

Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA HISTORII I TEORII FILMU INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 5 (65) 1994 Rok XVI

TEORIE FILMOWE

Gilles Deleuze

PUNKTY TERAŹNIEJSZOŚCI I POKŁADY PRZESZŁOŚCI

CZWARTY KOMENTARZ DO BERGSONA (1) 4

DYSKUSJE WSPÓŁCZESNE

Stefan Morawski

ANI WOLNOŚCI, ANI RÓWNOŚCI, ANI BRATERSTWA... – A CO W ZAMIAN? 12

POGRANICZA FILMU

Michail Czechow

O TECHNICIE AKTORA 19

MITOLOGIE I KONWENCJE

Alina Madej

CZŁOWIEK WYRAZISTY 45

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY

Beata Maciejkiewicz

ROZMOWY Z AKTORAMI KRAKOWSKIMI:

JERZY STUHR – NAJBLIŻSZA JEST MI MITTELEUROPA 65

ANNA DYMNA – MOJA DOLINA ISSY 75

JERZY TRELA – NIE URODZIŁEM SIĘ W DOMU MALARZA 87

JAN NOWICKI – A W OGÓLE... TO KONTRABAS 99

Filmografia 116

POŻEGNANIA: FEDERICO FELLINI

Ks. kard. Achille Silvestrini

JEGO POEZJA BYŁA CZUŁOŚCIĄ 120

Milan Kundera

KAFKA, HEIDEGGER, FELLINI 126

Andrzej Werner

W TANECZNYM KOROWODZIE 128

Petr Kral

EUROPEJCZYK FELLINI 142

Maria Kornatowska

CIAO FEDERICO! 160

POŻEGNANIA: GIULIETTA MASINA

Jacek Trznadel

FEDERICO FELLINI – GIULIETTA MASINA

(LA STRADA – GINGER I FRED) 164

FILM POLSKI: LATA 60.

Bożena Janicka

W MASECZCE DO POŁOWY TWARZY	169
-----------------------------------	-----

FILM I CENZURA

Marta Fik

Z ARCHIWUM GUKPPIW (4) – PIERWSZY KWARTAŁ 1968	172
--	-----

STULECIE KINEMATOGRAFII – 20 NAJLEPSZYCH – ANKIETA

ANKIETA	182
ANKIETA-KOMENTARZE	185
LISTA WYMIENIONYCH FILMÓW ŚWIATA	188
LISTA WYMIENIONYCH REŻYSERÓW ŚWIATA	190
LISTA WYMIENIONYCH FILMÓW POLSKICH	191

FILM W POLSCE '92 – DOKUMENTACJA

(oprac. Beata Kosińska)

PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE	192
Filmy polskie (produkcja 1993): Seriale; Koprodukcje; Zagraniczne filmy polskich reżyserów; Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w Polsce; Premiery '93 filmów zrealizowanych wcześniej.	
WYTWÓRNI E I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA)	195
Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie – Kronika Filmowa, Studio Filmowe „Kronika”; Studio Miniatur Filmowych w Warszawie; Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR” w Łodzi; Zespół Filmowy „Feniks” w Wytwórni Filmowej „Czołówka”; Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu; Studio Filmów Rysunkowych w Białymostku; Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych „Sportfilm”; Video Studio Gdańsk	
POLSKIE PREMIERY FILMÓW ZAGRANICZNYCH	200
WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI I PRZEGLĄDÓW FILMOWYCH	203
NAGRODY KRAJOWE	205
NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA FILMÓW I REŻYSERÓW POLSKICH	206
WYDAWNICTWA FILMOWE (WYBÓR)	207
CZASOPISMA	208
ZMARLI	208

FILM NA ŚWIECIE '93

FESTIWALE I NAGRODY	210
---------------------------	-----

NOTY O AUTORACH	214
CONTENTS	215
SOMMAIRE	216

Punkty terażniejszości i pokłady przeszłości

Czwarty komentarz do Bergsona (1)

GILLES DELEUZE

Poprzednie rozdziały pracy Gilles'a Deleuze'a *Cinéma 1. L'image-mouvement, Cinéma 2. L'image-temps* (Minuit, Paris 1983-1986) zamieściliśmy we wcześniejszych numerach „Kwartalnika Filmowego”. Tekst poniższy jest pierwszą częścią rozdziału 5, zatytułowanego *Czwarty komentarz do Bergsona*. Części następane tego rozdziału opublikujemy w kolejnych numerach.

Kryształ* objawia bezpośrednio obraz-czas, już nie pośredni obraz czasu, który wypływałby z ruchu. Nie abstrahuje czasu, ale odwraca jego przyporządkowanie względem ruchu. Kryształ jest jak *ratio cognoscendi* czasu, a czas, przeciwnie, jest jak *ratio essendi*. Tym, co kryształ objawia lub daje dostrzec, jest ukryta podstawa czasu, tzn. rozdzielenie czasu na dwa przepływy, dwie odnogi: 1) przepływ umykających terażniejszości i 2) przepływ zachowanych przeszłości. Czas pozwala przepływać terażniejszości i zarazem zatrzymuje w sobie przeszłość. Istnieją już zatem dwa możliwe obrazy-czasy, jeden – oparty na przeszłości, drugi – na terażniejszości. Każdy z nich jest złożony i składa się na całość czasu.

Jak to zauważyliśmy, Bergson nadawał pierwszemu status zdecydowanie zamknięty – schemat odwróconego stożka. Przeszłość wcale się nie miesza z egzystencją mentalną – myślowym istnieniem obrazów-wspomnień aktualizujących się w nas. Zostaje ona zachowana w czasie; jest elementem wirtualnym, w który wnikamy, by poszukać w nim „czystego wspomnienia”, ono zaś aktualizuje się w „obrazie-wspomnieniu”. Obraz ten natomiast nie miałby żadne-

* Metafora kryształu stosowana jest przez Deleuze'a w stosunku do takiej formy obrazowania, w której to co realne i to co wyobrażone, to co rzeczywiste i to co wirtualne, to co przezroczyste i to co nieprzezroczyste, to co materialne i to co duchowe, to co wewnętrzne i to co zewnętrzne odbija się w sobie w sposób tak zwielokrotniony, że niemożliwe staje się oddzielenie jednego od drugiego.

go piętna przeszłości, gdybyśmy właśnie w przeszłości nie poszukiwali jego zarodka. Podobnie jak to się ma z percepcją: tak jak postrzegamy rzeczy tam, gdzie one są obecne – w przestrzeni, tak też przypominamy je sobie tam, gdzie one przeminęły – w czasie; i w tym samym stopniu wychodzimy poza siebie zarówno w jednym jak i w drugim przypadku. Pamięć nie jest w nas; to my poruszamy się w pamięci-Bycie, w pamięci-świecie. Jednym słowem, przeszłość jawi się jako najogólniejsza forma „już-tam”, forma preegzystencji jako takiej, którą wspomnienia nasze zakładają (nawet to pierwsze wspomnienie, o ile takie było), zaś nasze postrzeżenia (nawet to pierwsze z nich) – pożytkują. Z tego punktu widzenia, sama terażniejszość istnieje tylko jako przeszłość nieskończenie skurczona, która sytuuje się w krańcowym punkcie „tego-co-już-tam”. Bez tego warunku, terażniejszość nie przechodziłaby. Nie przemijałaby, gdyby nie była najbardziej skurczonym, zwartym stopniem przeszłości. Znamienne, że to, co następuje (następstwo), to nie przeszłość, ale terażniejszość, która mija. Przeszłość, przeciwnie, jawi się jako współlistnienie kręgów mniej lub bardziej skurczonych, poszerzonych, albo mniej lub bardziej skurczonych, z których każdy zawiera jednocześnie wszystko, a terażniejszość jest ich ostateczną, skrajną granicą (to najmniejszy okrąg zawierający całą przeszłość). Między przeszłością, jako preegzystencją jako taką, a terażniejszością jako nieskończenie skurczoną przeszłością, znajdują się zatem wszystkie kręgi przeszłości, stanowiące wiele rejonów, złóż, pokładów, rozciągniętych albo też skurczonych; każdy zaś rejon ma swe własne cechy, swe „zabarwienia”, swe „aspekty”, swe „wyjątkowości”, swe „polyskliwe punkty”, swe „dominanty”. Zależnie od natury wspomnienia, którego szukamy, musimy wskoczyć do tego lub innego okręgu. Oczywiście, obszary te (moje dzieciństwo, dorastanie, dojrzałość, itd.) wydają się następować po sobie. Jednakże następują one po sobie tylko z punktu widzenia ongisiejszych terażniejszości, zaznaczających każdemu z nich granicę. Przeciwnie, współlistniają one ze sobą z punktu widzenia obecnej terażniejszości, która reprezentuje za każdym razem ich wspólną granicę czy też obszar najbardziej spośród nich skurczony. To, co mówi Fellini, jest Bergsonowskie: *jesteśmy zbudowani w pamięci, jesteśmy zarazem dzieciństwem, młodością, starością i dojrzałością*. Co się dzieje, gdy szukamy wspomnienia? Trzeba się umieścić w przeszłości pojętej ogólnie, po czym winniśmy wybrać spośród tych obszarów ten, w którym, jak sądzimy, wspomnienie jest skryte, wtulone, w oczekiwaniu na nas, schowane. (Czy to przyjaciel z dzieciństwa, czy z młodości; ze szkoły czy z wojska...?) Należy wskoczyć w wybrany rejon, choćby należało potem powrócić do terażniejszości, by np. wykonać ponowny skok, jeśli poszukiwane wspomnienie nam nie odpowiada i nie ucieleśnia się w obrazie-wspomnieniu. Takie są paradoksalne cechy czasu niechronologicznego: preegzystencja przeszłości jako takiej, współlistnienie wszystkich pokładów przeszłości, istnienie stopnia najbardziej skurzonego¹. Jest to koncepcja, którą odnajdujemy w pierwszym wielkim filmie kina czasu – *Obywatelu Kane* Wellesa.

A u Bergsona obraz-czas przechodzi naturalnie w obraz-język i obraz-myśl. Czym jest dla czasu przeszłość, tym jest dla języka sens, a idea dla myśli. Sens jako przeszłość języka jest postacią jego preegzystencji, preistnienia, jest tym, w czym się z miejsca instalujemy, usadawiamy, aby zrozumieć obrazy zdań, rozróżnić obrazy słów, a nawet fonemy, które słyszymy. Organizuje się on tak

samo we współistniejące z sobą okręgi, pokłady czy też rejony, spośród których dokonujemy wyboru, w ślad za aktualnymi znakami słuchowymi, chwytanymi przez nas w jakowymś pomieszczeniu. W ten sam sposób wprowadzamy się od razu w ideę, wskazujemy w ten czy ów z jej kręgów, by uformować obrazy odpowiadające naszemu aktualnemu poszukiwaniu. Tak oto chronoznaki nie przestają znajdującego swego przedłużenia w lekturoznakach, nooznakach (znakach myśli i ducha).

Ale czy w myśl innego podejścia terażniejszość może mieć ze swej strony wartość dla całości czasu? Tak, być może, o ile tylko uda nam się ją oddzielić od jej własnej aktualności, bieżącości, tak jak odróżniamy przeszłość od obrazu-wspomnienia, który ją zaktualizował. Jeśli terażniejszość odróżnia się aktualnie od przyszłości i od przeszłości, to dlatego, że jest ona obecnością czegoś, co przestaje właśnie być obecne, kiedy jest zastąpione przez *inną rzecz*. To przez odniesienie do terażniejszości innej rzeczy orzeka się przeszłość i przyszłość jakiejś rzeczy. Przechodzi się zatem wzdłuż różnych zdarzeń, podążając za wyraźnym danym do zrozumienia czasem, albo za jakąś formą wyraźnego czasu lub rodzaju następowania, co powoduje, że różne rzeczy, jedna po drugiej, zajmują terażniejszość. Dzieje się jednak zupełnie inaczej, jeżeli się usytuować wewnątrz tego samego zdarzenia, jeżeli wniknąć w zdarzenie, które się przygotowuje, nadchodzi i się zacierza, jeżeli pragmatyczne, wzdłużne widzenie zastąpimy widzeniem czysto optycznym, pionowym albo raczej dogłębnym. Zdarzenie nie myli się już z przestrzenią, służącą mu za miejsce, ani z aktualną terażniejszością, która przemija: *godzina zdarzenia mija, zanim się to zdarzenie zakończy, zdarzenie zacznie się zatem dziać na nowo już o innej godzinie (...)* każde zdarzenie jest, by tak rzec, w czasie, gdzie się nic nie dzieje, i to w tym pustym czasie antycypujemy wspomnienie, by wydzielić to co aktualne i rozlokować wspomnienie już ukształtowane ². Nie ma już tym razem przyszłości, następujące po sobie terażniejszość i przeszłość podążają śladem wyraźnego przejścia tych wyróżnionych terażniejszości. Według pięknej formuły św. Augustyna istnieje *terażniejszość przyszłości, terażniejszość terażniejszości i terażniejszość przeszłości*, wszystkie zawikłane w zdarzenie, zawinięte w zdarzenie, a więc równoczesne, niewytłumaczalne. Z afektu do czasu: odkrywa się czas wewnętrzny wobec wydarzenia, sporządzony z równoczesności tych trzech zwiłkanych z sobą terażniejszości, z owych zdezaktualizowanych *punktów terażniejszości*. Jest to sposób traktowania świata, życia lub po prostu pewnego życia, jakiegoś epizodu, jako jednego i tego samego zdarzenia, które tworzy implikacje terażniejszości. Wypadek nadejście, nadchodzi, nadszedł; jednak równie dobrze zarazem będzie miał miejsce, miał już miejsce i jest w trakcie dziania się; jak również przed zajęciem bynajmniej nie miał on miejsca, a mając miejsce nie wydarzy się... itd. Jest to paradoks myszy Józefiny, u Kafki: czy śpiewa, czy śpiewała, czy będzie śpiewała, albo też równie dobrze wcale tego nie robiła, choć wszystko to wytwarza niewytłumaczalne różnice w zbiorczej terażniejszości myszy ³. To tak jak, gdy ktoś w tym samym czasie nie ma już klucza (znaczy to, że go miał), jeszcze go ma (a więc go nie zgubił) i znajduje go (tzn. będzie go miał, natomiast go nie miał). Dwie osoby znają się, lecz się już znają i jeszcze się nie znają. Zdrada dokonuje się, nigdy się nie dokonała, a przecież się dokonała i dokona, dopiero co jeden zdradza drugie-

go, dopiero co drugi, jeden, wszystko na raz. Znajdujemy się tu w bezpośrednim obrazie-czasie, innej natury niż poprzednio: to już nie współlistnienie pokładów przeszłości, ale równoczesność punktów terażniejszości. Mamy więc dwa rodzaje chronoznaków: pierwsze to *aspekty* (rejony, złoża), drugie to *akcenty* (punkty widzenia).

Ten drugi rodzaj obrazów-czasów odnajdujemy u Robbe-Grilleta, w swego rodzaju augustynizmie. Nie ma u niego nigdy następstwa mijających terażniejszości, ale równoczesność terażniejszości przeszłości, terażniejszości terażniejszości, terażniejszości przyszłości, które czynią czas strasznym, niewytłumaczalnym. Spotkanie w *Zeszłego roku w Marienbadzie*, wypadek w *Nieśmiertelnej*, klucz w *Trans-Europa expressie*, zdrada w *Człowieku, który kłamie*: trzy terażniejszości zwiłkane z sobą zawsze się podchwytyują, dementują, kasują, powracają do siebie, odwołują, zastępują, tworzą na nowo, rozwidlają i powracają do siebie. To potężny obraz-czas. Nie sądzimy bynajmniej, że niweczy on całą narrację. Co o wiele ważniejsze, nadaje on narracji nową jakość, ponieważ ją abstrahuje od całej sukcesywnej akcji, ponieważ zastępuje ona prawdziwym obrazem-czasem obraz-ruch. Narracja będzie więc polegała na rozdawaniu różnych terażniejszości różnym postaciom, tak by każda stanowiła wiarygodną kombinację, samą w sobie możliwą, ale by wszystkie razem były „nie-współmożliwe” i by to, co niewytłumaczalne stało się przez to podtrzymane, pobudzone. W *Ostatniego roku...* to X poznał A (przeto A nie pamięta lub kłamie) i to A nie zna X (więc X myli się lub ją oszukuje). W końcu trzy postacie odpowiadają trzem różnym terażniejszościom, ale w taki sposób, by „skomplikować” to co niewytłumaczalne, zamiast je wyjaśnić, by dać mu zaistnieć, zamiast je zażegnać: to, co X przeżywa w terażniejszości przeszłości, A przeżywa w terażniejszości przyszłości, tak że tajemnicza różnica zakłada jakąś terażniejszość terażniejszości (ten trzeci, mąż) – wszystkie zwiłkane jedne w drugich. Powtórzenie rozkłada swoje wariacje na trzy terażniejszości. W *Człowieku, który kłamie* dwie postacie nie stanowią po prostu tego samego bohatera: ich różnica ujawnia się czyniąc zdradę niewytłumaczalną, albowiem przypisuje się ją w różny sposób, ale jednocześnie każdej z nich jako identycznej z drugą. W *Zabawie z ogniem* trzeba, by porwanie dziewczyny stało się środkiem jego udaremnienia, lecz także, by środek jego udaremnienia okazywał się samym porwaniem, tak że w rezultacie nie została ona nigdy uprowadzona, w chwili gdy jest i będzie uprowadzana, a sama uprowadza się w momencie, gdy tego nie robiła. Jednak ten nowy sposób narracji pozostaje jeszcze ludzki, chociaż osiągnął już wysoki stopień nonsensu. Nie mówi nam jeszcze tego, co najistotniejsze. To, co zasadnicze, zjawi się raczej wówczas, gdy weźmie się pod uwagę ziemskie zdarzenie, hipotetycznie przeniesione na różne planety, z których jedna otrzymałaby je w tymże samym czasie (z prędkością światła), druga zaś szybciej, jeszcze inna wolniej, zatem wówczas zanim jeszcze się ono dokonało oraz potem. Jedna jeszcze by go nie otrzymała, druga już by go otrzymała, inna natomiast by go otrzymała w trzech równoczesnych terażniejszościach, zwiłkanych z sobą w tym samym wszechświecie. Byłby to gwiazdny czas, taki układ relatywności, gdzie postacie byłyby mniej ludzkie aniżeli planetarne, a akcenty mniej podmiotowe niżli astronomiczne, w wielości światów konstytuujących wszechświat⁴. Pluralistyczna kosmologia, w której nie



Zeszłego roku w Marienbadzie Alaina Resnais'go

tylko istnieją różne światy (jak u Minellego), ale gdzie jedno i to samo zdarzenie rozgrywa się w różnych światach, w wersjach nieprzystawalnych, nie dających się z sobą pogodzić.

Podporządkowanie obrazu sile powtórzenia-wariacji było już wkładem Buñuela i sposobem wyzwolenia czasu, odwrócenia jego podporządkowania ruchowi. Przynajmniej w przeważającej części twórczości Buñuela widzieliśmy, iż czas pozostawał czasem cyklicznym, w którym czy to niepamięć (*Susana*), czy to dokładne powtórzenie (*Aniol zagłady*) zaznaczały koniec cyklu i możliwy początek innego, w jeszcze jednym kosmosie. Wpływ ten być może uległ odwróceniu w ostatnim okresie twórczości Buñuela, w którym adaptuje on dla swych własnych celów inspirację przychodzącą od Robbe-Grilleta. Zauważono, że porządek snu lub fantazmatu zmienił się w tej ostatniej fazie⁵. Chodzi tu jednak mniej o stan wyobraźni, a raczej o pogłębienie problemu czasu. W *Piękności dnia* końcowy paraliż małżonka ma i nie ma miejsca (wstaje naraz, by porozmawiać o wakacjach ze swoją żoną); *Dyskretny urok burżuazji* nie tyle pokazuje cykl nieudanych posiłków, ile raczej różne wersje tego samego posiłku w trybach i w światach niesprowadzalnych do siebie. W *Widmie wolności* kartki pocztowe są rzeczywiście pornograficzne, chociaż przedstawiają jedynie pomniki odarte z wszelkiej dwuznaczności; zaś mała dziewczynka zgubiła się, chociaż nie przestaje być obecna i zostanie odnaleziona. A w *Mrocznym przedmiocie pożądania* rozbłyska jeden z najpiękniejszych wynalazków Buñuela: zamiast kazać grać różne role tej samej postaci, bierze dwie postaci i dwie aktorki dla jednej i tej samej osoby. Można by rzec, że naturalistyczna kosmologia Buñuela, oparta na cyklu i następstwie cykli, ustępuje miejsca wielości równoczesnych światów i równoczesności terażniejszości w różnych światach. Nie są to punkty widzenia subiektywne (wyobraźniowe) w tym samym świecie, ale to samo zdarzenie w różnych obiektywnych światach, wszystkich uwikłanych w wydarzenie – niewytłumaczalny wszechświat. Buñuel osiąga więc obraz-czas



Pierre Clementi i Catherine Deneuve w *Piękności dnia* Luisa Buñuela

bezpośredni, niedostępny mu uprzednio z uwagi na jego naturalistyczny i cykliczny punkt widzenia.

Jeszcze bardziej pouczające jest zestawienie Robbe-Grilleta i Resnais'go w filmie *Zeszłego roku* w *Marienbadzie*. To, co wydaje się niezwykle w tej współpracy, to to, że dwóch autorów (ponieważ Robbe-Grillet nie był tylko scenarzystą) stworzyło dzieło tak spójne, koncypując je w sposób tak różny, prawie przeciwstawny. Być może objawiają nam oni przez to prawdę o każdej prawdziwej współpracy, gdzie dzieło jest nie tylko widziane, ale i fabrykowane podług procesów kreacji całkowicie różnych, ale zjednoczonych w sukcesie możliwym wprawdzie do powtórzenia, ale za każdym razem na sposób wyjątkowy. To zestawienie Robbe-Grilleta i Resnais'go jest złożone, splecione przez ich jak najbardziej przyjazne deklaracje i można je poddać ocenie na trzech różnych poziomach. Przede wszystkim na poziomie kina „nowoczesnego”, naznaczonego przez kryzys obrazu-akcji. Film *Zeszłego roku...* był nawet istotnym momentem tego kryzysu: motywy takie jak załamanie się schematów sensomotorycznych, błędzenie postaci, rozrost klisz i kartek pocztowych nie przestaną inspirować dzieła Robbe-Grilleta. U niego więzy spętanej kobiety mają nie tylko walor erotyczny i sadystyczny, ale są najprostszym sposobem zatrzymania czasu⁶. Ale u Resnais'go są również błędzenia, unieruchomienia, skamienienia, powtórzenia – będą ciągle dowodzić całkowitego rozerwania obrazu-akcji. Drugi poziom byłby poziomem rzeczywistości i imaginacji: spostrzeżono, że u Resnais'go zawsze zostaje zachowane coś z rzeczywistości, a szczególnie współrzędne przestrzenno-czasowe utrzymują swoją realność, ryzykując nawet konflikt z tym, co wyobraźniowe. To w ten sposób Resnais utrzymuje przekonanie, że coś się rzeczywiście zdarzyło „zeszłego roku...”, a w swoich następnych filmach ustanawia topografię i chronologię o tyle bardziej rygorystyczną, że to, co się w nich dzieje, jest wyobraźniowe lub myślowe⁷. Podczas gdy u Robbe-Grilleta wszystko odbywa się „w glo-

wie” postaci, lub lepiej – samego widza. Dlatego owa różnica wskazana poprzez Robbe-Grilleta bynajmniej nie jest użyteczna. W głowie widza nie dzieje się nic, co by nie wypływało z charakteru obrazu. Widzieliśmy, że w obrazie rozróżnienie dokonuje się zawsze między rzeczywistym a wyobraźniowym, obiektywnym a subiektywnym, fizycznym a myślowym, aktualnym i wirtualnym, ale też, iż rozróżnienie to staje się odwracalne, a w tym sensie nierozróżnialne. *Różne a jednakowoż nierozdzielne*, takie są imaginacja i rzeczywistość u jednego i drugiego autora. Tak dalece, iż różnica między nimi dwoma może się objawić tylko w inny sposób. Przedstawialaby się raczej tak, jak to precyzuje Mireille Latil: wielkie ciągi rzeczywistości i imaginacji u Resnais’go, w przeciwieństwie do bloków nieciągłych albo „szoków” Robbe-Grilleta. Ale to nowe kryterium nie wydaje się dostatecznie mocne, żeby się rozwinąć do poziomu dwumianu wyobraźniowe-rzeczywiste, co nakazuje z konieczności ingerencję trzeciego poziomu, którym jest czas⁸.

To Robbe-Grillet sugeruje, że tego, co go różni od Resnais’go należy poszukiwać na poziomie czasu. Rozpad obrazu-akcji i wynikająca z tego nierozróżnialność dokonywałyby się już to na korzyść „architektury czasu” (byłby to przypadek Resnais’go), już to na korzyść „wiecznej terażniejszości” odciętej od swojej czasowości, to jest struktury wyzbytej z czasu (przypadek samego Robbe-Grilleta)⁹. Jednakowoż trudno uwierzyć w to, iż wiecysta terażniejszość implikuje bardziej wieczną przeszłość niż obraz-czas. Czysta terażniejszość należy nie mniej do czasu niż czysta przeszłość. Różnica tkwi więc w naturze obrazu-czasu, w jednym przypadku plastycznej, w drugim – architektonicznej. Tej mianowicie, iż Resnais pojmuje *Zeszłego roku* jak i swe inne filmy w formie pokładów czy też rejonów przeszłości, podczas gdy Robbe-Grillet widzi czas w postaci punktów terażniejszości. Jeśli *Zeszłego roku* dałoby się podzielić, można by powiedzieć, że człowiek X jest bliższy Resnais’mu, a kobieta A bliższa Robbe-Grilletowi. Mężczyzna rzeczywiście usiłuje otoczyć, osaczyć, otulić kobietę nieprzerwanie ciągłymi pokładami, z których terażniejszość jest pokładem (czasowym złożem) najciaśniejszym, jak natarcie fali, podczas gdy kobieta czasami wątpiąca, czasami opierająca się, czasami prawie przekonana, przeskakuje z jednego bloku do drugiego, nie przestając przeskakiwać przepaści pomiędzy dwoma punktami, pomiędzy dwiema równoczesnymi terażniejszościami. W każdym razie dwaj autorzy nie są już w świecie rzeczywistości i imaginacji, ale w czasie – jak to zobaczymy – w groźniejszym świecie prawdy i fałszu. Oczywiście rzeczywistość i wyobraźnia kontynuują swój obieg, ale już tylko jako baza pewnej wyższej figury. Nie jest to już, lub też nie jest to już wyłącznie, *nierozróżnialne stawanie się* różnych obrazów; są to *nierozstrzygalne alternatywy* między kręgami przeszłości; *nierozwikłane różnice* między punktami terażniejszości. Między Resnais’em i Robbe-Grillem wytworzyło się pewne przymierze, tym silniejsze, iż ufundowane na dwóch przeciwstawnych koncepcjach czasu, wbijających się w siebie, jedna w drugą. Współistnienie pokładów wirtualnej przeszłości, równoczesność punktów zdezaktualizowanej terażniejszości – są one dwoma bezpośrednimi znakami Czasu we własnej osobie.

W animowanym filmie *Chronopolis* Piotr Kamler *modelował* czas dwoma elementami: kulkami poruszonymi punktami i dwiema ciągłymi płaszczyzna-

mi otulającymi kulki. Obydwa elementy formowały momenty, wypolerowane kule z kryształu, które jednak zacieśniały się szybko, chyba że... (zobaczmy dalszy ciąg tej animowanej historii).

GILLES DELEUZE

Tłum. FRANCINE UŚPIEŃSKA

Przekład przejrzał WOJCIECH CHYŁA



¹ Jest to rozwinięcie tematów III rozdziału *Materii i Pamięci*, które widzieliśmy poprzednio (drugi schemat czasu, stożek), s. 32, *MP*, Warszawa 1930, tłum. Karolina Bobrowska.

² Ten piękny tekst Groethuysena (*De quelques aspects du temps, Recherches philosophiques*, V, 1935-1936, nawiązuje do Péguy i do Bergsona. W *Clio*, str. 230, Péguy rozróżniał historię i pamięć: *Historia jest zasadniczo wzdłużna; pamięć zaś jest w swej istocie pionowa. Historia polega z zasady na przejściu wzdłuż zdarzenia. Pamięć, będąc utkwiwna wewnątrz zdarzenia, polega ze swej istoty na tym, by z niego nie wyjść, by w nim pozostać i je dopaść od wewnątrz*. Bergson zaproponował schemat, który można nazwać jego czwartym schematem czasu, aby rozróżnić wizję przestrzenną, która przechodzi wzdłuż zdarzenia, od wizji czasowej, która się pogrąża w zdarzenie: *MP*, s. 133 (wyd. 1930).

³ Kafka, *Glodomór*.

⁴ Daniel Rocher porównał *Marienburg* i rzut kośćmi Mallarmégo, „liczba z gwiazd wychodząca”, „rachuba całości w trakcie gdy się stwarza” (w:) *Alain Resnais i Alain Robbe-Grillet, Etudes cinématographiques*.

⁵ Por. Jean-Claude Bonnet, *L'innocence dur'ève*,

Cinématographe, nr 92, wrzesień 1983, s. 16.

⁶ *Postacie sadystyczne w moich powieściach zawsze mają to do siebie, że próbują unieruchomić coś, co się porusza: w Trans-Europa expressie młoda kobieta nie przestaje przemieszczać się we wszystkich kierunkach: on tam jest, on patrzy, a ja mam wrażenie, że wychwyciła się w nim powstanie chęci zatrzymania tego. Jest to zatem przekształcenie sytuacji motorycznej w czysto optyczną. Tekst cytowany przez André Gardies, *Alain Robbe-Grillet*, Seghers, s. 74.*

⁷ Mireille Latil-Le Dantec, *Notes sur la fiction et l'imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet*, str. 126. Na temat chronologii w *Marienburgu*, por. „Cahiers du cinéma”, nry 123 i 125.

⁸ Wiele komentarzy przyznaje konieczność przekraczania poziomu rzeczywistości i wyobraźni: począwszy od zwolenników semiologii o inspiracji lingwistycznej, którzy odnajdują w Robbe-Grillecte przykład szczególnie godny zainteresowania (por. Château et Jost, *Nouveau cinéma. Nouvelle sémiologie*, Ed. de Minuit, oraz Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, Albatros). Jednak dla nich trzeci poziom jest poziomem „elementu znaczącego”, podczas gdy nasze badania zmierzają ku obrazowi-czasowi i jego moey nie-znaczeniowej.

⁹ Oto odróżnienie, które Robbe-Grillet proponował między Proustem i Faulknerem (*Pour un nouveau roman*, s. 32). A w rozdziale *Czas i opis*, powie on, że nowa powieść i współczesne kino zbyt mało zajmują się czasem; zarzuca też Resnais, iż nazbyt interesował się pamięcią i zapomnieniem.

DYSKUSJE WSPÓŁCZESNE

Ani wolności, ani równości, ani braterstwa – a co w zamian?

STEFAN MORAWSKI

Pytanie o kryzys wartości u schyłku XX w. jest jednym z najbardziej natarczywych, jakie ostatnio są zadawane w różnych kręgach. Trudno ocenić, czy wynika ono z poczucia milenijnego zmęczenia, czy oczekiwania, iż próg następnego tysiąclecia przyniesie coś innego, ale wcale nie lepszego. Być może obie te motywacje działają razem, ale na pewno mają za sobą ugruntowanie w określonych faktach. Nb. o kryzysie, tzn. o zagrożeniu wartości odpowiednio zhierarchizowanych, na których opierał się styl życia, wybory, wierzenia, stosunek do przyrody itd., mówi się w różny sposób już od końca XVIII w. Trend ten nasilał się od początku naszego stulecia, teraz – zwłaszcza w ostatnich dekadach – jeszcze bardziej przybrał na sile. Do lat poprzedzających drugą wojnę światową w dyskusji dotyczącej tego problemu brali udział znakomici myśliciele europejscy (tacy jak Husserl, Heidegger i Jaspers, a obok nich Huizinga, Bierdiajew, Ortega y Gasset, Znaniecki i Stanisław I. Witkiewicz). Natomiast od lat 50. kontynuowali ten sposób myślenia – co znamienne – badacze amerykańscy wielu specjalności, którym oczywiście sekundowali, bądź zgoła wywody ich wyprzedzali, specjaliści zachodnioeuropejscy.

To, co się teraz dzieje w rozważanym zakresie, jest wielkiej wagi, dlatego że niemal we wszystkich dziedzinach załamał się dotychczasowy sposób rozumienia świata. Paradygmaty, które się wciąż utrzymują, sięgają korzeniami mniej więcej do stulecia Newtona, do wielkich triumfów nauki, sprzężonych niedługo później z przyspieszonym rozwojem techniki. Ostatnie trzy wieki były więc okresem zupełnie bezprecedensowego skoku cywilizacyjnego. Spowodowało to jednak bolesne, coraz bardziej odczuwalne skutki, podmywające podstawy kultury, i doprowadziło do sytuacji, kiedy ludzie nie tylko cierpią na utratę sensu egzystencji, ale, co więcej, zaczęli podważać swój naturalny habitat, eksperymentując nad własnym gatunkiem oraz wywołując różnego zasięgu katastrofy ekologiczne.

Znacznie pomniejsziliśmy obszary niewiedzy, gdyż osiągnięcia nauki i tech-

niki – szczególnie ostatnio – są imponujące i w uderzający sposób udogodniły nasze życie. Jednak nauka już dawno przestała być tym, co stanowiło o jej najwyższym dla wielu autorytecie, tzn. uporczywym szukaniem Prawdy, dającej się sprawdzić, pozwalającej napiętnować fałsz, uzasadnić etos, uzupełnić wiarę bądź ją nawet zastąpić. Nauka, jak to się formuluje, została zinstrumentalizowana. Jej kryterium są pragmatyczne wyniki przyjętych założeń i stosowanych zabiegów. Ma ona oczywiście swoje cele, które z powodzeniem realizuje, ale w gruncie rzeczy jest obszarem, na którym dominują określone środki, tzn. procedury nazywane mianem *know-how*, znacznie ważniejsze od samej rzeczywistości do spenetrowania, bowiem rzeczywistość tę uważa się za konstrukt umysłu, rozmaicie budowany.

Ponadto nie wolno zapomnieć, że jednym z owych środków jest samopraca naprzód technika. Ponieważ stamtąd nie można oczekiwać odpowiedzi na pytanie „jak żyć?”, czyli jakim układem wartości sterować istnienie, ponieważ jednostronność zarówno perspektyw, jak i rezultatów nauki i techniki, jest niewątpliwa, ponieważ racjonalizm, tzn. rządy samego Logosu, wydają się splaszczoną i zubożoną wizją świata, prestiż obu tych dziedzin – przy całym dla nich szacunku – został za naszych dni zdecydowanie osłabiony. Tym bardziej że nauce i technice przypisane są funkcje bezlitosnej eksploatacji natury, celem stworzenia ludziom maksymalnego komfortu. Udało się to w dużym stopniu, ale, jak wzmiankowałem przed chwilą, za sporą cenę.

*

Zacząłem od kłopotów związanych z racjonalizmem naukowo-technicznym, gdyż tutaj najdobitniej widoczny jest konflikt wartości cywilizacyjnych i kulturowych. Tutaj też najdosadniej przejawia się proces przekształcania sfery kultury w sferę innych niż dotychczas wartości. Nie pyta się o sens, ale o sukces i korzyści z nim związane, nie o prawdę w ogóle, ale o prawdy cząstkowe, regionalne, które będą niedługo zmienione. To rzutuje oczywiście na myślenie filozoficzne.

Przez prawie stulecie filozofia chciała dostarczać właśnie nauce (naukom) swej refleksji, m.in. swojego uzbrojenia metodologicznego, aby na jej odkryciach budować obraz świata. Oczywiście, cały czas istniały na obrzeżach nurty przeciwstawne, nie naukowo-centryczne, ba nawet sceptyczne i odporne wobec nadmiernych, wedle ich osądu, roszczeń nauki. Od kilku dziesiątków lat układ zmienił się – nauce sprzężonej z techniką przyznaje się bezsporne zasługi, ale nie wszystkie jej zdobycze uważa się za nienaruszalne. Przede wszystkim zaś odpowiedzi autentycznie filozoficznych szuka się poza nimi.

Sojuszników znajduje się w religii bądź sztuce. Można by ów stan rzeczy traktować jako zwycięstwo dziedzictwa romantycznego nad dziedzictwem oświeceniowym (oba zresztą wywodzą się z tego samego pnia nowoczesności, z jej fazy dojrzałej, którą niemieccy filozofowie kultury datują od połowy XVIII w. i nazywają *Neuzeit*). Jest dużo na rzeczy w tym stwierdzeniu, zwłaszcza że m.in. od słynnej książki Adorno i Horkheimera o „dialektyce oświecenia” wiemy doskonale, iż prąd ów z racji jego wyabsolutnionych przejawów obrócił się w pożywkę dla irracjonalnych totalitaryzmów. Niemniej zwrotu ku sztuce i religii jako zasobnikom energii sensotwórczej niepodobna utożsamiać po prostu z ro-

mantyzmem. Ten bowiem również miał swoje skrajności i zniekształcenia oraz w niemalym stopniu zapłodnił idee totalitarne naszego stulecia.

Wciągając się w dociekania nad sytuacją kryzysową filozofowania, wciąż jesteśmy na wierzchołkach góry lodowej. U spodu są problemy związane nie tylko, i kto wie czy głównie, ze sposobem myślenia o świecie, ale z jego mechanizmami społecznymi w znaczeniu najszerszym, obejmującymi ekonomikę, stosunki między instytucjami a jednostkami, administrowanie, politykę itd.

*

Zatrzymajmy się nad aspektem ekonomicznym. Widać tu dobitnie, że nie znaleziono dotąd żadnego rozwiązania, które by ludzi zadowalało, a próbowano przecież różnych dróg. Zgoda, że ta, którą wybrano, ze wszystkich dróg złych jest najlepsza. Jak pacierz za panią matką, niemal wszyscy powtarzają: społeczna gospodarka wolnorynkowa i związany z tym ustrój demokratyczno-liberalny. Wydaje się to logiczne, skoro szwedzki, czy też uogólniając, skandynawski model państwa opiekuńczego nie spełnił pokładanych w nim nadziei, zaś niemiecka gospodarka, gdzie tę ideę ukuto i wypraktykowano, zaczyna kuleć. Gdzie indziej – gdzie mniej się dba o społeczne uwikłania, licząc na „niewidzialną rękę” rynku – też nie najlepiej. Czytamy bowiem, że USA są bardzo zadłużone i nie widać sposobu wydostania się z tego deficytu. Lekarstwo może się znaleźć, ale cała rzecz w tym – jakie?

Mало tego, Japonia, która była najpoważniejszym konkurentem USA, w tej chwili wchodzi w początki recesji. Jest to rachunek nader pobieżny, ale dostatecznie wymowny, aby dać powody do zaniepokojenia i mniemania, że należy podjąć nowe próby. Chyba że pozostanie się przy starych drogach, sprawdzonych, a więc przynajmniej nie wywołujących burzy, gdyż nawykliśmy do cyklicznych porażek czy powracających rozczarowań.

Produkcję dla produkcji i produkcję dla konsumpcji krytykuje się nieustannie od powołania Klubu Rzymskiego. Ostrzeżenia nie pomogły. Niewykluczone, że musimy żyć w stanie permanentnego niepokoju, gdyż nie ma na ziemskim padole rozwiązań nienagannych. Wydaje się jednak, że owe kryzysowe przejawy mogą być jakoś usuwalne, tzn. minimalizowane, jeśli przyjmie się inną skalę wartości.

Daleki Wschód pozostał wierny zasadzie: najpierw **być**, potem **mieć**. W naszej kulturze za taką opcję aksjologiczną opowiedziała się doktryna społeczno-gospodarcza Kościoła rzymskokatolickiego. Propagowali ją świetni myśliciele, jak np. Maritain i Mounier, do niej nawiązał w encyklikach na ten temat Jan Paweł II. Czy to w ogóle możliwe do urzeczywistnienia w naszych warunkach cywilizacyjnych, samoczynnie regenerujących tendencje eksploatacyjno-konkwistadorskie, trudno orzekać. W każdym razie warto wziąć pod uwagę koncepcję, że co piękne to małe, również u nas znaną, ale nie wypraktykowaną.

Zmuszony jestem przy tym dodać, że i w świecie najbardziej cywilizacyjnie zaawansowanym – mimo że tyle się mówi od kilku już dziesiątków lat o samorządach lokalnych i regionalnych, odpowiedniej skali przedsiębiorstwach (zakładach pracy) jako najowocniejszej alternatywie wobec Lewiatanów i megakorporacjach – wciąż ta praktyka pozostaje mikroskopijna.

W każdym jednak razie najlepszą odpowiedzią może i musi być taka modyfikacja gospodarki wolnorynkowej i strategii liberalnej w tej materii, aby z pro-

dukcji i konsumpcji nie robić Idola nad Idolami. Piekierne zadanie, ale kto wie, czy to nie jedyny ratunek, aby się obronić przed odnawianym ustawicznie podziałem na nielicznych bogatych i bardzo licznych ubogich. To zresztą, co mnie najbardziej zastanawia w związku z sygnałami o zamęceniu procesu gospodarczego w USA i Japonii, to ich wewnętrzne ułomności. Tzn. bez względu na to, czy system ów chce czy nie chce ochraniać najsłabszych, coś w nim samym nie gra.

*

Przejdźmy do spraw struktury socjalnej. Wydawałoby się, że wszyscy żyjemy wciąż ideałami rewolucji francuskiej: wolność – równość – braterstwo. Okazuje się jednak, jak wskazują socjologowie, że społeczeństwo, które wykrystalizowało się od lat 50., coraz wężej przestrzega tych trzech zasad. Jest to społeczeństwo konsumpcyjne, w którym kwestia braterstwa jest na bardzo odległym planie i nikt się tym nie przejmuje.

Mówi się czasem o solidarności, ale ta jest wyłącznie dorywcza, sytuacyjna, i szybko się rozsypuje. Jej cechą charakterystyczną jest w samej rzeczy powstawanie *ad hoc* i znikanie czegoś, co wypada nazwać co najwyżej niby-wspólnotami. Ideał wolności zamieniono w kult dowolności. Bycie swobodnym redukuje się do tego, aby móc jak najwięcej kupić, najszybciej zużyć i wyrzucić. Społeczeństwo takie nazywa się permissywnym. Wszystko w nim uchodzi, wszystko usprawiedliwia samowolę.

Ideał równości też uległ transformacji. Równość zasadza się na tym, że każdemu wolno robić to, co mu się żywnie podoba. Ceni się najwyżej różnorodność, a różnorodne jest m.in. współistnienie nierównych szans i realizacji. Paradoks tkwi w założeniu, że im więcej nierówności, tym bardziej ludzki ma być świat. Pstrokatost tego, co ludzie robią na własną modłę – nie oglądając się na innych, zwolnieni z odpowiedzialności wobec drugiego – ma zapewnić wymarzony brak przymusu, opresji, sztucznych jakoby wymogów. Bez złośliwości wypada zauważyć, że jest to wielka mistyfikacja. Myli się swobodę bycia majsterkowi-czem (do – it – yourself) i nieobecność wywierających presję ideologii z wolnością.

Ogromna większość ludzi jest przecież urabiana przez mass media i ich menadżerów. Masaż mózgu dokonywany jest co dzień przez marketing i reklamę. Prywatność światopoglądu X-a czy Y-a jest czezym złudzeniem. Podsuwa im się w skrawkach ideologię bezgranicznej, gorączkowej konsumpcji i arbitralności wyborów, które są sprytnie manipulowane. Nie trzeba chyba dodawać, że w społeczeństwie owym dominującą rolę przejęła kultura masowa. Kultura wysokiego obiegu stoi wobec opcji: albo żywot „wyspiarski”, albo osmoza z mass mediami, które wprawdzie nie są wyzbyte jakiejś mitologii mówiącej m.in. o tym, co dobre, a co złe, ale przede wszystkim propagują istnienie łatwe, zanurzone w przyjemnościach efemerycznych, przyjmujące *simulacra* za jedyną rzeczywistość.

*

Scena polityczna również jest ciemna. Pożegnano się – zapewne na zawsze – z utopią radziecką. Ale czy naprawdę demokracja liberalna jest projektem naj-

lepszego z możliwych społeczeństwa obywatelskiego i samorządnego? Być może, jest zamysłem jeszcze nie spełnionym, ale dlaczego tak się dzieje? – oto zagadka. Albo też demoliberalizm jest zamysłem wątpliwym; jaki tedy inny miałby go zastąpić?

Pojęcie „demokracja” nadal pozostaje niejednoznaczne. Po omacku szuka się równowagi, która pozwoliłaby zbudować taką wspólnotę, która nie naruszałaby ani wolności jednostkowej, ani interesów ogółu. Można by rzec, że wszelkie tego rodzaju projekty to mrzonki (i to niekiedy niebezpieczne, kiedy przychodzi do ich wykonania), że wystarczy zdroworozsądkowa taktyka rozstrzygnięć doraźnych, metodą prób i błędów. Czy jednak dałoby się organizować życie polityczne z dnia na dzień tylko? Czy starożytna idea *polis* jest do porzucenia? Widać, że w tym przypadku mechanizmy szwankują, gdyż zachwiany został porządek aksjologiczny. Dojutrkować można bez niego, ale czy taki stan rzeczy nie urąga potrzebom i aspiracjom ludzkim?

Jeśli trafilem w sedno rzeczy, to żyjemy w erze, którą wypada nazwać aleksandryjską. To znaczy w takiej, w której zostały zalamane osie współrzędnych, wyblakły dotychczasowe aksjomaty, pogmatwały się kierunki działań ludzkości. W efekcie nie bardzo wiadomo, do czego zmierzamy. Społeczeństwa permissywne (postmodernistyczne) nie wszędzie się już ukształtowały, ale cały świat cywilizacyjnie zaawansowany, wydaje się, ku nim podąża.

W tej skrótovej analizie za mało wyakcentowałem kwestię ekologii. Jej znaczenie jest wyjątkowe, z dwu przynajmniej powodów. Po pierwsze, angażuje nas w zasadną i nieuniknioną refleksję o naturze nie tylko **poza** człowiekiem, ale także o jego naturze **wewnętrznej**, o cielesności, która dotąd albo jest tlamszona, albo deformowana, czego wyrazem jest choćby tzw. przemysł seksualny (kompletny, upowszechniony libertynizm, zamiana erosu w dobrze popłatny towar). Nic więc dziwnego, że rewolta kontrkulturowa od lat 60. upominała się o restytucję autentycznej cielesności człowieka.

Drugi powód jest charakteru tyleż merytorycznego, ile pragmatycznego. Niszczenie przyrody – co wiemy, ale spychamy w niepamięć – grozi następstwami przerażającymi. Nie stawia im czoła tzw. *waste industry*. Trzeba tu globalnego scenariusza, jak powstrzymać skutki bezmyślnego nadużywania i degradacji bio-habitatu. Wprawdzie słusznie skarżymy się na to, że człowiek jest nadto instrumentalnie zrationalizowany i że obraca się to w ślepe szaleństwo prowadzące do samobójstwa. Jednak czy równie zgubna nie okaże się przeciwstawna skrajność? Zdajemy sobie bowiem sprawę, jak dylematyczny jest proces powstrzymywania tego trendu. Należałoby bowiem w ogromnej mierze przyhamować rozwój gospodarczy, a to z kolei pociągnie za sobą bezrobocie. Zjawisko takie rykoszetem powoduje pojawienie się nędzy i zamieszki społeczne.

Argumenty tych, którzy są przeciw znacznemu wyhamowaniu tempa rozwoju gospodarczego, zamykają się zazwyczaj wątpliwościami, czy to jest opłacalne. Mnie się to kryterium wydaje wąsko pragmatyczne, a więc raczej płytkie. Jeśliby je nawet zaaprobować, trzeba by replikować, również w ramach czysto operacyjnych rozliczeń, czy bardziej opłacalne nie jest uniknięcie degrengolady ludzkości. Pozostawiając tę kwestię otwartą, nie podminowuję moich wcześniejszych założeń. Wręcz przeciwnie: im trudniejszy do rozwikłania jest splot ekologiczny, tym dobitniej daje się odczuć jego ciężar.

Nie poruszyłem dotąd kwestii fundamentalnej – głodu metafizycznego, krytycznego statusu religii wyznawczych, nie tylko mody na New Age, ale także wejścia tegoż na puste miejsca, które domagały się wypełnienia ze względu na zasygnalizowane tu przeobrażenia cywilizacyjno-kulturowe. Trzeba na koniec zatrzymać się nad tym wątkiem.

Wyszło u nas niedawno tłumaczenie książki z roku 1991, duchownego angikańskiego Johna Drane'a, pod znamienym tytułem. Mianowicie: *Co New Age ma do zaoferowania Kościołowi?* Dodałbym: skąd i dlaczego w ogóle możliwa jest taka oferta? Należy sobie uprzytomnić, że aktualny ruch religijny (kontrkonfesjonalny) ma w kulturze europejskiej XX w. oczywiste korzenie – wiedzie przecież od „szkół” w Darmsztadcie (Keyserlinga) i Weimarze (Steinera) oraz od zauroczenia praktykami pozainstytucjonalnymi Dalekiego Wschodu, które wiąże się z nazwiskiem Bławatskiej i jej następcami.

Ruch ów był marginalny, jego znaczenie słabe w ówczesnym kontekście kulturowym. Sytuacja radykalnie zmieniła się w ostatnich dekadach. W USA źródła tego przyciągania do religii pozawyznawczej były w dużym stopniu rodzime, wyprowadza się je od transcendentalizmu Emersona. Jednakże fundamentalne racje owego ożywionego głodu metafizyczno-religijnego mieszczą się bez wątpienia w tych zagrożeniach, które niesie ze sobą dzisiejsza cywilizacja, i w tym kryzysie kultury, któremu poświęciłem tutaj uwagę.

Nie jest przecież przypadkiem, że oczekiwaną Erę Wodnika (bogaty informacyjnie przewodnik po tym temacie ogłosiła w roku 1982 Marilyn Ferguson, do której Drane nawiązuje) przeciwstawia się Erze Ryby, a tej składowym elementem ma być Kościół jako instytucja biurokratyczno-hierarchiczna, scentralizowana, funkcjonująca bez zgrzytów w ramach cywilizacji również postindustrialnej i konsumpcjonistycznej.

Okoliczności historyczne, całkiem szczególne zarówno ze względu na tradycję kulturową i polityczny układ rzeczy, zwłaszcza w okresie 1944-1989, spowodowały, że u nas autorytet Kościoła rzymskokatolickiego był niebywale wysoki. Przyzwyczailiśmy się do tego, żeby wszelkie ruchy religijne innego rodzaju traktować jako co najwyżej dziwactwa. Zupełnie inaczej proporcje układają się w USA i na zachodzie Europy. Drane posługuje się danymi statystycznymi wskazującymi na uderzająco duży odpływ wierzących od Kościołów; nb. dotyczy to głównie średniego i młodego pokolenia.

Jakoż New Age dlatego jest mimo swych śmieszności (m.in. groteskowego superoptymizmu w USA, gdzie – warto pamiętać – kwitnie przecież telewizyjne kaznodziejstwo i niestety wcale często kazania obraca się w ich karykaturę, tzn. produkt komercyjny) nader atrakcyjny, gdyż stanowi rzeczywiste wyzwanie wobec Wielkiego Inkwizytora, sprzymierzając się z ewangeliczną misją kościelną, raczej spychaną na plan dalszy. Ponadto – co najważniejsze – odpowiada na pytania zadawane naszej zaślepionej triumfami cywilizacji i kulturze „ucywilizowanej” via komputery, roboty, lasery i via wszelakie mass media – przez rzeczników wielorakiej kontestacji.

W samej rzeczy, koncepcja New Age – z jej naciskiem położonym na boskie potence w człowieku, otwarciem się na świadomość kosmiczną, eksplorację sił psychicznych (mentalnych) innych niż rozum, respektem dla zjawisk tajemni-

czych, być może niewyjaśnialnych, nową gnozą (taką, jaką rozwija się w Princeton i Pasadenie), cielesność duchową albo vice versa, wreszcie komunionalność (szczególnie zasługi w lansowaniu tej idei ma myśliciel i artysta amerykański, Theodore Roszak) – zbiega się z tym wieloaspektowym nurtem krytycznym, który szkicowałem wyżej.

Paradoks zasadza się na tym, że właśnie w Stanach Zjednoczonych, i to w najbogatszym stanie, tzn. Kalifornii, trend ten jest najsilniejszy, a skierowany został przeciwko **wiekowi amerykańskiemu**. Bowiem ten kraj zrealizował najefektywniej dziedzictwo zinstrumentalizowanego racjonalizmu i drapieżnej eksploatacji przyrody, tzn. spragmatyzowania wartości.

Być może jednak to nie paradoks weale, lecz naturalne i gromkie veto alarmujące, że dalej tą drogą podążać nie wolno. Czy nie dowodzą tego zresztą m.in. ostatnie encykliki papieskie, a pośród nich przede wszystkim *Centesimus annus*? Czy Kościół rzymskokatolicki próbując oczyścić się z pokus triumfalizmu i integryzmu nie wychodzi już teraz naprzeciw wołaniu New Age?

Najistotniejszy przy tym wydaje się fakt, że encykliki Jana Pawła II odcinają się – w sposób wyraźnie ostrzejszy i bardziej stanowczy, niż to kiedykolwiek miało miejsce w przeszłości – od cywilizacji demoliberalno-konsumpcjonistycznej. Dla wielu ludzi z zewnątrz jest to znamię słabości i raczej beznadziei w obliczu nawałnicy, jaką wciąż zsyla nasz świat stanowiący globalną wioskę. Czy jednak nie jest siłą zdanie sobie sprawy ze słabości i radykalne wezwanie do jej przezwyciężania?

*

Wszystko, co tu zostało powiedziane, wymaga dodatkowych wyjaśnień i uzasadnień. Szkic jest dziurawy – zaledwie kilka spraw można było w nim uchwycić. Jeśli ktoś uzna, że moje uwagi są wytworem spekulacji, prosilbym o rzetelne kontraargumenty. Jeśli ktoś inny uznałby, że wyolbrzymiam aktualne lęki, o których należy pisać z dystansem i umiarem, odpowiedzialnym, że lepiej dmuchać na zimne. Mniemam, jak wielu innych, że obowiązkiem intelektualisty jest uczulanie na wszystkie niekiedy słabo dostrzegalne zagrożenia i ujawnianie czyhających na nas niebezpieczeństw.

Obowiązkiem jest także apel o otrzeźwienie w tych dążeniach, które seryjnie i mechanicznie powiela się przeciw samemu sobie. Prawda, że wiele rzeczy dzieje się niejako poza nami. Sądzę jednak, że wielokrotnie usprawiedliwiamy niemoc i bierność, odwołując się do niemożliwości zmiany zastanego stanu rzeczy.

Czy naprawdę naszym losem zawładnęły siły fatalne, czy to nie my powołałyśmy większość z nich do życia? Czy zatem nie jest naszą powinnością walka przeciw nim w imię wartości, które uważamy za niezbędne do zachowania?

STEFAN MORAWSKI

Grudzień, 1993.

POGRANICZA FILMU



Michail Czechow - zdjęcie próbne do *Luku Triumfalnego* (1948) Lewisa Milestone'a

Książka *O technice aktora* uważana jest, szczególnie w USA i Rosji, za fundamentalną pracę z dziedziny sztuki aktorskiej. Jej autor, Michail Czechow (1891-1955), bratanek pisarza Antoniego Czechowa, wielki aktor rosyjski, debiutował jeszcze przed rewolucją, w teatrze Konstantego Stanisławskiego (MCHAT), a potem był założycielem, czołowym aktorem i kierownikiem tzw. MCHAT 2. Szczególnie głośne były jego role Eryka XIV w dramacie Strindberga, Chlestakowa w *Rewizorze* Gogoła, Szekspirowskiego Hamleta oraz Kaleba z Dickensowskiego *Świerszcza za kominiem*. W roku 1928 aktor opuścił ZSRR, a od roku 1935 zamieszkał na stałe w Stanach Zjednoczonych, gdzie m.in. prowadził studium aktorskie, bardziej nawet tam cenione niż głośne u nas Actor's Studio Elii Kazana. Uczniami Czechowa były takie gwiazdy kina amerykańskiego, jak Yul Brynner, Gary Cooper, Joan Crawford, Marilyn Monroe, Gregory Peck i Anthony Quinn. W latach 1929-1952 wystąpił jako aktor w 11 filmach (w Rosji grał w roku 1927 w głośnym wówczas *Kelnerze z restauracji „Jar”* Jakowa Protazanowa). W Polsce Michail Czechow jest postacią prawie nie znaną nawet w środowiskach aktorsko-teatralnych. Jego nazwisko nie figuruje w żadnej z polskich encyklopedii. Tekst drukujemy za: Michail Czechow, *Literaturnoje nasledije w dwóch tomach*, t. 2, *Ob iskusstwie aktora*, Moskwa, Iskusstwo, 1986

O technice aktora

MICHAŁ CZECHOW

Czasami technika w sztuce może przytłumić iskrę natchnienia u przeciętnego artysty, jednakże u prawdziwego mistrza rozpala tę iskrę w wielki ogień, który nie daje się zagasić.

Josif Jasser

Wstęp

Proponowana książka jest „podglądaniem” procesu twórczego. To „podglądanie” rozpoczęło się wiele lat temu, jeszcze w Rosji, a następnie było kontynuowane przeze mnie na Łotwie, Litwie, w Polsce, Czechosłowacji, Austrii, w Niemczech, we Francji, w Anglii i w Ameryce. Przed moimi oczyma przewinęli się aktorzy i reżyserzy różnej rangi, o różnych stylach, należący do różnych szkół i kierunków. Uporządkowanie nagromadzonego materiału zajęło bardzo wiele lat. W roku 1936 Beatrice Straight otworzyła w Anglii (Devonshire, Dartington Hall) szkołę teatralną, która, według jej zamierzeń, powinna przekształcić się w teatr. Tam właśnie, jako kierownik szkoły, miałem okazję przeprowadzenia wielu cennych eksperymentów. Przed samą wojną szkołę przeniesiono do Ameryki, a następnie przekształcono w teatr zawodowy („Chekhov Players”). Pokazawszy kilka przedstawień na Broadwayu, teatr zaczął jeździć po Stanach, podejmując się pionierskiej roli krzewienia zasad sztuki teatralnej. Jednakże działalność młodego teatru została przerwana zaraz na samym początku – wojna zabrała wielu młodych aktorów z zespołu na front. Eksperymenty były jeszcze przez jakiś czas kontynuowane z aktorami Broadwayu, ale wkrótce większość spośród nich także musiała się udać na front.

Pierwotna wersja tej książki była napisana po angielsku. Niezwykłą pomoc w tym okresie pracy okazali mi: miss Dierdre Hurst, wyspecjalizowana propagatorka i wykładowczyni proponowanej w książce metody, mr Hurd Hartfield i prof. Paul Marshall Allen. Osobom tym wyrażam tu swą wielką wdzięczność. Wiele zawdzięczam Siergiejowi Bertensonowi, który pomagał w redagowaniu książki.

Czuję się w szczególnym obowiązku wyrazić podziękowania G. S. Żdanowowi, który długie lata pracował ze mną. Reżyserowane przez niego spektakle, działalność pedagogiczna i eksperymenty, oparte na zasadach przedstawionych w tej książce, były mi bardzo pomocne. Pomysły, pytania i rady G. S. Żdanowa stanowiły cenny wkład w moją pracę.

G. S. Żdanowowi, za jego bezinteresowną pomoc, poświęcam tę książkę.

Hollywood 1945 r. Dzień zakończenia wojny



Michail Czechow, 1928 r.

Wyobraźnia i skupienie uwagi Pierwszy rodzaj prób

Nie to, co jest, pobudza twórczość, lecz to, co może być; nie to, co rzeczywiste, lecz to, co możliwe.

Rudolf Steiner

Coraz młodszy czuje się ten, kto wkracza w świat wyobraźni. Teraz wie: to rozsądek postarzał go wewnątrz i czynił takim sztywnym.

Richard Meier

Postaci stworzone przez wyobraźnię żyją własnym życiem.

Wieczór. Po długim dniu, po mnóstwie wrażeń, przeżyć, spraw i słów, pozwalasz odpocząć swym strudzonym nerwom. Siadasz wygodnie, zamknąwszy oczy lub zgasiwszy w pokoju światło. Co się wylania z ciemności przed twoim wewnętrznym wzrokiem? Twarze ludzi, spotkanych w ciągu dnia, ich głosy, rozmowy, gesty, ich sposób poruszania się, charakterystyczne lub śmieszne cechy. Znów kroczyś ulicami, mijasz znane ci budynki, czytasz wywieszki i szyldy... Biernie podążasz za chaotycznymi obrazami, które są wspomnieniem przeżytego dnia.

Alé oto, nawet tego nie zauważając, przekraczasz granice minionego dnia i w twojej wyobraźni pojawiają się obrazy z niedawnej lub odległej przeszłości. Zapomniane lub na poły zapomniane pragnienia, marzenia, cele, sukcesy i porażki stają przed tobą jak żywe. Co prawda, wspomnienia te nie są tak wyraziste, jak obrazy wspomnień dnia dzisiejszego, są jakby „zamienione” przez kogoś, kto fantazjował sobie na ich temat wówczas, gdy ty w jakimś sensie o nich „zapomniałeś”, potrafisz je jednak teraz rozpoznać. I oto dostrzegasz, że pośród wszystkich widm przeszłości i teraźniejszości, to tu, to tam, przemyka postać zupełnie ci nie znana. Znika i znowu się pojawia ten sam obraz, ta sama postać, przyprawiając ze sobą także innych nieznanymi, którzy kontaktują się ze sobą wzajemnie i rozgrywają przed tobą całe sceny. Podążasz za nowymi zdarzeniami, poddajesz się dziwnym i nieoczekiwanym nastrojom. Nieznane postaci wciągają cie w zdarzenia ze swojego życia, a ty, tym razem już w sposób aktywny, zaczynasz uczestniczyć w ich walce, przyjaźni, miłości, w ich szczęściu i nieszczęściu. Wspomnienia zeszyły na dalszy plan, nowe obrazy i postaci są silniejsze od wspomnień. Zmuszają cię do płaczu lub do śmiechu, do niezadowolenia lub radości, i to o wiele silniej niż zwykle wspomnienia. Ze wzruszeniem obserwujesz te skądś-tam przybyłe, żyjące już własnym, samodzielnym życiem postaci, i cała gama uczuć ożywa w twojej duszy. Sam stajesz się jedną z tych postaci, znużenie minęło, sen uleciał, jesteś w stanie uniesienia twórczego.

Reżyser i aktor, jak wszyscy artyści, znają takie chwile. Zawsze otaczają mnie postaci – mówił Max Reinhardt. Cały ranek – pisał Dickens – siedzę w swoim gabinecie, oczekując Olivera Twista, ale on ciągle jeszcze nie nadcho-

dzi. Goethe powiedział: Postaci, które są dla nas natchnieniem, same pojawiają się przed nami, mówiąc: „oto, jesteście”! Rafael widział postać, przechodzącą przed nim w jego pokoju – była to Madonna Sykstyńska. Michał Anioł wykrzyknął w rozpaczy: Postaci prześladują mnie i zmuszają, bym odtworzył ich kształty w kamieniu!

Gdyby aktor współczesny postanowił podać w wątpliwość wiarę dawnych mistrzów w samodzielne życie wyimaginowanych w procesie twórczym postaci, mistrzowie odpowiedzieliby mu: Mylisz się, przypuszczając, że możesz stworzyć, czerpiąc jedynie z siebie samego. Twoje materialistyczne czasy doprowadziły cię nawet do myśli, że twórczość twoja jest rezultatem pracy twojego umysłu. Pracę umysłu nazywasz natchnieniem! Dokąd ono cię prowadzi? Nasze natchnienie prowadziło nas poza granice świata zmysłowego. Wyprowadzało nas z wąskich ram naszej prywatności. Ty skupiasz się na sobie samym, kopiujesz swe własne emocje i z fotograficzną dokładnością odtwarzasz fakty z otaczającego cię życia. My, idąc za naszymi obrazami i postaciami, przeniknęliśmy w dziedzinę dla nas nowe, dotychczas nam nie znane. Tworząc, dokonywaliśmy aktu poznania!

Władza nad postaciami

Jeśli potrafisz się zdobyć na odwagę i uznać samodzielne życie postaci w twojej wyobraźni, nie powinieneś jednak zadowalać się ich przypadkową, chaotyczną grą, bez względu na to, ile dostarczałaby ci ona radości. Mając przed sobą określone zadanie artystyczne, powinieneś nauczyć się panować nad wyimaginowanymi postaciami i obrazami, organizować je i kierować nimi zgodnie z celem, jaki sobie postawiłeś. (Pomogą ci w tym ćwiczenia rozwijające uwagę.) Wówczas postacie te, poddane twojej woli, będą się pojawiać przed tobą nie tylko w ciszy wieczornej, ale i w ciągu dnia, kiedy świeci słońce, i na hałaśliwej, ruchliwej ulicy, i w tłumie, i pośród różnych codziennych trosk.

Aktywne oczekiwanie

Nie powinieneś jednak sądzić, że wizerunki postaci będą się pojawiać w twojej wyobraźni w formie skończonej i ostatecznie ukształtowanej. Będą potrzebowały sporo czasu, aby przeistaczając się i nabierając kształtów, osiągnąć potrzebny stopień wyrazistości. Powinieneś nauczyć się cierpliwie czekać. Leonardo da Vinci całe lata czekał, zanim zdołał ukończyć głowę Chrystusa w *Ostatniej Wieczerzy*. Czy jednak oczekiwanie nie oznacza jedynie pasywnej kontemplacji postaci? Nie. Niezależnie od tego, że postaci w twojej wyobraźni potrafią żyć własnym życiem, twoja aktywność jest warunkiem ich rozwoju.

Co powinieneś robić w trakcie oczekiwania? Powinieneś pojawiającym się przed tobą postaciom **zadawać pytania**, jakbyś zadawał je swoim przyjaciółom. Cały pierwszy etap pracy nad rolą, jeśli jest prowadzony systematycznie, polega na zadawaniu pytań i udzielaniu odpowiedzi. Zadajesz pytania i na tym polega twoja aktywność w okresie oczekiwania. Zmieniając się i doskonaląc pod wpływem twoich pytań, postaci udzielają odpowiedzi, które widzisz swoim wewnętrznym wzrokiem.

Są jednak dwa sposoby zadawania pytań. Po pierwsze, można się odwoływać do własnego rozumu. Analizujesz uczucia postaci i starasz się **dowiedzieć** o nich jak najwięcej. Ale im więcej **wiesz** o przeżyciach swojego bohatera, tym mniej przeżywasz sam.

Drugi sposób jest przeciwieństwem pierwszego. Jego podstawą jest twoja wyobraźnia. Zadając pytania, chcesz **zobaczyć** to, o co pytasz. **Wpatrujesz się** i czekasz. Pod twym pytającym wzrokiem postać zmienia się i pojawia przed tobą jako **widzialna** odpowiedź. W tym przypadku jest wytworem twojej intuicji twórczej. I nie ma takiego pytania, na które nie mógłbyś otrzymać odpowiedzi. Wszystko, co może cię niepokoić, szczególnie w pierwszym stadium pracy: styl autora i danej sztuki, jej kompozycja, główna idea, charakterystyczne cechy występujących postaci, miejsce i znaczenie wśród nich twojej roli, jej szczególne cechy w całości i w detalach – wszystko to może się stać przedmiotem twojego pytania. Oczywiście, nie na każde pytanie otrzymasz natychmiastową odpowiedź. Bardzo często postaci potrzebują wiele czasu po to, by dokonać nieodwołalnej dla nich przemiany. Jeśli spytasz swego bohatera, na przykład, **jak** po raz pierwszy wchodzi na scenę w okolicznościach ukazanych przez autora, prawdopodobnie otrzymasz niemal natychmiastową odpowiedź: postać „odegra” przed tobą swoje wejście. Ale możesz także spytać, jaki jest stosunek postaci, którą masz przedstawiać na scenie, do innej postaci z tej sztuki, i odpowiedź może nadejść nie tak szybko jak poprzednia. Być może potrzeba będzie wielu godzin, a może dni. Zobacysz kilka scen, sytuacji, chwil, w których z coraz większą jasnością twój bohater swoim zachowaniem, swoją „grą”, którą będziesz obserwował swym wewnętrznym wzrokiem, stopniowo spowoduje, że jego stosunek do innej postaci stanie się dla ciebie zrozumiały. Musisz dać mu na to czas. Dużo więcej czasu potrzeba będzie z pewnością, abyś mógł, na przykład, „zobaczyć” odpowiedź na pytanie: jaka jest podstawowa idea sztuki? W tym przypadku **wszystkie** osoby (a w szczególności osoby główne) powinny dokonać skomplikowanej przemiany i wszystkie one powinny wielokrotnie „odegrać” przed tobą jedną scenę po drugiej, a twoje natręcyjne, pytające spojrzenie zmusi je, aby stopniowo doszły do dwóch, trzech scen (a być może tylko do jednej), kiedy gwałtownie objawi ci się idea sztuki w obrazie tych dwóch, trzech scen, w zachowaniu bohaterów, w kilku zdaniach, które oni wypowiadają w tych scenach. I tak dzień po dniu, drogą pytań i odpowiedzi będzie się realizował twój cel artystyczny i będzie dojrzewało zamierzone przez ciebie dzieło.

„Widzieć” życie wewnętrzne postaci

W miarę jak będziesz pracował nad swoją wyobraźnią i umacniał ją, doznasz uczucia, które da się wyrazić słowami: to, co widzę moim wewnętrznym wzrokiem, te postaci ze sztuki, postaci, które obserwuję, mają, podobnie jak otaczający mnie ludzie, swoje życie wewnętrzne i jego zewnętrzne przejawy. Jest tylko jedna różnica: w powszednim życiu za zewnętrznymi objawami mogę nie dostrzec, nie domyślić się wewnętrznego życia stojącego przede mną człowieka. Ale postać artystyczna, pojawiająca się przed moim wzrokiem wewnętrznym, jest dla mnie otwarta do końca ze wszystkimi swoimi emocjami, uczuciami i namiętnościami, ze wszystkimi zamierzeniami, celami i najbardziej ukrytymi pragnieniami. Przez zewnętrzną powłokę postaci „widzę” jej życie wewnętrzne.



Chlestakow w *Rewizorze* Gogola, 1921 r.

Michał Aniol, tworząc swego Mojżesza, „widział” nie tylko mięśnie, sfalowane włosy na brodzie i faldy jego szaty – widział **siłę wewnętrzną** Mojżesza, tworzącą te mięśnie, żyły, faldy i kompozycję rytmicznie opadających włosów. Leonarda da Vinci nękały swym rozognionym życiem wewnętrznym postaci z jego fantazji. Mówił: tam, gdzie jest największa siła uczuć, tam są także największe męczarnie.

Uwaga

W miarę jak drogą systematycznych ćwiczeń rozwijasz swą wyobraźnię, staje się ona bardziej elastyczna i ruchliwa. Postaci pojawiają się gwałtownie i jedna wypiera drugą w coraz szybszym tempie. Może to spowodować, że będą ginęły ci z oczu, zanim jeszcze zdążą pobudzić twą twórczą wrażliwość. Powinieneś dysponować wystarczającą siłą, aby móc je zatrzymać i spowodować, aby pozostały przed twoim wewnętrznym wzrokiem tak długo, jak ci to będzie potrzebne. Tą siłą jest zdolność koncentrowania własnej uwagi. Wszysey zostaliśmy obdarzeni nią przez naturę i bez niej nie moglibyśmy wykonać żadnego, nawet najbardziej nieznacznego, codziennego działania (z wyjątkiem działań nawykowych). Ale siła koncentracji, którą posługujemy się w życiu powszednim, nie wystarczy aktorowi o rozwiniętej wyobraźni. Od tej siły w znacznym stopniu zależy także wydajność wyobraźni. Powinieneś tę siłę w sobie rozwijać. Powodzenie będzie zależało zarówno od ćwiczeń, jak i właściwego rozumienia natury i istoty uwagi.

Uwaga jest procesem

Jakie przeżycia wewnętrzne towarzyszą momentowi koncentracji? Jeśli ci się zdarzało obserwować samego siebie w takich okresach życia, kiedy przez kilka dni lub tygodni z niecierpliwością oczekiwałeś nadejścia ważnego dla ciebie wydarzenia lub oczekiwałeś spotkania z kimś bardzo ci bliskim i drogim, mogłeś zauważyć, że równoległe do swego powszedniego życia prowadziłeś także życie inne – wewnątrznie aktywne i pełne napięcia. Bez względu na to, co byś robił, gdzie byś szedł, o czym byś mówił – zawsze twoja wyobraźnia uciekała ku oczekiwanemu przez ciebie zdarzeniu. W głębi duszy nie traciłeś z nim związku nawet wówczas, gdy twoja świadomość pochłonięta była troskami życia codziennego. Wewnątrznie byłeś stale w stanie pobudzonej aktywności. Ta **aktywność** jest właśnie uwagą. Zastanowimy się nad nią szczegółowo.

Proces uwagi zakłada realizację czterech wewnętrznych działań jednocześnie. Po pierwsze, w sposób niezauważalny **zatrzymujesz** obiekt swojej uwagi. Po drugie, **przyciągasz go ku sobie**. Po trzecie, sam **podążasz ku niemu**. Po czwarte, **przenikasz w niego**.

Wszystkie cztery działania, składające się na proces uwagi, odbywają się jednocześnie i stanowią ogromną siłę duchową. Ten proces nie wymaga wysiłku fizycznego i przebiega całkowicie w sferze ducha. Nawet w tym przypadku, kiedy obiektem twojej uwagi staje się widzialny przedmiot i kiedy jesteś zmuszony posłużyć się fizycznie swym wzrokiem, i tak proces koncentracji uwagi odbywa się poza granicami fizycznego postrzegania wzrokiem, słuchem czy dotykiem. Często ćwiczenia na uwagę sprowadza się do energicznego pobudzania narządów zmysłów (wzroku, słuchu, dotyku), zamiast traktować postrzeganie fizyczne jedynie jako etap poprzedzający proces uwagi. W rzeczywistości narządy



Chlestakow w *Rewizorze* Gogola, 1921 r.

zmysłów **odłączają się** w momencie, gdy zaczyna się proces uwagi. Oczekując zbliżającego się zdarzenia, to znaczy koncentrując się na nim, możesz, jak już powiedziałem wcześniej, całymi dniami i tygodniami prowadzić normalne życie codzienne, swobodnie posługując się swymi narządami zmysłów: proces uwagi odbywa się **poza** ich zasięgiem. A nawet okazuje się (zauważysz to przy następnych ćwiczeniach), że im mniej są napięte narządy twoich zmysłów, tym szybciej udaje ci się skoncentrować swoją uwagę i tym większa jest jej siła.

Kto wie, czy nie należałoby mówić o tym, że przedmiotem uwagi może być **wszystko**, co jest dostępne twojej świadomości: zarówno twór twojej fantazji, jak i konkretny, istniejący fizycznie przedmiot, zarówno wydarzenie z przeszłości, jak i coś, co może się dopiero zdarzyć w przyszłości.

Uwaga

ĆWICZENIE 1. Proszę wybrać jakiś zwykły przedmiot. Następnie przyjrzeć mu się. Aby uniknąć „gapienia się” na przedmiot – proszę opisać dla samego siebie jego wygląd zewnętrzny.

Proszę wewnątrznie (psychicznie) wykonać wszystkie cztery działania, składające się na proces uwagi: **przytrzymać** przedmiot, **przyciągać** go ku sobie, **kierować się** ku niemu, **przenikać** w niego, starając się jakby złąć z nim w jedno. Należy najpierw każde z tych działań wykonać oddzielnie, następnie wykonać je wszystkie razem, łącząc po dwa, po trzy itd.

Kontynuuj ćwiczenie, uważając, aby ani narządy twoich zmysłów, ani twoje muskuly nie naprężyły się bez potrzeby.

Zmieniaj obiekty swej uwagi w następującej kolejności:

1. Zwykły, widzialny przedmiot.

2. Dźwięk.

3. Ludzka mowa.

4. Zwykły przedmiot, przywołany we wspomnieniu.

5. Dźwięk, przywołany we wspomnieniu.

6. Mowa ludzka (słowo lub jedno zdanie), przywołana we wspomnieniu.

7. Postać człowieka, którego dobrze znasz, przywołana we wspomnieniu.

8. Postać wzięta ze sztuki lub z powieści.

9. Obraz fantastycznego stworu, pejzażu, formy architektonicznej itp., wymyślony przez siebie samego.

Ćwicz do tej pory, dopóki koncentracja uwagi, z jej czterema działaniami, nie stanie się dla ciebie łatwo wykonywalnym, **jedynym** aktem duchowym.

Skoncentrowawszy uwagę na obiekcie, zacznij jednocześnie wykonywać proste działania, nie mając bezpośredniego odniesienia do obiektu uwagi: zachowując, na przykład, w sferze uwagi obraz człowieka, w danym momencie nieobecny, zacznij sprzątać pokój, porządkować książki, podlewać kwiaty albo wykonywać inne proste czynności. Postaraj się mieć świadomość, że **proces koncentracji uwagi przebiega w sferze duchowej i nie może zostać naruszony przez żadne działania zewnętrzne, wykonywane w tym samym czasie**.

Staraj się kontrolować, aby w miarę możliwości w koncentracji twojej uwagi nie następowały żadne przerwy.

Nie pozwól, aby ogarnęło cię zmęczenie, szczególnie na początku. Regularność w prowadzeniu ćwiczeń (dwa-trzy razy dziennie) jest ważniejsza, niż ich

każdorasowa długość trwania. Od czasu do czasu powracaj do podstawowych, prostszych ćwiczeń.

Skutki rozwijania uwagi

Nauczywszy się posługiwać techniką skupiania uwagi zorientujesz się, że całe twoje jestestwo ożywi się, stanie się aktywne i pełne harmonii, poczujesz w sobie siłę. Te pozytywne właściwości dojdą do głosu także na scenie, podczas grania roli. Zniknie bezkształtność i nieokreśloność, a twoja gra będzie bardziej przekonująca.

Jednocześnie z ćwiczeniem uwagi proszę wykonywać także ćwiczenia rozwijające wyobraźnię.

Wyobraźnia i uwaga

ĆWICZENIE 2. Proszę zacząć ćwiczenie od prostych wspomnień (przedmiotów, ludzi, zdarzeń). Proszę się postarać o zrekonstruowanie w pamięci możliwie jak najwięcej szczegółów. Proszę się przyjrzeć przywołanemu w pamięci obiektowi, możliwie nie rozpraszając swojej uwagi.

Wybierz niewielką scenkę z dobrze ci znanej sztuki. Zagraj ją kilkakrotnie we własnej wyobraźni. Postaw występującym w niej postaciom kilka zadań (pytań) o charakterze ogólnym, na przykład: jaskrawiej ukazać tę lub inną cechę charakteru; pełniej odtworzyć atmosferę sceny; wzmocnić lub osłabić takie czy inne emocje; zagrać powściągliwie, zagrać z dużym temperamentem; przyspieszyć lub zwolnić rytm sceny itp. Przypatrz się zmianom, które zajdą w grze aktorów pod wpływem twoich wskazówek.

Wróć do tej samej sceny następnego dnia. Znowu jej się przyjrzyj. Zmiany związane z twoimi wskazówkami mogą się okazać znaczniejsze niż wczoraj. Oceń, jak postaci **w sposób samodzielny rozpracowały i wykonały postawione przez ciebie zadania**. Przedstaw nowe zadania lub powtórz poprzednie i czekaj na rezultaty w dniu następnym.

Przy kilkakrotnym oglądaniu sceny nie lekceważ „rad”, których postaci będą ci udzielać z własnej inicjatywy. Zmieniając się i wpływając na siebie wzajemnie mogą cię natchnąć nowymi pomysłami, wzbudzić nowe emocje i naprowadzić na nie przewidziane przez ciebie środki wyrazu. Możesz je przyjąć lub odrzucić, ale nigdy nie trzymaj się kurczowo swych początkowych zamiarów.

Przejdź do pracy nad grą aktorów w drobnych szczegółach. Wypytuj ich o najdrobniejsze niuanse: o spojrzenie, ruchy ręką, pauzę, westchnienie, chwilowe, przemijające uczucie, pragnienie, namiętności, myśli itp. Zadawszy pytanie przyglądaj się, jaka będzie na to pytanie reakcja.

Jeśli pod wpływem odpowiedzi poczujesz, że znalazłeś się w stanie pobudzenia twórczego, że sam chciałbyś zagrać ten lub inny epizod – przerwij ćwiczenie i poddaj się impulsom twórczym. Końcowym celem każdego ćwiczenia (jak i całej proponowanej metody) jest rozbudzenie stanu twórczego, umiejętność swobodnego wprowadzania się w ten stan.

Przejdź do ćwiczeń rozwijających **giętkość** twojej wyobraźni. Przywołaj jakiś obraz (postaci, rzeczy, pejzażu), przyjrzyj mu się dokładnie, zwracając uwagę na najdrobniejsze szczegóły, a następnie zmusz go, aby przemienił się w inny obraz: młodzieniec stopniowo przemienia się w starca, i odwrotnie; młody pęd rozwija się w wielkie, rozgałęzione drzewo; pejzaż zimowy przemienia się

w wiosenny, letni, jesienny, i znów w zimowy itp. To samo z przemianami baśniowymi: zaczarowany zamek powoli przemienia się w biedną chatynkę, i odwrotnie; stara żebraczka przemienia się w młodą i piękną czarodziejkę; wilk – w królewicza; żabka – w księżniczkę itp. Kontynuuj to ćwiczenie z obrazami pełnymi ruchu: turmie rycerski; płomienie palącego się lasu; wzburzony tłum; bal; fabryka; stacja kolejowa itp.

Następne stadium ćwiczeń: poprzez zewnętrzne objawy i gesty zobaczyć wewnętrzne, intymne życie postaci. Na przykład: król Lear na pustyni; król Klaudiviusz w scenie modlitwy; Joanna d'Arc w momencie objawienia; Borys Godunow dręczony własnym sumieniem; wzniosłe porywy i stany rozpaczony Don Kichota itp. Obserwuj dokładnie postaci, dopóki nie rozbudzą w tobie emocji twórczych. Odrzuć pośpiech w oczekiwaniu rezultatów.

Teraz musisz nauczyć się **rezygnować** z pierwszych wywołanych przez siebie wizerunków postaci, dążąc do stworzenia coraz bardziej doskonałych. Trzymając się kurezowo raz stworzonej, nawet dobrej postaci, nie zdołasz już znaleźć lepszej. Ciekawsza postać może zawsze pojawić się nagle w wyobraźni, jeśli masz odwagę zrezygnować z postaci, która pojawiła się wcześniej. Opracuj w szczegółach wizerunek postaci ze sztuki teatralnej, z literatury lub z historii. Przeanalizuj ten wizerunek. Zrezygnuj z niego i rozpocznij pracę od początku. Jeśli zauważysz, że najciekawsze cechy pierwszego wizerunku żyją dalej w twojej wyobraźni, nakładając się na wizerunek następny, zachowaj je. Po opracowaniu drugiego wizerunku postaci, zrezygnuj także z niego, zachowując jego najciekawsze szczegóły. Powtarzaj to ćwiczenie ciągle z tą samą postacią dopóty, dopóki będzie ci to sprawiało satysfakcję twórczą.

Zacznij sam tworzyć i opracowywać w szczegółach wizerunki ludzi i istot istniejących tylko w fantazji.

Przeprowadzanie prób w wyobraźni

Dobrze rozwinięta, podporządkowana twojej woli wyobraźnia może się stać jednym z najbardziej efektywnych sposobów przeprowadzania prób. Zanim jeszcze zaczniesz regularną pracę z partnerami na scenie, możesz systematycznie odgrywać swoją rolę w wyobraźni. Pozytywna strona takich prób polega na tym, że bez udziału własnego ciała i głosu, bez utrudnień zewnętrznych, związanych z partnerami i z inscenizacją, możesz całkowicie oddać się odgrywaniu roli tak, jak ci to podpowiada intuicja artystyczna. Także później, podczas pracy z reżyserem i partnerami, możesz w godzinach wolnych od wspólnych prób kontynuować odgrywanie roli w wyobraźni. Teraz do tej pracy wnosisz rady i wskazówki reżysera, elementy inscenizacji oraz sposób gry swoich partnerów. I chociaż to, co jesteś w stanie osiągnąć grając w ten właśnie sposób, może okazać się dużo bogatsze i bardziej subtelne od tego, co uda ci się osiągnąć próbując na scenie, to jednak wiele z tego, co potrafiłeś stworzyć w wyobraźni, przejdzie stopniowo także do twojej gry scenicznej. Dzięki temu, że twoje ciało, będąc całkowicie bierne i rozluźnione wówczas, gdy ty odbywasz próbę w wyobraźni, odbiera jednak delikatne impulsy, których źródłem jest to, co przeżywasz, i zostaje wciągnięte w pracę w stopniu nie mniejszym niż podczas próby na scenie. Przygotowuje się do tego, aby stać się ciałem tworzonej przez siebie postaci, przyswajając jej charakter i sposób poruszania się. Rozbudzone dzięki twojej wyobraźni emocje twórcze, przenikając do ciała, jakby rzeźbią je od wewnątrz.

Atmosfera Drugi rodzaj prób

Duch w dziele sztuki – to idea tego dzieła. Dusza – atmosfera. Wszystko to, co widzialne i słyszalne, jest jego ciałem.

Atmosfera

Sądzę, że nie popełnię błędu, jeśli powiem, że wśród aktorów istnieją dwa różne wyobrażenia o **scenie**, na której spędzają większą część swego życia. Dla jednych scena jest pustą przestrzenią. Od czasu do czasu zapelnia się ona aktorami, pracownikami technicznymi, różnymi rodzajami dekoracji i rekwizytami. Wszystko, co pojawia się na scenie, jest dla nich widzialne i słyszalne. Drudzy wiedzą, że to całkiem nie tak. Przeżywają scenę inaczej. Ta mała przestrzeń jest dla nich całym światem, nasyconym **atmosferą** tak silną i zniewalającą, że nie potrafią się z nią rozstać i często spędzają w teatrze dużo więcej czasu niż to potrzebne, przed spektaklem i po nim. A starzy aktorzy nawet nie raz spędzali noce w pustych i ciemnych garderobach, za kulisami albo na scenie, oświetlonej jedynie żarówką bezpieczeństwa, jak tragiczny w *Kalchasie* Czechowa¹. Wszystko, co przeżyli w ciągu wielu lat, przywiązało ich do tej sceny, zawsze nasyconej niewidzialnymi, pełnymi czaru treściami. Potrzebują tej atmosfery teatru. Ona ich uskrzydla i daje siłę na przyszłość. W tej atmosferze czują się artystami, nawet wówczas, gdy widownia jest pusta i na nocej scenie panuje cisza.

Nie tylko teatr, także sala koncertowa, i cyrk, i buda jarmarczna, i scenka na wolnym powietrzu wypełnione są czarodziejską atmosferą. Jednakowo wzrusza ona i aktora, i widza. Czyż publiczność, szczególnie publiczność młoda, nie chodzi do teatru często tylko po to, aby pobyć w tej atmosferze nierealności?

Atmosfera łączy aktora z widzem

Aktor, który zachował (lub nabył od nowa) wyczucie atmosfery, dobrze wie, jaka więź nierozzerwalna rodzi się między nim a widzem, jeśli poddają się tej samej atmosferze. Ona właśnie sprawia, że widz sam zaczyna **grać** razem z aktorem. Wysyła do niego przez rampę fale, które są oznaką uznania, zaufania i miłości. Widz nie mógłby tego uczynić bez atmosfery, która płynie ze sceny. Bez niej pozostawałby w sferze rozumu, zawsze zimnego, zawsze zachowującego dystans obcości, bez względu na to jak subtelnie oceniałby technikę i mistrzostwo gry aktora. Proszę sobie przypomnieć, jak często aktor musi się uciekać do różnego rodzaju chwytów, chcąc przyciągnąć uwagę publiczności. Przedstawienie rodzi się z **wzajemnego oddziaływania** na siebie aktora i widza. Jeśli reżyser, aktor, autor, scenograf (często także kompozytor) potrafili stworzyć widzowi atmosferę przedstawienia – widz nie może w nim nie wziąć udziału.

Atmosfera w życiu codziennym

Aktor, który potrafi cenić atmosferę, poszukuje jej także w życiu codziennym. Każdy pejzaż, każda ulica, dom, pokój – mają dla niego własną, specy-

ficzną atmosferę. Inaczej wchodzi on do biblioteki, do szpitala, do kościoła, a inaczej – do gwarnej restauracji, hotelu czy muzeum. Aktor, niczym czuły aparat, jest wrażliwy na otaczającą go atmosferę i wsłuchuje się w nią jak w muzykę. Zmienia mu ona tę samą melodię to w mroczną i ponurą, to znów w radosną i pełną nadziei. Ten sam, dobrze mu znany pejzaż rezonuje inaczej w jego duszy w atmosferze cichego wiosennego poranku, a inaczej podczas burzy i piorunów. Wiele nowego poznaje on dzięki temu rezonansowi, co wzbogaca jego wnętrze rozbudzając energię twórczą. Życie obfituje w przeróżne atmosfery, i tylko w teatrze reżyserzy i aktorzy zbyt często skłonni są to lekceważyć.

Atmosfera i gra

Czy zauważyłeś, jak mimowolnie zmieniasz swe ruchy, sposób mówienia, postawę, swoje myśli, nastawienie emocjonalne, nastroje, poddając się silnie oddziałującej na ciebie atmosferze? Jeśli się jej nie przeciwstawisz, jej wpływ na ciebie będzie wzrastał. Zarówno w życiu, jak i na scenie. Poddając się atmosferze na każdym przedstawieniu, możesz się rozkoszować ciągle nowymi szczegółami swojej gry. Nie musisz trwożliwie trzymać się chwytów z przedstawień poprzednich czy posługiwać się kliszami własnej gry. Przestrzeń, powietrze wokół ciebie, wypełnione atmosferą, podtrzymują w tobie żywą aktywność twórczą. Z łatwością się o tym przekonasz, wykonując w swej wyobraźni proste doświadczenie. Wyobraź sobie scenę, znaną ci z literatury lub z historii. Niech to będzie, na przykład, scena zdobycia Bastylii. Wyobraź sobie chwilę, kiedy tłum wdziera się do jednej z więziennych cel i uwalnia więźnia. Przyjrzyj się dokładnie charakterom i typom mężczyzn i kobiet. Niech ta stworzona przez twą wyobraźnię scena ukáže ci się z całą możliwą wyrazistością. Następnie warto powiedzieć sobie: tłum działa pod wpływem atmosfery **skrajnego podniecenia, upojenia siłą i władzą**. Wszyscy razem i każdy z osobna ogarnięci są przez tę atmosferę. Przyjrzyj się twarzom, ruchom, grupom postaci, rytmowi zdarzeń, wsłuchaj się w krzyki, w timbre głosów, przypatrz się szczegółom sceny, a zobaczysz, jak wszystko, co się w tej scenie rozgrywa, nosi piętno atmosfery, jak ona dyktuje tłumowi jego sposób zachowania. Zmień nieco atmosferę i obejrzyj swój „spektakl” jeszcze raz. Niech poprzednia atmosfera zmieni się na taką, w której dominuje **złość i potrzeba zemsty**, a zobaczysz, jak się to odbije na ruchach, działaniach i krzykach tłumu. Ponownie zmień atmosferę. Niech uczestników sceny ogarnie poczucie **dumy, godności i odświętności**, związane z daną chwilą, a znów zobaczysz, jak same z siebie zmieniają się postaci, ich pozy, grupki, głosy i indywidualne wyrazy twarzy w tłumie.

To, co przepracowałeś w swej wyobraźni, możesz jako aktor robić również na scenie, posługując się atmosferą jako źródłem natchnienia.

Dwie atmosfery

Dwie różnego rodzaju atmosfery nie mogą istnieć jednocześnie. Jedna (silniejsza) zwycięża lub powoduje przemianę drugiej. Wyobraź sobie stary, zapuszczony zamek, w którym czas zatrzymał się wiele stuleci temu i skrywa dawne dzieje, myśli i życie swych zapomnianych mieszkańców. Atmosfera tajemnicy i spokoju panuje w salach, korytarzach, w piwnicach i basztach. Do zamku wchodzi grupa ludzi. Z zewnątrz wnieśli ze sobą atmosferę gwaru, radości i bez troski.



Eryk XIV Strindberga (rola tytułowa), 1922 r.

Natychmiast wchodzi z nią w konflikt atmosfera zamku i albo zwycięży, albo sama musi zniknąć. Grupa ludzi, którzy weszli do zamku, może wziąć udział w tym starciu dwóch różnych atmosfer. Swoim nastrojem i sposobem zachowania mogą wzmacnić jedną, a osłabić drugą, ale zachować ich obu nie są w stanie. Walkę rozbieżnych ze sobą atmosfer i nieuchronne zwycięstwo jednej z nich należy uznać za potężny środek wyrazu artystycznego na scenie.

Obiektywność atmosfery i subiektywność uczucia

Między indywidualnymi uczuciami aktora na scenie a otaczającą go atmosferą (niezależnie od tego, że odnoszą się one w jednakowy sposób do dziedziny uczuć) istnieje głębokie rozróżnienie. Podczas gdy indywidualne uczucia są **subiektywne**, atmosferę należy uznać za zjawisko **obiektywne**. Weźmy ten sam przykład. Ludzie, którzy weszli do zamku, oprócz ogólnej atmosfery wesołości wnieśli ze sobą także wiele indywidualnych emocji: każdy z tych, co weszli, znajduje się w innym nastroju. A jednak każdy z nich zauważy, że atmosfera zamku istnieje **niezależnie** od jego indywidualnych emocji. Ona istniała, **zanim** on się tu pojawił, i będzie istnieć **po** jego odejściu.

Subiektywne emocje w człowieku i obiektywna atmosfera poza nim są na tyle samodzielne w odniesieniu do siebie nawzajem, że człowiek, przebywając w obcej mu atmosferze, może jednak zachować swe osobiste emocje. Ateista, na przykład, może zachować swój sceptycyzm w atmosferze religijnej nabożności (podczas mszy). Także człowiek otoczony wesołą i radosną atmosferą może przeżywać głęboko swoje osobiste nieszczęście.

Podczas gdy dwie opozycyjne wobec siebie atmosfery nie mogą istnieć równoległe obok siebie, emocje indywidualne i kontrastująca z nimi atmosfera mogą być zestawione razem, tworząc zazwyczaj na scenie sytuacje efektowne, stwarzając widzom przyjemność estetyczną. Między uczuciem indywidualnym a atmosferą, jeśli są sobie przeciwstawne, zachodzi taka sama walka, jak między dwiema wrogimi sobie atmosferami. Walka ta stwarza napięcie w działaniach scenicznych, przyciągając uwagę widza. Jeśli kończy się zwycięstwem atmosfery nad uczuciem indywidualnym, lub odwrotnie, strona zwycięska rośnie w siłę i publiczność znów odczuwa przyjemność estetyczną podobną tej, jaką odczuwa się, słysząc wybrzmiewający akord muzyczny. Rozumie się samo przez się, że kiedy uczucia indywidualne **postaci** znajdują się na scenie w konflikcie z ogólną atmosferą, to **aktor**, jako odtwórca roli, w pełni uświadamia sobie i przeżywa tę atmosferę. Całkowicie się jej poddaje. Jeśli byłoby inaczej, w jaki sposób mógłby przekonująco, z wycuciem prawdy artystycznej i taktu przekazać **konflikt granej postaci** z panującą na scenie atmosferą?

Stopniowe rodzenie się atmosfery lub jej gwałtowne pojawienie się, jej rozwój, walka, zwycięstwo czy klęska, jej zniuansowane warianty, jej zetknięcie się i wzajemne uwikłania z indywidualnymi emocjami postaci itp. – są to wszystko sugestywne środki wyrazu scenicznego, których nie powinien lekceważyć ani aktor, ani reżyser. Nawet w tych przypadkach, gdy w sztuce atmosfera nie została w ogóle ukazana lub została jedynie słabo zasugerowana, reżyser i aktorzy powinni zrobić wszystko, aby ją albo stworzyć, albo rozwinąć sugestię, daną przez autora.



Eryk XIV Strindberga (rola tytułowa), 1922 r.

Atmosfera i treść

Chociaż atmosfera należy do dziedziny uczuć obiektywnych, jednakże jej znaczenie i zadanie, jakie przed nią stoi w sztuce, wykraczają poza tę dziedzinę. Aktorzy, wrażliwi na atmosferę sceniczną i lubiący ją, wiedzą, że podstawowe **treści** przedstawienia nie mogą być przekazane widzowi innymi środkami wyrazu, jak tylko za pomocą atmosfery. Ani słowa wypowiedziane przez aktora ze sceny, ani jego działania nie są w stanie wyrazić tego, co tkwi w atmosferze. Zapytaj siebie samego, jak przyjmiesz, siedząc na widowni, treść tej samej sceny, zagraną raz bez stworzenia atmosfery, a drugim razem – wraz z atmosferą? W pierwszym przypadku **zrozumiesz** wyraźnie, dzięki udziałowi swego umysłu, sens zobaczonej sceny, wątpliwe jest jednak, byś zdołał przeniknąć głęboko w jej treści psychologiczne. W drugim przypadku twój kontakt z tą sceną będzie o wiele głębszy w sensie psychicznym. Nie tylko zrozumiesz treść sceny, ale także tę treść **przeżyjesz**. Taki rodzaj percepcji może rozbudzić w twej duszy wiele pytań, domysłów i problemów, prowadzących daleko poza granice jasności związanej jedynie z umysłem. Jaka jest np. treść pierwszej sceny *Rewizora*, jeśli brak w niej atmosfery? Łapówkarscy urzędnicy zastanawiają się, jak przyjąć rewizora, aby nie zostać ukaranym za popełnione przewinienia. Inaczej przedstawia się ta treść, odbierana poprzez atmosferę katastrofy, niemal mistycznego strachu, przynębienia, spisku itp. Przed tobą nie tylko pojawią się różne odcienie duszy grzesznika (i to grzesznika rosyjskiego!), wyśmiane przez Gogola, ale jednocześnie i horodniczy, i urzędnicy przemieniają się dla ciebie w symbole, a pozostając nadal żywymi ludźmi osiągną rangę zjawiska ogólnoludzkiego. I motto Gogola do tej komedii: *Nie przygaduj zwierciadłu, kiedy masz głowę krzywą* – stanie się dla ciebie **przeżyciem** wzruszającym i śmiesznym. Albo ostrzegającym i straszonym, jakim ono było dla Szepekina ²: *Można mówić co się chce, ale straszny jest ten rewizor, który oczekuje nas u wieka trumny. Czyżbyście nie wiedzieli, kim jest ten rewizor? Nie ma co udawać. Ten rewizor to nasze przebudzone sumienie, które nagle zmusi nas do tego, byśmy uważnie spojrzeli na samych siebie. Przed tym rewizorem nie ukryje się nic, ponieważ zgodnie z wolą Najwyższego zostanie posłany i objawi się wówczas, gdy już nie będzie się można cofnąć ani o krok* ³.

Albo wyobraź sobie Romea, wyznającego Julii swą miłość, bez owej atmosfery, która powinna towarzyszyć dwojgu kochającym się ludziom. Okaże się, że chociaż będziesz mógł rozkoszować się Szekspirowskim wierszem, to jednak coś ci się wymknie z samej treści tej sceny. Co to jest, owo coś? Czy to nie jest właśnie **miłość**? Czyż jako widz nie doświadczyłeś nigdy tej osobliwej sytuacji, kiedy to śledząc przebieg sceny odgrywanej przed tobą bez atmosfery, miałeś wrażenie, że patrzysz na **psychologicznie pustą przestrzeń**? Z pewnością spotkałeś się i z takimi przypadkami, kiedy fałszywa atmosfera wypaczała treść tego, co się rozgrywało na scenie. Oglądałem przedstawienie *Hamleta*, w którym w scenie szaleństwa Ofelii aktorom „udało się” stworzyć atmosferę **lekkiego horroru**. Ile mimowolnej śmieszności było w gestach, słowach, spojrzeniach, w całym zachowaniu biednej Ofelii z winy tej właśnie atmosfery!

Wewnętrzny dynamizm atmosfery

Atmosfera nie jest stanem, lecz **działaniem, procesem**. Jest wewnętrznie żywa i w ciągłym ruchu. Spróbuj przeżyć, na przykład, atmosferę radości jako działa-

nie, a przekonasz się, że żyje w niej **gest** otwierania, rozprzestrzeniania, rozszerzania. Atmosferę przygnębiającą odbierzesz, wprost przeciwnie, jako **gest** ściśnięcia, zamykania, przyduszania. Jest to **wola** atmosfery. Pobudza ona także twoją wolę działania, gry. W takich rodzajach atmosfery, jak atmosfera nienawiści, wzruszenia, heroizmu, katastrofy czy paniki, wewnętrzna dynamika każdego z tych rodzajów, wola atmosfery, są oczywiste. Ale jak wygląda sprawa z takimi rodzajami atmosfery, jak na przykład atmosfera ciszy zaniedbanego cmentarza, atmosfera spokoju letniego wieczoru, tajemnicza atmosfera leśnego ostępu? W tych przypadkach dynamika nie jest tak oczywista, jednak dla aktora wrażliwego ona istnieje. Ktoś, kto nie jest aktorem albo człowiekiem obdarzonym naturą artystyczną, wobec atmosfery cichej nocy księżycowej pozostanie bierny. Aktor jednak, poddawszy się jej, wkrótce poczuje się wewnętrznie zainspirowany do aktywności twórczej. Postaci, przywołane z ciszy, zaczną się kolejno pojawiać przed nim. Obserwując je coraz bardziej aktywnie, sam zacznie brać udział w ich życiu. Dynamizm nocy księżycowej przetworzy w zdarzenia, żywe istoty, słowa i ruchy. Czyż to nie przytulność ciepłutkiego pokoiku w domu Johna Peerybingle'a (*Świerszcz za kominem* Dickensa) – powołała do życia i uparty imbryk, i Kropkę, i Tilly Slowboy? Każdego rodzaju atmosfera, jeśli tylko zapragniesz w sposób aktywny poddać się jej i połączyć swoją wolę z jej wolą, wyzwoli twoją energię, rozbudzi wyobraźnię i rozpali uczucia.

Misja atmosfery

Wiadomo, że sztuka odnosi się do sfery uczuć, dlatego użyjemy z pewnością trafnego porównania, jeśli powiemy, że atmosfera jest **sercem** każdego utworu artystycznego, a więc także każdego przedstawienia teatralnego. Aby lepiej scharakteryzować misję atmosfery, posłużę się porównaniem.

Człowiek jest istotą trójczłonową: łączą się w nim harmonijnie, wpływając na siebie wzajemnie, myśli (postaci), uczucia i impulsy woli. Wyobraź sobie na chwilę taką istotę ludzką, która jest całkowicie pozbawiona funkcji uczuciowej i rozbudzone są w niej jedynie myśli i wola. Jakie wrażenie zrobi na tobie taka istota? Objawi się przed tobą jako rozumna, niezwykle skomplikowana i delikatna **maszyna**. Nie będzie to już jednak człowiek. Jeśli myśl i wola zaczynają oddziaływać na siebie **bezpośrednio**, bez tonizującej i spajającej je roli uczucia, wówczas degradują się **poniżej** poziomu ludzkiego. Pojawia się skłonność do destrukcji. Nie brakuje na to przykładów, można je znaleźć w życiu prywatnym i społecznym, w polityce dzisiejszej i w historii. Można je również znaleźć w sztuce w ogóle, a w teatrze w szczególności. Przedstawienie pozbawione atmosfery w sposób nieunikniony nosi na sobie piętno **mechaniczności**. Widz może dyskutować o takim przedstawieniu, może je rozumieć, cenić jego osiągnięcia techniczne, ale przedstawienie to pozostanie zimne, pozbawione duszy i nie będzie w stanie w pełni zawiadnąć widzom.

To, co powiedziałem, często traci, ale tylko pozornie, swą oczywistość, ponieważ indywidualne emocje aktorów, wybuchając na scenie to tu, to tam, jakby zastępują sobą atmosferę. Czasami emocje aktora są tak silne i zaraźliwe, że rodzą także atmosferę, ale zawsze jest to jedynie wynikiem szczęśliwego przypadku, a na nim nie można opierać teatralnych reguł gry. Pojedynczy aktorzy z ich emocjami – są tylko **częścią** całości. Powinni być zespoleni ze sobą i zharmo-

nizowani, a czynnikiem jednoczącym w tym przypadku powinna być atmosfera przedstawienia.

W epoce materialistyczno-rozrządkowej, takiej jak nasza, ludzie wstydzą się ucuć, boją się je mieć i niezbyt są skłonni do tego, aby uznać atmosferę za istniejącą autonomicznie sferę ucuć. Jeśli jednak pojedynczy człowiek może jeszcze pielęgnować iluzję życia bez ucuć, to sztuka umrze, kiedy przestanie być przejawem ucuć. Dzieło sztuki powinno mieć **duszę**, a tą duszą jest właśnie atmosfera. To jest wielka misja aktora: uratować duszę teatru i tym samym uratować przyszły teatr od zmechanizowania.

ĆWICZENIE 3. Wyobraź sobie, że **przestrzeń** wokół ciebie jest nasycona atmosferą (jak może być nasycona światłem lub napelniona zapachem). Początkowo wyobrażaj sobie proste i spokojne rodzaje atmosfery, np.: przytulność, pobożność, samotność, przecucie (radosne lub smutne) itp. Nie uciekaj się do żadnych odcinających twoją uwagę wyimaginowanych okoliczności, które rzekomo tworzą daną atmosferę. Wyobrażaj sobie **bezpośrednio** to albo inne uczucie jako zalewające twoje wnętrze i wszystko, co jest wokół ciebie. Kontynuuj to ćwiczenie, wyobrażając sobie najróżnorodniejsze rodzaje atmosfery.

Wybierz jakiś jeden rodzaj atmosfery. Wykonaj lekki ruch ręką **w harmonijnej zgodzie z otaczającą cię atmosferą**. Powtarzaj ten prosty ruch, dopóki nie będziesz miał uczucia, że twoja ręka jest jakby przesyta atmosferą i swoim ruchem wyraża i odzwierciedla ją.

Strzeż się możliwych błędów; swoim ruchem nie „odgrywaj” atmosfery. Powtarzając ćwiczenie cierpliwie oczekuj rezultatu. Twoje wyczucie pomoże ci wybrać prawidłową drogę. Także nie staraj się poczuć atmosfery. **Wyobrażaj** ją sobie możliwie jak najwyraźniej. Kiedy pojawi się wokół ciebie – wyczujesz to. Atmosfera stopniowo rozbudzi twoje indywidualne emocje.

Przejdź do ruchów bardziej złożonych: wstań, siądź, połóż się, weź do ręki przedmiot, połóż go itp. Staraj się osiągnąć takie same rezultaty jak w poprzednim przypadku.

Wypowiedz jedno słowo (początkowo bez wykonywania ruchu) w stworzonej przez siebie atmosferze. Staraj się, aby ono zabrzmiało w harmonii z nią. Wypowiedz krótkie zdanie w określonej atmosferze. Połącz to zdanie z odpowiadającym mu prostym ruchem. Wykonuj to ćwiczenie w różnych rodzajach atmosfery.

Znów wykonaj wszystkie warianty opisanego wyżej ćwiczenia z takimi rodzajami atmosfery, jak ekstaza, rozpacz, panika, nienawiść, gorąca miłość itp.

Przejdź do następnego wariantu ćwiczenia. Stwórz wokół siebie atmosferę. Wczuj się w nią. Znajdź prosty ruch, **organicznie wypływający z atmosfery**. Wykonaj go kilka razy. Przejdź do bardziej złożonego ruchu, podporządkowując się ciągle tej samej atmosferze. Wykonaj prostą czynność, powtarzaną często w życiu codziennym. Dodaj do niej jakieś słowa. Posłuż się słowami bardziej skomplikowanymi i kontynuuj ćwiczenie, dopóki nie przyjmie formy zakończonej improwizacji.

Stwórz wokół siebie atmosferę i, pozostając w niej przez jakiś czas, przywołaj w swej pamięci odpowiadające jej obrazy z życia. Atmosfera **duchowego chłodu** może wywołać obraz oficjalnego urzędu itd.

Czytaj sztuki i utwory literackie, określając intuicyjnie (nie rozumowo) różne atmosfery, które zmieniają się, zastępując jedna drugą. Utwórz w myślach „partyturę” następujących po sobie różnych atmosfer.

Wczuwając się w różne atmosfery staraj się rozpoznać dynamikę i wolę każdej z nich. Zaczynij się poruszać zgodnie z tą dynamiką. Komplikując stopniowo swe ruchy, przejdź do improwizacji.

Jeśli wykonujesz ćwiczenia nie sam, lecz wspólnie z innymi, zacznijcie razem improwizację dwojkiakiego rodzaju:

1. Wszyscy uczestnicy, znajdujący się pod działaniem określonej atmosfery, przeżywają indywidualne emocje **pokrewne atmosfery**.

2. Jeden z uczestników przeżywa emocje **przeciwstawne atmosfery** ogólnej.

Z **grupą partnerów** przygotuj niewielki fragment sztuki. Pracując nad nim starajcie się wychodzić od atmosfery nie tylko w grze, ale i w wyborze różnych sposobów inscenizacji. Przedyskutuj z partnerami ewentualne dekoracje, światło i efekty sceniczne, odpowiadające atmosferze wybranego fragmentu.

Staraj się w życiu codziennym zauważać różne atmosfery, w obrębie działania których wkraczasz. Wsluchuj się w nie, jak w muzykę.

Atmosfera jako sposób przeprowadzania prób

Wspólnie z wyobraźnią atmosfera staje się dla ciebie drugim rodzajem prób.

Żyjąc w atmosferze sztuki czy sceny zaczniesz odkrywać ich coraz to nowe głębie psychologiczne i znajdować nowe środki wyrazu. Poczujesz, jak harmonijnie rozwija się twoja rola i kształtuje związek między tobą a twoimi partnerami. Kiedy podczas próby atmosfera będzie cię rzeczywiście pobudzała, doświadczysz miłego uczucia: wyda ci się, że prowadzi cię niewidzialna ręka, wrażliwy, mądry, prawdziwy „reżyser”! Wiele egoistycznych niepokojów, przeszkadzających w twórczej pracy, i wiele niepotrzebnego wysiłku odpadnie w sposób naturalny, kiedy zaufasz swojemu „niewidzialnemu reżyserowi”. Możesz zorganizować cały szereg prób, na których, niezym z partyturą muzyczną w rękę, przebiegniesz całą sztukę, przechodząc kolejno od jednej atmosfery do drugiej.

Przy układaniu takiej partytury nie ma potrzeby liczenia się z podziałami sztuki na sceny czy akty – taka sama atmosfera może panować w wielu scenach albo zmieniać się wielokrotnie w ramach tej samej sceny.

Organizowana w ten sposób praca sprawi, że ani ty, ani twoi partnerzy, nie będziecie musieli czekać na przypadkowe pojawienie się odpowiedniego nastroju. Zgodnie z twoim pragnieniem nastroj będzie się pojawiał jako atmosfera.

Ale zanim przystąpisz do prób na scenie, zaraz przy pierwszym zaznajamianiu się z rolą i ze sztuką, znajdziesz się wewnątrz pod silnym wpływem **ogólnej** atmosfery. Będziesz ją przeżywał jak rodzaj **przecucia** twojego przyszłego dzieła scenicznego jako **całości**. Każdy twórca zna to pierwsze, radosne stadium rodzenia się swojego przyszłego utworu w atmosferze, która pełna jest niepokoju. Często pisarz, poeta czy kompozytor rozpoczynają swą twórczą pracę, pobudzeni pragnieniem przelania w utwór atmosfery, która nagle nimi zawładnęła. Brak jeszcze i wyraźnego tematu, i wyrazistych konturów obrazów usytuowanych w tej atmosferze, ale artysta wie – w głębi jego podświadomości praca już się zaczęła. I dopiero później, stopniowo pojawiają się kolejne obrazy i postaci;



Ableuchow w *Petersburgu* Andrieja Bielego, 1925 r.

znikają, znów się pojawiają, podlegają przekształceniom, poruszają się, poszukują i znajdują siebie nawzajem. Zawiązuje się intryga, wyraźny staje się temat, powstaje plan utworu, zarysowują się szczegóły. W ten sposób pomatu, z ogólnej atmosfery rodzi się skomplikowana całość.

Wiele tracisz, jeżeli, nie doceniając tego pierwszego stadium twórczości – życia w ogólnej atmosferze – koncentrujesz swą uwagę wyłącznie na pracy nad szczegółami swojej roli. Jak ziarno w sposób niewidoczny ma w sobie zakodowaną całą przyszłość całej rośliny, tak i atmosfera ukrywa w sobie całą przyszłość twojego dzieła. Jednakże, tak jak i ziarno, nie może wydać plonu, zanim upłynie odpowiedni czas. Lekceważąc okres radosnego pograżenia się w ogólnej atmosferze, niszczysz nieuchronnie swoją rolę, jakbyś niszczył roślinę, pozabawiając ją od początku światła, ciepła, wilgoci.

Uczucia indywidualne Działania o określonym zabarwieniu

Trzeci rodzaj prób

Prawdźiwie twórcze uczucia nie leżą na powierzchni duszy. Wydobyte z głębi podświadomości zadziwiają nie tylko widza, ale także samego aktora.

Działania o określonym zabarwieniu

Opisałem atmosferę jako zespół obiektywnych emocji, przypisanych raczej przedstawieniu niż aktorowi. Teraz chcę opowiedzieć o emocjach **indywidualnych**, rodzących się w duszy samego aktora.

Jak już wspomniałem wyżej, atmosfera zdolna jest rozbudzić emocje twórcze aktora. Jest także inna droga, dzięki której możesz przeniknąć do swych uczuć, nie tłumiąc ich i nie poddając rozumowej analizie. Podążaj za mną, wypełniając dokładnie to, o co cię będę prosił. Spróbuję zaproponować ci techniczny sposób, pozwalający rozbudzić emocje twórcze.

Podnieś rękę i opuść ją. Co ty właściwie zrobiłeś? Wykonałeś proste **działanie** fizyczne, wykonałeś **gest**. Zrobiłeś to bez trudu. Dlaczego? Ponieważ to działanie, ten gest, jak każde **działanie**, mieści się w ramach twojej woli. Teraz poproszę cię, abys znów wykonał ten sam gest, nadając mu tym razem określone **zabarwienie**. Niech tym zabarwieniem będzie **ostrożność**. Wykonałeś ten gest z łatwością, jak poprzednio. Natomiast teraz krył się już za nim pewien odcień psychiczny, duchowy: być może poczułeś lekki niepokój, być może w twojej duszy zrodziło się zdziwienie lub ciekawość itp. Co więc się właściwie zdarzyło? **Zabarwienie poczuciem ostrożności**, które nadałeś swemu działaniu, rozbudziło w tobie cały kompleks emocji indywidualnych (początkowo, być może, nawet bardzo nikłych, delikatnych i ledwo zauważalnych). Wszystkie te twoje uczucia, niechby nawet najslabsze, związane są jednak z **ostrożnością**, która je wywołała. Wybrane przez ciebie **zabarwienie** spowodowało, że w twojej duszy zabrzmiał cały **akord** uczuć w tonacji „ostrożność”. Czy zmuszałeś swą duszę do tego, aby wywołać te wszystkie uczucia? Nie. Dlaczego? Ponieważ twoja uwaga nastawiona była na **działanie**, a nie na uczucia. Uczucia same rozbudziły się w tobie, kiedy wykonując swój gest przydałeś mu **zabarwienia** ostrożności. Uczucia same przeniknęły w twój gest. Jeślibyś **bezczyinnie** oczekiwał na pojawienie się uczuć albo, odwrotnie, wykonywał swój gest bez przydawania mu **zabarwienia**, uczucia twoje bez wątpienia pozostałyby w biernym uśpieniu. Emocjom twórczym nie można wydać bezpośredniego rozkazu. Nie leżą one na powierzchni duszy. Wydobywają się z głębin podświadomości i nie poddają się przymusowi. Trzeba je czymś **porwać**, zaabsorbować. Swoim działaniem, któremu zostało nadane określone **zabarwienie**, sprowokowałeś swoje uczucia, rozbudziłeś je. Z tego doświadczenia masz prawo wyciągnąć wniosek, że **działanie (zawsze zależne od twojej woli), jeśli zostanie wykona-**

ne z nadaniem mu określonego zabarwienia (charakteru), wywoła w tobie uczucia.

Możesz jednak zapytać: czy przy działaniach i uczuciach bardziej skomplikowanych da się uzyskać podobny efekt? Co nazywasz działaniami **skomplikowanymi**? Jeśli jest to kombinacja działań prostych, naturalnych, właściwych każdemu człowiekowi, to pozorna ich złożoność zanika, jeśli tylko powtórzysz je wystarczającą liczbę razy. Powtarzanie sprawi, że działanie skomplikowane stanie się proste. Rzeczywiście skomplikowane będzie dla ciebie takie działanie, którego w ogóle nie potrafisz wykonać, np. nie potrafisz wykonać salto-mortale na trapezie, nie będąc akrobatą. W konsekwencji istnieją dla ciebie tylko działania **niewykonalne**, ale działań **skomplikowanych**, w warunkach prób, nie ma.

Nie inaczej wygląda także sprawa z tak zwanymi uczuciami skomplikowanymi. **Zabarwienie**, o którym mówiłem, nie jest uczuciem. Wykorzystując zabarwienie i wybierając je dla swego działania, nie uruchamiasz swych uczuć w sposób **bezpośredni**. Uczucia są tajemnicą twojej podświadomości twórczej i nie ma potrzeby mówienia o **ich** prostocie czy skomplikowaniu. Bezpośredni związek masz jedynie z zabarwieniem, które wywołuje twoje uczucia twórcze. Tak więc, tylko o **jego** złożoności mógłbyś mówić. Powiedzmy, że tworzysz skomplikowaną kombinację zabarwień. Podnosisz rękę, nadając temu ruchowi jednocześnie zabarwienie ostrożności, podejrzliwości i zaniepokojenia. Im więcej różnych zabarwień zechcesz wyzyskać dla swego działania, tym wydadzą ci się one bardziej złożone. Jednakże bez względu na to, ile zabarwień wykorzystasz, będziesz musiał je kilkakrotnie próbować tak, jak próbowałeś swoje skomplikowane działanie. Powtarzanie zlikwiduje pozorną złożoność. Początkowo możesz próbować wybrane przez siebie zabarwienia każde z osobna, następnie po dwa lub trzy, dopóki nie zleją się one z działaniem w prostą, wykonywaną z łatwością i na zasadzie odruchu **jedną całość**. Próbowane w ten sposób kilkakrotnie zabarwienia i odpowiadające im działania wywołają w tobie cały kompleks emocji i ten kompleks właśnie może się okazać **skomplikowany**. Ale jego złożoność będzie rezultatem posłużenia się przez ciebie zupełnie nieskomplikowanym sposobem technicznym. **Reakcja może być skomplikowana w zależności od siły twego talentu, ale nie sposób wywołania tej reakcji**. Zresztą, w praktyce przekonasz się, że nie ma potrzeby budowania skomplikowanej kombinacji zabarwień po to, aby rozbudzić twoje emocje. Jedno-dwa zabarwienia mogą w tobie wyzwolić całą gamę emocji.

Działanie o określonym zabarwieniu zacznie odkrywać dla ciebie całą skarbnicę twojej podświadomości i wkrótce zauważysz, że osiągasz więcej, niż zamierzałeś. Emocje są bogatsze i pełniejsze treści niż samo zabarwienie, które pomogło ci je wyzwolić. Coraz łatwiej będą się budzić twe uczucia i wkrótce, być może, nastąpi moment, w którym wystarczy jedynie drobna aluzja do zabarwienia, aby te uczucia rozpałiły.

Działania o określonym zabarwieniu jako rodzaj próby

Razem z wyobraźnią i atmosferą **działania o określonym zabarwieniu**, jako trzeci rodzaj prób, zwalniają cię z rozumowej analizy, która zabija intuicję artystyczną, i z konieczności zadawania gwałtu własnym uczuciom. Próbując możesz brać całe sceny, ustaliwszy dla nich zabarwienie, które wydaje ci się najbar-



Skid w *Artystach* Watersa i Hopkinsa, 1928 r., Wiedeń

dziej odpowiednie. Jedno lub dwa proste zabarwienia-tonacje mogą posłużyć za osnovę prób scen ważnych ze względu na ich długość.

ĆWICZENIE 4. Wykonaj proste, naturalne działanie (weź ze stołu przedmiot, otwórz i zamknij drzwi, usiądź, wstań, przejdź się po pokoju itp.). Spowoduj, by to działanie stało się odruchowe. Połącz je z jakimś jednym zabarwieniem (spokój, pewność, rozdrażnienie, smutek, spryt, delikatność itp.). Powtarzaj je, dopóki twoje emocje nie zareagują na zabarwienie.

Połącz ze sobą **dwa** zabarwienia. Drogą powtórzeń osiągnij to, aby zlały się w jedną całość. Nie dodawaj nowych zabarwień, dopóki nie opanujesz poprzednich.

Znów wybierz **jedno** zabarwienie i do swojego działania dodaj dwa, trzy słowa. To samo powtórz z dwoma zabarwieniami, a następnie z większą ich liczbą.

Wybierz zabarwienie, nie zastanawiając się nad działaniem. Dobierz działanie do zabarwienia (na przykład: zabarwienie – zaduma, działanie – kartkowanie książki; zabarwienie – pośpiech, działanie – układanie rzeczy w walizce itp.).

Dodaj nieco słów.

Wybierz słowo lub krótkie zdanie. Dobierzcie do nich najpierw zabarwienie, potem działanie.

Każde ćwiczenie powtarzaj, dopóki działanie, słowo i rozbudzone uczucie nie zleją się dla ciebie w **jedno całościowe przeżycie**.

Uważaj, aby nie zadawać gwałtu swoim uczuciom i nie przyspieszać z niecierpliwością ich pojawienia się.

Jeśli pracujesz z partnerem, róbcie razem proste, krótkie improwizacje dialogowe (np.: sprzedawca i kupujący, gość i gospodarz, krawiec lub fryzjer i klient itp.). Umówcie się wstępnie co do zabarwień, którymi posłuży się każdy z was.

Nie używaj zbytecznych, niepotrzebnych słów. Nadmiar słów wprowadza często w błąd, tworząc iluzję działania, podczas gdy w istocie zbędne słowa paraliżują działanie, zastępując je swoimi wyrozumowanymi treściami.

MICHAŁ CZECHOW
tłum. JANUSZ GAZDA

Przypisy od tłumacza:

¹ Autora zawiodła pamięć: bohaterem opowiadania Antoniego Czechowa pt. *Kalchas* nie jest tragiczny, lecz komik. Występuje on w opowiadaniu cały czas w kostiumie Kalchasa z operetki *Piękna Helena* Jakuba Offenbacha. Kalchas – postać z mitologii greckiej, syn Testora z Myken, jeden z najslawniejszych wieszczów greckich, opisany przez Homera w *Iliadzie*, towarzyszył wojskom w wyprawie na Troję; zwyciężony w sztuce

wieszczona przez Mopsosa, umarł ze zmartwienia.

² Michaił Szczepkin (1788-1863) – uważany za pierwszego wybitnego komediowego aktora rosyjskiego; był chłopem pańszczyźnianym, uwolnionym z poddaństwa w 1822; od 1800 występował na prowincji, od 1824 w Teatrze Małym w Moskwie.

³ Słowa te wygłasza „pierwszy aktor komediowy” w napisanym przez Mikołaja Gogola, lecz na ogół nie włączanym do wydań książkowych *Epilogu „Rewizora”*.

MITOLOGIE I KONWENCJE



Ina Benita i Eugeniusz Bodo (*Jasnie pan szofer* Michała Waszyńskiego)

Drukowany na dalszych stronach *Człowiek wyrazisty* Aliny Madej to jeden z rozdziałów przygotowywanej do druku książki *Mitologie i konwencje*, która jest zbiorem szkiców o polskim kinie fabularnym okresu dwudziestolecia międzywojennego. Rozdział ten nosi w książce tytuł *Aktorstwo filmowe jako nośnik treści kulturowych*. Książka jest poprawioną i rozszerzoną wersją rozprawy doktorskiej autorki.

Człowiek wyrazisty

ALINA MADEJ

Aktorstwo filmowe jako nośnik treści kulturowych • Osobowość aktorska i granice melodramatu • Dyktatura *emploi*. • Typy i ideały urody • Zasady gry aktorskiej

I

Sposób istnienia aktora filmowego opiera się na znakomicie częstokroć wykorzystywanym przez polskich reżyserów paradoksie: z jednej strony jest on instancją dyskursywną, gdyż jego wizerunek kształtuje tekst filmowy, z drugiej – jest znakiem lub łańcuchem znaków przekazujących złożony system sensów dodatkowych, pozatekstowych¹. Fenomen aktorstwa filmowego powstaje w wyniku kombinacji takich niejednorodnych elementów, jak: „aktant”, „rola”, „postać”, „aktor”².

Trzy pierwsze składniki „instancji aktorskiej” przynależą do różnych poziomów procesu narracyjnego: aktant – do semantyki opowieści, rola – do kodów gatunkowych, postać (bohater) – do świata fabuły. Odnoszą się one zatem do znanych schematów, do kulturowej pamięci widza. Pozycja „aktora” usytuowana jest natomiast na zewnątrz procesu narracyjnego.

Wkraczając w konkretny tekst, aktor wnosi do niego wszystkie swoje odegrane i potencjalne, możliwe do wyobrażenia role. Aktor nigdy nie wchodzi niewinnie do filmu. Wyjątkowość jego budowy i gestu (płaszczyzna denotacji) odsyła jednocześnie – w płaszczyźnie konotacji do mitów społeczno-kulturowych danej cywilizacji i danej epoki³. Filmowy obraz aktora staje się znakiem, którego sens żywi się mitami danej kultury.

W ten sposób powstał w filmowym organizmie układ zamknięty: reżyserzy wykorzystywali kody kulturowe związane z fenomenem aktorstwa, aktorzy zaś reanimowali fabularne stereotypy, aby je niejako zakonserwować w swych filmowych rolach.

W obrębie tego zamkniętego układu wytworzył się wewnętrzny system autoodniesień. Powstał on w efekcie faworyzowania przez reżyserów filmowych stałej niemalże grupy aktorów. W poszczególnych filmach powtarzała się w lekko tylko zróżnicowanych wariantach ta sama obsada aktorska. W drugiej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego ustalili się nawet rodzaj aktorskiego „paradygmatu” normującego obsadę ról i – w dalszej konsekwencji – scalającego różne filmy oraz upodabniającego je do siebie.

Dzięki aktorowi przechodzącemu z filmu do filmu *ustala się prawdziwa międzytekstowość. Podczas gdy ukazywał się jako element zewnętrzny w stosunku do filmu, w efekcie odgrywa on rolę jednoczącą, opierając się na archetypach spo-*

leczno-kulturalnych mitu, które wprowadza ponownie do każdego filmowego tekstu⁴. Ten dostrzegalny w polskim kinie system autoodniesień przypomina finałową sekwencję *Damy z Szanghaju* Orsona Wellesa, w której bohaterowie zaplątują się w sieć własnych odbić lustrzanych. Typ uwikłań, o których w tym miejscu mowa, można prześledzić w *Trędowatej*.

Aktorzy wcielający się w bohaterów tej opowieści mogli swe role budować z najprostszych, najbardziej elementarnych środków wyrazu aktorskiego, bowiem ucieleśniani przez nich bohaterowie znajdowali oparcie w wyobraźni widza, a raczej w miocie miłości, który wyobraźnię odbiorcy animował. Postacie klasycznego melodramatu są składnikami świata quasi-mitycznego. Ich zachowania reguluje *vraisemblance* gatunku.

Widz doskonale orientował się, jakich zachowań może wymagać od ordynata Michorowskiego i jakiej postawy oczekiwać od Stefcy Rudeckiej. Zadaniem aktorów było użyczenie tym postaciom własnej twarzy i sylwetki jako przedmiotów miłości, adoracji i idealizacji, uruchamiających proces projekcji-identyfikacji. Franciszek Brodniewicz w roli Waldemara Michorowskiego wprowadzał widza od razu w centrum owego quasi-mitycznego świata. Dzięki doskonałym warunkom zewnętrznym był wymarzoną amantem filmowym⁵. Jego ordynat Michorowski jest więźniem estetycznego kanonu melodramatu i gatunkowego repertuaru ról. Ekranowa postać Brodniewicza będąca „wytworem” świata *sui generis* filmowego odsyła – w płaszczyźnie konotacji – do innych filmów tego gatunku.

Osobowość Elżbiety Barszczewskiej przydawała natomiast postaci Stefcy Rudeckiej ciepła i człowieczeństwa, napawającego wiarą w ostateczny triumf dobra i sprawiedliwości. Aktorka ta uosabiała – podobnie jak Lillian Gish w filmach Griffitha – kobiecość, niewinność i bezbronność. Indywidualne przymioty aktorki, stwarzana przez nią aura, przydawały banalnej bohaterce Mniszkówny wymiarów bardziej ludzkich, awansowały częściowo perypetie heroiny melodramatu do rangi dramatu ludzkiego.

Na tę szczególną cechę osobowości Barszczewskiej nakładał się rodzaj aktorskiego talentu predestynującego ją do ról lirycznych amantek. *Jej emploi* – pisał Tymon Terlecki – *to znaczy specjalność aktorską, można było oznaczyć ściślej określeniem «panienka z dworku»*. [...] *Dziewiętnastowieczną dziewczę z długimi warkoczami i w długiej sukni wyraża pewien ideał, typ kobiety wytworzony przez naszą kulturę obyczajową, opromieniony przez naszą poezję. Łagodna, delikatna kobiecość łączy się w nim z twardym pionem psychicznym, z niepodejrzanym hartem duszy, ze zdolnością do wytrzymania napięć i docisków losu*⁶.

Aktorskie *emploi* Barszczewskiej wniosło do filmowej ekranizacji *Trędowatej* jeden z najżywotniejszych mitów kultury polskiej i w sposób zupełnie przypadkowy, nieoczekiwany, przekształciło pałac Michorowskich w miejsce „konfrontacji” dwu mitów: filmowego, którego symbolem był Brodniewicz, i „dworkowego” uosabianego przez Barszczewską.

Obsada ról drugoplanowych ustanawiała inny jeszcze rodzaj więzi międzytekstowych. Role Kazimierza Junoszy-Stępowskiego (hrabia Maciej Michorowski) i Stanisławy Wysockiej (księżna Podhorecka) nadały kreowanym przez tych aktorów postaciom niezwyklej wyrazistości. Junosza-Stępowski i Wysocka wnieśli do filmu wielką kulturę sceniczną. Ich dokonania teatralne przebijające z każdej



Jadwiga Smosarska (*Sklamalam* Mieczysława Krawicza)

roli filmowej stanowiły jakby rodzaj naturalnego tworzywa, z którego artyści mogli konstruować postacie filmowe. Wechodzili do filmu niczym „gotowe struktury”⁷, sugestywne, ukształtowane na zewnątrz świata filmowego obrazy. Nie-sione przez te obrazy informacje określały od razu charakter postaci filmowej⁸.

Stanisława Wysocka – wielka tragiczka teatru polskiego – poruszała zawsze struny dramatyczne. *Szczególną cechą aktorstwa Wysockiej była umiejętność nadawania wymiarów tragicznych postaciom o bardzo różnym rodowodzie literackim* – pisze monografista aktorki, stwierdzając dalej: *Stworzone przez nią postacie były dobrze osadzone w rzeczywistości, a jednocześnie dzięki sile ekspresji wy-rastały ponad tę rzeczywistość*⁹. Aktorski obraz Wysockiej zawierał załączek dramatycznego konfliktu, który stanowił główną oś fabularną filmu Juliusza Gardana.

W podobny sposób wyzyskany został aktorski wizerunek Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, zdominowany *zawsze przez majestat i prawdziwą pańskość w ruchach i obejściu*¹⁰ oraz *patos bezkrotny i antyestetyczny, lecz liczący się z prawami optyki scenicznej, więc wyrazisty i dynamiczny* – jak stwierdził Leon Schiller w dziełku poświęconym artyście¹¹. Domeną Junoszy-Stępowskiego były role panów i arystokratów, „role-biografie”, w których tle rozpościerała się cała kultura obyczajowa wyższych sfer społeczeństwa polskiego.

Dzięki tym aktorom świat filmowej *Trędowatej* stawał się bardziej naturalny i „wiarygodny” (w takim stopniu oczywiście, w jakim zezwalała na to konwencja melodramatu).

Mieczysława Ćwiklińska w roli baronowej Elzonowskiej i Władysław Grabowski jako hrabia Trestka stworzyli postacie przynależące w istocie do innego gatunku. Byli to aktorzy o wyjątkowo wyrazistym *emploi* scenicznym uformowanym w salonowych komediach i farsach. Ich filmowe postacie cechowała zawsze niezwykła plastyczność rysunku.

Ćwiklińska i Grabowski nie wcielali się w bohaterów opowiadania, lecz eksponowali własną indywidualność sceniczną. Anektowali postaci sceniczne i całkowicie wypełniali je sobą. W *Trędowatej* przedstawiali się oboje w swoim najbardziej typowym repertuarze komediowym: Ćwiklińska jako lwica salonowa *à rebours*, Grabowski jako urokliwy, nieco ekscentryczny i groteskowy dandys. Używając swego scenicznego *emploi* bohaterom Mniszkówny wnieśli do filmowej *Trędowatej* ducha komedii najlepszego gatunku.

Reżyserom przedwojennego kina trudno zatem odmówić znajomości funkcjonujących wówczas kodów kulturowych i umiejętności ich wyzyskania. W sposób najbardziej może świadomy i konsekwentny posługiwali się oni gotowymi obrazami aktorskimi, które w konstrukcji filmu spełniały podobną rolę, jak prefabrykaty w architekturze. Autonomiczna semantyka postaci aktorskiej wypełniała szablonową zwykłą fabułę filmu.

II

Monotonna powtarzalność opisanego procesu wiodła jednak nieuchronnie ku filmowym sztampom. Reżyserzy zbyt beceremonialnie podporządkowywali główne składniki dzieła *emploi* aktora. W polskim filmie dominacja aktora utrzymywała się często kosztem logiki fabuły i psychologicznego prawdopodobieństwa akcji.

Dająca się dzisiaj odczuć nie zamierzona groteskowość przedwojennych fil-

mów była nierzadko efektem niemożności logicznego zespolenia różnorodnych typów ról aktorskich. Każdy z aktorów posiadał bowiem własne *emploi* wypracowane na deskach scenicznych oraz własny repertuar ról charakterystycznych. Krytycy teatralni często wytykali aktorom stereotypowość i jednowymiarowość ról.

Władysław Zawistowski omawiając ogólną sytuację teatru polskiego z żalem stwierdzał, że *czasem ażby się prosiło jakieś przedstawienie czy zamiana ról: Mazyński jako Figaro, Leszczyński jako Almaviva – a kto wie czy nie uzyskano by wyników niezwykłych? Brodziński zamiast Junoszy w „Ziemi nieludzkiej”, a Junosza w roli Diabła? Nie chodzi tu o tę czy inną rolę, ale u nas zbyt mało zwraca się uwagę na możliwości aktora, zbyt wiele na jego przyzwyczajenia*¹².

Reżyserzy filmowi bardziej jeszcze niż twórcy teatralni przyzwyczajenia te akceptowali i w niemilosierny sposób wykorzystywali. Toteż w filmach aktorzy bez żadnego wysiłku powtarzali ciągle te same gesty, identyczne niemal role budowane na najłatwiejszych schematach, podobne dowcipy i powiedzonka, które uchodziły za indywidualny walor ich sztuki.

Niepowtarzalność stylu aktorskiego przeobrażała się często w aktorską sztamę widoczną tak wyraźnie w filmowych rolach Adolfa Dymyzy, Stanisława Sierańskiego, Eugeniusza Bodo czy Mieczysławy Ćwiklińskiej. Oglądając ich na ekranie odnosi się wrażenie, iż na planie filmowym aktorzy bawili się stworzonymi przez siebie w teatrze czy w kabarecie postaciami i odbierali sztuce filmowej szanse, jakie w rzeczywistości stwarzało ich aktorstwo.

Producenci, chcąc zagwarantować sobie zwrot kosztów produkcyjnych, ograniczali do minimum ryzyko płynące z artystycznego indywidualizmu. Pilnie śledzili nastroje i mody rządzące kulturą popularną, aby je wykorzystać i zabezpieczyć się w ten sposób przed finansowym krachem. Konformizm ten rzadko przynosił oczekiwane rezultaty, gdyż nie rekompensował go warsztatowy poziom produkcji filmowej.

Mimo to wiele filmów uratowała przed całkowitą katastrofą finansową właśnie obsada aktorska. Aktorzy stanowili najpewniejszą rękojmię powodzenia filmu, bowiem o ich doborze decydowała głównie kalkulacja finansowa. Obsada aktorska była silnym atutem reklamowym, który nie zawodził nawet wówczas, gdy kompromitowała się cała ekipa realizatorska.

Błędem byłoby jednakże identyfikowanie tej sytuacji z funkcjonującym ówczesnie w innych kinematografiach *star systemem*. Owszem, prasa filmowa zamieszczała mnóstwo „fotogenicznych” twarzy, dostarczała plotek z życia prywatnego aktorów, przeprowadzała wywiady z aktorami, publikowała fabularyzowane teksty obrazujące kariery filmowe, fabrykowała wreszcie biografie i lansowała gwiazdy sezonu. Zabiegi te miały na celu zagęszczenie wokół filmowego świata atmosfery sensacji i podsycanie zainteresowania potencjalnych widzów kolejnymi przedsięwzięciami produkcyjnymi.

Były to jednak tylko blade, zewnętrzne oznaki prawdziwego kultu gwiazd filmowych, który przybierał u nas raczej formę pozbawionej pożądania adoracji, czy nie angażującego zbyttnio emocji zaciekawienia. Przyjął się w Polsce stworzony przez *star system* sposób mówienia i pisania o aktorach filmowych, lecz nie powstał polski *star system* jako swoista instytucja przemysłu filmowego.

Star system – pisał o tym Edgar Morin w klasycznej już książce *Les Stars* – był odpowiedzią wielkiego kapitału na odwieczne potrzeby ludzkie zaspokajane

przez religie, mitologie i archetypy. Gwiazda filmowa jako fenomen kulturowy pojawiła się wraz z gwałtowną koncentracją kapitału w przemyśle filmowym, zapoczątkowaną około 1910 roku przez producentów amerykańskich.

Gwiazdy filmowe były własnością wielkich firm i podlegały takiej samej ochronie jak sprzęt, studia, dekoracje czy scenariusze. Twarze, sylwetki i role gwiazd filmowych stanowiły często wizytówki wielkich wytwórni. *Star system* podlega więc prawom finansowym i handlowym, rządzącym całym wielkim przemysłem. Gwiazda filmowa będąc tworem przemysłu filmowego jest jednocześnie towarem przynoszącym temu przemysłowi zyski. Tam gdzie nie ma wielkiego przemysłu, tam również nie istnieje *star system*.

Niestabilność polskich ośrodków produkcyjnych i niemożność rozwinięcia produkcji na przemysłową skalę – to główne czynniki hamujące rozwój *star systemu*. Brak środków finansowych, jakimi dysponują wielkie wytwórnie, uniemożliwiał kreowanie gwiazd filmowych. Polscy producenci angażowali więc popularnych aktorów teatralnych, którzy nie zawsze umieli i chcieli podporządkować się prawom tworzywa filmowego. Przenosili przeto do kina swe teatralne nawyki oraz schematy ukształtowane całkowicie poza światem filmowym.

W sferze estetycznej sytuacja ta owocowała teatralizacją polskiego kina uwiadaczniającą się w dominacji informacji słownej nad wizualną, w nadużywaniu planów ogólnych i scenicznego ruchu wewnątrz kadru, czy w lekceważeniu roli prawidłowego rytmu opowiadania filmowego. W sferze dramaturgicznej ten nieprawidłowy układ owocował kliszami sytuacyjnymi mnożącymi się w następstwie nadużywania *emploi* aktora: Sielański jako sympatyczny cwaniak z warszawskich przedmieść, Grabowski jako ekscentryczny arystokrata, Ćwiklińska jako zabawna lwica salonowa itd.

Aktorzy teatralni stwarzali przeróżne komplikacje dramaturgiczne, wynikające z konieczności pozostawienia w fabule filmu „pustych” miejsc, wypełnianych skeczami bądź kabaretowymi „numerami” w rodzaju, wykonywanego przez Eugeniusza Bodo w filmie *Piętro wyżej*, szlagieru *Sexappeal*, którego wprowadzenie do fabuły uruchamiało dodatkową lawinę absurdalnych zdarzeń. Wypełnianiem takich pustych miejsc były też całkowicie autonomiczne z punktu widzenia logiki fabuły skecze kabaretowe wykonywane przez Sielańskiego i Kondrata w filmie *Królowa przedmieścia*, albo zupełnie nie powiązane z fabułą *Gehenny* komediowe dialogi prowadzone przez Ćwiklińską i Fertnera – aktorów tworzących znany powszechnie i lubiany tandem.

Rzecz znamienna jednak, iż ze ujemne z punktu widzenia estetyki i dramaturgii filmu konsekwencje angażowania przez producentów filmowych teatralnych aktorów charakterystycznych, nie zniechęcały ówczesnej publiczności. Dzięki aktorom bowiem materializuje się owa racjonalność fikcji filmowej, która upodabnia fantazję do rzeczywistości.

Jeśli jednak stopień prawdopodobieństwa sytuacji, w jakiej znajduje się bohater, wyznacza konwencja filmu, to artystyczny kunszt aktora jest od konwencji gatunkowej znacznie mniej uzależniony. Dlatego też psychicznej więzi widza z lubianym i cenionym aktorem nie musi niweczyć wadliwa dramaturgia czy źle skonstruowana akcja filmu. Więź tę stwarzają przede wszystkim powierzchowność aktora i jego charakterystyczny sposób bycia, promieniujący często na całą fikcyjną rzeczywistość i wpływający na jej percepcję.



Stanisława Wysocka i Stanisława Angel-Engelówna (*Wzros* Juliusza Gardana)



Franciszek Brodniewicz i Elżbieta Barszczewska (*Trędowata* Juliusza Gardana)



Kazimierz Junosza-Stępowski i Lena Żelichowska
(*Ty co w Ostrej świecisz* *Branie* Jana Nowiny-Przybylskiego)

Mechanizm ten chroni nieudane filmy przed całkowitym odrzuceniem przez publiczność. Tak było na przykład ze zrealizowaną w 1929 roku przez Konstantego Meglickiego adaptacją bardzo złego dramatu Stefana Żeromskiego *Ponad śnieg*. Rola Rudomskiej zagrała Stanisława Wysocka, która wcześniej odtwarzała tę postać w różnych inscenizacjach teatralnych. Aktorka przydała słabemu filmowi Meglickiego dramatyzm, jakiego próżno by szukać w utworze Żeromskiego.

Kazimierz Junosza-Stępowski w roli profesora Wilczura przyczynił się do takiego sukcesu dylogii Michała Waszyńskiego (*Znachor* – 1937 i *Profesor Wilczur* – 1938), jakiego nie odniosły inne filmy tego reżysera, skonstruowane według tych samych schematów fabularnych. Wspomniana na początku rozdziału nieuchwytna aura rozciągająca się wokół aktora sprawiła, że profesor Wilczur Junoszy-Stępowskiego znacznie lepiej zadomowił się w kulturze popularnej niż postać stworzona przez Jerzego Bińczyckiego w filmie Jerzego Hoffmana (1982), podobnie jak Stefcia Rudecka, wykreowana w 1936 roku przez Elżbietę Barszczewską, dłużej żyje w pamięci widzów filmowych niż bohaterka współczesnej adaptacji *Tędomatej* (1976) ucieleśniona w osobie Elżbiety Starosteckiej. Mistrzowie maski aktorskiej nie wcielają się bowiem w bohaterów opowiadania, lecz eksponują swą indywidualność sceniczną.

Aktorstwo tego rodzaju może dostarczać widzowi przyjemności nawet wówczas, gdy ociera się o artystyczną sztamę i fabularny stereotyp. Przyjemność zaś była fundamentem całej instytucji kinematograficznej, na której nie spoczywała żadna z tych misji kulturalnych, jakimi obarczono ówczesny teatr popularny czy sztukę zaangażowaną, przeznaczoną dla szerokiego kręgu odbiorców, wywodzących się z niższych warstw społecznych. Toteż filmowe role Adolfa Dymyzy, Józefa Orwida, Michała Znicza, Władysława Sierańskiego czy Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, nie wznosząc się na wyżyny sztuki aktorskiej, stanowiły rodzaj pomostu łączącego kino z kulturą artystyczną tamtych lat.

Wprawdzie prawa rządzące komercyjnym przemysłem filmowym kulturę tę deformowały, jednak tanie bilety kinowe czyniły ją dostępną dla tych wszystkich, których nie stać było na wstęp do renomowanych teatrów warszawskich – najdroższych w Europie – czy do elitarnych kabaretów.

III

Niezależnie od teatralnej sławy i artystycznego kunsztu, w latach dwudziestych i trzydziestych o sukcesie aktora filmowego decydował nierzadko jego wygląd zewnętrzny. Teoria głosząca, że aktor filmowy musi być przede wszystkim fotogeniczny, na długie lata zaważnęła umysłami producentów, twórców i teoretyków filmu. Teorię tę zrodziła wiara w magiczne właściwości kamery filmowej, dzięki którym można dokonać totalnej wizualizacji świata otaczającego człowieka i przekształcić całą rzeczywistość w filmowy znak.

Na początku lat dwudziestych sądzono powszechnie, że film jest sztuką, w której wiek dwudziesty zamknie swoje idee w sposób tak pełny i doskonały, jak Grecja w tragedii, a średniowiecze w architekturze sakralnej. Jedną z tajemnic obrazu filmowego był nie znany wcześniej rodzaj związku przedstawienia wizualnego z przedmiotem prezentowanym na ekranie. Rzeczywistość miała zostać całkowicie zawłaszczona przez obraz filmowy, toteż zaczęto intensywnie poszukiwać „fotogenicznych” właściwości rzeczy i ludzi.

Świat był potencjalnym obrazem, a człowiek jednym z elementów tego obrazu. Według francuskich teoretyków, którzy myśl tę rozwijali i upowszechnili, przeznaczeniem kina jest uchwycenie życia w jego czystym, autentycznym pięknie. Człowiek staje się więc aktorem nie dzięki opanowaniu warsztatu aktorskiego, lecz za sprawą jakiegoś specyficznego, charakterystycznego wyrazu twarzy i niepowtarzalnej ekspresji całej sylwetki.

Zgodnie z tymi wyobrażeniami człowiek był tylko materiałem filmu, jak rekwizyt czy pejzaż. Był „fotogeniczny” – gdy posiadał jakąś szczególną cechę wskazującą na „wewnętrzną istotę” jego jestestwa. Nie musiał zatem grać: samą jego obecność na ekranie pośród innych elementów obrazu uważano za czynnik znaczący. Reżysera filmowego nie interesował człowiek w ogóle, lecz człowiek, który sam w sobie jest już gotową „formą”.

W wersji mocno zwulgaryzowanej teorii te odnaleźć można w polskich podręcznikach gry filmowej. Autorzy tych traktatów starali się dostarczyć kandydatkom i kandydatom na gwiazdy filmowe niezawodnych recept w rodzaju tych, jakie zamykają książkę Aleksandra Stawskiego o Poli Negri: *Wzrost, figura, kibić jak wymarzone. Sylwetka w linii skończenie, po malarsku piękna. Następnie – twarz wychodząca na zdjęciach znakomicie. Mimika niezwykle wyraziście, odtwarzająca do najdrobniejszych szczegółów uczucia [...]. Wielkie oczy dopomagają rysom twarzy, podkreślając każde z przeżyć tem silniej. Ruchy wytworne, opanowane, bez przesady, dostosowane w każdej chwili do odtwarzanych efektów i podkreślające każdy szczegół gry*¹³.

W kursie gry filmowej Wiktora St. Jaczewskiego wydanym w latach dwudziestych znaleźć można bardziej szczegółowe zalecenia: najbardziej fotogeniczna jest twarz dość szeroka. Rolę najistotniejszą odgrywają oczy i ich oprawa: *powinny być dość daleko od siebie, a niezbyt głęboko osadzone, najważniejszą jednak rzeczą jest blask i siła spojrzenia*¹⁴. Aktor pragnący wywołać wrażenie – przekonuje dalej Jaczewski – musi dysponować odpowiednimi warunkami: *twarz, postać aktora winna być piękną, harmonijną, szczególnie jeśli chodzi o role romantyczne, bohaterskie*. Rola amanta wymaga pięknej postawy: *szeroka pierś, energiczne i harmonijne ruchy, zaś gdy mamy odtwarzać role charakterystyczne, niesamowite typy w rodzaju Chaney'a, sztuka filmowa uwzględnia tu pewne, nawet daleko idące odchylenia*¹⁵.

Z popularnego podręcznika mistrza Wincentego Rapackiego czytelnik wynosił wskazówkę, iż *amanci powinni się wystrzegać wymuszonych póz i gestów, względnie przesadnej dykcji. Niech będą naturalni, niech się starają być sobą, a w ubraniu niech się ściśle stosują do światowego kodeksu*¹⁶. W drukowanej na łamach czasopisma „Kinema” *Psychomimice*¹⁷ Leo Belmonta można było przeczytać: *Sprawa piękna estetycznego gry klóci się czasem mocno z prawdą*. Do takich przypadków należy, wedle autora, *gruboskórny, nieokrzesany naturalizm* nie mający nic wspólnego z naturalnością.

Prawa sztuce filmowej powinny dyktować umiar i harmonia, więc *zadaniem sztuki aktorskiej jest pogodzić ideał prawdy z ideałem piękna*. Aktorzy filmowi byli dobierani według takich właśnie kryteriów. Niski i krępy Stanisław Sielański na ekranie mógł romansować tylko ze służącymi. Adolf Dymśza w salonach arystokratycznych czynił jedynie zamieszanie, ustępując w nich miejsca Aleksandrowi Żabczyńskiemu czy Kazimierzowi Brodniewiczowi.

Preferowanie typów fizjonomicznych oraz wyrazistej ekspresji twarzy i całej sylwetki było również konsekwencją słabego opanowania przez ówczesnych twórców warsztatu filmowego. Wyrafinowane techniki fotograficzne pozwalają bowiem modelować fizjonomię aktora i w dowolny sposób prefabrykować uczucia przypisywane przez widza bohaterowi. Operator filmowy może spreparować idealną piękność, której obraz staje się później seksualnym fetyszem, lecz może również uwolnić aktora filmowego od naleciałości warsztatu teatralnego.

Od lat dwudziestych – pisze Edgar Morin w *Les Stars* – czyli od chwili, kiedy technika filmowa (wielki plan, kąty widzenia, ruchy kamery, montaż) zaczyna potęgować afektywne oddziaływanie obrazu filmowego, od aktora zaczyna się żądać „naturalności”, która staje się innym rodzajem stylizacji. Płynność granicy oddzielającej naturalność od sztuczności zmusza aktora do dobierania sobie trików, specjalnych znaków – „kluczy” naturalności (np. charakterystyczny sposób zapalania papierosa, poruszania się, odrzucania włosów ręką itp.). Aktor zaczyna grać własną osobowością i własnym mitem.

Twarze gwiazd filmowych – dowodzi dalej Morin – są maskami wyrażającymi nadludzkie właściwości i boską harmonię. Urodę twarzy utożsamia się z wewnętrznym bogactwem, kosmiczną głębią. Piękno twarzy aktorów filmowych jest w istocie świętą maską skrywającą w wyobrażeniu widza cnotę, dobro, prawdę, sprawiedliwość, miłość. *Uroda jest językiem* – konkluduje francuski teoretyk¹⁸, a znajomość tego języka, dodajmy, ułatwia widzowi swobodne poruszanie się po fikcyjnej rzeczywistości.

Polscy reżyserzy nie posługiwali się filmowymi środkami wyrazu w sposób tak wyrafinowany jak twórcy mitu Greta Garbo czy Marleny Dietrich, ale doskonale wyczuli, że *uroda jest językiem*. Aktorzy filmowi uosabiali ówczesny ideał urody, a wraz z nim te przymioty duchowe, których oznaką miała być ich sylwetka.

Typ urody Marii Bogdy – skromnie, lecz modnie zaezesana blondynka o niewyrazistych rysach twarzy, poruszająca się w sposób dyskretny i opanowany – predestynował ją do ról łagodnych i bogobojnych kobiet, które w końcu Bóg wynagradza za wiarę, cnotę i cierpliwość (znamienne w moralnej wymowie role w dramatach religijnych *Ty co w Ostrej świecisz Bramie* i *Pod Twoją obroną*).

Uosabiając ten ideał była też Bogda doskonałym przeciwieństwem innej blondynki znanej z ekranu: pełnej temperamentu, noszącej ostry makijaż (w stosunku oczywiście do ówczesnych standardów) i wyzywającej w sposobie bycia Iny Benity, która dobrze czuła się w rolach upadłych aniołów (*O czym się nie mówi*, *Gehenna*, *Ludzie Wisły*).

Monumentalna sylwetka i hieratyczne gesty Stanisławy Angel-Engelówny przywoływały na myśl nieszczęśliwe bohaterki malarstwa Artura Grottgera. Bogojczyźniana aura roztańczana przez tę aktorkę przekształcała każdy dramat filmowy, w którym grała (m. in. *Serce matki*, *Rena*, *Wrzos*, zwłaszcza *Florian*) w moralitet traktujący o duchowych przymiotach kobiety-Polki.

Manieryczna postać Angel-Engelówny doskonale kontrastowała z typem urody Jadwigi Smosarskiej – aktorki nie posiadającej wyraźnego *emploi*, ale świetnie czującej się w rolach kobiet nowoczesnych w tym sensie, że nie sparaliżowanych obyczajową parafianstwą. Tak jak dzisiaj trudno sobie wyobrazić Franciszka



Mieczysław Cybulski (*Córka generała Pankratowa* Mieczysława Znamierowskiego)

Trzeciaka w roli Maćka Chelmieckiego, tak wówczas nie można było zobaczyć Zuli Pogorzelskiej czy Iny Benity w roli Stefei Rudeckiej.

IV

Edgara Morina zajmował socjologiczno-mitologiczny aspekt aktorstwa filmowego. Stwierdzenie, że *uroda jest językiem*, dotyka natomiast znacznie szerszego problemu, jakim jest istnienie różnego typu schematów – w tym i aktorских – którymi bardziej lub mniej świadomie posługują się twórcy filmowi.

Schematy widoczne w przedwojennym kinie polskim miały bardzo różne proveniencje. Na styl gry aktorskiej największy wpływ wywierał teatr, ale kształtowała go również literatura – warto przejrzeć pod tym kątem opisy zachowań bohaterów w dziełach Orzeszkowej i Zapolskiej, Żeromskiego i Przybyszewskiego, a następnie Mniszkówny i Germana – oraz malarstwo, by przywołać tylko obrazy Grottgera, Matejki czy Styki.

Ów „językowy” charakter aktorstwa filmowego odsyła do osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych teorii fizjonomicznych i charakterologicznych, pod urokiem których znajdowali się najpierw artyści, a które później modelowały potoczną wiedzę psychologiczną¹⁹. Aby uwierzytelnić tę wiedzę, Leo Belmont powoływał się w cytowanej już *Psychomimice* na dzieło Karola Darwina, które uznał za kopalnię wiadomości o ludzkiej mimice i gestyce.

W innym jego tekście zatytułowanym *Skarbce mimiki*²⁰ znaleźć można inspirowany teorią Darwina opis twarzy odzwierciedlającej doznawane uczucia: *Uwaga lekko podnosi brwi. Gdy urośnie do zdziwienia, otworzą się oczy i usta rozewrą szeroko. Strach szerzej otworzy oczy – obłądne chcą ujrzeć, co im grozi, a nie są w stanie widzieć. Ekstaza podnosi oczy ku niebu. Zachwyt rozkoszy ma omdlałe spojrzenie: źrenice uciekają w głąb – oczy zamykają się w szczęśliwej przemocy.*

Stosujący się do tych wskazówek aktorzy filmowi wierzyli zapewne wraz z Belmontem, że ich gra ogranicza się tylko do wyrażenia tego wszystkiego, co dyktuje im natura, a nie potoczna wiedza poparta naukowym autorytetem i teatralnym stereotypem²¹.

Gdyby podobne recepty publikowano wyłącznie na łamach prasy branżowej, kandydaci na aktorów filmowych musieliby szukać lepszych wzorców. Były one jednakże upowszechniane również w książkach, które mogły wówczas uchodzić za opracowania profesjonalne.

Człowiek wyrazisty Sergiusza Wołkońskiego – to prezentacja systemu François Delsarte’a pojmowanego jako *ciekawe abecadło aktorskich środków artystycznych w zakresie gestu*²². Naukowe ambicje autora znalazły wyraz w jego komentarzach na temat sztuki odgadywania stanów psychicznych człowieka z gestów. Trzon książki stanowił wszakże katalog „wyrazistych” zachowań aktora, chcącego w sposób jednoznaczny ukazać przeżycia bohatera dramatu.

Tak oto, na przykład, oczy bardzo otwarte a brwi ściągnięte oznaczać miały powściągliwą wściekłość, natomiast brew podniesiona wskazywała pogardę. *Kiedy ręką coś wyrażamy – uczył autor – a twarz milczy, oznacza to słabość; kiedy zaś twarz coś wyraża, a ręka nie przyjmuje w tym udziału – jest to kłamstwo*²³.

Niezwykle pracowita klasyfikacja mimiki i gestów przedstawiona w *Człowieku wyrazistym* przyprawia współczesnego czytelnika tego dzieła o zawrót głó-



Nora Ney (*Córka generała Pankratowa Mieczysława Znamierowskiego*)



Mieczysława Ćwiklińska i Kazimierz Junosza-Stępowski (*Trędowata* Juliusza Gardana)

wy. Można by ją ostatecznie sprowadzić do prawa wywiedzonego rzekomo przez Delsarte'a ze sposobu całowania przez mężczyznę ręki kobiety: *że jej nie kocha, jeśli głowa pozostaje prosto, albo pochyla się naprzód.*

Jednak gdy ogląda się filmy z tamtych lat, łatwo zauważyć, że podobne przepisy traktowane były zupełnie serio i one właśnie kształtowały wyobrażenia na temat gry aktorskiej: świadczy o tym m.in. fakt, że zasady przedstawione jako „system Delsarte'a” w wersji nieco uproszczonej odnajdziemy w kursie gry filmowej Jaczewskiego. Autorzy podręczników przestrzegali oczywiście przed nadmierną ekspresją twarzy i ciała, którą kamera filmowa wyolbrzymia i bezlitośnie ośmiesza, oraz przed zbyt automatycznym przenoszeniem przytoczonych przykładowo reguł na plan filmowy. Obok bowiem ścisłych reguł gry aktorskiej ceniono natchnienie, improwizację i umiejętność „wezwania się w rolę”.

Niezwykle istotną rolę w kinie odgrywały również anachroniczne już na początku tego wieku teorie charakterologiczne. Ich propagatorzy poszukiwali odpowiedników psychicznej konstrukcji człowieka oraz cech charakteru w jego budowie ciała i wyglądzie zewnętrznym. W podręcznikach gry aktorskiej kod charakterologiczny był niezwykle drobiazgowo rozpracowany i precyzyjnie usystematyzowany.

Z wydanego w 1922 roku (wznowienie edycji z 1890, świadczące o powodzeniu dziełka) *Przewodnika dla teatrów amatorskich* można było na przykład dowiedzieć się, że o charakterze postaci świadczy m.in. sposób noszenia wąsików: *wąsy zaś przyklepione pod samym nosem z odkrytą wierzchnią wargą, a zachodzące aż na policzki, czynią twarz krótszą i nadają jej wyraz zmysłowy i cyniczny. Wąsy cienkie, zakręcone do góry, czynią twarz szyderczą. Wąsy przyklepione tak, że w środku powstaje duży przedział, zdradzają zniewieściałość. Mała kępka pod nosem, przez to, że kąty ust są widoczne, czyni wyraz sprytny, przebiegły*²⁴. Tak więc przedwojenny widz wiedział doskonale, co ma myśleć o wąsach Franciszka Brodniewicza czy wąsikach Ludwika Sempolińskiego, o których my nie mamy dzisiaj zgola nic do powiedzenia. Przyzwyczajeni do ciągłego gwałcenia wszelkich reguł, nie pamiętamy już, że *sukienka jedwabna nie przystoi szwaczce* (przed wojną nie pamiętał o tym chyba tylko bohater filmu *O czym się nie mówi*, biorący prostytutkę Franię Poranek za szwaczkę pani Kalinowskiej i pomyłka ta od początku wróżyła nieszczęście), albo że *inaczej musi być ubrana kokietka, inaczej naiwna, inaczej roztrzępana czy sensatka*²⁵. Chodziło więc autorowi podręcznika o pełne dopasowanie kostiumu do charakteru postaci, nie tylko do jej pozycji społecznej.

Tęsknota do jasności i klarowności, jaką gwarantowała umowność, wyrażała się również w kodyfikacji zachowań aktora. Jaczewski w *Kursie gry filmowej* daje recepty aktorowi, mającemu za zadanie przedstawienie w sposób niedwuznaczny dramatu przeżywanego przez bohatera dowolnego filmu:

*Krok chwiejny, najwyższy stan duchowej depresji. Płacz. Szlochanie. Ciężki upadek na fotel (na jedną stronę fotela, wspierając się na jednej poręczy). Urwany płacz. Powolne uspokojenie. Zalzawione oczy wpatrzone w dal z tęsknotą. Gra oczu polegająca na przejściu od rozżalonego, tęsknego wyrazu, do zimnego uporu, postanowienia i do rezygnacji. Chwilowy płacz jeszcze wstrząsający ciałem. Uspokojenie się pełne rezygnacji*²⁶.

Zalecane przez autora ćwiczenia nie były parodią kina niemego, lecz miały

w przeświadczeniu nauczyciela ułatwić aktorowi nabywanie umiejętności wyrazistego posługiwania się ciałem i mimiką. Aktorem filmowym mógł więc zostać każdy, kto miał cywilną odwagę wykonywać przed kamerą tego typu polecenia.

Rezultaty tej edukacji znamy dobrze z ekranu. W ten sposób grali nie tylko Mieczysław Cybulski, Wiktor Conti, Adam Brodzisz – zwycięzcy konkursów na „fotogeniczną urodę”, których ćwiczenia Jaczewskiego uczyniły aktorami filmowymi – lecz także aktorzy teatralni, którzy na planie filmowym zapominali o istnieniu sztuki aktorskiej.

Można wreszcie na koniec zapytać, czy łatwo jest zagrać w sposób nieszablonowy rolę panienki z najeżdżanego ciągle dworku szlacheckiego, starego szlachcica pochłoniętego myślą o przeszłej i przyszłej Polsce, ułana stale spieszącego na odsiecz zagrożonym mieszkańcom białych dworków czy pięknej wieśniaczki zhańbionej przez panicza? Te zbanalizowane przez popularną literaturę i ikonografię stereotypy składały się na tę część tradycji, do której kino najchętniej się odwoływało. Stanowiąc więzienie aktora, stereotypy te wiązały jednocześnie jego role filmowe z szerszymi, głęboko zakorzenionymi w kulturze strukturami mitopodobnymi.

Warto również pamiętać, że według tych samych szablonów, którymi posługiwali się scenarzyści filmowi, hagiografowie konstruowali biografie aktorów. Znamiennym przykładem tego proceduru jest wydana w latach dwudziestych w serii „Kobiety o płomiennych sercach” książeczka Aleksandra Stawskiego pt. *Pola Negri (księżna Mdivani). Królowa ekranu*. Autor wszelkimi sposobami starał się oczyścić życiorys filmowego wampa z epizodów nie przystających do obrazu dumnej i nieprzystępnej kobiety-Polki wyedukowanej na dziełach Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego. Aby zdać sprawę z rozmiarów wspomnianego zjawiska, wybieram najbardziej znamienne wątki budującej opowieści Stawskiego.

Tak więc Kazimierz Hulewicz – pierwszy mecenas i zarazem gorący wielbiciel urody przyszłej gwiazdy filmowej – jest w książce Stawskiego wzruszającym odkrywcą talentu młodzietki aktoreczki, darzonej ojcowskim uczuciem. Sukcesy odnoszone w Berlinie nie przeszkadzały Poli Negri entuzjazmować się odzyskaną właśnie przez Polskę niepodległością. Ukoronowaniem jej nastrojów patriotycznych było zawarte w 1919 roku w Sosnowcu małżeństwo z hrabią Dąmbkim zakończone w pół roku później rozwodem, który umożliwił następnie aktorce odgrywanie w Berlinie roli Wandy, co nie chciała Niemca.

W Stanach Zjednoczonych sławna już i otoczona atmosferą skandalu aktorka oddaje się zajęciom cechującym konduite panien z dworków: czyta (*powiedzieć można – pisze autor – że wchłonęła całe biblioteki*), rzeźbi, maluje, spaceruje, wygłasza patriotyczne mowy, uczestniczy w uroczystościach poświęcenia polskich kościołów, *stale podkreśla swą narodowość i wszelkimi środkami dopomaga kolonii amerykańskiej*. Wreszcie zrywa narzeczeństwo (!) z egocentrycznym Chaplinem, ignoruje zaloty źle wyrażających się o Polsce konkurentów, odrzuca miłość, nie cieszącego się dobrą opinią dam, Rudolfa Valentino.

*Jako pocieszenie – czytamy w pouczającej broszurze Stawskiego – traktowała przyjaźń z ks. Sergiuszem Mdivani. Okazywał Poli wiele serca, wiele zrozumienia w nieszczęściu (po śmierci Valentino – przyp. A.M.). Tą subtelnością, delikatnością uczucia zjednał sobie wdzięczność*²⁷. Po ślubie żyli

długo i szczęśliwie, jak bohaterzy przedwojennych melodramatów, gdyż żywot aktora filmowego podlegał tym samym normom kulturowym, którym podporządkowane były ówczesne opowieści filmowe.

ALINA MADEJ

- ¹ Zob. J. Lotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983 (rozdz. pt. *Problem aktora filmowego*) oraz P. Brossard, *Szkielet do portretu aktora*, „Kino” 1980 nr 9.
- ² P. Brossard, op. cit.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Ibidem. Podobnie problem aktorstwa w widoku popularnym ujmują R. Demarcy w książce przywoływanej w poprzednim rozdziale.
- ⁵ F. Brodniewicz grywał również w teatrach, lecz żadna jego rola sceniczna nie przyniosła mu sławy. Popularność zdobył dzięki filmowi.
- ⁶ T. Terlecki, *O Elżbiecie Barszczewskiej*, w: tegoż, *Rozmowy teatralne*, Warszawa 1984, s. 256-257.
- ⁷ Chodzi o fenomen określanej przez współczesną teatrologię terminem „postać aktorska”. Jest to twór schematyczny, w którym zawarta jest intencja aktora jako system dookreśleń przynależący do intencjonalnego świata sztuki tworzonego i rozwijanego przez aktora. Zob. J. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979.
- ⁸ Dzięki temu najprawdopodobniej filmowe role S. Wysockiej i K. Junoszy-Stępowskiego nie rażą dzisiejszego odbiorcy nienaturalnością. Wykorzystując swój aktorski obraz, artyści ci mogli ograniczyć środki ekspresji do niezbędnego minimum.
- ⁹ Z. Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982, s. 158, 161.
- ¹⁰ W. Zawistowski, *Teatr warszawski między wojnami. Wybór recenzji*, Warszawa 1971, s. 344.
- ¹¹ L. Schiller, *Kazimierz Junosza-Stępowski*, Warszawa 1935, przedr. w: tegoż, *Droga przez teatr 1924-1939*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 240.
- ¹² W. Zawistowski, op. cit., s. 183.
- ¹³ S. Stawski, *Pola Negri (księżna Mdivani). Królowa ekranu*, Warszawa, br. wyd.
- ¹⁴ W. St. Jaczewski, *Kurs gry filmowej*, Warszawa 1927, s. 13.
- ¹⁵ Ibidem, s. 42.
- ¹⁶ W. Rapacki, *Przewodnik dla teatrów amatorskich* (1890), wyd. II, oprac. J. F. Gawlikowski, Lwów 1922, s. 25.
- ¹⁷ L. Belmont, *Psychomimika (wykład II)*, „Kinema” 1923 nr 25.
- ¹⁸ E. Morin, *Les Stars*, Paris 1972, rozdz. *La star et l'acteur*.
- ¹⁹ Chodzi tutaj o bardzo popularne w XIX wieku teorie fizjonomiczne, które historycy literatury odnajdują w technikach prezentowania bohaterów. *Bez odniesień do fizjonomiki trudno by było zrozumieć większość powieściopisarstwa realistycznego i naturalistycznego* – stwierdza J. Bachórz w artykule *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty” 1976 nr 2. Zob. także *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1863*, Gdańsk 1972. Piszą o tym również: M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965 i K. Czachowski, *Międzyromantyzmem a realizmem*, Warszawa 1967. Literatura popularna przedłużyła żywot tych teorii wzbogaconych już różnymi odcieniami modnej do końca dwudziestolecia międzywojennego charakterologii. Nie chcę rozwlekać wywodu przykładami. Wystarczy sięgnąć po recenzje sztuk Z. Nałkowskiej czy A. Cwojdziańskiego, aby przekonać się, jaką rolę teorie te wówczas odgrywały i jak je komentowano.
- ²⁰ L. Belmont, *Skarbcze mimiki na usługach krasomówstwa (sic!) ekranu*, „Kalendarz Wiadomości Filmowych” 1926.
- ²¹ Na pracę K. Darwina *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* powoływali się zarówno pisarze modernistyczni, jak i aktorzy. W podręcznikach sztuki aktorskiej pomysły Darwina przedstawiano nierzadko jako ideał naturalnych zachowań na scenie (zob. np. książkę J. Kotarbińskiego, *Ze świata uhady*, Warszawa 1926). Wpływ tej teorii na technikę aktorską nie został w pełni zanalizowany, choć jest ona kopalnią wiedzy o tak bardzo w kinie nadużywanych aktorskich sztampach.
- ²² Ks. S. Wolkoński, *Człowiek wyrazisty. Sceniczne wychowanie gestu (według Delsarte'a)*. Z ros. przełożył M. Szpakiewicz, Warszawa 1920. O reformatorskim aspekcie sztuki F. Delsarte'a pisze O. Aslan w *Aktor XX wieku*, Warszawa 1978.
- ²³ Ibidem, s. 54.
- ²⁴ W. Rapacki, op. cit., s. 28.
- ²⁵ Ibidem, s. 25-26.
- ²⁶ W. St. Jaczewski, op. cit., s. 123.
- ²⁷ A. Stawski, op. cit., s. 123.

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY

Rozmowy z aktorami krakowskimi

Aby tchnąć duszę w postać ekranową lub sceniczną, nie wystarcza mieć talent i władać tajnikami sztuki aktorskiej. Aktor przekazuje granej postaci nie tylko swój wygląd zewnętrzny, sposób poruszania się, gestykulacji itp., ale także swoje „ja” wewnętrzne, swoją osobowość, która kształtuje się już w okresie dzieciństwa.

Istnieje prawdopodobnie podskórny związek między kreowaną postacią a „pejzażem wewnętrznym” aktora, bagażem przeżyć z najwcześniejszych momentów jego życia. Nie prowadzi się badań i analiz takich związków. Zrobiliśmy pierwszy krok – rodzaj dokumentacji, dotyczącej na razie tylko czworga aktorów. Nie pytaliśmy o grane przez nich role, o pracę nad tymi rolami, o sztukę aktorską, czyli o to, o czym zwykle rozmawia się z aktorami na łamach takich czasopism jak nasze. Pytania dotyczyły doświadczeń życiowych, a także kręgu wartości, które oddziaływały na naszych rozmówców od najwcześniejszych lat.

Jest to materiał porównawczy, który w przyszłych badaniach może zostać skonfrontowany z kreowanymi postaciami ekranowymi.



Najbliższa jest mi Mitteleuropa

z JERZYM STUHREM
rozmawia BEATA MACIEJKIEWICZ

– Często powołuje się pan na rodzinne korzenie. Jakie znaczenie ma dla pana ta tradycja?

– Wywodzę się ze spolonizowanej rodziny, pochodzącej z Austrii. To było porządne mieszczaństwo, kultywujące wartości, które i mnie są bliskie – wartości życia rodzinnego. Z wpływu tradycji zdałem sobie sprawę jako człowiek dojrzały, podczas nieustających podróży po świecie, które umożliwił mi mój zawód. W najbardziej egzotycznych miastach kuli ziemskiej najlepiej czułem się tam, gdzie odnajdywałem klasyczny, krakowski Rynek. Zawsze zmierzałem do jakiegoś centrum i byłem rozczarowany, gdy go nie znajdowałem. Im więcej podróżowałem, tym bardziej uświadamiałem sobie, że najbliższa jest mi Europa, a dokładniej – Mitteleuropa z jej centrum w Wiedniu. Bliski był mi austriacki porządek, dokładność, precyzja, a przede wszystkim idea pracy. To niewątpliwie przejąłem po swoich przodkach. Te cechy determinują mnie jako aktora, a także sprawiają, że dobrze czuję się w roli, w której mnie tutaj pani zastaje.

– Czyli w roli rektora krakowskiej PWST. Pańska rodzina była mocno osadzona w Krakowie. Dzieciństwo przeżył pan jednak w Bielsku-Białej.

– Urodziłem się w Krakowie. Rodzice musieli jednak opuścić to miasto i w efekcie na wiele lat osiedli w Bielsku. Ale nigdy się do końca z Krakowa nie wyprowadziłem. Mieliśmy tu drugie mieszkanie. Poza tym byli dziadkowie, do których jeździło się prawie w każdą sobotę, wiązały się z tym wizyty w teatrze, kinie. W kinie „Wrzos” w Podgórzu oglądałem wszystkie filmy z Patem i Patachonem.

– Czy wyjazd do Bielska był dla rodziców swoistym „zesłaniem”?

– Takie były po prostu ówczesne realia. Istniał przepis, że w jednym mieście nie może funkcjonować adwokat i prokurator z jednej rodziny. Ponieważ dziadek był mocno osadzony w krakowskiej palestrze – mój ojciec – prokurator – musiał szukać pracy w innym mieście.

– Wiedza o PRL-u lat pięćdziesiątych każe postrzegać prokuratora jako członka dobrze prosperującej nomenklatury, szczególnie w mniejszej miejscowości, jaką było Bielsko.

– Zabrzmi to nieprawdopodobnie, ale ojciec był raczej „ofiara” tamtych czasów. Nie mógł w pełni wykorzystać swoich kwalifikacji, co skazywało go na skromną egzystencję. Była to konsekwencja jego postawy – stanowczo bronił swojej niezależności, nie wchodząc w żadne układy.

– *Nie był w partii?*

– Nie. Był prokuratorem bezpartyjnym, co wówczas było źle widziane. Co więcej, był wierzący i nie ukrywał tego: chodził do kościoła, brał udział w pielgrzymkach do Częstochowy. Dodatkowo był przeciwnikiem kary śmierci. A w tamtych latach surowo karano nawet za przestępstwa gospodarcze.

– *A jak było w domu? Jaka była mama, rodzeństwo?*

– Ja nie mam rodzeństwa, jestem jedynakiem. Moi rodzice również są jedynakami. Praktycznie w ogóle nie mam rodziny. Wujka, kuzynki, nikogo.

– *Nietypowa sytuacja.*

– Bardzo. Moja rodzina jest mała i pewien rodzaj doznań jest mi zupełnie obcy. Nie potrafię zrozumieć miłości braterskiej i siostrzanej. Jestem na to kompletnie głuchy. Dopiero teraz, kiedy obserwuję swoje dzieci, pomału uczę się, jaki to jest przedziwny i bardzo bliski związek.

– *Brak rodzeństwa musiał być przykry w dzieciństwie.*

– Tak, to wpłynęło na życie. Z drugiej strony dobrze się czuję sam. Czasami nawet wolę być sam: mogę się skupić, uzyskuję taki wolny rytm... Takie było moje dzieciństwo. Rodzice pracowali, a ja godzinami, dniami całymi, przebywałem sam ze sobą. Potem studia uniwersyteckie na polonistyce – też nie były studiami w grupie. Dopiero w Szkole Teatralnej wszystko się zmieniło. I drażniło mnie, że od rana do wieczora jest się razem. Podobnie w teatrze – wszyscy o sobie wszystko wiedzą, wchodzą z kopytami w życie prywatne.

Pytała pani o mamę. Trudno mi o tym mówić. Odczuwam opór przed wyznaniem osobistymi, są pewne sfery intymności, które niesamowicie w sobie chronię. O ojcu jest mi łatwiej mówić, bo obserwuję go z większym dystansem. Z matką miałem bardzo bliski kontakt. Właściwie całe jej życie było skoncentrowane na mnie. Ona z powodu wojny nie miała szans zrealizowania swoich ambicji – nie mogła studiować. Inaczej niż w mojej rodzinie, gdzie żona realizuje sama siebie. W ogóle byłem akceptowany przez rodziców, dlatego jestem dzisiaj człowiekiem spokojnym i zrealizowanym. Umożliwiono mi samorealizację. Matka była moją bliską towarzyszką. Do końca swoich dni bacznie obserwowała moje życie, cieszyła się nim. Po stracie matki zrozumiałem, co znaczy choroba sieroca. Mimo że byłem dojrzałym człowiekiem, miałem trzydzieści dziewięć lat, odczułem boleśnie fakt, że mogę już liczyć tylko na siebie. Ojciec jest wspólnym przyjacielem, ale zabrakło mi kogoś, na kim mógłbym się zawsze wesprzeć.

Dom był ostoją

– *W wywiadach mówił pan, że dość wcześnie uświadomił sobie, jak wspólną rzeczą jest możliwość występowania. Władza, jaką się uzyskuje nad publicznością... Miało to miejsce w czasie szkolnej akademii i recytacji sławnego „Murzynka Bambo”. Miał pan siedem lat.*

– Mnie się wydaje, że wiele osób przeżywało podobne doświadczenie. Starałem się tylko na własnym przykładzie opisać pewien mechanizm.

– *Ale bardzo szybko odkrył pan w sobie predyspozycje i chęć do wykonywania tego zawodu.*

– Niektórzy to kojarzą ze znakami Zodiaku. Patrząc na to z przymrużeniem oka. Tłumaczą to tak, że jestem Baran, więc mam cel i on jest dla mnie naj-

ważniejszy. Będę robił wszystko, by go osiągnąć. Oczywiście obok tego jest Dekalog – nie przekroczyć pewnych granic. Wolałbym to kojarzyć z poczuciem pewnego ładu. Ja muszę mieć pewien kręgosłup i na jego końcu czaszkę, żebym do niej dążył. Mnie nie interesują żebra, kończyny, tylko idę do góry. To wpływa na całą moją działalność. Wielu innych porusza się nie pionowo, lecz zygzakami, czasami stają w miejscu. Wycofują się z życia, potem znowu wracają. Mój sposób jest często męczący dla mnie samego. Patrzę z zazdrością na ludzi, którzy poruszają się innymi szlakami i nie mają tego poczucia pionu w sobie.

– *Czy w dzieciństwie, poza aktorstwem, miał pan jakieś inne pomysły na przyszłość?*

– Nie. Poza takimi młodzieńczymi awanturami – które chyba każdy miał – np. by zaszyć się w Bieszczadach. Rodziło się to pod wpływem lektur... Pochodzę z pokolenia, które na książce opierało cały świat swej wyobraźni. Moje dzieciństwo przypadło na okres, kiedy nie było jeszcze telewizji. Gdy opowiadałam o tym moim dzieciom, one patrzą ze zgrozą: *To co robisz cały dzień?* W człowieku musiało być mnóstwo inwencji, żeby sobie ten dzień wypełnić. Właściwie nie miałem innych pomysłów na przyszły zawód. Mimo że poszedłem na polonistykę, nie miałem przez moment wątpliwości, iż moim przeznaczeniem będzie teatr, ze wszystkimi jego mutacjami telewizyjno-filmowymi. Zaczęło się w Bielsku od teatru amatorskiego. Dostawałem wyróżnienia, chociaż jako recytator nigdy nie byłem najmocniejszy. Z poezją zacząłem mieć intymny kontakt dopiero na polonistyce, wtedy nauczyłem się, jak ją czytać. Jestem wychowankiem profesor Dłuskiej, byłem na seminarium z poetyki. Nie studiowałem teatrologii, co by się wydawało naturalne. I ci ludzie nastawili mnie na intymny kontakt z poezją. Ingerencja aktora, gdy recytuje on poezję, jest dla mnie zakłóceniem – coś wpycha się między mnie i autora. Potem w Szkole Teatralnej miałem z tego powodu duży kłopot z przedmiotem „wiersz” – jakby z natury mój organizm protestował.

– *Powróćmy do pana szkolnych lat w Bielsku. To były trudne czasy.*

– Byłem w szkole TPD-owskiej. Ci nauczyciele, o Jezus... Było ostro. Odbywały się przesłuchania: kto chodził na punkt katechetyczny, co powiedział ksiądz.

– *Pan oczywiście chodził do kościoła?*

– Tak, byłem podstawowcem ministrantem. Pierwsze moje sukcesy interpretacyjne to ministrantura po łacinie. Ze szkołą było ciężko. Oczywiście nauczyciele nigdy nie mogli ingerować zbyt ostro, boby się zbłaźnili, ale trzymali nas krótko i nie pozwalali, żeby Kościół wszedł do szkoły.

– *Czyli wszystko istniało niezależnie: szkoła, Kościół...*

– ...język rosyjski w rozbudowanej formie. Ja nie władałem lata całe tym językiem, ale kiedy pojechałem robić film do Rosji, bardzo dobrze sobie radziłem, nieźle mówiłem po rosyjsku.

– *Między tym wszystkim był dom, który pielęgnował wartości.*

– Dom był najważniejszy. Cała reszta była wyjściem poza dom: do szkoły, do kościoła. Ale wracało się do domu i tam panował inny ład. I inny system wartości.

– *Dom był ostoją, wyznaczał obowiązujący system wartości?*

– Tak. Moja babcia, kiedy nie miała na coś wpływu, zwykła mawiać: *niech mi się wydaje, że Moskale radio włączyli*. Długo nie rozumiałem, o czym ona mówi, jakie radio? A ona wyjaśniała: *Moskale włączają radio, a ja – choć nie*

mogę go wyłączyć – mogę udawać, że go nie słyszę. Dawalo to luksus wewnętrzny, że jednak coś zależy od nas.

– *Czy wyczuwał pan wtedy niedogodność sytuacji rodziców, którzy nie mogli wprost mówić o pewnych rzeczach, komentować ich, aby nie miał pan potem kłopotów w szkole?*

– Często musieli zbywać mnie półprawdami.

– *Dla pana dobra?*

– Oczywiście. Ale jakoś to tak sprytnie robili, że specjalnie nikt na tym nie ucierpiał. Długo istniała tajemnicza sprawa ojca matki, jego śmierci, Katynia. Ja o tym wiedziałem, ale było to bardzo tajemnicze. Matka była zdezorientowana przez tyle lat. Potem – już jako dorosły człowiek – zacząłem jeździć za granicę, miałem dostęp do środowiska paryskiej „Kultury”. Pamiętam, gdy pierwszy raz przywoziłem jej z zagranicy listę katyńską, wydrukowaną w Londynie. Tam znalazło się nazwisko dziadka, bez imienia, ale wszystko się zgadzało – porucznik Chorąży. Wydaje mi się, że matka wtedy właśnie naprawdę przeżyła jego śmierć.

Obok złudzeń

– *Zważywszy na stanowisko jakie zajmował pana ojciec, musiał pan ze swojej dziecięcej perspektywy obserwować go w trudnych chwilach.*

– Nie, nigdy. To był mur.

– *Nie przenosił do domu swoich zawodowych napięć?*

– Nigdy. Ale bywały chwile... chodzi o łapówki. Pani wyobraziła sobie prokuratora w systemie socjalistycznym jako osobę związaną z reżimem. Podobnie ludzie na głębokiej prowincji traktowali prokuratora jako człowieka skorumpowanego. Miała to być tylko kwestia ceny. Proszę sobie wyobrazić tę walkę, która się odbywała, żeby weisnąć łapówkę. Przecież to *Rewizor* Gogola. Wiele lat później, gdy grałem Horodniczego, przypomniałem sobie scenki z rodzinnego domu. Ludziom nie mieściło się w głowie, że ktoś może nie wziąć. Dom był enklawą, ale czasem ktoś się przedarł, oklamując matkę, że chodzi o coś innego. Wpuszczała. Ojciec natychmiast odsyłał do prokuratury. A za godzinę znajdowaliśmy pod obrusem jakieś pierścionki. Tak wyglądał szary dzień pracownika wymiaru sprawiedliwości. Naprawdę ciężko było zachować kręgosłup. Ja pewnie nie byłbym tak odporny, załamałbym się przed brudem ludzkim, zmieniłbym zawód. A ojciec się nie załamał. Dzisiaj, kiedy z nim dyskutuję na różne tematy: o zmianach ustrojowych, tych wszystkich aferach, on mówi: *ludzie są tacy – w każdym ustroju.*

– *Czy pamięta pan konkretne wydarzenie z tamtego czasu, które bezpośrednio zetknęło pana z „brudem” polityki?*

– Przeżyłem to na sobie. To zresztą prześmieszna sytuacja. Mieszkalem w kamienicy, w której na dole był sklepik: szwarc, mydło i powidło. Przybory szkolne, znaczki pocztowe. Chodziliśmy kupować tam znaczki, którymi się potem wymienialiśmy: Honolulu za Kongo lub Trinidad. Prowadził ten sklep niejaki Kozłowski. Wcale nie był Żydem, ale utarło się, że *idziemy do Żyda*. Pamiętam, szliśmy grupą chłopców na religię i kolega mówi: *do Żyda przyszedł nowy znaczek, to się zamienimy...* Kupiliśmy i po drodze zaczęliśmy liczyć. Na religii deliberujemy, że przecież dawniej były za to dwie stalówki. Wyszło na to, że nas

oszukał. Po religii wściekli strasznie, bo naciął nas na złotówkę, a za to była już oranżada, wpadliśmy do sklepu i chórem krzyknęliśmy: *Ty Żydzie*. Uciekliśmy. Za trzy dni wzywają mnie do dyrektora szkoły: kto krzyknął: *Ty Żydzie*? Dlaczego mnie? Bo on mnie znał, mieszkałem tam. Wydało się, że nie byłem sam. Potem przesłuchiowano wszystkich. Odebrali nam odznaki wzorowych uczniów, groziło relegowanie ze szkoły. Mnie szczególnie mieli na oku, ze względu na ojca. Co więcej, księdzu groziło więzienie, bo postawiono mu zarzut, że na punkcie katechetycznym namówił nas, byśmy wznosili okrzyki antysemityczne. Rozpętała się wielka nagonka.

– *Pretekstem stał się szczeniacki żart.*

– Cudem nas uratowano przed wyrzuceniem ze szkoły. To były takie czasy. Od tego momentu zacząłem się zastanawiać, co mówię. Wiedziałem, że za jedno słowo mogą mnie spotkać represje. To była jakaś V, VI klasa. Opowiadałem o tym tak dokładnie, ponieważ to wydarzenie było cezurą, kiedy polityka wkroczyła – w głupkowaty sposób – w moje życie. Doskonale to rozumiałem, kiedy później oglądałem *Przesłuchanie Bugajskiego*. Gdy mi mówili: *ależ to niemożliwe, żeby niewinnie babę wsadzili, to naciągane*, myślałem sobie: a Kozłowski i *Ty Żydzie*? Dokładnie to samo, tyle że w łagodniejszym wydaniu. Można było z taką płamą w papierach iść przez całe życie. Potem już mnie to omijało. Nawet w tej TPD-owskiej szkole, nie mogę powiedzieć, żeby ktoś mnie przymuszał do ZMS-u. Raz powiedziałem dziękuję, drugi raz ktoś się przypalał i później nie było specjalnych nacisków.

– *Czy towarzyszył panu wówczas strach?*

– Tak, zawsze się odzywał. Spowodowany tym, że od jednego gestu, słowa, mogła zależeć cała przyszłość: moja, rodziny. Mój ojciec był szczególnie na to narażony, często szukali pretekstu, żeby za dzieci „ukarać” rodziców na państwowych posedach. W marcu 68 roku, kiedy podejmowałem decyzję uczestniczenia w Komitecie Strajkowym na Uniwersytecie Jagiellońskim, strasznie się bałem o rodziców. Bardzo się pilnowałem, żeby to było zamaskowane. Przyjeżdżała matka, błagała mnie, żebym był ostrożny. Bardziej się bałem wtedy o ojca niż o siebie.

– *Z tego, co pan mówi, wynika, że szybko musiał pan stracić złudzenia wobec rzeczywistości, w której dojrzał.*

– Ale żyłem jakiś czas obok złudzeń, będąc na pierwszym, drugim roku. Dopiero Marzec otworzył mi naprawdę oczy. Wciąż wydawało mi się, że można wiele rzeczy zmienić na lepsze. Malo tego, wiele rzeczy – gdy teraz patrzę – było dobrych, rozwijających. Nie umiałbym całego mojego życia publicznego podporządkować i kojarzyć tylko z systemem politycznym.

Polonistyka i Teatr STU

– *Młodzieńcza codzienność to było Bielsko.*

– Bielsko było stosunkowo zamożnym miastem, był rozwinięty przemysł włókienniczy. No i góry. To była alternatywa: wycieczki co niedziela z rodzicami. Tak mi to zaszczepili, że potem w szkole założyłem z kolegami klub rajdowy. Było nas takich sześciu, siedmiu w klasie i co dwa tygodnie organizowaliśmy włóczęgę po górach. Dzisiaj wróciłem trochę do tego – mamy dom naprzeciw Babiej Góry – i to jest mój powrót w dzieciństwo. Bielsko to były przede wszystkim góry.

– *I był jeszcze Kraków – miejsce częstych przyjazdów. Może to zdecydowało, że pan tu osiadł?*

– Nie było innej możliwości. Przyjechałem do Krakowa. Rodzice też wrócili, ojciec pracował w prokuraturze wojewódzkiej, a mama w Starym Teatrze. W Bielsku pracowała całe lata jako księgowa w Teatrze Lalek „Banialuka” i kiedy w Starym szukali księgowej, bez trudu się wciągnęła.

– *Cofnijmy się trochę. Czy próbował pan walczyć o to, żeby jednak zdawać do szkoły aktorskiej?*

– Przez chwilę. Ale to nie było przed samą maturą. W ostatniej klasie byłem już zdecydowany, że pójdę na Uniwersytet. Przedtem były dyskusje, mnie się szkoła aktorska bardzo podobała.

– *...ale ojcu nie spodobał się ten pomysł?*

– Tu nie było dyskusji. To była taka rodzina, że nie mogłem sobie tak dyskutować.

– *A mama była po czyjej stronie?*

– Raczej po mojej, ale siedziała cicho, bo autorytet ojca był duży. W pewnym momencie on mówił *przepraszam* i wychodził z pokoju. Wiedziałem, że już tej granicy nie mogę przekroczyć.

– *A nie przyszło panu do głowy, by się totalnie zbuntować?*

– Zbuntowałbym się, gdyby ojciec zmuszał mnie np. do pójścia na medycynę. Ale on oświadczył, że sfinansuje mi drugie studia. To nie była kwestia, że mam wybrać inny zawód. Ojciec mi tylko mówił: *Jesteś niedokształcony. Jakim ty chcesz być artystą, jeśli tyłu rzeczy nie wiesz? Musisz zdobyć gruntowne wykształcenie humanistyczne.* To były jego argumenty, a ja miałem luksusową perspektywę, że będę studiować siedem, osiem lat. Przeciw czemu miałem się buntować?

– *Nie zwątpił pan, czy zostanie aktorem?*

– Nie. Gdy przyszedłem na studia, musiałem trochę ochłonąć. Na początku był to spory szok: Kraków, inny system pracy niż w szkole. Ale już po paru miesiącach zacząłem się rozglądać, gdzie jest jakiś zespół studencki. Najpierw był teatr poezji przy Uniwersytecie, a w 1966, po roku studiów, byłem już w Teatrze STU u Jasińskiego. I to było moje życie. Teatr studencki był wtedy fantastyczny. Tak się wciągnąłem, że nawet profesor Dłuska przymykała oczy. Wiedziała, że ani naukowiec ze mnie nie zrobi, ani dzieci nie pójdę uczyć. Była mądrą kobietą. Jej wychowankiem jest też Wojciech Siemion. Weześniej w Lublinie na KUL-u miała już kilku podobnych wariatów.

– *Nie miał pan wówczas poczucia traconego na polonistyce czasu?*

– Nie miałem. Na pierwszym roku, kiedy był natłok przedmiotów gramatycznych, cierpiałem straszliwie. Potem było ich coraz mniej. Ponieważ cenię sobie ład, porządek, systematyczność, dobrze się czułem na tym wydziale. Uświadomiłem sobie, że umiem się uczyć. To największa wiedza, którą dał mi Uniwersytet.

– *Czy pierwsze recenzje pańskich występów w Teatrze STU utwierdzały pana w aktorskiej pasji?*

– Raczej utwierdzały. Przecież moimi kolegami byli wtedy studenci Szkoły Teatralnej: Jurek Treła, Olo Łukaszewicz, Danka Maksymowicz, nieżyjący Janek Łukowski, jeszcze się tam otarłem o Wojtka Pszoniaka. Oni mnie zaakcep-



Obywatel Piszczyk Andrzeja Kotkowskiego

towali – jakiegoś polonistę. Tworzyliśmy zżyłą grupę. To mi dawało poczucie samorealizacji – wiedziałem, że nie tracę czasu.

Facet z ulicy

– *Potem trafił pan do Szkoły Teatralnej – domyślam się – bez żadnych kłopotów.*

– Nie miałem kłopotów, od początku mówilo się, żeby przenieść mnie o rok wyżej. Jak kania deszczu czekałem na to, ale wtedy nie było jeszcze ustawy o indywidualnym toku studiów, zależało to od decyzji ministra. A ja chciałem już pracować, zarabiać pieniądze, klepaliśmy z żoną okropną biedę. Wreszcie na trzecim roku Tejhna się zgodził i przenieśli mnie wyżej. Wskoczyłem w dyplom. Spotkałem się wtedy z Bronisławem Dąbrowskim, potem byłem jego asystentem w Szkole. Dzięki niemu powąchałem jeszcze ten teatr: Osterwy, Jaracza, zdążyłem złapać za samą piętę matadorów przedwojennej sceny. Tę etykę, mentalność.

– *Jak się pan czuł w nowym, dość specyficznym miejscu?*

– Szybko się zorientowałem, że nie mogę żyć w tej grupie tak normalnie. Albo stanę się liderem, albo będzie mi źle. I musiałem te wszystkie dziewczuszki typu: Ania Dymna, Ania Tomaszewska – wziąć w garść. Wyglądało to śmiesznie, bo rektor Fulde, kiedy był jakiś konflikt na roku, to wołał przedstawicieli POP, ZMS-u i *pana Jerzego z racji poprzednich studiów*. Byłem jakby osobną instytucją.

– *Atmosfera studiów aktorskich była chyba diametralnie różna od tych polonistycznych?*

– W ogóle nie ma porównania. To była rodzina, grupa zżytych ludzi. Na Uniwersytecie panowała anonimowość, choć istniała mała grupa kolegów: Tadek Nyczek, Boguś Sobczuk.

– *Miał pan świetny start zawodowy. W teatrze współpraca z czołówką reżyserów: Swinarskim, Wajdą, Jarockim. Szybko wszedł pan w kino i to bardzo przebojowo...*

– W film wszedłem z pewnym bagażem, bo byłem już cztery lata na scenie, dużo robiłem w telewizji. Byłem już znanym showmanem. Zawsze musiałem

zrobić sobie pewien plan. Kiedyś powiedziałem żonie: daję sobie dziesięć lat na dojście do pierwszej piątki w tym kraju. I jakby to się sprawdziło: dziesięć lat później, po *Wodzireju* byłem u szczytu sławy filmowej.

– *Falk, Kieślowski, kino moralnego niepokoju.*

– Lata osiemdziesiąte to *Seksmisja*. Nawet słowa wypowiedziane niegdyś po pijanemu okazały się pewnym planem. Mówiłem sobie: to mi teraz potrzebne, tego jeszcze nie umiem, więc muszę to zrobić. Wiązało się to z ryzykiem, bo często rzucałem się w zupełnie nie wypróbowane obszary. Wyniosłem to z czasów studenckich z Teatru STU. Często środowisko miało mi za złe, że wszystko sobie planuję. Mówiono, że zawsze osobistą koniunkturę przedłożę nad jakieś enigmatyczne sprawy zbiorowości, które potem były topione w alkoholu, albo rozwiewały się.

– *Tutaj przypomina mi się stwierdzenie o pana ogromnej łatwości realizowania zadań aktorskich, co podobno wytknął panu Konrad Swinarski.*

– On mi to uświadomił. Pochodzę z pokolenia, które potrafi szybko pracować.

– *Niestety ta łatwość niesie ze sobą niebezpieczeństwo powierzchowności.*

– Telewizja mnie tego nauczyła. Przecież dużo grałem: *Spotkania z balladą*, mnóstwo spektakli – wszystko bardzo szybko. Potem w teatrze podświadomie też chciałem tak szybko – a tu stop. Dogrzebywanie się z trudem, z uporem do głębszych wartości.

– *Ale był pan świadomy tej „ułomności”?*

– Brutalnie mi to uświadamiano. Dla Anny Polony do dziś jestem powierzchownym aktorem, bo ona należy jeszcze do pokolenia, które miało inne kryteria. Dobrze, że grałem w teatrze – to działało jak oczyszczające źródło. Wszyscy tam byli bardzo surowi.

– *Mocno wpisał się pan w kino moralnego niepokoju...*

– Zastanawiam się nad słowem – wpisał, raczej – wymyślił. Byłem przecież w grupie rówieśników wymyślających to kino. Uczestniczyłem w dyskusjach, powstawaniu scenariusza, wymyślałem dialogi. A na końcu ktoś reżyserował, Petrycki musiał zrobić zdjęcia, ja musiałem zagrać.

– *Krytycy uznali, że jest pan idealnym przykładem faceta z ulicy. Różnie to nazywano: „bywalec barów mlecznych”, „człowiek z M-3”. Ktoś, z którymi problemami łatwo się utożsamić. Postaci, które pan kreował, były bliskie widzowi.*

– Mimo że bywały często negatywne.

– *Ale były swojskie. Natomiast kiedy zagrał pan Hamleta u Wajdy, pojawił się problem. Nastąpił straszliwy opór widowni, która nie chciała zaakceptować pana w tej roli. Nie chciała tego faceta z ulicy.*

– Z tym Hamletem nie miałem na przykład problemów za granicą. W Polsce ogromne. Za granicą bardzo sympatycznie mnie przyjmowano. W „Corriere della Sera” była recenzja *Hamlet z przedpokoju* – czyli taki Hamlet, który nie wchodzi na salony.

– *Jako jedyny z grona wybitnych aktorów Starego Teatru odniósł pan sukces w kinie. Zaistniał pan i przez lata utrzymywał się w ścisłej czołówce aktorów filmowych.*

– Było w tym sporo szczęścia. Szedłem na dobrej fali. Koledzy grali w filmach, które nie miały takiego oddźwięku. Jedynie *Człowiek z marmuru* i wtedy Radziwiłowicz też wszedł na ten tor, on jeden. Poza tym ja w film uwierzyłem.

Koledzy ciągle rolę filmową analizowali przez liczbę dni zdjęciowych i pieniędzy. Mnie to nie obchodziło. Może dlatego, że w środowisku filmowym spotkałem najbliższych przyjaciół, żyłem się z Kieślowskim, Falkiem, Holland. Chciałem z nimi przebywać. Wyciągnęło mnie to ze Starego, zobaczyłem, że kino dla tych ludzi jest całym światem, i do nich przystałem. Bardzo nam imponowało, że to właśnie my przedłużamy *Świat nie przedstawiony* Kornhausera i Zagajewskiego, że to my dalej opisujemy tę rzeczywistość, swoje pokolenie, swój czas. Dla mnie film nie był żadną przygodą, to była męka. Ponure wnętrza, więzienia, rudery, wydziały moczownika z Kieślowskim w Puławach. Czulem, że opisuję coś ważnego i muszę wziąć w tym udział. Aktorstwo, wykonawstwo stawiałem na drugim planie – ktoś to musiał wykonać. Jak w nocy wymyślaliśmy, to ja żyłem. Na drugi dzień, gdy miałem to odstawić, już było nudno, już mnie to nie interesowało. Niestety, z racji zawodu, musiałem być tym, który te miny odwalil. Jeżeli już potraktowałem film serio, to postanowiłem nie rozmieniać się na drobne. Ta publika, która kojarzyła mnie z trotuarem, M-3 i osiedłami, nie może nagle zobaczyć mnie z wąsami, w peruce, ze szpadą. Boby im się coś popieprzyło w głowie. Uczyl tego Zbyszek Cybulski. Potem już się nawet wykreował w życiu prywatnym, chodził z kubkiem z powstania, mimo że nigdy w powstaniu nie był.

Cena sukcesu

– *Odnoszę wrażenie, że nie dopuszcza pan myśli, że można być aktorem nie grając głównych ról, wcielając się całe lata tylko w epizody...*

– Bardzo kocham takich ludzi. Oczywiście sam bym tak nie potrafił. Wzbudzić w sobie takiej miłości, albo takiego lenistwa, bo różne przyczyny na to wpływają. Ja tych ludzi doceniam, staram się ich nie urazić, ale sam bym nigdy w takiej roli nie wystąpił i natychmiast zmieniłbym zawód. To prawda. Ale to tak, jakby pani ze mną rozmawiała o siostrze lub bracie – po prostu nie znam tego stanu. Z drugiej strony wnikliwie go obserwuję. Przecież taki spektakl jak *Kontrabasista* wziął się z obserwacji podobnych ludzi: ich tęsknot, marzeń i nie spełnionych ambicji. Ja jestem człowiekiem spełnionym. Nawet gdy zapragnąłem popularności, to ona przyszła.

– *Pracował pan szalenie intensywnie, w pewnym momencie organizm odmówił posłuszeństwa. W wieku czterdziestu jeden lat przeżył pan zawał serca.*

– Byli tacy, jak Wysocki, którzy umierali w tym wieku dokładnie na to samo. Ja jakoś się wywinąłem. Może znowu swoją półaustriacką naturą – byłem bardzo posłusznym pacjentem. Należy przyjąć chorobę – nie walczyć z nią. Czasem to wstydlive. Ludzie myślą, że spycha to ich na margines. A to nieprawda. Trzeba tylko mieć wielką chęć życia.

– *Jaką cenę za sukces – poza kłopotami zdrowotnymi – pan zapłacił?*

– Samotność. Ta nie chciana. Nie potrzebuję, żeby Kieślowski był codziennie przy mnie, widzę się z nim jeden dzień w roku. Ale gdy zadzwoniłem do niego: *Krzysiek, zostałem rektorem, chcę, żebyś wygłosił wykład inauguracyjny*, to on specjalnie przyjechał z Japonii dla półgodzinnego wykładu. Niewielu znam takich ludzi. Do takiej przyjaźni potrzebna jest szalona bezinteresowność. W teatrze straciłem wielu przyjaciół, którzy byli wspaniali, dopóki byłem ich młodszym kolegą. Gdy stałem się im równy, gdy stałem się ich starszym kolegą, to nagle nie było o czym mówić. W naszym środowisku trudno jest nawiązać kon-

takt, bo ono choruje na to, że mówi. Mało kto słucha – skażenie zawodowe. Mnie uczono słuchania przez pięć lat polonistyki. Poza tym jest tyle nieudania w tym środowisku, że wchodzenie w oczy z własnym sukcesem drażni. I nie tylko z sukcesem zawodowym. Środowisko aktorskie akceptuje nieszczęście, wtedy jest dobre, samarytańskie. Natomiast gdy ktoś w życiu osobistym jest zadowolony i wyszedł z ciężkiej choroby, to po co mu współczucie...

– *Coraz mniej pan gra, zarówno w teatrze, jak i w filmie. Oddał się pan z dużą pasją reżyserowaniu i temu, co sam pan nazywa rolą urzędnika – rektorowaniu. Dlaczego?*

– Nie mam poczucia, że mniej pracuję. Mam poczucie, że teraz bardziej twórczo. Przedtem byłem bardziej widoczny: codziennie spektakle w teatrze, filmy, ale gros czasu traciłem na odtwarzanie. Zniknęła ciekawość, radość zawodu, element poszukiwania. I ta choroba, która mnie lupnęła z zewnątrz, spowodowała, że i wewnątrz nastąpiło przebudowanie. Zresztą uprawiam taki typ aktorstwa, który wymaga dużo wysiłku. Spalam się. Nie potrafię konwersować na scenie. Mój organizm już nie wytrzymuje takiego ładunku emocji. Dawniej mogłem całą noc szaleć, w dzień wyglupiać się w *Seksmisji*, a wieczorem grać ciężki spektakl. Dzisiaj, żeby zagrać *Kontrabasistę*, muszę cały dzień siedzieć w garderobie, by włożyć tę samą energię. A reżyseria... nie czuję się reżyserem, traktuję to jako przygodę teatralną.

Rozmawiała

BEATA MACIEJKIEWICZ

Kraków, 25 III 1993 r.



Jerzy Stuhr z synem

Moja Dolina Issy

z ANNA DYMNA
rozmawia BEATA MACIEJKIEWICZ

– *Zacznijmy od rodzinnych korzeni. Niegdyś w świątecznym wydaniu jednej z gazet podawała pani przepis na kutię. Domyślałam się, że te korzenie sięgają dawnych Kresów.*

– Tak. Mama urodziła się w Brodach pod Lwowem, tam mój pradziadek był leśnikiem. Dzieciństwo mojej mamy to konie, trojka, las, bagna, rojsty. Z kolei rodzina ojca jest spod Kołomyi, czyli jeszcze dalej na wschód. Ale ojciec urodził się już pod Krakowem. Rodzice poznali się w Krakowie, dokąd przyjechali na studia. Tata na Akademię Górniczo-Hutniczą. Mama ukończyła Akademię Ekonomiczną czy Handlową.

– *Nie przyjechali więc na fali powojennych repatriacji?*

– Nie – wcześniej. Niestety nie znam dokładnie tych spraw. Mój dziadek dzierżawił majątek Dziekanowice pod Krakowem. W czasie wojny mój ojciec w tych Dziekanowicach ciężko pracował. Wiem, że ukrywali też partyzantów, choć ojciec nigdy o tym nie opowiadał. Potem przyszła komuna i wszystko im zabrali. Kiedyś przeżyłam szok, gdy starszy mężczyzna, portier ze szpitala, przypadł do mojego taty krzyżując: *Paniczu, to panicz żyje?* Po wojnie ojciec nigdy nie chciał odwiedzić Dziekanowic. Wiem też, że mam w rodzinie Ormian...

– *Może stąd ta oryginalna uroda...*

– Niestety, nigdy w życiu nie interesowałam się swoimi korzeniami. Choć znajomi mówią mi, że to bardzo ważne. Losy mojej rodziny były burzliwe. Rozgrywały się gdzieś na Wschodzie i na Węgrzech. Przede wszystkim na Węgrzech. Mój pradziadek ze strony mamy – jeszcze go pamiętam – to był śliczny pan z dużymi wąsami. On, kiedy liczył, robił to po węgiersku, kiedy kłął, to kłął po węgiersku. Także ze strony ojca byli jacyś Węgrzy, i to na dworze cesarskim. Jeden zajmował się polowaniami, a drugi był leśnikiem. Jakie to ma znaczenie w moim życiu? Może takie, że mam nieprawdopodobny sentyment do niektórych ludzi. Jest coś takiego, że jednych się lubi, innych nie. Ci, których kocham od pierwszego wejrzenia, to są zwykle ludzie ze Wschodu, z Kresów... Na przykład moim ulubionym reżyserem filmowym był zawsze Tadeusz Konwicki. Po prostu na niego patrzyłam, w nim byłam zakochana, wszystko bym dla niego zrobiła. Zagrałam u niego dwukrotnie role epizodyczne, ale zawsze były to dla mnie niezwykle spotkania.

– *Miałam wrażenie, że w „Dolinie Issy” czuła się pani jak „u siebie”.*

– Nie wiem na czym to polega. Po prostu we krwi jest coś takiego. Na przy-

kład sposób mówienia, patrzenia na świat. Moja mama, to taka „wschodnia” dusza. I moja teściowa. Oni też byli ze Wschodu, Wiesiek* urodził się pod Nowogrodkiem. Jest coś wspólnego w sposobie odczuwania świata, reagowania na drugiego człowieka. Na przykład – pielęgnowanie tradycji domowych albo sposób gotowania. W mojej kuchni są wschodnie elementy – choćby ta kutia albo pierogi, które umiem robić od dzieciństwa. Nie wyobrażam sobie, jak można nie umieć robić pierogów!

– *Wróćmy do rodziców. Poznali się w Krakowie podczas studiów...*

...założyli rodzinę, tutaj urodził się mój brat. Ja przez przypadek, przez te wschodnie korzenie, urodziłam się w Legnicy. Mama pojechała na wakacje do rodziny, którą przesiedlili na ziemię zachodnie, tam mieszkały wszystkie ciotki, moja babcia.

– *Wspomniała pani o bracie, czyli ma pani rodzeństwo. Jaki to był dom?*

– Mam dwóch braci, wszyscy jesteśmy związani z Krakowem. Wszystko, co mnie dobrego i złego spotkało, było tutaj. Nie wyobrażam sobie, bym mogła żyć w innym mieście. Pracuję przecież w różnych miejscach, lecz zawsze tęsknię za Krakowem – jak za drugą osobą. Gdy aktor utrzymuje się na fali, to ciągnie go Warszawa. Ja nigdy nie miałam nawet cienia wątpliwości, czy tam pojechać.

– *Ani chwili wahania?*

– Nie. Wiedziałam, że byłby to największy błąd mojego życia. Tu jest moje miejsce na ziemi i tutaj mam być. Może tylko nie powinnam mieszkać na strychu, ale w domu z ogrodem, bo tam mogłabym mieć dużo zwierząt i swoją trawę, po której rankiem chodziłabym bosą, po rosie. To marzenie towarzyszy mi przez całe życie.

Smak czekolady

– *W swoich wypowiedziach konsekwentnie pani podkreśla, że dom jest najważniejszy, w zasadzie chyba ważniejszy od całej reszty, od aktorstwa.*

– Nie wiem, czy ważniejszy. O tym jest bardzo trudno mówić.

– *W jakim stopniu do swojego domu przenosi pani wzory zapamiętane z dzieciństwa?*

– Uważam, że to jest w ogóle najistotniejsze. Gdzieś koło trzydziestki, a już na pewno gdy kończy się czterdziestkę, samoistnie zaczyna się wracać do dzieciństwa. W wieku osiemnastu lat, dwudziestu, czy dwudziestu pięciu w ogóle się o tym nie myśli, życie układa się burzliwie. Natomiast później zaczynamy intensywnie przypominać sobie zapachy i obrazy dzieciństwa. Teraz, gdy sama wychowuję dziecko, naraz przypominam sobie, co mówiła mi mama, kiedy miałam siedem lat. Na co wtedy patrzyłam wokół siebie – jak zachowywał się mój ojciec, jak moi bracia, jak byliśmy wychowywani. To tkwi w nas głęboko. Zaważyło w ogóle na mojej postawie wobec świata. Moja mama mawia czasem: *Po co was uczyłam takiej pracowitości*, patrząc jak jadę na nocne zdjęcia, potem wracam, gotuję, piórę, zajmuję się dzieckiem. A ja uważam, że to jest wspaniale. Moje życie to nieustająca praca. Prawdę mówiąc nie lubię odpoczywać. Gdy wykonywany zawód sprawia przyjemność i gdy się go kocha, to

* Chodzi o nieżyjącego już Wiesława Dymnego – przyp. red.



jest największe szczęście. Tylko brak pracy może przynieść załamanie. Ja, odpukać, cały czas jestem komuś potrzebna i myślę, że gdyby nikt mi już nie dawał pracy, to bym ją sobie sama wymyśliła. Ludzie, którzy nie mają tej potrzeby, są nieszczęśliwi.

– *Jaki był pani ojciec?*

– Żyło nam się nędznie, bo ojciec był antykomunistą. Dlatego do niczego nie doszedł, do żadnych pieniędzy. Był inżynierem-lotnikiem o rzadkiej specjalności. Pracował w różnych miejscach, jednak gdy osiągał już pewną pozycję, to proponowano mu zapisanie się do partii. On wtedy rezygnował i tak cały czas los rzucał go w nowe miejsca. Na pewno w naszej rodzinie nie było kombinowania, takiego myślenia, że musimy mieć pieniądze, więc powinniśmy się zaprzedać, robić coś, czego nie lubimy. Moi rodzice zawsze uczciwie robili to, co umieli i co chcieli robić. Jako dzieci umieliśmy się cieszyć cokolwiek. Gdy dostawałam czekoladę na imieniny, to smakowała ona tak, że do tej pory to pamiętam. Teraz mojemu dziecku mówię: *Michał, proszę cię, zjedz, bo tam jest magnez*. On już nie wie, że czekolada smakuje w sposób szczególny. Ojca nigdy nie było w domu, wyjeżdżał, budował gdzieś cukrownie. Bardzo dużo pracował, żeby nas utrzymać. Cały ciężar wychowywania spadał na matkę, która podejmowała codzienny trud zajmowania się trójką dzieci. Ale i tak miałam dużo szczęścia. Urodziłam się w roku 1951, czyli w niezbyt ciekawych czasach. Mimo iż nie było w domu pieniędzy na naukę języków lub gry na instrumencie, to i tak uważam, że nauczyłam się rzeczy najważniejszych. Właśnie tego stosunku do pracy. Ojciec sam reperował pralkę, odkurzacz, zrobił piekarnik. W ogóle obowiązywała zasada: chcesz coś mieć, to zrób to sam. Potem, gdy zostałam żoną Wiesia, to Wiesiek mówił: *Chcesz mieć futro – to kupimy blamy samochodowe i futro uszyjemy*. Uważam to za mój największy sukces: potrafię i lubię zrobić coś sama. Z drugiej strony, patrzę na świat oczami mojej mamy. Moja mama to w ogóle ewenement, ona żyje tylko dla innych ludzi. Do tego stopnia, że kiedy złodziej ją okradł, to się zmartwiła, że biedny człowiek tyle się nadenerwował, by znaleźć w portfelu jedynie 15 złotych.

W kręgu Jana Niwińskiego

– *Czy w rodzinie nikt wcześniej nie uprawiał zawodów artystycznych?*

– Nie, nie było artystów. Mój dziadek grał na skrzypcach i pisał wiersze.

– *Do szuflady?*

– Tak. Ale to był chyba jedyny artysta w naszej rodzinie. Nie było w niej żadnego aktora, nie było takich tradycji. Pod tym względem wyrodziłam się. Stało się to za sprawą aktora, który mieszkał w naszej kamienicy, Jana Niwińskiego. To był niezwykle, dziwny pan. Pamiętam, gdy byliśmy dziećmi, on na balkonie uczył mówić wiersze jakiegoś młodego istoty, prowadził zespół teatralny przy Poczcie Głównej w Krakowie. Miał żonę, malarkę, mieli przedziwny dom, pełen obrazów, jakichś korzeni. Dla nas to byli ludzie jakby z innej planety. W pelerynach ten pan zawsze chodził, z szalem – upał czy nie upał. Mówił dziwnym głosem...

– *Młodopolska postać...*

– Zupełnie. Oni byli dziwni. I my, jako dzieci, robiliśmy im różne dowcipy, spuszczaaliśmy trupie czaszki na sznurku do okna, żeby ich przestraszyć. To byli fascynujący ludzie – on i jego żona.

– *I od tego się zaczęło. Bo zdaje się, że miała pani zainteresowania wcale nie humanistyczne.*

– Humanistyczne też miałam. Ale byłam bardzo dobra z matematyki. To nie dlatego poszłam do Szkoły Teatralnej, że kiepsko mi szło z przedmiotów ścisłych. Uwielbiałam matematykę, czystą abstrakcję. Miałam świetnych profesorów. Zaś pan Niwiński wciągał mnie w teatr powoli, opowiadał o różnych dziwnych ludziach – o aktorach, uczył mnie tekstów, potem zaczęłam chodzić do tego zespołu...

– *Nowa fascynacja?*

– Tak. Grałam tam różne piękne role: Marysię Sierotkę, potem Mirandolinę w Goldonim. Wystawiliśmy *Wieczór Trzech Króli*, *Sen nocy letniej* – grały sześćioletnie dzieci, które jeszcze nie umiały czytać. Mając dziesięć lat recytowałam *Grób Agamemnona*, *Uspokojenie* Słowackiego. Nic nie rozumiałam, ale każde słowo, zdanie było u Niwińskiego obudowane anegdotami, przygodami. Byli tam Jaś Frycz, Mietek Grąbka, wcześniej Ania Polony, Monika Niemczyk, Ola Górską, Rysio Filipiński. Oni wszyscy tam zaczęli.

– *To znaczy, że pan Niwiński miał oko.*

– On wiele osób wychował. Choć może się do tego nie przyznają. Ja nigdy nie zostałabym aktorką, gdyby nie on. Po maturze złożyłam nawet papiery na psychologię na UJ.

– *Oba te zawody dotyczą jednak ludzkiego wnętrza.*

– Myślałam o psychologii klinicznej, o poznawaniu ludzi, którzy myślą inaczej, którzy mają kłopoty. Zaś wcześniej, w podstawówce, chciałam być mikrobiologiem morskim. Chciałam chodzić na czworakach po dnie oceanów i zbierać różne żyjątka. Potem mi powiedziano, że nie mogę, bo chorowałam ciągle na uszy i na zatoki. To pan Niwiński zmusił mnie, bym zdawała do Szkoły Teatralnej. Byłam naprawdę świetnie przygotowana – przecież od dwunastego roku życia prawie codziennie u niego siedziałam. Ile tekstów przerobiliśmy – wyłącznie dla przyjemności. On mi powiedział: *Nie po to tyle cię uczyłem, na psychologię každy może pójść.* Nie miałam jeszcze siedemnastu lat. Dostałam się i Szkoła Teatralna mnie wessała.

Obok polityki

– *W pani opowieści o dzieciństwie polityka jest nieobecna. Ale wtedy zyskuje się już świadomość pewnych rzeczy. Wspomniała pani o rodzicach, którzy konsekwentnie odcinali się od świata łatwych karier. A przecież wielu ludzi zapisywało się do partii – także tych porządných. Jak polityka wkraczała w dziecięce życie?*

– W szkole podstawowej w ogóle nie zdawałam sobie z tego sprawy. Wiadomo – było ciężko. Ale do nas to nie docierało. Rodzice nas chronili przed dorosłymi problemami. Na przykład o Katyniu dowiedziałam się, gdy byłam w szkole średniej. Rodzice nie podważali autorytetów szkolnych, choć wiedzieli, czego my się uczymy. Robili to chyba celowo. Pamiętam rok 68, były strajki studenckie i nas wtedy wszystkich wyrzucili ze szkoły. Kończyłam klasę maturalną, a moje liceum znajdowało się na terenie miasteczka studenckiego. Studenci przyszli i powiedzieli: *Śluchajcie, jest strajk.* Nie wiedzieliśmy dokładnie, o co chodzi. Wiadomo było, że oni walczą o coś ważnego i przeciwko temu, co jest. Ale normalnie to chodziliśmy na pochody pierwszomajowe, uczyliśmy się rosyjskiego.

– *Czy indoktrynacja była silna? – przecież wiele zależy od szkół, profesorów, od środowiska.*

– W pochodach musieliśmy brać udział wszyscy, ale zawsze był w nas jakiś opór, nawet chyba niespecjalnie uświadomiony... Raczej organiczny, którego zresztą nie starano się stopować. Mało pamiętam z tego okresu – ale, gdy w roku 68 zamknęliśmy się w szkole, byliśmy okropnie podnieceni. Wiedzieliśmy, że dzieje się coś ważnego. Potem przyszła milicja, odprowadzili nas do domu. Cała klasa została zawieszona w prawach uczniowskich.

– *Wyglądało to groźnie.*

– Później przyjechał pan z Warszawy, który nas uświadamiał. Niewiele z tego pamiętam. Wiedzieliśmy swoje, że to studenci mają rację. Pewne rzeczy były oczywiste, to zmuszanie do pochodów przecież samo się kompromitowało. Jeżeli młody, wrażliwy człowiek czytał te transparenty, hasła o dozgonnej przyjaźni itd., to nawet gdyby nic na ten temat nie wiedział, zaczynał się buntować. Rodzice nas uczyli inaczej: masz być uczciwa, masz się czymś interesować, masz coś kochać, a jak coś kochasz, masz temu oddać wszystko. Nigdy nie rób niczego dlatego, że ci ktoś kazał, nigdy nie rób niczego ze strachu. To było najważniejsze. Natomiast nie wskazywali – masz kochać to, a nie to. Zawsze mieliśmy wolny wybór, nie byliśmy do niczego w domu zmuszani. Nie było takiej potrzeby. Ja nie należałam nigdy do żadnej organizacji...

– *Nawet do harcerstwa?*

– Może do zuchów. W ogóle byłam strasznie nieśmiałym dzieckiem i nie lubiłam wszelkiego rodzaju zbiorowisk, organizacji. Miałam w sobie jakiś opór. Nie znosiłam masówek i transparentów. Gdy ktoś skandował, coś krzyczał, zawsze chciało mi się płakać, byłam zażenowana i czerwona. Gdy zostałam aktorką, grałam już w filmach, to przyszli zapisać mnie do partii. Powiedziałam temu panu: *Zapiszę się, jeżeli mi pan odpowie na kilka pytań.* I zadałam mu trzy pierwsze, a on na to: *To może ja przyjdę kiedy indziej.* Powiedziałam mu wtedy: *Jestem niedojrzała, nie rozumiem wielu rzeczy. Jak zrozumieć, sama przyjdę się do pana zapisać.* Wyłgałam się wtedy w ten sposób. Nigdy w życiu nie potępiałam komunistów, jeżeli ktoś wierzył w tę ideę naprawdę. Znam takie osoby i szanuję je. Uważam, że jeżeli człowiek jest uczciwy i nie robi nikomu krzywdy – to jego sprawą jest, czy wierzy w Pana Boga, czy w coś innego. Uczono mnie w domu, że trzeba być tolerancyjnym. Pamiętam, że porażało mnie podczas wyborów – jeszcze za komuny – gdy pytali: *Gdzie pani głosuje, przyjdziemy z kamerą.* Czułam się upokorzona: jak małpa, która wrzuci kartkę, by więcej ludzi zrobiło to samo. Zawsze mówiłam, że sobie nie życzę. Jestem aktorką po to, by grać, dawać ludziom chwile przyjemności, zadumy, refleksji, a nie uprawiać propagandę. Mówiłam: *Mam inne przekonania, proszę to uszanować.* I muszę powiedzieć, że właściwie to szanowali.

– *Jeżeli ktoś był konsekwentny, mógł zachować niezależność?*

– Mógł, chociaż były trudne chwile. Pamiętam, raz występowaliśmy pod pomnikiem Lenina w Nowej Hucie. Były naciski na Stary Teatr i wszyscy wtedy poszliśmy. Ze spuszczonej głowami mówiliśmy wiersze, zresztą piękne. Myślałam, że umrę. I to był ten jedyny raz w życiu. Właściwie nie mam sobie nic do zarzucenia, ale teraz wiem, że można było tego nie zrobić. Natomiast jedno wiedziałam zawsze – że nie można od nich niczego wziąć. Jak mi wręczali nagrodę prezydenta Krakowa, przy-



Epitaforium dla Barbary Radziwiłłówny Janusza Majewskiego

szedł pierwszy sekretarz partii i chciał mi wcisnąć talon na samochód. Koledzy robili do mnie oko: *weź to*, a ja powiedziałam: *Dziękuję, nie potrzebuję.*

– *W roku 1989 wzięła pani udział, obok czołówki polskich aktorów, w akcji poparcia dla rządu Mazowieckiego. Przeczytała pani wtedy fragment Ewangelii, odwołując się do prawd ponadczasowych, a odcinając od polityki strictly.*

– W pierwszym odruchu pomyślałam sobie, że chcą nas znowu wykorzystać. Oczywiście w stanie wojennym robiliśmy sprawę polityczną. Ja też brałam udział w bojkocie, nie występowałam i uważam, że to było piękne i potrzebne. Ludziom potrzebne.

– *Ale i środowisku aktorskiemu...*

– Nam też. Aktorzy zajęli wtedy w hierarchii społecznej najwyższe miejsce, robili za ołtarz, za wszystko... Taki moment już się nigdy nie powtórzy w naszym życiu. Kiedy w 1989 roku poproszono mnie bym wystąpiła i patrzyłam, jak robią to koledzy, pomyślałam sobie: *Cóż ja mam do powiedzenia?* W pierwszym odruchu chciałam odmówić, bo trzeba było powiedzieć to hasło: *Jesteśmy wreszcie we własnym domu.* Myślałam o tym, co będzie ono znaczyć za chwilę, zmiany następowały szybko. Ale pierwszy zryw „Solidarność”, do której też należałam, był tak piękny. Patrzyłam na mojego ojca, który w końcu doczekał tej chwili, na tych wszystkich starszych ludzi, którym się wreszcie życie zmieniało na lepsze. Przecież pokolenie moich rodziców miało zmarowane życie: w młodości wojna, potem ta potworna komuna. Pomyślałam sobie, że zrobię to dla mojego ojca. Tylko nie wiedziałam, co mam powiedzieć, nie czułam się na tyle mądra, by mówić do całego społeczeństwa przez dwie minuty. Przyszło mi do głowy, że bez

względu na to, czy ktoś wierzy w Pana Boga, zawsze chodzi o wszechogarniającą miłość. Odczytałam więc fragment Biblii. Zapisane są w niej słowa, które dają człowiekowi siłę. Powiedziałam wtedy tylko jedno zdanie: że jak mi było źle, to sobie to czytałam i dlatego teraz to przeczytałam. I to poszło. Wylgałam się w ten sposób. Gdybym miała powiedzieć coś od siebie, zaczęłabym się strasznie płatać.

Nauka pokory

– *Wróćmy do młodzięńczych lat i osób, które wywarły wpływ na panią.*

– Gdybym nie była aktorką, nie poznałabym wielu wspaniałych ludzi. Myślę przede wszystkim o tych starszych, którzy już nie żyją. O Władysławie Hańczy, z którym miałam szczęście się zetknąć w *Nie ma mocnych*. O Zosi Jaroszewskiej, która jest dla mnie ideałem człowieka i ideałem aktorki.

– *Spotkała się z nią pani w „Nocy listopadowej” u Wajdy.*

– Nasza przyjaźń zaczęła się od tego, że na Dzień Matki podarowałam jej drewnianą stolniczkę z napisem: *Mojej kochanej mamusi Demeter – Kora* i bukiet polnych kwiatów. Ona nigdy nie miała dzieci, a ja grałam w tej sztuce córkę. Była życzliwa, mimo że miała ciężkie życie, i duchem młodsza od wielu młodych koleżanek. Nauczyła mnie wielu rzeczy, co zaczynam doceniać teraz, po 25 latach pracy. Ukazała mi, jakie niebezpieczeństwa niesie ze sobą aktorstwo. Co się może stać z kobietą, która dużo gra za młodu i nagle przestaje być potrzebna, gdy się starzeje. Trzeba być wspaniałym człowiekiem, żeby to godnie przeżyć, nie zgorzknieć. Młodym aktorkom woda sodowa odbija, bo grają rolę za rolę. Mnie to ominęło dzięki Zosi Jaroszewskiej, bo mi to wszystko kiedyś powiedziała.

– *Miała pani szczęście stykać się z osobami mądrymi i życzliwymi.*

– Wielkie szczęście. Ale przede wszystkim dzięki Wieszkowi nic złego się ze mną nie stało. Wiesiek powiedział: *Co ty, kurwa, będziesz gwiazdą? Masz być normalnym człowiekiem. Masz normalnie czuć, normalnie się zachowywać, myć gary. A to, że jesteś aktorką, to tylko dodatek. Dobrą aktorką będziesz wtedy, gdy będziesz wspaniałym człowiekiem.* Dla mnie to był najgorszy okres, byłam młodzieńką, wszyscy mnie komplementowali, dużo grałam, oczywiście słabe były te role. Wiesiek bardzo mnie krytykował, mówił: *Nie umiesz nic.* Uczyl mnie pokory.

– *Wracając do okresu „terminowania” w zespole pana Niwińskiego – jakie miała pani wtedy wyobrażenie o aktorstwie? Czy kojarzyło się ono pani ze szczególną misją? A może z mitem gwiazd filmowych?*

– Prawdę mówiąc, nie miałam żadnego wyobrażenia. Trudno nawet powiedzieć, hym interesowała się teatrem. Nie chodziłam na wszystkie przedstawienia. Oczywiście, byłam kilka razy jako licealistka. Zawsze, gdy wychodziłam z teatru, kręciło mi się w głowie, to było dla mnie dziwne, niesamowite miejsce. Jakieś szamaństwo, dziwny nastrój, ciemność, kotary – coś tajemniczego. Wciągało mnie, ale się bałam. Aktorką nigdy w życiu nie chciałam być. Występy w naszym teatryku traktowałam jako zabawę. Gdybym miała ten zawód wykonywać codziennie, zwariowałabym ze strachu. Przerażało mnie nieustanne zdawanie egzaminu przed publicznością. Później, gdy pan Niwiński mówił: *masz zostać aktorką*, nie wyobrażałam sobie, że można codziennie sprzedawać siebie, swój śmiech, swoje łzy. Wydawało mi się, że to ostatni zawód, jaki mogę wykonywać.

– *A jednak dała się pani namówić.*

– To niewątpliwie kwestia jego autorytetu.

– *Jakie stanowisko zajęli rodzice?*

– Jak zwykle powiedzieli: *To jest twoje życie, rób co uważasz.* Pamiętam, że mój ojciec powiedział: *Nic się nie martw, może się nie dostaniesz.* Niedawno wyznał, że uważał ten zawód za komediancki, ale jego życiową dewizą jest: *Jak sobie pościelisz, tak się wyspisz.* Podobnie było, kiedy Wiesiek się o mnie oświadczał. Mama zapytała: *Kochasz go?*, odpowiedziałam: *Kocham.* – *No to w porządku.* A ojciec powiedział: *Jak sobie pościelisz, tak się wyspisz.* Zawsze tak było, oni nigdy nie ingerowali. Zaczęłam więc studiować, grać w teatrze, w filmach. Strasznie mnie to wciągnęło.

Antidotum na stresy

– *Wkroczyła pani do zawodu jako bardzo młoda osoba. W teatrze grała pani ważne role u wybitnych reżyserów. W filmie przeciwnie. Grała pani dużo, ale były to role nie tyle niepotrzebne, ile mało istotne, na ogół „dekoracyjne”.*

– Byłam młodzianka, wyglądałam jak dziecko i dostawałam takie role: w *Janosiku*, Anię w *Nie ma mocnych* i *Kochaj albo rzuć*. Tam nie trzeba było grać, trzeba było być młodym, prawdziwym, sympatycznym. U Chęcińskiego Kargul i Pawlak to były ukochane postaci publiczności. Wiedziałam, że Ania musi być przynajmniej sympatyczna, bo inaczej ludzie mi nie wybaczą. Nie sądzę jednak, żebym wykreowała postać. I tak było we wszystkich filmach, które zrobiłam w czasie studiów i zaraz potem. W teatrze powierzano mi już duże role, a w filmie cały czas tylko byłam obecna. Zaczęło mnie męczyć to traktowanie na planie jak pieska, który jest wesoly, merdnie ogonkiem, mrugnie oczkiem i to wystarczy. Chciałam grać pogłębione, psychologiczne role, ale wszyscy mówili: *Aniu, nie.* I oni mieli rację. Wtedy taka byłam potrzebna, bo tak wyglądałam – i podejrzewam – nie byłam najlepszą aktorką. Przykre było to, że nikt nie napisał, iż dobrze grałam, tylko że ładnie wyglądałam. Antidotum na te stresy był teatr. Spotkałam się wtedy ze Swinarskim – zagrałam w *Dziadach*, zaczęłam pracować nad Ofelią. Grałam u Wajdy, Jarockiego. I wiedziałam, że gram u nich nie dlatego, że ładnie wyglądam. Wkładałam w pracę wiele serca, co miało w przyszłości zapocentować.

– *Jednym słowem z upływem lat pani aktorsko dojrzała, nie zniknęła po błyskotliwym starcie.*

– Przede wszystkim pomógł mi teatr. Przez całe życie był dla mnie najważniejszy. Ale nieprawdą jest, że nie lubię filmu. Aktor grając w filmie zyskuje ogromną publiczność i popularność. Do tego trzeba mieć dystans, niemniej jest to potrzebne w naszym zawodzie. Daje spełnienie. Popularności nie można dać się uwieść, często przychodzi niezasłużenie, nie w tym momencie, co trzeba. Czasami zagra się coś bardzo ważnego i nie idzie za tym sukces. Zagrałam kilka ról, które sobie niesamowicie cenię, i one przeszły bez echa. Tak było np. z *Mistrzem* i *Małgorzatą*. Natomiast popularność przyniósł mi *Znachor* i *Barbara Radziwiłłówna* – filmy, w których nie wykazałam się niczym szczególnym. Później bardzo zmieniłam się fizycznie i przyszedł taki moment w moim życiu, że pojawiło się niebezpieczeństwo, czy w ogóle wrócić do zawodu. Wizerunek tamtej wiotkiej Ani utrwalił się w pamięci wszystkich: i reżyserów, i publiczności. Oba-

wiałam się, że się nie odnajdę. I nie wiem, jak to się stało, że znowu zaczęłam dużo grać i cały czas jestem potrzebna.

– *Powiedziała pani kiedyś, że cezura, po której zaczęły napływać ciekawe propozycje, było dla pani urodzenie Michala. Brzmi to dziwnie, bo na ogół przemowy w aktorskich karierach, to wybitne role lub ważne nagrody...*

– Nie wiem, jak by było, gdybym go nie urodziła. Mam już prawie czterdzieści dwa lata. Na pewno byłabym szczuplejsza, niż jestem, ale byłabym kimś innym. Jestem skonstruowana bardzo blisko natury i gdyby nie dziecko, to – podejrzewam – odczuwałabym jakieś niedowartościowanie, niespełnienie. To wielkie szczęście, że mam syna. Natomiast musiałam sobie poradzić ze zmianami we mnie i z bezpowrotną utratą części publiczności. Teraz na ulicy mówią: *Ale się zestarzała*. Ale za to zyskałam inną publiczność. Zainterесowali się też mną reżyserzy, którzy wcześniej mnie nie zauważali. U Kutza zagrałam, dopiero jak zrobiłam się gruba i wstrętna. A spotkać Kutza na swojej drodze to wielkie szczęście.

Normalność i lęki

– *Mimo wielu tragedii życiowych – śmierci męża, poważnych kłopotów zdrowotnych – jest pani osobą wyjątkową, pełną spokoju i harmonii.*

– Nie wiem, jaka bym była, gdyby życie potoczyło się inaczej. Różne przeżycia, nawet negatywne, pozwoliły mi – paradoksalnie – zauważyć dobre strony życia. Takie sytuacje bardzo człowieka zmieniają: zrobiłam się strasznie wymagająca, szczególnie dla bliskich. Na pewno zrobiłam się silna – a to wcale nie musi być dobre dla kobiety. Nauczyłam się, że muszę wszystko trzymać w swoich rękach, zawsze muszę sobie dać radę, niezależnie czy będę miała nogi w gipsie, czy będę chora. Czasami marzę, by się rozluźnić, być beztroską, żeby ktoś się mną opiekował i na mnie pracował. Ale tak naprawdę wiem, że najbardziej mnie cieszy osiągnięcie czegoś, o co trzeba walczyć. Dlatego nigdy nie będę gwiazdą...

– *No właśnie, w naszej rozmowie nieustannie przewija się dom, dziecko, gotowanie obiadów, szydelkowanie. Powstaje wizerunek anty-gwiazdy.*

– W wywiadach wygląda na to, że kreuję się w pewien sposób.

– *Tak, wygląda to na zamierzoną kreację.*

– To nie jest tak. Po prostu nie wyobrażam sobie, że jeżdżę mercedesem po Krakowie i nie wsiadam do tramwaju. Brakowałoby mi tego. Jeżdżę tramwajami, autobusami, ludzie mi się przyglądają: gwiazda w autobusie, w tloku. Wiem, że niektórzy moi koledzy nie byli już w tramwaju dziesięć lat – nie jest im to potrzebne. A mnie tak. Dotykam normalnego życia, bo jestem tak samo normalna jak inni. Mówię o tramwaju, ale chodzi przecież i o wszystko inne. Wcale tego nie udaję. Oczywiście, czasami szlag mnie trafia, gdy wdrapuję się z siatkami po schodach.

– *Ludzie jednak przyzwyczajają się do wizerunku wykreowanego przede wszystkim przez film i telewizję.*

– Ludzie mają o naszym zawodzie i o nas dziwne pojęcie. Występujemy przed kamerami, w światłach reflektorów i może stąd bierze się przekonanie, że musimy być inni, że aktorka to jakiś dziwoląg – nawet w dobrym tego słowa znaczeniu. Na przykład jadę w góry, mieszkam u górali. Przez pierwsze trzy dni gospodyni patrzy na mnie spode łba, ze strachem, ze zdziwieniem. Nie wiem, o co

chodzi. Wreszcie mówię: *Pani Stasiu, chodźmy na borówki, zrobimy sobie przetwory*. Ona idzie ze mną, długo się nie odzywa i w końcu mówi: *Jeżus Maria, tak okropnie się pani bałam, a pani taka normalna*. Przechodzimy na ty, siadamy na hali, rozmawiamy. Nie wiem, jak mam ludziom powiedzieć, że mamy takie same problemy. Przecież żyję normalnie. I powiem prawdę, walczę o to, żeby żyć normalnie.

– *A tak zupełnie prywatnie, czego się pani lęka i o czym marzy?*

– Lękam się, by pociąg się nie wykoleił, bo jutro wyjeżdżam. A marzenie? – żeby operacja Teresy Krzyżanowskiej się udała. To na dzisiaj. A na przyszłość? Jak każdy aktor lękam się, żeby nie nadszedł moment, kiedy będę niepotrzebna. I żeby mnie z teatru nie wyrzucili. To takie lęki zawodowe. A mój ludzki, podstawowy lęk, to żeby dziecko było zdrowe i nie było głupie, bo to jest drugi człowiek, którym mam obowiązek i szczęście się zajmować. Marzę zaś o tym, żeby Michał był mądry i dobry, i był kiedyś szczęśliwy – nie takim banalnym szczęściem, tylko robiąc w życiu to, czego pragnie. I żeby był moim przyjacielem. Natomiast marzenie, które mi towarzyszy od wielu, wielu lat – chyba od trzydziestu – to mieć duży ogród i blisko niego mieszkać, czyli mieć domek z ogródkiem. A jak już tak będzie, to marzę o tym, bym miała siłę wyprostować się, kiedy pochylę się nad grządką...

Rozmawiała
BEATA MACIEJKIEWICZ





Nie urodziłem się w domu malarza

z JERZYM TRELĄ
rozmawia BEATA MACIEJKIEWICZ

– *Chcę pana prosić o bardzo ważną rzecz w tej rozmowie, a mianowicie: o maksymalną szczerłość...*

– Prawdziwa szczerłość to w tej chwili bardzo istotna rzecz, bo wszyscy zdobywają się na pseudo-szczerłość. A tej jest tyle, że po prostu czasem chce się rzygać. Oczywiście po okresie braku szczerości, po autocenzurze, która była w ludziach, po cenzurze w ogóle, to nagle otwarcie jest konieczne. Ale w tej chwili staje się ono swoistą chorobą. Wszyscy zwierzają się publicznie, jakie to mają cudowne życie, wspaniałe żony, piękne koty. Nikogo w dupę pies nie ugryzł... Słowem – landryna. Nie ma dramaturgii, nie ma konfliktu – wszystko jest podejrzanie piękne. Rozumiem, że czytelnikowi to potrzebne: namiastka szczęścia u innych, by sam mógł się nią pożywić.

– *W swoich wypowiedziach podkreśla pan często rolę pochodzenia i dzieciństwa dla dalszych losów człowieka. Proponuję więc zacząć naszą rozmowę od tego dziadka, który przed I wojną światową kupił ziemię i zbudował na niej dom.*

– On był kolejarzem. Wybudował dom i umarł.

– *To było we wsi Leńcze, z której pan pochodzi.*

– Między Lanckoroną a Kalwarią, na Pogórze. To było przed I wojną światową, rodzina była liczna. Życie nie jest tylko gładkie, różowe. Na początku los był przychylny. Później zaczął się ciężki okres dla mojej rodziny, dla mojej matki, jej rodzeństwa...

– *To był ojciec mamy?*

– Tak. Dziadek dobrze zarabiał, pieniądze włożył w ziemię, w budowę domu. Gdy umarł, babka dostała po nim rentę. Później wyszła drugi raz za mąż i rentę straciła. Mąż był wojskowym, został wyrzucony z wojska, zdegradowany. A w związku z tym pozbawiony jakiegokolwiek świadczeń...

– *Dlaczego go zdegradowano?*

– Jak by to powiedzieć?... Każdy w tej chwili ma skłonność do przypisywania swoim dziadkom wielkich czynów ojezyźnianych. Mój drugi dziadek rzeczywiście był – jak to wszyscy w tym zaborze – w wojsku.

– *W wojsku austriackim?*

– Tak – w austriackim, później polskim. Został wyrzucony z wojska po prostu za złe zachowanie. To taka typowo polska postać – najpierw bił się za ojezyz-

nę, a później przelożonemu w dziób dał. Poza tym lubił konie, wyniósł to z wojska. Oszczędności mojej babki poszły na te jego konie. Ciężko było z pieniędzmi. Dopiero gdy starsi bracia matki dorośli, zaczęło się wszystko układać. Mój wujek – można by go nazwać przedwojennym „liberałem” – miał po prostu łeb do interesów. Nie do lewych, bo wtedy nie dało się lewych interesów robić, tylko do prawdziwych. Robił je dobrze aż do – wyłączając wojnę – 1951 roku, kiedy dwie restauracje, które miał, zamknęli, zaplombowali i zabrali z całym mieniem, które udało mu się zgromadzić. Jednak przede wszystkim w naszej rodzinie istniała tradycja kolejarska. Oprócz dziadka – i ojciec, i drugi wujek też byli kolejarzami. Leńcze były przed wojną osadą kolejarską. Niezbyt odległą od Krakowa, między dwiema stacjami węzłowymi: Krakowem-Płaszowem a Suchą Beskidzką. Było to dogodne miejsce, więc wielu kolejarzy tam się osiedlało, budowali domy.

– *Żyła tam pana mama. A jak się poznała z ojcem, skąd przywędrowała?*

– Mój ojciec przywędrował z Krakowa, też był kolejarem. Wujek przyprowadził go kiedyś do domu i tak już zostało. Wiem z opowiadań, jak wyglądał ślub rodziców, ich wesele. W czasie wojny było ciężko. Z kościoła wracali na sankach, przyciągnął ich kolega. Ale sanki były bez koni. Po prostu kościół stał na górcie, a 300 metrów poniżej był nasz dom rodzinny. I oni zjechali z kościoła po swoim ślubie na sankach. Oczywiście niezbyt różowo im się układało, nie mieli żadnego miesiąca miodowego, nigdzie nie wyjechali.

Dziecko patrzy na świat

– *Kolejarze przed wojną byli silną, świadomą grupą, która pielegnowała swoją odrębność, miała własne organizacje. Wielu spośród kolejarzy zapisywało się do różnych partii, na przykład PPS-u. Czy w pana rodzinie włączano się w działalność społeczną, polityczną?*

– Nie przeceniałbym tego politycznego zaangażowania. Bez wątpienia świadomość społeczna była dość mocno rozwinięta u tych ludzi. Sporo jeździli, mieli więc kontakt ze światem, z ludźmi, z różnymi sytuacjami. Ale też mieli swoje fobie, swój honor... Te opowieści o nastawianiu zegarka według przejeżdżającego pociągu. U mojego ojca to był odruch. Nosił zegarek, taką cebulę, i gdy jechał pociąg, zawsze go wyjmował. Gdy byłem mały, nie bardzo orientowałem się, w czym rzecz, a on po prostu sprawdzał, czy jego zegarek dobrze idzie. Albo może i odwrotnie, może sprawdzał, czy pociąg jest punktualny. Mój ojciec był maszynistą. Kilka razy zabrał mnie ze sobą, żebym sobie pojeździł. To było straszne przeżycie, bo ta maszyna – jak u Tuwima – fukała, dyszała. Jedno mi szczególnie utkwilo w pamięci – nieprawdopodobny upał wewnątrz lokomotywy, to było w lecie. Zresztą ojciec często cierpiał na ból głowy. Wynikało to z faktu, że wychylał głowę z lokomotywy, by zobaczyć semafor.

– *Rodzice pobrali się w czasie wojny i niebawem, w 1942 roku, pan się urodził. Całe pana dzieciństwo przypada na trudne czasy: wojnę, pierwsze lata powojenne...*

– Wie pani, później, po samej wojnie, zaczęło się jakby trochę układać. Bo w czasie wojny... Kolejarze w czasie wojny przez jakiś czas nie pracowali, później zaczęli pracować. Nawet były takie sytuacje, że jeździli lokomotywami przed niemieckimi pociągami. Zabierano ich po prostu do wykonania niebezpiecznej



Matka Królów Janusza Zaorskiego

trasy. Wstawiano do składu lokomotywę z polską załogą. Po prostu na pożarcie...

– *W charakterze żywych tarcz.*

– Tak. Matka ciągle drżała, czy ojciec wróci, czy wujek wróci, bo mieszkaliśmy wspólnie. W domu było ciągle napięcie, ciągły strach. Jak przez mgłę pamiętam taką scenkę. Wszyscy zeszliliśmy do piwnicy, bo był nalot, a ojca nie ma. Po jednej z takich tras spał na górze i za żadne skarby nie chciał zejść. Doszło do tego, że matka stłukła go po twarzy, by go obudzić, po prostu ze strachu o niego. Ale on nie zszedł... Był już znieczulony, nie bał się...

– *Żył w nieustannym napięciu.*

– Pod koniec wojny Niemcy zabrali moją matkę do obozu w Płaszowie. Pamiętam, że siedziałem w oknie, gdy ją zabrali. Siedziałem w nim dwa dni...

– *Dlaczego ją zabrali?*

– To była cała akcja, Niemcy wywozili ludzi do obozu pracy. Moja matka miała niesamowite szczęście, bo wykupił ją mój wujek, właśnie ten, który teraz pasowałby do KLD. Wykupił ją za kilka kilogramów kielbasy, a wódkę – spirytus Baczewskiego – miał zamelinowany w piwnicy jeszcze sprzed wojny. Przed wojną miał restaurację i sklep. Później likwidował ten sklep i wszystko, co w nim miał, rozdawał żołnierzom wracającym z frontu. Resztę rozdał ludziom: mąkę, kasze, cukier. Sobie zachował 100 litrów spirytusu. Była to najlepsza waluta w takich czasach. Za kielbasę i spirytus uratował matkę.

– *To dramatyczna historia.*

– Rzeczywiście dramatyczna, ale było też wiele śmiesznych sytuacji. Jednej nocy spali u nas partyzanci, drugiej Niemcy, a później zjawili się Rosjanie. Pamiętam taką scenę, kiedy oficer niemiecki wyciągnął czekoladę, a była ona wte-

dy wyjątkowym rarytasem. Chciał mi ją dać, lecz matka nie pozwoliła jej przyjąć. Pamiętam to bardzo dokładnie, pamiętam ten ludzki odruch wynikający z pewnego kompleksu czy poczucia winy. Zobaczył, że matka się przestraszyła. Wtedy rozpakował czekoladę, ułamał kawałek, włożył sobie do ust, zjadł i drugi raz mi ją podał. Dopiero wtedy matka wzięła prezent. On chciał pokazać, że nie zrobi mi nic złego. Niemcy już wtedy uciekali, umorusani, brudni; może to była jego ostatnia czekolada?

Pamiętam też, jak wchodzili Rosjanie. Na początku była radość, szczególnie wśród młodych, najmłodszy mój wujek i jego koledzy przesiadywali u nas w domu. I oni strasznie się cieszyli, gdy wchodziła pierwsza linia, ale niestety trochę się na tym przejechali. Od razu dostało im się za to, że nie mieli wódki, której Rosjanie szukali. Potem przyszła druga grupa i znowu rozgościli się w naszym domu. Pamiętam jednego Rosjanina... Był sympatyczny. Starszy, z wąsami, jak z bajki, coś do mnie gadał po rosyjsku. Oni u nas w domu zainstalowali aparaturę nasłuchową, takie olbrzymie tarcze, i on to obsługiwał. Dał mi latarkę ze zmieniającymi się zielono-czerwonymi światłami. Miałem ją długo, później gdzieś przehandlowałem.

To są takie strzępy. Oczywiście ludzie dorośli przeżywali różne tragedie inaczej niż takie dziecko jak ja. Pierwszym naprawdę tragicznym przeżyciem była dla mnie śmierć ojca w 1951 roku. Zresztą byłem wtedy we Wrocławiu u wujka „liberała”. Nie wiedziałem wcześniej o niczym. Dopiero gdy dowiedział mnie do naszej miejscowości, przed samym pogrzebem powiedziano mi, że ojciec nie żyje.

Weźniej było mi dane patrzeć na ludzką śmierć kilka razy. Po wojnie moja matka miała wyszynk – tak to się nazywało – gdzie były śledzie, rolmopsy, wódka z sokiem malinowym, czy raczej sok malinowy z wódką – mieszała to sobie dowolnie. Obok była masarnia. Było jedzenie i było co się napić, tak więc przewalały się różne orientacje przez tę knajpę. Razem biesiadowali, później się strzelali, kilka trupów widziałem na własne oczy. Gdy zaczynała się strzelanina, uciekałem pod ladę. Czulem się tam bezpiecznie, tak mi się przynajmniej wydawało.

Dużo styczości z ojcem nie miałem, zginął, gdy miałem dziewięć lat – i zawsze... tęskniłem do niego. To była wielka radość, gdy przyjeżdżał. Czasem przywoził jeszcze tak zwaną UNRRĘ.

– *Sławne paczki z darami.*

– Była wtedy w domu wielka uciecha. Pamiętam, jak nażarłem się gumy do żucia pierwszy raz w życiu. Nie wiedziałem, co to jest guma do żucia. Wyglądała jak pastylki oblane lukrem – dziwne, gumowate, ale zjadłem ich ze siedem. Trzeba było wzywać lekarza, bo ciężko się pochorowałem. Od tego czasu mam mieszane uczucia co do wszelkiego rodzaju darów.

Pamiętam też inną sytuację. Ojciec na podwórku rąbał drzewo. Ja mu się przyglądałem: ojciec rąbiący drzewo – było w tym coś fajnego. Na palcu miałem kapsel od butelki, zamykany na drut, to się nazywało krachla. Odłamana z kawałkiem szkła. Kręciłem nią na palcu i w pewnym momencie krachla spadła i uderzyła ojca w policzek. Ojciec był człowiekiem zdecydowanym, twardym. Ja stałem przerażony, że dostanę straszne lanie. Nigdy wcześniej mnie nie bił, ale zawsze miałem przed nim respekt. Widziałem, jaki potrafił być

w sytuacjach krytycznych. A czasy, w jakich żyliśmy, wymagały okazania swojej siły i zdecydowania. Zobaczyłem jego spiętą twarz, po chwili zaczęła cieknąć krew... I nagle jego oczy zmieniły się. Oczy zaczęły się śmiać i roześmiały się do mnie.

Każdy należał

Po śmierci ojca musiałem szybko zacząć dojrzewać. Naprawdę było ciężko. Matka była w bardzo trudnej sytuacji finansowej, dostała marną rentę, z której nie sposób było żyć. Był młodszy brat. I te późniejsze lata – tak gdzieś do roku 56 – te pięć lat, było straszne. To było już moje dojrzałe dzieciństwo.

Mając trzynaście lat w zasadzie opuściłem dom, pojechałem do wujka, do Wrocławia, żeby trochę ulżyć matce. On mnie wziął do siebie. Nie chciałem tam iść. Dziś jednak jestem mu wdzięczny. A gdy miałem czternaście lat, usamodzielniałem się zupełnie, chodziłem swoimi własnymi ścieżkami. Wyjechałem z Wrocławia do Krakowa.

– *Leńcze leżały obok linii kolejowej, w latach 50. docierały zapewne do pana różne, niedostępne na co dzień, atrakcje.*

– Można na to patrzeć z różnych punktów widzenia. Nie myślałem wówczas kategoriami politycznymi: że to jest propaganda, pewnego rodzaju osvajanie ludzi...

– ...*że nie było to wcale bezinteresowne.*

– Oczywiście, że nie. Ale ja pamiętam nie to, co mówiono przez megafony stojące na stacji, lecz piosenki: *Cichą wodę, Wio, koniku*. Przyjeżdżały do nas takie wagony: było kino, biblioteka, jakieś odczyty, zabawy dla dzieci. Cyrkowiec przyjeżdżał. No i te głośniki – jeszcze wtedy nie każdy miał radio, więc one je zastępowały, grały głośno, było słyhać na całą okolicę.

– *Czy „cyrkowcy” były jedynym kontaktem z kulturą?*

– Kraków nie był odległy, cała moja rodzina miała kontakty z Krakowem. Matka, prowadząc knajpę, tam się zaopatrywała. Wujek, ten biznesmen, w Krakowie kończył technikum handlowe i pracował w już nie istniejącej restauracji przy ulicy Kazimierza Wielkiego. A później, kiedy chodziłem do podstawówki, mieliśmy fajnych nauczycieli, wspaniałego kierownika szkoły, który za dowcip o Cyrankiewiczu siedział dwa lata... Wsypał go uczeń, którego zostawił na drugi rok. Chłopak zemścił się już po skończeniu szkoły, miał szesnaście lat. Taki to był czas. Nauczyciele byli oddani. Nie pochodzili stąd, przyjechali do Leńcz i zaaklimatyzowali się, spędzili tam całe swoje życie. Często jeździliśmy z nimi do Krakowa, do teatrów. Nawet w mieście dzieci często nie mają takiego kontaktu z teatrem, z muzeami, jak my.

– *Kto był wówczas naprawdę ważny w takiej miejscowości? Czy rzeczywiście nowa władza zdominowała wszystko? Jaka była sytuacja Kościoła?*

– To się bardzo zmieniało. Bo skąd brali się ludzie z jednej i z drugiej strony? Przecież znali się. Jeden z wysokich funkcjonariuszy AK był kolegą jednego z wysokich funkcjonariuszy UB, ścigali się nawzajem, ale nigdy do siebie nie strzelali. Czasem na odwrót, jeden drugiemu pomagał. Kto dominował: Kościół, czy władza? Myślę, że Kościół miał zawsze wpływ u nas, może w innych środowiskach, w nowych miastach – nie. Powiem coś pani: zebrania partyjne odbywały się po mszy, pod kościołem. Tablica miejscowej POP znajdowała się poniżej

placu kościelnego. To wszystko żyło w jakiejś symbiozie. Był taki okres, że partyjnym nie wolno było chodzić do kościoła. Sekretarz partii nie przychodził więc na mszę, tylko nieco wcześniej pod kościół i stał tam przez całą mszę. Zawsze jakieś grupki organizowały się koło kościoła i on też tam stał.

– *Mówił pan kiedyś, że jako młodziutki chłopiec euforycznie przyjmował pan wydarzenia października 56 roku. Musiał więc pan sobie uświadamiać, że to, co było wcześniej, nie jest dobre i pojawia się szansa na zmianę.*

– Trudno się po mnie spodziewać, że w wieku piętnastu lat byłem tak dojrzały, jak ci chłopcy, którzy byli w Powstaniu Warszawskim. Na pewno nie, ich kształtowała inna rzeczywistość. Ja nie przypisywałbym sobie i innym piętnastolatkom takiej świadomości. Wiedziałem jedno – to, co mi starszy człowiek, mój wychowawca, powiedział – że mam jeździć nocą po mieście i malować farbą hasła o suwerenności Polski. Nie tylko mnie, całej grupie chłopców. Zgłosiliśmy się na ochotnika. To było przeżycie. Oczywiście, zdawaliśmy sobie sprawę z niebezpieczeństwa, zagrożenia i z tego, co się dzieje wokół Polski, co się wcześniej działo w Poznaniu. I widziałem pewne rzeczy, które mnie brzydziły, na przykład nie mogłem znieść tłumów. Często wtedy jeździliśmy na różne obozy – choć nie z wyboru, tylko z konieczności. Musieliśmy jechać. Istniała wtedy słynna Organizacja Harcerska, która zastąpiła wcześniejszy ZHP.

– *Pan do niej należał?*

– Każdy należał. Pod koniec szkoły podstawowej to już całe klasy były organizowane w zastępy. A później, po roku 56, należałem do odrodzonego ZHP i wspominam z ogromnym sentymentem tamten czas, tamtych ludzi. Wyrosło z tego okresu wielu polityków o różnych poglądach – od lewicowych do skrajnie prawicowych.

Róże w kolorach tęczy

– *Zapytałam o rok 56, ponieważ wtedy ludzie uwierzyli w coś takiego jak „socjalizm z ludzką twarzą”, aby niebawem przeżywać ogromne rozczarowania.*

– Ja sobie nie zdawałem sprawy z tego, co to jest „socjalizm z ludzką twarzą”. Cóż wtedy mógł wiedzieć młody człowiek? Mógł oczywiście znać opowieści o AK, o powstaniu, o roku 20 – to mieliśmy w domu lub dowiadywaliśmy się prywatnie od nauczycieli. Oficjalnie uczono nas innej historii, a później, gdy jechaliśmy na wycieczkę, dowiadywaliśmy się prawdy. Więc wiedzieliśmy, że żyjemy w jakimś dziwnym kliniezu. A później ten rok 56 był euforią, zwłaszcza wśród młodzieży. Wydaje mi się, że to wszystko już tak napeęczało, iż musiało nastąpić jakieś rozwiązanie. To była taka ślepa uliczka. Przecież minęły trzy lata od śmierci Stalina, a jeszcze to funkcjonowało dalej, dalej i dalej. Trzeba było z tym zerwać, przede wszystkim z obciążaniem własnego narodu, z wyrokami dla AK-owców. Po roku 56 nastąpiły rehabilitacje, zmiana kursu. Oczywiście do pewnego momentu, później znowu zaczęto powracać do tych wymyślonych prawi-

Pamiętam pierwsze Juwenalia na Błoniach w Krakowie w 1957 roku. Jezus Maria, co się tam wtedy działo! To było niesamowite przeżycie: ten zgiełk, wrzask. Przecież my wcześniej, żeby posłuchać rock and rolla w internacie, schodziliśmy do piwnicy. A tu nagle te pierwsze Juwenalia: wspaniałe zespoły, które się nagle pojawiły, wyszły z „podziemia”.

– *Czy zanim trafił pan do liceum plastycznego, myślał pan o konkretnym zawodzie, szkole?*

– Nie myślałem, ale rodzina myślała za mnie: kolejarza chcieli ze mnie zrobić, żeby się zgadzało z rodzinną tradycją. Pojechałem na egzamin do technikum kolejowego i robiłem wszystko, żeby nie zdać. Podejrzewam, że bym go zdał, bo nie był specjalnie trudny. Nigdy w życiu nie zrobiłem czegoś podobnego, każdy inny egzamin – nie tylko w szkole – chciałem zdać. Tak się szczęśliwie ułożyło, że do technikum nie zdałem i nie zostałem kolejarzem. Trafiłem do liceum ogólnokształcącego we Wrocławiu.

– *A zainteresowania plastyczne?*

– Podczas świąt wielkanocnych u matki rozchorowałem się i znalazłem się w szpitalu. Zaczęła wtedy kielkować we mnie myśl, by nie wracać już do Wrocławia. Miałem tam rodzinę, ale czułem się wyobcowany. Wrocław był wtedy mrocznym, ponurym miastem, bardzo jeszcze zrujnowanym. W szpitalu z nudów zacząłem coś bazgrolić, rysować portreciki, karykatury. Przychodzili do mnie inni chorzy i dawali za to pieniądze, po 10 czy 20 zł za portret. Pierwszy raz zarabiałem na życie sztuką.

– *I wtedy zaświtała myśl o kształceniu się w tym kierunku?*

– Podsunął mi ją jeden ze współpacjentów. Zapytał, czy myślałem o tym. Powiedziałem, że nie. Doradził, bym pomyślał. Wyszedłem ze szpitala i złożyłem dokumenty do liceum plastycznego.

– *Prawdopodobnie wkroczył pan w barwny świat, młodzi ludzie, którzy wybierają taką szkołę, są na ogół oryginałami.*

– Barwny świat... wie pani, on jeszcze nie był taki barwny... Może na początku, bo taka zbieranina objawiła się w tej pierwszej klasie. Później wszystko utemperowano, wprowadzono mundurki. Nosiliśmy mundurki w liceum plastycznym! To było właśnie po roku 56, do szkół przywracano tradycje gimnazjalne. Mundurki przyjmowały się z trudem, zawsze był jakiś wybieg, że nie ma za co ich kupić. A jeden z kolegów, by stało się zadość rozporządzeniom, kupił sobie mundur w Czyżynach od kolejarzy, którzy nosili w tym mundurze mąkę. I przyszedł w takim „wymączonym” mundurze ze złotymi guzikami, jeszcze je sobie specjalnie wyblyszczyl, siedział w ostatniej ławce. Doprowadził dyrektora do rozstroju nerwowego. Kilka miesięcy trwała ta afery z mundurkami, potem dziewczyny z powrotem zaczęły nosić czerwone pończochy do granatowych spódnic. Ale myślę, że nie było w tym przesady, ekstrawagancji, krzykliwości. Za to krzykliwość wyszła wtedy na ulice: te krawaty z półgołymi babami, z rybami, z różami w kolorach tęczy, jakieś spodnie w kolorową kratkę. To był okres rozkwitającego bikiniarstwa. Wcześniej istniała cenzura na bikiniarza. Potem wszyscy zaczęli się przebierać, my nie odstawaliśmy.

Ku teatrowi

– *Trafił pan do tego liceum jakby trochę przypadkiem. Czy plastyka rzeczywistość była wtedy pana pasją? A może teatr?*

– Nie urodziłem się w domu malarza, w domu z tradycjami plastycznymi. Równie dobrze można by powiedzieć, że już w dzieciństwie wykazywałem wielkie skłonności do teatru. Ja w ogóle bardzo niedobrze reaguję na takie opowieści, że już od dziecka ktoś czuł powołanie. Ksiądz może tak mówić o sobie, może

miewać różne objawienia... Natomiast u artysty bardziej jest konieczność, może powinność. Oczywiście, nie ma artysty bez tego daru Bożego, tej iskiereki, jakiejś odrobiny talentu. W innym przypadku możemy jedynie mówić o rzemiośle. Wydaje mi się, że miałem w sobie coś, z czego sobie nie zdawałem sprawy. Nie zajmowałem się jeszcze teatrem, moja wrażliwość na teatr rozbudzała się w liceum. Ale raczej ku stronie plastycznej teatru, nie w kierunku aktorstwa. Bardziej mnie intrygowała przestrzeń teatralna.

– *Czyli wszystko wskazywało w tamtym okresie, że wybierze pan scenografię?*

– Taki miałem zamiar. Ale po liceum poszedłem do pracy. Może opowiem pani historię, dlaczego zostałem aktorem. To swoista kara Boża za nieuctwo. Mieliliśmy w liceum panią profesor od polskiego, która organizowała konkursy recytatorskie. Ciągłe zadawała nam wierszyki na pamięć. Zbuntowałem się w trzeciej klasie i przestałem się ich uczyć. Dostawałem pałą za pałą. Z jakiegoś wypracowania miałem czwórkę, a reszta dwóje, chyba aż siedem. Zbliżał się koniec roku, groziła mi poprawka. Koledzy namawiali mnie, bym się nie stawił, tylko nauczył wierszyka, zgłosił do przepytania i będzie spokój. Tak zrobiłem. Nauczyłem się *Śmierci pułkownika*, pani profesor niechętnie, ale pozwoliła mi go powiedzieć. Gdy skończyłem, coś mi wpisała do dziennika. Dyżurni od razu odkryli, że wpisała mi czwórkę ołówkiem. Zastanawiałem się, dlaczego ołówkiem? Za dwa dni się dowiedziałem. Spotkała mnie na korytarzu i powiedziała: *Będziesz brał udział w konkursie recytatorskim. Ja cię przygotowuję.* Nie miałem wyboru: jeśli odmówię, ona mi wytnie tę czwórkę. Ale szukałem cały czas jakiegoś powodu, dlaczego ja mam to robić. Powiedziała mi: *Masz taki ciekawy głos.* Zaczęła się gehenna, przygotowywała mnie i przygotowywała. Podczas konkursu w ogóle nie wiedziałem, co robię, wchodziłem na jakieś estradki... Odpadłem dopiero w eliminacjach wojewódzkich. Jako jeden z nielicznych wychowanków pani profesor doszedłem tak daleko. W ten sposób stałem się na jakiś czas niezbędnym elementem artystycznym wszelkich akademii w szkole. *Śmierć pułkownika* recytowałem na 1 maja, na 3 maja – bo 3 maja też świętowaliśmy w tej szkole po cichutku – na Dzień Dziecka, na Dzień Kobiet. Odrzucałem wówczas myśl, bym kiedykolwiek mógł zostać aktorem. Bardziej pociągala mnie strona plastyczna teatru, cała jego maszynieria. Po ukończeniu liceum szukałem pracy. Musiałem po prostu zarabiać, by przeżyć.

– *Nie było szansy na jakieś stypendium?*

– Proszę pani, ja przewinałem się też przez dom dziecka. Będąc w liceum pobierałem zasiłek z domu dziecka w Krzeszowicach, lecz w końcu tam nie zamieszkałem. Miałem już skierowanie, ale dyrektor liceum plastycznego Józef Kluza poszedł mi na rękę i pieniądze stamtąd były przekazywane do internatu. Była to forma pewnego zasiłku dla mnie w liceum.

Natomiast później nie było żadnych stypendiów. Poszedłem do pracy, co było naturalne. I to wielkie szczęście, że ją dostałem. Można było pójść do Czyżyn rozładowywać węgiel, czasem to robiłem, czasem pracowałem w wakacje z murarzami. Ale to zajęcia sezonowe. Po prostu udało mi się dostać pracę w Teatrze Lalek w Nowej Hucie, robiłem tam dekoracje i od czasu do czasu grałem na scenie. To był teatr dla dzieci, sami robiliśmy scenografię, kukielki.

– *To był teatr amatorski?*

– Półzawodowy. Mieliliśmy normalne etaty. To był przyzakładowy teatrzyk

przy Domu Kultury. Pracowałem tam kilka lat, później państwo Jaremwie zobaczyli mnie na jakimś festiwalu i ściągnęli do „Groteski”, profesjonalnego teatru lalkowego. Wtedy scenografami byli tam Mikulski, Skarżyński. Nadal chciałem iść na Akademię i jednocześnie pracować w „Grotescie”, żeby mieć trochę pieniędzy. Zresztą lubilem swe zajęcie.

Ale koledzy namawiali mnie, bym zdawał do Szkoły Teatralnej. Poszedłem w końcu na egzamin dla świętego spokoju, by się odczepili. Poza tym ścigało mnie wojsko, a egzamin do PWST był wcześniej od tego na ASP. Pomyślałem: rok postudiuję w Szkole Teatralnej, a później pójdę na Akademię. Spróbuję, zobaczę. Spróbowałem i zostałem w Szkole Teatralnej, wciągało mnie to coraz bardziej. Przestałem malować, brakowało mi na to czasu.

– *Zaczął pan studiować i prawie jednocześnie nawiązał kontakt z Teatrem STU.*

– Gdy byłem na II roku, Krzysztof Jasiński zaczął organizować jakiś teatr. Nie było jeszcze wiadomo, co będzie, z początku nazywało się to Studencki Teatr „Uwaga”. Miał to być teatr polityczny, teatr faktu. Ale już pierwsze próby ukierunkowały go w stronę bardziej artystyczną, psychologiczną. Jedną z naszych pierwszych prób był *Pamiętnik wariata*.

Kiedy skończyliśmy Szkołę, musieliśmy iść do zawodu. Całą grupą z Teatru STU trafiliśmy do Teatru Rozmaitości. Pani Gryglaszewska, która była dyrektorem, dała nam salę, i mogliśmy robić nasz teatr obok normalnych produkcji, w których braliśmy udział. Później śmierć Janka Łukowskiego, który był duszą Teatru STU, przerwała to. Może nasza mała odporność spowodowała, że się rozeszliśmy. Wcześniej, właśnie w „Proscenium”, poznałem Konrada Swinarskiego. Był na spektaklu *Nos* według Gogola; przyszedł do nas do garderoby. Powiedział mi kilka ciepłych słów, to było bardzo dużo. Potem długo, długo nie miałem z nim do czynienia, byłem kilka lat w Starym Teatrze, zanim zagrałem u niego.

Co zrobić z komediantami

– *Bardzo szybko zadebiutował pan w filmie.*

– Pierwszy poważny kontakt z filmem miałem w *Kolumbach* Morgensterna, gdzie grałem dwóch braci Jagiellów. Wspominam ten film z wielkim sentymentem. Był on – jak na tamte czasy – bardzo ludzki; nie będę używał głupich określeń, że odważny. A później moje kontakty z filmem zerwały się. Mając do wyboru: albo pracować z takimi reżyserami jak Swinarski, Jarocki w teatrze, albo robić filmy podejrzaną jakości artystycznej, wybrałem teatr. Bardziej ulotny, nietrwały, ale nie żałuję tego. Fakt, że *Dziady* i *Wyzwolenie* graliśmy 360 razy i oglądało je tylu ludzi, i to naprawdę z wielkim pietyzmem, świadczy, że przedstawienia były jakimś, niezbędnym wtedy, duchowym pokarmem. Czymś, czego ludzie nie mieli na co dzień.

Wybrałem teatr, ponieważ w kinie nie miałem szczęścia trafić na tych najlepszych. Nie mówię, że film jest gorszy, tylko że ja nie miałem szczęścia trafić na coś, co dałoby mi artystyczną satysfakcję. Oczywiście, że od czasu do czasu gram w filmie, znowu wracam do niego. Większość reżyserów filmowych z reguły nie chodzi do teatru, nie interesuje się nim. Może powodem, że znowu zaczynam dostawać propozycje, jest to, że dosyć dużo gram w telewizji. Wypel-

niam sobie tę lukę ekranową za pomocą telewizji i z czystym sumieniem pod wieloma rzeczami, które tam zrobiłem, mogę się podpisać. Nie muszę się ich wstydzić. A w filmie czasami miewałem jakiś niesmak: *Po co ja to robiłem? Po cóż mi to było potrzebne?* I w końcu dochodziłem do wniosku, że po to, by sobie kupić lodówkę...

– *Polskie filmy w latach 70. na ogół ukazywały bardzo schematyczny, „plakutowy” obraz bohaterów, ich losów. Dlaczego kino polskie – nawet obecnie, gdy nie funkcjonuje już cenzura – jest tak słabe w opisywaniu rzeczywistości?*

– Nie wszystko można zwać cenzurą. Rosjanie mieli cenzurę ostrzejszą od naszej, a zrobili kilka doskonałych filmów. W tym ich reżimie na przykład powstał *Los człowieka*, jedno z wybitniejszych dzieł kinematografii światowej, także *Lecą żurawie* i wiele innych. Tematyka jak najgorsza – wojna. Ale jak zrobiona! Czyli, można. Już sam tytuł – *Los człowieka* – mówił, o czym to będzie. Nie o ideologii, lecz o człowieku w tej ideologii. Jak się ma człowiek do tej ideologii. Oczywiście, to mądrze zrobiony film, reżyser potrafił oszukać wszystkich cenzorów i pokazał właśnie los człowieka. Natomiast u nas zdarzały się filmy wspaniałe, wielkie, ale sporadycznie, to była kropla w morzu. Podejrzewam, że dlatego, iż zwykle robiono filmy o czymś: o sprawie, a nie o człowieku. Sprawa była ważniejsza niż człowiek. Człowiek był marginesem.

Usłyszałem raz na planie filmowym taką rozmowę: *No, mamy już ustawione światło, jazda jest zrobiona. Kurwa, tylko co z tymi komediantami zrobić?* Wie pani, gdyby istniał prawdziwy producent, to by takiego reżysera wyrzucił z planu. Wszystko miał, tylko nie wiedział, co zrobić z istotą rzeczy. Z materią ludzką, z tą plasteliną. Dlaczego de Niro lub Pacino są tacy wspaniali? Dlaczego w *Oblawie* taki wspaniały był Marlon Brando? Bo to było o człowieku. W pewnym systemie, w pewnych realiach, które pokazywano z wielkim okrucieństwem. Ale dlaczego wyszło to okrucieństwo? Bo ono uderzało właśnie w tego człowieka i było przez niego pokazywane. On tego wszystkiego na sobie doświadczał. Natomiast w naszym filmie zawsze najpierw była sprawa, a później w tej sprawie ludzie. Dlatego prawie wszystko było papierowe. Nie znaczy to, że z tego papieru – bo tutaj byłbym niesprawiedliwy – nie potrafili się wyrwać Wajda, Zanussi, Kutz, Kieślowski. Oni jednak szukali człowieka, oczywiście każdy na inny sposób, ale dogrzebywali się do ludzkiej duszy.

– *Od kilku lat jedną z ważniejszych relacji w pana artystycznym życiu jest związek z Kazimierzem Kutzem. Głównie poprzez udział w jego świetnych spektaklach telewizyjnych. Ostatnio zagrał pan też w filmie o kopalni „Wujek”.*

– To jest wielka, długa opowieść. Nasze związki bardziej dotyczą życia niż sztuki. Zagrałem u niego kiedyś w *Znikąd donikąd*. W filmie i trochę przemilczanym, i trochę wówczas nie na czasie – to wszystko się nałożyło. Właściwie nie mieliśmy od dawna kontaktu poza tym, że spotykaliśmy się czasem na jakimś festiwalu. Nagle dowiedziałem się z prasy, że Kutz został zwolniony z pracy w Szkole Filmowej w Katowicach, ponieważ nie ma dyplomu. A było wtedy zarządzenie Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego, że człowiek bez dyplomu nie może pracować w szkole wyższej. Często je omijano, ale jestem przekonany, że był komuś niewygodny – jak to często z nim bywa. Zadzwoiłem do niego pytając, czy to prawda. Okazało się, że tak. Na Wydziale Reżyserii PWST, gdzie byłem rektorem, chcieliśmy wtedy nawiązać jakiś kontakt z telewizją, z filmem.

Żeby ze studentami popracował fachowiec z tej branży. Dogadaliśmy się już z Ośrodkiem Krakowskim, że da studio. Trzeba było tylko człowieka. Zapropo-nowałem Kutzowi pracę na Wydziale Reżyserii, a on po krótkim namyśle zgodził się przyjść. Tak to się zaczęło.

Zacząłem z Kutzem w filmie, później miałem z nim wielką przygodę telewizyjną. To naprawdę wspaniały człowiek, który wie, do czego jest mu potrzebny aktor na planie: umie z nim pracować, znaleźć język porozumienia. Kutz potrafi rozładowywać stresi. Potrafi być matką, bratem, przyjacielem. A czasem potrafi być i takim, co da szturchańca. I bardzo dobrze, bo to też jest potrzebne.

– *Wielu aktorów narzeka, iż w polskich filmach nie mogą znaleźć wiarygodnych ról do zagrania.*

– W naszym kinie istniała maniera, która polegała na tym, że tekst dla aktora przygotowywano często dopiero na planie, bo uważano, że nie będzie sztuczny tylko wtedy, gdy aktor nie będzie zorientowany dokładnie, co ma mówić. Jest to absolutna bzdura. Profesjonalizm polega na tym, że wszystko jest absolutnie przygotowane. Tak robią na Zachodzie. Po prostu wymyśla się wiele wariantów zagrania danej sceny, a nie tylko informacyjnego wypowiedzenia tekstu. U nas było kiedyś popularne takie powiedzonko: *mówicie jak w polskim filmie*. To znaczy *gęba w gębę* i wychodził z tego radiowy belkot. To nie tak. Jakżeż wspaniale mówi na ekranie Marlon Brando albo de Niro. To nie jest przypadkowe, to z czegoś wynika. Oczywiście Dustin Hoffman czy Al Pacino potrafią wywoływać w sobie niesamowite emocje, ale to wszystko wychodzi z myśli, a nie z przypadku.

Pomiędzy czarnym i białym

– *Chciałam nawiązać do początku naszej rozmowy, do ironicznego stwierdzenia o tym, jak to namnożyło się ostatnio szczęśliwych ludzi sukcesu. Czy dla pana sukces w sztuce jest równoznaczny z sukcesem w życiu?*

– Otrzymałem Nagrodę im. Żelwerowicza, najbardziej prestiżową nagrodę aktorską, dostaje Złoty Wawrzyn, Złoty Ekran, i to jest dla mnie sukces artystyczny. Ale ludzie kojarzą sukces z audi i willą z basenem. Niestety w sztuce to zupełnie coś innego. Któż jest człowiekiem sukcesu dzisiaj? Biznesmeni! A artysta to jakieś barachło, które czasem przydaje się, żeby gdzieś tam ryja pokazać. Tak jak w poprzednim systemie, nasze ryje – mój szczególnie ulubiony – przydawały się władzy, która wykorzystywała artystów w celach propagandowych. Teraz podobny stosunek mają biznesmeni. Z jednej strony coś tam wiedzą o świecie artystycznym, to ich intryguje: artysta, artystka... Ale w sumie ich stosunek jest pogardliwy, chcą mieć pajaca obok siebie. Zresztą na dworach zawsze trzymało się błaznów. Tylko że błazen przynajmniej mógł zakpić ze swego pana – było to wpisane w konwencję dworu. A teraz artyście popuszczają trochę, ale nie za dużo. W sumie chcą go wykorzystać tanim kosztem.

– *Angażował się pan w życiu publicznym: był pan rektorem PWST, posłem na sejm, członkiem Rady Konsultacyjnej przy gen. Jaruzelskim. Cieszy się pan w swoim środowisku ogromnym szacunkiem jako człowiek, który wszystkich swoich wyborów dokonywał ze szlachetnych pobudek. Dziś nie myśli pan już o polityce?*

– Ale proszę mi powiedzieć, dlaczego mieli być sami nieszlachetni? Nie jest tak, żeby był tylko kolor czarny i biały. Nie ma takiej możliwości, chociażby

nawet dlatego, że jak pani twierdzi, ja mam taką opinię. Nie zajmowałem się dobrem ogólnospołecznym, tylko dobrem kultury. O to się ciągle szarpałem, to mnie intrygowało. Dla mojej działalności nadrzędna była sztuka, teatr. Należę do ludzi, którzy ciągle mają wątpliwości. Ale mają też swoje poglądy, których się nie wypierają. Obecnie staram się unikać polityki, o ile to możliwe. Ona coraz bardziej mnie drażni. Gdy mam jej za dużo w telewizorze, to biorę kasety z wypożyczalni. Po prostu zrazilem się... czuję przesył. A może to też poczucie straconego czasu: po co? komu to było potrzebne? Oczywiście nie będę wyliczał, dla kogo to robiłem. No, dla ludzi. Taką mam naturę, wychowałem się między ludźmi. Wychowałem się w internatach, otarłem się o dom dziecka. Może tam – w tej mojej wczesnej młodości – trzeba by szukać powodów takiego, a nie innego zachowania się, działalności w życiu publicznym. Może wtedy na pewne rzeczy się uczuliłem. Może tam tkwią motywy...

Rozmawiała
BEATA MACIEJKIEWICZ

Kraków, 19, 21, 23 września 1993 r.



A w ogóle... to kontrabas

Z JANEM NOWICKIM
rozmawia BEATA MACIEJKIEWICZ

– *Zapachy i barwy dzieciństwa na całe życie kształtują naszą wrażliwość. Są nieusuwalne. Jakie było pana dzieciństwo?*

– Urodziłem się w 1939 roku, szkołę podstawową kończyłem w 1954 lub 1955, maturę zdawałem w roku 1958. Nawiasem mówiąc to były od czasów wojny najwspanialsze polskie lata. My wtedy, w latach 50., byliśmy w okresie euforycznym, pięknym. Dlatego wyszedłem z projekcji *Człowieka z marmuru*, bo nie mogłem tego znieść. Naprawdę pamiętam uśmiechnięte dziewczęta na traktorach, pamiętam ich nienawiść do Amerykanów za to, że zrzucali stonkę. To nie jest ważne, skąd naprawdę wzięła się stonka. Ja tylko wiem, że wtedy byliśmy na nich wściekli. Byliśmy głupszy, nie doinformowani, ale to wcale nie oznacza, że byliśmy mniej szczęśliwi.

Przed wszystkim to był czas – ja mówię o ważnych rzeczach i tego proszę nie wykreślać – to był czas, kiedy rosły sasanki. Całe wzgórza fioletowe od sasaneł. Były konwalie – więcej niż teraz. To był czas, kiedy wchodziłem do jeziora, ryby uderzały mnie o nogi, a ja miałem na sznurku zakreconą szpilkę, nawet przynęty nie zakładałem, i wybierałem sobie okonia, który podpływał. I w godzinę miałem wiadro ryb. To był taki czas. Chyba dlatego ludzie mojego pokolenia są ciągle silni fizycznie. Jadaliśmy byle co, ale tyle, ile trzeba i okropnie zdrowo.

– *Kowal, z którego pan pochodzi, to niewielka miejscowość?*

Bardzo mała. Ale przede wszystkim dookoła nie było jeszcze żadnej petrochemii – ani we Włocławku, ani w Płocku. Było krystaliczne, świeże powietrze, doskonale owoce z robakami, ale zdrowe. Był wspaniały las, czysta woda z jeziora, którą można było pić. I my wyrastaliśmy w takiej atmosferze. Oczywiście, że był Kościół, oczywiście, że była partia. Oczywiście dawali też po mordzie za to, że się słuchało Wolnej Europy.

– *Wygląda to prawie sielankowo, lecz przecież rzeczywistość z czasów pańskiego dzieciństwa pełna była niebezpiecznych „zwichowań”.*

– Niebezpieczeństwa, zwłaszcza dla młodego człowieka, stanowią część urody życia. Proszę nie zapominać, że ja z czasów wojny, gdy miałem pięć lat, pamiętałem obrazki rozstrzeliwanych ludzi. Mieszkaliśmy na skrzyżowaniu dróg do Łodzi i do Warszawy. Po wojnie mieszkali tam jaeys dowódcy radzieccy, nawiasem mówiąc, w odróżnieniu od Niemców, bardzo źle przyjmowani przez okoliczną ludność. Mama mówiła, że gdy przyjechali Niemcy, to policzyli in-

wentarz i zrobili porządek. A kiedy weszli Rosjanie, to zaczęli strzelać do kur, tylko dlatego, że były niemieckie.

Z tych lat pamiętam jeszcze dwóch nagich esesmanów, którym Rosjanie kazali nosić węgiel do piwnicy w trzaskający mróz. A mrozy były wtedy solidne, podobnie jak piękne były wiosny i lata... Zimą jak człowiek splunął, to spadał na ziemię lód. I pamiętam tych nagich Niemców, jak nosili węgiel, a potem, jak ich rozstrzelano. Tego nie pisz... albo napisz: my z kolegami odcieśliśmy im jądra i powiesiliśmy na drzewie. I ja nie widziałem w tym nic złego. Po prostu w takim żyliśmy świecie, gdzie się zabijało i ginęli ludzie. To był świat, w którym umiera ci ojciec, jakiś dziwny kawalerzysta...

Cheesz trochę więcej o ojcu? No to posłuchaj. Z jego młodości, może jeszcze trzewiki z jasnymi sznurówkami – to ze zdjęć. Z opowiadań zaś, wydłużony gruźlicą cień w ciemnym kącie sutereny, blada twarz i pieniądze, które zbierałem z myślą o koniu na biegunach. Ale takim co to sierść, uzda i strzemiona. Ojciec te pieniądze chował dla mnie pod wilgotną od gorączki poduszką. Tylko po co! Matka i tak wykradała grosze na psi smalec, który dla nas, w tamtym czasie, uchodził za jedyny środek na wyleczenie zaawansowanej choroby płuc. Cheesz to wierz, ale ja forszę zarabiałem wtedy, całując dziwne rzeczy. Widownią byli mężczyźni stojący przed knajpą albo kościołem. Całowałem co popadnie za złotówkę, za dwie. Chodnik, mur, drzewo, but. Na próżno. Ojciec czuł się gorzej i gorzej.

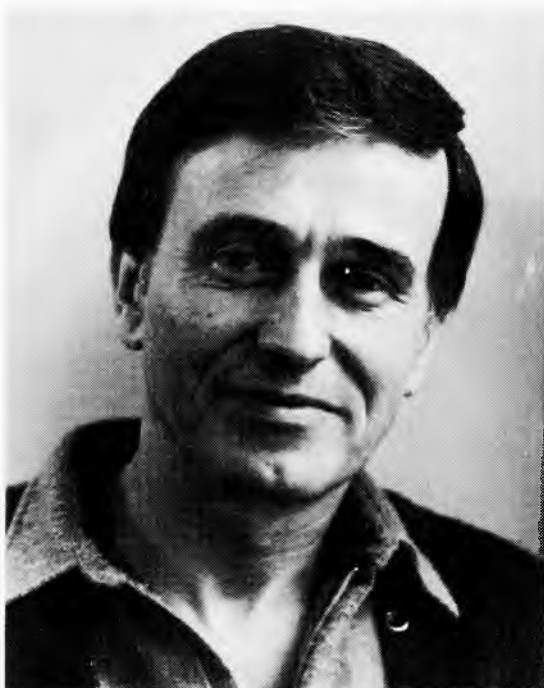
A rezultat był taki jak to w życiu. Na koniu się nie pobujałem, a po Jego śmierci w miasteczku nie szeszał ani jeden pies. Zmarł tuż po trzydziestce. Chudy szewski Chrystus z małej miejsciny, strzęp dratwy, zdmuchnięty ze światła żywych wyrokiem boskim, psiakrew!!!

Nie zdążyłem nawet dostać od niego lania.

– *Nigdy nie zetknęłam się z żadnym pana wspomnieniem o ojcu.*

– Ponieważ cały czas miałem drugiego ojca, Stanisława Zielińskiego, prze-miłego pana, który, gdy wychodził po papierosy, to potrafił zniknąć na trzy lata. Bywał okrutny w stosunku do mojej ukochanej matki, ale nigdy mi do głowy nie przyszło, żeby go nie kochać. Dość szybko zorientowałem się, że miłość syna do ojca ma taką wartość sama w sobie, że ojciec nawet nie musi się męczyć, by na to zasłużyć. Po prostu nie pozwoliłbym sobie wyrwać mojej miłości do drugiego człowieka, on nie musi mi dostarczać powodów. Miłość to nie stragan, gdzie wszystko musi się opłacać. Trzeba ją czuć.

Mój ojciec... Ja go pamiętam w trumnie. Opowiadano o nim, że był wysoki, chodził w jasnych garniturach i miał bambusową laskę. Mam ze trzy takie jego zdjęcia. Mówią, że mam tył głowy podobny do niego. Chodzi oczywiście o kształt, a nie o lysinę. Kiedyś pojechałem do Rembertowa, gdzie mieszkała siostra mojego ojca, Helena. Jechałem wtedy na zlot młodziędzy do Warszawy, 140 kilometrów rowerem powiązanym sznurkami. Wpadłem do Rembertowa, żeby coś zjeść. Ciotka podała mi zupę szezawiovą i nie wiem, w jaki sposób w tej zupie znalazł się lok włosów. Nie jeden włos – cały kędzior. By ciotec nie sprawić przykrości, zjadłem wszystko. Ona mnie wtedy pierwszy raz zobaczyła dorosłego, a ja miałem tył głowy podobny do potylicy ojca.



Fot. Günter Linke

– *Żył pan blisko natury. A jakie były pana pierwsze kontakty z kulturą?*

– W naszym miasteczku były dwa „teatry”. Jednym były pożary. Wszystko pędziło, tam gdzie się paliło. Były ręczne pompy i konne zaprzęgi, które wiozły półpijanych strażaków. My wyskakivaliśmy z klasy przez okno i boski pędziliśmy do pożaru. Nawet jeżeli było to 5 kilometrów, zawsze przybiegaliśmy przed strażą. To pierwsza atrakcja.

Drugim naszym teatrem były pogrzeby. Ta fascynacja zresztą została mi do dzisiaj. W perspektywie dzieciństwa pogrzeb jawi się jako koncert. Grała orkiestra straży ogniowej. Był też człowiek, nazywał się Piekarski, który przemawiał nad grobem za pół litra wódki. Przemawiał najlepiej ze wszystkich, lepiej od księdza. Księża zresztą posługiwali się wtedy w większym stopniu łaciną niż teraz. Szkoda, że łacinę odebrano naszym duchownym. Sam fakt, że tekst był niezrozumiały, sprawiał, że człowiek miał bliższy kontakt z Bogiem. Chodzę do kościoła, jestem człowiekiem wierzącym, ale nie chcę, żeby o Panu Bogu mówić jak o miejscowym wojewodzie.

Te dwa wydarzenia w życiu miasteczka były czymś szczególnym, niezwykłym i wcale nie smutnym.

– *Formą ludowego widowiska.*

– Tak. Zresztą kiedyś to opisałem w jednej z moich nowelek. Chciałem z pogrzebu zrobić wydarzenie niesłychanie erotyczne. Po trumnie ślizgały się gałęzie z dojrzałymi gruszkami, szła jakaś para młodych i, zanim dotarła na

cmentarz, zdążyła się w stogu pocałować albo pokochać. Jeszcze wilgotni od miłości dołączali do orszaku i zjawiali się nad grobem.

Po prostu u nas to było zarazem smutne i radosne. Zawsze kończyło się stypami, kolacją, jedzeniem. Do tej pory, gdy ktoś umrze, to nie żegna się go od razu. Jeszcze przez jedną noc traktuje się go jak żywego. Jest kobieta, która odmawia modlitwy. W pokoiku obok można się przy stoliku napić herbaty i wypić kieliszeczek wódki. Zmarłemu poprawi się coś pod brodą, włoży do kieszeni paczkę papierosów. Jak ja mojemu ojczymowi. Nie tak jak w dużym mieście, gdzie z lodówki przewozi się na cmentarz jakiś pakunek, a nie człowieka. A tam w prosty sposób przedłuża się życie. Ci ludzie to wspaniale rozumieją.

Pamiętam takie zdarzenie z moją matką, która była osobą niezwykle inteligentną. Taką inteligencją z ziemi, a nie z ksiązek. Poszliśmy kiedyś na cmentarz i ona zaczęła stópka po stópcie coś sobie odmierzać przy grobie mojego ojca, Antoniego Nowickiego, którego nie znałem. Ja pytam: *Co ty tam mierzysz?* Ona: *Wiesz, tutaj jest miejsce dla mnie.* Mówię: *Przecież ty masz drugiego męża.* Na co moja matka: *Nie będę z tym starym diabłem leżeć, on niech leży naprzeciwko. Ja wrócę do Antosia.* Po czym dalej mierzy tymi stópkami. Ja się pytam: *Co ty teraz mierzysz?* A mama mówi: *Jakby ten bez obok wyciąć, to będzie miejsce i dla ciebie.* Miałem wtedy dwadzieścia kilka lat. Mówię jej: *Mamo, o czym ty mówisz?* A ona: *A co się będziesz po świecie pałętał.*

Przecież to jest dokładnie to samo, co u Manna w *Doktorze Faustusie*. Jak zatoczysz już łuk – od wyjazdu z domu przez sukcesy, miasta, świat, kobiety – to wróc z powrotem do swoich korzeni. Ona o tym opowiedziała. Przedłużyła moje nie istniejące życie. I coś takiego mówi ci pani jeszcze w sile wieku, która za chwilę będzie kroić makaron...

– *Jest w tym życiowa mądrość.*

– Tam żyją tacy ludzie. Warto to zestawić z moim zawodem, który ociera się wielokrotnie o zbyt wygórowane nadzieje, próżność, ambicje, opinie, w których człowiek tak się płacze.

– *Także o wiele upokorzeń.*

– Potwornych. Człowiek czuje się jak pieczywo: jeden lubi taką bułkę, drugi inną. Podobasz się panu Potockiemu, a pani Marchewkowej nie, albo odwrotnie. I tak miotają tobą na prawo i lewo. Natomiast ja miałem szczęście mieć taki dom, który nie miał nic wspólnego z brudnymi ambicjami mojego zawodu. Gdy pojawiałem się w pięknym samochodzie obok pięknej kobiety, moja matka pytała raczej, czy mam zapasową oponę, czy noszę kalesony, bo właśnie jest luty, albo czy ta pani przykrywa mnie w nocy, gdy się rozkopię. Nigdy nie powiedziała: *Ach, ty przyjechałeś z gwiazdą, a jakie masz piękne auto...*

– *Wiedziała, że sława ma niewiele wspólnego z prawdziwym szczęściem.*

– To nie były te kategorie. Na przykład podczas kolacji wszyscy oczekiwali, bym coś opowiedział. I mówiłem o Buenos Aires: jakie to białe miasto, jakie szerokie ulice, jak to daleko. Wtedy mama pytała: *Ile?* Mówię, że jakieś 8 lub 15 tysięcy kilometrów stąd. A ona: *Po co tak daleko?*

To byli tacy ludzie. Gdy wujek Paszyński, brat mojej matki, umierał, ja wpadłem do niego. On przymrużył jedno oko i pyta: *Gdzie teraz stoisz?* Dla niego wyjechać z Kowala znaczyło tyle, co stać w jakiejś jednostce, w wojsku. Mówię: *Wujku, jestem w Krakowie.* On: *W Krakowie? To ładne historyczne miasto. Sh-*

chaj, a czy tam też ludzie umierają? Mówię: *Tak, wujku. Jak w Kowalu, w Buenos Aires, w Paryżu.*

Ci ludzie bezwzględnie nauczyli mnie i dalej uczą, gdy się tam pojawię, właściwego widzenia rzeczy. Tam nie przyszpaujesz. Mam kolegę, Jasia Sarnę, który jest prostym malarzem i myśliwym. On mówi takie rzeczy, jakich nie powie najwspanialszy humanista. Za każdym razem usłyszę od niego jedną rzecz, która mnie zwala z nóg. I on ma rogi losia, którego ustrzelił, jakiś szczególny okaz. Mówi mi ostatnio: *Nie mam pieniędzy, firma mi nie idzie, nie mam gdzie malować, mogę sprzedać to trofeum za tyle milionów. Ale mój syn tak go kocha. Więc nie mogę go sprzedać.* Nie zrobi tego za skarby świata.

To wspaniali ludzie. Gdyby ktoś mi odebrał moje pochodzenie, moje miejsce, to ja bym w ogóle stracił tożsamość. Nie pozabierałbym się w tej rzeczywistości, która nas otacza i która jest taka skomplikowana, bałaganiarska i okrutna. Nie odnalazłbym się w moim wieku coraz bardziej niebezpiecznym i zapowiadającym bliski koniec. Wśród kobiet, które są, jakie są. W Kowalu przynajmniej wiadomo, gdzie się udać na końcu.

Nie myśleć o śmierci to czyste szaleństwo, to – w moim pojęciu – nieznamość życia. Kiedy kogoś Kochamy i, na przykład, oglądamy piękny pejzaż, to brakuje nam jednego: że obiekt naszej miłości nie dzieli naszej fascynacji. Dokładnie tak samo jest z życiem i ze śmiercią. Po prostu człowiek nie może żyć pełnią życia, jeżeli nie wie, że ono kiedyś się skończy. Nigdy nie odczuje naprawdę smaku szczawiowej zupy, erotycznego zbliżenia z kobietą. W każdej chwili ta świeczka może zgasnąć. Jeżeli to wiesz, to trochę ci się w życiu uda. Trochę, bo każdemu udaje się trochę.

Nie chciałem zdobywać świata

– *Podobno wcześniej objawiły się u pana talenty muzyczne. Wiązał pan z nimi jakieś plany?*

– To zabrzmiało jak żart. Choć potem, jako człowiek dojrzały, odnalazłem w tym pewną pointę. W takim miasteczku jak Kowal jest aptekarz, komendant ochotniczej straży ogniowej, ksiądz i organista. Nikt więcej. Sekretarza partii nikt nigdy serio nie traktował. Udałem się kiedyś do tego organisty, bo...

Opowiadając o sobie, muszę powiedzieć, że do dziś mnie tak naprawdę o nic nie chodzi. I wtedy też o nic mi nie chodziło. Chodziłem więc do tego organisty przecież nie dlatego, że chciałem grać na fortepianie, tylko dlatego, że było to takie szczególne miejsce. On miał siwą brodę, jasne włosy i tylko dwa zęby. Śpiewał donośnym głosem. Miał stare pianino z gotyckim napisem po niemiecku, żadna Calisia. Zresztą to on mnie zwykle ściągał, bo przynosiłem mu jabłka albo jajka, czasami zaniósłem kurę. Pieniądzy nie było wtedy dużo.

Pamiętam, gdy do Kowala przyjeżdżało kino ruchome, wystawiano wielki koszyk z sieczką. Idąc na film zabierało się dwa jajka, które kładło się do tego kosza. Tak samo za księdzem, który chodził po kolędzie, włókł się wóz, a na nim była klatka na kury i wielki kosz na jajka.

Podobnie z organistą. Płaciłem mu produktami, a on mnie uczył... właściwie niczego! Uczył mnie gamy *Nie ma księdza wikarego...* I tak chodziłem do niego tygodniami. Moim przekleństwem są krótkie palce. Kiedyś w przypływie dobrego humoru wymyśliłem, że mam duszę Chopina, lecz ręce rzeźnika. To przykre,

gdy z wytwornego smokingu wystaje ci coś, co naprawdę nadaje się do łopaty. Zwłaszcza gdy grałem pokerzystę w *Wielkim Szu*.

Wróćmy do lat młodości. Przede wszystkim muszę powiedzieć, że wtedy nikt specjalnie nie zajmował się dziećmi. Miłość rodziców była ogromna, ale bieda była straszna... Trzeba było gromadzić żywność, a nie zastanawiać się, czy jakiś jastrząb nie porwie dziecięcia. Niestety to podejście przeniosłem w stosunku do moich dzieci. W ogóle nie mogę pojąć, że miałbym się nimi zajmować – załatwiać im mieszkania itp. Wtedy każdy musiał sobie sam wydrapać jakąś dziuplę w życiu, nikt mu w tym nie pomagał.

Gdy skończyłem szkołę podstawową, zaczęło coś mówić o wyborach w życiu. A ja właśnie wtedy po raz pierwszy usłyszałem, że *Jack* czyta się jako *Dżek*. Uświadomił mi to pewien rzyż skurwysyn i strasznie mnie zdenerwował, wprost załamał. Powiedziałem, że chcę jakąś książkę Jacka Londona, a on mówi „Dżeka”. Nie wiedziałem, co to znaczy. Byłem wtedy strasznie dziecinny.

I nagle trzeba było wybierać. Szczytem marzeń ludzi z mojego środowiska – od tego miałem w ogóle zamiar zacząć naszą rozmowę – było zdać małą maturę. Nie wiem, czy pani w ogóle wie, co to była mała matura? Nauka do normalnej matury trwała łącznie 11 lat. Natomiast ukończenie dwóch klas liceum, to była mała matura. A mała matura oznaczała, że nie nosisz już worków, tylko je liczysz. Przy skupie owoców zapisujesz, ile kto przyniósł, przy okazji możesz zamiast drugiej kategorii wpisać pierwszą. Można było kombinować. Zresztą w takich małych miejscowościach pojęcie kradzieży funkcjonuje zupełnie inaczej. Tam po prostu człowiek, który kradnie, to taki, co sobie radzi. Oczywiście wzięło się to z czasu zaborów, z okupacji; kradzież była nie tylko radzeniem sobie, ale także walką z okupantem. Potem ludzie nawet nie zauważyli, że to wszystko przemignęło. Dla mojej matki, wspaniałej kobiety, która nigdy nie widziała morza, tak naprawdę wojna nigdy się nie skończyła. Zawsze musiała stać w kolejkach, zdobywać jedzenie. Ci ludzie nigdy nie odetchnęli pełną piersią.

Musiałem więc coś ze sobą zrobić. A dostęp do informacji to była „Przyjaciółka” i „Chłopska Droga” – dwie gazety, które docierały do Kowala. W nich wyczytałem, że istnieje Liceum Muzyczne w Inowrocławiu. Pojechałem tam z gamami *Nie ma księdza wikarego...*, z rękami, które są rękami rzeźnika, i z nie swoimi marzeniami. Powiem więcej – ja do tej pory nie mam swoich marzeń. To fala mnie unosi, czasami ktoś wymyśli coś na mój temat, ale żebym ja o tym marzył? Mowy nie ma. Pojechałem... Ten Inowrocław jest 36 kilometrów od Kowala.

– *Była to prawdopodobnie największa wyprawa w pana życiu?*

– Dostałem słoik smalcu na drogę, bo nie wiadomo było, kiedy wrócę i czy w ogóle wrócę. A ile przesiadek! Najpierw jechałem furmanką do Nakonowa 5 kilometrów, bo u nas nie ma stacji. Potem przesiadka we Włocławku. W Inowrocławiu po raz pierwszy w życiu zobaczyłem tramwaj. Bałem się, że nie zapamiętam numeru. Po latach stwierdziłem, że jest to jedyny tramwaj w Inowrocławiu – jedynek. Co ja przeżyłem! Gdybym teraz jechał trzy razy do Nowego Jorku i z powrotem, to nie ma żadnego porównania z tamtym!

Na budynku widniał napis: Średnia Szkoła Muzyczna. To był taki poniemiecki dom, wielkie drzwi, wysoko do klamki... I ja ze starą teczką pożyczoną od wujka Paszyńskiego, wypastowaną, żeby dobrze wypaść. A w środku: cztery po-

midory, kilka papierówek, smalec, kawałek chleba, wypastowane buty. Miałem ostrzyżony łeb, z przodu grzywkę. Przecież były to czasy, gdy dzieci strzyżono na krótko, by nie miały wszy, a w szkole podawano tran.

Stanąłem w drzwiach, a tam, na samym końcu, zupełnie jak Hitler, siedział za biurkiem facet, który w ogóle nie zwracał na mnie uwagi. I ja – po nieprawdopodobnym, oszalałym tournée po świecie pełnym tajemnic – zjawiłem się w tym pokoju tak naprawdę z niczym. Żebym choć miał, jak dzisiejsze dzieci, sprecyzowane marzenia! Po prostu wyczytałem w „Chłopskiej Drodze”, że jest takie liceum. Przedstawiłem mu się i oczywiście cały czas cytowałem mamę: *Wie pan, mama powiedziała, że tu można być w szkole muzycznej.* On: *A co ty chcesz?* Ja: *Chciałbym się uczyć na pianinie.* – *Na czym?* – *Na pianinie.* On mówi: *Chyba masz na myśli klasę fortepianu?* A ja: *Nie, ja na pianinie.* Spojrzał na mnie dziwnie. Nie wiedziałem przecież, że istnieje fortepian, bo skąd mogłem wiedzieć? On na to: *No dobrze, stancja jest?* – *Nie, mama mówiła, że jest internat.* – *Nie ma miejsc, trzeba mieć stancję. A instrument jest?* – *Nie, nie mam instrumentu.* – *Jak to, musisz mieć instrument.* A ja dalej stoję, bo nie wiem, czy mam wyjść, czy mam się obrazić. Nic nie wiem. On tak na mnie patrzy, patrzy i mówi: *Chodź tu.* Idę z tą teczką. A on: *Pokaż rękę.* Wziął moją dłoń i stwierdził: *A w ogóle to kontrabas.* To jest ta pointa. Przytaczałem ją wielokrotnie, gdyż zapamiętałem wtedy na całe życie, że nie do wszystkiego człowiek się nadaje.

– *Szybko się okazało, że muzyka była pomyłką. Zmieniał pan szkoły, było ich chyba kilkanaście. Dlaczego tak dużo?*

– Dlatego dużo, ponieważ były nie chciane. Nigdy nie miałem poczucia, że zdobędę świat. Nigdy nie chciałem zdobywać świata. Może dlatego nie nauczyłem się nawet języków obcych. A gdy już miałem 16, 17 lat, to pokochałem pierwszą kobietę. Fizycznie, a także sercem. Moim jedynym marzeniem było utonąć z nią na wieki pod kołdrą. Podporządkowałbym temu wszystko. Po co mi w ogóle jakieś szkoły, do czego? Świat to była ona: jej piersi, jej usta. Palila „Sporty”, to i ja palilem. Poprawiała włosy, to i ja tak poprawiałem. Świat erotyczny, który mnie wciągnął bez reszty, był czymś zdumiewającym! Gdzie mi się tam uczyć? Matka nie wiedziała, co ze mną zrobić. Zresztą wtedy, gdy się zakochałem, w gruncie rzeczy osiągnąłem już więcej, niż powinienem: miałem małą maturę, byłem w ostatniej klasie. I wtedy uciekłem z tej szkoły. Może zabrzmiało jak dziecinna bajka, ale uciekłem, bo chciałem polować na wilki. Namawiałem całą klasę, żeby rzuciła szkołę.

– *I oni dali się namówić?*

– Z początku wszyscy... ale wyjechał ze mną tylko jeden Zdziechu. Pojechaliśmy do niego, do Kamienicy Elbląskiej. Jego ojciec siedział akurat w więzieniu, było więc jedno wolne łóżko. Szron na ścianie można było zdrapywać paznokciem. Do jedzenia tylko kapusta i mleko od jednej krowy. My chcieliśmy polować na wilki, bo od każdej pary uszu placono niezłe pieniądze; za dziesięć par można było kupić sobie motor. Niestety wycie, które było słychać po drugiej stronie Zalewu, okazało się odgłosem pogłębiarki.

Od Zdziecha pojechałem do Kowala, do szkoły nie chciałem już wracać. Nie nawidzę wracać przegrany w te same miejsca. I wtedy pomógł mi człowiek, który mnie pokochał, czyli moja dyrektorka Zofia Pietrzakówna, której nieomal rozwalilibym klasę. Przysłała mi czuły list, że chce, bym ukończył szkołę, ale nie

powinienem do niej wracać i najlepsza będzie dla mnie Rokitnica. Tam nie mieli wolnych miejsc, więc pojechałem do Łodzi.

Przybyłem z matką. Przyjęła nas gruba Żydówka, pani Machejkowa, i zapytała: *Czego tu szukasz, chuliganie?* Moja matka miała lzy w oczach. Dyrektorka powiedziała: *Dobrze, zostawię cię tytułem próby.* Mama, jak to czynią wiejskie kobiety, dziękowała jej, kłaniała się.

Od tej chwili zaczęły się tortury. Ta baba kazała uczniom recytować wiersze. Nigdy przedtem nie zdarzyło mi się występować. Gdy tańczyłem trojaka w szkole podstawowej i wchodziła moja siostra albo ciotka, to potrafiłem ze wstydu zejść ze sceny. Nienawidziłem występować i nienawidziłem patrzeć na występujących. Żenowali mnie swoim ekshibicjonizmem. Nigdy mnie nie wzruszali, przeciwnie – śmieszyli i było mi ich żal. Ale już najbardziej żal mi było siebie. Tymczasem ona ściągała mnie na dywanik do gabinetu i kazała recytować, bo lubiła ustawiać wiersze. Ponieważ przyszedłem z opinii chuligana, nie mogłem jej odmówić tej przyjemności. I ona zaczęła mnie w to wypychać. Nauczyłem się *Jak Janosik tańczył z cesarzą* Tetmajera, wszystkiego się nauczyłem.

Na maturze zrobiłem 12 błędów ortograficznych, które mi poprawiono, bo miałem bardzo dobrą pracę. Jako jedyny pisałem o poezji 20-lecia międzywojennego. I wytypowano mnie do Szkoły Teatralnej. Właściwie wszystkie szkoły, mimo że byłem najgorszym uczniem, kończyłem z odznaczeniem. A już wychodząc ze średniej szkoły, zapomniałem odejmowania.

Aktorstwo nie było moją pasją

– *Jak pan zareagował na pomysł Szkoły Teatralnej? Przecież nienawidził pan występować.*

– Poszedłem tam i zdałem.

– *Był to Wydział Aktorski Łódzkiej Szkoły Teatralnej i Filmowej?*

– Tak. Jerzy Toeplitz był wtedy rektorem. Zdałem w pożyczonym garniturze, recytując *Jak Janosik tańczył z cesarzą*. Teraz ludzie wiedzą, jakie zasadzki kryje zawód aktora. Wówczas był to miraż, cud, coś nieprawdopodobnego. Zdawały setki ludzi. I ja w tym tłumie dzikich, opętanych, pięknie ubranych – po prostu zdałem egzamin na pierwszy rok. Przeszedł pierwszy semestr, na którym okazałem się absolutnym celerem. Brałem krzesło do ręki i udawałem, że jest to chore dziecko, robiłem różne dziwne rzeczy, podobno niezłe. A przecież wcześniej nigdy nie chodziłem do teatru. Tu pojawia się problem inteligenta „pierwszego rzutu”. Nie wiedziałem, na czym polega trud, niezbędny do osiągnięcia intelektualnego, artystycznego rezultatu. Mnie to wszystko kojarzyło się z jakimś kolorowym zdjęciem w „Przypięciółce”.

– *Traktował pan aktorstwo dość powierzchownie.*

– Bardzo. Uważałem, że talent to karty, alkohol, kobiety... i zaczęło się. Najpierw przegrałem w karty swoje półroczne stypendium, takie na bony. Dziewczyny kochałem po cztery dziennie. Nie było żadnych AIDS-ów, nikt tego nie potępiał, tak jak dzisiaj. No i chcieli mnie wyrzucić po tym pierwszym roku. Ale zrobili coś niezwykłego: pozwolili mi powtarzać rok. Znowu – dziwni, kochani ludzie.

– *To był precedens?*

– Tak, albo się kogoś dawało na drugi rok, albo wypieprzało. A oni mnie

zostawili. Mało tego, z własnej kieszeni złożyli się po pięć dych, żebym miał 450 zł na życie. To zupełnie nieprawdopodobne.

Gdy byłem na swoim „drugim” pierwszym roku, przyszła taka Chojnacka i krzyknęła na mnie: *Co ty tutaj robisz?* Bardzo mnie tym obraziła. Poczula się dotknięta, że to nie ona mnie wybrała na egzaminach. A jak mnie obraziła, to uznałem za stosowane obrazić się na nią. Od tego momentu przestałem chodzić na zajęcia.

– *W pańskiej sytuacji była to najgorsza rzecz, jaką można było zrobić.*

– Tak. Wyrzucili mnie z niedostatecznymi ze wszystkich przedmiotów.

Oczywiście była też wówczas jakaś miłość... Mam niesamowitą pamięć do zapachów. Pamiętam, jak ona pachniała. I pamiętam jedno zdarzenie. Śpiewał Fred Buscalione. Z radia „Tatry”, które miało cztery tajemnicze klawisze, unosił się jego ochryply głos i *Criminal tango*. Gdy leżeliśmy jeszcze wilgotni od młodej miłości, ona powiedziała ze wschodnim akcentem: *Ależ to musi być chłop*. Wtedy uznałem, że powinienem oddalić się od tej damy. Nawet to mnie uraziło, byłem zazdrosny o jakiegoś nie istniejącego piosenkarza.

– *Nawiązał pan podczas tych dwóch lat studiów w łódzkiej Szkole jakieś znajomości, które potem zaprocentowały?*

– Szkoła Filmowa to była Targowa, a my byliśmy na Gdańskiej. Kontakty nie były zbyt ściśle. Brali nas oczywiście do etiid. To był ten okres, kiedy Zygmunt Malanowicz, z którym byłem na roku, zagrał w *Nożu w wodzie*. „Pierwszy” mój pierwszy rok to był Malanowicz, Monika Dzienisiewicz. Mój „drugi” pierwszy rok to Joasia Szczerbic, żona Skolimowskiego. A trzeci mój „pierwszy” rok to Seniuk, Krzyżanowska – ale to już w Krakowie.

Pamiętam ten dzień. Przyszedł do mnie, do akademika, taki jeden pedał, smutny, spocony, i oświadczył mi rzecz, która była dla mnie jak trzęsienie ziemi. Powiedział: *Jedna osoba ma poprawkę, druga dwie poprawki, a jednego wyrzucili – zawisł na mnie takim krowim wzrokiem – to ty*. Jak Boga kocham, bardziej pamiętam jego oczy niż ból, który wtedy poczułem. Ja tylko nie chciałem pójść do wojska. Wojsko wydawało mi się i wydaje nadal bezwzględna ohydą. Oczywiście znam wszelkie racjonalne powody, dla których istnieje armia, ale dla mnie to zawsze będzie okrutna zabawa dziwnych chłopców. Może jestem idealistą, ale dlaczego zużywa się stal i energię po to, by wyprodukować coś, co ewentualnie ma rozerwać bebechy drugiemu człowiekowi? Miałem przykłady tego szaleństwa. Leżałem kiedyś na ćwiczeniach obok starego, brzuchatego pułkownika, który oczy wypatrywał, by ukazały się czolgi z tektury, za którymi stał Kazio Kaczor i przesuwał je na horyzoncie. A on mówił: *Uwaga, NP na horyzoncie*. I ten sam facet malował liryczne akwarele i miał córkę, która grała na skrzypcach. To jest ponad moją wytrzymałość.

– *Po wyrzuceniu ze szkoły postanowił pan podjąć pracę w kopalni. Skąd ten – raczej zaskakujący – pomysł?*

– Znowu wyczytałem w gazecie, tym razem był to „Kurier Polski”, że Kopalnia Węgla Kamiennego Bytom 8 – Miechowice reklamuje od wojska. Wziąłem komplet koszul, kupiłem sobie na ciuchach jasne ubranie, które nie było elegancie, ale, jak było czyste, mogło za takie uchodzić, i pojechałem do Bytomia. Wsiadłem w tramwaj, pojechałem do Miechowic i ulicą Racjonalizatorów, wznie-

cając kłęby węglowego pyłu, szedłem w kierunku dziwnych zabudowań, które później okazały się hotelem robotniczym.

– *Czy czuł się pan przegrany, żalował, że zaprzepaścił życiową szansę?*

– Szkoły Teatralnej nigdy nie odbierałem jako szansy. Zapomniałem powiedzieć o bardzo ważnej rzeczy, ja wcześniej uciekłem ze Szkoły, wyjechałem stamtąd. Oni wszyscy byli jacyś napyrzeni... Zgubiłem od razu indeks, nie wiedziałem co robić. I wyjechałem pewnego dnia zapomniawszy zamknąć kran na 7. piętrze, który zalał w cholere cały akademik. Pojechałem do domu, ukryłem walizkę w tapczanie. W Szkole powiedziałem, że moja matka jest chora i muszę na nią pracować. Kolegom – że pierdołę coś tak nudnego jak ta szkoła, bo idę do Zespołu „Śląsk”, który wyjeżdża w świat. A matce powiedziałem, że nie dali mi stypendium i w związku z tym muszę wrócić do domu. Wszystkich oszukałem, tylko po to, żeby wrócić do Kowala. Na co moja matka, zupełnie niespodziewanie, powiedziała, że da mi te pieniądze. To był wtedy nieprawdopodobny wyczyn, to tak jakby Rockefeller dał synowi wyspę z helikopterem. Wróciłem więc do Szkoły, gdzie zdążono już zawiadomić milicję o moim zaginięciu. Zresztą w podobny sposób uciekałem ze wszystkich szkół...

– *A tak naprawdę, dlaczego pan uciekał?*

– Nigdy mi się nie wydawało, że miejsca, w których tkwiłem, były miejscami szczególnymi. A w Łodzi po prostu czułem się źle towarzysko. Tam było takie miejsce przy zegarze, gdzie siadały starsze roczniki, mieli dziwne miny...

W kopalni pierwszy raz zetknąłem się ze światem realnym, prawdziwym. Choć przecież tkwiłem w nim cały czas korzeniami. Pamiętałem tych ludzi palących lichą machorkę i grających w tysiąca, gdy wracałem pociągami ze szkoły średniej czy ze studiów. Były to jednak dziwne rośliny. A w Bytomiu spotkałem dziwne stwory, jakichś walijskich górników... I raptem ja w coś takiego wszedłem.

– *To była rzeczywiście praca na dole?*

– Normalna praca na dole. Zdałem egzamin, najpierw pracowałem przy wentylacjach w wodzie po jaja, jak się wtedy mówiło, potem pracowałem na przodku.

– *Myślał pan o niebezpieczeństwie związanym z tą pracą?*

– Nie myślałem o żadnym ryzyku. Jedyne, co mnie niepokoiło, to fakt, że matka może się o mnie martwić. Oczywiście nie powiedziałem jej prawdy. Pisałem w listach, że pracuję w teatrzyku kukielkowym, by nie bala się, że coś mi może spaść na leb.

– *A jak pana, niedoszłego aktora, przyjęli górnicy?*

– Dobrze, bo ja ich pokochałem. Pisałem im listy do dziewcząt. To była kopalnia z piekła rodem, kopalnia degeneratów i wyrzutek społeczeństwa, ludzi bez dowodów osobistych. Między innymi dlatego reklamowała od wojska, bo był tam gaz, woda i ciężkie warunki pracy. Byłem jedynym właścicielem piżamy w domu górnika. Ja ich lubiłem, nie stawiałem się.

Pewnego dnia przyjechał do tego Domu Górnika Gustaw Moreinek. W Szkole Teatralnej mówiłem fragment jego *Judasza z Monte Sicuro*. On postanowił odbębnić spotkanie i wyjść. I raptem zadałem mu kilka kompetentnych pytań, i jeszcze wyrecytowałem fragment jego prozy. Nawiasem mówiąc z prozy zawsze miałem piątkę. Moreinek oniemiał. Potem odprowadzając go na przystanek au-



Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha J. Hasa



Spirala Krzysztofa Zanussiego



Magnat Filipa Bajona

tobusowy, zwierzyłem się z mojego losu. On mnie wysłuchał. Taki epizodzik z pewnym pisarzem.

Zjeżdżałem na dół, wracałem z powrotem. Bardzo dużo piłem alkoholu, opętane ilości, litrami. W pewnym momencie wyjechałem do Karolina, żeby zdawać do Zespołu „Śląsk”. Miałem zresztą ładny głos, kiedy byłem młody i nieprzepakowany. W Kowalu latem wchodziłem na wysokie drzewo – nie było żadnych mass mediów – i śpiewałem godzinami. Była szarówka, a ludzie wychodzili przed domy i słuchali. Potem ten głos był coraz gorszy. W Karolinie coś zaśpiewałem. Nie umiałem tańczyć. Oni od razu wyczuli, że jest fajny facet, ale jako fachowcy wiedzieli, że się nie nadaje do zespołu. Nawet w chórze nie wystarczył głos tylko ładny, musi być jeszcze potężny. Splawili mnie. Wróciłem do kopalni.

Ale przyszła taka chwila, gdy wzięwszy ze sobą helm górnika wyjechałem do Łodzi. Potem całe lata ścigali mnie, żebym oddał „sprzęt”. Przybyłem do profesora, który dał mi piątkę z prozy, jedyną wśród wszystkich dwój. Był to nieprawdopodobny człowiek, mówił o sobie: *Niech pan popatrzy, jak optymistycznie się umiera*. Chory na gruźlicę, leżał wyprostowany w łóżku, kasłał do jakiejś butelki. Był doktorem filozofii, przyjacielem Osterwy, wspaniałym pan, średni aktor – Henryk Modrzewski. I on powiedział: *Pan chce być aktorem*. A ja weale nie chciałem nim być, aktorstwo nie było moją pasją. Po prostu nie wiedziałem, co ze sobą zrobić. Na pewno nie chciałem pójść do wojska. Zapytał: *Ma pan pieniądze?* Odpowiedziałem: *Nie bardzo*. Wtedy nowością było sprzedawanie butelek, to dopiero nastąpiło w Polsce. On: *Pod zlewem jest sporo butelek, proszę je umyć i sprzedać. A niezależnie od tego niech pan uda się na dworzec Kaliski* – on to mówił bardzo poważnie. – *Gdy podejdzie pan do lokomotywy, niech pan powie mechanikowi: posiedź sobie dobry człowieku, ja będę wrzucał węgiel do paleniska. I w ten sposób pan dojedzie do Krakowa. A w Krakowie pan nie będzie miał z czego żyć, więc narysuję panu, jak sobie radzić*. Wziął kartkę i narysował mi wózek. Precyzyjnie, ze strzałkami, jakie kółka, paski... *Między zajęciami albo nocą uda się pan na dworzec i będzie woził bagaże. Tam jest duży ruch ze względu na przesiadki do Zakopanego. Prześpi się pan kilka godzin i da pan sobie radę. Dam też panu list polecający do Jerzego Merunowicza*. Napisał, pozwolił mi przeczytać. Było tam napisane: *Drogi Jerzy, w pierwszych słowach niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Serdecznie cię pozdrawiam, mam nadzieję, że czujesz się lepiej ode mnie. Wysyłam ci studenta, który nigdy w życiu aktorem nie będzie, ze względu na kompletny brak charakteru, ale jest to dobry i fajny człowiek. Twój doktor Henryk Modrzewski*. Zwrócił się do mnie: *Nie wiem, czy to panu pomoże, ale proszę to wziąć*. Przyjechałem do Krakowa.

– *Był pan wcześniej w Krakowie?*

– Na centralnych eliminacjach recytatorskich, jeszcze jak byłem w gimnazjum. Ale nie wtedy nie uzyskałem.

No więc przyjechałem, zakwaterowali mnie w akademiku nad szkołą. Pamiętam, że narysowałem sobie paznokciem krzyż na ścianie i modliłem się, żeby mi się powiodło. Żeby mnie nie wzięli do wojska. Zszedłem na dół i tam spotkałem kolegę, który był już po pierwszym roku. Opowiedziałem mu, jak repetowałem i wyrzucili mnie z Łodzi. Powiedział: *Broń Boże tego nie mów na egzaminie*. Mówię: *Jak można nie powiedzieć prawdy?* A on: *Przecież nie musisz kłamać, możesz przemilczeć*. Mam to wyryte w pamięci.

Na egzaminie od razu opowiedziałem o sobie wszystko: że byłem na I roku, że zostawili mnie, że byłem w kopalni. Rektor Fulde wykrzyknął: *Co pan sobie wyobraża, że tu jest przytułek, że będziemy gromadzić chuliganów? Niech pan wraca, skąd pan przyjechał. My mamy już swoich takich jak pan. No, ale niech pan coś pokaże.* Byłem już wtedy bogaty w doświadczenia.

– *Niemniej musieli pana zestresować takim przyjęciem?*

– Ależ totalnie, bo wiedziałem, co oznacza egzamin wstępny: wszystko albo nic. Znowu recytowałem *Jak Janosik tańczył z cesarzową, Do prostego człowieka* Tuwima i wstęp do *Balladyny* Słowackiego.

– Zacząłem od Słowackiego. Mówię i tak patrzę na nich. Siedzi Wacław Nowakowski, aktor jeszcze z czasów Szyflimana, brwi pomalowane ołówkiem – śpi. Babcia Gallowa patrzy dziwnie, ten Fulde wbił we mnie oczy żbika. Nudzą się, widzę, że spadam na dno. Pytają: *Ma pan coś jeszcze?* – Tak, „*Pana Tadeusza*”. – *To proszę.* Widzę, że nie ma mnie już, koniec. W trakcie próbowałem numeru z krzesłem. Żle go wykonałem, nikt nie widział w tym krześle dziecka. Pytają znowu: *A może jeszcze coś pan ma?* Ja: *Do prostego człowieka.* – *To niech pan powie.* Całą rozpacz, którą miałem w sobie, cały paradoks sytuacji, całą świadomość rzeczy umieściłem w tym wierszu. Ze złości potwornej. I zauważyłem, jak Wacio Nowakowski uniósł te swoje narysowane brwi i zaczął sobie wystukiwać jakieś tajemne rytmy. Gdy skończyłem, Fulde miał surowość już serdeczną: *Niech pan podejdzie, panie kolego. A z czego pan będzie żył, jak pan będzie u nas w Szkole?* Wyciągnąłem z kieszeni kartkę: *Profesor Modrzewski dał mi rysunek wózka, on jest na takich tulejkach, tu ma pasek...* Fulde mówi: *Co pan jakiejś głupoty opowiada?* a Gallowa: *Chwileczkę Gieniu, co tam panu Henio dał, pokaż to pan. To interesujące.* W ten sposób przeszedłem do drugiego etapu eliminacji.

Miałem dziwnego asa w rękawie

I zostałem w Szkole krakowskiej. Zmierzam teraz do najważniejszego bezwzględnie momentu, do chwili, kiedy stałem się aktorem. Zaiśniał mały konflikt między kolegami a mną. Ja miałem już za sobą okres szaleństw, niesubordynacji, zalewania akademików, byłem dojrzały. Oni mieli to wszystko przed sobą. Byłem punktualny. Raz tylko podpisałem jakieś zaświadczenie nazwiskiem lekarza, który nie żył od czterech lat, i chcieli mnie aresztować, a oczywiście znowu chodziło o to, żeby nie pójść na wojsko.

Myślałem sobie: ten pierwszy rok przelecę, bo znam reguły gry – trzeba wierszyk powiedzieć, krzesło podnieść i udać, że to dziecko, trzeba być w miarę zdyscyplinowanym, nie znikać, kiedy wyjdzie słońce. Jak siedziałem na lekcjach w gimnazjum, to wystarczyło, by wyszło słońce, i ja mówiąc, że idę do toalety, jak lunatyk wychodziłem ze szkoły i znikalem, często na zawsze. W Krakowie już wiedziałem, że tego nie wolno robić. Upewniła mnie w tym ostatecznie pani Stebnicka, kiedy jeden z moich kolegów, który zupełnie nie miał sluchu i strasznie fałszował, dostał czwórkę. A ja dostałem trójkę, mimo że śpiewałem o wiele lepiej. Poszedłem więc do pani profesor...

– *Z poczucia niesprawiedliwości?*

– Nie, z ciekawości. Odpowiedziała mi poważną miną: *Bo on się stara.*

Pomyślałem sobie, że pierwszy rok przejdę, ale na drugim mnie przyłapią. Ponieważ na drugim roku trzeba będzie postaciować, grać role, a wtedy w moim

pojęciu oznaczało to pokazywać za każdym razem innego człowieka. Tak pięknie myśleć o zawodzie nigdy później mi się nie zdarzyło. Potem zorientowałem się, że jest coś takiego jak indywidualność, możliwość powielania w trochę innych wariantach swoich wcześniejszych dokonań. Czyli, że w tym zawodzie trzeba być zarówno utalentowanym, jak i manipulantem. Ale wtedy myślałem, że za każdym razem trzeba rozpocząć zupełnie nowe życie – i sądziłem, że temu już nie poddam.

Na drugi rok zdąłem bynajmniej nie celująco. To był bardzo dobry rok, były na nim trzy przepiękne i niezwykle utalentowane dziewczyny: Anna Seniuk, Teresa Budzisz-Krzyżanowska i Krystyna Mikołajewska. Krysia też była jakby dojrzalsza od reszty, miała niesamowitą siłę przebiccia, organizowała scenę na nasze próby. Robilem z nią, na przykład, *Widok z mostu*. Cały czas grałem z nią, gdyż ona brała na siebie organizację.

Był na naszym roku kolega, nazywał się Krzysztof Kumor. Wcześniej przeleciał przez Uniwersytet Jagielloński, czyli miał zapewniony status kogoś inteligentniejszego, ważniejszego. Był już wtedy polysiały i trzeba go było kochać i szanować. Kiedyś przed egzaminem sześcym Plantami ze Zbyszkiem Szejmanem i Kumorem na obiad. I Kumor zaczął rozdawać cenzurki, oceniać ludzi z roku. Miał na tyle silną pozycję, że mógł sobie na to pozwolić. Oświadczam, że podczas tego spaceru nastąpił przełom, zrozumiałem, że zostałem aktorem. Kumor mówił tak: *Najlepszą scenę ma Janek, potem Gienek Nowakowski, moja też jest niezła*. Wspaniały Kumor powiedział, że mam najlepszą scenę. Dał mi przepustkę do zawodu. Od tego momentu zmienił się mój stosunek do Szkoły. Uświadomiłem sobie, że wszystko przecież mogę zagrać na siedem różnych sposobów. Rozpocząłem mój *indywidualny tok studiów*.

– *Próbował pan uzupełniać luki w wykształceniu ogólnym?*

– Nie. Nie byłem wtedy ani na Wawelu, ani w „Jaszczurach”. Nie chodziłem nigdzie. Ale zacząłem robić dużo poza obowiązkowymi przedmiotami, wystawiać jednoaktówki, ciągle z tą Krysią. Od tego momentu zacząłem żyć aktorstwem.

– *Nie był pan już studentem konfliktowym?*

– Opinia, która krąży o mnie, jest po prostu śmieszna. Ludzie, którzy mają ze mną pracować, myślą, że spotkają potwora. Ja tymczasem jestem nieprawdopodobnie koleżeński. Lecz nie dlatego, że jestem dobry. Po prostu dlatego, że jestem wyrachowanie chłodny. Nie pozwolę, by mój partner źle zagrał, gdyż wtedy on mnie zuboża, zuboża sztukę. Wykluczone, żebym mu odebrał pointę, żebym go sponiewierał. Poza tym nie jestem aż tej klasy aktorem, bym mógł sobie na to pozwolić. Aby być podłym, trzeba mieć prawdziwą siłę.

– *Zaraz po studiach trafił pan do Starego Teatru, jest pan zresztą w tym zespole do dzisiaj.*

– To było niesamowite wyróżnienie. Miałem dużo szczęścia, bo wówczas nie wolno było angażować aktora w mieście, w którym studiował, trzeba było przez jakiś czas pracować na prowincji. Mnie i Anię Seniuk – za pozwoleniem Ministerstwa – zaangażowano od razu.

Teatr tamtych lat był po prostu zdumiewający. Stary, który teraz jest najlepszy w Polsce, wtedy był najlepszy na świecie. Nie ma gadania. My wtedy nie mieliśmy o tym pojęcia. Gdy odwiedzałem Łódź, moi dawni profesorowie ze Szkoły brali mnie na popijawy, a ja – taki gówniarz – opowiadałem jakieś przygody: o Stawroginie, o Konstantym. Słuchali mnie jak anioła, jakbym prawil

wielkie rzeczy. Tymczasem ja się cieszyłem, że w Starym jest tak zabawnie, u nas następujące jedna po drugiej premiery *Dziadów*, *Wyzwolenia*, *Biesów*, *Nocy listopadowej* nie miały charakteru święta.

Kiedy przyszedłem do Starego, było trzech genialnych reżyserów: Swinarski, Jarocki i Wajda, którzy już nigdy potem nie osiągnęli takiej formy. Pierwszy dlatego, że zginął. Drugi, bo zachorował. Trzeci, bo zabrakło pierwszego. Punktem odniesienia był zawsze Konrad Swinarski – on zawiesił poprzeczkę najwyższą, a oni próbowali mu dorównać.

– *Ostatnio wielu aktorów chwyciło za pióra, by opisywać swoje kariery. Pan pisuje od lat felietony, artykuły, wspominał pan o swoich próbach literackich. Jak zrodziły się te zainteresowania?*

– Okazuje się, że zawsze miałem dziwnego asa w rękawie, o którym nie wiedziałem. Kiedy byłem studentem w Szkole Teatralnej, pojawił się – znudzony Uniwersytetem – dziwny pan: Wacław Kubacki, *Smutna Wenecja*, przepiękne marynarki. I zadał nam temat: *Jak pracowałem nad rolą?* Pomyślałem, że przecież nie mogę opisać mojej roli Joe'go w dyplomowym przedstawieniu *Zabawa jak nigdy Saroyana*. Mogę opowiedzieć wszystko, co się na nią złożyło, ale nie o ostatecznym rezultacie. Jeżeli mówię o pieniądzach, to muszę opisać moje doświadczenia sprzed kilku lat. Jeżeli mówię o czystości, to muszę pisać o moich właśnie narodzonych siostrzenicach. Po prostu muszę opowiadać o zupełnie czymś innym, żeby opowiedzieć o tym samym. Aby to zrobić – myślałem sobie – trzeba mieć kawę „Marago” i nie golić się dwa dni. Dlatego że pisarz kojarzył mi się z kimś nie ogolonym i pijącym kawę. No i nie można mieć materiału od razu. A co najważniejsze, nie można biegać po bibliotekach, bo biblioteki są po to, by przyjmować nasze książki. Więc żadnej bibliografii, żadnej Biblioteki Jagiellońskiej.

Każdy ze studentów czytał te swoje kawalki przed profesorem i pewnego dnia padło na mnie. Więc wystudiowanym gestem wyciągnąłem z kieszeni dzinsów zmięte kartki i zacząłem czytać jakieś głupoty: że listopad należy do lepszych miesięcy, jest w nim godność, powściągliwość i poczucie rezygnacji. Że urodziłem się w listopadzie, że w listopadzie ktoś się powiesił. Że listopad we Frisco wygląda inaczej niż w Kowalu. A w ogóle listopad to listopad. Przeczytałem to w tej świetlicy, on zapytał: *To już wszystko?* Powiedziałem: *Nie, część. Dziękuję panu.* Po czym – nie ogolony, pijąc kawę „Marago” – napisałem tę pracę.

Później był pożegnalny wieczór mojego roku. Przyszedł Wacław Kubacki – uwielbiał ładne, młode dziewczyny – w kolejnej pięknej marynarce. I zapytał mnie, gdzie się wybieram. Powiedziałem, że dostałem angaż do Starego Teatru. A on zapytał: *To pana interesuje?* Zdziwiony powiedziałem: *Oczywiście, to świetny teatr, takie wyróżnienie.* Minął jakiś czas i znów spotkałem Kubackiego. Nawiasem mówiąc on pochodzi z Nieszawy, z moich stron, z Kujaw. Wsiadamy do samochodu, on mnie pyta: *Co pan robi, panie Janie?* – *Nie wie pan? Jestem aktorem.* – *Wiem. Pan dalej grywa. To pana interesuje?* – *Oczywiście, bardzo mnie interesuje. Nawet mam pewne rezultaty.* – *No tak, ma pan.* Była to bardzo dziwna rozmowa.

Znowu minęły trzy lata. Nie odebrałem dyplomu ze Szkoły, a był mi potrzebny. By go odebrać, musiałem zdać jakieś pantofle gimnastyczne, książki. Kupiłem to wszystko w sklepie, zdałem pani Gabrysi i weszliśmy z nią do magazynku, gdzie w stertach leżały prace magisterskie, Ona wyciągnęła moją, a tam flamastrem było napisane: *Wybitne zdolności literackie. Wacław Kubacki.*

– *Przejął się pan tą recenzją?*

– Nie bardzo. Ale oczywiście było to miłe.

– *Nie próbował pan czegoś zrobić z tymi „wybitnymi zdolnościami”?*

– Miałem taki pomysł. Miałem różne pomysły, by coś wyreżyserować, coś napisać, ale było tyle innych fantastycznych atrakcji... Przecież, żeby zrobić coś pięknego, dojrzałego, zwłaszcza w sferze reżyserii czy pisania, trzeba temu poświęcić duszę, serce, czas. Trzeba być mądrym człowiekiem, a nie tylko utalentowanym zwierzęciem. Zawsze nadawałem się na doradcę dla świetnych reżyserów, ale szkoda mi było czasu, żeby być utalentowanym i poważnym. Śmiesznie było tak przecieć, przelecieć raz lepiej, raz gorzej. Ewentualne pisanie traktowałem jako... Wysłałem to z mlekiem matki, że nie należy się stawiać, jak się dobrze dzieje. Potem, już jako dojrzały człowiek, wiedziałem, że nowe doznania odmładzają nas, powodują żywsze bicie serca.

– *A nie kusilo pana, aktora, który zawsze musi podporządkowywać się wizji reżysera, aby jako pisarz od początku do końca kreować własne światy?*

– Nie ma nic piękniejszego i poważniejszego niż literatura, wszystko inne to pochodne, odpryski. Ale mając poczucie takiej odpowiedzialności, nie mogłem napisać książki, jak wszyscy aktorzy. Dwa razy mi to zaproponowano. Raz, kiedy była głęboka komuna i nikt z aktorów nawet nie myślał o pisaniu, to mnie Kurz, który był dyrektorem Wydawnictwa Literackiego, po moich dziesięciu felietonach w „Scenie”, powiedział raptem na jakiejś kolacyjce: *Janku, napisz ich trzydzieści, ja ci wydaję książkę*. Co zrobiłem? Nie napisałem już ani słowa. Minęły lata, napisałem kilkanaście felietonów do „Gońca Teatralnego”. Zadzwoił do mnie młody człowiek: *Napisz jeszcze pięć, wydaję ci jako książkę*. Co zrobiłem? Przestałem pisać felietony. To się bierze nie z tchórzostwa, ale z umiłowania literatury, prawdziwej książki.

– *W aktorstwo jest mocno wpisana potrzeba popularności. Czy pan osiągnął popularność?*

– W pewnym okresie bez przerwy proponowano mi role. Wtedy wymyśliłem powiedzenie, że aktor składa się nie z ról, które gra, ale których odmawia. Odmawiałem co roku 10-15 głównych ról telewizyjnych albo 10 filmowych. Robiłem to całymi latami, by nie dać się zjeść widzowi. Zawsze uważałem, że na popularność trzeba zarobić serio, a nie za pomocą chwytów. Telewizja dla mnie była chwytem. Miała jedną świetną cechę: kreując w tydzień aktora zapewniała mu uwagę w teatrze większą, niż mieli inni koledzy. Natomiast bardzo często kreowała ludzi lichych. Poza tym była to bardzo podrzędna popularność, miała jakieś humorystyczne wymiary. Ucieknę się do przykładu: gdy byłem w Kowalu i wchodziłem do Banku Rolnego, do mojej siostry, to napotkana sprzątaczką mówiła: *O, pan z telewizji*. Ale gdybym ją przepytał, czy zapowiadam pogodę, czy jestem aktorem, to nie potrafiłaby odpowiedzieć.

– *Miejszem prawdziwego spełnienia zawsze był teatr. W filmie nie zagrał pan ról, które dorównywałyby pana osiągnięciom teatralnym. Jak pan sądzi, dlaczego?*

– O czym tu gadać, to proste. Przecież w teatrze jest literatura. Czy pani chce porównywać Czechowa z Kondratiukiem, Dostojewskiego z Wajdą, Faulknera z Kutzem – jeżeli chodzi o możliwości intelektualne?

Jest w tym także bolesny paradoks, ktoś przychodzi z kina i mówi, że widział wspaniałego Dustina Hoffmana, lub Ala Pacino. I co ja mam zrobić? Co ja mam

zrobić, że lata całe nie uprawiano w Polsce kina psychologicznego. Nikt nie umiał pisać dialogów, nikt nie robił kina ról, dramatów ludzkich. Jedyne prawdziwe role w powojennej kinematografii, które można na palcach dwóch rąk policzyć, to te oparte na literaturze: *Popiół i diament*, *Ziemia obiecana...* To tylko dlatego, że pisarz to wymyślił. Dlatego też jedną z ról, które cenię – nie tylko od strony mojego wykonania, ale w ogóle, że została wymyślona przez scenarzystę – jest Wielki Szu. Ponieważ wymyślono postać! Można mówić, że jest to średni film, czy komercyjny, ale wymyślono postać, której losy, mam nadzieję, będziemy kontynuować. Chciałbym, żeby pojawiła się dzisiaj.

W takiej sytuacji przewaga teatru jest nawet za elegancka, za łatwa, żeby o niej mówić, za oczywista. Jako aktor debiutowałem jednocześnie i tu, i tu. Nigdy nie mówiłem więc tego, co musiała mówić Basia Brylska, że bardziej kocha film od teatru. A mówiła to z jednego powodu: że teatr jej nigdy nie kochał. Zawsze grałem w teatrze, w filmie i w telewizji, i na dobrą sprawę nie faworyzuję bezmyślnie żadnego gatunku. Jeżeli mówię o teatrze lepiej, to tylko dlatego, że za nim stoi Szekspir i Dostojewski, a za filmem stoi... no, Zavattini.

– *Wielokrotnie pan twierdził, że aktorstwo traktuje jako rodzaj losu, że zdecydowanie podporządkował pan mu całe swoje życie.*

– Tak, bezwzględnie. A jak pani myśli? Widzi pani obszar mojej kuchni... Ja jestem człowiekiem, który nakręcił 110 filmów. Byłem w życiu 1000 razy bogaty. Byłem człowiekiem, który – to tak jakbyśmy opowiadali językiem Andersena – mógł mieć wszystkie kobiety tego kraju. Mógłbym w odpowiednim momencie zająć się reżyserią filmową, bo wystarczył jeden gest kobiety, która mnie uwielbia i uważa, że ma 1/4 mojego talentu, ale nie zrobiłem tego. Po prostu uważam, że to, co robię, jest jedyne mądre, przytulne i sensowne...

Rozmawiała
BEATA MACIEJKIEWICZ

Kraków, 27 lutego 1993 r.



Wielki Szu Sylwestra Chęcińskiego

Filmografia

Anna Dymna

1970 – *Pięć i pół Bładego Józka* (r. Henryk Kluba); 1971 – *Diament radży* (TV – r. Sylwester Chęciński), *Szerokiej drogi, kochanie* (r. Andrzej J. Piotrowski), *Jak daleko stąd, jak blisko* (r. Tadeusz Konwicki), *150 na godzinę* (r. Wanda Jakubowska); 1973 – *Die Schlüssel* (NRD), *Aus dem Leben eines Tangenichts* (TV – NRD); 1974 – *Janosik* (serial TV i film – r. Jerzy Passendorfer), *Nie ma mocnych* (r. Sylwester Chęciński), *Droga* (serial TV – r. Sylwester Chęciński), *Najważniejszy dzień życia* (serial TV – r. Andrzej Konie), 1976 – *Trędowata* (r. Jerzy Hoffman); 1977 – *Okragły tydzień* (r. Tadeusz Kijański), *Pasja* (r. Stanisław

Różewicz), *Kochaj albo rzuć* (r. Sylwester Chęciński), *Kombinator* (NRD); 1978 – *Wesela nie będzie* (r. Waldemar Podgórski), *Do krwi ostatniej* (r. Jerzy Hoffman); 1979 – *Węgierska rapsodia* (Węgry); 1980 – *Yvonne* (NRD); 1981 – *Znachor* (r. Jerzy Hoffman); 1982 – *Epitaforium dla Barbary Radziwiłłówny* (r. Janusz Majewski); 1983 – *Przeznaczenie* (r. Jacek Koprowicz), *Wedle wyroków twoich* (r. Jerzy Hoffman), *Ostrze na ostrze* (r. Tadeusz Junak); 1984 – *Rycerze i rabusie* (serial TV – r. Tadeusz Junak); 1988 – *Mistrz i Małgorzata* (serial TV – r. Maciej Wojtyszko); 1993 – *Tylko strach* (r. Barbara Sass-Zdort)

Jan Nowicki

1963 – *Przygoda noworoczna* (r. Stanisław Wohl); 1964 – *Pierwszy dzień wolności* (r. Aleksander Ford); 1965 – *Popioły* (r. Andrzej Wajda); 1966 – *Bariera* (r. Jerzy Skolimowski), *Trzynaste piętro* (TV – r. Edward Etlar); 1967 – *Ilasto „Korn”* (r. Waldemar Podgórski), 1968 – *Pan Wołodyjowski* (r. Jerzy Hoffman), 1970 – *Dziura w ziemi* (r. Andrzej Kondratiuk), *Życie rodzinne* (r. Krzysztof Zanussi); 1971 – *Doktor Ewa* (serial TV – Henryk Kluba), *Trzecia część nocy* (r. Andrzej Żulawski); 1972 – *Anatomia miłości* (r. Roman Załuski), *Siedem czerwonych róż czyli Benek Kwiaciarz o sobie i o innych* (TV – r. Jerzy Sztwiertnia), *Skorpion*, *Panna i Łucznik* (r. An-

drzej Kondratiuk); 1973 – *Sanatorium pod Klepsydrą* (r. Wojciech J. Has), *Stracona noc* (TV – r. Janusz Majewski); 1974 – *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodami* (TV-RFN), *Godzina za godziną* (r. Roman Załuski), *Opowieść w czerwieni* (r. Henryk Kluba); 1975 – *Czterdziestolatek* (serial TV – r. Jerzy Gruza), *Noce i dni* (r. Jerzy Antczak), *Dyrektorzy* (serial TV – r. Antoni Krauze); 1976 – *Zakłęty dwór* (serial TV – r. Zbigniew Chmielewski), *Krótką podróż* (TV – r. Krzysztof Rogulski), *Tylko Beatrycze* (TV – r. Stefan Szlachtycz), *Czerwone ciernie* (r. Julian Dziedzina), *Dziewięć miesięcy* (Węgry – r. Marta Mészáros); 1977 – *Noce i dni* (serial TV – r. Jerzy

Antczak), *One dwie* (Węgry – r. Marta Mészáros); 1978 – *Jak to w domu* (Węgry – Marta Mészáros), *Spirala* (r. Krzysztof Zanussi), *Zmory* (r. Wojciech Marczewski); 1979 – *Po drodze* (Polska-Węgry – r. Marta Mészáros), *Golem* (r. Piotr Szulkin), 1980 – *Sukcesja* (Węgry-Francja – r. Marta Mészáros), *Z biegiem lat, z biegiem dni* (serial TV – r. Andrzej Wajda), *W biały dzień* (r. Edward Żebrowski), *Krab i Joanna* (r. Zbigniew Kuźmiński), *Stracone życie* (Węgry – r. Pal Gabor), 1981 – *Ama* (Węgry-Francja – r. Marta Mészáros), *Spokojne lata* (r. Andrzej Kotkowski); 1982 – *Dziennik dla moich dzieci* (Węgry – r. Marta Mészáros), *Wielki Szu* (r. Sylwester Chęciński), *Delibabok orszaga* (Węgry – r. Marta Mészáros); 1984 – *Ocalenie* (Bułgaria – r. Bori-

slav Punczew), *O-bi-O-ba. Koniec cywilizacji* (r. Piotr Szulkin), 1985 – *Dziewczęta z Nowolipek* (r. Barbara Sass-Zdort), *Ga, ga, chwała bohaterom* (r. Piotr Szulkin); 1986 – *Zygfryd* (r. Andrzej Domalik), *Dziennik dla moich ukochanych* (Węgry – r. Marta Mészáros), *Magnat* (r. Filip Bajon), *Biała wizytówka* (serial TV – r. Filip Bajon), 1987 – *Miłość albo małżeństwo* (NRD), 1988 – *Schodami w górę, schodami w dół* (r. Andrzej Domalik), 1989 – *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* (r. Tadeusz Konwicki), *Bal na dworcu w Koluszkach* (r. Filip Bajon); 1990 – *Supervizja* (r. Robert Gliński), *Panny i wdowy* (r. Janusz Zaorski); *Pajęczarki* (r. Barbara Sass-Zdort).

Jerzy Stuhr

1971 – *Milion za Laurę* (r. Hieronim Przybył), *Trzecia część nocy* (r. Andrzej Żulawski); 1972 – *Na wylot* (r. Grzegorz Królikiewicz); 1973 – *Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy* (TV – r. Jerzy Gruza); 1974 – *Odejścia, powroty* (serial TV – r. Wojciech Marczewski); 1975 – *Strach* (r. Antoni Krauze); 1976 – *Spokój* (TV – r. Krzysztof Kieślowski), *Blizna* (r. Krzysztof Kieślowski), *Próba ciśnienia* (TV – r. Tadeusz Junak); 1977 – *Wodzirej* (r. Feliks Falk), *Zezem* (serial TV – r. Janusz Zaorski), 1978 – *Aktorzy prowincjonalni* (r. Agnieszka Holland), *Seans* (TV – r. Sławomir Idziak), *Bez znieczulenia* (r. Andrzej Wajda); 1979 – *Amator* (r. Krzysztof Kieślowski), *Szansa* (r. Feliks Falk), *Po drodze* (Węgry – r. Marta Mészáros); 1980 – *Wizja lokalna 1901* (r. Filip Bajon), *Z biegiem lat, z biegiem dni* (serial TV – r. Andrzej Wajda), *Ćma* (r. Tomasz Zyga-

dło), *Coś wesołego* (TV – r. Krzysztof Magowski); 1981 – *Da un paese lontano: Papa Giovanni Paolo II* (TVP – r. Krzysztof Zanussi), *Wojna światów – następne stulecie* (r. Piotr Szulkin), *Przypadek* (r. Krzysztof Kieślowski); 1982 – *Matka Królów* (r. Janusz Zaorski); 1983 – *Przeznaczenie* (r. Jacek Koprowicz), *Seksmisja* (r. Juliusz Machulski), *Wir* (r. Henryk J. Schoen); 1984 – *O-bi-O-ba. Koniec cywilizacji* (r. Piotr Szulkin), *Rok spokojnego słońca* (r. Krzysztof Zanussi); 1985 – *Medium* (r. Jacek Koprowicz), *Ga, ga chwała bohaterom* (r. Piotr Szulkin); 1986 – *Ucieczka* (TV – r. Tomasz S. Sadkowski), *Bohater roku* (r. Feliks Falk), *Pociąg do Hollywood* (r. Radosław Piwowarski); 1987 – *Łuk Erosa* (r. Jerzy Domaradzki), *Kingsajz* (r. Juliusz Machulski); 1988 – *Dekalog* (serial TV – r. Krzysztof Kieślowski), *Obywatel Piszczek* (r. Andrzej Kotkow-

ski), *Śmierć Johna L.* (r. Tomasz Zy-gadło); 1989 – *Déjà vu* (r. Juliusz Ma-chulski); 1990 – *Życie za życie. Ma-kSYMILIAN Kolbe* (r. Krzysztof Za-

nussi); 1993 – *Urowadzenie Agaty* (r. Marek Piwowski), *Biały* (r. Krzy-sztof Kieślowski).

Jerzy Trela

1967 – *Stawka większa niż życie* (serial TV – r. Andrzej Konie); 1969 – *Dzień oczyszczenia* (r. Jerzy Passendorfer), *Sól ziemi czarnej* (r. Kazimierz Kutz); 1970 – *Kolumbowie* (serial TV – r. Jerzy Pas-sendorfer); 1971 – *Kocie ślady* (TV – r. Paweł Komorowski), *Złote koło* (TV – r. Krzysztof Zanussi); 1972 – *Koper-nik* (film i serial TV – Ewa i Czesław Petelscy); 1973 – *Sanatorium pod Kle-psydrą* (r. Wojciech J. Has), *Janosik* (serial TV i film – r. Jerzy Passendor-fer); 1974 – *Sędziowie* (TV – r. Konrad Swinarski); 1975 – *Strach* (r. Antoni Krauze), *Znikąd donikąd* (r. Kazimierz Kutz), *W środku lata* (r. Feliks Falk); 1976 – *Spokój* (TV – r. Krzysztof Kie-ślowski); 1977 – *Noce i dni* (serial TV – r. Jerzy Antczak), *Na srebrnym glo-bie* (r. Andrzej Żulawski); 1978 – *Do krwi ostatniej* (serial TV – r. Jerzy Hof-fiman); 1980 – *Królowa Bona* (serial TV – r. Janusz Majewski), *Ćma* (r. Tomasz Zy-gadło), *Z biegiem lat, z biegiem dni* (serial TV – r. Andrzej Wajda), *W biały dzień* (r. Edward Żebrowski), *Wizja lokalna 1901* (r. Filip Bajon), *Powstanie listopadowe* (TV – dok. fa-bularyzowany – r. Lucyna Smolińska i Mieczysław Sroka), 1981 – *Człowiek z żelaza* (r. Andrzej Wajda), *Kobieta samotna* (TV – r. Agnieszka Holland), *„Anna” i wampir* (r. Janusz Kidawa);

1982 – *Blisko, coraz bliżej* (serial TV – r. Zbigniew Chmielewski), *Znachor* (r. Jerzy Hoffman), *Epitaftum dla Bar-bary Radziwiłłówny* (r. Janusz Majew-ski), *Danton* (Polska-Francja – r. An-drzej Wajda), *Dymny* (TV – dok. – r. Jolanta Słobodzian), *Matka Królów* (r. Janusz Zaorski), *Karate po polsku* (r. Wojciech Wójcik), *Kartka z podróży* (r. Waldemar Dziaki); 1983 – *Nie było słońca tej wiosny* (r. Juliusz Janicki), *Wedle wyroków Twoich...* (Polska-Ber-lin Zach. – r. Jerzy Hoffman), *Przezna-czenie* (r. Jacek Koprowicz), *Na odsiecz Wiedniowi* (TV – dok. fabularyzowa-ny), *Powtórka z historii – ku odsie-czy wiedeńskiej* (TV – dok.); 1984 – *Przyłbice i kaptury* (serial TV – r. Ma-rek Piestrak), *Noc smaragdového měsíce* (CSRS), *Staroście Wolski* (se-rial TV – r. Tadeusz Junak), *Sceny dzie-cięce z życia prowincji* (r. Tomasz Zy-gadło); 1985 – *Sam pośród swoich* (r. Wojciech Wójcik), *Ga, ga. Chwała bohaterom* (r. Piotr Szulkin), *Tanie pie-niądze* (r. Tomasz Lengren); 1986 – *Prywatne śledztwo* (r. Wojciech Wójcik), *Magnat* (r. Filip Bajon), 1987 – *Anioł w szafie* (r. Stanisław Róże-wicz), *Kocham kino...* (r. Piotr Łazar-kiewicz), *Krzyk i krzyk* (Węgry – r. Zsolt Kezdi-Kovacs).

POŻEGNANIA

Federico Fellini

20 I 1920 – 31 X 1993

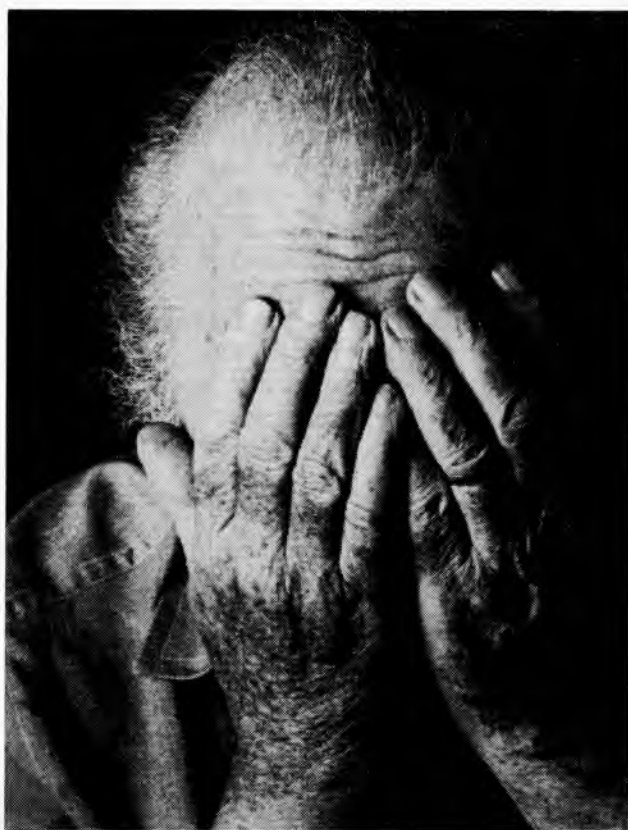


foto. Francis Giacobetti

Jego poezja była czułością

KS. KARD. ACHILLE SILVESTRINI

Kazanie kardynała Achille Silvestriniego w czasie nabożeństwa żałobnego za Federico Felliniego (Rzym, Santa Maria degli Angeli, 3 listopada 1993)

I

Ostatni obraz, jaki pozostawia – On, pan obrazów – to wizerunek siebie, nieruchomego, niemeo, z technieniem zaledwie oddechu w półmroku przedłużającej się agonii.

Z tego półmroku wyruszył szukając Pana, by zapytać z zawsze uporeczywą ciekawością, jak Nikodem w nocy: *Jakżeż może się człowiek narodzić będąc starcem?*

Odpowiedź Jezusa, jak czytamy w Ewangelii św. Jana, dana jest i dla niego, i dla nas: *Nie dziw się, że powiedziałem ci: Trzeba wam się powtórnie narodzić. Wiatr wieje tam, gdzie chce, i szum jego słyszysz, lecz nie wiesz, skąd przychodzi i dokąd podąża. Tak jest z każdym, który narodził się z Ducha* (J 3, 7-8)

Duch technie, kędy chce. Federico wiedział, co znaczy to technienie, i słyszał jego głos i tajemnicze słowa. To potężne technienie pozwoliło mu w sobie tworzyć obrazy, obrazy, które go chwytały i niosły jak wieher. To technienie było siłą poetycką pozwalającą mu na przeistaczanie osób i rzeczy.

W pierwszej pieśni *Raju* poeta mówi: *Przechrłowieczenie wyrazić się zgola słowami nie da: Przykładem bądź syty.*

Przechrłowieczenie – wyjście poza to, co ludzkie. Federico szukał, badał, śledził ten niewidzialny wymiar, który przezuwał w człowieku.

W jego radosnej kontemplacji świata, w niepohamowanej radości życia było niezaspokojone poszukiwanie czegoś, co wykracza poza ludzkie pojmowanie. Dawał temu wyraz w obrazach przemiany egzystencjalnej, jakby chcąc stłumić niepokój przed rozumieniem tego, co niepojęte; czegoś, co się odczuwa, ale się nie widzi. *Niczego się nie wie, wszystko się wyobraża* – powiedział. *Biada chcieć zrozumieć, musisz tylko słuchać.*

Niekiedy sądził, że można opanować tę rzeczywistość dzięki siłom ezoterycznym, środkom magicznym, ale w końcu zdawał sobie sprawę, że jedyna magia możliwa i prawdziwa, to wyjątkowa i uprzywilejowana magia twórczości poetyckiej. Poeta jest jak prorok.

O ile u Dantego ultrahumanizm trzeciej pieśni *Raju* jest poezją złożoną z muzykalności i światła, to Federikowi szczególna łaska i talent pozwalały, jak zdarza się to tylko wielkim artystom, na doświadczenie ciągłego przemieniania życia ludzkiego w jego niezliczonych obliczach, w obrazy pełne śmiechu i łez, prawdy i fikcji, ironii i delikatności, zmęczenia i miłości.



Pogrzeb Federica Felliniego

Ta wizja, jak baśń zawsze nowa i pełna świeżości, była bardziej realna niż jakakolwiek fotografia rzeczywistości.

Cristiana Campo, subtelna pisarka, pisze (w *Imperdonabili*), że w *baśni zwycięża głupi, który myśli na opak, zdziera maski, rozpoznaje w wątku tajemniczą nić. Wierzy jak Święty w drogę na wodzie, w płonącego ducha, który przekracza mury, wierzy jak poeta w słowo, z którego wydobywa konkretne cuda.*

Darem dla Federico Felliniego i dla nas była wyrażana przez niego z tak przekonującą siłą poezja, przenikająca do ludzkich serc, poezja prawdy o wielkiej moralnej i społecznej treści. Również o Kościele powiedział coś krytycznego, niekiedy z ironią, ale krytyka wyrażana z ironią i przez domownika jest krytyką czynioną z miłością. A przede wszystkim jego poezja była czułością i miłosierdziem dla ludzi, szczególnie dla bezbronnych, biednych, dla nich zawsze miał najserdeczniejsze spojrzenie. Trzeba spytać poetów, dlaczego świat cierpi – pisał Dawid M. Turollo. *Poeci, anteny rozciągnięte nad światem dniem i nocą, są ponad każdą indywidualną osobowością.*

To dlatego, jak widzieliśmy w ciągu tych dwóch tygodni, Włochy wraz z całym światem lękały się i czuwały, a tak wielu się modliło. Każdy zabiera ze sobą skarb wspomnień, przyjaźni, pocieszenia, czarów.

Fellini przedstawiał Włochy prawdziwe, te, które nosimy w sobie, z ich wartościami i sprzecznościami, z ambicjami. Pokazywał rozezarowania, ale także oczekiwania i nadzieje.

Powinniśmy być mu wdzięczni – i to, jak sędzę, wyraża tu obecność Pana, Panie Prezydencie Republiki – za jedność uczuć, jakie jego osoba i jego sztuka wywołała wśród Włochów w tak delikatnym momencie ich narodowego życia.

2

Federico wiedział, kim jest i skąd przychodzi Duch, który technicznie, żeby człowiek mógł się narodzić. Nawet jeżeli ludzie niekiedy (a także on sam w pewnych momentach życia), jak słuchacze Pawła w Atenach, szukają Boga, *czy nie znajdują Go niejako po omacku* i często nie wiedzą, że On niedaleko jest od każdego z nas (Dz 17, 27).

Gorąco pragnął, jak Jakub nocą, położyć głowę na kamieniu jak na poduszce i we śnie ujrzeć drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół (Księga Rodzaju 28, 12).

Aniołowie – to ich obraz przywoływał ze mną w szpitalu w Rimini, ten niezwykły miłośnik i dawca obrazów.

3

Odpowiedź dana Nikodemowi przez Chrystusa zawiera w kilku słowach całą Jego misję: *Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, ażeby każdy, kto w niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne. Bóg bowiem nie posłał Syna swego na świat po to, aby świat potępił, ale po to, by świat został przez Niego zbawiony.* (J 3, 16-17).

Federico, który z pokorą ezul, że jest grzesznikiem, wierzył w zbawienie. Nie w potępienie, ale w miłosierdzie.

Historia moich bohaterów nie ma końca – powiedział. Ponieważ to jest pochód, który kroczy dalej. Pochód, który kroczy dalej nie tylko w niebie fantazji, ale w rzeczywistym niebie powtórnego narodzenia, danego przez Chrystusa przez Jego śmierć i zmartwychwstanie za sprawą Ducha Świętego.

Dlatego, jak mówi na zakończenie Jezus Nikodemowi: *Ten zaś, co czyni prawdę, idzie ku światłości, aby ujawniono uczynki jego, że w Bogu ich dokonano.* (J 3, 21).

Droga i silna Giulietto, słodka Gelsomino: Twoje i nasze zdziwienie, które wzbudzał Federico, nie kończy się na pewno w obliczu śmierci. Jest jeszcze dal-
sze, większe zdumienie – to, o którym mówi św. Paweł: kto poznał Chrystusa, od-
tąd już nikogo nie zna według ciała. Jeżeli więc ktoś pozostaje w Chrystusie –
a także Federico pozostaje w Chrystusie – jest nowym stworzeniem; to co daw-
ne minęło, a oto wszystko stało się nowe (2 Kor 5, 16-17).

Potem my, żywi i pozostawieni, wraz z nimi będziemy porwani w powietrze na obłoki naprzeciw Pana (1 Tes 4, 17).

tlum. ZDZISŁAWA SŁUCHOCKA

Redakcja składa serdeczne podziękowanie Profesorowi Janowi Władysławowi Wosiowi z Uniwersytetu w Trydencie za okazaną pomoc w uzyskaniu tekstu homilii ks. kard. Achille Silvestriniego dla polskiej edycji.

Tytuł pochodzi od redakcji „Kwartalnika Filmowego”. Fragment z *Boskiej Komedii* Dantego w przekł. Edwarda Porębowicza, tłumaczenie cytatów biblijnych wg *Biblii Tysiąclecia*.



Foto PAP





Kafka, Heidegger, Fellini

MILAN KUNDERA

Kiedy dowiedziałem się, że Fellini będzie realizował *Amerykę* Kafki, ogarnęło mnie dziwne uczucie zaskoczenia, które w zasadzie nie było zaskoczeniem. Wydawało mi się to tyleż nieoczekiwane, ile logiczne i niezbędne. Rzeczywiście, to jedynie Fellini mógłby przez swoją interpretację odkryć brutalnie i definitywnie istotę (zazwyczaj lekceważoną, pomijaną, nie zrozumianą) wielkiej rewolucji estetycznej Kafki, jaką było radykalne wyzwolenie wyobraźni, która wraz z prawem do marzeń przekracza wszelkie reguły prawdopodobieństwa. Sztuka nowoczesna ucieleśnia, dla mnie osobiście, historię tej wyobraźni, prowadzonej dziś przez Felliniego ku nieosiągalnym szczytom (a być może zostały już one osiągnięte).

Niemniej, w ostatnim dziesięcioleciu, słyszałem o nim same złe rzeczy. Jest to, jak sądzę, wynik nie tylko zwyczajnej zmienności nastrojów i mód. Skłonny byłbym dostrzegać w tym coś poważniejszego: zapowiedź końca sztuki modernistycznej, jej żarliwe odrzucenie. Tak jakby (w chwili, gdy elity kulturalne wszędzie tracą swoje wpływy) przeciętna większość mogła (wreszcie) powiedzieć to, co myślała od zawsze, i mścić się na tym, który narzucał jej swój gust.

Ale ta awersja do Felliniego oznacza być może jeszcze coś więcej, ponieważ irtuje u niego nie tylko modernizm, ale także „anty-modernizm” (a dokładniej: jego przenikliwe, pozbawione złudzeń spojrzenie, skierowane na świat modernistyczny). Oto więc inny punkt styczności Kafki i Felliniego. W tym znaczeniu wybór *Ameryki* staje się bardziej jeszcze wymowny: w powieści tej, inspirowanej w sposób oczywisty supernowoczesnym, supertechicznym światem Ameryki, wydobyty zostaje na powierzchnię wielki temat ukryty w całym dziele Kafki: temat nowoczesności lub, używszy terminu Heideggera, temat techniki. Ponieważ technika to nie tylko zespół maszyn i aparatów. Heidegger powiedział to tak: istota techniki wyprzedza technikę. Oznacza to, że zanim samoloty i fabryki opanowały naszą planetę, człowiek (w swoim stosunku do siebie samego i do natury) antycypował tę inwazję. Świat *Zamku* jest wprawdzie archaiczny, ale to technika (esencja techniki) tu rządzi: w tym świecie człowiek jest zdominowany przez siły, nad którymi nie panuje (*siły techniki przekroczyły wolę i kontrolę człowieka, ponieważ nie pochodzą od niego* – Heidegger) i których on nie rozumie (*sens techniki jest ukryty* – Heidegger). (To wielki sekret artystyczny Kafki – ponieważ technika objawia się w scenarii wiejskiej, staroświeckiej, zamku i wioski – „istota techniki” wydaje się w tej największej powieści Kafki tak zadziwiająca, tak niezwykła i, paradoksalnie, tak poetycka.)

Wizja Kafki wyprzedziła o trzydzieści lat Heideggerowską krytykę techniki. I przeciwnie, krytyka Heideggerowska naświetla (a posteriori i bezwiednie) sens wielkiego powiewu (najważniejszego prawdopodobnie) sztuki modernistycznej

od Kafki do Felliniego, który zamiast egzaltować się światem współczesnym (jak z czynili Majakowski i L'éger) daje jej obraz pozbawiony złudzeń i przenikliwy.

Krytyka Heideggerowska odznacza się wyjątkowym radykalizmem. W tekście z roku 1953 Heidegger rozwija trudną do zniesienia myśl. Największym niebezpieczeństwem dla człowieka nie jest wcale wojna atomowa. Dużo bardziej niebezpieczna jest pokojowa ewolucja techniczna, ponieważ grozi człowiekowi (jako bytowi myślącemu) odarciem go z jego istoty (jakim jest zdolność myślenia).

Ważniejszy może od samej tej refleksji jest fakt, iż nikogo ona nie szokuje. Nikogo nie szokuje, ponieważ nikogo nie zainteresowała. Niegdyś Europa traktowała nader poważnie myśli swoich filozofów. Jak to możliwe, że dziś pytania stawiane przez wielkiego filozofa naszego wieku nikogo nie obchodzą? Czy oznacza to, że nadeszły czasy, gdy człowiek ogluchł na myślenie?

Konformizm niemyślenia, który wraz z zawrotnym przyspieszeniem zawładnął naszym światem, wydawać się musiał nie do zniesienia i Kafce, i Heideggerowi, i Felliniemu: zapomniano o Heideggerze, w groteskowym dyskursie kalkologicznym wynaturzono Kafkę, zlekceważono ostatniego giganta sztuki modernistycznej – Felliniego.

I jest to niemal logiczne, że zlekceważono przede wszystkim ostatni okres jego twórczości, kiedy to jego wyobraźnia i ostrość spojrzenia pechnęły go najdalej. *Próba orkiestry*: przewrotny krąg pragnienia władzy wyzbytej sensu. *Cassanova*: wizja wyzwolonej, rozszalalej, wystawionej na widok publiczny seksualności, która osiągnęła granice groteski. *Miasto kobiet*: pragnienie władzy absurdalnie ucieleśnionej w samouwielbieniu jednej płci. Wielkie pożegnanie statku europejskiego, który odchodzi w niebyt, przy dźwiękach arii operowych. *Ginger i Fred*, dwie anachroniczne istoty, zapomniane w świecie, gdzie obraz przysłonił prawdziwe życie.

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, po Strawińskim, po Picassie – gdzież znaleźć dzieło piękniejsze, o wyobraźni bardziej rozbuchanej? Gdzież znaleźć dzieło ważniejsze, stawiające pod znakiem zapytania cały los Europy, same szczątki tego losu?

MILAN KUNDERA
tłum. TERESA RUTKOWSKA

druk za: „Le Messager Européen”, Paryż 1987

W tanecznym korowodzie

ANDRZEJ WERNER

Świat żegna Federico Felliniego. Chylą się nad trumną koronowane głowy, wielcy mężowie stanu oddają hold Artyście. A nade wszystko przeogromny tłum najzwyczajniejszych ludzi – tych, o których i dla których robił on swoje filmy. Kellnerka z kawiarni, gdzie pijał swoje poranne cappuccino, ze łzami w oczach demonstruje policzek ucalowany kiedyś przez Mistrza. Całe zastępy powabnych Saraghin (ach, wyobraźmy sobie ten orszak!), chłopcy z ulic Rzymu roznoszący pieczywo... – jak jeszcze symbolizować rozpacz mieszkańców Wiecznego Miasta, tych właśnie, których znamy raczej z filmów Felliniego niż z rzeczywistości, znacznie mniej barwnej, mniej charakterystycznej.

Jak się odnieść do tej bredni atakującej z pierwszych stron gazet i włoskich i polskich, i chyba podobnych w każdym miejscu tej miłującej sztukę planety? W stylu Felliniego, z pełnym pobłażliwością humorem; no trudno, paparazzo, taki już nasz zawód, musimy mieć potwora na czołówkę, zwłaszcza my, Włosi, zawsze z hałasem, w gruncie rzeczy, przecież tak bardzo sympatycznym. Czy też może w stylu Felliniego: nie zapomnijmy zgrać żądnej łez i krwi czekającej na przystanku pod domem Steinera: z autobusu wysiądzie młoda kobieta, matka, która jeszcze nie wie, że jej dzieci, mąż...

Próżno nawoływać do wiernej pamięci, o takim Fellinim prawie nikt już nie zechce pamiętać. Bo jego wizerunek kształtuje właśnie, bądźmy tym razem bardziej miłośnikami, ta brać dziennikarska, dla której rzeczywistość jest kształtowana przez potrzeby, która przyjmie twórcę takim i tylko takim, jakiego zechce przyjąć widz i czytelnik. Stąd właśnie ten rozkoszny szczebiot o Mistrzu, który ukochał prostego człowieka, za co i my powinniśmy go kochać, te cudowne anegdotki z planu, ploteczki z wytwórni, zaglaskiwanie, polerowanie – żeby nasz mityczny Artysta był dokładnie taki, jakim chcemy go mieć, żeby już nic nie uwierało, wszystko pasowało.

Pogrzeb Artysty, ten prawdziwy, kiedy ciało człowieka składa się do ziemi, i ten drugi pogrzeb, który odbywa się później i trwa długo, dopóki nie zostanie nic. Nic. Przecież autor *Ośmiu i pół* przewidział to wszystko i dokładnie opisał!

Cygan w profesorskiej todzie

Nazajutrz po pogrzebie słuchałem – na konferencji w Instytucie Badań Literackich – pięknego odczytu Miłosza o *Życiu na wyspach*. O artyście, o cyganerii i o dziwnych przekształceniach tego zjawiska w naszej dwudziestowiecznej kulturze. Tradycyjna bohema odrzucała świat zwykłych zjadaczy chleba; wśród licznych przykładów Miłosz przytacza słowa Flauberta: *Nie rozumiem, na co mogą zużywać czas ci wszyscy ludkowie, którzy nie zajmują się sztuką*. Ale już sam



Fot. Pierluigi Pasturion

Federico Fellini na planie filmu *Proba orkiestry*

Flaubert tradycyjnym cyganem bynajmniej nie był: zachował samo sedno – stosunek do sztuki i do tłumu – ale zdążył się przebrać w kostium szacownego obywatela. W dwudziestym wieku ta przebieranka stała się regułą. Najpierw rzesze chudych literatów zaczęły wstawać o świcie (wiadomo, co jest świtem dla pisarza), aby zdążyć do pracy, do swoich urzędów. A teraz, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, schronieniem cygana staje się profesorska toga. Nie dziwi już nawet Allen Ginsberg z tytułem profesora i w krawacie.

Odrzucającemu świat mydlarzy cyganowi, świat odwdzięczał się tym samym. I choć nie było to wcale przyjemne, było logiczne i zgodne z naturalnym porządkiem rzeczy. Dzisiejszy cygan jest solidnie odkarmiony, świat go chroni i dopieszcza – zapewnia mu nawet publiczność, specjalnie utrzymywaną na tych samych wyspach odosobnienia, w kampusach uniwersyteckich. Czy z tego powodu przestaje być cyganem i jest już tylko farbowanym lisem, takim samym mieszkańcem jak inni, wyposażonym jedynie w poetycki glejt do świata wyższych wartości? Nie sądzę. Może w dalszym ciągu pozostawać kapłanem prawdziwej wiel-

kiej sztuki, poświęconym bez reszty swojemu powołaniu – i pewnie nawet tak zazwyczaj bywa. Więcej – myślę, że im bezpieczniejszy azyl na wyspie, tym bardziej ezoteryczna, oczyszczona z doraźnych uzależnień i interesów sztuka.

Czy to jej zaleta, czy przeciwnie – cena, paradoksalna cena, którą się płaci za nadmierne bezpieczeństwo? I jaki ciąg dalszy tej ceny, bo – nie oszukujmy się – trzeba za to zapłacić. Nie mówię o rzeczach tak trywialnych, a przede wszystkim niekoniecznie prawdziwych, jak obrastanie w tłuszczuk życia zbyt wygodnego, podczas gdy prawdziwa sztuka wiąże się z cierpieniem i masą wyrzeczeń. Może to i prawda, ale katalog tych cierpień wcale nie musi się wiązać z poziomem konsumpcji, jest po prostu znacznie szerszy i znacznie bardziej złożony.

Natomiast płacić trzeba za tę dziwną i permanentną sytuację, w której bunt, protest, krytyka – aż do granic rozpacz i totalnej negacji, trafiają jakby w ścianę z puchu, która je bezgłośnie i bez śladu wchłania. Więcej – utrzymuje i nagradza, i to tym łatwiej, tym hojniej, im bardziej radykalna krytyka, im gwałtowniejszy protest. Jaka jest to cena i czym trzeba płacić – to zbyt obszerny i mało zbadany problem, żeby próbować w tym miejscu prowizorycznej choćby odpowiedzi. W wypowiedzi Miłosza dość gorzka, ale i pogodzona z losem ironia świadczyła o świadomości tej ceny. W każdym razie interesuje mnie przede wszystkim cena odejścia w samym dziele, a może szerzej – w stosunku artysty do sztuki i sposobie jej uprawiania.

Chrystus ponad Rzymem

Również Fellini rzucił współczesnemu światu najcięższe oskarżenia. *Słodkie życie*, *Osiem i pół*, *Casanova*, *Satyricon*, *Próba orkiestry* – to najbardziej jaskrawe, choć przecież nie jedyne przykłady skrajnie krytycznej czy nawet wręcz katastroficznej postawy wielkiego twórcy. Lecz jednocześnie przez cały czas był on nie tylko świadomy, że ten krzyk rozpacz trafi w próżnię, zostanie zapomniany, a najcięższe inwektywy publiczność przyjmie z zachwytem, ale właśnie tę sytuację, powtórzoną później w spektaklu, który rozegrał się po jego śmierci, postawił w centrum swojego zainteresowania, więcej – uczynił bodaj czy nie najważniejszym symptomem dramatycznego kryzysu. Otoczony podziwem i uwielbieniem Guido, wybitny twórca filmowy, podczas bankietu na swoją cześć wchodzi pod stół i tam popełnia samobójstwo. Oczywiście – jak się okazuje – na niby, bo nie już nie jest prawdziwe w świecie pozbawionym odpowiedzialności, wszystko rządzi się prawami spektaklu.

Tak może brzmieć pospieszne uogólnienie. Aby uczynić je bardziej przejrzystym, trzeba się będzie jeszcze немало utrudzić. Może po drodze zrodzi się szansa określenia czegoś, co nie mniej ważne: swoistej postawy, którą przyjął Fellini w świecie nazbyt łaskawym dla artystów.

Czy zatem pośmiertny wizerunek Felliniego jako człowieka i artysty pełnego wyrozumiałości, przepojonego miłością do wszelakiego stworzenia, był całkowicie bezzasadny, nieczym nie usprawiedliwiony? Czyżby autor *La strady* i *Amarcordu* był posepnym moralistą biadającym nad zepsuciem obyczajów, upadkiem człowieka – człowieka, dla którego nie ma już świętości, moralnych norm, zakazów i nakazów?

Nad ruinami rzymskiego akweduktu, nad ulicami Wiecznego Miasta, nad tarasem pełnym półnagich, opalających się dziewcząt unosi się Bóg. Czy to Bóg,

czy tylko drewniana atrapa wleczona przez helikopter ponad zwyczajnym miastem i zwyczajnymi ludźmi? A może po prostu posąg Chrystusa, symbol niegdyś czczony przez ludzi, a teraz bezbronny wobec gawiedzi, nie uznającej czy nie znającej *sacrum*?

Desakralizacja to z całą pewnością jedna z narzucających się cech świata przedstawionego przez autora *Słodkiego życia*. Desakralizacja nie tylko tej publiczności, dla której nic nie jest święte. Nie zna ona *sacrum* w swym własnym życiu, nie uznaje świętości w symbolach wiary. Ale również Kościół oddalił się od *sacrum*: przypomnijmy sobie groteskowe pokazy mody kościelnej z *Rzymu* czy wizerunek Papieża tak bardzo hieratyczny w zastygłym i pozbawionym duchowej treści rytuale, tak bardzo narzucający się jako ucieleśnienie *sacrum*, że zmieniony w rekwizyt z kiczowatej rewii.

Lecz jednocześnie ci sami ludzie odczuwają głęboką potrzebę *sacrum*, świat pozbawiony norm i sankcji, świętości i grzechu, wydaje się im przerażająco pusty. Scena cudu w *Słodkim życiu* to zarazem odrażające targowisko świata skrajnie zlaicyzowanego i przejmujący obraz tęsknoty za transcendencją. Podobną dwoistość, wieloznaczność, będziemy tu odnajdywali na każdym kroku. Również w otwierającej *Słodkie życie* metaforze. Jej wspaniałość polega właśnie na tym, że przy całej gorzkiej, sarkastycznej wymowie jest ona jednocześnie wzruszająca i patetyczna. Tak, ta drewniana statua, wzbudzająca zaciekawienie gapiów, jest udręczonym Chrystusem, który wzniesionymi rękoma błogosławi zmęczonemu „słodkim życiem” światu.

Moralizm? – tak, bo Fellini patrzy na świat z perspektywy wartości, które z tego świata wyparowały. Ale czyż można nazwać moralistą człowieka, który nie ma jasnych odpowiedzi na pytanie, jak żyć należy, który uważa się za część świata pogrążonego w kryzysie? Człowieka, który widzi nieszczęście i zło, współczuje ludziom dotkniętym chorobą, ale nie chce i nie umie ich oskarżyć, bo sam się nie uważa za zdrowego. Nigdy nie zrezygnował z danej artyście władzy sądzienia, wymierzania sprawiedliwości widzialnemu światu, ale światu właśnie raczej niż ludziom.

Czy nazwanie tego życia „słodkim” to szyderstwo? Tak może powiedzieć ktoś, kto jest w stanie z tej słodczy zrezygnować. Ale na tym właśnie polega problem, że jest ono gorzkie i słodkie zarazem, i to dokładnie z tego samego powodu. I nikt ze słodczy nie jest w stanie zrezygnować, choćby nie wiem jak się krzywił – bo i gorycz jest nieczym nie sklamana. Ten świat się dusi z nadmiaru wolności, ale przecież wolność jest rzeczywistą zdobyczą i trudno samemu sobie nałożyć kajdany, nawet przy jasnej świadomości, że kiedyś z kajdanami żyło się lepiej i zdrowiej. Wolność jest zdobyczą, choć prawda, że kłopotliwą. Człowiek wolny żyje na krawędzi rozpaczy, ale nie może rozpaczać, bo sam to życie wybrał.

Na czym polega ta wolność? Ilustrowana, symbolizowana jest oczywiście przez rewolucję obyczajową, przez złamanie panujących dotąd zakazów w sferze seksualnej. Ale to tylko punkt wyjścia; konsekwencją tego staje się przecież zmiana całego stylu życia, osłabienie związków emocjonalnych, ich nietrwałość, załamanie się instytucji rodziny. I dalej: osłabienie poczucia osobistej odpowiedzialności, życie staje się ciągiem epizodów, doświadczeń bez logicznego związku; jeśli zrobiło się błąd, można zawsze wybrać inną drogę lub doświadczenie

powtórzyć, nie jest stałe, konieczne i nieodwracalne; pod znakiem zapytania staje pojęcie osobowości, ludzkiej osoby. Nie ma trwałego przedustawnego sensu: można z potrzeby takiego sensu zrezygnować, jeśli nie, trzeba go poszukiwać na własną rękę. W tym momencie przekraczamy oczywiście bezpośredni związek przyczynowy, są to już nie tyle konsekwencje rewolucji obyczajowej, ile skutki wynikające z tego samego źródła: zachwiania, a może nawet utraty wiary w jakąkolwiek transcendencję.

Ale pozostañmy na razie przy węższym rozumieniu „słodkiego życia”. Z danej sobie wolności bohaterowie filmu Felliniego korzystają hojnie. Jednak czynią to z co najmniej umiarkowanym entuzjazmem. Znacznie wyraźniejsza – na przykład u Marcella i u Magdaleny – jest potrzeba, tęsknota za jakimś trwalszym i gorętszym związkiem emocjonalnym, a nawet po prostu – za miłością i życiem rodzinnym. Czy jednak można bezpiecznie powrócić z tej eskapady w krainę wolności? I czy warto?

Tylko w dwu przypadkach bohaterowie wybierają inny, tradycyjny model życia. Emma deklaruje swoją miłość do Marcella i cierpi z powodu jego niestałości, zdrad, uczuciowego chłodu. Ale czy budzi naszą sympatię, choćby współczucie, i czy jest obdarzona sympatią przez autora? To głupia gąska, straszliwie zaborecza w swojej miłości i doprawdy nie tylko świszczypała. Marcello miałby ochotę wiać od tych uczuć gdzie pieprz rośnie. Drugi przypadek jest nieskończenie bardziej dramatyczny. Dom Steinerów wydaje się najpierw oazą prawdziwych wartości na pustyni życia miłkiego. Ciepło domowego ogniska, miłość do dzieci i między małżonkami, rozmowy o prawdziwej sztuce: jakby czas zatrzymał się w tym miejscu, a przynajmniej płynął swoim własnym rytmem, o wiele wolniejszym, skoncentrowanym na tym, co istotne. Wkrótce jednak spostrzegamy, że życie uczuciowe jest tu nieznośnie przesłodzone, zainteresowanie sztuką niebezpiecznie graniczy ze snobizmem. Tragedia, która się wkrótce zdarzy, będzie szokiem i dla Marcella, i dla widza, ale czy w nieznośnie wysiłonej atmosferze tego domu nie można było odczytać już wcześniej kryjących się zapowiedzi szaleństwa?

Nie przekonują mnie interpretacje odnajdujące w postaci Marcella wątki o charakterze autobiograficznym. Niemniej związki między autorem filmu a obrazem „słodkiego życia” nie są bynajmniej przypadkowe i mają charakter głębszy niż proste odwołania biograficzne. Podane przykłady wskazują, że Fellini umieszcza się wewnątrz opisywanego przez siebie świata. Nie zaciemnia to wartościującej perspektywy spojrzenia, dodaje jej natomiast z jednej strony ciepła, z drugiej – dramatyzmu. Jest to świat chory, ale nie jest w nim jednoznaczne.

Objawy choroby bywają przecież fascynujące: prefabrykowana laleczka hollywoodzkiej produkcji okazuje się wcieleniem żywiołowego istnienia, miłości, symbolem życia. Ale nadzieja na przyszłość płynąć może już tylko z zewnątrz tego świata. Gasnące oko tajemniczej ryby symbolizuje cały smutek świata, w którym nie ma już miejsca dla Boga (artystycznie genialne zamknięcie symboliki pierwszych scen *Słodkiego życia*). Ale przecież pojawia się Paola, dziewczynka z malowideł umbryjskich, z niewinnym, a przecież tak wiele obiecującym uśmiechem. Niejasna to nadzieja, ale jednak...

Odnajdziemy tę dziewczynę, tym razem nieco starszą, choć ciągle na polu



tylko materialną, w postaci Claudii z *Osiem i pół*. I nadal pozostanie nadzieją na przekór, bez podstaw, z potrzeby posiadania nadziei. Nadzieją miłości z tego świata, która oczyści wszystko, rozświetli.

Czego chce nas pan nauczyć?

We wcześniejszych filmach, łącznie ze *Słodkim życiem*, to Fellini patrzył na świat. Owszem, czynił to zawsze w sposób bardzo subiektywny, osobisty, więcej – nie wyodrębniał się z tego świata, nie przyjmował w nim uprzywilejowanej pozycji, traktował siebie jako jego cząstkę również wtedy, gdy ze smutkiem i surowo sądził. W *Osiem i pół* w centrum uwagi staje sam artysta. Czy on sam, Fellini we własnej osobie? Nie mamy powodów, aby tę identyfikację traktować zbyt dosłownie, we wszystkich szczegółach przedstawionej biografii.

Tytuł filmu wskazuje na jedną sferę, którą możemy w pewnym sensie zidentyfikować: to twórczość, sytuacja artysty. Pytanie zostaje więc niejako odwrócone: jeśli jestem częścią tego świata, to jakie mam prawo o nim wyrokować? Albo nawet: jakie warunki muszę spełnić, aby prawomocnie o nim opowiadać? W scenariuszu jeden z dziennikarzy – intruzów, ale pełniących także rolę projekcji wyrzutów sumienia bohatera – pyta gwałtownie Guida: *Jeśli pan przegrał, to czego chce nas pan nauczyć?*

Ale żeby zapytać o tę przegraną, musimy wrócić do sfery życia prywatnego artysty. Przynajmniej formalnie, bo przecież również tutaj skłonność Guida do płci pięknej i czegoś, co kiedyś nazywało się zdradą, oraz wynikające stąd perypetie małżeńskie są tylko ważnym pretekstem i punktem wyjścia czy też szczególnie często spotykanym i szczególnie dotkliwie odczuwanym przykładem egzystencji w świecie bez odpowiedzialności i bez grzechu. Charakterystyczne, że Fellini zmienił planowane w scenariuszu zakończenie (scena z żoną w pociągu) właśnie ze względu na obawę, że naruszone zostaną proporcje i film ześlizgnie się w kierunku małżeńskiej dramy.

Podobnie jak w *Słodkim życiu*, dotkliwość tej egzystencji jest problematyczna: z uzyskanej wolności nikt nie zamierza rezygnować, nie wiadomo nawet dokąd sięgają możliwości wyboru, tego rodzaju wolność jest powietrzem, którym się oddycha. Oddycha, ale i dusi: problem pojawia się w tym momencie, gdy od drugiej osoby żądamy zrozumienia i akceptacji siebie takimi, jakimi jesteśmy. Żądamy, ale czy sami umiemy to oddać? Im dalsi jesteśmy od przyjęcia wspólnego pionu, wspólnych norm, tym mniejszą mamy szansę na tego rodzaju porozumienie. Ale i tym bardziej go potrzebujemy.

Tym samym powietrzem oddycha Guido jako artysta. Skoro jego życie okazuje się serią epizodów, doświadczeń – bywa że całkiem przyjemnych, ale słabo ze sobą powiązanych, to czyż można się dziwić, że i film rozsypuje się w rękach: są dekoracje, są postaci, są sceny, ale nie sposób zlepić z tego całości. Brakuje środka, który by tę całość mógł stworzyć: nie ma osobowości autora, nie ma nadrzędnego sensu, wątpliwa staje się komunikacja z widzami.

Fellini, pilny i uważny czytelnik Joyce'a, we wspaniale tworzy i funkcjonalny sposób stosuje technikę monologu wewnętrznego – jest ona jedynym formalnym odpowiednikiem duchowego stanu autora (Guida). Jednocześnie stanowi rozpaczliwą próbę ocalenia jakiejś choćby względnej, ukrytej w tym, co podświadome, jedności jego osoby (obrazy z dzieciństwa). Nie koniec na tym: te

same wspomnienia przynoszą z sobą choćby częściowe wyjaśnienie obecnego stanu. Trudno się dziwić skrzętnej akceptacji kłopotliwego wyzwolenia, skoro niewola katolickiego wychowania była tak obezwładniająca i bolesna. Co zarazem odbiera argumenty ideologom, którzy z bezlitosnej krytyki współczesnego świata cheieliby wyprowadzić mitologię raju utraconego, zręby konserwatywnej utopii.

Nie ma wyjścia z tej sytuacji. Wszelkie próby pogodzenia sprzeczności będą przypominały rozkoszny harem Guida: mieć wszystko za nic nie placąc. Ale przecież i w tej operze buffo odchodzi się w pewnym momencie w niebyt – przy dźwiękach fanfar z podrzędnego kabaretu, w punktowym świetle reflektora. Na górne piętro.

Fenomenalne zakończenie filmu. Ileż nieporozumień wzbudziło, ilu krytyków wzięło za dobrą monetę to *radosne pogodzenie się z życiem*. Przypomina się recenzja *Wesela* po jego krakowskiej prapremierze: *a całość kończy się wesolym oberkiem*. Ten roztańczony korowód mógłby w kapitalnym skrócie symbolizować to, co najbardziej własne i najbardziej niezwykle w metodzie twórczej Felliniego: pogodzenie się z życiem jest jedyną alternatywą popełnionego przed chwilą samobójstwa, radosny taniec kumuluje w sobie wszystkie wcześniejsze klęski, całą rozpacz i zwątpienie.

Wizerunek śmierci

Również późniejsze filmy Felliniego kontynuują problematykę *Słodkiego życia* i *Ośmiu i pół*: nie będzie przesadą stwierdzenie, że wizja kryzysu współczesnej cywilizacji to wielki temat niemal całej jego twórczości. Brzmi to w sposób niesłychanie sztywny, ale właśnie do późniejszych filmów pasuje bardziej niż do tak bardzo wieloznacznego, pełnego wewnętrznych napięć życia bohaterów jego wczesnych arcydzieł. Wizja – tak; *Rzym*, *Satyricon*, *Próba orkiestry*, *Casanova* – to już przede wszystkim uogólnione, silnie zmetaforyzowane wizje. Prześcigają one może nawet *Słodkie życie* siłą oskarżenia, katastroficznym wręcz nastrojem, grozą ponurych przepowiedni. Ale już nie poruszają tak głęboko; Fellini spogląda tu na świat o wiele bardziej z zewnątrz, ilustruje osąd podjęty wcześniej, jego bohaterowie nie mogą się już bronić. Zresztą nie chcą – tkwią w tej rzeczywistości bez reszty.

Jest to już w znacznym stopniu określone przez wybór kostiumu historycznego: na przykład *Satyricon* jest w samym założeniu zbiorem wyrafinowanych ilustracji. Można je odczytywać jako oparty na Petroniuszu wizerunek epoki, jej zmierzchu wśród gargantuicznych uciech, rozpasania władzy i krwawego terroru bez celu i bez przyczyny, jako naturalny poniekąd rozkład świata, który utracił fundament wartości i opiera się wyłącznie na niczym nie ograniczonym hedonizmie – oczywiście tych, którzy mają władzę. Można – i chyba nie bezzasadnie – przenieść tę diagnozę z historii do współczesności; tylko wypowiedź o własnym świecie przebrana w kostium „z epoki” zdolna jest uruchomić tak wielką pasję wyobraźni, obrazowania.

Ale ta wizja nie ma już mimo wszystko napięcia wewnętrznego, które jest możliwe tylko przy jednoczesnym działaniu sprzecznych emocji: niechęci, przerażenia, odrazy, ale także rozpaczony powodowanej miłością, choćby nawet zawiedzioną miłością. Bo to już nie żywych, znanych sobie ludzi przedstawia w tym

momencie obiektyw Felliniego, lecz pewnego rodzaju figury retoryczne, które wyrazić mają przede wszystkim to właśnie, co autor uważa za najbardziej groźne i odstręczające w dzisiejszych czasach, a więc jednoznaczne w ocenie i wyrazie emocjonalnym.

Jeszcze bardziej pod tym względem charakterystyczny jest stosunkowo już późny (1976) *Casanova*. Film zrodzony z nader prozaicznego pomysłu producenta, że wyobraźnia Felliniego połączona z produktywnością legendarnego amanta musi dać efekty, które przyciągną do kinoteatrów prawdziwe tłumy, tyleż rozczarowywał chytrych kramarzy, co nie zadowolili wiernych kibiców genialnego artysty.

Fellini ponoć nie czytał wcześniej pamiętników Casanovy, podpisał kontrakt w ciemno, później rzecz chciał odwołać, ale producent się nie zgodził. Przyczyną niechęci Felliniego do tego projektu była antypatia, jaką poczuł do weneckiego uwodziciela. Cóż więc było robić: siłą napędową pracy nad filmem uczynił mistrz właśnie swą antypatię, czy nawet – jak to sam wspominał – rodzaj autentycznej nienawiści. Powstał utwór chyba najbardziej jednorodny stylistycznie spośród filmów Felliniego, imponująco konsekwentny, doskonały artystycznie. Co więcej – wyciągający ostateczne konsekwencje myślowe z najważniejszych wątków swych filmowych opowieści, a przede wszystkim tych właśnie, o których tutaj mowa.

Casanova osiąga kres drogi, na której znajdował się Marcello, Guido, bohaterowie *Amarcordu* czy *Rzymu*. W jego przypadku choćby wspomnienie o czymś takim jak życie uczuciowe, miłość, osobowy kontakt z drugim człowiekiem jest nieporozumieniem i grubym nietaktem. To nie amant, uwodziciel pięknych kobiet, hedonista, który czerpie z życia najradośniejsze doznania – za jakiego był tradycyjnie uznawany – lecz katorżniczy wyrobnik, automat czy też robot osiągnięty – owszem – znakomite wyniki w swej gimnastycznej specjalności. Nie dla własnej satysfakcji – choćby z rekordowych osiągnięć, ale jako aktor widowiska na użytek możnych gapiów. Jest wytworem pewnej – przepraszam za wyrażenie – kultury, pewnego świata równie pustego jak on sam. Nie potrzebuje dodawać, że tylko formalnie, tylko w – przepysznych zresztą – dekoracjach jest to świat osiemnastowiecznej kultury dworskiej.

W tych sportowych spektaklach stuprocentowo urzeczowieni są wszyscy: i kobiety, które stanowią nieodzowny ich element, i mistrz, który dzięki ich obecności dowodzi swych nadzwyczajnych przewag, i widzowie, którzy tylko to, co rzeczowe i wymierne, są w stanie dostrzec. A może również – i jest to szczególnie gorzka lekcja, jakiej udziela nam Fellini – my wszyscy, widzowie w kinie, którzy podglądamy (czy tylko tutaj?) tego rodzaju widowiska. A może i reżyser, który ten świat tworzy, albo raczej – odtwarza. Czy wyodrębnia się on z niego dzięki moralistycznej tendencji swego przesłania? Jak przenikliwie zauważył kiedyś Rafał Marszałek: *Tematem „Casanovy” nie jest podłość świata, ale jego pustka. Pustka bezbrzeżna i całkowita, o której sam Fellini mówi, że zatopila ideologię, historię razem z ludzkimi uczuciami i emocjami. Krytyka hedonizmu wyraża się poza językiem etyki, bo po prostu ujawnia panikę egzystencjalną*¹.

A jednak to właśnie, co jest myślową i artystyczną konsekwencją tego filmu, jest w jakimś sensie również jego słabością. Fellini przejmuje najbardziej wtedy, gdy sam jest w środku opowiadanej przez siebie historii, rozdarty i włas-

nym rozdarciem przerażony. Coś z tego tonu odnaleźć można w ostatnich sekwencjach *Casanovy*, szczególnie okrutnych, a jednocześnie wcale nie jednoznacznych. Kombatant igrzysk erotycznych, zapomniany oldboy próbuje już tylko sobie dowieść, że istnieje, że nie umarł, ale jego współniczką w seksualnych igraszkach będzie – jakżeby inaczej – równie żalсна jak on sam, równie przedmiotowa lalka. I właśnie w tym momencie, gdy samotny, opuszczony bohater przeżywa swą zasłużoną klęskę, pojawia się w nim po raz pierwszy coś głęboko ludzkiego, a dokonujący aktu ostatecznej zemsty Fellini wyraża nawet jakby uczucie żalu. Bo jest to przecież nie innego jak paradoksalny obraz umierania, śmierci.

Obraz śmierci jest gościem raczej rzadkim w filmach Felliniego. Co innego natomiast – obecność śmierci. Ona to właśnie jest źródłem podstawowej, podskórnej niejako, wieloznaczności całego dzieła Felliniego. I jego wczesnych filmów, wśród których znajdują się dzieła tak wspaniałe jak *Walkonie* i *La strada*, i tych najbliższych interesującej nas problematyce, i tych nieco dalszych, które choć pełne goryczy zwróconej wstecz (*Amarcord*) lub w przyszłość i dzień dzisiejszy (*Próba orkiestry*), wiążą się nie tyle z refleksją o kształcie współczesnej kultury i cywilizacji, ile z niepokojami o charakterze raczej politycznym. A także tych późnych, może mniej ważnych, wśród których jednak znajdują się dzieła tak bardzo poruszające, jak *Ginger i Fred* czy *Wywiad*.

A więc śmierć – obecna w sposób niejako naturalny we wszystkich, częstych u Felliniego, obrazach działania czasu (wspaniała scena z freskami w *Rzymie*), przemijania, starzenia się rzeczy i ludzi. Ale także – i to jest już w najwyższym stopniu oryginalne u Felliniego, a przynajmniej wyrażone w sposób niepowtarzalny – śmierć jest tu podskórnie obecna w obrazach życia. I to życia tak bujnego, wręcz gargantuicznego: za plecami każdej z tych karykaturalnie obdarowanych przez naturę kobiet czuje się jakby oddech śmierci. W filmach Felliniego wszystko tak bardzo jest, że narzuca się pytanie o tajemnicę tego istnienia i odczuwa się wręcz fizycznie jego przemijalność. Tu właśnie kryje się jedna z zagadek niezwykłego talentu włoskiego mistrza: jego wyobraźnia tak bardzo sensualna jest zarazem wyobraźnią metafizyczną. Może właśnie dlatego ma on tak silne odczucie braku czegoś, bez czego to istnienie okazuje się przypadkowe i niewiele warte.

Pogrzeb na cyrkowej arenie

Felliniego przedstawiano i przedstawia się na ogół jako artystę intuicyjnego, operującego głównie emocjami i na emocje oddziałującego, wielkiego kuglarza, wizjonera myślącego obrazami, osobnika o monsturalnej wyobraźni plastycznej zniewalającej wprost widza, rzucającej na kolana. Trudno tym określeniom zaprzeczyć. Towarzyszy temu jednak intencja, czasem wypowiedziana wprost, czasem ukryta: intuicja, emocje, wyobraźnia przeciwstawiane są intelektowi, jako dziedzinie ludzkiej działalności zasadniczo obcej włoskiemu mistrzowi. A więc twórczość aintelektualna, jeśli zaś wkraczająca na ten obcy sobie teren, to z efektami w najlepszym razie nie budzącymi zaufania.

Nie jestem entuzjastą stosowania tak jaskrawych opozycji (emocjonalne – intelektualne; intelektualne – aintelektualne) w stosunku do utworów artystycznych. Rzeczywistość – czyli tekst – okazuje się zwykle o wiele bardziej skomplikowana. Czy totalna niejednoznaczność ludzkiego świata u Felliniego, ostrość

krytyki połączona ze zrozumieniem i wyrazem przywiązania do świata potępionego, chorego – jest gestem emocjonalnym czy też właściwie postawioną diagnozą rzeczywistości? Rzeczywistości ciągle jeszcze problematycznej, zawieszona pomiędzy refleksją wartościującą, poczuciem braku z góry danego sensu życia, jasnych norm i drogowskazów, poczuciem pustki i przypadkowości istnienia a pociągającym hedonizmem współczesnej cywilizacji, niwelującym słabo już zakorzenione „przesady”.

To zawsze wygodne przedstawić twórczość artysty, zwłaszcza artysty docenianego czy nawet podziwianego, jako intelektualnie niepełnowartościową – w ten sposób na odpowiedni poziom podnosi się własne umysłowe przewagi. Warto więc zapytać, któż to przedstawia się jako intelektualny potentat odsyłający Felliniego do szkolki niedzielnej, i co właściwie uważa za kamień herbowy własnej wyższości?

Zlitujmy się nad rodzinnymi gigantami intelektu, bowiem ton ich pieśni nadawany był zazwyczaj z miejsc wyższego wtajemniczenia. Znajdźmy przypadek, gdzie nie trzeba się było przeciwstawiać głosowi zdrowego rozsądku – któż może rozumieć lepiej Włocha niż Włosi? Pier Paolo Pasolini, Guido Aristarco – nie będę przywoływał pomniejszych nazwisk. Nie będę też twierdził, że ich krytyka pomija wszystko, co istotne w twórczości autora *La strady* – zwłaszcza w przypadku Pasoliniego, którego o wszystko można posądzać, ale nie o brak kompetencji, czy o to, że nie chce i nie może zrozumieć bardzo istotnych momentów dzieła Felliniego. Ale – rzecz charakterystyczna, że spór się zaostrza w momencie, gdy powstały arcydzieła Felliniego odwołujące się wprost do obrazu współczesnego świata, a więc *Słodkie życie* oraz *Osiem i pół* – protekcyjny czy nawet wręcz lekceważący stosunek do intelektualnych kwalifikacji autora tych filmów w paradoksalny sposób wiąże się z kwestiami striete politycznymi.

To właśnie dla krytyków o poglądach wyraźnie lewicowych Fellini był drażniącym połowicznym w swojej krytyce społeczeństwa konsumpcyjnego. Kierunek ataku – owszem tak, ale wniosków politycznych tutaj wyraźnie brakuje. Dlaczego Fellini, na przykład, mówiąc w brutalnym uproszczeniu, nie uzna wprost, że przyczyną moralnego rozkładu współczesnego społeczeństwa są kapitalistyczne stosunki produkcji. A jeśli powiedziało się „a”, to trzeba dodać następne głoski, uznać założenia naukowego socjalizmu, pokłonić się przed koniecznością dziejową i udzielić poparcia PCI. I czy to rzeczywiście nie brak tego rodzaju wniosków powoduje, że Felliniemu tak uparcie odmawiano intelektualnego namaszczenia? Jeszcze tylko jeden krok, obywatelu, i staniecie się intelektualistą. Czy ktokolwiek odmówił tego miana Godardowi?

Rzecz jasna nikt swych pretensji do Felliniego w sposób tak otwarty nie wykladał. Ale posłuchajmy: *Dla niego instytucje społeczne – to coś wymyślonego, sztucznego. [...] Ten rodzaj ogólnokulturalnej formacji, dekadentki, charakterystyczny dla ubiegłego wieku, prowadzi do wyrzeczenia się racjonalizmu i krytyki – zamiast nich pojawiają się środki techniczne i patos* (Pasolini ²); „*Osiem i pół*” *demonstruje ucieczkę od dojrzałej odpowiedzialności i powrót do łatwego mitu dzieciństwa* (Aristarco ³; nawiasem mówiąc trzeba przyznać, że jest to brednia wyjątkowej wręcz klasy).

Inni powtarzali albo dokładali do tego swoje trzy grosze. I tak powstała legenda o uroczym, genialnym prymitywie, który ukochał wszystkich i przez wszy-

stkich musi być kochany. Bardzo w tym także pomogła poczciwa belferska – i często skądinąd pożyteczna – skłonność do odsyłania przedmiotu analizy do jemu tylko właściwego kontekstu. A to do stron rodzinnych, a to ludowej kultury, w kręgu której się wychował, a to do cyrku, który kiedyś odwiedził – pozostając już na zawsze w zaczerpniętym kręgu areny.

Mały chłopiec pośrodku areny, w punktowym świetle reflektora, i tańczące dokoła postaci – twory jego wyobraźni i miłości oraz zmory jego przyszłego życia. Któż nie pamięta końcowych kadrów *Ośmiu i pół*, któż nie pamięta Gelsominy i Zampanò, niezliczonego korowodu grajków, skoczków, kłownów, silaczy – bez których Fellini nie byłby Fellinim. I teraz dodajemy do tego koleśiów z rodzinnego Rimini, Gradiskę, trzeciorzędne kurewki z przedmieść Rzymu, wszystkich tych nieudanych aktorów, piosenkarzy, tancerzy... I mamy już portret kompletny: typ kultury, w której się wychował, który jest mu bliski, bohaterów płynącej stąd pięknej i wzruszającej opowieści. I on sam pośrodku, teraz już dorosły, wielki mag, czarodziej, prestidigitator. Intuicyjny, emocjonalny – przeciw szkiełku i oku. *Asa nisi masa*.

Cóż, można i tak. Pewnie jest w tym wiele prawdy, która dla mnie będzie zawsze niedostępna. W gruncie rzeczy speram się tutaj przecież o sposób widzenia sztuki, kontaktu z nią. Można odsuwać wszystkie problemy albo nawet widzieć je w sposób wyrazisty – ale jakby nas, mnie, zupełnie nie dotyczyły. Przecież w gruncie rzeczy sztuka wszystkich wieków to też taki korowód, który ku mojej ucieście przesuwają się przed oczyma. Mogę się nim bawić, mogę wyłączyć telewizor. To mój harem duchowy, ja tu jestem panem. Trochę tak jak Guido w swoim haremie.

Ale ja, proszę wybaczyć, wolę patrzeć na kostium cyrkowca, który tak chętnie przybierał Fellini, jak na maskę człowieka skromnego i w pełni świadomego odpowiedzialności, którą bierze na siebie artysta wypowiadający się o świecie, o życiu innych ludzi – i to w tonie częstokroć tak kategorycznym. Odpowiedzialności, która nie niesie za sobą żadnych sankcji – w razie błędu, pomyłki. Sztuka jest dziedziną, która potrafi oddziaływać na życie – a jednocześnie w porównaniu z życiem jakże lekką i lekkomyślną. Dlatego lepiej, zwłaszcza wówczas, gdy traktuje się ją całkowicie serio, przywdziać maskę cyrkowca i – podobnie jak Bergman – powiedzieć: uwaga proszę państwa, to tylko zabawa. Kto chce, niech wierzy.

A może także jest w tym geście cień sprzeciwu wobec godności, pewnego rodzaju sakralizacji własnego posłannictwa, którą poeci, cyganie dwudziestego wieku, przenoszą do swoich uniwersyteckich gett i tam celebrytują, pełni wewnętrznego sprzeciwu, nawet ironii, ale i głębokiego przekonania, że inaczej nie można, że w ten sposób ocalamy nie tylko siebie, ale i jakieś ważne wartości.

Skoro świat bez oporu wchłania w siebie mój hunt, a nawet jest skłonny sownie za ten hunt zapłacić, to czyż jestem kimś innym, lepszym niż ten podejrzanej próby linskoczek? Chociaż mogę cyrku wcale nie lubić.

ANDRZEJ WERNER

¹ Rafał Marszałek, *Trwogi erotyczne w Kamień w wodę*, Warszawa 1980 s. 148.

² Cyt. za: Maria Komatowska, *Frederico Fellini*, Warszawa 1989, s. 162.

³ cyt. j. w.



WOMAN KOLBIE

Europejczyk Fellini

PETR KRAL

Między spektaklem a poezją

W sekwencji przedstawiającej w *Rzymie* (1972) nalot powietrzny dochodzi pod mostem do spotkania kobiety z mężczyzną. Ich widoczne na sklepieniu wielkie cienie, oświetlone bladym i metalicznym błyskiem, na chwilę się odwracają: kobieta przybiera kształt męski, mężczyzna – kobiecy. Ta oszalamiająca wizja spotkania może zostać uznana za swoisty symbol dwuznacznych stosunków, które w twórczości Felliniego łączyły kulturę Europy z kulturą Ameryki¹.

Całe dzieje kina są oczywiście pełne dwuznaczności. Narodziło się ono w Europie, lecz jego ziemią obiecaną stała się bardzo szybko Ameryka, pierwsze miejsce, w którym rozumiano jego naturę; dziesiąta muza jest w Starym Świecie przedmiotem fascynacji, której nie da się porównać z niczym innym, a intryguje ona Europejczyków tym bardziej, że wymyka się ich tradycjom i przyzwyczajeniom. Lecz także kino jest zafascynowane Europą i jej kulturą, którym udało się tchnąć w nie „duszę”. Dzięki tej „duszy” kino jest w stanie wyjść poza siebie. I nie chodzi tu tylko o to, że Europa i jej kultura dostarczyły Hollywoodowi wielu spośród jego najznamienitszych twórców – by wspomnieć tylko Chaplina, Sternberga czy Hitchcocka. Nie chodzi tylko o to, że pożywką Hollywoodu stały się pewne „wzorce” estetyczne, tak filmowe, jak literackie, muzyczne czy plastyczne (uwielbienie okazywane przez Woody'ego Allena dziełu Bergmana czy wpływ Herzoga na twórczość Coppoli). Europa patrzyła na zamorskie kino wzrokiem pełnym uwielbienia i rozmarzenia, przede wszystkim po to, by nadać mu w swoich własnych oczach świetność i głębię.

Rozmijanie się i brak wzajemnego zrozumienia przyczyniły się, jak to często bywa, jedynie do wzbogacenia wymiany. Wydaje się, że Amerykanie wnieśli to, co najistotniejsze: akcję, technikę, skuteczność i wigor, który objawiał się zarówno siłą mięśni bohaterów, jak i sukcesami komercyjnymi filmów. Są niejako „wynalazcami” kina, z którego uczynili, ukazując nieomylnie jego sens, *widowisko*, jakim jest ono wszak przede wszystkim; nad sens przedkładają przy tym raczej efekt i wyczyn, stawiają na odbiór kina zwyczajny i materialny, mechaniczny, a nie zindywidualizowany i wewnętrzny, myślowy. Produkt, który nam oferują, jest zatem swego rodzaju produktem wyjściowym, zbyt jeszcze surowym i nagim, wymagającym dalszej obróbki w ogniu pragnień i upiększenia przez wyobraźnię.

Swego rodzaju dopełnieniem okaże się podejście Europejczyków, którzy w amerykańskim pozytywizmie i widowisku dostrzegą pewną niewidoczną metafizykę, której towarzyszy barwna poezja i pełna tajemniczości proza. W zde-



Osiem i pół

reniu z wrażliwością kształtowaną przez wiele stuleci przez kulturę, nagość pojawiająca się w musicalowym numerze i nagość towarzysząca występom sportowców nabierają nowego, „transcendentnego” znaczenia, właściwego bezosobowej, nowoczesnej w każdym calu poezji, w której barbarzyństwo, odniesione do tradycji, będzie uznane jednocześnie za nowy powiew życia (odświeżenie) i za ostateczne wyrafinowanie.

I tak oto spojrzenie awangardowych artystów okazuje się bardzo bliskie spojrzeniu zwykłej widowni, marzącej o Ameryce jako o nowym rajem pełnym mitycznych stworów i nieznanymi przygodami. Hollywoodzkie kino jest zatem w ich oczach naturalnym zwieńczeniem tej mimowolnej, a jednak przykładowej poezji, którą, odwracając się od sztuk muzealnych, odnajdują z zamilowaniem we wszystkich sztukach peryferyjnych i uznawanych za gorsze, takich jak sztuka cyrkowa, sztuka music-hallu czy sztuka powieści kryminalnej.

Naturalnym niejako biegiem rzeczy kino okazuje się najmocniejsze właśnie wtedy, gdy Ameryka w jego obrazach łączy się z Europą; wtedy gdy dochodzi do jakiegoś wewnętrznego zniuansowania dzieła, gdy dochodzi do swoistej, trudnej i pełnej sprzeczności, ale jakże zapładniającej symbiozy między widowiskiem a pewnym dyskursem i spojrzeniem poetyckim. Moim zdaniem najbardziej znamionym przykładem jest tu twórczość Felliniego.

Reżyser ten, będący najlepszym showmanem wśród poetów, jak żaden z wielkich twórców kina (z wyjątkiem może Hitchcocka) był także showmanem najbardziej poetyckim. Twierdzono, że jego oryginalność w świecie filmu polegała przede wszystkim na tym, że udało mu się wykorzystać na ekranie całą tradycję pozafilmową, tradycję, której częścią były zapisane w pamięci indywidualnej proste widowiska z okresu dzieciństwa: cyrk, rozrywki jarmarczne, ludowy kabaret i music-hall. Nie były to w żadnym wypadku wielkie, pozbawione cech indywidualnych, wysoce profesjonalne widowiska, zgodne ze standardami przyjętymi w Hollywood i uznawanymi przez ogół amerykańskich „ludzi rozrywki”.

Fellini, jak zobaczymy, nie posługiwał się tymi spektaklami i nie wykorzystywał towarzyszących im zawsze ludzkich tłumów w sposób beżełowy. Ludowe widowiska były nieodłączną częścią entropicznego życia, od którego chciały się oderwać; Fellini starał się je po swojemu upoetyczniać. Pamięć o tych spektaklach jest, w przypadku tego człowieka kina, związana z tęsknotą za światem i porządkiem sprzed rewolucyjnych przemian, tęsknotą, która może im nadać przede wszystkim pewien wymiar „bardziej ludzki”.

Przypomnijmy, że w *Ginger i Fred* (1985) przeblysk tej tęsknoty prowadzi aż do stworzenia pewnej wizji „mitologicznej” kina, co miało umożliwić oddzielenie go od krzykliwego i płytkiego show-biznesu, którego ucieleśnieniem jest telewizja. Bohaterowie filmu, będąc marnym i naznaczonym patyną czasu wspomnieniem jednego z największych osiągnięć hollywoodzkiego widowiska (duetu Astaire-Rogers), są w nim co najwyżej ucieleśnieniem pewnej wewnętrzności i indywidualizmu, są zagubieni, gdy korzystając z awarii światła, opuszczają scenę, z której prowadzono transmisję na żywo i która jednocześnie mieniła się księżycową czarno-białą poświatą jarmarcznego kina.

Źródłem inspiracji był jednak dla Felliniego także show gładki i zimny, amerykański i nie tylko; telewizja z *Ginger i Fred* nawiązuje tu zatem zarówno do pokazu mody kościelnej z *Rzymu* (1972), jak i do widowiska towarzyszącego

religijnym cudom w *Słodkim życiu* (1960). Fellini uprawia ten typ *show* w swoich własnych obrazach, które często sprawiają wrażenie, jakby wyszły spod ręki dwóch mistrzów kina: poety i showmana. O ile ten ostatni przepada tylko za akcją, sztuczkami, paradami, o tyle ten pierwszy, poeta, jest jednocześnie wyrafinowany i prosty; gdy showman zamienia wszystko w numer i mierzy się tylko z rzeczywistością przebraną, poeta traktuje swoją sztukę tak, jak traktuje się spacer, nurza się z przyjemnością we wszelkich przejawach codziennego, entropicznego życia, by dopiero po jakimś czasie pozwolić rozkwitnąć jego ukrytej dotąd fantastyce.

Twórca spektaklu, w którym często przeważał manierystyczny esteta, zawiadnęła niemal bez reszty *Giudietta i duchami* (1965), *Satyrikonem* (1969), *Statek płynie* (1983); udawało mu się także przechwycić końcówki innych filmów Felliniego, przy czym z tego przynajmniej punktu widzenia za dzieło przykładowe może uchodzić niewątpliwie *Osiem i pół* (1963). Krystaliczna czystość obrazów rzeczywistości „empirycznej” ustępuje tu miejsca wyobrażeniom karnawalicznym i prefabrykowanym, anonimowy natłok życia cofa się przed uporządkowanymi i dającymi się przewidzieć ruchami chóru statystów. Dwuznaczności i naturalne sprzeczności znajdują z kolei swoje symboliczne rozwiązanie w określonym tańcu, w który ruszają powoli wszyscy bohaterowie filmu: jest to *swoista parada końcowa, grupująca w kręgu wszystkie pełne sprzeczności aspekty jego osobowości, jego życia, jego świata, parada, która służy ich magicznemu pogodzeniu, przy czym totalizacja ta, która, z filozoficznego punktu widzenia, winna być możliwa dopiero po jego śmierci, dokonuje się za życia artysty*².

Na drugim biegunie pojawia się za to spacerujący poeta, wszechobecny w *Walkoniach* (1953), w *Słodkim życiu*, w *Klownach* (1970), *Rzymie*, *Amarcordzie*, i nawet w *Ginger i Fred*. Ten poeta zadowala się jedynie marzeniami (i tym, że pozwala marzyć innym). Punktem wyjścia marzeń są „zwykłe” fakty i skarby tego świata. Czerpie się stamtąd dłońią jednocześnie eheciwą i swobodną, ryzykując, że dojdzie do spotkania między tymi obiektywnymi bogactwami a naszymi najskrytszymi pragnieniami.

Casanova (1976) to film mieszany, w którym obok scen zaliczanych do najbardziej pokazowych w dorobku artysty (takich jak na przykład stosunek bohatera z mechaniczną lalką) pojawiają się wspaniałe ślady weny drugiego rodzaju, pewnego sposobu wyrażania, który jest tym wymowniejszy, że jest zestawiony z innym, całkowicie odmiennym. Spójrzmy na przykład na krótką scenę przedstawiającą koniec widowiska teatralnego, kiedy to służący opuszczają spod sufitu niezliczone wspaniałe świeczniki, gaszone następnie, jeden po drugim, za pomocą niezwykle urządzeń przypominających wielkie, rozłożone, metalowe parasole. Scena ta, mająca się nijak do opowiadanej w filmie historii, zawdzięcza swoje powstanie z pewnością fascynacji Felliniego tymi dziwnymi przedmiotami, odkrytymi pewnie podczas jakiś porządków, przedmiotami, które postanowił on, kierując się jedynie kaprysem, włączyć do swojego świata. Podobne było źródło innej jego powszechnie znanej pasji, która polegała na tym, że potrafił spędzić wiele tygodni na wybieraniu statystów spośród pokazywanych mu różnych, niezwykle malowniczych, typów ludzkich, po czym był w stanie wymyślić dla nich, jeśli zachodziła taka konieczność, jakieś zmyślane od podstaw, fantastyczne role.

Inny moment magiczny w *Casanovie*, moment efemeryczny, będący jedynie krótką migawką, pozwala Felliniemu zlikwidować wszelki dystans między dziełem a widzami, przy czym Fellini czyni to tak dobrze, że mogło mi się zdawać – uwzględniając kruchość tego obrazu – że był to obraz rodem ze skarbcza wewnętrznego. Na schodach starego pałacu widzimy dwóch pokojowców posługujących się blokiem, aby podnieść pod sufit kolejne dziwaczne urządzenie, które ma oświetlić przystań, a jednocześnie jest samo w sobie najbardziej onirycznym spośród fetyszy: jest to lustro wyposażone w rodzaj gzymsu, na którym stoi, między kupkami zastygłego wosku, wiele odbijających się w nim chybotliwie świec. Ta wizja filmowego twórcy, wylewając się dosłownie z ekranu, jest skierowana do mnie; jest ona swoistym echem, pogłosem jakiegoś ukrytego w pamięci, rzeczywistego lub fikcyjnego, wspomnienia; powoduje, że zwracam się ku najgłębszym, najbardziej osobistym pokładom mojego ja i jego ukrytego świata. Jesteśmy tu oddaleni w takim samym stopniu od Hollywood, jak od elementów show w samym *Casanovie*, których przejawem była mechaniczna lalka czy wielkie łożo, przemieszczające się po całej karczmie, w którym znajdował uciechę nasz bohater i jego towarzysze.

Kino, będące najbardziej zewnętrznym ze sposobów oglądu, stało się swoim przeciwieństwem – sposobem wnikania w „rzeczywiste funkcjonowanie myśli”, w to, co w niej najdelikatniejsze i najtrudniej dostępne. Odwrócenie to nie jest zaś w tym przypadku odwróceniem bezwiednym; wewnętrzność obrazu, to, że ma on charakter odwołania się do pewnego „osobistego skarbcza” obrazów, są zbyt prawdziwe i głębokie, by sądzić, że nie było to działanie zamierzone przez samego Felliniego, związane z tym, co pragnie on przekazać w swoich filmach, i wreszcie z tym, co powoduje, że interesuje się on osobiście pewnymi przedmiotami i postaciami. Można się tu doszukiwać także pewnego zamierzenia paradoksalnego i szalonego, które aż dotąd znajdowało swoje pełne zrozumienie tylko w ramach „dawnego” indywidualizmu rodem z Europy: chodzi tu o pewną wypowiedź do tego stopnia osobistą, że jej treść staje się zupełnie niejasna i przyprawia o zawrót głowy, chociaż formuluje się ją z nadzieją, że zostanie odebrana przede wszystkim przez innych.

Indywidualność takiej wypowiedzi jest w sposób oczywisty związana z pamięcią, tak osobistą, jak i zbiorową. „Nagość” amerykańskiego show, jego granicząca z fizyczną brutalnością bezpośrednio wiąże się za to zapewne z brakiem wspomnień; poszczególne numery, które koncentrują się na terażniejszości i chwilowej sprawności, pokładając zaufanie tylko w działaniu, nie zostawiają miejsca na żadną refleksję; większość hollywoodzkich widowisk jest równie olśniewająca co nowa jak ostatnie nowinki techniczne, które pojawiają się po to, by wyrugować z pamięci – i z rynku – modele poprzednie.

W przypadku numerów Felliniego, zdradza się on wciąż z tym, że w jego pamięci tkwi bogata tradycja estetyczna i kulturalna, że odwołuje się do stuleci obrazów, wizji, baśni, przedstawień symbolicznych czy obrazowych, i ujawnia również, niemal natychmiast, całą osobistą, związaną z tym subiektywność. Marzycielskie wizje, którymi wypełnia on swoje dzieła, są także swoistym przetworzeniem wspomnień z dawniejszych widowisk (także widowisk filmowych), podanych jakby ponownej ocenie; magia lustra ze świecami jest zatem wynikiem zarówno pewnych enigmatycznych wspomnień osobistych, jak i echa, którym

w jego umyśle odbijała się cała ikonografia barokowa, od manieryzmu po surrealizm.

Nawet jeśli stara się on nawiązywać dosyć chętnie do widowisk „prekulturowych” i barbarzyńskich, które należałoby zaliczyć raczej do sfery magii niż sztuki, to czyni to z myślą o wysublimowaniu pewnej tandetności i wykorzystaniu swoich odkryć i „surowego” bogactwa w służbie własnej wrażliwości; tam gdzie w przypadku Hollywood pojawia się najczęściej ciężkawy olów (lub chromowana stal), Fellini, nawet gdy wychodzi od Zoli czy Tolstoja, zamienia w złoto najbardziej podejrzane składniki. Twórcy z Hollywood, nawet gdy się bardzo przykładają, starają się w istocie zawłaszczyć – jako nowobogaccy – pewne skarby, które są poza nimi, podczas gdy Fellini okazuje przywiązanie do kultury nawet wtedy, gdy traktuje ją z pewną dozą swobody. Uprawia skądinąd jednocześnie rodzaj widowiska „autokrytycznego” na wyższym poziomie, komentując sceny w chwili ich tworzenia. Czy sekwencja z wędrującym łóżkiem, oprócz tego, że jest także fantazmatem zamienionym w operetkowy numer, nie jest swoistym prześmiewczym puszczeniem oka, ujawniającym pewną pospolitość, którą operetka dzieli z naszymi fantazmatami?

Źródeł twórczości Felliniego można się doszukiwać w „modelowej” konfrontacji sił i wartości, konfrontacji, której polem jest całe kino, cała dzisiejsza kultura. Jest to konfrontacja między *show* a wizją pogłębianą, rozrywką a poezją, obrazem i refleksją nad obrazem. Co się zaś tyczy owej refleksji, należy starać się nie mylić jej tutaj z pewną dydaktyczną i jednostronną formą „dekonstrukcji”, która sama traktowałaby siebie zbyt poważnie. Fellini jest Europejczykiem, tym bardziej że – podobnie jak jego poetyckość uzupełnia nieustannie jego cechy showmana – nawet jego poczucie humoru jest pewną formą liryki; dlatego wreszcie, że jego ironia i marzycielskość, jak najdalsze od wzajemnego absolutnego przeciwstawiania się sobie, nie mogą się właściwie bez siebie obejść. Gdy widzimy zatem podstarzałego Casanovę, nagle porzuconego przez pewną piękność na moście spowitym we mgle, jak wymierza z wściekłości kopniaki pustym walizom, to scena ta jest oczywiście sceną demystyfikatorską i ironiczną jednocześnie w odniesieniu do tego człowieka, jego mitu i wreszcie w odniesieniu do widowiska, którego główną atrakcją był Casanova-uwodziciel. A scena ta jest nie tylko tym. Dzięki jej konkretności te silne ciosy zadawane we mgle stwarzały także pewną atmosferę i magię – „cudowną” poetykę, której nigdy, nawet w najbardziej „blyskotliwych” scenach tego samego filmu, wyposażonych w wyrafinowaną choreografię i środki plastyczne, nie udało się osiągnąć Felliniemu showmanowi.

Sztuka przechadzki

Mistrz spacerowej obserwacji, tkwiący w Fellinim, różni się nie tylko od showmana; nie jest także jedynie zwykłym opowiadaczem historyjek. Większość tych filmów reżysera, w których najważniejsza jest opowieść, a scenariusz staje się, na modłę amerykańską, osią filmu, należy zaliczyć, obok jego dzieł „manierystycznych”, do najsłabszych w jego dorobku; płacziwy psychologizm *La Strada* (1954) nie jest bardziej przekonujący niż linearność – i pewne odniesienia satyryczno-alegoryczne – *Próby orkiestry* (1978) czy *A statek płynie*. Linie, według których uporządkowane są te ostatnie filmy, zakreślają pewne ledwo wi-

doczne koło, które ma umożliwić ich funkcjonowanie i nadać im pewien wymiar całościowy, podobny do słynnego zakończenia *Osiem i pół*, gdzie widzimy krąg ludzki nacechowany atmosferą pozornej, fałszywej zgody, krąg obracający się na ślepo, w swoistym samozatrąceniu.

Jeszcze w *A statek płynie* artyście udaje się przynajmniej uciec z tego kręgu, dzięki nieoczekiwanej scenie z ustami, które Fellini każe szeroko otwierać operowym śpiewakom w maszynowni, a następnie jakby „wskakuje” zuchwale w ich usta razem z kamerą. W innych filmach, gdzie także daje pokaz bezceremonialności, udaje mu się doprowadzić opowieść do momentu, w którym nawet w oczach jego bohaterów, patrzących na otaczający ich świat, pojawia się rodzaj rozmarzenia – ich wzrok wręcz zastyga w bezruchu. Może to być scena z *Cabirią*, zamkniętą w łazience wielkiego gwiazdora filmowego, patrzącą w ciszy poranka przez okno na srebrzystą wodę, która połyskuje w basenie (*Noce Cabirii*, 1957), czy scena z bohaterem *Miasta kobiet* (1980), spoglądającym ze swego łóża na liście palmy targane nad jego głową, przez szalejącą za wielkim oknem burzę... Podobnie jak spojrzenie, które zatrzymało się w *Casanovie* na zwierciadlanym świeczniku, także każdą z tych scen można w naturalny niemal sposób uznać za osobiste spojrzenie samego reżysera przechadzającego się po swoim świecie. Wystarczy tylko umiejscowić jego kino, wbrew ograniczającej je narracji, w nurcie kina otwartego, kina płynnego, które w mniejszym stopniu jest konstrukcją a w większym – marzeniem. Jest to marzenie, w którym historia stale ustępuje miejsca błędzeniu i dryfowaniu...³

Satyrikon, pełen skądinąd manierystycznego balastu, zawiera pewną niespodziewanie się pojawiającą scenę nocną, która jest prawdziwym filmem w filmie, a jednocześnie najczystszy w jego twórczości przykładem owego kina „przechadzkowego” i jego zwyczajnych tajemnic. W towarzystwie dwóch młodych pielgrzymów przybywamy pod koniec dnia na wielką opuszczoną farmę, z której jakiś czas przedtem właściciele odesłali całą służbę. Młodzi ludzie, jednocześnie zaciekawieni i urzeczeni, przechodzą przez kolejne opuszczone izby i wreszcie, na samym dole, odkrywają ostatnią osobę. Pozostała jeszcze. Jest to służąca, która została sama w domu, by skorzystać z możliwości nieskrępowanej kąpieli w wewnętrznym basenie, i właśnie jej nago zażywa. Gdy pojawiają się mężczyźni, dziewczyna wyskakuje z wody i rzuca się, goniona przez nich, do ucieczki; tej gonitwie towarzyszą powtarzane przez echo chichoty. Młodzieńcom udaje się w końcu dopaść zdobywczy, zabierają dziewczynę do sypialni, przy czym towarzyszy im ona tam właściwie bez zbyteńnego oporu, a za to ze śmiechem; gdy jednak cała trójka znajduje się już w łóżnicy, młodzieńcy odwracają się od służącej i wymieniają pieszczoty między sobą. Na to dziewczyna wybucha pięknym śmiechem, po czym zauważa nagle jakieś poruszenie na zewnątrz i jej śmiech zamienia się w ciszę. Młodzieńcy razem ze służącą opuszczają dom przez wielki korytarz i na tle wejścia dostrzegają płonący wóz, na którym leżą, na słomianym łożu, ogarniane przez płomienie, ciała zmarłych samobójczą śmiercią właścicieli gospodarstwa...

Wszystko to dokonuje się w ciszy i w napięciu, a ten piękny „nawias”, jakim jest ta historia w odniesieniu do całego filmu, jest historią zupełnie odrębną; jej odrębność opiera się w równej mierze na tym, że jest to historia niezależna od całej fabuły, jak i na tym, że ma ona charakter skondensowany, co czyni ją

w pewnej mierze historią możliwą. Jest ona znacznie bliższa poezji niż opowieści, można się domyślać różnych rozwiązań, różnych rozwinięć, które zamykają się w ramach pewnego obrazu, z zachowaniem jednak gruntownej dwuznaczności i niezwykle potężnego ładunku metaforycznego (czy też może raczej analogicznego). Ta historia, mrok nocy i cisza, w której wszystko się dzieje, są otoczone tajemnicą, wprowadzającą jednocześnie pewien element zwątpienia w sens istnienia jej bohaterów. Wszystko zostaje przekształcone w metafizyczną wizję, symbol ludzkiego błędzenia w czasie i przestrzeni.

W przeciwieństwie do ludzi filmu – zwłaszcza rodem z Hollywood – którzy uważają, że najważniejsza jest opowieść, nawet podzielona na obrazy, Fellini posługuje się opowieścią jedynie jako swoistym wsparciem, w swoich dziełach dąży on bowiem do „opowiadania”, posługując się przede wszystkim samymi obrazami. Z perspektywy tej poetyki wielka Historia jest wzięta w nawias w równej mierze jak ta, którą należałoby opowiedzieć, by opowieść lub dramat stały się „prawdziwe”.

Przedstawione wyżej sceny z *Satyrikonu* powstały niewątpliwie pod wpływem wydarzeń historycznych z określonej epoki, kiedy to kryzys spowodował masowe samobójstwa właścicieli ziemskich, ale nie powinny one być jednak traktowane jedynie jako zwykła opowieść o tych zdarzeniach. Widzimy raczej, że wykraczają znacznie poza samo zdarzenie, które Fellini traktuje jedynie jako pretekst do przedstawienia intrygujących i przemawiających „własnym głosem” obrazów, takich jak gonitwa młodzieńców za nagą kobietą, odbywająca się w labiryncie korytarzy, czy palący się na spowitym nocą podwórzu wyładowany słomą wóz.

W jednej ze wspaniałych scen *Klownów* Fellini posuwa się jeszcze dalej. Mam tu na myśli halucynacyjne niemal przedstawienie słynnych Fratellinich przed pacjentami pewnego szpitala, odbywające się w jakimś starym refektarzu. Dochodzi wówczas do konfrontacji mruczającej i niezbyt pewnej siebie publiczności (przy czym podczas samego widowiska podnosi się i zbliża do estrady pewien człowiek, stwarzając zagrożenie dla cyrkowców) z tą tak wzruszającą i delikatną wizją: trzech klownów w bajecznych strojach, o błędnych twarzach i nieprzytomnym niemal wzroku, grających na lalkowych skrzypcach lub akordeonie, przy czym dwaj z nich, wyposażeni we wspaniałe tekturowe skrzydła, wiszą pod sufitem, podobni do jakichś biednych, zbłąkanych aniołów, do których dociera właśnie, że żeglowanie w przestworzach nie należy do przyjemności... Scena ta, opowiadająca o marginalnym w sumie zdarzeniu z życia artystów, nie powstała na pewno po to, by dochować wierności przekazom biograficznym. Fellini jest jak najdalej od tworzenia zapisu dokumentalnego, ale wykorzystuje tę scenę aby ponownie odkryć Historię dzięki ukazaniu jej w sposób marzycielski – a nie można tego uczynić bardziej konkretnie – w pierwszej osobie i z dyskretnym włączeniem swych bardzo osobistych odczuć i pragnień.

Fantazmaty w sosie własnym

Twórca opowiada zatem o rzeczywistości, tak jakby była ona jakimś nieustającym ciągiem przekształceń, w którym fakty wzbogacają się wciąż przez ich wirtualne przedłużenia. Nic zatem dziwnego, że w dziełach Felliniego często

dochodzi do wymieszania cieni bohaterów, kiedy to celem jest albo zamiana jednych w drugie, albo ich wzajemne wzbogacenie: wielka izba oberży w *Casanovie* jest – oprócz chóru obserwatorów – nawiedzona także przez cień wielkiego ptaka, a w *Mieście kobiet* na Mastroianniego, tańczącego ze swoją partnerką w sali gimnastycznej, rzucają cień łyżwiarze.

To ludzkie mrowie zaludniają jeszcze dodatkowo liczne postaci: w jednej ze scen *Casanovy* widzimy pływających w takt muzyki bohatera, mechaniczną lalkę i ich cienie widoczne na baldachimie łoża, do którego bohater wiedzie lalkę. Zaś w *Mieście kobiet* tańczące małżeństwo dociera do drugiego końca sali, gdzie łączy się w tańcu z zapaśniczką, która, zanim rzuci się na przeciwnika, ociera się niemal o plecy zwisającego za nią manekina.

Karykaturalny czy wręcz groteskowy wymiar pewnych postaci lub planów Felliniego należy odczytać w podobny sposób: nie jest to ostatnie oko puszczone do nas przez jakiegoś manierystę, lecz raczej sposób przekazania nam zarówno pewnych pozorów, jak i ich podwójnej fantazyjności, dzięki czemu dostrzegamy, jak poważny ładunek emocjonalny mają one dla autora. Nie występując w roli arbitra, można stwierdzić, że to tak grube naszkicowanie pewnej cechy jest tutaj raczej metaforycznym skrótem, dzięki któremu mamy spojrzeć na rzeczywistość z szybkością – i gwałtownością – błyskawicy. Ogromne, wyuzdane kobiety z *Osiem i pół*, *Amarcordu* i *Miasta kobiet* wyrastają niejako z pragnień okresu dojrzewania, kiedy to jawią się jako boginie wprawiające w osłupienie. Zaś polyskujące czarne fale, wykonane w *Casanovie* z worków na śmieci, bardziej przypominają morze niż prawdziwa woda. W obrazach tych nie brak także pewnej dozy humoru: pojawia się on jednak jeszcze wciąż tylko wtedy, gdy jest częścią pełnej sprzeczności rzeczywistości, jest jej odbiciem (pragnienie kobiety, morze związane ze strachem). Ta rzeczywistość nie mogłaby się ujawnić, gdyby nie humor.

Wyobraźnia Felliniego-spacerowicza posługuje się jednak przeważnie konkretem, nie poddającym się apriorycznej deformacji. Zachowuje raczej całą widzialność – czyli obiektywność – faktów empirycznych. W pewien szczególnie sposób owa konkretność służy do pełniejszego uwydatnienia subiektywności przedstawienia; służy jednak także jako przeciwwaga, będąc łącznikiem, umożliwiającym przejście między wyobraźnią twórcy a wyobraźnią każdego innego człowieka, a przynajmniej kogoś innego niż tylko twórcę. Widowisko ustępuje jednocześnie miejsca przeżywanemu doświadczeniu, dlatego autentycznemu, że osobystemu.

Wyjątkiem jest scena w *Mieście kobiet*, stworzona ze wszystkich możliwych elementów konstrukcji symbolicznej – a chodzi mi tu o scenę wizyty bohatera w mauzoleum wielkiego uwodziciela (trofeum jest tu każde wspomnienie dotyczące kobiety) – to jednocześnie najmniej przekonująca scena filmu. W innych scenach Fellini jest o wiele sugestywniejszy i jakby bardziej podobny do samego siebie, przy czym udaje mu się, dzięki wykorzystaniu całego tkwiącego w zdarzeniach potencjału, podnieść swoje rzeczywiste obserwacje i wspomnienia na poziom ogólnie „symboliczny”. Przypomnijmy sobie na przykład obrazy korków ulicznych, które otwierały *Osiem i pół* czy *Rzym*. Wychodząc od zapisu quasi-dokumentalnego Fellini stwarzał w tych obrazach apokaliptyczną wizję świata. Podobnie jak w innych skwencjach, okazuje się, że metafora jest tym sugestywniejsza i wyrazistsza, im bardziej jest „zakotwiczona” w faktach.



Próba orkestroy

Rzym, mający wszelkie cechy przykładowej niemal przechadzki, może niewątpliwie uchodzić – razem z *Klownami* i *Amaracordem* – za dzieło, w którym Fellini w sposób jak najbardziej naturalny śni obrazami. By stworzyć wrażenie snu, Fellini musiał jedynie odsunąć kamerę od robotników, którzy na spowitej nocą rogatce spawają szyny tramwajowe, a potem przespacerować się obok wystaw sklepowych, oświetlanych niebieską poświatą ich spawarki: w witrynie fryzjera widać śpiące woskowe głowy, na które pada na moment cień jakiegoś zabłąkanego psa, a wystawa rzeźnika oświetlana sinym światłem, odrealniającym krwistość leżących na niej kawałków mięsa, upodabnia się nagle do chłodnego kolumbarium. Rzadko udawało się kamerze, tak jak w tych obrazach, zbliżyć się do rzeczywistości i jednocześnie ukazać jej odbicie w wyobraźni. Ekranowe obrazy stają się zarówno rodzajem osobistego dziennika artysty (odbicie jego osobistego postrzegania rzeczywistości), jak i odbiciem samego świata, a pragnienia i marzenia artysty pomagają w odkrywaniu ukrytych tajemnic rzeczywistości.

Tajemnicze wydarzenia, do jakich dochodzi w *Rzymie* za dnia, są nie mniej kłopotliwe. Zapuszczający się w uliczki starego centrum Fellini umie wylapać, jak nikt, sprowadzone niemal do wymiaru ulotnego „flasha”, fragmentaryczne historie, które ten światek opowiada zapewne tylko jemu samemu, a nie nam, i które okażą się niebawem jego jedynymi historiami prawdziwymi.

Od samego początku filmu (czy też raczej od naszego przybycia do Rzymu) jesteśmy świadkami takiej „historii”, pojawiającej się jako wynik symultanicznego ruchu kamery. Współgra on z ruchem miejskim, a oddalająca się od nas wielka ciężarówka w kształcie szafy – w której przez uchylone wielkie tylne drzwi dostrzegamy wiszące polcie mięsa – ukazuje nam krok po kroku tę ulicę i zmierzający w naszym kierunku jakiś autobus, który zatrzymuje się w końcu przy chodniku, na pierwszym planie.

Dzięki przemieszczeniu kamery odkrywamy jednak także, bardziej na lewo, fontannę. Przysiadł przy niej dobrze odżywiony pan, rozchelstany niemal do piersi. Doprowadza on spokojnie do porządku swój ubiór, nie bacząc na obecność innych ludzi. Po jakimś czasie dostrzegamy także dwóch mężczyzn w białych bluzach, niosących nadziane na rożen całe jagnię, zatrzymujących się przed sklepem z antykami, gdzie przez chwilę pozwalają jagnięciu „przejrzeć” się w lustrach, umieszczonych po obu stronach wejścia, by po chwili odejść, pozostawiając umieszczoną na starym krześle stojącym w pobliżu lustra umywalkę wypełnioną wodą tak gorącą, że buchające z niej pary przywołują na myśl dymy unoszące się nad ofiarą paloną w jakimś naczyniu ofiarnym.

Gdy opuszczamy następnie to miejsce i przechodzimy na sąsiednią uliczkę, odkrywamy tam jakiegoś mężczyznę malującego starą szafę. Mężczyzna, zupełnie jak dziecko umiejscowione w tle obrazu i przykucające przed ogniskiem, zdaje się odgrywać na naszych oczach pewną kluczową scenę jakiegoś nieznanego dramatu, tym bardziej niepokojącego i ostatecznego, że nie nazwanego. Gdy oglądałem ten film po raz pierwszy, byłem skądinąd przekonany, że widziałem człowieka i szafę, którą właśnie podpala, beznogiego kalekę starającego się ominąć kałużę; obraz ten zdawał mi się intrygujący i jednocześnie dramatyczny, wywoływał bowiem mnóstwo skojarzeń, czasem nawet szalonych i kłopotliwych.

Należy jeszcze tylko powiedzieć, że tajemnica tego filmu była czymś zupełnie zwyczajnym i mogła wywołać skojarzenia „deliryczne” tylko w takiej mierze, w jakiej skojarzenia takie wywołuje oczywistość, w której wszystkie one są uprzednio niejako rozpuszczone. To najtajniejsze zakątki wyobraźni twórcy, która wykracza tak poza historię, jak i poza wszelkie konstrukcje symboliczne, nadaje takie znaczenie przede wszystkim samej obecności rzeczy – zaś ich specjalne naświetlenie, samo w sobie wszak subiektywne (wspomnienia, fantazje erotyczne), ma służyć jedynie ich sugestywniejszemu ukazaniu.

W miejscach, w których showman dostrzegłby jedynie załączki jakiegoś numeru, tkwiący w Fellinim poeta, przedkładający spektakl świata nad świat spektaklu, włącza w obieg maszyny widowiskowej swoje „fetysze” – rzeczy, które go naprawdę fascynują, i z których nie ma zamiaru uczynić tylko pożywki spektaklu. Nie stara się przy tym dopasować tych fetyszy do panujących w świecie spektaklu reguł, wprowadza je „takie, jakimi są”, traktując jak małe ziarna irracjonalności i konkretności. Maszyna widowiska nie jest w stanie tych fetyszy ani zmiażdżyć, ani przetrwać. Kino „wizjonerskie”, którego Fellini stał się w ten sposób wynalazcą, jest właśnie takie zarówno z racji wielce osobistego charakteru, jak i z racji tego, że wykorzystuje specyficzne możliwości stwarzane przez dziesiątą muzę, która opiekuje się wszak machiną napędzaną obrazami.

Kino Felliniego to spektakl głęboko osobisty, wewnętrzny, posługujący się jednak właściwymi mu środkami; jest to kino autorskie, w którym autor jest także – i może nawet przede wszystkim – prawdziwym reżyserem. Już samo poszanowanie odrębności kina wydaje mi się czymś prawdziwie „europejskim”, przynajmniej w odniesieniu do filmów typu hollywoodzkiego. Widoczne w nich przywiązanie do widowiska, zewnętrznego i opartego jedynie na akcji, upodobnia je w istocie raczej do teatru czy telewizji niż do sztuki filmowej w pełni rozwiniętej. W przypadku zaś Felliniego czy Antonioniego, sztuka kina rozkwita tylko o tyle, o ile show jest tonowany przez pewien rodzaj poetyckości.

Kształty i chaos

Siła obrazów Felliniego – a zwłaszcza to, co w nich fascynuje – polega na tym, że Fellini ogląda wszystko przez swoisty teleskop poetycki, bądź też na tym, że tworzy on w obrazach pewien zupełnie dowolny układ przedmiotów i bytów. Wszystkie przywołane wyżej sceny z *Rzymu* są z jednej strony świadectwem miejskiego pochodzenia artysty, z drugiej zaś przejawem stosowania właśnie tej zasady. Będąc pochodną surrealistycznej zasady „przypadkowego spotkania” konstelacja ta polega na przedstawianiu ruchomych, odległych od siebie grup ludzkich lub grup przedmiotów, wprawdzie sobie zupełnie obcych, ale tworzących, jak się wydaje, pewien konieczny i pełen sensu obraz, bądź też przynajmniej jakiś rodzaj napięcia, które – jak to się mawia – zawiera już załazek dramatu. Niebieskawa poświata, sylwetka psa i witryna sklepu rzeźnika lub zakładu fryzjerskiego, lustra, ludzie niosący nadziane na różno jagnię i „dymiąca” umywalka – wszystkie te elementy pozostają ze sobą w jakimś związku, zachodzą na siebie w pewien dowolny, a jednak także zadziwiająco oczywisty sposób, do takiego stopnia, że ujawnia nam się nagle pewien wzór, możliwy do odczytania (jeśli nie odszyfrowania), wzór opisujący to, co nie wypowiedziane. Ich zestawienie, ich wzajemne na siebie zachodzenie są skutkiem pewnego naturalne-

go i entropicznego natłoku dnia codziennego, przy czym jego „cudowność” u Felliniego to jedynie najwyższa jego postać.

Figurą stylistyczną, którą Fellini posługuje się najeczęściej do uchwycenia tej konstelacji, są jazdy, najazdy i odjazdy kamery, dzięki którym w polu widzenia pojawiają się stale nowe elementy, postaci lub działania, przy czym niektóre z nich mogą zaistnieć w kadrze jedynie w sposób wyraźnie przesunięty (pojawiając się na przykład na samym dole obrazu). To właśnie tutaj ujawnia się, jeśli to tak ująć – a wielu wszak tak czyniło – stosowana w music-hallu zasada „paralelnych nitok”, która powoduje, że *postaci rozpoczynają, poruszając się z różną prędkością, pewien marsz*⁴; zasada ta znajduje w tym przypadku nowe zastosowanie, dzięki czemu powstaje pewien efekt, z jakim w świecie filmu nie może równać się chyba nic innego (zwłaszcza gdy Fellini stosuje tę zasadę w scenach ulicznych, posługując się, w miarę potrzeby, także pojazdami).

Ruch pojazdu, dodany niejako do ruchu przedmiotów i aktorów, nadaje ich różnorodności pewien aspekt subiektywizmu, nie znany teatrowi: ich paralelności i wzajemne krzyżowanie szlaków są pochodną zarówno właściwego im dryfowania, jak i spojrzania artysty, które łączy je ze sobą, pomagając odczytać jakiś tkwiący w nich sens. W pewnych scenach szczególnie „tłocznych”, w których dochodzi do wzajemnego krzyżowania się postaci i działań, zlewających się niemal w jedno, montaż kończy ruch kamery powracając stale do powtarzanych jak refren planów, widzianych jednak za każdym razem pod innym kątem.

Dzięki temu udaje się pogodzić wymogi porządku i entropii, a także osiągnąć swoisty styl śródziemnomorskiego, płynnego „sposobu wyrażania”, właściwego Felliniemu, a będącego przeciwieństwem geometrycznej poprawności figur powiedzmy Fritza Langa. Odpowiada to skądinąd, w przypadku Felliniego, jego sposobowi pojmowania snów, marzeń i przechadzki na jawie. Sposób ten da się wysledzić także w formie prowadzenia kamery, kiedy to znaczącą rolę odgrywa bardzo często zwykła improwizacja.

Zgodnie z tym, co w tak uczony sposób odkrył Prokop Voskovec w swoim wstępie do czeskiego wydania *Storia di Federico Fellini*, pióra Angelo Solmiego⁵, reżyser ten, podczas pracy na planie, podobnie jak niegdyś aktorzy występujący w niemych burleskach, ciągle czerpał inspirację ze swojego otoczenia. Inspiracją mogła być na przykład mina lub kapelusz jakiegoś pośledniego statysty, a zmiana scenariusza i pierwotnych założeń dokonywała się pod wpływem chwili i żywej materii życia. Sztuka Felliniego jest dzięki temu jednocześnie subiektywna i bezosobowa⁶.

Przedkładając dygresję, konkret i detal nad ogólne kontury opowieści, rozdymając ją i wprowadzając do niej, jako opowiadacz obdarzony zbyt bogatą wyobraźnią, pewien zamęt – i jest to jeszcze jedno spostrzeżenie Voskoveca – otwierał tę opowieść na anonimowe i entropiczne formy zwyczajnej rzeczywistości, która jest wszak z samej istoty podstawą filmowego sposobu wyrażania.

Pozostając wciąż jeszcze przy tym samym wątku myślowym, można stwierdzić, że filmy Felliniego są raczej poematami niż zmyśleniami. Tak jak w przypadku poety, jego najbardziej osobiste obrazy łączą w pewien bezpośredni sposób jego osobiste przeżycia z całym światem, z obiektywnymi tajemnicami świata. Przy czym celem jest rodzaj iluminacji, dzięki której mogłoby dojść do ujawnienia tych tajemnic w ich zwierciadlanych odbiciach. Fellini jest artystą filmowym, bę-

dać jednak przede wszystkim poetą, potrafi – według pewnych egzegetów – jak nikt inny przedstawić nam swoją epokę i jakiś szczególny historyczny moment.

Jedynie dzięki pewnym zabiegom, które przeprowadza z tym, co subiektywne, i tym, co obiektywne, udaje mu się ukazać ten moment historyczny dogłębnie, wyjść poza anegdotę i dotrzeć do jego wymiarów irracjonalnych i ukrytych. Podobnie jak Kafka, potrafi okiełznać świat tym lepiej, im mniej się za nim ugania, gdy przeżywa go wewnątrz, w swoim ciele i umyśle, raczej na poziomie wstrząsów niż w sposób reportażowy. Dla wielu osób uznanie tego faktu jest dosyć trudne; tłumaczy to także ciągle nieporozumienia, do jakich dochodziło między artystą a dziennikarzami (nie wspominając już o bojownikach wszelkich idei), którzy z uporem i nadaremnie starali się znajdować dla jego filmów pewne usprawiedliwienie ściśle ideologiczne lub moralne. Czy można ich jednak zmusić do zrozumienia tego, co zresztą tak uporezywie powtarzał sam Fellini: że jego filmy nie roszeją sobie pretensji do ukazywania czegokolwiek.

Wewnętrzny (europejski) aspekt kina Felliniego nie przyczynia się co prawda do utwierdzenia nas w tym przekonaniu. Wciąż jest jeszcze bardzo daleko od jakiegoś *show*, od podstawowej konieczności, jaką jest zaspokojenie oczekiwań publiczności. Filmy Felliniego są głęboko ludzkie, tak w treści, jak i w obrazach, ukazuje on bowiem skomplikowane relacje między tym co ludzkie, a tym co nieludzkie, między naszym światem, a tym co go przerasta, przy czym jest to podszyte brakiem poszanowania dla złudzeń, jakie żywny w stosunku do siebie samych. Filmy te są zarazem pełne jasności i marzeń sennych, a ich otwarcie na ślepy los, na irracjonalność, na anonimowe życie i jego przypadki, zmusza nas do tego, byśmy dostrzegli współistnienie tych zjawisk z sensem i porządkiem, by odtąd naszej pewności towarzyszyła też wątpliwość.

Nawet jeśli świat wyobrażeniowy Felliniego jest światem wyobrazeniowym pełni, to jest w nim także miejsce na doświadczenie zanikania sensu i roztopienia się wszystkiego w pustce: zajęcie się sztuką cyrkową w *Klownach* prowadzi jedynie do wniosku o jej śmierci, jarmarczna zabawa w *Casanovie* rozmywa się dokładnie w porannej mgle i jej główne atrakcje – olbrzym i karły – okazują się jedynie jakimiś niepewnymi zjawami. Pewna doza autoironii zawarta jest także w najbardziej „prawdziwych” dziełach reżysera, w których fascynujące konstelacje nie mogłyby tworzyć całości, gdyby nie humor, który – w przeciwieństwie do godzącego wszystkich tańca – jest jedynym sposobem ukazania sprzeczności i nieprzystawalności poszczególnych elementów.

Od *Walkoni* po *Ginger i Fred*, filmy Felliniego są w tym wymiarze dziełami tyleż autora, ile tej mistyfikatorsko-komediowej, na polu fantastycznej, na polu absurdałnej weny, wspólnej Buñuelowi, Makavejevowi, Ferreriemu, Herzogowi – obecnej w nie zrealizowanych scenariuszach Vratislava Effenbergera – weny, której zawdzięczamy też jedyne godne „komedie” naszych pozbawionych busoli czasów.

Dwuznaczności rozproszenia

Nadanie opowieści wymiaru „polifonicznego” zbliża filmy Felliniego do osiągnięć literackich naszego stulecia – od czystej poezji po powieść poetycką Prousta czy Musila – ale jest także odbiciem swoistego rozproszenia, które jest cechą dominującą naszego współczesnego życia; jest odbiciem wewnętrznego rozehwia-

nia jednostki, kryzysu „ja” i tożsamości, fragmentacji i rosnącej wymienności losów. Nie bez przyczyny jeden ze szlaków, którym podążamy w *Rzymie*, wchodzi przez zamknięty dom, w którym na samym końcu niebieskawego korytarza, pod schodami, pojawiają się jedynie nagie ciała (kobiet), przed którymi kłębi się męski tłum. Każda z takich „konstelacji” ukazuje jednocześnie zróżnicowanie świata i niekompletność rzeczy oraz zaludniających go istot.

Im bardziej zresztą bogata jest ta konstelacja („zagęszczona”), tym bardziej wydaje nam się, że w niej samej zawiera się jej sens, że jest ona oddalona w takim samym stopniu od ludzi, ognia i szaf, z których się składa, jak od szlaku przechodnia, który ją zauważa niejako przelotnie – i któremu posyła ona znak. To, że Fellini musi gromadzić obrazy, chwile świata, pobudzające jego uwagę, powoduje, iż paradoksalnie zawieszają on w swoich dziełach ruch i zadowala się jedynie zwykłym zauroczeniem oglądacza, sfrustrowanego zdobywcy, który ma jakiś wpływ na rzeczy jedynie przez uważne przyglądanie się im. Uznane za rzecz zgubną widowisko, w szerokim rozumieniu tego słowa, staje się zatem pewnym (i ostatecznym) powodem i sposobem życia⁷.

Różnorodność widowiska zawiera w sobie co prawda obietnicę jedności na wyższym poziomie; im bardziej istoty lub przedmioty postawione obok siebie są sobie obce, tym bardziej wydaje się możliwe, że uda im się dokonać pewnego wspólnego przekształcenia, lub też – jak w „przypadkowym spotkaniu” – otworzy się przed nimi wspólna droga w nieznaną. Ta dwuznaczność jest, jak się zdaje, naturalnym przedłużeniem tego co zawsze, w całej historii kina, stanowiło jego pożywkę, tak jakby było ono wyrazicielem myśli swojego stulecia w czystej niemal postaci. A stulecie to oznacza ciągle przechodzenie, tam i z powrotem, od wyobraźni do reportażu, od wizji – lub dramatycznej historii – osobistej, wysoce zorganizowanej (i często wiążącej się z pewnym kontrastowym montażem) do jej roztopienia w anonimowości rzeczywistości „prawdziwej” (i w następstwie montażu planów-sekwencji).

Dobłą ilustracją tej dwoistości jest już opozycja między bajkowymi niemal dziełami Mélièsa a realizmem braci Lumière; odnajdujemy ją zresztą także u Antonioniego i w melodramacie włoskim z lat 1910., u Murnaua (*Jutrzenka*) i w burlesce (z jednej strony kino gwiazd, takich jak Chaplin czy Keaton, z drugiej anonimowy niemal świat Senneta i ostatnich dzieł Tatiego), u Eisensteina (*Strajk*), jak i w pierwszych dziełach Hitchcocka (*The Ring*, *Blackmail*), u Jeana Renoira i u Wima Wendersa.

W zależności od reżysera zjawisko to może skrywać różne sensy. U Antonioniego bohaterowie cały czas mają do czynienia z anonimowymi postaciami, a służy to temu, by lepiej dostrzegli swoją nieodwołalną samotność i obojętność świata na ich los. W przypadku Felliniego dzieje się zupełnie inaczej – ta sama konfrontacja owocuje czymś innym, staje się swoistym „pogodzeniem”, przedłużeniem tradycji neorealizmu i kina Renoira. Poza tym, że wskutek zbliżenia się do siebie tych tak odmiennych i anonimowych rzeczywistości (sceny uliczne z *Rzymu*) dochodzi do wyłonienia pewnej nowej jedności (lub jej iluzji), zasada układania rzeczy i istot w „konstelacje” owocuje u niego także scenami, które, nie grzesząc łatwością, zdają się podejmować wymiar moralny końcowych rond. Są to sceny, w których nieszczęście, jakie przytrafia się bohaterom, staje się nagle czymś wielkim, nakładającym się niejako na życie innych i dotyczącym życia w ogóle.

Szczególnie dobrym przykładem są tu *Noce Cabirii*, w którym to filmie smutna bohaterka (Giulietta Masina) jest ciągle przedstawiana na coraz szerszym „tle”. Opowiada ona o tym, wychodząc na próg swego domu, kiedy to w jej sąsiedztwie, nieznanego pochodzenia postaci ciągle „ożywiają” pewien niewielki skrawek ziemi. Wieczorem, w dniu, kiedy pierwszy zdradziecki kochanek chciał ją utopić, idzie ona tam, by spalić w ogniu ubranie tego mężczyzny; innego dnia, gdy jest bardziej szczęśliwa, obdarza uśmiechem bawiące się w pobliżu dzieci, które wnoszą jakieś rusztowanie z metalowych rur. Jeszcze innym razem, gdy opowiada sąsiadce, że o jej rękę stara się nowy narzeczony – ten, który szykuje jej ostateczną zdradę – nad jej ramieniem można dostrzec, na tym samym obszarze, wzorcową niemal konstelację prostych „akcesoriów”: konia i metalowe łóżko.

Najbardziej wymowny jest jednak koniec, ten koniec, w którym zdradzona raz jeszcze Cabiria idzie przez las, a obok niej kroczy grupa rozradowanej młodzieży. Panująca w otoczeniu swoboda powoduje, że Cabiria czuje się tak samotna jak nigdy, ale jednocześnie wygląda na to, że udało się jej zrzucić pewien balast ciężący na jej losie. Nagle jej los został zrelatywizowany dzięki obecności innych; młode małżeństwo, zbliżając się na chwilę do Cabirii, użyczy jej odrobiny swojego szczęścia i w końcu jej oblicze rozjaśni coś na kształt uśmiechu...

To poszukiwanie zbawienia przez otwarcie się na życie innych jest jednocześnie związane z motywem widowiska wykraczającego poza scenę, mieszającego się z pulsującym wokół, anonimowym życiem. Gdy Cabiria, uśpiona przez hipnotyzera, czyni na scenie kabaretu ściskające serce wyznanie, widzimy jednocześnie tancerkę, która, wkładając baletki, przygotowuje się za kulisami do występu. Przynosi to pewną ulgę nieszczęsnej Cabirii (a przynajmniej relatywizuje jej los), tak jak młodzi spacerowicze w lesie, czy dzieci, które pozdrawia ona przed domem...

W *Rzymie* zaś, gdy przyglądamy się budzącemu litość striptease'owi, kamera pokazuje nam jednocześnie, w głębi sceny, łożę, w której siedzi modelka ubrana w bajecznie piękny strój. Na początku filmu, a jest to jeszcze bardziej znaczące, prześlizgujemy się od słynnego aktora w kapeluszu z szerokim rondem, podpierającego się na lokeiu w jakiejś prowincjonalnej kawiarni, aż do zupełnie nieznannej kobiety, która, w drugim końcu sali, poprawia sobie makijaż na podbródku, zwracając się w stronę ścian wyłożonych lustrami i odwracając się jednocześnie od wąsatego mężczyzny; następnie wracamy znowu do aktora, mając czas jedynie na to, by uchwycić moment, kiedy poprawia on swój biały szal i odpowiada na przemowę skierowaną pod jego adresem przez którąś z tam obecnych osób, i wreszcie na to, by wycelować w kamerę lekko zacierwione oczy będące częścią wyraźnie upudrowanej twarzy...

Tak tu, jak i tam – w filmach Felliniego w ogóle – mamy do czynienia z tym samym rodzajem zbliżenia; kulisy „polykają” scenę główną, gwiazdy ustępują miejsca statystom, stolica coraz bardziej zbliża się do prowincji i odwrotnie (aktor, którego spotykamy w kawiarni, jest jedynie przelotnym gościem, który wpadł tam w drodze do Rzymu). Widowisko, o którym mowa, mimo że nie pozbawione zupełnie życiowej „anegdoty” – jak w słynnych rondach – włącza ją i „zeni” różne losy i różne sprzeczne ze sobą aspekty tego świata.

Bogactwo, które przychodzi nam na myśl, gdy mamy do czynienia z tyloma i takimi zbliżeniami – a także z „konstelacjami” Felliniego w ogóle – jest zapewne po części złudne i reżyser wie o tym bardzo dobrze. Nawet tam, gdzie oddaje hold dwóm pewnikom, jakimi są w jego przekonaniu dzieciństwo i „prawdziwy” świat miniony, oba zresztą zanikające, Fellini głosi jednocześnie i ich pełność, i ich uludę. Odwołując się do jednej z najistotniejszych właściwości obrazu filmowego, czyni rzeczy wspaniałymi i pełnymi sensu tylko i wyłącznie dzięki temu, że daje im zaistnieć przed kamerą jednocześnie, przy czym często ucieka się także do prostego chwytu montażowego: posługuje się mianowicie następstwem obrazów, składanym potem w całość przez nasze oko.

Tajemnica takiego zbliżenia – jego „głębokie” znaczenie – polega również na tym, że jest ono wrażeniem, które zostaje w nas zaszczeplone. Jedyńm zatem sposobem nadania tej tajemnicy jakiejś realności byłoby wyrażenie nad nią zachwytu, ale bez wiary w nią, tylko z racji tego, że realność czyni nas bardziej uległymi na oddziaływanie świata; a należy przy tym także wiedzieć, że jest to w końcu jedynie przystrajanie czegoś, czego i tak nie ma.

Olśniewająca parada cyrkowa, będąca zamknięciem *Klownów*; parada, w której mieszają się ze sobą różne widowiska, występy i zdarzenia rzeczywiste (publiczność, zmiana dekoracji), jest zatem żegnaniem uprzednio stwierdzonej śmierci – śmierci sztuki klownów – dokonującym się przez ukazanie jej marności.

Rozproszenie u Felliniego to nie tylko obfitość różnych elementów. To także niszczyielski i odczłowieczający zamęt, który, jak to słusznie zauważył jeden z krytyków, należy do „post-filmowego” świata telewizji przedstawionego w filmie *Ginger i Fred: Nikt przed Fellinim, który widział i odtworzył tę sączącą się z telewizyjnego ekranu truciznę, nie zrobił tego lepiej [...] Widział, że publiczność jest raczej zagubiona i krucha, niż, zgodnie z pewnym obowiązującym stereotypem, zafascynowana i otwierająca szeroko oczy, że patrzy na ekran i na otaczającą rzeczywistość z różnym natężeniem uwagi*⁸.

Komentując swój film, Fellini sam również podśmiewał się z tych młodych miłośników telewizji, którzy, zmieniając stale kanały, nie są w stanie dotrzeć do końca żadnego programu. Dekadencki (i grubiański) *show*, postrzegany jako siła nieprzyjazna, współlistnieje z pewnym przedstawieniem ostatecznym – bądź odwróconym – bogatego spektaklu świata. Tragarzom z początkowych fragmentów *Klownów*, tragarzom, którzy zginali się, dosłownie, mimo tuszy, w pół, za plecami małego, dyszącego z wściekłości, zawiadowcy stacji, w filmie *Ginger i Fred* odpowiada znieruchomienie wielkiego portiera hotelowego, który, nie bacząc na żądania klientki (podstarzała Giulietta), reguluje telewizor stojący na recepcyjnym biurku, schylając się ku niemu pod takim samym dziwacznym kątem, pod jakim względem ziemi schylał się największy z tragarzy. „Fauna” miejska, którą dostrzegamy na początku filmu, w jakimś trudnym do ustalenia miejscu, spowita dymem z palących się kilku starych opon, uzupełnia tę, która straszy na ulicach *Rzymu* – czy też w nieokreślonych miejscach z *Nocy Cabirii* – i która jest podobna do jakichś Marsjan. Otwarcie się na sens i tajemnicę, w tych ostatnich „konstelacjach” zupełnie nie wytrzymuje konfrontacji ze zwykłą dziwnością, która na zawsze pozostanie czymś odległym i chłodnym.

W obliczu dziwności, i „złego” rozproszenia kino odgrywa w *Ginger i Fred*, jak już o tym mówiłem, dosyć paradoksalnie, rolę zachowawczą i uczłowiecza-

jąca. Uszlachetnione dzięki temu, że się postarzało, dzięki tęsknocie za przeszłością, nabiera głębi i wartości, jakich nie można się było po nim spodziewać ze względu na elementy, które czyniły z niego „parodię twórczości”, a co najmniej sztukę dwuznaczną. Chodzi tu o wątki rodem z *show*, o kulturę niską, ubogą i fabrykę snów.

Dzięki przywiązaniu do wspomnień, dzięki temu, że dziesiąta muza jest dla tej dwójki mało przekonujących bohaterów także pewną skarbnicą uczuć, mogą oni, nie tracąc swojego pierwotnego statusu zwykłych statystów (lub towaru, który nie ma już wzięcia), osiągnąć w naszych oczach rangę prawdziwych gwiazd: choć ich pożywką były tanie marzenia i ambicje, dają oni świadectwo pewnej spójności, objawiają człowieczeństwo, które to cechy są obce ich otoczeniu zasługującemu na miano motłochu (Fellini nazywa celnie widzów insektami). Wśród pozbawionej logiki zamętu ich ruchy wytyczają pewien szlak – co jest symbolem ludzkim w pełnym tego słowa znaczeniu – nawet jeśli ich zachowania są potraktowane przez autora z pewną dozą ironii. Ironia ta, przez swoją delikatność, prowadzi skądinąd do jeszcze większego uczłowieczenia tych bohaterów...

Zamęt, który nas otacza, nie jest co prawda pozbawiony dwuznaczności: „Marsjanie”, portierzy, duchy nawiedzające niezbrane tereny, pozostają przedmiotem fascynacji Felliniego, zupełnie tak samo, jak zamieszanie w telewizyjnym studiu, do którego przyszli Ginger i Fred, by doznać tam upokorzenia. Fellini jest w równej mierze krytykiem jak prześmiewcą, ale wystrzega się tonu moralizatorskiego. Czy jest to ostatni przejaw wysmakowania kina jako sztuki indywidualistycznej, europejskiej, której Fellini jest żywym przykładem, a którą z takim wigorem otaczający nas zewsząd *show* pragnie zastąpić kulturą czysto rozrywkową?

PETR KRAL

tlum. JAKUB M. GODZIMIRSKI

Paryż, lato 1986

druk za: „Le Messager Européen”, Paryż 1987

¹ Autorem tekstu, który drukujemy, jest Petr Kral – poeta, eseista, członek komitetu redakcyjnego pisma „Positif”. Jest on autorem zbiorów poezji *Et Cie (Inactualité de l'orage)*, Paris 1979), *Routes du Paradis* (P. Bordas et fils, 1981), *Du Gris nous naissons (Inactualité de l'orage)*, 1982), *Pour une Europe bleue* (Arcan 17. Saint Nazaire, 1985), eseje Christian Bouillé (Josef Kerekerinck, Paris, Münster-New York, 1979), *Le Surrealism en Tchécoslovaquie, anthologie* (Gallimard 1985), *La Poesie tchèque moderne, anthologie* (numer specjalny „Liberté”, Montréal, październik 1983), *Le Barlesque ou Morale de la tarte à la creme* (Stock 1984) i *Les Barlesques ou Parade des Somnambules* (Stock, 1986). Petr Kral urodził się w Pradze w 1941 roku, obecnie mieszka w Paryżu. Por. Barthélémy Amengual: *Fin d'itinéraire: du côté de chez Lumière au côté de Méliès*, w: „Études cinématographiques” nr 127/130 (*Federico Fellini: aux sources de l'imaginaire*) ed. des Lettres Modernes, Paris 1981.

² Różnica między takim kinem, z jego zamilowaniem do zawiąsów, a kinem z Hollywood, jest także różnicą między sztuką zmysłową a sztuką pu rytańską, która nawet w swoim pojmowaniu przy jemności posiada się do czystego funkcjonalizmu.

³ Por. Gérard Legrand, *Cinémamie*, Stock, Paris 1979, s. 219.

⁴ *Orbis*, Praga, 1967.

⁵ Nie bardziej błędnego, nawet jeśli, jak to się często czyni, potraktuje się tę sztukę jako zjawisko czysto narcystyczne.

⁶ Por., także G. Legrand w jego wnioskach zamieszczonych w części *Cinémamie* poświęconej Felliniemu (op. cit., s. 221): *marnosc świata jako widowisko, niemożność widzenia go inaczej, nihilizm będący skutkiem tej podwójnej konstatacji łączą się u Felliniego z mistrzowskim opanowaniem materiału plastycznego, dzięki czemu pokonuje on koszmarną natrętną powta rzanie i staje się prawdziwym „twórcą”.*

⁷ Michel Chion, 1985 (o *Ginger i Fred*). „Cahiers du Cinéma”, nr 38, luty 1986.

Ciao Federico!

MARIA KORNATOWSKA

Gorzkniał z każdym filmem. Miał bolesne poczucie rozmijanania się z otaczającym go światem.

Żaden futurolog, żaden socjolog lub psycholog nie jest jeszcze w stanie ocenić i przewidzieć szkód, a przynajmniej konsekwencji, jakie wywołuje wpływ telewizji na nasz stosunek do rzeczywistości – powtarzał. – Nie ulega wątpliwości, że powstaje mutacja i trudno określić, jakie neurotyczne formy przybierze ona w przyszłości.

W kinie spełniał się rytuał komunikacji pewnego przesłania. [...] Telewizja nie stwarza podobnych warunków, a zatem jej funkcjonowanie wyklucza sakralny charakter spektaklu. W dodatku to nie publiczność wychodzi z domu i przychodzi do nas. To my idziemy do niej, co od razu stawia nas w gorszej sytuacji. [...] Posiadacz telewizora czuje się jego panem [...] może nas po prostu unicestwić: zmienić kanał, wyłączyć aparat, zabrać się do spaghetti. Mamy więc opowiadać nasze osobiste sprawy ludziom, którzy właśnie dlatego, że są u siebie, mają prawo obrażać nas, lub co gorsza – ignorować? Czy w takiej sytuacji można być naprawdę sobą, dochować wierności własnemu światu, własnej stylistyce?

On, Maestro, *fehmistrz* wyobraźni, kuglarz nad kuglarze, wierzący w geniusz, w subiektywną prawdę swojej wizji i pragnący narzucić ją innym, uwodzić i olśniewać, miał się więc przystosować do masowych potrzeb i gustów ukształtowanych przez mass media? Tego ów demiurg, przekonany, że artysta tworzy na podobieństwo Boga, nie mógł tolerować. Wytoczył proces jednemu z włoskich potentatów telewizyjnych, Berlusconiemu, o przerywanie reklamami emisji jego filmów. I przegrał. Żeby było zabawniej, sam nakręcił dwie reklamówki. Zyskały z miejsca rangę arcydzieł gatunku i rozslawily nie tyle reklamowany produkt, ile imię mistrza.

Tracił publiczność. Jego filmy przynosiły mizerne efekty kasowe. Stawał się za to instytucją narodową. Prezydent Włoch Pertini organizował specjalne, elitarne premiery jego filmów. Był dla wielu ucieleśnieniem, osobliwym guru, do którego ściągali z całego świata rozmaitej maści zapaleńcy, by wpatrywać się weń z nabożnym skupieniem lub przy odrobinie szczęścia zagrać epizodyczną rolę, „przemazać się” przez plan. Każdy turysta zjeżdżający do Rzymu uważał za swój obowiązek zobaczyć papieża, Koloseum i Felliniego. Zarzucano go dziwacznymi prośbami. A to zespół rockowy pragnął się koniecznie zwać „Ciao Fellini”, a to dyskoteka w Sztokholmie zamarzyła sobie nazwę „Fellini”. Uniwersytet w Brukseli zorganizował poważną sesję naukową – „Italia Felliniego”. Organizatorzy ekspozycji poświęconej sztuce żeglarskiej oczekiwali odeń fachowej wypowiedzi na temat statków. Jako twórca filmu *A statek płynie* i sekwencji Rexa w *Amarcordzie* uchodził za eksperta w tej materii.

Jego osoba i twórczość tak się zrosły z rzymską Cinecittà, że niektórzy skłonni byli przypuszczać, że to on wymyślił i zbudował to filmowe miasteczko. Kiedy Fellini zaczynał kręcić, Cinecittà nabierała życia.

Aktorzy prawdziwi i rzekomi, sprzedawcy spodni i podkoszulków, oszuści, wynalazcy, nawiedzeni transseksualiści, włóczędzy, człowiek-malpa, człowiek-pająk, pogromcy zwierząt, mitomani, różdżkarze, złodzieje, amerykańscy studenci. To w wielkim skrócie lista tych, których możecie spotkać w pomieszczeniach studia nr 5, w okresie przygotowań do filmu Felliniego – pisał jeden z asystentów produkcji. – Czego ci wszyscy ludzie szukają?

Niektóre rekwizyty z jego filmów nabrały charakteru relikwii. Jakiś amerykański wielbiciel-fetyszysta nabył za cenę 10 tysięcy dolarów mechanicznego ptaka z *Casanovy*. Przybytek rozkoszy zakonnicy Maddaleny z tegoż filmu wystawiło Muzeum Sztuki Nowoczesnej w São Paulo. Miarą autentycznego prestiżu było zakupienie przez znakomite wydawnictwo „Diogenes” w Zurichu praw do tekstów i rysunków Mistrza z Rimini. Od 1976 roku „Diogenes” publikował dzieła Felliniego w serii klasyków literatury XX wieku. Był pierwszym w świecie reżyserem filmowym, który dostąpił tego zaszczytu.

Wyobraźnia Felliniego zaczęła funkcjonować jako obiektywna rzeczywistość. Stała się źródłem inspiracji dla innych. Dwaj amerykańscy reżyserzy nakręcili własne wersje *Osiem i pół*, film, który wzbudza niepokój w każdym artyście kina. Tak powstał *Cały ten zgiełk* Boba Fosse’a – musical, żeby brzmiało to bardziej po amerykańsku, oraz psychoanalityczne (też bardzo amerykańskie!) *Stardust Memories* Woody Allena. Woody Allen pilnie naśladował włoskiego reżysera. *Radio Days*, na przykład, to brooklińska wersja *Amarcordu*.

Aura mitu nie przeszkadzała wcale krytyce, która kolejne filmy witała okrzykami rozczarowania. *Mistrz nie ma nic do powiedzenia! Powtarza się!* – wolano nie bez satysfakcji. Pesymiści uważali, że jego talent wyczerpał się na *La stradzie*, optymiści – że na *Słodkim życiu* lub *Osiem i pół*. Zawsze łatwiej ćwierćtalentom niż geniuszom. Ludzie nie wybaczą prawdziwej wielkości, nawet jeśli ją uznają.

Mimo rozgłosu, jaki go otaczał, nagród, które zbierał – nie zdobył majątku, żył skromnie. Producenci zarzucali mu, że wydaje ogromne sumy na dekoracje. Z tego powodu przerwano na parę miesięcy realizację *Casanovy*. Fellini nie ustąpił. *Jestem reżyserem wyjątkowo oszczędnym, pracuję bardzo szybko i nie mięsam kaprysów* – powiedział rozgoryczony. – *Nie mogę wszakże odstąpić od pewnych wymogów ekspresji. Jeśli malarz potrzebuje określonego odcienia czerwieni, nie może zadowolić się żadnym innym. To nie chodzi o dekoracje, ale potrzeby ekspresji, właśnie.* No i w końcu postawił na swoim.

W sztuce nie uznawał żadnych kompromisów. Zjawisko wyjątkowe w kinie i w naszych czasach. Kiedy po długich poszukiwaniach producenta dla *La strady* Ponti obiecał dać pieniądze, pod warunkiem że w filmie zagrają Silvana Mangano i Burt Lancaster – odrzucił ofertę. Widział jako swoich bohaterów Quinna (który był wtedy mało znanym aktorem) i Masinę. I wreszcie zrobił ten film. Tak, jak go zamierzył.

Podobnie było z *Casanovą*. De Laurentiis chciał w głównej roli obsadzić najmłodniejszego wówczas amanta – Roberta Redforda – i przysłać do Rzymu samolot pełen najpiękniejszych dziewcząt z Kalifornii. Fellini odrzucił tę nęcącą

propozycję. Miał całkowicie odmienną wizję *Casanovy*. Był zawsze wierny swojej wizji.

Staralem się zrozumieć „tę sztukę” wymykającą się wszelkim definicjom – zwierzał się jeden z asystentów reżysera. – Nie ma ona nic wspólnego z wiedzą. Jeżeli – to z alchemią. [...] On przypomina alchemika poszukującego kamienia filozoficznego. I najbardziej cieszy go proces szukania. Na planie tumult, krzyk, zamęt. „Klaps! Kręci się!” Magiczne słowa: nagle zapada cisza, głęboka, religijna. Opuszczam plan ze świadomością, że niczego nie odkryłem. Czulem jedynie. Jak we śnie.

Drugi reżyser *Ginger i Freda*, Gianni Arduini, mówił z kolei: *Pracowałem z wieloma i to zasłużenie sławnymi reżyserami, ale wydaje mi się, że Fellini jest największy ze wszystkich. A to z dwóch względów: umiejętności technicznych i fantazji. To, co tworzy na planie, jest z pewnością owocem wyjątkowej wyobraźni, ale jest zawsze zestrojone z całością sekwencji tak precyzyjnie, że zaczynam wątpić, czy rozwiązanie to zostało wymyślone w ostatniej chwili, czy też było skrupulatnie przygotowywane od miesięcy.*

Odeszła z nim pewna epoka. Zamknął się ostatecznie pewien rozdział w dziejach naszego stulecia. Skończyła się pełna nadziei młodość kina. Eksplozja wyobraźni i wolności.

Nie spotkamy już na żadnym z gościńców świata ani Szalonego, ani Gelsminy, ani Zampanò, i nigdy już nie uśmiechnie się najpiękniejszym uśmiechem mała śmieszna Cabiria.

To obejrzana kiedyś w łódzkim brudnym kinie *La strada* zdecydowała w pewnym sensie o moim życiu. Wciągnęła mnie magia kina. Metafizyka. Potem paralam się krytyką filmową, wykladałam w „Filmówce”. Napisałam też książkę o Fellinim. Chciałam zgłębić tajemnicę, która mnie fascynowała, ale to, co jest przedmiotem naszych pasji, zawsze nam się wymyka. Gdybym dziś miała dokonywać życiowych wyborów, nie wybrałabym filmu.

Ciao, Federico!

MARIA KORNATOWSKA



La strada

POŻEGNANIA

Giulietta Masina

22 II 1921 – 23 III 1994



Federico Fellini – Giulietta Masina

(*La strada – Ginger i Fred*)

JACEK TRZNADEL

Są wyroki i są losy. Być może tym ostatnim właśnie słowem, oznaczającym także pewną konieczność, aby stało się coś tak, a nie inaczej, należy określić związek i współpracę artystyczną Federica Felliniego i Giulietty Masiny. Być może bez tego związku, bez idealnej wykonawczyni jego podstawowych artystycznych pomysłów, Fellini nie byłby tym samym Fellinim w historii światowego kina. Kim byłaby Masina bez Felliniego w świecie aktorskim? Odpowiedzi na takie pytania oczywiście nie ma. To, że odeszli jedno po drugim, w tak krótkim czasie, każe się również zadumać nad postacią losów.

Chcę wyjść tylko od dwu przykładów: jeden jest wzięty z początków artyzmu Felliniego i Masiny, drugi – oznacza ostatnią fazę tego artyzmu. To *La strada* (1954) oraz *Ginger i Fred* (1986).

Masina była nie tylko niepowtarzalną osobowością, to dałoby się powiedzieć o wielu aktorach i aktorkach. Była także osobowością czy aktorką charakterystyczną. Ale i to za mało. Przypatrując się jej kreacjom i osobowości psychofizycznej należałoby dodać, że była typem, zrodzonym w ciele i duchu, jako figura z „*commedia dell'arte*” czy nawet słuszniej – średniowiecznego moralitetu. Mówi jeden z tych najważniejszych aktorów *La strady* – Matto-Szalony (Richard Basehart): *Jaka śmieszna buzia*. To znaczy twarz, której wyraz – wykreowany lub nie – tego nie wiemy do końca, nie mieści się jedynie w powtarzalnych kulturowych znakach mimicznych, lecz odwołuje się do czegoś jeszcze. Przez swą niepowtarzalność i inność wobec codzienności, a jednocześnie symboliczną wyrazistość, sytuowała się Masina w semantyce mimiki nad-symbolicznej, jakby raz ustalonej. A to właśnie zbliża nas do gatunków moralitetu. Wyczuć taką mimikę Masiny w wymienionych filmach jest łatwo, określić bliżej – trudno niezmiernie, zwłaszcza jeśli miałyby to być wnioski z autokreacji samej Masiny, a nie z sugestii moralitetów Felliniego, w których grała. W każdym razie Masina mieści się w nich wspaniale, stanowiąc wobec zamiaru czy osiągnięcia filmowego – typ idealny.

Fellini był czuły na to, co nazywane było *theatrum mundi*, na grę typów, które w niektórych formach teatralnych średniowiecza i okresu późnośredniowiecznego – wcielały przeznaczenie życia i losu. Jak się zdaje, zwłaszcza do filmu *Ginger i Fred* przystaje typologia, którą już kawałek czasu temu nakreślił Cervantes (filmu wtedy, jak wiadomo, jeszcze nie było):

– *Sam powiedz, czyż nie widziałeś przedstawienia jakiej komedii, w której występują królowie, cesarze i papieże, rycerze, damy i inne osobistości? Jeden*

udaje lotra, drugi oszusta, ten kupca, tamten żołnierza, inny prostytutka roztropnego, jeszcze inny zakochanego. A po skończonej komedii i zdjęciu szat aktor-
skich pozostają wszyscy grający sobie równi.

- Ależ naturalnie, zem widział - odrzekł Sancho.

- Otóż to samo - tłumaczył Don Kichot - dzieje się w teatrze tego świata: jedni udają cesarzy, inni papieży, najrozmaitsze w końcu postaci, niczym w komedii. Ale kiedy dojdą kresu, gdy kończy się ich życie, śmierć ściąga z nich suknie, które ich rozróżniały, i wszyscy schodzą do grobu jednakowi.

- Śmiałe porównanie - odparł Sancho - chociaż nie tak nowe, bym go nie słyszał¹.

Ten cytat daję tutaj, aby przypomnieć, że film razem z wszelką sztuką fabularną ma swoje korzenie w przeszłości fabul, a im bardziej byśmy kopali, okazałyby się, że korzenie sięgają jeszcze głębiej. Nie chodzi mi tu jednak o rozwijanie tego wątku. W każdym razie jedną z zagadek sztuki Felliniego - nie podejmuję się tutaj zresztą dawać wielu i rozwojowych przykładów z jego filmów - jest skupienie się na symbolicznej i moralitetowej opozycji Dobra i Zła, a jednocześnie przedstawienie jej przy zachowaniu pewnych konwencji realistycznych nowoczesnego filmu.

La strada to historia, jak uczy nas ten film, jedna z wielu (przed Gelsominą była historia Rosy), historia tragiczna, ale i zapewne przez swą powtarzalność banalna. Zampanò nie jest złem „wcielonym”, ale jednak jest przedstawicielem zła, a nawet jest jak smok pożerający młode dziewczęta. Gelsomina przez swoje znaczenie, wykreowane przez scenariusz i reżysera, ale także przez wspomniane wyżej cechy „stale” mimiki, stosowanej przez Masinę, przedstawiające nie uczucia, ale właściwość psychiczną - stanowi w filmie przeciwstawienie Zła będące Dobrem. Dobrem, jak przystało na pewną filozofię świata - bezbronnym i nie do końca siebie świadomym, Dobrem, które zawsze jest słabsze od Zła, gdyż nie dysponuje jego Energią i Ukierunkowaniem. Masina-Gelsomina nie akceptując nawet - akceptuje, gdyż sam sprzeciw wydaje się jej jakimś złem. Nietrudno zauważyć, że te same cechy będzie przejawiać i w tragikomedii *Ginger i Fred*. Gelsomina jest tym typem, które Piśmo określa jako typ „prostaczka”, Francuzi mają na to termin „simple d'esprit”, co dosłownie oznacza prostotę umysłu, ale szczególną, bliską swoistemu „matolectwu” przez oderwanie od życia i pozostawanie w fantazmie wewnętrznym. Czy tylko fantazmie?

Można powiedzieć, że powołaniem Masiny w wymienionych dwu filmach była właśnie owa „simplicité d'esprit”, z ducha moralitetu przeniesiona w wizyjny realizm (tylko genetycznie związany z tym, co nazwano włoskim neorealizmem, z którego Fellini się wylał, bo przecież żadna czysto realistyczna kreacja nie była mu na rękę). Takie szeregowanie Felliniego, wątpliwe już po filmie *La strada*, było możliwe bez perspektywy, a dziś widać, że pierwsza bliskość i współpraca z Rossellinim była tylko otarciem się pojazdów na trasach mających inne wektory.

Gelsomina jest dzieckiem, ale także - jakby dzieckiem. Nie ma realistycznego rozumu, ale jej wrażliwość - wrażliwość bezbronna - jest bezbłędna (w prawdziwy typ psychozy wpadnie dopiero po zabójstwie Szalonego przez Zampanò, jako rodzaj psychozy obronnej). Ten rys Fellini podkreśla, choćby w ciągłym odwoływaniu się brutala Zampanò do „wrażliwości” widzów jego prymitywnego

i trikowego widowiska. Ale i bez tego podkreślania wiemy, że o wrażliwości wie coś tylko Gelsomina, nie Zampanò. W obraz świata, jaki ma stąd wyniknąć, wpisane jest tego świata fundamentalne zło, a widowisko na *theatrum mundi* kończy się zawsze zwycięstwem zła. Dobru pozostaje tylko rola bierna, jak w ewangelicznym *non resistere malo*, nikła szansa, że zło może mimo wszystko zostać „zarażone” przez dobro. Zwierzę-Zampanò (Anthony Quinn stworzył tu genialną rolę filmową) lka samotnie na nocnej plaży, ale czy przylączy się do dobra wątpić należy, raczej zło pożre także siebie samo, to znaczy pożre i to, co w Zampanò było jeszcze z człowieka, który się samounicestwi. Śmierć Szalonego ma tylko podkreślić wyrazistość głównej pary filmu, Szalony bowiem jest wzmocnieniem bezsilności Dobra, przegrywa przeciw jak Gelsomina.

To, iż rzecz się dzieje w ciągłym jamarcznym spektaklu-przedstawieniu, jest tu zgodnością realizmu i zarazem symbolicznego wpływu stylu *commedia dell'arte* czy moralitetu *theatrum mundi*, jest podkreśleniem czy uwydatnieniem korzeni wyobrażeń Felliniego o sztuce i rzutuje na typologię gry jego aktorów, najsilniej właśnie na grę Masiny-Gelsominy.

Czy to przypadek w takim razie, że akcja filmu *Ginger i Fred* gra się także pomiędzy parą aktorów występujących zapewne po raz ostatni w swoim życiu w teatrze i zarazem *theatrum mundi*, co jeszcze wyraźniej zostało uwydatnione poprzez całą listę występujących w spektaklu „typów i losów”, gdzie teatr i aktorstwo przemieszane z życiem (role dla komediantów, ale na przykład także role życia „admirala” czy „mafioso” przedstawione na rewii).

Jeśli jednak zło świata w *La stradzie* widzimy poprzez złych i dobrych ludzi, w filmie *Ginger i Fred* typy ludzkie głównych aktorów (Masina i Mastroianni) nie są przeciwstawne. Marginesowy aktorski światek nie budzi sympatii, sympatię jednak budzi para: Masina-Ginger – Mastroianni-Fred. Dlaczego w takim razie na tej parze skupia się bezlitosne zło świata, a ich gest spotkania po latach ma w sobie coś z nieuchronnej tragiczności? Fred to nie Zampanò. Fred jest dobry, jak Ginger, jak była dobra Gelsomina. Więc zdwojenie jakby Gelsominy? W takim razie skąd zło?

Bo Giulietta-Ginger jest w pewnym sensie tą samą, tylko „postarzałą” dziewczynką, co w okresie *La strady*. Masina ma tu w sobie nadal troszkę z owej *simplicité d'esprit* dawnej Gelsominy. Wszystkiemu się jakby poddaje, wszystko przyjmuje, jakby tylko się dziwiąc. Wspaniałomyślność wobec świata posunięta do granic zagrożenia jej samej. Potrafi odmawiać, choć dzieje się to jakby na innym planie. Oczywiście, jej potrzeba akceptacji świata i ludzi współistnieje z mocno osadzoną w niej oceną świata, która ma w sobie coś zasadniczego i dość pewnego. A Fred? To on jakby przejmuje rolę Gelsominy, opowiada, jak zareagował na ich rozstanie dostając się „do czubków”. To on łączy smętne sprzedawanie encyklopedii z żalonym ratowaniem szczątku swego możliwego literackiego talentu. Dlaczego więc oboje są tragiczni, jeśli jedno nie niszczy dokładnie drugiego, jak to pokazywała *La strada*? Jeśli Ginger jest jednak mocniejsza, a Fred nie jest brutalnością?

Chodzi o to, że w tym filmie inaczej zostaje rozeznane zło świata. Staje się czy jest nim – Czas, prowadzący nas ku śmierci, a może będący śmiercią samą. Fellini chciał pokazać, że chodzi zarówno o czas indywidualny, jak i czas kultury.

Jeśli w filmie *La strada* Dobrem jest postawa „simple d'esprit” przeciwstawionej złemu światu, to tutaj Dobro miałoby w sobie coś ze staroświeckości: tak jakby było lepiej na świecie „przed czasem”. Zły świat jest także wynikiem postępu czasu niosącego zło cywilizacji, symbolizowanej przez „telewizję satelitarną”. Ale ponieważ rzecz jest o czasie – w parze Fred i Ginger w tym filmie zdajemy się dostrzegać także usymbolizowanie innej pary, tym razem spoza ekranu: Masiny i Felliniego. W przerysowaniu scen ukazany jest strach przed czasem i straszna praca dłuta, niecierpliwie i niezgrabnie Żłobiącego starość.

Filmy Felliniego ukazują więc Zło i Dobro, okrucieństwo i wyrozumiałość, i wiemy już, że bez drugiej osoby w tej parze – bez wyrozumiałości i Dobra – świat w ogóle nie byłby możliwy. Sądzę bowiem, że Fellini powątpiewa, iż światu potrzebna jest także okrutna moc i wola stającej się, ślepej i brutalnej Energii (występującej tym razem razem w chichocie satanizmu mediów). Taka wymowa filmu to zresztą miecz obosieczny, to krzywe lustro podstawione przez Felliniego także własnej sztuce, do mediów należącej. Na tym tle naiwny moralitet cyrku z *La strada*, a nawet prymitywizm spektaklu Zampanò – wydają się pewnym rajem. Także dlatego, że istniał jeszcze wtedy naiwny widz, zniszczony później przez media, przerobiony w fotel z siedzącą kukłą. Oczywiście Fellini artystycznie i moralnie protestuje przeciw wynaturzeniom, a nie sztuce filmowej w ogóle, bo inaczej i on, i jego film, musieliby zginąć. Ale to drżenie, które wywołuje w nas Fellini i tutaj – nie byłoby możliwe bez Giulietty Masiny i noszonego przez nią archetypu, który raz objawiony, dalej w nas trwa – dziewczynki z *La strada*.

A świat żyje rozdwojeniem. Nie chodzi tylko o te zasadnicze pary, na które wskazałem wyżej, wzajem się uzupełniające, często przez walkę. Chodzi także o to, że za każdym razem i my żyjemy w dwu wcieleniach, lepszym i gorszym (symbolika dublerów i sobowtórów, występujących w filmie, a można się spodziewać, że nie tylko sławni są dublowani, ale i my, prostaczkowie, często przez siebie samych). Walka złudzenia i rzeczywistości właśnie przez problem dublerstwa, tych wiecznie w ruchu skrzydeł motyla, rzadko łączących się i pokrywających ze sobą, tworzy specyfikę życia. Ale ten dubler w nas (wie o tym Ginger i pokazuje to Masina) oznacza jeszcze coś innego. O tym za chwilę.

W Masinie świat ideału, świat potencjalny, zawsze lepszy, jest ciągle obecny, świat nadziei może naiwnej i niedowarzonej, ale czuje się, że bez niej świat byłby niczym. I świadczy o tym ta jej mimika, jakby stworzona specjalnie – jak dzieło sztuki mimiki, bo nie podobna do obiegowej mimiki, jakby wynikała z nieco innej koncepcji przeżywania, a nie ukształtowania rysów twarzy.

Boże Narodzenie z filmu *Ginger i Fred* przeciwstawione jest dawniejszej symbolice w *La strada* – procesji wielkanocnej. Fellini chyba trafnie wyczuł, że Boże Narodzenie w ludowym odbiorze misterium jest bardziej radosne niż Wielkanoc, gdzie jeden dzień zmartwychwstania nie może zwyciężyć długotrwałego misterium postu, zwycięstwa zła i śmierci.

Ale jest w tym filmie również tak, jakby stary reżyser chciał jednocześnie powiedzieć, że rozstania w starości (nowe rozstanie Ginger i Freda) są tragiczniejsze niż w młodości, choć towarzyszy im trening całego życia, polegający na przygotowywaniu się do śmierci. Bo śmierć nie jest już tylko fantasmagoryjna i możliwa, ale rzeczywista i konieczna, już z ciała wyglądająca i w myślach

rozpanoszona, a sobowtór, jeszcze ciągle wspomnieniem swoim młody, młoda wciąż dusza – opuszcza postarzałego już partnera. Ten przekaz starzejącej się pary kończy się znów jak w *La stradzie* – drogą, tym razem stacją kolei żelaznej.

A szaleństwo *theatrum mundi* występuje już pod innym wcieleniem – pod postacią telewizji, i pod tą postacią siły zła sprzysięgają się w infernalnym tańcu. Siły zła zawsze dominują swoją Energią. Nie jest już ona prymitywnym zrywaniem łańcucha przez Zampanò (jakże zdawał się naiwny, choć był okrutny ten spektakl, który co dzień oglądała Gelsomina). Ale parada uśmiechniętej w ostatnim tańcu Ginger, która już wie, że do końca uśmiechać się należy, tyleż jest bezsilną odpowiedzią na zło, ile dawna łza spłoszonej Gelsominy. Moralitet w tym filmie jest bardziej dyskretny, ale obecny, bo trzeba by wszystko odmienić, aby Masina, z jej twarzą i jej symboliką, do której przyzwyczaiła widza, a może i siebie, mogła nie mieć nic z moralitetu, a tylko wszystko z realizmu.

I jest tak jednocześnie, że te dwa niezbyt oddalone od siebie odejścia: Felliniego i Masiny (takie pary często odchodzą prawie razem) nie wydają się odejściami wewnątrz jakiejś epoki, ale samej tej epoki zejściem ze sceny po odegranym spektaklu. Bo że kończy się coś, to pewne. Wiemy tylko, co się kończy, tego, co nadchodzi, nie potrafimy chyba jeszcze zobaczyć. Stąd i nasz żal bez ukojenia.

JACEK TRZNADEL

¹ Cervantes: *Don Kichote* Tłum. Stefania Ciesielska-Borkowska. Kraków 1949.

FILM POLSKI: LATA 60.

W maseczce do połowy twarzy

BOŻENA JANICKA

Moda na minione lata, gdzie indziej bezpieczna, sentymentalna zabawa, w Polsce jest zawsze rodzajem tańca na lodzie. Przypomina się sprawy na pozór niewinne: sposób ubierania, muzykę rozrywkową, kino, a pod spodem kryją się wiry i doly. Ostatnio modne są lata 60. *Jedziemy autostopem; Mama ciągle na nas krzyczy; Chłopak z gitarą byłby dla mnie parą* – tak, ale już, *bo w moich oczach granatów pęk* trzeba ominąć, jakby tego nie było. Z kinem na pozór prościej: samo omijało niebezpieczne rejony. Tam, gdzie powinien być ślad, świadectwo – jest pustka.

Wiadomo oczywiście, co było powodem przemileżeń: cały system cenzurowania produkcji filmowej. Kryjący się za kulisami duch tamtej dekady, który się zmateriałizował w jej końcówce, przesunął się przez ekran dopiero w *Illuminacji* Krzysztofa Zanussiego: chłopak z filmu idzie z kocem strajkować w Uniwersytecie, a na skrzyżowaniu Nowego Świata i Alej Jerozolimskich milicja przegania demonstrantów. A jednak już wcześniej, właśnie przy okazji filmu, ujawniły się prądy, które gdzieś pod lodem nabierały siły, czekając na moment, gdy przebiją się na powierzchnię. Chodzi o *Popioły* Andrzeja Wajdy i ogromną dyskusję, która się wokół filmu rozpętała.

Mówiło się potem o tamtej dyskusji: zastępcza. Nietrafnie. Była zawołowana, lecz zasłoną przejrzystą, osłonięta maseczką sporu o historię, lecz jakby tylko do połowy twarzy. Przekopując się dzisiaj przez sterty pożółkłych pism, zapchanych dysputą o filmie Wajdy, widzi się wyraźniej, że w istocie dotyczyła ona wprost tego wszystkiego, co ujawnić się miało 26 miesięcy później.

Pisano o *Popiołach* przez 3 lata. W roku 63 zaczęły się ukazywać informacje, że Wajda niebawem zaczyna, podawano coraz to nowe wiadomości o obsadzie (Daniel Olbrychski jako Rafał był pewniakiem, natomiast wiele razy zmieniała się decyzja, kto zagra Krzysztofa Cedro). W 64 roku sygnęły się reportaże z realizacji: 8 odcinków pióra Andrzeja Żulawskiego w „Filmie” (Żulawski pełnił funkcję asystenta reżysera), reportaż Mariana Brandysa i Kazimierza Dziewanowskiego w „Świecie” (na plan filmowy jeździły wtedy takie dziennikarskie persony).

Żulawski pisał barwną opowieść w takim mniej więcej stylu: *Jeźdźcy żegnali się z żonami, całowali uniesione ku siodłom główki dzieci, rzutem oka sprawdzali obecność karetki pogotowia i ruszali. A po szarzy kierownik produkcji potrzasał leżącego, błagając: no wstań pan!* To o scenie szarzy pod Somosierrą. Dosiadali koni mastalerze i chłopcy stajenni, przy czym wiadomo było, że na trasie wykopano doły i koniec będą się przewracać.

Między wierszami relacji Żulawskiego można było jednak wyczytać, że od początku kogoś film bardzo niepokoił. Dlaczego np. użyto taśmy czarno-białej? Po pierwsze – system orwo był kiepski a eastman za drogi, lecz po drugie, jak pisał Żulawski: *Przeciwnikom „Popiołów” kolor był solą w oku. Nie dość – mówili – że robicie historyczną chałę, to jeszcze błękitne mundury pogalopują po zielonej łące, rosząc ją czerwoną krwią.* A więc jacyś „przeciwnicy”, wysoko postawieni, inni nie mieliby nic do gadania, bali się, żeby nie było barwnie, zbyt pięknie. Nie przewidywali, co naprawdę – i komu – stanie się solą w oku po premierze.

Chociaż Wajda nie ukrywał od początku, o co mu chodzi. Znalazłam taką wypowiedź reżysera: *Będzie to film o losach Polaków, poszukujących drogi do niepodległości, dramat nadziei i rozczarowań.* Ekranizacja historycznej powieści, coś zastępczego – czy film dokładnie na temat, tylko w historycznej masce?

Wszystko stało się jasne po premierze. Zaczęła się wielka dyskusja prasowa, która przez 3 ostatnie miesiące roku 65 zdominowała łamy polskiej prasy.

Pismo „ITD”, relacja z dyskusji studentów z udziałem pułkownika Zbigniewa Żaluskiego. *Plk Żaluski oświadczył, że nie zgadza się z filozofią Wajdy, który postanowił wykorzystać film dla opowiedzenia jeszcze raz o nonsensach polskiej szarpaniny, która nic dobrego nie przynosi. Na co dziewczyna z sali: my rozumiemy Wajdę, bo on mówi o bezsensie życia naszego pokolenia. Burza sprzeciwów. Okrzyki: co to znaczy my?*

Czy to nie zwiastun klasycznych dyskusji 68 roku?

Po stronie filmu, głosami takich tuzów jak Karol Malcużyński i Tadeusz Lepkowski, opowiedziała się „Trybuna Ludu”. Myślę, że dzisiejszym 20-latkom dosyć trudno byłoby zrozumieć, dlaczego. Otóż „Trybuna Ludu” nie mogła oskarżyć Wajdy o to, że ma krytyczny stosunek do naszej historii, a poza tym wiadano tam doskonale, co w trawie piszczy, komu i dlaczego film Wajdy zaraz się nie spodoba, „kto będzie za tym stał”.

Karol Malcużyński pisał: *A przy tym chodzi o sprawy, jak się okazuje, całkiem współczesne. O nasze dzisiejsze spojrzenie na własną historię, o problem postawy – człowieka i narodu – wobec dziejowych dramatów, o ukazanie obok chwały także pomyłek.* Przygotowująca się do skoku następna grupa kandydatów do władzy dopracowywała właśnie reguły gry w trzy karty, na które 26 miesięcy później próbowano złapać Polaków. Pierwsza karta, nacjonalizm, już od pewnego czasu leżała na stole, teraz mogła wejść ostro do akcji.

Zaczął kampanię wokół *Popiołów* głos Krzysztofa Teodora Toeplitza. Konkluzja ogromnego artykułu, zamieszczonego w „Kulturze” brzmiała: *Francuski dyplomata z XIX wieku pojął to, czego nie rozumiały filmowe „Popioły” – że w tej wojnie ukształtował się nowy naród. Narodziny są aktem bolesnym.*

W tej wojnie... Zza wojny napoleońskiej wyglądała najwyraźniej twarz bliższej, ostatniej. Po KTT ruszyło skrzydło skrajne, atakując prymitywniej, lecz za to zajadlej. Główne siły skupiały się wokół pisma „Stolica”.

Jan Dobraczyński – prostopadłynie: *Wielu z nas wyszło z tego filmu upokorzonych. Niedobry jest film, który wywołuje takie uczucia*. Zbigniew Żalusi – wzór manipulacji: *Bo przecież taki naród nie zasługuje na demokratyczną samorządność, zawsze musi być rządzony. Czyżby pan o tym nie wiedział?* Jan Zygmunt Jakubowski – prostopadłynie i perfidnie zarazem: *Film Wajdy zniekształcił treści ideowo-narodowe powieści Żeromskiego. W filmie są słowa Żeromskiego, ale nie ma najważniejszej nuty – trudnej, ale serdecznej miłości do narodu*. W artykule podpisanym E.G. – chwyt klasyczny: *Wszystkie listy czytelników, które dostajemy, wyrażają troskę, czy filmowe „Popioły” służą właściwie wychowaniu społecznemu*. I „Walka Młodych” – odsłaniając na chwilę drugą kartę, która w 68 roku, kiedy o *Popiołach* już zapomniano, miała się stać kartą atutową: *Mamy na świecie bez liku nieprzyjaciół, którzy czyhają na okazję zaszkodzenia nam. Ten i ów potrafi nawet napisać, że nie przypadkiem Oświęcim był na ziemiach polskich. Powinniśmy zachować szczególną ostrożność*.

„Dyskusja zastępcza”? Precyzyjnie na temat, od pewnego momentu już właściwie, jeśli można tak powiedzieć, nad głową filmu. Bo autorzy, którzy niebawem mieli się znaleźć w jawnej opozycji, też prawie nie kamuflowali, o co im chodzi.

Andrzej Kijowski: *Film jest polskim zażaleniem, wniesionym do historii o stare i nowe krzywdy. Przejawia się to w kompozycji filmu, którego dominantę stanowi daremny czyn bojowy*. Stefan Morawski: *Drugi motyw dotyczy straconych złudzeń [...] Znów młodzi ludzie [...] dla których wolność jest skarbem najcenniejszym. Oszukani*. Roman Hivernd: *Byliśmy haniebnie zdradzeni w Mantui – pokazuje reżyser w ślad za pisarzem*.

Kto pamiętał jeszcze o haniebnej zdradzie w Mantui? Czy nie prześwieca przez tę nazwę ledwie zamaskowana inna – Jalta?

Ze wszystkich polskich powojennych „dat” do dziś najbardziej niechętnie dotykamy roku 68. Marzenia o odzyskaniu narodowej tożsamości, tęsknota do wszystkiego, co polskie, patriotyzm, który nie mógł się zrealizować – zmanipulowane w nacjonalizm i użyte do obrzydliwych celów; lepiej o tym zapomnieć, jak o epidemii, nawet jeśli nie dotknęła nas osobiście. Późną jesienią 65 w dyskusji o *Popiołach* harcownicy 68 roku spróbowali ostrości kopii. Ktoś, kto nie miał daru przewidywania, mógł jednak napisać po prostu, jak August Grodzicki w „Życiu Warszawy”: *Obraz życia dawnej Polski – zadziwiająco wszechstronny. I arcypolski jest film Wajdy, na „Popiołach” osnuty*.

BOŻENA JANICKA

Z archiwum GUKPPIW (4)

Pierwszy kwartał 1968

MARTA FIK

Rok 1968, pamiętny aferą *Dziadów*, rozgromieniem studenckich wieców, relegowaniami z uczelni, antyrewizjonistycznymi i antysyjonistycznymi czystkami, „kampanią marcową”, procesami młodzieży, a wreszcie interwencją w Czechosłowacji – musiał być z konieczności okresem wytężonej pracy cenzorów, na co uskarżała się wielokrotnie w różnych wewnętrznych i innych notatkach. Praca w Głównym Urzędzie nie przebiegała zresztą bez wewnętrznych oporów, o czym świadczy, późniejsze o dwa lata, roczne sprawozdanie jego opolskiego oddziału, w którym donosi się z radością, iż spowodowana wypadkami grudniowymi zmiana na stanowisku I sekretarza *zredukowała siłą faktu podłoże spieć, jakie zdarzały się w poprzednich latach i w samym zespole cenzorskim nie ma dziś miejsca dla jakichkolwiek wyrzutów sumienia między własnym przekonaniem a realizacją służbowych obowiązków, jakie niewątpliwie dały się odczuć w minionym okresie*¹, a zwłaszcza w latach 1968-69.

Groźny Marat

Mimo wyrzutów sumienia „służbowe obowiązki” w roku 1968 wykonywano sprawnie, a ich liczba narastała gwałtownie wraz z rozwojem wydarzeń. Pierwszy kwartał różni się w tym względzie znacznie od pozostałych, trochę inne obowiązują też jeszcze zasady ingerencji. Jeśli idzie o kulturę, widać to przede wszystkim w interwencjach w teksty literackie i kabarety, ale także film i teatr zawodowy nie mogą narzekać na brak opieki ze strony Urzędu.

I tak liczba filmów zdjętych bądź pociętych przez cenzurę w okresie: styczeń – marzec 1968² przekracza – wprawdzie nieznacznie – „średnią miesięczną” z lat poprzednich. Kryteria „niecenzuralności” są jednak bardzo podobne; w bardzo niewielu wypadkach idzie o odniesienia do wydarzeń bieżących, czyli tzw. bezpośrednio „aluzje”. W sposób zdecydowany natomiast o owych kryteriach decyduje „ideologia”, w o wiele mniejszym „obyczajowość” czy „niemoral-

ność”, na którą peerelowsky cenzorzy byli uczuleni w stopniu aż humorystycznym.

Względy „ideologiczne” decydują więc o niedopuszczeniu na ekrany pięciu fabularnych filmów obcych: *Pokłosia wojny* (USA), *Męczeństwa i śmierci Jean-Paula Marata* według Weissa (Anglia), *Letniego brzegu* (RFN), *Lady L* (koooperacja włosko-francusko-angielska) oraz węgierskiego *Lata na górze*.

Tematyka filmów jest różna, intencje przyświecające cenzurze – podobne. Nie, co może naruszyć określony obraz świata i wykładnię polityczno-społecznych wydarzeń, zarówno do osiemnastowiecznej przeszłości, jak i historii najnowszej. Idzie zarówno o niebezpieczeństwo zbyt wyrazistych analogii (a jak wiadomo analogię lub aluzję dostrzec można we wszystkim), jak i nie dość oficjalną interpretację oficjalnie zinterpretowanych faktów, jak wreszcie o przywoływanie faktów, które chce się pogrążyć w niepamięci.

Powód zdjęcia *Marata* jest więc całkowicie jasny i nieodwołalny. Sztuka miała wprawdzie swą niedawną polską premierę w warszawskim Teatrze Ateneum (kwiecień '67, insc. Konrad Swinarski), ale w wersji filmowej przedstawia większe jeszcze niż oryginał niebezpieczeństwo, a poza tym narażona na nie liczba widzów kinowych przewyższa znacznie liczbę widzów teatralnych, w dodatku w jednym mieście. Argumenty o szkodliwości rozpowszechniania *stwierzeń podważających sens i celowość rewolucji* są zbyt oczywiste, by przytaczać racje cenzora, wart jest jednak zaznaczenia fragment najbardziej jego zdaniem politycznie wątpliwy:

*teraz widzę
do czego prowadzi ta rewolucja
[...]
do skarłowacenia jednostki
do powolnego pogrążania się w uniformizmie
do stopniowej zatraty krytycyzmu
do samozakłamania
do śmiertelnego bezwładu
pod władzą państwa
którego gmach
wznosi się gdzieś
w niewymiernej dali
nieosiągalny dla jednostki
[...]
Czy wciąż jeszcze wierzysz, że uda się
zjednoczyć ludzi
kiedy widzisz jak ci nieliczni
którzy wystąpili w imię jedności
wodzą się za włosy
i z powodu blahostek
stają się śmiertelnymi wrogami*³.

Fragment zda się tym bardziej niebezpieczny, iż *cyniczne racje Sade'a dla niektórych osób mogą brzmieć nawet przekonująco. Ponadto scena końcowa pokazuje zrewolucjonizowane masy jako żywioł, który brutalnie występuje przeciwko najbliższym zwierchnikom (gwałcąc ich żony i córki), ukazując rewolucję od*

strony najgorszej w celu zohydzenia i zniekształcenia jej obrazu oraz ostrzeżenia przed masami, które zdobędą władzę. Tak więc zdaniem cenzury kierowanie tego filmu nawet do ograniczonego rozpowszechniania byłoby na pewno niecelowe, a nawet szkodliwe.

Kto się boi skojarzeń?

Odniesienia do sytuacji współczesnej dostrzega też cenzura w filmie *Lady L.*: w tym wypadku daje wszakże o sobie znać obsesja, podsycona niewątpliwie sprawą Dejmkowskich *Dziadów*. Otóż elementem budzącym sprzeciw jest [tu] wątek odnoszący się do ambasadora Rosji carskiej, przeciw któremu buntują się polscy studenci mieszkający w Paryżu. Mimo walorów rozrywkowych filmu, elementy antyrosyjskie, które dość chętnie podchwytywane są przez publiczność kinową [...] zdecydowały o niedopuszczeniu filmu na ekrany.

W wypadku *Lady L.* zasadniczy powód zakazu wyświetlania filmu (nawet po ewentualnych „wyingerowaniach”) jest jednak inny i łączy się – z tak później powszechnym – zapisem na nazwiska. Został bowiem odrzucony przede wszystkim z uwagi na udział Kazimierza Pawłowskiego, występującego w roli Polaka, sekretarza polskiego pianisty – emigranta w latach 60. ubiegłego wieku. Nie widzimy potrzeby prezentowania polskim widzom filmu, w którym dość poważną rolę powierzono zbiegłemu z kraju aktorowi, który współpracował z radiostacją „Wolna Europa”.

Wadą *Letniego biegu* i *Poklosia wojny* jest natomiast to, iż w swej wymowie odbiegają nazbyt radykalnie od opinii o świecie w komunikatach PAP-u.

Letni bieg przedstawia bowiem pełną demokratyzację życia w Niemieckiej Republice Federalnej, co wyraża się w harmonijnych, przepojonych życzliwością stosunkach właściciela wielkiego zakładu z młodą kadrą inżynierjno-techniczną. Młody nie nie znaczący inżynier urodzony i wychowany w CSRS (w Pradze), przyjmowany jest w domu właściciela zakładu na zasadzie pełnego zaufania i równości. Istotnym problemem w filmie jest akcentowanie wielkiej życzliwości ze strony obywateli NRF, a w szczególności młodzieży, do wszystkich innych narodów, w tym także do Polaków. Niechęć rasowa, odwet, czy nawet niechęć, jest obca współczesnemu społeczeństwu w NRF. Poważny akcent położono w filmie na troskę właściciela i zarządców zakładów o warunki pracy i wypoczynku robotników [...]. Szczególnie drażniąca jest ta część akcji filmu, która dzieje się w Pradze. Główny bohater filmu, młody inżynier, udaje się wraz z narzeczoną, córką właściciela zakładu, do Pragi, gdzie podczas odwiedzin rodzinnego miasta przyjmowany jest zarówno przez byłego nauczyciela jak i rówieśników z wielką życzliwością i czuje się naprawdę jak we własnym domu. Prowadzone rozmowy wskazują na wyraźne wzajemne sympatie i nie sugerują żadnych oporów wynikających z przeszłości i dnia dzisiejszego. Odnosi się wrażenie, że spotkali się przedstawiciele zaprzyjaźnionych społeczeństw, których nic nie dzieli.

Poklosie wojny idealizuje natomiast nie tylko amerykańskich żołnierzy, ale i warunki, w jakich wracają oni do zdrowia po jednej z ostatnich wojen (może to być po II wojnie światowej lub wojnie koreańskiej – scena idących do ataku żołnierzy nie wyjaśnia tego). Czas akcji filmu nie jest wprawdzie sprecyzowany, ale kto wie, czy nie idzie o wojnę w Wietnamie. Zaś ukazanie tego filmu na tle zbrodni amerykańskich żołnierzy w Wietnamie uznaliśmy za niecelowe, a nawet wręcz

szkodliwe, gdyż współzucie winniśmy tysiącom bezimiennych żołnierzy walczącego Wietnamu, ginącym z rąk takich właśnie „dzielnych chłopców”, dobrze zbudowanych, doskonale odżywionych, wyposażonych i uzbrojonych, nie zaś owym „boy’s” – budzącym sympatię otoczenia – i widza kinowego. Sądząc wprawdzie z notki cenzorskiej owi „dzielni boy’s” przebywają właśnie w szpitalu dla sparaliżowanych, co uznać by można za wystarczającą karę, lecz niestety otoczeni troskliwą opieką personelu szpitalniczego i rodzin, dochodzą do zdrowia, korzystając z wszelkich urządzeń i rozrywek, jakie dać im może dobrze wyposażony amerykański szpital, nie wyłączając możliwości telefonicznego udziału w wyścigach konnych i gry w totalizatora.

Lato na górze

Za szczególnie szkodliwy – i to z wielu względów – uznano wyprodukowany w roku 1967 film węgierski *Lato na górze*: Akcja filmu w większości toczy się na terenie byłego obozu koncentracyjnego z czasów Rakosiego. Z treści filmu dowiadujemy się, że do obozu, który niczym nie ustępował, a nawet przewyższał swą potwornością hitlerowskie obozy koncentracyjne, wtrącano uczciwych, myślących komunistów, jak i bogatych chłopów, tylko dlatego, że posiadali większe gospodarstwa. Obiekt ukazany na ekranie przypomina hitlerowski obóz koncentracyjny w Mathausen-Gusen, ponieważ w jednym i drugim przypadku więźniom przypadła w udziale mordercza praca w kamieniołomach. [...] Bohaterami filmu są: doktor, były więzień obozu, komunista [...] i młody malarz, były komendant obozu również komunista [...]. Materialnie są doskonale urządzeni, zarówno były więzień jak i komendant obozu. [...] W istocie rzeczy, w sensie materialnym i pozycji społecznej, nie ma różnicy pomiędzy byłym katem i jego ofiarą. Widza polskiego nie może satysfakcjonować polityczna wymowa nieprzekonywającego dialogu rozrachunkowego pomiędzy b. więźniem komunistą i komendantem obozu, również komunistą. Wzmianka o tym, że były komendant obozu (wysoki oficer „awoszów”) podczas kontrrewolucji na Węgrzech ukrywał się w łazience, nie oddaje prawdy o tragicznej śmierci wielu pracowników organów bezpieczeństwa. W Polsce, która przeżywała całkowicie odmienne losy wojny i okupacji, gdzie do dziś żywe są w pamięci liczne hitlerowskie obozy koncentracyjne i ich ofiary, pokazywanie tego filmu mogłoby spowodować wyłącznie szkodliwe skutki. W odczuciu wielu widzów kinowych w naszym kraju, a szczególnie młodzieży, film ten pomniejszałby zbrodnie hitlerowskie dokonane na polskiej ziemi, przy wyeksponowaniu terroru i zbrodni dokonanych przez komunistów w kraju demokracji ludowej wobec własnych narodów. Owemu eksponowaniu zbrodni komunistycznych służą między innymi kwestie: Człowiek chciał mieć swoją rację, a nie tylko wolność. A poza tym niech pani pomyśli, człowiek komunista, w kraju komunistycznym w więzieniu komunistycznym... trudno to dzisiaj zrozumieć!

Główny Urząd w przypadku *Lata na górze* nie ogranicza się zresztą do zakazu wyświetlania, ale wyraża pełne oburzenia zdziwienie, iż możliwość wprowadzenia go do polskich kin w ogóle rozważano.

Ponadto dokonano drobnych ingerencji w sześciu filmach: angielskim *Żegnaj Baby*, amerykańskim *Zawodnicy* i czterech francuskich: *Dziewczyna z przeciwka*, *Klucz do pieśni surrealistów*, *Kim jesteś Polly Mogoo* i *Kobieta zamężna* (ten ostatni – w reżyserii Godarda). Ingerencje są widać tak drobne, że się ich nawet

nie wylicza, wyjątek czyniąc wyłącznie dla ostatniego z wymienionych filmów, gdzie skreślenia *dotyczyły drastycznych zagadnień natury obyczajowej*, czyli opisów (słownych) miłości zmysłowej. Mimo owych skreśleń, zezwolono na wyświetlanie filmu jedynie w Dyskusyjnych Klubach Filmowych z wyłączeniem szkolnych DKF-ów.

Kłopotliwe filmy polskie

Jak wyznaje cenzura, *bardzo poważnych kłopotów przysparzały jej polskie filmy fabularne*. Mimo to żaden z nich nie otrzymał definitywnego zakazu rozpowszechniania. Wstrzymano dwa. Motywacje związane z *Dancingiem w kwatery Hitlera* Jana Batoro są połączeniem niektórych zastrzeżeń zgłaszanych z jednej strony wobec *Letniego biegu*, z drugiej – *Lata na górze*. Gorsząca cenzora drastyczność niektórych scen erotycznych (*które swoją dosadnością przewyższały nawet śmiałe filmy produkcji szwedzkiej*) – jak *pełny stosunek dwojga młodych ludzi*, dawała się dość łatwo usunąć. Zastrzeżenia budziły jednak również *inne sprawy, które niestety nie dadzą się wyeliminować z filmu*. Dotyczy to głównie niewłaściwej obsady *Niemca z NRF – turysty, którego gra Andrzej Łapicki z wrodzonym sobie wdziękiem i kulturą. Od niego dowiaduje się nasza młodzież o rzeczywistych zbrodniach hitlerowskich*. Ponadto główna bohaterka, dziewczyna zepsuta, budzi pełną sympatię i nie można jej potępić. Może dla wielu dziewcząt służyć jako wzór do naśladowania.

Zdaniem cenzury nie powinna też zostać w obecnych warunkach wprowadzona na ekrany *Długa noc* Nasfetera, pomimo wcześniejszych dwukrotnych wkroczeń w listę dialogową i obraz. *Dokonane ingerencje w dużym stopniu zlagodziły wymowę aktu VI i IX filmu w sprawie negatywnego stosunku niektórych ludzi do ukrywającego się podczas okupacji Żyda, niemniej w obecnych warunkach film ten może być wykorzystany przez określone ośrodki syjonistyczne do szkalowania postaw całego społeczeństwa polskiego do Żydów podczas okupacji*.

Ponadto dokonano znacznych (lecz nie wyliczonych) ingerencji w film *Kiedy miłość była zbrodnią* Rybkowskiego oraz w *Skoku* Kutza i *Słońce wschodzi raz na dzień* Kluby.

W *Skoku* – do poprzednich ingerencji odnoszących się do skrócenia końcowej, bardzo rozbudowanej, morderczej sceny bójki oraz stonowania wulgarności sceny miłosnej na stogu, doszło usunięcie całej sekwencji zbiorowej, brutalnej bijatyki podczas zabawy w PGR. Usunięto również z czołówki podziękowania dla PGR Manieczki w woj. poznańskim.

Film Kluby „*Słońce wschodzi raz na dzień*” interesujący pod względem formy, zawierał poważne błędy odnośnie ilustrowania sytuacji politycznej w pierwszych latach po wojnie (1945-1947). Najbardziej niepokojące akcenty odnosiły się do stosunków władza – wieś. *Młoda władza ludowa (starosta, szef UB), została przedstawiona jako ludzie, którzy nie tylko nie rozumieją wsi i nią się nie interesują, a w przypadku szefa UB wprost nienawidzą chłopów i niszczą ich zbiorowy wysiłek gromadki, jakim było zbudowanie tartaku pod hasłem „własność ludu”*. Szef PUBP bije chłopów w twarz, zastraszenie uważa za jedyny rozsądny „dialog” z chłopami. *Ogólnie negatywnego stosunku do chłopów nie może zrównoważyć rozsądny sekretarz Partii. W rezultacie sołtys wsi, który jest głównym organizatorem budowy tartaku i szkoły, po ostrym konflikcie z władzą i opo-*

rze zbrojnym, sprowokowanym przez UB, zostaje skazany i wychodzi na wolność po 14 latach i 3 miesiącach więzienia.

Z tym wszystkim po wprowadzeniu przez reżysera szeregu zmian, film uznano za *nadający się do wyświetlania*.

W kategorii polskich filmów dokumentalnych główne zastrzeżenia wzbudziły: *Korowód* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, *Urodzeni w niedzielę* Krzysztofa Gradowskiego i *Cudów nie ma* Antoniego Krauzego.

Motywy były podobne: przedstawianie rzeczywistości oraz postaw (głównie młodzieżowych) fałszujących – zdaniem cenzury – wizerunek współczesnej Polski.

Korowód – Jest to pierwszy z zamierzonego tryptyku filmów poświęconych młodzieży. Nie udzieliłmiś zgody na wyświetlanie „Korowodu” jako dzieła samodzielnego, ponieważ stanowi on obraz postaw grupy młodzieży „bananowej” oraz ich rodzin, nie przeciwstawiając im żadnych innych postaw młodzieży, np. pracującej, studijującej, zaangażowanej. Po ukończeniu realizacji pozostałych dwóch filmów zajmujących się problemami takiej właśnie młodzieży podjęliśmy decyzję, czy „Korowód” będzie mógł być wyświetlany, bo przecież nie bezideowa, zamożna i odpychająca od siebie wszelką wiedzę o losach naszego narodu w czasie ostatniej wojny jest przeważająca część polskiej młodzieży. Film ten był prezentowany przedstawicielom wytwórni zagranicznych i miał być wysłany na Festiwal w Tours.

W *Korowodzie* drażniło zresztą – jak wynika z zestawu wyciętych z niego kwestii – ponadto wszystko, co dotyczyło „konfliktu pokoleń” (*Rodzice, oni w zasadzie nie są mi już potrzebni. A poza tym trudno się porozumieć, bądź co bądź oni mają jakieś przeżycia własne.*) oraz krytycznego stosunku do przywoływanej wciąż martyrologii: *Po co nam się pokazuje filmy z Oświęcimia i z tych innych wszystkich rzeczy. Po co nam to, po co my mamy o tym pamiętać. Tamta wojna, ona była, już była dawno. Dla nas to jest to samo, co wojna krymska, żadna rocznica, a także: Ja mogę zrozumieć starych – stare pokolenie, które to przeżyło i chce nam to przypomnieć, ale przecież my w końcu, od urodzenia, żyjemy pod grozą, pod groźbą nowej wojny.*

Z kolei filmy *Urodzeni w niedzielę* oraz *Cudów nie ma* wzbudziły zastrzeżenia, ponieważ ukazywały życie „marginesu społecznego”: pierwszy w Warszawie, drugi w Łodzi. Niezależnie od drażliwości tematyki, w obu filmach zaniepokoiło to, iż może ona – paradoksalnie – ukazać obraz miasta jako atrakcyjny szczególnie dla młodzieży z *małych miasteczek i wsi, gdzie niejednokrotnie jest trudno o stałą pracę zarobkową, z drugiej zaś strony wiele osób z tych miejscowości za wszelką cenę chce przenieść się do dużych ośrodków, szczególnie do Warszawy.* Stąd: *Obydwa filmy [...] podpisałmiś do rozpowszechnienia wyłącznie w dużych miastach.*

Zakazano też prezentacji *na festiwalach zagranicznych m.in. w Rumunii* dwu filmów animowanych wytwórni „Semafor”: *Worek* i *Western Sputników*: *Pierwszy stanowi zjadliwą satyrę na władzę, która pożera dosłownie wszystko, łącznie z oklaskującymi ją rękoma, przypinając sobie na piersi medale i ordery, drugi natomiast pokazuje krążące dwa sputniki w przestrzeni kosmicznej, początkowo oddalone i niechętne w stosunku do siebie, zbliżające się jednak i zawierające ze sobą sojusz w momencie pojawienia się trzeciego sputnika (w kolorze czerwonym). Sputnik ten zostaje zniszczony przez współdziałające ściśle ze sobą dwa*

pierwsze sputniki. Filmy te zostały zwolnione do pełnego rozpowszechniania przez WUKPPiW w Łodzi.

Kontrola scenariuszy

Omawiając ingerencje cenzury w filmy gotowe warto też może wspomnieć o odrzuconych bądź zatrzymanych scenariuszach przekazanych w końcu roku 1967 Naczelnemu Zarządowi Kinematografii przez zespoły filmowe, a opiniowanych ostatecznie w lutym 1968.

Rozpatrzono czterdzieści scenariuszy z czego trzydzieści otrzymało aprobatę Rad Programowych zespołów. NZK zatwierdziła jednak tylko piętnaście, często nie bez zastrzeżeń, jak w wypadku *Volvo dla monskillera* Głowackiego (zespół „Start”), gdzie akceptację określono jako *decyzję ryzykowną, broni jej jedynie sprawny i taktowny reżyser (J. Dziedzina)*⁴.

Parę scenariuszy (m.in. *Ból gardła na dwóch* Głowackiego, *Co jest za tym murem* Stwory) odesłano do poprawek, w paru przypadkach decyzja nie była ostateczna (*Partita na instrument drewniany* Grochowiaka). Jako powód decyzji negatywnych podawano z reguły niedostatki literackie lub *wtórność ujęcia tematu* (jak w przypadku *Czasu odwróconego* Odojewskiego), o wiele rzadziej względy polityczne. Najbardziej jednoznacznie oceniono pod tym względem *Trochę apogeum: Konwicki kontynuuje w nim poetykę, pewne elementy i atmosferę znane z „Wniebowstąpienia”*. *W scenariuszu – pozornie skomplikowanym – odkryto ostrze polityczne*. Proponowano jeszcze *odbycie rozmowy tow. Zaorskiego z Konwickim*, lecz bez wielkiej nadziei na sukces.

Scenariusz Konwickiego zgłosił „Kadr” (Jerzy Kawalerowicz, Tadeusz Konwicki). W tym właśnie zespole złożono najwięcej (siedem scenariuszy) i spośród nich NZK dokonał największej „czystki”. Sama Rada Programowa (Marcin Czerwiński, Józef Hen, Bohdan Lewandowski, Mieczysław Rakowski) „Kadru” zakwestionowała *Napad* Brychta, ale ostatecznie po weryfikacji NZK została się jedynie *Ściana* Jerzego Wójcika *o charakterze typowo eksperymentalnym*, skierowana w dodatku nie do kin, lecz do TV. *Sceny miłosne* Brychta i *Molo* Wojciecha Solarza odrzucono *z przyczyn ideowych*. *W obu przypadkach środowisko, ukazane zostało w sposób drastyczny, epatyczny (!), problemy [...] należą do marginesu społecznego*. *U Brychta morderstwo popełnione dla manifestacji, u Solarza jako forma relaksu*. Nie spodobał się też *Monsun* Ewy Szumańskiej (przewidywany reżyser Stanisław Lenartowicz) oraz *Wakacje z duchem* Afanasjewa.

Wstrzymano w NZK *Wielki tydzień* Andrzejewskiego, Żuławskiego i Wajdy, zgłoszony przez zespół „Rytm” (Jan Rybkowski, Jan Gerhard), zatwierdzony przez Radę tegoż (Ryszard Frelek, Jacek Fuksiewicz, Stanisław Mojkowski, Mirosław Żuławski), uznając, iż *propozycja ekranizacji opowiadania Andrzejewskiego w świetle obecnej sytuacji jest chybiona*. Podobną motywacją opatrzone scenariusz *Potopu* (Aleksander Ford, Henryk Hubert, Wojciech Żukrowski; dla reżysera Forda) zgłoszony przez „Studio” (Ford, Tadeusz Karpowski). Mimo iż ostateczna decyzja nie została w tym przypadku podjęta, wyrażono lakoniczną opinię, iż *realizacja tego scenariusza w obecnej sytuacji byłaby niesłuszna i szkodziła*.

Najprzychylniejszą opinię NZK zyskało *Wszystko na sprzedaż* Wajdy z zespołu „Kamera” (Jerzy Bossak, Ernest Bryll), choć zaproponowano szereg po-

prawek; jeżeli *Wajda* weźmie pod uwagę rady wypowiedziane pod adresem scenarzysty, może powstać utwór ważki społecznie. Ciepło – choć bez entuzjazmu – odniesiono się też do *Pana Dodka* K.T. Toeplitza (reż. Jerzy Bossak): może być pożyteczny, przypominając widzom znakomitego aktora filmowego. W wypadku „Kamery” opinia NZK pokrywała się zresztą (był to wypadek jedyny) z opiniami Rady Programowej (Erwin Axer, Artur Międzyrzeczki, Stanisław Stefański, Stefan Żółkiewski), która z pięciu zgłoszonych tu scenariuszy odrzuciła dwa: *Transporty* Jana Józefa Szczepańskiego i *Bitwę pod Grunwaldem* Stanisława Brejdyganta.

Przeciw Kościolowi

Działalność instytucji różnych szczebli nie ograniczała się zresztą do mało-kontenckiego wybrzydzenia na filmy niesłuszne ideowo. Zgłaszano też propozycje „pozytywne”. Do tego typu działań można niewątpliwie zaliczyć postulat *nasilenia propagandy antyklerykalnej poprzez film*. Notatka, podpisana 28 II 1968 przez ówczesnego instruktora Wydziału Kultury KC PZPR Ryszarda Konieczka, proponuje: a) *rozmowy z kierownikami celem spowodowania i przyspieszenia prac nad scenariuszami tego typu jak „Matka Joanna od Aniołów”, „Siedem grzechów głównych”, „Drewniany różaniec”, b) przeanalizowanie pod kątem treści antyklerykalnych planów produkcji filmów oświatowych, animowanych i dokumentalnych, przedyskutowanie z kierownictwami wytwórni włączenia dodatkowych tematów do planu (takich, jak znany dokument Jaworskiego – montażowy film Czołówki „Pasterze”, jak animowany film Sturlisa itp.), c) zwrócenie uwagi na tą (!) stronę Prezydium Filmowej Rady Repertuarowej w kwalifikacjach aktualnych, d) wznowienia takich filmów jak np. „Szerszeń” Fajncymmera w/g powieści Voynich i innych wyświetlanych już na naszych ekranach. Zarazem stwierdza się tu z zadowoleniem: że [...] cała działalność filmowa jest w naszym rękę i stąd wszelkie treści fideistyczne eliminowane są z produkcji polskiej, a także z zakupów zagranicznych. Ekran naszych kin nie propagują idei niepożądanych w powyższym zakresie, często natomiast są środkiem upowszechniania postaw ateistycznych, laickich, racjonalistycznych i antyklerykalnych. Ten monopol rozciąga się także na prasę. W prasie kontrolowanej przez nas nie notujemy wystąpień o charakterze fideistycznym, dość częste są natomiast wypadki antyklerykalne (zwłaszcza w przypadkach kinematografii włoskiej i hiszpańskiej). Siłą rzeczy mają one charakter marginalny – nie sprowadzamy i nie wyświetlamy bowiem filmów, z którymi trzeba byłoby wprost polemizować. W tym czasie ograniczona jest także prasa i krytyka katolicka; może ona wydobywać z filmów jedynie problematykę moralną bliską katolickiemu dekalogowi moralnemu. [...] Podobnie ma się rzecz, gdy chodzi o wydawnictwa. Katolickie ośrodki nie występują z inicjatywą wydawniczą w zakresie filmu (wyjątek – zbiór recenzji Lichniaka drukowanych w „Słowie Powszechnym”).*

Nazwisko Konieczka trzeba przypomnieć w tym miejscu jeszcze z innego powodu. Otóż sądząc po gniewnym tonie jego nieco wcześniejszej *Notatki*, sporządzonej na użytek KC na początku roku 1968, rozpowszechniać się poczyna – stosowana zresztą i wcześniej – praktyka „eliminowania” z tekstów krytycznych już nie tylko opinii przychylnych filmom nie dopuszczonym na ekrany, ale nawet wszelkich o nich informacji. Konieczka doknięto tą praktyką tym razem bezpośrednio – z rubryki „Filmy, o których się mówi” w „Filmie” zdjęto bowiem obok

innych (np. o czechosłowackich *Stokrotkach*) jego własną informację o innym filmie czechosłowackim – *Nocy oblubienicy* Prohazki i Kachyni, odrzuconym przez Wyjazdową Komisję Kwalifikacyjną.

Koniczek pisze z impetem: *Uważałem i uważam nadal, że film nie może się ukazać na naszych ekranach [...]. Niemniej jest to zjawisko wybitne na firmamencie czechosłowackim, ogromnie głośne i nie widzę powodów, żeby zamykać oczy i usta i nie ustosunkowywać do faktów w końcu znanych miłośnikom filmu, m.in. ze sprawozdań z Wenecji. Tu dochodzę do sedna sprawy i ostatnich praktyk Urzędu Kontroli. Fakt, że film na naszych ekranach nie ukaże się lub że został odrzucony, nie jest żadnym powodem, by o tym filmie w ogóle nie pisać. Można dyskutować problem, jak pisać i jaki narzucać ton prasie. Lecz nie można w ogóle wymazywać danego tytułu z życia. „Noc oblubienicy” jest tu jednym z przykładów tej błędnej praktyki. Dotyczy to np. także wybitnego filmu Buñuela, „Piękności dnia”, nagrodzonego Grand Prix na ostatnim festiwalu weneckim [...]. Jest to droga prowadząca do absurdu: czy w wykazach nagród na ubiegłorocznych festiwalach pod Grand Prix w Wenecji postawimy trzy kropki? Konsekwencją takiej postawy Urzędu Kontroli będzie w końcu prawo do pisania tylko o filmach, które zostają wprowadzone na ekrany. Ale tego jest przecież 150 tytułów wobec co najmniej tysiąca, o których nie to, że warto pisać, ale trzeba pisać. Swego czasu w sporze z towarzyszami z kontroli nie dopuściłem do wprowadzenia na ekrany radzieckiego filmu „Przewodniczący”. Ale nigdy nie posunąłem się tak daleko, by domagać usunięcia tego tytułu ze świadomości krytyków i czytelników piśm filmowych. Byłaby to obłędna konsekwencja.*

Specyficznym komentarzem do całej sprawy jest zdjęcie z nr 3 „Kina” artykułu *Filmy polskie w krajach socjalistycznych* Jerzego Płażewskiego. Artykuł bogato ilustrowany zdjęciami z nie zakupionych przez kraje socjalistyczne filmów, głównie Skolimowskiego i Komwickiego, stanowi krytykę zakupu filmów polskich przez ZSRR i inne kraje socjalistyczne. Według Płażewskiego najcenniejsze filmy, m.in. *„Baza ludzi umarłych”* nie trafiły na ekrany zaprzyjaźnionych z nami krajów. Np. NRD zarzuca, że dotychczas nie zakupiła filmu *„Kanał”*. ZSRR zakupuje najgorsze filmy roku. [...]. Warto zaznaczyć, że my również nie kupujemy niektórych filmów wyprodukowanych w krajach socjalistycznych, jak np. *„Przewodniczący”* prod. ZSRR lub z innych powodów *„Stokrotki”*, prod. CSRS. Z tego powodu prasa tych krajów nie poddaje krytyce naszej polityki zakupu filmów.

Tak czy owak problem poruszany przez Koniczka w miesiącach następnych – gdy zapisy na nazwiska i tytuły dzieł będą się stale rozrastać – nabiera niespotykanego dotychczas znaczenia.

MARTA FIK

¹ AAN, zespół GUKPPiW, sygn. 3617/51.

GUKPPiW, sygn. 847.

² Pozostałe miesiące roku 1968 omówione zostaną w następnym numerze „Kwartalnika”.

³ AAN, zespół KC PZPiR, sygn. 237/XVIII-308; następnie cytaty także słamtąd.

⁴ Ten i następnie cytaty za: AAN, zespół

Śródtytuły pochodzą od redakcji

STULECIE KINEMATOGRAFII

20 najlepszych

Ankieta (5)

Kontynuujemy druk wypowiedzi nadesłanych przez osoby, które zechciały wziąć udział w naszej ankiecie, rozpisanej z okazji zbliżającej się setnej rocznicy narodzin kinematografii (1895). Ankieta zrodziła się z chęci spojrzenia wstecz i uzmysłowienia sobie i czytelnikom, co z dorobku kinematografii jest dziś w oczach różnych osób uważane za najważniejsze bądź najbardziej sugestywne. Zwróciliśmy się więc do wielu reżyserów, krytyków filmowych i filmologów, a także do niektórych pisarzy i badaczy literatury z prośbą o wymienienie:

I. 20 arcydzieł światowej sztuki filmowej, które cenią najbardziej;

II. 20 twórców filmowych, których uważają 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 ewentualne krótkie skomentowanie dokonanego wyboru i jego kryteriów. Rozpisując ankietę sądziliśmy, że jej najciekawszym rezultatem będzie stworzenie podstawowego kanonu (50 czy 100) najwybitniejszych filmów, które wyłonią się z głosów poszczególnych respondentów. Dzisiaj widać, że najcenniejsze jest zgromadzenie właśnie owych głosów indywidualnych – przedstawienie osobistych upodobań, kryteriów wartościowania i fascynacji różnych osób. Ankieta daje każdemu czytelnikowi okazję do porównań z własnymi wyborami.

Wypowiedzi drukujemy w kolejności nadsyłania. Dalsze zamieścimy w numerach następnych. Osoby, które do tej pory nie przysłały nam swych odpowiedzi, zachęcamy tą drogą, by wzięły udział w ankiecie.

Nowych czytelników informujemy, że w nrze 1, jako uzupełnienie, opublikowaliśmy wyniki nieco podobnej ankiety, ogłaszanej i drukowanej co dziesięć lat, począwszy od roku 1952, przez angielski kwartalnik filmowy (obecnie miesięcznik) „Sight and Sound”.

Na końcu ankiety zamieszczamy trzy listy (w porządku alfabetycznym): wszystkich wymienionych przez naszych respondentów, począwszy od nr 1 „Kwartalnika”, filmów świata, reżyserów świata i filmów polskich. Daje to łatwą orientację, jakie filmy i jakich reżyserów, i ile razy, wymieniano dotychczas.

FILMY ŚWIATA

Małgorzata Baranowska

Tom Jones Richardson, 1963
 Ludwig Visconti, 1974
 Portret rodzinny we wnętrzu Visconti, 1975
 Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
 Zmierch bogów Visconti, 1969
 Rzym Fellini, 1971
 Mleczna droga Buñuel, 1968
 Szepty i krzyki Bergman, 1972
 Czarodziejski flet Bergman, 1975
 Zagadka Kaspara Hausera Herzog, 1974
 Aquire, gniew boży Herzog, 1972
 Piknik pod Wiszącą Skalą Weir, 1976
 Caravaggio Jarman, 1986
 Teoremat Pasolini, 1968
 Pustynia Tatarów Zurlini, 1978
 Stalker Tarkowski, 1979
 Manhattan Allen, 1979
 Kontrakt rysownika Greenaway, 1982
 Powiększenie Antonioni, 1966
 Tango Rybczyński, 1980

REŻYSERZY ŚWIATA

Luchino Visconti
 Luis Buñuel
 Ingmar Bergman
 Pier Paolo Pasolini
 Federico Fellini
 Miloš Forman
 Andriej Tarkowski
 Charles Chaplin
 Woody Allen
 Akira Kurosawa
 Michelangelo Antonioni
 Georges Méliès
 Roman Polański
 Miłós Jancsó
 Siergiej Eisenstein
 Zbigniew Rybczyński
 Dawid W. Griffith
 Alfred Hitchcock
 Werner Herzog
 Andrzej Wajda

FILMY POLSKIE

Jak daleko stąd, jak blisko Konwicki, 1972
 Panny z Wilka Wajda, 1979
 Wesele Wajda, 1973
 Ziemia obiecana Wajda, 1975
 Zakazane piosenki Buczkowski, 1948
 Niedzielne dzieci Holland, 1977
 Śmierć prowincjała Zanussi, 1966
 Żywot Mateusza Leszczyński, 1968
 Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1964

Małgorzata Dipont

Gorączka złota Chaplin, 1925
 Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
 Obywatel Kane Welles, 1941
 Komedianci Carné, 1945
 Złodzieje rowerów De Sica, 1948
 Rashomon Kurosawa, 1950
 W samo południe Zinnemann, 1952
 Okno na podwórze Hitchcock, 1954
 Pół żartem, pół serio Wilder, 1959
 Osiem i pół Fellini, 1962
 Piękność dnia Buñuel, 1967
 Dziecko Rosemary Polański, 1968
 Zmierch bogów Visconti, 1969
 Wiek XX Bertolucci, 1976
 Austeria Kawalerowicz, 1982
 Fanny i Aleksander Bergman, 1983
 Purpurowa róża z Kairu Allen, 1983
 Amadeusz Forman, 1984
 Ofiarowanie Tarkowski, 1985
 A statek płynie Fellini, 1984

Charles Chaplin
 Siergiej Eisenstein
 Orson Welles
 Akira Kurosawa
 Federico Fellini
 Luchino Visconti
 Luis Buñuel
 Ingmar Bergman
 Marcel Carné
 Vittorio De Sica
 Jerzy Kawalerowicz
 Andrzej Wajda
 Roman Polański
 Miloš Forman
 Andriej Tarkowski
 Walt Disney
 Alfred Hitchcock
 Billy Wilder
 John Ford
 Woody Allen

Eroica Munk, 1957
 Popiół i diament Wajda, 1958
 Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
 Nóż w wodzie Polański, 1962
 Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1964
 Westerplatte Różewicz, 1967
 Sól ziemi czamej Kutz, 1970
 Zmory Marczewski, 1978
 Austeria Kawalerowicz, 1982
 Krótki film o zabijaniu Kieślowski, 1991

Ireneusz Engler

Grek Zorba Cacoyannis, 1965
 Psychoza Hitchcock, 1960
 Rashomon Kurosawa, 1950
 La strada Fellini, 1954
 Zmierch bogów Visconti, 1969
 Viridiana Buñuel, 1961
 Obywatel Kane Welles, 1941
 Powiększenie Antonioni, 1966
 Szepty i krzyki Bergman, 1972
 Wniebowstąpienie Szepitko, 1976
 Pokuta Abuladze, 1986
 Pół żartem, pół serio Wilder, 1959
 Lot nad kukuczym gniazdem Forman, 1975
 Skrzypek na dachu Jawison, 1971
 Kabaret Fosse, 1972
 Zwrotniczny Stelling, 1986
 Podróż do Indii Lean, 1984
 Dworzec dla dwojga Riazanow, 1983
 Andriej Rublow Tarkowski, 1969
 Wiek XX Bertolucci, 1976

Charles Chaplin
 Luis Buñuel
 Alfred Hitchcock
 Federico Fellini
 Orson Welles
 Billy Wilder
 John Ford
 David Lean
 Ingmar Bergman
 Luchino Visconti
 Akira Kurosawa
 Michelangelo Antonioni
 Andrzej Wajda
 Roman Polański
 Miloš Forman
 Bernardo Bertolucci
 Francis F. Coppola
 Steven Spielberg
 Peter Greenaway
 Andriej Tarkowski

Nóż w wodzie Polański, 1961
 Popiół i diament Wajda, 1958
 Kanak Wajda, 1956
 Baza ludzi umarłych Petelski, 1959
 Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
 Żywot Mateusza Leszczyński, 1968
 Kobieta samotna Holland, 1981
 Perła w koronie Kutz, 1971
 Przesłuchanie Bugajski, 1982
 Dekalog Kieślowski, 1991
 Austeria Kawalerowicz, 1983

Adam Garbicz

Obywatel Kane Welles, 1941
Rashomon Kurosawa, 1950
Panecmnik Potiomkin Eisenstein, 1925
Gończka złota Chaplin, 1925
Męczeństwo Joanny D'Arc Dreyer, 1928
Spisek Bojarów Eisenstein, 1946
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1954
Ewangelia według św. Mateusza Pasolini, 1964
Tokijska opowieść Ozu, 1953
Ucieczka skazańca Bresson, 1956
Powiększenie Antonioni, 1966
La strada Fellini, 1954
Ostatnie tango w Paryżu Bertolucci, 1972
Towarzysze broni Renoir, 1937
Osiem i pół Fellini, 1962
Milczenie Bergman, 1963
Amadeusz Forman, 1984
Chciwość von Stroheim, 1924
Piknik pod Wiszącą Skalą Weir, 1975
Kieszonkowiec Bresson, 1959

Akira **Kurosawa**
 Ingmar **Bergman**
 Robert **Bresson**
 Siergiej **Eisenstein**
 Federico **Fellini**
 Charles **Chaplin**
 Michelangelo **Antonioni**
 Stanley **Kubrick**
 Orson **Welles**
 Luchino **Visconti**
 Bernardo **Bertolucci**
 David Wark **Griffith**
 Yasujiro **Ozu**
 Andrzej **Wajda**
 Satyajit **Raj**
 Carl Theodor **Dreyer**
 Andriej **Tarkowski**
 Vittorio **De Sica**
 Friedrich Wilhelm **Mumau**
 Alfred **Hitchcock**

Popiół i diament Wajda, 1958
Sól ziemi czarnej Kutz, 1969
Sanatorium pod Klepsydrą Has, 1973
Krótki film o zabijaniu Kieślowski, 1987
Ziemia obiecana Wajda, 1974
Eroica Munk, 1957
Salto Konwicki, 1965
Iluminacja Zanussi, 1972
Ostatni etap Jakubowska, 1948

Janusz Gazda

Gończka złota Chaplin, 1925
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Złotdzicze rowerów De Sica, 1948
Rashomon Kurosawa, 1950
Wakacje pana Hulot Tatr, 1953
La strada Fellini, 1954
Harfa bimańska Ichikawa, 1956
Viridiana Buñuel, 1961
Milczenie Bergman, 1963
Kobieta z wydm Teshigahara, 1964
Cienie zapomnianych przodków Paradzanow, 1964
Pociągi pod specjalnym nadzorem Menzel, 1966
Kamienny krzyż Osyka, 1968
Barwy granatu Paradzanow, 1969
Ostatni seans filmowy Bogdanovich, 1971
Miłość Makk, 1971
Amarcord Fellini, 1973
Zawód reporter Antonioni, 1975
Zwierzciadło Tarkowski, 1975
Fanny i Aleksander Bergman, 1983

Michelangelo **Antonioni**
 Ingmar **Bergman**
 Peter **Bogdanovich**
 Luis **Buñuel**
 Carl Theodor **Dreyer**
 Federico **Fellini**
 Robert **Flaherty**
 Miłoś **Forman**
 John **Huston**
 Miklós **Jancsó**
 Jim **Jarmusch**
 Otar **Joseliani**
 Akira **Kurosawa**
 David **Lean**
 Joseph **Losey**
 Yasujiro **Ozu**
 Siergiej **Paradzanow**
 Pier Paolo **Pasolini**
 Eric **Rohmer**
 Jacques **Tati**

Pociąg Kawalerowicz, 1959
Nikt nie woła Kutz, 1960
Jak być kochaną Has, 1963
Rysopis Skolimowski, 1964
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Rejs Piwowski, 1970
Na wyłot Królikiewicz, 1973
Iluminacja Zanussi, 1973
Zmory Marczewski, 1978
Panny z Wilka Wajda, 1978

Maria Janion

Aquirre, gniew boży Herzog, 1972
Zagadka Kaspara Hausera Herzog, 1974
Mefisto Szabó, 1981
Rashomon Kurosawa, 1950
Tom Jones Richardson, 1963
Postanec Losey, 1971
Słodkie życie Fellini, 1960
Casanova Fellini, 1976
Piknik pod Wiszącą Skalą Weir, 1976
Dyskretny urok burżuazji Buñuel, 1972
Mleczna droga Buñuel, 1968
Matnia Polański, 1965
Nosferatu Murnau, 1922
Niepokoje wychowanka Torlessa Schlöndorff, 1966
Persona Bergman, 1966
Zawód reporter Antonioni, 1975
Karty też kiedyś były małe Herzog, 1970
Błękitny anioł Sternberg, 1929
Milczenie owiec Demme, 1991
Osiem i pół Fellini, 1962

Werner **Herzog**
 David Wark **Griffith**
 Ingmar **Bergman**
 Charles **Chaplin**
 Siergiej **Eisenstein**
 Federico **Fellini**
 Luis **Buñuel**
 Pier Paolo **Pasolini**
 Roman **Polański**
 Volker **Schlöndorff**
 Rainer W. **Fassbinder**
 Stanley **Kubrick**
 Akira **Kurosawa**
 Miłoś **Foman**
 Andrzej **Wajda**
 Lucino **Visconti**
 Alfred **Hitchcock**
 Sidney **Lumet**
 Ken **Russel**
 Steven **Spielberg**

Kanał Wajda, 1956
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Wesele Wajda, 1973
Człowiek z marnu Wajda, 1977
Brzezina Wajda, 1978
Panny z Wilka Wajda, 1978
Danton Wajda, 1983
Nóż w wodzie Polański, 1961
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Perła w koronie Kutz, 1971
Gończka Holland, 1981
Kobieta samotna Holland, 1981

FILMY ŚWIATA

Wiesław Juszczak

Fanny i Aleksander Bergman, 1983
Trylogia: **Jak w zwierciadle** Bergman, 1961
Goście Wieczerzy Pańskiej Bergman, 1962
Milczenie Bergman, 1963
Trylogia: **Przygoda** Antonioni, 1960
Noc Antonioni, 1961
Zacmienie Antonioni, 1962
Osiem i pół Fellini, 1962
Casanova Fellini, 1976
Wywiad Fellini, 1987
Niewinne Visconti, 1976
Fitzcaraldo Herzog, 1982
Uczta Babette Axel, 1987
Konformista Bertolucci, 1970
Rashomon Kurosawa, 1950
Dyktator Chaplin, 1949
Słowo Dreyer, 1955
Stalker Tarkowski, 1979
Jesień rodziny Kohayagawa Ozu, 1962
Droga do nieba Sjöberg, 1942
Dyskretny urok burżuazji Buñuel, 1972
Komedianci Carné, 1945
Dama Kameliowa Cukor, 1936
(z powodu roli Greta Garbo)
Charles **Chaplin**
Federico **Fellini**
Ingmar **Bergman**
Luis **Buñuel**
Michelangelo **Antonioni**
Akira **Kurosawa**
Andriej **Tarkowski**
Siergiej **Eisenstein**
René **Clair**
Werner **Herzog**
Carlos **Saura**
David W. **Griffith**
Greta **Garbo**
Lucino **Visconti**
Laurence **Olivier**
Marcel **Carné**
Juan **Bardem**
Pier Paolo **Pasolini**
Max **Reinhardt**
Franco **Zeffirelli**
Wesele Wajda, 1973
Brzezina Wajda, 1970
Walkower Skolimowski, 1965
Krótki film o miłości Kieślowski, 1991
(poza tym nie przypominam sobie niczego, co chciałbym obejrzeć po raz drugi)

REŻYSERZY ŚWIATA

FILMY POLSKIE

Jerzy Kawalerowicz

Nietolerancja Griffith, 1916
Panecnik Potiomkin Eisenstein, 1925
Gorączka złota Chaplin, 1925
Obywatel Kane Welles, 1941
Rashomon Kurosawa, 1950
La strada Fellini, 1954
Osiem i pół Fellini, 1962
A statek płynie Fellini, 1984
Stalker Tarkowski, 1979
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Dyskretny urok burżuazji Buñuel, 1972
Naga wyspa Shindo, 1960
Rzym miasto otwarte Rossellini, 1945
W samo południe Zinnemann, 1952
Fanny i Aleksander Bergman, 1983
Komedianci Carné, 1945
Popiół i diament Wajda, 1958
Dziecko Rosemary Polański, 1968
Ojciec chrzestny Coppola, 1972
Kabaret Fosse, 1972
David W. **Griffith**
Charles **Chaplin**
Fritz **Lang**
Siergiej **Eisenstein**
Alfred **Hitchcock**
Luis **Buñuel**
Orson **Welles**
Akira **Kurosawa**
Michelangelo **Antonioni**
Ingmar **Bergman**
Federico **Fellini**
Andrzej **Wajda**
Andriej **Tarkowski**
Miloś **Forman**
Roman **Polański**
John **Ford**
Francis F. **Coppola**
David **Lean**
Marcel **Carné**
Stanley **Kubrick**
Popiół i diament Wajda, 1958
Zezowate szczęście Munk, 1959
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1964
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Ziemia obiecana Wajda, 1974
Salto Konwicki, 1965
Matka Królów Zaorski, 1982
Ucieczka z kina „Wolność” Marczewski, 1989
Barwy ochronne Zanussi, 1976
Ostatni etap Jakubowska, 1947

Aleksander Kwiatkowski

Zmęczona śmierć Lang, 1923
Portierz hotelu „Atlantic” Murnau, 1924
Panecnik Potiomkin Eisenstein, 1926
Towarzysze broni Renoir, 1937
Obywatel Kane Welles, 1941
Złodzieje rowerów De Sica, 1948
Panna Julia Sjöberg, 1951
Piękność nocy Clair, 1952
W samo południe Zinnemann, 1952
Opowieści księżycowe Mizoguchi, 1953
Tam gdzie rosną poziomki Bergman, 1957
Tron we krwi Kurosawa, 1957
Ballada o żołnierzu Czuchraj, 1959
Hłoszczyzna moja miłość Resnais, 1959
Osiem i pół Fellini, 1962
Harakiri Kobayashi, 1962
Kobieta z widm Teshigahara, 1964
Andriej Rublow Tarkowski, 1969
2001: Odyseja kosmiczna Kubrick, 1969
Łot nad kukułczym gniazdem Forman, 1975
Ingmar **Bergman**
Bernardo **Bertolucci**
Luis **Buñuel**
René **Clair**
Siergiej **Eisenstein**
Miloś **Forman**
Federico **Fellini**
David W. **Griffith**
Alfred **Hitchcock**
Otar **Ioseliani**
Stanley **Kubrick**
Akira **Kurosawa**
Fritz **Lang**
Ernst **Lubitsch**
F. W. **Murnau**
Alain **Resnais**
Victor **Sjöström**
Alf **Sjöberg**
Jerzy **Skolimowski**
Andrzej **Wajda**
Orson **Welles**
Człowiek na torze Munk, 1956
Popiół i diament Wajda, 1958
Eroica Munk, 1958
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Nóż w wodzie Polański, 1961
Walkower Skolimowski, 1965
Żywt Mateusza Leszczyński, 1968
Rejs Piwowski, 1970
Iluminacja Zanussi, 1973
Człowiek z marnuru Wajda, 1977

MAŁGORZATA BARANOWSKA

Oglądać warto tylko takie filmy, w których reżyser stworzył świat niepowtarzalny, niepodobny do niczego innego, zaskakujący, ale zdolny w sposób symboliczny wyrazić jakiś wybrany obszar i zmusić widza do uznania go za nie znaną dotąd „całość świata”.

Wybrane przeze mnie filmy takie mi się wydają. Brak tu jeszcze niektórych, jak: *Persony*; *Kobiety z wydm*; *Posłańca*; *Dyskretnego wroku burżuazji*, a przede wszystkim *Aniola zagłady*; na którym wielu ludzi przeżyło poczucie złapania w pułapkę, co nie da się już powtórzyć. Czy zresztą po *Mechanicznej pomarańczy* albo *Milczeniu owiec* można się jeszcze dać wciągnąć w ten ten krąg „strachu w salonie”?

Brak tu filmów południowoamerykańskich. Brak czeskich – obok tak ważnych kiedyś, dziś już „ahistorycznych”, realistycznych dochodziły do nas czasem filmy surrealistyczne, bardzo wyobraźniowe np. *Gdy przychodzi kot* (Ať přijde kocour, reż. Vojtěch Jasný, 1963) i *Chryśtusowe lata* (Kristové roky, reż. Juraj Jakubisko, 1967).

Równie silnym przeżyciem jak *Aniol zagłady* był dla mnie *Człowiek z marmuru*, ale i on stał się chyba filmem historycznym, raczej świadectwem swych czasów a nie wieczności sztuki. Umieściłam na swej liście *Zakazane piosenki*, bo zawsze mi się wydawały „z innego świata”, mimo iż pozornie są właśnie historyczne. Może dlatego tak to odczuwam, że zostały narkęcone w nie istniejącym mieście i o nie istniejącym mieście – Warszawie. Odwrotnie z *Rękopisem znalezionym w Saragossie* – ma on pozór fantazji, a przenosi się, chociaż bardzo powoli, w historię swoich czasów.

Nie się tak bardzo nie starzeje, jak starzejąca się wyobraźnia. Z natury rzeczy do starzenia się tak zwanej rzeczywistości z jej magazynem codziennych przedmiotów i wyobrażeń jesteśmy przyzwyczajeni. Wielki realizm nie starzeje się, ale za to występuje niezmiernie rzadko. Wielka wyobraźnia pozostaje, ale zbyt często ściąga ją w dół cała ta rekwizytomania – sposób straszenia, mimika aktora, scenografia zgodna z aktualnym duchem czasu (przykładem *Tam gdzie rosną poziomki*, kiedyś film naprawdę przełomowy).

MAŁGORZATA DIPONT

Z pewnością nie powiem nic odkrywczego – wydawało się to bardzo proste, okazało się piekielnie trudne. Z tysięcy, a choćby i z kilku setek (po licznych eliminacjach) wybrać ledwie dwadzieścia to zadanie oczywiście możliwe, ale trudno taki wybór wytlumaczyć posługując się praktykowanymi instrumentami racji estetycznej. Po-

została jedyna motywacja – odbioru subiektywnego i nią się kierując wybierałam filmy, które lubię oglądać z różnych zresztą powodów. Kolejność tytułów (w obu przypadkach w układzie chronologicznym) nie świadczy o niczym, podobnie jak lista nazwisk twórców, mimo że nie w porządku alfabetycznym.

IRENEUSZ ENGLER

Odpowiadając na ankietę związaną ze zbliżającym się stuleciem narodzin kinematografii oddaję głos na filmy, które w kinie przeżyłem, które mnie głęboko poruszyły. Jest to najważniejszy powód, dla którego siedziałem w ciemnej sali. Chodzę do kina po emocje, bo dla intelektualnych rozważań czytam w domu książki.

O filmach nie sposób mówić zbiorowo, po każdym seansie trzeba wyjść z kina i ochłonąć. W związku z tym moja klasyfikacja nie może mieć nie wspólnego z rywalizacją, bo w sztuce liczy się tylko to, co twórca nam od siebie dał, czym nas zainspirował do przeżyć i przemyśleń.

Skoro jednak poddaję się warunkom tej ankiety, to zgłaszam równoczesną potrzebę przypomnienia najwspanialszych aktorów i kompozytorów kina, co przysłało mi do głowy w związku ze śmiercią Felliniego.

Patrząc na ułożony przeze mnie zestaw, sam jestem zdumiony, jak mało jest na tej liście filmów amerykańskich. Kolejność jest nieistotna.

W zaproponowanych regulach nie zmieściły się filmy, które są dla mnie równie ważne jak wytypowana dwudziestka:

Bzdurę Chaplin, 1921; **Amarcord** Fellini, 1974; **Dwunastu gniewnych ludzi** Lumet, 1956; **Rio Bravo** Hawks, 1958; **Konformista** Bertolucci, 1969; **Widmo wolności** Buñuel, 1974; **Ojciec chrzestny** Coppola, 1972; **Strach na wróble** Schatzberg, 1973; **Nakarmić kruki** Saura, 1976; **Hair** Forman, 1979; **Zawód reporter** Antonioni, 1975; **Czyż nie dobija się koni** Pollack, 1969; **Nędzne psy** Peckinpah, 1971; **Żołdo** Hill, 1973; **Kontrakt rysownika** Greenaway, 1982; **Bagdad Café** Allon, 1987; **Burton Fink** Ethan i Joel Coen, 1991.

ADAM GARBICZ

Krąg, w którym odbywają się poszukiwania 20 NAJLEPSZYCH, mam właściwie stale przed oczyma od dwudziestu lat z okładem, zajmując się – poprzez *Kino*, *welikul magiczny* – układaniem takiej hierarchii, która mogłaby dla amatorów kina być jakąś bazą kształtowania własnego systemu wartości; i przez cały ten czas widzę, że dosyć jednolite dawniej kryteria powoływane coraz bardziej erodują, a na wylanianie się nowych niewielkie są nadzieje, bo roznyły się style, szko-

ly i reguły. Nawet artystom trudno wykrztusić, że wierzą przede wszystkim we własną wizję – nie brzmi to rynkowo. Mając znacznie potężniejsze środki techniczne, współcześni są zarazem dużo bardziej skrupowani. Stare kino wciąż zatem wygrywa. Cóż, powtarzanie stale tych samych tytułów arcydzieł może być brane za nudne; ale inaczej się nie uda. Tante dokonania naprawdę były większe i, przynajmniej mnie, wciąż zachwycają, choć nie wszystkie dają się lubić. Czy jednak młodszy są w ogóle w stanie patrzeć na dawne kino sprawiedliwym okiem? Mam wątpliwości, wyniesione z dekady kontaktów z ludźmi nieprzypadkowymi, bo ze studentami filmoznawstwa. Zastanawiając się nad ich brakiem cierpliwości doszedłem do przekonania, że za proces nazywany starzeniem się filmów odpowiada przynajmniej teraz, u schyłku wieku, sama natura obrazu w ruchu. O percepcji decyduje bowiem rytm. Szybkozmienność dzisiejszych ujęć, którą od najmłodszych lat wpajają z ekranu telewizyjnego anonimowe awantury i wideoklipy – a nie tylko one – decyduje o utrwaleniu odruchu; i być może to natura biologiczna uniemożliwia kontemplację kina długich fraz montażowych. Paradoksalnie więc klasyczny film – będąc doskonałym obrazem dwuwymiarowym, bo obrazem w czasie i w ruchu – przegrywa dziś na rzecz klasycznego nieruchomego dzieła plastycznego, pozwalającego się wpatrzeć dowolnie długo w chwili należytego natężenia uwagi. Czy nie owe nabywane rytmy percepcyjne powodują niewiary w ustaloną hierarchię wartości, w rzeczywistą moc dawnego kina? Ale jeśli tak, to właśnie trzeba ją przypominać i potwierdzać. Tym bardziej, im bardziej kryteria są mniej uchwytne, ulegają dyspersji; im bardziej kłępujące staje się ich wyrażanie. Miara jest bowiem potrzebna.

Jest jednak chwalebne wychodzić naprzeciw niezadowolonym ze statyczności. Możliwość dodatkowego ubarwienia puli znajdującej w jasnym postawieniu innego zadania: wyboru filmów protegowanych. Nie tylko arcydzieł; także filmów nie w pełni doskonałych, lecz osobliście czynią zjednujących swego protektora lub odkrywających przed nim we wnętrzu jakieś złote ziarno. Niektórzy uczestnicy ankiety próbowali już tak postąpić, odrzucając bezlistną matematykę; z sympatią witam taką postawę u Małgorzaty Hendrykowskiej, Ewy Mazierskiej, Krzysztofa Kleśłowskiego, Jana Olszewskiego. Wśród moich protegowanych byłaby *Posada* i co najmniej 5 późniejszych filmów Ernanna Olmiego; *Odeległy grom* i co najmniej 5 wcześniejszych filmów Satyajita Raya; *Lancelot z jeziora Bressona*, *Dobre chęci* Augusta Barry Lyndon Kubricka i *Wszystkie poranki świata* Corneau; *Tysiącletnia pszczoła* Jakubiski i *Kwiat tysiąca i jednej nocy* Pasolinie-

go, *Teresa Cavaliera* i *Pod osłoną nieba* Bertolucciego, *Elementarz* Wiszniewskiego i *Molier* Ariane Mnouchkine, *Kaos* braci Tavianich i *Straszne dzieci* Melville'a, *W górę rzucony kamień* Sandora Sára i *Spotkanie w Bray* Delvaux; *Wybawienie* Boorman'a, *Paris*, *Texas* Wendersa, *Male Afrody* Nikosa Koundourosa, i *Celine* i *Julie płyną* Iodzia Rivette'a, i *Noc ciemności* Saury. Skoro jednak kryteria zostały jasno określone, to trzeba starać się dochować im wierności. Bardzo to trudne. Grupa tych naprawdę najwspanialszych filmów jest dla mnie w obu wypadkach dwakroć większa i w innym dniu, być może trzecią część tytułów wymienilibym na inne. Co innego w grupie twórców. Tu zdecydować się jest mi łatwiej. Jedyne problem, to jak wyważyć proporcje potencjalnych możliwości i realnych dokonań (co zrobiliby jeszcze Vigo, Murnau, Szepitko, Munk i Wiszniewski? Czego mogliby dokonać Eisenstein, Welles i Stroheim?); uzasadnianie wyboru wydaje mi się wszakże niekonieczne. Zresztą, więcej niż o wybranych mówi on chyba o wybierających?

MARIA JANION

Kino to „romantyczny” środek ekspresji. Oczywiście jeśli idzie o efekt, bo trzeba pominąć to, co się dzieje na planie, żmudne dochodzenie do celu. Dramat romantyczny może się wydać filmem. Zapewne pisarze romantyczni, jak Byron, Krasiński, Hawthorne z rozkoszą by się nim posłużyli.

W kinie dopiero może osiągnąć wyżyny melodramatu. *Światła wielkiego miasta* to przecież marzenie Dickens'a.

Dziewiętnasty wiek, nie wiedząc sam o tym, marzył o kinie. *Nosferatu* jest dzieckiem powieści grozy i rozwoju techniki. Monumentalizm Griffitha także ma charakter dziewiętnastowieczny i romantyczny – połączenie egzotyki i sennej zmyry. Rozbicie wszelkiej miary. Dążenie do gwiazd.

Kino jest miejscem, gdzie wreszcie monolog na Mont Blanc nie musi być odgrywany na drabnie, pośrodku zakurzonej sceny. W kinie można pokazać przejście Żydów przez Morze Czerwone.

Tu odgrywa się często teatr idei, propagandy, nawet dzieje się historia. Tutaj kształtują się nowe sposoby opowiadania. Suspens trafia pod strzechy. Hitchcock zwycięża przecież wszystkich. Czy gdziekolwiek poza filmem tak można opowiedzieć ohydny zemstę ptaków?

Filmy do tej ankiety wybrałam ze względu właśnie na ich rewelacyjny, nie do powtórzenia w innych sztukach (i w innych wiekach) sposób opowiadania, ze względu na zmysłowość *Toma Jonesa* (nigdzie indziej zjedzone pieczyście nie

będzie mniej zjedzone niż przed chwilą), ze względu na niezwykle świadectwa narratorów *Rashomona*

Kino nauczyło się opowiadać uczucia najbardziej ulotne i najtrywialniejsze, czułość i rozpacz – czyli *Postanec* i *Casanova*. Mówi o szaleństwie wszystkich czasów. Przez ekran przeszły fantazmaty władzy – *Aquirre. gniew boży*, *Zmierzeń bogów*, *Jajo węża*, *Konformista*. Kino stara się wypowiedzieć wszystko.

Jako historyk literatury doceniam i podziwiam możliwości kina. Widzę też pewne niebezpieczeństwo w istnieniu filmów z rodzaju umysłowej gumy do żucia. Bo jak wielkie kino odkrywa ludziom nowe światy, tak bezmyślny kicz, znacznie bardziej na ekranach obecny, w swej formie masowej zamyka wyobraźnię i dewastuje osobowość.

Nigdy dosyć wybierania filmów najlepszych. Ustalanie hierarchii w sztuce stanowi obronę przed inwazją szmiry.

WIESŁAW JUSZCZAK

Uprzejmie dziękując za zaproszenie mnie do udziału w organizowanej przez Państwa ankiecie poświęconej wielkim twórcom i arcydziełom filmowym, chciałbym przeprosić z góry za to, że podanej już listy nie opatrzyłem żadnym komentarzem. Gdybym się o to pokusił, musiałbym napisać dość obszerną rozprawę. Powiem więc tylko, że załączona lista jest z założenia doraźna. Jak nam wszystkim wiadomo, filmy starzeją się częściej i gwałtowniej niż dzieła innych dziedzin sztuki. Poza tym, ostatnie zwłaszcza lata, przynoszą wiele odkryć z mało nam znanej, a względnie bliskiej, przeszłości kina. Prócz tego jeszcze są tu dzieła takie, które wydawały się nam kiedyś drugorzędne i których wielkość niespodziewanie odkrywamy oglądając je ponownie po latach. Lista więc, jaką próbuję sporządzić, jest dla mnie aktualna w chwili, kiedy to piszę. Może jutro lub za miesiąc ułożyłbym inną. Ale oczywiście są w niej nazwiska i dzieła, których z pewnością nigdy się nie wyrzeknę.

JERZY KAWALEROWICZ

Właściwie każda lista wytypowanych najlepszych dwudziestu filmów czy reżyserów musi być kompromisowa, niekompletna i w końcowym efekcie schematyczna, ponieważ jest wynikiem wielu ocen, opinii i kalkulacji. Stąd moja lista powtarza wiele tytułów i nazwisk uważanych za

ważne w historii kina. Co znowu nie znaczy, że są one najlepsze.

Na mojej liście znalazły się trzy filmy Felliniego, a najchętniej wymieniałbym wszystkie jego filmy. Dlaczego? Dla mnie Fellini jest tym reżyserem, który posiadał absolutną świadomość istoty filmowego opowiadania. To nie jest ilustracja literatury, to nie jest teatr, to nie jest malarstwo. To jest kamera złączona integralnie z wszystkimi elementami budującymi przeżycia filmowe. Fellini przekazuje za pomocą kamery emocje swojej wyobraźni i swojego sposobu myślenia bogatego w podteksty, wciągając nas w dziejącą się rzeczywistość i filozoficzne uogólnienia.

To wcale nie znaczy, że był najlepszym reżyserem, a jego filmy arcydziełami. Fellini był po prostu jedynym i niepowtarzalnym magikiem kina.

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

Wybranie najlepszych 20 filmów ze 100-letniej bez mała historii kina i spośród paruastu tysięcy obejrzanych jest zadaniem trudnym, jeśli nie niemożliwym. Można w tej herkulesowej pracy, przypominającej wszak oczyszczenie stajni Augiasza, trzymać się kilku zasad. Unikając „nawinnych, młodzieńczych zauroczeń”, a także nie kierować się ślepo uznanym kanonem, utwierdzonym w znanych dołach głosowaniach. Ale co wstawić na zwolnione miejsce? Czy każdy reżyser z listy 20 najwybitniejszych musi mieć tu także swój film(y)? Czy winien być reprezentowany każdy gatunek i każda filmowa epoka, każdy styl i szkoła, każda wielka – ilościowo i jakościowo – kinematografia narodowa?

Z kolei listy filmów i reżyserów – jak się zdaje – nie zawsze winny ze sobą korespondować. Twórczość niektórych (Buñuel, Hitchcock) wydaje się tak „wyrównana”, że trudno z niej wyluskać arcydzieła. A na liście tych ostatnich mogą się znaleźć artystyczne wysoki twórców, nie wyróżnionych „za całokształt”. Trudno tu chyba odejść dalej od skrajności czy nawet samej zasady „polityki autorskiej” jaka była uprawiana przez niektórych Francuzów czy np. Andrew Sarris.

Inna pułapka to ew. przerosty patriotyzmu. Istnieje osobna lista filmów polskich, ale nie polskich reżyserów. Ilu więc Polaków (czy, powiedzmy, Szwedów) może się znaleźć w pierwszej liście światowej?

Jak widać więcej tu pytań niż odpowiedzi. Niech więc same listy mówią za siebie.

Lista wymienionych filmów świata

(lista obejmuje filmy wymienione przez wszystkich respondentów. począwszy od nr. 1 „Kwartalnika”; ułożona jest w porządku alfabetycznym, z podaniem w nawiasach tytułu oryginalnego, nazwiska reżysera, roku produkcji oraz ze wskazaniem, ile razy film był wymieniany, jeśli wymieniono go ponad jeden raz)

Aguirre, gniew boży (*Aguirre, der Zorn des Gottes* Herzog, 1972) x 3, **Aleksander Newski** (Eisenstein, 1938) x 2, **Amadeusz** (*Amadeus* Forman, 1984) x 7, **Amarcord** (Fellini, 1973) x 9, **Anatomia morderstwa** (*Anatomy of a Murder* Preminger, 1959), **Andriej Rublow** (Tarkowski, 1969) x 16, **Anioł zagłady** (*El angel exterminador* Buñuel, 1962) x 4, **Annie Hall** (Allen, 1977), **Astaltowa dżungla** (*The Asphalt Jungle* Huston 1950), **A statek plynie** (*El la nave va* Fellini, 1983) x 3, **Austeria** (Kawalerowicz, 1982), **Ballada o Narayamie** (*Narayama Bushiko* Imamura, 1984) x 2, **Ballada o żołnierzu** (*Ballada o soldacie Czuchraj*, 1959) x 6, **Barry Lyndon** (Kubrick, 1975), **Barwy granatu** (*Cwiet granata* Paradžanow, 1969), **Barwy ochronne** (Zanussi, 1977), **Bełstia ludzka** (*La bête humaine* Renoir, 1938), **Bitwa o szynę** (*La bataille du rail* Clément, 1946), **Błaszany bębenek** (*Di Blechtrommel* Schlöndorff, 1976), **Błękitny anioł** (*Der Blaue Engel* Sternberg, 1929) x 4, **Brutalna siła** (*Brute Force* Dassin, 1947), **Brzdąc** (*The Kid* Chaplin, 1921) x 5, **Bullitt** (Yates, 1968), **Bulwar zachodzącego słońca** (*Sunset Boulevard* Wilder, 1950) x 3, **Buntownik bez powodu** (*Rebel Without a Cause* Ray, 1955) x 2, **Burza nad Azją** (*Potomok Czingischana* Pudowkin, 1929), **Cablria** (Pastrone, 1914) x 2, **Cara-vaggio** (Jarman, 1986) x 2, **Casabianca** (Curtiz, 1943) x 4, **Casanova** (Fellini, 1976) x 3, **Cana strachu** (*La Salaire de la peur* Clouzot, 1953) x 2, **Chciwość** (*Greed* Stroheim, 1924) x 5, **Chłodnym okłem** (*Medium* Cool Wexler, 1969), **Chłopcy z terajny** (Scorsese, 1990), **Clonie**

(*Shadows* Cassavetes, 1961) x 3, **Clonie zapomnianych przodków** (*Tieni zabutych predkiw*, Paradžanow, 1966), **Cud w Mediolanie** (*Miracolo a Milano* De Sica, 1950), **Czarny Plotruś** (*Cerný Peter* Forman, 1964), **Czarodziejski flet** (*Tröllflöten* Bergman, 1975), **Czas Apokalipsy** (*Apocalypse Now* Coppola, 1979) x 5, **Czerwona oberża** (*L'auberge rouge* Autant-Lara, 1951), **Czerwona pustynia** (*Il Deserto rosso* Antonioni, 1964) x 2, **Człowiek** (*Nin Gen* Shindo, 1962), **400 batów** (*400 cents coups* Truffaut, 1959) x 2, **Czyż nie dobiła się koni?** (*Shoot Horses, Don't They?* Pollack, 1969) x 3, **Dalekie głosy, martwe natury** (*Distant Voices, Still Lives* Davies, 1988), **Dama Kamellowa** (*Camille* Cukor, 1936), **Dama zniknęła** (*The Lady Vanishes* Hitchcock, 1938), **Dawno temu w Ameryce** (*Once Upon a Time in America* Leone, 1984) x 3, **Dersu Uzala** (Kurosawa, 1975), **Deszczowa piosenka** (*Singing in the Rain* Donen, 1952), **Długie pożegnania** (*Dolgije prawoda* Muratowa, 1971), **Dom wisielców** (*Dom za vesanje* Kusturica, 1989), **Do utraty tchu** (*A Bout de souffle* Godard, 1959) x 2, **Do wzięcia chłopcy** (*Au revoir les enfants* Malle, 1967) x 3, **Dr Jekyll i Mr Hyde** (Mamoulian, 1932), **Droga do miasta** (*Pather Panchali* S. Ray, 1955), **Droga do nieba** (*Himlaspelet* Sjöberg, 1942), **Drogawęza** (*Ormens vag pa halleberget* Widerberg, 1986), **Dworzec dla dwojga** (*Wokzal dla dvoich* Riazanow, 1983) x 2, **Dwunastu gniewnych ludzi** (*Twelve Angry Men* Lumet, 1956) x 5, **Dyktator** (*The Great Dictator* Chaplin, 1949) x 6, **Dyżurni** (*Stagecoach* Ford, 1939) x 3, **Dyskretny urok burżuazji** (*Le charme discret de la bourgeoisie* Buñuel, 1972) x 5, **Dziecko Rosemary** (*Rosemary's Baby* Polański, 1968) x 3, **Dziecko wojny** (*Iwanowo dietstwo* Tarkowski, 1963) x 3, **Dziennik wiejskiego proboszcza** (*Le journal d'un curé de campagne* Bresson, 1950), **Dzień gniewu** (*Vredens Dag* [Dies Irae] Dreyer, 1943) x 2, **Dziewczyna Gregory'ego** (*Gregory's Girl* Forsyth, 1980), **Dzika banda** (*The Wild Bunch* Peckinpah, 1969), **Dzisiejsze czasy** (*Modern Times* Chaplin, 1936) x 5, **Etti Brüst** (Fassbinder, 1974), **Elizo, moje życie** (*Elisa,*

vida mia Saura, 1977), **Eroica** (Munk, 1958), E.T. (Spielberg, 1982) x 3, **Ewangelia według św. Mateusza** (*Il vangelo secondo Matteo* Pasolini, 1964) x 2, **Fanny i Aleksander** (*Fanny och Alexander* Bergman, 1983) x 12, **Fantazja** (*Fantasia* Disney, 1940), **Farrebrique** (Rouquier, 1946), **Fitzcarraldo** (Herzog, 1982), **Franciszek, stuga boży** (*Francesco, giullare di Dio* Rossellini, 1949), **Gabinet dr. Calligari** (*Das Kabinett des Dr. Calligari* Wiene, 1919) x 3, **Gandhi** (Attenborough, 1982), **Generał della Rovere** (*Il Generale Della Rovere* Rossellini, 1959), **Generał** (*The General* Keaton, 1927) x 3, **Gertruda** (Dreyer, 1964), **Główna ulica** (*Calle mayor* Bardem, 1956), **Gorączka złota** (*The Gold Rush* Chaplin, 1925) x 17, **Goście Wieczerny Pańskiej** (*Nattvardgästerna* Bergman, 1962) x 3, **Goto, wyspa miłości** (*Goto, l'île d'amour* Borowczyk.), **Gracz** (*The Player* Altman, 1992), **Greki Zorba** (*Zorba the Greek* Cacoyannis, 1965) x 4, **Gwiazdy na czapkach** (*Csilla, katonak* Jancsó, 1967) x 4, **Hamlet** (Olivier, 1948) x 3, **Hanna i jej siostry** (*Hannah and Her Sisters* Allen, 1986), **Harakiri** (*Seppuku* Kobayashi, 1962) x 2, **Harfa birmańska** (Ichikawa, 1956), **Henryk V** (*Henry V* Olivier, 1944) x 2, **Hiroszima, moja miłość** (*Hiroshima, mon amour* Resnais, 1959) x 8, **Idź na zachód** (*Go West* Keaton, 1925), **Intymne oświetlenie** (*Intimni osvjetleni* Fassler, 1966), **Iwan Groźny** (*Ivan Groznyj* Eisenstein, 1945) x 4, **Jak daleko stąd, jak blisko** (Konwicki, 1971), **Jak w zwierciadle** (*Sasom i en spegel* Bergman, 1961) x 2, **Ja, twój syn** (*Apra Szabó*, 1966), **Jesień rodzinny Kohayagawa** (*Kohay Agawa-ke no aki* Ozu, 1962), **Jules i Jim** (*Jules et Jim* Truffaut, 1961) x 2, **Kabaret** (*Cabaret* Fosse, 1972) x 13, **Kamienny krzyż** (*Kamiennyj krieszt* Osyka, 1968), **Kanał** (Wajda, 1956), **Karty też były kiedyś małe** (*Auch die Zwerge haben klein angefangen* Herzog, 1970), **Kes** (Loach, 1969), **Kieszonkowiec** (*Pickpocket* Bresson, 1959) x 2, **Kłopoty z Harrym** (*The Trouble with Harry* Hitchcock, 1955), **Kobiata i mężczyzna** (*Un homme et une femme* Leclouch, 1966), **Kobiata pod presją** (*A Woman Under the Influence* Cassavetes,

- 1975), **Kobieta z wydm** (*Suna no onna* Teshigahara, 1964) x 6, **Kolano Klary** (*Le genou de Claire* Rohmer, 1970), **Komedianci** (*Le enfants du paradis* Carné, 1945) x 14, **Konformista** (*Il conformista* Bertolucci, 1970) x 4, **Kontrakt rysownika** (*The Draughtman's Contract* Greenaway, 1982) x 3, **Koronczarka** (*Dentellière* Goretta, 1977), **Królowna Śnieżka** (*Snow White and the Seven Dwarfs* Disney, 1938), **Krzyk** (*Il grido* Antonioni, 1957), **Lampart** (*Il gattopardo* Visconti, 1963), **La strada** [**Na Gościńcu**] (*La strada* Fellini, 1954) x 24, **Lawrence z Arabii** (*Lawrence of Arabia* Lean, 1962), **Łeć żurawie** (*Letiat żurawii* Kałatozow, 1957), **Legenda o świetłym piłaku** (*La leggenda del Santo Bevitore* Olmi, 1988) x 3, **Lotni słoń** (*Sommarlek* Bergman, 1950), **Lot nad kukuczym gniazdem** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest* Forman, 1975) x 16, **Lśnienie** (*The Shining* Kubrick, 1980), **Ludwig** (*Visconti*, 1974), **Ludzie za mgłą** (*Quai des brumes* Carné, 1938), **Łowca jeleni** (*Deer Hunter* Cimino, 1978), **Mademoiselle** (Richardson, 1965), **Mały Cezar** (*Little Caesar* Le Roy, 1930), **Mały wielki człowiek** (*Little Big Man* Penn, 1970), **Manhattan** (Allen, 1979) x 5, **Matka Joanna od aniołów** (Kawalerowicz, 1961), **Matnia** (*Cul-de-sac* Polański, 1965) x 9, **Maurice** (Ivory, 1987), **Mechaniczna pomarańcza** (*A Clockwork Orange* Kubrick, 1971) x 2, **Mefisto** (Szabó, 1981) x 8, **Metropolls** (Lang, 1926) x 4, **Męczeństwo Joanny D'Arc** (*La passion de Jeanne D'Arc* Dreyer, 1928) x 15, **Milczenie owiec** (*The Silence of the Lambs* Demme, 1991) x 2, **Milczenie** (*Tystnaden* Bergman, 1963) x 4, **Miłość** (*Szerelem* Makk, 1971) **Miłość blondynki** (*Lásky jedné plavolásky* Forman, 1965) x 3, **Miłość Elwiry Madigan** (*Elvira Madigan* Widerberg, 1967) x 2, **Miłość po południu** (*L'amour l'après midi* Rohmer, 1972) x 2, **Miłość po południu** (*Love in the Afternoon* Wilder, 1957), **Misja** (*Mision* Joffe, 1986) x 4, **Mleczna droga** (*La voie lactée* Buñuel, 1968) x 2, **M-morderca** (*M. Lang*, 1931) x 4, **Most na rzece Kwal** (*The Bridge on the River Kwai* Lean, 1957), **Mroczny przedmiot pożądania** (*Cet obscurement objet du desir* Buñuel, 1977), **Muriel** (Resnais, 1963), **Muzykancl** (Karabasz, 1961), **Naga wyspa** (*Hadaka no shima* Shindo, 1960) x 4, **Nakarmić krutki** (*Cria cuervos* Saura, 1976) x 3, **Nanuk** (*Nanook of the North* Flaherty, 1922), **Narodźny narodu** (*The Birth of a Nation* Griffith, 1915) x 2, **Na wschód od Edenu** (*East of Eden* Kazan, 1955), **Nędzne psy** (*Straw Dogs* Peckinpah, 1971), **Nibelungi** (Lang, 1923-24), **Niebo nad Berlinem** (*Der Himmel über Berlin* Wenders, 1987), **Niemcy, rok zero** (*Germania, anno zero* Rossellini, 1948), **Niepokoję wychowanka Törlessa** (*Der junge Törless* Schlöndorff, 1966) x 2, **Niepotrzebni mogą odejść** (*The Odd Man Out* Reed, 1947) x 4, **Nietolerancja** (*Intolerance* Griffith, 1916) x 9, **Niewinne** (*L'innocente* Visconti, 1976), **Noc Cabirill** (*Le Notti di Cabiria* Fellini, 1957) x 2, **Noc** (*La notte* Antonioni, 1961) x 2, **Noc myśliwego** (*Night of the hunter* Laughton, 1955), **Nocny kowboj** (*Midnight Cowboy* Schlesinger, 1969), **Nosteratu** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* Murnau, 1922) x 2, **Oblawa** (*The Chase* Penn, 1965), **Obywatel Kane** (*Citizen Kane* Welles, 1941) x 35, 2001: **Odyseja kosmiczna** (*2001: a Space Odyssey* Kubrick, 1966) x 2, **Oflarowanie** (*Offret-Sacrificatio* Tarkowski, 1986) x 4, **Ojciec chrzestny** (*The Godfather* Coppola, 1972) x 9, **Okno na podwórze** (*Rear Window* Hitchcock, 1954) x 2, **Opatrzność** (*Providence* Resnais, 1977) x 2, **Opowieści księżycowe** (*Ugetsu monogatari* Mizoguchi, 1953), **Opowieść o Iliście** (*Le roman de Renard* Starzewicz, 1937), **Osiem i pół** (*Otto e Mezzo* Fellini, 1962) x 25, **Ostatnie tango w Paryżu** (*Last Tango in Paris* Bertolucci, 1972) x 3, **Ostatni seans filmowy** (*The Last Picture Show* Bogdanovich, 1971) x 2, **O uroczystościach i gościach** (*Oslavnosti i hostech* Nemec, 1966), **Paisa** (Rossellini, 1946) x 2, **Pali sję, moja panno** (*Hoti, m'panenko* Forman, 1967), **Pancernik Potiomkin** (*Bronienosiec Potiamkin* Eisenstein, 1925) x 14, **Panna Julia** (*Froken Julie* Sjöberg, 1951), **Paris - Texas** (Wenders, 1984) x 2, **Pat Garret i Billy Kid** (*Pat Garret and Billy the Kid* Peckinpah, 1973), **Paździelnik** (*Oktjabr'* Eisenstein, 1927), **Pejzaż w mgle** (*Topio stin omichli* Angelopoulos, 1988), **Performance** (Roeg, 1970), **Persona** (Bergman, 1963) x 6, **Pis andaluzyjski** (*Le chien Andalou* Buñuel, 1928) x 5, **Piękna i bestia** (*La belle et la bête* Cocteau, 1946), **Piękność dnia** (*Belle de jour* Buñuel, 1967) x 4, **Piękność nocy** (*Les belles de nuit* Clair, 1952), **Piknik pod Wiszącą Skatą** (*Picnic on the Hanging Rock* Weir, 1976) x 9, **Pociąg pod specjalnym nadzorem** (*Ostie sledovane vlaky* Menzel, 1966) x 9, **Początek** (*Naczalo* Panfilow, 1970), **Pod dachami Paryża** (*Sous les toits de Paris* Clair, 1930) x 2, **Podróż do Indii** (*A Passage of India* Lean, 1984), **Pojedynek** (*Duel* Scott), **Pokój z widokiem** (*Room with the View* Ivory, 1987), **Pokuta** (*Pokajanie* Abuladze, 1986) x 3, **Popiół i diament** (Wajda, 1958) x 14, **Portier z Hotelu „Atlantic”** (*Der letzte Mann* Murnau, 1924) x 4, **Portret rodziny we wnętrzu** (*Gruppo di famiglia in un interno* Visconti, 1975) x 3, **Posada**, (*Il posto* Olmi, 1961), **Postaniec** (*The Go-Between* Losey, 1971) x 3, **Powiększenie** (*Blow-up* Antonioni, 1966) x 14, **Pół żartem, pół serio** (*Some Like it Hot* Wilder, 1959) x 6, **Przemiętło w wiatrem** (*Gone with the Wind* Fleming, 1939) x 2, **Przygoda** (*L'avventura* Antonioni, 1960) x 7, **Psychoza** (*Psycho* Hitchcock, 1960) x 2, **Ptaki** (*The Birds* Hitchcock, 1962) x 3, **Ptasiek** (*Birdy* Parker, 1984), **Purpurowa róża z Kairu** (*The Purple Rose from Cairo* Allen, 1983) x 3, **Pustynia Tatarów** (*Il deserto dei Tartari* Zurlini, 1978), **Rain Man** (Levinson, 1988), **Ran** (Kurosawa, 1985), **Rashomon** (Kurosawa, 1950) x 26, **Regata gry** (*La regle du jeu* Renoir, 1939) x 2, **Rękoпис znaleziony w Saragossie** (Has, 1964) x 2, **Rio Bravo** (Hawks, 1958) x 3, **Romeo i Julia** (Zeffirelli, 1968), **Rozmowa** (*The Conversation* Coppola, 1974) x 6, **Rzym miasto otwarte** (*Roma, città aperta* Rossellini, 1945) x 4, **Rzym** (*Roma* Fellini, 1971) x 4, **Samotność długodystansowca** (*The Loneliness of the Long Distance Runner* Richardson, 1962) x 5, **Sensacyjka wg Monty Pythona** (*The Monthly Python's Meaning of Life* Jones, 1983), **Sledmiu Samurajów** (*Shichinin no samurai* Kurosawa, 1954) x 8, **Ślódma płeczeń** (*Det*

sjunde insegment Bergman, 1956) x 12, **Sklep przy głównej ulicy** (*Obchod na Korze Kadar* i Kloss, 1965) x 3, **Skowronki na uwlezi** (*Skrivanci na niti* Menzel, 1969), **Skrzypek na dachu** (*Fiddler on the Roof* Jewison, 1971), **Stodkie życie** (*La dolce vita* Fellini, 1960) x 5, **Stowo** (*Ordet* Dreyer, 1955) x 2, **Slużący** (*The Servant* Losey, 1963), **Smak młodu** (*A Taste of Honey* Richardson, 1961), **Smak sałry** (*Summa na aji* Ozu, 1962), **Sokół maltański** (*The Maltese Falcon* Huston, 1941) x 2, **Solaris** (Tarkowski, 1972), **Spisek Bojarów** (*Iwan Groznyj II seria* Eisenstein, 1946), **Spotkanie** (*Brief Encounter* Lean, 1945), **Stalker** (Tarkowski 1979) x 3, **Stowarzyszenie Umarłych Poetów** (*Dead Poet Society* Weir, 1989) x 3, **Strach na wróble** (*Scarecrow* Schatzberg, 1973), **Strajk** (*Staczka* Eisenstein, 1920), **Stroszek** (Herzog, 1977), **Susza** (*Vidas Secas* Dos Santos, 1964), **Swobodny jeździec** (*Easy Rider* Hopper, 1969), **Szalony Piotruś** (*Pierrot le fou* Godard, 1965) x 2, **Szczęśliwy człowiek** (*O, Lucky Man!* Anderson, 1973), **Szepty i krzyki** (*Viskningar och rop* Bergman, 1972) x 12, **Szklane serce** (*Hertz aus Glas* Herzog, 1976) x 3, **Śmierć w Wenecji** (*Morte a Venezia* Visconti, 1971) x 13, **Światła wielkiego miasta** (*City Lights* Chaplin, 1931) x 3, **Świat się śmieje** (*Wiesiolyje riebiata* Aleksandrow, 1934), **Taksówkarz** (*Taxi Driver* Scorsese, 1976) x 2, **Tam gdzie rosną polomki** (*Smulstronstaller* Bergman, 1958) x 13, **Tango** (Rybicki, 1980), **Tańczący z Wilkami** (*Dances With Wolves* Costner, 1990) x 2, **Teoremat** (*Teorema* Pasolini, 1968) x 3, **Tokijska opowieść** (*Tokyo monogatari* Ozu, 1953) x 4, **Tom Jones** (Richardson, 1963) x 4, **Top Hat** (Sandrach, 1935), **Towarysze bron!** (*La grande illusion* Renoir, 1937) x 10, **Tristana** (Buñuel, 1970), **Triumf woli** (*Triumph des Willens* Riefenstahl, 1934), **Tron we krwi** (*Kumonosu-jo* Kurosawa, 1957) x 7, **Trzeci człowiek** (*The Third Man* Reed, 1949) x 2, **Ucieczka skazańca** (*Un condamné à mort s'est échappé* Bresson, 1956) x 4, **Uczta Babette** (*Babettes Gaestebud* Axel, 1987) x 3, **Urok Szatana** (*Le beauté du diable*

Clair, 1950) x 3, **Variété** (Dupont, 1925), **Viridiana** (Buñuel, 1961) x 11, **Wakacje pana Hulot** (*Les vacances de M. Hulot* Tati, 1953) x 8, **W cieniu podejrzania** (*Shadows of a Doubt* Hitchcock, 1943), **Wilcher** (*The Wind* Sjöström, 1928), **Widmo wolności** (*Le fantôme de la liberté* Buñuel, 1975) x 2, **Wieczór kuglarzy** (*Gycklarnas afton* Bergman, 1953) x 4, **Włóczykij** (*Accatone* Pasolini, 1962) x 2, **Wniebowstąpienie** (*Woschozdienije* Szepitko, 1976), **Wózek dziecinnie** (*Barnvagen* Widerberg, 1962), **W samo południe** (*High Noon* Zinnemann, 1952) x 11, **Wschód słońca** (*Sunrise* Murnau, 1927), **Wszystkie poranki świata** (*Toutes les matins du monde* Corneau, 1991), **Wszystko o Ewie** (*All about Eve* Mankiewicz, 1950), **Wściekły byk** (*Haging Bull* Scorsese, 1980), **Wywiad** (*Fellini - Intervista* Fellini, 1987), **XX wiek** (*Novecento* Bertolucci, 1976) x 4, **Zaćmienie** (*L'eclisse* Antonioni, 1962) x 5, **Zagadka Kaspara Hausera** (*Jeder für sich und Gott gegen alle* Herzog, 1974) x 4, **Zakonnica** (*Religieuse* Rivette, 1965), **Zapomniani** (*Los olvidados* Buñuel, 1950), **Zawód reporter** (*Professione: reporter* Antonioni, 1975) x 6, **Zawrót głowy** (*Vertigo* Hitchcock, 1958), **Zbiegiem czasu** (*Im Laut der Zeit* Wenders, 1976), **Zelig** (Allen, 1983) x 3, **Zesłanego roku w Marienbadzie** (*L'année dernière à Marienbad* Resnais, 1961) **Zet i dwa zera** (*A Zet and Two Noughts* Greenaway, 1985), **Zezowate szczęście** (Munk, 1959), **Zielona dolina** (*How Green Was My Valley* Ford, 1941), **Zielony promień** (*Rayon vert* Rohmer, 1985), **Ziemia** (*Ziemia* Dowżenko, 1930), **Ziemia drzy** (*La terra trema* Visconti, 1947), **Ziemia obłecana** (Wajda, 1974), **Zimne dni** (*Hideg napok* Kovacs, 1966), **Złodzieje rowerów** (*Ladri di biciclette* De Sica, 1948) x 8, **Złoty wiek** (*L'Age d'or* Buñuel, 1930), **Zły porucznik** (*Bad Lieutenant* Ferrara, 1992), **Zmęczona śmierć** (*Der mude Tod* Lang, 1923), **Zmierch bogów** (*La caduta degli dei* Visconti, 1969) x 7, **Zwierciadło** (*Zierkało* Tarkowski, 1975) x 7, **Zwrotniczy** (*De Wiselwachter* Stelling, 1986), **Życie kurtyzany O'Haru** (*Saikaku ichidai onna* Mizoguchi, 1949), **Żyć własnym życiem** (*Vivre sa vie* Godard, 1962) x 2,

Lista wymienionych reżyserów świata

(obejmuje także wypowiedzi respondentów z numerów poprzednich; w nawiasach podano, ile razy każdy reżyser był wymieniany, jeśli wymieniono go więcej niż jeden raz)

Woody Allen (x 13), Robert Altman (x 5), Lindsay Anderson (x 2), Michelangelo Antonioni (x 36), Juan Antonio Bardem (x 2), Ingmar Bergman (x 47), Bernardo Bertolucci (x 10), Peter Bogdanovich, Robert Bresson (x 12), Luis Buñuel (x 44), Frank Capra (x 2), Marcel Carné (x 14), John Cassavetes (x 5), Charles Chaplin (x 43), René Clair (x 13), Henri Georges Clouzot (x 2), Emile Cohl, Francis F. Coppola (x 17), Grigori Czuchraj, Terence Davies, Cecil B. De Mille, Vittorio De Sica (x 9), Carl Theodor Dreyer (x 11), Walt Disney, Jean Epstein, Siergiej Eisenstein (x 35), Rainer Werner Fassbinder (x 3), Federico Fellini (x 52), Robert Flaherty (x 4), John Ford (x 16), Miloš Forman (x 28), Bill Forsyth, Bob Fosse, Georges Franju, Abel Gance (x 2), Greta Garbo, Jean-Luc Godard (x 10), Peter Greenaway (x 6), David W. Griffith (x 29), Wojciech Has, Howard Hawks (x 3), Werner Herzog (x 16), Alfred Hitchcock (x 33), John Huston (x 6), James Ivory (x 4), Miklós Jancsó (x 6), Jim Jarmush (x 2), Otar Josellani, Michaił Kałatozow, Kazimierz Karabasz, Jerzy Kawalerowicz (x 3), Elia Kazan (x 2), Buster Keaton (x 7), Stanley Kubrick (x 10), Akira Kurosawa (x 46), Emir Kusturica, Fritz Lang (x 17), David Lean (x 6), Joseph Losey (x 4), Ernst Lubitsch (x 2), Sidney Lumet (x 3), August Lumière, Louis Lumière (x 2), David Lynch, Bracia Marx (x 2), Georges Méliès (x 6), Jiří Menzel (x 3), Vincente Minnelli, Kenji Mizoguchi (x 4), Andrzej Munk, Friedrich W. Murnau (x 13), Jurij Norstein, Laurence Olivier (x 5), Ermanno Olmi (x 3), Yasujiro Ozu (x 8), Georg W. Pabst, Siergiej Paradzanow (x 8), Alain Parker, Pier Paolo Pasolini (x 18), Sam Peckinpah (x 3), Arthur Penn, Roman Polański (x 17),

Wswiełod Pudowkin (x 4), Monty Python, Statyajt Ray, Carol Reed (x 3), Max Reinhardt, Jean Renoir (x 12), Alain Resnais (x 6), Emile Reynaud, Tony Richardson (x 2), Glauber Rocha, Nicolas Roeg, Eric Rohmer (x 4), Roberto Rossellini (x 6), Ken Russell (x 3), Zbigniew Rybczyński (x 3), Carlos Saura (x 12), John Schlesinger, Volker Schlöndorff (x 2), Martin Scorsese (x 6), David O. Selznick, Alf Sjöberg (x 2), Victor Sjöström (x 3), Jerzy Skolimowski, Steven Spielberg (x 6), Josef von Sternberg (x 3), Vittorio Storaro (x 2), Josef von Stroheim (x 4), István Szabó (x 5), Andrzej Tarkowski (x 30), Jacques Tati (x 9), François Truffaut (x 5), Jean Vigo (x 2), Luchino Visconti (x 27), Andrzej Wajda (x 29), Peter Weir (x 8), Orson Welles (x 26), Wim Wenders (x 3), Haskell Wexler, Robert Wiene, Bo Widerberg, Billy Wilder (x 9), Franco Zeffrelli.

Lista wymienionych filmów polskich

(obejmuje także filmy wymieniane w poprzednich numerach „Kwartalnika”; w nawiasach podano, ile razy film został wymieniony, nazwisko reżysera i rok produkcji)

Aktorzy prowincjonalni (Holland, 1979), **Amator** (x 2; Kieślowski, 1979), **Austeria** (x 6; Kawalerowicz, 1983), **Bariera** (x 2; Skolimowski, 1966), **Barwy ochronne** (x 9; Zanussi, 1976), **Baza ludzi umarłych** (x 3; Petelski, 1959), **Bez znieczulenia** (Wajda, 1978), **Brzeźna** (x 5; Wajda, 1970), **Był jazz** (Falk, 1981), **Constans** (Zanussi, 1980), **Człowiek na torze** (x 2; Munk, 1956), **Człowiek z marmuru** (x 17; Wajda, 1977), **Danton** (x 2; Wajda, 1983), **Dekalog** (x 8; Kieślowski, 1991), **Diabeł** (Żuławski, 1972), **Do widzenia, do jutra** (Morgenstern, 1960), **Dreszcze** (x 6; Marczewski, 1981), **Dwaj ludzie z szafą** (Polanski, 1958), **Dziewczęta z Nowolipiek** (Lejtes, 1937), **Dziewczynka z hotelu „Excelsior”** (Krauze, 1988), **Elementarz** (Wiszniewski, 1976), **Erolca** (x 15; Munk, 1958), **Faraon** (x 2;

Kawalerowicz, 1966), **Gorączka** (x 5; Holland, 1981), **Iluminacja** (x 14; Zanussi, 1973), **Jak być kochaną** (x 5; Has, 1963), **Jak daleko stąd, jak blisko** (x 6; Konwicki, 1972), **Kanał** (x 11; Wajda, 1956), **Kobieta samotna** (x 7; Holland, 1981), **Kornblumenblau** (Wosiewicz, 1988), **Krótki film o miłości** (x 3; Kieślowski, 1989), **Krótki film o zabijaniu** (x 7; Kieślowski, 1991), **Kwiecień** (Lesiewicz, 1961), **Legion ulicy** (Ford, 1932), **Lotna** (x 2; Wajda, 1959), **Matka Joana od Aniołów** (x 24; Kawalerowicz, 1961), **Matka Królów** (x 4; Zaorski, 1982), **Meta** (Krauze, 1971), **Młody las** (Lejtes, 1934), **Muzykanci** (Karabas, 1961), **Na wyłot** (x 7; Królikiewicz, 1973), **Niedzielne igraszki** (Gliński, 1977), **Niepokonani** (Drażewski, 1981), **Nikt nie woła** (x 4; Kutz, 1960), **Noce i dnie** (Antczak, 1975), **Nóż w wodzie** (x 26; Polanski, 1961), **Ocalenie** (Zebrowski, 1972), **Orzeł** (Buczkowski, 1958), **Ostatni dzień lata** (x 6; Konwicki, 1958), **Ostatni etap** (x 6; Jakubowska, 1948), **Ostatni prom** (Krzystek, 1989), **Pacjorki jednego różańca** (Kutz, 1979), **Panny z Wilka** (x 11; Wajda, 1978), **Pasażerka** (x 2; Munk, 1963), **Pęta w koronie** (x 8; Kutz, 1971), **Pętla** (Has, 1958), **Pociąg** (x 6; Kawalerowicz, 1950), **Podwójne życie Weroniki** (Kieślowski, 1990), **Pokolenie** (Wajda, 1954), **Popiół i diament** (x 35; Wajda, 1958), **Potop** (Hoffman, 1974), **Pożegnania** (x 3; Has, 1958), **Przestuchanie** (x 7; Bugajski, 1982), **Przypadek** (x 2; Kieślowski, 1981), **Rejs** (x 15; Piwowski, 1970), **Ręce do góry** (x 3; Skolimowski, 1967), **Rękoпись znaleziony w Saragossie** (x 16; Has, 1965), **Robotnicy'80** (Chodakowski, Zajaczkowski i in., 1980), **Róża** (Lejtes, 1936), **Rysopis** (x 11; Skolimowski, 1964), **Sabra** (Ford, 1934), **Salto** (x 4; Konwicki, 1965), **Sami swoi** (x 2; Chęciński, 1967), **Sanatorium pod Klepsydrą** (x 11; Has, 1973), **Seksmisja** (Machulski, 1984), **Skarb** (Buczkowski, 1949), **Sól ziemi czarnej** (x 11; Kutz, 1970), **Spirala** (Zanussi, 1978), **Spokój** (Kieślowski, 1976), **Strachy** (Cękański, 1938), **Struktura kryształu** (x 7; Zanussi, 1969), **Szpital Przemienienia** (x 3; Zebrowski, 1979), **Śmierć prezydenta** (x 2; Kawalerowicz, 1977), **Śmierć provin-**

cjała (x 2; Zanussi, 1966), **Świądecko urodzenia** (x 2; Różewicz, 1961), **Tango** (x 3; Rybczyński, 1980), **Trzeba zabić tę miłość** (Morgenstern, 1972), **Trzecia część nocy** (Żuławski, 1971), **Ucieczka z kina „Wolność”** (x 5; Marczewski, 1990), **Ulica graniczna** (x 3; Ford, 1949), **Waikower** (x 2; Skolimowski, 1965), **Waselo** (x 10; Wajda, 1973), **Westerplatte** (Różewicz, 1967), **Wleczno pretensje** (Królikiewicz, 1974), **Wizja lokalna 1901** (Bajon, 1980), **Wodzirej** (x 3; Falk, 1978), **Wszystko na sprzedaż** (x 3; Wajda, 1969), **Ye-sterdray** (Piwowarski, 1984), **Zakazane piosenki** (x 3; Buczkowski, 1948), **Zakłętę rowiry** (Majewski, 1975), **Zanim opadną liście** (Ślesicki, 1963), **Za ścianą** (x 6; Zanussi, 1977), **Zezowate szczęście** (x 17; Munk, 1960), **Ziemia oblecana** (x 22; Wajda, 1975), **Zimowy zmierzch** (Le-nartowicz, 1957), **Zmory** (x 3; Marczewski, 1979), **Życie rodzinne** (x 2; Zanussi, 1971), **Żywot Mateusza** (x 14; Leszczyński, 1968)

FILM W POLSCE '93

Dokumentacja

Opracowała

BEATA KOSIŃSKA

PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE

Filmy polskie (produkcja 1993)

1. Balanga

reż. i scen.: Lukasz Wyleżalek; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; muz.: Mateusz i Jan Pospieszalscy; s.: Jerzy Skrzepiński; wyk.: Jacek Pałucha (syn), Jan Tesarz (ojciec), Paweł Fesołowicz (Strusiński) i inni; prod.: SF im. Karola Irzykowskiego, TVP; 75 min.; pr.: 20 IX.

2. Człowiek z ...

reż. Konrad Szolajski; scen. na podstawie własnej powieści *Człowiek z kwi i kości*: Jarosław Lindenberg, Konrad Szolajski; zdj.: Włodzimierz Głodek; muz.: Ryszard Wagner, Krzesimir Dębski; s.: Jerzy Sajko; wyk.: Sławomir Pacek (Marek Mirkut), Agata Kulesza (Ania), Cezary Pazura (Bolesław Ryłski) i inni; prod.: „Figaro Film”, Agencja Produkcji Filmowej, WFF w Łodzi, PZU, Studio Beta Film, PAI Film; 105 min.; pr.: 27 VIII.

3. Dwa księżycy

reż. i scen. na podstawie utworu Marii Kuncewiczowej: Andrzej Barański; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Henryk Kuźniak; s.: Paweł Mirowski; wyk.: Beata Tyszkiewicz, Joanna Szepekowska, Anna Polony i inni; prod.: TVP; 135 min.; pr.: XII.

4. Gorący czwartek

reż. i scen.: Michał Rosa; zdj.: Mieczysław Anweiler; s.: Jerzy Talik; wyk.: Grzegorz Lenta, Damian Lubas, Ewa Dalkowska i inni; prod.: SF „Dom”, TVP.

5. Jańcio Wodnik

reż. i scen.: Jan Jakub Kolski; zdj.: Piotr Lenar; muz.: Zygmunt Konieczny; s.: Tadeusz Kosarewicz; wyk.: Franciszek Pieczka (Jańcio Wodnik), Bogusław Linda (Stygma), Grażyna Błęcka-Kolska (Weronka) i inni; prod.: TVP; 100 min.

6. Kolejność uczuć

reż. i scen.: Radosław Piwowarski; zdj.: Witold Adamek; muz.: Jerzy Satanowski; s.: Dorota Ignaczak; wyk.: Daniel Olbrychski (Rafał Nawrot), Maria Seweryn (Julia), Konrad Kujawski (chłopak Julii) i inni; prod.: ZF „Tor”, TVP, WFF w Łodzi; 90 min.; pr.: 15 V.

7. Kraj świata

reż.: Maria Zmarz-Koczanowicz; scen.: Janusz Anderman, Maria Zmarz-Koczanowicz; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; muz.: Zygmunt Konieczny; s.: Rafał Waltenberger; wyk.: Jan Nowicki (Literat I), Olaf Lubaszenko (Literat II), Henryk Talar (Mężczyzna w kolarskiej czapce) i inni; prod.: SF im. Karola Irzykowskiego, TVP; 72 min.

8. Łazarz

reż.: Waldemar Dzik; scen.: Cezary Harasimowicz; zdj.: Jarosław Zamojda; muz.: Michał Lorenc; s.: Janusz Sosnowski; wyk.: Musa Luvimo, William Armstrong, Karen Austin i inni; prod.: Pleograf, SF „Tor”, TVP.

9. Łowca. Ostatnie starcie.

reż.: Jerzy Łukaszewicz; scen.: Jerzy Łukaszewicz, Ryszard Zatorski; zdj.: Zdzisław Najda; muz.: Michał Lorenc; s.: Anna Prankl; wyk.: Mateusz Damięcki (Janik), Joanna Trzypiecińska (Parwina), Wojciech Malajkat (Duży Jan) i inni; prod.: TVP; 90 min.

10. Miasto prywatne

reż. i scen.: Jacek Skalski; zdj.: Andrzej Adameczak; muz.: Marcin Krzyżanowski; s.: Krzysztof Baumiller; wyk.: Maciej Kozłowski (Ali), Bogusław Linda (Pawik), Maria Gładkowska (Gocha) i inni; prod.: SF im. Karola Irzykowskiego, TVP, IFDF Odra Film, WFF we Wrocławiu; 85 min.

11. Mięso/ Ironia

reż. i scen.: Piotr Szulkin; zdj.: Dariusz Kuc; muz.: nieoryginalna; s.: Andrzej Albin; wyk.: Ewa Frąckiewicz, Zofia Saretok, Włodzimierz Musiał (narratorzy) i inni; prod.: TVP; 27 min.

12. Motyw cienia

reż. i scen.: Joseph Kay, John Yorick; zdj.: Krzysztof Ptak; muz.: Krzesimir Dębski, wykorzystano „Requiem” Giuseppe Verdiego; s.: Krzysztof Stefankiewicz; wyk.: John Yorick (Matthew), Joseph Kay (Mark), Barbara Kosmal (Agnes) i inni; prod.: Milion Frames Jerzego Skolimowskiego; 90 min.; pr.: 30 IX.

13. Oczy niebieskie

reż.: Waldemar Szarek; scen.: Waldemar Szarek, Jacek Janczarski; zdj.: Włodzimierz Głodek; muz.: Krzesimir Dębski i zespół „Kult”; wyk.: Grzegorz Damięcki (Jacek), Magdalena Wójcik (Ania), Gustaw Holoubek (prof. muzyki, św. Piotr) i inni; prod.: sp. z o.o. „Grosz”, WFF w Łodzi, TVP, Silesia-Film; 90 min.

14. Pajęczarki

reż.: Barbara Sass-Zdort; scen.: Barbara Sass-Zdort, Wiesław Zdort; zdj.: Wiesław Zdort; muz.: Piotr Rubik; s.: Kamil Kuc; wyk.: Adrianna Biedrzyńska (Ewa), Maria Pakulnis (Magda), Jan Nowicki (biznesman) i inni; prod.: WFDiF w Warszawie, TVP; 115 min.; pr.: 16 IX.

15. Pora na czarownicę

reż. i scen.: Piotr Lazarkiewicz; zdj.: Artur Reinhard; muz.: Aleksander Mrozek; s.: Tomasz Kowalski; wyk.: Jolanta Fraszynska (Jola), Andrzej Mastalerz (Andrzej), Bogusław Linda (ksiądz) i inni; prod.: Casting Service Film, TVP, Elkor – Gdańsk, IFDF MAX – Warszawa, IFDF ODRA-FILM – Wrocław; 110 min.; pr.: XII

16. Pożegnanie z Marią

reż.: Filip Zylber; scen. na motywach opowiadania Tadeusza Borowskiego: Filip Zylber, Maciej Maciejewski; zdj.: Dariusz Kuc; muz.: Tomasz Stańko; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Marek Bukowski (Tadeusz), Agnieszka Wagner (Maria), Danuta Szafarska (Doktorowa) i inni; prod.: TVP; 93 min.; pr.: 2 XII.

17. Przypadek Pekosińskiego

reż. i scen.: Grzegorz Królikiewicz; zdj.: Ryszard Leuczewski; muz.: wykorzystano utwory Antonio Vivaldiego; s.: Bogdan Sölle; wyk.: Bronisław Pekosiński (Bronisław Pekosiński), Anna Seniuk (koleżanka Danusia), Maria Klejdysz (pani Bukowska) i inni; prod.: SF „N”, SMFF „SEMAFOR”, TVP, WFF w Łodzi; 90 min.; pr.: 19 XI

18. Rozmowa z człowiekiem z szafy

reż. i scen. na podstawie powieści Iana McEwana: Mariusz Grzegorzek; zdj.: Jolanta Dylewska; muz.: Arvo Part, Donald Crumb; s.: Mariusz Front, Wojciech Żogała, Marek Zawierucha; wyk.: Bożena Adamek (Anna-matka), Rafał Olbrychski (Karol), Stanisława Celińska (Listonoszka) i inni; prod.: SF „Indeks”, TVP; 95 min.

19. Samowolka

reż.: Feliks Falk; scen.: Piotr Kokociński przy współpracy Feliksa Falka; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; muz.: nieoryginalna; s.: Michał Sulikiewicz; wyk.: Robert Gonera (Kowalski), Aleksander Gawek (Michalak), Mariusz Jakus („Tygrys”) i inni; prod.: TVP; 60 min.; pr.: XII.

20. Skutki noszenia kapelusza w maju

reż. i scen.: Krystyna Krupska-Wysocka; zdj.: Grzegorz Kędzierski; muz.: Michał Lorenc; s.: Dorota Ignaczak; wyk.: Wiesław Michnikowski (Mateusz), Barbara Krafftówna (Zofia), Sławomira Łozińska (Maryla) i inni; prod.: SF „Perspektywa”, TVP; 83 min.

21. Straszny sen Dzidzusia Górkiewicza

reż.: Kazimierz Kutz; scen.: Jerzy Stefan Stawiński; zdj.: Wiesław Zdort; muz.: Jan Kanty Pawluśkiewicz; s.: Jacek Osadowski; wyk.: Edward Dziekowski (Górkiewicz), Katarzyna Skrzynecka (Ewa), Stanisława Celińska i inni; prod.: TVP; 95 min.; pr.: XII.

22. Taran thriller

reż.: Mirosław Dembiński; scen.: Wojciech Lepianka; zdj.: Paweł Edelman, Artur Reinhardt; muz.: Jan Kanty Pawluśkiewicz; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Hanna Mikuć (Joanna), Marek Kondrat (Docent), Iga Mayr (Staruszka) i inni; prod.: TVP; 53 min.

23. Tylko strach

reż. i scen.: Barbara Sass; zdj.: Wiesław Zdort; muz.: Piotr Rubik; s.: Władysław Bielski; wyk.: Anna Dytyna (Katarzyna), Dorota Segda, Dorota Pomysłowska i inni; prod.: TVP; 90 min.

24. Uprowadzenie Agaty

reż. i scen.: Marek Piwowski; zdj.: Andrzej J. Jaroszewicz; muz.: Seweryn Krajewski; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Karolina Rosińska (Agata), Sławomir Federowicz (Cygan), Jerzy Sthur (ojciec Agaty) i inni; prod.: „Heritage Films”, Michał Szezerbiec, Jerzy K. Frykowski, TOR International, MS FILM Production APF, Budimex Engineering Construction, TVP; 76 min.; pr.: 16 VIII.

25. Wynajmę pokój

reż. i scen.: Andrzej Titkow; zdj.: Jacek Knop; muz.: Janusz Stokłosa; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Igor Przegrodzki (Pan Teodor), Beata Ścibak (Ala studentka), Michał Żebrowski (Olek) i inni; prod.: TVP; 70 min.

26. Żegnaj Rockefeller (Goodbye Rockefeller)

reż.: Waldemar Szarek; scen.: Jacek Janczarski, Ryszard Nyczka, Waldemar Szarek; zdj.: Włodzimierz Głodek; muz.: Krzesimir Dębski; s.: Jerzy Sajko; wyk.: Piotr Fronczewski (Jacek Namolny), Jolanta Fraszynska (Julia), Dominik Łoś (Michał) i inni; prod.: Młodzieżowa Akademia Filmowa, TVP; 98 min.; pr.: 21 I.

Seriale

1. Czterdziestolatek 20 lat później

reż.: Jerzy Gruza; scen.: Krzysztof Teodor Toeplitz, Jerzy Gruza; zdj.: Jerzy Gościak; muz.: Jerzy Matuszkiewicz; s.: Mariusz Wituski, Jeremi Brodnicki; wyk.: Anna Seniuk (Magda Karwowska), Andrzej Kopiczyński (Stefan Karwowski), Roman Kłosowski (Maliniak) i inni; prod.: TVP; 15 odcinków po 60 min.

2. Jacek

reż. i scen.: Andrzej Maleszko; zdj.: Jacek Prosiński; muz.: Krzesimir Dębski; s.: Jerzy Sajko; wyk.: Krzysztof Nguyen (Jacek), Andrzej Grabarczyk, Ewa Bakalarska; prod.: TVP, Euromedia Ltd; 6 odcinków po 15 min.

3. Żywoć człowieka rozbrojonego

reż.: Krzysztof Gruber; scen. wg powieści Sergiusza Piaseckiego: Andrzej Domalik; zdj.: Zbigniew Wichlacz; muz.: Jerzy Satanowski; s.: Jacek Osadowski; wyk.: Grzegorz Damiński (Michał Lubień), Henryk Bista, Artur Barciś i inni; prod.: TVP; 3 odcinki serialu po 60 min.: I – Obcy, II – Sabina, III – Londyński czelek.

Koprodukcje

1. Do widzenia wczoraj (See you yesterday)

reż. i scen. cz. I „Skok”: Janusz Majewski; zdj.: Witold Adamek; muz.: Jerzy Matuszkiewicz; s.: Teresa Gruber; wyk.: Mariusz Dmochowski – głosu użył Jan Prochyra (Władysław), Marian Kociniak (Roman), Marian Opania (Stefan) i inni; prod.: Polska (SF „Perspektywa”), Węgry (Focus); 105 min.

2. Kolos (Colossus)

reż. i scen.: Witold Leszczyński; zdj.: Grzegorz Kędziński; muz.: Andrzej Nowak, Krzesimir Dębski; s.: Krzysztof Stefankiewicz; wyk.: Ove Christian Owe (Brage), Karolina Rościńska (Liv), Krzysztof Ibisz (Bentein) i inni; prod.: Polska SF „Perspektywa”, Norwegia (Regional Film A/S, Nordie Film and Television Fund, Filminor Oy); 92 min.

3. Lepiej być piękną i bogatą (It's better to be beautiful and rich)

reż. i scen.: Filip Bajon; zdj.: Krzysztof Ptak; muz.: Michał Lorenc; s.: Krzysztof Stefankiewicz; wyk.: Adrianna Biedrzyńska (Dorota), Daniel Olbrychski (Mecenas), Marek Kondrat (Moniak) i inni; prod.: Polska (SF „Domi”, TVP), Niemcy (Manfred Durniak Produktion), Węgry (Dialog Film Studio), Ukraina (Ukrtelefilm); 100 min.; pr.: 22 X.

4. Obcy musi fruwać/ Berlin Breslauer Platz /East West Berlin(The stranger must fly)

reż. i scen.: Wiesław Saniewski; zdj.: Ryszard Łenczewski; muz.: Lech Janerka; s.: Tadeusz Kosarewicz; wyk.: Piotr Fronczewski (Max), Ewa Błaszczyk (Regina), Ewa Ziętek (Małka); prod.: Polska (Saco Films), Niemcy (Projekt 4 Film, Berlin); 95 min. Film umieszczono pod jednym z tytułów (Berlin, Breslauer Platz) w spisie filmów wyprodukowanych w 1992 r. (patrz: „Kwartalnik Filmowy” nr 1/1992), ponieważ producent przewidywał zakończenie prac nad filmem na koniec 1992 r. Jednak z przyczyn technicznych prace ukończono w roku 1993; pr.: XII.

5. Pamiętnik znaleziony w garbie (Memento found in a hunched back)

reż.: Jan Kidawa-Błoński; scen.: Jacek Kondracki, Jan Kidawa-Błoński, Zenon Olejniczak; zdj.: Zdzisław Najda; muz.: Michał Lorenc; s.: Barbara Komosińska, Barbara Nowak, Wład Orłow; wyk.: Olaf Lubaszenko (Janek, młody Antoni), Marzena Trybała (Maria), Katarzyna Skrzynecka (młoda Maria) i inni; prod.: Polska (Gambit Production), Kanada (Les Productions D'Amérique Française Inc.); 110 min. Film umieszczono w spisie filmów wyprodukowanych w 1992 r. (patrz: „Kwartalnik Filmowy” nr 1/1992), ponieważ producent przewidywał zakończenie prac nad filmem na koniec 1992 r. Jednak z przyczyn technicznych prace ukończono w roku 1993.

6. Piękna nieznajoma (Beautiful Lady)

reż.: Jerzy Hoffman; scen. na motywach opowiadania Aleksego Tolstoj: Jerzy Hoffman i Władimir Zeleznikow; zdj.: Jerzy Gościak; muz.: Adam Sławiński; s.: Jewgienij Gukow; wyk.: Grażyna Szapolowska (Nieznajoma), Beata Tyszkiewicz (Dama), Wojciech Malajka (Obozow) i inni; prod.: Polska (SF „Zodiak”), Rosja (Studio „Priz” – Moskwa, Universal Film – Sankt Petersburg); 88 min.; pr.: 14 X.

7. Pustynny lunch (The Gospel According To Harry)

reż. i scen.: Lech Majewski; zdj.: Grzegorz Kędziński; muz.: Jan A. P. Kaczmarek; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Viggo Mortensen (Wes), Jennifer Rubin (Karen), Jack Kehoe (Harry) i inni; prod.: Polska (Filmcontract, WFDiF w Warszawie), USA (Propaganda Films, LME); 88 min.

8. Trzy kolory. Niebieski (Three Colours. Blue)

reż.: Krzysztof Kieślowski; scen.: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz; zdj.: Sławomir Idziak; muz.: Zbigniew Preisner; s.: Claude Lenoir; wyk.: Juliette Binoche (Julie), Benoit Regent (Olivier), Florence Pernel i inni; prod.: Francja (MK2 Productions SA), Szwajcaria (CAB Productions SA), Polska (SF „Tor”); 102 min.; pr. pol.: I X.

Zagraniczne filmy polskich reżyserów

Tajemniczy ogród (The Secret Garden)

reż.: Agnieszka Holland; scen.: Caroline Thompson na podstawie powieści Frances Hodgson Burnett; zdj.: Roger Deakins; muz.: Zbigniew Preisner; s.: Peter Russel; wyk.: Kate Maberly (Mary Lenox), Heydon Prowse (Colin Craven), Andrew Knott (Dickon) i inni; prod.: USA; 100 min.

Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w Polsce

1. Dwa życia

reż.: Andreas Jeles; prod.: SF „Domi”.

2. Lista Schindlera (Schindler's List)

reż.: Steven Spielberg; scen.: Steven Zaillian wg powieści Thomasa Keneally'ego; zdj.: Janusz Kamiński; s.: Allan Starski; wyk.: Liam Neeson, Ben Kingsley, Jacek Wójcicki i inni; prod.: Steven Spielberg, Gerald R. Molen, Branco Lustig, MCA Motion Picture Group, Universal Picture, Heritage Films; 186 min. Zdjęcia do filmu wykonano w Polsce.

3. Mała Apokalipsa (Small Apocalypse/La Petite Apocalypse)

reż.: Costa-Gavras; scen.: Jean-Claude Grumberg. Costa-Gavras na motywach powieści Tadeusza Konwickiego; zdj.: Patrick Blossier; muz.: Philippe Sarde; s.: Philippe Chiffre; wyk.: Pierre Arditi (Henri), André Dussollier (Jacques), Jiri Menzel (Stan) i inni; prod.: Francja (KG Productions), Włochy (Nickelodeon), Polska (Heritage Films); 110 min.

4. Republika marzeń

reż.: Jens Carl Ehlers; scen.: Evelyn Fischer, Jens Carl Ehlers; zdj.: Andrzej Jaroszewicz; muz.: Zygmunt Konieczny; s.: Allan Starski; tricki: Marek Skrobecki, Mirosław Bartosik; wyk.: Henryk Nolewajka (Arnold), Lorian Della Rocca (Bruno Schultz), Edward Żentara (Cezar), Jacob Schultz (jako Jacob Schultz) i inni; prod.: Polska (SF „SEMAFOR”, PIX FILM, APF), Niemcy (Normalfilm, Westdeutscher Rundfunk, Sender Freies Berlin); 16 mm; 102 min.

Premiery '93 filmów zrealizowanych wcześniej

Białe małżeństwo, reż.: Magdalena Lazarkiewicz, 1992, pr.: 26 III; **Europejska Noc**, reż.: Zbigniew Kamiński, 1992, pr.: 19 III; **Kawalerskie życie na obczyźnie**, reż.: Andrzej Barański, pr.: 15 I; **Kiedy rozum śpi**, reż.: Marcin Zieliński, 1992, pr.: 18 X; **Listopad**, reż.: Łukasz Karwowski, 1992, pr.: 25 XI; **Naprawdę krótki film o miłości, zabijaniu i jeszcze jednym przykazaniu**, reż.: Rafał Wieczyński, 1992, pr.: 15 XI; **Nocne ptaki**, reż.: Andrzej Domalik, 1992, pr.: 16 IX; **Pierścionek z orłem w koronie**, reż.: Andrzej Wajda, 1992, pr.: 15 II; **Pograbek**, reż.: Jan Jakub Kolski, 1992, pr.: 28 VI; **Smaczne-go, telewizorku**, reż.: Paweł Trzaska, 1992, pr.: 11 III; **Szwadron**, reż.: Juliusz Machulski, 1992, pr.: 28 X; **Tak, Tak**, reż.: Jacek Gąsiorowski, 1992, pr.: 21 I; 1968, **Sześcielnego Nowego Roku**, reż.: Jacek Bromski, 1992, pr.: 12 II; **Wielka wyspa**, reż.: Jan Lomnicki, 1992, pr.: 6 I; **Wszystko co najważniejsze**, reż.: Robert Gliński, 1992, pr.: 21 IV.
(Czołówki wyżej wymienionych filmów zamieściliśmy w „Kwartalniku Filmowym” nr 1 z 1993 roku).

Janka, reż., scen.: Janusz Łęski; zdj.: Jacek Prosiński; s.: Adam Kopyczyński; wyk.: Agnieszka Kruk (Janka), Joanna Żółkowska (matka), Krzysztof Kowalewski (dziadek) i inni; prod.: Polska (TVP), Niemcy (WDR Kolonia); 1990; 171 min.; pr.: 7 V.

Jemiola, reż.: Wanda Różyczka-Zborowska; scen.: Ilona Lepkowska, Wanda Różyczka-Zborowska, Grzegorz Sobierajski; zdj.: Piotr Lenar; muz.: Andrzej Zarycki; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Halina Winiarska (matka), Ewa Kasprzyk (Julia), Piotr Pawłowski (lekarz) i inni; prod.: Zespół Twórców Filmowych „Dom”; 1989; 60 min.; pr.: 1 X.

Siwa legenda, reż.: Pohdan Poręba; scen. wg powieści Władimira Korotkiewicza: Siergiej Bułyga, Władimir Matwiejew; zdj.: Jacek Stachlewski; muz.: Eugeniusz Doga; s.: Igor Topilin; wyk.: Iwona Katarzyna Pawlak (Lubka), Lembit Ulfsak (Roman Rakutowicz), Ivar Kahyn's (Kizgaila) i inni; prod.: SF „Profil”, W.T.P.Z. „Kinocentrum” Oddział Białoruski; 1992; 110 min.; pr.: 3 IX.

WYTWÓRNI I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA)

Wytwornia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie

Polska Kronika Filmowa

53 numery, w tym 17 kronik monolematycznych: nr 3 – *Tąpnięcie* (strajki w kopalniach Górnośląska); nr 4 – *Trudny poród* (ustawa o ochronie życia poczętego, która podzieliła sejm i społeczeństwo); nr 16 – *Miasteczko Tykocin* (obraz podupadłego miasteczka na białostockim, w którym Żydzi i katolicy żyli w zgodzie obok siebie); nr 18 – *Pozdrowienia z Bieszczad* (o mającym powstać w Bieszczadach Euroregionie Karpaty i Rezerwacie Biosfery); nr 19 – *Burzenie murów* (oficjalne i nieoficjalne obchody 50. rocznicy Powstania w Getcie Warszawskim); nr 21 – *Egzamin dojrzałości* (konflikty w oświacie i służbie zdrowia, strajki w szkołach i szpitalach); nr 23 – *Wiosenne nieporządki* (tematyka polityczna, m.in. „Solidarność” stawia w sejmie wnioski o wotum nieufności dla rządu, fala strajków w kraju, upadek rządu Hanny Suchockiej); nr 24 – *Lomianki blues* (obraz podwarszawskiej miejscowości); nr 27 – *Beholderska 56* (dzień pracy Prezydenta RP – Lecha Wałęsy); nr 29 – *Od*

początku... (na terenach poligonu opuszczonego przez Armię Radziecką, powstaje miasto, którego nie było na żadnych mapach Polski: Borne-Sulimowo); nr 35 – *Po nadzieję* (we wsi Tomaszewice pod Lublinem ukazuje się Matka Boska, ludzie przybywają tu z daleka, żeby pomogła im w życiowych kłopotach); nr 36 – *Próba* (prawybytry wrześniowe zapowiadające sukces lewicy w wyborach prawdziwych); nr 40 – *Nowy Miśnicz* (wybory do sejmiku w mieście, gdzie najważniejszymi budynkami są: zabytkowy zamek, więzienie i klasztor); nr 41 – *19 września* (dzień wyborów w Warszawie); nr 44 – *Lot do Polski* (warszawskie i krakowskie uroczystości sprowadzenia z Newark w Wielkiej Brytanii prochów gen. Sikorskiego do Polski); nr 49 – *Kawalek życia* (jeden dzień z życia byłej pracownicy PGR-u, laureatki konkursu na pamiętniki bezrobotnych); nr 52 – *Dom daleki, dom bliski* (spotkanie po latach wychowanków polskiego Domu Dziecka w Zagorsku pod Moskwą).

Studio Filmowe „Kronika”

1. Brat Maria

reż. i scen.: Grzegorz Tomczak; zdj.: Andrzej Musiał; montaż: Józefa Strzeżewska; dźwięk: Magdalena Śliwa; 35 mm; 28 min.

2. Gorączka chleba

reż. i scen.: Józef Gębski; zdj.: Waldemar Grodzki; montaż i oprac. dźwięku: Zenon Kraśkiewicz; Beta SP; 28 min.

3. Gorączka uranu

reż. i scen.: Józef Gębski; zdj.: Waldemar Grodzki; montaż i oprac. dźwięku: Zenon Kraśkiewicz; Beta SP; 28 min.

4. Gorączka złota

reż. i scen.: Józef Gębski; zdj.: Waldemar Grodzki; montaż i oprac. dźwięku: Zenon Kraśkiewicz; Beta SP; 28 min.

5. Gruba

reż., scen. i zdj.: Tomasz Dobrowolski; muz.: Aleksander Lasoń; montaż: Lucyna Dąbrowska; dźwięk: Marian Bogacki, Spas Christow; 35 mm; 28 min.

6. Kino ma prawie 100 lat

real.: Józef Gębski, Jan Słodowski; zdj.: do pierwszych 8 odcinków – Waldemar Grodzki, do 6 odcinków – Paweł Śmietanka; Beta SP; cykl 14 odcinków po 15 min.

7. Mgła

real.: Irena Kamieńska; scen.: Irena Kamieńska, Irena Morawska; zdj.: Andrzej Adamczak; montaż: Joanna Wojtuliewicz; dźwięk: Krystyna Pohorecka; 16 mm; 20 min.

8. Miejsca zapomniane

reż. i scen.: Jakub Barua; zdj.: Stan Barua; montaż: Małgorzata Zajac; dźwięk: Marian Szukalski; 35 mm; 28 min.

9. Okruchy

reż. i scen.: Kazimierz Karabasz; zdj.: Krzysztof Pakulski; montaż: Lidia Zonn; dźwięk: Spas Christow; 35 mm; 28 min.

10. Syndrom głodu

reż. i scen.: Józef Gębski; zdj.: Waldemar Grodzki; montaż: Zenon Kraśkiewicz; Beta SP; 28 min.

11. Szpital dobrej woli

reż. i scen.: Jadwiga Zajiček; zdj.: Zbigniew Skoczek, Waldemar Grodzki; montaż: Jadwiga Zajiček; dźwięk: Halina Paszkowska; 35 mm; 48 min.

12. Trwoga

reż. i scen.: Andrzej Titkow; zdj.: Jacek Knop; montaż: Violetta Przysiecka; dźwięk: Spas Christow; 16 mm; 28 min.

Studio Filmowe „Wir”

1. Milczący kondor

reż.: Zbigniew Kowalewski; 18 min.; (film prezentuje postać i dokonania Stanisława Skarżyńskiego pilota i konstruktora, uczestnika wojny polsko-radzieckiej w 1920 r., który w 1933 roku przeleciał Atlantyk na polskim samolocie RWD 5 bis. Podczas II wojny światowej organizował polskie lotnictwo bojowe w Anglii. Zginął podczas lotu bojowego nad Kanalem La Manche w czerwcu 1942 roku).

2. Pole karne

reż.: Jerzy Kalina; 10 min.; (na kanwie wyimaginowanego meczu piłki nożnej, autor językiem metafory opowiada o dniu dzisiejszym Polski. W ścieżce dźwiękowej wykorzystano fragmenty archiwalnych nagrań komentarza Jana Ciszewskiego).

3. Sto lat i co dalej

reż.: Zbigniew Kowalewski; 28 min.; (bohaterem filmu jest współwórcą Szkół Lotniczych w Grudziądzu i Dęblinie, autor pionierskich rozwiązań technicznych w polskim lotnictwie Paweł Zolotow. W 1991 roku minęła setna rocznica urodzin Zolotowa).

Studio Miniatur Filmowych w Warszawie

1. Litera P

2. Litera R

3. Litera S

4. Litera T

5. Litera U

reż.: Adam Lowicki, Wojciech Karpniuk (Litera S); zdj.: Jadwiga Jasny-Mazurek; zdj.: Jan Ptaśniński; muz.: Mikołaj Hertel; Każdy odcinek po 3 min. 44 sek. Filmy rysunkowe o ortografii z edukacyjnego cyklu dla dzieci pt. „ABC i ...id.”

6. Na desce i pod deską

reż.: Leszek Komorowski; scen.: Iwona Rybicka; zdj.: Barbara Stankiewicz; muz.: Krzysztof Marzec; 9 min. 56 sek.; Odcinek serialu rysunkowego dla dzieci pt.: *Dwa koty i pies*.

7. Trąba powietrzna

reż.: Leszek Gałysz; scen.: Jerzy Niemeżuk; zdj.: Barbara Stankiewicz; muz.: Jan i Mateusz Pospieszalscy; 11 min. 9 sek.; Odcinek serialu pt.: *Film pod strasznym tytułem*.

8. Trzech kelnerów

reż. i scen.: Bogdan Nowicki; zdj.: Barbara Stankiewicz; muz.: Krzysztof Marzec; 9 min. 56 sek. Odcinek serialu rysunkowego dla dzieci pt. *Dwa koty i pies*.

9. Trzecie życzenie

reż.: Wiesław Zięba; scen.: Iwona Rybicka; zdj.: Barbara Stankiewicz; muz.: Krzysztof Marzec; 9 min. 56 sek.; Odcinek serialu rysunkowego dla dzieci pt.: *Dwa koty i pies*.

10. W góry

reż.: Leopold Pulchny; scen.: Iwona Rybicka; zdj.: Jan Ptaśniński; muz.: Krzysztof Marzec; 9 min. 56 sek.; Odcinek serialu rysunkowego dla dzieci pt.: *Dwa koty i pies*.

Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR” w Łodzi

1. Aspergillus

reż., scen., proj. plast. i animacja: Agnieszka Skolik; zdj.: Zbigniew Szneliński; muz.: Ryszard Wojciul; film kombinowany; 195 m.

2. Bujanie w obłokach

reż.: Marek Skrobecki; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski; zdj.: Grzegorz Świłlikowski; muz.: Monika Wendorff; proj. plast.: Andrzej Sperlina; film rysunkowy z telewizyjnej serii pt.: *Co się komu śni?*; 209 m.

3. Klucz

reż.: Stanisław Lenartowicz; scen.: Antoni Bańkowski, Zbigniew Kotecki, Stanisław Lenartowicz, Andrzej Strąk; zdj.: Zbigniew Kotecki; muz.: Grzegorz Tumau, Betacam, 4 min. 50 sek.; film telewizyjny, kombinowany, zrealizowany w ramach międzynarodowego cyklu filmów pod wspólnym tytułem *Open a door*.

4. Na drugi brzeg

reż. i animacja: Stanisław Lenartowicz; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski; zdj.: Grzegorz Świłlikowski, Zbigniew Szneliński; muz.: Jan Kauty Pawłukiewicz; proj. plast.: Andrzej Piliczewski, Anna Ziomka; 240 m; film kombinowany z telewizyjnej serii pt.: *Legends chrześcijańskie*.

5. Nerwowe życie – seria absurdów

reż., scen., proj. plast.: Piotr Dumala; zdj.: Krzysztof Męcina; muz.: Wojciech Lemański; animacja: Piotr Kowalczyk; Betacam; cykl piętnastosekundowych blekautów rysunkowych zrealizowanych dla Łódzkiego Ośrodka Telewizyjnego: *Śniadanie, Mucha, Fryzjer, Ikar, Palec, Ketchup, Zeppelin, Sądziadki, Papiros, Odwiedziny, Cień, Kapturek*.

6. Odyseja Mordziaczka

reż., proj. plast.: Marian Kielbaszczak; scen. na podstawie książki Jolanty Hartwig-Sosnowskiej; Andrzej Grabowski; zdj.: Zbigniew Kotecki; zdj. części rysunkowej: Grzegorz Świątkowski; muz.: Krzysztof Marzec; animacja lalek: Wojciech Gierłowski; animacja rysunkowa: Ryszard Woźniakowski, Irena Wiernicka, Jan Szymański; 683 m; film kombinowany – aktorsko-lalkowo-rysunkowy; 1 odcinek telewizyjnej serii pt.: *Mordziaki*.

7. Republika marzeń

reż.: Jens Carl Ehlers; scen.: Evelyn Fischer, Jens Carl Ehlers; zdj.: Andrzej Jaroszewicz; muz.: Zygmunnt Konieczny; s.: Allan Starski; trieki: Marek Skrobecki, Mirosław Bartosik; wyk.: Henryk Nolewajka (Arnold), Loriano Della Rocca (Bruno Schultz), Edward Żentara (Cezar) i inni; prod.: Polska (SF „SEMAFOR”, PIX FILM, APF) – Niemcy (Normalfilm, Westdeutscher Rundfunk, Sender Freies Berlin); 1114 m; 16 mm; 102 min.

8. Siedmiomilowe trampki

reż., proj. plast.: Krzysztof Rynkiewicz; scen. na motywach opowiadania Zbigniewa Batki: Antoni Bańkowski, Zbigniew Batko; zdj.: Grzegorz Świątkowski, Jadwiga Zauder-Olesińska; muz.: Tadeusz Woźniak; koprodukcja z: Curtis Art Productions, APF; 1915 m; pełnometrażowy film rysunkowy.

Zespół Filmowy „Feniks” w Wytwórni Filmowej „Czołówka”

1. Asor

reż.: Marek Widarski; scen.: Marek Widarski, Henryk Raczynski; zdj.: Grzegorz Borowski; BETA SP; 5 min. (film promocyjny o automatycznym symulatorze obiektów radiowych).

2. Autostrady Polskie

reż.: Marek Widarski; scen.: Marek Widarski, Joanna Nikolska; zdj.: Krzysztof Langda; BETA SP; 12 min. (film promocyjny o planie rozbudowy sieci dróg ekspresowych i budowie systemu autostrad w Polsce).

3. Jeszcze Polska nie umarła

reż. i scen.: Edmund Zb. Szaniawski; zdj.: Krzysztof Langda; BETA SP; 22 min. (film o dziejach i tradycji pieśni, która stała się hymnem Polski, od jej powstania po czasy współczesne).

4. Klub Liberalno-Demokratyczny

real.: Tadeusz Lukawski; 35 mm; barwa; 0,5 min. (krótki animowany film reklamujący KLD w akcji wyborczej do Sejmu).

5. Lodowcowa działalność wód

reż.: Tadeusz Lukawski; s. cen.: Tadeusz Lukawski, Grażyna Młynarczyk; zdj.: Jerzy Giżejowski; BETA SP; 15 min.

6. Order Orła Białego

real. i scen.: Edmund Zb. Szaniawski; zdj.: Krzysztof Langda; BETA SP; 44 min. (historia najstarszego polskiego odznaczenia ustanowionego przez króla Augusta II w 1705 r. Mówi o kolejnych zmianach orderu i ludziach odznaczonych tym orderem).

7. Prezydent Starzyński

reż. i scen.: Edmund Zb. Szaniawski; zdj.: Grzegorz Borowski; 35 mm; 30 min. (film dokumentalny o Stefanie Starzyńskim z okazji 100-lecia urodzin).

8. Rzeźbotwórcza działalność lodowców

reż.: Tadeusz Lukawski; scen.: Tadeusz Lukawski, Grażyna Młynarczyk; zdj.: Jerzy Giżejowski; BETA SP; 15 min.

9. Sztuka Królewska czyli rzecz o wolnomularzach

real. i scen.: Maciej Sieński; zdj.: Jan Wojciechowski, Konstanty Putrament; 35 mm; barwa; 30 min. (film o wolnomularstwie – instytucji istniejącej od 200 z górą lat w Europie i świecie).

10. Ślad na drodze

real. i scen.: Andrzej Tifkowi; 16 mm; barwa; 60 min; koprodukcja z Gambit Production (film poświęcony Juliuszowi Burskiemu).

11. Światowy Dzień Zwierząt

reż.: Janusz Chodnikiewicz; zdj.: Grzegorz Borowski; BETA SP; 30 min. (migawki z imprezy zorganizowanej w Warszawie z okazji Światowego Dnia Zwierząt przez Master Foods Poland).

12. Warszawa czasów baroku

reż.: Sylwester Kielbiewski; scen.: Liliana Stefankiewicz, Barbara Lipiec; zdj.: Krzysztof Langda; BETA SP; cz. I – *Mecenat Wazów* – 25 min, cz. II – *Mecenat Sasów* – 25 min, cz. III – *Mecenat Jana III* – 25 min. (rozwój baroku w okresie Wazów, Jana III i Sasów na przykładach architektury świeckiej i sakralnej, malarstwa, dekoracji wnętrz zachowanych na terenie Warszawy).

13. Wody podziemne, a rzeźba terenu

reż.: Tadeusz Lukawski; scen.: Tadeusz Lukawski, Grażyna Młynarczyk; zdj.: Aleksander Gołubowicz; video BETA SP; 12 min. (kontynuacja cyklu dotyczącego procesów modelujących powierzchnię Ziemi. Ukazuje rolę wód podziemnych w kształtowaniu form rzeźby terenu. Wyjaśnia mechaniczną i chemiczną działalność tych wód).

14. Żołnierze bez imperium

reż.: Marek Widarski; scen.: Marek Widarski, Jacek Prosiński; zdj.: Grzegorz Borowski; 16 mm; 94 min. (film o ostatnim okresie pobytu wojsk rosyjskich w Polsce, ich wycyfowaniu i o początkach nowego życia żołnierzy w Rosji i na Ukrainie).

Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu

1. Eine Kleine Nachtmusik – Allegretto

do muzyki Wolfganga Amadeusa Mozarta; reż., scen., oprac. plast.: Jacek Adameczak; zdj.: Krzysztof Szyszka; animacja: Jacek Adameczak, Maciej Matecki; animacja klasyczna; 35 mm; 3,5 min.

2. Eine Kleine Nachtmusik – Allegro

do muzyki Wolfganga Amadeusa Mozarta; reż., scen., oprac. plast., animacja główna: Jacek Adameczak; zdj.: Krzysztof Szyszka; muzyka w wykonaniu – Polskiej Orkiestry Kameralnej pod dyrekcją Agnieszki Ducezmal; animacja klasyczna kredka – pastela; 35 mm; 6,5 min.

3. Lato

z koncertu *Cztery pory roku* Antonio Vivaldiego; reż., scen., oprac. plast., animacja: Wiesław Bober; muzyka w wykonaniu Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia i Telewizji w Poznaniu pod dyrekcją Agnieszki Duczmal, skrzypce – Jerzy Miłewski; zdj.: Krzysztof Szyszka; animacja kombinowana; 35 mm; 6 min.

4. Lot Trzmiela

do muzyki Mikołaja Rimskiego-Korsakowa; reż., scen., oprac. plast.: Hieronim Neumann; animacja: Hieronim Neumann, Krzysztof Brzozowski; zdj.: Zbigniew Kotecki; aranżacja i wykonanie muzyki: Zbigniew Kozub; animacja żywego planu; 35 mm; 5 min.

5. Marsz Turecki

do muzyki Wolfganga Amadeusa Mozarta; reż., scen., oprac. plast., animacja: Witold Giersz; zdj.: Kazimierz Strzemecki; muzyka w wykonaniu Orkiestry Franca Pourseła; animacja klasyczna; 35 mm; 3,45 min.

6. Marzenie

do muzyki Roberta Schumanna; reż., scen., oprac. plast., animacja: Hieronim Neumann; zdj.: Krzysztof Szyszka; wykonanie muzyki – Andrzej Fatański – fortepian; animacja kombinowana; 35 mm; 4,5 min.

7. Nad pięknym modrym Dunajem

do muzyki Johanna Straussa; reż., scen., oprac. plast., animacja: Aleksandra Korejwo; zdj.: Krzysztof Napierała; muzyka w wykonaniu Strauss Festival Orchester pod dyrekcją Willy Behlera; animacja w materii sypekier; 35 mm; 6,5 min.

8. Picasso

film z cyklu „Impresje”; reż., scen., oprac. plast., animacja: Artur Wrotniewski; zdj.: Krzysztof Szyszka; muz.: Jerzy Zieleniak; animacja klasyczna; 35 mm; 5 min.

9. Światło księżyc

do muzyki Claude'a Debussy'ego; reż., oprac. plast.: Jacek Kasprzycki; scen.: Tamara Sorbian; zdj.: Krzysztof Szyszka; animacja: Janusz Gałązkowski; muzyka w wykonaniu Kazimierza Gierżoda; animacja klasyczna; 35 mm; 5,5 min.

Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej

I. Seriale:

1. Bajki Pana Bałagana

– *Królowna Śmieszka* – reż.: Bronisław Zeman, Andrzej Sperling; scen.: Jerzy Niemeżuk; zdj.: Maryla Adamek; muz.: Bogumił Pasternak; oprac. plast.: Aleksander Oczko; 622 m; 22 min. 8 s.

– *O dziwnym Smaku i niezwykłym Smogu* – reż.: Bronisław Zeman, Andrzej Sperling; scen.: Jerzy Niemeżuk; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Bogumił Pasternak; oprac. plast.: Aleksander Oczko; 571 m; 20 min. 9 s.

2. Lis Leon

– *Dawno, dawno temu* – reż.: Bronisław Zeman; scen.: Krzysztof Kowalski; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Marek Wilczyński; oprac. plast.: Stanisław Dulz, Romuald Klys, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Bronisław Zeman; 262 m; 9 min. 6 s.

– *Duchy* – reż.: Franciszek Pyter; scen.: Krzysztof Kowalski; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Marek Wilczyński; oprac. plast.: Stanisław Dulz, Romuald Klys, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Franciszek Pyter; 276 m; 10 min. 12 s.

– *Kosmos 2000* – reż.: Andrzej Flettner; zdj.: Dorota Poraniewska; oprac. plast.: Stanisław Dulz, Romuald Klys, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Andrzej Flettner; 274 m; 10 min.

– *Serce i szpada* – reż.: Franciszek Pyter; scen.: Krzysztof Kowalski; zdj.: Maryla Adamek; muz.: Marek Wilczyński; oprac. plast.: Stanisław Dulz, Romuald Klys, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Franciszek Pyter; 249 m; 9 min. 13 s.

– *W samo południe do Ymy* – reż.: Andrzej Flettner; zdj.: Dorota Poraniewska; oprac. plast.: Stanisław Dulz, Romuald Klys, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Andrzej Flettner; 274 m; 10 min.

– *Złoto pustyni* – reż.: Andrzej Sperling; scen.: Krzysztof Kowalski; zdj.: Maryla Adamek; muz.: Marek Wilczyński; oprac. plast.: Stanisław Dulz, Romuald Klys, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Andrzej Sperling; 279 m; 10 min. 23 s.

3. Podróże do bajek

– *Królowna w złym humorze* – reż.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko; scen.: Mieczysław Woźny; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Marek Niedzielko; oprac. plast.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Aleksander Oczko; 256 m; 9 min. 38 s.

4. Szkoła Mędrców

– *Fortepian* – reż.: Marek Luzar; scen.: Marek Skwarniecki, Marek Luzar; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Janusz Kohut; oprac. plast.: Marek Luzar; 127 m; 5 min.

II. Filmy pojedyncze:

1. Det var engang

reż.: Ketil Jakobsen; scen.: Ketil Jakobsen, Beata Krupska; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Steinar Olfsdal; oprac. plast.: Małgorzata Horecka, Jan Petryszyn, Franciszek Pyter; film składający się z trzech nowel zrealizowany dla kontrahenta norweskiego (Norskfilm). Każda część opowiada znane w Skandynawii motywy bajkowe. I – *Trolle* – 530 m (19 min. 4 s.), II – *Trzy cytryny* – 621 m (22 min. 8 s.), III – *Dwanaście kaczek* – 609 m (22 min. 3 s.).

III. Filmy reklamowe:

1. Smok (KPN)

reż.: Jan Petryszyn; scen.: Jan Petryszyn, Mieczysław Woźny; muz.: Zenon Kowalowski; oprac. plast.: Jan Petryszyn, Andrzej Flettner; 14 m; 0,5 min. Reklamówka na kampanię wyborczą KPN.

Wytwórnia Filmowa „Dydakta” w Warszawie

1. Język migowy – Bogactwa naturalne

reż.: Przemysław Borkowski; zdj.: Ryszard Jastrzębski; 100 m. Film przeznaczony dla nauczycieli i wychowawców dzieci niesłyszących oraz studentów surdopedagogiki uczących się języka migowego.

2. Język migowy – Las

j. w.; 100 m.

3. Język migowy – O pogodzie

j. w.; 110 m.

4. Język migowy – W ogrodzie

j. w.; 120 m.

5. Pierwsza pomoc w wypadkach oparzeń

reż.: Mieczysław Adamek; zdj.: Marek Kobert, Andrzej Kalinowski, Tadeusz Raczyński; 170 m.

Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych „SPORTFILM”

1. AIDS – możesz przedłużyć swoje życie

real.: dr n. med. Mariusz Popielarski; scen.: dr n. med. Małgorzata Kozłowska-Wojciechowska; zdj.: Mieczysław Dobrowolski; muz.: kompilowana – Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 19 min. Film opowiada o nosicielu, który odpowiednią dietą wzmacnia system odpornościowy dając sobie nadzieję na doczekanie się skutecznego lekarstwa.

2. Akrobatyka sportowa – stanie na jednej ręce

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Konrad Zieliński; muz.: kompilowana; video; 22 min. Film szkoleniowo-instruktażowy na potrzeby Polskiego Związku Akrobatyki

3. Boks – obrony w technice nauczania walki bokserskiej

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen.: dr Wiktor Nowak; muz.: kompilowana – Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 25 min. Trener Michał Szczepan prowadzi trening z młodymi pięścierzami, którzy chcą się nauczyć prawidłowej walki bokserskiej.

4. Co trzeba wiedzieć o AIDS

real., komentarz: dr n. med. Mariusz Popielarski; scen.: prof. dr hab. Andrzej Stapiński; zdj.: Mieczysław Dobrowolski; muz.: kompilowana – Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 16 min. Lekarze mówią, co oznacza choroba AIDS, jak można się nią zarazić, czego należy unikać, jakie są podstawowe warunki bezpieczeństwa.

5. Judo – szkolenie techniczne młodzieży

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Jan Ślaski; muz.: kompilowana – Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 28 min. Film szkoleniowy dla trenerów i nauczycieli szkół sportowych i podstawowych.

6. Koszykówka – podstawowe umiejętności ataku

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen.: Janusz Mróz; muz.: kompilowana – Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 29 min. Film szkoleniowy.

7. Mazury – kraina tysiąca jezior

real., scen., komentarz: Krzysztof Szmagier; zdj.: Andrzej Ramlau; muz.: kompilowana – Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 18 min. Film krajoznawczo-turystyczny pokazujący piękno i walory turystyczne tego regionu Polski.

8. Ocal nowe życie !

real., scen., komentarz: dr n. med. Mariusz Popielarski; zdj.: Mieczysław Dobrowolski; muz.: kompilowana – Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 10 min. Wzruszająca opowieść o młodej dziewczynie, nosicielce wirusa HIV, która zachodzi w ciążę, przeżywa załamanie, ale dzięki mądrej i zyczliwej pomocy lekarzy i Kościoła rodzi zdrowe dziecko i zakłada szczęśliwą rodzinę.

9. Próchnica – nowe metody profilaktyki u dzieci i młodzieży

real., scen.: Krzysztof Szmagier; zdj.: Andrzej Ramlau; muz.: kompilowana Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 15 min. Film o lakowaniu i lakirowaniu zębów, zabiegach skutecznie zapobiegających próchnicy u dzieci i młodzieży.

10. Skok w dal

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen.: mgr Zdzisław Kokot, mgr Andrzej Lasocki; muz.: kompilowana video; 20 min. Film szkoleniowy z udziałem czołowych zawodników tej dyscypliny sportu.

11. Wielkopolska

real., zdj.: komentarz: Ryszard Gajewski; scen.: mgr Alicja Bittner; muz.: Waldemar Parzyński; video; 23 min. Krajoznawczo-promocyjny film o tej nie w pełni jeszcze odkrytej turystycznie atrakcyjnej krainie, pełnej malowniczych krajobrazów, starych wiatraków, zabytków architektury, zamków, pałaców, zabytków muzealnych, starych klasztorów i nowoczesnych hoteli.

12. Zimowa Uniwersjada Zakopane'93

real., scen., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; muz.: kompilowana – Małgorzata Przedpelska-Bieniek; video; 27 min. Film pokazuje ceremonię otwarcia i zamknięcia Uniwersjady, sportowe zmagania studentów, liczne imprezy towarzyszące tej imprezie, a także folklor zakopiański i przyrodę

Video Studio Gdańsk

1. Biuro pisania podań

reż.: Mirosław Bork; zdj.: Julian Szczerkowski; 47 min. Spektakl TV wg opowiadania W. Terleckiego.

2. Dziki bez

real.: Jacek Sarnacki; zdj.: Tomasz Lewiński; 80 min. Film o mniejszości ukraińskiej w Polsce.

3. Eryk i Laura. Ballada z przyszłości

reż.: Krzysztof Babicki; zdj.: Julian Szczerkowski; 51 min. Spektakl TV wg sztuki I. Tuomarili.

4. Jaka była i nie była – Irena Krzywicka

real.: Maria Zmarz-Koczanowicz; zdj.: Andrzej Adamczak; 67 min.

5. Jarosław Iwaszkiewicz – jakim pozostał w ludzkiej pamięci

real.: Mieczysław B. Vogt; zdj.: Julian Szczerkowski; 59 min.

6. Kolędy na Jasnej Górze

real.: Mariusz Wojacek; zdj.: Artur Radzko; 50 min. Bożonarodzeniowy program muzyczny.

7. Padł na ulicy Gdańska

real.: Ewa Górńska, Athena Sawidis-(Gniłańska); 21 min. Film przypominający wydarzenia w Gdańsku w 1981 roku, a na ich tle tragedię Antoniego Browarczyka, który zginął 17 grudnia.

8. Peepshow u Holzerów

reż.: Mirosław Bork; zdj.: Julian Szczerkowski; 67 min. Spektakl TV wg sztuki M. Kobeliego.

9. Pocztówki z Moskwy

real.: Iwona Bartólewska; zdj.: Ruben Pietrosow; cykl 16 odcinków po 15 minut poświęconych najbardziej znanym postaciom życia politycznego, społecznego i kulturalnego stolicy Rosji.

10. Rosja – co po kryzysie.

Widziane znad Sekwany

real.: Andrzej Mietkowski, Piotr Morawski; zdj.: Wojciech Ostrowski; 75 min; Obraz państwa rosyjskiego po wydarzeniach w październiku 1993, widziany oczyma emigrantów rosyjskich mieszkających w Paryżu.

11. Ślad na lodzie

real.: Iwona Bartólewska; zdj.: Andrzej Galiński; 27 min. Zmiany klimatyczne w północnych rejonach Morza Barentsa niosą życie lub śmierć wielu organizmom. Te i inne przykłady ingerencji ludzkiej w naturę bada międzynarodowa ekspedycja, której towarzyszy ekipa VSG.

**POLSKIE PREMIERY
FILMÓW ZAGRANICZNYCH**

Adwokat diabła

(Guilty As Sin), reż.: Sidney Lumet, USA, 1993, 107 min.

Alive – dramat w Andach

(Alive), reż.: Frank Marshall, USA, 1992, 126 min.

Anioł przy moim stole

(An Angel at My Table), reż.: Jane Campion, Nowa Zelandia, 1990, 158 min.; (Konfrontacje)

Aż na koniec świata

(Until the End of the World), reż.: Wim Wenders, Niemcy-Francja-Australia, 1991, 158 min.; (Konfrontacje)

Barton Fink

(Barton Fink), reż.: Joel Coen, USA, 1991, 116 min.; (Konfrontacje)

Bez przebaczenia

(Unforgiven), reż.: Clint Eastwood, USA, 1992, 131 min.

The Bodyguard

(The Bodyguard), reż.: Mick Jackson, USA, 1992, 129 min.

Bohater ostatniej akcji

(Last Action Hero), reż.: John McTier, USA, 1993, 122 min.

Bumerang

(Boomerang), reż.: Reginald Hudlin, USA, 1992, 117 min.

Candyman

(Candyman), reż.: Bernard Rose, USA, 1992, 101 min.

Caravaggio

(Caravaggio), reż.: Derek Jarman, Wielka Brytania, 1986, 93 min.

Czarna lista Hollywoodu

(Guilty by Suspicion), reż.: Irvin Winkler, 1992, USA, 105 min.

Denis rozrabiaka

(Denis the Menace), reż.: Nick Castle, USA, 1993, 96 min.

Dobre chęci

(Den Goda Viljan), reż.: Bille August, Szwecja, 1992, 181 min.; (Konfrontacje)

Drakula

(Bram Stoker's Dracula), reż.: Francis Ford Coppola, USA, 1992, 130 min.

Dzień Świstaka

(Groundhog Day), reż.: Harold Ramis, USA, 101 min.

Dziewczyna z Jersey

(Jersey Girl), reż.: David Burton Morris, USA, 1992, 95 min.

Egzorcysta 2 1/2

(Repossessed), reż.: Bob Logan, USA, 1992, 81 min.

Fałszywy senator

(The Distinguished Gentleman), reż.: Jonathan Lynn, USA, 1992, 112 min.

Firma

(The Firm), reż.: Sydney Pollack, USA, 1993, 154 min.

Forteca

(Fortress), reż.: Stuart Gordon, Australia, 1991, 88 min.

Fortepian

(The Piano), reż.: Jane Campion, Australia, 1992, 117 min.

Glengarry Glen Ross

(Glengary Glen Ross), reż.: James Foley, USA, 1992, 100 min

Godzilla kontra król Ghidorah

(Godzilla vs. King Ghidorah), reż.: Kazuki Omori, Japonia, 1991, 97 min.

Gorzkie Gody

(Bitter Moon), reż.: Roman Polański, Wielka Brytania-Francja, 1992, 134 min.

Gracz

(The Player), reż.: Robert Altman, USA, 1992, 124 min.; (Konfrontacje)

Hoffa

(Hoffa), reż.: Danny De Vito, USA, 1992, 140 min.

Homo Faber

(Homo Faber/The Voyager), reż.: Volker Schlöndorff, Niemcy-Francja-Grecja, 1990, 117 min.

Hot Shots! 2

(Hot Shots! 2), reż.: Jim Abrahams, USA, 99 min.

Indochiny

(Indochine), reż.: Régis Wargnier, Francja, 1992, 154 min.

Kochana Emmo, Droga Böbe

(Edes Emma, Draga Böbe – Vazlatok, aktok), reż.: Istvan Szabo, Węgry, 1991, 81 min.; (Konfrontacje)

**Kochanie, powiększyłem
dzieciaka**

(Honey, I Blew Up The Kid), reż.: Randall Kleiser, USA, 1992, 89 min.

Kłopoty z facetami

(Man Trouble), reż.: Bob Rafelson, USA, 1992, 100 min.

**Król wzgórz, reż.: Steven
Soderbergh, 1993, USA**

Krzyk kamienia

(Schrei aus Stein), reż.: Werner Herzog, Niemcy-Francja-Kanada, 1991, 106 min.; (Konfrontacje)

Ludzie jak my

(Simple Men), reż.: Hal Hartley, USA, 1992, 104 min.

Ludzie honoru

(A few good Men), reż.: Rob Reiner, USA, 1992, 140 min.

Lowca robotów (wersja reżyserska)

(Blade Runner: the Director's Cut), reż.: Ridley Scott, USA, 1982, 110 min.

Mapa ludzkiego ciała

(Map of the Human Heart), reż.: Vincent Ward, Wielka Brytania-Australia, 1992, 109 min.

Mąż fryzjerki

(Le mari de la coiffeuse), reż.: Patrice Leconte, Francja, 1990, 80 min.

Mężowie i kochankowie

(Husbands and Lovers), reż.: Mauro Bolognini, USA, 1991

Mężowie i żony

(Husbands and Wives), reż.: Woody Allen, USA, 1992, 108 min.; (Konfrontacje)

Miecz Aleksandra

(Swordsman), reż.: Michael Kennedy, USA, 1992, 99 min.

Mister Niańka (patrz: Pan Niańka)**Mistrz deskorolki**

(Gleaming the Cube), reż.: Graeme Clifford, USA, 1988, 105 min.

Mistrz szpady

(El maestro de esgrima/The Fencing Master), reż.: Pedro Olea, Hiszpania, 1993, 88 min.

Mordercza rozgrywka

(Knight moves), reż.: Carl Schenkel, RFN-USA, 1992, 116 min.

Mój brat Kain

(Raising Cain), reż.: Brian De Palma, USA, 1992, 99 min.

Mroki miasta

(Night and the City), reż.: Irwin Winkler, USA, 1992, 100 min.

Myszy i ludzie

(Of Mice and Men), reż.: Gary Sinise, USA, 1991, 111 min.

Nagi lunch

(Naked Lunch), reż.: David Cronenberg, Wielka Brytania-Kanada, 1991, 115 min.; (Konfrontacje)

Na krawędzi

(Cliffhanger), reż.: Renny Harlin, USA, 1993, 112 min.

Na linii ognia

(In the Line of Fire), reż.: Wolfgang Petersen, USA, 1993, 129 min.

Niebo nad Berlinem

(Der Himmel über Berlin/Les ailes du desir), reż.: Wim Wenders, RFN-Francja, 1987, 130 min.

Nieoczekiwany atak

(Blind Side), reż.: Geoff Murphy, USA, 1993, 100 min.

Niemoralna propozycja

(Indecent Proposal), reż.: Adrian Lyne, USA, 1993, 118 min.

Niesamowita McGoy

(The Real McCoy), reż.: Russell Mulcahy, USA, 1993, 100 min.

Nieuchwytny cel

(Hard Target), reż.: John Woo, USA, 1993, 97 min.

Noc na ziemi

(Night on Earth), reż.: Jim Jarmusch, USA, 1991, 127 min.

Obcy wśród nas

(A Stranger Among Us), reż.: Sidney Lumet, USA, 1992, 111 min.

Olej Lorenza

(Lorenzo's Oil), reż.: George Miller, USA, 1992, 135 min.

Opowieść Wigilijna Muppetów

(The Muppet Christmas Carol), reż.: Brian Henson, USA, 1992, 90 min.

Orlando

(Orlando), reż.: Sally Potter, Wielka Brytania-Rosja-Włochy-Holandia-Francja, 1992, 93 min.

Ostatni Mohikanin

(The Last of the Mohicans), reż.: Michael Mann, USA, 1992, 122 min.

Owoce namiętności

(Les Fruits de la Passion/Shana Ningyo), reż.: Shuji Terayama, Francja-Japonia, 1981, 83 min.

Otchłań

(The Abyss: Special Edition), reż.: James Cameron, USA, 1993, 171 min.

Pan Niańka

(Mr Nanny), reż.: Michael Gottlieb, USA, 1992, 84 min.

Park Jurajski

(Jurassic Park), reż.: Steven Spielberg, USA, 1993, 127 min.

Piękna złoźnica

(La Belle Noiseuse), reż.: Jacques Rivette, Francja, 1991, 240 min.; (Konfrontacje)

Podwójny kamuflaż

(Deep Cover), reż.: Bill Duke, USA, 1992, 112 min.

Pojedynek oszustów

(Midnight Sting), reż.: Michael Ritchie, USA, 1992, 98 min.

Ponownie opętana (patrz: Egzorcysta 2 1/2)**Powrót do Howard's End**

(Howard's End), reż.: James Ivory, Wielka Brytania, 1991, 144 min.

Pozytywka

(Music-Box), reż.: Costa-Gavras, USA-Kanada, 1989, 126 min.

Półtora gliniarza

(Cop and a Half), reż.: Henry Winkler, USA, 1992, 92 min.

Przepiórki w płatkach róży

(Como agua para chocolate), reż.: Alfonso Arau, Meksyk, 1992, 116 min.

Przypadkowy bohater

(Accidental Hero), reż.: Stephen Frears, USA, 1992, 112 min.

Red Rock West

(Red Rock West), reż.: John Dahl, USA, 1993, 95 min.

Reporter

(The Public Eye), reż.: Howard Franklin, USA, 1991, 99 min.

Robin Hood – faceci w rajtuzach

(Robin Hood: Man in Tights), reż.: Mel Brooks, USA, 1993

Rok komety

(Year of the Comet), reż.: Peter Yates

Roztańczony buntownik

(Strictly Ballroom), reż.: Baz Luhrmann, Australia, 1992, 94 min.

Schtonk, czyli wielkie fałszerstwo

(Schtonk!), reż.: Helmut Dietl, Niemcy, 1992, 111 min.

Sidla miłości

(Body of Evidence), reż.: Uli Edel, USA, 1992, 104 min.

Skaza

(Damage/Fatale), reż.: Louis Malle, Wielka Brytania-Francja, 1992, 110 min.

Sliver

(Sliver), reż.: Phillip Noyce, USA, 1993, 108 min.

Smażone, zielone pomidory

(Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe), reż.: Jon Avnet, USA, 1991, 130 min.

Smętarz dla zwierząt II

(Pet Semetary 2), reż.: Mary Lambert, USA, 1992, 100 min.

Smok-historia Bruce' Lee

(Dragon: the Bruce Lee Story), reż.: Rob Cohen, USA, 1993, 119 min.

Snajper

(Sniper), reż.: Luis Llosa, USA, 1992, 97 min.

Sneakers

(Sneakers), reż.: Phil Alden Robinson, USA, 1992, 125 min.

Stalingrad

(Stalingrad), reż.: Joseph Vilsmaier, Niemcy, 1992, 138 min.

Strzelając śmiechem I

(National Lampoon's Loaded Weapon 1), reż.: Gene Quintano, USA, 1993, 83 min.

Super Mario Bros

(Super Mario Bros), reż.: Rocky Morton, Annabel Jankel, USA, 1993, 105 min.

Szalona rodzinka

(Folks), reż.: Ted Kotcheff, USA, 1992

Ścigany

(The Fugitive), reż.: Andrew Davis, USA, 1993, 127 min.

Tina

(Tina-What's Love got to do with it), reż.: Brian Gibson, USA, 1993, 116 min.

Trujący bluszcz

(Poison Ivy), reż.: Katt Shea Ruben, USA, 1992, 92 min.

Trzech małych Ninjów

(3 Ninjas), reż.: John Turteltaub, USA, 1992, 87 min.

Trzy serca

(Three of Hearts), reż.: Yurek Bogayevich, USA, 1992, 102 min.

Twin Peaks – Ogniu krocz za mną

(Twin Peaks – Fire Walk With Me), reż.: David Lynch, USA, 1992, 134 min.

1492– Wyprawa do raju

(1492: Conquest of Paradise), reż.: Ridley Scott, USA, 1992, 155 min.

Uciec, ale dokąd

(Nowhere to run), reż.: Robert Harmon, USA, 1992, 94 min.

Ucieczka niewinnego

(La corsa dell'innocente), reż.: Carlo Carlei, Włochy-Francja, 1992, 100 min.

Urga

(Urga), reż.: Nikita Michalkow, Francja-ZSRR, 1991, 118 min.; (Konfrontacje)

Wiatr

(Wind), reż.: Carroll Ballard, USA, 1992, 125 min.

Wichrowe wzgórza

(Wuthering Heights), reż.: Peter Kosminsky, USA, 1992, 106 min.

Wielki kanion

(Grand Canyon), reż.: Lawrence Kasdan, USA, 1991, 134 min.; (Konfrontacje)

Wędrowka do domu

(Homeward Bound), reż.: Duwayne Dunham, USA, 1993, 86 min.

Wojownicze żółwie Ninja III

(Teenage Mutant Ninja Turtles III), reż.: Stuart Gillard, USA, 1993, 95 min.

Wschodzące słońce

(Rising Sun), reż.: Philip Kaufman, USA, 1993, 129 min.

Współkaratecy

(Sidekicks), reż.: Aaron Norris, USA, 1991, 91 min.

Wszystkie poranki świata

(Tous les matins du monde), reż.: Alain Corneau, Francja, 1991, 114 min.

Wściekle psy

(Reservoir Dogs), reż.: Quentin Tarantino, USA, 1992, 100 min.

Wysokie obcasy

(Tacones lejanos), reż.: Pedro Almodovar, Hiszpania-Francja, 1991, 113 min.

Zabaweczki

(Toys), reż.: Barry Levinson, USA, 1992, 121 min.

Zakonnica w przebraniu

(Sister Act), reż.: Emile Ardolino, USA, 1992, 100 min.

Zapach kobiety

(Scent of a Woman), reż.: Bo Goldman, USA, 1992, 157 min.

Zawieście czerwone latarnie

(Dahong Denglong Gaogao Gua), reż.: Zhang Yimou, Hongkong-Chiny-Tajwan, 1991, 126 min.; (Konfrontacje)

Zniknięcie

(The Vanishing), reż.: George Sluizer, USA, 1993, 110 min.

Zły porucznik

(Bad Lieutenant), reż.: Abel Ferrara, USA, 1992, 98 min.

FILMY ANIMOWANE

Aladyn

(Aladin), reż.: John Musker, Ron Clements, USA, 1992, 90 min.

Piękna i bestia

(Beauty and the Beast), reż.: Gary Trousdale, USA, 1991, 84 min.

Tom i Jerry – ale kino

(Tom and Jerry-the Movie), reż.: Phil Roman, USA, 1991, 90 min.

**WYNIKI
KRAJOWYCH FESTIWALI
I PRZEGLĄDÓW
FILMOWYCH
(wybór)**

**TARNOWSKA NAGRODA
FILMOWA**
(Przeгляд polskich filmów
wprowadzonych na ekrany
w 1993 r.)
TARNÓW (22 – 27 II)

Nagroda Jury – statuetka „Lelivity”: *Zwolnieni z życia*, reż. Waldemar Krzystek; Nagroda specjalna: *Tragarz puchu*, reż. Andrzej Kijowski; Nagroda publiczności – statuetka „Maszkarona”: *Zwolnieni z życia*, reż. Waldemar Krzystek; Nagroda Jury młodzieżowego: Waldemar Krzystek za film *Zwolnieni z życia*, Andrzej Kijowski za film *Tragarz puchu*, Wojciech Kilar za muzykę do filmu Krzysztofa Zanussiego *Dotknięcie ręki*.

**III OGÓLNOPOLSKI
I MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL FILMU
REKLAMOWEGO I REKLAMY
KRAKÓW (25 – 27 II)**

Statuetki „Tytanów” w konkursie polskich filmów reklamowych otrzymali: najlepszy reżyser – Jacek Kępcik i Basia Poznański (*Okna – Termo-plast*), najlepszy scenarzysta – Jerzy Orłowski (*Bambolino – samolot*), autor najlepszych zdjęć – Jacek Mierosławski (*Stalowa Wola*), autor najlepszej muzyki – Jerzy Matuszkiewicz (*Centertel*), najlepszy producent – Agencja Lintas za blok filmów reklamowych firmy *Johnson and Johnson*.

Statuetki „Tytanów” w konkursie zagranicznych filmów reklamowych adaptowanych na rynek polski otrzymali: Agencja Reklamowa Young and Rubicam Poland za film *Ruffles* – główna nagroda, Agencja Reklamowa Ogilvy and Mather Poland za film *Aquafresh – pasta do zębów* i Agencja Publicis FCB Poland za film *Dim Sara Lee* – druga nagroda.

**IV MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL WIZUALNYCH
REALIZACJI OKOŁO-
MUZYCZNYCH WRO'93
WROCŁAW (5–7 V)**

Główna nagroda: Peter Forgacs i Tibor Szenez (Węgry) za pracę *Tractatus*, druga nagroda: Volker Schreiner (Niemcy) za pracę *Open up*, trzecia nagroda: Istvan Kantor (Kanada) za pracę *Barricades* i Berlou (Francja) za pracę *Ex memoriam*, wyróżnienie: Tomasz Wójcik-Waciak (Polska) za pracę *Film*

**VII MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL FILMÓW
KATOLICKICH
NIEPOKALANÓW (20–24 V)**

Grand Prix: ex aequo – tryptyk: *Jeszcze wczoraj, Dzisiaj mamy wybór, Jutro*, reż.: Krzysztof Żurowski i *Nic mi się złego nie może stać*, reż.: Izabela Szyłko; I nagroda w kategorii filmu fabularnego: *Nie-normalni*, reż.: Jacek Bławut. I na-

groda w kategorii dokumentu: *Przejscios dienos os atminimud (Pamięci dnia, który odszedł)*, reż.: Sarunas Bartas; I nagroda w kategorii programów telewizyjnych i katechetycznych: *Wyrzucanie światła*, reż.: Mieczysław Sokolowski; I nagroda w kategorii filmu amatorskiego: *Kościoly Wołynia*, reż.: Mieczysław Malinowski.

**XXX MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL FILMÓW
KRÓTKOMETRAŻOWYCH
KRAKÓW (24 – 29 V)**

Grand Prix – Złoty Smok: *Salam – Alejkum, Inguszi*, real. anonimowa (Rosja); Kategoria filmów dokumentalnych: Nagroda Główna – Srebrny Smok: *Kostior na płoszczadzi (Stos na placu)*, reż.: Władimir Jarmoszenko (Rosja); Brązowy Smok: *Jedno życie*, reż.: Piotr Kuziński (Polska). Kategoria filmów animowanych: Nagroda Główna – Srebrny Smok: *The Village (Gródek)*, reż.: Mark Baker (Wlk. Brytania); Brązowy Smok: *Screen Play (Sztuka ekranowa)*, reż.: Barry J.C. Purves (Wlk. Brytania). Nagroda FIPRESCI: *A Sense of History (Poczucie historii)*, reż.: Mike Leigh (Wlk. Brytania), wyróżnienie: *The Village*. Nagroda Szefa Agencji scenariuszowej za najciekawszą formę filmową: *Dag, Jan (Do widzenia, Janie)*, reż.: Jan Van Den Berg (Holandia). Don Kichot – Nagroda Międzynarodowej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych FICC: *La Batteur Du Bolero (Werblista z Bolera)*, reż.: Patrice Leconte (Francja). Nagroda Działu Form Dokumentalnych TVP I: *Sigrid Undset – a portrait*, reż.: Maria Fuglvaag-Warsinski (Norwegia). Dyplomy honorowe: *Kumagaya – Saigo – No Kosho*, reż.: Renzo Kinoshita (Japonia), *Neonovi Prikazki (Bajki spod neonów)*, reż.: Eldora Trajkowa (Bulgaria), *Son Smieszno-go Człowieka (Sen śmieszno-go człowieka)*, reż.: Aleksanser Pietrow (Rosja), *Mgła*, reż.: Irena Kamińska (Polska), *Trwoga*, reż.: Andrzej Titkow (Polska), *Zaproszenie*, reż.: Paweł Woldan (Polska).

XI MIĘDZYNARODOWY
PRZEGLĄD DZIECIĘCYCH
I MŁODZIEŻOWYCH FILMÓW
AMATORSKICH WARSZAWA

Nagrody w konkursie polskim: W kategorii wiekowej do 15 lat: I nagroda: *Nieporozumienie*, reż.: Damian Opaliński (AKF „Laterna Magica” w Legnicy). W kategorii filmów młodzieżowych do 19 lat: I nagroda: *Złoty kurz*, *Kanibalne uczucie*, reż.: Aneta Gutkowska (AKF „SAWA” w Warszawie), II nagroda: *Mucha*, *Sąsiedzi*, reż.: Jaś Holubas, Michał Bulik; I nagroda w konkursie międzynarodowym: zestaw 6 filmów animowanych w reż. szkolnego zespołu z Edynburga. Nagroda publiczności: Miłosz Kaliński za videoclip *Keep young and beautiful*

XXIII LUBUSKIE LATO
FILMOWE
ŁAGÓW (20–27 VI)

Złote Grono: *Wszystko, co kocham* (*Všetko čo mam rad*), reż.: Martin Sulik (Słowacja); Srebrne Grono: *Pielgrzymi ziemi*, reż.: Gytis Lukšas (Litwa); *Dzieciobójstwa* (*Gyrekgyilkosságok*), reż.: Ildiko Szabo (Węgry); Adek Drabiński za reżyserię i Piotr Woytowicz za zdjęcia do filmu *Szuler* (Polska). Don Kichot – nagroda Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych: *Pograbek*, reż.: Jan Jakub Kolski. Nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji: *Pograbek*. Nagroda Klubu Kultury Filmowej w Zielonej Górze: *Wszystko jest w porządku*, (dok.), reż.: Jurij Chaszcze-wacki (Białoruś). Nagroda Specjalna im. Juliusza Burskiego: Marcel Łoziński za film dokumentalny *89 mm od Europy*.

IX WARSZAWSKI
FESTIWAL FILMOWY
(7–17 X)

Wyniki plebiscytu publiczności na najlepszy film festiwalu: *Coffee and cigarettes* (*Somewhere in California*) (*Kawa i papierosy – Gdzieś w Kalifornii*), reż.: Jim Jannusch, USA, 1993; Rejs, reż.: Marek Piwowski, Polska, 1970; *Tous les matins du monde* (*Wszystkie poranki świata*), reż.: Ala-

in Corneau, Francja, 1991 oraz *The commitments*, reż.: Alan Parker, Wielka Brytania, 1991; *Belle époque* (*Piękna epoka*), reż.: Fernando Trueba, Hiszpania-Portugalia-Francja, 1992; *Naked* (*Nadzy*), reż.: Mike Leigh, Wielka Brytania, 1993; *Les nuits fauves* (*Szalona noc*), reż.: Cyril Collard, Francja, 1993; *Qiu ju da gnansi* (*Historia Qiu Ju*), reż.: Zhang Yimou, Chiny, 1992; *Hsi Yen* (*Bankiet weselny*), reż.: Ang Lee, Tajwan, 1993; *Leolo* (*Leolo*), reż.: Jean-Claude Lauzon, Kanada-Francja, 1992; a także filmy Spike'a Lee i Pedro Almodovara.

XVIII FESTIWAL
POLSKICH FILMÓW
FABULARNYCH GDYNIA
(6–12 XI)

Grand Prix – Złote Lwy Gdańskie: ex aequo – *Kolejność uczuć*, reż.: Radosław Piwowski i *Przypadek Pokosińskiego*, reż.: Grzegorz Królikiewicz; Nagroda Specjalna Jury: ex aequo – *Rozmowa z człowiekiem z szafy*, reż.: Mariusz Grzegorzek i *Jańcio Wodnik*, reż.: Jan Jakub Kolski; Nagrody za: reżyserię: Feliks Falk (*Samowółka*), – scenariusz: nie przyznano, – debiut reżyserski: ex aequo – Łukasz Wyleżalek (*Balanga*) i Filip Zylber (*Pożegnanie z Marią*), – pierwszoplanową rolę żeńską: Anna Dymna (*Tylko strach*), reż.: Barbara Sass-Zdort), – pierwszoplanową rolę męską: Franciszek Pieczka (*Jańcio Wodnik*), – drugoplanową rolę żeńską: Danuta Szarfarska (*Pożegnanie z Marią*), drugoplanową rolę męską: Mariusz Jakus (*Samowółka*), – zdjęcia: Jolanta Dylewska (*Rozmowa z człowiekiem z szafy*), – muzykę: Tomasz Stańko (*Pożegnanie z Marią*), scenografię: Andrzej Przedworski (*Pożegnanie z Marią*), – dźwięk: ex aequo – Barbara Doma-radzka (*Pożegnanie z Marią*) i Jan Freda (*Rozmowa z człowiekiem z szafy*), – montaż: Ewa Smal (*Samowółka*), – kostiumy: Małgorzata Ajzelt i Barbara Śródka-Makówka (*Dwa księżycy*, reż.: Andrzej Baranowski). Nagroda szefa Kinematografii za osiągnięcia producenckie: Janusz Morgenstern, Gene Gutowski, Barbara Pec-Slesicka. Nagroda Prezesa ds. Radia i Telewizji: Pora na czarownicę, reż.: Piotr Łazarkiewicz. Nagroda dziennikarzy akre-

dytowanych na XVIII PFPP: *Jańcio Wodnik*. Nagroda publiczności uczestniczącej w warszawskiej replce festiwalu – Srebrna Trąbka: *Kolejność uczuć*, reż.: Radosław Piwowski. Medal za szczególne osiągnięcia dla kinematografii izraelskiej: Waldemar Dąbrowski.

I FESTIWAL POLSKIEJ
TWÓRCZOŚCI
TELEWIZYJNEJ

Nagrody Jury: Tomasz Zygadło – za reżyserię spektaklu *Moskwa Pietuszeki* i *Przyszłość mężczyzna do kobiety*, Janusz Kondratiuk – za reżyserię filmu *Głos*, Stanisław Zajęczkowski – za realizację telewizyjną spektakli *Platonow*; *Gdy rozum śpi* oraz całokształt twórczości, Andrzej Fidyk – za oryginalny scenariusz filmu dokumentalnego *Sen Staszka w Teheranie*, Tomasz Wert – za realizację światła w spektaklach *Platonow*; *Gdy rozum śpi*, *Madame de Sade*, Bolesław Kamiński – za scenografię do spektaklu *Gdy rozum śpi*, Jan Kanty Pawluśkiewicz – za muzykę *Nieszpory Ludźmierskie*, Stanisław Filip – za montaż spektakli *Moskwa Pietuszeki*, *Szklana menażeria*, *Miesiące na wsi*, Gabriela Kownacka – za najlepszą rolę kobiecą w spektaklu *Gdy rozum śpi*, Stanisława Celińska – w kategorii nagród drugoplanowych, za interpretację piosenek w widowisku *Warsztat-Gala*, Marian Opania – za najlepszą rolę męską w spektaklu *Moskwa-Pietuszeki*, w filmie *Sanna* i widowisku *Warsztat-Gala*, Marian Kociniak – za najlepszą drugoplanową rolę męską w spektaklu *Moskwa-Pietuszeki*, Tomasz Lis – za osobowość telewizyjną, Laco Adamik – nagroda specjalna za całokształt twórczości telewizyjnej, Blanka Danielewicz – nagroda specjalna za *Ekspres reporterów*, Marcel Łoziński – nagroda specjalna za filmy dokumentalne *89 mm od Europy* i *Siedmiu Żydów z mojej klasy*. Nagrody Przewodniczącego – kierownika P.J.O. PriTV Janusza Zaorskiego: Jerzy Owiak i Walter Chelstowski (za program *Róbia co chceta*). Wyróżnienia: Stanisława Ryster (*Wielka Gra*), Stanisław Janicki (*W starym kinie*), Halina i Antoni Guewińscy (*Zkamera wśród zwierząt*), Elżbieta Dzikowska i Tony Halik (*Pieprz i wanilia*). Nagro-

dy telewizyjnych: teatr TV – *Szklana mezażeria*, film TV – *Kuchnia Polska* (odc. VI), program rozrywkowy – *Kabaret Olgi Lipińskiej*, program muzyczny – *Kabaret OTTO*, film dokumentalny – *Ekspres reporterów*, program publicystyczny – *Bezludna wyspa*, program edukacyjny – *Sensacje XX wieku*, program dziecięcy i młodzieżowy – *Luz*

I MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL FILMOWY –
CAMERIMAGE '93
TORUŃ (22 – 28 XI)

Grand Prix – Złota Żaba dla najlepszego wizualnie filmu: *The Piano* (*Fortepian*), reż.: Jane Campion, autor zdjęć: Stuart Dryburgh; Nagroda Specjalna Jury: *Farewell To My Concubine* (*Zegnaj moja konkubino*), reż.: Chen Kaige, autor zdjęć: Gu Chang-wei; Złota Żaba za całokształt twórczości operatorskiej: Sven Nykvist, Statuetka Pęzga – nagroda głównego sponsora festiwalu firmy Samsung *L'enfant tton*, reż.: Patrick Grandperret, autor zdjęć Jean-Michel Humeau; Nagroda studentów wydziału operatorskiego PW-SFTVIT w Łodzi w postaci witrażka z Różyczką: *Naked*, reż.: Mike Leigh, autor zdjęć: Dick Pope; Nagroda „Gazety Wyborczej”: *Age of Innocence* (*Wiek niewinności*), reż.: Martin Scorsese, autor zdjęć: Michael Ballhaus.

IV FESTIWAL MEDIÓW
„CZŁOWIEK W ZAGROŻENIU”
ŁÓDŹ (24 – 27 XI)

Grand Prix – „Biała Kobra”: *Sposób na życie* (*Chorwacja czeka na was*), reż.: Mariusz Front; Nagrody Główne: – prezydenta miasta Łodzi: *Stalowe gardła i Pokażcie mióją śmierć* w reż. Andrzeja Gajewskiego, – wojewody łódzkiego: *Obca krew* w reż. Tomasa Wiszniewskiego, Festiwalu Mediów: *Jedno życie* w reż. Piotra Kuzińskiego; Nagroda Specjalna Polskiego Radia: Jesus Eduardo Alvarez za ścieżkę dźwiękową do filmu *Mróweża ścieżka*, Nagroda Specjalna firmy Arrow Transport Łódź –Poland za walory zdjęciowe filmu *Złoty szrał* dla Adama Pręsko i Ladysława Lipkowskiego; Nagroda Specjalna „Gazety

Wyborczej”: kierownik Studia Filmowego „Logos” Władysław Wasilewski za inspirację i wyprodukowanie filmu *Leszek Kolakowski* oraz *Kronika powstania w getcie warszawskim*, dyplom honorowe: *Posledni stanice*, reż.: Marcel Petrov, *Leszek Kolakowski*, reż.: Mieczysław Bartłomiej Vogl, *Żołnierze bez imperium*, reż.: Marek Widarski, *Przekłeta ulica*, reż.: Julian Pakula, *Nie zabijaj*, reż.: Józef Gieński.

TARNOWSKA PANORAMA
FILMOWA
TARNÓW (1–5 XII)

Nagroda dla dystrybutorów zagranicznych filmów wyświetlanych w Polsce: Złota Gałązka Taminy: Syrena Entertainment Group za wprowadzenie na polskie ekrany filmu prod. USA *Moja dziewczyna* (*My Girl*), reż. Howard Zieff; Nagroda Publiczności – Srebrna Gałązka Taminy: Syrena Entertainment Group za wprowadzenie na polskie ekrany filmu prod. USA *Książę przyplływ* (*The Prince of Tides*), reż. Barbra Streisand; Nagroda Jury młodzieżowego – Brązowa Gałązka Taminy: Fundacja Sztuki Filmowej za wprowadzenie na polskie ekrany filmu prod. USA *Poza prawem* (*Down by Law*), reż. Jim Jarmusch.

NAGRODY KRAJOWE

● „Laterna Magica '92” – nagrody przewodniczącego Komitetu Kinematografii za osiągnięcia w dziedzinie kultury filmowej: Janusz Feliks („Arahtos – Film”) za próbę stworzenia ambitnego repertuaru video przez Klub Dobrego Filmu; Bolesław Folk za upowszechnianie kultury filmowej w Czechowicach-Dziedzicach; Bożena Janicka za publicystykę filmową stawiającą pytania o podstawowe wartości; Anna Knap za stworzenie Ogólnopolskiego Konkursu Wiedzy o Filmie dla młodzieży; Anna Kozanecka za stworzenie żywego i wartościowego programu kina „Iluzjon” Filмотeki Narodowej; Jolanta Słobodzian za propagowanie sztuki filmowej wśród młodzieży i stworzenie Kina Filmów Polskich w Warszawie; Tadeusz Szczepański, Jacek Bławut za

inicjatywę wydawniczą, która ocaliła „Film na świecie”; Kazimierz Tarnas za stworzenie Młodzieżowej Akademii Filmowej. Nagrody honorowe: Roman Gutek za konsekwentne upowszechnianie sztuki filmowej w ramach profesjonalnej dystrybucji; Włodzisław Reklajtis – strażnikowi narodowej pamięci zawartej w archiwum filmowego dokumentu.

● „Złote Kaczki '92” – nagrody w plebiscycie czytelników „Filmu”: najlepszy film polski – *Psy*, reż.: Władysław Pasikowski; najlepszy film zagraniczny wprowadzony na ekrany polskich kin – *Milczenie owiec* (*The Silent of Lamb*), reż.: Jonathan Demme; najlepszy film na video – *Misja* (*Mission*), reż.: Roland Joff; najlepsza aktorka – Krystyna Janda; najlepszy aktor – Bogusław Linda.

● Nagrodę im. Andrzeja Munka otrzymał Adek Drabiński, reżyser uznanego za najlepszy debiut filmu *Szuler*; oraz Piotr Woytowicz, autor zdjęć do tego filmu.

● Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego dla najzdolniejszych młodych aktorów przyznano Katarzynie Skrzyneckiej i Rafałowi Królikowskiemu.

● Wiktory '92 – nagrody w plebiscycie na osobowości telewizyjne: Kazimierz Kutz, Zbigniew Zamachowski, Krystyna Czubówna, Elżbieta Jaworowicz, Olga Lipińska, Jerzy Owsiak, Alicja Resich-Modlińska (po raz trzeci), Irena Santor, Hanna Suchocka, Bogusław Wołoszański. Super Wiktory dla najpopularniejszych postaci w 40-letniej działalności polskiej telewizji: Edyta Wojteczak, Jan Suzin, Jerzy Wasowski, Jeremi Przybora.

● Zwycięzcami V Ogólnopolskiego Konkursu Wiedzy o Filmie zostali: Jarosław Minalto i Konrad Kujawski.

● Główną nagrodę IX Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Animowanych dla Dzieci w Dębicy zdobył film Mariana Kielbaszczaka *Odyseja Mordziaczka*.

● Warszawskie Syrenki – Nagrody Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej za najlepsze filmy na polskich ekranach w 1993 roku: *Dwa księżycy*, reż. Andrzej Barański i *Fortepian*, reż. Jane Champion (Australia).

● Złote Taśmy '93 – Nagroda Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla

najlepszego filmu polskiego i zagranicznego rozpowszechnianych w 1993 roku, przyznane przez Koło Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich: najlepszy film polski: *Dwa księżycy*, reż. Andrzej Barański; najlepszy film zagraniczny: *Kochana Emmo, droga Böbe*, reż. Istvan Szabo (Węgry); wyróżnienia: *Gracz*, reż. Robert Altman (USA); *Wszystkie poranki świata*, reż. Alain Comeau (Francja).

● Profesor Jerzy Toeplitz, krytyk i historyk filmu, organizator i rektor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi w latach 1949-1968, otrzymał pierwszy w historii tej uczelni tytuł doktora honoris causa.

● Z okazji siedemdziesięciolecia ZAiKS-u zostały przyznane dyplomy Członka Honorowego oraz Honorowe Odznaki ZAiKS-u. Wśród Członków Honorowych znalazł się m.in.: Andrzej Wajda, wśród odznaczonych Honorową Odznaką, m.in.: Wojciech Kilar, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Kut.

● Srebrne Kasety '93 – nagrody miesięcznika filmowego „Cinema Press Video” za osiągnięcia w rozpowszechnianiu filmów i programów na kasetach video w Polsce w sezonie 1992/93: w kategorii wideotek – Srebrna Kasetka '93 i tytuł Najlepszej Wypożyczalni Kaset Video: HiBiMz Żar; w kategorii dystrybutorów – Srebrna Kasetka '93 i tytuł Najlepszego Dystrybutora Roku: VISION, Warszawa; Nagroda Specjalna, statuetka „Video-Oko”: IMPERIAL, Warszawa; wyróżnienia: SILESIA-FILM z Katowic, NEPTUN VIDEO CENTER z Sopotu, TOP VIDEO z Warszawy.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA FILMÓW I REŻYSERÓW POLSKICH

● *Eine Kleine Nachtmusik Allegro* do muz. W.A. Mozarta w reż. Jacka Adamczaka zdobył Główną Nagrodę za najlepszy film animowany do 10 min. na X Międzynarodowym Festiwalu Filmów dla Dzieci w Chicago (USA)

● *Franz Kafka* – film Piotra Dumala zdobył III nagrodę dla najbardziej ory-

ginalnego filmu na X MFF w Odense. (Dania, VII/VIII)

● *Gdzie wiatr poniesie* – film Andrzeja Papuzińskiego poświęcony twórczości holenderskiego malarza Roberta Webstera otrzymał Grand Prix za reżyserię i scenariusz na XVII Międzynarodowym Festiwalu Filmów o Sztuce (FIFA) w Paryżu. (XII)

● *Jedno życie* – dokument Piotra Kuzińskiego otrzymał nagrodę Międzynarodowego Forum Kultury w Szwecji

● *Kolor pomarańczy* – film Aleksandra Kuca zdobył III nagrodę w kategorii filmów telewizyjnych na IV Bałtyckim Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Telewizyjnych Bornholm '93 (V)

● *Miejsce urodzenia* – film w reż. Pawła Łozińskiego zdobył I nagrodę w kategorii filmu dokumentalnego na Bałtyckim Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Telewizyjnych Bornholm '93 (V) oraz

– Grand Prix na IV Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Marsylii (VI)

– *Golden Gate Award* – I nagrodę w sekcji głównej „Film i Video” na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Francisco. (USA, IV/V)

● *Naprawdę krótki film o miłości, zabijaniu i jeszcze jednym przykazaniu* – w reż. Rafała Wiczyńskiego dostał nagrodę Stowarzyszenia Studentów Francuskich Artemis na Europejskim Festiwalu Filmowym w Marnes (Francja) oraz

– Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Debiutów w Annonay (Francja)

– nagrodę za najlepszy scenariusz na festiwalu w Walencji

● *Obcy musi fruwać* – film fabularny w reż. Wiesława Samiewskiego zdobył I nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Phoenix oraz nagrodę „The Most Promising Distribution” dla najlepszego filmu zagranicznego, a także I miejsce w rankingu dziennikarskim tygodnika „New Times” (USA, X)

● *89 mm od Europy* – dokumentalny film Marcela Łozińskiego otrzymał Grand Prix, Nagrodę International Federation of Film Societies (IFFS), na XXXIX Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen oraz

– II nagrodę w kategorii filmów telewizyjnych na „Balticum Film and TV Festival” Bornholm '93 (V)

– Nagrodę Jean D'Arcy i Nagrodę Specjalną France Television '93 na IV Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Marsylii (VI)

– I nagrodę w kategorii filmu dokumentalnego na I Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Vila do Conde (Portugalia, VI)

– wyróżnienie w kategorii filmu dokumentalnego – Felix '93 nagrody Europejskiej Akademii Filmowej

– „Złotego Gołębia” i wyróżnienie IG Medien na 36 Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Animowanych w Lipsku (XII)

● *Picasso, czyli jak się to zaczęło* w reż. Józefa Gębskiego otrzymał „Prix Balaton Dij” – główną nagrodę w kategorii dokumentów o tematyce kulturalnej – na Central European Initiative Balaton Festival – Keszthely '93 na Węgrzech (VI)

● *Pogrzeb kartofla* – film Jana Jakuba Kolskiego zdobył Trofeum „Premio Pegoy” – Mención Carreño na Europejskim Festiwalu Filmów o Tematyce Wiejskiej i Rybackiej w Candás – Asturia (Hiszpania, IX)

● *Przez pole* – film Jerzego Kuci zdobył „Srebrnego Tancerza” za najlepszy film animowany na XXI Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Huesca (Hiszpania, VI)

● *Rozmowa z człowiekiem z szafy* – film fabularny w reż. Mariusza Grzegorzka otrzymał wyróżnienie za debiut na 50. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji oraz

– III nagrodę na Festiwalu Młodego Kina Wschodnioeuropejskiego w Cottbus (X)

● *Sen Staszka w Teheranie* – film dokumentalny w reż.: Andrzeja Fidyka zdobył „Silver Sesterce”, Nagrodę FILPRESCI oraz wyróżnienie publiczności na 25. Międzynarodowym Festiwalu Filmu Dokumentalnego w Nyon

● *Serbian Epics* – film prod. BBC-Film w reż. Pawła Pawlikowskiego zdobył nagrodę producentów na IV Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Marsylii (VI)

● *Testament* – filmu dok. Jerzego Ziembickiego wyprodukowany w SF „Kontra” otrzymał nagrodę specjalną w kategorii filmów historycznych na IV Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Rzymie zorganizowanym pod hasłem „Armie i narody” (XII)

● *Tragarz Puchu* – film fabularny Janusza Kijowskiego otrzymał w Berlinie nagrodę Fundacji Artura Braunera przyznawaną filmom wspierającym porozumienie między Żydami i chrześcijanami oraz tolerancję między ludźmi odmiennych religii, ras i kultur

● *Trzy kolory. Niebieski* – fabularny film Krzysztofa Kieślowskiego zdobył na 50. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji główną nagrodę – Złotego Lwa, nagrodę za najlepszą rolę żeńską Juliette Binoche i za najlepsze zdjęcia Sławomira Idziaka, nagrodę Międzynarodowej Katolickiej Organizacji Filmowej i Młodego Lwa – nagrodę młodzieżowego jury (VIII/IX)

● *Usłyszenie mój krzyk* – film Macieja J. Drygasa otrzymał dyplom honorowy w sekcji „Film i Video”, w kategorii „Biografie w filmie” na MFF w San Francisco (USA, IV/V)

● Piotr Dumała zdobył Złotą i Srebrną Statuetkę na festiwalu Broadcast Design Award w Orlando na Florydzie za dwa zwiastuny programowe MTV oraz

– I nagrodę za plakat do jego filmu *Kafka* w konkursie plakatów na festiwalu w Annecy

● Agnieszka Holland została laureatką Żydowskiej Nagrody za Osiągnięcia Kulturalne przyznawanej przez krajową Fundację Kultury Żydowskiej w USA.

● Krzysztof Kieślowski otrzymał francuski Order Literatury i Sztuki, przyznawany wybitnym artystom (I X) oraz – prestiżową nagrodę kulturalną Uniwersytetu w Kopenhadze.

● Olaf Lubaszenko zdobył „Złotego Jaguara”, główną nagrodę aktorską na festiwalu filmowym w Meksyku za rolę w *Pamiętniku znalezionym w gabrie Jana Kidawy Błońskiego*.

● Roman Polański otrzymał przyznaną co dwa lata przez włoskie czasopismo „Film critica” filmową nagrodę „Campidoglio – Mistrzowie Kina”.

● Jerzy Radziwiłowicz otrzymał Order Sztuk Pięknych i Literatury, przyznawany przez ministra kultury Francji. (15 II)

● Profesor Jerzy Toeplitz, założyciel łódzkiej Szkoły Filmowej (1947) i Szkoły Filmowej w Sydney (1968) otrzymał podczas festiwalu w Cannes Nagrodę Roberta Rosseliniiego '93 za

wcielanie w życie idei humanizmu i postępu. (16 V)

● Grażyna Trybuła reprezentująca TVP zdobyła jedną z 10 równorzędnych nagród podczas zorganizowanego w Genewie przez European Broadcasting Union konkursu młodych scenarzystów na scenariusz telewizyjny.

WYDAWNICTWA FILMOWE (WYBÓR)

DRUKI ZWARTE

Thomas G. Aylesworth, John S. Bowman, słowo wstępne Douglas Fairbanks Jr: *Encyklopedia Gwiazd Filmu*; przeł. z angielskiego Maria Urbanikowa, Grzegorz Gajewski, Andrzej Muszyński, Renata Cherion-Sliwińska, Art Books, Kraków, s. 256, il.

Ingnar Bergman: *Obrazy. (Bilder)*; przeł. ze szwedzkiego Tadeusz Szczepański, WAiF, Warszawa, s. 440, 214 il.

Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej; wybór i opracowanie Tadeusz Mieczka, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, s. 271, il.

Antoni Bohdziewicz: *Warszawie filmowca*; PWSFTVIT, Fundacja Filmowa im. Antoniego Bohdziewicza, Łódź, s. 272, il.

Charlie Chaplin: *Moja autobiografia (My autobiography)*; przeł. z angielskiego Bronisław Zieliński, „Taurus”, Warszawa, s. 558, il.

Jola Czaderska-Hayek: *Rendez-vous z Hollywood*; Krajowa Agencja Wydawnicza, Poznań, s. 284, il.

Hanna Dahl: *Tysiąc słówek do krzyżówek: film, video*; „Most”, Warszawa, s. 59

Marlena Dietrich: *Jestem po to, by kochać mnie (Ich binn, Gott sei Dank, Berlinerin)*; przeł. z niem. Eliza Borg, Maria Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa, s. 313, il.

Nicki Giles: *Marilyn Monroe*. Fotograficzna biografia; Art Books, Kraków, s. 302, 600 fot.

Małgorzata Hendrykowska: *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895 – 1914*, Oficyna Wydawnicza „Book service”, Poznań, s. 308, il.

Marek Hendrykowski: *Historia filmowego Oscara*; Wyd. Ars Nova, Poznań, wydanie drugie, s. 221, il.

Interpretacja dzieła filmowego: antologia przekładów; red. Wiesław Godzic, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Polskiej, Kraków, s. 162.

Katalog: *Konfrontacje '93*, oprac. Olga Stanisławska, Warszawa, s. 81, il.

Katalog: *18 Festiwal Polskich Filmów Fabularnych Gdynia 6-12 listopada 1993*. Red. Katarzyna Skorupska, Monika Strzelecka, Dom Wydawniczy ABC, Warszawa, s. 118, il.

Katalog: *Warszawski Festiwal Filmowy 7 – 17 X 1993*, red. Olga Stanisławska, Tomasz Dąbala, Warszawa, s. 147, il.

Kino ulome. Międzynarodowe Festiwale Filmów Krótkich w Krakowie. Katalog na 30-lecie; red. Bogusław Zmudziński, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza „Exartim”, Kraków, s. 272.

Dennis Kirkland: *Benny. Cała prawda o życiu Benny Hilla*; Oficyna Wydawnicza „Reporter”, Warszawa.

Lucjan Kydryński: *Kino muzyczne – przewodnik po filmach muzycznych 1927 – 1992*; s. 280, il.

Graham McCann: *Woody Allen (Woody Allen)*; przeł. z ang. Andrzej Kolodyński, „Bis”, Warszawa, s. 257.

Jean Marais: *Opowieści z mego życia. (Histoires de ma vie)*; przeł. z franc. Wojciech Gilewski, Józef Waczków, wiersze Jeana Cocteau, s. 250, il.

Jerzy Morka: *Mały wielki Macaulay Culkin*; Wydawnictwo Opus, Łódź, s. 108, il.

Barry Norman: *100 najlepszych filmów stulecia. (100 best films of the Century)*; przeł. z ang. Andrzej Kolodyński, Oficyna Wydawnicza „Reporter”, Warszawa, s. 26, il.

Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Barbara Parniewska, Ewa Popiel-Popiołek, Halina Ulińska: *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*; Wyd. Naukowe PWN, Warszawa, s. 303, il.

Franciszek Palowski: *Spielberg w poszukiwaniu Arki*; Parol, Kraków, s. 128, il.

Janusz Plisiecki: *Metodyka pracy z filmem wśród dzieci i młodzieży*, Centrum Animacji Kulturalnej, Warszawa, s. 147.

Rainer Werner Fassbinder; wydawcy Peter C. Seel, Bogusław Zmudziński, „Secesja”, Kraków, s. 111.

Janusz Rewiński, Stanisław Lejda: *Z kabaretu do Sejmu... i z powrotem?*; „Opolpress”, Opole, s. 232, il.

CZASOPIŚMA

Barbara Rybałtowska: *Barbara Brylska w najtrudniejszej roli*; Dom Wydawniczy Szczepan Szymański, Warszawa, s. 251, il.

Marek Sokółowski: *Plecami do kina? Felietony filmowe*; Oficyna Wydawnicza „Podzamec”, Olsztyn, s. 175.

Anthony Summers: *Bogini. Tajemnice życia i śmierci Marilyn Monroe (Goddess. The Secret Lives of Marilyn Monroe)*; przeł. z ang. Grażyna Jagielska, Henryk Ziętek, Iskry, Warszawa, s. 411, il.

Douglas Thompson: *Clint Eastwood. Seks i sława (Clint Eastwood: Sexual cowboy)*; przeł. z ang. Władysław Tarowski, Nasza Księgarnia, Warszawa, s. 143, il.

Krzysztof Logan Tomaszewski: *Supergwiazdy na walizkach*; Polska Oficyna Wydawnicza Logan, Warszawa, s. 179, il., cz. I.

Alexander Walker: *Elizabeth. (Elizabeth)*; przeł. z ang. Maria Zborowska, Iskry, Warszawa, s. 389, il.

„Audio-Video”, miesięcznik. Red. naczelny: Jerzy Auerbach. Rok wyd. IX. Nry od 1 do 12. Wyd. SAT-Audio-Video, Warszawa.

„Cinema Press Video”, miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowicz. Rok wyd. IV. Nry od 1 (35) do 12 (46). Wyd. Agencja Wydawnicza Domino, Katowice.

„Film”, od 1 (2268) do 32 (2299) nru tygodnik, od 33 do 36 nru miesięcznik. Red. Naczelny: Maciej Pawlicki. Rok wyd. XLVIII. Wyd. Film S.A., Warszawa.

„Film na świecicie”, dwumiesięcznik Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Red. naczelny: Tadeusz Szepeński. Nry od 1 (392) do 5 (396). Wyd. Polska Federacja DKF, Ekran Bis, Warszawa-Lódź.

„Filmowy Serwis Prasowy”, miesięcznik. Red. naczelny: Barbara Pelka. Rok wyd. XXXIX. Nry od 1 (743) do 12 (754). Wyd. Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej – „Filmowy Serwis Prasowy” i Dom Wydawniczy ABC, Warszawa.

„Iluzjon”, kwartalnik filmowy. Red. naczelny: Ewa Modrzejewska. Nry od 1 (49) do 4 (52). Wyd. FilMOTEKA Narodowa, Warszawa.

„Kino”, miesięcznik. Red. naczelny: Tadeusz Sobolewski. Nry od 1 do 12. Wyd. Oficyna „Kino” – Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej i Dom Wydawniczy ABC, Warszawa.

„Kwartalnik Filmowy”. Red. naczelny: Janusz Gazda. Nry od 1 do 4. Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa.

„Life – Video”, miesięcznik. Red. naczelny: Ryszard Pelka. Rok wyd. III. Nry od 1 do 12. Wyd. SAT-Audio-Video, Warszawa.

„Pakiet” – Biuletyn Informacyjny Agencji: Scenariuszowej, Produkcji filmowej, Dystrybucji Filmowej. Nry od 1 do 4. Warszawa.

„Premiera. Magazyn filmowy. Kino-Video-Telewizja”, miesięcznik. Red. naczelny: Jan F. Lewandowski. Rok wyd. III. Po ukazaniu się nr 1 (28) wydawanie pisma zostało zawieszono. Wyd. Media sp z o.o., Katowice.

„Video – Club”, miesięcznik. Red. naczelny: Janusz Kołodziej. Rok wyd. IV. Nry od 1 (28) do 12 (39). Wyd. Classics Spółka cywilna.

Zmarli

Bogumił Drozdowski (ur. 1933) – krytyk filmowy. Był znawcą kina krajów Europy Wschodniej, ZSRR oraz filmu dokumentalnego, oświatowego, animowanego i reportażu. Był baczny obserwatorem młodego kina, a także cenionym znawcą tematyki morskiej i autorem powieści fantastycznej *Powrót z piekła i morza*. W 1957 r. należał do grona założycieli tygodnika „Ekran”, w którym pełnił kolejno funkcje redaktora technicznego, kierownika działu telewizyjnego, sekretarza redakcji, zastępcy redaktora naczelnego. Na początku lat 70. przeszedł do miesięcznika „Kamera”, a w 1973 do „Filmu”, z którym związany był przez 20 lat pisząc felietony podpisywane pseudonimem „Arcitenens”.

Ostatnio pełnił w nim funkcję zastępcy redaktora naczelnego. Pisał dla

„Życia Literackiego”, „Kultury”, „Szpilek”, „Kina”, „Sztandaru Młodych”, „Życia Warszawy”, „Video Clubu” i „Super Expressu”.

Antonina Gordon-Górecka (ur. 1914) – aktorka teatralna i filmowa. Studia aktorskie zaczęła w 1938 r. w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie, kontynuując je na kursach konspiracyjnych w czasie okupacji. Po zakończeniu wojny wstąpiła na scenę krakowskiego Teatru Wojska Polskiego, z którym występowała również w Katowicach, a potem w Łodzi, zyskując uznanie prasy i publiczności. W 1948 r. przeniosła się do Teatru „Ateneum” w Warszawie, a w 1957 do warszawskiego teatru „Współczesnego”. Stworzyła wiele wybitnych kreacji także w spektaklach teatru TV. Była

laureatką wielu nagród m.in.: Nagrody Ministra Kultury i Sztuki I stopnia (1977), Nagrody Państwowej za rolę Julii w *Ostatniej ofierze* Ostrowskiego (1955), Nagrody Polskiego Radia za szereg znakomych ról w radiowym teatrze (1969), Nagrody Komitetu do spraw Radia i Telewizji (1977), nagrody za kreację w telewizyjnym filmie Zbigniewa Kamińskiego *Niewdzięczność* na festiwalu twórczości telewizyjnej w Olsztynie. W filmie zadebiutowała rolą Anny, niemieckiej komunistki-więźniarki w *Ostatnim etapie* Wandy Jakubowskiej. Zagrała m.in. w filmach: *Kolumbowie* (matka Jerzego), *Autobus odjeżdża 6.20* (Batorska), *Julia*, *Anna*, *Genowefa* (dyrektorka Rutowiczowa), *Beata* (wychowawczyni Beaty), *Sekser* (Profesorowa Stefania Lewicka), *Niewdzięczność*, *Zaproszenie*

(Anna), *Rytm serca*, *Nie nie stoi na przeszkodzie* (matka Jerzego, Marta), *Życie wewnętrzne* (mama), *Serénité*. (VIII)

Bolesław Kamykowski (ur. 1927) – scenograf. Twórca prawie 500 scenografii filmowych i telewizyjnych. Główny scenograf krakowskiego Ośrodka TV. Wieloletni współpracownik Kazimierza Kutza, autor dekoracji do większości jego filmów i spektakli telewizyjnych. (XI)

Barbara Kosmal (ur. 1973) – modelka i aktorka, córka Barbary Brylskiej. Zagrała jedną z głównych ról w filmie Johna Yoricka i Josepha Kaya *Motyw cienia* (*The Hollow Men*).

Krzysztof Kotowski (ur. 1951) – kaskader filmowy. Wystąpił w 200 filmach. Był mistrzem skoków i perfekcyjnym wykonawcą wszystkich najtrudniejszych efektów. Podczas kręcenia *Listy Schindlera* w reż. Stevena Spielberga był konsultantem do spraw kaskaderskich. Zmarł w wyniku tragicznego wypadku. (XI)

Krzysztof Mętrak (ur. 1945) – krytyk filmowy i literacki. Współpracował z „Literaturą” (pełnił tu funkcję zastępcy redaktora naczelnego), „Kulisami”, „Twórczością”, „Kulturą”, „Współczesnością”, „Dialogiem”. Przez 20 lat związany był z „Filmem”, dla którego pisywał recenzje i eseje oraz cykl felietonów

„Plamy na ekranie”, a potem „Słownik filmowy”.

Andrzej Kuśniewicz – (ur. 1905) – powieściopisarz i poeta. Jest autorem książek: *Korupcja* (1961), *W drodze do Koryntu* (1964), *Eroica* (1969), *Król Obojga Sycylii* (1970), *Strefy* (1971), *Stan nieważkości* (1973), *Trzecie królestwo* (1975), *Lekcja martwego języka* (1977), *Witraż* (1980), *Mięszaniny obyczajowe* (1985), *Nawrócenie* (1986). Był amatorem i znawcą kina, zwłaszcza niemieckiego. Często pisywał na ten temat m.in. na łamach „Filmu”.

Ludwik Perski (ur. 1912) – reżyser filmów dokumentalnych. Studiował w Akademii Handlowej w Wiedniu. Działalność filmową rozpoczął w Warszawie w 1932 jako asystent operatora i reżysera. Należał do zarządu Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”. W latach 1940-1943 pracował w Kijowskiej Wytwórni Filmów Fabularnych jako asystent reżysera. W 1943 roku współorganizował Czołówkę Filmową i Dywizji im. Tadeusza Kościuszki, pełnił w niej funkcję asystenta reżysera (1943–1945). Po 1945 r. współorganizował PKF, do roku 1950 pełnił w niej funkcję zastępcy redaktora naczelnego. Od 1950 reżyser Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Współpracował też ze SF „Kalejdoskop”. Laureat wielu nagród, m.in. w Cannes, Montrealu, Bergamo, Moskwie, Rio de Janeiro, Krakowie. Nakręcił ponad 200 filmów. Jego ulu-

bionymi tematami była Warszawa, muzyka i teatr. Był autorem m.in. filmów: *Warszawa* (1952, nagroda w Wenecji), *Oczekiwanie* (1962–z Witoldem Gierszem, nagroda w Cannes), *Portret dyrygenta* (1965), *Karol Szymanowski. Impresje i wspomnienia*. (1982), *Ja, Komediant* (1992). (XII)

Barbara Rachwańska-Pawlicka (ur. 1922) – aktorka teatralna i filmowa. Ukończyła podziemny Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Łodzi (1945). W latach 1945-1949 była aktorką Teatru Wojska Polskiego w Łodzi. Należała do Grupy Młodych Aktorów założycieli łódzkiego Teatru Nowego (1949). W latach 1949-1963 była aktorką tego teatru. Występowała na scenie warszawskiego Teatru Narodowego (1963-1969) i Teatru Ateneum (1969-1976) oraz Teatru Dramatycznego w Elblągu (1976), Teatru Nowego w Łodzi (1976-1978), a także współpracowała z Teatrem na Woli w Warszawie (1978). Laureatka wielu nagród. Wystąpiła m.in. w filmie *Ostatni etap* (Eliza), *Gromada* (Magda), *Przygoda na Mariensztacie* (Rębachowa), *Dom* (Talarowa), *Białe tango* (Eugenia). (XII)

Maciej Walczak (ur. 1951) – scenograf kilkanaście lat pracujący jako drugi, a także samodzielny twórca scenografii filmowych i telewizyjnych. Ostatnią Jego pracą był film Spielberga *Listy Schindlera*, przy którym pracował jako asystent Allana Starskiego. (XI)

oprac. BEATA KOSIŃSKA

FILM NA ŚWIECIE '93

Festiwale i nagrody

Berlin

XLIII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY
BERLIN (11 – 22 II)

Kategoria filmów fabularnych: Grand Prix – Złoty Niedźwiedź: ex aequo – *Xian Hunn (Kobiety z jeziora pachnących dusz)*, reż.: Xie Fei (Chiny) i *Hsi Yen (Bankiet weselny)*, reż. Ang Lee (Tajwan); Specjalna Nagroda Jury – Srebrny Niedźwiedź: *Arizona Dream (Sen z Arizony)*, reż. Emir Kusturica (Francja); Srebrny Niedźwiedź za reżyserię: Andrew Birkin za film *The Cement Garden (Cementowy ogród)*, Wielka Brytania-Niemcy; Srebrny Niedźwiedź za najlepszą kreację żeńską: Michelle Pfeiffer w filmie *Love Field (Pole miłości)*, reż. Jonathan Kaplan (USA); Srebrny Niedźwiedź za najlepszą kreację męską: Denzel Washington w filmie *Malcolm X (Malcolm X)*, reż. Spike Lee; Srebrne Niedźwiedzie: *Udzinarta Mse (Słońce czuwających)*, reż. Temur Babluani, Gruzja – za humanistyczne i niosące nadzieję ukazanie społecznych i prywatnych kryzysów, *Samba Traor (Samba Traor)*, reż. Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso) – za wiarygodne odtworzenie życia codziennego w tym kraju;

Honorowe wyróżnienia: Assi Dayan (Izrael) – za rzetelną pracę nad filmem *Ha chayim alpy Agfa (Życie jakim go Agfa widzi)*, Detlev Bueck – za jego pełen humoru i szczerości film o dzisiejszych Niemczech – *Wir können auch anders... (Potrafimy także inaczej)*.

Kategoria filmów krótkometrażowych: Złoty Niedźwiedź: *Bolero (Bolero)*, reż. Iwana Maksymowa (Rosja); Srebrny Niedźwiedź: *At żyje myś (Niech żyje myś)*, reż. Pavel Koutsky (Czechy); Nagroda FIPRESCI: *Gorilla bathes at noon (Goryl kąpie się w południe)*, reż. Dusan Makavejev (Niemcy); Nagroda Jury Ekumenicznego – Interfilm i O.C.I.C: *Le jeune Werther (Młody Werter)*, reż. Jacques Doillon (Francja); Nagroda C.I.C.A.E.: *El mariachi (Trubadur wiejski)*, reż. Robert Rodriguez (Meksyk); Najlepszy film krótkometrażowy: *L'Orage (Burza)*, reż. Diane Chartrand (Kanada).

Cannes

46. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY
CANNES (V)

Grand Prix: ex aequo – Złota Palma: *The Piano (Fortepian)*, reż. Jane Campion (Australia) i *Farewell to my*

concubine (*Żegnaj, moja konkubino*), reż. Chen Kaige (Chiny); Nagroda Specjalna Jury: *Far away so close* (*Tak daleko, tak blisko*), reż. Wim Wenders; Nagrody Jury: *Hsimeng Rensheng* (*Mistrz lalek*), reż. Huo Hsiao-Hsien (Tajwan); *Raining stones* (*Kamienie z nieba*), reż. Ken Loach (Wlk. Brytania); Najlepszy reżyser: Mike Leigh za film *Naked* (Wlk. Brytania); Najlepsza aktorka: Holly Hunter za rolę w filmie *The Piano*; Najlepszy aktor: David Thewlis za rolę w filmie *Naked*; Najlepszy film krótkometrażowy: *Kawa i papierosy* (*Coffee and Cigarettes*), reż. Jim Jarmusch (USA); Nagroda FIPRESCI: *Farewell to my concubine*; Nagroda Jury Ekumenicznego: *Libera me*, reż. Alain Cavalier (Francja); Nagroda CICAÉ: *Moi Ivan, toi Abraham* (*Ja Iwan, ty Abraham*), reż. Yolande Zauberman (Francja); Złota Kamera za najlepszy debiut reżyserski: *L'Odeur de la papaye verte* (*Zapach zielonej papai*), reż. Tran Anh Hung (Francja-Wietnam).

Locarno

46. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY
LOCARNO (5-15 VIII)

Złoty Lampart: *Azgyň Usztykzyn Azaby* (*Moje życie na akademickim bi-recie*), reż. Ermek Szynarbajew (Kazachstan); Srebrny Lampart: *Zgwardze*, reż. Dito Tsintsadze (Gruzja); Brązowy Lampart: *Travolta et moi* (*Travolta i ja*), reż. Patricia Mazuy (Francja); Nagroda Specjalna – Brązowy Lampart: Andre Eisermann za rolę w filmie *Kaspar Hauser – Verbrechen am Seelenleben eines Menschen* (*Kaspar Hauser – zbrodnia na duszy człowieka*), reż. Peter Sehr (Niemcy) oraz Valeria Bruni-Tedeschi za rolę w filmie *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* (*W normalnych ludziach nie ma nic wyjątko-*

wego), reż. Laurence Ferreira-Barbosa (Francja); Nagroda Specjalna Jury: *Hartverscheurend* (*Rozdarte serce*), reż. Mijke De Jong (Holandia); Nagroda Jury Ekumenicznego: *Bhaji on the beach* (*Bhaji na plaży*), reż. Gurinder Chaddha (Wielka Brytania); Nagroda publiczności: *Hsi Yen* (*Przyjęcie weselne*), reż. Ang Lee (Chiny).

San Sebastian

41. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY
SAN SEBASTIAN (16 – 25 IX)

Złota Muszla dla najlepszego filmu: ex aequo – *Principio y fin* (*Początek i koniec*), reż. Arturo Ripstein (Meksyk) i *Sara* (*Sara*), reż. Darius Mehrjui (Iran); Specjalna Nagroda Jury: *Huevos de oro* (*Złote jaja*), reż. Bigas Luna (Hiszpania); Srebrne Muszle: – za reżyserię: Philippe Lioret za film *Tombs du ciel* (*Spadli z nieba*) – Francja, – za najlepszą rolę kobiecą – Niki Karimi w filmie *Sara*, – za najlepszą rolę męską – Juan Achanove w filmie *Madregilda* (*Matka Gilda*), reż. Francisco Regueiro (Hiszpania); wyróżnienie: *El alienato del diablo* (*Oddech diabła*), reż. Francisco Lucio Ramos (Hiszpania); Nagroda FIPRESCI: *Madregilda*; Nagroda Młodzieży: *Tango Feroz*, *Legenda Tanguito*, reż. Marcelo Pineyro (Argentyna); Złota Muszla za całokształt twórczości: Robert Mithelum.

Wenecja

50. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY
WENECJA (IX)

Złoty Lew: ex aequo – *Trois couleurs – Bleu* (*Trzy kolory – Niebieski*), reż. Krzysztof Kieślowski (Polska-Francja) i *Short cuts* (*Na skrót*), reż. Robert Altman (USA); Srebrny Lew: *Kosh*

ba kosh, reż. Bachtiar Chudonazarow (Tadżykistan); Nagroda Specjalna Jury: *Bad Boy Bubby* (*Zły chłopiec*), reż. Rolf De Heer (Austria – Włochy); Aktorska Nagroda Specjalna: 22 aktorów występujących w filmie *Short Cuts*; Najlepsza aktorka: Juliette Binoche w filmie *Trois couleurs – Bleu*; Najlepszy aktor: Fabrizio Bentivoglio w filmie *Un'anima divisa in due* (*Rozdarta dusza*), reż. Silvio Soldini (Włochy); Najlepszy aktor w roli drugoplanowej: Marcello Mastroianni w filmach *Un, deux, trois soleil*, reż. Bertrand Blier (Francja) i *De eso no se habla*, reż. Maria Luisa Bemberg (Argentyna); Najlepsze zdjęcia: Sławomir Idziak do filmu *Trois couleurs – Bleu*; Najlepsza muzyka: Cheb Khaled do filmu *Un deux, trois soleil*; Nagroda FIPRESCI: *Short Cuts*, *Bad boy Bubby*; Nagroda OCIC: *Trois couleurs – bleu*; Honorowe „Złote Lwy” za całokształt twórczości: Claudia Cardinale, Robert De Niro, Roman Polański, Steven Spielberg.

ZŁOTE GLOBY – nagrody Hollywoodzkiego Stowarzyszenia Prasy Zagranicznej

- za najlepszą reżyserię: *Schindler's List/Lista Schindlera*, reż. Steven Spielberg
- za najlepszy film dramatyczny: *Schindler's List*
- za najlepszy scenariusz: Steven Zaillian (*Schindler's List*)
- za najlepszy temat muzyczny: piosenka *Streets of Philadelphia* (*Philadelphia*)
- dla najlepszej aktorki dramatycznej: Holly Hunter (*The Piano/Fortepian*), reż. Jane Campion
- dla najlepszego aktora dramatycznego: Tom Hanks (*Philadelphia/Filadelfia*)
- dla najlepszego aktora drugoplanowego w dramacie: Tommy Lee Jones (*The Fugitive/Ścigany*)

- dla najlepszej aktorki drugoplanowej w dramacie: Wynona Ryder (*Age of Innocence/Wiek niewinności*)
- za najlepszą komedię: *Mrs Doubtfire/Pani Doubtfire*, reż. Chris Columbus
- dla najlepszego aktora komediowego: Robin Williams
- dla najlepszej aktorki komediowej: Angela Bassett (*Tina*)
- za najlepszy film obcojęzyczny: *Farewell To My Concubine*, reż. Chen Kaige (Hongkong)
- za najlepszą muzykę: Kitaro (*Heaven on Earth*)
- Złoty Glob za całokształt twórczości: Robert Redford
- nagroda specjalna za najlepszą obsadę aktorską: zespół występujący w filmie Roberta Altmana *Short Cuts*

FELIXY – EUROPEJSKIE NAGRODY FILMOWE

- za najlepszy film: *Urga*, reż. Nikita Michalkow (Rosja)
- za najlepszy debiut: *Orlando*, reż. Sally Potter
- dla najlepszych producentów: Nik Powell i Stephen Wolley za film *Crying Game*
- dla najlepszej aktorki: Maia Morgenstern za rolę w rumuńskim filmie *Balanta*
- dla najlepszego aktora: Daniel Auteuil z Francji za rolę w filmie *Serce w zimie*
- nagroda krytyków: Tilda Swinton za rolę w filmie *Orlando*
- Nagrodę Europejskiej Akademii Filmowej za całokształt twórczości otrzymał Michelangelo Antonioni

OSCARY' 93

nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej

- najlepszy reżyser (Director) – Steven Spielberg za *Listę Schindlera* (*Schindler's List*)

- najlepsza główna rola żeńska (Actress in a Leading Role) – Holly Hunter za *Fortepian (The Piano)*
- najlepsza główna rola męska (Actor in a Leading Role) – Tom Hanks w filmie *Filadelfia (Philadelphia)*
- najlepsza drugoplanowa rola żeńska (Actress in a Supporting Role) – Anna Paquin w filmie *(The Piano)*
- najlepsza drugoplanowa rola męska (Actor in a Supporting Role) – Tommy Lee Jones w filmie *Uciekinier (The Fugitive)*
- najlepszy film (Best Picture) – producenci: Steven Spielberg, Gerald R. Molen, Branko Lustig (*Schindler's List*)
- najlepszy film obcojęzyczny – *Belle Epoque*, reż.: Fernando Trueba (Hiszpania)
- najlepszy scenariusz oryginalny (Original Screenplay) – Jane Campion (*The Piano*)
- najlepszy scenariusz będący adaptacją (Screenplay Adaptation) – Steven Zaillian (*Schindler's List*)
- najlepsze zdjęcia (Cinematography) – Janusz Kamiński (*Schindler's List*)
- najlepsze efekty specjalne (Visual Effects) – Dennis Muren, Stan Winston, Phil Tippett, Michael Lantieri za *Park Jurajski (Jurassic Park)*
- najlepsza muzyka (Original Score) – John Williams (*Schindler's List*)
- najlepsza scenografia: (Art Direction) – Allan Starski i (Set Decoration) – Ewa Braun (*Schindler's List*)
- najlepsza charakteryzacja (Makeup) – Greg Cannon, Ve Neill, Yolanda To-
- ussienig za film *Pani Doubtfire (Mrs. Doubtfire)*
- najlepszy montaż (Film Editing) – Michael Kahn (*Schindler's List*)
- najlepszy montaż efektów dźwiękowych (Sound Effects Editing) – Gary Rydstrom, Richard Hymns (*Jurassic Park*)
- najlepszy krótki film animowany (Animated Short Film) – Nick Park (*The Wrong Trousers*)
- najlepszy film krótkometrażowy z żywą akcją (Live action Short Film) – Pepe Danquart (*Black Rider/Schwarzfahrer*)
- najlepszy dźwięk (Sound) – Gary Summers, Gary Rydstrom, Shawn Murphy, Ron Judkins (*Jurassic Park*)
- najlepsze kostiumy (Costume Design) – Gabriella Pescucci za *Wiek niewinności (The Age of Innocence)*
- najlepszy film dokumentalny (Documentary Short Subject) – Margaret Lazarus, Renner Wunderlich (*Defending our lives*)
- najlepszy film dokumentalny fabularyzowany (Documentary Feature) – Susan Raymond, Alan Raymond (*I am a promise: The Children of Stanton Elementary School*)
- najlepsza piosenka (Original Song) – Bruce Springsteen *Streets of Philadelphia (Philadelphia)*
- Specjalny honorowy Oscar – Deborah Kerr
- Nagroda im. Jeana Hersholt – Paul Newman

NOTY O AUTORACH

MICHAŁ CZECHOW
– zob. s. 19 i 20.

GILLES DELEUZE – ur. 1925 r., filozof francuski, wykładowca uniwersytetów w Lyonie, Paris – Vincennes, Collège de France. Autor licznych prac monograficznych z dziedziny historii filozofii i sztuki (o Spinozie, Leibnizu, Humie, Baconie, Kafce, Bergsonie i innych). Twórca płodnych diagnoz na temat cywilizacji i kultury współczesnej – sformułowanych m.in. w książkach takich jak *Différence et répétition* (1968), *Anti-Oedip* (1972 – z Felixem Guattarem), *Mille plateaux* (1980). Por. nr 1 „Kwartalnika Filmowego”.

MARTA FIK – historyk teatru, profesor w Instytucie Sztuki PAN, autorka książek, m.in. *Sezony teatralne* (1977), *Kultura polska po Jalcie* (1944–1981) (1989), *Zamiast teatru* (1993).

BOŻENA JANICKA – krytyk filmowy, wieloletnia publicystka tygodnika „Film”. Współautorka książki *Tylko się nie pchaj (rozmowy z Krystyną Jandą)*. (1992).

MARIA KORNAŁOWSKA – krytyk filmowy. Wykładała w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, obecnie żyje i pracuje w Stanach Zjednoczonych. Autorka książek takich, jak: *Filmy o miłości* (1975), *Eros i film* (1986), *Fellini* (1989), *Wodzireje i amatorzy* (1990).

PETR KRAL – zob. przypis 1. art. *Europejszczyk Fellini*, s. 159.

MILAN KUNDERA – ur. 1929, pisarz, poeta i dramaturg czeski. Absolwent praskiej Wyższej Szkoły Artystycznej. Od 1975 r. przebywa na stałe we Francji. Wykłada na uniwersytetach w Paryżu i Reims. Autor książek m.in.: *Śmieszne miłości* (1963), *Żart* (1967), *Życie jest gdzieś indziej* (1972), *Księga śmiechu i zapomnienia* (1978), *Nieznosna lekkość bytu* (1981), *Sztuka powieści* (1986). Laureat Prix Médicis i Monadello. Odznaczony w r. 1990 Legią Honorową.

BEATA MACIEJKIEWICZ – absolwentka teatrolologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, obecnie pracuje w redakcji teatralnej krakowskiego ośrodka TV.

ALINA MADEJ – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, autorka rozpraw i artykułów z dziedziny historii filmu polskiego, pracę doktorską pisała o polskim filmie fabularnym okresu dwudziestolecia międzywojennego (*Mitologie i konwencje*) współpracuje m.in. z miesięcznikiem „Kino” i „Kwartalnikiem Filmowym”.

STEFAN MORAWSKI – ur. 1921, filozof-estetyk, teoretyk sztuki i kultury współczesnej, wykładowca uniwersytecki, redaktor na-

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

ACHILLE SILVESTRI-
NI – członek Kolegium Kardynałskiego, jedna z czołowych postaci życia politycznego w Watykanie, pracuje w Sekretariacie Stanu, w Kongregacji do Spraw Wschodnich i w Komisji do Spraw Ewangelizacji.

JACEK TRZNADEŁ – ur. 1930. Badacz literatury, krytyk literacki, tłumacz literatury francuskiej, poeta. Autor książek: m.in. *Twórczość Leśmiana* (1964), *Czytanie Norwida* (1978), *Hańba domowa* (Paryż, 1986), *Polski Hamlet* (Paryż, 1988), *Ocalenie tragizmu* (1993). W latach 1978–1983 profesor slawistyki paryskiej Sorbony. Obecnie w IBL.

ANDRZEJ WERNER – pracownik naukowy Instytutu Badań Literackich, literaturoznawca i krytyk filmowy. Autor książek: *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów* (1971), *Polskie, arcy-polskie...* (1987), *Pasja i nuda* (1991).

CONTENTS

FILM THEORIES

- Gilles Deleuze** THE POINTS OF PRESENTS AN THE COATS OF PASTS. THE FOURTH COMMENTARY TO BERGSON 4

CONTEMPORARIES DEBATES

- Stefan Morawski** NO LIBERTY, NO EQUALITY, NO FRATERNITY... AND WHAT INSTEAD? 12

THE BORDER-LINES OF FILM

- Michail Tchehov** ON THE ACTOR'S TECHNICS 19

MYTHOLOGIES AND CONVENTIONS

- Alina Madej** THE EXPRESSIVE MAN 45

THE INNER LANDSCAPE

- Beata Maciejkiewicz** THE CONVERSATIONS WITH CRACOW ACTORS
JERZY STUHR – I HAVE „MITTELEUROPA” VERY MUCH AT HEART 65
ANNA DYMNA – MY VALLEY OF ISSA 75
JERZY TRELA – I WASN'T BORN AT PAINTER'S HOME 87
JAN NOWICKI – AT LEAST...CONTRABASS 99
Filmography 116

FAREWELLS: FEDERICO FELLINI

- Card. Achille Silvestrini** HIS POETRY WAS THE TENDERNESS 120
Milan Kundera KAFKA, HEIDEGGER, FELLINI 126
Andrzej Werner IN THE DANCING CORTEGE 128
Petr Kral FELLINI THE EUROPEAN 142
Maria Komatowska CIAO FEDERICO! 160

FAREWELLS: GIULIETTA MASINA

- Jacek Trznadel** FEDERICO FELLINI – GIULIETTA MASINA
(LA STRADA – GINGER AND FRED) 164

POLISH FILM: THE 60-TIES

- Bożena Janicka** A HALF MASKED FACE 169

THE FILM AND THE CENSORSHIP

- Marta Fik** THE ARCHIVES OF THE CENTRAL OFFICE OF THE INSPECTION OF THE PRESS, THE PUBLICATIONS AND THE SPECTACLES (GUKPPIW) (4) – THE FIRST QUARTER OF 1968 172

THE CENTENERY OF THE CINEMATOGRAPHY – TOP TWENTY – THE POOLS

- THE POLLS 182
THE POLLS (COMMENTARIES) 185
THE LIST OF THE MENTIONED FOREIGN FILMS 188
THE LIST OF THE MENTIONED WORLD FILM DIRECTORS 190
THE LIST OF THE MENTIONED POLISH FILMS 191

FILM IN POLAND '93 – DOCUMENTATION (by Beata Kosińska)

- FEATURE FILMS 192
Polish films (prod. 1993); Coproductions, Foreign films of Polish directors; Films of foreign directors made in Poland; Premieres '93 of films made earlier
ATELIERS AND FILM STUDIOS (PRODUCTION) 195
POLISH PREMIERES OF FREIGN FILMS 200
RESULTS OF POLISH FESTIVALS AND COMPETITION
POLISH REWARDS 203
FOREIGN REWARDS AND DISTINCTIONS FOR
POLISH FILMS AND DIRECTORS 206
BOOKS ON FILM 207
PERIODICALS 208
DIED 208

WORLD FILM '93

- FESTIVALS AND REWARDS 210

NOTES ON AUTHORS 214

CONTENTS 215

SOMMAIRES 216

SOMMAIRE

LES THÉORIES FILMIQUES

Gilles Deleuze POINTES DE PRÉSENT ET NAPPES DE PASSÉ. QUATRIÈME COMMENTAIRE DE BERGSON	4
---	---

LES DISCUSSIONS CONTEMPORAINES

Stefan Morawski NI DE LIBERTÉ, NI D'ÉGALITÉ, NI DE FRATERNITÉ... – ET QUOI EN REVANCHE?	12
--	----

AUX CONFINS DU FILM

Michail Cechov SUR LA TECHNIQUE D'ACTEUR	19
---	----

LES MYTHOLOGIQUES ET LES CONVENTIONS

Alina Madej L'HOMME EXPRESSIF	45
--	----

LE PAYSAGE INTÉRIEUR

Beata Maciejkiwicz LES CONVERSATIONS AVEC LES ACTEURS CRACOVIENS: JERZY STUHR – J'AI LE GRANDE ESTIME POUR LA MITTELEUROPA	65
ANNA DYMNA – MA VALÉE D'ISSA	75
JERZY TRELA – JE NE SUIS PAS NÉ À LA MAISON D'UN PEINTRE	87
JAN NOWICKI – ET ENFIN... LA CONTRE-BASSE	99
Filmographie	116

LES ADIEUX: FEDERICO FELLINI

Card. Achille Silvestrini SA POÉSIE ÉTAIT TENDRESSE	120
Milan Kundera KAFKA, HEIDEGGER, FELLINI	126
Andrzej Werner EN CORTÈGE DANSANT	128
Petr Kral FELLINI EUROPÉEN	142
Maria Kornatowska CIAO FEDERICO!	160

LES ADIEUX: GIULIETTA MASINA

Jacek Trznadel FEDERICO FELLINI – GIULIETTA MASINA (LA STRADA – GINGER ET FRED)	164
--	-----

FILM POLONAIS: LES ANNÉES SOIXANTES

Bożena Janicka À VISAGE MASQUÉ À DEMI	169
--	-----

LE FILM ET LA CENSURE

Marta Fik DES ARCHIVES DU BUREAU CENTRAL DE LA CONTRÔLE DE LA PRESSE, DES PUBLICATIONS ET DES SPECTACLES (GUKPPIW) (4) – LE PREMIER TRIMESTRE DE 1968	172
--	-----

LE CENTENAIRE DU CINÉMA (L'ENQUETE) – LES VINGT MEILLEURES

L'ENQUETE	182
L'ENQUETE (LES COMMENTAIRES)	185
LA LISTE DES FILMS ÉTRANGERS MENTIONÉS ...	188
LA LISTE DES METTEURS-EN-SCÈNE ÉTRANGERS MENTIONÉS	190
LA LISTE DES FILMS POLONAIS MENTIONÉS	191

FILM EN POLOGNE '93. LA DOCUMENTATION (par Beata Kosińska)

PLEINS MÉTRAGES DE FICTION (la production 1993); Coproduction; Les films étrangers des metteurs-en-scène polonais; Les films des metteurs-en-scène étrangers, produits en Pologne; Les premières '93 des films réalisés plus tôt. ..	192
LES ATELIERS ET LES STUDIOS CINÉMATOGRAPHIQUES (LA PRODUCTION)	195
LES PREMIÈRES POLONAIS DES FILMS ÉTRANGERS	200
LES RÉSULTATS DES FESTIVALS ET DES DÉMONSTRATIONS POLONAIS	203
LES PRIX POLONAIS	205
LES PRIX ÉTRANGERS POUR LES FILMS ET LES METTEURS-EN-SCÈNES POLONAIS	206
LES LIVRES SUR FILM (LE CHOIX)	207
LES PÉRIODIQUES	208
LES DÉCÈDES	208

FILM ÉTRANGER '93 (par Beata Kosińska)

LES FESTIVALS ET LES PRIX	210
---------------------------------	-----

NOTES SUR LES AUTEURS	214
CONTENTS	215
SOMMAIRE	216