

Brytyjczycy o Polakach, czyli jak pisano o polskim kinie w brytyjskim piśmie „Sight & Sound” w latach 50. i 60.

KAROLINA KOSIŃSKA

Pierwsza wzmianka o polskim kinie powojennym pojawiła się w brytyjskim piśmie filmowym „Sight & Sound” w 1947 r. W notatce *Notes from Poland*¹ donoszono, w bardzo entuzjastycznym tonie, że polski przemysł filmowy prężnie odbudowuje się po zniszczeniach. Z typową dla tego pisma skrupulatnością i pragmatyzmem pisano głównie o liczbach: z 800 kin ocalało jedynie 200, dziś już jest ich 539, w czasie świąt otwarto trzy kolejne. Jest też 45 kinowych jednostek mobilnych zakupionych w Rosji. W osiem miesięcy zbudowano w Łodzi studio filmowe, następne jest szykowane pod Warszawą. W kraju produkuje się mało taśmy – dotąd wszystko sprowadzano zza wschodniej granicy, ale od ośmiu miesięcy dostawy przychodzą z Agfy, z Berlina, zgodnie z umową o reparacjach wojennych. Taśmę przysyła również Francja, prowadzone są rozmowy z Kodakiem z USA. O samych filmach pisze się, co zrozumiałe, niewiele – wspomina się jedynie o *Zakazanych piosenkach* Leonarda Buczkowskiego oraz *Dwóch godzinach* Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego, by szybko powrócić do uwag dotyczących technicznych i praktycznych spraw polskiej kinematografii.

Wydaje się, że w latach 50. i 60. kino polskie sprawiało brytyjskim krytykom i korespondentom niejaki kłopot. Jeśli spojrzeć na publikowane w „Sight & Sound” teksty poświęcone kinu zagranicznemu, odmiennosc w traktowaniu kina Europy Wschodniej i filmu zachodnioeuropejskiego, a potem także z innych kontynentów, wydaje się symptomatyczna. Najwięcej pisano o kinie włoskim i francuskim, neorealizm i przełom nowofalowy został przez Brytyjczyków gruntownie opisany i przedyskutowany. Nawet jeśli zjawiska te były dla nich obce, starali się trafnie i spójnie odczytać ich charakter, osadzali je w szerokim kontekście europejskim i światowym, legitymizując tym samym ich transnarodowy charakter i szukając przełożenia na obraz własnej kinematografii.

W przypadku kina polskiego – ale i czeskiego, jugosłowiańskiego, węgierskiego czy nawet radzieckiego – sytuacja przedstawiała się inaczej. Sądząc po sposobie pisania o nich, można uznać, że Brytyjczykom kino z tej części Europy, uwikłane w problemy właściwe jego usytuowaniu geopolitycznemu, jawiło się jako hermetyczne, trudne do odczytania, z pewnością nie transnarodowe. Doceniano

warstwę wizualną czy formalną polskich filmów, w jego treści i przesłaniu szukano prawd ogólnoludzkich. Ale jednocześnie podkreślano zawikłanie ideowe i polityczne, nie do rozszyfrowania dla widzów zachodnich. Kiedy natomiast próbowano odnieść polskie kino do zjawisk filmowych Europy Zachodniej, szukać wspólnych mianowników czy inspiracji, ujawniały się – z punktu widzenia czytelnika polskiego – głębokie nieporozumienia. Niewiele polskich filmów doczekało się dużych, kontekstowych omówień. Ich odczytania wydają się dziś jednocześnie fascynujące, jak i zaskakująco oderwane od polskiego, ugruntowanego już spojrzenia. W tekście tym spróbuję uchwycić stosunek Brytyjczyków do polskiego kina wyłaniający się z tekstów publikowanych w jednym z najbardziej wpływowych brytyjskich pism filmowych. Owo brytyjskie spojrzenie w zaskakujący sposób rezonuje z tym, co o polskim kinie dla Brytyjczyków pisał Bolesław Michałek. Jego teksty w „Sight & Sound” to nie tylko relacje zdające sprawę z bieżących polskich produkcji filmowych. To także próba wyjaśnienia polskiego kina Zachodowi, znalezienia dla niego miejsca w transnarodowej narracji na temat kina europejskiego. Tekst niniejszy dotyczy lat 50. i 60., a więc tego okresu, w którym polska kinematografia przeszła ważne przeobrażenia i przeżyła swój największy wzlot. To także czas, kiedy Roman Polański, Walerian Borowczyk i Jerzy Skolimowski, wyrwani z polskiego kontekstu, pojawili się w Wielkiej Brytanii i zaczęli być traktowani już nie jako twórcy polscy, ale europejscy. Można rzec – transnarodowi.

Niespokojny Wschód

Choć, jak powiedziano, pierwsza notatka o polskim kinie ukazała się w „Sight & Sound” w roku 1947, przez kolejne 10 lat było ono jedynie wzmiankowane. Nawet *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej (jeszcze pod tytułem *Oświęcim*) zaistniał na łamach pisma jedynie w zbiorczym i dość skrótowym tekście o kinie wschodnioeuropejskim². W relacji z festiwalu w Cannes w 1957 r. Lindsay Anderson pisał o wielkim odkryciu, jakim okazało się dla niego polskie kino (obok, co ciekawe, argentyńskiego i wschodnioniemieckiego). Zdecydowały o tym dwa filmy – *Pokolenie* i *Kanał* Andrzeja Wajdy, *niezwykle utalentowanego młodego reżysera*³. Co symptomatyczne dla niemal wszystkich tekstów Brytyjczyków o polskim kinie, polityczność filmów jest tu zauważona, ale złagodzona, odsunięta na dalszy plan tak, by na pierwszym ukazała się jakaś uniwersalna, ogólnoludzka wartość; to nie walka o socjalizm jest najistotniejsza, ale wiara i siła młodej Polski, natchnionej demokratycznym idealizmem. *Pokolenie* jest postrzegane przede wszystkim jako film o budzeniu się świadomości społecznej, a nie próba uwierzytelnienia nowego porządku. Podobnie *Kanał* – Anderson nie widzi w nim próby rozliczenia, ale raczej obraz wojny o ogromnej sile oddziaływania. Oba filmy krytyk nazywa, mimo wszystko, hołdem dla życia. W Polsce inaczej zwykliśmy je interpretować.

Pierwszym poważnym przekrojowym ujęciem powojennego kina polskiego był tekst amerykańskiego krytyka Gene’a Moskowitza *The Uneasy East. Aleksander Ford and the Polish Cinema*⁴. To próba przybliżenia, uporządkowania, ale i ustawienia dokonań polskich filmowców w czytelnej perspektywie. Moskowitz był w Warszawie i rozmawiał z ludźmi z branży filmowej – nie tylko o kinie, ale

i o sytuacji w kraju. Dlatego też w jego tekście ujawnia się większa świadomość zawłości politycznych dostrzeganych w naszych filmach z lat 50. Dla krytyka punktem zwrotnym, zarówno dla polskiej polityki, jak i kultury, jest oczywiście „bezkrwawy” Październik ’56. Konstrastując sytuację względnie liberalnej popaździernikowej Polski z dramatyczną sytuacją Węgier i Jugosławii, Moskowitz traktuje odwilż jako cezurę. Widzi też wyraźne odchylenie polskiego kina w stronę Zachodu, do którego Polakom pod względem filozoficznym i moralnym zawsze było bliżej niż do Wschodu. Napływ filmów zachodnioeuropejskich może, zdaniem krytyka, spowodować, że w Polsce zaczną powstawać filmy lżejsze w tonie, świeższe, bardziej wyraziste pod względem estetycznym. Wedle tego, co korespondent usłyszał od polskich krytyków filmowych, publiczność jest zmęczona kinem zaangażowanym społecznie i politycznie, łaknąc sprowadzanej z Zachodu rozrywki. Dlatego tak dobrze na ekranach radzą sobie *westerny*, *Tarzany* i *musicale* – to dowód na potrzebę eskapizmu wśród polskich widzów.

Będąc w Warszawie, Moskowitz spotkał się z Aleksandrem Fordem i wyjawia się, że to właśnie on był głównym informatorem i to jego perspektywa zdecydowała o spojrzeniu Amerykanina. Za Fordem przyjął też umowny podział na wciąż stalinowskie z ducha kino „dworskie” („*court*” *cinema*) i „październikowe” (*October cinema*). Sam Ford w relacji Moskowitza staje się nestorem, ojcem-założycielem polskiego kina powojennego, a filmy, które realizował jeszcze za „dworskich czasów”, a więc *Ulica Graniczna* (1948, tu pod angielskim tytułem *That Others May Live*), *Młodość Chopina* (1951) i *Piątka z ulicy Barskiej* (1953), choć pozornie po linii obowiązującej propagandy, rehabilitują się jako nieakceptowane przez władze komunistyczne ze względu na zbyt niejednoznaczną, może nawet wywrotową wyprawę ideową.

Twórczość najważniejszych i najzdolniejszych młodych reżyserów również daje się, wedle Forda i Moskowitza, wpasować w ten schemat. I tak *Człowiek na torze* Munka to jeszcze film „dworski”, nawet jeśli w subtelny sposób wyrażający szacunek dla przedwojennego indywidualizmu. Krytyk podkreśla, że film Munka oglądany już po przełomie odwilżowym okazuje się zadziwiająco anachroniczny. Filmowy pociąg, jak podkreśla Moskowitz, zmierza właśnie do Poznania, przesądzając o tym, z jakiej perspektywy już za chwilę, po wydarzeniach poznańskich, będzie oceniany. Dostrzegając wady filmu, Amerykanin uważa go za przykład kina względnej wolności. Natomiast za „październikowy” film Munka uznał *Eroicę* (1957). Moskowitz widzi i docenia gorzką ironię reżysera (zwłaszcza w zestawieniu z kinem Andrzeja Wajdy), ale dostrzega też, że *życzliwość Munka wobec ludzi prostych uczynków w momentach wielkiego kryzysu nadaje filmowi wyostroszoną, dramatyczną intensywność*⁵. W przypadku Wajdy podział na kino „dworskie” i „październikowe” jest oczywisty – *Pokolenie* plasuje się po jednej stronie, *Kanał* (opatrzone tu melodramatycznym, angielskim tytułem *They Loved Life*) po drugiej. Anderson widział w obu filmach hołd dla życia – Moskowitz rozłącza je, zaznaczając, że to, co w pierwszym z nich zostało ukazane jako antypostępowe, w drugim jest już heroiczne. Dla krytyka Wajda pozostaje *jedynym prawdziwym poetą ekranu działającym dziś w Polsce*⁶. Zaskakująca w tym świetle wydaje się pozycja Jerzego Kawalerowicza – filmy realizowane w epoce „dworskiej”, a więc *Celuloza* (1953) i *Pod gwiazdą frygijską* (1954), są według Moskowitza znacznie ciekawsze niż późniejszy, poodwilżowy *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (1957), który ze

swoją melodramatyczną i stylistyczną pretensjonalnością wydaje się nieco przestarzały⁷. Poza Munkiem, Wajdą i Kawalerowiczem krytyk wspomina jeszcze o Wandzie Jakubowskiej, która – według relacji zdobytych przez Moskowitza – po *Ostatnim etapie* robiła filmy raczej trywialne i propagandowe. *Król Maciuś I*, nad którym właśnie pracowała, zapowiadał się wyraźnie jako film „dworski” – przesądzały o tym, co ciekawe, projekty strojów filmowych dyplomatów, wskazujące na ich zachodnią proveniencję.

Osobne miejsce Moskowitz poświęca „czarnej serii” dokumentu, znów powołując się na spojrzenie Forda. Ford uważał, że w filmach tych zbyt wiele było rezygnacji, że *zbyt mylnie wzięto w nich swąd przyżeganej rany za efekt kuracji*⁸. Jednakże krytyk, zauważony ich szczerością i dojrzałością formalną, uznał je za zapowiedź nadejścia nowych talentów filmowych. Jak pisze Moskowitz, należy się cieszyć, że takie filmy, dotyczące tematów traktowanych dotąd jako tabu – chuligaństwo, prostytutka, brak mieszkań, upadek małych rzemieślniczych miasteczek – w ogóle mogły powstać. Warto dodać, że to właśnie filmy z „czarnej serii” zostały pokazane w Londynie we wrześniu 1958 r. w ramach jednego z programów Free Cinema, zatytułowanego „Polish Voices”. Wtedy to zaprezentowano filmy: *Gdzie diabeł mówi dobranoc* Kazimierza Karabasza i Władysława Ślesickiego oraz *Paragraf Zero* Włodzimierza Borowika (1956), a oprócz nich *Koniec drogi* (inny tytuł: *Dom starych kobiet*) Jana Łomnickiego (1957), *Dom* Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka (1958), *Dwóch ludzi z szafą* Romana Polańskiego (1957), *Był sobie raz* Borowczyka (1957). Zaskakujące, że w piśmie takim, jak „Sight & Sound”, w które tak mocno zaangażowany był Lindsay Anderson, założyciel i sygnatariusz manifestu Free Cinema, nie ukazała się żadna szersza informacja na temat tego pokazu.

Przegląd nazwisk i tytułów, na które warto zwrócić uwagę, Moskowitz kończy *Zimowym zmięciem* Stanisława Lenartowicza, widząc w nim zaskakującą, osobistą, skromną odpowiedź na odwilżowy przełom. Chwali film za odważne tony romantyzmu, impresjonizmu, nawet ekspresjonizmu, które dotąd w kinie polskim odrzucano. Ale relację krytyk kończy w tonie dość pesymistycznym: ze sprawdzonych źródeł wie bowiem, że kontrola państwa nad filmem znów będzie ściślejsza, że władza nie pozwoli na jakąkolwiek krytykę reżimu. Ale polscy twórcy pokazali się już jako ludzie sumienia, świadomi potrzeby zaangażowania i tak istotnej ponownej oceny stanu rzeczy.

Głos Moskowitza okazał się symptomatyczny. Aby zrozumieć polskie filmy, krytycy musieli podjąć próbę zrozumienia tutejszej sytuacji politycznej, społecznej i historycznej. Jednocześnie rzeczywistą wartość miały według nich tylko te filmy, które byłyby na tyle uniwersalne, by przekonać do siebie zachodnich widzów. Czytelna, choć wyrafinowana forma, dopracowana strona wizualna, konflikt dający się sprowadzić do ogólnoludzkich prawd – wszystko to okazuje się znacznie istotniejsze niż zawiłości ideologiczne i polityczne. To wyznacza sposób umiejscowienia polskiego kina w refleksji Brytyjczyków – to kinematografia hermetyczna, więc tylko w niewielkim stopniu transnarodowa. Jednocześnie nakładanie na interpretacje polskich filmów filtrów czasem upraszczających obraz, ale i pomagających zachodniej publiczności w ich zrozumieniu, to przecież nic innego, jak próba nadania tym filmom waloru transnarodowości.

Konwicki, Wajda, Munk

Jedynie kilka polskich filmów doczekało się w „Sight & Sound” osobnego, dużego omówienia. Sam wybór tytułów nie jest zaskakujący – to jedne z najważniejszych dokonań polskich filmowców z lat 1957-1968. Są to: *Ostatni dzień lata* (1958) Tadeusza Konwickiego, *Popiół i diament* (1959) i *Wszystko na sprzedaż* (1968) Andrzeja Wajdy, *Eroica* i *Pasażerka* (1963) Andrzeja Munka. W spojrzeniu brytyjskich krytyków na polskie kino uderza chęć oglądania go poza rodzimym kontekstem, jakby w oderwaniu od uwarunkowań politycznych i historycznych. Osiągają to, skupiając się przede wszystkim na aspekcie wizualnym i narracyjnym filmu. Zostaje tu odwrócony kierunek – obrazy nie są środkiem do zakomunikowania jakiegoś sensu, one same stanowią sens, to z nich buduje się znaczenie.

To przesunięcie akcentu – z intencji reżysera na komunikatywność samego obrazu – jest w tekstach Brytyjczyków dość powszechne. Polskiemu czytelnikowi może się zdawać, że w interpretacjach tych brakuje pogłębionego kontekstu legitymizującego konkretne rozwiązania formalne, tak jakby krytycy nie mieli odpowiednich kompetencji kulturowych albo, co gorsza, opisywali polskie kino w nieco protekcjonalnym tonie. A jednak ostatecznie perspektywa Brytyjczyków broni się: pisząc o polskich filmach, używali takich narzędzi, jakich zapewne używaliby w odniesieniu do jakiegokolwiek innej kinematografii. Traktują nasze kino poważnie, próbując z samej tkanki filmu odczytać to, co w nim istotne. W ich optyce *Popiół i diament* czy *Eroica* przestają być próbami przepracowania historii i traum narodowych, a stają się tekstami uniwersalnymi, odhermetyzowanymi. Współczesna lektura tych interpretacji okazuje się niezwykle odświeżająca i otwierająca.

Jednym z najciekawszych odczytań polskiego kina na łamach „Sight & Sound” jest tekst Paula Rotha o *Ostatnim dniu lata*. Rotha, postać niezwykle zasłużona dla brytyjskiego kina dokumentalnego, pisze o filmie Konwickiego w sposób zaskakujący, rezygnując z typowej rzeczowości dokumentalisty. W krótkich, obrazowych, a jednak bardzo poetyckich zdaniach opisuje fabułę i to, co z samych obrazów można wyczytać na temat bohaterów. Jego odbiór filmu jest bardzo impresyjny i osobisty. Rotha deklaruje, że nie chce widzieć w tym filmie więcej niż już w nim odnalazł, choć przeczuwa, że inni zobaczą tu tropy symboliczne i odniesienia do napiętej sytuacji w Polsce. *W moim prostym rozumieniu wystarczy, że film ten kreuje na ekranie – zwykłym czarno-białym ekranie – serię niezwykle poruszających, całkowicie realistycznych, niemalże nie do wytrzymania dojmujących sytuacji i nastrojów, które wzajemnie z siebie wyrastają, tak jak w życiu. Twórcy filmu uruchamiają w ten sposób wszystkie dynamiczne atrybuty medium filmowego. Z niedającą spokoju, oszczędną muzyką, z subtelnym zawierzeniem naturalnemu dźwiękowi, ze słowami wypowiedzianymi jedynie wtedy, kiedy jest to konieczne, z ich całkowitą wiernością mowie codziennej, z fotografią bez sztuczności – jest to film kompletny. Jest w nim ekonomia stylu i treści, a jednocześnie bogactwo znaczącego detalu*⁹. Co zaskakujące, Rotha wyjaśnia decyzję jurorów MFF Dokumentalnych i Krótkometrażowych o przyznaniu filmowi Konwickiego Grand Prix, tłumacząc, że wedle jego przekonania, *w sensie społecznym i estetycznym tak zwany film fabularny i prawdziwy dokument są coraz bliżej siebie*¹⁰.

Niezwykła złożoność wizualna i formalna pierwszego z omawianych filmów Wajdy, *Popiołu i diamentu*, została przyjęta przez „Sight & Sound” z niejakim dys-



Wszystko na sprzedaż, reż. Andrzej Wajda (1968)

tansem. Peter John Dyer, uznany brytyjski krytyk filmowy, dostrzegał ogromne możliwości młodego reżysera, ale też sceptycznie odnosił się do ich nadużywania. Widział w nim ogromny talent i wielkiego humanistę, ale też uznawał, że cechy te nakładają na filmowca większe wymagania. Dyer, jak i Rotha, również odchodzi od kontekstu politycznego. Główny temat *Popiołu...* widzi wprawdzie w dramacie oszukanego pokolenia, ale nie docieka, jaka to siła ową generację oszukała i jak to się odnosi do sytuacji w Polsce. Starając się spojrzeć na twórczość Wajdy szerzej, Dyer pisze: *w jego filmach najbardziej uderza nie aktualność czy szczerość, ale pełna pasji, romantyczna wiara w sprawę młodych*. Tej wierze towarzyszy jednak zauważalne przesunięcie w wartościach – *od hojnego idealizmu do gorzkiej ironii, od tragedii do katastrofy* – to stawia humanizm Wajdy w nowym świetle. *Jego wiara nie uderza już jako poszukiwanie wynikające z nadziei, ale jako samotna, z góry skazana na porażkę walka przeciw mizantropii i rozczarowaniu. Wydaje się, że napędza go przede wszystkim paląca potrzeba wyrażenia wszystkiego, co młode, śmiertelne, wrażliwe i cierpiące w jakiejś absolutnej orgii samookreślenia. I do pewnego momentu tu się sprawdza*¹¹. Ten moment graniczny to estetyka, barokowy nadmiar, *niemalże sadystyczna intensywność obrazów, upodobanie do podwójnych znaczeń*¹². A to, co ostatecznie zdradza Wajdę, to nadmierne zawierzenie okrucieństwu zbiegów okoliczności. Wszystko to przekłada się na płytkość psychologiczną, powierzchowny symbolizm, wykoncypowanie prowadzące do karykatury. Momenty, w których uderza realistyczna czystość stylu (głowy kochanków w mroku), zostają przesłonięte, a więc i zniweczone przez uporczywe podkreślanie przeznaczenia i fatum. I *sprowadza śmierć Maćka z poziomu prawdziwej tragedii do poziomu katastrofy*¹³. To, co w polskim oglądzie wydaje się niezmiennie, a więc zachwyt nad złożonością i bogactwem obrazu, którym film zawdzięcza niebywałą wielowymiarowość znaczeń, Dyer postrzega jako element hamujący komunikatywność całości. *Czy próbując zbudować podwójną fugę, Wajda nie nadwerżył swojego arsenału chwytów i możliwości estetycznych? Arseniał ten i tak jest zbyt bogaty*¹⁴. Ratunkiem staje się geniusz Cybulskiego i to jego kreacja

– a nie wszystkie fajerwerki Wajdy – nasycą śmierć Maćka cichą rozpaczą, która należy do przeszłości¹⁵. Co ciekawe – i o czym chciałabym napisać w dalszej części tekstu – krytyk obwinia Wajdę o zbytne inspirowanie się filmem zachodnim i zapożyczenia z nich. To motyw powtarzający się w większości tekstów dotyczących polskiego kina.

Dopiero 10 lat później Wajda ponownie zasłużył sobie na duży tekst w „Sight & Sound”, a to za sprawą filmu *Wszystko na sprzedaż*¹⁶. Colin McArthur, autor omówienia filmu, widzi w nim jednocześnie podsumowanie i przełamanie dotychczasowej kariery reżysera, punkt graniczny. Przez te 10 lat dzielące teksty o *Popiele i diamentach* oraz *Wszystko na sprzedaż* krytycy wspominający czasem o polskich filmach w relacjach z festiwalu czy pokazów kinowych zwykle podkreślali ich coraz wsobniejszy i manieryczny charakter, a także deklarowali swoje znużenie hermetycznością i uporczywą politycznością polskiego kina. Wraz z rozliczeniowym, jak to widział McArthur, filmem Wajdy, reżyser, a z nim i polskie kino, wychodzi z izolacji i staje się filmowcem rzeczywiście transnarodowym. Nie bez znaczenia jest to, że w 1969 r., kiedy tekst o *Wszystko na sprzedaż* został napisany, Jerzy Skolimowski, Roman Polański i Walerian Borowczyk istnieli już nie tylko w świadomości Brytyjczyków, ale i w zachodnioeuropejskim przemyśle filmowym.

Dla swoich rozważań Colin McArthur przyjmuje ramę w postaci cytatu z samego Wajdy, pochodzącego z rozmowy, jaką w 1967 r. przeprowadził z reżyserem Bolesław Sulik. W swojej wypowiedzi Wajda podkreśla specyficzną funkcję, jaką w Polsce pełni sztuka. Wedle reżysera w czasie, gdy Polska była pozbawiona państwowości, istniała jedynie w literaturze i sztuce, to w nich odbijało się prawdziwe życie polityczne kraju. *Dlatego nasza sztuka w Polsce nie próbuje być (...) estetyczna, zajmować się psychologicznym, introspektywnym doświadczeniem człowieka, ale zawsze znajduje sobie miejsce w sferze społecznej (...). Ten krąg tematów trzeba rozerwać, znaleźć jakiś sposób połączenia (z doświadczeniem wewnętrznym), ale to nie może być prosty sposób*¹⁷. Według krytyka *Wszystko na sprzedaż* jest właśnie takim łączącym ogniwem, a katalizatorem – znowu śmierć bohatera i znowu charyzma postaci, jaką był Zbyszek Cybulski, będąca kwintesencją i Wajdy, i samej polskości. McArthur podkreśla, że film ten jest jednocześnie prywatny i publiczny, że stanowi hołd dla zmarłego aktora, a przy tym osobisty testament reżysera. Ale przede wszystkim jest to film rozrywający wszelkie ograniczenia wiążące Wajdę w trakcie rozwoju jego kariery. Polski reżyser rozwijał się jako artysta, zgłębiając stale jeden temat, ale temat ten był równocześnie pułapką, z której należało uciec. *Nagle w jednym geście dojrzał, z niezwykle interesującego artysty o ekscytującej wyobraźni wizualnej, którego filmy były jednak w pełni zrozumiałe tylko w polskim kontekście, zmienił się w artystę o znaczeniu międzynarodowym, który – tak się akurat składa – po prostu jest Polakiem*¹⁸. McArthur nazwał *Wszystko na sprzedaż* arcydziełem stworzonym z druzgocącej tragedii osobistej, a swoje rozważania na temat napięć między tworzeniem sztuki a życiem, złudzeniem a rzeczywistością – stanowiących przecież o istocie filmu Wajdy – podsumował: *Musimy przejść przez żałobę z człowiekiem, ale cieszyć się z artystą*¹⁹. W tonie krytyka można wyczuć uspokojenie i satysfakcję – tak jakby po raz pierwszy pisanie o polskim kinie było pozbawione drażniącej świadomości, że się tego kina zwyczajnie nie zrozumie, nie będąc zanurzonym w jego kontekście społecznym czy politycznym.

Andrzej Munk, w optyce Brytyjczyków – tak jak i wielu polskich krytyków – był skazany na nieuniknione porównania z Wajdą. Jego antyheroiczna postawa w naturalny sposób była przeciwstawiana romantyzmowi Wajdy. Powściągliwość Munka traktowano z dużym szacunkiem, ale też studziła ona emocje krytyków. O jego filmach pisano stosunkowo często, jak we wspomnianym już tekście Gene’a Moskowitza. Bardziej zorientowani na Wschód czytelnicy zdawali więc sobie sprawę, że jest to jedna z najważniejszych polskich osobowości twórczych. Osobne, szersze omówienie dotyczyło jedynie *Eroiki*; natomiast przy okazji pokazu festiwalowego na łamach pisma pojawił się nieco większy niż w przypadku innych filmów komentarz do *Pasażerki*. I znów ich odczytanie zależy przede wszystkim od informacji zawartej w samym obrazie i narracji, a nie w kontekście polityczno-historycznym.

Pisząc o *Eroice*²⁰, Gabriel Pearson wyraźnie rozdziela nowele *Scherzo alla Polacca* i *Ostinato lugubre* (zaznaczając przy tym, że nie rozumie, dlaczego wycofano z filmu część trzecią). Do pierwszej z nich podchodzi dość sceptycznie, uznając, że razi w niej pomieszanie stylów, chaos luźnych epizodów skupionych wokół osoby Dzidziusia. Dostrzega jednak kluczową dla wizji Munka czułość, jaką reżyser darzy swego bohatera, *na poły bandziora, na poły Szwajka*. Akceptuje go *jako bliźniego, którego cyniczny brak poważania dla heroizmu i bomb, którego pijactwo i tchórzostwo, troska tylko o własną skórę wydają się w szalonym świecie rodzajem zdrowego rozsądku*²¹. *Sancho Pansa może być bohaterem w świecie, w którym Don Kichoci jeżdżą w czołgach*²². *Ostinato lugubre* widziane przez Pearsona to nowela znacznie spójniejsza i ciekawsza formalnie. Podkreśla, że w tej części Munk rezygnuje z wszelkich fajerwerków na rzecz czystej ekonomii narracji, skrótowności obrazu, jego komunikatywności: *trzy czy cztery ujęcia porannego światła na nagiej ścianie idealnie chwytają wieczność więźniów, odkąd opuścili świat w 1939 roku*²³. Tutaj już Pearson dostrzega heroizm, tyle że w wersji Munkowskiej – to heroizm należący do tych samoświadomych, którzy podtrzymują Zawistowskiego przy życiu i litują się nad jego udręką. Owi bohaterowie są *dojrzałi w swoim rozczarowaniu i przyzwoitości*²⁴. Ten rodzaj dojrzałości cechuje chyba samego Munka i jest głównym rysem jego twórczości.

W relacji z London Film Festival z 1963 r. pisano o *Pasażerce*, że *być może film ten nie byłby tak ciekawy, gdyby Munk go skończył*²⁵. Niekompletność filmu okazała się jego największą zaletą. Więcej – przełamywanie akcji przez nieruchome fotografie, dialogów przez sceny jeszcze nieudźwiękowione, wszystkie te zabiegi wymuszone nagłym przerywaniem prac nad filmem w niezwykle sposób oddają – jak się wydaje – intencje reżysera. Budują też sens relacji między bohaterkami, nieokreślonej, niejednoznacznej tożsamości kobiety, która wchodzi na pokład statku. To *efekt chińskiego pudełka*²⁶, do którego nigdy nie udaje się nam, widzom, wejść. I plan, i sam temat obozu ma tu znaczenie drugorzędne – to opowieść nie o nim, ale o dwóch kobietach. Jednocześnie jednak sceny z tego planu są *tak wyraziste, tak pochłaniające formalnym pięknem, że uświadamiamy sobie przede wszystkim ich estetyczną wartość*²⁷. W pierwszej połowie lat 60. *Pasażerka* okazuje się, jeśli spojrzeć na sposób pisania Brytyjczyków o polskim kinie, filmem najbardziej uniwersalnym. Nie dlatego, że mówiła o obozie, który był przecież doświadczeniem całej Europy, i nawet nie dlatego, że można ją było widzieć jako opowieść o ludzkiej naturze i istocie zła. Nieukończony film Munka był, można rzec, samo-

wystarczalny, czytelny sam przez siebie. Jego forma angażowała widza, nie wymagając od niego świadomości niuansów o ściśle narodowym charakterze. Sam wątek obozowy zostaje tu nazwany *dość konwencjonalną historią o koszmarze obozu, lepiej zrealizowaną niż inne, z dodatkiem lesbijskich zmagani między niemiecką nadzorczynią a żydowską dziewczyną*²⁸. Jednakże wątek współczesny, przedstawiony całkiem innymi środkami (nieistotne czy z konieczności, czy intencjonalnie), stanowi radykalny zwrot w całym filmie i czyni z niego dzieło zarazem współczesne i enigmatyczne.

Inni

Inne polskie tytuły, w perspektywie brytyjskiej jak widać pomniejsze, zwykle były opatrywane kilkoma zdaniami opisującymi ich styl, a także, co znamienne, wyrażającymi znużenie krytyków nieustannymi powrotami do tych samych tematów i problemów. Entuzjazm, który można dostrzec w Andersonowskim spojrzeniu na *Pokolenie* czy *Kanał*, w kolejnych latach pojawiał się w kontekście polskich filmów raczej rzadko. *Ewa chce spać* Tadeusza Chmielewskiego z 1957 r. została skwitowana jako film co prawda pełen dłużyzn, ale ostatecznie stanowiący mile widzianą odmianę w polskim kinie. John Gillet, wpływowy krytyk „Sight & Sound”, pisząc o *Pożegnaniach* (1958) Wojciecha Jerzego Hasa, podkreślał przede wszystkim barokowy symbolizm i enigmatyczne wieloznaczności nasycające film. To dzieło trudne w odbiorze, przywołujące ponownie ulubione tematy polskiego kina: rozczarowana młodzież, upadek dawnego porządku, niczego nowego jednak nie dodając²⁹. W tym samym tekście Gillet krytycznie odnosi się do *Pociągu* (1959) Jerzego Kawalerowicza. Samego reżysera określa jako *jednego z najgładszych i najsprawniejszych rzemieślników wschodniej Europy, zdolnego pokonać największe trudności techniczne*³⁰. I choć film wydaje się krytykowi nastrojowy, to sama opowieść jest pusta i wtórna, *pełna seksowności rodem z wypełnionych dymem kawiarni i na poły przetrawionych wpływów zachodnich (...)*. Kawalerowicz, *zdaje się, sięga po znaczenia poza jego możliwościami*³¹. O rok późniejszy film reżysera, *Matka Joanna od Aniołów*, również nie został przyjęty jednoznacznie przychylnie. W relacji z festiwalu w Cannes w 1961 r. został opisany jako film dobrze skonstruowany, *z doskonale ewokowaną, ciężką atmosferą frustracji i pseudoświętości, oszalamiająco uchwyconą w wyostrozonym rejestrze czerni i bieli*³². W ostatecznym rozrachunku Kawalerowicz nie jest w stanie utrzymać napięcia, co nie zmienia faktu, że to film o wysokiej randze. Opis *Zaduszek* (1961) Tadeusza Konwickiego w relacji z festiwalu w Edynburgu zdradza wyraźne zmęczenie stylistyką postrzeganą jako typowo polska: *dwoje samotnych, smutnych ludzi próbuje skupić się na swojej relacji z taką rozpaczliwością i przygnębieniem, przy takiej ilości markotnych wspomnień i deszczu, że każdy może się znudzić*³³. Jednocześnie pokazywane na tym samym festiwalu *Świadeństwo urodzenia* (1961) Stanisława Różewicza składa się *od początku do końca z surowych kawałków tragedii i patosu – każdy z nich jest wstrząsający, ale nie wszystkie są odpowiednio dobrane i ukształtowane*³⁴. Nieco powściągliwą, choć dość przychylną recenzję dostał film Hasa *Jak być kochaną* (1962). John Gillet pisał o nim, że to obraz pełen *niejednoznacznych półtonów, pełen polskiej udręki i bolesnych pytań odsyłających w przeszłość. Jeśli jednak dać się mu ponieść (...), ewokujące powolność, inspiro-*

wane Resnais środki wyrazu stosowane przez Hasa pozwalają zbudować wstrząsający portret aktorki ³⁵.

Doczytane inspiracje

Tu po raz kolejny pojawia się kwestia inspiracji – tak oczywistych dla brytyjskich krytyków, tak czasem zaskakujących dla polskich, zwłaszcza współczesnych czytelników. Brytyjczycy, pisząc o technikach, środkach wyrazu, motywach fabularnych czy stylistyce obecnej w polskich filmach, często widzieli w nich pochodną fascynacji polskich reżyserów filmowcami zachodnimi. Wspominali o owych inspiracjach z lekkością mogącą świadczyć o tym, że byli przekonani, iż kino Zachodu było w Polsce równie obecne, znane i oglądane, jak we Francji czy w Wielkiej Brytanii. Nawiązania, które dostrzegali, mogą się wydać szokujące, ale jednocześnie niezwykle inspirujące do nowych odczytań. Gillet sugeruje, że Has nawiązywał do Resnais'go. Peter John Dyer we wspomnianym tekście o *Popiele i diamentach* pisał, że *Wajda włącza do swojego filmowego słownika wszystko, co może znaleźć w filmach wypełniających dziś polskie kina: trochę Felliniego (biały koń z „La Strady”), László Benedeka (pierwsze spotkanie Maćka i barmanki jako nawiązanie do „Dzikiego”, trochę „Ryszarda III” Laurence’a Oliviera, trochę Buñuela w połączeniu z niemieckim ekspresjonizmem (hipnotyczna procesja przy polonezie prowadzona przez siwego maestro o dzikich oczach w niesamowity sposób przypominającego doktora Mabuse Fritza Langa)* ³⁶. Gabriel Pearson natomiast dostrzegał wyraźny związek pomiędzy sceną śmierci Maćka Chelmskiego a finałem *Do utraty tchu* Godarda (a przecież film Godarda został nakręcony dwa lata po filmie Wajdy). W tym samym kierunku, choć z całkiem odmienną intencją, podąża intuicja innego krytyka: Richard Roud, zasadniczo piszący pozytywnie o Jerzym Skolimowskim, w odniesieniu do *Barieri* (1966) oskarżył reżysera o nieprzetrawienie Godarda (może obejrzał „Szalonego Piotrusia” /1965/ o jeden raz za dużo) ³⁷. Najbardziej kuriozalne zestawienie pojawia się jednak w relacji Petera Johna Dyer z festiwalu w Wenecji, gdzie krytyk obejrzał *Krzyżaków* (1960) Aleksandra Forda, na który to film, jego zdaniem wyraźnie, choć w absurdalny sposób, położył się cień Disneya. Dyer zresztą zmiażdżył *epickie średniowieczne widowisko na podstawie powieści Henryka Sienkiewicza. Gdyby zamiast dwunastu ujęć sowy o sennym spojrzeniu było tylko jedno. Nie wspomnę już nawet o niedźwiedziach, dzikach, kąpielach z bryzgami wody, prześlicznych wiejskich scenariach, ponurych lochach, scenach oślepiania, obcinana członków. Trzy godziny w formacie Dialiscope, lekkie podkolorowanie Eastmanem, to absolutny szczyt mandaryńskiego filmowania, w którym jest dosłownie wszystko, nawet wypchane konie w panoramicznych jazdach w scenach rzezi na polu bitwy. Wszystko prócz pierwiastka ludzkiego* ³⁸. Moskowitz, opisując czarną serię dokumentu polskiego, łączył ją z *Walkoniemi* (*I Vitelloni*, 1953) Felliniego. Rotha przyrównuje nastrój w *Ostatnim dniu lata do Atalanty* (*L'Atalante*, 1934) Jeana Vigo. Ale w tych dwóch przypadkach można mówić raczej o podobieństwach, może nawet głębszych pokrewieństwach, nie o zapożyczeniach.

Takie osadzanie jednego filmu w innym nie musi wcale umniejszać autorskiej wartości dzieła. Wiadomo, że niezależnie od inspiracji Wajda nie wykradał motywów ani Felliniemu, ani Benedekowi, ani Buñuelowi. Polski widz posiadający

pewne niezbędne tu kompetencje kulturowe zapewne dostrzeże spójny, ściśle autorski rys wpisany w większą, złożoną całość, jaką jest polska tradycja filmowa, może nawet tradycja sztuki polskiej. *Popiół i diament*, jakkolwiek go oceniać, jest dziełem silnie czerpiącym ze skarbnicy polskich kodów kulturowych i jednocześnie ją zasilającym. Jednak dla zagranicznych widzów, zwłaszcza tych spoza bloku wschodniego, ta skarbnica może okazać się hermetyczna. Umocowania tego, co widzą w filmie Wajdy, szukają więc w tradycji, która jest im bliższa i znajoma, po prostu w łańcuchu kolejnych, wyrastających jeden z drugiego, fenomenów filmowych. Toteż owo wyliczanie domniemanych zapożyczeń, dla polskiego widza i czytelnika być może obrazoburcze, nie świadczy jednak o traktowaniu polskiego kina protekcyjnie czy spychaniu go na margines, ale raczej o potrzebie i chęci wpisania go właśnie w kontekst światowy. Nie sądzę, by Wajda budował jakąkolwiek postać na wzorcu doktora Mabuse. Nie sądzę też, by Skolimowski, przygotowując się do realizacji *Bariery*, obejrzał któryś z filmów Godarda o jeden raz za dużo – skoro jednak krytyk brytyjski, spoza naszej polskiej kultury, widzi takie powiązanie, to oznacza to, że Wajda i Skolimowski są postrzegani jako twórcy należący do Europy, może i świata. Słowem – twórcy transnarodowi. Jeśli przyjąć perspektywę Brytyjczyków z „Sight & Sound”, polskie filmy będą się jawić nieco inaczej, niż to się przyjęło w naszym lokalnym kontekście. Ale przez to zyskają całkiem nowy, ożywczy wymiar – nawet dziś, po kilkudziesięciu latach.

Ujęcie systemowe

Tylko raz polskie kino na łamach brytyjskiego pisma zostało potraktowane jako pewien spójny, samoświadomy konstrukt, na temat którego można teoretyzować. W tekście z 1967 r. Colin McArthur zdecydował się podjąć temat polskiego aktorstwa i jego wpływu na kreację znaczeń w filmie³⁹. Wychodząc od teorii Edgara Morina, McArthur zwrócił uwagę na pojęcie kumulacyjnej obecności ekranowej. Miałaby ona odnosić się do gromadzenia czy też przenoszenia z roli na rolę pewnych kodów, które każą widzieć w nowej roli danego aktora cień poprzedniej, co może mieć kolosalny wpływ na odczytanie danego filmu. Dla autora tekstu klasycznym przykładem może tu być Jean-Pierre Léaud i jego ekranowa obecność. Natomiast w polskim kinie – Tadeusz Łomnicki. McArthur pisze, że Munk, angażując aktora do roli Zawistowskiego, użył (zapewne świadomie) aluzji do niegdyśiejszej kreacji Łomnickiego w *Pokoleniu* Wajdy. Szczególnie owa kumulacyjna obecność ekranowa wygląda w odniesieniu do Józefa Nowaka, który w *Eroice* zagrał porucznika Kurzawę, weterana walk w getcie, głównego orędownika antyheroizmu i zdrowego rozsądku. W *Kanale* postać grana przez tego samego aktora w tragicznym, wzniosłym finale wraca do kanału. W ten sposób powstaje kontynuacja w czytaniu, a teksty splatają się w nie zawsze jednoznacznym dialogu. Jednakże McArthur się pomylił – Nowak nie grał w *Kanale*, autor pomylił go zapewne z Wieńczysławem Glińskim, który reprezentował dość podobny typ urody. Ta pomyłka dyskredytuje oczywiście argumentację McArthura i podważa jego kompetencje, choć wskazuje jednocześnie, jak silna była potrzeba znalezienia wzoru dla kina polskiego, jakiegoś wiążącego ujęcia systemowego.

Liczby, łódzka szkoła filmowa i Marzec 1968

Zaskakujące, jak wiele miejsca – przynajmniej w porównaniu z tym, co pisano o polskich filmach jako takich – poświęcano w „Sight & Sound” na informacje o polskim przemyśle filmowym. Praktycznie od 1947 r., kiedy ukazały się pierwsze, jeszcze entuzjastyczne wzmianki o odbudowującej się kinematografii w Polsce, w piśmie systematycznie pojawiały się krótkie teksty donoszące o jej rozwoju. Pełno w nich danych statystycznych: ile kin pozostało w kraju po wojnie, ile miesięcy budowano studio i laboratorium w Łodzi, skąd i w jakich ilościach sprowadzano taśmę, jakie filmy w danym momencie produkowano. W 1949 r. pisano o planie trzyletnim i współpracy między fachowcami rosyjskimi, czeskimi i francuskimi zatrudnionymi przy produkcji pierwszych powojennych filmów. Wspominano o najsłynniejszym ówczesnym filmie polskim – jeszcze pod tytułem *Oświęcim* – zrealizowanym przez Wandę Jakubowską. W 1960 r. odnotowywano znaczącą zmianę w systemie płac dla scenarzystów, reżyserów, scenografów i kompozytorów – płaca sama w sobie była niska, ale filmowcy mieli prawo do różnych dodatkowych premii, które ją potrajały. Przybliżano mechanizmy przyznawania nagród artystycznych i omawiano, w jaki sposób nagrody te wynikały z wartości artystycznej samego filmu. Informowano, o ile procent płaca zwiększa się w świetle nowych regulacji, jaki jest system dywidend, ilu widzów musi obejrzeć film, by koszty jego produkcji się zwróciły. Owa drobiazgowość w opisywaniu tych mechanizmów świadczy o zainteresowaniu nie tyle realiami polskiego przemysłu filmowego, ile ogólną predylekcją samego pisma do zwracania uwagi na aspekty produkcyjne poszczególnych kinematografii. Niewątpliwie szczegółowe dane o polskim kinie, którymi posługiwali się Brytyjczycy, miały też posłużyć zestawieniu różnych modeli funkcjonowania kinematografii – jej administracji i zarządzania – w tak odmiennych, zwłaszcza pod względem ustrojowym, państwach.

Pod tym względem na szczególną uwagę zasługuje tekst Roberta Gessnera z 1963 r., który jako Ford Foundation Visiting Professor odwiedzał łódzką szkołę filmową⁴⁰. Jak skrupulatnie notuje gość szkoły, uczyło się tam wówczas 157 studentów, w tym 18 cudzoziemców, z których 5 to Brytyjczycy. Gessner pytał każdego z piątki swoich rodaków, dlaczego zdecydował się przebyć taki szmat drogi, nauczyć się tak trudnego języka i mieszkać przez cztery lata w ponurym mieście fabrycznym, polskim Manchesterze, choć przecież mógłby studiować w Paryżu. Wszyscy dawali taką samą odpowiedź: poziom kształcenia w Łodzi wart jest wszystkich wyrzeczeń i niedogodności. W podobny sposób odpowiadali też studenci z innych krajów: Bułgarii, Islandii, Indii, Iraku, Turcji, Japonii i ZSRR (z tych krajów tylko dwa ostatnie miały szkoły filmowe). Gessner, idąc za opiniami swoich rozmówców, zaznacza, że łódzka szkoła filmowa zapewnia kształcenie wyjątkowej kreatywności, co w sytuacji kraju, który przed wojną nie miał praktycznie żadnej wartościowej produkcji filmowej, jest czymś niebywałym. Podkreśla też, że standardy przyjęcia i poziom egzaminów końcowych są z pewnością wyższe niż gdziekolwiek indziej. Ponadto *Polacy skromnie oddają pole WGIK-owi, ale wiedzą równie dobrze, jak inni, że choć Rosjanie są świetnie wykształceni technicznie, u Polaków jest wyższy poziom artystyczny*⁴¹. Jedyne, co może się wydać zaniebane w Łodzi, to sztuka scenopisarstwa i aktorstwo.

Niezwykłe ciekawe są dane przytoczone przez Gessnera. Jeśli zagraniczny student może sobie sam sfinansować szkołę, płaci 117 funtów miesięcznie (to pokrywa koszty szkoły, materiałów, laboratorium, mieszkania i wyżywienia). Płaci jednak mniej niż dziesięciu studentów, reszta jest objęta stypendiami. Żaden z polskich studentów nie płaci za swoje studia – otrzymują po 800 zł miesięcznie (równowartość 4 funtów!). Całkowity budżet szkoły to wedle wiedzy Gessnera 300 000 dolarów rocznie – jedna z angielskich studentek obliczyła, że film zrealizowany przez nią na II roku w Londynie kosztowałby ją około 5000 funtów, podczas gdy koszt filmu dyplomowego, przy komercyjnym budżecie amerykańskim, to 40 000 dolarów. *Polscy studenci myśleli, że żartuję, kiedy powiedziałem, że żadna amerykańska uczelnia, w samym sercu kapitalizmu, nie mogłaby sobie pozwolić na taką jakość i ilość produkcji szkolnej*⁴². Brytyjski gość stwierdza, że jakość produkcji wynika również po części z tego, że studenci nie podlegają ścisłej kontroli wydziału – większość kadry przyjeżdża na kilka dni z Warszawy, a więc brak ich stałej obecności w Łodzi stanowi dla studentów udogodnienie. Najwięcej miejsca Gessner poświęca drobiazgowemu opisowi egzaminu operatorskiego czy reżyserskiego, wypunktowując 12 zadań, które muszą wykonać studenci (np. skomponować martwą naturę w kadrze, skomponować i oświetlić portret, zbudować montażem całość z 25 odrębnych fotografii, mając podany jedynie tytuł etc.). Raport z Łodzi wieńczy pytanie: *Czy jedynie kraje socjalistyczne są wystarczająco bogate, by zapewnić sobie miejsce w kinie jutra?*⁴³ W swoim pochwalnym tekście Gessner ani razu nie wspomina o sytuacji politycznej czy społecznej Polski, skupia się jedynie na formalnych sprawach dotyczących studiowania w szkole filmowej. Można widzieć tu zarówno pominięcie kluczowego kontekstu, można też uznać relację Brytyjczyka za obiektywną, bo opartą na liczbach i opiniach cudzoziemców, którzy nie mają żadnego powodu, by je naginać. Tak czy inaczej raport Gessnera pokazuje, w jakim świetle brytyjscy krytycy postrzegali polski przemysł filmowy i jak oceniali jego efektywność.

Inny obraz ujawnia tekst opublikowany w letnim numerze pisma z 1968 r.⁴⁴ To dość emocjonalny, choć nadal rzeczowy opis tego, jak wydarzenia marcowe odbiły się na sytuacji kinematografii w Polsce. Autor (podpisany jedynie inicjałami) pisze o czystkach, które w dramatyczny sposób uderzyły w kino, o odsunięciu ze stanowiska rektora Jerzego Toeplitza, o usunięciu Jerzego Bossaka z kierownictwa studia Kamera, a Aleksandra Forda – z władz zespołu Studio (a także z partii, bo odrzucił krytykę jako nieusprawiedliwioną). Przywołanie tych faktów pozwoliło na przypomnienie historii samych zespołów powstałych w roku 1955. Autor tekstu o samej idei Zespołów Filmowych pisze w superlatywach, ale wspomina także o błędach, które polegały – według niego – przede wszystkim na tym, że ich działalnością zaczęły rządzić względy komercyjne. Dopiero w dalszej części tekstu, po żarliwej obronie Toeplitza, Bossaka i Forda, niezwykle ważnych osobowości i osobistości polskiego kina, dzięki którym mogli tworzyć tacy artyści, jak Wajda, Munk czy Polański, autor przechodzi do spraw, które polski czytelnik z pewnością uznałby za podstawowe i kluczowe w kontekście wydarzeń marcowych. *Są głosy, że owe decyzje to część kampanii antysyjonistycznej prowadzonej przez polską partię. Rzeczywiście, wszyscy ci trzej Polacy są krwi żydowskiej, a dwóch z nich prze-trwało wojnę w Związku Radzieckim. Tak więc ich pochodzenie ma związek z ogólnym charakterem czystek w Polsce. Pojawiły się także ataki prasowe na*

*Forda z racji jego domniemanych powiązań z zachodnioniemieckim „syjonistycznym” producentem. Z drugiej strony tego rodzaju zarzutów nie wysuwano przeciw profesorowi Toeplitzowi. W jego przypadku byłyby absurdalnie niedorzeczne. W każdym razie w kinematografii obecne zmiany mają tak gruntowny charakter, a ich efekty mają tak szeroki zasięg, że owe slogany „antysyjonistyczne” nie pomagają zrozumieć sytuacji*⁴⁵. I znów sytuacja polityczna zostaje przez Brytyjczyków rozpoznana jako kluczowy kontekst dla rozumienia kina. Jednocześnie wiedza o niej wydaje się ledwie pobieżna i rzeczywiście nie pomaga zrozumieć sytuacji.

Bolesław Michałek

W przybliżeniu polskiego kina czytelnikom brytyjskim spore zasługi położył także nasz rodzimy autor, Bolesław Michałek, którego korespondencja z Polski stale pojawiała się na łamach „Sight & Sound”. Teksty Michałka miały zwykle charakter krótkich notek. Pisał w nich o filmach, których brytyjscy krytycy znać nie mogli. W 1960 r. ukazał się w magazynie jego większy tekst, *Polish drama*, przekrojowo ujmujący przemiany w polskim kinie i ich ocenę⁴⁶. To jedyna taka próba wyjaśnienia Zachodowi polskiego kina przez Polaka. Michałek przedstawił tu swoje spojrzenie na najbardziej znane filmy z Polski – *Pociąg* wydaje mu się pusty i nowelkowaty, mimo całej swej wirtuozerii formalnej, *Krzyżacy* to eleganckie, nieszkodliwe, obojętne i zeuropeizowane widowisko. Ale wartość tego tekstu leży gdzie indziej – w przywołaniu filmów, których brytyjscy krytycy i widzowie znać nie mogli. *Zobaczmy się w niedzielę* (1959) Stanisława Lenartowicza jako ryzykowny film społeczny, *Lunatycy* (1959) Bohdana Poręby jako opowieść o chłopcach będących odpowiednikami brytyjskich Teddy Boys, *Miejsce na ziemi* (1959) Stanisława Różewicza jako film przypominający nieco *400 batów* Truffaut’a, to wedle optyki Michałka przykłady poszukiwania przez młodych reżyserów nowych formuł, środków wyrazu, pomysłów. Na samych opisach autor nie poprzestaje. Stara się zarysować szerszy kontekst, znaleźć opis dla polskiego romantyzmu, zastanowić się nad preferencjami publiczności, dla której to, co było ważne jeszcze w roku 1956, w 1960 przechodzi już ledwie zauważone. To czas stabilizacji, jak pisze Michałek, która łagodzi dawne kompleksy narodowe. W podobny sposób polski krytyk pisał i w innych, krótszych tekstach dla „Sight & Sound” – był to skondensowany opis mający jak najwyraźniej zarysować specyfikę polskiego filmu, wieści z Polski, ale podane w strawnym, skrótowym, zrozumiałym dla Brytyjczyków stylu.

Polański, Skolimowski – poza polskim kontekstem

Zaskakujące, jak szybko tacy reżyserzy, jak Roman Polański, Jerzy Skolimowski czy Walerian Borowczyk zostali wchłonięci przez kulturę brytyjską jako twórcy pochodzący z Polski, ale już jawnie międzynarodowi i jak szybko kontekst polski przestał być w ich wypadku obowiązujący. Najbardziej znamienne są tu przypadki dwóch pierwszych, jako że w „Sight & Sound” pisano zarówno o ich debiutanckich, jeszcze polskich filmach, jak i kolejnych, zrealizowanych już zagranicą. Te zagraniczne, pozapolskie dzieje kariery obu reżyserów zostały wpisane w narrację wybicia się Polski z pozycji kraju niezrozumiałego, odległego i na swój sposób eg-

zotycznego w świat europejski, dla Brytyjczyków zrozumiały. Przypadek Skolimowskiego dawał możliwość zrozumienia tego, w jaki sposób Polska, jako idea, determinowała polskich twórców i ich dzieła. Polański, choć z czasem znacznie łatwiej i mocniej wpisujący się w kontekst kina światowego, początkowo funkcjonował raczej jako postać dość zagadkowa i niezrozumiała.

W 1968 r. w „Sight & Sound” ukazał się wywiad Christiana Braada Thomsena z Jerzym Skolimowskim⁴⁷. Rok wcześniej na ekranach pojawił się pierwszy zrealizowany poza Polską film *Le Départ*, szeroko omówiony w europejskiej prasie filmowej. Thomsen porusza problem dość istotny z punktu transnarodowości kina polskiego – pyta Skolimowskiego, czy trudno mu było realizować film w Belgii, czy nie przeszkadzały mu różnice kulturowe. Filmowiec odpowiedział dowcipnie, nonszalancko i w bardzo „transnarodowy” sposób – kwestia, jak ustawić kamerę, jest sama w sobie tak trudna, że w zasadzie to, czy kręci się film w Polsce, Belgii czy Hollywood, nie ma większego znaczenia⁴⁸. Wspomina o tym, że nie jest członkiem PZPR, ale też nie jest wrogiem rządu – *nie wszystkie decyzje rządu akceptuję, tak jak i nie akceptuję wszystkiego, co przychodzi z Zachodu*⁴⁹. Jego miejsce jest w Warszawie, ale lubi robić filmy za granicą, bo to poszerza jego doświadczenie.

W dalszej części rozmowy reżyser opowiada o swoich filmach tak, że pojęcie „polskości” przestaje być dla nich kontekstem obowiązującym. Mówi bez kompleksów, z dużą dozą pewności siebie, ale i pokory twórczej. Jednocześnie jednak zaznacza, że żyjąc w Polsce, jest się wpętany w pewien konflikt pokoleniowy ściśle związany z najnowszą historią kraju. *10 lat temu byliśmy w Polsce młodzi, chcieliśmy robić rewolucję, walczyliśmy ze stalinizmem, wierzyliśmy w przyszłość. Ludzie wtedy byli wspaniali. Chcieliśmy coś tworzyć artystycznie, naukowo, politycznie. Świat był dla nas otwarty, my chcieliśmy go podbić. Ale im byliśmy starsi – tym świat mniejszy. Co się stało z naszymi ideałami i naszym gniewem? „Ręce do góry” mówią właśnie o tym i o innych politycznych czy moralnych problemach Polski dziś*⁵⁰. Opowiada także o bohaterze tego filmu, który wybiera się w podróż – w wagonie bydłowym. To jedna z wielu metafor w *Ręce do góry* – *jedzie pociągami, którym zwykle przewozi się bydło, podczas wojny w takich wagonach przewożono więźniów do obozów koncentracyjnych. Gdyby to było 25 lat wcześniej, a my bylibyśmy naszymi rodzicami, musielibyśmy walczyć o życie. Ale dziś nie walczymy, dziś wokół panuje straszliwy brak pasji i zaangażowania*⁵¹. Komentując *Barierę*, mówi, że sam tytuł odnosi się do międzypokoleniowej bariery, której źródła leżą w wojnie – dla starszego pokolenia wojna była doświadczeniem codziennym, natomiast młodsza generacja, nie mając tego rodzaju przeżyć, czuje się od czegoś odcięta, więc występuje przeciw idei heroizmu tamtego czasu i czci dla przeszłości. *My nie próbowaliśmy poświęcać życia dla sprawy. To tu leży bariera w dzisiejszej Polsce*⁵².

W wywiadzie tym Skolimowski wyraźnie rysuje się jako twórca, którego polski kontekst nie ogranicza, który nie zamierza być reprezentantem kinematografii Polski. W ten sposób wyraźnie przekłuba bańkę hermetyczności polskiego kina, wpisując je tym samym w kontekst transnarodowy. Odnosząc się bezpośrednio do problemów swego kraju, robi kino europejskie. Broni jednocześnie swej autonomiczności: *często mówi mi się, że widać w moich filmach wpływy Godarda – tymczasem kiedy realizowałem „Rysopis” czy „Walkower”, nie znalazłem żadnego jego filmu*⁵³. Paradoksalnie – żeby odnieść się do słów samego reżysera – owa „słabość” młodego pokolenia, które odrzuca romantyczne idee heroizmu i czci dla przeszło-



Bariera, reż. Jerzy Skolimowski (1966)

ści, stanowi o jego sile w nawiązywaniu kontaktu ze światem zewnętrznym, otwiera na to, co pozapolskie. Ustawia też nasze kino jako byt odrębny, swoisty, samowystarczalny. Sądząc po tej rozmowie, a także po tekście Colina McArthur'a o *Wszystko na sprzedaż* Wajdy czy omówieniach pierwszych filmów Romana Polańskiego, brytyjscy odbiorcy przyjęli owo odbicie od „polskości” z dużą ulgą. Nawet jeśli – jak w przypadku Polańskiego – ich opinie nie były przychylne i wciąż powoływali się na specyfikę wschodnioeuropejską.

Rzeczywiście, ani *Nóż w wodzie*, ani zrealizowany już w Wielkiej Brytanii *Wstręt* (1965) nie wzbudziły zachwytu krytyków brytyjskich, choć z pewnością okazały się dla nich bardzo intrygujące. W relacji z Festiwalu Filmowego w Londynie Peter John Dyer pisał o *Nożu w wodzie*, że widać w nim charakterystyczne dla młodych Polaków przeświadczenie, że życie to cierpienie – pod powierzchnią sardonicznego komizmu: nieudolność, poczucie winy, wściekłość, upokorzenie ⁵⁴. *To nie wojna płci jest tu tematem głównym, ale raczej sterylność kryjąca się za nieznaczającą drobnomieszczańską pozą hamującą wszelką intymność w relacjach międzyludzkich* ⁵⁵. Chwilę później Dyer próbuje jednak usilnie wpisać film w specyfikę polską – walkę między mężczyznami u Polańskiego ocenia jako wojnę woli w imię tradycyjnego polskiego pojęcia honoru. To dlatego starszy zaprasza na łódkę młodego i nieustannie go prowokuje. Bohaterowie są jednocześnie i nowocześni, i typowi dla kultury, z której pochodzą i jej tradycji. Kiedy jednak krytyk porzuca ten trop myślenia, jego rozpoznania stają się znacznie ostrzejsze i bardziej wiarygodne. Ocenia reżysera jako mistrza inteligentnej powściągliwości, zdystansowanego, ironicznego artystę doskonale potrafiącego prowadzić grę w kotka i myszkę i z łatwością przechodzić od śmiertelnej powagi do komizmu. *Lodowata nieobecność jakiegokolwiek odautorskiego komentarza i współczucia to wskazówka co do przyszłego stylu reżysera* ⁵⁶. Podkreśla jednocześnie wyraźny sadomasochistyczny rys reżysera, co okaże się bardzo trafnym rozpoznaniem, adekwatnym i dla kolejnych filmów Polańskiego. Nadal jednak Dyer podtrzymuje tendencję do tłumaczenia stylu polskich filmowców przez filmowców światowych; ostatnią scenę *Noża w wodzie*, rozgrywającą się w samochodzie, opatruje stwierdzeniem: *nieruchomy dreszcz, do którego zwykle potrzeba Antonioniego albo Bergmana* ⁵⁷. To jednocześnie dowód uznania, skoro Polański już przy pierwszym filmie zostaje zestawiony z takimi mistrzami, a z drugiej charakterystyczna w omówieniach polskich filmów odmowa nadania im autonomiczności.

Natomiast w omówieniu *Wstrętu*, wyraźnie sceptycznym, perwersyjny sadomasochizm reżysera zostaje wysunięty na plan pierwszy ⁵⁸. Co ciekawe, krytyk „Sight & Sound”, pisząc o Polańskim jako autorze, stwierdza, że jest on *klinicznie perswazyjny, jak niemal wszyscy młodzi reżyserzy z Europy Centralnej, którzy zajmują się ponurą, makabryczną psychologią* ⁵⁹. I znów, tak jak i w przypadku *Noża w wodzie*, podkreśla się przede wszystkim radykalną oschłość reżysera, który w żadnym momencie nie okazuje empatii swoim bohaterom: *Po „Nożu w wodzie” można było przypuszczać, że zakres emocjonalny jest u Polańskiego dość słaby, że interesuje go raczej nastrój i napięcie – tu wydaje się, że odrzucił wszystko prócz symbolizmu* ⁶⁰. Ale nawet ten rodzaj chłodu musi znaleźć swoje porównanie. Krytyk pisze, że w scenie z brzytwą nie ma ani Hitchcockowskiego mroźnego namysłu, ani Buñuelowskiej kompulsywnej dzikości ⁶¹. To, co zostaje rozpoznane jako zasadniczy rys stylu autorskiego w tego rodzaju stwierdzeniu, staje się jednocześnie

pewnym oskarżeniem: skoro nie ma tu Hitchcocka i Buñuela, to jest to brak, mankament. Ale znów: po swoim drugim filmie długometrażowym, a pierwszym zrealizowanym poza Polską, Roman Polański jest oglądany przez pryzmat kina mistrzowskiego.

Zaskakujące, że tematu „polskości” nie ma tu wcale – nieco inaczej niż w przypadku tekstów dotyczących filmów Jerzego Skolimowskiego. Polański natychmiast funkcjonuje jako reżyser, któremu się nie pobłaża, którego nie tłumaczy odmienność kulturowa: ocena *Wstrętu* jest po prostu oceną filmu, a nie dzieła wyrastającego z pewnego uniwersum narodowego. Reżyser został potraktowany poważnie, autonomicznie – być może to właśnie prawdziwy triumf, jeśli jego kryterium będzie transnarodowość. Co ciekawe, pisząc, że obserwacje Polańskiego dotyczące londyńczyków nie są zbyt przekonujące, autor tekstu nie wspomina o obcości samego reżysera. To właśnie „obcość”, wiążąca się z lękiem, izolacją i brakiem poczucia bezpieczeństwa, jest dziś postrzegana jako wspólny mianownik większości filmów Polańskiego. Sytuacja outsidera, kogoś, kto przybywa z zewnątrz i kto nie sie ze sobą ogromną traumę – cały ten bagaż autobiograficzny, dziś oczywisty w przypadku Polańskiego, zostaje tu całkowicie pominięty. Krytyk kończy swą recenzję, pisząc, że fantazje reżysera są może *efektywne, ale cała reszta filmu ma ten bulgoczący, mydlany dźwięk spartaczonych intencji sphywających przez odpływ jak woda po kąpieli* ⁶². Z dzisiejszej perspektywy, kiedy *Wstręt* postrzega się zwykle jako arcydzieło i jednocześnie film wyraźnie komentujący sytuację obcego w obcym kraju, taka opinia może się wydać pozbawiona głębi. Ale jest, by tak rzec, „bezzstronna narodowo” – wreszcie nie polskość tłumaczy twórczość polskiego reżysera, ta twórczość tłumaczy się sama.

Na koniec warto przytoczyć anegdotę z festiwalu w Karlowych Warach z roku 1960, opisaną w relacji Cynthii Grenier ⁶³, bo dość symptomatycznie ukazuje ona, w jaki sposób postrzegano już nie polskie kino, ale polskich filmowców, jak sytuowano ich w konstelacji krajów bloku wschodniego. Grenier pisze o tym, jak podczas festiwalu, który reprezentował ponoć bardzo niski poziom, odbyła się dyskusja na ogólnie postawiony temat – czy człowiek roku 1960 jest optymistą, czy pesymistą. Dyskusja ta była dosyć nudna, nikt już nie wsłuchiwał się w kolejne wypowiedzi, kiedy nagle wszystkich obudził ostatni z mówców, w skórzanej kurtce i rogowych okularach. Był to gość z Polski, Aleksander Ścibor-Rylski ⁶⁴, który spokojnie stwierdził, że od lat nie widział dobrego filmu radzieckiego i że okrugła moralność tych filmów jest i nierealistyczna, i szkodliwa. Jak wspomina Garnier, *kiedy spotkanie się skończyło, każdy pytał swojego sąsiada, czy aby na pewno dobrze słyszał, napięcie narastało* ⁶⁵. Tego samego dnia wieczorem odbył się pokaz filmu *Rok pierwszy* ze scenariuszem Ścibor-Rylskiego – *film niezbyt dobry, choć scenariusz mógł być ciekawy, jeśli sądzić z pobieranych fragmentów raczej pobieżnie przetłumaczonych długich dialogów* ⁶⁶. Następnego dnia na scenarzystę naskoczył Michaił Romm, grzmiąc, że po przemowie Ścibor-Rylskiego z poprzedniego dnia można było się spodziewać arcydzieła, a *Rok pierwszy* okazał się banalnym, tanim, nędznie zrealizowanym, trzeciorzędnym polskim filmem. Ponoć pogarda w głosie Rosjanina była wyraźnie wyczuwalna nawet dla tych, którzy nie rozumieli ani słowa. Romm wydawał się najbardziej dotknięty tym, że Polakowi nawet nie było przykro, że film radziecki jest w tak słabej kondycji, nie wyraził nawet nadziei, że będą lepsze. Po czym dodał, że postawa Polaka ujawniła niepokojący brak soli-

darności w obozie socjalistycznym. Poproszony podczas konferencji polskiej o komentarz Ścibor-Rylski *odpowiedział z szerokim uśmiechem, wesolo i z opanowaniem, i tak dobrze dobierając słowa, że zaskoczył chyba wszystkich*: „Nie rozumiem, dlaczego Romm chce tę dyskusję sprowadzić do spraw polityki (...). Kino jest przede wszystkim formą sztuki, a sztuka i polityka to osobne dziedziny. Jeśli chodzi o mój film, to muszę przyznać, że nie jestem z niego zadowolony. Jest w nim wiele rzeczy, które chciałbym zmienić. Ale to nie ma związku z tematem. Dla mnie film jest dobry albo zły. A nie albo kapitalistyczny, albo socjalistyczny. Zły film socjalistyczny obraża widza w równym stopniu, co zły kapitalistyczny. Mnie interesują tylko dobre filmy, niezależnie od tego, gdzie zostały zrobione”⁶⁷. Dla słuchaczy był to szok. Nastąpiła cisza, po czym aplauz ze strony jugosłowiańskiej i nieco bardziej ograniczony ze strony zachodniej. Następnie wszyscy zaczęli prześcigać się w pytaniach: Węgrzy, Bułgarzy, Niemcy. Pytano, co z egzystencjalizmem, na co Ścibor-Rylski odpowiadał, że egzystencjalizm i Marks nie muszą się wykluczać. Zapytany, dlaczego Polacy robią filmy z nieszcześliwym zakończeniem, skoro lud z pewnością takich nie lubi, odpowiedział, że życie przecież właśnie takie jest i nie ma co słać gorzkiej pigułki. A polski lud lubi takie filmy, o czym świadczą wpływy z kin. Dyskusja rozgorzała, zyskała charakter między- czy może właśnie transnarodowy. *Miało się wrażenie, że jest się w sali z trzydziścioro bardzo spragnionych ludzi, którym ktoś nagle dał wody. Wszyscy zapomnieli o obiedzie, rozmawiali, słuchali, od godziny 11 do 15. Polska delegacja była fantastycznie elokwentna, opanowana, mówiła przejrzyście*⁶⁸. Na koniec dziennikarze z Zachodu zapytali Polaków, czy taka szczera wypowiedź nie stanowi dla nich ryzyka. Odpowiedź brzmiała: *Oczywiście, że nie. W naszym kraju jest inaczej niż w innych*⁶⁹.

Cała ta rozbudowana anegdota potwierdza obiegową opinię o wyjątkowości Polaków w bloku wschodnim, o ich zawsze kontestacyjnej postawie. Jednocześnie podkreśla, że sami Polacy chętnie widzieliby siebie poza hermetycznym kontekstem swego kraju, w przestrzeni między biegunami kina dobrego i złego, a nie wschodniego czy zachodniego, socjalistycznego czy kapitalistycznego. Sądząc po retoryce krytyków brytyjskich stosowanej wobec filmu polskiego, w ich optyce stale balansowało ono między lokalnością a transnarodowością. Widzieli w nim dzieła z pewnością wielkie, ale i w dużej mierze niezrozumiałe; ważne, ale też nużące, bo powracające do tych samych problemów i traum. Pojawienie się filmowców z młodszego pokolenia, którzy bez kompleksów wdarli się do kinematografii europejskiej, przynajmniej w deklaracjach porzucając ograniczającą czy wiążącą ich „polskość”, stanowiło, być może, pewną ulgę dla Brytyjczyków, zwolnienie z powinności zagłębiania się w polskie niuanse kulturowe, polityczne czy społeczne. W taki też sposób zostało przyjęte *Wszystko na sprzedaż* Wajdy, dzieło wybitne, ale już europejskie, nie ściśle polskie, a więc z prostszym kluczem. Lektura tekstów krytyków brytyjskich z tych dwóch tak bardzo znaczących dla naszego kina dekad może się okazać pouczająca. Umiejscawianie polskiego filmu w kontekstach dla nas być może całkiem nieadekwatnych, szukanie chybionych porównań, odczytywanie go bez świadomości ciężaru znaczeń w naszej kulturze świadczy przecież o przemożnej potrzebie wpisania go w kontekst transnarodowy. Chyba nigdy później nie będziemy tej transnarodowości tak bliscy.

- ¹ *A Note from Poland*, „Sight & Sound”, Summer 1947, t. 16, nr 62, s. 87-88.
- ² B. Rösiö, *The Cinema in Eastern Europe*, „Sight & Sound”, Spring 1949, t. 18, nr 69, s. 1.
- ³ L. Anderson, *Cannes 1957*, „Sight & Sound”, Summer 1957, t. 27, nr 1, s. 25.
- ⁴ G. Moskowit, *The Uneasy East and the Polish Cinema*, „Sight & Sound”, Winter 1957-1958, t. 27, nr 3, s. 136-140.
- ⁵ Tamże, s. 139.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże.
- ⁹ P. Rotha, *The Last Day of Summer*, „Sight & Sound”, Autumn 1958, t. 27, nr 4, s. 314.
- ¹⁰ Tamże, s. 315.
- ¹¹ P. J. Dyer, *Ashes and Diamonds*, „Sight & Sound”, Summer-Autumn 1959, t. 28, nr 3-4, s. 166.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ C. McArthur, *Everything for sale*, „Sight & Sound”, Summer 1969, t. 38, nr 3, s. 139-141.
- ¹⁷ Tamże, s. 139.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Tamże, s. 141.
- ²⁰ G. Pearson, *Eroica*, „Sight & Sound”, Autumn 1961, t. 30, nr 4, s. 197.
- ²¹ Tamże.
- ²² Tamże, s. 198.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ T. Milne, *London Festival*, „Sight & Sound”, Winter 1963-1964, t. 33, nr 1, s. 12.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ J. Gillet, *London Festival*, „Sight & Sound”, Winter 1959-1960, t. 29, nr 1, s. 10.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Tamże.
- ³² D. Prouse, *Cannes 1961*, „Sight & Sound”, Summer 1961, t. 30, nr 3, s. 130.
- ³³ J. Breen, *Edinburgh Festival*, „Sight & Sound”, Autumn 1962, t. 31, nr 4, s. 185, 206.
- ³⁴ Tamże, s. 206.
- ³⁵ J. Gillet, *Cannes*, „Sight & Sound”, Summer 1963, t. 32, nr 3, s. 125.
- ³⁶ P. J. Dyer, dz. cyt., s. 167.
- ³⁷ R. Roud, *London Film Festival*, „Sight & Sound”, Winter 1967-1968, t. 37, nr 1, s. 122.
- ³⁸ P. J. Dyer, *The festivals. Venice*, „Sight & Sound”, Autumn 1960, t. 29, nr 4, s. 185.
- ³⁹ C. McArthur, *The Real Presence*, „Sight & Sound”, Summer 1967, t. 36, nr 3, s. 143.
- ⁴⁰ R. Gessner, *Report from Łódź*, „Sight & Sound”, Spring 1963, t. 32, nr 2, s. 66-67.
- ⁴¹ Tamże.
- ⁴² Tamże, s. 67.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ B. S. *In the Picture. Poland*, „Sight & Sound” Summer 1968, t. 37, nr 3, s. 129.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ B. Michalek, *The Polish Drama*, „Sight & Sound”, Autumn 1960, t. 29, nr 4, s. 198-200.
- ⁴⁷ Ch. B. Thomsen, *Skolimowski*, „Sight & Sound”, Summer 1968, t. 37, nr 3, s. 142, 144.
- ⁴⁸ Tamże, s. 142.
- ⁴⁹ Tamże, s. 144.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ Tamże.
- ⁵⁴ P. J. Dyer, *Life 'a a Pain, Anyway*, „Sight & Sound”, Winter 1962-1963, t. 32, nr 1, s. 23.
- ⁵⁵ Tamże.
- ⁵⁶ Tamże.
- ⁵⁷ Tamże.
- ⁵⁸ P. J. Dyer, *Repulsion*, „Sight & Sound”, Summer 1965, t. 34, nr 3, s. 146.
- ⁵⁹ Tamże.
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ Tamże.
- ⁶² Tamże.
- ⁶³ C. Grenier, *East-west Meeting Ground*, „Sight & Sound”, Autumn 1960, t. 29, nr 4, s. 182.
- ⁶⁴ W tekście jego nazwisko figuruje jako Alexander Ryłski. Jednakże skoro on sam zawsze używał obu członów nazwiska, stosuję taki jego zapis.
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ Tamże.
- ⁶⁷ Tamże.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ Tamże.