moje nazwisko „zniknęło” już wcześniej, z zaproszenia na wieczór promocyjny książki w Paryżu, w roku 1985, w księgarni „Libella”. Inny ciekawy przykład „zaniku” stanowi fakt, że maszynopis roboczy książki z moimi nader licznymi poprawkami redakcyjnymi, także kompozycyjnymi, znajdujący się w posiadaniu Oli Watowej, „zniknął”, gdyż nie ma go w zbiorze dokumentów puścizny Oli Wat, przekazany do zbiorów warszawskiego Muzeum Literatury. Sporo zjawisk metafizycznych, jak na jedną książkę. Przypominam też, że pierwsza wersja książki, przerabiana następnie przez Olę Wat i przeze mnie – powstała jako dwugłos nagrany na kasetach magnetofonowych. Oryginały osiemnastu kaset znajdują się w moim posiadaniu. Wspominam o tym, gdyż w prasie znajdują epitety: „pamiętnik poddyktowany”, „wspomnienia pisane”. A przecież historia – o niej też była mowa na marginesie dyskusji redakcyjnej o filmie – lubi ścisłość. Dodaję, że pierwszy drukowany fragment książki także ukazał się jako dwugłos: w londyńskim „Pulsie” w roku 1983. Występuje tam pod pseudonimem Piotra Janowicza.

Z wyrazami szacunku
Jacek Trznadel

Warszawa, w maju 1993 roku

CONTENTS

FILM THEORIES	4	THE PRESS, THE PUBLICATIONS AND THE SPECTACLES (GUKPPIW); 15 XII 1970 – 31 III 1971	108
Gilles Deleuze AN IMAGE-MOVEMENT AND ITS THREE VARIANTS. THE SECOND COMMENTARY TO BERGSON	4	THE MIGRATIONS OF FILM PEOPLE	113
ANTHROPOLOGY OF FILM	17	Geoff Brown FROM DOCTOR CALIGARI TO BOURNEMOUTH	115
Wojciech Michera FEDERICO FELLINI'S "THE NIGHTS OF CABIRIA" (1957)	18	Krzysztof Dybczak THE ÉMIGRÉ CINematOGRAPHY OR THE GERMAN FILM DIRECTORS IN EXILE?	122
Sławomir Sikora MICHELANGELO ANTONIO-NI'S "BLOW UP" (1966)	27	THE FILM AND THE HISTORY	133
PRESENTATION: "THE TOUCH"	39	ONCE MORE ABOUT THE FILM "ALL, THAT REALLY MATTERS" TALK ANDRZEJ WAT, ANNA MICIŃSKA AND JANUSZ GAZDA	133
Krzysztof Zanussi AT FIRST IT WAS A MUSIC (interview with director – talks Wanda Wer-tenstein)	40	FAREWELLS – HELENA OPOCZYŃSKA	144
Ryszard Ciarka THE TRACT ABOUT A TOUCH	47	Stefan Morawski REMEMBRANCE FROM THE TOO NEAR PERSPECTIVE	144
Janusz Gazda FROM PROJECT TO FILM	51	Jerzy Toeplitz RECOLLECTIONS OF HELENA	147
Krzysztof Zanussi, Edward Żebrowski THE TOUCH (the last fragment of scenario) ..	58	Krystyna Zwollńska IN REMEMBRANCE OF HELENA OPOCZYŃSKA-MORAWSKA	148
THE HISTORY OF FILM	60	THE CENTENERY OF THE CINEMATOGRAPHY – TOP TWENTY – THE POLLS	149
Professor Jerzy Toeplitz ON THE HISTORY OF FILM IN ANOTHER WAY (A lecture on the occasion of the conferment of <i>doctoral honoris causa</i>)	60	Piotr Szulkin THE METAL ROBOT HUNTS MY TEDDY BEAR	151
Professor Edward Zajiček LAUDATION	61	THE POLLS	157
BIOGRAPHIES	67	Krzysztof Dybczak, Józef Hen, Jan Łomnicki, Maria Malatyńska, Jan Olszewski, Jerzy Płażewski, Andrzej Ramlau, Tadeusz Szczepański, Jerzy Sztwiertnia, Jerzy Uszyński, Andrzej Werner, Janusz Wróblewski, Janusz Zatorski, Kazimierz Żórawski	
Aleksander Jackiewicz MY LIFE AT CINEMA (published by Natalia Jackiewiczowa)	67	THE POLLS (COMMENTARIES)	162
THE WRITER AT CINEMA	79	THE LIST OF MENTIONED FOREIGN FILMS	168
Krzysztof Kąkolewski FILM FAIRY-TALES OF THE 40-TIES	79	THE LIST OF THE MENTIONED FILM WORLD DIRECTORS	169
ARCHIVES: THE 40-TIES	93	THE LIST OF THE MENTIONED POLISH FILMS	170
Ewa Gębicka DON'T SHOOT TO CHAPAYEV!!! (on the reception of soviet films in Poland after WW II)	94	FILM IN POLAND '92 – DOCUMENTATION (supplement)	171
SUPPLEMENT: DOCUMENTATION	103	NOTES ON AUTHORS	176
SUPPLEMENT: THE FILMS SHOWN IN POLAND (1945–1958) – IN ORDER TO THE COUNTRIES OF PRODUCTION	107	LETTERS TO REDACTION	177
THE FILM AND THE CENSORSHIP	108	CONTENTS	178
Marta Fik FROM THE ARCHIVES OF THE CENTRAL OFFICE OF THE INSPECTION OF		SOMMAIRE	179

SOMMAIRE

LES THÉORIES FILMIQUES	4
Gilles Deleuze	
L'IMAGE-MOUVEMENT ET SES VARIANTES	
La Deuxième commentaire à Bergson (2)	4
L'ANTHROPOLOGIE DU FILM	17
Wojciech Michera	
LES NUITS DE CABIRIA DE FEDERICO FELLINI (1957)	18
Sławomir Sikora	
BLOW-UP DE MICHELANGELO ANTONIONI (1966)	27
LES PRÉSENTATION: LE TOUCHE	39
Krzysztof Zanussi	
AU DEBUT C'ÉTAIT LA MUSIQUE	
(l'entretien avec le metteur-en-scène par Wanda Wertenstein)	40
Ryszard Clarka	
LE TRAITW SUR LE TOUCHE	47
Janusz Gazda	
DU PROJET JUSQU'AU LE FILM	51
Krzysztof Zanussi, Edward Żebrowski	
LA TOUCHE (le fragment final du scénario) ..	58
L'HISTOIRE DU FILM	60
Le Professeur Jerzy Toeplitz	
SUR L'HISTOIRE DU FILM D'UNE AUTRE FAÇON	
(une conférence à l'occasion du <i>doctorat honoris causa</i>)	60
Le Professeur Edward Zajiček	
LAUDATION	61
LES BIOGRAPHIES	67
Aleksander Jackiewicz	
MA VIE AU CINÉMA (2)	
(publié par Natalia Jackiewiczowa)	67
L'ÉCRIVAIN AU CINÉMA	79
Krzysztof Kąkolowski	
LES FABLES FILMIQUES	
DES ANNÉES 40	79
ARCHIVES: LES ANNÉES 40	93
Ewa Gębicka	
NE TIREZ PAS AU TCHAPAEV!!!	
(sur la réception des films soviétiques en Pologne)	94
SUPPLÉMENT I	
DOCUMENTATION	103
SUPPLÉMENT II	
LES FILMS PRÉSENTÉS EN POLOGNE AUX ANNÉES 1945-1958 (d'après des pays de la production)	107
LE FILM ET LA CENSURE	108
Marta Fik	
DES ARCHIVES DU BUREAU CENTRAL DE LA CONTROLE DE LA PRESSE, DES PUBLICATIONS ET DES SPECTACLES (GUKPPiW) (15 XII 1970 - 31 III 1971)	108
LES MIGRATIONS DES GENS DU FILM	113
Geoff Brown	
DU DOCTEUR CALIGARI JUSQU'AU BOURNEMOUTH	115
Krzysztof Dybczak	
LA CINÉMATOGRAPHIE D'ÉMIGRATION OU LES CRÉATEURS ALLEMANDS EN L'ÉMIGRATION?	122
LE FILM ET L'HISTOIRE	133
ENCORE SUR LE FILM TOUT CE QUE C'EST IMPORTANT	
Andrzej Wat, le fils d'Ola Watowa - parle avec Anna Micińska et Janusz Gazda	133
ADIEUX - HELENA OPOCZYŃSKA	144
Stefan Morawski	
LE SOUVENIR DE LA PERSPECTIVE TROP PROCHE	144
Jerzy Toeplitz	
LE SOUVENIR SUR LA PETITE HELENA	147
Krzyszyna Zwolińska	
EN SOUVENIR D'HELENA OPOCZYŃSKA-MORAWSKA	148
LE CENTENAIRE DU CINÉMA (L'ENQUETE) - LES VINGT MEILLEURS	149
Piotr Szulkin	
LE ROBOT EN METAL COUR APRÈS MON NOUNOURS	151
L'ENQUETE	157
Krzysztof Dybczak, Józef Hen, Jan Łomnicki, Maria Malatyńska, Jan Olszewski, Jerzy Płażewski, Andrzej Ramlau, Tadeusz Szczepański, Jerzy Sztwiertnia, Jerzy Uszyński, Andrzej Werner, Janusz Wróblewski, Janusz Zatorski, Kazimierz Żórawski	
L'ENQUETE (LES COMMENTAIRES)	162
LA LISTE DES FILMS ÉTRANGERS MENTIONÉS	168
LA LISTE DES METTEURS-EN-SCÈNE ÉTRANGERS MENTIONÉS	169
LA LISTE DES FILMS POLONAIS MENTIONÉS	170
FILM EN POLOGNE '92. LA DOCUMENTATION (LE SUPPLÉMENT)	171
NOTES SUR LES AUTEURS	176
LES LETTRES A LA RÉDACTION	177
CONTENTS	178
SOMMAIRE	179

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego” na rok 1993

Prenumerata półroczna wynosi 60 000 zł,

roczna – 120 000 zł

Oplacać prenumeratę można na konto Instytutu Sztuki PAN:

PBK XIII o/Warszawa, nr 370044-3492

(z zaznaczeniem: prenumerata „Kwartalnika Filmowego”).

Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest dwukrotnie droższa.

Prenumerata zagraniczna:

półroczna – 10 USD, roczna – 20 USD.

Konto dewizowe IS PAN: PBK XIII o/Warszawa, nr 370044-3492-151-4787.

„Kwartalnik Filmowy”.

Wydawca: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk,

00-950 Warszawa, Długa 28.

Adres redakcji: 00-950, ul. Długa 28, pok. 40;

tel.: 31-32-71 wewn. 234; fax: 31-31-49.

Skład i łamanie: Wydawnictwo „Do” (Tomasz Jabłoński, Marek Ryćko),

ul. Filtrów 1, 00-611 Warszawa; tel.: 25-04-71 w. 193.

Druk: Zakład Poligraficzny mgr inż. Piotr Włodarski,

Ksawerów 21, 02-656 Warszawa; tel.: 43-14-71 w. 240.

Pozycja sponsorowana przez Fundację Kultury

Errata do numeru I „Kwartalnika Filmowego”

strona	wiersz	jest	powinno być
6	1 góra	Benedyktynowicz	Benedyktowicz
11	9 góra	ona	ono
11	13 góra	„gdzieś” błęd	gdzieś błędu
146	14 dół	Josef von Stroheim	Erich von Stroheim
149	19 dół	1949	1940
149	9 dół	wiszącą skalą	Wiszącą Skalą