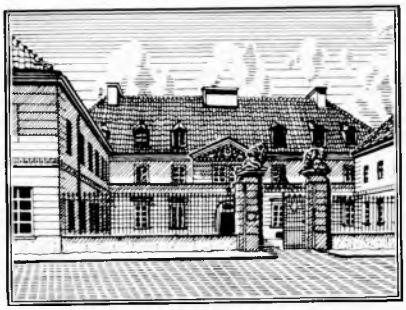
Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN



Instytut Sztuki
Polskiej Akademii Nauk
1949–1999

Nr 26-27 (86-87) **1999 Rok XX**

SPIS RZECZY

OD REDAKCJI 4

ADAPTACJE – TEORIA I PRAKTYKA
Brian McFarlane
TŁO, PROBLEMY I NOWE PROPOZYCJE 6
Jarosław Twardosz
LISTONOSZ DZWONI JEDNAK WIĘCEJ NIŻ DWA RAZY 32

KLASYKA LITERACKA W KINIE
Alicja Helman
WICHROWE WZGÓRZA MEKSYKU 52
Joanna Wojnicka
ZMYSŁY – FILM LUCHINO VISCONTIEGO
OPOWIADANIE CAMILLO BOITO 63
Małgorzata Radkiewicz
PORTRETY DAM 78
Bronisława Stolarska
POTULNA DOSTOJEWSKIEGO, *ŁAGODNA* BRESSONA 96
Łucja Demby
CO TO JEST SZTOLCOWSZCZYZNA?
KILKA DNI Z ŻYCIA OBŁOMOWA NIKITY MICHAŁKOWA 110
Waldemar Frąc
UWIERZYĆ W KINO
REFLEKSJA WOKÓŁ ADAPTACJI FILMOWEJ *SOLARIS* STANISŁAWA LEMA 123
Izabela Filipiak
KTO ZOSTAŁ ZABITY?
LOLITA VLADIMIRA NABOKOVA I ADRIANA LYNE'A 132

JOYCE I FILM
Suzanne Buchan
FANTAZJE FILMOWE. WARIACJE NA TEMAT *ULISSESA* 143
Krzysztof Loska
JOYCE, SEN I KINO. O ADAPTACJI FILMOWEJ *FINNEGANS WAKE* 162

WARIACJE SZEKSPIROWSKIE
Iwona Rentflejsz
DLACZEGO HENRYK V, CZYLI KRÓTKA HISTORIA TRZECH PREMIER 172
Aneta Pierzchała
PAJĘCZE GNIAZDO. WOKÓŁ *MAKBETA* AKIRY KUROSAWY 181
Paweł Łopatka
TRZY SPOSOBY NA SZEKSPIRA 199
Magdalena Łapińska
ROSENCRANTZ I GUILDENSTERN NIE ŻYJĄ
ŚWIAT DOPOWIEDZEŃ, CIENI I NIEDOPOWIEDZEŃ 210

FILM POLSKI – ADAPTACJE
Grażyna Stachówna
TRZY SPOJRZENIA PRZEZ OKNO. *POŻEGNANIA* DYGATA I HASA 226
Julia Michałowska
CHANSON TRISTE. O *POŻEGNANIACH* WOJCIECHA JERZEGO HASA 237
Iwona Kolasińska
NA POCZĄTKU BYŁA KSIĘGA... 244
Piotr Litka
ŚMIERĆ BEZ STARYCH DEKORACJI 256
Natasza Korczarowska
OCALIĆ PRZESZŁOŚĆ OD NIEZNACZENIA.
DOLINA ISSY TADEUSZA KONWICKIEGO 263

SPIS RZECZY

LITERATURA I ANTROPOLOGIA
Sławomir Sikora
GRANICA I SYTUACJA GRANICZNA W *PUSTYNI TATARÓW* 272
Bożena Kudrycka
POD NIEBEM AFRYKI 289
Elżbieta Wiącek
ADAPTACJA CZY INSPIRACJA?
ŚLADAMI KONTEKSTÓW LITERCKICH *TRUPOSZA* 311

Piotr Dumała
KAFKA, KTÓREGO NIE BYŁO 322

Elżbieta Ostrowska
SPRAWOZDANIE Z MIĘDZYNARODOWEJ KONFERENCJI „GENDER – THEATRE – CINEMA" . . 333

OKIEM I UCHEM
Marcin Giżycki
AMERYKA ZROBIONA Z KINA 337

NOTY O AUTORACH 342

FILM W POLSCE '98 – oprac. Beata Kosińska-Krippner
Filmy polskie (produkcja 1998 r.) 343
Zagraniczne filmy polskich reżyserów 346
Udział Polaków w produkcju filmów zagranicznych 347
Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w koprodukcji z Polską 347
Seriale TV 348
Wytwórnie i Studia filmowe (produkcja) 354
Polskie premiery filmów zagranicznych 371
Wyniki krajowych festiwali i przeglądów filmowych 376
Nagrody krajowe 383
Nagrody i wyróżnienia zagraniczne dla polskich filmów i twórców filmowych 385
Wydawnictwa filmowe 386
Czasopisma 387
Muzyka filmowa 388
Zmarli 391

CONTENTS 404
SOMMAIRE 408

OD REDAKCJI

W X tomie *Słownika pojęć filmowych* pod hasłem „adaptacje" zawarta jest informacja, że Harris Ross w swojej bibliografii wydanej w 1989 r. umieścił 2500 tytułów publikacji na ten właśnie temat. W ciągu ostatnich kilkunastu lat ich liczba znacznie wzrosła. Sprzyja temu intensywny rozwój produkcji filmowej, któremu towarzyszy wiecznie niezaspokojony głód opowieści i fabuł, a ich najżywotniejszym źródłem jest ciągle literatura. Z drugiej strony zainteresowanie tą problematyką ma związek z globalnym spojrzeniem na kulturę współczesną jako na konglomerat tekstów oddziałujących na siebie wielokierunkowo i wielopoziomowo. Literatura i film są w tym ujęciu elementami rozległego pejzażu o strukturze płynnej i migotliwej. Mottem niniejszego tomu mogłoby być stwierdzenie Alicji Helman, że *adaptacja jest zatem w dziedzinie kinematografii techniką kompozycyjną nie znającą ograniczeń i sięgającą we wszystkie możliwe regiony. Dzięki adaptacji filmy osiągają wysoki stopień intertekstualności i złożoności kulturowej, a intensyfikacja tych zjawisk jawi się współcześnie jako rodzaj świadomie realizowanego programu, w którym istota tego medium znajduje swoje spełnienie.*

Teksty zawarte w tym tomie „Kwartalnika" w pełni odzwierciedlają tę złożoność i różnorodność. Większość z nich odznacza się wyraźną świadomością metodologiczną, a także mocnym zakorzenieniem w teorii i historii, zarówno filmu, jak i literatury. Z reguły więc wystrzegają się pokusy łatwych i subiektywnych ocen wierności pierwowzorowi. Owa problematyczna kategoria wierności została zakwestionowana od podstaw przez Briana McFarlane'a w ważnej i inspirującej książce *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, której rozdział wstępny drukujemy na początku. Świadectwem tego, jak rozmaite efekty mogą przynieść adaptacje tego samego tekstu, jest artykuł Jarosława Twardosza o kilku wersjach książki *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*. Interesujące wydają się rozważania na temat klasycznych adaptacji klasycznych dzieł przefiltrowane przez świadomość współczesnego widza (jak teksty Alicji Helman o Buñuelowskiej adaptacji *Wichrowych wzgórz*, Bronisławy Stolarskiej o *Łagodnej* Bressona i Joanny Wojnickiej o *Zmysłach* Viscontiego), czy na temat klasyki przefiltrowanej przez świadomość współczesnego artysty (Łucji Demby o *Obłomowie* według Michałkowa, *Lolicie* według Lyne'a Izabeli Filipiak czy o współczesnej fascynacji powieściami Henry'ego Jamesa Małgorzaty Radkiewicz). O artystycznych skutkach transponowania na medium filmowe nieprzekładalnej prozy Jamesa Joyce'a piszą Suzanne Buchan i Krzysztof Loska. Na uwagę zasługuje też nieprzemijające zainteresowanie Szekspirem, które owocuje niemal corocznie kilkoma nowymi ekranizacjami jego dramatów. Przełożenie na język filmu rzeczywistości teatralnej nastręcza nieco innych problemów niż w przypadku prozy i temu poświęcony jest osobny blok tematyczny. Kolejny blok to teksty poświęcone polskim adaptacjom filmowym *Pożegnań*, *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, *Żywota Mateusza* i *Doliny Issy*. Z perspektywy antropologicznej analizowany jest motyw podróży i granicy w wersji literackiej i filmowej (teksty Bożeny Kudryckiej i Sławomira Sikory). O ukrytych koneksjach literatury i filmu, których rozwikłanie nadaje dziełu filmowemu nowy, bogatszy wymiar, pisze Elżbieta Wiącek. Twórca filmów animowanych Piotr Dumała przedstawia niezrealizowaną wizję biografii Kafki utrwaloną w migawkowych szkicach.

T. R.

ADAPTACJE – TEORIA I PRAKTYKA

Listonosz dzwoni zawsze dwa razy, reż. Tay Garnett (1946)

Tło, problemy i nowe propozycje*

BRIAN MCFARLANE

Każdy, kto oglądał filmy oparte na adaptacji powieści, z pewnością czuje się na siłach, żeby wygłaszać komentarze na ich temat – od swobodnych rozważań po erudycyjne uwagi o naturze i powodzeniu adaptacji. Znaczy to, że zainteresowanie adaptacją, odmiennie od innych kwestii, które wiążą się z filmem (jak na przykład problem autorstwa), nie jest sprawą elitarną. Obejmuje ono tych, którzy powiadają, że powieść została „zdradzona" przez prostackiego reżysera, jak i tych, którzy uważają porównywanie filmu z powieścią za działalność równoznaczną ze stratą czasu.

Od kiedy film zdołał ustalić swoją pozycję jako medium związane przede wszystkim z narracją, twórcy filmów posługują się źródłami literackimi, a szczególnie powieścią, o bardzo zróżnicowanej wartości i prestiżu kulturowym. Biorąc to pod uwagę, jak też to, że od dawna trwa już dyskusja na temat istoty związków pomiędzy filmem i literaturą, może wydać się dziwne, iż tak niewiele systematycznej i konsekwentnej uwagi poświęca się procesom adaptacji. Tym bardziej że, jak wiadomo, problem adaptacji przyciągał uwagę krytyczną przez ponad sześćdziesiąt lat z intensywnością, jaką może się poszczycić niewiele innych kwestii. Pisarze z całego szerokiego spektrum krytycznego uważają temat za interesujący: recenzje w gazetach i pismach bez przerwy oferują nam porównania filmu z jego pierwowzorem literackim. Od pisemek dla fanów po książki mniej czy bardziej naukowe, można znaleźć uwagi na temat zakresu adaptacji. Prace poważne i trywialne, złożone i proste, dawne i dzisiejsze, kierują się ku różnym aspektom tego zjawiska niemal równie starego jak samo kino.

Rozważając tę kwestię, chciałbym zacząć od zwrócenia uwagi na najczęściej dyskutowane i powracające wątki dotyczące związków pomiędzy filmem i powieścią.

Tło

Conrad, Griffith i problem „widzenia"

Komentatorzy, którzy zajmują się tą sprawą, lubią cytować sławną wypowiedź Josepha Conrada dotyczącą jego zamierzeń powieściopisarskich: *Moim zadaniem, które usiłuję wykonać, jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko byście z o b a c z y l i* [1]. Ta pocho-

* Translated with permission from Brian McFarlane *Novel to Film and an Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford University Press 1996.

dząca z 1897 roku uwaga została w szesnaście lat później, świadomie bądź nie, powtórzona przez Davida W. Griffitha, którego aspiracje filmowe zostały zapisane tak: *Zadanie jakie chciałbym osiągnąć, to przede wszystkim sprawić, żebyście widzieli* [2]. George Bluestone w książce *Novels into Film,* którą można by z pewnością zaliczyć do pionierskich prac w dziedzinie filmu i literatury, na początku studium *Two Ways of Seeing* zwraca uwagę na podobieństwo tych dwóch przesłań, twierdząc, że *pomiędzy postrzeganiem obrazu wizualnego i pojęciem obrazu mentalnego leży podstawowa różnica dzieląca obydwa media* [3]. Tym samym wskazuje na wiążące ogniwo „widzenia" z własnym użyciem słowa „obraz". Jednocześnie kładzie nacisk na fundamentalną różnicę pomiędzy zasadą, na jakiej w obu tych rodzajach mediów tworzone są obrazy i sposobem, w jaki są one odbierane. Ostatecznie twierdzi jednak, że *obrazy pojęciowe wywoływane przez bodźce werbalne można w końcu z trudem odróżnić od tych wywołanych przez bodźce niewerbalne* [4] i pod tym względem dzieli stanowisko z kilkoma innymi pisarzami próbującymi ustalić związki pomiędzy obydwoma mediami.

Mam tu na myśli te komentarze, które kierują uwagę w stronę zasadniczych zmian, jakie zaszły w powieści (przede wszystkim angielskiej) pod koniec XIX wieku, zmian, które prowadziły do ukazywania raczej niż opowiadania i które w konsekwencji zredukowały element autorskiego pośrednictwa w jego bardziej otwartych przejawach. Dwie spośród najbardziej godnych uwagi tego typu relacji, obie dotyczące procesu przeobrażeń pomiędzy sztukami, a w szczególności pomiędzy literaturą a filmem, to książki Alana Spiegela *Fiction and the Camera Eye* [5] i Keitha Cohena *Film and Fiction* [6]. Cel, który stawia przed sobą Spiegel, polega na zbadaniu *wspólnego obszaru (body) myśli i uczuć, które jednoczą formę filmową ze współczesną powieścią* [7], biorąc za punkt wyjścia Flauberta, którego uważa za pierwszy wielki dziewiętnastowieczny przykład *zmaterializowanej formy*, formy opartej na dostarczaniu dużej liczby wizualnych informacji. Linia dociekania prowadzi go do Jamesa Joyce'a, który, podobnie jak Flaubert, miał wzgląd na *integralność widzianego przedmiotu i (...) dawał mu namacalną obecność niezależną od obecności obserwatora* [8]. Śledzi też tę zasadę w metodzie Henry'ego Jamesa, który próbował utrzymać w *równowadze rozłożenie akcentów w ukazywaniu tego, na co się patrzy, tego, kto patrzy i tego, co patrzący robi z tym, co* [np. Maisie w *What Maisie Knew*] *widzi* [9], a także zestawiając Conrada z Griffithem. Spiegel kładzie silniejszy niż Bluestone nacisk na to porównanie, podkreślając, że choć obaj mogą zmierzać do tego samego celu – zgodności obrazu i pojęcia – to czynią to z dwóch przeciwstawnych pozycji. O ile Griffith wykorzystuje w opowiadaniu historii obrazy jako środek porozumiewania się, o tyle Conrad (twierdzi Spiegel) chce, żeby czytelnik *„widział" w i poprzez, a w końcu przekraczał jego język i pojęcie narracji, wkraczając do twardego, jasnego jądra obrazów* [10].

Jednym ze skutków wyakcentowania owej fizycznej powierzchowności przedmiotów oraz powierzchowności i zachowania postaci jest ograniczenie funkcji osobistego autorskiego głosu opowiadającego. Tak więc uczymy się czytać pozornie niezapośredniczony język wizualny późnej powieści dziewiętnastowiecznej w taki sposób, który antycypuje doświadczenie widza filmu i który z konieczności musi przedstawić fizyczne powierzchnie przedmiotów. Conrad i James w jeszcze większym stopniu antycypowali kino, kiedy „dekomponowa-

li" scenę, żeby zmienić punkt widzenia, skupiając się bardziej na różnych aspektach jakiegoś obiektu, eksplorowali dane pole wizualne, rozbijając je raczej na części niż przedstawiając w układzie scenograficznym (czyli jak na scenie w przedstawieniu teatralnym).

Cohen, który interesuje się „procesem konwergencji" pomiędzy formami sztuki, uważa również Conrada i Jamesa za postaci znaczące przy porównywaniu powieści i filmu. Sądzi, że pisarze ci zrywają z powieścią przedstawiającą początku XIX wieku i kładą na nowo nacisk na *p o k a z a n i e raczej tego, w jaki sposób wydarzenia rozwijają się dramatycznie, niż na ich opowiedzenie* [11]. Analogia do procedur narracji filmowej staje się jasna i wydaje się, że nie pozostawia wątpliwości co do faktu, iż film z kolei miał bardzo znaczący wpływ na współczesną powieść. Cohen wykorzystuje fragmenty z Prousta i Virginii Woolf, żeby ukazać, jak współczesna powieść, na którą miały wpływ techniki montażu filmowego Eisensteina, przenosi uwagę na procesy kodowania, czego unikała powieść wiktoriańska.

Dickens, Griffith i opowiadanie historii (story-telling)

Inne zestawienie, które stale spotyka się w pisarstwie na temat filmu i literatury, dotyczy Griffitha i Dickensa, który – jak się powiada – był ulubionym pisarzem reżysera. Najsłynniejsza opowieść wiąże się oczywiście z Eisensteinem, który porównuje ich *spontaniczną, dziecięcą umiejętność opowiadania historii* [12] – cechę którą odnajduje w całym kinie amerykańskim – ich zdolność do ożywiania postaci, wizualną siłę, którą dysponowali, niezmierny i powszechny sukces, a przede wszystkim zręczność budowania paralelnych akcji, którą to skłonność Grifffith zaczerpnął z Dickensa. W świetle tych faktów nie dziwią już sformułowania, które mają uzasadnić tak częste powoływanie się na nich jako egzemplifikację powiązań między kinem i powieścią wiktoriańską. W rzeczy samej omówienie przez Eisensteina „filmowych technik" Dickensa, włączając w to antycypację takich zjawisk, jak kompozycja klatki czy zbliżenie, w rzeczywistości nie odbiega daleko od wielu prac na temat języka filmowego, uderzających podobieństwem analogicznych opinii, z pominięciem jakościowych różnic pomiędzy obydwoma mediami.

Późniejsi komentatorzy chętnie korzystali z opisu Eisensteina: Bluestone, na przykład, wyraźnie stwierdził, że: *Griffith odnalazł u Dickensa wskazówki do wszystkich swoich śmiałych innowacji* [13], a Cohen – idąc jeszcze dalej – wskazał na *mniej czy bardziej jaskrawe przywłaszczenie tematów i treści dziewiętnastowiecznej mieszczańskiej powieści* [14]. Tym niemniej, wbrew temu, jak często przywołuje się powiązania pomiędzy Dickensem i Griffithem, i poza historycznym znaczeniem montażu równoległego w rozwoju narracji filmowej, wpływ Dickensa jest być może przeceniany oraz niedostatecznie zbadany. Można odnieść wrażenie, że krytycy zanurzeni w kulturze literackiej wpadli na zestawienie Dickens – Griffith z pewną ulgą, znajdując tu prawdopodobnie argumenty na rzecz kina. Wolą skoncentrować się raczej na zainteresowaniu tematami oraz na dużych, formalnych wzorcach i strategiach narracyjnych, które dzielą ci dwaj wielcy twórcy narracji, niż zwrócić uwagę, jak mogliby to zrobić pisarze zorientowani na film, na szczegółowe zbadanie sposobów wypowiadania (*enunciation*), na możliwe paralele i różnice pomiędzy tymi dwoma różnymi systemami znacze-

nia, na zakresie *funkcjonalnych ekwiwalencji* [15], osiągalnych dla każdego z nich w obrębie parametrów klasycznego stylu, jaki przejawia się w każdym z tych mediów.

Popularność filmu przewyższyła popularność wczesnodziewiętnastowiecznej powieści przedstawiającej dzięki zastosowaniu technik praktykowanych przez pisarzy końca wieku. Klarownych przykładów mogą dostarczyć tu Conrad ze swoją troską o to, żeby czytelnik „zobaczył", oraz James z techniką „ograniczonej świadomości" – obaj w sposób oczywisty pomniejszają mediację autorską na rzecz ograniczenia punktu widzenia, z którego obserwowane są działania i przedmioty. Można powiedzieć, że w ten sposób zerwali oni z tradycyjną „przeźroczystością" powieściowego świata przedstawionego tak, że sposób i kąt widzenia stały się w tym samym stopniu częścią treści powieści, jak to, co zostało ukazane. Porównania do techniki filmowej są jasne, lecz, paradoksalnie, współczesna powieść okazuje się niełatwa do adaptacji filmowej. Jakkolwiek przekonująco udałoby się wykazać, że pisarze pokrewni Joyce'owi, Faulknerowi i Hemingwayowi czerpali z techniki filmowej, pozostaje faktem, że kino lepiej czuje się z powieściami pochodzącymi, lub też wywodzącymi się z wcześniejszych okresów. Podobnie niektóre współczesne sztuki, takie jak *Śmierć komiwojażera*, *Equus* czy *M. Butterfly*, które wydają się zawdzięczać coś technikom filmowym, tracą sporo ze swojej płynności przedstawienia czasu i przestrzeni, kiedy zostają przeniesione na ekran.

Adaptacja – Fenomen

Gdy tylko kino dostrzegło, że jest przedsięwzięciem narracyjnym, narodził się pomysł, żeby w poszukiwaniu materiału źródłowego przewertować powieści, które zdążyły już ustanowić magazyn fikcji literackich – i proces ten trwa mniej więcej z podobnym natężeniem dziewięćdziesiąt lat. Powody, dla których filmowcy obstają przy tym fenomenie, mieszczą się pomiędzy biegunami tępego komercjalizmu i szlachetnej atencji wobec literatury. Bez wątpienia istnieje powab uprzednio sprzedanego tytułu – oczekiwanie, że uznanie czy popularność, jaką utwór zdobył w jednym z mediów, może mieć wpływ na dzieło stworzone w drugim. Pojęcie potencjalnie lukratywnej „własności" jest oczywiście jednym z głównych czynników wpływających na filmowanie powieści i być może filmowcy, jak twierdzi zjadliwie Frederic Raphael, *lubią uznane wartości, (...) prędzej kupią prawa do drogiej książki, niż sami rozwiną jakiś oryginalny temat* [16]. Tym niemniej większość zapisków samych filmowców wskazuje na bardziej wzniosłe nastawienie. DeWitt Bodeen, współautor scenariusza do *Billy'ego Budda* Petera Ustinova (1962), twierdzi, że: *Adaptacja dzieł literackich na potrzeby filmu jest bez wątpienia przedsięwzięciem twórczym, ale zadanie to wymaga pewnej selektywnej interpretacji, połączonej z umiejętnością odtworzenia i utrzymania ustalonego nastroju* [17]. A zatem adaptator powinien być zobowiązany do wierności wobec dzieła źródłowego. Wbrew zaprzeczeniom Petera Bogdanovicha w związku ze sfilmowaniem *Daisy Miller* Henry'ego Jamesa (*Nie sądzę, żeby to była wielka, klasyczna opowieść. Nie odnoszę się do niej z takim namaszczeniem* [18]), przez większość czasu film jest skrupulatną wizualną transliteracją oryginału. Nie znajdziemy filmowców, którzy będą zapewniać o swoim zuchwałym podejściu do materiału źródłowego, podobnie jak i takich, którzy otwarcie wskazują na motywy finansowe.

Jeśli idzie o widzów, jakkolwiek narzekaliby oni na takie czy inne pogwałcenie oryginału, zawsze będą chcieli zobaczyć, jak książki te „wyglądają". Tworząc stale własne wizje świata powieści i zamieszkujących ją ludzi, są zainteresowani porównywaniem własnych obrazów z tymi, które stworzył filmowiec. Lecz, jak to ujął Christian Metz, czytelnik *nie zawsze będzie mógł odnaleźć w ł a s n y film, albowiem to, co ma on przed sobą w prawdziwym filmie, jest teraz cudzą fantazją*[19]. Pomimo niepewności gratyfikacji w postaci odnalezienia audiowizualnych obrazów, które będą zgodne z ich własnymi obrazami pojęciowymi, czytelnicy-widzowie uparcie tworzą widownię tych *cudzych fantazji*. Istnieje również osobliwe poczucie, że werbalna opowieść o ludziach, miejscach czy ideach, która została wymyślona, by przemawiać w powieści, jest po prostu j e d n y m ze sposobów oddania pewnego zestawu istniejących elementów, który może być równie łatwo oddany przy wykorzystaniu innego medium. Jeśli o to idzie, można przypomnieć cyniczny pogląd Anthony'ego Burgessa, że *każdy powieściowy bestseller m u s i zostać przekształcony w film, przy założeniu, że książka zaostrza apetyt na prawdziwe spełnienie – cień słowa przekształca się w światło, a samo słowo nabiera ciała*[20]. I być może jest to paralela do późnodziewiętnastowiecznego – opisanego przez Michaela Chanana w *The Dream that Kicks* – fenomenu ilustrowanych edycji dzieł literackich i ilustrowanych magazynów, w których wielkie powieści pojawiały się w odcinkach. Wydaje się, że istnieje silne pragnienie, żeby pojęcia werbalne zostały ucieleśnione w percepcyjnej materializacji.

Jakiekolwiek byłyby powody tego, że kinomani chcą obejrzeć adaptacje powieści, a filmowcy je tworzyć, i bez względu na niebezpieczeństwo i ryzyko mogące pojawia się na ich drogach, nie da się zaprzeczyć faktom. Na przykład Morris Beja relacjonuje, że od czasu, kiedy w latach 1927-1928 powołano Nagrody Akademii, *ponad trzy czwarte nagród za „najlepsze obrazy" uzyskały adaptacje (...) [oraz że] przez cały czas kasowe sukcesy jeszcze bardziej faworyzują powieści*[21]. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że powieść i film są najbardziej popularnymi trybami narracji, odpowiednio w wiekach XIX i XX, to być może nie będzie zaskoczeniem, że filmowcy usiłują wykorzystać rodzaj oddźwięku, który wzbudziła powieść, i postrzegają ją jako gotowy materiał, *ready-made*, w surowym znaczeniu wstępnie przetestowanych historii i postaci, nie interesując się za bardzo tym, w jakim stopniu pierwotna popularność wiąże się z formą werbalną.

Dyskurs o adaptacji

O wierności. Czy to naprawdę jest „Jamesowskie"? Czy to „prawdziwy Lawrence"? Czy to aby na pewno „chwyta ducha Dickensa"? Na wszystkich poziomach, poczynając od gazetowych recenzji do poważniejszych esejów, w antologiach krytycznych i fachowych pismach, wysuwanie wierności wobec oryginalnej powieści jako głównego kryterium oceny adaptacji filmowej jest wszechobecne. Żadna z krytycznych opinii nie wymaga bardziej powtórnego zbadania – i dewaluacji.

Kwestia wierności stale utrudnia dyskusje na temat adaptacji, co niewątpliwie można po części przypisać faktowi, że powieść pojawia się pierwsza, a po części zakorzenionemu poczuciu, że literatura w kręgach krytycznych cieszy się

większym uznaniem. Już w połowie lat czterdziestych James Agee narzekał na lekceważenie nawet tak wybitnych ekranizacji, jak *Wielkie nadzieje* Davida Leana. Odnosił on wrażenie, że pojęcie sztuki u poważnego kinomana wiązałoby się z *prawdziwie wierną adaptacją „Adama Bede" w sepii, z całym tekstem czytanym z offu przez Herberta Marshalla* [22]. Jednak głosy podobne Agee'emu, zrzędliwie obstające przy tym, że kino tworzy własną sztukę, a zatem do diabła z pozostającą w dobrym guście wiernością, są najczęściej wołaniem na pustyni.

Krytyka wierności jest uzależniona od pojęcia tekstu, który zawiera, jak też miałby przekazać (inteligentnemu) czytelnikowi pojedyncze, prawdziwe „znaczenie", do którego filmowiec „przywiera", lub też w pewnym sensie pogwałca je, czy pomniejsza i fałszuje. Zawsze będzie istniało rozróżnienie pomiędzy wiernością „literze", podejście, które jak mogą sugerować bardziej doświadczeni i wyrafinowani pisarze, w żaden sposób nie zapewnia „pomyślnej" adaptacji, a wiernością „duchowi" czy „istocie" dzieła. To ostatnie oczywiście znacznie trudniej określić, jako że zakłada ono nie tylko paralelizm między powieścią a filmem, lecz także pomiędzy dwoma lub większą liczbą odczytań tejże powieści, ponieważ każda dana wersja filmowa może jedynie zmierzać do odtworzenia odczytania oryginału przez filmowca, w nadziei że będzie ono zbieżne z tym, jakie ma wielu innych czytelników czy widzów. Ponieważ taka zbieżność jest mało prawdopodobna, zatem podejście nastawione na wierność wydaje się przedsięwzięciem z góry skazanym na niepowodzenie, zaś krytyka wierności nic nie wyjaśnia. Znaczy to, że krytyk, który biadoli nad niedostateczną wiernością, tak naprawdę nie mówi nic ponad to, że „takie odczytanie oryginału nie zgadza się z moim pod takimi a takimi względami".

Niewielu autorów, którzy piszą na temat adaptacji, wyraźnie kwestionuje możność wierności; choć część z nich twierdzi, że się tym nie zajmuje, to jednak stale jeszcze uważają oni, że jest to żywotny wybór, który stoi przed filmowcem, oraz kryterium dla krytyka. Wyjątkiem jest tu Beja. Zadając pytanie na temat tego, czy istnieją *przewodnie zasady* dla filmowców, którzy zajmują się adaptacją literatury, pyta: *Jaka powinna być relacja między filmem a jego pierwotnym źródłem? Czy powinien być on „wierny"? Czy może być? Względem czego?* [23]

Kiedy Beja pyta *względem czego* filmowiec powinien być wierny, adaptując powieść, może to prowadzić do przywołania wysiłków zachowania wierności wobec czasów i miejsc odległych od dzisiejszego sposobu życia. W filmach „z epoki" często odczuwa się wyczerpujące wysiłki, by stworzyć wrażenie wierności, powiedzmy, względem Londynu z czasów Dickensa, czy też wiejskiego życia u Jane Austen. W rezultacie, w oderwaniu od wierności tekstowi, powstaje nieprzystająca do całości osobliwość. To, co było dziełem współczesnym autorowi, który mógł większość elementów dotyczących czasu i miejsca potraktować jako oczywiste i wymagające niewielu lub wręcz żadnych objaśnień dla czytelnika dotyczących scenerii, stało się dla twórcy filmu dziełem z epoki. Już w 1928 roku M. Willson Disher zwietrzył problem błędnie umieszczonej wierności, pisząc o interpretacji *Robinsona Cruzoe*: *Pan Wetherell* (reżyser, producent, scenarzysta i główny aktor) *odbył daleką podróż na Tobago, by zrobić zdjęcia odpowiednim strumykom i jaskiniom, lecz zamiast udawać się w kierunku zachodnim, powinien raczej skierować się z powrotem, w przeszłość, by dotrzeć do „wyspy", i wówczas przybyłby z właściwym bagażem* [24]. Disher wypowiada się

nie tyle przeciw wierności wobec oryginału jako takiego, lecz przeciw błędnie zrozumianej idei co do tego, jak można do niego dotrzeć. Świeższym przykładem może być sposób, w jaki Peter Bogdanovich wykorzystał sekwencję z łaźnią cieplną w filmie *Daisy Miller*: *Koedukacyjne łaźnie pochodzą z epoki* – twierdził w wywiadzie udzielonym Janowi Dawsonowi [25]. Być może pochodzą z epoki, ale chyba nie od Henry'ego Jamesa, tak że jest to jedynie styczna, być może niestosowna wierność, do której dociera. Kwestia wierności jest problemem złożonym, lecz chyba nie będzie zbyt wielkim uproszczeniem sugestia, że krytycy zachęcają filmowców do postrzegania jej jako godnego pożądania celu w adaptacji dzieł literackich. Jak zauważył Christopher Orr: *Zainteresowanie wiernością w adaptacjach filmowych wobec litery i ducha literackiego pierwowzoru w sposób niekwestionowany zdominowało dyskusje na temat adaptacji* [26]. Dlatego kwestia ta w sposób nieunikniony pojawia się w każdej z kolejno omawianych przykładowych analiz, jak również jest przedmiotem uwagi w *Special Focus*, analizie *Daisy Miller*, który to przypadek pozwala na dogłębne wejrzenie w sprawy granic wierności, szczególnie z punktu widzenia twórcy filmu.

Zaciemnianie innych kwestii. Nadmierne eksponowanie kwestii wierności prowadzi do stłumienia podejść, które potencjalnie mogłyby nieść większe korzyści w poznaniu fenomenu adaptacji. Rezultatem jest ignorowania idei adaptacji jako zbieżności pomiędzy sztukami. To pomięcie jest być może procesem w bogatej kulturze pożądanym, a nawet niemożliwym do uniknięcia; nie pozwala jednak serio zastanowić się nad tym, co może zostać przeniesione z powieści do filmu w odróżnieniu od tego, co będzie wymagało bardziej złożonego procesu adaptacji; marginalizuje ono również te determinanty tworzenia, które nie mają nic wspólnego z powieścią, choć mogą silnie oddziaływać na film. Uświadomienie sobie tych problemów mogłoby być bardziej użyteczne niż rozważania na temat tego, w jaki sposób film „zubaża" wielkie powieści.

Współczesne krytyczne pojęcia i n t e r t e k s t u a l n o ś c i ukazują bardziej wyrafinowane podejście do adaptacji, do idei oryginalnej powieści jako „źródła". Jak zauważa Christopher Orr: *W kontekście krytycznym [tzn. w intertekstualności], problem nie polega na tym, czy adaptowany film wierny jest wobec swojego źródła, lecz raczej – jak wybór określonego źródła i podejście do tego źródła służy ideologii filmu* [27]. Kiedy na przykład bestseller Jamesa Hiltona z roku 1941, *Random Harvest*, został sfilmowany rok później przez MGM, to jego obrazy niezmiennej Anglii miały związek zarówno z hollywoodzkim antyizolacjonizmem wobec II wojny światowej, jak też z poszukiwaniem wizualnych ekwiwalentów dla tego, o czym mówił Hilton. Film ten należy do bogatego kontekstu, na który składała się idea hollywoodzkiej Anglii, reputacja, jaką cieszyła się MGM, osiągnięta dzięki prestiżowym adaptacjom literatury i słodkiemu „stylowi domowemu", a także gatunek romantycznego melodramatu (por. *Rebecca*, 1940, *This Above All*, 1942) i zasada „star vehicle" (wykorzystanie gwiazd do podniesienia atrakcyjności filmu). Popularny, choć prawdę mówiąc przeciętny romans Hiltona jest tylko jednym elementem filmowej intertekstualności.

Niektórzy autorzy proponują strategie, które poszukują kategoryzacji adaptacji, tak że wierność oryginałowi traci nieco uprzywilejowaną pozycję. Geoffrey Wagner sugeruje trzy możliwe kategorie, które otwierają się przed twórcą filmu i krytykiem, oceniającym jego adaptację. Nazywa je:

a) transpozycją (*transposition*), *w której powieść jest bezpośrednio oddawana na ekranie, przy wykorzystaniu minimalnej widocznej ingerencji* [28];

b) komentarzem, *kiedy oryginał celowo albo nieumyślnie podlega zmianie pod pewnymi względami (...) kiedy ze strony filmowca mamy do czynienia z odmiennym zamierzeniem raczej niż niewiernością, czy zwyczajnym pogwałceniem* [29];

c) analogią, *która musi przedstawiać dość znaczne odejście, w imię stworzenia innego dzieła sztuki* [30].

Krytyk, jak daje on do zrozumienia, musi pojąć, z którym rodzajem adaptacji ma do czynienia, jeśli jego komentarz do danego filmu ma być wartościowy. Również Dudley Andrew sprowadza do trzech form relacje pomiędzy filmem a źródłową powieścią – odpowiadają one z grubsza (lecz w odwrotnym porządku bliskości wobec oryginału) kategoriom Wagnera: *Zapożyczenie, przecinanie się i wierne przekształcenie* [31]. Jest jeszcze trzeci porównywalny system klasyfikacji, wysunięty przez Michaela Kleina i Gilliama Parkera: po pierwsze, *wierność wobec głównej idei* (*thrust*) *narracji*; po drugie, podejście, które *zachowuje rdzeń struktury narracji, jednocześnie znacząco przeinterpretowując je lub też, w pewnych przypadkach, dekonstruując tekst źródłowy*; i po trzecie, takie podejście, które traktuje *źródło jedynie jako surowy materiał, jako zwykłą okazję do zrobienia oryginalnego dzieła* [32]. Paralelizm wobec kategorii Wagnera jest wyraźny.

Owe próby klasyfikacji nie są rozstrzygające – ukazują jedynie krzepiące wyzwanie wobec prymatu wierności jako kryterium krytyki. Ponadto zakładają one, że jeśli rodzaj adaptacji, z którym mamy do czynienia, nie zostanie zidentyfikowany, ocena krytyczna może odbiegać od poprawności. Wierna adaptacja (na przykład *Daisy Miller* Bogdanovicha czy *Powrót do Howard's End* Jamesa Ivory'ego, 1992) z pewnością może być przedsięwzięciem inteligentnym i pociągającym, choć niekoniecznie trzeba ją przedkładać nad film, który postrzega oryginał jedynie jako „surowy materiał" wymagający przerobienia, co tak uporczywie robił Hitchcock, poczynając, powiedzmy, od *Tajnego agenta* (1936), aż po *Ptaki* (1963). Kto tak naprawdę kiedykolwiek myśli o Hitchcocku jako tym, który adaptuje cudze literackie fikcje i pomysły? Idąc jeszcze dalej, można by pomyśleć o filmie, że dostarcza on komentarza do tekstu literackiego, jak to zrobił Welles z trzema sztukami Szekspira w *Falstaffie* (1966) czy Gus Van Sant w *Moim własnym Idaho* (1992), czerpiąc zarówno z Szekspira, jak i Wellesa. Między filmem a literaturą może istnieć bardzo wiele typów relacji, a wierność jest tylko jedną spośród nich – rzadko tą najbardziej ekscytującą.

Przedefiniowanie problemów i nowe podejście

Centralny problem narracji

Im dłużej będziemy się zastanawiać nad fenomenem filmowej adaptacji powieści – nad całą historią wykorzystania powieści jako materiału źródłowego do filmu fabularnego – tym bardziej będziemy się skłaniać ku uznaniu narracji za element kluczowy w obu tych gatunkach. Jakiekolwiek byłyby źródła kina – jako wynalazku, rozrywki, czasu wolnego czy też jako środka ekspresji – bez względu na to, jakie niepewności towarzyszyły mu we wczesnym okresie, wielką i trwałą popularność zawdzięcza ono temu, co w sposób najoczywistszy łączyły go z po-

wieścią. To znaczy swojej zdolności narracji. Do czasu *The Great Train Robbery* Edwina Portera (1903), w którym sceny dziejące się w różnych miejscach zostały splecione w celu opowiedzenia historii, przyszłość kina jako sztuki narracyjnej została ustanowiona, a żaden kolejny wynalazek techniczny, który się z nim łączył, nie zagroził już przewadze tej funkcji.

Omawiając narracyjność w filmie, Christian Metz napisał: *Film opowiada nam ciągnące się historie; „mówi" rzeczy, które mogą być przekazane językiem werbalnym; jednak mówi je w sposób odmienny. Oto powód, który stworzył możliwość, jak również konieczność adaptacji* [33]. Idąc dalej, zastanawia się nad *zapotrzebowaniem* na długometrażowy film fabularny, *będącym tylko jednym z wielu możliwych do pomyślenia gatunków* [34], który jednak zdominował twórczość filmową. *Podstawowa formuła, która nigdy nie uległa zmianie, polega na stworzeniu wielkiej ciągłej jednostki, opowiadającej historię i nazwaniu jej „filmem". „Chodzenie na film" to chodzenie w celu zobaczenia tego typu historii* [35]. Bez względu na wszelkie inne zastosowania filmu, to właśnie – jak sugeruje Metz – w opowiadaniu historii odnalazł on swoją wielką siłę i największą widownię. Jego mieszczańskość (*embourgeisement*) w nieunikniony sposób odwodziła go od pokazywania sztuczek i zapisu tego, co się spotyka w teatrze rewiowym i jemu podobnych, w kierunku przedstawień narracyjnych, które osiągnęły szczyt w klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej. Jeśli film nie „wyrósł z" tej ostatniej, to „dorósł do" niej; a najbardziej uderzającą wspólną cechą powieści i filmu jest właśnie potencjał i skłonność do narracji. Narracja jest także, na pewnych poziomach, w sposób niezaprzeczalny, nie tylko głównym wspólnym elementem, na którym opierają się powieści i filmy, lecz również głównym elementem, który podlega transferowi.

Jeśli opiszemy narrację jako serię powiązanych przyczynowo wydarzeń zakładających stały zestaw postaci, które wpływają na nurt wydarzeń, jak również mu ulegają, to zdamy sobie sprawę, że taki opis może się w równym stopniu stosować do narracji przedstawionej w tekście literackim, jak i tekście filmowym. Wiele wszakże zarzutów wobec filmów, które są adaptacją literatury, wyrasta z postrzegania „naruszeń" pierwotnej opowieści. Słowa takie, jak „naruszenie" i „mieszanie się", a nawet „pogwałcenie", przydają całemu procesowi atmosfery zdecydowanie złowrogiej molestacji, być może wypływającej z pokrzyżowania oczekiwań widza zarówno co do bohaterów, jak i co do wydarzenia. Takie niezadowolenie znajduje odbicie w złożonym zestawie nieporozumień w kwestii funkcjonowania narracji w obydwu mediach, w nieredukowalnej różnicy pomiędzy nimi i wypływa z niepowodzenia w rozróżnieniu tego, co może i nie może zostać przeniesione (*transferred*).

Zaczynając od ostatniego punktu: trzeba rozróżnić to, co daje się przenieść z jednego narracyjnego medium do drugiego, od tego, co wymaga adaptacji właściwej. W dalszej części tych dociekań „transfer" będzie używany dla określenia procesu, na mocy którego pewne elementy narracyjne powieści okazują się uległe wobec możliwości przedstawienia w filmie, podczas gdy powszechnie używany termin „adaptacja" będzie się odnosił do procesów, dzięki którym elementy powieściowe muszą znaleźć zupełnie odmienne ekwiwalenty w medium filmu, tam gdzie takich ekwiwalentów się poszukuje i gdzie są one w ogóle osiągalne.

Funkcje narracyjne – powieść i film

Roland Barthes zdefiniował istotę funkcji narracyjnej w takich oto słowach: *Duszą każdej funkcji jest – jeśli tak rzec można – jej zalążek, to co pozwala jej zapłodnić opowiadanie składnikiem dojrzewającym później na tym samym lub – gdzie indziej – na innym poziomie* [36], dalej zaś twierdzi, że *opowiadanie składa się wyłącznie z funkcji – wszystko tam, w różnym stopniu, posiada znaczenie.* Rozróżnia on dwie główne grupy funkcji narracyjnych: dystrybutywne (*distributional*) i integracyjne (*integrational*), i choć nie zajmuje się on w tym omówieniu kinem, rozróżnienie to zachowuje ważność dla rozdzielenia tego, co może być przeniesione (np. z powieści do filmu), od tego, co podlega jedynie adaptacji. Funkcjom dystrybutywnym Barthes nadaje nazwę funkcji właściwych; funkcje integrujące nazywa indeksami [oznakami]. Te pierwsze odnoszą się do działań i wydarzeń; są „poziome" ze swej natury i są ze sobą linearnie powiązane w obrębie całego tekstu; mają do czynienia z „działaniami" (*operations*); odnoszą się do funkcjonalności działania. Indeksy denotują *składnik mniej lub bardziej zatarty, niezbędny jednak dla znaczenia historii* [37]. Pojęcie to obejmuje na przykład psychologiczne informacje na temat postaci, dane odnoszące się do ich tożsamości, zapisy atmosfery i przestawienia miejsca. Indeksy są ze swojej natury „pionowe", wpływają na nasze czytanie narracji w przenikający raczej niż linearny sposób; nie odnoszą się do działań, lecz do funkcjonalności bycia.

Najważniejsze rodzaje możliwych przeniesień z powieści do filmu mieszczą się raczej w obrębie kategorii funkcji właściwych niż w indeksach, chociaż niektóre elementy tych ostatnich także wydają się (częściowo) możliwe do przeniesienia. Barthes dokonuje dalszego podziału funkcji na funkcje kardynalne (czyli rdzenie) i katalizy. Fukcje kardynalne są „punktami osiowymi" narracji: to znaczy działania, do których się odnoszą, otwierają alternatywne możliwości, które mają konsekwencje dla rozwoju schematu fabularnego (*story*); kreują one w narracji momenty „ryzyka" i ma to przełomowe znaczenie dla narracji (*procesu, poprzez który czytelnik /.../ konstruuje znaczenie tekstu* [38]), czy czytelnik rozpoznaje możliwość takich alternatywnych następstw. Wspólne połączenie funkcji kardynalnych dostarcza nieredukowalnych podstawowych faktów narracji i to połączenie, *więź łącząca dwie funkcje kardynalne nabywa funkcjonalności podwójnej, zarazem chronologicznej i logicznej* [39]. Funkcje kardynalne czy, w terminologii Seymoura Chatmana, jądra (*kernels*) (*momenty narracji, które powodują powstanie zagadki w kierunku obranym przez wydarzenia* [40]) są, jak to pokażę, możliwe do przeniesienia; gdy główna funkcja kardynalna zostaje usunięta czy zmieniona w filmowej wersji powieści (np. żeby dostarczyć raczej szczęśliwego niż smutnego zakończenia), daje to podstawę do krytycznego oburzenia i częstego zniechęcenia. Twórca filmu skłonny do „wiernych" adaptacji musi – co jest podstawą takiego przedsięwzięcia – starać się zachować główne funkcje kardynalne.

Jednak, nawet jeśli te ostatnie zostaną zachowane w procesie tworzenia filmu, mogą zostać „zniekształcone" przez otaczające je i zmieniające się katalizy. Katalizy (w terminologii Chatmana satelity /*satelites*/) działają komplementarnie i podtrzymująco wobec funkcji kardynalnych. Denotują one niewielkie działania (takie jak np. nakrycie stołu do posiłku, co z kolei może powodować

działania o kardynalnym znaczeniu dla historii); ich rola polega na zakorzenieniu funkcji kardynalnych w szczególnej rzeczywistości, by wzbogacić budowę tych funkcji: *ich funkcjonalność jest osłabiona, jednopłaszczyznowa, pasożytnicza: idzie tu bowiem o funkcjonalność czysto chronologiczną* [41] – wedle słów Barthes'a. Odmiennie od *momentów ryzyka* – tworzonych przez funkcje kardynalne, katalizy *roztaczają sfery bezpieczeństwa, odpoczynku, luksusu* [42]; odpowiadają one za kolejne dziejące się z chwili na chwilę detale narracji.

O tyle, o ile funkcje kardynalne, jak i katalizy, są niezależne od języka, w tym znaczeniu, że denotują aspekty treści schematu fabularnego (działania i zdarzenia), które mogą manifestować się werbalnie czy audiowizualnie, o tyle mogą być one bezpośrednio przeniesione z jednego medium do drugiego. Pośród funkcji integracyjnych, które Barthes podzielił na indeksy właściwe i informacje (*informants*), tylko te drugie mogą być bezpośrednio przekazywane. Te pierwsze, odnosząc się do takich pojęć, jak postać i atmosfera, są bardziej rozpowszechnione niż funkcje właściwe, i dlatego bardziej otwarte na adaptację niż na względną bezpośredniość przeniesienia, informacje *są to (...) dane czyste, bezpośrednio znaczące* [43]. Zawierają one *gotową* (*ready-made*) *wiedzę*, taką na przykład, jak nazwy, wiek, zawód bohaterów, pewne szczegóły otoczenia, i w tym znaczeniu, na swój sposób pełnią funkcje uautentycznienia i indywiduacji, które pod innymi względami spełniają katalizy, są też one często odpowiedzialne za przekaz z jednego medium do drugiego. To, co Barthes nazywa funkcjami kardynalnymi i katalizami, stanowi formalną treść narracji, którą można traktować niezależnie od tego, co Chatman nazywa *jego manifestującą się substancją* (powieści czy filmu), a informacje dzięki swojej zdolności do obiektywnego nazywania pomagają w osadzeniu tej formalnej zawartości w urzeczywistnianym świecie, dodając konkretów do abstrakcji. Być może informacje można by postrzegać jako pierwszy, nieznaczny krok w kierunku *mimesis* w powieści i filmie, krok w kierunku pełnego procesu mimetycznego, polegającego na funkcjonowaniu indeksów właściwych – do tego problemu wkrótce powrócę.

Pragnąłbym w tym miejscu zaznaczyć, że Barthes zmodyfikował później ukazaną tutaj strukturalną taksonomię, desygnując w *S/Z*, swoim odczytaniu *Sarrasine*, pięć kodów narracyjnych, które strukturują wszelkie klasyczne narracje. Dla moich celów przedstawione wcześniej rozróżnienie pomiędzy funkcjami dystrybutywnymi i integracyjnymi, wraz z dającymi się wywnioskować metaforami, odnoszącymi się do ich charakterystyki, dostarcza bardziej przystępnej i użytecznej taksonomii w ustaleniu tego, co jest możliwe do przeniesienia z długiego i złożonego dzieła stworzonego w jednym medium do długiego i złożonego dzieła stworzonego w innym. Oczywiście Barthes, pisząc *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, nie zajmował się narracją filmową, jednak, by skorzystać ze słów Robina Wooda, *krytyk ma prawo przywłaszczyć sobie to czego potrzebuje, z tego, co można znaleźć, i wykorzystać to do celów nieco odmiennych od tych, które odnajdujemy w oryginale* [44].

Rodzaje narracji i możliwości, jakich dostarczają one filmowi

Rozróżnienie, jakie można wprowadzić pomiędzy różnymi trybami narracji pojawiającymi się w powieści, trudno jest utrzymać w odniesieniu do narracji

filmowej. Powieści wybrane w niniejszej książce do szczegółowej analizy doskonale ukazują różne podejścia do problemu punktu widzenia w narracji: na przykład narracji w pierwszej osobie, wszechwiedzącej, połączenia tych dwóch sposobów, czy też użycia trybu „ograniczonej świadomości". Jednak te różne podejścia w procedurach narracyjnych wiążących się z adaptacją filmową są w znacznym stopniu pomijane – to problem, którym zajmiemy się w Części II tego studium. W tym miejscu ograniczę się do zwrócenia uwagi na różnice w podatności tego typu narracji literackich na praktyki filmowe.

Narracja w pierwszej osobie. Pomiędzy próbami narracji w pierwszej osobie proponowanymi w filmie a powieściową narracją w pierwszej osobie istnieje jedynie niepewna analogia, obejmująca osobiste wypowiedzi każdej postaci pojawiające się w otoczeniu nieprzerwanego (prowadzonego zazwyczaj w czasie przeszłym) dyskursu, przypisanego znanemu i nazwanemu narratorowi, który może, choć nie musi być aktywnym uczestnikiem wydarzeń w powieści. Próby te zazwyczaj sprowadzają się do dwóch typów.

a) Kino subiektywne. Od czasu *The Lady in the Lake* (1946) rzadko próbowano je urzeczywistnić, przynajmniej w głównym nurcie kina ma ono raczej status ciekawostki i osobliwości niż ważnego wkładu w praktykę kina. Spośród lepiej umiejscowionych jego manifestacji (np. ujęcia subiektywne /*point of view shot*/ czy następstwo ujęć), jest ono często wykorzystywane w narracji ekranowej, jak na przykład w wersji noweli Rebecki West *The Return of the Soldier*, sfilmowanej przez Alana Bridgesa (1982), w której narracja w pierwszej osobie pierwowzoru została zredukowana, by przyznać narratorowi powieści przewagę subiektywnych ujęć. Tym niemniej „przewaga" pod żadnym względem nie jest tu równoważna z nieprzerwanym kształtowaniem, analizowaniem i kierowaniem świadomością przez narratora [powieści] w pierwszej osobie. Ponadto, jak zauważył Thomas Elsaesser, *percepcja subiektywna – to co widzą postaci i jak tego doświadczają – jest zintegrowana w obiektywne przedstawienie tych jednostkowych punktów widzenia i w to, co znaczą one wewnątrz tego samego ruchu narracyjnego i trwającej akcji* [45]. O ile kino może być bardziej zręczne i plastyczne w zmienianiu punktów widzenia, z którego obserwowane jest jakieś wydarzenie czy przedmiot, o tyle jest ono zdecydowanie mniej uległe w ukazywaniu spójnego punktu widzenia jednej postaci.

b) Narracja werbalna i głoszona z offu. Mechanizm narracji słownej czy też głosu z offu może spełniać w filmie ważne funkcje narracyjne (np. wzmacniać poczucie czasu przeszłego), lecz, z rzeczywistej konieczności, może być wykorzystany tylko sporadycznie w odróżnieniu od trwałej natury narracji powieściowej w pierwszej osobie. (*Dni radia* /1987/ Woody'ego Allena należą do niewielu filmów, które byłyby niezrozumiałe bez narracji z offu.) W normalnej praktyce filmowej głos z offu może być czasem wprowadzony do poszczególnych sekwencji. W filmach fabularnych jednak, które w tej pracy mnie (jak też większość widowni filmowej) interesują, trudno jest realizować nieprzerwany, niediegetyczny głos towarzyszący pokazywanej obrazami akcji. Słowa wypowiadane spoza ekranu towarzyszą obrazom, które z konieczności prowadzą własne obiektywne życie. Nie mamy już dłużej poczucia, że wszystko przefiltrowane jest przez świadomość mówiącego bohatera: nawet w takim filmie jak *Wielkie nadzieje* Davida Leana, wyjątkowo długim, gdyż chodziło tu o utrzyma-

nie właściwego powieści podejścia w „pierwszej osobie". Groteska, która zaludnia świat Pipa nie jest już przedstawiona widzowi jako jednostkowe subiektywne wrażenie. Widzimy wszystko to, co „widzi" kamera, a nie tylko to, co odciska się na wyobrażonych reakcjach bohatera-narratora. W odniesieniu do tych filmów, które wykorzystują technikę głosu z offu, rozumienie postaci, której zostaje on przypisany, co bardziej prawdopodobne, jest rezultatem jej zaangażowania w bezpośrednio przedstawianą akcję, nie zaś okolicznościowego komentarza na temat tejże akcji, podczas gdy w narracji powieściowej w pierwszej osobie dzieje się tak rzadko.

Powieść z wszechwiedzącym narratorem (The omniscent novel). Narracja w tego typu powieści prowadzona jest przy użyciu dwóch rodzajów dyskursu: tego, który przypisuje się różnym bohaterom w mowie niezależnej (*obiektywny język* w terminologii Colina MacCabe'a [46]) oraz prowadzonego w prozie narracyjnej (*narrative*) (wolałbym użyć słowa „opowiadającej" /*narrating*/), w wyraźnie autorytatywnym „metajęzyku", który otacza te pierwsze. To ten drugi rodzaj kieruje naszym czytaniem mowy niezależnej bohaterów. MacCabe idzie dalej i konstruuje analogię pomiędzy tymi dwoma rodzajami dyskursu, w zależności od tego, w jaki sposób pojawiają się one w powieści i filmie: *Proza narracyjna osiąga status dominacji, ponieważ wiąże się to ze statusem wiedzy i ta funkcja wiedzy została przejęta w kinie przez narrację wydarzeń. Dzięki wiedzy, którą uzyskujemy z narracji, możemy oddzielić dyskursy poszczególnych bohaterów od ich położenia i porównać to, co zostało w tych dyskursach powiedziane, z tym, co zostało ujawnione przez narrację. Kamera pokazuje nam to, co się wydarzyło – opowiada nam prawdę, na tle której możemy ocenić dyskursy* [47].

Kamera pokazuje nam to, co się wydarzyło (...). David Bordwell kwestionuje hierarchię dyskursów MacCabe'a, zarówno ze względu na przesadne uproszczenie klasycznej powieści realistycznej, jak i sposób, w jaki *redukuje zakres narracji filmowej*. Podaje w wątpliwość szczególnie sformułowane przez MacCabe'a *uprzywilejowanie pracy kamery (...) nad innymi technikami filmowymi*, twierdząc, że *wszystkie komponenty kina pełnią funkcje narracyjne – nie tylko kamera, ale mowa, gest, napisy, muzyka, kolor, procesy optyczne, oświetlenie, kostium, a nawet pozaekranowa przestrzeń i pozaekranowe dźwięki* [48]. Istnieje pewna tendencyjność w odpowiedzi, jakiej udziela Bordwell, ponieważ, jak mi się przynajmniej wydaje, wykorzystanie przez MacCabe'a terminu „kamera" jest skrótem myślowym odnoszącym się do wszystkich komponentów narracyjnych, które kamera m o ż e pokazać lub też implikować – a zatem wszystkich ujętych w liście Bordwella, z wyjątkiem tych, które odnoszą się do ścieżki dźwiękowej, a które mogą, oczywiście, wprowadzać napięcie w obrazie wizualnym. Bezspornie, pewne funkcje prozy narracyjnej, takie jak ukazanie otoczenia czy fizycznego wyglądu bohaterów, można osiągnąć przez reżyserii *mise-en-scene*. Inne funkcje, które umożliwiają nam dzięki przybranej przez pisarza stylistyce ocenę mowy bohatera, wydają się trudniejsze do podporządkowania oku kamery. W tym znaczeniu kamera staje się narratorem gdy na przykład, koncentruje się na takich aspektach reżyserii, jak wygląd aktorów, ich sposób poruszania się, gestykulacja, ubranie czy miejsce, jakie zajmują oni na scenie, także przez sposób ich fotografowania. Dzięki tym sposobom kamera może chwytać „prawdę", dostarczając komentarza i określając to, co rzeczywiście mówią aktorzy.

Jednak sugerowanie, że reżyseria czy jej realizacja przy wykorzystaniu kodów filmowych (szczególnie związanych z montażem) bez trudu może sobie przywłaszczyć rolę wszechwiedzącego, niesłyszalnego narratora, czy też że kamera (by ściślej zinterpretować MacCabe'a), *pokazując to, co się wydarza*, zastępuje takiegoż narratora, jest jednak zbyt proste. Po pierwsze (co zupełnie oczywiste) kamera – użyta tutaj metonimicznie, na określenie jej operatora oraz każdego, kto mówi mu, na co i w jaki sposób ją kierować – znajduje się na zewnątrz całego dyskursu filmowego, podczas gdy wszechwiedzący narrator w sposób nieunikniony jest częścią powieści. Choć może prawdziwsze byłoby stwierdzenie, że narracja jest w sposób nieunikniony częścią całościowego dyskursu powieści, na równi ze słowami wypowiadanymi przez postaci. (Jednak, podczas gdy wypowiadane kwestie mogą być, jeśli tak życzy sobie twórca filmu, odtwarzane słowo w słowo przez bohaterów filmowych – jest to oczywiście niemożliwe w odniesieniu do narracji: ponieważ proza narracyjna, której w większości powieści przyznajemy uprzywilejowaną pozycję, związaną z wiedzą na temat bohaterów, czasów, miejsc, jest wiedzą, która przed bohaterami w powieści może być w rzeczywistości ukryta.) Dzięki sprawowaniu funkcji kontroli nad reżyserią i ścieżką dźwiękową czy też manipulacjom związanym z montażem, twórca filmu może zaadaptować niektóre z funkcji prozy narracyjnej. Ta ostatnia może przez przysłówek wskazać ton głosu, jakim bohater wypowiada jakąś uwagę; kamera, z drugiej strony, może rejestrować podobny efekt przez skierowanie uwagi na wyraz twarzy aktora czy jego postawę (tzn. aspekty reżyserii), czy też cięcia, żeby ukazać odzew na daną kwestię (tzn. przez montaż), co z kolei wpływa na percepcję danej kwestii przez widza, jak również przez modulację głosu aktora (np. ścieżkę dźwiękową).

Jeśli idzie o oddanie w filmie opisowych funkcji prozy opowiadającej o miejscach, przedmiotach, działaniach, to być może istnieje większa szansa na to, że nowa (filmowa) rzeczywistość natychmiast zastąpi wcześniejszą (stworzoną werbalnie); o ile idzie o postaci i działania psychologiczne, które dotyczą bohaterów, sytuacja jest bardziej złożona. W filmie nie mamy do czynienia z od razu widocznym i od razu dostępnym komentarzem dotyczącym akcji, jaki zwyczajowo oferuje nam powieściowa proza opowiadająca. W powieści z wszechwiedzącym narratorem, w której proza nie jest „podejrzana", w tym znaczeniu, że przynależy do narratora w pierwszej osobie, stała mediacja pomiędzy czytelnikiem i akcją powieściową, na mocy jej uprzywilejowanego statusu jako „wiedzącej", jest dla czytelnika poręczeniem „prawdy" poczynań. W pewnym sensie wszystkie filmy są „wszechwiedzące": nawet wtedy, gdy wykorzystują technikę *voice over* jako środka pozorującego powieściowe podejście w pierwszej osobie. Widz pozostaje świadomy, jak wykazałem to wcześniej, co do poziomu obiektywności tego, co jest pokazywane, a co może obejmować pole widzenia bohatera, ale nie jest w stanie jednocześnie zignorować bardzo wielu innych elementów.

Tryb „ograniczonej świadomości". Wydaje się, że w szerokim znaczeniu narracja w pierwszej osobie ani też ta związana z wszechwiedzącym narratorem, ze swej istoty, nie jest uległa wobec narracji filmowej. Obydwa typy poniekąd zawsze „wiedzą" zbyt wiele, czy przynajmniej „wiedzą" więcej niż – jak nam się wydaje – wiadomo na początku opowieści filmowej, którą odbieramy bardziej

bezpośrednio; i to odczucie uprzedniej wiedzy bez wątpienia blisko wiąże się z charakterystycznym dla prozy sposobem oddawania rzeczywistości przy użyciu czasu przeszłego w opozycji do percepcyjnej natychmiastowości i bezpośredniości filmu. Być może wprowadzona przez powieść forma ograniczonej świadomości (jak np. w *Daisy Miller*) najbardziej zbliża się do trybu opowieści filmowej. Cohen, omawiając techniki wykorzystane przez Conrada i Jamesa, czyni porównanie do malarzy impresjonistów. Pisze on: *Nie można w pełni zrozumieć pośredniego podejścia tych powieściopisarzy [Conrad i Ford Madox Ford], nie odnosząc się do ich niekonwencjonalnego sposobu posługiwania się punktem widzenia. (...) Czytelnik, można by rzec, jest stale zmuszany, by przejść przez kilka pierwszych planów, zanim będzie się w stanie jasno zorientować, co wyłania się w tle. (...) Ten sam podstawowy mechanizm obowiązuje w przypadku Jamesowskich „centralnych reflektorów", dzięki którym rozgrywa się cała lub prawie cała akcja* [49].

Takie *centralne reflektory* – na przykład Strether w *Ambasadorach* czy Winterbourne w *Daisy Miller* – dostarczają czytelnikowi możliwości identyfikacji (*point of identification*), niekoniecznie w znaczeniu uczuciowym, lecz ze względu na mniej lub bardziej konsekwentnie ulokowane dogodne położenie, z którego można obserwować akcję opowieści. Mamy stale świadomość, że istnieje bardziej ogólny punkt widzenia niż ten, który jest dostępny danym bohaterom; że to tak, jak gdyby narrator spoglądał ponad ich ramieniem, w taki sposób, w jaki kamera może widzieć akcję nad ramieniem postaci znajdującej się na pierwszym planie ujęcia, dostarczając widzowi zarówno punkt widzenia postaci, jak i nieco szersze spojrzenie, które obejmuje także samą tę postać. Jamesowskie pojęcie *środka świadomości*, którego w żadnym wypadku nie należy mieszać z narracyjną „wszechwiedzą" czy też zamazywaniem jej przez wykorzystanie narracji w pierwszej osobie, prawdopodobnie tym może najbardziej przybliżyć film do narracji w pierwszej lub trzeciej osobie. Jego wykorzystanie będzie bardziej szczegółowo zbadane przy okazji omówienia przypadku *Daisy Miller*.

Uwaga na temat terminologii

Powyższe rozróżnienia, rozważane w podrozdziałach *Funkcje narracji* oraz *Rodzaje opowiadań* zachodzą, jak można uznać, pomiędzy seriami wydarzeń uporządkowanych wedle następstwa (*sequentially*) i wedle wynikania (*con sequentially*) oraz trybów (łatwiejszych do wyróżnienia w terminach literackich) ich przedstawiania. Takie rozróżnienie pomiędzy narracją (*narrative*) i opowiadaniem (*narration*) może być podobne do rozróżnieniem pomiędzy schematem fabularnym (*story*) i dyskursem. Ta ostatnia para – *histoire* i *discours* we współczesnej poetyce francuskiej – wywodzi się z uczynionego w latach dwudziestych przez rosyjskich formalistów rozróżnienia *pomiędzy schematem fabularnym* (*fabula*) – *materiałem opowieści w czysto chronologicznej sekwencji – i fabułą* (*sjużet*), *intrygą w kształcie zaplanowanym i zmontowanym przez opowiadającego, to znaczy skończonej narracji w takiej postaci, w jakiej doświadczamy jej w tekście; już nie czystego schematu fabularnego* (*story*), *lecz selektywnego aktu narracji* [50] – zgodnie ze słowami Rogera Fowlera. *histoire* i *discours* definiuje on dalej jako *materiał opowieści* (*story-matter*) *i sposób jej przedstawienia* [51].

W rozpowszechnionej terminologii w teorii filmu, można często znaleźć dalsze paralele dla kategorii, do których odnosiłem się powyżej – mówi się o wypowiedzi (*enuntuiated*) i wypowiadaniu (*enunciation*). Pierwszy z tych terminów, wywodzących się od lingwisty Émille'a Benveniste'a, oznacza wyrażenie (wypowiedź – *utterance / l'énoncé*) w taki sposób, w jaki manifestuje się ono w rozwinięciu tekstu [52] (zwrot Davida Bordwella), jako spójny zestaw wydarzeń odgrywanych w szeregu jednostek syntagmatycznych, jako suma ich funkcji fabularnych. Wypowiadanie (*enunciation /l'énonciation/*), charakteryzuje proces, który tworzy, uwalnia i kształtuje (mam świadomość szukania po omacku właściwego słowa) „wyrażenie" (*utterance*). A zatem wypowiadanie, odnosi się do sposobów, w jaki wyrażenie jest przekazywane i jako takie w sposób oczywisty dzieli wspólne podstawy z opowiadaniem, fabułą i dyskursem. Ani film, ani powieść nie są „przeźroczyste", lecz jakkolwiek każde z nich próbowałoby zatajać znaki wypowiadania, takie „zatajenie" zdecydowanie bardziej uwidocznia się w przypadku kina. W filmie może brakować takich literackich znaków wypowiadania, jak osoba czy czas, lecz procesy związane z wypowiadaniem (*enunciatory processes*) wpisane są w takie środki wypowiadania, jak na przykład, punkt widzenia, z jakiego robi się ujęcie, kadr, czy też ich wzajemne relacje (tzn. środki związane z reżyserią i montażem). Kody instytucjonalne (*institutional*) oraz często bardzo indywidualne sposoby realizowania ich przez poszczególnych filmowców mogą bądź pomniejszać, bądź wysunąć na pierwszy plan procesy związane z wypowiedzią filmową, ale nie mogą ich wykorzenić, nawet jeśli, jak pisze Metz, *film daje nam uczucie, że jesteśmy świadkami niemal prawdziwego spektaklu* [53]. Wypowiedź filmowa, dotycząca stosunku do transpozycji powieści na ekran, jest sprawą adaptacji właściwej, a nie transferu. W oferowanej poniżej analizie przykładów, będzie o tym mowa, z uwzględnieniem tego, jak dalece interesujące nas filmy ukazują interakcję pomiędzy specyficznie filmowymi i pozafilmowymi kodami i w jakim zakresie dostarczają one – czy też chcą dostarczać – ekwiwalencji dla procedur związanych z wypowiedzią w powieściach, na których się opierają.

Istotną funkcją tego studium będzie rozróżnienie:

1) elementów w pierwotnej powieści, które są możliwe do transferu, ze względu na to, że nie są przypisane do jednego bądź drugiego systemu semiotycznego – to znaczy, zasadniczo, wiążą się z narracją; i

2) elementów, które pociągają za sobą pogmatwane procesy adaptacji, ponieważ ich konsekwencje ściśle wiążą się z systemem semiotycznym, w którym się ujawniają – to znaczy z wypowiadaniem.

Ostatecznie, przedkładam termin „wypowiadanie" nad „opowiadanie", ponieważ ten ostatni zbyt często łączy się w wąski, ograniczony sposób z osobą i czasem. Przez wypowiadanie rozumiem cały aparat wyrażania, który rządzi przedstawianiem – i odbiorem – narracji.

Co rozumiemy pod pojęciem adaptacji

Wyróżniającą cechą adaptacji – zapewnia Dudley Andrew – *jest dopasowanie systemu znaków filmowych do uprzedniego dzieła wyrażonego w jakimś innym systemie*. Twierdzi on, że *każdy film przedstawiający adaptuje wcześniejszy pomysł (...) [lecz ta] adaptacja wytycza granice przedstawieniu,*

kładąc nacisk na kulturowy status wzorca (...) w mocnym znaczeniu, adaptacja jest przywłaszczeniem znaczenia z wcześniejszego tekstu [54]. *Dopasowanie* i *przywłaszczenie*, do których się on odwołuje, dokonuje się w imię zastąpienia jednej iluzji rzeczywistości przez inną. Cokolwiek filmowcy mówią na temat wierności czy autentyczności, zasadniczo zawsze chodzi im o zatarcie w pamięci doświadczenia pochodzącego z czytania powieści przez doświadczenie kolejne – słuchowo-wizualno-słowne – które powinno tworzyć jak najmniejszy zgrzyt w zetknięciu z tą zbiorową pamięcią. Chodzi o to, by jedna zmaterializowana odpowiedź na pisane dzieło pozostawała w zgodzie z wielką różnorodnością odpowiedzi na oryginał. Jej celem jest dostarczenie doświadczenia percepcyjnego, które pozostaje w zgodzie z tym, do którego dochodzimy konceptualnie. Różne skargi, kierowane pod adresem filmowych adaptacji klasycznych i popularnych powieści – w obrębie całego szerokiego spektrum różnych poziomów krytyki – wskazują na to, jak rzadko osiąga się *całkowite przywłaszczenie znaczenia z wcześniejszego tekstu* – nawet jeśli się do tego dąży. U podstaw zaproponowanych tu procesów, przynajmniej w wytwarzaniu mniej czy bardziej wiernych filmowych wersji, znajdują się takie procesy, które wiążą się z przeniesieniem (*transferring*) podstawy narracji powieściowej i adaptacją tych aspektów wypowiadania, które uznaje się wskazane zachować, lecz które opierają się transferowi, ażeby całkowicie różnymi środkami znaczenia i odbioru osiągnąć uczuciowe reakcje, które wywołują w widzu pamięć pierwotnego tekstu, nie zadając mu gwałtu.

Poprzedni akapit sugeruje (błędnie), że filmowa adaptacja trafi jedynie do tych widzów, którzy znają powieść. Sam fakt, że tak nie jest, powinien powstrzymywać krytyków poszukujących wierności, wskazując na to, że istnieje również inna duża część widowni, dla której adaptacja nie jest już skutkiem i jako taka nie interesuje ich bardziej niż jakikolwiek inny film. Nacisk położony na wierność wobec oryginału powoduje niedocenienie innych aspektów intertekstualności tekstowej. Stwierdzić, że film jest oparty na powieści, to zwrócić uwagę na jeden – dla wielu ludzi decydujący – element intertekstualności, lecz nigdy nie będzie to element jedyny. Stosunki panujące w przemyśle filmowym i dominujący w czasie tworzenia filmu klimat kulturowy i społeczny (szczególnie wtedy, gdy filmowa wersja nie następuje bezpośrednio po opublikowaniu powieści) to dwie główne determinanty oddziałujące na kształt każdego filmu, bez względu na to, czy jest on, czy też nie jest adaptacją. Z tym pierwszym uwarunkowaniem (tzn. stosunkami wewnątrz przemysłu filmowego) można wiązać efekt oddziaływania gwiazd filmowych, jak też, w okresie dominacji jakiegoś studia – „domowy styl" danego studia, skłonności reżysera lub konwencje gatunkowe czy też dominujące parametry praktyki filmowej. Jeśli idzie o to drugie uwarunkowanie (tzn. klimat danych czasów), to trudno byłoby zaproponować powszechnie obowiązującą metodologię służącą do prześledzenia, jak dalece warunki kulturowe (np. wymogi czasu wojny lub też zmiany norm seksualnych) mogą prowadzić do przesunięcia akcentów w filmie w porównaniu z powieścią, na której się on opiera. W poszczególnych przypadkach adaptacji konieczne jest jednak, żeby wziąć w rachubę naturę takich wpływów – sprawa ta zostanie bliżej przedstawiona w części *Special Focus* w rozdziale poświęconym *Przylądkowi strachu*.

Być może rzeczywiście to właśnie dlatego, że pytania dotyczące narracyjności m o ż n a sformalizować, tak wiele uwagi poświęca się wpływowi, jaki oryginalny tekst ma na film. I z pewnością, podnosząc kwestię intertekstualności, nie zamierzam zaprzeczać temu, jak wielką moc kształtowania reakcji na wersję filmową u wielu ludzi odgrywa dzieło pierwotne. W konsekwencji warto przebadać dwie sprawy:

a) co m o ż l i w e jest do przeniesienia czy adaptacji w procesie przekładu (*transposition*) z powieści na film; i

b) jakie inne kluczowe czynniki poza źródłową powieścią odciskają piętno na filmowej wersji powieści? Dla tych widzów, którzy znają i (lub) cenią powieść, proces narracji w wersji filmowej z konieczności będzie inny niż dla tych, którzy jej nie znają. W każdym przypadku prawdziwe odczytanie filmu będzie uzależnione od odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób działają kody filmowe i aspekty pracy reżyserskiej na stworzenie określonej wersji tekstu.

Jaki rodzaj adaptacji?

Chociaż kryterium wierności może się wydawać drogą błędną w k a ż d y c h okolicznościach, to jednak pozostaje także prawdą, że o wielu twórcach filmowych zwykło się mawiać, że z szacunkiem odtworzyli powieść źródłową w filmie. Jest równie oczywiste, że wiele adaptacji wybiera odmienne drogi od tych, które polegają na dosłownej wizualizacji pierwowzoru czy nawet na dochowaniu „duchowej wierności", czyniąc całkiem oczywiste odstępstwa od oryginału. Takie odstępstwa mogą być postrzegane jako propozycja k o m e n t a r z a czy też w skrajniejszych przypadkach d e k o n s t r u k c j i (*ukazując wewnętrzne sprzeczności w pozornie doskonale koherentnych systemach myśli* [55]) oryginału. Chociaż nie zamierzam proponować tutaj hierarchii w wartościowaniu tych podejść, to jednak sądzę, że dla oceny filmowej wersji powieści ważne jest oszacowanie, jakiego r o d z a j u adaptacją próbuje być dany film. Takie oszacowanie wykluczy przynajmniej refleksję krytyczną, która zarzuca filmowi coś, czego nie zamierzał on zrealizować. Jeśli zważymy na niepewność i przypadkowość pojęcia wierności w odniesieniu do powieści napisanych na podstawie filmów, to mądrzej będzie odstąpić od terminów typu „pogwałcenie", „zniekształcenie", „trawestacja" oraz wszelkich innych, które podobnie jak już wymienione, zakładają pierwszeństwo tekstu pisanego.

Program dalszych badań

Wydaje się, że nic nie jest w stanie powstrzymać ogółu widowni przed porównywaniem filmów z leżącymi u ich źródeł powieściami – zazwyczaj ze wskazaniem na braki filmów. Celem niniejszego studium jest wykorzystanie takich pojęć i metod, które pozwoliłyby na bardziej obiektywną i systematyczną ocenę tego, co się dzieje w procesie przekładu jednego tekstu na drugi. Jeśli weźmiemy pod uwagę powszechność tego procesu oraz fakt, że interpretacje i pamięć źródłowej powieści są silnymi elementami, które determinują filmową intertekstualność, to niewielką wartość będzie niosło zwykłe stwierdzenie, że film powinien zachować autonomiczność. Tak być powinno, ale równie ważne jest zwrócenie uwagi na rodzaj przeobrażenia, które miało miejsce, po to, by wyróżnić to, co filmowiec chciał zachować z oryginału, oraz rodzaj użytku, jaki z tego zrobił.

Przeniesienie i adaptacja właściwa

Rozróżnienie to, przedyskutowane dokładniej we wcześniejszej części niniejszego rozdziału, ma centralne znaczenie dla postępowania przyjętego w omawianych dalej analizach i, jak sądzę, dla każdego systematycznego badania tego, co się dzieje w czasie przekładania (*transposing*) powieści na film.

Przeniesienie. Kiedy zastanawiamy się nad tym, co można przenieść z powieści do filmu, to zaczynamy kłaść teoretyczną podstawę pod badania fenomenu przekształcenia powieści w filmy, jak również podstawę tego, co zostało przeniesione w każdym z poszczególnych przypadków (tzn. jak wiele spośród tego, co można przenieść, filmowiec przenosi). W szerokim rozumieniu pociąga to za sobą rozróżnienie pomiędzy narracją (którą można przenieść) i wypowiadaniem (*enunciation*) (którego nie można przenieść, jako że zakłada ono całkiem odrębne systemy znaczenia). Niektóre strategie potencjalnie wartościowe dla rozważenia idei przeniesienia są zarysowane poniżej.

Rozróżnienie schematu fabularnego i fabuły (story/plot). Terence Hawkes, posługując się pracą Wiktora Szkłowskiego na temat natury narracji, czyni następujące rozróżnienie. *„Schemat fabularny" to po prostu podstawowe następstwo zdarzeń, surowiec, przed którym staje artysta. Fabuła stanowi wyróżniający sposób udziwniania „schematu fabularnego", jej twórczego zniekształcenia i uniezwyklenia* [56]. Powieść i film mogą dzielić ten sam schemat fabularny, ten sam „surowiec", lecz różnić się wykorzystaniem odmiennych strategii fabularnych, które zmieniają następstwo, inaczej rozkładają akcenty, które – jednym słowem – uniezwyklają schemat fabularny. Oczywiście pod tym względem wykorzystanie dwóch różnych systemów znaczenia również będzie odgrywało decydującą rolę rozróżniającą.

Rozróżnienie pomiędzy funkcjami dystrybutywnymi i integracyjnymi. Jak to zostało już wcześniej omówione, *funkcje dystrybutywne* Barthes'a, które nazwał on *funkcjami właściwymi*, to te, które są najbardziej podatne na przeniesienie do filmu. Klasyfikacja ta dzieli się dalej na funkcje kardynalne – czyli takie działania narracyjne, które otwierają możliwości, mające bezpośrednie konsekwencje dla dalszego rozwoju schematu fabularnego (*niebezpieczne momenty narracji*, w terminologii Barthes'a), wspierane, gdy mamy do czynienia z bogatszą budową, przez elementy charakteryzujące się odmiennym porządkiem funkcjonalności. Ten „odmienny porządek" może być albo „mniejszy" (w przypadku katalizy), albo „działający pionowo" (w przypadku funkcji dystrybutywnych) w przeciwieństwie do zasadniczo poziomych funkcji kardynalnych. Pierwszy poziom „wierności" w odniesieniu do filmowej wersji powieści można określić przez zakres, w jakim filmowiec zdecydował się przenieść funkcje kardynalne pierwotnej narracji.

Utożsamienie funkcji postaci i pól działania. Jeśli przyjmiemy koncepcję Władimira Proppa, *że (...) element podstawowy i jednoczący (...) znajduje się (...) w funkcji postaci, w roli, którą odgrywają w fabule* [57], że funkcje [58] te są rozdzielone pomiędzy ograniczoną ilość *kręgów akcji* [59], i że *postrzegalne i po-*

wtarzalne struktury, które, jeśli są cechą charakterystyczną dla tak głęboko zakorzenionych form ekspresji narracyjnej, mogą (...) mieć implikacje dla wszelkich narracji [60] (tzn. nie tylko bajek), możemy dostrzec dalszy sposób systematyzacji tego, co się zdarza, w przekładzie powieści na film. Bez wątpienia funkcje postaci wyraźniej manifestują się w bajce niż w złożonej dziewiętnastowiecznej powieści angielskiej czy też pełnometrażowym filmie fabularnym; tym niemniej niektóre sformułowania Proppa wskazują na leżące u podstaw, możliwe do przeniesienia składniki narracji. (Pojęcie funkcji kardynalnych u Barthes'a częściowo opiera się na pracy Proppa, co przyznaje sam Barthes. [61]) *Przez funkcję* – mówi Propp – *rozumiemy postępowanie osoby działającej, określone z punktu widzenia jego znaczenia dla toku akcji* [62]. Nie znaczy to, że odmawia on prawomocności innym funkcjom; w rzeczywistości przykłada on szczególną uwagę do problemu motywacji, który często *nadają bajce całkowicie odmienne zabarwienie* [63]; uważa jednak, że inne elementy niż funkcje postaci i ich połączenia *są mniej dokładne i określone* [64].

Chciałbym tu zasugerować, że – rozważając rodzaj adaptacji, z jaką mamy do czynienia – można by wyizolować główne funkcje postaci pierwowzoru i obserwować, jak dalece są one zachowane w wersji filmowej. (Dokonana przez Petera Wollena Proppowska analiza filmu Hitchcocka *North by Northwest* [65] sugeruje, że wyrafinowana narracja jest podatna na procedury i kategoryzacje wywodzące się z badań nad znacznie prostszymi formami /*modes*/.) Obserwując te funkcje, rozdzielone pomiędzy siedem *kręgów akcji* (których nazwy pochodzą od wykonawców – „antagonista", „pomocnik" etc.), można określić, czy filmowiec miał na celu zachowanie struktury leżącej u podstaw oryginału, czy też radykalną jej przeróbkę. Takie badania dałyby mocniejszą podstawę porównań, pozwalając na wybór funkcji, które są przełomowe dla narracji: to znaczy dla fabuły organizującej surowiec schematu fabularnego.

Utożsamienie wzorów mitycznych i (lub) psychologicznych. Lévi-Strauss twierdzi, nawiązując do mitów, które zamykają w formie narracyjnej pewne uniwersalne aspekty doświadczenia człowieka – że *mit zachowuje swą wartość mitu nawet przy najgorszym tłumaczeniu ... [odmiennie niż w poezji] substancja mitu nie tkwi ani w stylu, ani w sposobie narracji, ani w składni, lecz w historii, którą on opowiada* [66]. Rozszerzając to twierdzenie, nie będzie chyba przesadą oczekiwanie, że elementy mityczne, które działają w powieści, wydają się możliwe do przeniesienia na ekran, jako że ich żywotność jest niezależna od sposobu przejawiania się, ponieważ są one odporne nawet na „najgorsze tłumaczenie". Takie pojęcia Freudowskie, jak na przykład kompleks Edypa, które są blisko skoligacone z ideą mitu, leżą tak głęboko u podstaw ludzkiego doświadczenia, że ich istota pozostaje nie zmieniona w różnych narracyjnych odtwarzaniach tego doświadczenia. Materiał denotacyjny, który dostarcza nośnika dla tych wzorców może zmieniać się przy przenoszeniu powieści na ekran, nie oddziałując na konotacje związane z samymi motywami mitycznymi i psychologicznymi. Jasne jest, że wzorce te przejawiają silnie organizujące działanie na narrację: można by, na przykład, wysunąć wniosek, że Freudowskie stwierdzenie, iż *działanie ego jest takie jak należy, jeśli zaspokaja ono jednocześnie id, super-ego i rzeczywistość* [67] – dostarcza sposobu klasyfikacji elementów narracyjnych i ich

motywacji w schemat fabularny – niezależnie od tego, czy chodzi o książkę, czy ekran.

Zarysowane powyżej podejścia mają następujące cechy wspólne:

a) wszystkie odnoszą się do elementów istniejących na „głębokich poziomach" tekstu;

b) odnoszą się do elementów narracji, które nie wiążą się z określonym trybem wyrażania (tzn. tych elementów, które można odnaleźć w dziele stworzonym w werbalnym lub innym systemie znaków);

c) wszystkie one mniej lub bardziej poddają się obiektywnemu sposobowi traktowania, który unika mniej stałych elementów (np. motywacji postaci lub atmosfery).

Odnoszą się one do poziomu narracji, do obszarów, na których możliwe jest przeniesienie z jednego medium do drugiego, a wydzielenie ich oznacza utorowanie drogi badania tych elementów, które opierają się przeniesieniu i domagają się adaptacji właściwej.

Adaptacja właściwa

Te elementy powieści, które wymagają adaptacji właściwej, mogą być luźno zgrupowane jako (w terminologii Barthes'a) indeksy [oznaki], jako wyznaczniki narracyjności i jako pisanie, lub też bardziej ogólnie jako wypowiadanie (*enunciation*), żeby skorzystać z powszechnie obecnie używanego w teorii filmu terminu. Filmowa wersja powieści może zachować wszystkie ważne funkcje kardynalne powieści, wszystkie główne funkcje postaci, jej najważniejsze wzorce psychologiczne, a jednak zarówno na mikro- jak i makropoziomach artykulacji wywoływać u widza zaznajomionego z powieścią zupełnie odmienny oddźwięk. Rozległość tego zjawiska może mieć związek z tym, jak dalece filmowiec pragnie stworzyć własne dzieło na tych obszarach, gdzie przeniesienie nie jest możliwe. Może on oczywiście odcisnąć na dziele własny stempel, opuszczając lub odmiennie porządkując te elementy narracji, które są możliwe do przeniesienia, lub też wymyślając swoje własne, nowe elementy – lecz chodzi mi przede wszystkim o podkreślenie, że nawet jeśli wybierze on takie rozwiązanie, które polega na bliskim trzymaniu się powieści pod wszelkimi tymi względami, to i tak może stworzyć film, który oferuje znacząco różne doświadczenie uczuciowe i intelektualne. Niektóre spośród kluczowych różnic, które trzeba by rozważyć wobec adaptacji właściwej, streszczam poniżej. Zasadniczo odnoszą się one do rozróżnień pomiędzy trybami wypowiedzi (*enunciatory modes*).

Dwa systemy znaczące. Pełne omówienie tego tematu znajduje się oczywiście poza zasięgiem tej pracy; chciałbym jedynie zwrócić uwagę na kilka spraw, które mają tu istotne znaczenie. Powieść opiera się w pełni na werbalnym systemie znaków, film rozmaicie, czasem równocześnie, na wizualnych, audialnych i werbalnych znakach (*signifiers*). Nawet znaki werbalne, które pozornie zachodzą na siebie i pokrywają się (słowa w powieści oraz pisane i drukowane słowa wykorzystane w filmie, np. listy, uliczne znaki, nagłówki w gazetach), choć mogą przekazywać te same informacje, działają w każdym z tych przypadków odmiennie. Podane przykłady – list, uliczny znak i nagłówek gazety

– w filmie przypominają swoje desygnaty z prawdziwego życia, w taki sposób, który zwyczajowo leży poza zasięgiem ikonicznej reprezentacji w powieści. Ten częściowy wyjątek od reguły różnicy pomiędzy dwoma systemami wskazuje na główne rozróżnienie pomiędzy nimi: znak werbalny charakteryzujący się niską ikonicznością i wysoką funkcją symboliczną działa konceptualnie, podczas gdy znak filmowy, charakteryzujący się wysokim poziomem ikoniczności i niepewną funkcją symboliczną, działa bezpośrednio, zmysłowo, percepcyjnie. Takie rozróżnienie, choć prawie aksjomatyczne, nie chce jednak uznać faktu, że jego narastająca ważność prowadzi w dużej mierze do impresjonistycznego, rozczarowującego i nie przynoszącego satysfakcji porównania powieści i filmu. Porównania tego typu wyrastają z poczucia, że filmowiec odniósł porażkę, nie znajdując zadowalającej reprezentacji wizualnej dla kluczowych znaków werbalnych (np. tych, które odnoszą się do ludzi i miejsc), oraz z poczucia, że z powodu swojej wysokiej ikoniczności kino nie pozostawia miejsca dla aktywności wyobraźni, która jest niezbędna w przypadku wizualizacji treści przez czytelnika. W badaniu adaptacji można wziąć pod uwagę, w jakiej mierze twórca filmowy w przedstawieniu kluczowych znaków werbalnych podjął wizualne sugestie zawarte w powieści – i w jaki sposób wizualne przedstawienie oddziaływa na „odczytanie" tekstu filmowego.

Linearność powieści i przestrzenność filmu. Znaczenie w powieści konstruujemy, rozumiejąc słowa i grupy słów w takim następstwie, w jakim pojawiają się na stronie. W celu, powiedzmy, uchwycenia sceny czy tła otoczenia nie ma innej możliwości, jak tylko podążać za linearnym uporządkowaniem arbitralnych symboli, ułożonych najczęściej w poziome rządki, które nakazują linearność doświadczenia. Nieubłagana linearność skojarzona ze zwykłą lekturą powieści faworyzuje stopniowe narastanie informacji na temat akcji, postaci, atmosfery, idei, i ten tryb przedstawienia sam w sobie przyczynia się do odebranych wrażeń. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że nieubłagany ruch filmu przesuwającego się przez projektor oferuje analogiczną sytuację. (Oczywiście, klasyczna narracja filmowa opiera się na potężnej, popychanej do przodu linearności, wytworze przyczynowości i motywacji.) Jednakże, chociaż czas oglądania (i co za tym idzie, następstwo) podlega zdecydowanie bardziej rygorystycznej kontroli niż czas czytania, klatka, która następuje po klatce nie stanowi analogii dla doświadczenia słowa następującego po słowie w lekturze powieści. Trzeba zwrócić uwagę na przynajmniej dwie znaczące różnice:

1) pojedyncza klatka natychmiast i w każdym dowolnym momencie dostarcza informacji przynajmniej co do wizualnej złożoności (czasem wzmocnionej przez dostarczone oznaki /*signifiers*/ audialne i werbalne) wykraczającej daleko poza jakiekolwiek pojedyncze słowo z powodu przestrzennego oddziaływania klatki; i

2) klatka nigdy nie jest rejestrowana jako wyodrębniona całość w taki sposób jak słowo. Zwykle nie oglądamy filmu klatka po klatce, tak jak czytamy powieść słowo po słowie.

Fakt, że jesteśmy zawsze wystawieni na wielość elementów znaczących, zawartych w przestrzeni pojedynczej klatki czy sekwencji klatek, ma implikacje dla adaptacji materiału werbalnego; na przykład sposób, w jaki odnosi się on do

przedstawienia postaci i otoczenia. Informacje, które otrzymujemy ze strony reżyserii, mogą w mniejszym stopniu podlegać kontroli twórcy filmowego (z powodu silnej przestrzennej orientacji filmu oraz z powodu tego, że nasza uwaga jest jednocześnie atakowana przez kilka rodzajów bodźców) niż to, co otrzymujemy w postaci linearnego przedstawienia słów na stronie. Dickens na przykład może zmusić nas do „zobaczenia" Miss Havisham we wnętrzu Satis House w porządku, który zaplanował w *Wielkich nadziejach*. Kiedy widzimy ją w taki sposób, w jaki została przedstawiona w filmie Davida Leana, w pierwszej kolejności może nas uderzyć nie jasna żółć jej ubioru, lecz odczucie, że jej fizyczna obecność została pomniejszona przez chylącą się ku upadkowi świetność komnaty. W formie, która kładzie nacisk raczej na przestrzenność niż liniowość, oko widza nie zawsze musi dostrzegać te rzeczy w obrębie każdej poszczególnej klatki, do której chciałby je „przytwierdzić" filmowiec. Wyzwanie, jakim okazuje się dla twórcy kontrola nad całością procesu twórczego, jest oczywiste.

Wypowiedź (*enunciation*) filmowa dysponuje dwoma innymi specyficznymi dla tego medium podejściami, które odnoszą się do zarządzania przestrzenią i, stąd, do wytwarzania aspektów narracji, w sposób, dla powieści zamknięty. Są to:

1) teoria Noela Burcha o dialektyce przestrzeni ekranowej i pozaekranowej (identyfikuje on sześć „segmentów" przestrzeni pozaekranowej, z których cztery są determinowane przez granice klatki, a kolejne dwa to *przestrzeń pozaekranowa, znajdująca się za kamerą* i *przestrzeń istniejąca poza scenerią lub jakiś przedmiot tej przestrzeni* [68]); i

2) Raymonda Belloura propozycja przemienności [69] (*alternation*) (np. między ujęciami dalekimi i zbliżeniami, pomiędzy widzeniem i byciem widzianym) jako kluczowej praktyki filmowej operującej zarówno na poziomie kodu, jak i diegezy. Oba te pojęcia odnoszą się do technik wypowiedzi właściwych dla rozwijającej się narracji filmowej i oba będą przedyskutowane przy okazji konkretnych analiz omawianych w tej książce. Żadne z nich nie ma rzeczywistej ekwiwalencji w narracji werbalnej, z wyjątkiem o wiele szerzej pojmowanej przemienności, jaką oferuje powieść przemieszczając się między dwoma głównymi wątkami narracji. „Nieprzestrzenność" linearnych procedur w powieści wyklucza ustanowienie przestrzennego napięcia, osiągniętego przez sposób pierwszy (1) i przestrzennej mobilności wymaganej przez sposób drugi (2).

Kody. Jeśli film, w przeciwieństwie do języka werbalnego, nie ma słownika (obrazy filmowe, odmiennie niż słowa, są nie-ograniczone */non-finite/*), to brak mu również strukturującej syntaksy, rządzi się on natomiast konwencjami związanymi z działaniem jego kodów. Jeśli kody te umożliwiają nam „czytanie" narracji filmowych o tyle, o ile nauczymy się przypisywać im znaczenia (np. założenie, że przenikanie jest procedurą montażową, denotującą znaczny upływ czasu), to dzieje się tak właśnie ze względu na to, że często spotykamy się z określonym sposobem ich oddziaływania, który nie niesie jednak gwarancji, że zawsze będzie używany w taki właśnie sposób. Na przykład w filmie nie istnieje nic takiego, co dałoby się porównać do względnie ustalonego wykorzystania takich znaków przystankowych, jak kropka i przecinek, denotujących odpowiednio dłuższą i krótszą przerwę, czy też do reguł, które w dziele pisanym oznaczają czasy.

Ponadto, w „czytaniu" filmu, musimy także rozumieć inne pozakinowe kody. Włączając w to:

a) kody językowe (zawierające reakcję na określone akcenty i ton głosu oraz ich społeczne i mentalne znaczenie);

b) kody wizualne (reakcja na nie wykracza poza zwykłe „widzenie", i obejmuje to, co podlega interpretacji i selekcji);

c) nielingwistyczne kody dźwiękowe (obejmujące zarówno muzyczne, jak i inne kody słuchowe);

d) kody kulturowe (włączając w to wszelkie informacje, które wiążą się ze sposobem życia ludzkiego w określonych czasach i miejscach).

W pewnym sensie kody filmowe można postrzegać jako takie, które integrują poprzednie cztery w taki sposób, w jaki nie robi tego żadna inna forma sztuki. Kiedy oglądamy film, dzielimy wraz z jego twórcą podstawowe założenie, że znamy te kody: tzn. ogólny kod filmowy, który, jak wykazał to Christian Metz, może zostać rozbity na podkody, które wiążą się z montażem, czy też takie, które wiążą się z poszczególnymi gatunkami kina oraz kody pozakinowe, do których odwoływaliśmy się powyżej. Błąd w uznaniu różnicy (a przynajmniej, w zwróceniu na nią odpowiedniej uwagi) między działaniami tych kodów w filmie a pisemną reprezentacją kodów językowych, na których opiera się powieść, jest kluczowym elementem, ponoszącym odpowiedzialność za zamazany i niewyraźny impresjonizm tak dużej liczby tekstów na temat adaptacji.

Opowiadane i przedstawiane schematy fabularne. Przechodząc od powieści do filmu, przemieszczamy się od trybu czysto reprezentacyjnego w *porządek tego, co daje się wykonać*[70], by skorzystać z rozróżnienia Barthes'a (które, o ile mi wiadomo, nie było stosowane w badaniach nad filmem, lecz oferuje wyraźną konstatację międzymedialnej niewspółmierności *(intermedial disparity)*). Rozróżnienie to odnosi się częściowo do wcześniej omawianych punktów na temat:

1) różnic pomiędzy dwoma systemami „języka", z których jeden działa całkowicie symbolicznie, a drugi przez wzajemne oddziaływanie kodów, włączając w to kody wykonania (*execution*);

2) czasu: film nie jest w stanie ukazać akcji w przeszłości, jak to zasadniczo ma miejsce w powieści; i

3) przestrzennego (jak również czasowego) ukierunkowania filmu, które dostarczają mu fizycznej obecności, jakiej nie ma linearność powieściowa.

Inny aspekt rozróżnienia opowiadania i przedstawienia mieści się w sposobie, w jaki metajęzyk powieści (nośnik tego, co opowiadane) zastąpiony zostaje, przynajmniej częściowo przez reżyserię filmową. W pewnym sensie schemat fabularny filmu nie musi być opowiadany ponieważ jest przedstawiany. Wbrew korzyściom wynikającym z bezpośredniości, utrata głosu narracyjnego może jednakże być odczuwana jako największa strata wobec wypowiedzi powieściowej.

Omawiane wyżej sprawy związane z wypowiedzią, odnosząc się do elementów powieściowych o rozstrzygającym znaczeniu, stanowią wyzwanie dla filmowca, szczególnie jeśli nie chce on, żeby doświadczenie związane z jego filmem nie przekreśliło istniejącej uprzednio rzeczywistości (tzn. powieści), lecz raczej ją zastąpiło.

BRIAN MCFARLANE

Tłum. SŁAWOMIR SIKORA

[1] J. Conrad, *Przedmowa* w: *Murzyn z załogi „Narcyza". Opowieść morska*, tłum. B. Zieliński, w: J. Conrad, *Dzieła*, t. 3, PIW, Warszawa MCMLXXII, s. 12.
[2] Cytowane przez L. Jacobs, *The Rise of American Film*, Harcourt, Brace, New York 1939, s. 119.
[3] G. Bluestone, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1957, s. 1.
[4] Tamże, s. 47.
[5] A. Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville 1976.
[6] K. Cohen, *Film and Fiction: The Dynamic of Exchange*, Yale University Press, New Haven 1979.
[7] Spiegel, dz. cyt., s. XIII.
[8] Tamże, s. 63.
[9] Tamże, s. 55.
[10] Tamże, s. XI-XII.
[11] Cohen, dz. cyt., s. 5.
[12] S. Eisenstein, *Film and Form*, Horcourt, Brace, New York 1949, s. 196.
[13] G. Bluestone, dz. cyt., s. 2.
[14] K. Cohen, dz. cyt., s. 4.
[15] Termin D. Bordwella zaczerpnięty z *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge and Kegan Paul, London 1985, s. 13.
[16] F. Raphael, *Introduction*, w: *Two for the Road*, Jonathan Cape, London 1967.
[17] DeWitt Bodeen, *The Adapting Art*, „Films in Review" 14/6 (June-July 1963), s. 349.
[18] J. Dawson, *The Continental Divide: Filming Henry James*, „Sight and Sound", 43/1 (Winter 1973/4), s. 14; przedruk części jako *An Interview with Peter Bogdanovich*, w: G. Peary i R. Shatzkin (wyd.), *The Classic American Novel and the Movies*, Frederick Ungar Publishing, New York 1977.
[19] C. Metz, *The Imaginary Signifier*, Indiana University Press, Bloomingdale 1977, s. 12.
[20] A. Burgess, *On the Hopelessness of Turning Good Books into Film*, „New York Times", 20 April 1975, s. 15.
[21] M. Beja, *Film and Literature*, Longman, New York 1979, s. 78.
[22] *Agee on film*, McDowell Oblonsky, New York 1958, s. 216.
3 M. Beja, dz. cyt., s. 80.
[24] M. Willson Disher, *Classics into Films*, „Fortnightly Review" NS 124 (Dec. 1928), s. 789.
[25] J. Dawson, dz. cyt., s. 14.
[26] C. Orr, *The Discourse on Adaptation*, „Wide Angle", 6/2 (1984), s. 72.
[27] Tamże.
[28] G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Fairleight Dickinson University Press, Rutherford, NJ 1975, s. 222.
[29] Tamże, s. 224.
[30] Tamże, s. 226.
[31] D. Andrew, *The Well-Worn Muse: Adoptation in Film History and Theory*, w: S. Conger i J. R. Welsch (wyd.), *Narrative Strategies*, West Illinois University Press, Macomb, Ill. 1980, s. 10.
[32] M. Klein i G. Parker (wyd.), *The English Novel and the Movies*, Frederick Ungar Publishing, New York, 1981, s. 9-10.
[33] C. Metz, *Film Language: A Semiotics of Cinema*, przeł. Michael Taylor, Oxford University Press, New York 1974, s. 44.
[34] Tamże.
[35] Tamże, s. 45.
[36] R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* (1966), tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4., s. 334
[37] Tamże, s. 337.
[38] C. Orr, *The Discourse on Adaptation*, s. 73.
[39] R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, s. 338.
[40] S. Chatman, *Story ond Discourse: Narrative Structure in Function and Film*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1978, s. 53.
[41] R. Barthes, dz. cyt.
[42] Tamże, s. 338.
[43] Tamże, s. 339.
[44] R. Wood, *Notes for Reading of „I Walked with a Zombie"*, „CineAction!" nr 3-4, Winter 1986, s. 9.
[45] T. Elsaesser, *Film and the Novel: Reality and Realism of the Cinema*, „Twentieth Century Studies'", nr 9, Sept. 1973, s. 61.
[46] C. MacCabe, *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*, „Screen" nr 15/2, Summer 1974, s. 10.
[47] Tamże.
[48] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Methuen, London 1985, s. 20.
[49] K. Cohen, dz. cyt., s. 35.
[50] R. Fowler, *Linguistics and the Novel*, Methuen, London 1977, s. 78-79.
[51] Tamże, s. 79.
[52] D. Bordwell, dz. cyt., s. 21.
[53] C. Metz, dz. cyt., s. 4.
[54] D. Andrew, dz. cyt., s. 9.
[55] J. Sturrock, *Introduction* do J. Sturrock (wyd.), *Structuralism and Science*, Oxford University Press, Oxford 1979, s. 14.

[56] T. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, przeł. Ignacy Sieradzki, PWN, Warszawa 1988, s. 82.
[57] Tamże, s. 85.
[58] W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, ss. 56-123.
[59] Tamże, s. 144.
[60] Tamże, s. 21 (numer strony z wersji angielskiej, nie udało mi się zlokalizować tego fragmentu w wersji polskiej – przyp. tłum.).
[61] R. Barthes, dz. cyt., s. 336.
[62] W. Propp, dz. cyt., s. 59.
[63] Tamże, s. 138.
[64] Tamże, s. 138.
[65] Peter Wollen, *„North by Northwest": A Morphological Analysis*, „Film Form" I, 1976, s. 20-34.
[66] C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, PIW, Warszawa 1970, s. 289-290.
[67] D. Stafford-Clark, *What Freud „Really Said*, Penguine Books, Harmondsworth 1967, s. 112.
[68] N. Burch, *The Theory of Film Practice*, Cinema Two/Secker and Warburg, London 1973, s. 20.
[69] J. Bergstrom, *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour*, „Camera Obscura", 3-4, 1979, s. 76-78.
[70] R. Barthes, dz. cyt., s. 80 (nie udało mi się zlokalizować tego cytatu w angielskiej wersji tekstu – przyp. tłum.).

Listonosz dzwoni zawsze dwa razy, reż. Tay Garnett (1946)

Listonosz dzwoni jednak więcej niż dwa razy

JAROSŁAW TWARDOSZ

Wielokrotne adaptacje tego samego utworu literackiego są zjawiskiem powszechnym w historii kina. Decydują o tym najczęściej względy komercyjne, ponieważ raz już opracowany utwór ma duże szanse odnieść ponowny sukces u nowego pokolenia widzów. Często motywację stanowi nadzieja odkrycia w materiale literackim nowych znaczeń i przesłań, które w danym momencie historycznym mogą stać się szczególnie interesujące.

Zdarza się i tak, że dzieło literackie inspiruje twórców z różnych krajów, reprezentujących odmienne kultury i związane z tym różne punkty widzenia. Z takim zjawiskiem spotykamy się w czterech kolejnych adaptacjach amerykańskiej powieści *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, napisanej w 1934 roku przez Jamesa M. Caina.

Pierwsza adaptacja powstaje we Francji – Pierre Chenal jest reżyserem zrealizowanego pod koniec lat trzydziestych filmu *Ostatni zakręt* (1939). W 1942 roku we Włoszech Luchino Visconti odnajdzie w powieści Caina temat i motywy odpowiadające jego temperamentowi i zainteresowaniom. Ta fascynacja przerodzi się w debiutancki film Viscontiego noszący tytuł *Opętanie*. Amerykanie przypomną sobie o powieści Caina dopiero w połowie lat czterdziestych. Dokładnie w 1946 roku Tay Garnett zrealizuje jej typowo hollywoodzką wersję. Na czwartą z kolei adaptację trzeba było czekać równo trzydzieści pięć lat. W 1981 roku, również w Ameryce, Bob Rafelson ponownie sięgnie po utwór Caina. Z nostalgią przywoła w swoim filmie klimat lat trzydziestych i śmiało pokaże to, czego nie mogli albo nie chcieli pokazać jego poprzednicy.

Uważam za interesujące prześledzenie różnic w sposobie traktowania materiału literackiego przez poszczególnych twórców, zbadanie, w jakich nowych kontekstach umieszczali powieść i jakie nowe sensy z niej wydobywali. Mając na względzie powyższą tematykę, chciałbym prześledzić losy powieści Jamesa Caina na tle przemian, jakim podlegają reguły i zasady rządzące filmowym opowiadaniem. Spróbuję przeanalizować konwencje wypowiedzeniowe w tych czterech utworach oraz ich wpływ na proces rozumienia filmu przez widzów. Ramy mojego spojrzenia będzie wyznaczać poetyka historyczna filmu. Kwestię rozumienia filmu przez widzów będę się starał przedstawić, opierając się na kognitywnie zorientowanej teorii filmu.

Trudności w stworzeniu przejrzystego i sprawdzalnego w praktyce analitycznej teoretycznego modelu opisującego związki filmu z literaturą skłaniają do poszukiwania innych dróg rozwiązywania tego problemu. Jedną z nich jest próba

opisu fenomenu adaptacji poszczególnych dzieł filmowych z punktu widzenia zmiennej historycznie i kulturowo poetyki filmu. Do przeprowadzenia takiego zabiegu skłania materiał analityczny w postaci kilkakrotnych adaptacji tego samego utworu literackiego. Ze względu na dużą odległość czasową dwóch ostatnich adaptacji tej powieści istnieje możliwość diachronicznego opisu zmian w sposobie traktowania materiału literackiego. Zmienność ta jest uwarunkowana głównie technicznymi środkami realizacji filmów, jakimi w danym okresie dysponował twórca. Wiążą się z nimi pewne konwencje dotyczące na przykład przejść między poszczególnymi ujęciami, które w istotny sposób wpływają na kształt kolejnej wersji filmowej utworu literackiego. Sfera ta jest również uwarunkowana istniejącymi w danym czasie domniemaniami na temat wyobrażonej lektury konkretnego utworu.

Równocześnie fakt, że filmy Garnetta i Viscontiego powstały niemal w tym samym czasie, umożliwia spojrzenie na nie w synchronii. Są one zrealizowane przy użyciu prawie tych samych środków, posługują się podobnym wachlarzem formalnych możliwości kształtowania obrazu i przy tym różnią się diametralnie. Będzie mnie interesować opisanie systemu zastanych reguł i konwencji, w które wpisują się cztery adaptacje, oraz sposobu, w jaki twórcy dostosowywali się do tych reguł lub starali się je przekraczać.

Próba odwołania się do zdobyczy i metodologii poetyki historycznej filmu wymaga krótkiego scharakteryzowania samego pojęcia poetyki historycznej. Według Alicji Helman przedmiotem badań poetyki historycznej filmu są *zmienne konwencje wypowiedzeniowe filmu oraz to wszystko, za pomocą czego owe konwencje powstają: filmowe środki wyrazu i ich rozmaite zestroje, typy harmonii i dysharmonii* [1]. Obszar zainteresowań poetyki historycznej filmu obejmuje badanie konkretnego dzieła filmowego, ale też zjawisk obszerniejszych, takich jak: twórczość danego reżysera, gatunek filmowy czy ewolucja określonego środka wyrazu [2]. Z tego obszaru interesuje mnie opis systemu reguł pojedynczego dzieła, a konkretnie poszczególnych adaptacji tego samego utworu literackiego. Poetyka opisuje konwencje, które są utrwalonym w praktyce zespołem norm rozpoznawalnych w kontekście tradycji. Tradycja tworzy punkt odniesienia wspólny dla realizatorów i dla widzów odbierających efekty ich pracy[3]. Poetyka musi więc badać konwencje związane z procesem realizacji utworów filmowych, ale również i te odpowiedzialne za jego odbiór. David Bordwell, amerykański badacz filmu o zainteresowaniach kognitywnych, postuluje opracowanie poetyki historycznej filmu, której zakres obejmowałby badanie tematu, stylu i organizacji formalnej filmu [4]. Wprowadza pojęcie modułu praktyki filmowej, w ramach którego mieszczą się normy stylistyczne respektowane w danym okresie historycznym. Moduł ten określa reguły realizowania filmów w danym czasie i obejmuje kwestie konstruowania akcji, prowadzenia narracji i operowania środkami technicznymi. Normy, o których pisze Bordwell, nie funkcjonują na zasadzie praw, ale pewnych alternatyw. O wyborze konkretnego rozwiązania technicznego nie decyduje ścisła zasada, tylko pewne prawdopodobieństwo zależne od kontekstu lub kwestii zrozumiałości danego środka dla odbiorcy. Bordwell opisuje w ten sposób normy dramaturgiczne, narracyjne, formalne i techniczne, które mogą podlegać modyfikacjom i przemianom w procesie historycznej ewolucji kina.

Powieść Jamesa M. Caina *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* jako czarny kryminał

James Mallahan Cain, autor powieści *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, obok Raymonda Chandlera, Dashiella Hammetta i Hadleya Chase'a, jest zaliczany do głównych przedstawicieli tak zwanej czarnej powieści kryminalnej. Powstała ona jako odmiana literatury sensacyjnej w latach trzydziestych w Stanach Zjednoczonych i jest uważana za najoryginalniejszy wkład Ameryki w rozwój powieści kryminalnej [5].

Zawsze na pierwszy plan tych powieści wysuwają się ludzkie namiętności: pragnienie pieniędzy, nienawiść, pożądanie. Bohaterowie, aby osiągnąć upragniony cel, nie cofają się przed niczym, nie mają hamulca w postaci jakichkolwiek norm moralnych. Piękna, młoda, atrakcyjna seksualnie i bezwzględna kobieta jest inspiratorką zbrodni, w którą wciąga bohatera. Dominuje atmosfera niepokoju, przerażenia i poczucie stałego zagrożenia.

Bohaterem i zarazem narratorem powieści Caina jest Frank Chambers, włóczęga, drobny oszust karciany, niejednokrotnie mający do czynienia z policją. Przypadkiem trafia do przydrożnej tawerny Twin Oaks położonej w okolicach Los Angeles. Jej właścicielem jest Grek Nick Papadakis, któremu w prowadzeniu tawerny pomaga o wiele młodsza od niego żona Cora. Frank przyjmuje propozycję pracy w charakterze pomocnika Nicka. Między Corą, odczuwającą niechęć i obrzydzenie do starszego męża, a Frankiem rodzi się gwałtowna namiętność i pomysł zabójstwa Nicka. Morderstwo wikła bohaterów w proces sądowy i tylko spryt adwokata doprowadza do ich uniewinnienia. Po powrocie do tawerny pojawiają się między nimi pierwsze konflikty. Frank pragnie sprzedać tawernę i wyjechać, Cora chce zostać i nadal prowadzić lokal. Wiadomość, że Cora spodziewa się dziecka, godzi protagonistów, którzy podejmują decyzję o ślubie. Krótko po ceremonii ślubnej samochód prowadzony przez Franka wpada pod ciężarówkę, w wypadku ginie Cora. Frank zostaje ponownie oskarżony o morderstwo i skazany na śmierć.

Powieść Caina nie wyrasta poza przeciętny czarny kryminał. Brak tu wnikliwej analizy psychologicznej, gdyż psychologia postaci jest znacznie zredukowana. Podobnie refleksja nad statusem etycznym poczynań bohaterów zostaje zastąpiona odgórnie narzuconym morałem. Łatwiej natomiast zaobserwować w powieści Caina pewne cechy formalne czarnego kryminału. Zalicza się do nich pierwszoosobowa narracja, dominująca nad całą strukturą utworu, bardzo typowa dla tego gatunku. Autor przywiązuje dużą wagę do starannego oddania nastroju miejsca i czasu akcji. Cain stara się odtworzyć mroczny klimat przydrożnych moteli, tanich barów i knajp Ameryki lat trzydziestych. Wreszcie w utworze tym Cain – w sposób typowy dla swego pisarstwa – silnie eksponuje seksualny wymiar działań bohaterów, bliski wulgarności, którą maskować ma ckliwy i umoralniający finał. Seksualność bohaterów spycha ich poza obręb społeczeństwa. Zachowanie się Cory i Franka nie mieści się w żadnych normach moralnych bądź etycznych. Tak silne eksponowanie seksualnego wymiaru związku bohaterów ma rekompensować ograniczenia samej powieści, jej lakoniczność językową, schematyzm i redukcje psychologii postaci. Należy jednak przyznać, że Cain motywuje w ten sposób

niemożność istnienia związku głównych bohaterów w zastanym porządku społeczno-moralnym.

Akcentowanie erotyzmu zachowań bohaterów nie zaciera jednak umoralniającego charakteru zakończenia powieści Caina. Frank, który dotąd skutecznie wymykał się prokuratorowi, podczas ponownego procesu jest bezsilny, nie ma nic na swoją obronę. Cain sprowadza w ten sposób tę historię na poziom rozgrywki między bohaterami a wymiarem sprawiedliwości, jakby zajmowała go tylko jedna kwestia: unikną, czy nie unikną kary?

Uczynienie z pary morderców postaci centralnych powoduje, że na całość świata przedstawionego patrzymy z ich punktu widzenia. Zaciera się tym samym wyraźna granica między dobrem a złem – charakterystyczna dla tradycyjnego kryminału. Nie następuje jednak całkowita nihilistyczna relatywizacja podstawowych kategorii moralnych. Czarny kryminał pokazuje raczej, że zatarcie się tej granicy wynika z niejednoznaczności ludzkiej natury, z walki, jaką człowiek toczy z samym sobą. Bohaterowie powieści Caina są mordercami, ale targają nimi emocje i wątpliwości, równie mocno nienawidzą jak kochają.

Zakończenie powieści Caina nie jest typowe dla czarnego kryminału. Morał obecny w tym typie literatury jest najczęściej dwuznaczny lub bardzo gorzki. Instytucje społeczne, takie jak policja, sądy, nie odgrywają w nich znaczącej roli. Często są w równym stopniu zamieszane w przestępstwo, bywają bezradne bądź zgoła nieobecne.

Dlaczego więc powieść ta tak silnie pociąga filmowców? Na pewno istotnym powodem jest kształt samej historii, czytelnej praktycznie w każdym czasie i w każdym kręgu kulturowym, próbującej penetrować obszar, na którym następuje zderzenie ludzkich pragnień, uczuć, emocji z porządkiem społecznym i z normami moralnymi tkwiącymi w psychice człowieka. Istnieje również w powieści Caina pewien potencjał skupiony wokół postaci głównej bohaterki, kobiety uwodzicielskiej, atrakcyjnej seksualnie a zarazem zbrodniczej. Cora pragnie wolności, ale i dostatniego życia, potrafi czule kochać i równie mocno nienawidzić. To kobieta o rysach kuchty i *femme fatale* jednocześnie.

W kręgu francuskiego realizmu poetyckiego - *Ostatni zakręt* Pierre'a Chenala

Nieprzypadkowo pierwsza adaptacja powieści Caina powstała we Francji w drugiej połowie lat trzydziestych, w okresie rozkwitu filmowego realizmu poetyckiego. Sprzeczne określenie „realizm poetycki" niejednokrotnie zastępuje się pojęciem „czarny romantyzm", lepiej pasującym do romantyczno-sentymentalnej stylistyki filmów duetu Marcel Carné – Jacques Prévert. Ich twórczość utrzymana w „czarnej", fatalistycznej tonacji kształtuje stylistyczno-tematyczne oblicze tego nurtu. Na ekranach ówczesnych kin pojawiły się postaci tragiczne, których marzenia i pragnienia w konfrontacji z otaczającym światem rodzą zbrodnię. Bohaterowie *Ludzi za mgłą* (1938) czy *Brzasku* (1939) Marcela Carné są uwikłani w walkę między dobrem a złem, którą zawsze przegrywają, ponieważ ich losy są uzależnione od fatalistycznie rozumianego przeznaczenia. Choć w obrębie francuskiego realizmu poetyckiego nie powstają typowe gatunkowo kryminały, to motyw zbrodni stającej na drodze pary kochanków

kształtuje podstawowy schemat akcji filmów tego nurtu. Czarny kryminał Jamesa M. Caina był więc wymarzonym materiałem dla ówczesnych francuskich twórców filmowych.

Temat podejmuje Pierre Chenal, mający już na swoim koncie dobrze przyjętą adaptację *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego. Chenal w *Ostatnim zakręcie* wydobywa z powieści Caina modny wówczas temat kochanków, których namiętność prowadzi do zbrodni, i nadaje mu cechy stylistyczne realizmu poetyckiego. Akcję powieści przenosi do Francji lat trzydziestych, choć nie jest to najistotniejsze, ponieważ bohaterowie Chenala są postaciami właściwie znikąd. Frank na początku filmu wyłania się dosłownie z mroku nocy, aby zatrzymać się w przydrożnym zajeździe. Jasno oświetlone okna kontrastują z czernią drogi, którą przyszedł bohater. W tawernie „czeka" na niego Cora o pięknych kruczoczarnych włosach i mocno podkreślonych szminką ustach. Corinne Luchaire w roli Cory reprezentuje typ *femme fatale*, jest uwodzicielska, ale też subtelna, delikatna i rozmarzona. Pojawia się z papierosem w dłoni, powolnym, kocim krokiem zbliża się w stronę Franka. Jej nieobecny wzrok wyraża obojętność i pogardę. W momencie gdy badawczym wzrokiem ogarnie Franka, w jej oczach pojawi się błysk ciekawości. Przesyła mu ukradkowe, ale zapadające w pamięć spojrzenie.

Chenal zbliżenie twarzy bohaterki każdorazowo filmuje bardzo miękko, wygrywa kontrast między bielą lekko zamglonego owalu twarzy i ciemną barwą ust. Zostaje w ten sposób ustanowiony znak erotyzmu głównej bohaterki, który ma wywołać fascynację i pożądanie u Franka. Fascynacja erotyczna staje się więc głównym motywem działań bohaterów filmu Chenala. Postać Cory jest kreowana zgodnie z obrazową konwencją przedstawiania tajemniczej i zmysłowej kobiety fatalnej.

Rodząca się między protagonistami namiętność w konfrontacji ze światem rodzi zbrodnię, a ta pociąga za sobą karę. Wierny tej idei Chenal bardzo rozbudowuje scenę, w której bohater oczekuje na wykonanie wyroku śmierci. Frank wspomina przeszłość, jest wystraszony, po twarzy spływa mu pot, ale w końcu godzi się z wyrokami losu. Kamera powolną panoramą opuszcza idącego na miejsce kaźni bohatera, aby w ostatnim ujęciu, pokazującym widok miasta z okratowanego okna, wyraźnie zaznaczyć ładunek emocjonalny tej sceny. Ujawnia się w ten sposób maniera stylistyczna filmu, zgodna z duchem całego kierunku, polegająca na próbie wyrażenia środkami obrazowymi wewnętrznych stanów, psychiki człowieka.

Wierność stylistyce realizmu poetyckiego nie przeszkodziła Chenalowi w konsekwentnym przestrzeganiu reguł optymalnej konstrukcji opowiadania filmowego. Dba o wyraźne rozgraniczenie ekspozycji, rozwinięcia, kulminacji i zakończenia przedstawionej historii. Unika zbędnych dygresji, pobocznych wątków, wszystkiego, co by opóźniało rozwój akcji. Bliski jest w tym względzie Garnettowi, który ideę sprawności warsztatowej i przezroczystości formalnej doprowadził w swojej wersji powieści Caina do granic możliwości.

Adaptacja Chenala korzysta z literackiego kryminału w sposób charakterystyczny dla kina lat trzydziestych – pojawiły się wówczas filmy o bogatszym stylu i bardziej skomplikowanej akcji. Jak zauważa Mariola Jankun-Dopart, są one *mniej skupione na intelektualnych zmaganiach z zagadką zbrodni, bardziej skon-*

centrowane na tworzeniu niepokojącego klimatu, oddającego nastroje, lęki i zagubienie człowieka swojej epoki [6].

Pesymistyczne widzenie świata, tendencja do wygrywania nastrojów, fatalizm – cechy typowe dla filmu Chenala, decydują o kształcie i stylu pierwszej adaptacji powieści Jamesa M. Caina.

Film Taya Garnetta *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* wobec reguł kina klasycznego

Adaptacja Taya Garnetta powstała w okresie panowania w kinie amerykańskim stałego zbioru praktyk stylistycznych określanych mianem kina klasycznego. Model ten rozwijał się na gruncie amerykańskim od początku lat trzydziestych (często jako moment graniczny przyjmuje się tu przełom dźwiękowy) do końca pięćdziesiątych, zaś jego apogeum przypada na lata czterdzieste. Posługiwano się wówczas środkami techniczno-filmowymi w taki sposób, żeby przede wszystkim realizować fabułę. Widz był tak stymulowany przez styl, aby konstruował zwarty model czasoprzestrzennych odniesień akcji. Filmy wtedy kręcone starają się zajmująco opowiedzieć historię w celu wywołania u widza pożądanych przezeń emocji i przeżyć. Wykształca się więc specyficzna dla kina klasycznego forma widowiska filmowego, oparta na dominacji akcji, fabuły oraz „unieobecnianiu" warstwy formalnej [7]. Dominuje narracja „przezroczysta", która stara się zachować neutralny stosunek narratora do świata przedstawionego, równocześnie narzuca odbiorcy, w sposób maksymalnie niewidoczny, jednoznaczne i określone widzenie tego świata. Marek Hendrykowski zauważa, że: *Aby uzyskać taki efekt, trzeba zadbać o możliwie najbardziej umowną wizję ekranowego świata. Konwencjonalny powinien być nie tylko temat, ale również konflikt dramatyczny, fabuła, sceneria, rysunek postaci, typ łączących je związków, rozwój akcji i schemat zakończenia. W tej samej mierze konwencjonalny, a w efekcie „przezroczysty" musi być repertuar użytych chwytów narracyjnych: dobór ujęć i ruchów kamery, przejścia montażowe, budowa scen i sytuacji, wyważenie akcentów itp.* [8]

W taki model kina bardzo dokładnie wpisuje się adaptacja powieści Caina dokonana przez Taya Garnetta. Garnett zasadniczo jest bardzo wierny literalnej warstwie powieści. Przedstawia praktycznie wszystkie wydarzenia obecne w książce i to w nie zmienionej kolejności. „Wygładza" jednak materiał literacki, pomija wszelkie fragmenty obsceniczne i wulgarne. Dąży do maksymalnego uproszczenia akcji, aby jego film był dla widza w każdym momencie zrozumiały i oczywisty. Widz powinien obserwować przedstawione wydarzenia z najlepszego punktu widzenia, dlatego reżyser umieszcza kamerę na wysokości ludzkiego wzroku. Kompozycja kadru jest tak budowana, aby eksponować postaci czy rzeczy w danej chwili istotne i dlatego umieszcza się je na pierwszym planie. Wszystko, co znajduje się w tle, jest neutralne, nie odciąga uwagi widza. Ilustrują to dobrze sceny dialogowe w filmie Garnetta. Na końcu jednej z rozmów Franka Chambersa i Cory Smith padają słowa o ich zamiarze przejażdżki na plażę. Następuje przenikanie i w kolejnym ujęciu, w planie ogólnym, widzimy ich sylwetki na plaży, a w tle wzburzone morze. Po cięciu, na pierwszym planie, mamy bohaterów, którzy zaczynają ze sobą rozmawiać, w tle zarysowują się szare, nie wyróżniające się niczym skały i fragment plaży. Gdyby tło stanowiły

fale bijące o brzeg, to odciągałyby uwagę od centralnych w tej scenie postaci Franka i Cory.

Opowiadana w filmie Garnetta historia musiała, zgodnie z regułami kina klasycznego, rozwijać się w sposób płynny i gładki. Szczególną rolę pełni tu ciągłość montażowa. Rzeczywistość rozbita na elementy w poszczególnych ujęciach zostaje scalona na nowo za pomocą skonwencjonalizowanych przejść międzyujęciowych, których funkcją jest utrzymywanie iluzji realności świata przedstawionego. Silne skonwencjonalizowanie przejść montażowych spowodowało, że stały się one „przezroczyste", czyli niezauważalne w procesie odbioru.

Istotne w kinie klasycznym jest również dokładne określanie przestrzeni w sensie geograficznym. Dlatego w filmie Garnetta wielokrotnie widzimy neon z napisem *Twin Oaks*, będący nazwą tawerny, w której dzieje się opowiadana historia. Scena początkowa z tego filmu to seria ujęć pokazujących duży, stojący przy drodze dom, na nim tablicę z napisem „śniadania", a obok dystrybutory z benzyną. Równocześnie ze ścieżki dźwiękowej dowiadujemy się, że ta przydrożna tawerna znajduje się w Kalifornii. Ciąg tych informacji pozwala bardzo szybko zorientować się w oglądanej przestrzeni, dzięki czemu widz może bez przeszkód skupić się na śledzeniu przebiegu historii. Takie jednak nakreślenie przestrzeni powoduje, że ma ona wymiar szeregu abstrakcyjnych znaków.

Pogrążenie się w filmowym świecie i skupienie na przeżyciach bohaterów wymaga również szybkiego i jednoznacznego określenia charakterów postaci filmowych. W dwóch pierwszych scenach filmu *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* poznajemy głównych bohaterów tego dramatu i już wtedy zostają określone cechy ich osobowości. Frank Chambers jest typem włóczęgi, dynamiczny, inteligentny, stara się być niezależny, choć łatwo ulega wpływowi kobiety. Cora Smith to *femme fatale*, kobieta ambitna, ceniąca sobie wygodne życie, ale znudzona starszym i nieatrakcyjnym mężem. Nick Smith reprezentuje typ dobrodusznego, naiwnego i ograniczonego do świata interesów męża młodej i pięknej kobiety. Wczesne i jednoznaczne określenie cech charakterów jest ważne ze względu na sposób prowadzenia narracji, który koncentruje się na osobistych motywacjach, decyzjach, wyborach dokonywanych przez bohaterów. Umożliwia to stworzenie wrażenia realności świata ekranowego, opartego na prawdopodobieństwie zachowań i działań postaci. Na polu charakterystyki postaci zaznaczają się jednak różnice między pierwowzorem literackim a jego konkretyzacją filmową. W powieści Caina Nick nosi nazwisko Papadakis i jest greckim emigrantem, nie do końca jeszcze zakorzenionym w amerykańskiej rzeczywistości. U Garnetta mamy do czynienia z Nickiem Smithem, rodowitym Amerykaninem. W ten sposób Garnett unika wątku mniejszości narodowych. Kino tamtego okresu albo w ogóle nie prezentowało mniejszości etnicznych lub rasowych, albo rezerwowało dla przedstawicieli tych grup role czarnych charakterów, względnie postaci marginalnych. Uczynienie z Nicka przeciętnego Amerykanina pozwala również uniknąć komplikacji akcji i sprowadza tę postać do stereotypu nieatrakcyjnego, ograniczonego tylko do świata drobnych interesów męża.

W filmie Garnetta transformacji podlega przede wszystkim główny bohater Frank Chambers. W powieści Frank to postać z bogatą i raczej ciemną przeszłością. Zanim trafił do tawerny Twin Oaks, włóczył się po całych Stanach, spał,

gdzie popadło, nigdy nie miał stałej pracy. Uczestniczył w niejednej bójce, miał zatargi z policją, kilkakrotnie przebywał w więzieniu. O jego charakterze sporo dowiadujemy się w momencie, gdy opuszcza tawernę tuż przed powrotem Nicka ze szpitala. Czas ten spędza „kręcąc" się wokół różnego rodzaju barów i sal bilardowych. Wygrywa dwieście pięćdziesiąt dolarów i planuje przeznaczyć te pieniądze na rozpoczęcie wspólnego życia z Corą, ale kilka dni później wszystko przegrywa. Film Garnetta nie zawiera żadnych informacji na temat przeszłości Franka, pojawia się on w zajeździe Twin Oaks znikąd.

John Garfield grający rolę Franka tworzy postać sympatycznego, miłego chłopaka z typu tych, których ciągle coś gna do przodu. W filmie Frank po opuszczeniu Twin Oaks, nie włóczy się po podejrzanych lokalach, nie gra na pieniądze w bilard lub w karty. Podejmuje pracę w wielkiej hurtowni, w której zaopatruje się Nick. Garnett wyraźnie stara się obdarzyć postać Franka pozytywnymi cechami, chce w ten sposób wzbudzić sympatię dla niego. To kolejny zabieg adaptacyjny przystosowujący tę opowieść do preferowanego w systemie hollywoodzkim schematu poprawnie skonstruowanej historii. Wymaga on obecności w filmie postaci bądź wartości pozytywnych, z którymi mogliby się utożsamiać widzowie. W ten sposób Garnett w dużym stopniu pozbawia postać psychologicznej motywacji działań. Zabieg ten, wraz z wyraźnie moralizatorskim zakończeniem, powoduje, że widzowi nie jest dane rozstrzyganie jakichkolwiek problemów moralnych lub psychologicznych. Model kina, w który wpisuje się film Garnetta – kina jednoznacznego i narzucającego jeden punkt widzenia – nie uwzględnia takiego odbioru.

Główną przyczyną wkroczenia bohatera na drogę przestępstwa staje się kobieta, której pożąda i która go uwodzi. Garnett, tworząc wizerunek Cory, posłużył się typowym obrazem kobiety w filmie czarnym. Cora inicjuje pomysł zabicia Nicka, ma też być jego wykonawczynią. To ona jest jednostką aktywną, jej pragnienie niezależności i wyzwolenia się z uciążliwego związku prowadzi do morderstwa, pośrednio niszczy samego bohatera. Cora nie reprezentuje wartości kojarzonych z domem, rodziną; związek z nią nie daje poczucia bezpieczeństwa. Jest narcystycznie zapatrzona w siebie, na pierwszy pocałunek Franka reaguje korektą makijażu uczynioną powoli i ironicznie. Elementy ikonograficzne składające się na wizerunek bohaterki mają charakter wyraźnie seksualny i wyzywający: blond włosy, nienaganny makijaż, obcisłe sukienki, a przede wszystkim długie, gołe nogi – to na nie najpierw pada wzrok Franka, a zatem również widza. Lana Turner grająca Corę całkowicie podporządkowała postać wizerunkowi *femme fatale* obowiązującemu w kinie lat czterdziestych.

Bohaterka filmu Garnetta to heroina zła, przerastająca postać „oberżystki" z kart powieści Caina. Cora Lany Turner jest kobietą piękną, uwodzicielską, ale również zimną i budzącą lęk. To postać w swoich działaniach maksymalnie jednoznaczna, pozbawiona jakichkolwiek rozterek moralnych. W scenie poznania się bohaterów Frank, zanim ujrzy Corę, podniesie toczącą się w jego kierunku szminkę. Upuściła ją bohaterka, aby zwrócić na siebie uwagę Franka. Gest ten ma szersze znaczenie, ponieważ szminka w tym filmie pełni funkcję symboliczną. Na końcu, w scenie wypadku samochodowego, wypadnie ona z ręki już nieżyjącej Cory i jeszcze raz potoczy się w stronę Franka. Mamy w ten sposób

do czynienia z charakterystyczną figurą kina hollywoodzkiego – symbolem wymownym i czytelnym.

Charakterystyczny styl i intensywność kreacji świata filmów czarnych były na tyle sugestywne, że zacierały konwencjonalną treść opowiadań i ich wydźwięk moralny. Tak się nie dzieje jednak w filmie Garnetta *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, gdzie przykładne ukaranie bohaterów jest aż nazbyt widoczne. Garnett nakłada stylistykę filmu czarnego na schemat hollywoodzkiej produkcji, który zna najlepiej. Dramat bohaterów przeciwstawiających się całemu światu rozgrywa się w filmie Garnetta na obszarze znaków kulturowych i symboli, bliżej mu do stereotypu niż psychologicznego prawdopodobieństwa.

Konstrukcja narracyjna filmu Garnetta jest oparta na obejmującej cały film retrospekcji, której źródłem jest spowiedź Franka Chambersa oczekującego wykonania wyroku śmierci. Tym Garnett motywuje posługiwanie się narracją z offu – chwytem typowym dla czarnego filmu, a nieobecnym w pierwowzorze literackim i w pozostałych adaptacjach. Obecność narratora spoza kadru pozornie dekonspiruje fikcyjność świata przedstawionego, ponieważ wprowadza znaki opowiadania, które kino klasyczne tak skutecznie starało się ukryć. Tutaj prawdopodobnie kryją się szczególne cechy czarnego kina. Z jednej strony film czarny zalicza się do tak zwanego dominującego sposobu produkcji, czyli w warstwie formalnej i konstrukcyjnej przestrzega reguł, które opisałem wcześniej. Z drugiej strony odnajdziemy w nim świadomość czynności opowiadania historii i przyjęcie strategii odbiorczej polegającej na czerpaniu przyjemności z samego faktu opowiadania. Sygnał i zapowiedź obcowania z taką strukturą stanowi już czołówka filmu. Przedstawia ona książkę, a dokładnie jej okładkę z nazwiskiem Jamesa Caina i tytułem *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*. Na tym tle pojawiają się napisy filmowe. To typowa dla tamtego czasu statyczna czołówka, przedstawiająca napisy na niediegetycznym, czyli nie należącym do świata przedstawionego, tle. Obecna tu książka implikuje powinowactwo z literaturą, a nazwisko autora znanego i często adaptowanego określa gatunek literacki – czarny kryminał.

Ma ona równocześnie, a może przede wszystkim, charakter metaforyczny, zapowiada obcowanie z zamkniętą, skończoną opowieścią. Sygnalizuje zetknięcie się z czymś na wzór ciągle powtarzanego opowiadania.

Realizm filmowy jako konwencja artystyczna – *Opętanie* Luchino Viscontiego

Osobowość Luchino Viscontiego sprawia, że pierwowzór literacki stanowi dla niego punkt wyjścia znakomitego dramatu psychologiczno-społecznego, w którym obecne są już wątki i motywy kluczowe dla dalszej twórczości.

Na Półwyspie Apenińskim w pierwszej połowie lat czterdziestych powstają prawie wyłącznie propagandowe filmy wojenne lub sentymentalne melodramaty, kreujące bardzo konwencjonalną i stereotypową wizję świata. Równocześnie w kinie włoskim pojawiają się nowe tendencje inicjowane przez dwa filmy: *Podróż w nieznane* z 1942 roku Alessandro Blasettiego i *Opętanie* Luchino Viscontiego. Idea wierności obrazu filmowego wobec realnego świata, nowy typ bohatera wywodzącego się ze środowisk robotniczych i miejskiej biedoty, postu-

lat realizmu i niechęć do dotychczasowego oblicza włoskiego kina legły u podstaw rodzącego się neorealizmu. Z dzisiejszej perspektywy widać, że neorealizm ustanowił pewną estetykę i wytworzył system konwencji, które stawiały sobie za cel łamanie dotychczasowych reguł obrazowania i opowiadania filmowego. Oblicze stylistyczne tego kierunku ukształtowały kronikarsko-reportażowe techniki stosowane przez Rosselliniego, twórcę filmów *Rzym miasto otwarte* z 1945 roku i o rok późniejszej *Paisy*. Pojawił się nowy stosunek twórcy do sztuki filmowej, polegający na przyjęciu postawy „neutralnego" obserwatora. Choć było to ucieczką od wszelakiego estetyzmu w stronę „poetyki negacji", właśnie antyestetyzm zrodził nowy system konwencji, charakteryzujący się swobodnym operowaniem formą, nieustannymi poszukiwaniami technicznymi i prowadzący do podporządkowania materii filmowej „epizodycznej" narracji [9]. Zdjęcia są kręcone na ulicy i w plenerze przy naturalnym oświetleniu, dialogi starają się oddawać charakter mowy potocznej.

Opętanie Luchino Viscontiego jest filmem, który w pewien sposób zapowiada neorealizm, nie będąc filmem neorealistycznym sensu stricto. Reżyser sam tak opisuje rodzenie się pomysłu *Opętania*: *Miałem francuskie tłumaczenie amerykańskiej powieści Jamesa Caina - „Listonosz dzwoni zawsze dwa razy". Z moimi przyjaciółmi uradziłem, aby zrobić z niej transpozycję w środowisku włoskim. Stworzyć z tej powieści pewien typ społeczności włoskiej nie obrażając jej uczuć, tak, aby był to film absolutnie włoski* [10]. Akcja zostaje więc przeniesiona do Włoch, w dolinę Padu, w okolice Ferrrary, gdzie prowincjonalną gospodę prowadzi Giuseppe Bragana. Jego żona Giovanna to powieściowa Cora, Frank nazywa się Gino Costa.

Istotne dla charakteru filmu jest umieszczenie akcji w kraju rodzinnym reżysera. Na ekranie widzimy Włochy początku lat czterdziestych: brzydkie przedmieścia, obskurne gospody, nędzę. Oberża Bragany to duży dom o brzydkiej odrapanej fasadzie, z małymi drzwiami, za którymi kryje się dosyć obskurne wnętrze. Visconti za pomocą scenografii i kompozycji kadru pieczołowicie odtwarza klimat tamtych czasów. Eksponuje płaski bezroślinny pejzaż, pospolite wnętrza i sprzęty. Idzie pod prąd dotychczasowych tendencji filmowania tylko tego, co ładne i fotogeniczne. Charakterystyczną cechą filmu jest wyjście w plener, co go odróżnia od studyjnej wersji Garnetta.

Film Viscontiego w wielu miejscach różni się od klasycznej koncepcji prowadzenia narracji. W Anconie bohaterowie, wracając z konkursu śpiewaczego, na chwilę zatrzymują się i rozmawiają. Mamy więc typową scenę dialogową, ale niestandardowo filmowaną. Visconti rezygnuje z planu amerykańskiego, ustawia kamerę w znacznej odległości od protagonistów. Widzimy ich w planie ogólnym, co powoduje, że równoprawnym elementem w kadrze stają się odrapane ściany pobliskich murów i domów. Analogiczny chwyt jest wykorzystany w scenie wspólnej ucieczki Giovanny i Gina z gospody Bragany. Podobnie jak w filmie Garnetta, oboje idą drogą i w pewnym momencie siadają zmęczeni na poboczu. Rozmowa prowadzona w czasie tego odpoczynku decyduje o rozstaniu Giovanny i Gina, gdyż bohaterka uzmysławia sobie, że nie jest w stanie prowadzić tułaczego życia i zrezygnować ze stabilizacji materialnej, jaką daje jej trwanie przy boku nie kochanego męża. U Garnetta w tej scenie kamera skupia się na bohaterach filmowanych na stosunkowo neutralnym tle. U Viscontiego w oddali,

na drugim planie, widać ludzi suszących ziarno. Stanowią oni bardzo wyróżniający się element, na równi z protagonistami skupiają uwagę widza. Wyraźne eksponowanie obrazu miejsca akcji, scenografii, pleneru ma nie tylko wartość nowum w kinematografii światowej, ale również precyzyjnie motywuje poczynania protagonistów, nadając im często tragiczny wydźwięk. Konflikt, w który popadają Giovanna i Gino, nie jest tylko konfliktem z mężem Giovanny, ale też ze środowiskiem, z warunkami, w jakich żyją. Uczucie i fascynacja rodzące się między bohaterami wynikają w pewnym sensie z ponurej rzeczywistości, w jakiej tkwią, gdyż jest to forma sprzeciwu, niegodzenia się z zastanym porządkiem.

Motywacja zbrodniczego zamysłu Giovanny płynie z pożądania Gina i prawie w równym stopniu z uczucia wstrętu wobec męża oraz z pragnienia pieniędzy. Visconti kładzie silny nacisk na przywiązanie Giovanny do nieciekawego, ale dostatniego życia. Stabilność materialną ceni ona wyżej niż możliwość ucieczki z Ginem. Ciekawie jest to zasugerowane w jednej z początkowych scen filmu. Widzimy w niej stopniowy odjazd kamery od leżących na łóżku bohaterów w stronę masywnej szafy, której powoli otwierające się drzwi ukazują mnogość ubrań oznaczających dostatek i stabilność domu Bragany. Ostatni obraz sceny funkcjonuje jako doskonały kontrapunkt wcześniejszego ujęcia kochanków. Po powrocie do gospody, gdy Bragana już nie żyje, Giovanna stara się ukryć przed Ginem biżuterię i złoty zegarek należący wcześniej do męża. Gino, chcąc zobaczyć, co kochanka ukrywa, wywołuje krótką szamotaninę zakończoną namiętnym i drapieżnym pocałunkiem. Całując kochanka, Giovanna cały czas ściska w ręce złoty zegarek zamordowanego męża. Dramat Gina i Giovanny Visconti rozpisuje między pożądanie seksualne i pragnienie pieniędzy.

Nasuwa się skojarzenie z twórczością Fiodora Dostojewskiego, do której Visconti wielokrotnie będzie się odwoływał w swoich późniejszych filmach. Obu twórców interesuje odkrywanie mechanizmów zbrodni. Starają się ukazać, co pcha człowieka do jej popełnienia i jakie skutki wywołuje ona w jego psychice.

Giuseppe zwanego Hiszpanem nie odnajdziemy w powieści Caina, to postać obecna wyłącznie w filmie Viscontiego, tyleż niejednoznaczna, ile intrygująca. Jest on przygodnie spotkanym towarzyszem wędrówki Gina, sam uważa się za artystę. Wielokrotnie mówi o wolności i niezależności, szczególnie wtedy, gdy stara się namówić Gina na wspólną podróż lub proponuje mu zaciągnięcie się na statek. Podkreśla, że tylko w ten sposób Gino może pozostać wolny. „Hiszpan" widzi w nim pokrewną duszę, kogoś, kto nie zapuszcza korzeni, dlatego wyraźnie odradza mu wiązanie się z kobietą. Związek Gina z „Hiszpanem" stanowi więc przeciwwagę związku Gina z Giovanną. Jest to też więź o ukrytym, ale wyraźnym podłożu homoseksualnym. „Hiszpana" fascynuje Gino, wyrażają to spojrzenia i zainteresowanie, jakimi obdarza postać przyjaciela. Wydźwięk niewątpliwie homoseksualny ma też scena obrazująca ich pobyt w wynajętym pokoju w Anconie. „Hiszpan" pragnie być jak najbliżej Gina, chce się troszczyć o niego. W momencie, w którym Gino definitywnie opuszcza go dla Giovanny, czuje się zdradzony. Podobnie zostaje zdradzona Giovanna, gdyż Gino wikła się w romans z tancerką z nocnego lokalu, Anitą. W filmie Viscontiego siłą rozbudzającą namiętności i niszczącą tych, którzy im ulegają jest Gino – m ę ż c z y z n a f a t a l n y.

Opętanie, reż. Luchino Visconti (1943)

Motyw „Hiszpana" pokazuje, jak bardzo w *Opętaniu* dochodzi do głosu autorskie „ja". Postać przyjaciela Gina nie posuwa akcji naprzód, jest niejednoznaczna, prowokuje wielorakie interpretacje. Jej obecność w fabule stoi w sprzeczności z hollywoodzkim modelem kina.

Visconti najsilniej ze wszystkich adaptatorów powieści Caina eksponuje fizyczność jej bohaterów. Wyraźna jest w tym filmie fascynacja ciałem Gina. Wyrażają ją pełne zachwytu i pożądania spojrzenia Giovanny. Gdy widzą się po raz pierwszy, to on wzbudza w niej fascynację i za przyczyną jej podstępu zostaje zatrzymany w gospodzie. Podobnym spojrzeniem, wyrażającym zainteresowanie seksualne, obdarza Gina „Hiszpan". Ciało Gina jest obiektem pełnej zachwytu kontemplacji kamery i reżysera. Fascynacja jego ciałem potęguje wstręt, jaki budzi w Giovannie tęgi, jowialny i nieatrakcyjny mąż. Wyraźnie zaznaczona jest tu konfrontacja cielesności Gina i Bragany.

Visconti w swoim filmie bardzo rozbudowuje sekwencję, w której Bragana odnajduje Gina. Ma to miejsce na zatłoczonym targu, wśród występów wędrownych artystów i okrzyków obwoźnych handlarzy zachwalających oferowany towar. Za namową Giuseppe trójka bohaterów udaje się do kawiarni, w której odbywa się amatorski konkurs śpiewaczy, a jednym z występujących ma być Bragana. Z jednej strony jest to doskonała scenka rodzajowa zawierająca dużą dawkę komizmu, z drugiej strony stanowi ona kolejny krok zbliżający bohaterów do zbrodni. Posłużenie się motywem konkursu śpiewaczego jest dodatkowo uzasadnione nowatorską funkcją, jaką w tym filmie pełni muzyka. Visconti posługuje się typową dla tamtego okresu symfoniczną muzyką ilustracyjną, głośną, zapadającą w pamięć. Puentuje nią sceny o szczególnie dużym ładunku drama-

tyzmu, jak również wszelkie zwroty akcji. Wiele jest w tym filmie ciszy, która niejednokrotnie o wiele silniej potęguje napięcie. Visconti idzie jeszcze dalej, przypisując poszczególnym bohaterom tylko z nimi związane motywy muzyczne. Gino wielokrotnie gra na harmonijce ustnej i to właśnie jej dźwięk jest z nim kojarzony, z Giovanną wiąże się popularny przebój, a z jej mężem aria z *Traviaty* Verdiego. Zabieg ten wspomaga kierowanie uwagą widza, w niestandardowy sposób ułatwia orientację w świecie przedstawionym.

Fakt, który należy podkreślić, to występowanie w całym filmie Viscontiego ciągłych technik montażowych. Większość środków wyrazu filmowego, z których został skonstruowany sjużet, jest użyta „prawidłowo" w rozumieniu klasycznych konwencji. *Opętanie* to film narracyjny, czyli jego podstawową cechą jest opowiedzenie pewnej historii. W strukturze narracji filmu Viscontiego odnajdziemy jednak sporo zdarzeń ubocznych, marginalnych bądź przypadkowych. Mamy z nimi do czynienia w scenach na targu w Anconie, gdzie wiele mikrozdarzeń, gestów, przez chwilę przemykających postaci odciąga uwagę od głównego wątku akcji. Visconti nasyca swój film detalami i szczegółami, jak to ma miejsce w scenie zamykającej sekwencję niedzielnej zabawy. Giovanna krąży po kuchni, otaczają ją stosy talerzy, dziesiątki pustych butelek. Na chwilę chwyta jeden z talerzy i coś z niego je, kątem oka czyta gazetę, aż w końcu usypia przy stole. Wydarzenia te pełnią funkcję kierowania naszym rozumieniem przebiegu sjużetu, na który składają się wszystkie elementy fabuły bezpośrednio pojawiające się w filmie. Właśnie sjużet filmu Viscontiego jest o wiele bogatszy, bardziej skomplikowany i wielowymiarowy niż w typowej produkcji hollywoodzkiej. W klasycznym filmie hollywoodzkim wszystkie tego typu zdarzenia muszą być ściśle umotywowane kompozycyjnie. Polegają one bardziej na kompozycji niż na realistycznej motywacji i co za tym idzie tworzą poczucie jedności przyczynowej. Filmy neorealistyczne silniej odnoszą się do pojęcia przypadkowości, gdyż nie zapewniają jednoznacznej motywacji w obrębie świata przedstawionego dla zdarzeń ubocznych oraz przypadkowych [11].

Istotny wyróżnik adaptacji Viscontiego stanowi uczynienie z policyjno-miłosnej historii dramatu namiętności rozgrywającego się w sferze psychologii postaci. Dążenie w tym kierunku decyduje o opuszczeniu całego wątku policyjno-sądowego, który jest tak silnie rozbudowany w powieści. W finale filmu widzimy twarz Gina stojącego nad ciałem martwej kochanki. To twarz kogoś przegranego, bezsilnego, wykpionego przez los.

Narracja kina współczesnego – *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* Boba Rafelsona

O powieści Jamesa Caina *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* przypomniano sobie w Ameryce po prawie czterdziestu latach od powstania filmu Garnetta. W 1981 roku powstała czwarta wersja filmowa tego kryminału, wyreżyserowana przez Boba Rafelsona. Duża odległość czasowa dzieląca dwie ostatnie adaptacje powoduje, że film Rafelsona posługuje się wyraźnie innym sposobem prowadzenia narracji, a stopień poinformowania widza o przebiegu wydarzeń odbiega od reguł kina klasycznego. Pomysłodawcą ponownego sfilmowania powieści Caina był Jack Nicholson. Myślał o tym już we wczesnych latach siedemdziesiątych,

Listonosz dzwoni zawsze dwa razy, reż. Bob Rafelson (1981)

widząc siebie w roli Franka Chambersa [12]. Reżyserii podjął się Bob Rafelson, twórca związany z kinem kontestacji, mający już w dorobku kilka filmów z Jackiem Nicholsonem. Rafelson zrealizował w latach siedemdziesiątych niskobudżetowe, nowatorskie filmy wyraźnie odmienne od hollywoodzkiego modelu produkcji. Jego styl opiera się na swobodnie prowadzonej narracji i luźnej konstrukcji opowiadanej historii. W filmach Rafelsona odnajdziemy charakterystyczny typ głównego bohatera. Jest nim outsider, kontestator, trochę już znużony i ostatecznie ponoszący porażkę w konfrontacji ze światem. Jack Nicholson w filmach Rafelsona *Pięć łatwych utworów* (1970) czy *The King of Marvin Gardens* (1972) doskonale wciela się w taką postać.

W tym kontekście decyzja zrobienia remake'u typowo hollywoodzkiego filmu, jakim jest film Garnetta *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, wydaje się dosyć niezwykła. Łatwiej ją jednak zrozumieć, dostrzegając fakt, że Rafelson bardziej odwołuje się do oryginału literackiego niż do filmu Garnetta. Zmierzenie się z historią o bardzo zwartej konstrukcji i wyraźnie nakreślonej akcji również stanowiło dla niego pewne wyzwanie.

Adaptacja Rafelsona jest – w porównaniu z wcześniej powstałymi – literalnie najwierniejsza powieści. Mimo to jej sens i wymowa są inne niż w utworach zarówno Caina, jak i Garnetta i Chenala. W historii opowiedzianej przez Rafelsona odnajdziemy wiele scen, które ze względów cenzuralnych lub konstrukcyjnych (nazbyt komplikowałyby akcję) nie znalazły się w wersji Garnetta. Nowum filmu Rafelsona stanowi też odmienny wizerunek postaci Franka. Zagrany przez Nicholsona jest znacznie starszy niż postać z powieści Caina czy filmów Garnetta, Viscontiego i Chenala. Wiek, szorstki, a nawet grubiański sposób zachowania upodabniają go do Nicka. Od początku wiadomo, że jest oszustem, o czym świadczy pierwsza scena, w której próbuje wyłudzić darmowy posiłek. O jego prawdziwej naturze dowiaduje się też Cora podczas ich wspólnej ucieczki. Na

dworcu w Los Angeles, gdzie oboje czekają na autobus do Chicago, Frank zauważa grających w kości. W momencie gdy dołącza do gry, zapomina o Corze, a nawet zwraca zakupiony bilet, aby mieć pieniądze na dalszą grę. Nie ma też w nim nic z chłopięcości, młodzieńczej werwy i sprytu Franka z filmu Garnetta. O wiele więcej w tej postaci zmęczenia i ociężałości, ale jest też w nim urok prawdziwego mężczyzny starej daty.

Frank grany przez Jacka Nicholsona to jakby bohater wcześniejszych filmów Boba Rafelsona, outsider, buntownik, tramp. Jest to jednak kontestator bardzo już znużony i zmęczony, poszukujący stabilizacji, zmiany stylu życia [13]. Corę, znudzoną dotychczasową monotonią życia, szybko zaczyna fascynować ten silny i niezależny mężczyzna. W ich związku nie ma namiętności młodego i niewinnego chłopaka do uwodzicielskiej *femme fatale*, jak to było w filmie z 1946 roku. Łączy ich gwałtowna fascynacja erotyczna, już pierwsze zbliżenie jest niezwykle drapieżne, przypomina walkę dzikich kotów. Rafelson, nie ograniczony kodeksem Haysa, silnie eksponuje seksualną stronę ich związku. Nie wychodzi jednak poza materiał literacki, gdyż nawet bardzo szokująca scena zbliżenia bohaterów tuż po zamordowaniu Nicka obecna jest również w powieści Caina. Gwałtowna namiętność, wyrażona w agresywnych, brutalnych stosunkach seksualnych, łączy tych dwoje obcych sobie i odmiennych ludzi.

Nick, tak jak w powieści, jest greckim emigrantem nie mówiącym nawet dobrze po angielsku. Rafelson rozbudowuje ten motyw, wprowadzając do filmu scenę greckiego przyjęcia odbywającego się po wyjściu Nicka ze szpitala. Uczestniczą w nim Cora i Frank, oboje bardzo różniący się od tego środowiska. Cora nie rozumie ani słowa po grecku, w najmniejszym stopniu nie zasymilowała się z tą społecznością. U Rafelsona delikatnie nakreślony jest konflikt kulturowy istniejący między Corą a Nickiem, który został całkowicie pominięty w filmie Garnetta. Stanowi on jeden z czynników powodujących niechęć Cory do męża i wpływających na decyzję o morderstwie.

Frank gubi się w dotychczas nie znanej mu rzeczywistości, co widać w jego nieporadnym posługiwaniu się wężem od dystrybutora z benzyną czy nazywaniu elektrycznego neonu „nyonem". Podczas pierwszej próby morderstwa jego niepewny krok, pochylona sylwetka, niezdecydowane ruchy wyrażają zaskoczenie sytuacją, w której się znalazł. Potęguje to jeszcze, obecny prawie w całości w filmie Rafelsona, wątek sądowy, w jaki zostają uwikłani bohaterowie po zamordowaniu Nicka. Nieważne jest w nim dochodzenie prawdy czy też potęga instytucji dbającej o praworządność. Ma on wymiar rozgrywki o pieniądze między prawnikami a towarzystwami ubezpieczeniowymi, w której Cora, a szczególnie Frank, są tylko pionkami. Ich wina przestaje być istotna, nawet rozgrywka personalna między Katzem a Sackettem schodzi na dalszy plan. Frank o niczym nie decyduje, właściwie niewiele rozumie z tego, co się wokół niego dzieje. Oszczędna narracja potęguje efekt zagubienia Franka.

Po powrocie do Twin Oaks Cora skupia się na prowadzeniu tawerny, rozszerza zakres oferowanych usług, w pełni odnajduje się w roli właścicielki dobrze prosperującej gospody. Frank nie podziela entuzjazmu Cory w tej materii. Siedzi zamyślony pod drzewem, od niechcenia coś maluje, a w tym czasie Cora krząta się wśród gości. Frank, dawny tramp, włóczęga, jest zaskoczony tym nowym układem i miejscem, w którym być może będzie musiał spędzić resztę życia. Na

tym tle nowego sensu nabiera jego przygodny romans z treserką lwów, Madge Alen. Przypomina ona Frankowi jego dawny styl życia. Świat cyrku, z którym związana jest Madge, pełen jest cudacznych rekwizytów i kiczowato pomalowanych wozów cyrkowych. Inność tej postaci potęguje jeszcze kreacja aktorska Angeliki Huston.

Frank powraca jednak do Cory, godzi się z rolą oberżysty, cieszy go wiadomość, że Cora spodziewa się dziecka. Ich związek, tak jak w poprzednich adaptacjach, przerywa śmierć Cory w wypadku samochodowym. W ostatnim ujęciu Frank powoli wypuszcza ze swojej dłoni zakrwawioną rękę Cory. Na palcu jego dłoni widać złotą obrączkę, znak małżeństwa z Corą, ale też znak związku, układu, na jaki zdecydował się ten dawny tramp. Zakończenie nabiera symboliczno-ironicznego wymiaru w kontekście pierwszego zbliżenia Cory i Franka, w czasie którego kamera kilkakrotnie pokazuje podobną obrączkę na ręce Cory, wówczas oznaczającą małżeństwo z Nickiem i popełnianą zdradę.

Kształt czwartej adaptacji powieści Jamesa Caina w dużym stopniu jest więc oparty na nowej interpretacji postaci Franka Chambersa. Jest to równocześnie film z lat osiemdziesiątych, a więc podlegający regułom kina współczesnego. W sposób delikatny, ale zauważalny, obecna jest w nim świadomość całej tradycji kina. Odnosi się to przede wszystkim do stylistyki filmu, do technik filmowania (obecność w sposobie łączenia ujęć mieszaniny przenikań i ściemnień w starym stylu) i nostalgii, jaka emanuje z wielu kadrów. Wojciech Wierzewski w recenzji filmu Rafelsona zwraca uwagę, że: *Już pierwsze kadry sugerują określony klucz stylistyczny: tonąca w mroku kalifornijska droga z charakterystycznymi słupami telegraficznymi i nie ogolony włóczęga, starający się usilnie zatrzymać przejeżdżające samochody. (...) Rafelson zapełnia ekran stylowymi samochodami z przełomu lat trzydziestych, skrupulatnie gromadzi reklamy Coca Coli, stare wywieszki i nalepki; każe Nicholsonowi celebrować zapalanie starych zapałek (płonących jak pochodnie)* [14]. Mamy tu więc do czynienia z przywołaniem czarnego filmu, a szczególnie z sięgnięciem po stylistykę retro, która przez krótki czas była modna w Hollywood w latach siedemdziesiątych. Czy to, że obraz wyzwolił się spod tak dużej podległości narracji, powoduje, że stykamy się z typem kina całkowicie odmiennego od tego, które reprezentuje film Garnetta? Myślę, że nie, gdyż określiłbym film Rafelsona jako kontynuację modelu kina klasycznego. Kontynuacja nie oznacza jednak dokładnego powielania lub naśladowania. Poszczególne kadry, ujęcia tego filmu nie zawierają tylko rzeczy bezpośrednio związanych z przebiegiem akcji. Bogactwo szczegółów nie powoduje jednak, że mamy do czynienia z przewagą rzeczywistości świata przedstawionego nad opowiadaniem. Tło najczęściej pozostaje w logicznym związku z bohaterami i fabułą, choć jest pozbawione ascetycznej neutralności kina klasycznego. Mimo stylizacji film jest bliski widowisku zacierającemu fakt opowiadania i dającemu możliwość zastosowania emocjonalnej formuły odbioru dzieła filmowego. Odsyłacze do minionej tradycji filmowej nie powodują rozbicia struktury fabularnej i nie odzierają zdarzeń z iluzji prawdziwości. Przestrzegane są wymogi odpowiedniego doboru zdarzeń, najlepszego punktu widzenia oraz zapewnienia orientacji przestrzennej, ale zaciera się nadmierną oczywistość następstwa ujęć. Rafelson odpowiednio dozuje informację potrzebną do pełnego zrozumienia akcji. Często nie jest ona podawana wprost i w porządku chronologicznym.

Różnice w prowadzeniu narracji i, co za tym idzie, w operowaniu horyzontem poinformowania widza o następstwie zdarzeń najlepiej widać, porównując scenę pierwszej próby zabójstwa w filmie Garnetta i Rafelsona.

W filmie Garnetta pojawia się jednoznaczna informacja o tym, że bohaterowie planują zabójstwo męża Cory. Słyszymy głos Franka z offu informujący, że choć Cora była autorką pomysłu morderstwa, to jednak on musi zająć się jego stroną „techniczną". Woreczek stalowych kulek ma się stać narzędziem zbrodni. Z rozmowy między bohaterami dowiadujemy się o planowanym przebiegu morderstwa. Cora uderzeniem w głowę ma pozbawić męża życia i upozorować morderstwo jako nieszczęśliwy wypadek w czasie kąpieli. Równocześnie Frank powinien pilnować czy nikt nie nadjeżdża i w razie niebezpieczeństwa ostrzec Corę dźwiękiem klaksonu samochodowego. Samego morderstwa i zachowania Cory w tym czasie jednak nie zobaczymy. Kamera skupia się na Franku, którego zaskakuje pojawienie się policjanta na motocyklu. W czasie krótkiej wymiany zdań z Frankiem policjant zwraca uwagę na kota wspinającego się po drabinie. Tuż po odjeździe policjanta Frank chce włączyć klakson, ale w tym momencie następuje błysk, gasną światła (w dwusekundowym ujęciu zostaje pokazany kot wywołujący spięcie elektryczne) i słychać głośny krzyk Cory. Frank biegnie do tawerny, gdzie w jego objęcia wpada wystraszona Cora. Z ust Cory dowiadujemy się, że Nick jest ranny, ale żyje.

Charakterystycznym wyróżnikiem całej tej sekwencji jest pełna jasność co do zamiarów protagonistów i sposobu ich urzeczywistnienia. Dominuje eksplikacyjna informacja werbalna, która ma zapewnić pełną jasność przebiegu wydarzeń. Niepokój może dotyczyć jedynie kwestii, czy uda im się zrealizować plan i czy go nie pokrzyżuje niespodziewana wizyta policjanta.

W filmie Rafelsona pomysł morderstwa zostaje tylko zasugerowany – Cora mówi do Franka: *Dość mam zastanawiania się nad tym, co jest dobre, a co złe*; odpowiedź Franka jest krótka: *Mogą nas za to powiesić.*

W jakiś czas po tej rozmowie widzimy Franka w warsztacie wkładającego stalowe kulki do płóciennego woreczka, który następnie wręcza Corze. Bohaterka nie udaje się bezpośrednio do łazienki, powoli sprząta naczynia ze stołu, gasi światła przy barze, wyraźnie waha się. Widz nie został poinformowany o tym, w jaki sposób chcą dokonać zbrodni, musi na podstawie gestów Cory i zachowania się Franka, konstruować wyobrażony przebieg dalszych wydarzeń. Informacja jest umiejętnie dozowana; Cora wchodzi po schodach (łazienka znajduje się na piętrze), sięga po woreczek z kulkami i znacząco uderza nim o dłoń, w końcu podchodzi do kotary, za którą kąpie się Nick. W tym samym czasie Frank zostaje zaskoczony przez policjanta, który podobnie jak to miało miejsce u Garnetta, zwraca uwagę na dosyć głośno zachowującego się kota. Policjant odjeżdża, a Frank stara się ostrzec Corę dźwiękiem klaksonu samochodowego, w tym jednak momencie następuje spięcie elektryczne. Frank, słysząc przerażający krzyk Cory, biegnie zobaczyć, co się stało. Cora uderza męża w momencie, w którym gaśnie światło, i nie wie, czy zabiła Nicka.

Dzięki takiemu sposobowi prowadzenia narracji Rafelson unika nadmiernej oczywistości, która charakteryzowała kino klasyczne. Grając z oczekiwaniami widza, podsyca ciągle jego napięcie. Nie rozbija przy tym iluzji niezapośredniczonego kontaktu ze światem przedstawionym. Stwarza możliwość doznawania napięcia,

prowokując publiczność do odbioru emocjonalnego. Często też tak prowadzi narrację, że widz zostaje na bardzo krótką chwilę wprowadzony w błąd. Ma to na przykład miejsce w scenie, w której Frank, pochylony nad Nickiem leżącym w wannie, sprawdza, czy on żyje. Kilkakrotnie potrząsa nim, próbując go ocucić. Ciało Nicka jest jednak bezwładne, a jego głowa opada, ukazując rozległą ranę. Wszystko to sugeruje śmierć Nicka, ponieważ w taki sposób film kryminalny informuje, że mamy do czynienia z ciałem nieżyjącego człowieka. U Rafelsona z następnego ujęcia, rozgrywającego się w szpitalu, dowiadujemy się wprost, że Nick jest tylko ranny i przeżyje. Widz zawiódł się w swoich oczekiwaniach, ale właśnie przez zaskoczenie spotęgowano doznanie napięcia.

* * *

Analiza czterech kolejnych adaptacji powieści Jamesa Mallahana Caina wyraźnie wskazuje, w jak dużym stopniu kształt każdego z tych filmów jest zależny od konwencji i reguł rządzących opowiadaniem filmowym. Ich wpływ nie ogranicza się tylko do sterowania wyborem środków technicznych, obecności danych figur stylistycznych czy dominacji określonych technik narracyjnych. Obejmuje on kwestię tworzenia znaczeń i niejednokrotnie decyduje o wymowie całego utworu. Najlepiej widać to zjawisko w filmie Taya Garnetta, który jest modelowym przykładem reguł obowiązujących w kinie hollywoodzkim lat czterdziestych. Przestrzeganie ówcześnie obowiązującego systemu miało gwarantować pełne zrozumienie filmu i tym samym zapewnić mu sukces kasowy. System ten określał, jak należy budować poszczególne sceny, w jakiej kolejności i jakie stosować przejścia między ujęciami. Preferował pewne ustawienia kamery, determinował kompozycję kadru i sposoby oświetlania. Sugerował poprawną chronologię i dramaturgię przedstawionych wydarzeń. W wypadku filmu nie mamy jednak nigdy do czynienia ze stałymi zasadami, ale ze zbiorami możliwości, których przekroczenie nie powoduje, że film staje się niezrozumiały. Świadczy o tym film Luchino Viscontiego, który przełamuje wiele reguł obowiązujących w hollywoodzkim modelu kina. Przede wszystkim sposób prowadzenia w nim narracji nie jest już tak silnie podporządkowany zasadzie „przezroczystości" formalnej. O kształcie tego filmu decyduje w dużej mierze indywidualność twórcy, który na kanwie materiału literackiego tworzy zupełnie nowe dzieło.

O wpływie kierunku stylistycznego na formę adaptacji świadczy film Chenala *Ostatni zakręt*. Francuski realizm poetycki zadecydował o sposobie gry aktorów, kompozycji kadru i ostatecznej wymowie filmu Chenala.

Czwarta adaptacja powieści Caina, zrealizowana przez Boba Rafelsona, pokazuje przemiany filmowych konwencji narracyjnych w ciągu kilkudziesięciu lat. Film ten charakteryzuje się bardzo oszczędną i lapidarną narracją, nie stroni również od stylizacji i nawiązań do tradycji kina.

JAROSŁAW TWARDOSZ

[1] A. Helman, *Wprowadzenie do poetyki historycznej filmu*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, pod red. A. Helman i T. Lubelskiego, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 628, Katowice 1983, s. 13.

[2] Tamże, s. 13-16.

[3] J. Bocheńska, *Poetyka a historia filmu*, „Kino", 1985, nr 12, s. 30.

[4] D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, w: *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, New York 1989, s. 379, za J. Ostaszewski, *Davida Bordwella kognitywna teoria filmu*, „Kwartalnik Filmowy", 1995, nr 11, s. 40.

[5] Z. Kałużyński, *Czarny kryminał Dmytryka*, „Kultura Filmowa", 1968, nr 5, s. 52-53.

[6] M. Jankun-Dopart, *Film kryminalny*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, pod red. K. Loski, Kraków 1998.

[7] Por. M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 58.

[8] M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 75.

[9] T. Miczka, *Dziesięć tysięcy kilometrów od Hollywood*, Kraków 1992, s. 207.

[10] *Visconti*, oprac. A. Marcowa, „Tygodnik Kulturalny", 1981, nr 33. s. 13.

[11] K. Thompson, *Realizm w kinie: „Złodzieje rowerów"*, przeł. W. Godzic, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, pod red. W. Godzica, Kraków 1993, s. 64.

[12] T. W. Johnson, *The Postman Always Rings Twice*, w: Frank N. Magill (wyd.) *Magills Cinema Annual*, New York 1982.

[13] Por. W. Wierzewski, *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*, „Film", 1981, nr 25, s. 22.

[14] Tamże.

FILMOGRAFIA:

Listonosz dzwoni zawsze dwa razy

Tytuł oryginalny *The Postman Always Rings Twice*

Reżyseria Tay Garnett; scenariusz: Harry Ruskin i Niven Busch, na podstawie powieści Jamesa Mallahana Caina pod tym samym tytułem; zdjęcia Sidney Wagner; muzyka George Bassman; wykonawcy: Lana Turner (Cora Smith), John Garfield (Frank Chambers), Cecil Kellaway (Nick Smith), Leon Ames (D. A. Kyle Sacket), Hume Cronyn (Arthur Keats), Audrey Totter (Madge Gorland).

Produkcja: Carey Wilson dla MGM; USA, 1946 rok.

Listonosz dzwoni zawsze dwa razy

Tytuł oryginalny *The Postman Always Rings Twice*

Reżyseria Bob Rafelson; scenariusz David Mamet, na podstawie powieści Jamesa Mallahana Caina pod tym samym tytułem; zdjęcia Sven Nykvist; Muzyka Michael Small; wykonawcy: Jessica Lange (Cora Papadakis), Jack Nicholson (Frank Chambers), John Colicos (Nick Papadakis), Michael Lerner (Katz), Angelica Huston (Madge), William Traylor (Sackett).

Produkcja Charles Mulvehill i Bob Rafelson dla Lorimar-Paramount w połączeniu z MGM; USA, 1981 rok.

Opętanie

Tytuł oryginalny *Ossessione*

Reżyseria Luchino Visconti; scenariusz Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti, na podstawie powieści Jamesa Mallahana Caina *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*; zdjęcia Aldo Toni, Domenico Scala; muzyka Giuseppe Rosati; wykonawcy: Clara Calamai (Giovanna Bragana), Massimo Girotti (Gino Costa), Juan de Landa (Giuseppe Bragana), Elio Marcuzzo („Hiszpan"), Dhia Cristiani (Anita), Michele Riccardini (Don Remigio), Vittorio Duse (Tajniak) i inni

Produkcja; ICI; Włochy, 1943 rok.

Ostatni zakręt

Tytuł oryginalny: *Le Dernier Tournant*

Reżyseria: Pierre Chenal; scenariusz: Henry Torres, na podstawie powieści Jamesa Mallahana Caina *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*; zdjęcia Claude Renoir, Christian Matras; muzyka Jean Wiener; wykonawcy: Corinne Luchaire (Cora), Fernand Gravey (Frank), Michel Simon (Nick Marino), Robert Le Vigan (Kuzyn), Florence Marly (Madge) i inni.

Produkcja Gladiator; Francja, 1939 rok.

KLASYKA LITERACKA W KINIE

Otchłanie namiętności, reż. Luis Buñuel (1954)

Wichrowe wzgórza Meksyku

ALICJA HELMAN

Luis Buñuel nigdy nie był filmowcem uzależnionym od literatury. Niekiedy brał na warsztat powieści znane (*Robinson Crusoe*), ale zdarzało się to rzadko, a w przypadku takich dzieł jak *Piękność dnia* czy *Mroczny przedmiot pożądania* krytyka w ogóle nie zajmowała się nimi jako adaptacjami nieomal już zapomnianych utworów Kessela czy Louysa. Dla Buñuela powieści stanowiły jedynie punkt wyjścia, źródło pewnych pomysłów fabularnych, trudno tu byłoby mówić nawet o inspiracji koncepcjami czy duchem pierwowzorów literackich. Buñuelowskie kino jest formacją tak indywidualną i odrębną, jest tak dalece własnością swego twórcy, iż niepodobieństwem byłoby przypisywanie ich autorstwa komukolwiek jeszcze, nawet jeśli wśród jego współpracowników znajdujemy wybitnych operatorów, aktorów czy scenarzystów.

Inaczej jest jednakże w przypadku *Wichrowych wzgórz* (1953) – adaptacji powieści Emily Brontë, w którym to filmie – jakby na zasadzie paradoksu – wskutek daleko posuniętej niewierności wobec oryginału Buñuel zbliżył się do arcydzieła pisarki w taki sposób, w jaki nie udało się to adaptatorom próbującym iść tropami tego dzieła z maksymalną pieczołowitością – Williamowi Wylerowi (1939) i ostatnio Peterowi Kosminsky'emu.

Z tej okazji raz jeszcze przypomina się podział, na który powołują się nieomal wszyscy teoretycy adaptacji: wierność jej duchowi. Powiedzmy to od razu. Kosminsky starał się być literalnie wierny powieści Brontë, Wyler przetransponował ją i znacznie skrócił w stylu hollywoodzkim, podczas gdy Buñuel po prostu myślał jedynie o tym, by zrobić własny film, wierny powieści Brontë w tym stopniu, w którym powieść ta mogła być mu bliska.

Możemy jedynie się dziwić, że ta romantyczna opowieść o miłości silniejszej niż śmierć nie utraciła daru fascynowania filmowców tak różnej proweniencji, mimo że wysnuła ją przeszło sto lat temu córka pastora z zagubionej na wrzosowiskach plebanii, stara panna – jak wówczas nazywano osoby jej kondycji, która niewiele wiedziała o życiu i namiętności, a zapewne jeszcze mniej o mężczyznach. Powieści całej trójki utalentowanych sióstr Brontë były tworami fantazji. Zaczęły powstawać już w dzieciństwie dziewcząt jako rodzaj psychodram odgrywanych na pustkowiu i ciągnących się bez końca. Potem siostry Brontë zaczęły pisać „prawdziwe" powieści, tu i ówdzie sięgając po motyw z życia odnaleziony w najbliższym sąsiedztwie. Emily sportretowała w *Wichrowych wzgórzach* starą niańkę rodziny, wykorzystała powtarzaną ze zgrozą opowieść o przygarniętym znajdzie, który zrujnował swoich dobroczyńców, sparafrazowała historię wielkiej miłości miejscowego pastora do

żony. Pragnąc, by nawet śmierć ich nie mogła rozłączyć, prosił o usunięcie ścianki jej trumny.

Osobliwością tej powieści był kontrast między historią wielkiej namiętności, jej owładniętymi pasją bohaterami a formą narracji, powierzonej starej niańce, która opowiada dzieje Katy, Heathcliffa i Edgara skromnemu dzierżawcy. Opowiada się i słucha zatem o czymś, co dla tych ludzi musi pozostać niepojęte i niesamowite, przekracza bowiem granice ich rozumienia i odczuwania.

Nic dziwnego, że dla filmu ten rodzaj mediacji, czysto literacki, jest zarówno trudny do osiągnięcia, jak i niedogodny. Film bowiem pragnie pokazać ów dramat szalonych uczuć bez żadnych tłumiących go filtrów i transformującego opowieść pośredniczenia. Kosminsky chciał jednak zachować komentarz narratora, lecz zlokalizował go na innym poziomie, powierzając narrację samej Emily Brontë. Ona przecież zarówno rozumiała swoje diaboliczne postaci, jak i ulegała czarowi miejsc, wśród których miały one pozostać nawet po śmierci, błądząc jako duchy. Narratorka jednak pokazuje się i przemawia rzadko, Kosminsky oddaje „głos" zdarzeniom i bohaterom, wtapiając je w rozległy krajobraz wzgórz i zanurzając w nastrojowym komentarzu muzycznym.

Kosminsky próbował zmierzyć się z dziełem Brontë pojmowanym jako całość, opowiedzieć historię obu pokoleń – miłości tragicznej i miłości zwycięskiej, pokazać losy Heathcliffa po śmierci Katy, dramatyczny wpływ, jaki wywiera on na losy młodych: swego syna Lintona, córki Katy noszącej to samo imię co jej matka i Haretona, syna Hindleya. Katy, Linton i Hareton powtarzają dzieje pierwszego tragicznego trójkąta, lecz z jakże odmiennym rezultatem. Miłość Katy i Haretona triumfuje. *Razem nie boją się nawet diabła* – upewnia nas narratorka.

Wyler, w tym filmie bardziej niż w innych, uległ opresywnej sile hollywoodzkich konwencji i przykroił *Wichrowe wzgórza* na miarę melodramatu łagodzącego wszystko, co transgresywne, dzikie i szalone. To właśnie Wyler jako jedyny z trójki adaptatorów zdecydował się zachować narrację starej niani, której opowieść „dosładza" historię miłosną w myśl wypracowanej przez lata amerykańskiej recepty, dowartościowującej uczucie jako wartość absolutnie nadrzędną. Bohaterowie, wprawdzie już po śmierci, ale trafiają jednak do zamku swoich marzeń, trzymając się za ręce.

William Wyler opowiada jedynie pierwszą historię miłosną, miłosiernie pozwalając umrzeć Heathcliffowi wkrótce po śmierci Katy i oszczędzając mu długich lat ziemskiej pokuty. Rozdzieleni na ziemi bohaterowie łączą się w niebie. Ale nie jest to bynajmniej „dzika" Katy i posępny Cygan o duszy targanej przez demony, lecz para kochanków bliska miłośnikom dramatów salonowych – ówczesna wielka dama ekranu Merle Oberon i Lawrence Olivier, który wygląda jak przebrany książę i prezentuje nieskazitelne maniery arystokraty.

Zapośredniczenie opowiadania w obu przypadkach – Wylera i Kosminsky'ego rozwiązuje dylemat, jakim jest dla adaptatorów fakt, iż miłość bohaterów nie tylko nigdy się nie spełnia, ale na kartach powieści nie znajduje żadnego fizycznego wyrazu. Ten ciemny ogień płonie w ukryciu i ujawnia swoje oblicze jako rozpacz, nienawiść lub choroba. Katy spala się w tym trawiącym ją płomieniu, Heathcliff żyje planami i nadzieją zemsty, a wreszcie samą zemstą. Kosminsky jest jednak bliższy niż Wyler temu wymiarowi opowieści Brontë, który w miłości Heathcliffa i Katy każe dopatrywać się czegoś więcej, a może zarazem i czegoś

mniej, niż po prostu miłości mężczyzny i kobiety. Film nie pozwala nam tego zobaczyć (rolę bohaterów grają dojrzali aktorzy), ale powieść nieustannie przypomina, iż Heathcliff i Katy są bardzo młodzi, nie znają jeszcze namiętności. Łączy ich głęboka tajemnicza więź duchowej jedności, która kształtuje sam wymiar ich istnienia. Gdy Katy uświadamia sobie własną kobiecość, budzi się w niej próżność, zaczyna sobie wyobrażać swoją przyszłość, zrywa tę więź, zadaje ich związkowi nieuleczalną ranę. Zdaje sobie sprawę, że nie wyjdzie za mąż za parobka, którego tak bezlitośnie poniżył i zdegradował jej brat, ale nie może się rozstać z Heathcliffem, nie potrafi bez niego żyć. Ja jestem Heathcliffem – zdradza niańce tajemnicę swego serca. Gdy Heathcliff powraca, odmieniony, godzien ręki Katy, jest już za późno. Ona jest żoną Edgara Lintona i oczekuje jego dziecka. Miłość jest niemożliwa, to wszystko, co może się wydarzyć, jest zemstą i wiedzie ku śmierci – fizycznej Katy, duchowej Heathcliffa.

Film Buñuela powstał w okresie meksykańskim, nadal kontrowersyjnym dla jego krytyków i biografów, co do którego interpretatorzy nie mogą się zgodzić, czy artysta był wówczas nadal sobą i realizował filmy zgodne ze swoimi upodobaniami i temperamentem twórczym, czy też był zmuszony podporządkować się dyktatowi producentów, kierujących się przede wszystkim względami komercyjnymi. Wypada dodać, że filmy z okresu meksykańskiego są najmniej znane w jego dorobku, poza kilkoma pozycjami rzadko pokazywanymi, a tak naprawdę o całości ówczesnych dokonań mogą wypowiadać się tylko bardzo nieliczni autorzy. O ile, na przykład, *Los olvidados* czy *Zbrodnicze życie Archibalda de la Cruz* mają obfitą literaturę przedmiotu, to o wielu filmach, które Buñuel zrealizował w latach pięćdziesiątych, nie pisze się prawie nic, nieliczne wzmianki brzmią głucho i niejednoznacznie. Czy dlatego, że pisać o nich nie warto? Czy też po prostu dlatego, że pozostają niedostępne?

Do tych filmów należą także *Wichrowe wzgórza*, a ściśle rzecz biorąc *Otchłanie namiętności* (*Abismos de Passion*), taki jest bowiem meksykański tytuł dzieła Buñuela. Niewątpliwie kasowy i takie względy podyktowały ową zmianę, bowiem należało z dobrą wiarą przyjąć, że zapewne tytuł oryginału niewiele mówiłby publiczności meksykańskiej, do której był przecież w pierwszej kolejności adresowany. Nie oznaczało to jednakże, iż Buñuel chciał w ten sposób odciąć się od oryginału. Przeciwnie, film jest poprzedzony napisami stanowiącymi rodzaj hołdu dla pisarki. Twórca informuje, iż film jest oparty na nieśmiertelnym dziele Emily Brontë i że starał się dochować wierności jej duchowi. Był to też niewątpliwie gest w stronę znawców i miłośników *Wichrowych wzgórz*, dla których film musiał być niemałym zaskoczeniem. O fakcie, że nie było łatwo zrobić wówczas taki film w Meksyku, świadczy też inny rodzaj „alibi", który znajdujemy w napisach wstępnych. Zawierają one frazę głoszącą, że *dla natur impulsywnych nie liczą się żadne reguły społeczne*. Buñuel zastrzega się tym samym, że mówi o ludziach wyjątkowych, o pewnym jednostkowym przypadku, który nie powinien podlegać osądowi w obowiązujących kategoriach moralnych. Trudno dziś domniemywać, iż czcigodny klasyk – Emily Brontë miałaby zgorszyć kogokolwiek, ale kiedyś mogło być jednak inaczej. Buñuel nie zamierzał rezygnować z intencji wstrząśnięcia przyjętymi powszechnie zasadami, cieszył się wszak wówczas reputacją *tego strasznego Buñuela* i *Otchłanie namiętności* miały być filmem zrealizowanym przez człowieka o takiej właśnie reputacji.

Buñuel postawił przede wszystkim na element transgresywny *Wichrowych wzgórz*, który ukazuje w swoim filmie w sposób jasny, niczym nie maskowany, pozbawiony łagodzącego pośrednictwa prostodusznej narratorki zarówno powieści, jak i filmu Wylera. Nie uwspółcześnia akcji, ale przenosi ją w gorący klimat Meksyku, gdzie namiętności grają w sposób bardziej intensywny i niepohamowany. Bohaterowie otrzymują nowe imiona: Katy to Catalina, Heathcliff – Alejandro, Edgar – Eduardo, służąca Nelly – Maria, brat Katy Hindley – Ricardo, jedynie siostra Edgara Isabel zachowuje swoje imię. Buñuel chce opowiedzieć i opowiada historię miłości łamiącej prawa boskie i ludzkie, nie znającej granic, której nawet śmierć nie może zwyciężyć, ale zarazem miłości okrutnej i niszczącej; nie znajdując spełnienia wyraża się ona w porywach nienawiści. W istocie reżyser dochowuje w tym zakresie wierności duchowi oryginału, bowiem jego postaci, podobnie jak w powieści Brontë, nie są pomyślane tradycyjnie jako pozytywni bohaterowie, z którymi czytelnik winien się identyfikować i solidaryzować. Historia miłości Katy i Heathcliffa ma przerażać i budzić grozę. W myśl konwencji powieści XIX–wiecznej są oni „źli". Heathcliff, posępny, nieczuły, nawykły do poniżającego traktowania, żyje, podsycając pragnienie zemsty na wszystkich, którzy go kiedykolwiek zranili i upokorzyli. Jest przystojny i obdarzony nieodpartym urokiem seksualnym, ale odpychający swoimi zachowaniami. Z czasem staje się coraz bardziej dziki i okrutny. Konsekwentnie realizuje swoją rozłożoną na lata zemstę nad rodami Earnshawów i Lintonów. Zagarnia ich majątki, pastwi się nad rozpitym Hindleyem, bije kobiety, prześladuje dzieci, nienawidząc nawet własnego syna, którego urodziła mu Isabel, a którego wykorzystuje jako jeszcze jedno narzędzie zemsty. Katy od dzieciństwa jest nie tylko psotna i krnąbrna, ale dzika i rozhukana. Lubi robić innym na złość, Nelly charakteryzuje ją jako upartą, wyniosłą i arogancką i przyznaje, że mimo przywiązania do Earnshawów przestała ją lubić. Nie umiejąc wybrać między życiowymi aspiracjami i miłością, umiera ze złamanym sercem. Jednoznacznie złą postacią jest Hindley i to już od dzieciństwa. Po śmierci żony staje się wręcz nieludzki i rozpija się, zatracając wszelką godność. Nawet służący Józef to stary obłudnik i faryzeusz, który do wszystkich odnosi się w sposób odpychający. Ich przeciwwagą mają być postaci pomyślane jako „dobre", przede wszystkim rodzeństwo Lintonów, ale zarazem są to bohaterowie słabi, bezbarwni i nieciekawi, którzy budzą raczej litość niż sympatię. Postaci drugiej Katy i Haretona w ogóle nie ma w filmie Buñuela, a właśnie oni są parą, która zdobędzie szczęście, jakie nie było sądzone dzikim bohaterom części pierwszej.

Bohaterowie *Wichrowych wzgórz* są zatem takimi właśnie postaciami, jakie Buñuel kreuje w swoich filmach i charakteryzuje z przenikliwą drapieżnością. Modyfikuje nawet „dobrych" protagonistów Brontë. Jego Eduardo jest także człowiekiem słabym i żałosnym, ale przy tym okrutnym, a łagodna Isabel przeistacza się najpierw w zdecydowaną rywalkę Cataliny, a potem w kobietę zdolną do desperackich działań.

W *Otchłaniach namiętności* Buñuel bierze na warsztat jedynie fragment powieści Brontë. Nie tylko, podobnie jak uczynił to Wyler, rezygnuje z całej drugiej części powieści relacjonującej losy młodego pokolenia, ale poddaje też selekcji materiał części pierwszej. Jego film zaczyna się od powrotu Heathcliffa-Alejandra, który pojawia się niespodziewanie jako człowiek bogaty i światowy, przej-

muje Grange, dziedzictwo Ricarda, i podejmuje dzieło zemsty. Buñuel pomija dzieciństwo bohaterów, które ukształtowało i zdeterminowało ich wzajemne relacje i późniejsze losy. Nie opowiada o przełomie, jakim w życiu młodziutkiej Cataliny było poznanie Eduarda, ani o walce, którą musiała stoczyć ze sobą, by dokonać wyboru między wielką miłością swojego życia a aspiracjami do roli damy cieszącej się społecznym szacunkiem i otoczonej luksusem. Poznajemy bohaterów Buñuela jako ludzi dojrzałych, których los został już przesądzony. O przeszłości dowiadujemy się stopniowo i niewiele, Buñuel ogranicza się bowiem w dialogach jedynie do przekazywania informacji najbardziej istotnych. Gdy Eduardo nazywa Alejandra „byłym służącym", Catalina gwałtownie protestuje, mówiąc, że wychowali się wspólnie jak rodzeństwo i Alejandro jest dla niej kimś najbliższym. Bohaterka nie wypiera się swojej dawnej miłości ani nie ukrywa, ile dla niej nadal znaczy Alejandro. Z kolei z rozmowy Cataliny i Isabel dowiadujemy się, iż Catalina nie zdecydowała się poślubić ukochanego, gdyż był człowiekiem społecznie zdegradowanym, powszechnie znienawidzonym i pogardzanym. Ta niemożliwa miłość nigdy nie miała swojej życiowej szansy. Teraz Alejandro wraca, by odzyskać Catalinę i dokonać dzieła zemsty. Nie utracił jej uczuć, które okazuje mu z całym żarem i oddaniem, ale los stawia ich miłość wobec nowej próby. Catalina oczekuje dziecka Eduarda i nie może zdecydować się, by go porzucić. Chce jednak, by Alejandro był blisko niej, zachowując władzę nad jego miłością i jego duszą. Z tym nie może jednak pogodzić się Alejandro, który pozostaje, lecz już nie dla miłości, a dla zemsty.

Niezwykle charakterystyczny, klasycznie Buñuelowski jest sposób, w jaki reżyser pokazuje swoich bohaterów oraz sytuację, w jakiej się znajdują. Przez jeden rys daje ich duchowy portret.

Otchłanie namiętności rozpoczyna ujęcie drzewa pozbawionego liści, które obsiadło stado czarnych ptaków. Płoszy je nagły strzał. Za chwilę dowiemy się, że strzelała Catalina i że jest to jej ulubione zajęcie, co od razu prezentuje bohaterkę jako kobietę okrutną, w przeciwieństwie do Isabel. Młoda kobieta mówi o zajęciu szwagierki z oburzeniem i żalem. Podobne wyrzuty kieruje też pod adresem brata. Eduardo spokojnymi, metodycznymi ruchami przebija motyla szpilką, co precyzyjnie pokazuje kamera w dużym zbliżeniu. Isabel przeraża cierpienie zadawane bezbronnym stworzeniom, lecz brat i Catalina drwią z jej wrażliwości. Pokój jest pełen gablot z martwymi owadami. Catalina mówi, że ofiary jej myśliwskiej pasji nie cierpią, gdyż z wprawą zabija je od razu. Eduardo wytyka jej niekonsekwencję, wskazując na ptaka, którego więzi w klatce, a tym samym męczy. Żona odpowiada, iż więzi ptaka, ponieważ go kocha, jest on zatem szczęśliwy.

Tych pierwszych kilka obrazów i wypowiedzianych kwestii od razu charakteryzuje sytuację postaci za pomocą typowo Buñuelowskich metafor (wystarczy przypomnieć mrówki rojące się w otwartej ranie w *Psie andaluzyjskim* lub otwierającą *Złoty wiek* walkę skorpionów). Znaki uwięzienia i cierpienia odnoszące się do ptaków i owadów przenosimy na ludzi. To dzika, samowolna, dumna Catalina jest jak ptak uwięziony w złotej klatce. Więzi ją ten, który wprawdzie bardzo kocha, ale nie taką miłością, jaką ta kobieta pragnęłaby być kochana. Konwencjonalna miłość małżeńska, która podporządkowuje kobietę mężczyźnie, czyni z niej jego drugą połowę i nakłada obowiązek urodzenia dziedzica fortuny, nie

zadowala Cataliny, bowiem poznała ona smak *l'amour fou*, szaleńczego uczucia odmieniającego świat i życie. W narzuconej sobie roli szamoce się jak motyl nabity na szpilkę, czego Eduardo nigdy nie zrozumie. W Alejandro widzi rywala, niegodnego i nikczemnego, którego miłość poniża Catalinę i rzuca cień na ich małżeństwo. Isabel zostaje przedstawiona jako istota łagodna, naiwna, zdolna do głębokiego współczucia.

Alejandro wyłania się z mroku na podobieństwo demona, jak wysłannik ciemności. Przychodzi nocą, w czasie deszczu i wichury, które zdają się jego naturalnym żywiołem. Ze swą męską sylwetką, posępną urodą ma w sobie coś diabolicznego. Żąda widzenia z Cataliną w sposób władczy i natarczywy. Służąca Maria próbuje go odegnać tak, jak przepędza się diabła. Wobec jej oporu po prostu rozbija okno i wkracza przemocą do wnętrza. W oczach Marii jest on diabłem, który przybył, by zakłócić spokój rodziny, dla Eduarda – natrętem i uzurpatorem, którego nie przyjmuje się w domu, dla Isabel atrakcyjnym i nieszczęśliwym mężczyzną, którego mogłaby pocieszyć, dla Cataliny wielką i jedyną miłością jej życia, której nigdy nie potrafi się wyrzec.

Dominującym rysem postępowania pary bohaterów, który Buñuel wygrywa od samego początku, jest okrucieństwo. Powrót Alejandra rozpętuje demony najgwałtowniejszych wzruszeń, bowiem wszystkie główne postaci są owładnięte przez emocje, nad którymi nie panują. Catalina zawsze stawia na swoim i robi to, co chce, nie kryjąc przed mężem uczuć do Alejandra. Spotyka się z nim jawnie, a nawet ostentacyjnie, śledzona zazdrosnym okiem Isabel, która zakochana w Alejandrze od pierwszego wejrzenia stara się im towarzyszyć, gdy tylko może. Catalina natychmiast zdaje sobie sprawę z uczuć szwagierki, ostrzega ją przed Alejandrem i nie ukrywa, że on należy do niej i nigdy nie pokocha innej kobiety. Z bezlitosnym szyderstwem, pewna swej władzy nad ukochanym, naigrawa się z uczuć Isabel w obecności Alejandra. Jest okrutna także wobec tego, którego kocha. Nie chce ani się wyrzec, ani porzucić męża bądź złamać wiary małżeńskiej. Chce tego, co niemożliwe i nigdy możliwe nie było – miłości Alejandra i zachowania swej pozycji u boku Eduarda. Alejandro dla miłości byłby skłonny wyrzec się zemsty i po prostu odejść z Cataliną. Ale odtrącony przez nią depce wspomnienia wspólnej młodości i powraca do myśli o zemście, także na Catalinie.

W pięknej lirycznej scenie Buñuel pokazuje powrót Cataliny i Alejandra do młodzieńczych wspomnień. Wędrując przez dziki meksykański pejzaż, odnajdują zakopane „skarby" swojego dzieciństwa: latarnię, sznur, nóż. Ale nastrój burzy wyznanie Cataliny. Gdy Alejandro dowiaduje się, że nie może jej odzyskać, w przypływie furii depce i druzgoce symbole ich dawnej jedności. Odchodzi w gniewie, ostrzegając Catalinę, że zemści się także na niej, bowiem teraz może żyć już tylko dla zemsty. Catalina jest jednak przeświadczona, że nadal ma nad nim władzę. Patrzy za odchodzącym mężczyzną wzrokiem pełnym miłości. Jest nadal pewna swego, nawet wtedy, gdy Alejandro uwodzi Isabel, traktując ją jako narzędzie swej zemsty. Z całym okrucieństwem całuje Isabel, gdy wie, że Catalina ich widzi. Początkowo Catalina sądzi, iż to tylko gra ze strony Alejandra, i obserwuje całującą się parę z uśmiechem pełnym wyższości i ironii, ale gdy sytuacja się powtarza, żąda od niego, by zostawił Isabel, którą może tylko unieszczęśliwić. Alejandro triumfuje, gdyż tego właśnie pragnie – ukarania Cataliny

i zemsty na całej rodzinie Eduarda, który mu ją odebrał. Zakochana Isabel nie potrafi się przed nim bronić. Ma świadomość tego, że Alejandro okazując jej względy chce wzbudzić zazdrość Cataliny, ale łatwo ulega jego argumentom i naleganiom. Gdy decyduje się z nim uciec i wziąć ślub, może być już tylko ofiarą nienawiści i odrazy ze strony mężczyzny. Alejandro dręczy nieszczęsną kobietę, ale nie pozwala jej odejść. Prześladowana przez wszystkich mieszkańców Grange, nie potrafi się bronić. Próbuje uciec, ale brat wyrzekł się jej i nie pozwala na powrót. Isabel, podobnie jak Ricardo, szuka ucieczki w alkoholu.

Ricardo w filmie Buñuela jest postacią równie odrażającą jak Hindley w powieści Brontë, ale Buñuel modyfikuje ten wątek, który przebiega zupełnie inaczej niż w powieści. Reżyser eksponuje nie tylko upadek i degrengoladę moralną brata Cataliny, ale przede wszystkim jego okrucieństwo. W scenie, w której oglądamy go po raz pierwszy, widzimy, jak prześladuje własnego syna i wrzeszczy na służącego. Z ich zachowania wnioskujemy, że Ricardo nigdy nie postępuje inaczej. Scena znęcania się nad dzieckiem zostaje zresztą po jakimś czasie powtórzona. Ricardo urządza ohydną awanturę Catalinie i jej mężowi, żądając pieniędzy, by uwolnić się od Alejandra, który wszedł w posiadanie jego majątku. Nienawiść Alejandra i jego pragnienie zemsty zostają zdublowane i zarazem groteskowo skarykaturowane przez motyw nienawiści bezsilnego Ricarda i jego nie mniej namiętne pragnienie zemsty na swym prześladowcy. Widząc poniżenie i cierpienie Isabel, ma nadzieję w niej właśnie znaleźć sojuszniczkę. Namawia ją, by wspólnie zemścili się na Alejandrze, i nie przestaje nalegać mimo jej odmowy. Charakterystyki Ricarda dopełnia scena, w której pijany łapie muchy i rzuca nimi w płonącą świecę. Owady płoną przyklejone do gorącego wosku. Wydaje mu się, że oszalały po śmierci Cataliny Alejandro będzie łatwym łupem i urządza nań kolejną zasadzkę. Niemniej Alejandro bez trudu zdobywa przewagę nad uzbrojonym Ricardem. Brutalnie bije go i odchodzi. Ricardo bierze strzelbę i chyłkiem skrada się za nim, by wreszcie go zabić w krypcie Cataliny.

Śmierć Alejandra z ręki Ricarda, wkrótce po pogrzebie Cataliny, przynosi filmowi zupełnie inny finał niż pełne refleksyjnej zadumy zakończenie powieści Emily Brontë i sentymentalne finały Wylera i Kosminsky'ego, gdzie Heathcliff umiera i odchodzi na wrzosowiska wiedziony przez ducha Katy.

Buñuel korzysta wprawdzie z inspiracji powieści, gdzie jest mowa o tym, że po latach, które upłynęły od śmierci Katy, Heathcliff rozkopuje jej grób, szukając ukojenia w widoku zmarłej, ale motyw ten zostaje całkowicie przetworzony. Reżyser buduje scenę, która należy do antologii najbardziej dlań charakterystycznych rozwiązań – groza łączy się tu z niesamowitym pięknem. W kilka dni po śmierci Cataliny zrozpaczony Alejandro udaje się nocą na cmentarz. Zrywa łańcuchy broniące dostępu do grobowca i otwiera kryptę. W tym momencie pada zdradziecki strzał Ricarda, który jedynie rani Alejandra. Schodzi on po schodach do grobowca i otwiera wieko trumny. Całuje rękę zmarłej i odchyla welon, by ucałować także jej twarz. Gdy ponownie opuszcza welon, słyszy kobiecy głos, który wypowiada jego imię. Zwraca się ku schodom i dostrzega postać Cataliny w białej sukni. Lecz obraz widziany oczami duszy czy też gorączkowy majak szybko ustępuje obrazowi rzeczywistemu. Ze schodów schodzi uzbrojony Ricardo, który raz jeszcze strzela, tym razem skutecznie. Martwy Alejandro pada na trumnę, a Ricardo zamyka grobowiec.

Początek filmu i jego finał stanowią rodzaj klamry, w którą ujęta jest opowieść tocząca się w sposób zgodny z klasycznymi kanonami narracji kina lat pięćdziesiątych, a zarazem zgodna z oczekiwaniami widzów, niemniej typowa dla poetyki wizualnej Buñuela. Miłośnicy twórcy znajdą tu wszakże inne jeszcze sceny i sytuacje będące rodzajem jego znaku firmowego, podpisu mistrza dającego znać o swej kontroli nad przebiegiem opowiadania.

W pierwszej scenie, która rozgrywa się w Grange, widzimy najpierw dziecko i służącego Józefa, który groźnie mamrocząc obwieszcza, że w tym domu czai się zło. Chłopiec przynosi mu ropuchę, którą Józef wrzuca do wrzątku, co ma służyć jego obrzędom odczyniania uroków. Pogański rytuał łączy się z obrzędem chrześcijańskim, bowiem służący obchodzi podwórzec i dom z krzyżem w ręku, który na koniec wiesza. Scenie tej kładą kres wrzaski i przekleństwa Ricarda. Takie właśnie wejście w scenerię Grange czyni ten dom w oczach widza siedliskiem diabła i miejscem nieszczęścia. Wszystko, co później będzie się działo w Grange, jest niesamowite i odrażające. Gdy Isabel przychodzi do Grange, do Alejandra, który widząc w jej geście potwierdzenie swych oczekiwań, prosi ją o rękę, to moment ten jest poprzedzony obrazami o makabrycznym charakterze. Wieśniacy ostrzą noże, przygotowując się do uboju, a następnie ciągną związanego i kwiczącego wieprza, by poderżnąć mu gardło. Ten odrażający epizod nie ma celu dramaturgicznego, służy jedynie charakterystyce Grange jako miejsca, w którym może zdarzyć się wszystko, co najgorsze.

Gdy po ślubie Isabel i Alejandro przyjeżdżają do zaniedbanego Grange, młoda kobieta spotyka się z jak najgorszym przyjęciem. Józef odnosi się do niej niechętnie, chłopiec wręcz wrogo, Alejandro wyznacza jej odległy, osobny pokój, który okazuje się brudną, zagraconą ruderą. W dodatku brutalnie napastuje ją Ricardo.

Kolejna scena w Grange to awantura między Alejandro i Ricardem, który gra w karty z sąsiadami i domaga się pieniędzy na dalszą grę. Wtedy właśnie Alejandro dowiaduje się o śmiertelnej chorobie Cataliny i wybiega z domu, a scena w Grange kończy się wspomnianym już epizodem z muchami.

Ostatnia scena, która ma miejsce w Grange, to scena nieudanego zamachu na życie Alejandra. Gdy opuszcza on dom, udając się na cmentarz, pojawia się ogólny widok miasteczka, a po nim przejście na postać Józefa, przynoszące rodzaj klamrowego zamknięcia wątku Grange. Józef czyta Biblię. Słyszymy wersy głoszące, iż Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo, lecz pojawił się diabeł, a z nim śmierć. Jest to zarazem zapowiedź finału – śmierci Alejandra.

Cała konwencja wypowiedzeniowa filmu służy temu, by od początku wprowadzić widza w świat namiętności gwałtownych, burzliwych, niczym nie powściąganych i hamowanych. Podkreśla to tempo, w jakim rozgrywają się wydarzenia, jakże radykalnie odmienne od niespiesznego, pełnego dygresji rytmu prozy Brontë i spokojnej narracji zwłaszcza Wylera, ale także i Kosminsky'ego. Bieg wydarzeń w filmie Buñuela przypomina rwący potok, Alejandro wyłania się z burzy i przynosi ze sobą burzę, która wciąga wszystkich w swój wir. Jest o tyle znamienne, że przebieg typowego filmu zrealizowanego w poetyce lat pięćdziesiątych jest nieporównanie wolniejszy. Buñuel wprawdzie nie posługuje się ruchem przyspieszonym, ale jego film robi momentami takie właśnie wrażenie. Sceny i obrazy zmieniają się bardzo

szybko, a to, co się dzieje wewnątrz nich, również ma gwałtowny przebieg, jakby działające postaci chciały przyspieszyć katastrofę, ku której nieuchronnie zmierzają. Momenty o charakterze kontemplacyjnym, rodzaj lirycznych pauz, zdarzają się bardzo rzadko i pełnią specyficzną funkcję. Jeden z nich przypada tuż po scenie, w której Eduardo zarzuca Catalinie, iż kocha Alejandra, a jego zdradza myślami o nim. Catalina oświadcza wówczas z pełną otwartością, że męża kocha także i nie zdradzi go, lecz jest to miłość, która umrze wraz z nimi, podczas gdy jej miłość do Alejandra przetrwa nawet śmierć. Wówczas to Catalina patrzy długo przez okno na wzgórza, po czym następuje przejście na Alejandra, który również wpatruje się w dziki pejzaż. Buñuel ukazuje w ten sposób więź łączącą rozdzielonych kochanków.

Następstwo zdarzeń jest bardzo szybkie, wszystkie postaci działają bezrefleksyjnie, jakby pod wpływem nagłych impulsów. Wystarczy porównanie którejkolwiek sceny powtarzające się w trzech filmowych wersjach *Wichrowych wzgórz*, by zdać sobie sprawę z fundamentalnej różnicy między filmem Buñuela a pozostałymi dwoma. Bohaterowie Wylera i Kosminsky'ego ujawniają swą gwałtowność w scenach przełomowych (konfrontacja między Edgarem i Heathcliffem, spotkanie kochanków poprzedzające śmierć Katy), bohaterowie Buñuela zachowują się tak zawsze. Emocje powściągane i ukrywane w scenie powrotu Heathcliffa (w powieści i obu filmach amerykańskich) w *Otchłaniach namiętności* nie są maskowane. Alejandro nie ukrywa swej dzikości, Eduardo zazdrości i niezadowolenia, Catalina szczęścia, Isabel zaciekawienia. W filmie Buñuela wszystko dzieje się szybciej. Aktorzy „nie schodzą z wysokiego C", operują skrajnym repertuarem środków, wypowiadają swoje kwestie podniesionym głosem, ich ruchy są gwałtowne, nieopanowane, ekspresja sięga ostatecznych granic. Bohaterowie częściej biegają niż chodzą, krzyczą niż mówią. Pierwszą zaprezentowaną w filmie bohaterką jest Isabel. Widzimy ją, jak po strzale Cataliny wzburzona biegnie w stronę domu. Gdy Catalina dowiaduje się o powrocie Alejandra, w pierwszym odruchu rzuca się do gwałtownego biegu, dopiero Eduardo stanowczo hamuje jej poryw. Udając się na miejsce odwiedzane w dzieciństwie, bohaterowie szybko biegną, podobnie wspólny spacer z Isabel to bieg po wzgórzach. Po ślubie Isabel i Alejandra, gdy można spodziewać się atmosfery bardziej uroczystej, młodzi pędem wybiegają z kościoła. Alejandro odtrąca próby czułości ze strony żony. Jeśli widz mimo to nie odnosi wrażenia przesady bądź rażącego przejaskrawienia, to dlatego, że w filmie Buñuela nieomal nie ma sytuacji, w których bohaterowie nie działaliby pod wpływem nader burzliwych emocji. Alejandro wrócił, by spowodować katastrofę w życiu rodziny Eduarda i wszystko, co składa się na akcję filmu, to nic innego jak kolejne etapy dziejącej się katastrofy, która z biegiem filmu nabiera przyspieszenia. Nieokreśloność współczynnika czasu (niektóre kwestie słowne, np. wiadomość, iż upłynęły trzy dni od śmierci Cataliny, przynoszą konkretne informacje w tej mierze) sprawia, iż wydarzenia następują jakby tuż po sobie bez żadnych dających się określić luk.

Żywioł namiętności, który wiedzie bohaterów ku fizycznej i duchowej zagładzie, koresponduje z żywiołem przyrody. Sceny rozgrywające się w dzień i w blasku słońca przekazują sugestie spiekoty, upału i żaru. Ale z największym upodobaniem wygrywa Buñuel grozę ciemności, deszczu, wichury i burzy.

Gdy w głębi kadru po raz pierwszy pojawia się Alejandro, jest głęboka noc, drzewami targa wichura, słychać zawodzenie wiatru, pada gwałtowny deszcz. Podobnie przybywa do domu Eduarda i Cataliny Ricardo, jak gdyby w myśl milcząco przyjętego założenia, iż wraz z burzą pojawia się zło. Gdy Alejandro przychodzi do Isabel, by ją próbować sobie zjednać, najpierw długo czai się w ciemności i deszczu.

Pod koniec filmu Ricardo namawia zdesperowaną Isabel, by wspólnie zabili Alejandra, który dobija się do zamkniętych drzwi Grange. Mimo ostrzeżeń lojalnej w dalszym ciągu żony Alejandro włamuje się oknem. Tej gwałtownej scenie towarzyszą odgłosy burzy, na dworze szaleje ulewa, widzimy błyskawice i słyszymy grzmoty.

Buñuel kumuluje środki wyrazu bez żadnych ograniczeń i hamulców. *Otchłaniom namiętności* towarzyszy muzyka Wagnera – fragmenty *Tristana i Izoldy*. Już sam tytuł utworu niesie ze sobą odpowiednie konotacje. Catalina i Alejandro są jak Tristan i Izolda, którzy wypili napój miłosny i pozostają pod wpływem przemożnego czaru. Ich miłość znajduje ostateczne spełnienie w śmierci. Wagner ukazuje śmierć Izoldy jako ekstazę rozpłynięcia się w nicości, heroina wkracza w niebyt w stanie uniesienia i zachwytu (*zniknąć bez mocy – moc najwyższa rozkoszy*). Alejandro zmierza do grobu Cataliny, by dopełniło się ich wspólne przeznaczenie. Gdy wzywa go śmierć, słyszy głos ukochanej, która przywołuje go ku sobie.

Dramat bohaterów Wagnera rozgrywa się jednakże nie tylko na scenie, lecz przede wszystkim w samej warstwie muzycznej. Rozwój motywów przewodnich, ekspresja dźwięku niesie ze sobą niesłychanie silny ładunek wyrazu, który w filmie Buñuela dubluje dramatyzm warstwy wizualnej. Muzyka *Tristana i Izoldy* towarzyszy *Otchłaniom namiętności* już od czołówki, stwarzając od początku klimat silnie nasycony emocją i zapowiadając tonację, w której rozegra się dzieło. W sposób najbardziej wyrazisty eksponowana jest na początku i w finale filmu, od chwili gdy Alejandro udaje się na cmentarz. W swych podstawowych formach przejawiania się komentarz muzyczny *Otchłani namiętności* jest bliski konwencjom lat pięćdziesiątych, w myśl których muzykę dawano wszędzie, gdzie bieg akcji podlegał zahamowaniu i milkł dialog, co oznacza, że po prostu było jej dużo i podlegała daleko idącej fragmentaryzacji. W przypadku filmów o tempie powolnym powiadano, iż muzyka winna zapełniać miejsca „puste". W filmie Buñuela nie ma oczywiście miejsc pustych, muzyki jest bardzo wiele, adaptowanej w postaci nieraz bardzo krótkich fragmentów. Rozpatrywany z tego punktu widzenia film ma strukturę melodramatu w najbardziej podstawowym tego słowa znaczeniu, czyli jest dziełem rozgrywającym się na tle muzycznym. Muzyka milknie rzadko i na krótko. Kompozytor Raoul Lavista, który zaaranżował dramat Wagnera, nie szuka specjalnego miejsca dla muzyki, gdzie mogłaby ona bez reszty przykuwać uwagę widza, lecz używa jej jako środka o podobnej funkcji jak światło. Rzecz prosta towarzyszy ona wszystkim momentom zawieszenia, w których gwałtowny bieg akcji podlega zahamowaniu – na przykład pierwszemu pojawieniu się Alejandra, chwili zadumy spoglądających ku wzgórzom, nocy, podczas której Alejandro czeka, by zapytać o chorą Catalinę.

Ale muzyka pojawia się też we wszystkich najbardziej gwałtownych i burzliwych scenach filmu, kiedy dzieje się najwięcej, a uwaga widza bez reszty

koncentruje się na zdarzeniach i zachowaniach bohaterów. Jest wówczas więcej niż po prostu tłem, pełni funkcję silnego podkreślenia emocjonalnego. Dla przykładu – towarzyszy scenie odczyniania uroków w Grange, wyznaniom Isabel i Alejandro, który nocą potajemnie zakrada się do jej pokoju, bójce Alejandra i Eduarda, burzliwej scenie między Isabel i Ricardem, brutalnej walce Ricarda i Alejandra. Co więcej, muzyka jest podkładana także pod dialog – w trakcie pierwszej sceny spotkania całej czwórki protagonistów, podczas decydującej rozmowy Cataliny i Alejandra, przy kłótni Cataliny z mężem, po której zamyka się ona w swoim pokoju, a także gdy po śmierci Cataliny Alejandro zaklina jej ducha, by go dręczył i opętał, lecz nigdy nie pozostawiał samego.

Wszechobecność muzyki, pozbawionej tradycyjnych zadań funkcjonalnych, które opisuje literatura poświęcona muzyce filmowej, podnosi ją do rangi symbolu. Muzyka wypełnia świat przedstawiony filmu, podobnie jak desperacka namiętność Cataliny i Alejandra przesądza o losach ich samych i wszystkich, którzy są z nimi związani w jakikolwiek sposób. *Otchłanie namiętności* mają oddziaływać na podobieństwo dramatu muzycznego, który organizacją dźwięków i obrazów wypowiada to, czego się nie da wysłowić.

Buñuel nie adaptował powieści Emily Brontë. Nie żywił nawet takiego zamiaru. Odsłonił natomiast samą jej istotę, która pozostawała nie wypowiedziana.

ALICJA HELMAN

Otchłanie namiętności, reż. Luis Buñuel (1954)

Zmysły – film Luchino Viscontiego, opowiadanie Camillo Boito

JOANNA WOJNICKA

Film *Zmysły*, zrealizowany przez Viscontiego w 1954 roku, ma w jego artystycznym dorobku pozycję dość wyjątkową. Na tle ówczesnych dokonań reżysera wydawał się staroświeckim melodramatem, bowiem Visconti dał się dotychczas poznać jako twórca filmów wyznaczających włoskiej kinematografii nową drogę – nowatorskiej adaptacji powieści Jamesa Caina *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*Opętanie* 1941) i monumentalnej epopei z życia sycylijskich rybaków: *Ziemia drży*, nakręconej w 1947 roku. Bezpośrednio przed realizacją *Zmysłów* powstaje *Najpiękniejsza* (1951), kolejne dokonanie reżysera utrzymane w poetyce neorealizmu, z – królującą wówczas na ekranach – Anną Magnani w roli głównej oraz epizod z nowelowego filmu *Jesteśmy kobietami* (1953). I chociaż pod koniec pierwszej połowy lat pięćdziesiątych jasno zarysował się schyłek neorealizmu, a jego najwybitniejsi twórcy poczęli szukać innej dla siebie drogi, nowy film twórcy *Opętania* pokazał, jak dalece odszedł Visconti od postulatów kierunku, który sam przecież współtworzył.

Trzeba jednak pamiętać, że w kontekście dość niewielkiego ilościowo dorobku filmowego, w 1954 roku, a więc w czasie premiery *Zmysłów*, dorobek teatralny Viscontiego był bogatszy i znacznie bardziej różnorodny. Inscenizował na scenie m.in. dramaturgię amerykańską: Tennessee Williamsa i Arthura Millera, oraz francuską: Anouilha i Sartre'a, reżyserował Szekspira i Beaumarchais, a jego nierzadko kontrowersyjne realizacje zapewniły mu – już wówczas – znaczącą pozycję wśród reformatorów włoskiego teatru. W latach pięćdziesiątych znaczna część wyreżyserowanych przez Viscontiego dzieł to opery, bowiem ten właśnie gatunek był włoskiemu reżyserowi najbliższy. Powiedział kiedyś: *Stendhal chciał, aby na jego grobie wyryto następujący napis: – Uwielbiał Cimarosę, Mozarta i Szekspira. – Tak samo ja chciałbym, aby na moim napisano: Uwielbiał Szekspira, Czechowa i Verdiego. Verdi i włoski melodramat były moją pierwszą miłością* [1]. Visconti uwielbiał operę przede wszystkim jako specjalną formę sceniczną. *Kiedy byłem chłopcem, opera była dla mnie synonimem spektaklu. Pójście do opery było jak zanurzenie się w wiek XIX* [2]. Ten nawrót do dziewiętnastowiecznej sztuki operowej stał się dla Viscontiego powrotem do włoskiej tradycji lirycznej, ale ponad wszystko powrotem do własnych korzeni, bowiem wychował się w rodzinie o wielkiej kulturze muzycznej. Na ten okres

przypada także fascynacja Viscontiego Marią Callas. Zaowocuje ona wspólnymi realizacjami, m.in. *Westalką* Spontiniego, *Somnambuliczką* Belliniego i wreszcie *Traviatą*, którą wystawił w roku 1955, przy współpracy Carlo Marii Giuliniego [3]. Tak więc okres, na który przypada realizacja *Zmysłów*, to z jednej strony – we włoskim kinie – czas wyczerpania formuły kina neorealistycznego, zaś z drugiej – w biografii samego reżysera – etap wyraźnego precyzowania upodobań artystycznych, które jawnie wpłyną na jego późniejsze dokonania filmowe. I mimo iż zasadniczy zwrot w twórczości Viscontiego dokona się – wraz z realizacją *Lamparta* – dopiero na początku lat sześćdziesiątych, to jednak *Zmysły* stają się wyraźnym drogowskazem wyznaczającym nową drogę w jego biografii filmowej.

Film jest adaptacją mało znanego polskiemu widzowi opowiadania, którego autorem jest pisarz jeszcze mniej znany – Camillo Boito. Powiedzmy od razu wyraźnie: przy realizacji swojego czwartego pełnometrażowego filmu Visconti sięgnął do tekstu ani specjalnie wybitnego, ani specjalnie inspirującego. Wręcz przeciwnie. Opowiadanie Camillo Boito wydaje się dość błahe, nie ma szczególnych walorów literackich, a historia w nim przedstawiona to typowy melodramat z tragicznym zakończeniem. Kim jest jego autor?

Camillo Boito (ur. 1836 – zm. 1914) należał do kręgu mediolańskiej cyganerii, noszącej oryginalną nazwę *scapigliatura milanese* („scapigliato" znaczy dokładnie „rozczochrany", a słowo „scapilgliatura" jest włoskim odpowiednikiem francuskiego terminu „la bohème"). Z zawodu był architektem, a literaturą parał się dla przyjemności. Do tego samego kręgu artystycznego należał również jego brat, Arrigo, znany krytyk muzyczny. Arrigo był przyjacielem Verdiego, napisał libretta do jego dwóch wielkich oper: *Otella* w 1887 i *Falstaffa* w 1893 roku. Sam także komponował i pisał poezje. Camillo Boito wydał dwa tomy opowiadań. W jednym z nich, pochodzącym z roku 1883, znalazło się opowiadanie *Senso*.

Temat opowiadania doskonale mieści się w kręgu zainteresowań literatów spod znaku *scapigliatura*. *Pisarze cyganerii nie mieli zdecydowanego programu* – pisze historyk literatury – *nie pozostawili szczególnie wartościowych dzieł, ale ich postawa oraz poglądy miały pewien wpływ na kształtowanie życia literackiego ostatniego ćwierćwiecza XIX wieku. Łączyła ich przede wszystkim reakcja przeciw literaturze romantycznej i niepodległościowej. (...) Ich twórczość zawierała jednak pewne wspólne cechy: sztucznemu, ich zdaniem, artyzmowi literatury romantycznej i fałszywemu moralizatorstwu przeciwstawiali dążenie do demaskowania hipokryzji mieszczańskiej, wprowadzili do literatury tematy, które dotychczas uznawane były za zakazane, niezgodne z moralnością. (...) Opisywali więc brzydotę, sięgali po ukazywaną bez pruderii tematykę erotyczną. Z pogardą odnosili się do wszelkich idei, zazwyczaj byli ateistami, antyklerykałami, antymilitarystami, dlatego zrzucano im często niemoralność i brak patriotyzmu* [4]. Opowiadanie Boito można uznać za śmiałe i pozbawione pruderii. Relacjonuje bowiem bez skrępowania romans pomiędzy młodą mężatką a austriackim oficerem, ukazując historię pełną namiętności i dramatyzmu.

Narracja opowiadania jest poprowadzona w pierwszej osobie. Hrabinę Livię Serpieri poznajemy jako dojrzałą, trzydziestodziewięcioletnią kobietę, piękną, otoczoną przez wielbicieli, bogatą... Pisze wspomnienia. W sekretnym notesie

(taki podtytuł ma zresztą opowiadanie – *Sekretny karnet hrabiny Livii*) opisuje wydarzenia z czasów, kiedy była młodą mężatką. *Miałam dwadzieścia lat i byłam oczywiście piękniejsza. Nie żeby rysy mojej twarzy uległy zmianie lub moja figura wydawała się mniej smukła i gibka, lecz w oczach miałam płomień, który teraz niestety powoli gaśnie. Czerń moich źrenic wydaje mi się, jeśli dobrze patrzeć, nieco mniej intensywna* [5]. Livia wychodzi za mąż za mężczyznę starszego od niej o czterdzieści lat. Robi to, ponieważ chce nosić klejnoty i suknie z dekoltami odsłaniającymi ramiona. Zamieszkuje w Wenecji i szybko nudzi się życiem u boku starego męża. Jest jednakże podziwiana, a przy tym piękna i pełna temperamentu. Ta cecha bywa we wspomnieniach hrabiny nieustannie podkreślana: młodość i gorąca krew. W owym czasie poznaje oficera austriackiego wojska. *Połączenie Adonisa i Alcyda. Blady i różowy, jasne kędzierzawe włosy, twarz bez zarostu, uszy tak małe, że można by je nazwać uszami młodej dziewczyny, błękitne lśniące oczy, wielkie i niespokojne. Wyraz twarzy chwilami łagodny, chwilami porywczy (...) Głowa dumnie osadzona na silnej szyi: ramiona nie były ani szerokie, ani masywne, ale opadały z gracją. Muskularne ciało zamknięte w białym mundurze austriackiego oficera (...) Silny, zepsuty, nikczemny. Podobał mi się* [6]. W taki sposób prezentują się bohaterowie historii. Historii – dodajmy – rozgrywającej się siedemnaście lat wcześniej, bowiem dystans pomiędzy obecnym wiekiem autorki wspomnień a jej ówczesną młodością jest wyraźnie zaznaczony. Historia, którą wspomina hrabina Livia, rozpoczyna się w 1865 roku, zaś na początku opowiadania czytelnicy poznają ją jako kobietę kilkanaście lat starszą. Robi swoje zapiski potajemnie, bo wydarzenia, o których opowiada, do najbardziej chlubnych nie należą. W romans wplątała się – by tak rzec – z nudów. Remigio Rutz (takie imię nosi w opowiadaniu bohater) okazał się odpowiednio uwodzicielski. Fakt, iż był żołnierzem austriackiego wojska, niespecjalnie jej przeszkadzał. Liczyła się namiętność. W tym czasie wybucha wojna. Młody człowiek chce się uchylić od odpowiedzialności wojskowej, przekupić lekarzy i spreparować fałszywe świadectwo o złym stanie zdrowia. A ponieważ są mu do tego potrzebne pieniądze, prosi o nie bogatą kochankę. Livia, nie dostrzegając cynizmu mężczyzny, daje mu biżuterię i własne pieniądze. Chce go uchronić od śmierci. Jednak w dramatyczny sposób poznaje prawdę. Zastaje swojego kochanka w ramionach innej kobiety, trwoniącego jej pieniądze i rzucającego jej w twarz obelgi. Nigdy jej nie kochał, chciał ją tylko wykorzystać. Upokorzona Livia decyduje się na ostateczny krok: składa donos na Remigia. Denuncjuje go jako dezertera, posługując się jako dowodem listem, w którym opisał jej szczegóły swojego oszustwa. Młody oficer zostaje skazany na śmierć.

Pisząc swoje wspomnienia, Livia wraca do wydarzeń, które zaważyły na jej życiu. Dlaczego je opisuje? W opowiadaniu przeważa ton usprawiedliwienia szaleństw młodości, hrabina – patrząc na dawne czasy z pozycji kobiety dojrzałej – wie, że postąpiła niegodnie. Była przecież taka młoda. Nie wydaje się jednak, aby te doświadczenia specjalnie ją zmieniły. W wieku trzydziestu dziewięciu lat Livia Serpieri nie jest ani lepsza, ani mądrzejsza. Jest w gruncie rzeczy tak samo bezmyślną kobietą, co sprawia, że czytelnik ani nie darzy jej sympatią, ani jej specjalnie nie współczuje.

Postacią mało sympatyczną jest także młody Remigio. Ze skąpych informacji w tekście czytelnik może wywnioskować, że ma do czynienia z młodym hulaką

spędzającym czas na romansach z weneckimi pięknościami. Livia darzy go uczuciem, ponieważ jest podobny do niej, równie młody i beztroski. Obydwoje niewiele interesują się polityką, aż do chwili, kiedy brutalnie wkroczy ona w ich życie.

Tło historyczne, okres Risorgimenta, jest w opowiadaniu Boito obecny, ale nie najważniejszy. Ponieważ hrabina (a to w końcu jej opowieść) zbytnio się tym nie zajmuje, fakty historyczne docierają do czytelnika w formie szczątkowej, są przez narratorkę spychane na bardzo odległy plan. *Zmysły* są więc opowiadaniem, które – w imię konwencji uprawianej przez pisarzy z kręgu cyganerii mediolańskiej – należy nazwać raczej melodramatem z epoki niż opowieścią historyczną. Pojedynczy bohater, w tym wypadku zakochana i zdradzona przez mężczyznę kobieta, mają w nim większe znaczenie niż analizy historyczne.

Zgodny z upodobaniami pisarzy cyganerii jest również sposób potraktowania głównego tematu opowiadania – miłości. Wątek miłosny został tu pokazany śmiało i wyraziście. Miłość jest prezentowana raczej jako zgubna namiętność aniżeli romantyczne uczucie. Ta namiętność może przynieść bohaterom tylko zło i zniszczenie. Nie mamy tu ani cienia wzniosłości, w jaką wyposażył miłość melodramat romantyczny. W melodramacie romantycznym wielkie uczucie, nawet jeśli było zakazane, miało cechy choroby duszy, nie zaś skłonności ciała. W opowiadaniu *Senso* zmysłowa pasja bohaterów przesłania im świat wokół. Livia, zaślepiona namiętnością, nie zwraca uwagi na nic, nie widzi wcześniejszego zachowania Remigia, nie dostrzega jego cynizmu, nie wie, że zmierza ku przepaści, do ostatecznej klęski.

Tak pokrótce przedstawia się literacki pierwowzór filmu Luchino Viscontiego. Trudno jasno odpowiedzieć, co w tej romansowej historii zainteresowało reżysera-neorealistę. O swoim gotowym już filmie powiadał tak (Paryż 1956): *Jest to film romantyczny (...) bohaterowie mają melodramatyczne rysy. Wykorzystuję je często. Dlatego mają je zarówno bohaterowie melodramatu, jak i sycylijscy rybacy-analfabeci. Przeniosłem uczucia wyrażone w „Trubadurze" ponad sceną, do opowieści o wojnie i buncie (powiedzmy jednak – by uniknąć zamętu – że określenie melodramatyczny nie ma w ustach Włocha tak pejoratywnego znaczenia, jakie ma we Francji)* [7]. Czy przeważył szalę temat fatalnego uczucia, który już wcześniej (*Opętanie*) interesował Viscontiego? Niezupełnie. W innym wywiadzie (1959) sam Visconti twierdzi coś zupełnie przeciwnego: *Interesował mnie przede wszystkim aspekt historyczny. Chciałem również, żeby film nosił tytuł „Custozza" (...) Od samego początku rola bitwy miała być bardzo ważna. Zamierzałem wziąć szerszy plan włoskiej historii i wydzielić z niego osobistą historię hrabiny Serpieri, która w takim ujęciu stałaby się nie kim innym, jak przedstawicielką określonej klasy społecznej* [8]. W opowiadaniu Boito nie ma zbyt wiele romantyzmu, nie ma też zbyt wiele historii i przyglądając się dokładnie obu wypowiedziom Viscontiego, zauważymy bez trudu, w jaki sposób zmienia on fabułę opowiadania Camillo Boito, realizując film, w którym romantyzm i polityczne dzieje Włoch odgrywają zasadniczą rolę.

Jak doszło do realizacji? Luchino Visconti wraz ze scenarzystką Suso Cecchi D'Amico zostali zaproszeni do współpracy przez Lux Film. Za pieniądze tej wytwórni Visconti miał wyreżyserować film pod tytułem *Marsz weselny*. Do realizacji z wielu przyczyn nie doszło i wówczas Cecchi D'Amico zaproponowa-

ła producentom przeniesienie na ekran opowiadania Boito. Na reżysera przewidziano Mario Soldatiego, a do współpracy przy scenariuszu został zaproszony pisarz Giorgio Bassani. W konsekwencji jednak pracę powierzono Viscontiemu. Reżyser przy pomocy Suso Cecchi D'Amico przygotował trzy kolejne wersje scenariusza[9]. Biorąc na warsztat treść opowiadania, dodał do niego mocno rozbudowany wątek polityczny. Rzecz dzieje się w Wenecji w 1866 roku, w przededniu wybuchu wojny z Austrią. Hrabina Serpieri jest kobietą mocno zaangażowaną w działania ruchu oporu. Wątek romansu z austriackim oficerem, przedstawicielem nieprzyjacielskiej armii, który w filmie nazywa się Franz Mahler, ma więc nieco odmienne znaczenie niż w tekście opowiadania. Tam był gorącym romansem znudzonej mężatki, tu zaś jest występkiem nie tylko wobec dobrych obyczajów, ale przede wszystkim wobec ideałów walki niepodległościowej. W scenariuszu pojawia się – nieobecna w opowiadaniu – postać kuzyna Livii, Ussoniego. Ussoni to człowiek, którego hrabina bezgranicznie podziwia: szlachetny i odważny przedstawiciel ruchu oporu, zupełne przeciwieństwo jej męża. Hrabia Serpieri jest bowiem człowiekiem o chwiejnych poglądach, współpracuje z Austriakami i dlatego nie zasługuje na szacunek swojej żony.

Pierwsza wersja scenariusza rozpoczynała się od sceny, w której Ussoni odwiedza Livię w szpitalu. Ta, w głębokim szoku, opowiada mu dzieje swojej hańbiącej miłości. Historia, którą hrabina relacjonuje kuzynowi, zaczyna się podczas patriotycznej manifestacji na placu św. Marka w Wenecji, a kończy scenią ostatniego spotkania kochanków. Z powodu donosu Livii Franz został aresztowany, a ona odwiedza go po raz ostatni w więzieniu. Film – zgodnie z informacją samego Viscontiego – miał nosić tytuł *Custozza*, przy czym sekwencja bitwy miała w nim większe znaczenie i była bardziej rozbudowana.

Druga wersja scenariusza nosiła tytuł *Letni huragan* i rozpoczynała się od sceny egzekucji Mahlera. W ostatnim ujęciu słychać strzały, huk bębnów i krzyk oddalającej się Livii. Wówczas zza kadru dobiega jej głos, zaczyna snuć swoją opowieść. W trzeciej wersji historia rozpoczyna się znów manifestacją patriotyczną. Zamiast jednak na placu św. Marka, manifestacja ma miejsce w teatrze La Fenice, podczas przedstawienia *Trubadura* Verdiego, tutaj zawiązuje się akcja: Livia stara się uratować swojego kuzyna Ussoniego, który podczas manifestacji wyzywa na pojedynek austriackiego oficera, tym oficerem jest Franz Mahler. Następuje pierwsze spotkanie. W tej scenie pojawia się także motyw narracji zza kadru, bohaterka zaczyna opowiadać: *Wszystko zaczęło się tamtego fatalnego wieczoru, 27 maja...*

Wszystkie trzy wersje scenariusza i w konsekwencji gotowy film przyjmują wątek narracji głównej bohaterki. Od początku twórcy filmu założyli więc, iż to, co oglądamy na ekranie, jest historią opowiadaną przez Livię. W pierwszych dwóch wersjach scenariusza dystans wobec wydarzeń z przeszłości był jednakże bardzo niewielki. Głos Livii cofał nas minimalnie w przeszłość, ostatnie sceny sugerowały, że historia dopiero co się zakończyła. W gotowym filmie wydarzenia śledzimy zgodnie z ich chronologią, ale bohaterka relacjonuje wypadki z jakiegoś dystansu. Jaki to dystans? Tego nie wiemy. Nie znamy obecnej sytuacji Livii, nie dowiadujemy się, czy jest już starszą kobietą, która przygląda się sobie z perspektywy lat, czy wspomina czasy niezbyt jeszcze odległe. Element narracji głównej bohaterki, utrzymanie całej historii niejako w perspektywie jej wspomnień to

pomysł, który reżyser zaczerpnął z opowiadania. Wszak Livię poznajemy w nim jako kobietę dojrzałą, która opisuje wydarzenia ze swojej burzliwej młodości. Jednakże w tekście literackim perspektywa teraźniejszości i przeszłości przeplata się stosunkowo często. W kilku miejscach Livia wraca do siebie jako do kobiety dojrzałej, opowiada o tym, co myśli i czuje teraz, kiedy wydarzenia sprzed lat ponownie wróciły we wspomnieniach. Natomiast w filmie rzeczywistość ekranowa to tylko rzeczywistość przeszłości, świat został wykreowary dzięki wspomnieniom bohaterki. Nie ma więc na ekranie miejsca na żadne „teraz". „Teraz" to tylko głos Livii dobiegający do nas z nieznanego czasu, zaś obraz został przez ów głos wykreowany, jest to tylko wspominanie przeszłości. Filmowa historia ogranicza się do samego romansu hrabiny, reżyser nie oferuje widzom żadnej możliwości uzupełnienia wiedzy o dalszych jej losach, sam zaś pomysł narracji zza kadru, który został zaczerpnięty z opowiadania, w prezentacji filmowego świata nie ma większego znaczenia. Zakładając perspektywę narracji w pierwszej osobie, reżyser nie wyciąga z tego dla filmu żadnych istotnych konsekwencji. Świat pokazywany na ekranie w żadnym wypadku nie jest światem prezentowanym z „czyjegoś" punktu widzenia. W filmie Viscontiego obraz na ekranie i głos zza kadru są odrębnymi jakościami, fakt wprowadzenia zewnętrznej wobec obrazu kategorii narratora personalnego (posługuję się tu terminem zaczerpniętym z książki Tadeusza Lubelskiego [10]) nie wpływa w istotny sposób – jak miało to miejsce w opowiadaniu – ani na konstrukcję fabularną filmu, ani na kreowaną w nim rzeczywistość.

Czy można jednak powiedzieć, że prezentacja świata w *Zmysłach* nie podlega żadnym wyraźnym regułom, ani że reżyser nie wybrał dla świata odpowiedniego modelu istnienia na ekranie? Przeciwnie. Ten model wydaje się jasno zarysowany. Realizując swój film, Visconti odwołuje się z całą świadomością do swoich doświadczeń teatralnych i kreuje rzeczywistość na modłę pełnej rozmachu scenografii, umieszczając swoich bohaterów w świecie pięknym i pełnym przepychu. Tym sposobem w filmie pojawia się tło, jakiego nie ma opowiadanie. Bohaterka tekstu Boito przynależy do świata, o którym w naturalny sposób nie myśli (jest bowiem jego częścią) ani którego nie specjalnie nie analizuje (to z kolei wykracza poza jej potrzeby i możliwości). Autor ogranicza temat opowiadania do samego romansu Livii i Remigia, a czyniąc z bohaterki również narratora, zamyka czytelnika niejako wewnątrz jej świata, ogranicza świadomie perspektywę, „skazując" go wyłącznie na to, co ona sama ma do powiedzenia. W filmie Viscontiego świat przedstawiony rozszerza się daleko poza granice postrzegania któregokolwiek z bohaterów. Ani Livia – mimo faktu werbalnej narracji – ani żaden inny bohater nie może być rozpoznany jako ten, „dla którego" i „przez którego" istnieje rzeczywistość. Jednakże – i tu dotykamy specyfiki dzieła Viscontiego – rzeczywistość przedstawiona na ekranie, materialny świat otaczający uczestników wydarzeń, ma wyraźne nacechowanie emocjonalne, jest światem istniejącym „jakoś", w sposób konkretny i dający się opisać. Jest przy tym światem różniącym się znacznie od kreacji literackiej – a nie chodzi tu bynajmniej o podstawową, ontologiczną różnicę pomiędzy literaturą a filmem, ale o sposób emocjonalnego nacechowania świata, jaki został w tym filmie przedstawiony, co zazwyczaj wyraziście podkreśla różnicę pomiędzy dwoma dziełami: filmowym i literackim.

Napisałam wcześniej, że realizując *Zmysły*, reżyser odwołuje się do własnej twórczości teatralnej. Co o niej piszą historycy teatru? *Wielki rozwój teatru włoskiego nastąpił po II wojnie światowej (...). Rozwojowi temu patronują dwaj reżyserzy, dwaj twórcy teatrów i kierunków artystycznych: Giorgio Strehler i Luchino Visconti. (...) Pierwszego charakteryzuje duża powściągliwość, rygor graniczący z surowością, drugiego przeciwnie – bogactwo, doprowadzona do przepychu dekoracyjność filmów panoramicznych. Gdy Visconti inscenizuje „Widok z mostu" (dek. M. Garbuglia, 1958), scena przedstawia wiszący most, ciągnący się w nieskończoność, wielkie domy ulicy – prawdziwie filmową, szerokoekranową dekorację. W „W wujaszku Wani" (dek. P. Tosi, 1955) wnętrza są głębokie, rozbudowane jak dla kamery filmowej, aby różne sceny można było kręcić w różnych „miejscach". W „Troilusie i Kressydzie", inscenizacji na wolnym powietrzu, Franco Zeffirelli wybudował dla Viscontiego całe średniowieczne miasto w konwencji miniatur z epoki, ale naturalnej proporcji (1949 rok)* [11]. Jak więc widać, w realizacjach teatralnych z tamtego czasu Visconti nie stroni od swoich przyzwyczajeń twórcy filmowego. Natomiast w produkcjach filmowych skłonność do teatralizacji świata na ekranie objawia się w sposób jawny i mający daleko idące konsekwencje właśnie przy okazji *Zmysłów*, w których rzeczywistość istnieje jako pełnoprawny bohater i jest nie tyle tłem dla postaci i wydarzeń, ile ich naturalnym, współobecnym uczestnikiem.

Film rozpoczyna się od sceny przedstawienia operowego w teatrze La Fenice. Grany jest właśnie *Trubadur* Verdiego. Pierwsze ujęcie prezentuje śpiewaków na scenie, którzy na tle konwencjonalnej dekoracji wykonują duet miłosny Leonory i Manrica. Potem Manrico występuje na środek, intonując słynną arię *Di quella pira*, przy której chór powtarza dramatyczne wezwanie *Do broni! Do broni!* Jest to sygnał rozpoczęcia manifestacji patriotycznej. Publiczność skanduje: *Niech żyją Włochy*! sypią się ulotki, orkiestra i śpiewacy milkną. Sceneria teatru La Fenice jest imponująca. Kiedy kamera panoramuje wnętrze teatru, widać, że dekoracyjność samej widowni przewyższa bogactwo scenografii na scenie. Wolny przejazd kamery pozwala podziwiać pyszne wnętrze i toalety dam – świat arystokracji weneckiej wart jest równej, a może nawet większej uwagi, co świat wykreowany na operowej scenie. Zestawiając te dwa światy: realny (w świecie fikcji filmowej) i teatralny, reżyser czyni aluzję do przyjętego w dziele filmowym sposobu kreacji rzeczywistości. Będzie więc ta rzeczywistość nie tyle „prawdziwa", w naturalny sposób przeniesiona do dzieła filmowego, ile „sztuczna", skonstruowana na potrzeby samej historii, po to aby nadać odpowiedni wizerunek. Dziejom nieszczęśliwej miłości hrabiny Livii Visconti nadaje w ten sposób rozmach spektaklu operowego z jego urzekającym bogactwem i wysoką – dzięki muzyce – temperaturą emocjonalną.

(...) w operze sceneria jest sztuczna, umowna, tłem akcji nie jest rzeczywistość żywa, naturalna, tylko scenografia. W filmie zamiast dekoracji pokazuje się nam rzeczywisty pejzaż, rzeczywistą bitwę, rzeczywiste morze. (...) W operze przywykliśmy do ujmowania całej sceny i akcji w niej przedstawionej. W filmie dane nam są wycinki akcji, zbliżenia, szczegóły... – pisze Zofia Lissa [12] (co można odnieść do spektaklu teatralnego w ogóle, nie tylko do opery). Z tych powodów przywykło się uważać, że konwencja parateatralna jest w kinie nie do przyjęcia, jest niefilmowa, ogranicza naturalne właściwości medium, często sprawia, że

przenoszone za pomocą tej konwencji dzieła, wiodą na ekranie żywot dziwnych tworów narodzonych ze skrzyżowania dwóch różnych jakości estetycznych. Nie byłoby jednakże kino sztuką żywą, gdyby w umiejętny sposób nie przyswajało sobie zdobyczy innych dziedzin i transponując je twórczo na własne potrzeby, rozszerzało swoje możliwości kreacyjne. Przypadek *Zmysłów* Viscontiego jest zobrazowaniem tej metody realizacyjnej, a fakt, iż mamy do czynienia z adaptacją tekstu literackiego, który sam nie musi prowadzić do wybrania takiej właśnie metody, sprawia, że mamy do czynienia z adaptacją twórczą, w tym konkretnym przypadku wysoce przewyższającą oryginał rangą artystyczną.

Zmysły dzielą się wyraźnie na trzy części. Te części są związane z miejscem akcji. Część pierwsza rozgrywa się w Wenecji – tam zawiązuje się historia, tam rozpoczyna się romans Livii i Franza. W części drugiej przenosimy się do wiejskiej posiadłości rodziny Serpieri. Tu romans ma kulminację, a zaślepienie zakochanej kobiety osiąga szczyt (daje kochankowi pieniądze powierzone jej przez przyjaciół z ruchu oporu). I wreszcie część trzecia, dziejąca się w Weronie – tu dojdzie do ostatecznej konfrontacji i dramatycznego finału. Livia przekona się, że Franz jej nie kocha i pod wpływem szaleńczego impulsu denuncjuje go jako dezertera.

Tłem pierwszej części jest Wenecja i chyba lepszego miejsca dla romantycznej przygody nie można sobie wyobrazić. Paradoksalnie jednak w filmie Viscontiego Wenecji prawie nie ma, miasto – z jego normalnym życiem i mieszkańcami – niemal nie istnieje, zredukowane do kilku pojedynczych obrazów. Nie ma weneckiego sztafażu: gondoli, placu św. Marka, gołębi. Obraz miasta jest stworzony na potrzeby fabuły i istnieje o tyle, o ile wymaga tego charakter prezentowanej sceny. Najbardziej liryczna i nastrojowa, a jednocześnie najbardziej „wenecka" jest Wenecja w scenie nocnego spaceru, podczas którego Livia i Franz pierwszy raz zbliżają się do siebie. W tej scenie obraz miasta daleki jest jednak od naturalności. Bohaterowie przechadzają się pustymi ulicami. Maleńki mostek nad kanałem, refleksy światła odbijającego się w wodzie, płaska ściana domów, tworzących niemal sztuczną, tekturową dekorację – wszystko to sprawia, że Wenecja przypomina bardziej wystudiowany fragment scenografii niż rzeczywiste miasto. Kamera towarzyszy bohaterom, podążając za nimi w pewnej odległości. Pokazuje ich najczęściej w planach ogólnych i średnich, ukazując małe sylwetki na tle granatowo-czarnych ścian i bruków. Ten styl zdjęć utrzymuje się zresztą przez większą część filmu. Powolne jazdy kamery, mało planów bliskich i detali (tych ostatnich nie ma prawie wcale), stylizowanie kadrów na sposób malarski (w drugiej części filmu tak pokazana jest wiejska posiadłość hrabiny, w taki sposób skomponowana jest również sekwencja bitwy), wszystko to sprawia, iż rzeczywistość w filmie ma charakter gigantycznej scenografii, a nie naturalnego otoczenia bohaterów.

Zofia Lissa pisze dalej: *W filmie nastawiamy się na wizualność jako na rekonstruowaną rzeczywistość, a nie na umowne widowisko sceniczne, którego forma istnienia jest inna niż „w życiu". W filmie to, co widzimy, jest właśnie „jak w życiu" lub – zależnie od gatunku filmowego – „prawie jak w życiu". W każdym razie elementy obrazów są tylko fotograficzną rekonstrukcją przedmiotów realnych, w operze przedmioty realne są operową reprezentacją konwencjonalnego świata scenicznego. Wprawdzie – jak to już podkreśliliśmy – i w filmie świat*

przedstawiony reprezentuje „świat filmowy", ale poprzez znacznie silniejszy współczynnik realności, mimo iż tylko fotograficznie podany [13].

Bardzo charakterystyczna dla filmu Viscontiego jest widoczna dominacja wnętrz nad plenerem, a to w prostej linii również może być zaczerpnięte z tradycji teatralnej. Pokazując wnętrza, Visconti dba jednak bardzo o wrażenie realizmu. Nie są to wnętrza zbyt bogate, kadr jest „oczyszczony", czasem nawet pusty, ale wrażenie „prawdziwości" świata przedstawionego jest tu większe niż w przypadku scen tzw. realistycznych, a więc takich, które pokazują miasto, wieś czy nawet obrazy bitwy. Gdyby więc pokusić się o dookreślenie ontologicznego statusu rzeczywistości pokazywanej w *Zmysłach*, można śmiało stwierdzić, że „jak w życiu" istnieje w tym świecie to, co rekonstruowane we wnętrzach, wyznaczone przez kostium i przedmiot, zaś z tradycji teatralnej wywodzi się to, co istnieje „na zewnątrz" – miasto, plener, bitwa. Dlatego w konstrukcji świata przedstawionego *Zmysły* zbliżają się bardziej do formy spektaklu scenicznego niż filmowo pojętego realizmu.

Taki sposób traktowania rzeczywistości wpływa rzecz jasna na opowiadaną w filmie historię. Losy bohaterów w opowiadaniu Boito są pozbawione wielkiego rozmachu, bowiem narratorka koncentruje się na relacjonowaniu wydarzeń ze swojego życia. W filmie mamy wprawdzie narratora personalnego, ale obraz rzeczywistości, jej estetyczne – by tak rzec – bogactwo nadaje faktom spektakularną oprawę, a relacja bohaterki jest w takim świetle jedynie uzupełnieniem.

Kolejna zmiana, którą scenarzyści wprowadzili do filmu, dotyczy samych bohaterów. W opowiadaniu Livia i Remigio są młodzi i lekkomyślni. Ich wielka namiętność rodzi się w sposób dla czytelnika oczywisty. Livia jest piękna i podziwiana, a przy tym płocha i skora do romansów, Remigio zaś jest znanym wśród wenecjanek uwodzicielem. Naturalny zatem wydaje się zarówno fakt, że piękna żona hrabiego Serpieri zainteresuje wytrawnego zdobywcę kobiecych serc, jak i że znudzona piękność spojrzy łaskawie na zaloty młodego oficera. Bohaterka Viscontiego nie jest ani płocha, ani znudzona i – co najważniejsze – nie jest już tak młoda. To piękna, dojrzała kobieta oddana sprawom polityki. Pomysł dodania lat swojej bohaterce reżyser prawdopodobnie zaczerpnął z opowiadania. Livia, kobieta w wieku trzydziestu dziewięciu lat, relacjonuje w nim wydarzenia z czasów młodości. Kiedy zaś poznajemy ją w filmie, nie jest już młodą dziewczyną. Reżyser wykorzystał pomysł samego Boito, który wprowadził do opowiadania dwie Livie – starszą i młodszą. Visconti jednak zdecydował się pozostać przy postaci starszej Livii, ją właśnie czyniąc bohaterką romansu. Franz Mahler pozostał za to w wersji filmowej człowiekiem młodym, młodszym od hrabiny, co zresztą sam chętnie podkreśla. Fakt różnicy wieku pomiędzy bohaterami nadaje romansowi odmienny niż w opowiadaniu charakter. Livia przeżywa swoją miłość w sposób głęboki, można nawet powiedzieć – desperacki. Prawdopodobnie wie, że jest to ostatnia wielka miłość, jaka czeka ją w życiu. Nie jest kobietą żyjącą w szczęśliwym małżeństwie, nie ma złudzeń co do swojej przeszłości. Młody Franz jest dla niej darem, umożliwia jej zerwanie z dotychczasowym jałowym życiem, w którym tylko pomaganie kuzynowi i jego przyjaciołom z ruchu niepodległościowego ma jakiekolwiek znaczenie.

Jednym z ulubionych pisarzy reżysera był zawsze Stendhal – pisze Alicja Helman – *i to inspiracja „Pustelnią parmeńską" przydaje „Zmysłom" zarówno głębi, jak*

i wyrazu. Postać Livii wzorowana jest na, zakochanej w swoim bratanku, księżnej Sanseveriny, jednym z najwspanialszych portretów kobiecych, jaki znaleźć można w literaturze. Piękna, pełna temperamentu i sprzeczności, zdolna do czynów szalonych, księżna urzeka i fascynuje, podobnie jak Livia w świetnej interpretacji Alidy Valli [14]. Istotnie, bohaterka filmu Viscontiego ma wiele podobieństwa do heroiny Stendhala. Kontekst literacki można jednak rozszerzać. Livia – bohaterka pełnego rozmachu melodramatu – przypomina inne wielkie postaci kobiece dziewiętnastowiecznej literatury wraz z ich buntem przeciwko konwenansom, rozpaczliwym poszukiwaniem miłości i chęcią zaznaczania swojego miejsca w męskim świecie. Jest – jak o sobie mówi – *Włoszką, mężatką, kobietą, która przez całe swoje życie nie zrobiła niczego lekkomyślnie.* A przecież pod wpływem wielkiego uczucia jej zdrowy rozsądek pryska. *Gdyby ktoś mi powiedział – Masz tylko teraźniejszość, nie masz jutra i nie będziesz go miała, poczułabym się tak, jak gdyby lekarz mi powiedział: Umierasz, zostało ci tylko kilka godzin życia. A teraz wiem, że to prawda. Istnieje tylko to, co jest, Franz, bez jutra.*

W równym stopniu jak postać hrabiny Serpieri, w filmowej wersji *Zmysłów* zmianie podlega także postać jej kochanka. Zrazu wydaje się on rzeczywiście wytrawnym uwodzicielem, który tym razem upodobał sobie jako następną ofiarę, piękną i – co ważne – bogatą Livię. W miarę rozwoju historii dowiadujemy się, jak bardzo jest cyniczny, ale i jak bardzo żałosny. *Ten piękny Narcyz, zakochany w swoim ciele, którego nie chciałby narazić na szwank na froncie, wyposażony został w świadomość swojej kondycji. Franz Mahler należy do świata, którego świetność wraz z chylącym się ku upadkowi cesarstwem austro-węgierskim odchodzi w bezpowrotną przeszłość. Żyje w poczuciu zbliżającego się zmierzchu, a gwałtowne kryzysy znamionujące narodziny nowego świata nic go nie obchodzą* [15]. Potwierdzeniem tej postawy są słowa Franza: *Za kilka lat Austria przestanie istnieć. Zniknie cały świat, ten, do którego należymy ty i ja. Nowy świat, o którym mówi twój kuzyn, w ogóle mnie nie interesuje. Znacznie lepiej jest nie być zamieszanym w tę historię i czerpać przyjemność skąd się da.* Franz jest cyniczny, ale ten cynizm ma źródło w głębokim strachu przed przyszłością. Świat znany i oswojony chyli się ku upadkowi, a wraz z nim odchodzą w przeszłość jego mieszkańcy. Ta świadomość jest dla Franza bolesna i wpływa na kształt jego postawy wobec ludzi, nawet wobec zakochanych w nich kobiet.

W tej perspektywie problem pieniędzy, które Livia daje Franzowi, nabiera także głębszego znaczenia. W opowiadaniu Livia oddaje kochankowi biżuterię i pieniądze, które należą do niej. Czyni to zresztą – jak sama wspomina – nie po raz pierwszy, ponieważ Remigio często prosił ją o pieniądze. W filmie Franz postanawia wykorzystać majątek Livii tylko jeden raz, ale za to jakże perfidnie. Igra umiejętnie z jej uczuciem, wiedząc że zakochana kobieta gotowa jest na wszystko. I Livia daje mu te pieniądze. Oddaje mu rzecz, która do niej nie należy. Ofiaruje mu pieniądze, które Ussoni i jego przyjaciele zostawili jej na przechowanie. Tym sposobem nie tylko poniża siebie, ale i zdradza tych, którzy jej zaufali. Oddaje pieniądze należące do ruchu wyzwoleńczego austriackiemu oficerowi! Kiedy odkrywa prawdę, składa donos na Franza, nie tylko dlatego, że – jak w wypadku literackiej bohaterki – czuje się zdradzona, ale przede wszystkim dlatego, że została poniżona i odepchnięta przez kogoś, kto – już o tym wie – nie jest jej wart, a kogo kochała i prawdopodobnie kocha nadal.

Zarówno bohaterowie Viscontiego, jak i sposób przedstawienia wydarzeń odbiegają daleko od literackiego pierwowzoru. Kiedy sięgniemy do opowiadania, nie odnajdziemy tam historycznego rozmachu ani szczególnie interesujących postaci – poza narratorką nikt nie zasługuje na większą uwagę. Metoda adaptacyjna Viscontiego polega zatem na rozszerzeniu materiału opowiadania, z którego czerpie on jedynie sam schemat wydarzeń. Jest to częsty przypadek filmów, które za podstawę mają teksty mało skomplikowane, niezbyt wartościowe, nierzadko błahe. Po wprowadzeniu do scenariusza materiału fabularnego, który jest zaczerpnięty z takiego tekstu, pozostaje zwykle ogromny obszar do wypełnienia, przestrzeń, którą reżyser może kształtować dowolnie, zgodnie ze swoimi upodobaniami. Tworzy wówczas film na miarę własnych potrzeb i w efek-

cie mamy do czynienia z dziełem, w którym pierwowzór literacki odgrywa minimalną rolę, a nad całością rozpościera cień wyrazista sylwetka reżysera-adaptatora.

Jeśli więc spojrzymy na *Zmysły* w kontekście upodobań artystycznych Viscontiego, dostrzeżemy, że są one bezbłędną zapowiedzią charakterystycznego stylu reżysera z późniejszego okresu twórczości. Dość osamotnioną uwzględniwszy filmografię twórcy do początku lat sześćdziesiątych. W 1960 roku Guido Aristarco pisał o nich jeszcze: *„Zmysły" nie są filmem o ruchu Risorgimento, ale na jego temat wywołują masę sugestii i refleksji krytycznych (...); są filmem historycznym w pojęciu „gramsciańskim" (...). W autobiografii samego twórcy „Zmysły" są łabędzim śpiewem o świetności starego świata, do którego Visconti jeszcze należy i od którego równocześnie oddala się, aby wejść w nową rzeczywistość. Poza swoimi walorami i znaczeniem historycznym „Zmysły" są (...) filmem pełnym świadomej szlachetności, w którym autokrytyka czy zwykła konstatacja faktów z pozycji postępu historycznego nie prowadzi do nostalgii za heraldycznym sztandarem, który stracił już lub traci wszelką wartość i znaczenie* [16]. W kontekście całego dorobku filmowego Viscontiego *Zmysły* nie wydają się już tak pozbawione nostalgii za „świetnością starego świata". Przeciwnie. Ich konstrukcja wizualna, ich teatralno-operowa stylizacja sprawia, że świat przedstawiony jawi się nam w sposób nacechowany emocjonalnie. Szczególny sposób patrzenia na rzeczywistość jest znakiem firmowym późnych filmów Viscontiego. Jego kamera jest subiektywna i to nie w tym znaczeniu, jakie nadaje mu terminologia techniczna (budowanie ujęcia z punktu widzenia jednego z bohaterów). Pojęcie „subiektywna" zostało tu użyte w znaczeniu, jakie nadaje mu Warren Bass. Pod pojęciem subiektywizmu rozumie on taki sposób pokazywania rzeczywistości, dzięki któremu widzowie mają przeczucie istnienia kogoś „kto patrzy". Nie jest to stuprocentowa wiedza, bowiem „ten ktoś" zaznacza swoją obecność bardzo delikatnie, ale każdorazowe spotkanie światem filmowym pokazywanym w ten sposób, to spotkanie – jak powiada Bass – z *osobowością kryjącą się za kamerą, którą osobowość ta posługuje się, by przedstawić swój punkt widzenia* [17]. Większość filmów Viscontiego, które zostały zrealizowane w drugim okresie jego twórczości, bezbłędnie odpowiada temu opisowi. Począwszy od *Lamparta* (1963), a skończywszy na *Niewinnych* (1976), prezentacja rzeczywistości w filmach Viscontiego ma cechy subiektywne. Spojrzenie „demonstratora" jest w nich naznaczone nostalgią za światem, który już nie istnieje, a który na czas dwugodzinnej projekcji został w cudowny sposób wskrzeszony. Stąd długie ujęcia, pozwalające nacieszyć oko pięknem drobiazgów, strojów i mebli, stąd powolne ruchy kamery, która smakuje każdy szczegół, starając się najwierniej oddać wrażenie prawdy. Bowiem świat ten, w sposób zadziwiający, nosi cechy prawdziwości, dzięki czemu widz może uwierzyć w jego istnienie, odczuwać jego bliską obecność – rzecz, w filmach posługujących się historycznym kostiumem, nie tak znów częsta.

W konfrontacji z późniejszymi filmami *Zmysły*, w warstwie wizualnej, wydają się skromniejsze. Mimo historycznego kostiumu, nie mają jeszcze rozmachu *Lamparta*, wysublimowania *Śmierci w Wenecji* ani przepychu *Niewinnych*. Jednak nie to jest najważniejsze. To bowiem właśnie w *Zmysłach* po raz pierwszy można dostrzec ślady przyszłych fascynacji reżysera. Wprawdzie świat wykreo-

wany dzięki adaptacji opowiadania Boito to świat wielkiego spektaklu, lecz świat ów został stworzony nie tyle dzięki wystawności scenograficznej, ile świadomej stylizacji i preferencjom teatralnym. Melancholijny „demonstrator" rzeczywistości – tak istotny rys późniejszych filmów Viscontiego – nie pośredniczy tu jawnie między widzem a rzeczywistością na ekranie. Jednak w *Zmysłach* – po raz pierwszy w filmografii reżysera – na ekranie zagościła przeszłość i już tutaj ma ona nostalgiczne cechy świata przemijającego, świata, który za moment przestanie istnieć. W późniejszych filmach Viscontiego „melancholijny demonstrator", ukryte za kamerą subiektywne oko, ma często na ekranie swojego reprezentanta. Jest nim postać bohatera, który – jak książę Salina, król Ludwig Bawarski czy też kompozytor Gustaw Aschenbach – jest obdarzony świadomością schyłku epoki, poczuciem, że świat znany i oswojony odchodzi bezpowrotnie, a wraz z nim giną cenne wartości: sztuka, piękno i ład. Świat w *Zmysłach* ma również swojego bacznego obserwatora, jest nim Franz Mahler, cyniczny kochanek hrabiny Serpieri. Przekształcając literacki pierwowzór Remigia w postać o cechach dekadenckiego myśliciela, Visconti tworzy protoplastę wielu swoich charakterystycznych bohaterów. Franz Mahler nie jest jednakże naznaczony smutną rezygnacją dojrzałego człowieka. Mahler jest młody i zepsuty, odwraca się z odrazą od czasów, w jakich przyszło mu żyć. Jego młodość niesie na sobie piętno zrujnowanego życia, jest młodością zdeprawowaną, bez nadziei na przyszłość, a to sytuuje Franza w galerii innych bohaterów Viscontiego – młodzieńców podobnych Tancrediemu z *Lamparta*, Martinowi Essenbeckowi ze *Zmierzchu bogów*, Konradowi z *Portretu rodzinnego we wnętrzu*: amoralnych dandysów, pięknych, złych i zakochanych w sobie.

Z perspektywy zamkniętej twórczości Luchino Viscontiego widać wyraźnie, że opowiadanie Camillo Boito było tylko pretekstem do realizacji osobistego zamysłu reżysera. Podstawa literacka jest tu głęboko ukryta za materią filmową i to zarówno w warstwie fabularnej, jak i w sposobie prezentacji samej rzeczywistości, która przecież dla obydwu dzieł jest rzeczywistością historycznie tą samą. Dosyć w końcu trywialnej melodramatycznej treści opowiadania Visconti nadał cechy historii dramatycznej, zaczerpniętej z wielkich powieści dziewiętnastowiecznego realizmu: wysublimował swoich bohaterów, zindywidualizował ich daleko bardziej niż sam autor. Rzeczywistość zaś skonstruował według własnych preferencji estetycznych, które w późniejszym czasie zyskały miano elementów stylu artystycznego Viscontiego-reżysera.

W wywiadzie dla „Cahiers du Cinéma" reżyser mówił na temat różnicy pomiędzy zakończeniem pierwszej wersji scenariusza a gotowym filmem: *Pierwsza wersja nie zamyka się wraz ze śmiercią Franza. Widzimy tam Livię idącą wśród grupy pijanych żołnierzy. Sekwencja końcowa pokazuje małego austriackiego żołnierza, bardzo młodego, około szesnastu lat, zupełnie pijanego, opartego o mur, śpiewającego pieśń zwycięstwa zasłyszaną w mieście. Potem przerywa i płacze, płacze, płacze... krzycząc: Niech żyje Austria!* [18] Pojedyncze zwycięstwo Austriaków nie zmienia faktu, że kończy się ich panowanie w Wenecji, a przez to jakiś znany porządek załamuje się. Sekwencja ta nie weszła do filmu, ale jej znaczenie przenoszą słowa Franza o upadku świata, do którego należą on i hrabina Serpieri. Dzięki takim zmianom, jak charakter postaci Mahlera, *Zmysły*

mogą być traktowane jako zapowiedź kolejnych filmów Viscontiego. Adaptacja krótkiego opowiadania mediolańskiego architekta po raz pierwszy ujawniła artystę, który lubi patrzeć wstecz. Jednakże nie robi tego jak historyk. Przeszłość oznacza dla Viscontiego własną tradycję, ku której zwraca się z wielką chęcią, odnajdując w niej osobiste korzenie duchowe. Literatura i muzyka XIX wieku są dla niego schronieniem lepszym niż ubogie przedmieścia Rzymu czy wioska sycylijskich rybaków. Adaptując w 1954 roku krótki tekst Camillo Boito, reżyser potraktuje go jedynie jako pretekst. Właściwym celem nie jest tu adaptacja rozumiana jako konkretny proces twórczy, pojmowany często – w przypadku artystów podobnych Viscontiemu – jako poszukiwanie w języku jednej sztuki (w tym wypadku filmu) takich szczególnych właściwości, które nie tylko pozwalają zapożyczać fabułę i bohaterów, ale przede wszystkim kreować obraz świata stworzonego za pomocą języka sztuki całkowicie odmiennej (w tym przypadku literatury). Celem realizacji *Zmysłów*, gdzie z tekstu literackiego został przeniesiony tylko zarys fabularny, jest raczej wielka chęć wykreowania na ekranie świata, jakiego Boito nie opisał, ponieważ przyjęta przez pisarza konwencja wykluczała taki opis. Visconti zaś pokazał świat, w jakim mogliby żyć bohaterowie oper Verdiego i powieści Stendhala, świat pełen arystokratycznej szlachetności, lecz równocześnie świat naznaczony upadkiem. Tak więc – powtórzmy to po raz kolejny – to w *Zmysłach*, zrealizowanych pomiędzy *Najpiękniejszą* a *Białymi nocami*, trzeba szukać początku drogi, którą w 1963 roku wyznaczyła adaptacja powieści Giuseppe Tomasi di Lampedusy *Lampart*, a zamknęła, w 1976, adaptacja powieści Gabriela D'Annunzio – *Niewinne*.

JOANNA WOJNICKA

---

[1] Cyt. za: C. Minetti, *Luchino Visconti: cinema, teatro, musica*, Udine 1994, s. 20-21.

[2] Tamże.

[3] Por.: L. Schifano, *Luchino Visconti. Les feux de la passion*, Flammarion 1989, s. 314-325.

[4] J. Heistein, *Historia literatury włoskiej*, Wrocław 1987, s. 197-198.

[5] Korzystam z francuskiego przekładu opowiadania C. Boito, *Senses*, Edition Actes Sud 1983, s. 10.

[6] Tamże, s. 14.

[7] Cyt. za Ch. Chaboud, *Senso et l'opera*, „Premier Plan", Lyon 1961, nr 17, s. 97.

[8] „Cahiers du Cinéma", 1959, nr 93 cyt. za: L. Visconti. *Stati, swidietelstwa, wyskazywanija*, Moskwa 1986, s. 225.

[9] Wszystkie informacje dotyczące pracy nad realizacją filmu *Zmysły* podaję za książką C. Minetti, dz. cyt., s. 48-50.

[10] T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-61*, Kraków 1992, s. 21.

[11] Z. Strzelecki, *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970, s. 243.

[12] Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 356.

[13] Tamże, s. 357.

[14] A. Helman, *Luchino Visconti*, w: *Mistrzowie kina europejskiego*, Łódź 1996, s. 208.

[15] Tamże.

[16] G. Aristarco, *Doświadczenia kulturowe i źródła twórczości Luchino Viscontiego*, tłum. M. Łuszczyński, w: „Film na Świecie", nr 1-2, 1977, s. 14-15.

[17] W. Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992, s. 139.

[18] Cyt. za C. Minetti, dz. cyt., s. 51.

Portrety dam

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Autor recenzji *Portretu damy* Henry'ego Jamesa, która ukazała się na łamach „The Atlantic Monthly" w styczniu 1882 roku, tuż po pierwszym wydaniu powieści w formie książkowej, chwali przede wszystkim bogactwo zawartych w niej portretów psychologicznych oraz oryginalną metodę zapoznawania z nimi czytelników. Bohaterowie zostają tak skonstruowani, że każdy ruch, zachowanie, postawa ilustrują ich charakter, dając wyobrażenie całej osobowości. Odautorskie komentarze – podkreśla recenzent – nie służą tu generalizującym refleksjom, ale dogłębnemu wyjaśnieniu motywacji słów i działań uczestników akcji. Uwaga Henry'ego Jamesa jest skoncentrowana przede wszystkim na Isabel Archer, którą w opinii recenzenta można uznać za postać reprezentatywną dla stylu życia współczesnych mu kobiet. Dążność do wolności, niezależności, zdecydowanie, z jakim Isabel stara się być panią swojego przeznaczenia, a w końcu bezsilność wobec losu są przez krytyka odczytywane jako cechy odpowiadające aktualnym warunkom. Dzięki nim Isabel jest postacią robiącą wrażenie, przyciągającą uwagę czytelnika, który zafascynowany jej siłą i stanowczością podąża za jej życiem z takim zaangażowaniem, że kiedy wpada ona w sidła Gilberta Osmonda, wywołuje to oburzenie, a *miejsce szczerego podziwu zajmuje wówczas wielkoduszny żal* [1].

Historycy literatury zwracają natomiast uwagę na inne aspekty prozy Henry'ego Jamesa, wpisując ją w szerszy kontekst amerykańskiego realizmu przełomu wieków. Realizm amerykański jest w opinii Roberta Schulmana [2] zjawiskiem niejednorodnym, definiowanym w XIX wieku częściowo przez to, co ludzie z danego pokolenia uznawali za wiarygodne, możliwe do przyjęcia i odpowiadające prawdziwemu życiu, a częściowo przez to, na co przedstawiciele klasy średniej reagowali spychaniem poza granice możliwości akceptacji. Najważniejsza w przypadku Henry'ego Jamesa jest deklarowana przez niego wolność twórcy do wyboru zarówno tematu, jak i sposobów rozpatrywania go. Viola Sachs [3] zwraca uwagę, że dla urodzonego w Ameryce pisarza, *gdzie nieufność wobec wzruszeń estetycznych i wobec ludzi, którzy różnią się od innych, była tak długotrwała i dławiąca,* Europa stwarzała szansę autentycznego bycia sobą. Spoglądając z dystansu na *posępną monotonię amerykańskiej niewinności* [4], koncentrował się on przede wszystkim na analizie kultury amerykańskiej, rządzących nią zasad i mechanizmów rodzenia się konkretnych postaw życiowych. Szczególnie interesowała go konfrontacja przedstawicieli tej kultury z przyciągającą swoją bogatą tradycją kulturą europejską, której wyrafinowany styl tak daleko odbiegał od purytanizmu nowego kontynentu. W obliczu tej konfrontacji stawiał najczęściej entuzjastycznie nastawione do świata, wrażliwe kobiety, spontanicznie chłonące

wszystko, co przynosi życie, chociaż najczęściej ich nadzieje i plany nie zostają zrealizowane.

W przedmowie do jednego z amerykańskich wydań *Portretu damy* autor nazwał go *portretem młodej kobiety, która sprzeciwiła się swojemu przeznaczeniu* [5]. Jane Campion uznała to wnikliwe studium za intrygujący materiał do zrobienia filmu, odnajdując w osobie Isabel Archer idealną bohaterkę. Nieco naiwna cudzoziemka, która w trakcie poznawania tak pociągającego ją świata i rządzących nim mechanizmów pozbywa się kolejnych złudzeń, okazuje się wymarzonym typem postaci dla nowozelandzkiej reżyserki. Całą swoją twórczość poświęciła ona bowiem pokazywaniu doświadczeń i przeżyć kobiet, towarzyszących kształtowaniu przez nie własnej tożsamości, rodzącej się w oparciu o często dotąd tłumioną lub ograniczaną indywidualność. Uzyskiwanie przez kobiety samoświadomości jest dla Jane Campion zjawiskiem fascynującym, bez względu na to, w jakich realiach i w jaki sposób proces ten zachodzi. Mimo umieszczania akcji filmów raz w scenerii współczesnego świata, innym razem w dziewiętnastowiecznych realiach, główne zagadnienie pozostaje takie samo, a zastosowane środki filmowe, odmienny kostium, tło historyczne i społeczno-obyczajowe służą jedynie wzbogaceniu spojrzenia i wydobyciu z interesującej kwestii coraz to nowych aspektów, często niedostrzegalnych w normalnych warunkach. Postawa reżyserki narzuca podejście do dokonanej przez nią adaptacji, które musi uwzględniać specyfikę jej zainteresowań oraz preferencji tematycznych i stylistycznych, wyraźnie obecnych w całej twórczości. Alicja Helman zwraca uwagę, że *adaptacja jest praktyką kinową, której znaczenie wyrasta poza obróbkę materiału literackiego (...), film przyswaja bowiem ogromny i bardzo różnorodny repertuar tradycji kulturowej, jak i współczesnej kultury oraz cywilizacji* [6]. Posługuje się gotowym, urozmaiconym materiałem i pozbawiając go pierwotnego kontekstu umieszcza w całkowicie nowych, mających jednak decydujące znaczenie dla jego odbioru, sytuacjach komunikacyjnych. Dzięki temu, że adaptacja jest swoistą techniką kompozycyjną, nie mającą ograniczeń, udaje się osiągnąć wysoki stopień jej *intertekstualności i złożoności kulturowej* [7], stanowiący odbicie indywidualnego stylu autora.

Feministki zarzucają klasycznemu modelowi kina, że jest on zbudowany wokół jednoznacznie męskich spojrzeń: spojrzenia kamery w momencie filmowania, spojrzenia mężczyzny-bohatera opowieści oraz spojrzenia widza – będącego z założenia mężczyzną. Jane Campion łamie te fundamentalne wytyczne twórczości filmowej, podporządkowując je kobiecie. Nie pokazuje więc pasywnych kobiet, które zniewalają swoim wdziękiem widzów, funkcjonujących w filmie na zasadzie obiektów do oglądania, biernie uczestniczących w akcji. Fabuła i wszystkie rozgrywające się wydarzenia zostają zaprezentowane z punktu widzenia kobiet i to ich spojrzenie konstytuuje ekranową hierarchię. Z przedmiotu admiracji przekształcają się w podmiot, w sprawcę, a nie tylko odtwórcę wydarzeń, narzucając widowni swoje spojrzenie na świat. Zarówno Janet Frame z filmu *Anioł przy moim stole* (1990), jak i Ada z *Fortepianu* (1993) należą do specyficznego typu bohaterek. Ich „inność" – dziwaczna fryzura i bujna wyobraźnia Janet, konsekwentne milczenie Ady – skazują je początkowo na całkowite wyalienowanie z rzeczywistości. Akceptacja przez te wrażliwe kobiety swojej odmienności pojawia się stopniowo, bowiem wraz z poznawaniem włas-

Jane Campion

Anioł przy moim stole, reż. Jane Campion (1990)

nej psychiki, uświadamianiem sobie własnych pragnień i możliwości, systematycznie odchodzą od obcych ich naturze ról, narzuconych z zewnątrz przez struktury społeczne i obyczaje kulturowe. Reżyserka stosuje podejście nowoczesnej myśli feministycznej, biorącej pod uwagę właśnie doświadczenie i punkt widzenia kobiety. Najistotniejsze okazuje się w niej pojęcie tożsamości, odzwierciedlające w opinii Ellyn Kaschack [8] charakterystyczną dla kultury zachodniej tendencję do podkreślenia odrębności jednostki oraz indywidualności. Towarzyszy jej pragnienie uchwycenia szczególnego świata każdej kobiety, ukształtowanego przez jej osobistą historię, ciało, uczucia, myśli, działanie, jak i czynniki zewnętrzne – kontekst kulturowy, pochodzenie społeczne oraz sformułowane na podstawie obowiązującego systemu wartości sądy na własny temat.

Konwencjonalne myślenie zostaje przez reżyserkę uznane za czynnik ograniczający naturalny i spontaniczny rozwój kobiecej osobowości, wtłaczający ją w ramy stereotypowych ról i wizerunków. Postrzega ona tradycję kulturową w ten sam sposób jak Raymond Williams [9], wyjaśniający, że *słowo tradycja ma podwójne znaczenie, zarówno jako proces przekazywania wiedzy i doktryny, jak i rezygnacja z pełnego poznania, a może nawet jego zdrada*. Ambiwalentny charakter tego pojęcia wynika też ze *skojarzenia wybiórczego procesu przekazywania z pasywnym odbiorem tego, co – jak się wierzy – bezsprzecznie zasługuje na respekt i szacunek*. Akceptowanie przekazywanych i utrwalanych w spatriarchalizowanej kulturze zwyczajów i norm obyczajowych spowodowało, że dokonał się w niej ścisły podział ról i obowiązków oraz funkcji społecznych ze względu na płeć. W konsekwencji tego narzucanego arbitralnie przyporządkowania zrodziły się konkretne warianty zachowań, traktowane odtąd jak niepodważalne wzory. Bohaterowie Henry'ego Jamesa różnie podchodzą do obowiązku dostosowania się do tych standardów, demonstrując wobec nich bądź to całkowitą bierność, połączoną z lekceważeniem, bądź też ślepe posłuszeństwo. Pan Touchett – wuj Isabeli, amerykański finansista – traktuje nową ojczyznę *rozsądnie i polubownie* [10], nie zamierzając się deamerykanizować. Przystosowuje się więc do zwyczajów nowego środowiska, nakładając maski pozwalające mu na zachowanie wysoko cenionej niezależności. Jego żona natomiast w demonstracyjny sposób robi wszystko po swojemu, choć jej działaniom nie można zarzucić ani braku planowości, ani swoistej, bardzo subiektywnej logiki. Sylwetka tej interesującej pary kosmopolitycznych Amerykanów, nie dających sobie narzucić powszechnie obowiązującego stylu życia, staje się w filmie jedynie tłem dla Isabel Archer – głównej postaci rozgrywającego się dramatu. Podczas rozmowy z ciotką, tuż po przyjeździe do Anglii, Isabel z ciekawością wypytuje o wszystkie obowiązujące nakazy, zakazy oraz normy obyczajowe. Robi to bynajmniej nie z chęci podporządkowania się im ani też buntowniczego sprzeciwu, kieruje nią natomiast przekonanie, że tylko dokładne poznanie przestrzeganych konwenansów da jej szansę świadomego wyboru. Podobnie jak bohaterki filmów Jane Campion stawia ona przede wszystkim na to, co uważa dla siebie za najwygodniejsze, budując swój świat na bazie wartości w żaden sposób nie kolidujących z jej charakterem.

Tak jak tworzona przez kobiety literatura, w której autorki starały się uwypuklić problemy zupełnie inne od poruszanych dotąd przez pisarzy, również filmy Jane Campion proponują odmienne spojrzenie na losy kobiet niż pojawiające się

w tradycyjnym kinie, patrzące na świat przez pryzmat dominujących konwencji i modeli stylistycznych. *Anioł przy moim stole*, jak i *Fortepian* rozpoczynają się w podobny sposób, dający wyraźnie do zrozumienia, że w obu przypadkach wyjściowym zagadnieniem były dla reżyserki osobiste doświadczenia i przeżycia bohaterek. Informowała ona o tym widzów za pomocą subiektywnej kamery, sugerującej, że mają oni do czynienia z opowieścią, w której stałym punktem odniesienia pozostawać będzie główna postać kobieca. Efekt ten zostaje wzmocniony przez dobiegający spoza kadru, wygłaszany w pierwszej osobie komentarz, wyjaśniający sytuację i wprowadzający w akcję. *Portret damy* (1996) został zrealizowany z zastosowaniem obydwu chwytów stylistycznych. Pojawiającej się na ciemnym ekranie czołówce towarzyszą jedynie głosy młodych dziewcząt zwierzających się z pierwszych miłosnych uniesień, pierwszych pocałunków, opisujących swoje oczekiwania wobec miłości i tego wszystkiego, co przyniesie im życie. Początkowo nie wiemy, jak wyglądają wypowiadające się osoby, bowiem mające dość uniwersalny charakter słowa można uznać zarówno za cytaty z dziewiętnastowiecznych powieści, jak i ze współczesnych czasopism. Po chwili dopiero pojawia się na ekranie rozwiewające wątpliwości czarno-białe ujęcie grupy dziewcząt siedzących na rozświetlonej słońcem polanie. Kolejne zbliżenia pokazują roześmiane, beztroskie lub wprost przeciwnie, smutne, zamyślone twarze, śmiało patrzące wprost do kamery. Obserwując je, zdajemy sobie sprawę, że za każdą z nich kryje się inna osobowość, charakter, temperament, ale jednocześnie pojawia się przeświadczenie, że istnieje wśród nich jakaś wspólnota – marzeń, pragnień, poglądów – pozwalająca na pewne generalizujące uogólnienia dotyczące ich losów. Osobisty, wręcz intymny charakter przekazu, budowany na specyficznej więzi z widzem, jaką wytwarzają skierowane bezpośrednio do niego spojrzenia, zostaje dodatkowo podkreślony przez umieszczenie tytułu filmu w formie odręcznego napisu na dłoni jednej z dziewcząt. Wszystkie te elementy eksponują zamysł artystyczny reżyserki, sugerując, że stworzone w filmie portrety dziewiętnastowiecznych dam nie będą klasycznym wizerunkiem wplecionym w konwencjonalnie opowiedzianą, schematyczną fabułę. Po pierwszym ujęciu widz jest już przygotowany do określonego typu odbioru narzucanego przez specyficzny styl Jane Campion, kiedy więc na ekranie pojawia się kolejna kobieca twarz – tym razem barwne ujęcie bohaterki filmu – jej utkwiony w widza wzrok nie budzi żadnego zdziwienia.

Jane Campion rozpoczyna swoją opowieść w momencie, gdy goszcząca w domu wuja Isabel odrzuca oświadczyny adorującego ją lorda Warburtona. Pominięta zostaje w ten sposób partia książki Henry'ego Jamesa poświęcona realiom życia rodziny Archerów w Ameryce i okolicznościom, które doprowadziły do przyjazdu jednej z córek do Anglii. Reżyserkę interesuje przede wszystkim pełna energii Isabel Archer, stanowczo deklarująca w rozmowie z wujem, że nie zamierza się na razie z nikim wiązać, bowiem musi zacząć od zdobywania ogólnego pojęcia o świecie. Śledzący z ogromnym zainteresowaniem jej poczynania Ralph usiłuje zrozumieć kierującą nią logikę, tymczasem kuzynka wyjaśnia mu, że po prostu nie chce być *jeszcze jedną owieczką w stadzie* (cyt. z filmu), a odtrącając atrakcyjną propozycję arystokraty dała wyraz przekonaniu, że małżeństwo oznaczałoby rezygnację z wielu innych szans – zwykłych życiowych szans i niebezpieczeństw. W rozbudowanym w powieści opisie Izabel jawi się

jako osoba niezależna, najbardziej ceniąca sobie wolność, unikająca wszelkiej konwencjonalności, uparcie starająca się *widzieć świat jako świetlaną przestrzeń, w której można swobodnie rozwijać się, w której trzeba działać* [11]. Motorem jej poczynań jest przede wszystkim ciekawość życia, czemu towarzyszy chęć zerwania z przeszłością i rozpoczęcia wszystkiego od nowa. Nic nie stoi na przeszkodzie chodzącej zawsze swoimi ścieżkami Amerykance w podbijaniu świata ani zdobywaniu wiedzy. Nie boryka się ona z problemami, jakie miała wymyślona przez Virginię Woolf [12] siostra Szekspira, która – mimo że równie utalentowana jak brat – nie została nigdy wysłana do szkoły, by studiować łacinę i grekę, poznawać nowe miejsca i ciekawych ludzi. Pozostała więc w domu, gdzie palącą ciekawość świata mogła zaspokajać tylko połowicznie, czytając ukradkiem nieliczne książki. Ponieważ rodzice uznawali tę czynność za całkowicie bezużyteczną, powierzali jej coraz to nowe zajęcia gospodarskie. Ojciec Isabel był pobłażliwym człowiekiem o nowoczesnych poglądach, stawiającym na samodzielność i wykształcenie córek. Dzięki temu miała ona możliwość korzystania ze wszystkich przywilejów życia, z wyjazdami do Europy włącznie, nieświadoma utrzymywanych przed nią w tajemnicy rodzinnych kłopotów finansowych.

Determinację w odkrywaniu nowych, nieznanych dotąd rzeczy ilustruje scena, gdy wraz z Henriettą – rezolutną dziennikarką – zwiedzają jedno z londyńskich muzeów, dotykając wbrew zakazom kolejnych eksponatów. Ich nieregulaminowe zachowanie spotyka się z natychmiastową reakcją strażnika, zmuszonego kilkakrotnie napominać gwizdkiem ciekawskie turystki. Im bardziej Ralph utwierdza się w przekonaniu, jak bystrą i inteligentną kobietą jest jego krewna, tym większą ciekawość budzi w nim, co ta obdarzona szlachetną i niezależną naturą osoba zrobi ze swoim życiem. Nie sądził, że postąpi jak większość kobiet, które nie próbują nawet kształtować swojego losu, czekając aż na ich drodze pojawi się jakiś mężczyzna i zaoferuje im gotową formułę na życie, bowiem wyraźnie wydawało się, że Isabel ma jakieś własne plany. Postanawia więc ułatwić jej ich realizację, namawiając ojca do zwiększenia przeznaczonej dla niej w testamencie kwoty. Zdaje sobie sprawę, że bez odpowiedniej sumy nawet najbardziej nieszablonowi ludzie nie mogą w pełni realizować swoich ambitnych planów i marzeń. Doskonale rozumie to, czego jeszcze nie uzmysławia sobie Isabel, że we współczesnym im świecie dla osoby pragnącej robić wyłącznie to, na co ma ochotę, najważniejsze są nie tyle zapał i dobre chęci, ale – jak to lakonicznie ujęła Virginia Woolf [13] – *pieniądze i własny pokój*. Pisarka kilkakrotnie używa tego sformułowania, nie wstydząc się przyznać, że kiedy w tym samym czasie otrzymała prawo do głosowania i wiadomość o pozostawionym jej przez ciotkę spadku, pieniądze wydały jej się nieporównanie bardziej istotne. Pragmatyczny Ralph myśli w podobny sposób, uważając, że tylko stabilizacja materialna może ułatwić dokonanie niezwykłych rzeczy oryginalnej kuzynce, która sądziła, że *trzeba być kimś wartościowym, świadomym harmonii swojego organizmu, przebywać w strefie światła, naturalnej mądrości, radosnych impulsów i nieustannie łaskawego natchnienia* [14]. Konsekwencją tych poglądów jest ciągły niedosyt wiedzy, pragnienie wykorzystania wszystkich oferowanych przez życie szans.

Jej życiową filozofię otwartości i chłonności symbolizują włożone za ramę lustra karteczki, które skwapliwie pakuje w scenie poprzedzającej samodzielny

wyjazd do Londynu. Wykaligrafowane na nich słowa: nihilizm, uczciwość, upominanie (strofowanie), abnegacja, anormalność – nie tylko wskazują nowe dla niej pojęcia, ale i pewien typ postrzegania świata znajdujący odbicie w konkretnych działaniach. Ich niezwykła konfiguracja wiele mówi nie tylko o cechach charakteru i postawie życiowej bohaterki, ale poniekąd tłumaczy motywy jej postępowania, sugerując tropy uzasadniające podejmowane decyzje. Rozpadające się na dwie grupy pojęcia z jednej strony określają to, co pociąga Isabel swoją niezwykłością, odmiennością, jak nihilizm, abnegacja, prowadzące do naruszenia ogólnie przyjętego porządku i wywołania stanu anormalności. Z drugiej strony pojawia się wśród nich przestroga przed zbytnim uleganiem dekadenckim prądom lekkomyślnie odrzucającym wartości współczesnego świata. Właśnie te prądy – odzwierciedlające, zdaniem Henry'ego Jamesa, charakterystyczny dla mentalności europejskiej pewien relatywizm moralny, a nawet cynizm – najbardziej intrygowały przybywających na stary kontynent Amerykanów, stanowiąc główne źródło kłopotów i rozczarowań. Ratunkiem przed ich zgubnym wpływem mogłaby okazać się uczciwość, również odnotowana przez Isabel, gdyby tylko wszyscy się nią kierowali. Dla panny Archer jest to przede wszystkim uczciwość wobec samej siebie, oznaczająca wierność raz obranym poglądom.

Jakiekolwiek by były wewnętrzne preferencje Isabel, niebagatelny wpływ na jej działania ma kontakt z otoczeniem i bliskimi jej osobami. Postacie układają się w złożoną sieć relacji, z których najważniejsze wydają się wzajemne układy między kobietami. Jane Campion koncentruje się na pokazaniu skontrastowanych, ale jednocześnie mających wiele cech wspólnych wizerunków kobiet i analizowaniu ich wzajemnego oddziaływania. Mimo że to dzięki otrzymanym w spadku funduszom udaje się Isabel – przynajmniej przez jakiś czas – realizować ambitne plany, to zarówno wuj, jak i Ralph pełnią w jej życiu rolę raczej obserwatorów niż animatorów konkretnych zachowań. Choć dostarczają oni środków materialnych, mają o wiele mniejsze znaczenie dla postępowania Isabel niż spotykane przez nią kobiety – począwszy od ciotki, zabierającej ją z rodzinnego domu do całkowicie obcego środowiska, przez przyjaźń z Henriettą, będącą wzorem zaradności i samodzielności, aż po fascynację Madame Merle, ideałem nowoczesnej kobiety. Towarzystwo Henrietty, szanowanej i cenionej przez Isabel za energię, odwagę i humor, z pewnością nie pozostawało bez wpływu na ukształtowanie się jej naczelnej życiowej teorii o tym, że każda inteligentna kobieta musi zacząć od ogólnego zapoznania się z życiem. Henrietta, dziennikarka z przyszłością, o zdecydowanych, postępowych poglądach, zostaje potraktowana w powieści w nieco ironiczny sposób. Mimo radykalnych zapatrywań poddaje się w końcu konwencjom i wychodzi za mąż za kolegę po fachu, będącego w dodatku przedstawicielem najbardziej skonwencjonalizowanej i sztywnej kultury, jaką reprezentują jej zdaniem mieszkańcy Wielkiej Brytanii. Adaptacja filmowa znacznie redukuje tę postać, nie pozbawiając jej jednak ani przenikliwości, ani zmysłu obserwacji. Jako pierwsza dostrzega ona zagrożenie w sytuacji przyjaciółki, zwracając jej uwagę, że sprawia wrażenie osoby, która *dryfuje ku wielkiej omyłce* (cyt. z filmu). Niepokojem, którym dzieli się z Ralphem, napawa ją nie tyle ewentualne małżeństwo Isabel z jakimś Europejczykiem, lecz smutne spostrzeżenie, że ta wartościowa dziewczyna przyciąga do siebie dziwnych, naj-

mniej odpowiednich mężczyzn, co najprawdopodobniej skończy się dokonaniem jakiejś ogromnej pomyłki życiowej.

O ile Henrietta swoim dynamizmem, odwagą i żywiołowym wdziękiem mogła budzić sympatię mającej podobny temperament Isabel, to nie była dla niej wzorem, o jakiego naśladowaniu marzyła. Ucieleśnieniem ideału okazuje się natomiast spotkana w domu wuja piękna i tajemnicza Madame Merle, intrygująca zarówno wyglądem, manierami, jak i silną osobowością, wyraźnie odczuwaną w sposobie zachowania, a nawet fortepianowej interpretacji utworów muzycznych. Kolejne etapy znajomości obu kobiet odpowiadają procesowi dojrzewania Isabel i zachodzących w niej przemian. Kiedy pojawia się ona na początku filmu, wraz z Henriettą stanowią parę rezolutnych, nieco zabawnych przybyszek zza oceanu, podekscytowanych swoimi odkryciami. Ich spontaniczne zachowanie, mało wyszukany strój i lekceważący stosunek do napotykanych ograniczeń sygnalizują, że większość uwagi skupiają przede wszystkim na sobie. Tymczasem Madame Merle, stawiająca na opanowanie i dyscyplinę wewnętrzną, uświadamia Isabel, na czym polega funkcjonowanie w społeczeństwie. Dzieli się z nią doświadczeniem, znajomością życia, której Amerykanie tak intensywnie poszukiwali w Europie, płacąc często za naukę bólem i cierpieniem.

Viola Sachs [15] zwraca uwagę, że moda na europejskie pielgrzymki trwała w Stanach Zjednoczonych nieprzerwanie do pierwszej wojny światowej, w czasie której liczne grono przybyszy z Nowego Świata mogło się naocznie przekonać, że otoczona kultem Europa ma również wiele wad, podobnych do wad Ameryki, na skutek czego zaczęła ona szybko tracić nimb świetności i romantyczności, jakim obdarzała ją dotąd wyobraźnia amerykańska. Także w oczach Henry'ego Jamesa Europa jawiła się jako najlepsze miejsce, w którym młodzi Amerykanie, gromadzący dopiero niezbędne, życiowe doświadczenia, mieli możliwość samookreślenia się i spełnienia. To właśnie w Europie uświadamiali sobie, że *los przeciętnego człowieka nie jest taki znowu zabawny i że oznaką mądrości jest sięgać otwarcie po doświadczenie, bo inaczej można się z nim minąć* [16].

Henry James podkreśla w charakterystykach Madame Merle, że była to kobieta jedyna w swoim rodzaju, *niezwykła i imponująca (...) w niczym nie przypominała pospolitych znanych kobiet, ani też dam nieustannie dowcipnych*, co więcej, *umiała myśleć i myślała skutecznie* [17]. Ta – zdaniem autora – rzadka u kobiet umiejętność, połączona z rozsądkiem oraz silną wolą, pozwala jej na stłumienie wszelkich uczuć i skuteczne zamaskowanie szaleństw młodości, po których, nie ukrywa, pozostały bolesne wspomnienia. W filmie Jane Campion postać ta zyskuje dodatkowy rys, nadający jej jeszcze większej wyrazistości. Jej doświadczenia są gorzkimi doświadczeniami kobiety, która z goryczą podsumowuje, że jedyne, co posiada, to nie spełnione ambicje, nie ma bowiem ani męża, ani dziecka, ani majątku. Pokazuje Isabel – dla której jest wcieleniem sukcesu – jaka rola została dla niej, młodej kobiety, przewidziana w rządzącym się bezwzględnymi regułami świecie. W scenie, w której obie kobiety energicznym krokiem przemierzają pomimo deszczu parkowe alejki, Madame Merle stwierdza, że Amerykanie nie są w Europie u siebie, po czym sarkastycznie dodaje, że tak naprawdę kobieta nigdzie nie ma swojego miejsca, wszędzie musi się utrzymywać na powierzchni i płaszczyć. Choć przyznaje, że nie widzi w podobnej

Portret damy, reż. Jane Campion (1997)

Portret damy, reż. Jane Campion (1997)

sytuacji Isabel, której z pewnością nie chodziło o tak upokarzającą postawę, gdy zarzekała się, że *żyć będzie zawsze zgodnie z najmilszym wrażeniem, jakie uda jej się kiedykolwiek wywrzeć na innych i zawsze będzie naprawdę taka, jaka się wydaje* [18]. Tymczasem okoliczności, a raczej skuteczne zabiegi Madame Merle sprawiły, że spotka w swoim życiu Gilberta Osmonda i zmuszona jest zrealizować inne, mniej pociągające marzenie o tym, *by znaleźć się pewnego dnia w trudnej sytuacji i udowodnić, że stać ją na heroizm, jakiego zażąda od niej los* [19]. Madame Merle z wyrachowaniem podsuwa Osmondowi zachwycającą urodą, inteligencją i wdziękiem Isabel, wiedząc, że dla niego, jak i dla niej samej, najważniejszym atrybutem panny jest odziedziczona przez nią fortuna. Okazuje się, że troskliwy Ralph, zamiast zapewnić kuzynce nieograniczoną swobodę działania, zupełnie nieświadomie i wbrew pierwotnym intencjom doprowadza do sytuacji, w której musi ona zrewidować dotychczasowe poglądy na życie i ukształtować swoją osobowość na nowo. Tym razem jednak nie na zasadzie spontanicznego wyboru, ale pod presją osoby bezwzględnej, egoistycznej, umiejącej doskonale manipulować emocjami innych.

Madame Merle w jednej z rozmów uprzedza Isabel, że *każda istota ludzka ma swoją skorupę. Mam na myśli wszystkie okoliczności tworzące człowieka. Nikt z nas, ani kobieta, ani mężczyzna, nie istnieje w oderwaniu od otaczającej go rzeczywistości* [20]. Podkreśla ona, że osobowość człowieka jest zbiorem jego wewnętrznych, indywidualnych cech, jak również elementów zewnętrznych, które do niej przenikają. Wnioski te przypominają sformułowane przez przedstawicieli amerykańskiej antropologii kulturowej definicje osobowości, budowane według zestawienia: człowiek – kultura – osobowość. Badacze ci zakładają, że człowiek zawsze odbiera świat za pośrednictwem określonego zespołu zwyczajów, instytucji i sposobów myślenia. Jego życie to przede wszystkim proces przystosowywania się do wzorów i zasad obowiązujących w społeczności, której jest członkiem. Ewa Nowicka [21] podkreśla inny ważny aspekt tej myśli, mówiący o tym, że kultura zawsze powstaje w związku z konkretnymi potrzebami, pragnieniami i sposobami ekspresji jednostki. Oferowane gotowe wzory postępowania, myślenia, reagowania są tylko materiałem, z których jednostka może uformować swoją egzystencję. Ma ona prawo dokonać selekcji i wybrać z dostarczanych wariantów najbardziej odpowiadające jej naturalnym skłonnościom lub najodpowiedniejsze w danej sytuacji, w której znalazła się z własnego wyboru albo na skutek zbiegu okoliczności. Kultura staje się przede wszystkim światem symbolicznych znaczeń, jakie nadaje ona ludzkim zachowaniom, działaniom, dążeniom.

Kontynuując swoje rozważania, Madame Merle tłumaczy Isabel, że dla innych ludzi jej osobowość jest tym, w czym się wyraża; *nasz dom, meble, ubranie, które nosimy, książki, które czytamy, towarzystwo, w którym się obracamy – to wszystko są środki ekspresji naszego ja* [22]. Wybór i sposób noszenia stroju są często ważniejsze od niego samego. W *Historii stroju* Maguelonne Toussaint-Samat cytuje Rolanda Barthesa [23], który pisał, że *(odzież) jest zarazem obiektem historycznym, jak i socjologicznym (...), postrzeganym zawsze jako jednostkowy „signifiant" ogólnego „signifié", które jest wobec niego zewnętrzne (epoka, kraj, warstwa społeczna).* Wraz z upływem lat ubiór odbiegał od pierwotnej prostoty formy użytkowej i począł generalizować postawy kulturowe, ilustrując przemia-

ny historyczno-obyczajowe, stanowiąc nie tylko dowód rzemieślniczych umiejętności, ale także przykład ewoluowania gustu i rozwoju sztuki.

Stella Bruzzi [24] – śledząca sposób funkcjonowania strojów w filmie – zwraca uwagę, że w związku z kostiumem filmowym pojawia się problem patrzenia nie tylko „przez" (*look through*), ale także „na" (*look at*) ubranie. W filmach, w których patrzy się przez strój, funkcjonuje on na zasadzie przezroczystego składnika struktury, a główny wysiłek projektantów i kostiumologów jest skupiony na dokładnym podporządkowaniu kostiumów ramie historycznej, po czym wykorzystaniu ich do odtworzenia autentyczności epoki. Natomiast filmy wybierające patrzenie na ubranie kreują alternatywny dyskurs – równie ważny jak opowiadana historia – który zazwyczaj sprzeciwia się albo komplikuje strategię narracyjną. W momencie gdy kostiumy służą do patrzenia „na", a nie „przez", elementem najczęściej przez nie podkreślanym jest erotyzm. Analizując współczesne filmy kostiumowe, szczególnie te zrealizowane w ostatnich latach przez reżyserki, autorka dokonała ich podziału ze względu na sposób funkcjonowania w nich stroju, na dwie grupy reprezentujące dwa charakterystyczne modele. Pierwszy z nich, model liberalny (*liberal*), zastosowany przez Jane Campion w filmie *Anioł przy moim stole*, czy Gillian Armstrong w *My Brilliant Career* (*Moja olśniewająca kariera*), służy poszukiwaniu sposobu przedstawienia za pomocą biografii autentycznych oraz w jakiś sposób symbolicznych postaci, globalnej historii kulturalnej i politycznej wszystkich kobiet. Ubrania są w nim głównie nośnikiem informacji o realiach społeczno-obyczajowych, geograficznych, historycznych. W przeciwieństwie do niego model seksualny (*sexual*), widoczny w *Fortepianie* Jane Campion, czy *Orlandzie* Sally Potter, stawia na pierwszym planie aspekt emocjonalnego życia kobiet, związanego z tożsamością płciową i tłumioną erotyką. W filmach tych części garderoby stają się znaczącymi składnikami podporządkowanego problemom płci, erotycznego dyskursu. Funkcjonuje on – podkreśla Stella Bruzzi – zarówno pomimo, jak i dzięki moralnej restrykcyjności czasów, których dotyczy, a ambiwalencja ta stanowi podstawę specyficznego dialogu, jaki nawiązuje się pomiędzy samymi postaciami, bądź też postaciami i widzem. W centrum zainteresowania tego nowo wykreowanego dyskursu znajdują się ograniczenia kulturowe i regulacje związane ze strojem, fetyszystyczna atrakcyjność samych ubrań, ich dwuznaczna relacja z ciałem, w której są jednocześnie przeszkodą i środkiem ekspresji seksualnej.

Isabel nie wie, czy potrafi wyrazić siebie za pośrednictwem garderoby, posiadanych przedmiotów, twierdzi bowiem: *rzeczy, które do mnie należą, nie są miarą mojej osobowości, przeciwnie są dla niej ograniczeniem, narzucaną arbitralnie barierą. Suknie, chociaż (...) wybieram ja, doprawdy nie wyrażają mojej osobowości. (...) Zresztą wcale ich nie wybrałam, to społeczeństwo mi je narzuca* [25]. Paradoksalnie, życiowe decyzje, które podejmuje, sprawiają, że te narzucone, społeczne wybory nie tylko nie przestają jej dotyczyć, ale stają się dla niej coraz rygorystyczniej obowiązującą normą. Kiedy pojawia się na początku filmu, jej skromna, ciemna suknia, mimo że zapięta pod szyję, sprawia wrażenie niekrępującego stroju, w którym z pewnością swobodnie czuje się osoba nie przywiązująca zbyt dużej wagi do etykiety i sztywnych reguł mody. Z czasem kryterium wygody przestanie być dla niej najważniejsze, a kolejne zmiany w stylu ubierania, jak i coraz bardziej wyszukana, początkowo niesforna fryzura, upodobniają

ją do obrazu Madame Merle. Chociaż wzięta za wzór kobieta nie ukrywa, że wykreowany z ogromnym pietyzmem wizerunek nie ma nic wspólnego ze spontaniczną ekspresją osobistych preferencji, lecz jest świadectwem narzuconej sobie dyscypliny. Z czasem okazuje się on maską skrywającą osobiste porażki i niepowodzenia.

Im częściej Isabel spotyka się z przyjaciółką i Gilbertem Osmondem, tym staranniejszy jest jej wygląd, a ściskający ją gorset wydaje się coraz mocniej zasznurowany. Wystudiowana elegancja sprawia, że Isabel coraz bardziej przypomina uosobienie idealnego modelu kobiecości, pozbawionego wszakże jakiegokolwiek indywidualizmu. Wygląd zewnętrzny odzwierciedla zachodzące w niej zmiany, które ze smutkiem odnotowują przyjaciele, stwierdzając, że wprawdzie nie zmieniła się na gorsze, ale nie są pewni czy na pewno na lepsze. Podporządkowuje się ona lekceważonym dotąd regułom, wśród których najważniejszą zdaje się nakaz ciągłego zakładania rękawiczek. Zaczyna swoim zachowaniem przypominać córkę Osmonda, ukształtowaną zgodnie ze wszelkimi wymogami stawianymi młodym damom. W niczym nie odbiegającą od obowiązującego kanonu Pansy wychowano w izolacji zakonu tak, by nigdy nie poczuła chęci przeciwstawienia się woli ojca i odrzucenia jego apodyktycznej opieki. Psychicznemu zniewoleniu obu kobiet towarzyszy fizycznie odczuwalne ograniczenie strojem – Isabel porzuca niezobowiązujący fason sukni, Pansy dostaje w prezencie nieodzowne w każdej sytuacji rękawiczki. Kobiety ubrane w staranne stroje, wprawdzie nie tak niewygodne, jak obowiązująca w minionej epoce krynolina, w dalszym ciągu tkwią wtłoczone w ciasno zasznurowany gorset, pozbawione swobody ruchu przez krępujące nogi, strojne, lecz stosunkowo wąskie suknie.

W filmie kostiumowym zaznacza się podział pomiędzy funkcjonalizmem a fetyszyzmem strojów, bowiem kostiumy występują tu zarówno na zasadzie prostych historycznych znaczeń, jak i jako element erotycznego języka filmu. Fetysz jest stworzony do *utrzymywania kłamstw w ukryciu*, jest *zamaskowaną pod postacią przedmiotu opowieścią* [26]. Siła fetyszyzmu ubrań leży zdaniem Stelli Bruzzi [27] w tym, że funkcjonują one pomiędzy ukazywaniem a zaprzeczaniem, sygnalizując zarówno brak, jak i obecność pożądania seksualnego. W okresie, który Michael Foucault nazwał *mroczną nocą wiktoriańskiej burżuazji* [28], wokół seksu panowało milczenie, *zarówno w wymiarze społecznym, jak w każdym domu seksualność (...) zajmuje tylko jedno miejsce: sypialnie rodziców* [29], reszta musiała pozostać starannie zatuszowana przez unikające kwestii ciała konwenanse obyczajowe i powściągliwy sposób wypowiedzi. Wskutek tego *wszystko, co nie jest podporządkowane rozrodczości, ani przez nią uszlachetnione (...) zostaje wygnane, zabronione, wtrącone w milczenie* [30], a nakaz milczenia staje się swoistym potwierdzeniem nieistnienia problemu. Dziewiętnastowieczna moda ucieleśniająca obyczajowe tabu intryguje swoim demonstracyjnym formalizmem, czyniąc z ograniczeń o wiele bardziej ponętny element niż z ewentualnej swobody. Dzięki temu formy stroju stają się środkiem wyrażania tłumionej seksualności, swoistym językiem aluzji, sugestywnie przemawiającym do wyobraźni widzów. Seksualność kobiet – zauważa Zbigniew Lew-Starowicz [31] – już od wczesnego dzieciństwa jest poddana wpływom uwarunkowań kulturowych, bardziej rozległych, trwalszych i mniej podatnych na zmiany niż w przypadku mężczyzn. Obejmują one oddziaływania rodziny, systemu edukacji, obyczajowości i prawo-

dawstwa. Coraz bardziej dopasowana suknia Isabeli, odzwierciedlająca wtłaczanie bohaterki w stereotypową rolę, jest tylko jednym z elementów kreujących model seksualności kobiecej. Dokonywane przez seksuologów analizy konkretnych wariantów zachowań wskazują, że obok czynników kulturowych i wychowania decydujące znaczenie mają również formułowane przez mężczyzn oczekiwania wobec kobiet i wreszcie autokreacja samych kobiet.

Osobowość Isabel, w tak dużym stopniu determinująca jej zachowanie, jest w powieści nierozerwalnie związana z tłumioną seksualnością bohaterki. W jednym z charakteryzujących ją opisów Henry James podkreśla, że mimo wyemancypowanych deklaracji *w głębi duszy – na samym dnie – kryła przeświadczenie, że jeśli błyśnie oczekiwane światło, będzie musiała oddać się całkowicie, bez zastrzeżeń* [32] i choć była to wizja zbyt groźna, aby mogła ją pociągać, *krążyła wokół niej myślami, rzadko jednak zatrzymywała się przed nią dłużej, bo zawsze po krótkiej konfrontacji zjawiał się lęk* [33]. Otoczoną gronem wielbicieli Isabel targają sprzeczne uczucia. Wprawdzie obawa przed koniecznością całkowitego podporządkowania się komukolwiek każe jej odrzucać kolejne oświadczyny, stale jednak towarzyszy jej coraz intensywniejsze pragnienie bliskich kontaktów fizycznych i wzrastająca świadomość własnej seksualności. Obraz jej zagmatwanego życia emocjonalnego wyłania się widzom filmu Jane Campion z fragmentów dialogów, pojedynczych scen, wśród których kluczową jest rozgrywająca się w wyobraźni młodej kobiety fantazja erotyczna. Przedstawia ona wizję leżącej na łóżku Isabel, pozwalającej pieścić się i całować otaczającym ją mężczyznom – kuzynowi Ralphowi, lordowi Warburtonowi i przybyłemu za nią do Europy, Casparowi Goodwoodowi.

Ciągłe zmagania między chęcią zachowania wolności i niezależności a utożsamianym z małżeństwem, osiadłym, zrutynizowanym trybem życia zyskują dramatyczny wymiar, kiedy po pierwszym spotkaniu z Gilbertem Osmondem panna Archer zaczyna ulegać coraz większej nim fascynacji. Nieświadoma bycia manipulowaną przez Madame Merle, koncentruje uwagę przede wszystkim na pociągającym ją mężczyźnie. Czarno-biała sekwencja filmu, przypominająca stylistyką kroniki filmowe, nie tylko relacjonuje odbywane w gronie przyjaciół podróże, pokazując typowe turystyczne widoczki. Zarówno kompozycją kadru, zdominowaną najczęściej przez sylwetkę bohaterki, jak i kierowanym przez nią bezpośrednio do kamery spojrzeniem wyraźnie nawiązuje do pierwszej sceny filmu, stając się intymnym obrazem wewnętrznych przeżyć i rozterek Isabel. Atrakcje zwiedzanych krajów nie są w stanie przyciągnąć jej uwagi, bowiem umysł i wyobraźnię ma ona pochłoniętą rozmyślaniami związanymi z osobą Gilberta Osmonda. Wciąż jawią się jej przed oczami jego usta szepczące gorące miłosne wyznanie oraz własna postać, którą Osmond obejmuje mocnym, zaborczym gestem. Wśród wyimaginowanych obrazów pojawia się również sytuacja będąca swoistą projekcją przyszłych zdarzeń, w której nie mogąca utrzymać równowagi, naga Isabel bezwładnie zapada się w mroczną otchłań.

Isabel z radością przyjmuje oświadczyny Osmonda, nieświadomie dając się wciągnąć w przygotowaną przez niego i Madame Merle zasadzkę. Widzi jego przymioty tam, gdzie inni dostrzegają największe wady. Broniąc przed Ralphem swojego wyboru, zdecydowanie oświadcza, że zdaje sobie sprawę, iż narzeczony nie ma bogactw, majątku, tytułów, ale liczą się dla niej jego łagodność, delikat-

ność, wielkoduszność i nienaganny smak. Jest o tym tak mocno przekonana, że kiedy kuzyn ironicznie pyta ją, czy nie marzyła o czymś więcej niż tylko o byciu żoną *pozbawionego polotu dyletanta* (cyt. z filmu), zdenerwowana daje mu w twarz. Rozczarowany jej wyborem Ralph ostrzega ją, że ta nie przemyślana decyzja jest jednocześnie zgodą na wsadzenie do klatki, czego być może wcale – mimo stanowczych deklaracji – nie uda jej się polubić. Szybko okazuje się, że Osmond, tak ceniony przez żonę za wyrafinowany gust, który miała nadzieję zawsze zaspokajać, traktuje ją jak kolejny eksponat swojej kolekcji. Staje się ona jeszcze jednym elementem urządzonego z wyszukaną elegancją domu, który musi jej wystarczyć za całą przestrzeń życiową. Tak jak kiedyś Pansy otrzymała od ojca zakaz wychodzenia do ogrodu poza linię wyznaczaną przez cień budynku, tak teraz Isabel pozostaje więźniem skąpo oświetlonych stłumionymi promieniami słońca, mrocznych zakamarków domu. Osmond jest panem nie tylko przynależnej domownikom przestrzeni, ale stara się zawładnąć ich emocjami i uczuciami.

Jego egoistyczna zaborczość jest doskonale widoczna w scenie oświadczyn rozgrywającej się w opustoszałej krypcie zwiedzanego kościoła. Stojąca w wąskich smugach światła Isabel zdaje się osaczona przez wyłaniającego się z mroku mężczyznę, który pocałunki i namiętne deklaracje poprzedza krótkim, wyszeptanym wprost do ucha stwierdzeniem: *Nie boję się* (cyt. z filmu). Nerwowość i napięcie chwili podkreśla nie tylko dynamiczny montaż i szybkie ruchy kamery, ale także zauważalna na kamiennej posadzce gra światła i cienia, stymulowana przez bawiącego się płócienną parasolką Osmonda. Delikatna parasolka nie nadaje tej scenie frywolności ani lekkości, wręcz przeciwnie, igranie ze stanowiącym nieodzowny atrybut ówczesnej damy przedmiotem uzmysławia, z jaką łatwością przychodzi bohaterowi manipulowanie i podporządkowanie sobie ulegających mu osób. Potrafi on całkowicie zawładnąć ich wolą, narzucając im obszar egzystencji ograniczający do minimum swobodę działania.

Zajmowana przez kobiety przestrzeń rządzi się w filmach Jane Campion swoją logiką i prawami. Jej specyfika jest podkreślana kompozycją kadru, w którym najczęściej dominują postacie samych kobiet lub związane z nimi przedmioty, a także budującym intymny nastrój oświetleniem wspomaganym przez muzykę i elementy scenografii. Oprócz fizycznej przestrzeni, w której bohaterki czują się naprawdę „u siebie", reżyserka pozostawia swoim bohaterkom do dyspozycji szeroko rozumianą sferę prywatności. Prace feministyczne określają ją nie tylko w kategoriach wyodrębnionego z otoczenia miejsca przynależnego konkretnej osobie, lecz jako *prawo do integralności cielesnej oraz wolności od przymusu i presji psychologicznych* [34]. Istotę kobiecej prywatności stanowi wolność wyboru w sprawach stosunków małżeńskich, seksualności i reprodukcji. Przestrzeń życiowa przeznaczona kobietom w *Portrecie damy* jest związana z zajmowaną przez nie pozycją u boku mężczyzny i to on decyduje o rozmiarze tej przestrzeni, podporządkowując sobie także obszar prywatności partnerki. W filmowej adaptacji, rozpoczynającej się w zalanym słońcem parku w Gardencourt, przestrzeń staje się coraz bardziej klaustrofobiczna, coraz mniej w niej otwartych terenów, a akcja prawie w całości przenosi się do stylowych wnętrz włoskich rezydencji. Przebywająca w otoczeniu pięknej architektury, gromadzonych przez męża dzieł sztuki Isabel funkcjonuje na zasadzie wyposażenia wysmakowanych wnętrz, którego jedynym zadaniem jest niezakłócanie wystudiowanej harmonii.

Życie bohaterów przypomina sztukę teatralną odgrywaną w interesującej scenerii, jednak całkowicie pozbawiającej uczestników indywidualnego wyrazu. Duszną atmosferę „złotej klatki" potęgują konwenanse maskujące prawdziwe uczucia i emocje. Wszystko jest tu doskonale zaaranżowane, nawet przywitanie gości odbywa się zgodnie z ustalonym rytuałem, podczas którego gospodarze, niczym na upozowanym portrecie rodzinnym, sztywno zajmują należne im pozycje. Jest to świat regulowany przez sieć niewidocznych, nieprzekraczalnych granic. Jego charakter najpełniej oddaje scena powrotu do domu odwiedzającej Ralpha Isabel. Zatrzymuje się ona na chwilę przed budynkiem, a na ekranie widzimy jej rozświetloną słońcem twarz; czar pryska natychmiast po otwarciu bramy. Bohaterka wchodzi do ciemnego korytarza, a zamykane za nią ciężkie drzwi odcinają nie tylko dopływ światła, ale izolują ją od pozostającej na zewnątrz rzeczywistości.

W świecie, na który jest skazana, wszystko jest podporządkowane woli Gilberta Osmonda, narzucającego swoje decyzje związanym z nim kobietom, tworzącym wokół jego osoby specyficzny trójkątny układ. Pansy, Isabel, Madame Merle reprezentują trzy różne etapy w życiu kobiety i trzy różne postawy życiowe. Pansy rezygnuje z pierwszego uczucia, odrzuca możliwość wyjazdu z macochą, byleby tylko nie zrobić niczego, co mogłoby urazić ojca. Taka postawa to prosta droga do powtórzenia błędów Serene Merle. Ona również poddała się wszechwładnym konwencjom obyczajowym, z którymi w obłudny sposób tak bardzo liczył się Osmond. Zrezygnowawszy z praw do ich nieślubnego dziecka, pozwoliła, by pozostającą pod opieką sióstr Pansy uznawano za dziecko zmarłej w połogu pierwszej żony Osmonda. Rozgoryczona mówi do Isabel, że wie, jak bardzo jest ona nieszczęśliwa, ale sama jest nieszczęśliwa jeszcze bardziej. Pomiędzy tymi skrajnymi postawami znajduje się Isabel Archer. Jest wprawdzie zmuszana przez męża do zachowywania się w taki sam sposób jak jej pasierbica, ale wydaje się, że ma na tyle silne poczucie indywidualności, by nie powielić przykładu przyjaciółki męża. Madame Merle, mimo przerażenia własną podłością i bezdusznością, nie potrafi uwolnić się od wpływu kochanego niegdyś mężczyzny.

Osmond zdaje sobie sprawę z tego, że unieszczęśliwia żonę. Ale złośliwie wyjaśnia, że musi ona ponosić konsekwencje swoich czynów, wszak były one efektem jej własnych wyborów. Oświadczenie to jako zapowiedź kolejnych małżeńskich kłopotów i upokorzeń uświadamia Isabel, że cokolwiek by inni sądzili o jej postępowaniu, tylko na nią spada odpowiedzialność za podejmowane decyzje. Postanawia więc, nie zważając na jawną niechęć męża, zamiast odpowiadać listownie na wezwanie rodziny, osobiście pojechać do Anglii. Oglądając widoczne w szybie wagonu odbicie twarzy Isabel, jej swobodnie upiętych włosów, odnosimy wrażenie, że znów jest młodą, niczym nieskrępowaną Amerykanką, szczerą i bezpośrednią. Kiedy pada rutynowe pytanie o to, jak minęła podróż, automatycznie odpowiada, że oczywiście dobrze, jednak po krótkim wahaniu, łamiąc formułę uprzejmej konwersacji, stanowczo zaprzecza, otwarcie wyznając, że była ona okropna.

W ostatniej części filmu wezwana do umierającego Ralpha Isabel ponownie zamieszkuje w Gardencourt. Pobyt w wiejskiej posiadłości Touchettów stanowi klamrę opowieści, tworzącej swego rodzaju zamknięty krąg. Po przyjeździe

z Nowego Świata, pełna optymizmu, otwarta na to, co przyniesie życie, panna Archer widziała swoją przyszłość w jasnych barwach, jako zbiór niewyczerpanych możliwości. Jej nastawienie podkreślały jasne, rozświetlone kadry, w których czuło się lekkość i beztroskę pogodnego letniego dnia. Tymczasem ostatnie sceny rozgrywają się zimą, gdy dzięki skontrastowaniu czerni i bieli wszystko nabiera wyrazistości i ostrości, także wyliczane w ostatniej rozmowie z Ralphem błędy życiowe i pochopne decyzje. Akcja filmu kończy się sceną oświadczyn rozgrywaną dokładnie w tym samym miejscu, w którym w początkowej partii filmu Isabel odrzuciła lorda Warburtona. Oferta Caspara Goodwooda również nie zyskuje akceptacji Isabel, która wprawdzie poddaje się przez chwilę ogarniającej ją namiętności, lecz wszelkie sugestie Amerykanina, jak powinna postąpić, kwituje oświadczeniem, że może robić to, co chce, po czym ucieka w kierunku domu. Jej bieg jest ukazany w zwolnionym tempie, podobnie jak wcześniej wejście do domu Osmonda, dzięki czemu odnosi się wrażenie, jakby każda z tych decyzji wymagała od niej włożenia ogromnego wysiłku. Po dobiegnięciu do drzwi nie naciska jednak klamki, lecz stoi nieruchomo, ze spojrzeniem skierowanym na pusty park. Znowu znajduje się w punkcie wyjścia, gotowa podjąć kolejne wyzwanie losu, wzbogacona już o bagaż doświadczeń życiowych i przeżyć, których na początku europejskiej podróży dopiero pragnęła poszukiwać. Zamknął się pewien etap jej życia, zwieńczony – niczym cykl pór roku – zimą, symbolizującą odchodzenie, umieranie, po którym musi nadejść odrodzenie, czas nowego życia. Jest to najwłaściwszy moment do podjęcia przez bohaterkę fundamentalnych decyzji – zdaje się mówić Jane Campion, pozostawiając zakończenie filmu w formie otwartej.

Henry James był większym fatalistą, kończy więc swoją powieść w sposób jednoznaczny, powrotem pogodzonej z konwencjami Isabel do męża. Lech Budrecki [35] zwraca uwagę na ambiwalencję postawy pisarza wobec form społecznych, które z jednej strony uznaje on za czynnik doprowadzający do utraty niewinności, z drugiej traktuje jako niezbędne ograniczenia narzucające rygorystyczny porządek żywiołowej naturze ludzkiej. Pozbawiona kontroli osobowość niesie bowiem zagrożenie dla porządku moralnego, wprowadzając chaos i rozkład. Heroiczną rezygnację bohaterów twórca uważał za o wiele korzystniejsze rozwiązanie od zaufania *nieskrępowanej spontaniczności* [36]. Formy społeczne bronią bowiem przed *anarchią instynktów* [37], podporządkowując ciemne siły natury bezpiecznym konwencjom. W końcowej partii książki Isabel mówi do Ralpha, że pozostanie z nim tak długo, jak będzie się to wydawało usprawiedliwione. Kuzyn doskonale rozumie jej skrupuły, stwierdzając, że to właśnie jej niekonwencjonalna postawa życiowa stała się przyczyną wszystkich jej kłopotów: *Chciałaś sama doświadczyć życia... nie pozwolono ci na to... zostałaś za swoje pragnienia ukarana, zmiażdżona w młynie konwenansów* [38].

Wydaje się, że Jane Campion nie przywiązuje w swoich filmach aż tak dużej wagi do znaczenia owego „młyna", pozostawiając ostateczne decyzje samym bohaterkom. Jeżeli godzą się na akceptację znormalizowanego porządku, robią to nie pod wpływem jakiejkolwiek presji, lecz dokonując w pełni świadomego wyboru. W swojej interpretacji postaci Isabel Archer reżyserka daleka jest od pragmatycznego nastawienia Henry'ego Jamesa, utożsamiającego normy społeczne z poczuciem bezpieczeństwa i stabilizacją. Sięga natomiast do stale obecnej

w pisarstwie kobiecym myśli, sformułowanej między innymi przez Virginię Woolf, że nie tylko mężczyźni mają prawo do stanowienia o sobie, do swobodnego przemieszczania się, dzięki czemu – bez cenzury i przeszkód – gromadzone są doświadczenia życiowe. Jane Eyre kierowana ciekawością świata wychodziła ukradkiem na dach domu, by stamtąd podziwiać okolicę, marząc o dalekich podróżach. Bohaterka powieści Charlotte Brontë była przekonana, że wprawdzie kobiety uważa się na ogół za bardzo spokojne istoty, ale czują one tak samo jak mężczyźni, *potrzebują ćwiczeń dla swych zdolności, pola dla swych wysiłków nie mniej niż ich bracia; cierpią gdy są zbyt skrępowane, cierpią w bezwzględnym zastoju zupełnie tak samo, jak cierpieliby mężczyźni (...). Bezmyślnością jest potępiać je albo śmiać się z nich, jeżeli starają się robić więcej albo nauczyć więcej, niż zwyczaj wymaga dla ich płci* [39].

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

---

[1] *The Portrait of a Lady and Dr Breens Practice*, „The Atlantic Monthly", January 1882, Vol. 50, No. 1.

[2] R. Schulman, *Realism*, w: *The Columbia History of the American Novel*, red. E. Elliot, New York 1991, s. 162.

[3] V. Sachs, *Idee przewodnie literatury amerykańskiej*, tłum. K. Tarnawska, Warszawa 1966, s. 53.

[4] Tamże, s. 50.

[5] H. James, *Portret damy*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1997, s. 7.

[6] Zob. T. Miczka, *Adaptacja*, w: *Słownik teorii feminizmu*, t. 10, red. A. Helman, Kraków 1998, s. 37.

[7] Tamże.

[8] E. Kaschack, *Nowa psychologia kobiety*, tłum. J. Węgrodzka, Gdańsk 1996.

[9] Por. L. Need, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 81.

[10] H. James, dz. cyt., s. 46.

[11] Tamże, s. 61.

[12] V. Wolf, *Własny pokój*, tłum. A. Graff, Warszawa 1997.

[13] Tamże, s. 20.

[14] H. James, dz. cyt., s. 61.

[15] V. Sachs, dz. cyt., s. 54.

[16] Tamże, s. 51.

[17] H. James, dz. cyt., s. 217.

[18] Tamże, s. 62.

[19] Tamże.

[20] Tamże, s. 233.

[21] E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*, Warszawa 1991.

[22] H. James, dz. cyt., s. 233.

[23] M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 1998, s. 14.

[24] S. Bruzzi, *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*, London 1997, s. 35.

[25] H. James, dz. cyt., s. 233-234.

[26] S. Bruzzi, dz. cyt., s. 38.

[27] Tamże, s. 37-40.

[28] M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, Warszawa 1995, s. 13.

[29] Tamże.

[30] Tamże, s. 15.

[31] Z. Lew-Starowicz, *Kobieta i Eros*, Kraków 1991, s. 43.

[32] H. James, dz. cyt., s. 64.

[33] Tamże.

[34] M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, tłum. B. Umińska, J. Mikos,Warszawa 1993.

[35] L. Budrecki, *11 szkiców o prozie amerykańskiej*, Warszawa 1976.

[36] Tamże, s. 92.

[37] Tamże, s. 93.

[38] H. James, dz. cyt., s. 659.

[39] Zob. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 263.

Potulna Dostojewskiego, *Łagodna* Bressona

BRONISŁAWA STOLARSKA

W twórczości Bressona Dostojewski zajmuje miejsce szczególne: to nie tylko adaptacje jego dwóch opowiadań, *Potulnej* i *Białych nocy* (*Łagodna*, *Cztery noce marzeń*), jawna analogia *Zbrodni i kary* i *Kieszonkowca*, ale także mniej oczywiste inspiracje w takich filmach, jak *Na los szczęścia Baltazarze* i *Prawdopodobnie diabeł*, czy przetworzenie w duchu Dostojewskiego opowiadania Tołstoja *Pieniądz*. Jeśli uwzględnimy jeszcze związki, które łączą Bernanosa [1] z Dostojewskim, to bez przesady można powiedzieć, że Bresson jest Dostojewskim podszyty.

Łagodna to pierwsza z Bressonowskich adaptacji Dostojewskiego. Film powtarza wiernie fabułę i temat, którego dyskursywnym odpowiednikiem byłaby konstatacja na temat „zerwania komunikacji" i wynikającej z tego katastrofy.

Opowiadanie w kontekście „Dziennika pisarza"

Potulną opublikował Dostojewski w „Dzienniku pisarza" w listopadzie 1876 roku[2]. Warto w tym miejscu przypomnieć, czym był „Dziennik". W latach 1873--1874 była to stała, prowadzona przez Dostojewskiego rubryka w tygodniku „Grażdanin". W latach 1876-1877 „Dziennik pisarza" Dostojewski wydawał jako miesięcznik. Po przerwie w roku 1880 i 1881 ukazywał się w edycji rocznej (ostatni numer opublikowano po śmierci pisarza).

Zawartość pisma była bardzo różnorodna: autonomiczne utwory artystyczne, takie jak *Potulna*, samodzielne fragmenty prozy wspomnieniowej, artykuły krytycznoliterackie, a przede wszystkim bieżąca publicystyka. „Dziennik" tak pomyślany był ukoronowaniem wieloletnich starań pisarza, by idąc w ślady Gogola i Hercena, „mówić" do społeczeństwa z własnej, niezależnej trybuny. Dało mu to jednocześnie okazję do stworzenia nowego w jego dorobku i nie spotykanego we współczesnej mu literaturze, gatunku wypowiedzi pisarskiej. Był to, jak pisze Łużny: *Gatunek synkretyczny, w swej istocie heterogeniczny, bo łączący w sobie elementy twórczości artystycznej i publicystyki, operujący bardzo szeroką skalą środków wyrazu od tonacji wyznania czy spowiedzi oraz wspomnień osobistych aż do wysokiej patetyki autorskiej bądź sarkazmu i demaskatorstwa, umożliwiający szybkie i skuteczne reagowanie na najbardziej aktualne, wręcz palące problemy chwili bieżącej. A te przecież stanowiły pasję życiową pisarza oraz podstawowe tworzywo zarówno jego nowel i powieści, jak i prozy wspomnieniowej, artykułów krytycznoliterackich czy publicystyki politycznej* [3]. W tym kontekście *Potulna* była nie tylko autonomicznym utworem artystycznym, ale stanowiła

kulminację tematu samobójstwa, który przez cały rok, aż do ostatnich, grudniowych zapisów stanowił emocjonalną i refleksyjną dominantę „Dziennika" 1876 roku.

Doprawdy, samobójstwa ostatnio tak się u nas rozpleniły, że nikt już o nich nawet nie mówi. Ziemia rosyjska jakby utraciła siły dźwigania ludzi na sobie [4] – tym zapisem z maja 1876 roku pisarz komentuje sprawę Pisariewej, 25-letniej akuszerki, która „zmęczona" i „zniecierpliwiona" życiem, popełniła samobójstwo. Dręczy też Dostojewskiego tajemnica śmierci 17-letniej córki Hercena. W tym samobójstwie *wszystko, i od zewnątrz i od wewnątrz, jest zagadką. Tę zagadkę z właściwością ludzkiej natury postarałem się jakoś odgadnąć, zatrzymać i uspokoić* [5]- napisze. Analiza listu pozostawionego przez samobójczynię pozwala Dostojewskiemu domyślać się motywów ostatecznej decyzji.

A więc umarła po prostu wskutek „zimnego mroku i nudy", w cierpieniu, że tak powiem zwierzęcym i bezwiednym, po prostu duszno jej było żyć, coś w tym rodzaju, jakby brakowało powietrza. Dusza nie zniosła prostolinijności bezwiednie i również bezwiednie zażądała czegoś bardziej złożonego... [6] Po tak sformułowanym domniemaniu i jakby w dialogowym odruchu Dostojewski sobie i swym czytelnikom przypomina króciutką wzmiankę, która ukazała się we wszystkich gazetach petersburskich. Z trzeciego piętra skoczyła młoda szwaczka. Trzymała w rękach obraz święty. Gazety pisały, że zrobiła to, *bo w żaden sposób nie mogła znaleźć żadnej pracy, a więc niezbędnych środków do życia* [7]. Uwagę pisarza natomiast zwraca *dziwny i nieznany jeszcze w samobójstwie szczegół!* [8] – ikona w rękach dziewczyny. *To jakieś pokorne, potulne samobójstwo* – napisze, by po chwili dodać: *O niektórych sprawach, choćby p r o s t y c h na pozór, długo nie przestajemy myśleć, ciągle powracają do nas, i nawet c z u j e m y s i ę t a k, j a k b y t o b y ł a n a s z a w i n a. Ta pokorna, niszcząca siebie dusza mimo woli udręcza myśl* [9].

Październikową sekwencję rozważań o epidemii samobójstw, w której przedmiot refleksji stanowią rzeczywiste przypadki samobójczej śmierci: Pisariewej, córki Hercena i młodej szwaczki, Dostojewski zamyka „historią wymyśloną". W fikcyjnym liście samobójcy pt. *Wyrok* przedstawił *rozumowanie pewnego samobójcy z nudów, ma się rozumieć materialisty* [10], prezentując zarazem przypadek samobójstwa motywowanego ideowo.

Młody człowiek wydaje wyrok na przyrodę, która bez jego zgody stworzyła go jako byt obdarzony świadomością i tym samym skazała go na cierpienie: *... skazuję tę przyrodę (...) – na unicestwienie wraz ze mną... A ponieważ przyrody zniszczyć nie mogę – niszczę samego siebie, wyłącznie z odrazy do znoszenia tyranii, w której nie istnieje winny. (...) ja nie chcę cierpieć... bo w jakim celu miałbym cierpieć?* [11] – buntuje się bohater Dostojewskiego.

W tym punkcie – odrzucenie przez bohatera cierpienia – pisarz jakby nawiązywał do swych styczniowych zapisów w „Dzienniku" – refleksji na temat cierpień i śmierci młodego Wertera. Zwrócił wówczas uwagę na ostatnie słowa bohatera Goethego, które wyrażają żal, że nie zobaczy już *pięknego gwiazdozbioru Wielkiej Niedźwiedzicy*, ale dowodzą też, że w przeciwieństwie do „wyobrażonego" przez Dostojewskiego młodego samobójcy Werter nie tylko postrzegał „harmonię całości", ale czuł się spokrewniony z nieskończonością bytu, miał intuicję nieśmiertelności [12].

Wyrok zamyka październikową edycję „Dziennika". W listopadzie zamiast „Dziennika" w jego zwykłej postaci Dostojewski publikuje *Potulną*. Temat samobójstwa podjęty na początku roku znajduje tu artystyczną kulminację, przy czym opowiadanie to nie jest „ostatnim słowem" [13], które wyjaśniałoby dręczący pisarza i jego czytelników problem samobójstwa. Jeszcze w grudniu wróci do niego, odpowiadając na krytykę i listy czytelników związane z publikacją *Wyroku*. Dopiero teraz, przyparty do muru, formułuje w polemice z korespondentami swoje stanowisko, wyjaśnia motywy wyboru takiej właśnie autorskiej „maski" (postać „logicznego" samobójcy), wskazuje na aktualność tak ujętego problemu. Napisze wprost: *Artykuł mój „Wyrok" dotyczy podstawowej i najwyższej idei ludzkiej egzystencji – konieczności i nieuchronności przekonania o nieśmiertelności ludzkiej duszy. Wykładnią tej spowiedzi człowieka ginącego „wskutek logicznego samobójstwa" jest konieczność natychmiastowego wniosku: bez wiary we własną duszę i jej nieśmiertelność życie człowieka jest nienaturalne, niezrozumiałe i nie do zniesienia* [14].

Potulna jako utwór autonomiczny artystycznie ma swoje miejsce przede wszystkim w diachronii procesu literackiego, w literackim idiomie Dostojewskiego. Można też jednak, a może nawet należy, czytać tę nowelę jako jeden z elementów, które współtworzą nowy gatunek literacki, jakim był „Dziennik pisarza".

W tym kontekście ujawniają się nie tylko bezpośrednie związki literackiej fabuły z rzeczywistymi faktami, ale także dialogowe uwikłania noweli w problemy podejmowane w „Dzienniku", w wypowiedzi o charakterze dyskursywnym czy wręcz publicystycznym, związane z tematami takimi jak humanitaryzm, kwestia kobieca, problemy wykształcenia, materializm, wiara, autorytet. Ważny nurt refleksji stanowią wypowiedzi o charakterze swoiście autotematycznym, swoiście – ponieważ dotyczą samej istoty procesu artystycznego, tak jak rozumie go Dostojewski.

Takie charakterystyczne dla Dostojewskiego zawęźlenie tematu samobójstwa i refleksji na temat sztuki znajdujemy we fragmencie „Dziennika" (październik) zatytułowanym *Dwa samobójstwa*. Dostojewski, autor dziennika, przytacza swą rozmowę z wybitnym – co podkreśla – pisarzem (z Sałtykowem-Szczedrinem, jak wynika z jej toku) na temat trudności, które wręcz uniemożliwiają ujęcie w słowach zjawisk życia. *...czy wie pan* – przytacza słowa swego rozmówcy Dostojewski – *że cokolwiek pan napisze, cokolwiek przedstawi, cokolwiek podkreśli w dziele sztuki, nigdy pan nie dorówna rzeczywistości*. A następnie słowa te komentuje: *Wiedziałem to już w 46 roku, gdy zaczynałem pisać, a może nawet wcześniej – i fakt ten nieraz zdumiewał mnie i kazał wątpić o pożytku sztuki wobec tak widocznej jej niemocy. Rzeczywiście, prześledzimy niektóre, nawet wcale nie tak jaskrawe na pierwszy rzut oka, fakty rzeczywistego życia – a jeżeli jesteśmy w stanie i mamy oko, znajdujemy w nim głębię, jakiej nie ma u Szekspira. Ale w tym właśnie cały problem: kto ma oko i kto jest w stanie?* [15]

Nawet do „zauważenia faktu" potrzebny jest – zdaniem pisarza – „swego rodzaju artysta".

Dalsze uwagi Dostojewskiego dotyczą związków utworu literackiego z rzeczywistością pozaliteracką i szczególnych predyspozycji do zauważania faktów. *Dla niejednego obserwatora – pisze – wszystkie zjawiska życiowe zachodzą w sposób wzruszająco prosty i są tak zrozumiałe, że nie ma o czym myśleć, na nic*

nawet patrzeć nie warto. Natomiast innego obserwatora te same zjawiska nieraz tak zaprzątają, że (co się nawet nierzadko zdarza) – nie jest w stanie ich uogólnić i uprościć, podciągnąć pod jakiś strychulec i na tym poprzestać, uspokoić się – ten się ucieka do innego rodzaju uproszczenia i po prostu pakuje sobie kulę w łeb, aby zgasić swój umęczony rozum wraz ze wszystkimi problemami naraz. Są to tylko dwa przeciwieństwa, dwie skrajności, lecz między nimi mieści się całe istniejące rozumienie człowiecze [16].

Czytelnika, pisarza, narratora, bohatera dotyczy ta sama potrzeba i powinność – zrozumieć swoje życie. Podobna jest ich udręka, niepewność, wyrzuty sumienia, podobna potrzeba harmonii. Dostojewski-autor dziennika w cytowanych wyżej jego fragmentach pisał: ... *postarałem się jakoś odgadnąć, zatrzymać, uspokoić (...)*

Ta pokorna, niszcząca siebie dusza mimo woli udręcza duszę (...)

(...) czujemy się tak, jakby to była nasza wina [17].

Z kolei bohater – narrator *Potulnej*, zgodnie z opisem pisarza: *Chodzi po mieszkaniu i usiłuje zrozumieć co się stało (...) skupić myśli w jednym punkcie; (...) próbuje to sobie wyjaśnić (...). Stopniowo, krok za krokiem* rzeczywiście wyjaśnia sobie rzecz całą i *skupia myśli w jednym punkcie* [18].

W światopoglądzie Dostojewskiego zrozumienie własnego życia jest najważniejszą z ludzkich powinności, a jej dopełnienie jest tu oceniane w planie zbawienia, w perspektywie metafizycznej. Przywołajmy za Bachtinem wyobrażenie Sądu Ostatecznego, jakie pozostawił pisarz: ...*gdyby ziemia kończyła swój żywot i ktoś gdzieś tam zapytał ludzi: „Czy zrozumieliście wasze życie ziemskie, co o nim wnioskujecie?" – człowiek mógłby bez słowa podać „Don Kichota": „Oto co wnioskuję o życiu; czy zasłużyłem przez to na karę?"* [19] Tak wyobrażona ostateczna czy metafizyczna powinność literatury i sztuki jawi się jako akt jej solidarności z człowiekiem, który nie znając ani swego początku, ani końca, w dialogu „ja" z samym sobą i z innymi dąży do wypowiedzenia własnego, ostatniego słowa.

Ostatnie słowo dla pisarza, postaci, którą tworzy, i czytelnika stanowi podobny, metafizyczny cel. Słowo to, niemożliwe i upragnione, jest w dziele Dostojewskiego obecnością nieskończonego. W przywołanym wyobrażeniu Sądu Ostatecznego pada pytanie: *Czy zasłużyłem przez to na karę?* Pytanie to, choć z kategorii sądowniczych, nie ewokuje obrazu sądu i kary. Bohaterowie Dostojewskiego sami stawiają siebie pod pręgierzem, pytają się o winę i choć są przepełnieni jej poczuciem, buntują się wobec wszelkich zamykających ich w ostatecznej ocenie wyroków zewnętrznych. Udręczeni i niespokojni na tym pytaniu wspierają się jak Pascal na swoim zakładzie, bo wpisana jest w nie nadzieja, że sędzia, którego prowokują, jest bezgraniczną miłością.

Jednak codziennym, bezpośrednio doświadczanym aspektem takiego zakładu jest raczej zwątpienie, rozpacz, wystawianie siebie i innych na próbę, prowokacja i grzech, ponieważ bohaterowie Dostojewskiego najczęściej nie potrafią rozpoznać ani w sobie, ani w świecie trwałej harmonii, która byłaby odbiciem transcendencji, ani nie odczuwają związków, które to, co doczesne i przemijające łączą z nieskończonością. Zazwyczaj przypadek powoduje, że wszystko, na moment przynajmniej, staje się dla nich jasne. Może to być ryk osła na rynku w Bazylei, który uzdrawia księcia Myszkina, albo żachnięcie się i zaiskrzenie oczu „potulnej", dzięki czemu jej przyszły mąż dostrzegł ją „w sposób szczególny".

Takie przypadki we wspomnieniach bohaterów Dostojewskiego zajmują specjalne miejsce, identyfikowane przez nich jako momenty graniczne np. między zdrowiem a chorobą, uwięzieniem w samotności i wyzwoleniem z niej. Mogą też być odczytywane w perspektywie przeznaczenia, są bowiem katalizatorem ich duchowego przebudzenia. Szczególny stan ducha, który towarzyszy takim momentom, jest stanem łaski, epifanią rajskiego szczęścia i nie trwa wiecznie. Jest darem zazwyczaj traconym, bo pragnienie przeżycia tego stanu raz jeszcze lub zatrzymania tej chwili paradoksalnie wiedzie na manowce.

Chwila taka przynosi bowiem tylko (i aż tyle) wieść o nieskończoności, „dobrą nowinę", która przemienia doczesną chwilę w moment „rajskiego szczęścia", przypadek w przeznaczenie, a w człowieku „chorym", „umarłym za życia" budzi człowieka wiecznego.

Potulna wydaje się przypowieścią o takim obdarowaniu i o zbłądzeniu. Spowiedź, jaką przed samym sobą odbywa nieszczęsny mąż, którego żona popełniła właśnie samobójstwo, jest próbą powtórnego przebycia zamkniętej już drogi od przypadkowego spotkania i daru, który polegał na zobaczeniu w sposób szczególny drugiego człowieka, przez zmarnowanie tego daru, aż po bunt „potulnej", jej chorobę i tragiczną śmierć.

Monolog wypowiadany wobec niewidzialnego słuchacza, sędziego, odsłania wewnętrzny dramat człowieka, który aby odzyskać równowagę, musi zrozumieć co się stało, zdać sobie sprawę ze swych uczuć, uporać ze świadomością nieodwracalności wydarzeń. Oto jak Dostojewski we wstępie do *Potulnej* przedstawia ten wewnętrzny proces: *Szereg rozbudowanych wspomnień przywodzi go w końcu ku prawdzie, a prawda bezwzględnie uszlachetnia jego umysł i serce (...) Prawda objawia się nieszczęśliwemu dość jasno i wyraziście, przynajmniej dla niego samego* [20].

To jasne, wyraziste objawienie prawdy ma w tekście postać wizji, której sens wymyka się słowom, choć jest wyrażony słowami. Są to ostatnie słowa wypowiedziane nad ciałem zmarłej żony.

Przypadek. O, naturo! Ludzie są sami na ziemi – w tym cała tragedia! „Jest li w polu żyw człowiek?" – woła witeź rosyjski. Wołam i ja, nie witeź, ale nikt się nie odzywa. Podobno słońce ożywia wszechświat. Wzejdzie słońce i spójrzcie na nie czyż to nie trup? Wszystko jest martwe i wszędzie są trupy. Sami tylko ludzie, a wokół nich milczenie – to jest ziemia. (...) Tyka zegar, obojętnie, ohydnie [21].

„Ostatnie słowo" bohatera-narratora, podobnie jak i cała jego wcześniejsza spowiedź, jest wyrażone w charakterystycznej dla Dostojewskiego formie wewnętrznie zdialogizowanego monologu, z tym że partnerem dialogu staje się tu na moment Słowo Boże. Nieoczekiwanie bowiem pamięć podsuwa mu słowa: *Ludzie, kochajcie się?* Słowa te pojawiają się w momencie, gdy narrator zamyka już siebie w tragicznej wizji martwego świata. W planie kompozycyjnym całości utworu stanowią one odpowiednik spotkania z „potulną" i są kolejną interwencją łaski w życie bohatera. Słowa przynoszą tę samą „nowinę", którą przyniosło pojawienie się w lombardzie „potulnej".

Doraźnym efektem tej „interwencji" jest myśl bohatera o przyszłości i w konsekwencji akceptacja perspektywy przeznaczonego mu cierpienia. Dualizm końcowego przesłania, wyrażonego jednocześnie przez kompozycję całości, która wspiera się na dwóch interwencjach łaski, i konstrukcję narracji, która reprezen-

tuje słowo bohatera, odzwierciedla ideę korespondencji między tym co doczesne i tym co wieczne.

Tak czytane opowiadanie dochowuje wierności osobowemu językowi, prawdzie psychologicznej, horyzontom życiowego doświadczenia bohatera-narratora, stanowiąc zarazem analogię do dyskursywnie formułowanych idei światopoglądowych pisarza. Wobec czytelnika spełnia ono tę szczególną misję, jaką Dostojewski przypisuje sztuce: w przedstawieniu egzystencji człowieka, z którym na płaszczyźnie społecznej, moralnej, światopoglądowej, historycznej nic nas nie łączy, pozwala dostrzec i lepiej zrozumieć własne najistotniejsze problemy.

Łagodna Bressona – dziennik w formie opowiadania

Przenosząc akcję z XIX-wiecznego Petersburga do Paryża końca lat sześćdziesiątych Bresson zmienia ton i atmosferę opowiadania i zachowuje jednocześnie jego wewnętrzny rytm (dochodzenie „krok po kroku" do prawdy) i kompozycję. Wszystkie zasadnicze wydarzenia, ich kolejność i dramaturgia pozostają nie zmienione:

– spotkanie dziewczyny i właściciela lombardu,
– okoliczności małżeństwa,
– dobre chęci młodej żony, jej miłosne porywy ostudzone przez pryncypialność i milczenie męża,
– rozmowy na temat pieniędzy,
– spustoszenie, jakie w nim czyni zazdrość,
– odkrycie przeszłości męża,
– pistolet w jej dłoni, gdy on udaje, że śpi,
– kara jaką jej wymierza mąż,
– choroba kobiety,

– zmieszanie wobec troskliwości męża,
– idea podróży-wyjazdu,
– przyrzeczenie wierności złożone rankiem w dzień samobójstwa,
– samobójstwo prawie na oczach służącej.

Natomiast sytuacja narracyjna w filmie i opowiadaniu przy pozorach tożsamości jest różna. U Dostojewskiego świat przedstawiony wyłania się w całości z narracji bohatera, z jego wprawdzie wewnętrznie zdialogizowanego, ale jednak monologu. Następstwem przedstawień rządzi rytm zmiennych emocji mówiącego, co daje wyraz jego zmiennym stanom duchowym: rozpaczy, buntowi, pustce, przypomnieniu utraconej nadziei, uspokojeniu.

U Bressona natomiast monolog męża nie tworzy samodzielnie świata przedstawionego, lecz jest wypowiadany i wysłuchiwany (przez służącą Annę) na jego płaszczyźnie, inaczej mówiąc, stanowi element świata przedstawianego. Wypowiedź męża utrzymana podobnie jak u Dostojewskiego w rejestrze intymnego zwierzenia i spowiedzi, jest w filmie włączona do opowiadania, które nie ma osobowego narratora.

Zagadnienie narracji filmowej samo w sobie nastręcza teoretycznych problemów: *...niektórzy uważają, że „opowiadanie musi mieć opowiadacza" i koronują strukturę kimś n i e o k r e ś l o n y m, o kim się nie da nic powiedzieć ponad to, że s p a j a całość* (podkr. B.S.). *Inni zaś twierdzą, że nie ma powodu takiego poziomu wyszczególniać i dla ogarnięcia zagadnień opowiadania jako czynność w kinie wystarczą dwa pierwsze* (poziomy – przyp. B.S.) [22]. Te dwa z teoretycznego punktu widzenia oczywiste poziomy narracji to jej subiektywizacja, czyli powołanie na płaszczyźnie świata przedstawionego narratora osobowego, i bezosobowy system narracji. Narracja w *Łagodnej* mimo braku narratora osobowego nie jest też podporządkowana bezosobowemu systemowi, ani o jej opowiadaczu nie można powiedzieć, że jest nieokreślony.

Na poziomie stylu ujawnia wszystkie cechy Bressonowskiego idiomu stylistycznego. Dodajmy, że oryginalność tego stylu polega na bezpośrednim jego zakorzenieniu w tym, co swoiste dla filmu – w jego tworzywie i języku.

Wróćmy jeszcze do Dostojewskiego. We wstępie do *Potulnej* pisze: *...co do samego opowiadania. Określiłem je jako „fantastyczne", mimo że uważam je za wysoce prawdziwe. Lecz element fantastyki jest tu istotnie, i to w samej formie opowiadania (...) narrator to mówi do siebie, to znów zwraca się jakby do niewidzialnego słuchacza, do jakiegoś sędziego. Tak zresztą bywa zawsze w rzeczywistości. Gdyby mógł go posłuchać stenograf i wszystko od razu zapisać, zapis byłby nieco bardziej chropawy, mniej opracowany niż u mnie, lecz wydaje mi się, że porządek psychologiczny pozostałby chyba ten sam. Otóż właśnie to założenie o notującym wszystko stenografie (po czym ja bym to opracował) jest tym, co nazywam w tej opowieści pierwiastkiem fantastycznym* [23].

Ten *fantastyczny* chwyt, radykalnie eliminujący „słowo pisarza", pozwala przedstawić wewnętrzny dramat narratora-bohatera wyrażony w figurze „komunikacji z samym sobą". Jednocześnie potęguje osobowy charakter narracji.

Czy udało się Bressonowi przekazać tę niemożliwą w świetle refleksji teoretycznej barierę, jaką w filmie stanowi bezosobowość, czy – w najlepszym razie – nieokreśloność narratora, by na tej płaszczyźnie (formy) dokonać adaptacji?

Fantastyczny stenograf zastępują u Bressona dwie „magiczne" maszyny: kamera i magnetofon. Przyjrzyjmy się autoprezentacji narratora w dwu pierwszych segmentach filmu

Czołówka filmu

Nocny Paryż: sznury oświetlonych samochodów, migocą kolorowe reklamy, rozbłyskują ruchome napisy, wszystko to w nieskończonym ruchu. To obraz realnego świata przemienionego zgodnie z potrzebami reklamy i konsumpcji. Obraz oszołomienia i jednocześnie uwięzienia „w ruchu".

Pierwsze ujęcie po czołówce to zarazem pierwszy Bressonowski kadr: skrzyżowana rama oszklonych drzwi, które wychodzą na źródło światła, złota klamka w samym środku; dłoń ujmuje klamkę, uchyla drzwi, w przestrzeń kadru wchodzi kobieta (widziana od tyłu), idzie do przodu wypełniając ciemną sylwetką przestrzeń kadru.

W ścieżce dźwiękowej – odgłos otwieranych drzwi, kroki.

Drugie ujęcie – z tego samego ustawienia kamery balkon, rozbujany fotel, przewracający się stolik, spadająca doniczka, w kadr wchodzi kobieta (ta sama co w poprzednim ujęciu) i gwałtownie zatrzymuje się. Ciszę przerywa upadek stolika, stłuczenie doniczki.

Trzecie ujęcie – kamera ustawiona na zewnątrz, ujęcie z dołu na biały szal opadający „z nieba", sponad dachu kamienicy – od pewnego momentu równoległa wobec ruchu szala jazda kamery.

W ścieżce dźwiękowej odgłosy gwałtownego hamowania samochodów.

Czwarte ujęcie – na zatrzymujące się samochody, wysiadających ludzi, gdy zbliża się do leżącego na jezdni ciała samobójczyni, widać już tylko obute stopy. Tworzą one wokół zmarłej krąg. W ścieżce dźwiękowej kolejno: odgłosy hamowania samochodu, kroki, cisza i sygnał karetki pogotowia.

Kamera we wszystkich ujęciach, poza trzecim, jest statyczna.

Narracja zaś chłodna, obiektywna oparta na uczestnictwie kamery – poza ujęciem trzecim, gdzie lot białego szala stanowi jakby przebłysk innego spojrzenia, wizji. Rytm we wszystkich ujęciach jest zgodny z zasadą gwałtownego zatrzymania ruchu, poza ujęciem trzecim – tu ruch przypomina łagodny lot, którego końca nie zobaczymy.

Te dwa fragmenty wyraźnie wskazują na to, że w film ma swego „opowiadacza", który począwszy od pierwszych ujęć, próbuje skontaktować się z nami, tworząc znaczenie lub sugestie znaczeń, ewokując tajemnicę. Najbardziej wyraźna jest dokonana przez niego tematyzacja, mająca za podstawę rzeczywiste fakty – *nocny zawrót głowy* i *śmierć, która zatrzymuje świat z jego szaleńczym ruchem.*

W planie fabularnym oba fragmenty mają wyraźnie inicjalny charakter: określają czas, miejsce wydarzenia i przekazują podstawową o nim informację, funkcjonują zatem jako wstęp do właściwego opowiadania, które ma formę wysłuchania zwierzenia. Forma ta eliminuje autorskie słowo i obraz.

Przyjrzyjmy się pierwszej sekwencji zwierzeń związanej z fabularnym tematem: spotkanie dziewczyny i właściciela lombardu.

Ujęcie pierwsze. Kamera ustawiona gdzieś „z boku" rejestruje plątaninę nóg: łóżek, krzesła, chodzącego tam i z powrotem mężczyzny; sylwetka kobiety

w szarym fartuchu, która ze złożonymi do modlitwy rękoma przyklękła na krześle, patrząc w stronę łóżka.

Słychać kroki mężczyzny.

Padają pierwsze słowa.

Mężczyzna: *Wyglądała na 16 lat. Pamiętasz, Anno.*

Anna: *Tak.*

Ujęcie drugie. Kamera skierowana na łóżko, którego fragment widzimy w kadrze, na nim leży kobieta (widzimy jej nogi, fragment spódnicy, po którym rozpoznajemy młodą samobójczynię), stoi miska z wodą i zakrwawionym ręcznikiem; w kadr wchodzi mężczyzna, przenosi miskę na krzesło i wychodzi z kadru; zbliżenie miski, w ścieżce dźwiękowej cały czas słychać kroki mężczyzny.

Ujęcie trzecie. Dźwięk ten (kroki mężczyzny) przechodzi na kolejne ujęcie – zbliżenie otwartej dłoni z leżącym na niej złotym pierścionkiem.

Ujęcie czwarte. Z wnętrza, przez oszklone drzwi widać ulicę i zbliżającą się dziewczynę, która otwiera je i wchodzi do środka. Na moment do wnętrza wdziera się hałas ulicy. Po raz pierwszy widzimy w tym filmie całą sylwetkę człowieka i jego twarz – jest to postać „łagodnej". Kamera prowadzi dziewczynę (po raz drugi odnotowujemy ruch kamery) i pokazuje wnętrze lombardu, ludzi stojących w kolejce przed ladą, za ladą Annę. Ujęcie to pozwala rozpoznać nową przestrzeń, opisać ją.

Na tym tle głos mężczyzny z offu: *Weszła jak inni. Nie zwróciłem na nią uwagi* (podkr. B.S.).

Ujęcie piąte. Ustawienie frontalne, statyczne, półzbliżenie mężczyzny skupionego na wycenie złotego pierścionka. To zarazem początek etiudy, którą w tym momencie z opisu zwykłych czynności wyróżnia bluźniercza alegoryzacja – to bowiem, co widzimy, rozpoznajemy jako „komunię w lombardzie".

Sugestię takiego znaczenia wprowadza przystępowanie kolejnych osób do kasy, odbywająca się w milczeniu wymiana drobnych przedmiotów na banknoty, które przez moment łączą dłonie właściciela lombardu i petentów, podpisywanie zobowiązania. Sytuacja, dystans, jaki tworzy lada, a przede wszystkim niewidzące spojrzenie właściciela lombardu są upostaciowaniem grzechu, w którym żyje mężczyzna, a którym jest niezwracanie uwagi na innych.

W ramach tej właśnie alegorycznej sytuacji dochodzi do spotkania dziewczyny i właściciela lombardu:

Dziewczyna jak inni podchodzi do kasy i podaje właścicielowi lombardu stary aparat fotograficzny.

Mężczyzna mówi: *Nadzwyczajny.* Dziewczyna reaguje gniewnie, odbiera aparat, wychodzi ze sklepu.

Bezpośrednio potem ujęcie, które kończy tę scenę: zbliżenie lady ze złotym naczyniem. Oparte na niej dłonie Anny mechanicznie przekładają jakieś papierki. Na tym tle słowa wypowiadane z offu przez mężczyznę: *Zacząłem patrzeć na nią inaczej.*

Kolejne ujęcie nawiązuje do pierwszego ujęcia w tej sekwencji: w kadrze fragment znanej już nam już podłogi i dywanu, nogi domowych sprzętów, nogi chodzącego mężczyzny; mężczyzna przysiada na brzegu rozkładanego łóżka, kończąc kwestię, której początek dotarł do widza z offu: *Zacząłem myśleć o niej inaczej.*

Dopiero to nawiązanie konstytuuje formę opowiadania, jaką jest „wysłuchanie zwierzeń" i tworzy jej świadomość i ciągłość w procesie odbioru. Ustanawia ono zarazem podstawę dyferencjacji czasu i przestrzeni na czas i przestrzeń, w których się opowiada oraz na czas i przestrzeń, w których wydarza się to, o czym się opowiada.

Czas i przestrzeń – przede wszystkim jednak przestrzeń – podlegają tu jeszcze innym zróżnicowaniom przez ich związek z:

– fabułą, np. lombard jako miejsce pierwszego spotkania,

– charakterystyką postaci, np. muzea jako ewokacja zainteresowań bohaterki,

– alegoryzacją, jak w wyżej przywołanym przykładzie „komunia w lombardzie",

– metaforyzacją, np. zatrzymanie ruchu jako metafora śmierci,

– symbolizacją – gra symboliką opozycji: wewnętrzne – zewnętrzne, wolność – uwięzienie, sytuacja graniczna,

– sformułowaniem dyskursu – temat kultury, jej alienacji i sekularyzacji.

Te i wszystkie inne potencjalne dyferencjacje czasoprzestrzenne realizują podstawowe założenie formalne, jakim jest podział czasu na czas przed i po śmierci bohaterki. Odpowiednikiem formalno-fabularnym tej cezury jest zatrzymanie ruchu. Czas rusza, gdy mąż zaczyna swoje zwierzenia. Jest to czas czuwania przy zwłokach żony, czas wyodrębniony z codzienności, dany dla osądu i ku przemianie. Dla osądu, bo z tej odizolowanej od zewnętrznego świata czasoprzestrzeni, z jej centrum w postaci małżeńskiego łoża przeistoczonego w katafalk i za sprawą pamięci głównego bohatera przywołane są z przeszłości obrazy, które mają oddać sprawiedliwość widzialnemu światu.

Inicjalny temat fabularny – „spotkanie w lombardzie" – realizuje się w filmie przez trzy spotkania. Ostatnie z nich – związane z zastawem złotego krzyża – jest symbolicznym zwieńczeniem dotychczasowej płaszczyzny znajomości dziewczyny i właściciela lombardu. Cytat z *Fausta* Goethego, który pojawia się w tej scenie, wprowadza do ich znajomości ambiwalencję i komentuje alegoryczną tematyzację lombardu jako bluźnierczej świątyni.

Przywołane powyżej trzy sekwencje umożliwiają rozpoznanie formalnych założeń utworu. W ustanawiającej formę tego filmu dyferencjacji czasu i przestrzeni mamy do czynienia z wyraźnie zróżnicowanymi modułami czasu (przeszłość, teraźniejszość) i z przestrzenią, której integralność jest związana z charakterystyczną dla filmów Bressona integralnością jednej percepcji. Jest ona ufundowana na spojrzeniu kamery niezależnym od punktu widzenia postaci. O ile w dwu pierwszych segmentach filmu takie umocowanie kamery jest tak oczywiste (nie ma tu konkurencyjnej narracji), że nie zwraca uwagi, to od momentu gdy bohater zaczyna swój monolog, spojrzenie kamery demonstracyjnie wręcz manifestuje swą wobec jego narracji niezależność, np. w scenach „czuwania przy zmarłej", gdy widzimy Annę i mężczyznę patrzących na łóżko, kamera pokazując ich, nigdy nie patrzy „za nich".

Upór Bressona, by zachować integralność jednej percepcji, daje jako efekt artystyczny przemianę obiektywnego, mechanicznego spojrzenia kamery w spojrzenie osobowe. Sposoby ustawienia kamery, jej statyczność lub ruch, sposoby kadrowania, relacje między fragmentami i całością to płaszczyzna decyzji integrujących mechaniczne spojrzenie maszyny z wolą człowieka.

W *Łagodnej* konsekwencją takiej integracji jest diagonalna kompozycja kadrów, której odpowiednikiem są mijające się spojrzenia, rozmijanie się ludzi, kakofonia dźwięków.

Formalną integralność filmu tworzy także płynność narracji zależna od interakcji między czasem teraźniejszym i przeszłym. Podstawą tej płynności jest tożsamość głosu bohatera. Identyfikacja postaci jest potwierdzona na realnej płaszczyźnie ludzkiego głosu (poza fikcją, poza grą) zapisanego przez drugą z magicznych maszyn, którymi dysponuje twórca filmu – magnetofon.

Jak integralna, jedna percepcja zakorzenia się spojrzeniu kamery, tak „własny głos" bohatera rozumiany metaforycznie jako wyraz jego świadomości zakorzenia się w głosie modela. To co osobowe znajduje w ten sposób konieczne dla zaistnienia zapośredniczenie.

Film Bressona wykracza poza ramy adaptacji *Potulnej*, w momencie gdy podejmuje próbę zagarnięcia w obręb narracji tego, co w „Dzienniku pisarza" stanowi dyskursywny kontekst opowiadania (związki z rzeczywistymi faktami, z refleksją pisarza na aktualne tematy).

Drogę wypracowania formy artystycznej zespalającej w jedno elementy wypowiedzi artystycznej, publicystycznej i filozoficznej, wskazał Bressonowi zresztą Dostojewski, wprowadzając cytat z *Fausta*. W filmie znajdziemy oprócz tego cytatu wiele innych kulturowych cytatów, równie dobrze jak ten z Goethego osadzonych w filmowej diegezie. Nie pełnią one jednak tak istotnej funkcji w fabule: nie zmieniają jej dramaturgii, nie określają sensu wydarzeń. Do takich cytatów należy cała seria kobiecych aktów o mitologicznej tematyce (Wenus, Danae), od obrazu wiszącego w sypialni począwszy, przez reprodukcje oglądane w albumie, po obrazy w Luwrze. Wpisują się one w bogato zilustrowany temat „konsumpcji kultury" (oprócz albumów, książek, płyt, galerii, muzeów temat ten reprezentują jeszcze kino i teatr). Bresson ukazuje skutki sekularyzacji i demityzacji kultury. I tak na przykład „zacytowane" obrazy – akty kobiece – rzucają światło na sytuację egzystencjalną bohaterów, pozwalając rozpoznać ją jako pozbawioną łask Anterosa (odpowiedzialnego za miłość wzajemną, idealną, czystą)

i Erosa – boskich pośredników między ludźmi i transcedencją. Kontekst mitu Erosa i Anterosa wzbogaca swoisty dialog, jaki nawiązuje się między fabułą *Łagodnej* i cytatem z *Benjamina*, kostiumowego filmu Deville'a, któremu patronuje rozkiełzany Eros. Jednak cytat z filmu Deville'a i z teatralnej inscenizacji *Hamleta* wprowadzają przede wszystkim aluzję autotematyczną. *Benjamin* to przykład filmu „teatralnego", przeciwieństwo Bressonowskiego kinematografu (sztuki filmowej). Nota bene operatorem tego filmu był Ghislain Cloquet, operator *Łagodnej*, a ponadto takich filmów Bressona, jak *Na los szczęścia Baltazarze*, *Mouchette*.

Z kolei irytacja, jaką wywołała w bohaterce gra aktorów w *Hamlecie*, każe jej sięgnąć tekstu Szekspira, do uwag Hamleta na temat gry aktorskiej, i głośno je odczytać. Tą piętrową konstrukcją cytatów Bresson odsyła nas do własnych uwag o grze modeli w jego filmach.

Hamlet: *Widziałem ja aktorów i znaleźli się tacy, co ich chwalili, głośno nawet; aktorów, którzy (bogobojnie mówiąc) ani z mowy, ani z ruchów nie byli podobni do chrześcijan ani do pogan, ani do ludzi, a rzucali się i ryczeli tak, iż pomyślałam sobie, że chyba jakiś najemnik natury sfabrykował ludzkość; tak bezecnie ją naśladowali* [24].

Bresson: *Aktor czuje potrzebę wyjścia z siebie, żeby stać się kimś innym.*

Jeśli modele wyjdą z siebie, nie będą mogły już wrócić [25].

Za sprawą bohaterki wprowadzane są też do filmu cytaty związane z jej zainteresowaniem naukami przyrodniczymi w postaci zdjęć w Muzeum Historii Naturalnej, w ZOO, Lasku Boulońskim, a ostatnia książka, którą czyta (fragmenty na głos) jest poświęcona ptakom.

Inny jeszcze rodzaj cytatów to cytaty muzyczne, które pojawiają się też w związku z postacią zmarłej żony. Szuka ona „swojego tematu" muzycznego, przesłuchując płyty zarówno ze współczesną muzyką rozrywkową, jak i z muzyką klasyczną.

Bez względu na rodzaj cytatu zasada cytowania jest tu jedna: wszystkie cytaty „przynależą" do bohaterów, motywuje je horyzont ich zainteresowań i zwyczajów kulturowych, istnieją przedmiotowo w świecie przedstawionym. Dzięki tej relacji między bohaterami a sztuką, nauką, rozrywką, Bresson dokonuje oceny współczesnej kultury, a przede wszystkim konstatuje jej milczenie wobec problemów egzystencjalnych człowieka, jej obojętność wobec utraty przez niego umiejętności komunikowania się nawet z samym sobą. Bohaterowie prezentują dwie odmienne postawy wobec szeroko rozumianej kultury:

On – ma do kultury stosunek namaszczony, pełen szacunku (oklaskuje *Hamleta*, podkreśla cenę biletów, szacując „wartość" teatru), identyfikuje kulturę z prestiżem, kawiarniami literackimi, ale zupełnie nie ma do niej osobistego stosunku. Książki np. służą mu jako źródło informacji przy rozwiązywaniu krzyżówek;

Ona – choć sztukę i wiedzę konsumuje jak czekoladki (jednocześnie z czekoladkami), ale z osobistą pasją i wysokim oczekiwaniem, poszukuje na ich gruncie rozwiązania. Trzeba przy tym pamiętać, że wszystko, co wiemy o bohaterce, pochodzi z relacji jej męża i stanowi próbę poznania jej tajemnicy.

Najwięcej powiedziałby o niej „muzyczny temat", którego szuka, przesłuchując nagrania od rocka do klasyki (Purcell). Niestety jej „muzyczny temat" jest dla widza ledwie słyszalny (nie do powtórzenia w subiektywnej narracji męża?). Poznajemy tę „muzykę" niejako za pośrednictwem reakcji na nią, niezwykłej, bardzo emocjonalnej – reakcji męża. To nie tylko autentyczne emocje wywołane przez sztukę, ale jakby przeżycie epifanii, doznanie niewyrażalne pojęciowo. Staje się ono impulsem do żarliwego wyznania miłości. W tym jednym momencie sztuka spełnia wobec bohatera funkcję taką, jakiej oczekuje od niej Bresson.

Trzy razy jest cytowany w *Łagodnej* najpotężniejszy środek masowej komunikacji – telewizja. Włączenie telewizora wprowadza do wnętrza domu, do małżeńskiej sypialni zgiełk i pęd świata, obrazy nienawiści, szaleństwa, które wszakże zagłuszają niepokój i zazdrość, oddzielają od własnego życia. Relacja między bohaterami a telewizorem jest całkowicie beznamiętna, a włączenie telewizora mechaniczne. Te cechy – mechaniczność i beznamiętność – charakterystyczne dla najbardziej masowego współcześnie środka komunikacji, postrzegamy w filmie Bressona jako cechy dominujące na całym obszarze relacji międzyludzkich.

W *Łagodnej*, jak w żadnym z wcześniejszych filmów Bressona, mamy wyznania miłosne, uściski, pocałunki, a jednocześnie, jak w żadnym dotąd, poczucie całkowitego braku komunikacji.

Czy zatem we współczesnej adaptacji opowiadania Dostojewskiego, w świecie przedstawionym w filmie Bressona, jest miejsce na nadzieję?

Gdybyśmy tylko potrafili patrzeć – zdaje się mówić Bresson. I rzeczywiście trudno w jego filmie nie dostrzec białego szala, zrobionego przez czyjeś cierpliwe dłonie, którym otula się bohaterka, jakby poczuła chłód śmierci, i który, widzimy, jak leci wprost z nieba, choć nie potrafimy w to uwierzyć (przekonuje nas o tym cofnięcie taśmy). Widzimy też, jak kamera, przełamując prawo ciężkości, wznosi się, jakby chciała pochwycić szal i sprowadzić na ziemię to upostaciowienie czyjeś troski, okruch dobroci, miłości.

Ruchy kamery tym bardziej widoczne, że tak rzadkie w tym filmie, zawsze są związane z przekroczeniem naturalnych praw. Obrazy, które do nas docierają w trakcie tego ruchu ulegają przemianie, przedmiotom przydając duszy, sytuacje

przeistaczając w alegoryczne figury, realność w wizję. Siłą sprawczą tych ruchów kamery zdaje się jej spontaniczna antropomorfizacja.

Wróćmy raz jeszcze do „pierwszego spotkania w lombardzie". W opisaną wcześniej alegorię skłamanej miłości bliźniego, bluźnierczej komunii, wkracza ruch kamery, która podążając za bohaterką, staje wśród wzgardzonych. Sam jej ruch jest tym gestem, który przemienia się w alegorię miłosierdzia.

W ruchy kamery w *Łagodnej* zdaje się wpisana Bressonowska interpretacja tego ewangelicznego cytatu, który wychynął z głębi pamięci bohatera Dostojewskiego, ale którego w świecie bohaterów Bressona nikt nie pamięta, i zarazem odpowiedź na pytanie o naturę człowieka. Naturę tę rozpoznajemy w akcie spontanicznej identyfikacji z tym, co ponadnaturalne; tym, co postrzegamy np. w geście miłosierdzia czy słyszymy w muzycznym temacie, będącym epifanią duszy...

Jeśli film Bressona niesie przesłanie nadziei, to paradoksalnie jest ono związane z tajemnicą samobójczej śmierci, która udręcza, ale i przynosi przemianę duchową mężowi.

Bresson, idąc za Dostojewskim, szuka we współczesnym świecie – w filmie jest to Paryż roku 1968, roku realizacji *Łagodnej*, roku premiery *Benjamina*, oglądanego przez bohaterów w kinie na Champs Elysées – okruchów nadziei, które pozwoliłyby wierzyć w to, że świat zatrzyma się przed samozagładą.

Całość opowiadania Bressona ma zatem charakter bardzo intymnej, dziennikowej refleksji autora, który widzi i przedstawia rozpad komunikacyjny świata i który rozpadowi temu przeciwstawia, zachwycające jako efekt zwycięstwa artystycznego: ciągłość opowiadania, konsekwencję integralnego spojrzenia, przemianę obrazów, która wspiera się na wspólnej widzowi, autorowi i zwierzającemu się bohaterowi, spontanicznie objawiającej się potrzebie sensu. Nota bene warto zauważyć, że w Paryżu roku 1968 Bresson nie wychodzi z kamerą na zrewoltowaną ulicę, nie w zwycięstwie politycznym szukając nadziei, ale podobnie jak Dostojewski, w przemianie duchowej wzmacniającej w człowieku intuicję nieśmiertelności.

BRONISŁAWA STOLARSKA

---

[1] Bresson adaptował dwie powieści Bernanosa: *Dziennik wiejskiego proboszcza* i *Mouchette*.

[2] F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1992, t. 2, s. 300-333.

[3] Por. R. Łużny, *Czytając Fiodora Dostojewskiego*, w: tamże, t. 1, s. 7-15.

[4] Tamże, s. 9.

[5] Tamże, s. 2.

[6] F. Dostojewski, tamże, s. 281.

[7] Tamże, s. 282.

[8] Tamże.

[9] Tamże.

[10] Tamże, s. 282-284.

[11] Tamże.

[12] Tamże.

[13] *Nigdy jeszcze nie pozwoliłem sobie, by w tym, co napisałem, sformułować niektóre moje poglądy do końca, by wypowiedzieć ostatnie słowo* (List do W. Sołowiowa z 1876 r., za: B. Bursow, *Osobowość Dostojewskiego*, Warszawa 1983, s. 500.

[14] F. Dostojewski, dz. cyt., s. 184.

[15] Tamże, s. 8.

[16] Tamże, s. 343.

[17] Tamże, s. 280.

[18] Tamże.

[19] Za: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. M. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 196.

[20] F. Dostojewski, dz. cyt., s. 300.

[21] Tamże, s. 333.

[22] M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994, s. 54.

[23] F. Dostojewski, dz. cyt., s. 280.

[24] W. Szekspir, *Hamlet* w: *Dzieła dramatyczne*, Warszawa 1980, t. 1, s. 90.

[25] R. Bresson, *Notatki o kinemtografie*, „Film na Świecie" 1983, nr 300, s. 30.

Co to jest sztolcowszczyzna?
Kilka dni z życia Obłomowa Nikity Michałkowa

ŁUCJA DEMBY

Marto, Marto, troszczysz się i niepokoisz o wiele, a potrzeba tylko jednego. Maria obrała najlepszą cząstkę, której nie będzie pozbawiona.
(Ewangelia wg św. Łukasza)

Termin „obłomowszczyzna", pojmowany powszechnie jako *lenistwo umysłowe, bezczynność, senna bierność, czcze marzycielstwo* [1], został stworzony przez Iwana Gonczarowa na określenie postawy życiowej bohatera jego powieści. Pisząc o adaptacji *Obłomowa*, trzeba zatem pamiętać, iż musi się ona odnosić nie tylko do wydarzeń fabularnych powieści, ale także do utrwalonego w świadomości powszechnej pojęcia; nie tylko do tego zatem, co przytrafia się Obłomowowi, ale także do tego, co w filmie Michałkowa „przytrafia się" (jeśli można tak powiedzieć) obłomowszczyźnie. Trzeba także pamiętać, iż takie, a nie inne pojmowanie tej ostatniej, na gruncie literaturoznawstwa rosyjskiego zwłaszcza, zostało ugruntowane na długie lata przez artykuł Dobrolubowa *Co to jest obłomowszczyzna?* umiejscawiający postawę Obłomowa w kontekście socjologicznym jako przejaw wynaturzeń ustroju pańszczyźnianego [2]. Adaptacja *Obłomowa*, tak jak ekranizacje wszystkich dzieł klasyki narodowej, mieszczących się w żelaznym kanonie lektur szkolnych, była zatem przedsięwzięciem mającym wszelkie szanse ku temu, aby stać się przedmiotem sporów w kręgu krytyków radzieckich – i tak się też stało. *(...) nieczęsto zdarza się – pisze Tatjana Iwanowa – żeby jeszcze przed wejściem na ekrany film stał się przedmiotem tak wielu różnorodnych ocen (...), burzy krytycznej, której epicentrum stał się O. Tabakow w roli Obłomowa* [3].

Paradoksalnie jednak, pisząc o filmie Michałkowa, najlepiej o tych utrwalonych w świadomości powszechnej stereotypach zapomnieć, by nie przyćmiewały one obrazu tego, co w istocie usiłuje pokazać filmowy portret *Obłomowa bez obłomowszczyzny.*

*

Z pozoru wszystko zaczyna się tak samo: po pierwszym lekkim zaskoczeniu, jakim może być dla widza obraz budzącego się rozkosznie ze snu chłopca, zaskoczeniu krótkim, bo zracjonalizowanym przez wspomnienie retrospektyw-

nego *Snu Obłomowa* z książki Gonczarowa, widz ma prawo pomyśleć: *wiem, gdzie jestem*, dać się uwieść ułudzie spotkania z tak zwaną wierną adaptacją. Film zaczyna się bowiem, podobnie jak książka, od sugestywnego obrazu obłomowszczyzny: niechlujny Ilja Iljicz leży na kanapie, mamrocząc niewyraźnie wzywa Zachara, obaj nie wiedzą, gdzie może być poszukiwany przez nich list ani jakakolwiek inna rzecz w tym mieszkaniu, wszędzie zaś jest do tego stopnia brudno, że goście boją się usiąść. Zwodniczym sygnałem rzekomej ilustracyjności filmu wobec książki jest dodatkowo sposób rozpoczęcia historii: beznamiętny głos narratora z offu komentuje pojawiające się na ekranie rysunki. Brak fotografii niweczy wrażenie realności, wprowadza w fikcję, nie pozwalając zapomnieć, że świat, w który właśnie wkraczamy, „udaje" nie życie, ale inne fikcyjne dzieło – powieść. Mimo tego pozornego podobieństwa Michałkow dość szybko zaczyna wysyłać w kierunku widza sygnały, iż stereotypowa wizja obłomowszczyzny nie do końca jest w tym wypadku prawdziwa. Mówiąc inaczej: mamy tu do czynienia z prawdą, ale nie jest to cała prawda. Osądzając Obłomowa, nie można się ograniczać do pierwszej sekwencji; poznajemy go dopiero w ciągu całego filmu. Zbyt często ulegamy pokusie oceniania ludzi na podstawie ich czysto zewnętrznych, znanych wszystkim zachowań. Nie poznaje się w ten sposób duszy człowieka, która, nawet jeśli w nim, jak w przypadku Obłomowa, d r z e m i e, pozostaje bez wątpienia tym, co w ludzkiej egzystencji okazuje się najcenniejsze. Ukute przez krytykę radziecką stwierdzenie, że film Michałkowa ukazuje Obłomowa bez obłomowszczyzny, tak naprawdę oznacza zatem nie to, że tej ostatniej się tu w ogóle nie pokazuje (byłoby to zbyt fundamentalnym odstępstwem od powieści), ale że rosyjskiego reżysera interesuje przede wszystkim to, co o p r ó c z obłomowszczyzny składa się na osobowość Ilji Iljicza. Dlatego też poza początkiem filmu obłomowszczyzna prezentuje się tu nieco łagodniej – nie ona bowiem jest główną „bohaterką" filmu. *Pragnęliśmy* – mówi w jednym z wywiadów Nikita Michałkow – *podejść do istoty powieści z trochę innej strony, zastanowić się nie nad niebezpieczeństwem obłomowszczyzny, ale nad niebezpieczeństwem (...) sztolcowszczyzny, porozmawiać o pragmatyzmie zabijającym w ludziach duszę* [4].

Andriej Sztolc jest w powieści wzorcowym przykładem człowieka czynu; jest też przyjacielem Obłomowa, pragnącym wydobyć go z wszechogarniającego marazmu. W filmie skala jego aktywności została pomniejszona, przyjaźń postawiono pod znakiem zapytania, a konflikt postaw zarysował się o wiele ostrzej. W powieści Sztolc dorabia się domu i kapitału, zajmuje się eksportem towarów za granicę, nadzoruje budowę kolei w Obłomówce, porządkuje stan finansów przyjaciela. W filmie nie widzimy efektów działań Sztolca [5] na tak dużą skalę. Służy to z jednej strony bardziej klarownemu przedstawieniu samej idei, z drugiej – z góry sugeruje odautorskie wartościowanie postaw. Aktywność proponowana Obłomowowi przez Sztolca jest śmieszna: sprowadza się jedynie do jedzenia surowej marchewki, uprawiania gimnastyki i uczestniczenia w bezmyślnym salonowym życiu Petersburga. Filmowy obraz tego, czym, jak Mefistofeles [6], kusi Obłomowa Andriej, z góry zawiera element deprecjacji. Można uwierzyć, że dla Gonczarowa (nazywanego przez przyjaciół „hrabią de Leń" [7]) Sztolc mógłby być godnym naśladowania ideałem, choćby nawet niedoścignionym. Trudno byłoby uznać za wzorzec postępowania Sztolca filmowego.

Nikita Michałkow

Kilka dni z życia Obłomowa, reż. Nikita Michałkow (1980)

Przyjaźń Sztolca dla Obłomowa jest dyskusyjna; bardziej niż z uczuciem kojarzyć się może z despotyzmem. Przyjechawszy do Petersburga, przymusza on Obłomowa do życia według własnych zasad. Niewątpliwy wdzięk, jakim obdarzył postać Sztolca Jurij Bogatyriew, sprawia, że nie od razu dostrzega się jego cechy negatywne. Już jednak scena, w której Sztolc odprawia Aleksiejewa, informując go o rzekomej nieobecności Obłomowa, ujawnia drugą, obok despotycznego charakteru, wadę Andrieja: obłudę. Sztolc izoluje Obłomowa od wszystkiego, co nie przystaje do jego własnych ideałów: każe bywać przyjacielowi w sferach, które on sam uważa za stosowne, wyśmiewa jego przekonania, zmusza do jedzenia zaleconych przez siebie potraw, wreszcie wybiera kobietę, z którą, jego zdaniem, Ilja Iljicz powinien się spotykać. Już sam sposób „naprawiania" życia Obłomowa może zatem budzić poważne wątpliwości; potęguje je fakt, że Sztolc nie jest w tym, co robi, szczery. Wygłosiwszy pełną oburzenia tyradę na temat zdrowego odżywiania się, Sztolc sam zasiada do stołu, by wraz z przyjacielem delektować się smakiem obłomowskiego pieroga z grzybami. Zapoznając Obłomowa z Olgą, rozpoczyna ich znajomość od kompromitowania go w jej oczach, opowiadając o wszystkich słabościach i niezręcznych zachowaniach Ilji Iljicza. W łaźni, pod pretekstem przyjacielskiej pogawędki, mocuje się z Obłomowem, sprawiając mu w ten sposób ból nie pomny na prośby Ilji, by go puścić. Jest to demonstracja siły, jedna z wielu w tym filmie. Sztolc z zasady n i e s ł u c h a Obłomowa, nie tylko podczas mocowania się w łaźni. W odpowiedzi na refleksje Obłomowa na temat duszy przypomina mu o interesach, o konieczności złożenia podania do urzędu, nie pozwalając mu przy tym nawet wypić herbaty, bo szkodzi... Przyglądając się Obłomowowi – nieszczęśliwemu, zagubionemu w salonach Petersburga, jadącemu saniami od przyjęcia do przyjęcia z twarzą postarzałą i szarą – trudno uwierzyć w prawdziwość słów Sztolca: *Gdzie się podziała twoja zgaga, gdzie jęczmienie, wygładzona twarz wyprzystojniała ...* [8]

W powieści Gonczarowa osobnym fragmentem, mającym rzucić światło na ukształtowanie się osobowości głównego bohatera, jest *Sen Obłomowa*, wspomnienie okresu, w którym mały Iljusza dorastał w atmosferze panującego wszędzie wokół gnuśnego zastoju. W filmie Michałkowa, krytycznie odnoszącym się do „sztolcowszczyzny", analogicznego wytłumaczenia wymagała osobowość Sztolca. Fragmentem filmu zawierającym właśnie taką sugestię jest scena pożegnania młodego Andrieja z ojcem, scena „rozdzierająca duszę", jak mówi Igor Zołotusskij [9]. Scena ta jest jednocześnie modelowym przykładem specyfiki adaptacji dokonanej przez Michałkowa: przy pobieżnym, powierzchownym odbiorze można odnieść wrażenie, że film jest wierną rekonstrukcją wydarzeń powieściowych; analiza uzmysławia jednak, że choć fakty są w obu wypadkach takie same, ich wymowa jest krańcowo różna. Również scena pożegnania Andrieja z ojcem jest wyjątkowo wiernie skopiowana z książki; nawet dialogi są tu identyczne. A jednak scena ta, w książce sugerująca twardość charakteru młodego Sztolca, w filmie, w dużej mierze za sprawą gry Bogatyriewa, ukazuje przede wszystkim Sztolca nieszczęśliwego. Jeśli w życiu dorosłym Sztolc jest człowiekiem bez serca (sugeruje to zwłaszcza końcowy epizod z jego małżeństwa z Olgą), to dlatego, że nie zaznał w swym życiu miłości. W scenie pożegnania z domem Sztolc wyraźnie się ociąga, czeka na okazanie mu jakichkolwiek uczuć przez ojca, rzuca się w ramiona sąsiadów, płacze. Ale gdy odwraca się w stronę domu,

jego ojca już tam nie ma – widać tylko zatrzaskujące się od środka drzwi. W dorosłym życiu Sztolc nie kieruje się już uczuciami, nie pozwala, by one nim zawładnęły. Chwyta się kurczowo swego pragmatyzmu, aby łudzić się, że panuje nad swoim życiem i życiem innych, że zna jego cel i sens. Sens życia sprowadza się w jego mniemaniu tylko do tego, by zawsze umieć dopasować odpowiedni klucz do zamka. Sztolc nie dopuszcza do siebie myśli, że mogą istnieć sytuacje bez wyjścia, pytania bez odpowiedzi, zamki, których otworzyć się nie da. By zapewnić sobie poczucie bezpieczeństwa psychicznego, Sztolc chce wierzyć, że zna receptę na życie. Doskonale uwidaczniają to wszystkie jego rozmowy z Obłomowem: gdy miotany tragicznymi wątpliwościami co do istoty egzystencji Ilja Iljicz zastanawia się, jak żyć, by życie miało sens, Sztolc – jak trafnie zauważa Iwanowa – potrafi doradzić tylko jedno: *Zrzuć zbędne kilogramy, wyrób sobie takie muskuły jak moje, stań się człowiekiem światowym, prowadź życie aktywne i higieniczne... Jak płasko brzmiałyby takie rady w odniesieniu do bolesnych obłomowskich cierpień, spowodowanych nierozstrzygalnością odwiecznego „czym jest prawda?”* [10]

Obłomow jest w filmie Michałkowa człowiekiem, którego interesują przede wszystkim sprawy duszy. Opozycja Obłomow – Sztolc w powieści sprowadza się zasadniczo do przeciwstawienia destrukcyjnej gnuśności i twórczej aktywności; w filmie na plan pierwszy wysuwa się problem duszy i czynu, których synteza byłaby ideałem najbardziej pożądanym, a jednak nieosiągalnym, niemożliwym. Sceną, w której zderzenie postaw głównych bohaterów zostało pokazane najdobitniej, jest ich rozmowa w łaźni. Z perspektywy Andrieja jest to rozmowa o nadwadze, z perspektywy Ilji – o sensie życia. Sztolc wyznaje zasadę: *W zdrowym ciele zdrowy duch*. Metaforycznym wyrazem poszukiwań duchowych Obłomowa jest – nieobecna u Gonczarowa – opowieść o liściu. Liść, którego krótki żywot ma sens dzięki temu, że stanowi on integralny element spójnej całości – ukorzenionego drzewa – jest w filmie Michałkowa symbolem nieprzypadkowym. Poszukując swego miejsca w świecie, Obłomow zwraca się ku harmonii natury. Sztolc jest człowiekiem miasta, wielkoświatowego życia; Obłomow w rozmowie z Olgą mówi, że czasem zdaje mu się, jakby czuł soki krążące w pniach drzew. Obłomowa wtopionego w przyrodę pokazuje zwłaszcza scena w parku, gdy czekając na Olgę zasypia, ukołysany szumem drzew, zapachem trawy, krzątaniną owadów w prześwietlonym słońcem krajobrazie. Nie bez powodu wtedy właśnie śni mu się kraina dzieciństwa – Obłomówka.

W powieści Gonczarowa *Sen Obłomowa* pojawia się w momencie, gdy Ilja Iljicz zasypia pod kołdrą w swym petersburskim mieszkaniu, zaś Obłomówka jest opisywana przede wszystkim jako miejsce, w którym ludzie *całymi latami spali, drzemali i ziewali lub zanosili się dobrodusznym śmiechem z wiejskich konceptów, lub wreszcie zebrawszy się w kółko opowiadali sobie, co się komu śniło w nocy* [11].

W filmie *Sen Obłomowa* został podzielony na kilka retrospekcji, z których jedna, o charakterze wyraźnie satyrycznym i tym samym zbliżonym do powieści, łączy się formalnie i treściowo z pierwszą sekwencją filmu, tą, która przedstawia „Obłomowa stereotypowego”, obłomowszczyznę. Jak jednak dalsze sekwencje filmu ukazują Obłomowa innego niż na początku, tak też następne retrospekcje nie mają wcale wydźwięku ironicznego, ale taki jak początkowa scena filmu –

nostalgiczny. Retrospekcje są zawsze prześwietlone rozproszonym światłem słonecznym, opatrzone nostalgiczną muzyką. Początkowa scena filmu (mały Iljusza budzący się ze snu) sugeruje jego modelowe odczytanie: gdy Iljusza wybiega z domu w świat, a zaraz potem pojawia się tytuł filmu, można odnieść wrażenie, że wraz z tym dzieckiem wbiegamy do świata dawnej Rosji, krainy dzieciństwa Obłomowa. Film Michałkowa jest opowieścią o człowieku, który tęskni za rzeczą niemożliwą, bliski pod tym względem tęsknotom wielu ludzi: pragnie odnaleźć w swym dorosłym życiu ten jedyny, niepowtarzalny rodzaj szczęścia, jaki kojarzy się z dzieciństwem. Mówiąc bardziej precyzyjnie: jest to nie tyle tęsknota za szczęśliwym dzieciństwem, ile raczej za wyobrażeniami dorosłego człowieka o własnym dzieciństwie. Fragmenty pokazujące szczęśliwego Iljuszę są retrospekcjami subiektywnymi. Pamięć zamazuje to, co w przeszłości było niedobre; pozostaje miłość matczyna, zabawy z przyjacielem, słońce.

Obłomow śni o swym własnym dzieciństwie, bowiem w życiu dorosłym nie jest szczęśliwy. Początkowa sekwencja „obłomowszczyzny" kończy się w sposób niezwykle znamienny: Ilja Iljicz gniewa się na Zachara, który śmiał swego pana porównać do „innych", nazywa służącego *jadowitym człowiekiem*, ale spoza jego gniewu przebija ton płaczliwy, jakby sam w swoje słowa nie wierzył. Obłomowszczyzna, tak u Gonczarowa, jak i u Michałkowa, zawiera pierwiastek tragiczny, którego obecność zatarła się w potocznym, pobłażliwym nieco rozumieniu terminu. Nikita Michałkow ten pierwiastek w osobowości Obłomowa wyeksponował. Gdyby się ograniczyć do czysto zewnętrznej wizji Obłomowa gnuśniejącego na kanapie w petersburskim mieszkaniu, Ilja Iljicz byłby postacią komiczną. W powieści Gonczarowa, a zwłaszcza w jej adaptacji filmowej, Obłomow jest jednak postacią tragiczną, bowiem obdarzoną samoświadomością. Tragizm jest zawsze związany ze świadomością własnego losu; Edyp staje się tragiczny dopiero wówczas, gdy dowiaduje się, kim jest, gdy osiąga samopoznanie. Gdyby nie ta samoświadomość, postać Edypa, śmiesznego człowieka o przekłutych stopach, który ożenił się z własną matką, mogłaby być przedmiotem komedii. Tragizm rodzi się od wewnątrz – nie z faktów, lecz z myślenia o nich. W książce zdaniem, które najlepiej ilustruje tragizm rozmyślań Obłomowa nad własnym losem, jest zwierzenie uczynione Oldze: *Minąłem już to miejsce, gdzie powinno być życie i przede mną nie ma już nic* [12]. W filmie kwestia ta się nie pojawia, a jednak odnosi się wrażenie, jakby cała sylwetka psychiczna Obłomowa została skonstruowana na podstawie tych właśnie słów.

Scena w petersburskim mieszkaniu ukazuje cierpienia duchowe Obłomowa jako chorobę: Ilja Iljicz nie wstaje z łóżka, boi się chłodu wnoszonego przez gości, boryka się z własnymi myślami, płacze. A jednak ta choroba właśnie, choroba duszy, powoduje, że jest on prawdziwie ludzki, bardziej niż zadowolony z siebie Sztolc. W półśnie, w jakim na dobrą sprawę cały czas tkwi, Obłomow z nagłym przebłyskiem jasności uświadamia sobie swój własny los: *Ogarnął go strach, gdy nagle w jego duszy powstało żywe i jasne przekonanie o ludzkim losie i przeznaczeniu* – mówi głos narratora z offu – *i gdy mignęło porównanie pomiędzy tym przeznaczeniem a jego własnym życiem.*

Charakterystyczne, że w filmie Michałkowa, w sposób nieco wtórny wobec książki, zasadnicze idee najczęściej są wyrażane wprost, za pomocą słów: bądź przez komentarze narratora, bądź wypowiedzi postaci. Służy to możliwie kla-

rownemu przedstawieniu poglądów dwu modelowych bohaterów. W książce Gonczarowa Obłomow jest postacią-typem, jest (lub ma być w założeniu autora) typowym przedstawicielem swojej klasy i swoich czasów. Także w filmie wydarzenia fabularne są w pewnej mierze tylko pretekstem ułatwiającym prezentowanie odautorskich idei, a te wyrażają się przede wszystkim przez zderzenie dwu postaw życiowych, Obłomowa i Sztolca. Zaprezentowanie tego, co Michałkow określił mianem sztolcowszczyzny, nie jest jednak celem ostatecznym tego filmu; sztolcowszczyzna jest tu tylko punktem odniesienia dla osobowości Obłomowa. Tak naprawdę nie chodzi tu zatem o to, co to jest sztolcowszczyzna, ale o to, kim jest Obłomow. Wracamy do punktu wyjścia, jakim jest powieść Gonczarowa, ale od nieco innej strony, zatoczywszy koło.

Tragizm postaci Obłomowa polega na tym, że nie widzi on dla siebie żadnej drogi życiowej, która mogłaby mu przynieść szczęście. Obłomow wie, że biologiczna nieomal wegetacja, w jaką popadł, jest unicestwieniem jego życia: *Ach Andriej, wiesz, sam ze sobą się męczę* – mówi podczas rozmowy w łaźni. – *Mówisz o śnie duszy. Wiem wszystko, lecz nie potrafię odejść od tego snu, nie mam na to ani woli, ani siły*. Nawet jednak gdyby siłę tę Obłomow posiadał, świat zewnętrzny, „świat Sztolca", w niczym by go nie pociągał: *Wszyscy myślą tylko o tym, jak się odżywiać, co szkodzi, co służy, u jakiego doktora się leczyć? (...). Nikt nie chce myśleć, czym jest twoje życie*. Lęk przed chłodem przyniesionym z zewnątrz przez gości ma tu wymiar nie tylko dosłowny, ale również szerszy, symboliczny.

Bolesną szamotaninę wewnętrzną Obłomowa podsumowuje zakończenie symbolicznej opowieści o liściu: w chwili gdy uwierzy się w sens kruchej egzystencji na podstawie pewnych założeń, okazuje się, że założenia były błędne, a więc i rozumowanie niewłaściwe. Liść nie uczestniczy w tysiącletnim życiu drzewa, bowiem drzewa nie żyją tak długo.

Kiedy życie obecne nie ma sensu, a dzieciństwa nie da się już wskrzesić, pozostaje jeszcze jedna rzecz, która pozwala znów uwierzyć w istnienie szczęścia – i ją właśnie, niczym prawdziwy Mefistofeles wobec Fausta, podsuwa Obłomowowi Sztolc: jest nią miłość.

Film Nikity Michałkowa nosi tytuł znacząco różny od tytułu pierwowzoru literackiego. Gonczarow nazwał swój utwór po prostu *Obłomow*, zaś ambicją jego było, by w przeciwieństwie do innych dzieł ówczesnej literatury rosyjskiej, książka ta przedstawiała całe życie bohatera, wraz z formującym jego osobowość dzieciństwem (*Sen Obłomowa*) [13]. Film Michałkowa nosi tytuł *Kilka dni z życia Obłomowa*, a tych „kilka dni" (pojmowanych raczej metaforycznie, skoro czas akcji wynosi ponad cztery miesiące) zostało wybranych z życiorysu Obłomowa nieprzypadkowo. Są to te dni, podczas których Obłomow obudził się z obłomowszczyzny, *dogonił życie*: kiedy *jego krew kipiała, oczy błyszczały* – Obłomow zmartwychwstały, Obłomow kilku zaledwie dni [14]. Mówiąc krócej: jest to tych kilka dni, podczas których Obłomow odnalazł miłość. W filmie miłość ta osiąga jednak całkowicie inny wymiar niż w książce. Wynika to po części z oczywistej w przypadku każdej adaptacji konieczności dokonania skrótów – Igor Zolotusskij porównuje powieść do Wołgi, a film Michałkowa do skromnej rzeczki rosyjskiej, choć metafora ta nie jest może do końca trafna: rzeczka ta, nawet jeśli krótsza, jest jednakże na pewno głęboka.

Skróty, jakim została poddana materia powieści, wywarły jednak istotne piętno na obrazie miłości Obłomowa i Olgi. *W powieści miłość Olgi do Obłomowa przedstawiona jest w całej swojej rozciągłości, gaśnie ona powoli, męcząco. Tutaj wszystko dzieje się zbyt szybko: po namiętnym wyznaniu w parku (...) Olga nagle spokojnie się śmieje w towarzystwie jakichś chłystków, potem następują fajerwerki, przyjeżdża Sztolc. Olga nie zwraca już uwagi na Obłomowa (...)* [15].

Istotnie, trudno nie ulec wrażeniu, że w filmie, w przeciwieństwie do powieści, stroną bardziej zaangażowaną w uczucie jest Obłomow. Gonczarow stworzył w swojej książce jeden z najpiękniejszych w literaturze rosyjskiej obrazów pierwszej miłości młodej kobiety (porównywany niejednokrotnie z sylwetką Nataszy Rostowej z *Wojny i pokoju*). W powieści Olga przeżywa nieustające katusze duchowe, pełna wątpliwości co do uczuć Obłomowa, własnych uczuć, tego, jak się powinna wobec Ilji Iljicza zachowywać i czy zachowania jej będą równie stosowne jak postępowanie jej przyjaciółki, Sonieczki. W filmie nie nękają Olgi aż takie wątpliwości; wyjąwszy scenę wyznań przed burzą i końcowy epizod małżeński, sprawia ona wrażenie zupełnie przeciwne. Nic dziwnego, że tę pewną siebie, rozkwitającą w życiu salonowym kobietę Jurij Gromow nazywa *Sztolcem w spódnicy* [16].

Powieściowy Obłomow, mimo całego swego zaangażowania uczuciowego, rezygnuje ze spotkań z Olgą, bo na rzece nie było mostu. W filmie, którego akcja toczy się podczas tytułowych „kilku dni", nie dochodzi do tego momentu; a jednak symboliczny obraz odjeżdżającej wraz ze Sztolcem Olgi i głos narratora, który informuje o dalszych losach bohaterów, pozwalają domniemywać, że stało się wręcz odwrotnie niż u Gonczarowa: *(...) Sztolc, mówiąc bez ogródek, odbił Olgę Obłomowowi (...)* – zauważa Gromow [17]. W książce Olga, odtrącona przez Obłomowa, łamie konwencje towarzyskie, przysyła raz po raz swoją pokojówkę, posuwa się nawet tak daleko, że odwiedza Ilję Iljicza osobiście. W filmie Michałkowa Olga – oderwawszy się na moment od bawienia groteskowo ukazanych gości – przychodzi do Obłomowa tylko po to, by z nie ukrywaną radością poinformować go o przyjeździe Sztolca. Tak w książce, jak i w filmie duszą Obłomowa miotają nieustanne rozterki i wątpliwości dotyczące jego uczuć do Olgi – a jednak u Gonczarowa ma się wrażenie, że są one tylko umiejętnie sfabrykowaną maską dla obłomowszczyzny, w której pogrąża się Ilja Iljicz. Wątpliwości filmowego Obłomowa są natomiast uzasadnione i szczere – tak jak szczera jest jego miłość. Filmowy Obłomow wpatruje się z miłością w kosmyk włosów na karku Olgi, ale przede wszystkim d z i a ł a, wyzwala się z obłomowszczyzny. Niewspółmierność uczuć Obłomowa i Olgi rysuje się zwłaszcza wyraźnie w scenach poprzedzających napisanie przez Ilję Iljicza listu, w którym, nie wierząc, że godzien jest miłości, proponuje Oldze rozstanie. Z miłości do niej Obłomow czyta polecone mu książki, referuje je niczym wywołany do odpowiedzi uczeń. Olga nie słucha go, tylko narzeka na krzak leszczyny, oszpecający, jej zdaniem, krajobraz (dla niej, tak jak dla Sztolca, świat doskonale piękny – to świat uporządkowany przez człowieka, a to znaczy – człowiekowi p o d p o r z ą d k o w a n y).

Krzak ten spełnia w filmie Michałkowa rolę analogiczną do tej, jaką Gonczarow przypisał gałązce bzu – wszakże ze znamiennym przesunięciem akcentów. Scena wyrywania leszczyny pokazuje Obłomowa, jakiego trudno byłoby się

spodziewać, znając powieść Gonczarowa. Aby spełnić zachciankę Olgi, Ilja Iljicz niszczy krzak z zaciekłością, która budzi zdumienie przypadkowych świadków. Usunięcie krzaka leszczyny – czyn nie doceniony przez Olgę, czyn, który zawisa w pustce – jest spektakularnym obrazem tego, jak przez miłość można obudzić się do życia, jest też, w stopniu dużo większym niż słowa, wyznaniem przepełniających duszę Obłomowa uczuć. W książce wyznaniem takim, o wiele bardziej dyskretnym, jest ofiarowana Ilji Iljiczowi przez Olgę gałązka bzu; to Olga bowiem w powieści Gonczarowa, rozdarta pomiędzy miłością i dumą, mimo wszelkich zahamowań związanych z tą ostatnią, objawia w większym stopniu swe uczucia. W filmie Michałkowa zaś to Obłomow, usunąwszy nienawistny krzak, wraca do domu pewnym krokiem – dumny, radosny, nieomal tańcząc. To on, by odpokutować fakt wysłania do Olgi niefortunnego listu, potrafi spędzić noc w altance, pośród burzy i ulewnego deszczu, by o świcie udać się pod okno ukochanej.

Dlaczego zatem, po wszystkich tego rodzaju scenach, w zakończeniu filmu beznamiętny głos narratora informuje, że następnego dnia Obłomow wyjechał i że przestał się spotykać z Olgą? Dlaczego, by zacytować Gonczarowa, *bzy przeminęły?* Oglądając *Kilka dni z życia Obłomowa*, łatwiej można by było zrozumieć wygaśnięcie uczucia Olgi, pierwszej miłości młodej kobiety, tyleż egzaltowanej, ile niestałej. Łatwo także można zrozumieć przyczyny postępowania Sztolca, który powróciwszy po paru miesiącach, dostrzega nagle, że Olga wydoroślała, że stała się piękną kobietą, która ładnie będzie wyglądać w błękitnych wstążkach i która w tychże wstążkach dobrze będzie się prezentować jako jego żona. Najtrudniej w istocie pojąć, że Obłomow, w chwili gdy jego życie zaczynało nabierać sensu, wycofuje się, ustępując miejsca u boku Olgi Sztolcowi. U Gonczarowa wyjaśnienie jest proste: obłomowszczyzna. Michałkow nie zadowala się takim wyjaśnieniem, niemniej film jego podsuwa sugestie dotyczące przyczyn odejścia Obłomowa.

W tym miejscu należałoby raz jeszcze powrócić do stwierdzenia, które już tu padło: adaptując powieść Gonczarowa, Michałkow musiał dokonać skrótów. Wśród tych ostatnich jeden zwłaszcza jest bardzo istotny, bowiem zmienia wymowę całości: w filmie nie pojawia się w ogóle Agafia Matwiejewna Pszenicyna. Powieściowy Obłomow w sprawach uczuciowych zostaje postawiony w sytuacji wyboru. Wyboru tego jest zmuszony dokonać nie tylko między dwiema kobietami, ale także między dwoma wzorcami miłości oraz dwoma wzorcami życia, między romansem i antyromansem [18]. Powieściowa Olga jest uosobieniem poetyckości i wrażliwości, jest też symbolem „lepszego", „prawdziwego" życia, tego, które jest nieosiągalne dla pogrążonego w gnuśności Obłomowa. Rezygnując z życia z Olgą na rzecz Agafii Matwiejewnej, Obłomow przypieczętowuje swoją klęskę życiową: wybiera to, co nie zmusza go do dokonywania wyborów, siłą bezwładu wiąże swoje życie z życiem znajdującej się już w tym samym domu i dbającej o niego gospodyni. Odwiedziwszy Obłomowa i Agafię Matwiejewną, powieściowy Sztolc jest zdruzgotany degrengoladą przyjaciela:

– *Co się tam dzieje? – z przerażeniem spytała Olga. (...).*

– *Obłomowszczyzna – posępnie odpowiedział Andriej i wobec dalszych pytań Olgi zachowywał ponure milczenie (...)* [19]

A jednak powieściowy Obłomow jest z Agafią Matwiejewną szczęśliwy i trudno nie ulec wrażeniu, że Michałkow wyciągnął z tego faktu konsekwentne wnioski. W filmie, zamiast z koniecznością dokonania wyboru, Obłomow styka się jedynie z pokusą miłości, której uosobieniem jest jedna kobieta – Olga. Miłość Obłomowa jest szczera, a jednak zakończenie filmu, które znajomość Olgi i Ilji Iljicza tak nagle przerywa, sugeruje, że nie byli oni dla siebie stworzeni. Nie ma w tym, skądinąd, żadnej sprzeczności: niewytłumaczalnym zrządzeniem losu ludzie zakochują się często wielką miłością w osobach, których charakter jest całkowicie odmienny i z którymi nie byliby szczęśliwi. Olga i Obłomow należą do dwu różnych światów – najdobitniej unaocznia to scena, która miłośników Gonczarowa może w najwyższym stopniu zbulwersować: scena z rowerem.

Swego czasu Adam Hanuszkiewicz posadził postaci z *Balladyny* na hondy; Michałkow kazał swojej bohaterce przejechać się po parku rowerem. W obu wypadkach zamysł przyświecający tego rodzaju eksperymentom jest podobny: *(...) Goplana* – zdaniem Hanuszkiewicza – *(...) musi przyjeżdżać na czymś z bajki... Na czymś obcym* [20]. Także u Michałkowa rower wprowadza element obcości, nie przystający do Obłomowskiego świata. Śmieszny, staroświecki w odczuciu współczesnego widza, rower z wielkimi kołami, jest dla Michałkowa symbolem nowoczesności, nie tylko w tym filmie zresztą. W *Urdze* jadący na rowerze pasterz mongolski spotyka Czyngis-chana, który poucza go, że jako Mongoł powinien jeździć konno, uzbrojony, zamiast podróżować *na żelaznym gównie*. Także w *Kilku dniach...* rower jawi się jako symbol nowoczesności przeciwstawionej wartościom tradycyjnym. Wiele filmów Michałkowa mogłoby w istocie nosić tytuł zapożyczony od Eisensteina: *Stare i nowe*, tyle tylko że o wydźwięku zupełnie przeciwnym niż u twórcy *Pancernika Potiomkina*. Scena z rowerem, mimo że nieobecna u Gonczarowa, a tym samym będąca w pewnym sensie nadużyciem adaptacyjnym (w dyskusji Zołotusskiego i Gromowa pojawia się parokrotnie określenie, że Michałkow „poprawił" klasyka), jest symbolem niezwykle wyrazistym, zapadającym w pamięć: *(...) długa, taka rosyjska i wielkopańska aleja, pola ze zbożem – i nagle ten niedorzeczny rower z ogromnymi kołami, za którym biegnie Obłomow* [21].

Co więcej, nie przypadkiem taka właśnie scena pojawia się w zakończeniu filmu Michałkowa, podczas gdy brakuje jej w powieści. Gonczarow akceptuje nowoczesność Sztolca jako wartość zdecydowanie dodatnią; najwyraźniej można to dostrzec w monologu wewnętrznym Andrieja po jego wizycie u Obłomowa i Agafii Matwiejewnej. Sztolc rozmyśla wówczas o przyjacielu jako o człowieku, dla którego nie ma już ratunku, który nie doceni unowocześnień wprowadzonych przez niego w Obłomówce. Filmowy Sztolc jest z pewnością na wskroś nowoczesny, nieco uwspółcześniony nawet, by „postępowość" jego poglądów była bardziej czytelna dla widza. Zdrowy styl życia Sztolca – wegetarianizm, uprawianie gimnastyki – nie czyni jednak z niego postaci sympatycznej, z którą mógłby się identyfikować widz i co do której mógłby odnosić wrażenie, że identyfikował się z nią autor. Wiąże się to nie tylko ze wspomnianymi wcześniej cechami charakteru Sztolca, ale także z jego narodowością. Gonczarow, czyniąc modelowym człowiekiem czynu pół-Niemca, tym ostrzej uwypuklał wady współczesnego mu społeczeństwa rosyjskiego. W kontekście całej twór-

Kilka dni z życia Obłomowa, reż. Nikita Michałkow (1980)

czości Michałkowa łatwo jednak zrozumieć, że układ, w którym nie-Rosjanin jest wzorem postępowania dla Rosjan, musiałby być dla reżysera niemożliwy do zaakceptowania. Obsesją twórcza Michałkowa jest bowiem Rosja; miłość do niej, formułowana wprost lub pośrednio, przebija z wszystkich jego filmów. Rosja jest też bohaterką tego filmu. Fakt ten staje się zwłaszcza widoczny z perspektywy kilkunastu lat, po upływie których Nikita Michałkow zrealizował dokument poświęcony swojej córce, Annie. Ujęcie, które pojawia się na początku i w zakończeniu *Kilku dni...* – obraz wybiegającego z domu z okrzykiem *Mamusia przyjechała!* Iljuszy – zostaje zacytowany przez Michałkowa w *Annie*. Co więcej, cytat ten ma w tym wypadku wyraźnie zaznaczony walor dodatni – Michałkow przeciwstawia dzieciństwo swojej córki w Związku Radzieckim dzieciństwu Obłomowa w dawnej Rosji. *Anna* jest poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o możliwość powrotu do tradycyjnych, ustanowionych przez przeszłość, rosyjskich wartości. Wybiegając z domu, Iljusza może mieć pewność, że się nie zgubi – mówi Michałkow – w Rosji jego epoki nie ma bowiem rozdźwięku pomiędzy życiem prywatnym i życiem kraju, tradycyjnymi wartościami i teraźniejszym sposobem myślenia. Anna przeciwnie – opuszczając dom rodzinny, trafia do świata zafałszowanych wartości. W zakończeniu *Anny* cytatowi z filmu o Obłomowie towarzyszą słowa reżysera o miłości do ojczyzny, o *zagadkowej rosyjskiej duszy*.

Tym samym, w stopniu dużo większym niż można by wnioskować na podstawie samych tylko *Kilku dni z życia Obłomowa*, świat Ilji Iljicza zostaje zasugerowany przez Michałkowa jako utracony Eden. Tego świata nie trzeba zmieniać, a na pewno nie powinni tego czynić ludzie tacy jak Sztolc.

Trudno nie ulec wrażeniu, że konflikt postaw pomiędzy aktywnym, praktycznym życiowo Sztolcem a Obłomowem, którego leniwą egzystencję wypełniają

rozmyślania o duszy, przypomina odwieczny ludzki problem ujęty w Ewangelii w postaci opowieści o Marcie i Marii. *Maria wybrała lepszą cząstkę* – mówi Chrystus i tę samą opinię, zdaje się, wygłasza w odniesieniu do Obłomowa Michałkow. Nie znaczy to, by Ilja Iljicz był wzorem do naśladowania – wszak on sam zdaje sobie sprawę z faktu, że jego życie nie potoczyło się właściwym torem. Obłomow cierpi na chorobę duszy, lecz może dzięki temu właśnie czuje wyraźnie, że tę duszę ma. Zaś dusza jest ważniejsza niż skrzętne zabieganie wokół spraw życia codziennego. I choć Obłomow w końcowej części filmu usiłuje dogonić rower, to nie nowoczesność jest przedmiotem jego pościgu i tęsknoty. Ilja Iljicz nie biegnie za rowerem, lecz za Olgą i za Andriejem, za miłością i za przyjaźnią.

Miłość jest dla Obłomowa próbą odzyskania miłości matczynej, poszukiwaniem utraconego czasu. Retrospekcje ukazujące matkę Ilji pojawiają się w filmie zwykle wówczas, gdy Obłomow rozmyśla o Oldze. Rozbrzmiewający na początku i na końcu filmu okrzyk: *Mamusia przyjechała* – wyznacza ramy dla tych poszukiwań, których uwieńczeniem okazuje się w książce ślub z Agafią Matwiejewną. W filmie głos lektora informuje tylko, *że ideał życia Obłomowa zrealizował się*, niemniej informacja ta dotyczy czasów nie ujętych już przez akcję filmu.

Gdy otyły Obłomow, z lekką zadyszką, usiłuje dogonić rower, pragnie w ten sposób pochwycić to, co było treścią tytułowych „kilku dni" jego życia, a co teraz wymyka mu się z rąk. Film Michałkowa zawiera dwie piękne sceny, które pozwalają widzowi na pewien czas uwierzyć (tak jak wierzył w to Ilja Iljicz) w łączące trójkę głównych bohaterów uczucie. Charakterystyczne jest zresztą miejsce, jakie sceny te zajmują w całościowej strukturze filmu: pierwsza, ukazująca Obłomowa, Olgę i Sztolca na ślizgawce, w urzekająco pięknym otoczeniu zimowego krajobrazu, poprzedza bezpośrednio moment wyjazdu Andrieja; druga – wspólna jazda trojga przyjaciół bryczką, połączona z odśpiewaniem pieśni *Casta diva* – pojawia się w zakończeniu filmu, po powrocie Sztolca. Pomiędzy nimi zawiera się okres tytułowych „kilku dni" miłości Obłomowa do Olgi. Liryzm i uroda drugiej spośród wymienionych scen, uśmiech na twarzy Obłomowa, pełna radosnego uniesienia muzyka, kuszą, by zapamiętać zakończenie filmu w taki właśnie sposób – jako pełne szczęścia połączenie się trojga przyjaciół. Jednakże zaraz po tej właśnie scenie wstrząśnięty Obłomow dowiaduje się od Sztolca, że ten zna od Olgi wszystkie intymne aspekty ich uczucia, że *wie o zajęciach i spacerach, i o krzaku, i o liście. Jakże, Boże mój* – mówi Ilja Iljicz, zdradzony – *jakże to tak?*

Ułuda miłości i ułuda przyjaźni pryskają w tym samym momencie. Obłomow może tylko z dziecinnym uporem (jest on bowiem w istocie błądzącym dzieckiem) powtarzać: *Ja nie pojedu*, kiedy despotyczny Sztolc, z wyrazem zawziętości w oczach, zechce go zmusić, aby wsiadł na rower. Film Nikity Michałkowa jest opowieścią o nie spełnionej przyjaźni, nie spełnionej miłości, nie spełnionym życiu. Scena rozwiewania się złudzeń Ilji Iljicza co do trwałości owych „kilku dni" jest jedną z bardziej przejmujących w filmie. Z radosną muzyką *Casta diva* i śmiechem podnieconych nowym wynalazkiem ludzi kontrastuje tu obraz samotnego i opuszczonego Obłomowa, który szlocha na widok oddalających się od niego przyjaciół. W ostatniej sekwencji filmu podobnie płakać będzie Olga, nieszczęśliwa w małżeństwie z Andriejem.

Nie przypadkiem też w scenie z rowerem pojawia się uśmiechnięty poczciwie Aleksiejew – postać u Gonczarowa epizodyczna i nieciekawa. Mimo całej swej głupkowatości i nijakości on to bowiem właśnie, a nie Sztolc, jest przez cały film prawdziwym przyjacielem Obłomowa. W świecie bohaterów Michałkowa bardziej niż życiowa zaradność liczą się dusza i dobre serce.

Postawione w tytule pytanie: *Co to jest sztolcowszczyzna?* – nie wymaga w gruncie rzeczy odpowiedzi. Tak naprawdę ważne jest tylko pytanie o to, jak sztolcowszczyzny uniknąć, nie popadając jednocześnie w stan ducha, który, biorąc pod uwagę jego tragizm, krzywdzącym byłoby nazywać „obłomowszczyzną". Obłomow nie jest wzorem do naśladowania, ale – co być może ważniejsze – nie zasługuje też na potępienie. Bohater filmu Michałkowa nie jest bowiem dla widza wzorem ani przykładem nagannym; jest takim samym jak on człowiekiem. I tak jak przez noc spędzoną w altance w czasie burzy Obłomow odpokutowuje swój nieszczęsny list, tak też – w dużo szerszym wymiarze – odpokutowuje swoje winy („obłomowszczyznę", nie wykorzystane talenty, zaprzepaszczone życie) tym, że myśli o swojej duszy. *Dzisiaj uwalniasz swego niewolnika* – głosi pojawiająca się w zakończeniu pieśń religijna. Wina zostaje odpuszczona.

Można by w tym miejscu przywołać inną jeszcze modlitwę prawosławną, *Modlitwę świętego Efrema*: *Panie i Władco mojego życia, oddal ode mnie lenistwo, przygnębienie, żądzę władzy, puste słowa*[22].

Życie ludzkie upływa pomiędzy lenistwem i przygnębieniem („obłomowszczyzną") a pustymi słowami i żądzą sławy („sztolcowszczyzną"). Jedynym ratunkiem wobec jego bezsensu jest miłość. Lecz tak często okazuje się ona jedynie mirażem kilku zaledwie dni.

ŁUCJA DEMBY

---

[1] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1968, s. 526.

[2] Por. M. Dobrolubow, *Co to jest obłomowszczyzna?* w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. I, Warszawa 1958.

[3] T. Iwanowa, *Obłomow protiw Sztolca. Kinowiersja klassiczeskogo romana*, w: N. Michałkow, *Sbornik*, pod red. A. M. Sandlera, Moskwa 1989, s. 85.

[4] Cyt. za: E. Pawlak, *Ryzykant o złotych rękach*, „Kino" 1983, nr 8, s. 37.

[5] Por. J. Gromow, I. Zołotusskij, *Dialog*, w: *Nikita Michałkow*, dz. cyt.

[6] Tamże.

[7] Por. L. Suchanek, *Wstęp*, w: I. Gonczarow, *Obłomow*, Wrocław 1990, s. XI.

[8] Wszystkie wypowiedzi bohaterów filmu podaję na podstawie polskiej listy dialogowej, dostępnej w zbiorach Filmoteki Narodowej w Warszawie.

[9] Por. J. Gromow, I. Zołotusskij, dz. cyt.

[10] T. Iwanowa, dz. cyt., s. 87.

[11] I. Gonczarow, dz. cyt., s. 158.

[12] Tamże, s. 282.

[13] Por. L. Suchanek, dz. cyt.

[14] Por. T. Iwanowa, dz.cyt.

[15] J. Gromow, I. Zołotusskij, dz. cyt., s. 72.

[16] Tamże.

[17] Tamże.

[18] Por. L. Suchanek, dz. cyt.

[19] I. Gonczarow, dz. cyt., s. 583.

[20] M. Świerkowska-Niecikowska, *Z loży malkontenta. O widowni teatrów warszawskich*, Warszawa 1981, s. 48.

[21] J. Gromow, I. Zołotusskij, dz. cyt., s. 72.

[22] Cyt. Za: O. Clement, *Trzy modlitwy*, Kraków 1997.

Uwierzyć w kino
Refleksja wokół adaptacji filmowej *Solaris* Stanisława Lema

WALDEMAR FRĄC

Kino przekracza niekiedy samo siebie, ukazując się nam w szerokiej perspektywie odniesień i związków, dzięki którym jego sens się „rozrasta". Dzieła należące do rozmaitych dziedzin sztuki w przeżyciach odbiorcy podejmują ze sobą niezwykły dialog, ukazując wielorakie współzależności. Szczególnie okazałym przykładem tego typu relacji są adaptacje filmowe literatury. Jest to sytuacja, gdy film nie spełnia się w sobie, lecz nieprzerwanie sięga do dzieła, z którego zaczerpnął motywację i kształt, podejmując polemikę lub starając się być wiernym odzwierciedleniem czy też przejmując jedynie pewną ideę, motyw bądź nastrój, charakter, koloryt. Zróżnicowane jest zresztą natężenie tych zależności – od zupełnie luźnych, prawie niezauważalnych, po bardzo silne, dominujące, zmierzające do stopienia się z pierwowzorem.

Pytania o naturę związków między kinem i literaturą nie muszą się ograniczać do porównań pierwowzoru z jego odtworzeniem, co prowadzi najczęściej do wykazywania podobieństw lub rozbieżności. Równie istotna jest kwestia twórczych motywacji, które określają samą adaptację, jej charakter i kształt. Proces powtórnej kreacji – a raczej tworzenia na nowo tego, co stworzone – jest głęboko tajemniczy. Wszak zasadniczym elementem twórczości w ogóle jest oryginalność, niepowtarzalność. Jak zatem pogodzić ją z wolą jawnych czy też mniej lub bardziej zakamuflowanych powtórzeń?

Adaptacja filmowa literatury – jako proces przekształcania sztuki przez sztukę – dobrze oddaje tę niezwykłą właściwość twórczości. Spróbujmy ją nieco oswoić, posługując się dwoma paradoksalnymi, ale bardzo znaczącymi przykładami z pisarstwa Jorge Luisa Borgesa. Oto – po pierwsze – argentyński myśliciel w swej mikroformie literackiej *Cztery cykle* pisze:

> *Opowieści są cztery. Przez czas, jaki nam pozostał,*
> *będziemy je przeobrażać i snuć wciąż od nowa*[1].

Tworzenie jest więc zawsze jakimś odtworzeniem, przetworzeniem, przemianą. Ale i czymś więcej, bo inaczej zbyteczne stałoby się samo pojęcie adaptacji – byłaby nią przecież wszelka twórczość. Borgesowi zapewne chodziło o to, że nie ma twórczości absolutnie niezależnej, wyabstrahowanej. Owe przemiany i przetworzenia nie wykluczają też poszukiwania nowości. W sztu-

ce to, co już jakoś istnieje, łączy się z tym, czego jeszcze nie ma, a co rodzi się wraz z powstaniem dzieła artystycznego. W jakimś więc sensie kształt, sens i cel tej działalności wywodzi się także z „niczego", dzięki czemu może ona zachować walor nowatorstwa.

Uznając zatem, że twórczość bierze się nie tylko z przekształceń i transformacji, przyjmujemy, że istotnym jej elementem jest oryginalność i niepowtarzalność. W paradoksalny sposób myśl tę potwierdza opowiadanie Borgesa *Pierre Menard, autor „Don Kichota"* zawarte w tomiku *Fikcje*. Jego bohater pisze to samo dzieło, które niegdyś stworzył już Miguel Cervantes, ale – zupełnie na nowo. Ma to być w pełni niezależny akt twórczy, nie mający nic wspólnego z przepisywaniem, choć celem jest ten sam efekt literacki. Oryginalność, wyjątkowość tego odtworzenia nie jest przez to zanegowana, choć bardziej ukryta, wymagająca pewnego wysiłku myśli, by ją odszukać. Trud tworzenia nie jest tu ani trochę mniejszy, nawet przeciwnie. Ujawnia się też jakaś hipotetyczna, niezwykła konieczność samego dzieła Cervantesa, którą w niebywałym procesie twórczym próbuje odnaleźć Pierre Menard.

Tajemniczość związków literatury i kina, tego ponownego niejako stwarzania dzieła, choć w innym materiale, wpisuje się właśnie w tę aporetyczną niejawność twórczości w ogóle.

Wydaje się, że twórcy filmowi przyjmują jedną z dwóch zasadniczych postaw wobec dzieła literackiego (choć oczywiście postawy te nie są całkowicie rozłączne i stanowią zawsze wypadkową różnych motywów i zamierzeń).

Po pierwsze zatem kreacja filmowa może być nastawiona na pierwowzór literacki i mimo to nie sprowadzać się do prostej wierności wobec oryginału (choć bardzo często tak właśnie bywa). Chodzi raczej o próbę odtworzenia środkami filmowymi całej jego wyjątkowości. Tę twórczą postawę reżysera można określić jako sytuację „wierzącego w literaturę". W wyniku tego rodzaju kreacji otrzymujemy dwa dzieła, pozostające ze sobą w dialektycznym napięciu: aktywność zarówno twórcy, jak i odbiorcy jest określona przez łączącą te dzieła jedność – nieustannie postulowaną, ale nigdy nie dającą się w pełni osiągnąć.

Dobrym tego przykładem jest film Wojciecha Jerzego Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą*, usiłujący oddać wyjątkowe właściwości prozy Schulza. Cel ten – wierność wobec literatury – wymaga jednak od reżysera wielu istotnych przeformułowań oryginału. Dlatego niesłuszna jest myśl, że artysta w odtworzeniu nie wyraża siebie, lecz tylko podejmuje trud współtworzenia na nowo dzieła w innej formie i materii.

Druga postawa, jaką przyjmują autorzy adaptacji wobec tekstu literackiego, polega na przesunięciu zasadniczego akcentu twórczego na kreację filmową. W efekcie powstaje nowe, autonomiczne w stosunku do pierwowzoru dzieło (jest to postawa „wierzącego w kino"). Twórczy zamysł przyjmuje tu charakter głębokiej p r z e b u d o w y dzieła. Chodzi tu zatem o dwie różne kreacje, które mimo podobnego tematu, kształtu i charakteru generują różne zespoły znaczeń. Można podejmować próby ich uzgodnienia, ale nie da się przekroczyć dzielących je granic.

Taką postawę czytelnika i twórcy filmowego reprezentował Andriej Tarkowski. Jest on szczególnie ciekawym przykładem takiego rozumienia działalności artystycznej, gdyż oprócz adaptacji filmowych pozostawił wiele przemyśleń teoretycznych.

Tarkowski był przekonany, że: *film, ekranizacja zawsze powstaje niejako na ruinach dzieła. Jako zjawisko zupełnie nowe* [2]. Spróbujmy uchwycić to rozumienie związków kina i literatury na przykładzie filmu *Solaris*, będącego adaptacją powieści Stanisława Lema.

Kwestie związku literatury i filmu reżyser poruszył w książce *Czas utrwalony*. Tarkowski wciąż w niej wraca do pierwotnych, ogólnych dylematów dotyczących natury kina, pragnąc potwierdzić i usankcjonować jego artystyczny charakter. To głębokie przekonanie, że kino jest przejawem prawdziwej sztuki, musiało zaowocować wieloma stwierdzeniami o jego niezależności i artystycznej samowystarczalności. W konsekwencji związek kina i literatury został tu mocno sproblematyzowany: dla Tarkowskiego ważniejsze są rozbieżności niż podobieństwa: *W czym literatura i film są do siebie podobne? Co je łączy? Prawdopodobnie – niezrównana swoboda, z jaką twórcy mogą postępować z materiałem, którym obdarza ich rzeczywistość, z jaką mogą ów materiał kolejno organizować w czasie. Wyjaśnienie to jest może nazbyt szerokie i ogólnikowe, lecz całkowicie obejmuje podobieństwa kina i literatury. Dalej napotykamy już tylko bezwzględne rozbieżności, wynikające z zasadniczej różnicy istniejącej pomiędzy słowem a obrazem na ekranie. Główna rozbieżność polego przede wszystkim na tym, że literatura o p i s u j e świat za pomocą języka, a film żadnego języka nie posiada, prezentuje się nam w sposób bezpośredni* [3].

Opis świata w sposób bezpośredni, uchylający językową mediatyzację, wprowadza w istotę myślenia artysty o wyjątkowości kina. Paradoks polega jednakże na tym, że to, co tak bardzo odróżnia kino od literatury, z innej perspektywy decyduje o jego podobieństwie. Chodzi o artystyczną możliwość posługiwania się czasem. To kluczowe zagadnienie: swoboda korzystania z niej we wszelkich formach utworów literackich i filmowych decyduje o podobieństwie w zdolności kreowania dowolnych konstrukcji fabularnych. Natomiast zasadnicza różnica, na której opierają się pozostałe, sprowadza się do sposobu pokazywania czasu wpisanego w fikcję. Tarkowski podkreśla, że kino czyni to w sposób bezpośredni, jak gdyby wyrywając ciąg zdarzeń z rzeczywistości.

Jest to zasadniczy element jego rozumienia istoty sztuki filmowej. Artysta i myśliciel podkreśla, że każdy twórca, chcąc realizować swe zamierzenia, musi postawić sobie pytanie o ten element i umieć go wskazać – wszak na nim będzie się opierała cała jego twórczość.

Jaka jest specyfika kina? Czym jest kino, jakie są jego możliwości, środki, tworzywo – nie tylko pod względem formalnym, lecz także, jeśli można, duchowym? (...)

Narodziła się nowa zasada estetyczna.

Zasada zawiera się w tym, że po raz pierwszy w historii sztuki, człowiek znalazł sposób bezpośredniego u t r w a l a n i a c z a s u. I równocześnie – możliwość odtwarzania dowolną liczbę razy przebiegu czasu na ekranie, powtarzania, powrotu do niego. Człowiek otrzymał matrycę r e a l n e g o c z a s u [4].

Rozważania Tarkowskiego, wskazując ten zasadniczy punkt, swoiście pojętą istotę kina, nie tylko przybliżają związki kina i literatury, lecz bezpośrednio przenoszą nas w krąg bardziej uniwersalnych przekonań. Okazuje się, że poglądy dotyczące bytowych podłoży sztuki filmowej nie są bez związku ze sprawami określanymi jako „duchowość" kina. Ta z kolei bierze swój początek i sens

z zespołu duchowych uwarunkowań istnienia człowieka w ogóle. Dla sztuki Tarkowskiego podstawą zawsze były najogólniejsze i najtrudniejsze pytania – o miejsce ludzkiego życia w świecie, o poszukiwanie dla niego absolutnych odniesień o moralność i sytuacje, gdy zostaje ona przekroczona.

W ten sposób wkraczamy w aurę myślową filmu *Solaris*. Warto wspomnieć, że stosunek reżysera do tego dzieła zmieniał się. Początki pracy nad tekstem Lema były pełne zapału i wiary we własne zamierzenia. Tarkowski zaczął pisać scenariusz w 1969 r., czyli po upływie niespełna dekady od powstania książki (Lem pisał ją w latach 1959-1960). Ta bliskość czasowa wpłynęła zapewne na poczucie istnienia wspólnoty w rozumieniu świata i obecnych w nim zagrożeń. Wydaje się, że dla obu twórców znaczące było swoiste wykroczenie w przyszłość, troska o jej kształt, o zachowanie w niej tego, co dla nich szczególnie ważne, ponadczasowe. Niezwykły postęp techniczny i cywilizacyjny spowodował bowiem, że przyszłość stała się kategorią coraz bardziej istotną dla teraźniejszości.

Wnioski jednak, jakie każdy z twórców wyciągnął z tego wspólnego poglądu bardzo się różniły. Stanisław Lem w powieści koncentruje się głównie na egzystencjalnym problemie człowieka stojącego wobec czegoś n i e z n a n e g o, możliwości porozumienia. Akcent jest tu postawiony na tajemnicę, której rozpoznanie stawia człowieka w zupełnie nowej sytuacji, stwarza nieznane dylematy etyczne.

To, co w książce Lema jest przedstawione jako możliwa konsekwencja opisanej sytuacji, dla Tarkowskiego stanowi powód i cel jego twórczych poszukiwań. Najważniejszą dla niego sprawą jest właśnie moralność człowieka postawionego w nie znanej mu wcześniej sytuacji. Czy wobec napotkanej inności człowiek może zachować to, co specyficznie ludzkie i etyczne?

Osobiście najbardziej zafrapowała mnie w „Solaris" sprawa zależności między postępem naukowym a moralnym przygotowaniem człowieka do nowego etapu swego rozwoju. Lem uważa bowiem, że każdy nowy etap w procesie poznania prowadzi ludzkość do swoistego przeskoku w dziedzinie moralności. (...) Uważam, że zawsze, czy to w wieku XXI, czy XXII, realna będzie w swej filozoficznej wymowie sprawa współzależności procesu poznania i zetknięcia człowieka z Nieznanym. To jest dla mnie najważniejsze w „Solaris" [5].

Dla obu twórców fascynująca jest ta sama relacja: moralność–nieznane. Różnica polega na jej interpretacji. Dla Lema najważniejsza jest wola odnalezienia kontaktu z niezrozumiałą innością, za którą może nastąpić również wewnętrzna przemiana człowieka. Tarkowski koncentruje się na moralności, dlatego rozważał nawet możliwość przeniesienia akcji ze stacji kosmicznej na Ziemię. Dominacja owej inności, znaki poświadczające jej istnienie miały zostać zredukowane, niejako przeniesione do wnętrza człowieka, by tym pełniej ukazać jego duchowe oblicze.

Ta zasadnicza różnica rozumienia sensu fabuły powieściowej była przyczyną, jak wspomniałem, przemiany stosunku reżysera do własnego filmu. W tym procesie adaptacji filmowej starły się dwie osobowości twórcze, a każda z nich starała się wpłynąć na jej ostateczny kształt. W konsekwencji reżyser, ulegając presji Lema, przeformułował nieco swe zamierzenia i zachował w filmie cechy właściwe gatunkowi science fiction. Wyrazem jego niezdecydowania jest jednak wypowiedź z 1972 r., w której reżyser przekonuje o konieczności urealnienia ponadrealnego świata fikcji: *Realizm w filmie z gatunku nowej fantastyki? Tak,*

wydaje mi się to możliwe. Dążymy do tego, aby jak najbardziej ukonkretnić ten wyimaginowany świat, zwłaszcza w jego czysto zewnętrznych przejawach. Rzeczywistość pokazana w „Solaris" musi być materialnie uchwytna, niemal namacalna; osiągamy to poprzez fakturę dekoracji, styl fotografii Wadima Jusowa [6].

Widocznie jednak ta próba urealnienia fantastyki nie powiodła się, skoro później twórca filmu negatywnie oceniał swoje dzieło. Zrodziła się w nim obawa, że świat ludzkich dylematów moralnych zostanie potraktowany jako zaledwie część imaginacji: *W filmie „Solaris" zrealizowanym wedle powieści Lema – najbardziej, jak sądzę, nieudanym ze wszystkich moich filmów – zainteresował mnie nie tyle problem poznania, nie tyle problem styku ludzkiej świadomości z tym, co niewiadome, ile problem wewnętrzny, psychologiczny. Zainteresowało mnie to, czy człowiek jest zdolny żyć w nieludzkich warunkach i nadal pozostać człowiekiem. (...) Film mi się nie podoba, gdyż nie udało mi się wyeliminować z niego wszystkich atrybutów gatunku fantastycznonaukowego. Wiele tam jest najrozmaitszego rodzaju tricków technicznych, różnych migocących lampek i innych błyskotek. Jednym słowem, wiele jest tam bzdur, które nie mają żadnego związku ze sztuką* [7].

Dla wielu widzów film Tarkowskiego jest jednak niezwykłym dokonaniem, którego nie unieważnił czas, a dwuznaczny stosunek twórcy, jak i swoiście splątane związki z pierwowzorem literackim, jedynie potwierdzają tę wyjątkowość. Idźmy więc dalej tropem twórczych motywacji określających kształt adaptacji i jej odniesienia do pierwowzoru literackiego.

Mimo więc, że Tarkowski pragnie stworzyć nowe dzieło niejako na gruzach powieści Lema (co mu się udaje), filmowy świat przedstawiony jest bliski powieściowej fabule. To kolejny argument przemawiający za tym, że porównywanie pierwowzoru i adaptacji może prowadzić do złudnych wniosków, jeśli bierze się pod uwagę wyłącznie treść. Opis tej relacji musi uwzględniać cały proces twórczy, wielowymiarowy charakter i wyjątkowość dzieła.

Jak wspomniałem, Tarkowskiego w prozie Lema zafrapował opis duchowej i moralnej kondycji człowieka stojącego w obliczu niepojętej tajemnicy. Kris Kelvin, psycholog, solarysta, wyrusza w podróż na podupadłą już planetarną stację badawczą, aby zadecydować o dalszym jej losie. Prowadzone na niej eksperymenty nie przynoszą żadnych niepodważalnych wniosków co do natury planety Solaris, czy dokładniej – niezwykłego oceanu, który tam się znajduje. Efektem długotrwałych badań są dwie równouprawnione tezy: zgodnie z pierwszą naukowcy mają do czynienia z istotą myślącą, według drugiej – chodzi o fenomen czysto przyrodniczy.

Tymczasem zabroniony ze względów humanitarnych eksperyment, polegający na silnym napromieniowaniu oceanu, powoduje, że na stacji, prócz trzech badaczy, pojawiają się też tajemniczy goście, będący niejako upostaciowaną pamięcią, zmaterializowanymi wyrzutami sumienia przybywającymi z przeszłości. Ta sytuacja doprowadza naukowców do niezwykłych reakcji emocjonalnych związanych z ich przejmującą samotnością.

Opowieść sugeruje, że człowiek nigdy nie ucieknie przed dotyczącymi go pytaniami moralnymi, że wciąż na nowo musi na nie odpowiadać. Ta myśl zawarta w tekście literackim była dla Tarkowskiego bardzo pociągająca, uważał on bowiem, iż: *sztuka służy człowiekowi w ten sposób, że pomaga mu w ducho-*

wych przemianach, w duchowym rozwoju. Istnieje jednak i drugi punkt widzenia, wedle którego sztuka to poznanie. W ogóle niezbyt wierzę w moc poznania, pod tym względem jestem agnostykiem. Im więcej wiemy o świecie, tym mniej o nim wiemy. Zgłębiając bowiem jedną dziedzinę, tym samym pozbawiamy się możliwości szerszego spojrzenia na to, co nazywamy życiem, światem. Sztuka potrzebna jest człowiekowi do tego, by mógł się duchowo doskonalić, wznosić ponad samego siebie, korzystając przy tym z tego, co nazywamy wolą duchową [8].

Książka Stanisława Lema dawała reżyserowi szansę realizacji jego idei sztuki, ukonstytuowanej na głęboko pojętym humanizmie. Zwróćmy jednak uwagę nie tylko na aurę myślową, nakładającą się na tego typu strukturę fabularną. Szczególny bowiem element tejże fabuły jest niejako odzwierciedleniem mechanizmu funkcjonowania kina. Wspominałem, że według Tarkowskiego istotnym elementem filmu jako samoistnej sztuki miała być zdolność do bezpośredniego utrwalania i odtwarzania czasu. Otóż niezwykły ocean z opowieści posiadł właśnie tę cechę, choć był oczywiście od filmu doskonalszy – odtwarzał czas zdarzeń w pełnym wymiarze, jak gdyby na nowo tworzył to, co pozostało w pamięci bohaterów. Ocean-Absolut przypomina ową *matrycę realnego czasu*, do której artysta przyrównał kino.

Można ponadto przypuszczać, że Tarkowskiego zafrapowała sama wodna natura nieznanego. Pisze on bowiem: *W moich filmach istotną rolę odgrywa woda. Każda rzeczka, strumyk zawsze bardzo wiele mi mówią. Bardzo lubię tego rodzaju wodę. Co sądzę o morzu? W jakiś sposób jest obce mojemu światu duchowemu. To zbyt wielki, monotonny bezmiar. Z punktu widzenia mojego „ja" znacznie więcej mówi mi mikrokosmos niż makrokosmos.(...) Bardzo mi się podoba woda jako substancja. W ogóle jest czymś tajemniczym. Rzecz jednak nawet nie w tym, lecz w tym, że woda jest niezwykle dynamiczna. Dzięki niej można oddać dosłownie wszystko: ruch, głębię, przemianę, barwę, odbicie. Woda to jedna z najpiękniejszych rzeczy na ziemi. Nie ma niczego piękniejszego od wody. Nie ma takiego zjawiska w przyrodzie, które nie znalazłoby w niej swego odbicia... Nie wyobrażam sobie ani jednego mojego filmu bez wody* [9].

Woda – niezwykła fascynacja reżysera, której szczególne znaczenia odkrywamy choćby w filmie *Stalker* – stanowiła naturę i kształt niezwykłej tajemnicy badanej planety. Obraz ten podkreślał nieredukowalną obcość, niepoznawalność Solaris. Ten niewyrażalny Absolut–Makrokosmos przyjmował jednak komunikowalne formy, nadawał kształt myślom ludzi próbujących go pojąć. Mikrokosmos, zamknięty świat ludzkiego wnętrza, odnajdywał w nim odwzorowanie. Woda ma być w filmie znakiem głębszej płaszczyzny zdarzeń, namacalnym, rozpoznawalnym, a jednak przezroczystym naddatkiem sensu, który istnieje, ale który bardziej można odczuć niż zobaczyć. Zwróćmy uwagę, że film rozpoczyna się od zbliżenia traw ulegających rytmowi płynącej wody. Wrażenie czysto plastyczne: ruch traw, a raczej eksplozja ich kształtów i układów, poddaje się myśli szukającej sensu, której nie wystarcza już sensualna kontemplacja. Podobne ujęcie zapoczątkowuje ostatnią sekwencję filmu. Mamy zatem w obrazie Tarkowskiego swoistą ramę, która prowokuje swą pozorną przezroczystością przypominającą wodę. Sens wciąż bardziej kojarzy się z ruchem, głębią, przemianą.

Plastyczna, czy też – jak powiedziałby reżyser – duchowa fascynacja wodą jest przejawem głębszego stosunku do przyrody. Także w bezkresie kosmosu,

pokazanego w filmie *Solaris*, zabrakło Tarkowskiemu przestrzeni bliskiej, znajomej, przyjaznej. Wszystkiego tego, co wyraża Ziemia i żyjąca na niej przyroda. Zabrakło cudu życia, okazji do jego kontemplacji: *Jestem po prostu opętany obsesją ziemi. Interesuje mnie wszystko, co się na niej rusza, co bierze z niej początek, co z niej wyrasta: drzewa, rośliny, trawa. Wszystko, co pnie się ku niebu. (...) Kiedy oglądam w filmie dokumentalnym kiełkowanie nasion, które wzrastają na naszych oczach – mogę kontemplować ten obraz godzinami. Tym samym jest dla mnie reżyserowanie filmu... Uwielbiam ziemię. Nie dostrzegam nigdy błota; widzę ziemię zmieszaną z wodą, muł, z którego wyrasta życie. Kocham ziemię, moją ziemię* [10].

Ludzka kreacja ma się zatem wzorować na procesach przyrodniczych, a nie być formą dominacji. Właśnie odejście od przyrody – Tarkowski przekonuje o tym także swym filmem – zapomnienie o jej głębszym wymiarze, powoduje zagubienie człowieka w chaosie cywilizacyjnym. Wyraża to sekwencja pędzących samochodów w labiryncie dróg, tuneli, mostów, która jest stylistycznym i myślowym wyłomem w wykreowanym świecie filmu. *Naszą tragedią jest to, że zostaliśmy opętani przez technologię. Staliśmy się jej służącymi, zamiast sprawić, by to ona służyła nam. To mnie przeraża. (...) Tempo naszego życia nie zależy już od naszego wyboru* [11].

Obłąkańczy pęd, zgiełk, mechanicyzm, któremu nie można nadać żadnego zrozumiałego celu, przekracza zasadnicze sfery wykreowanego świata – i to, co bliskie, i to, co obce (kosmos).

Obecność realnego, żyjącego świata stała się w filmie kontrapunktem wobec obcości stacji, wymyślonej przecież przez człowieka. Rodzi się refleksja, że efekt jego myślenia, a więc czegoś specyficznie ludzkiego, niejako odcina się od podmiotu, stając się niejawną formą jego negacji. Być może o ten sens związku człowieka z przyrodą chodziło reżyserowi, z przyrodą w której teleologicznie jest więcej miejsca dla niego, niż on sam ma dla siebie we własnych wyobrażeniach i myślach. Dlatego twórca rozszerza fabułę filmu o prolog rozgrywający się w rodzinnym domu Kelvina. Rozmowy ze starzejącym się ojcem, spacery po ogrodzie – wszystko to ma być poświadczeniem późniejszej tęsknoty, samotności.

Obecność bliskiej, ziemskiej rzeczywistości w radykalnej obcości kosmosu Tarkowski urzeczywistnia także przez projekcję filmu, w której Kris pragnie pokazać Harey swoją i jej (tę niedoświadczoną, choć pamiętaną) przeszłość. Stary film, w którym ojciec Krisa utrwalił obrazy jego dzieciństwa i młodości, oblicze matki, a on sam „zapisał" twarz Harey, przynosi emocjonalną intensyfikację doświadczenia czasu. Pragnienia bohaterów, ich najgłębsze uczucia przenoszą się w tę nieredukowalną nieobecność odtwarzanego świata, która dla jednego jest odejściem, a dla drugiego niezaistnieniem. Świat utraconej bliskości ożył raz jeszcze podczas choroby bohatera; wtedy, gdy Harey uknuła skuteczny plan swego nieodwracalnego odejścia.

Faktyczne w wymiarze fabularnym uobecnienia sfery bliskości w obcej przestrzeni, co wyraźnie odróżnia film od pierwowzoru, poświadczają zasadniczą motywację twórczą. Chodzi w niej o ukazanie przede wszystkim poziomu ludzkiej uczuciowości wobec nieznanego. Wola poznania zdaje się zasadniczą odpowiedzią człowieka na tego typu sytuację. Tymczasem Tarkowski chce pokazać, że jest ona wtórna, że buduje się ona na zwykłym uczuciu strachu, braku bezpie-

czeństwa, pragnienia bliskości. Dlatego kategorie poznawcze: znane – nieznane, w filmie przenoszą się w sferę uczuć: bliskie–dalekie. Dlatego właśnie następny powrót Krisa w intymność rodzinnego domu urzeczywistni się w przestrzeni oceanu. Nieznane przyjmie formę bliskiego.

W gruncie rzeczy sens filmu nie tyle wpisuje się w rozważania filozoficzne na temat człowieka wobec tajemnicy, ile raczej oscyluje wokół jego uczuć, emocji. Beznamiętne dyskusje, czy poznanie staje ponad moralnością, czy też powinno być na odwrót, ujawniają swą trywialność wobec autentycznego gestu cierpienia. Przeżycia Krisa, powrót do ich najgłębszych pokładów i ponowne ich doświadczenie ukazują zupełnie inny świat, daleki filozoficznym sporom, a bliski zwykłym uczuciom samotności, cierpienia, krótkotrwałej radości. Tu spełnia się idea sztuki Tarkowskiego, która w ludzkim doświadczeniu świata, innych, a także Absolutu, musi poświadczać to głębokie, duchowe oblicze.

Przenieśmy się na koniec z obrazu kinowego w treść książki. Dostrzegamy, że oczekiwanie literackiego Krisa spełnia się właśnie w przestrzeni filmu. Po odejściu Harey ocean potwierdza swą wolę kontaktu – przekształca część siebie w dom rodzinny bohatera. W tę pozorną przestrzeń, ale realne doświadczenie emocjonalne wkracza Kris.

Obraz filmowy wchodzi w szeroką relację z pierwowzorem literackim i na odwrót. Wiara w kino uczyniła z niego kreację samodzielną, nastawioną na dylematy ludzkiej duchowości wobec sytuacji niecodziennej, nieznanej. Problemy poznania z pierwowzoru literackiego stanowią dla adaptacji niezwykle fascynujące tło. Odbiór takiego zdarzenia sztuki staje się czynnością jeszcze bardziej złożoną, wyraźnie rozpadającą się w inności dzieł i jednoczącą w nieskończonym procesie poszukiwania znaczeń.

WALDEMAR FRĄC

---

[1] J.L.Borges, *Cztery cykle*, tłum. D. Walasek-Elbanowska, w: „Literatura na Świecie" 1988, nr 12, s. 81.

[2] A. Tarkowski, *Kompleks Tołstoja*, tłum. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989, s. 238.

[3] A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s.44.

[4] Tamże, s. 44-45.

[5] A. Tarkowski, *Kompleks Tołstoja*, dz. cyt., s. 227.

[6] Tamże, s. 234.

[7] Tamże, s. 239.

[8] Tamże, s. 61.

[9] Tamże, s. 87.

[10] Tamże, s. 35-36.

[11] Tamże, s. 81.

Kto został zabity?
Lolita Vladimira Nabokova i Adriana Lyne'a

IZABELA FILIPIAK

Już po pierwszych kilkunastu minutach *Lolity* Adriana Lyne'a mogłam poczuć, że coś jest nie tak. Nie z filmem, którego narracja rozwijała dość gładko, by nie zakłócić mojego prywatnego filmu na temat powieści Nabokova. Coś było nie tak z wizerunkiem filmu, jaki stworzyłam sobie na podstawie recenzji i wzmianek prasowych w ciągu dwóch ostatnich lat, wizerunkiem, który można streścić do następującego ostrzeżenia: Jeśli chce pani oglądać to paskudztwo, to tylko na pani wyłączną odpowiedzialność. Być może Lyne powinien nakręcić go pod pseudonimem, całkowicie anonimowo, gdyż jego sława reżysera żerującego na popularnych mitach w celach wybitnie kasowych nie posłużyła *Lolicie*. Lyne, samodzielny władca krainy seksualnego kiczu, w której wierność mężatki sprawdza się obietnicą fortuny za zdradę, a owładnięta obsesją bizneswoman zmienia się w niezatapialną harpię, biorąc na cel *Lolitę*, mógł dać powód do podejrzeń, że zamierza ukoronować swoją kolekcję rzadkim trofeum. Film wzbudził protesty jeszcze w czasie jego realizacji; zapewne trudno było sobie wyobrazić, że Lyne może wyprodukować coś więcej niż efektowną, komercyjną szmirę, której centralnym punktem będzie – tym razem – seks z nieletnią. Lyne miewał jednak swoje momenty twórczej bezinteresowności; niekomercyjna *Drabina Jakuba* przykuła moją uwagę na wiele tygodni, nie tylko dlatego, że koszmar halucynacji przenika w nim nowojorską rzeczywistość wyobcowanego weterana wietnamskiego, ale ze względu na nieskazitelną konstrukcję. Wyjątki jednak mają zaledwie dość siły, żeby potwierdzić regułę; istniało też niebezpieczeństwo, że Lyne, który od *9 i 1/2 tygodnia* po *Nieprzyzwoitą propozycję* zdaje się utożsamiać swój punkt widzenia z zapalczywą, ekspansywną, kolonialną męskością swoich bohaterów, nakręci film z punktu widzenia już nie nieśmiałego Humberta, co byłoby do wytrzymania – coś takiego zrobił Kubrick w 1962 roku – lecz hiperpedofila Quiltego. Każdy perwert ma swój cień – kto nie wierzy, niech wspomni *Milczenie owiec*. Za każdym gadatliwym perwertem kryje się ten, kto – do czasu – przebywa w spowitym mrokiem obszarze zupełnego milczenia. Ten ukryty perwert jest dopiero naprawdę straszny, zupełnie pokręcony. Można się było obawiać, że to c i e ń Lyne'a – a zatem c i e ń reżysera, który uwielbia kręcić filmy o perwersji, czerpiąc z tego, zapewne, oprócz materialnych korzyści, również jakąś zakazaną przyjemność – zechce nakręcić *Lolitę*, co mogłoby się okazać faktycznie trudne do zniesienia. Tymczasem c i e ń to po prostu ten aspekt

naszej osobowości, który został stłumiony, zduszony i zepchnięty w niepamięć. Przypadkiem okazało się, że jedyne, co tłumił w sobie przez lata król tandeciarzy, Adrian Lyne, było jego uważnością, subtelnością i wrażliwością reżyserską; zapewne też jego prawdziwym talentem. Utajone „ja" Adriana Lyne'a okazało się, być może nawet wbrew woli reżysera, cieniem skromnym, dojrzałym i klarownym. Milczenie to nie tylko biała chusta zarzucona na klatkę słowika. Sztuka milczenia przydaje się w realizacji filmu, zwłaszcza gdy naszym bohaterem jest osobnik nurzający się w rozkoszach własnej apologii.

Nabokov ukończył pracę nad *Lolitą* już w grudniu 1953 roku, będąc skromnym i wymagającym profesorem literatury rosyjskiej na Cornell University. Większą publiczność przyciągały jego wykłady o arcydziełach literatury europejskiej, wśród których znalazły się *Dziwny przypadek Dr. Jekylla i Mr. Hyde'a* Stevensona i *Madame Bovary*; z każdego z nich wyciągał lekcję dla siebie. Negocjując z wydawcami, zaczął pracować nad *Pninem*, uroczą książką o nieporadnym naukowcu, z której wydaniem nie będzie miał żadnych kłopotów. *Lolita*, po bezowocnej wędrówce po amerykańskich wydawnictwach, ukazała się najpierw w paryskim, choć anglojęzycznym wydawnictwie niejakiego Maurice'a Girodiasa, syna dawnego wydawcy Henry'ego Millera. Zachwycił się książką i postanowił drukować ją natychmiast. Ale fakt, że Girodias przypisał sobie częściowe prawa autorskie do *Lolity*, jak również to, że starał się jej zapewnić *succés de scandale*, stały się niebawem źródłem kłopotów. Girodias, którego wydawnictwo czerpało dochody z pornografii, przekonany, że autor *Lolity* zamierza promować w społeczeństwie zalety pedofilii, był dokładnie c i e n i e m Nabokova. Po zakończeniu transatlantyckiego sporu między wydawcą a autorem, którzy dotąd nie mieli okazji osobiście się spotkać, obaj mężczyźni znaleźli się na tym samym przyjęciu, a nawet zostali sobie przedstawieni. Ale Nabokov nie usłyszał nazwiska i nie zarejestrował tożsamości Girodiasa. Podobnie jak jego literacki bohater nie umiał dostrzec ani rozpoznać kogoś, kto chciał mu zabrać – może nie Lolitę, ale *Lolitę*. Sukces amerykańskiego wydania i kolejnych tłumaczeń pozwolił Nabokovowi zostawić za sobą swe pninowskie, profesorskie wcielenie. Uczynił go też, być może, całym człowiekiem; w *Pninie* to dobroduszny profesor odjeżdżał, żeby zostawić za sobą złośliwego Vladimira Nabokova; prawdziwy Nabokov bywał nadpobudliwy w szermierkach literackich, ale pozostał szczerze oddany swoim najbliższym.

W lipcu 1959 roku Nabokov otrzymał od Stanleya Kubricka propozycję napisania scenariusza. Przyleciał do Los Angeles, aby się wkrótce przekonać, że nie sprosta wymaganiom reżysera, który zapragnął, by w zakończeniu filmu Humbert poślubił Lolitę. Po pół roku milczenia i podróży Nabokovych po Europie Kubrick odezwał się ponownie – po drodze odrzucił inny scenariusz z *Lolity* – i uznając Nabokova za jedynego człowieka, który może dokonać adaptacji, zgodził się zrezygnować z happy endu, wymyślonego, jak się okazało, dla zmylenia cenzury. Nabokov pisał scenariusz z taką przyjemnością, jakby książka była energetycznym wirem, który potrafi generować coraz to nowe sceny. W rezultacie jego pierwsza wersja zapewniła materiał na 7 godzin projekcji. Wyodrębniła, co ciekawe, Quiltego jako aktywną postać – już nie cień, lecz intruza, który w przebraniu doktora potrafi zbadać Lolitę przed oczami nic nie podejrzewającego Humberta. Ostateczna, skrócona i zaakceptowana wersja scenariusza zawie-

rała rzut oka na przeszłość Humberta, czyli paryskie lata i jego poprzednie małżeństwo, a także pokazała Lolitę jako wrażliwą i inteligentną istotę, przy której ojczym wydawał się brutalnym sztywniakiem. O tym, że z jego scenariusza pozostały w filmie jedynie okruchy, przekonał się Nabokov dopiero na premierze. Wersja Kubricka uszlachetniła Humberta i przywróciła mu niezachwiany punkt widzenia. Sue Lyon wyglądała na 17 lat i nie wiadomo czego mianowicie miała być ucieleśnioną fantazją. Krytycy, zadając retoryczne pytanie: – Czy można zrobić film z *Lolity*? – odpowiadali sami sobie: – Można, ale to nie jest ten film [1].

W 1997 roku Adrian Lyne zaadaptował na potrzeby filmu książkę, która, jeśli nie istnieje w kręgu światowych arcydzieł, to na pewno w kręgu światowych mitów. Jej odwrócona do góry dnem struktura powieści kryminalnej, w której morderca znany jest od pierwszego akapitu, za to pozostaje nam zgadywać, kto jest ofiarą, może zostać wykorzystana na potrzeby filmu, jak najbardziej; ale już raczej nie zagwarantuje, że widownia znająca treść książki będzie siedziała w napięciu, czekając na rozwiązanie zagadki. Co prawda, w początkowych ujęciach widzimy Jeremy'ego Ironsa ściskającego spinkę do włosów w zakrwawionej dłoni, ale dziś ta scena ma już inną funkcję: nie jest to zmylenie tropów, lecz pytanie o to, kto został zabity; pytanie, na które niepotrzebna jest odpowiedź. Podczas nocy w hotelu „Zaklęci Myśliwi", Humbert, czekając aż proszki nasenne zaczną działać na Lolitę, wychodzi na dwór i przygląda się, *jak upudrowane robactwo setkami wiruje wokół latarni wśród grząskiej czarnej nocy, pełnej plusku i drżenia*. Nagle uświadamia sobie, że ktoś siedzi w fotelu na werandzie. Słyszy odgłos otwieranej butelki, gulgot i końcową nutę – zakręcanie. Już ma odejść, kiedy ten ktoś zagaduje go następująco:

– *Skąd żeś pan ją zgarnął?*
– *Słucham?*
– *Mówię, że gorzej, kiedy parno.*
– *Owszem.*
– *Kim jest ta mała?*
– *To moja córka.*
– *Lipa, kłamie kanalia.*
– *Słucham?*
– *Mówię, że lipiec mamy upalny. Gdzie jej matka?*
– *Nie żyje.*
– *Aha. Przepraszam. (...)* [2].

Ten dialog, niczym pokaz kilku markowanych pchnięć na treningu szermierki, jest mistrzowski i przeniesiony został do filmu wraz z całym decorum niemal nienaruszonym. Oto kilka drobnych zmian. W filmie Lyne'a nie tyle robactwo, co konkretnie ćmy krążą wokół latarni. Co kilka sekund jakiś mniej ostrożny owad ociera się o lampę i płonie na krótkotrwałym stosie. Lampa rozbłyska wtedy jakby w szoku ostatecznego uświadomienia, na które Humbert sobie jednak nie pozwala. Ta scena w filmie emituje własną, niepokojącą, mesmeryczną siłę (której pozbawiona jest na przykład smutna spinka do włosów). W powieści jest równie ważna, choć nieświadomy czytelnik może ją łatwo pominąć. O nieznajomym dowiemy w tym momencie zaledwie tyle, że jest on najpewniej uprzykrzonym pijakiem. U Lyne'a dostajemy nazwisko – to „ten dramaturg", Quilty. Jego atrybutem nie jest butelka, ale cygaro. To cygaro pojawi się w powieści

dopiero następnego dnia, gdy Humbert zauważy o poranku: *Jakiś mój rówieśnik, cały w tweedach (hotel z dnia na dzień zmienił styl i panował w nim teraz nastrój pseudoziemiański) gapił się na moją Lolitę znad zdechłego cygara i zleżałej gazety*[3]. Jak to możliwe, żeby Humbert nie połączył rozmowy z poprzedniego wieczoru z tym natarczywym wzrokiem? Właśnie tak, jak nie dostrzega się własnego cienia. Ta wieczorna rozmowa, gdyby zechciał ją zapamiętać, musiałaby go przestraszyć. Humbert lęka się niemal bez przerwy, że zostanie wytropiony, a jednak bliskość takiej sytuacji jest dla niego zbyt przerażająca. Chociaż słyszy subliminalne pytania rozmówcy i powinien docenić ich przewrotność, nie może ich sparować w żaden sposób, nie zdradzając przy tym swoich niewczesnych zamiarów wobec śpiącej na górze dziewczynki. To jest moment, w którym perwert przy błysku lampy, od żaru której ginie nocny owad, rozpoznaje perwerta. Rozpoznanie jest nieuniknione, a następuje jeszcze przed wykorzystaniem dziewczynki. Podważa ono Humbertowską wersję wypadków, wedle której został on uwiedziony przez zdemoralizowaną na obozie letnim Lolitę. Quilty wie, co Humbert zaplanował; jego nie można zwieść tak łatwo, jak naiwnego czytelnika w rodzaju Denisa de Rougemont. Humbert traci kontenans, ale odzyska go wkrótce. *Daj mi dolara na Magiczne Palce*, zażąda Lolita, mając na myśli urządzenie, które wprawia materac w wibracje, zabawkę tanich moteli, stanowiących poniekąd wymarzone, choć już mało miłosne gniazdko. *To moje ci nie wystarczają?* – odpowiada Humbert. Lolita nie łamie sobie główki nad taką możliwością i za chwilę, do taktu ze zdartym nagraniem z lat czterdziestych, buja się na materacu. Humbert, zrealizowany jako perwert, wolny przynajmniej w tej przestrzeni, którą zamieszkuje razem z Lolitą, może nie tylko odpowiadać, co zechce, lecz nawet tworzyć subliminalną przestrzeń wypowiedzi. Do tego jednak potrzebuje słuchaczy; i naiwniejszych niż Lolita. To jej ironiczna i fizyczna obecność nieustannie rozbija Humbertowy solipsyzm. Jego solipsyzm – czyli idealizacja posunięta do tego stopnia, że osoba idealizowana ma mniejsze znaczenie niż sam akt idealizacji, a jej faktyczne zalety lub wady nie mają znaczenia dla tego, kto dokonuje idealizacji – ma swoje wzory w kulturze, którą Humbert nie tylko admiruje, lecz drapuje na sobie tak, żeby stała się nieprzemakalnym płaszczem, który może osłonić wypukłość niestosownej fantazji. Lyne, budując narrację z obrazów, oszczędza sobie tyrad Humberta na temat wielkich twórców, których jedyną obsesją były małe dziewczynki. Reżyser w rzeczy samej nie pozwala Humbertowi wiele mówić, jakby obawiał się – i całkiem słusznie – że słowotok mógłby zakłócić następstwo obrazów. Ale jest jeden moment, kiedy Lolita siada na fotelu – naprzeciw Humberta, ale też naprzeciw widza – zarzucając nogi na jego poręcz, w ten sposób, że jej sukienka opada odsłaniając uda. Ona patrzy na Humberta, a zatem także na widza; i już wiemy – to Balthus. Lyne, podobnie jak Nabokovowski bohater, zakłada – ale nie wymusza – erudycję swoich czytelników. Nabokov przekrzywia wagę Humbertowej erudycji, czyniąc zeń pyszałka, który od lat nie jest w stanie napisać jednego podręcznika do literatury francuskiej. Bohater Lyne'a ani razu nie zanudza widzów swoją kanoniczną genealogią; to miłe, że reżyser znalazł sposób, aby się odnieść do „obszaru całej kultury", nie używając argumentów z Humbertowego monologu, a jednak jak najbardziej w zgodzie z nim.

Humbert jest megalomanem. W toku powieści słyszymy zapewnienia o jego niezwykłej urodzie, erudycji i inteligencji. Jego życie jest jednak smutnym pas-

mem samotności, kompromisów, oszustw i braku sukcesów. Denis de Rougemont we fragmencie, drukowanym w „ResPublice" pod tytułem *Nowe wcielenia Tristana*[4] nazywa Humberta *zresztą najzupełniej normalnym pod względem seksualnym*. Pozostaje wierzyć, że wielki humanista nie wyraża w ten sposób swojego przekonania na temat seksualności normalnego mężczyzny, lecz tylko pozwala się naiwnie zdominować słownej ekwilibrystyce wysokiej klasy – bo *na mordercę zawsze można liczyć, że zabłyśnie kunsztowną prozą*. Cała historia seksualna Humberta to niezliczone prostytutki, dwie żony, których nie kocha, i niezliczone akty podglądactwa. Ale też sam Humbert zapewnia nas, że jest normalny – co dla niego oznacza, że potrafi odbyć nieskomplikowany stosunek i przeżyć coś na kształt orgazmu. To przejmujące, że znakomity francuski badacz skłonny jest wziąć ubóstwo za normalność. De Rougemont, biorąc słowa Humberta za dobrą monetę, odsuwa od siebie możliwość odczytania kilku mniej czy bardziej ukrytych, by nie rzec subliminalnych nurtów wypowiedzi wpisanych w narrację *Lolity*; w efekcie solipsyzuje powieść, jakby była to jego niemal doskonała i prawie że osiągalna, ale wymykająca się i kapryśna ukochana. Proces odczytania *Lolity* przez de Rougemonta jest doskonale analogiczny do procesu solipsyzacji Lolity przez Humberta. Zaczyna się od wyniesienia powieści ponad inne, jej idealizacji, dopasowania jej zawartości do pewnej pojedynczej matrycy – badacz upodobał sobie akurat *Tristana i Izoldę*, nadziei związanej z jej Nabokovowską realizacją, wreszcie rozczarowania, gdyż przy bliższym oglądzie musi być jasne, że bohaterowie mają się nijak do średniowiecznych kochanków. De Rougemont, zresztą podobnie jak Humbert, czuje się szczególnie rozczarowany przez Lolitę.

Dorosły Humbert żeni się po raz pierwszy w Paryżu. Ten pomysł przychodzi mu do głowy po próbie zrealizowania swego marzenia o dziewczynce, za które gotów jest słono zapłacić. Jest zniechęcony, gdyż zamiast obiecanej przyjemności znalazł się w matni oszustów, ale na przyszłość chciałby uniknąć ewentualnych podejrzeń. Cierpiąc na zawroty głowy i przyspieszone tętno, doskonali teorię na temat swojej fascynacji jedną czy drugą nimfetką, zakazanym obiektem pożądania dla dorosłego mężczyzny; wspomnieniem po chłopięcym zauroczeniu Annabel, która spełnia dla niego rolę połówki platońskiej, poznanej i utraconej. Fakt, że Annabel nie mogła być dla niego nimfetką wtedy, kiedy ją poznał, gdyż oboje byli rówieśnikami, zdaje się do Humberta nie docierać. Celem Humbertowej narracji nie jest powiedzenie prawdy na jakikolwiek temat, lecz raczej przekonanie nas, że to, o czym mówi Humbert, jest prawdą. Dzięki temu możemy zobaczyć, jak funkcjonuje i z czego składa się umysł perwerta. Dysocjacja od samego siebie. Błyskotliwy intelekt, dla którego rzeczywistość istnieje nie tyle materialnie, co teoretycznie. Są sytuacje, kiedy Humbert opisuje nam siebie w trzeciej osobie, jakby był dzieckiem albo pacjentem. Wtedy donosi nam o swoich postępach lub próbach dopasowania swojej obsesji do normy społecznej. Jego wściekłość, atawistyczna i nieuzasadniona, ujawnia się w sytuacjach, gdy coś – życie, chwilowo upersonifikowane w osobie Valerii, Charlotty, Lolity i wreszcie cienia, Quiltego – wymyka się spod jego kontroli. Humbert snuje mordercze fantazje w powiązaniu z każdą z tych postaci.

Konsekwentnie antyfreudowski Nabokov pozbawił swego bohatera dziecięcej traumy, dając mu w zamian traumę romantyczną – dziecięcą ukochaną, która zmarła na tyfus albo z nadmiaru miłości. Uwielbienie dla tej, która na zawsze

będzie dla niego nieosiągalna, w przedziwny sposób łączy się w przypadku Humberta z mizogynizmem. Drwiny z Jean, malarki i znajomej Charlotty, która jest zbyt spostrzegawcza, z nieznajomej kobiety, która przeszkadza mu w akcie podglądactwa, tyrady skierowane przeciwko Valerii i Charlotcie, poczucie zagrożenia i pogardy, które pobudza w nim sama Lolita mają zawsze tę samą strukturę; jest to kompulsja, by ustawić każdą z tych kobiet na miejscu – nie po to, żeby ich pożądać albo żeby się nimi napawać, ale po to, żeby nimi pogardzać. Mobilne i niezależne budzą jego lęk. Zanim Humbert wybierze się w podróż dookoła Stanów ścigany przez Quiltego, głównym zagrożeniem będą dla niego nauczycielki Lolity. Jedna, samodzielna, piękna i lubiąca szybką jazdę instruktorka teatralna Lolity nosi imię Edusa Gold. Gdybyśmy jeszcze mieli wątpliwości, jej siostra, nauczycielka tenisa Lolity, nazywa się Elektra. Owa Elektra dostrzega, że coś jest nie w porządku z Lolitą: dziecko ma *magnes w środku tenisowej rakiety*, ale oddaje mecze. Edusa mogłaby obrzucić wzrokiem Humberta i jednym spojrzeniem zamienić go w kamień. Lyne eliminuje ze swojej adaptacji małżeńską i psychiatryczną przeszłość Humberta, podobnie jak niebezpieczne nauczycielki. Ale daje coś w zamian – pokazuje i uwyraźnia wściekłość samej Lolity. To ona rzuca się z pięściami na Humberta, ona też krzyczy: *Zabij mnie, jak zabiłeś moją matkę* – i jest wtedy przerażająca. Ona też zaczyna poprawnie trafiać w tenisowe piłki dopiero wtedy, gdy wyobrazi sobie, że mogłaby nimi unieszkodliwić swojego opiekuna. Lolita, wbrew temu, co mówi o niej Humbert, jest bystrą dziewczynką i ma kilka talentów, w szczególności aktorski. Kłamie i knuje, udaje miłosne omdlenia, spiskuje i doprowadza Humberta do rozpaczy. Dokonuje wyboru, nie prosząc o pomoc żadnej z nauczycielek, ale innego perwerta. Jest dzieckiem zmuszonym do dokonywania dorosłych wyborów. Zdolność do dokonywania dorosłych wyborów jest cechą, której Humbert zdaje się nie posiadać.

Lyne będzie w swoim żywiole, kiedy przyjdzie mu pokazać transformację Lolity ze zbuntowanej dziewczynki w domową prostytutkę. On intuicyjnie wie, jak filmować takie rzeczy. *Niemoralna propozycja* zbudowana została na podobnej gradacji, chociaż tu kwestią nie będzie milion, tylko zaledwie parę dolarów. Jedyną nauką, jaką dziewczynka zyska od Humberta erudyty, będzie to, że za seks można kupić sobie różne rzeczy – święty spokój, przyjemności, wolność. Od rzemyczka do koziczka dziewczynka domaga się dolara więcej w zamian za dyskrecję i satysfakcję, a Humbert, owładnięty słusznym niepokojem, przeszukuje potem kąty mieszkania, żeby znaleźć schowek na monety. Boi się, że dziewczynka uzbiera ich dość, żeby uciec. Wiele sporów odnoszących się do tego, czy Humbert naprawdę kochał Lolitę, oparło się na ostatniej scenie spotkania z ciężarną pasierbicą, której Humbert wręcza ślubny prezent – naprawdę oddając tylko część majątku, który odziedziczyła po matce. Czy nie jest to jednak coś więcej niż tylko fiksacja, jeśli pragnie, żeby zniszczona – w wieku 17 lat! – porzuciła męża i odjechała wraz z nim? Możliwe, szkoda tylko, że w myślach używa pewnej formuły z czasów kontaktów z jedną paryską prostytutką. Wzruszenie, które pojawia się przy lekturze tej sceny, zostaje przez autora uzyskane przez nałożenie sentymentalnych skojarzeń (mit wielkiej miłości, mit nawróconego kochanka, mit dobrego ojca) na to, co się akurat dzieje. *Petit cadeau* mknący przez myśli Humberta wraz z tkliwością na widok mizernej i brzemiennej

Lolity w momencie, gdy wręcza jej kopertę z pieniędzmi, okazuje się *hintem* nie przeważającym potrójnej siły mitu. Ta scena jest w rzeczy samej pułapką na najbardziej uważnych czytelników. Nawet ci niemiło podejrzliwi będą skłonni cofnąć się nieco wobec takiej manifestacji bezbronnego humbertyzmu. Czy Humbert jest potworem? Hej, nikt nie jest doskonały, jak zauważył pewien młody człowiek w dyskusji wokół Nabokova na łamach internetowego „New York Timesa". Jest to patologia, ale przynajmniej czarująca, jeśli patrzy się na nią z dystansu.

Pytanie o normę – jej aktualność, jej materialność, uwidocznione w przekomarzaniach się z „szanownymi ławnikami" – czyli po prostu czytelnikami – waży tyle samo w tej powieści, co pytanie o to, kto został zabity. Błyskotliwy Humbert zauważa, że we współczesnej zachodniej cywilizacji wolno adorować dziewczynkę szesnastoletnią, ale już nie dwunastoletnią. Kwestia poprzeczki, ustawionej w wyniku umowy. Dlaczego zatem nie można jej trochę obniżyć? Wszak jeszcze kilka wieków temu małżeństwa dwunastolatków pieczętowały państwowe alianse? To wystarczyłoby Humbertowi, ale też można, idąc jego tropem, przesunąć poprzeczkę jeszcze niżej. Bo w końcu – dlaczego nie siedmioletnie dziecko? Małe dzieci mają swoją zmysłowość, a poza tym są jeszcze ładniejsze od tych dorastających. A jednak małe dzieci są problematyczne. Nie dość wytrenowane społecznie, nie potrafią być miłe na zawołanie i trudniej je przekonać do wspólnictwa. Kiedy Humbert przywozi Lolitę do Beardsley i umieszcza ją w szkole dla dziewcząt, jest zaniepokojony, gdyż tutaj pojawią się ludzie – nauczyciele, inne uczennice, chłopcy – którzy mogą mieć wpływ na Lolitę i wynieść ją poza obręb jego domowej kontroli. Zabraniając Lolicie spotkań i prywatek, Humbert zaczyna być postrzegany przez dyrekcję szkoły jako nazbyt surowy i trochę zakurzony europejski konserwatysta. Lyne nie odmówił sobie umieszczenia tej sceny w swoim filmie. Dyrektorka Pratt informuje zatem staromodnego ojca, że w jej szkole nacisk kładzie się na *4 D (Dramatics, Dance, Debating, Dating)* – w tłumaczeniu Michała Kłobukowskiego: *4 R: Ruch, Retorykę, Rówieśnicze Rozrywki, Randki.* On gwałtownie się temu przeciwstawia. Ona myśli, że konserwatyzm jest jego normą. On nie może powiedzieć, co ma na myśli. W końcu pani Pratt również posługuje się normą, do której chciałaby dopasować Lolitę. I trudno powiedzieć, czy standard pani Pratt jest dużo zdrowszy od tego, jaki proponuje Humbert. On chce wychować dziewczynkę dla swojego osobistego użytku, ona chce ją oddać, wykształconą w sztuce koktajlowej konwersacji, na użytek światu. Jest to jedno z bardziej wyrazistych miejsc, w których demagogia Humberta ściera się z wychowawczą i społeczną normą, ujawniając hipokryzję tej ostatniej. On jest cieniem, ale kogo? Wiemy, co będzie, kiedy od Humberta przesuniemy poprzeczkę odrobinę w dół – czeka tam pająk-Quilty, ale jeśli przesuniemy ją odrobinę w górę, napotkamy w zasadzie porządnych ludzi, patrycjuszy, których Humbert w zachowaniu, wysłowieniu i wyglądzie łudząco będzie przypominać. To jest moment, w którym grunt usuwa się czytelnikowi spod nóg. Jeśli normy są umowne, a ich użyteczność względna, jeśli perwert może przybrać pozę patrycjusza i być za takiego uważanym, to gdzie jest jakaś stabilna i niezaprzeczalna wartość, której można się uchwycić? Czy też jedynym stałym punktem występującym w funkcji płotu jest przekonanie o demonicznej naturze nimfetek? Przystojnego Humberta cechuje wyjątkowa mę-

skość i ta męskość, jak twierdzi, zwykle ukrywa to, co mężczyzna ma do ukrycia. A zatem – im lepiej, tym gorzej, bo tym więcej ma się do ukrycia? Rzeczywistość jako gra pozorów? W ostatnich zdaniach swojego pamiętnika Humbert podpowiada: *Tylko sztuka daje schronienie*. Ale kto da gwarancję, że sztuka nie ulega kontaminacji ze strony rzeczywistości? Nie pozbawiona dwuznacznych akcentów recepcja *Lolity* mogłaby zaprzeczyć tym ostatnim drgnieniom Humbertowego optymizmu.

Ową chwiejność, bezlitośnie marną stabilność terenu, podtrzymuje realizacja Lyne'a, co może być wystarczającym powodem do pełnej zakłopotania recepcji filmu. Jeśli opowieść o Lolicie postrzegana bywa jako frywolna, do czasu kiedy w jej roli obsadzi się dziecko, to można dalej zgadywać, czy powodem do protestów jest fakt, że prezentacja Swain w roli Lolity czyni tę opowieść aż nazbyt frywolną, czy też – nazbyt potworną. A jednak między współczesną aktorką a tą, która występowała w wersji Kubricka, jest różnica tylko roku. Czy rok sprawia aż tak wiele? Nabokov nie zgadzał się na obsadzenie dziecka w roli Lolity, ale też nie zgadzał się na to, by okładka książki przedstawiała dziewczynkę. Swain w roli Lolity nie ma w sobie nic z niepokojącego wampa, nie jest szczególnie zmysłowa ani nad wiek rozwinięta. Nie ma warunków na królową piękności i raczej nie byłaby gwiazdą towarzystwa. Jej nie umalowana twarz jest boleśnie bezbronna. Jest twarzyczką trochę wycofanego dziecka, które w towarzystwie będzie ukrywać nieśmiałość pod brawurą i bufonadą, najlepiej jak potrafi. Owa bezbronność, której nie można zmyć z twarzy, chociaż można ją przykryć makijażem, okazuje się tym impulsem, który uruchamia Humbertową maszynę pożądania i uwielbienia. Zostaje też szybko zmieciona z pola Humbertowego widzenia w akcie natychmiastowego solipsyzmu. Humbert jeszcze w domu Charlotty zauważa, że Lolita przypomina *bardzo młode ladacznice, przebierane za dzieci w prowincjonalnych burdelach*. Podkreślone makijażem rysy Swain nabierają wyrazistości, ale staje się wtedy zadziwiająco podobna do swojej filmowej matki. (Melanie Griffith jako Charlotte Haze sama jest nie do poznania. Oto kobieta, która zeszła z okładki magazynu dla prowincjonalnych pań domu,

ale zwróćmy uwagę na ten papieros przykładany do warg, gdy po raz pierwszy wita Humberta w drzwiach. To jest wieśniaczka, pozująca – ale przecież z niejakim sukcesem – na Ritę Hayworth.) Lolita, pokazana przed Lyne'a, przypomina raczej dziewczynkę, która mierzy przed lustrem szpilki swojej mamy, co może być bolesne do oglądania, zwłaszcza kiedy płacze; nie jak dorosła kobieta; nie szlocha, tylko buczy jak małe dziecko. Jest słodka, jak słodkie są dzieci; jest wciąż kanciasta i chłopięca.

Tego poranka, kiedy Humbert wywiózł Lolitę z hotelu „Zaczarowani Myśliwi" – a zatem też sprzed oczu Quiltego, po czym zatrzymał się z nią na niemrawym śniadaniu w przydrożnej restauracji, pojawia się w jego świadomości refleksja różniąca się od opisu rzymskich orgii i zapobiegliwego ścielenia hotelowego łóżka. Humbert z trudem próbuje rozmawiać przy stole z kwaśną Lolitą, walczy z własną irytacją i przemęczeniem, aż nagle zauważa: *Było to doprawdy szczególne uczucie: dręczące, ohydne skrępowanie, jakbym siedział przy jednym stole z małym duszkiem kogoś, kogo przed chwilą zabiłem* [5].

Uczucie to minie, gdyż Lolita okaże się wkrótce aż nazbyt żywa; Humbert poczuje się pochłonięty przez świat dziecięcych kaprysów, ulubionych pisemek, ukochanych melodii i absolutnej konieczności opuszczenia przydrożnej restauracji z powodu nie dość odpowiedniego kształtu stołowych serwetek. Trudno jest być zarazem sentymentalnym kochankiem, strażnikiem i niańką swojej ukochanej. Rola niańki szczególnie koliduje z wysokim tonem Humbertowego solipsyzmu. Nimfetki bywają aroganckie i w mało zmysłowy sposób marudne; można je solipsyzować do woli, ale w bliskim kontakcie okazują się nieznośnie materialne.

Jeremy Irons, stworzony do tej roli, jest przystojny, melancholijny i ma coś przyjemnie tragicznego w twarzy. Jego Humbert jest – w zgodzie z zamierzeniem Nabokova – potworem bez znaków szczególnych. Jest mężczyzną, którego moglibyśmy ugościć pod własnym dachem i któremu bez większych podejrzeń oddalibyśmy własną córkę na weekend. Tymczasem od prac socjologów i kryminologów z końca XIX wieku datuje się dobrze utrwalone przekonanie, że wypa-

czony osobnik pozwoli się rozpoznać na pierwszy rzut oka. Będzie miał coś w spojrzeniu. Będzie miał coś w wyglądzie. Jego zachowanie będzie świadczyć o nim. Filmowe kreacje również przestrzegają tej zasady. Są aktorzy, którzy specjalizują się w rolach socjopatów. Kiedy Anthony Hopkins jako Hannibal Lecter w *Milczeniu owiec* przewraca oczami, to zgadujemy, że przekazuje nam, ekstrawagancko i ekshibicjonistycznie, informację o własnej perwersji. Ale Humbert jest wstydliwy z natury, a Irons pokazuje go właśnie takim – oto człowiek, który potrafi odegrać rolę konserwatywnego ojca, trzymającego córkę na krótkim sznurku i w stosownej odległości od spraw seksu. Irons ma twarz bohatera tragicznego, co predestynowało go w kierunku ról bohaterów, którzy dają świadectwo prawdzie i wiedzeni naturalnym instynktem, jeśli nie właściwą im moralnością, znajdują się w konflikcie zawsze po słusznej stronie. Lyne, plasując Ironsa w roli oszusta matrymonialnego, który wkrada się w łaski głodnej uczuć, wrażeń, seksu i miłości Charlotty Haze po to, żeby uwieść jej córeczkę – i nie obdarzając bohatera żadnym znakiem szczególnym, dzięki któremu społeczeństwo mogłoby rozpoznać subliminalną zawartość jego umysłu i odpowiednio wcześnie go spacyfikować – wywołuje percepcyjny niepokój, który mógł być rzeczywistym powodem protestu wobec filmu. Taki niepokój nie jest pustym słowem. Charlotta Haze, będąc idealnym melanżem wampa z dobrą gospodynią, powinna raczej zasłużyć sobie na prawdziwego pisarza lub dobrego biznesmena; nie ma właściwie powodu, dla którego ona i jej rodzina miałaby zasłużyć na tak okropny los. Lolita jest dzieckiem, które nie różni się niczym szczególnym od córki naszych sąsiadów. Na obszarze osłoniętym przez milczenie toczy się codzienne życie. Granica, która miała oddzielać występek od mieszczaństwa, a perwersję trzymać na zewnątrz porządnego domu, jest utopią, rzeczywistość staje się wybuchową mieszaniną wartości i występków, a twórca wykazuje być może mordercze zamiary wobec swoich czytelników. Taką krainę stworzyli zarówno Nabokov, jak i Lyne. Jeden ujął ją w formę pamiętnika. Drugi podsumował opowieść datami śmierci głównych bohaterów, jakby jego film był fabularyzowanym dokumentem, a nie adaptacją prozatorskiej fikcji. O ile jednak przewrotne mistrzostwo Nabokovowskiej narracji pozwala nam również na taką lekturę, w której Lolita nie istniałaby poza umysłem narratora-bohatera, Lyne pokazuje ludzi istniejących materialnie, wchodzących z sobą w prawdopodobne emocjonalne relacje. Nie ma tu żadnej sytuacji, która nie mogłaby się naprawdę wydarzyć, poza, być może, fantasmagorycznym Quiltym i sceną jego unicestwienia.

IZABELA FILIPIAK

---

[1] Ten i inne fakty z życia Nabokova cytuję za: B. Boyd, *Vladimir Nabokov. American Years*, tom 2, Princeton 1991.

[2] V. Nabokov, *Lolita*, tłum. M. Kłobukowski, Warszawa 1997, s. 154.

[3] Tamże, s. 167.

[4] „Res Publica", 1996, nr 7-8.

[5] V. Nabokov, dz. cyt., s. 169.

Fantazje filmowe
Wariacje na temat *Ulissesa* *

SUZANNE BUCHAN

Modernistyczne dzieła literackie i filmowe waloryzują widzenie jako uprzywilejowany sposób percepcji, wręcz jako objawienie, a jednocześnie kultywują nieprzejrzystość i podają w wątpliwość prymat świata widzialnego.
P. Adams Stiney
(*Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*)

Wstęp

Wiele napisano o lingwistycznych i stylistycznych aspektach twórczości irlandzkiego pisarza Jamesa Joyce'a. Podejmowano też próby interpretacji jego powieści przez film, włączając w to kilka filmów fabularnych. Wszystkie rozważania o filmach opartych na tekstach Joyce'a muszą uwzględniać następujące kwestie: wpływy i związki pomiędzy początkami modernizmu literackiego, pewnymi tendencjami rozwojowymi eksperymentalnych sposobów opowiadania, a kinem, istotne różnice pomiędzy werbalnymi a filmowymi sposobami wypowiedzi, wreszcie genezę pewnych technik filmowych, które mają wyrażać sytuacje psychologiczne i stany percepcji. Należy też wziąć pod uwagę literacki nurt realizmu, któremu niektórzy autorzy przeciwstawili takie możliwości stylistyczne, jak perspektywa wewnętrzna, styl filmowy, zróżnicowane sposoby wizualizacji i metamorfozy. Przedmiotem analizy będzie tu *Ulisses* Joyce'a, ze szczególnym uwzględnieniem filmowych technik artystycznych, metamorfozy i wizualizacji, w kontekście dwóch realizacji filmowych.

* Tekst jest częścią nie publikowanej pracy doktorskiej nt. *Literary Cinematics: Cinematic Metamorphosis in James Joyce's – „Ulysses"*, Zurich 1994.

Joyce pozornie lekceważy takie potrzeby czytelnicze, jak przyporządkowanie przestrzenne i ciągłość. Intryga, sposób opowiadania są prowokacją wobec czytelnika, zaś egzegeza jest rezultatem jego własnego wysiłku, niezbędnego do rozszyfrowania i zrozumienia elementów powieści, które Joyce wplata w swój labirynt stylów. Wpływ Joyce'a nie ogranicza się do prozy: zasięg jego oddziaływania obejmuje kompozytorów, malarzy, dramaturgów oraz artystów malarzy i rzeźbiarzy, z których wielu ma świadomość tego powinowactwa. Dotyczy to także medium filmowego.

Nie ulega wątpliwości, że w sztuce XX wieku twórcy filmowi, również ulegli pewnej filmowej sile wizji i transformacji objawionej w *Ulissesie*. Kilku reżyserów wystawiło się na nieuchronny atak krytyki i podjęło próbę przeniesienia *Ulissesa* na ekran. W dalszej części swoich wywodów chciałabym ukazać szczególne trudności i nieuniknione straty, jakie towarzyszą owym procesom transformacji tekstu z literatury na film. Chciałabym też zwrócić uwagę na pewne techniki filmu eksperymentalnego, dla których twórczą inspiracją stała się niezwykła wizualizacja objawiona w powieści Joyce'a. Owe innowacje techniczne można uznać za estetyczną przeciwwagę dla niedościgłej formy wizualności proponowanej przez Joyce'a, za próbę przełożenia Joyce'owskiej techniki „ekranu świadomości", na przekór różnicom dzielącym oba media.

W opisie filmu opartego na dziele literackim jako interpretacji wyłaniają się następujące kwestie: dwa media są niezależne i każde z nich ma swoje własne, szczególne cechy estetyczne i realia, które warunkują wykorzystanie literatury jako narracyjnego źródła filmu. Relację między tekstem literackim a filmem najlepiej zapewne określić jako i n s p i r a c j ę. Wydaje się jednak, że twórcy filmowi realizując *Ulissesa* myśleli raczej o interpretacji, niż o wykorzystaniu tekstu jako inspiracji, że szli za swoją własną, szczególną chimerą, za nie dającym się urzeczywistnić marzeniem przekładu jednego środka ekspresji na drugi, bez jakościowych ubytków.

Jakkolwiek powstały interpretacje filmowe *Ulissesa*, istnieje powszechne przekonanie, że ten tekst literacki nie może zostać zadowalająco przełożony na filmowy ekwiwalent. Wynika to z różnic formalnych pomiędzy tekstem filmowym i pisanym. Konwencjonalny film fabularny zazwyczaj operuje obrazami wizualnymi w sposób zasadniczo realistyczny, podczas, gdy tekst pisany jest semantycznie zbudowany z kompozycji słów, abstrakcyjnych symboli interpretowanych przez czytelnika. Można przystać na to, że filmowe interpretacje takich utworów realistycznych jak opisowe dzieła Dickensa udają się lepiej niż twórcze próby realizacji tekstów eksperymentalnych lub powieści, których optyka nastawiona jest na to, j a k postać postrzega, a nie c o postrzega.

Zastosowanie konwencji formalnych – długie ujęcia, ujęcia nałożone, ściemnienia, czy przenikanie – to metody za mało skuteczne, aby zasugerować wewnętrzne lub subiektywne stany świadomości, tak jak to jest opisywane w powieści – nie mogą też one dostarczyć widzowi wystarczającej liczby informacji, żeby wywołać skojarzenia niezbędne do rozszyfrowania literackich metafor wizualnych, które zostały przedstawione w konkretnych obrazach. W takim sensie tekstualna adaptacja filmu jest nieuchronnie skazana na niepowodzenie, próbując osiągnąć bogactwo obrazów i synestezję analogiczną do tej, której dostarcza medium wizualne.

Joyce'owski filmowy „wspólnik artystyczny"

Gdy zastanawiamy się nad filmową interpretacją któregokolwiek z dzieł Joyce'a, natychmiast pojawia się świadomość potencjalnej niemożności znalezienia wizualnych analogii dla lingwistycznych neologizmów i twórczych stylów stosowanych przez niego (lub przez innych autorów tego rodzaju [1]). Niektórzy wszakże podejmują to ryzyko, a czyniąc to, wystawiają się pastwę krytyki, że wspomnimy tu o konwencjonalnych interpretacjach autorstwa Josepha Stricka i Johna Hustona, czy eksperymentalnych filmach Wernera Nekesa i Mary Ellen Blute. Są wśród nich tacy, którzy respektują stylistykę Joyce'a i jego poczucie humoru, czy wręcz próbują z nim rywalizować, inni przytłoczeni ciężarem, acz z dobrą wolą – przenoszą powieść na ekran, filmując to, co uznają za możliwe do sfilmowania.

Zakładamy, że pewne konwencje filmowe zrodziły się ze stylu powieściowego. Z drugiej strony, przyjmijmy, że tekst filmowy opisuje konkretnie sytuacje zewnętrzne i gesty, działania czy wyglądy protagonistów, scenerię, ruch postaci i przedmiotów w obrębie przestrzeni przedstawionej. Dzieło filmowe, które miałoby wyrazić kinematograficzny ekwiwalent strumienia świadomości, tak jak to przedstawia tekst literacki, musiałoby być porozcinane elipsami narracyjnymi, pozbawione kontekstu i opisów i z pewnością musiałby mu towarzyszyć głos *over*, sekwencje montażowe, retrospekcje i antycypacje, aby wskazać przesunięcia czasowe, wspomnienia czy skojarzenia.

Można by spekulować, jak sam Joyce sfilmowałby swoje dzieła (i czy w ogóle by to zrobił), lub który ze współczesnych mu reżyserów filmowych byłby zdolny dokonać transformacji *Ulissesa* na medium filmowe. Wchodziłby tu w grę na przykład awangardowy reżyser niemiecki Walter Ruttman, znany jako twórca filmu *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (1927). W anarchii tekstowej zaproponowanej przez Joyce'a tkwi szansa zespolenia niezależnych form literackich z awangardowym czy eksperymentalnym filmem. Jedna z odkrywczych form modernistycznej ekspresji literackiej – monolog wewnętrzny – jest w *Ulissesie* powszechnie stosowanym chwytem stylistycznym. Filmowy Joyce'owski „wspólnik artystyczny" wywodziłby się raczej z nurtu eksperymentalnego, gdzie wprowadza się nowe, prowokujące recepcję i oczekiwania widza formy ekspresji filmowej, a konwencje omija lub przekracza.

Język filmowy – organizacja widzialności

Film, zarówno ten narracyjny, jak nie narracyjny, tradycyjny czy eksperymentalny, często jest opisywany w istniejącym języku literaturoznawstwa, w kategoriach paradygmatycznych struktur gramatyki i syntaksy. Pojawiły się też sugestie, że film to medium, które przekracza ograniczenia analogicznych struktur i że powinien nakreślić własne, swoiste definicje i jednostki strukturalne. Z racji tego, że film w większości wypadków jest zbudowany z obrazów fotograficznych, jego „słownik" jest nieograniczony, nie sprowadza się do słownika symboli, jak języki pisane czy mówione.

Język filmu w sposób istotny opiera się na obrazie wizualnym. Tekst tak natarczywie uzależniony od widzenia jak *Ulisses* – powieść, która bezsprze-

cznie rozszerza wizualny plan lektury i gmatwa go, wciągając do wewnątrz, ku wewnętrznej perspektywie – jak się wydaje, uwzględnia filmowe aspekty literatury. W kinie manipulacje stylistyczne i formalne i organizacja obrazów wizualnych mogą wyrażać swoje własne przedstawienie literackiego „ekranu świadomości".

Niektórzy awangardowi twórcy lat 20. i 30. szli tymi samymi szlakami co pisarze owych czasów (także Joyce) ujawniając tendencję do odsłaniania swego wnętrza, manifestowania i ujawniania własnej podmiotowości, ukazywania subiektywności postaci, stanów snu, fragmentacji czasu i przestrzeni, bez wyjaśniania tych chwytów. Kładli nacisk na sposoby widzenia w opozycji do tego, co widziane, i na abstrakcję w opozycji do wierności obrazowania. Maya Deren, Germaine Dulac i Jean Cocteau [2] zajmowali się kwestią filmowego przedstawienia pofragmentowanej realności i sposobów percepcji, co zainicjowali twórcy modernistyczni. Powszechne zastosowanie w ich filmach trików fotograficznych, podwójnej ekspozycji, stop-klatki, zwolnionego i przyspieszonego ruchu było przekroczeniem ograniczeń błahej rozrywki i prowadziło ku nowej filmowej ekspresji stanów wewnętrznych, opisywanych dotychczas w literaturze. Te filmowe wizualizacje, a także ekspresja podobnych tematów w awangardzie literackiej, nie stanowią bynajmniej równoległej interpretacji tekstów literackich. Były raczej rezultatem niezależnych eksperymentów formalnych i estetycznych w medium filmowym.

Filmowe tropy

Lingwistyczna produkcja metafory, metamorfoza i synestezja dokonuje się w efekcie kombinacji i porządkowania oznaczników, które rozwijają przed czytelnikiem sieć symboli ewokujących obrazy. W kinie efekty te są osiągane przy wykorzystaniu konkretnych obrazów. W dziele literackim organizacja ma charakter semantyczny i syntaktyczny, zazwyczaj zgodnie z regułami gramatycznymi. W filmie jednak montaż [3] jest tym aspektem języka filmowego, który tworzy tropy metafory, metamorfozy i synestezji. W swojej wnikliwej analizie metafory Trevor Whittock opisuje rozmaite jej formy dostrzegalne w kinie, takie jak epifora, zestawianie, metonimia, synekdocha, zniekształcenie, łamanie reguł i wtrącenia [4]. Niewerbalne tropy powstają w kinie w wyniku reżyserii, efektów montażowych (takich jak przenikanie i ściemnianie), ruchów kamery, różnych kątów filmowania, filtrów, obiektywów, oświetlenia, kompozycji kadru, soczewek, przerywanych lub ciągłych konwencji narracyjnych, reasumując – dzięki technikom stylistycznym specyficznym dla kina.

Szeroki zakres informacji wizualnych możliwych do zaprezentowania w kadrze filmowym skłania niepotrzebnie do porównań filmu z literaturą. Jakkolwiek literatura może wyrażać „figury mowy" i wizualizować je za pomocą opisu, efekty wizualne w kinie są osiągane za sprawą wizualnego przedstawienia, efektów dźwiękowych i dialogów. Obiekty widziane to przedstawienie samo w sobie, a efekty stylistyczne osiągnięte za pomocą techniki filmowej są niezależne od tych, które spotykamy w literaturze czy poezji. *Nie ma powodu zakładać, że efekt metafory filmowej może być ujęty w słowa bez uszczerbku,*

w równym stopniu, jak niewiarygodne jest, żeby metafora werbalna dała się sprowadzić do dosłownego zobrazowania [5]. Być może stwierdzenie Whittocka zakłada nieuchronność uszczerbków implikowanych w takiej interpretacji kinowej, która ma na celu zreprodukowanie werbalnej metafory i jedynej w swoim rodzaju, nieprzekładalnej stylistyki Joyce'owskiego *Ulissesa* w odrębnej, swoistej stylistyce medium filmowego, przez co można by mylnie sądzić, że da się dokonać ekwiwalentu przedstawienia.

Problem konkretyzacji głosu wewnętrznego

Nawet najbardziej obiektywni tłumacze muszą stawić czoło temu, co Fritz Senn postrzega jako powszechny dylemat: *Proste, poprawne tłumaczenie często pozbawia tłumaczony tekst istotnej funkcji. Jeśli zastosuje się odpowiedni chwyt, pewne wymagania mogą zostać spełnione, ale akcent może ulec przesunięciu, a ów tekst może rozwinąć inne typy związków. Tworzenie scenariusza na podstawie powieści wiąże się w sposób nieunikniony z zabiegiem redukcji* [6]. Scenariusz składa się z dialogów i fragmentów monologu wewnętrznego postaci wyodrębnionych z tekstu napisanego. Dialog zostaje zmieniony lub poprawiony, zazwyczaj też znacznie skrócony. Problemy przekładu są elementem transformacji filmowej, która jako proces polega na dokonywaniu wyborów, ale z uwzględnieniem całego szeregu elips, z racji ogromnego rozziewu pomiędzy długością i zawartością powieści, a z konieczności redukującą transformacją na dwugodzinny dialog kinowy.

Transformacja filmowa – *Ulysses* Stricka i *Uliisses* Nekesa

Jakie więc problemy i wyzwania wiążą się przekładem *Ulissesa* na język filmu? Raz jeszcze musimy powrócić do zagadnienia tramsmutacji i transformacji, skoro prosty przekład lub ekwiwalent powieści (jako symbolicznego i lingwistycznego medium) na film (jako wizualnego i słuchowego medium) jest w zasadzie niemożliwy. W celu wyrażenia wątpliwości co do sensu filmowania tekstów literackich w ogóle, a *Ulissesa* Joycea w szczególności, posłużymy się przykładem dwóch filmów. Nie sztuka oczywiście sugerować, co artysta powinien, czy mógł zrobić w swojej interpretacji. Rzecz raczej w tym, aby przyjrzeć się formalnym aspektom tych dwóch adaptacji filmowych tego samego tekstu i ukazać rezultaty odmiennych technik filmowych.

Zrealizowano dwa fabularne filmy pełnometrażowe, które wykorzystują *Ulissesa* Joyce'a jako źródło tekstowe. *Ulysses* Josepha Stricka (USA, 1967) i *Uliisses* Wernera Neksesa (RFN, 1982) to dwa przykłady próby transformacji filmowej powieści Joyce'a z językowego na wizualne medium. Wersja Sticka jest stylistycznie zakotwiczona w filmowym realizmie fabularnym i posługuje się powieścią, jako jedynym źródłem, podczas gdy ujęcie Nekesa ma charakter eksperymentalny, zawiera mieszaninę wizualną literackich, politycznych i teatralnych odniesień. Mimo znaczących różnic w technice i scenariuszu każdy z tych filmów zmierza do ogarnięcia powieści na własny, szczególny sposób. Każdy film może być formalnie i estetycznie analizowany w kategoriach możności lub niepowodzenia w realizacji filmowej transformacji wewnętrznej perspektywy *Ulissesa* i jego innowacji stylistycznych.

Ulisses, reż. Werner Nekes (1982)

Nieodparta widzialność – *Ulysses*

Od premiery w 1967 r. *Ulysses* Stricka był przez znawców Joyce'a żarliwie krytykowany i rzadko chwalony. Filmowi zarzucono głównie, że interpretacja reżysera pomijała niemal wszystko, co nadawało wartość powieści, sprowadzając rzecz do średniej jakości opracowania w wersji filmowej opisowych pasaży, które same w sobie przydawały konkretności kinowemu medium. Jeden z krytyków wszakże uczynił wysiłek, aby przeprowadzić prawdziwą analizę dzieła. Mowa tu o Rudolphie von Abele i jego pracy *Film jako interpretacja, na przykładzie „Ulyssesa"* [7]. Dokonał on godnej uwagi estetycznej interpretacji porównawczej pomiędzy filmem Sticka a powieścią Joyce'a. Von Abele koncentruje się przede wszystkim na wyborach, jakich dokonywał reżyser, i kwestiach, które pojawiły się w zawiązku z adaptacją tak *wybitnie lingwistycznej powieści* jak *Ulisses*. Wywód von Abelego zorganizowany jest w następującym porządku, wedle którego *Ulysses* Stricka:

1. *kładzie nacisk przede wszystkim na pierwszą połowę powieści,*
2. *usuwa większość powieściowego monologu wewnętrznego,*
3. *pozornie wyklucza wszystkie fragmenty retrospektywne trojga protagonistów,*
4. *radykalnie upraszcza środowisko społeczne, w którym rozgrywa się akcja powieści,*
5. *rozmywa i przyspiesza upływ czasu przedstawionego,*
6. *jest, w porównaniu z powieścią, właściwie streszczeniem,*
7. *prezentuje człowieka stosunkowo jednowymiarowo,*
8. *ma odmienne, antyintelektualne nastawienie,*
9. *pozostaje jednostylowy tam, gdzie powieść jest wielostylowa,*
10. *w pełni czerpie z kośćca „Odysei", na którym z założenia oparta jest powieść* [8].

Niektóre z ogólnych założeń von Abelego są trafne zwłaszcza z punktu widzenia ograniczeń interpretacji filmowej. Szczególnie jedno nas tu interesuje. Rozwinę i wesprę tu dziewiątą tezę von Abelego, mówiącą o tym, że film Stricka jest jednostylowy, i rozwinę kwestię wielostylowości przy omawianiu filmu Nekesa.

Ulysses Josepha Stricka reorganizuje porządek wydarzeń powieściowych do tego stopnia, że widz znający pierwowzór literacki spędza większość dwugodzinnej projekcji, próbując zorientować się, co w filmie zostało pominięte, a widz niewyrobiony może być zirytowany wyraźnymi przeskokami narracji. *Ulysses* Stricka wydaje się odtworzeniem powieściowych r z e c z o w n i k ó w, w znaczeniu miejsc, ludzi i rzeczy. Jakkolwiek istnieje związek pomiędzy tymi „rzeczownikami", a przyczynowością, co pozwala widzowi zrozumieć porządek wydarzeń, film unicestwia ideę *Joyce the verb* sformułowaną przez Senna, która polega na *demonstracyjnym odejściu od stabilności rzeczy czy osób na rzecz ruchu, zmiany* [9]. Skoro więc niestabilność obiektu jest kluczowym motywem w powieści Joyce'a, wydaje się, że film zmierzający do interpretacji powieści musiałby brać pod uwagę te implikacje dla świata przedstawionego, z uwzględnieniem wielu możliwości i wariantów, intertekstualności i eksperymentów stylistycznych powieści, co trudno sobie wyobrazić, wziąwszy pod uwagę dwugodzinny czas projekcji filmowej.

Czas i struktura

Rozbieżności pomiędzy czasem zegarowym, czasem psychologicznym i czasem filmowym są trudne do pogodzenia. Zasady odbioru filmowego są takie, że w większości wypadków widz nie może wrócić i poszukać czegoś, do czego odniesienia odnajduje potem w powieści, czy też nie może powtórnie oglądać pewnych fragmentów selektywnie czy w innym układzie, chyba że ma dostęp do kopii filmu lub do taśmy wideo). Ponieważ czynność czytania powieści daje możliwość ponownej lektury i przeskakiwania wprzód i wstecz, a film jako taki komunikuje informacje ponad niediegetycznym czasem tylko raz, podczas projekcji, konwencjonalne, filmowe dążenie do zilustrowania splotów fabuły powieściowej może się wyrażać jedynie przez skąpe odniesienia do powinowactwa wydarzeń. Film Stricka skupia się na fizycznym aspekcie podróży Blooma przez Dublin i odrzuca większość rozciągnięć i ścieśnień czasowych wewnętrznej perspektywy jego wędrówki. Ten rozziew pomiędzy publicznym a prywatnym czasem fikcyjnym, który ma związek z genialnym rozwiązaniem w powieści, w filmie nie zostaje osiągnięty.

Implikowani narratorzy Joyce'a są nieodłącznie związani ze stylistyką każdego epizodu i trudno ich zaprezentować jako *voice over* lub po prostu jako postać (np. w *Oxen of the Sun*) czy zidentyfikować – jak w powieści – na podstawie stylu poszczególnych rozdziałów (*Cyklopi*). W *Nauzykai*, marzenie Gerty na plaży jest uzupełnione pastiszem kobiecego dziennika, w *Cyklopach* stylistyka staje się rodzajem trudno definiowalnego narratora upersonifikowanego przez patriotę (Obywatela) w barze, a w *Eumaeus* katechetyczne pytanie i odpowiedź niezidentyfikowanych narratorów komunikuje działania i myśli zarówno Blooma, jak i Stefana razem i nie jest do końca jasne, czy komentarz z offu na temat ich spotkania jest wiarygodny. Jak Strick prezentuje różnych narratorów opowieści w osiemnastu epizodach? Film rozwiązuje tę innowację powieściową dość nieszczęśliwie, z zastosowaniem jednego punktu widzenia w całym dziele, w skutek czego film zyskuje ów aspekt, który von Abele opisuje jako *jednostylowość*.

Punkt widzenia i filtr

Wybory reżysera, które wiążą się z interpretacją filmową, noszą ślad wpływów nazywanych przez Seymoura Chatmana *punktem widzenia* (*slant*) i *filtrem* (*filter*). *(...)„Slant" określa nastawienie narratora i inne niuanse myślowe właściwe funkcji dyskursu* [10], *filtrem* nazywa on *o wiele szerszy zakres aktywności mentalnej dokonywanej przez postaci świata przedstawionego – ich percepcję, poznanie, postawy, emocje, wspomnienia, fantazje i tym podobne* [11]. W *Ulyssesie*, jak sądzę, Strick skoncentrował się niemal wyłącznie na punkcie widzenia postaci filmowych, co daje się wyrazić i zakomunikować widzom za pomocą wizualnych kodów i zachowań . Równocześnie pominął on niemal całkowicie filtr, unieważniając tym samym głębszy wymiar aktywności umysłowej postaci obecny w powieściowych monologach wewnętrznych i stylistyce, mających podstawowe znaczenie dla formy estetycznej.

Adaptacja *Ulissesa* na scenariusz filmowy w postaci dyskursu diegetycznego, dyskursu pomiędzy filmem a widownią, nie może oddać powieściowej świadomości wewnętrznej. Dyskurs filmowy został sformułowany za pomocą sygnałów werbalnych i wizualnych i dokonuje się na zasadzie transmisji w widzialnym, zewnętrznym świecie na użytek słuchacza i obserwatora czy też w diegezie i (lub) widowni. Intencja perspektywy wewnętrznej nie jest dyskursywna, jakkolwiek w powieści można odczytać transkrypcję Joyce'a tego, co zazwyczaj uznaje się za stylistyczne wersje monologu wewnętrznego. To raczej prywatna, autonomiczna wyobraźnia czytelnika odtwarza to, co zachodzi w świadomości postaci, bez związku z jej działaniem zewnętrznym, to, co jest ekspresją wyobraźni i nie może być postrzegane wzrokowo.

Mechanizm kinematograficzny jest formalnie ograniczony i wyróżnia się konkretnością obrazu fotograficznego. *Uprzednio pojęcia „slant" i „filter" odpowiadały podstawowemu rozróżnieniu dokonanemu przez Gerarda Genette'a pomiędzy tym, który „opowiada" i tym, który „widzi" historię* [12]. W kategoriach perspektywy wewnętrznej, jakkolwiek pojęcia te implikują wybór dokonywany przez postać, tego co on (ona) *chce zakomunikować*, zasadnicze staje się rozróżnienie pomiędzy tym, kto o p o w i a d a historię (Strick i jego postaci, które wyabstrahował z powieści i zaadaptował do wizualnego medium) a tym, kto z o b a c z y ł historię. Postrzegając „zobaczenie" (*seeing*) w opozycji do nieokreśloności „widzenia" (wyobrażenia – *vision*) i uwzględniając implikację tego rozróżnienia dla estetyki modernistycznej, należy uznać, że owo docenienie przez Sticka „zobaczenia" ma związek z konkretnością obrazu, podczas gdy „widzenie" w powieści dotyczy psychologicznego impresjonizmu i nie ma związku z prawdą urzeczywistnionego obrazu. Zaś Strickowski punkt widzenia realizuje się w obrębie diegezy jako punkt widzenia poszczególnych postaci.

W zależności od filmowego punktu widzenia (czy to są oczy narratora, który jest częścią diegezy, *voice over*, czy opisowa sekwencja zwyczajów, zachowań czy postawy bohaterów) ekspozycja postaci w filmie fabularnym jest zazwyczaj osiągana za pośrednictwem dialogu, komentarza innej postaci, lub działań bohatera. Konstrukcja postaci Stefana, Blooma i Molly zaproponowana przez Stricka idzie śladem tych rozwiązań, ale równocześnie pomija on najbardziej istotne

ich cechy, które ujawniają się w powieści w rozległych monologach wewnętrznych.

Przykładem może być tu rozdział *Proteusz*, będący sam w sobie rozprawą na temat widzenia, napisaną w stylistyce, która wyróżnia się szczególnym językiem i filozofią. Język Sefana nie jest w praktyce kontaminacją języka Blooma, niemniej ujawnia bogatą i złożoną analizę świata wokół niego i, jak u eksperymentalnych filmowców w rodzaju Deren czy Cocteau, wyraża zwątpienie co do wiarygodności postrzeganej rzeczywistości. Początkowe refleksje Stefana na temat widzenia są także podważone, co ujawania się w dekonstrukcji widzenia i percepcji w zakamuflowanych odniesieniach do różnych filozofów, którzy koncentrowali się na tym fenomenie i na nieokreśloności wizji. Proteuszowa jakość języka Stefana jest niedwuznaczna: *Nieunikniona modalność widzialnego: co najmniej to, jeśli nie więcej, pomyślane przez moje oczy. Godła wszystkich rzeczy, które przybyłem tu przeczytać, morska ikra i morskorosty, zbliżający się przypływ i ten butwiejący but. Smarkozielony, błękitnosrebrny, rdzawy: barwne znaki* [13].

Pomysł Stricka na prezentację tego rozdziału polegał na sfilmowaniu Stefana wędrującego po plaży, a jego wizja dobiega jako *voice over*. Taka interpretacja ujawnia redukcję, jaka dokonuje się w konkretnych efektach wizualnych, odtwarzających fragmenty pełne polimorficznych opisów, nie do wyrażenia środkami filmowymi z powodu zagubienia aluzji i elementu intertekstualności. Monologu wewnętrznego nie da się przetransponować filmowo na konkretne obrazy wizualne. Spoistość, wielowarstwowość i intertekstualność języka mówi wiele o postaci Stefana, o jego doświadczeniu i edukacji. W owym zwątpieniu w wiarygodność widzenia, w przywiązaniu do wizji wewnętrznej nieograniczonej światem widzialnym i jego fizycznymi prawami, tkwi cały opór transformacji słowa na inne medium.

Monolog wewnętrzny Stefana jest zawiły i fragmentarycznie złożony z psychologii, doświadczenia, filozoficznej kontemplacji i percepcji – on odżegnuje się od powrotu do języka dublińskiej społeczności, i dlatego jako twórca tworzy swój własny język. W filmie jest tylko oschłym człowiekiem, takim jakim go postrzegają bliźni (z wyjątkiem Blooma) w powieści, a nigdy nie zostaje nam objawiona jego rozpacz, jego wspaniała kreatywność i przebieg jego rozumowania. Jedynie stylistyka *Monologu* Molly zyskała jakąś szansę w ekranizacji Stricka. Jej fantazjowanie dobiegające z offu poprzecinane jest jednak scenami, które urzeczywistniają jej myśli. Tracą one w ten sposób aurę owego „być może", i są pozbawione filtru świadomości, idiosynkratycznych meandrów jej doświadczeń. Z racji odniesień seksualnych, jej zmysłowy, uproszczony monolog wewnętrzny zajmuje spory odcinek czasu ekranowego (ruch Nowego Kina brytyjskiego, do którego przynależał Strick, usiłował, między innymi, przezwyciężyć wiktoriańską pruderię).

Stylistyka – granice transformacji

Niezależnie od niemożności sfilmowania monologu wewnętrznego, przy pominięciu wielostylowych sekwencji powieści, lingwistyczna wynalazczość *Ulissesa* przepadła bez śladu, jak się wydaje, w wizualnej wersji filmu Stricka. Stylistyka powieści przyczyniła się do rozwoju gatunku i wycisnęła na nim

piętno. Następujący fragment pochodzi z *Kalipso* (to, co Linati nazywa *techniką dojrzałej narracji*), rozdziału stosunkowo zrozumiałego, o stylistyce linearnej:

Mrkniau! powiedziała kotka głośno.

Zamrugała chciwymi, wstydliwie przymkniętymi oczami, miaucząc żałośnie, przeciągle i ukazując mu swe mlecznobiałe zęby. Przyglądał się ciemnym szparkom źrenic, które łakomstwo zwęziło tak, że wreszcie oczy stało się zielonymi kamykami. Później podszedł do kredensu, wziął dzban napełniony przed chwilą przez mleczarza od Hanlona, nalał ciepłego, pokrytego bąbelkami mleka na spodek i postawił go ostrożnie na podłodze [14].

Mimo że można zrozumieć ten opis i prześledzić przebieg akcji, kontaminacyjne elementy słowne, takie jak *shameclosing* (*wstydliwie przymknięte*), czy *warmbubbled* (*ciepłe, pokryte bąbelkami*) i pomnażają tekst lingwistycznie i metaforycznie do takiego stopnia, że jego przedstawienie wizualne, jakkolwiek może odzwierciedlać go dokładnie, nie zdoła nigdy wyrazić tego samego. Filmowe cechy tego fragmentu są oczywiste: opisane są czynności, a funkcje mają charakter instrukcji. W filmie Bloom jest ukazany dokładnie tak, jak opisuje go tekst. Ale słowa w tekście, takie jak *shameclosing*, które opisują nie tylko kota, ale sugerują antropomorficzne atrybuty kobiecości, uwodzenia i (lub) wewnętrznego przymusu, albo *warmbubbled*, co przywołuje ciepłe źródło i ewokuje szczególną synestezję doświadczenia „mleczności", w sposób oczywisty są w filmie nie do ukazania. Także filtr tego fragmentu może być rozpoznawalny jako ten, który przynależny jest Bloomowi. To tylko jeden z niezliczonych przykładów tego, do jakiego stopnia film koncentruje się na działaniach i opisach, co oddala go w znacznym stopniu od kreatywności wzoru literackiego.

Owo być może nieuniknione (bo nieprzekładalne) daleko idące pominięcie wewnętrznej perspektywy Blooma jest widoczne w przypadku, który ilustruje filmową redukcję tekstu do jego warstwy opisowo-czynnościowej. W wersji Stricka *Lestrygończyków* widzimy głodnego Blooma żegnającego się z panią Breen, a nagłe cięcie przenosi nas do wnętrza restauracji, gdzie pokazano wchodzącego Blooma, gdy wyraz zdziwienia przeradza się u niego w niesmak:

Chła chłopkałem chłego w Chłepster Chłanku w chłepniedziałek. Hę? Tak zrobiłeś, naprawdę?

Pan Bloom uniósł z powątpiewaniem dwa palce ku wargom. Oczy jego powiedziały.

Nie tu. Nie widzę go.

Wyjść. Nienawidzę niechlujnego jedzenia [15].

W scenie tej w filmie punkt widzenia bohatera obejmuje pięciu mężczyzn pochylonych nad talerzami i jedzących w milczeniu, zaś na ścieżce dźwiękowej w dźwięk ludzkiego przeżuwania wdziera się niediegetyczny dźwięk świńskiego mlaskania, mało subtelny komentarz do rozmaitych zbliżeń mężczyzny wypluwającego resztki kęsów na talerz. Bloom wychodzi z uczuciem obrzydzenia, a następne ujęcie ukazuje wejście do muzeum z późniejszego rozdziału (*Podziwiając skały*). Film ignoruje więc zupełnie onomatopeiczny charakter słów padających w tekstowym monologu wewnętrznym.

We wspomnianym fragmencie tekstu monolog wewnętrzny Blooma jest splecony z głosem niezidentyfikowanego narratora, który opisuje zwłaszcza jeden szczegół powierzchowności Blooma, o istotnym znaczeniu: oczy, które „mówią" obser-

watorowi, że wycofanie się jest rezultatem stwierdzenia braku obecności szukanej osoby. Ale prawda o jego stanie świadomości pojawia się w następnej linijce: wrażliwa i estetyzująca natura, tak widoczna w tym passusie, w filmie zostaje zupełnie unieważniona przez jego demaskujący, choć wyrozumiały punkt widzenia i ujęcie-kontrujęcie Blooma i „konsumentów".

Montaż – zniszczony szkielet.

O ile większa część stylistyki filmu tkwi w schemacie konstrukcyjnym, w uwzględnionym kontekście, w relacjach czasowych i przyczynowych, o tyle nieustanne stosowanie przez reżysera ostrych cięć i niechęć do alternatywnych sposobów przejścia, takich jak ściemnianie, podwójna ekspozycja, utrzymuje widza w stosunkowo konkretnym, obiektywnym świecie. Podobnie jak inni autorzy Joyce używa w swym tekście swoistej formy montażu, aby zasugerować ruch, zmianę sceny lub punktu widzenia i przejść czasowych. Ale użycie tej techniki ma charakter decyzji wyboru stylu, podobnie jak inne stosowane lub stworzone przez niego techniki, których suma przypadająca na *Ulissesa* złożyła się na spójne arcydzieło. Strick próbował wyrazić konkretnie, w linearnym, przyczynowym rozwoju to, co Joyce stworzył w lingwistycznym, nielinearnym, labiryntowym tekście. Niezdolność filmu do wyrażenia którejkolwiek ze stylistycznych innowacji powieści wynika po części z wykorzystania konwencjonalnych filmowych środków estetycznych, które same w sobie mają związek z taką właśnie literaturą, od jakiej Joyce usiłował się uwolnić. Jawność ciągłych systemów montażu, zmienne punkty widzenia, ściemnienia, cięcia, przenikania – są widzom dobrze znane i pozwalają im śledzić przebieg opowiadania. Ale zaniechanie przez Stricka któregokolwiek ze środków ekspresji innych elementów stylu *Ulissesa* dała w rezultacie dzieło dość konwencjonalne.

Jeśli to prawda, że większość filmów jest organizowana podług zaadaptowanych zasad języka werbalnego, Strickowi udało się przedstawić na ekranie *Ulyssesa* w standardowym języku, przy użyciu zestawu znaków przestankowych, czasowników, opisów i związków czasowo-przyczynowych właściwych prawidłowej składni i gramatyce. Osiemnaście odmiennych stylów schematu Linatiego (nie licząc wariacji w obrębie poszczególnych rozdziałów) nie ma żadnego odpowiednika w filmie. Widz znający powieść może być zawiedziony lub rozbawiony, ktoś, kto *Ulissesa* nie zna, może być zbity z tropu scenami ułozonymi w linearną, przyczynową opowieść, ale wyabstrahowanymi z bogatego lingwistycznego kontekstu powieści. Fabuła stała się zatem przewidywalna, bezbarwna i nieciekawa.

Uliisses* Wernera Neksa – *esse est principi

Stylistyczna analiza filmu Wernea Nekesa *Uliisses* zrealizowanego w 1982 r. wymaga odmiennego podejścia niż analiza filmu konwencjonalnego. Jest to bowiem film eksperymentalny, awangardowy i wizjonerski, a zatem definiuje i stosuje własne, swoiste konwencje i „język", realizując doświadczenie filmowe. Wykorzystamy tu więc narzędzia inne niż te z analizy filmu Stricka. Mówiąc o Germaine Dulac, William C. Wees stwierdził, że *dążenie filmu awangardowe-*

go sprowadza się do bycia „sztuką widzenia" [16]. Przedstawię tu szczególne zabiegi techniczne zastosowane przez awangardowego reżysera Wernera Nekesa w *Uliissesie*, a następnie wyłożę, dlaczego film ten da się uznać za możliwą do zaakceptowania interpretację zainspirowaną dziełem Joyce'a.

Obok filmów, które koncentrowały się na technice filmowej, Nekes położył nacisk na kreowanie języka filmowego, odmiennego od języka werbalnego i literackiego. „Kinefeldtheorie" [17] Nekesa to teoria filmowego widzenia, koncepcji dokładnie tożsamej z Joyce'owską *kontaminacją* (*portmanteau*), która zespala morfemy mające moc ewokowania obrazów. „Kinesy" Nekesa są kontaminacją obrazów, która działają na tej samej zasadzie.

Techniki filmowe Nekesa pozostają w związku z awangardowym podejściem do kwestii widzenia. C o, a jeszcze ważniejsze j a k widzimy, staje się bardziej istotne niż sama przejrzysta fabuła i podobnie jak dla Joyce'a prezentacja prostej linearno-przyczynowej intrygi ma chyba dla Nekesa znaczenie drugorzędne. Przeciwnie, obrazy i narracja są rwane, ozdobne, oswojona syntaksa filmowa jest ignorowana, parodiowana, kwestionowana czy też przekraczana, a zmniejszenie ostrości widzenia (zaciemnienie – zgodnie z terminologią Sitneya [18]) tworzy inną formę obrazu, w której fragmentaryzacja pozwala zaistnieć metaforze. W *Ulissesie* skontaminowane słowa wpływają na status postaci, zaś klasyczna, literacka koncepcja metafory zużywa się i zaciera, przekraczając przyjęte definicje, zgodnie z którymi treść i jej wehikuł morfologicznie realizują się w jednym słowie. Nekes zrywa z konwencjami i uwalnia obraz od adaptowanej tradycji literackiej narracyjnej i filmowej syntaksy. Metoda Joyce'a nałożona na „tekst jako świat" może stać się inspirującym źródłem dla metody twórczej Nekesa, w której kino jest pojmowane „jako widzenie".

W przeciwieństwie do podejścia Nekesa, omówione przeze mnie wcześniej wybory formalne Stricka dokonane pod kątem adaptacji *Ulissesa* okazały się nieadekwatne dla tekstu, ponieważ mamy tu do czynienia z opowieścią awangardową, eksperymentalną, niemożliwą do zrealizowania w konwencji właściwej innym gatunkom. Chciałabym skupić się w tym wypadku na formalnych aspektach innej adaptacji filmowej tego samego tekstu i na tej podstawie określić zalety czy opcje innych filmowych transformacji.

Poliwizualna charakteryzacja

Joyce zapożyczył od Homera i rozwinął jego fabułę w parodię-epos i lingwistyczną ironiczną grę, sięgając przez aluzję (a także, by tak rzec, niejako na powierzchni tekstu – przez iluzję) do wielu dzieł i autorów z historii literatury anglosaskiej. *Uliisses* czerpie garściami z Homera, bierze w nawias Joyce'a i wchłania sztukę Neila Orama *The Warp* [19], która sama w sobie jest z kolei parodią Joyce'a i Homera, a równocześnie satyrą na epokę Tatcherowską. Zaś film Nekesa stanowi rodzaj multimedialnego palimpsestu z historii sztuki i kina, teorii widzenia, epickiego, teatralnego i awangardowego tekstu.

Jak w powieści *Ulisses*, postacie w filmie mają liczne odniesienia: Phil-Telemach-Stefan zachowuje rozmaite poziomy relacji z tekstami źródłowymi, podobnie jak Uli-Ulisses-Bloom czy Tabea-Penelopa-Molly. Podróż i poszukiwanie Phila prowokują szereg spotkań z politykami, psychiatrami, sekciarzami i innymi

straszliwymi postaciami (sztuka Orama zawiera odniesienia do *Proteusza* i innych epizodów z Homera). Tabea jest też wcieleniem Nauzykai i ucieleśnia inne postaci kobiece, a zarazem elementy typów fizycznych (co przypomina fetysze Blooma). Zamiast spotkania z Philem-Telemachem w *Eumaeus* Uli odwiedza rzeźbiarza w jego domu, odnajduje go potem jako autostopowicza, ale w *Eolu*, Uli-Bloom ciężko zarabia na chleb, pracując jako fotograf w reklamie (w *Ulissesie* Bloom zajmuje się reklamą prasową). W *Podziwiając skały*, wyciągnięty na łóżku Uli, ogląda w telewizji powiększone, zniekształcone twarze i zagrożenia polityki niemieckiej (Genscher, Kohl, Strauss). Nawet w tym niekompletnym i przypadkowym opisie wybranych epizodów filmu ujawnia się wspomniana swoboda twórcza Nekesa, wpisana w sam scenariusz, nie wspominając o dodatkowych postaciach wprowadzonych do filmu ze sztuki Orama czy skądkolwiek bądź.

Nadawanie struktury fragmentom

Biorąc pod uwagę dzieło literackie, które kino transponuje na doświadczenie wizualno-dźwiękowe, wiadomo, że przywiązanie kina komercyjnego do jego ulubionej formy–fabuły wywodzi się z powieści dziewiętnastowiecznej. W przypadku interpretacji niekonwencjonalnych form literatury, takich jak poezja czy literatura eksperymentalna, reżyserzy awangardowi dążą do tego, by włączać widzów w obręb doświadczenia wizualnego, które odbiega od konwencjonalnej, linearnej organizacji obrazu, typowej dla normalnych filmów fabularnych. W zwięzłej i spójnej analizie *Uliissesa* Eva M. J. Schmid [20] sugeruje, że film, oprócz tego, że wykorzystuje zasady kompozycyjne i formy obrazów statycznych, może prezentować sekwencje kompozycyjne, dzięki czemu upodobnia się do struktury wzorca muzycznego. Autorka opisuje pewne środki formalne stosowane przez Nekesa, odnosząc jego chwyty techniczne do jego sposobów wyrażania fragmentarycznej percepcji. [W *„Uliissesie"*] *przestrzeń i czas są drobiazgowo analizowane i budowane na sposób powieściowy. Ale nie logiczno-przyczynowy, do czego przyzwyczaiły nas ustalenia lingwistyczne*, a *raczej przez „przeskoki myślowe"* (...). *Wraz ze zmianą perspektywy Nekas zrywa z topograficzną jednością czasu i przestrzeni. Dekonstruuje „rzeczywistość" w celu jej od-budowania na sposób filmowy* [21].

Film Nekesa trwa 90 min. Niemniej, być może za sprawą stosowanej przez niego techniki montażowej i przeskoków czasowych, nie wiadomo dokładnie, ile czasu upływa w sensie diegetycznym, w trakcie projekcji. Nekes ignoruje konwencjonalne łączenia i ciągłość, do których tak przywiązany jest Strick. Być może takie właśnie potraktowanie czasu stanowi lepszą interpretację powieści Joyce'a, ponieważ – jakkolwiek wiemy, że powieść obejmuje rozciągnięty i labiryntowy zasięg czasowy – dzień w Dublinie, 16 czerwca 1904 r., poszczególne jego odcinki (rozdziały) są postrzegane za pośrednictwem subiektywnych doświadczeń rozmaitych niepewnych i często niezidentyfikowanych narratorów. Każdy rozdział ujawnia jednostkę stylistyczną albo psychologiczny wariant czasu. W każdej części filmu Nekesa obrazy są zróżnicowane za pomocą technik filmowych, takich jak wielokrotne ekspozycje i przyspieszony montaż, co daje efekt upływu czasu. Z drugiej strony, ponieważ Nekes nie przestrzega konwencji narracyjnych, które mają spełnić oczekiwania odbiorcze, psychologiczne doświadczanie długości filmu może być różne u różnych widzów.

Jak Bloom w Joyce'owskim brudnożółtym brązowym Dublinie, w monotonnym geograficznie i społecznie kontekście, Uli z filmu Nekesa (przemysłowe, niemieckie Ruhrgebiet) jest przeniesiony przez paradygmat Homerowego mitu, w lawinę wydarzeń, postaci i miejsc. Być może mogłaby być to forma filmowej dyslokucji w takim sensie, jak to rozumiał Senn. Dyslokucja, *która sugeruje metaforę przestrzenną dla wszystkich sposobów metamorfozy, przeskoków, transferów, przeniesień, ale także dla potwierdzenia ogólnego znaczenia wypowiedzi i pisania, zakłada, że użycie języka może być mniej ortodoksyjne* [22].

Jeśli rozciągniemy tę definicję na język filmowy i filmową syntaksę, owe wizualne przeskoki i przemieszczenia *Uliissesa* staną się bardziej zrozumiałe, mam tu na myśli zwłaszcza zawarty tam dowcip.

Stylistyka – wizualne kontaminacje i dyslokucje

Manipulacje techniczne w *Uliissesie* są wszechobecne i funkcjonują jako stały, wizualny sygnał ważności stylu w eksperymentalnym filmie i jego wizualnych środkach wyrazowych. Mamy tu do czynienia z „wielostylowością", o jakiej wspominał von Abele, ale zamiast funkcji podporządkowanych akcji, techniki przejmują rolę czasownika, poruszają, przekształcają i zniekształcają czas i przedmioty i inne figury ekranowe. Z racji złożoności filmu odniosę się do wybranej liczby przykładów, które – mam nadzieję – zilustrują zasady eksperymentalnej wizualizacji stosowanej przez Nekesa. Mogą one, według mnie, funkcjonować jako filmowa forma monologu wewnętrznego z perspektywy wewnętrznej.

Kolaż wizualny w pewnych scenach w *Uliissesie* działa na podobnej zasadzie jak Joyce'owskie słowo skontaminowane. W jednej szczególnej scenie (sekwencja z *The Warp* Orama) podwójna ekspozycja „Phila" (Stefana) i jego psychoterapeuty patrzącego w lustro składa się na trzecią postać, chwiejącą się pomiędzy nimi dwoma [23]. W tej i innych sekwencjach Nekes osiąga symultaniczny efekt, bliższy wizualnemu kalamburowi czy metamorfozie, sugerując nieproste relacje wewnętrzne pomiędzy dwiema postaciami. W ten sposób Nekes, jak należy sądzić, osiąga wizualizację kontaminacji jako figury filmowej. Pewne niekonwencjonalne techniki (które Wees postrzega jako znaczące w szerokim sensie, dla medium filmowego): *nakładanie, olbrzymie powiększenia, obrazy kalejdoskopowe, obrazy nieostre, niezwykłe kąty widzenia kamery, dezorientujące ruchy kamery, obrazy całkowicie abstrakcyjne, krańcowo odmienne typy oświetlenia i ekspozycji, zadrapania i malowania wprost na kliszy, zwolnione zdjęcia, zdjęcia cofnięte, ekspozycja przerywana, szybkie cięcia, skomplikowane figury montażowe, montaż poklatkowy czy efekty blikowania* [24].

Zgodnie z zasadą wielostylowości *Uliisses* wykorzystuje niemal wszystkie te środki (z wyjątkiem – jak mi się wydaje – bezpośredniego malowania taśmy filmowej i zadrapywania jej), wprowadza też inne, do których Nekes doszedł sam w trakcie swego eksperymentowania z techniką filmową.

Świadectwem takiej wielości stylów jest sieć sekwencji. W części filmu pt. *Hades* możemy wskazać trzy odrębne sceny, różniące się techniką realizacyjną, kolorem, dźwiękiem, rytmem montażu. W scenie pierwszej Nekes stosuje technikę nakładania obrazów. Po napisie „Hades" w długim ujęciu pojawia się przed swoim garażem Uli zajęty jakąś pracą. Nagle wyłania się coś w rodzaju cienia

czy ducha, identycznego jak Uli, ale przezroczystego i odmiennie zabarwionego [25]. Przechodzi on przez ciało Ulego i wraz z nim pochyla się nad przedmiotem, przy którym pracuje Uli, a potem w pewnej odległości ustawia ten przedmiot, który okazuje się statywem. Uli z kolei przez kilka minut powtarza gest i mimikę „ducha" i ustawia swój statyw fotograficzny. W tych sytuacjach Uli i „duch" wizualnie zespalają się ze sobą, wykonując jednocześnie te same ruchy. Przy trzecim z takich zespoleń nie wiadomo już, kto jest duchem, a kto Ulim. Wtedy dwaj przezroczyści „Uli", jeden czerwony, jeden zielony, podchodzą i podnoszą jeden po drugim czerwoną tablicę, potem odkładają ją. W końcu Uli podnosi ją ponownie. Ale wizualne aluzje do tekstów Homera i Joyce'a nie są tu ustalone (Ulisses odwiedza Hades z duszami zmarłych, Bloom duma o śmierci i rozkładzie, w drodze na cmentarz Glasnevin snuje wizje na temat śmierci swojego synka). W tajemniczo odwróconym obrazie Uli naśladuje działania przezroczystej(ych) postaci, co zaburza nasze przekonanie, że każdą z tych postaci możemy zidentyfikować oddzielnie jako istotę niematerialną czy jako istotę żyjącą. Środki wizualne wzmacnia falujący dźwięk – niezidentyfikowane, mechaniczne brzęczenie [26]. Sugerują one mentalne odgłosy wewnętrznej ciszy umysłu, które nigdy nie „cichną", stąd metafora mechanicznego warkotu. Monolog wewnętrzny nie ma werbalnego ekwiwalentu (jakkolwiek Joyce'owi udało się dokonać przekonującej transkrypcji). Wydaje się, że jest on wyrażony w scenie Ulego z „samym sobą", kiedy naśladuje ducha, który wyłania się z jego myśli, powtarzając jego czynności, co możemy zobaczyć. Wewnętrzny monolog staje się wizualnym dialogiem działań (w tym epizodzie nie ma słownych dialogów, a tylko diegetyczne odgłosy wiatru i ptaków). Interpretacja opiera się raczej na zabiegu nakładania obrazu, który sprawia, że jeden (a potem drugi) z widzianych protagonistów staje się przezroczysty, nieuchwytny, a więc sytuuje się w strefie wyobraźni, a tylko Uli może komunikować się z „Ulim", tak jak komunikaty Blooma mają charakter wewnętrzny, choć czytelnik ma do nich dostęp.

Druga sekwencja w tym samym epizodzie (*Hades*) jest kontynuacją tej samej estetyki, ale rozgrywa się w ogrodzie. Obowiązują te same zasady prowadzenia i przemieszania dwóch figur Ulego, z tą różnicą, że „prawdziwy" Uli nie pojawia się w diegezie. Obie jego sylwetki to przezroczyste, czerwone lub zielone „duchy", te same, które widzieliśmy w ostatniej scenie. Towarzyszy im w dalszym ciągu pulsujące brzęczenie, śpiew ptaków i szelest liści. Widzimy „zielonego", przezroczystego Ulego, jak podąża za „czerwonym" i na odwrót. W efekcie następuje równowaga i harmonia, bo choć każdy jest inny, obaj mają ten sam status, co jest też cechą Blooma, a także *politroposu* Homerowskiego *Ulissesa* – jako *człowieka o zmiennych losach i wielu obliczach*. Samotność Blooma-Ulego jest rekompensowana przyjaźnią, jaką nosi sam w sobie, cieniem, za którym jakby podążał, którego prowadzi, wspiera i z którym się dzieli. To „widz" wewnętrznej perspektywy Blooma.

Kondensacja i wielokrotna ekspozycja

Trzecią sekwencję obrazów można, między innymi, uznać za wizualizację czasu psychologicznego Joyce'owskiej perspektywy wewnętrznej. Sytuacja jest już znana: Uli ustawia swój statyw w ogrodzie. Podstawowa technika filmowa

Nekesa zastosowana w tym przypadku to frenetyczny, ale precyzyjnie wykalkulowany montaż trzech różnie zabarwionych ujęć Ulego w pełnym planie, robiącego to samo, ale jego ruchy w każdej scenie są nieco inne. W dwóch z trzech ujęć wariacje w czerwieni, błękicie i zieleni zakłócają percepcję obrazu. Po kilku sekundach ujawnia się powtarzalny rytm montażu, a oko może skoncentrować się na zmiennych ruchach. Następnie ujawnia się związek określonego ruchu z konkretnym kolorem, a wzrok przywyka do rytmicznego pulsowania koloru i obrazu.

Nekes kontynuuje tę scenę wystarczająco długo, aby widz zyskał świadomość zastosowanych technik (kopiowania optycznego i kolistego montażu trzech różnych ujęć, które przejawiają się jako wielokrotna ekspozycja – co daje w efekcie wizualizację muzycznego „kanonu", powolnej zmiennej, skokowej powtarzalności trzech różnych, odmiennie kolorowanych ujęć-przebitek). Każde z tych ujęć rozwija się w czasie przez multiplikację trzech pozostałych, ale równocześnie zostaje skondensowane, dzięki wzajemnemu nakładaniu się na siebie. Epizod ten wizualizuje funkcję filmowej dyslokucji: *Dyslokucja jest zaledwie zamglonym tropem, katalizatorem dla łatwiejszego rozszyfrowania igraszki słownej, wariantem owej Proteuszowej energii, która jakkolwiek żaden z jej symptomów nie jest całkiem nowy, w swoim wielorakim, zmyślnym działaniu odcina dzieło Joyce'a od jego wielu poprzedników i od większości dzieł* [27], które go naśladowały.

W filmie Stricka Homerowy paradygmat mitu, do którego odnosi się Senn, został pominięty. Nekes, jakkolwiek jego film jest zaledwie luźno osnuty wokół eposu Homera, wchłania szkieletowy zarys dzieła Homera do swojego *Uliissesa*, w rezultacie czego film jest, z uwagi na ten respekt, uczciwszą transformacją pewnych fragmentów *Ulissesa*, zwłaszcza jeśli zgodzimy się z założeniem Senna, że tekst Joyce'a sam w sobie jest przekładem i że jego zapożyczenia z Homera są tłumaczeniem z innej epoki i innego języka. Tytuły osiemnastu epizodów, które pojawiają się na ekranie na początku każdego epizodu filmu, pochodzą z Homera. Być może najbardziej przekonujące dowody na związki z Homerem nie sprowadzają się do prostej odpowiedniości, ale dotyczą zasad czy motywacji, takich jak Proteuszowa moc transformacji w trzecim rozdziale. Obaj, i Joyce, i Homer, posiedli umiejętność kondensowania pewnych ogólnych zasad w zwięzłej formie werbalnej. Sądzę, że można tu odnaleźć analogię z pełnymi siły i sugestywnymi zasadami twórczymi Nekesa, niezależnymi zresztą od jakichkolwiek inspiracji.

Domniemany narrator tradycyjnego filmu czy opowieści w *Uliisessie* jest nieobecny. Nekes nie informuje widza wprost o punkcie widzenia czy „filtrach", jak to czyni Joyce, przyjmując wewnętrzną perspektywę. Nekes koncentruje się na stronie wizualnej. Jeśli wspomniany „filtr" stanowi konwencjonalną informację, nieobecność domniemanego autora-narratora lub niepewność co do niego w konwencjonalnej opowieści może być elementem filmu awangardowego. Sytuacja taka zmusza widza, aby stale uruchamiał świadomość istnienia aparatury filmowej, zupełnie tak jak Joyce każe czytelnikowi włączać swój własny osąd na temat składni i kontaminacyjnych skojarzeń. Nekes rezygnuje z jakiegokolwiek identyfikowalnego narratora na rzecz obrazu, przy czym nie demistyfikuje obrazu, nie wyjaśnia go i nie ustawia w pozycji opowieści przyczynowej (niezależ-

nie od dramatu Orama oraz Homerowego i Joyce'owskiego „kośćca"), nie oswaja ich też w żadnej strukturze przyczynowej. Tym samym widz może odrzucić postawę Nekesa wobec konwencjonalnych oczekiwań lub pozwolić na to, by na jego percepcję zadziałały obrazy, lub intensywny kolaż, jedynie na zasadzie swobodnych skojarzeń, skoro poszukiwanie przyczynowości i fabuły jest skazane na niepowodzenie.

Nowatorstwo w filmowej kuchni

Ograniczenia kina i ograniczenia powieści we wzajemnej interpretacji to kwestia niełatwa i nierozwiązywalna. Jeśli *Ulisses* Joyce'a może być rozpatrywany jako literacki opis percepcji wizualnej, jakakolwiek jego interpretacja przez inne medium musi z konieczności rozpatrywać na płaszczyźnie wizualnej to, co Joyce przedstawił na płaszczyźnie lingwistycznej. Nazwijmy to wizualizacją subiektywną. Popularne kino tradycyjne ma przede wszystkim udostępnić widzowi pewien znany system orientacji, identyfikacji i rozpoznawania w obrębie fabuły. Z drugiej strony niektóre formy kina eksperymentalnego dążą raczej do rozbicia ciągłości, do fragmentacji i elips, które są komponentami percepcji.

Wziąwszy to pod uwagę, próbowałam wyodrębnić pewne aspekty stylistyczne *Ulissesa* Joyce'a, koncentrując się na aspekcie estetycznym eksperymentów filmowych, dla których bodźcem była wizualizacja, Joyce'owska perspektywa wewnętrzna, lingwistyczna wynalazczość i sposób postrzegania. Te krótkie przykłady mogą ujawnić wyzwania i trudności w filmowym przetwarzaniu owej stylistyki na adekwatną, możliwą do zaakceptowania formę filmową.

„Wierny" przekład i interpretacja implikują z zasady stratę, kiedy dzieło estetyczne podlega przełożeniu na inny język czy medium. W czołówce *Uliissesa* napisano, że film jest *luźno oparty* na Homerze, Joysie i Oramie. Żartobliwe i głębokie pojmowanie przez Nekesa wolności artystycznej dało w rezultacie film, który jest osobistą interpretacją i transformacją wstępnych motywacji i idei Joyce'a w trakcie procesu pisania *Ulissesa*, bez względu na to, jak dalece są one dyskusyjne, nie próbuje natomiast reprodukować *efektu* ukończonej powieści.

Po pierwszym wydaniu *Ulisses* szokował i wzbudził entuzjazm. Stał się prawdopodobnie jednym z najbardziej inspirujących i przebadanych tekstów w historii literatury.

Uliisses także szokuje, ale sztuka filmowa jest młoda i istnieją spore wyłomy w doświadczeniu odbiorczym widzów. Być może pewnego dnia *Uliisses* posłuży jako poręczny przykład nieokiełznanej wizji filmowej, jakkolwiek polityczne i finansowe warunki produkcji filmowej i dystrybucji nie skłaniają do optymizmu. A być może inny motyw Joyce'owskiego *Ulissesa* uczyni film bardziej przystępnym: poczucie humoru wyrażone w skłonności do przechodzenia od rzeczy wzniosłych do przyziemnych, w banalności spraw codziennych, wyrażające się w scenach erotycznych i agresywnych, wywiedzionych z dramatu Orama, lub w ujęciu Tabeii-Molly-Penlopy jako modelki trzymającej kijki narciarskie, pozującej jak Marilyn Monroe, lub nałożonym zdjęciu nagiego Ulego z burzą włosów Tabeii-Molly-Penelopy sczesanymi na czoło. Ten rodzaj obrazów bliski jest jednak kalamburowi, który stanowi podstawowy element nie dającego się sfilmować, niezrozumiałego, długiego snu z *Finnegans Wake*.

Podstawowa różnica pomiędzy medium filmowym a literackim komplikuje każdą analizę, w którym jedno medium funkcjonuje jako przypuszczalne źródło drugiego. Film Stricka, którego czołówka ujawnia, że mamy do czynienia z *Ulissesem* Jamesa Joyce'a, jest adaptacją *Ulissesa* czerpiącą pełnymi garściami z substancji powieściowej i w założeniu ma być ekwiwalentem arcydzieła, jakim jest *Ulisses*. Nekes, z drugiej strony, czerpie z tego samego źródła i miesza to z innymi ingrediencjami, które same w sobie zostały wymieszane z jedną intencją – uświetnienia wizji Nekesa, i w żaden sposób nie aspirują do tego, aby w poważny sposób interpretować *Ulissesa*. Wszystkie te składniki są zaledwie przemieszane, choć można wyczuć ich smak w nowatorskiej „kuchni filmowej", są jednym z ćwiczeń warsztatowych filmowej, muzycznej czy literackiej działalności eksperymentalnej, która może, choć nie musi być inspirowana dziełem Joyce'a.

SUZANNE BUCHAN
Tłum. TERESA RUTKOWSKA

Filmografia:
Ulysses, reż. Joseph Strick, USA 1967, cz.-b, szeroki ekran, 120 min.
Uliisses, reż. Werner Nekes, RFN, 1982, Anglia, Niemcy, kolor, 90 min.

Ulysses, reż. Joseph Strick (1967)

[1] Takich choćby jak Lawrence Sterne, Lewis Carroll, Arno Schmidt czy Russel Hoban.

[2] Amerykański reżyser eksperymentalny Stan Brakhage kontynuował te doświadczenia od późnych lat 50.

[3] Nie uwzględniam tu elementu dźwięku.

[4] T. Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge 1990, s. 50.

[5] Tamże, s. 49.

[6] F. Senn, *Jouces Dislocutions*, Baltimore 1984, s. 12.

[7] R. von Abele, *Film as Interpretation: A case Study of Ulysses*, „Journal of Aesthetics and Art. Criticism", vol. 31 (1973).

[8] Tamże, s. 5.

[9] F. Senn, cyt. za: M. Beja, S. Benstock, (wyd.) *Copying with Joyce*, Ohio 1989, s. 32.

[10] S. Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, London 1990, s. 143.

[11] Tamże.

[12] Tamże, s. 144.

[13] Cyt. z pol. wydania: J. Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1969, s. 43. Natomiast tytuły rozdziałów, na które powołuje się autorka, w polskiej wersji nie występują, zachowuję je jednak gwoli ścisłości – przyp. tłum.

[14] Tamże, s. 61-62.

[15] Tamże, s. 1183.

[16] W. C. Wees, *Light Moving in Time*, Berkeley 1992, s. 1.

[17] W. Schobert, *Uliisses*, Koln 1986 (?), s. 13ff.

[18] A. P. Sitney, *Modernist Montage. The Obsurity of Vision in Cinema and Literature*, New York 1990, s. 1-4.

[19] 24-godzinna sztuka Neila Orama byłareżyserowana przez Kena Campbell i Science Fiction Theatre of Liverpool w Edynburgu w 1979 r.

[20] Cyt. za Schobert, dz. cyt., s. 199-218.

[21] Tamże, s. 202.

[22] F. Senn, dz. cyt., s. 202.

[23] Nekes pracuje z różnymi samodzielnie konstruowanymi urządzeniami. Ten efekt uzyskany był za pomocą jego „Spielmaschine".

[24] W. Wees, dz. cyt., s. 3.

[25] Oryginalna kopia wideo będąca w sprzedaży też oddaje tę zmienną jakość obrazu.

[26] Wees zwraca uwagę na coś, co Brakhage określił jako *wizję przy zamkniętych oczach*, która obejmuje *ziarnisty, wizualny „hałas", zauważalny kiedy przebywamy w ciemnym pokoju, albo mamy zamknięte oczy*, zob. w Wees, dz. cyt., s. 3; interpretuję spostrzeżenie Brakhagea o tym hałasie jako przejaw myśli i wewnętrznej wizji.

[27] F. Senn, dz. cyt., s. 211-212.

Joyce, sen i kino
O adaptacji filmowej *Finnegans Wake*

KRZYSZTOF LOSKA

Twórczość Jamesa Joyce'a, podobnie jak Marcela Prousta czy Roberta Musila, uchodziła za przykład literatury nieprzekładalnej na język kina. Przeświadczenie to nie zniechęciło jednakże reżyserów filmowych do prób przeniesienia na ekran ich prozy: Völker Schlöndorff zrealizował udane *Niepokoje wychowanka Törlessa* (1966) oraz mniej udaną *Miłość Swanna* (1983) na podstawie prozy Prousta, zaś Joseph Strick dokonał adaptacji dwóch powieści Joyce'a: *Portretu artysty z czasów młodości* (1967) i *Ulissesa* (1979). Żaden z dwóch filmów nie spotkał się z przychylnym przyjęciem krytyki, która wskazywała na znaczne uproszczenie materiału literackiego oraz nieumiejętność znalezienia filmowego ekwiwalentu techniki strumienia świadomości i odpowiednika specyficznej narracji powieściowej.

Na szczególną uwagę zasługuje natomiast próba filmowej adaptacji ostatniego dzieła Joyce'a *Finnegans Wake*, do której z początkiem lat sześćdziesiątych przystąpiła Mary Ellen Bute, przedstawicielka amerykańskiej awangardy, pionierka filmu animowanego, malarka, która karierę artystyczną rozpoczęła jeszcze w latach trzydziestych, realizując krótkometrażowe filmy będące wynikiem poszukiwań możliwości twórczego powiązania obrazu i ścieżki dźwiękowej. Jej przygoda z kinem rozpoczyna się od współpracy z muzykiem Josephem Schillingerem, który zamierzał nakręcić film ilustrujący teorię możliwości zastosowania modeli matematycznych do opisu struktury muzycznej. Film jednak nie powstał, zaś Mary Ellen Bute zadebiutowała w 1935 roku filmem *Rhythm in Light* zrealizowanym wspólnie z Melvillem Webberem do muzyki z *Peer Gynta* Griega. Krótkometrażówka ta stanowiła swoisty collage wizualno-akustyczny, który od tej pory będzie wyróżnikiem jej stylu (autorka wykorzystała specyficzną technikę operowania światłem i cieniem, budując rzeczywistość przedstawioną przy użyciu modeli z papieru, celofanu czy nawet skorupek jajek). W latach czterdziestych Bute nawiązała współpracę z Normanem McLarenem, wykorzystując jego rysunki w kolejnych filmach (*Spook Sport*, *Color Rhapsody*, *Tarantella*). Eksperymenty ze światłem, kolorem, ruchem, obrazem prowadzone przy zastosowaniu rozmaitych urządzeń technicznych (m.in. oscyloskopu wykorzystywanego do tworzenia „postaci" ekranowych), zaowocują stworzeniem swoistej kompozycji filmowej będącej połączeniem animacji, efektów specjalnych, fotografii, malarstwa i muzyki.

Prawdziwym zwieńczeniem poszukiwań artystycznych Mary Ellen Bute miała być adaptacja niezwykłej prozy Joyce'a, do której autorka przygotowywała się bez mała pięć lat, wykorzystując jako podstawę scenariusza sztukę teatralną, którą w oparciu o *Finnegans Wake* napisała Mary Manning. Problemem zasadniczym była więc redukcja materiału powieściowego przy zachowaniu specyficznego języka Joyce'a, jego wieloznaczności oraz wielowymiarowości i heterogeniczności samej struktury narracyjnej utworu. *Finnegans Wake* stanowi bowiem najbardziej enigmatyczne, a zarazem najsilniej podatne na interpretacje dzieło sztuki. Czytelnik, któremu udało się przebyć ów labirynt słów, aluzji, cytatów, może odnaleźć w nim – w zależności od nastawienia, wrażliwości, doświadczenia, kompetencji – historię Irlandii, dyskurs teologiczny, kosmologiczny, studium literatury (od Homera, przez Dantego, po Lewisa Carrolla i Wyndhama Lewisa), refleksję nad różnymi modelami komunikacji, wreszcie kompendium wiedzy tajemnej, wprowadzenie do mitologii różnych narodów, dzieło autotematyczne, a nawet prostą historię rodzinną.

Co więc należy uczynić podstawą fabularną dzieła filmowego? O czym opowiada samo *Finnegans Wake* (gdyż musimy pamiętać, iż film jest uważany przede wszystkim za sztukę narracyjną)? W odpowiedzi moglibyśmy przytoczyć opinię Samuela Becketta, bliskiego przyjaciela i sekretarza Joyce'a, który stwierdził, iż dzieło mistrza *nie opowiada o czymś, ono jest owym czymś*[1]. Szukając odniesienia artystycznego, egzegeci widzieli w *Finnegans Wake* kontynuację tradycji średniowiecza (Umberto Eco), rozwinięcie postulatów sztuki barokowej, wraz z jej tematami śmierci i zmartchwywstania, grzechu i odkupienia (jak sugerował wybitny znawca tematu Clive Hart), a w końcu zapowiedź literatury postmodernistycznej. W poszczególnych rozdziałach dopatrywano się elementów farsy czy burleski, audycji radiowej, projekcji filmowej, a nawet transmisji telewizyjnej, zaś całość była postrzegana jako realizacja poetyki marzenia sennego. Umberto Eco przed laty zwrócił uwagę na terminy, które posłużyły Joyce'owi na określenie charakteru swego dzieła: *scherzarade, vicocyclometr, callideorscope, proteiform graph, meanderthale; a work of doublecrossing twofold truths and devising tail-words*[2].

Można interpretować *Finnegans Wake*, wskazując na obecność niezliczonych aluzji, próbując zrekonstruować siatkę odniesień, badając motywy, tematy, wątki i powiązania między nimi. Przyjęcie pewnej metody badawczej nie oznacza jednak wyjaśnienia wszystkich znaczeń *Finnegans Wake*, ale jest raczej zwróceniem uwagi na te elementy, które współtworzą przestrzeń interpretacyjną dzieła. Struktura fabularna adaptacji filmowej została oparta na najprostszej, najbardziej oczywistej wykładni dzieła Joyce'a, w myśl której jest to opowieść o rodzinie Earwickerów – Humphreyu Chimpdenie, Annie Livii i trójce ich dzieci – o miłości, grzechu, zazdrości, zbrodni, zdradzie i rywalizacji między braćmi. Świat przedstawiony jest zaś wynikiem projekcji marzeń sennych. Celem Joyce'a, podchwyconym przez Mary Ellen Bute, było odtworzenie języka snu, logiki nieświadomości, dotarcie do niezbadanych pokładów ludzkiej jaźni, stąd owo nieuporządkowanie, chaotyczność, niejednorodność czasu i przestrzeni, podważanie stabilności i tożsamości postaci, nieustanne przeskoki, luki oraz epizodyczność narracji. Wydawało się więc, iż kino ze swą specyficzną organizacją czasoprzestrzenną, strukturą montażu, eliptycznością, a przede wszystkim z całym odniesieniem do struktury marzeń sennych jest szczególnie predestynowane

do „ożywienia" wizji Joyce'a. Sam autor *Finnegans Wake* wielokrotnie odwoływał się do technik filmowych – liczne epizody są zbudowane na podstawie analogii kinowych. Tekst powieści to w istocie *a reel of funnish ficts* (288.08-09), *photoplay* (516.35), *auradrama* (517.02), *celluloid art* (534.25), *massproduct of teamwork* (546.15) i *sunpictors bosk* (351.24), zaś jej bohaterowie to *ludzie kina* (*cinemen* /6.18/), *moviefigure on in scenic section* (602.27), którzy *roll away the reel world* (64.25) [3].

James Joyce przenosi na grunt powieści konwencję burleski filmowej, odwołując się nie tylko do poszczególnych postaci ekranowych (*our Chorney Choplain* /351.13/), ale i poetyki tego gatunku, z jego specyficznym tempem, rytmem, gagami, szalonymi pościgami i humorem, chcąc stworzyć opowieść, której komiczny wymiar pozwoliłyby na odnowienie pojęcia dzieła sztuki, którego korzeni należałoby się doszukiwać w pantomimie czy komedii dell'arte z jej archetypicznymi postaciami: Pierrotem (którym w filmowej adaptacji *Finnegans Wake* będzie Shem) – tragicznym błaznem, nieśmiałym introwertykiem, zazdrosnym podglądaczem, czy Arlekinem (Shaun, brat Shema) – rubasznym, wesołym, choć mitomanem. Podążając za tym schematem, Anna Livia będzie zarówno ucieleśnieniem komicznej żony-matrony, jak i Kolombiny (jako córka Issy) – zalotnej, dziewczęcej, uwodzicielskiej, zaś Earwicker to wcielenie Pantalona – zdradzanego męża, starego i kochliwego bufona [4].

Wskazując na liczne analogie filmowe, musimy wszak pamiętać, iż Joyce nie odwołuje się tu do klasycznej koncepcji języka kinowego, z jego odniesieniem do rzeczywistości, zakorzenieniem w konkrecie, materialności przedstawianego przedmiotu, ale do techniki, która pozwala na ukazywanie tego, co zanika, tego, co *forswundled* (598.03) [5]. Estetyka obrazu filmowego nie może więc mieć za podstawę oka i świadomości (jako źródła poznania), spojrzenia kamery rejestrującego wszystkiego, co się rozgrywa przed obiektywem oraz dostarczającym tym samym jednoznacznej i obiektywnej wiedzy o świecie zewnętrznym, ale opiera się na podważeniu zasady reprodukcji rzeczywistości (znika rozróżnienie między podmiotem i przedmiotem spojrzenia). Stąd konieczność stworzenia nowej optyki, nowego „systemu widzenia", nazwanego przez Joyce'a mianem *meoptics* (139.16), który będzie w stanie uchwycić *the charming details of light in dark* (606.21) i oddać specyfikę *nocnego postrzegania* (*nocturnal vision*). W marzeniu sennym przestają bowiem obowiązywać zasady naturalnej percepcji wzrokowej. Joyce dokonuje przeciwstawienia fotografii jako pisania światłem i *skotografii* (z gr. „skotos" znaczy „ciemność"), której zadaniem będzie uchwycenie tego, co niewidzialne – opisanie *heliotropical noughtime*. Metafora *camera lucida* zostaje więc zastąpiona przez metaforę *camera obscura*. Celem jest stworzenie nowego rodzaju pisma – *cenographii* (488.21) [6], które będzie w stanie wyrazić pustkę nieobecności, nieświadomy aspekt naszego życia. Jednym z narzędzi pozwalających na przedstawienie *nocnego życia* będzie *faroscope of television* (150.32) [7].

Kolejnym filmowym punktem odniesienia będzie dla Joyce'a Eisensteinowska koncepcja montażu jako konfliktu, zderzenia dwóch idei, dwóch przeciwstawnych obrazów, czy zasada montażu intelektualnego, rzucająca światło na strukturę języka *Finnegans Wake*, którego podstawą są kalambury, neologizmy powstałe ze zderzenia kilku słów. Obecność montażu sugeruje zarazem, iż wszystkie wydarzenia są przedstawiane za pomocą kamery filmowej, jak to ma miejsce

w przedostatnim rozdziale powieści, rozgrywającym się w sypialni Porterów (do którego odwołuje się również Mary Ellen Bute), zapowiadając zarazem przyszłe eksperymenty narracyjne Alaina Robbe-Grilleta: *A time. Act: dumbshow. Close-up. Man with nightcap, in bed, fore. (...) Side point of view (...). Footage. (...) Blackout. (...) Shifting scene* (559-560). *Wherevolk dorst thou begin to tremble by our moving pictures* (565.06), *Vouchasfe me more soudpictures!* (570.14). *Do not show ever retrosehim* (570.33), *to look at in camera* 575. 23).

Sekwencja rozgrywająca się w łóżku Porterów przypomina serial telewizyjny z udziałem publiczności żywo reagującej na komiczne zachowania bohaterów. Powstaje więc nowa koncepcja widza – uczestnika spektaklu, który jest zarazem gościem, jak i gospodarzem. Tworzy się też nowa przestrzeń oglądu, tożsama z przestrzenią wspólnego biesiadowania, której zasadniczym wyróżnikiem jest swobodna wymiana poglądów, familiarność (intymne rozmowy na zakazane tematy). Zniesione zostaje także rozróżnienie między przestrzenią realizacji i przestrzenią odbioru (realizator programu czy filmu zwraca się bezpośrednio do widzów), a spójne zdarzenia rozpadają się na dowolnie powtarzalne znaczeniowo cząstki.

Cała projekcja filmowa zostaje jednak podporządkowana poetyce marzenia sennego, co z dzisiejszej perspektywy nie budzi większych zastrzeżeń: prace Morina, Baudry'ego, Metza i innych teoretyków kina obszernie przedstawiały analogie filmu i snu: wskazywały na pokrewieństwo sposobu percepcji obrazu filmowego i snu, regresję podmiotu, nieświadomość widza-śniącego co do przedstawieniowej natury postrzeganych przedmiotów, zakorzenienie obrazów mentalnych i audiowizualnych w warstwie wyobrażeniowej, obecność wtórnego opracowania oraz pozostałych elementów „pracy snu" itp. [8] Film staje się więc swoistą materializacją obrazów sennych, zatem specyficzna struktura powieści Joyce'a zostaje przeniesiona również do filmu Mary Ellen Bute. Sekwencje filmowe nie są więc podporządkowane logice przyczynowo-skutkowej, nie ma prostego następstwa wydarzeń, logicznego rozwoju fabuły, ale raczej mamy do czynienia z surrealistyczną grą skojarzeń – zarówno w treści, jak i formie.

Pierwsze sceny filmu rozgrywają się w łóżku Earwickerów, zaś kolejne wydarzenia są projekcją marzeń sennych. Ale kto śni wszystko to, co oglądamy? *Who is he? Whose is he? Why is he? Howmuch is he? Which is he? When is he? Where is he? How is he?* (261.28-31). Mary Ellen Bute przyjmuje zgodnie z sugestią Edmunda Wilsona [9], iż śniącym jest sam Earwicker, zaś jego sny zostają zwizualizowane i rzutowane na ekran kinowy bądź telewizyjny (*we drames our dreams* /277.17/). Sen Earwickera to *beddreamt* (75.05), w którym ujawniają się stłumione pragnienia erotyczne: marzenia o *those lililiths undeveiled which had undone him* (75.05-06). Zresztą większość wydarzeń w *Finnegans Wake* będzie miało silny podtekst seksualny, zaś język kina będzie dla Joyce'a ucieleśnieniem *mowy Erosa*.

Musimy jednak zastanowić się, czy wszystkie postaci są jedynie wytworem wyobraźni Earwickera (a może wręcz jego figuracjami w różnych okresach życia – od narodzin po śmierć), czy też mamy do czynienia z rozszczepieniem tożsamości śniącego, który *remained topantically anonymos* (34.02)? Może śni nie tylko Earwicker, może istnieją *two dreamyums in one dromium* (89.03)? Clive Hart mówi o trzech poziomach snu: 1) śniący śni o wszystkim, co się pojawia w książce – co sprawia, iż nigdy nie znajdujemy się na zewnątrz snu; 2) śniący,

który śni o śnie Earwickera: Shaun zmuszony przez ojca zasypia i kontynuuje jego sen (*Down with them!... Let sleepth* – 554.09, 555.02); 3) marzenie senne kogoś, kto śni o śnie Earwickera, śniącym sen Shauna (Ks. III, rozdz. 4 – w którym panuje Shem [10]. Mamy więc do czynienia z nie kończącą się regresją: serią snów w snach, a zarazem nieustanną rekursywnością planów czasowych. Nie powinno więc dziwić pytanie zadane już na początku filmu przez spikera radiowego: *Where are we at all? And whenabouts in the name of space?* (558.33).

Finnegans Wake możemy potraktować jako rekonstrukcję „nocnego życia" ludzkości: stąd upodobanie do nieciągłości, nielinearności, chaotyczności zdarzeń, które muszą zostać oddane za pomocą środków obrazowych właściwych kinu. Film Mary Ellen Bute wykorzystuje heterogeniczny materiał zarówno w warstwie wizualnej, jak i dźwiękowej: animacja, rysunki, fragmenty filmów dokumentalnych, fotografie, filmy reklamowe, piosenki, fragmenty kompozycji Wagnera, wszystko to składa się na niezwykły materiał, z którego zostanie zbudowany świat *Finnegans Wake*. Bute opowiada o zapadaniu w sen, o upadku w nieświadomość, o utracie poczucia czasu, miejsca, utracie własnej istoty, tożsamości, a upadek ten zostaje przedstawiony dosłownie – Earwicker spada z łóżka w otchłań bez dna, zaś jego upadkowi towarzyszą grzmoty (jest to jeden z motywów przewodnich zarówno książki, jak i filmu). Możemy więc założyć, iż kolejne sceny są projekcją marzeń sennych głównego bohatera (choć założenie to przyjmujemy z pewnym zastrzeżeniem). Jeśli więc wszystkie wydarzenia rozgrywają się w głowie śniącego, którego Joyce nazywa *spaciaman spaciosus* (425.35), to cały świat zamknięty zostanie w nieświadomości śpiącej postaci (*Creator he has created for his creatured ones creation* /29.14-15/), tracąc zarazem swój rzeczywisty wymiar, stając się światem „bezwymiarowym", czy może raczej „n-wymiarowym", jako że sen wymazuje wszelkie granice, rozgrywa się poza euklidesową (trójwymiarową) przestrzenią: *severalled their fourdimmansions* (367.27), *thinking himself into the fourth dimension* (467.22-23). Z drugiej jednakże strony, możemy potraktować „świat przedstawiony" *Finnegans Wake* jako realizację powszechnego, zbiorowego snu ludzkości, odtworzenie nieświadomości kolektywnej, rekonstrukcję przestrzeni archetypicznej bądź też próbę uchwycenia specyfiki procesu indywiduacji [11]. Wszelako odwołanie się do Freudowskiej teorii snów w kontekście adaptacji filmowej Mary Ellen Bute wydaje się bardziej zasadne.

Marzenie senne – pisze Zygmunt Freud – *jest wytworem własnej aktywności psychicznej śniącego* [12]. Wydarzenia przedstawione we śnie nie są jednak całkowicie absurdalne, mają bowiem związek z naszym życiem „na jawie". Podążając za pewnym elementem skojarzeniowym, nawet wyrwanym z kontekstu, całości struktury snu, możemy powiązać go ze wspomnieniami postaci, z wydarzeniami dnia. W ten sposób elementy, które wydają się pozbawione znaczenia, jakiegokolwiek związku z osobą śniącego, nabierają sensu, jeśli spojrzeć na nie z właściwej perspektywy. Tak też dzieje się w przypadku snów Earwickera, krążących wokół tematów zdrady i zazdrości, będących wyrazem jego *lippudenies of the ungumptious* (308. R2) [13]. Ze względu na specyficzne operacje, jakim podlega marzenie senne – niesłychane zagęszczenie, wymieszanie różnych wątków, nie powiązanych ze sobą w czasie i przestrzeni, przemieszczenie (materiał nieistotny zostaje umieszczony na pierwszym planie) oraz wtórne opracowanie sprawiają,

iż często nie jesteśmy w stanie odtworzyć związków między poszczególnymi składnikami snu.

Wszystkie wątki *Finnegans Wake* zbiegają się zaś w jednym punkcie – liście, w którym pisze się o zbrodni, którą popełnił główny bohater, Humphrey Chimpden Earwicker, właściciel miejscowej gospody i szanowany obywatel. Zgodnie ze specyfiką marzeń sennych wykroczenie to było zapewne realizacją fantazji erotycznej. Niełatwo jest ustalić przebieg tego zajścia, o wydarzeniu mówi się bowiem wielokrotnie, choć ono samo nigdy nie zostanie przedstawione w sposób bezpośredni. Raz ma całkiem niewinny charakter: Earwicker, spacerując wieczorem po parku, pozwala sobie w miejscu publicznym ulżyć swemu pęcherzowi. Scena ta jest obserwowana przez dwie dziewczyny i trzech żołnierzy, śmiejących się ze starszego człowieka oddającego mocz pod drzewem. Innym razem to, czego świadkami były dziewczyny, jest dużo poważniejszym przestępstwem – widziały bowiem masturbującego się mężczyznę, który przyłapany na gorącym uczynku maskuje się, udając, że oddaje mocz. I wreszcie odwrotny wariant, w którym Earwicker zmienia się z ekshibicjonisty w voyeura, podglądającego dwie ukryte w krzakach i oddające mocz dziewczyny. To, co w istocie zdarzyło się w Phoenix Park i co było przedmiotem wielu sporów w *Finnegans Wake* pozostaje nie rozstrzygnięte, obrasta w przeróżne szczegóły, postaci snują na ten temat domysły, stawiają hipotezy, aż wreszcie sam Earwicker próbuje wyjaśnić motywy swego postępowania.

Marzenie senne Earwickera jest jednak snem specyficznym: upadek bohatera, który oglądamy na początku filmu, kończy się bowiem śmiercią, a kolejne sceny mogą być potraktowane jako opowieść o „życiu po śmierci". Na związek snu i śmierci Joyce wskazuje zresztą wielokrotnie, umieszczając akcję książki w *seemetery* (co sugeruje połączenie śmierci z wymiarem wizualnym) oraz możliwość odniesienia do *Egipskiej Księgi Zmarłych*. Wydaje się, że kolejne sekwencje filmu Bute potwierdzają ów trop, widzimy bowiem żałobników zgromadzonych przy trumnie, w której spoczywa ciało Earwickera (stąd tytułowe „wake", czyli czuwanie przy zmarłym), który w dodatku dość nieoczekiwanie ożywa, chcąc się przyłączyć do ogólnej zabawy. Świat *Finnegans Wake* jest bowiem rzeczywistością „skarnawalizowaną", w której wymazaniu uległy granice między „tym" i „tamtym" światem, między życiem i śmiercią, śmiechem i powagą, dlatego też stypa pogrzebowa przebiega w radosnej atmosferze (Joyce mówi o *grand funferall* /13.15/ [14]).

Metafora snu jest równocześnie okazją do podważenia klasycznej koncepcji podmiotu. Nietożsamość postaci stała się podstawowym czynnikiem strukturującym w *Finnegans Wake*. Nieustające transformacje nierzadko utrudniają widzowi identyfikację nawet kluczowych postaci, szczególnie wówczas, gdy przyjmiemy, iż wszystkie one są wariantami członków rodziny Earwickera: Humphreya Chimpdena, Anny Livii, braci Shema i Shauna i ich siostry Issy. Wówczas uderzająco trafnie zabrzmi sformułowanie Adelaine Glasheen: *Kto jest kim, gdy każdy jest kimś innym* [15]. Od pierwszej sceny wchodzimy więc w ów *labyrinth of their samilikes and the alteregoases of their pseudoselves* (576.32-33), jak określa to Earwicker. Tożsamość postaci uległa rozszczepieniu nie tylko na dwie (*twosome twinminds* /188.14/), ale i na dziesiątki fragmentów. *Finnegans Wake* podważa więc koncepcję podmiotu kartezjańskiego, samoświadomego, spójnego

i jednolitego: postaci w filmie Bute nie zostały obdarzone stabilną tożsamością, stałymi cechami osobowości, ich świadomość jest płynna, zmienia się, gdyż jest zewnętrzną projekcją marzenia sennego. We śnie zaś nieustanne zmiany tożsamości są czymś naturalnym, stąd też dziesiątki imion, pseudonimów, którymi są określani bohaterowie *Finnegans Wake*.

Podważeniu tożsamości postaci towarzyszy również rozbicie spójności świata. Znaczenia zdarzeń przedstawianych z rozmaitych punktów widzenia wykluczają się wzajemnie, przeczą sobie: *All these events they are probably as like those which may have taken place as any others which never took person at all are ever likely to be* (110.19-21). Tekst *Finnegans Wake* wymyka się w ten sposób wszelkim sposobom oswojenia, umieszczenia w określonym kontekście, w stabilnych ramach, podważając tym samym podstawowa zasadę *vraisemblance*. Jeśli już szukać jakiegoś sposobu „uprawdopodobnienia", należałoby się odnieść do pojęć parodii, trawestacji, pastiszu i ironii, z tym wszakże zastrzeżeniem, iż wciąż mielibyśmy do czynienia z kontekstami fragmentarycznymi, rozproszonymi i niejednorodnymi. Zasadą konstrukcyjną *Finnegans Wake* (zarówno książki, jak i filmu) jest bowiem intertekstualność, dialogowość, cytowalność, pasożytnictwo, a nawet plagiaryzm, co jak się zdaje, sugeruje sam Joyce: *What do you think Vulgario did but study with stolen fruit how cutely to copy all their various styles of signature so as one day to utter an epical forged cheque on the public for his own private profit...* (181.14-17) *How very many piously forged palimpsests slipped in the first place by this morbid process from his pelagiarist pen?* (182.2-3).

Od samego początku zmuszeni więc jesteśmy do zmierzenia się ze skrajną nieczytelnością i niezrozumiałością tak książki, jak i filmu. Wszelkie próby wpisania tekstu w ramy, wyznaczenia mu granic, przypisania mu określonych znaczeń, kończą się niepowodzeniem. Brak bowiem centralnej zasady, idei organizującej przestrzeń znaczeniową dzieła. Stąd konieczność odrzucenia linearnej koncepcji lektury, zmierzającej do uchwycenia sensu, odkrycia prawdziwego znaczenia. Język *Finnegans Wake* to *nat language at any sinse of the world* (83.12) [16]. Chcąc zrekonstruować swoistość prozy Joyce'a, Mary Ellen Bute musi korzystać z rozmaitych technik, stylów, gatunków: poetyka surrealizmu miesza się tu z komedią slapstickową, musical sąsiaduje ze zdjęciami (para)dokumentalnymi, a sceny groteskowe z mitem o Tristanie i Izoldzie. Ale Joyce zawsze uważał kino za ucieleśnienie idei *Gesamtkunstwerku*, połączenia różnych sztuk. Owa niejednorodność i heterogeniczność materiału filmowego ma głębokie uzasadnienie w koncepcji Joyce'a. Na szczególną uwagę zasługuje dźwiękowy wymiar dzieła, aluzje muzyczne stanowią bowiem zasadniczy trzon książki. Mary Ellen Bute ożywia nie tylko aspekt wizualny *Finnegans Wake*, ale również akustyczny: tekst Joyce'a jest bowiem nie tyle recytowany, ile przede wszystkim śpiewany (zarówno przez żałobników czuwających przy zmarłym Finneganie-Earwickerze, jak i przez Shema, Shauna i Annę Livię-Issy wykonujących kabaretowe piosenki) oraz tańczony (sceny wodewilowe).

Przystępując do ekranizacji *Finnegans Wake*, Mary Ellen Bute zmierzyła się z koniecznością przedstawienia złożonej problematyki medialnej obecnej w dziele Joyce'a, gdyż tekst *Finnegans Wake* jest parodią różnych sposobów komunikowania i wynikających z nich ograniczeń. Niemożność porozumienia jest przyczyną kluczowych konfliktów, podłożem kłótni, sporów i waśni, jakie toczą ze sobą dwaj

bracia, Shem i Shaun, oraz źródłem nieporozumień i licznych plotek, które narosły wokół wielu wydarzeń. W jednej z pierwszych scen filmu – „dialogu" Mutta i Jute'a – stajemy oko w oko z problemem niemożności porozumienia się: *Scuse us, chorley guy! You tollerday donsk? N. You tolkatiff scowegian? Nn. You spigotty anglease? Nnn. You phonio saxo? Nnnn. Clear all so! 'Tis a Jute* (16.5-7).

Pomieszanie języków, niejednoznaczność słów, niemożność określenia kontekstu – wszystko to prowadzi ku zagadnieniu komunikowania się. Ale przedmiotem refleksji jest nie tylko komunikacja słowna, lecz przede wszystkim audiowizualna. *Finnegans Wake* to *panaroma of all flores of speech* (143.03-04). Mamy bowiem do czynienia z różnymi środkami przekazu: telefonem, telegrafem, radiem, telewizją. Nowe technologie warunkują nasze poznanie, żyjemy bowiem w świecie *verbivocovisual presentments* (341.19), w epoce kultury popularnej, w której istnieją tylko wydarzenia, o których mówi się w mediach. Od samego początku Mary Ellen Bute podkreśla obecność różnych środków przekazu. Narratorem w pierwszych sekwencjach będzie spiker radiowo-telewizyjny: zapowiadający kolejne programy, przerywający je reklamami (*and now our sponsor program*), komentujący rozmaite wydarzenia (*Television kills telephony in brothers' broil. Our eyes demand their turn. Let them be seen!* /52.18-19/).

Przekaz, który oglądamy, jest niejednorodny, fragmentaryczny, niespójny, w dodatku widzowie mają możność ingerowania w strumień informacji (swoista interaktywność mediów zostaje tu potraktowana w sposób dosłowny). W istocie dochodzi do zburzenia granicy między twórcą i odbiorcą, między tekstem i publicznością: *„Finnegans Wake" stanowi raczej zaproszenie do zabawy niźli do lektury. Zabawy, której reguły są zarazem niezwykle spójne, jak i poddane nieustannym przemianom (co nie znaczy, że są nieuchwytne)* [17]. Jeśli nawet w jakimś momencie dostrzegamy pozory spójności, to nasze wrażenie wkrótce zostanie rozbite. Docieramy więc do granic komunikacji, uświadamiając sobie zarazem, iż wszelkie próby zrekonstruowania fabuły kończą się niepowodzeniem, gdyż irracjonalny materiał marzeń sennych nieustannie stawia opór temu, co logiczne, rozumowe. Nie istnieje bowiem w filmie Mary Ellen Bute narracja w klasycznym rozumieniu tego pojęcia (słowo to wywodzi się od łac. „gnarus", czyli „wiedzieć", a to oznacza, że opowiadanie „wie", o czym mówi). Tekst *Finnegans Wake* nie jest strumieniem wydarzeń opowiedzianych w jakimś porządku, ale raczej *nocnym labiryntem* (*nightmaze*), „układanką" (*jigsaw puzzle* /210.11/ i *holocryptogramem* /546.13/). Nie istnieje więc żadna historia „do opowiedzenia" na ekranie ani żadna zasada, która pozwoliłaby na uporządkowanie materiału, dotarcie do „prawdziwego" obrazu zdarzeń: *Thus the unfacts, did we possess them, are too imprecisely few warrant our certitude evidencegivers by legpoll too untrustworthilly irreperible...* (57.16-19).

Choć tekst został zbudowany na zasadzie licznych odniesień – do mitów, bajek, legend, dzieł literackich, zabaw dziecięcych, popularnych piosenek – to jednak żadne z nich nie dostarcza uprzywilejowanego klucza interpretacyjnego (mimo iż ostatnie słowa książki i filmu brzmią: *The keys to. Given!* /628.15/). Każde zdarzenie odnosi się bowiem do innego, każdy fragment historii był już kiedyś opowiedziany i wielokrotnie powtórzony. Mamy więc do czynienia z nieustannym krążeniem różnych wersji tego samego zdarzenia, które istnieje wyłącznie jako część nie kończącego się procesu progresji i regresji. Żadne wydarzenie

nie jest nowością, gdyż zawsze było coś podobnego. Zarówno Joyce, jak i Mary Ellen Bute są zainteresowani nie tyle samymi zdarzeniami, ile raczej procesem ich rejestrowania oraz warunkami, które powodują pojawianie się rozlicznych wersji tego samego zdarzenia [18]. Warunkiem sine qua non „zrozumienia" tekstu będzie porzucenie dawnych nawyków odbiorczych: *(Stoop) if you are abcedeminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world?* (18.17-19).

W ten sposób możemy potraktować adaptację filmową *Finnegans Wake* jako przykład krytycznej lektury tekstu, rozumianej jako „prze-pisywanie" na nowo, jego aktywne (współ)tworzenie. Mary Ellen Bute dokonuje bowiem dekonstrukcji, przetworzenia materiału wyjściowego oraz przeszczepienia go w nowy kontekst. Jej celem nie jest jednak uczynienie tekstu „czytelnym", zaproponowanie całościowej interpretacji dzieła, „oswojenie" go (w strukturalistycznym rozumieniu tego pojęcia) ani nawet zilustrowanie „ruchomymi obrazami". Zadaniem, które stawia przed sobą autorka filmu, jest raczej zmierzenie się z radykalną „nieczytelnością" tekstu. Adaptacja filmowa powieści Joyce'a nie jest przekładem na inny język, ale raczej „ożywieniem" audiowizualnego języka, którym posłużył się sam autor *Finnegans Wake*.

KRZYSZTOF LOSKA

Finnegans Wake (***Passages from James Joyces „Finnegans Wake"***)
Reżyseria Mary Ellen Bute; scenariusz Mary Ellen Bute, T. J. Nemeth Jr. na podst. sztuki Mary Manning oraz powieści Jamesa Joyce'a; zdjęcia Ted Nemeth; muzyka Elliot Kaplan; Montaż Mary Ellen Bute, Albert Tompkins, Y. Kishi; obsada Martin J. Kelly (Finnegan, H.C Earwicker), Jane Reilly (Anna Livia), Peter Haskell (Shem), Page Johnson (Shaun). USA 1965.

---

[1] S. Beckett, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, w: *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, New York 1972, s. 14.

[2] Zob. U. Eco, *The Middle Ages of James Joyce*, London 1989, s. 66.

[3] Wszystkie cytaty, ze względu na specyfikę języka Joyce'a, zostały podane w oryginalnym brzmieniu. W nawiasie podaję numer strony oraz wersu. Paginacja zgodna z I wyd. *Finnegans Wake* opublikowanym w 1939 roku przez wydawnictwa Viking Press i Faber & Faber.

[4] Szerzej na temat związków powieści Joyce'a z tradycyjnymi formami pantomimy, farsy oraz comedia dell'arte zob. D. Hayman, *Farcial themes and forms in „Finnegans Wake"*, „James Joyce Quarterly" 1974, vol. 11, nr 4.

[5] Z nie.n. „verschwindet" – „znikanie".

[6] Z gr. „puste pismo". Szerzej na temat alternatywnej koncepcji pisma oraz relacji między światłem i ciemnością pisze J. Bishop, *Joyces Book of the Dark*, Madison 1986.

[7] Telewizyjne analogie dzieła Joyce'a omawiam w tekście *„Finnegans Wake" or Television Avant la Lettre*, w: The Jagiellonian University Film Studies, red. W. Godzic, Kraków 1996.

[8] Obszernie pisał na ten temat Ch. Metz, w *Le signifiant imaginaire*, Paris 1975.

[9] Zob. E. Wilson, *Wound and Bow*, London 1941, s. 218-243.

[10] Zob. C. Hart, *Structure and Motif in „Finnegans Wake"*, London 1962, s. 84-88.

[11] Warto zaznaczyć, iż C. G. Jung leczył córkę Joyce'a oraz opublikował tekst na temat *Ulissesa*.

[12] Z. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, Warszawa 1987, s. 349.

[13] Kontaminacja sformułowania *libidinal unconsciousness*.

[14] Kontaminacja słów „fun" („zabawa") i „funeral" („pogrzeb").

[15] A. Glasheen, *Third Census of „Finnegans Wake"*, Berkeley 1977.

[16] Słowo „nat" odnosi się nie tylko do ang. przeczenia, ale również do duńskiego słowa „noc", sugerując raz jeszcze związek z logiką marzenia sennego.

[17] D. Hayman, dz.cyt., s. 338.

[18] Zob. B. Benstock, *Joyce-Again's Wake*, Seattle 1965, s. 194.

WARIACJE SZEKSPIROWSKIE

Henryk V, reż. Kenneth Branagh (1989)

Dlaczego *Henryk V*, czyli krótka historia trzech premier

IWONA RENTFLEJSZ

Wiele napisano dotąd na temat Szekspira. Najznamienitsi krytycy zanalizowali teksty dramatów, przedstawienia teatralne i adaptacje filmowe, demonstrując ich złożoność, wspólne motywy, a także przenikanie się z kulturą epoki, w której powstały. Zamiar tej pracy jest o wiele skromniejszy. Mówiąc o sztuce i filmach, pominę prawie zupełnie ich treść oraz warsztat reżysersko-aktorski. Ponadto w swoich rozważaniach znacznie więcej miejsca poświęcę ekranizacjom niż przedstawieniom teatralnym. Stanie się tak dlatego, że *Henryk V* nie jest często wystawianą sztuką. Polski widz zna ją głównie z kina i telewizji, gdzie emitowano dwie różne wersje sztuki. Ponadto obydwie omawiane ekranizacje wiele teatrowi zawdzięczają i są oparte na podobnej konwencji. W swojej pracy skupię się głównie na pytaniu, dlaczego właśnie *Henryk V* został zrealizowany przez trzech wielkich twórców – Szekspira, Oliviera i Branagha – w tak ważnym dla każdego z nich momencie: otwarcia nowego teatru oraz debiutu reżyserskiego, i dlaczego odniósł tak wielki sukces.

Henryk V Szekspira, czyli teatr

Analizując sztukę *Henryk V*, przedstawię tutaj kontekst, w jakim powstała, analiza nie będzie jednak tylko rysem historycznym. Historia stanie się punktem wyjścia omówienia recepcji tej sztuki.

W epoce elżbietańskiej, mimo ogromnej popularności i wsparcia możnych, teatru nie uznawano bynajmniej za sztukę wysoką. Była to wciąż stosunkowo młoda dziedzina rozrywki, której nie wpuszczono nawet w bramy miasta – budynki teatrów znajdowały się za jego granicami. By istnieć i zapewnić utrzymanie grupie aktorów, teatr musiał przyciągnąć jak najszerszą publiczność, która, niejednokrotnie, kupując bilet, czuła się upoważniona do głośnego wyrażania opinii na temat oglądanego przedstawienia. Nic więc dziwnego, że zasadniczym zadaniem dramaturgów było zadowolenie przychodzących do teatru widzów. Nie było to jednak łatwym zadaniem, gdyż publiczność wiernie odzwierciedlała złożoną strukturę ówczesnego społeczeństwa. Byli wśród niej członkowie starych, bogatych rodów, nowi możnowładcy wykreowani przez Tudorów, bogaci mieszczanie i wreszcie miejskie pospólstwo.

Każda z wymienionych grup miała nieco odmienne wymagania w stosunku do teatru. Jedni szukali na scenie tylko rozrywki, inni – refleksji na temat tego, co się działo w otaczającym świecie. Ponadto od początku istnienia teatr opierał się na ścisłych konwencjach. Zaznajomiona z nimi publiczność miała więc pewne oczekiwania co do rozwiązań formalnych i sukces przedstawienia w dużej mierze zależał od tego, czy je spełniało, czy nie. Wydaje się też, że widzowie lubowali się w scenach krwawych i okrutnych, o czym mogą świadczyć sukcesy wcześniejszych sztuk, takich choćby jak *Tragedia hiszpańska* Kyda czy *Żyd z Malty* Marlowe'a, a także pokazanie na scenie prawdziwej zwierzęcej krwi. Ceniono też komedię, farsę, a także sceny, które dziś określilibyśmy mianem melodramatycznych. Nie bez znaczenia był również element nostalgii za magią, czego ślady widzimy choćby w sztukach takich jak *Makbet* czy *Sen nocy letniej*. Z zasady również teatr, wspierany przez monarchów, współbrzmiał z ich aktualną polityką (np. antyhiszpańską), będąc bardzo skutecznym ośrodkiem królewskiej propagandy.

Kluczowym problemem pozostaje więc, czy *Henryk V*, jako przedstawienie teatralne, zawierał te tak cenione przez publiczność motywy i czy rzeczywiście mógł być użyty jako przekaźnik pożądanej ideologii. Zacznijmy od głównego bohatera sztuki. Chociaż ciąg dalszy przygód Henryka V został obiecany publiczności w Epilogu *Henryka IV* i chociaż istniejąca pomiędzy przedstawieniami *Henryka IV* i *Henryka VI* luka musiała być wypełniona, głównym powodem opisania dziejów Henryka V wydaje się fakt, że żadna inna postać historyczna nie była tak ceniona i popularna jak Henry of Monmouth. Był on niewątpliwie człowiekiem czynu, *zwierciadłem chrześcijańskich królów* i *angielskim Merkurym*, któremu zwycięstwa pod Harfleur i Agincourt dodały tyle sławy i blasku, że nawet córka pokonanego króla francuskiego, z sympatii do zwycięzcy, zaczęła się uczyć angielskiego. Również na scenie młody król wydaje się zdolny do zdobywania widowni swoją inteligencją, energią, błyskotliwym dowództwem i bohaterstwem w walce. Co więcej, Henryk V był skoligacony z dynastią Tudorów, mógł więc znacząco zwiększyć jej prestiż w oczach Szekspirowskiej publiczności.

Jeszcze wyraźniejszy ukłon w stronę widza zademonstrował Szekspir, kreśląc wątek patriotyczny *Henryka V*. W 1599, kiedy sztuka nabierała kształtów, Anglia przeżywała złoty wiek. W kraju panował względny spokój i dostatek, obawy przed hiszpańską inwazją rozwiały się po klęsce Niezwyciężonej Armady, a potężna armia Essexa, jak dowiadujemy się od Chóru w V akcie, miała stłumić rebelię w Irlandii. Wydaje się więc, że wspomnienie chwil triumfu, zarówno tych z odległej przeszłości, jak i tych bardziej współczesnych, musiało wzbudzać uczucie dumy i pewności siebie w każdym widzu. Podobnym celom służyła długa i pozornie zbędna tyrada o prawie salickim, umieszczona w drugiej scenie pierwszego aktu. Dla Szekspirowskiej publiczności Francja nadal pozostawała posiadłością utraconą w Wojnie Dwóch Róż. Utraconą, ale nadzieje na jej odzyskanie drzemały nadal, nawet po gorzkim upokorzeniu, jakim była utrata Calais w 1558 roku. Bez wątpienia zdawano sobie sprawę, że ani Elżbieta, ani Jakub jeszcze nie mogli domagać się jej zwrotu, ale tytuł dynastyczny należał do nich i gdyby nadeszła odpowiednia chwila, mogliby domagać się respektowania go. A tymczasem zgromadzona w teatrze publiczność z radością słuchała zapewnień, że Francja prawnie należy do Anglii – czyli również do nich. Dodatkowo ważną rolę odgrywa w dramacie

obecność Irlandczyka McMorrisa, Walijczyka Fluellena i Szkota Jamy. Wydawać by się mogło, że znaleźli się oni w tekście sztuki po to tylko, by zapewnić wątek komiczny. Jednak przedstawiciele narodów żyjących na Wyspach Brytyjskich, zjednoczeni pod wspólnym berłem króla, to już przejaw nowej ideologii, która później miała zbudować Imperium Brytyjskie, a w czasach, gdy już było wiadomo, że Elżbieta nie zostawi po sobie potomka, ułatwiła zjednoczenie ze Szkocją, do którego dojdzie po objęciu władzy przez Jakuba I.

Jest też w *Henryku V* kilka scen adresowanych do poszczególnych grup zgromadzonych w teatrze. Po Agincourt sztuka traci poważny wydźwięk i można się nawet pokusić o krytykę zbytniej lekkości V aktu w porównaniu z początkiem sztuki. Jednak opisy królewskich zalotów miały duże znaczenie dla publiczności – dworscy kochankowie doskonale rozumieli trudności żołnierza-zalotnika i dowcip wynikający z trudności językowych. Cały wreszcie wątek dawnych kompanów Henryka miał zadowolić zgromadzone w teatrze pospólstwo. I chociaż Falstaff, Bardolf, Nym i Pistol są tu przedstawieni w zdecydowanie mniej korzystnym świetle niż w Henryku IV, bez nich sztuka straciłaby na realizmie.

Jest więc wiele argumentów przemawiających za stwierdzeniem, że Szekspir pisał *Henryka V* z myślą o własnej widowni i bardzo konkretnym momencie historycznym. Zarówno dobór głównego bohatera, jak i wydarzeń przedstawionych w kronice apelował do uczuć zgromadzonej w teatrze publiczności. Lekkość i humor królewskich zalotów do francuskiej księżniczki Katarzyny stanowiły odskocznię od historycznej powagi dzieła, a wątek Bardolfa i jego kompanów urealniał wyidealizowany świat Henryka V i jego żołnierzy. Wszystkie te elementy miały udział w wykreowaniu sztuki, której premiera okazała się ogromnym sukcesem, trwającym zresztą do chwili obecnej.

Henryk V Oliviera, czyli teatr w filmie

W chwili gdy film zdobywał sobie miejsce w świecie sztuki, pod koniec ubiegłego wieku zaistniał nurt, który podporządkował kino teatrowi. Jedynym zadaniem kamery było zarejestrowanie tego, co się działo na scenie. Powstała więc niezliczona ilość filmów-przedstawień, i to zarówno niemych, jak i tych z okresu filmu dźwiękowego, będących właśnie zapisem uproszczonych ze względu na ograniczenia czasowe i techniczne realizacji teatralnych.

Jednak uświadomienie sobie potencjału filmu, choćby możliwości wprowadzenia pleneru, zmiany kąta widzenia bohaterów i perspektywy, stało się początkiem konfliktu między dwoma gatunkami. Film bowiem niedługo znosił rolę czynnika rozszerzającego tylko zasięg teatru i zapragnął być sztuką w pełni samodzielną. Entuzjaści gatunku z wielką nadzieją przystąpili do realizowania literatury dramatycznej, licząc na to, że nazwiska najznamienitszych autorów otworzą mu zarezerwowane dotąd dla teatru wrota sztuki.

Jednak, jak pisze Stanisław Lenartowicz w eseju *Szekspir na ekranie*, wczesne opracowania arcydzieł literatury światowej wzbudzały grozę nawet u największych sympatyków nowego gatunku. Sprowadzały się one bowiem do tego, że w filmie pozostawał tytuł dramatu, nazwisko autora i okrojony szkielet fabuły. Wynikało to zapewne stąd, że film, jako sztuka zdecydowanie realistyczna, nie potrafił poradzić sobie z obłożoną konwencjami scenicznymi dramaturgią teatru. Jak

Henryk V, reż. Laurence Olivier (1944)

zauważyła kiedyś Kate Belsey, film był zbliżony do dziewiętnastowiecznej konwencji teatralnej, a więc do teatru realistycznego, bardzo konserwatywnego w założeniach. Jak wiadomo, nie wszystkie Szekspirowskie wątki dadzą się przełożyć na tak realistyczny język. Nie bez znaczenia były też ograniczenia czasowe – maksymalna długość kręconych wówczas filmów sięgała 30 minut. Toteż po kilku nieudanych próbach film i teatr znów się rozchodzą, na szczęście nie na długo.

Nowy okres w stosunkach teatru z filmem rozpoczynają w latach trzydziestych naszego stulecia dzieła kinematografii radzieckiej. Nieskrępowani żadnymi względami komercyjnymi, choć pod czujnym okiem cenzury, twórcy zaczęli przenosić na ekran najwybitniejsze dramaty, bez uciekania się do praktykowanego dotąd odteatralniania teatru na potrzeby filmu. Dla nas jednak najważniejsze będzie stwierdzenie Aleksandra Jackiewicza, że wraz z trylogią Szekspirowską Laurence'a Oliviera powstał teatr filmowy. Rzecz bez precedensu w historii kina[1].

Olivierowską trylogię otwiera adaptacja *Henryka V*. Już sam wybór kroniki królewskiej mógłby się wydawać nieco szczególny, nigdy wcześniej bowiem nie podejmowano prób sfilmowania tej właśnie sztuki. *Henrykowi V* przypadła więc rola forpoczty nowego etapu w dziejach realizacji Szekspirowskich utworów, jak wówczas, gdy odegrano go 1 maja 1600 roku na otwarcie nowo wybudowanego teatru The Globe. Co też jednak różniło film Oliviera od innych adaptacji na tyle, by nazwać go prekursorem nowego gatunku? Otóż twórcy *Henryka V* doszli do wniosku, że w koncepcji filmowania teatru powinno się zachować prymat słowa nad obrazem i słuszność pewnych teatralnych konwencji, jak na przykład utrwalony podział na akty i sceny. Założenie to stało się kluczem do wprowadzenia do filmu wielu nowych rozwiązań.

Olivierowski *Henryk V* rozpoczyna się ukazaniem szerokiej panoramy Londynu, a po przekroczeniu Tamizy kamera zbliża się do gmachu teatru The Globe, w chwili gdy na maszcie budynku pojawia się flaga oznaczająca początek przedstawienia. Tytuł sztuki – *Henryk V*. Następnie kamera rejestruje zgromadzoną w teatrze publiczność, rozlokowaną dokładnie tak jak za czasów Szekspira – możni siedzący na scenie, bogatsi w galeriach pod dachem, a najbiedniejsi na ziemi. Pierwsze kadry filmu nie zdradzają więc, że czeka nas coś więcej niż pobyt w teatrze z czasów Szekspira. Dopiero pojawienie się Chóru wiąże się już ściśle z potrzebami teatru filmowego.

Chór, wypowiadając pierwsze słowa dramatu, umawia się ze swoją publicznością, zarówno teatralną, jak i filmową, że pozwolą się wspólnie z aktorami unosić wyobraźni i zgodzą się uznawać to, co za chwilę zobaczą, nie za to, czym im się to wyda, lecz za to, czego wymaga potrzeba dramatu. Początek przedstawienia jest więc bliźniaczo podobny do tego, co się działo na elżbietańskiej scenie. Dużo bardziej istotny jest tutaj ruch kamery, która w czasie przemówienia obejmuje najpierw całą scenę, ale stopniowo przybliża się do aktora grającego Chór, eliminując widzów i dekorację. Po chwili więc Chór przemawia już tylko do widza filmowego, a podobny, pulsacyjny ruch kamery manipulującej perspektywą będzie towarzyszyć każdej następnej zmianie konwencji z teatralnej na filmową.

Warto się jednak zastanowić, dlaczego film *Henryk V* w ogóle powstał. Dlaczego w 1944 roku, a więc w samym środku niemieckich bombardowań i wybuchów pocisków V1 i V2, zdecydowano się włożyć tak wiele sił i ponieść koszt ekranizacji tego właśnie dramatu, a nie czegoś bardziej współczesnego, na przy-

kład sławiącego bohaterstwo żołnierza walczącego na frontach II wojny światowej. Należy jednak pamiętać, że sztuka opisuje lata 1414-1420, a więc wydarzenia, które nie były współczesne już dla Szekspira i jego publiczności, a mimo to cieszyła się ogromną popularnością.

Wydaje się więc możliwe stwierdzenie, że szukając paraleli pomiędzy średniowieczem a własną epoką, Olivier znalazł sztukę doskonałą, przedstawiającą niezmienny rys narodu angielskiego, a mianowicie głęboki patriotyzm i zdolność ogromnej mobilizacji w obliczu zagrożenia. Ten właśnie patriotyzm był dla Oliviera trwałą wartością *Henryka V*, czytelną nawet dla tak późnych jego odbiorców, jak ludzie uwikłani w II wojnę światową. Co więcej, gdy skojarzymy go z przygotowaniem alianckiej inwazji na kontynent, inne porównania nasuną się niemal same: wojska sprzymierzonych staną się zdziesiątkowanymi chorobą i głodem wojskami Henryka, które nie dorównywały przecież Francuzom liczebnością, a jednak udało się im zwyciężyć. Potęga hitlerowskiej armii miała się okazać złudą, podobnie jak złudą była potęga francuskiej jazdy. A wreszcie bestialskie bombardowania bezbronnych angielskich miast nasunęły Olivierowi skojarzenia z wymordowaną załogą obozu, którą chciał pomścić Henryk V. Ponadto występuje też oczywista paralela geograficzna – zarówno żołnierze Henryka V, jak i alianci szykowali się do inwazji na kontynent, na Francję. Obie armie odniosły tam zwycięstwo, które określa się czasem mianem cudownego.

Film, gdy go wreszcie w 1944 roku ukończono, stał się wielkim sukcesem. Jak pisze Juliusz Kydryński, jego żarliwość i męskość, a także emocje nacjonalistyczne, jakie budził, odpowiadały nastrojom panującym w Brytanii, a jego bogate barwy i porywająca muzyka pobudzały wyobraźnię podczas szarych dni, jakie przeżywała Anglia [2]. A zatem sztuka napisana 350 lat wcześniej wciąż była nieocenioną pomocą w podtrzymywaniu ducha w narodzie i służyła jako narzędzie współczesnej propagandy.

Każdy, kto oglądał tę wersję *Henryka V*, zauważył na pewno, że dokonano w niej wielu skreśleń. Wydaje się jednak, że skreślenia te wynikały z czysto ideologicznych przesłanek filmu. I tak zostały z niego usunięte postacie hrabiego Cambridge'a, lorda Scroopa i Sir Greya, a wraz z nimi cały wątek zdrady. Zabieg ten pozwoli Olivierowi przedstawić jednolity charakter obozu angielskiego, bez wewnętrznych konfliktów. Podobnym celom służyło skreślenie aluzji do wrogich działań wojsk szkockich i tłumionej rebelii w Irlandii. Gdyby jednak ktoś mimo to wątpił, że film Oliviera służyć miał mobilizacji narodu w chwili zagrożenia, dodam, że został zadedykowany komandosom i siłom powietrznym Armii Królewskiej, a więc właśnie tym, którzy szykowali się do ataku na kontynent.

Henryk V Branagha, czyli film

Po znakomitej adaptacji *Henryka V* dokonanej przez Laurence'a Oliviera w 1944 roku ruszyła lawina ekranizacji innych sztuk Szekspira. Artyści filmowi chętniej zaczęli podejmować wyzwanie, jakim były dla nich dzieła mistrza, już nie po to, by nobilitować film do rangi nowej sztuki, lecz by pokazać ich nieprzemijającą wartość. Statystycznie można by przyjąć, że co roku na świecie jest kręcona przynajmniej jedna adaptacja Szekspira, a prym wiodą *Hamlet*, *Makbet*,

Henryk V, reż. Laurence Olivier (1944)

Otello oraz *Romeo i Julia*. Sam *Henryk V* natomiast znów na jakiś czas popadł w zapomnienie – od 1944 do 1989 nie powstała ani jedna ekranizacja tej sztuki. W 1989 nową adaptacją *Henryka V* debiutował jako reżyser młody irlandzki aktor Kenneth Branagh.

Nowa wersja filmowa sztuki była jednak całkowitym przewartościowaniem obrazu Oliviera. W nowym filmie nie znajdziemy podniosłej patriotycznej interpretacji sprzed lat, a zasadniczą zmianą jest uwzględnienie fragmentów tekstu wyciętych w pierwszym filmie, co prowadzi do znacznego przesunięcia akcentów. Nie jest to już jednorodna wizja narodu szykującego się do walki, ale gorzka przypowieść o okrucieństwie wojny, cynizmie polityki i potrzebie pokoju i miłości. Przewartościowanie to wydaje się tym dziwniejsze, że w rozmaitych wywia-

dach z prasą Branagh otwarcie broni tradycji i deklaruje szacunek wobec niej. Zmieniając Oliviera, Branagh usprawiedliwia się jednak chęcią ukazania niepowtarzalnej wartości dzieł Szekspira, które uważa za bardzo naturalne, przejrzyste, a przede wszystkim uniwersalne, tzn. dopasowujące się do nowych realiów społecznych. I chociaż zaraz po premierze krytycy zarzucili mu brak oryginalności, *Henryk V* odniósł wielki sukces kasowy, a sam Branagh został okrzyknięty odnowicielem brytyjskiej kinematografii i nowym Olivierem [3].

Nowy *Henryk V* zaczyna się podobnie jak pierwsza ekranizacja, z tą tylko różnicą, że kulisy elżbietańskiego teatru zostały zastąpione zapleczem współczesnego studia filmowego. W akcję sztuki wprowadza widza Chór. Jest on po trosze komentatorem, widzem i reżyserem filmu w jednej osobie. Chór jest ubrany we współczesny czarny strój, w którym będzie jeszcze wielokrotnie powracać w trakcie rozwoju akcji – w Southampton, pod Harfleur, po egzekucji Bardolfa, w obozie angielskim, na polu bitwy i w pałacu francuskiej księżniczki. Pod koniec *Prologu*, który podobnie jak w oryginale mówi o ograniczeniach, jakim poddany jest teatr, zapowiada, co się wkrótce wydarzy, i apeluje o cierpliwość i współpracę widza, Chór przekracza potężne wrota rodem z rekwizytorni i wyprowadza widzów ze studia, prosto w filmowy świat, na salę obrad, gdzie zebrani oczekują nadejścia króla, by podjąć decyzję dotyczącą zbrojnej wyprawy do Francji.

Pierwsze wyjście z kamerą w plener odbywa się przy scenie zdemaskowania zdrajców, w której Chór i oskarżeni lordowie stoją na stromych brzegach Southampton wpisani w roztaczającą się przed widzami szeroką panoramę morza. Branagh, podobnie jak Olivier, manipuluje perspektywą. I tak sceny w pomieszczeniach zamkniętych są w dużej mierze zbliżeniami, natomiast plenery są kręcone przy szerokim polu widzenia kamery. Wyjątkiem jest tylko sekwencja bitwy pod Agincourt, gdzie reżyser zdecydował się pokazać powiększone, powykrzywiane z bólu i zmęczenia ludzkie twarze, wprowadzić zdjęcia w zwolnionym tempie, a nawet błądzić kamerą po kilku odległych planach, ukazując brutalność walki i morze przelanej krwi. Warto tu choćby przypomnieć scenę śmierci Yorka, który przeszyty od tyłu włócznią, dosłownie pluje fontanną krwi w rejestrującą to wydarzenie kamerę. W ekranizacji Branagha przeżyło więc spojrzenie realisty, a wizja świata pogrążonego w ciemnościach wojny w niczym nie przypomina rycerskiego eposu Oliviera. Kreowany przez Branagha nastrój grozy podkreśla tu bardzo skutecznie dobrana muzyka – przejmujący hymn *Non nobis, Domine*, śpiewany początkowo solo i a capella, a później chóralnie, z towarzyszeniem orkiestry.

Powraca jednak pytanie, dlaczego młody i mało znany aktor irlandzki zdecydował się tą właśnie sztuką zadebiutować jako reżyser. Sam Branagh mówi: *Mam bardzo silne, ale i dwuznaczne związki z Szekspirem. Jego sztuki dostarczyły mi najgłębszych satysfakcji i wzruszeń, ale niejednokrotnie byłem znudzony jak cholera na marnych przedstawieniach*, i dodaje: *Film, z jego naturalizmem i realizmem, wydaje się nawet lepiej służyć Szekspirowskim tekstom niż większość inscenizacji teatralnych* [4]. To stwierdzenie niewątpliwie wyjaśnia, dlaczego właśnie Szekspir, ale nadal nie tłumaczy przyczyn niespodziewanego sukcesu nowego *Henryka V*. Wydawać by się mogło przecież, że kronika królewska nie ma zbyt wielkich szans na przyciągnięcie dużej publiczności, przyzwyczajonej do kina akcji, nieskomplikowanych komedii bądź też kręconych z wielkim rozmachem i małym poszanowaniem

oryginału opowieści epickich. I znowu kluczem do wyjaśnieria popularności *Henryka V* wydaje się sytuacja społeczno-polityczna, w której w 1989 roku znalazła się nie tylko Wielka Brytania, ale i cała Europa.

Musimy pamiętać, że w 1989 roku, runął mur berliński dzielący Europę na dwa wrogie obozy. Trudno wprawdzie sytuację tę porównać do wojny bądź też inwazji na kontynent, a więc warunków, w jakich swoją wersję kręcił Olivier, ale pewne wspólne rysy istnieją. Zasadnicza różnica polega zaś na tym, że Olivier mobilizował swój naród do wojny, a Branagh nowołuje go do pokoju. Trzeba podkreślić, że Branagh jest urodzonym w Belfaście Irlandczykiem. Wszyscy doskonale pamiętamy niepokój, który pod koniec lat osiemdziesiątych, a więc wtedy, gdy kręcono film, wybuchł w Irlandii. Pamiętamy krwawe zamieszki i liczne zamachy bombowe będące rezultatem wojny domowej toczonej między Irlandią a Wielką Brytanią. Warto zauważyć, jak naświetlone są sceny drugiego filmu. Już od pierwszych scen, czyli obrad w sali tronowej, aż po zwycięską bitwę pod Agincourt na ekranie panuje półmrok. Dopiero sceny pałacowe, zaloty do francuskiej księżniczki Katarzyny są bardzo dobrze doświetlone. Być może w ten jakże prosty, ale skuteczny sposób Branagh próbował oddzielić czas wojny od pokoju i wzajemną niechęć od momentu zjednoczenia dwóch wielkich narodów.

Ponadto wspomniałam już wcześniej o jakościach promowanych przez popularne kino lat osiemdziesiątych – nieskomplikowanej fabule i bohaterach – supermanach zaopatrzonych w najnowocześniejszą broń i samotnie toczących walkę ze złem. Być może Branagh doskonale wyczuł znużenie publiczności tym niestrudzenie powracającym schematem i proponując coś zupełnie innego zdobył serca widzów. Możliwe wydaje się też stwierdzenie, że uczynił znacznie więcej – pokazał, że można Szekspira kręcić w sposób akceptowany przez ogromną rzeszę oglądających i sprawił, że kolejne adaptacje sztuk mistrza, takie choćby jak *Hamlet* Franco Zefirellego (1990) czy *Wiele hałasu o nic* również Branagha (1993), które miały trafić do małych kin studyjnych, zdobyły masową widownię. Po raz kolejny więc ekranizacja *Henryka V* wiąże się z pewnym przełomem w kulturze. Będąc tego świadomi, możemy z ciekawością czekać na kolejną ekranizację dramatu lub też wystawienie na scenie któregoś z polskich teatrów, zastanawiając się, kto, kiedy i w jakich warunkach ową inscenizację przygotuje.

IWONA RENTFLEJSZ

---

[1] A. Jackiewicz, *Moja filmoteka – literatura i teatr w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 69.

[2] J. Kydryński, *Przypisy do Szekspira*, Wydawnictwo Kwiaty na Tor, Warszawa 1993, s. 150.

[3] *Balanga z Szekspirem*, „Film", 1994, nr 1, s. 34.

Pajęcze gniazdo
Wokół *Makbeta* Akiry Kurosawy

ANETA PIERZCHAŁA

Marność i jeszcze raz marność...
Dlaczego człowiek żyje na tej ziemi
nędznym i kruchym życiem robaka,
cierpi bez sensu.
Marność nad marnościami...
Człowiek – oto jest człowiek!
Pięć żądz nieugaszonych w sobie wciąż rozpala,
nurza się w wodzie pięciu nieczystości
Ciągle do czegoś dąży ślepo zapatrzony...[1]

Osoba

Żyjemy w przekonaniu o koherencji własnego „ja". Lękamy się szaleństwa i snu, który już w greckiej mitologii był spokrewniony ze śmiercią. We śnie, tak jak i w szaleństwie, podmiot ulega dezintegracji – bo w marzeniu sennym i w stanach określanych jako patologiczne granica między „ja" a „nie-ja" zostaje zburzona. Pielęgnujemy więc wspomnienia, poglądy i albumy ze zdjęciami, zapewniając spójność, ciągłość temu „ja", które utożsamiamy ze świadomością. Nie bez znaczenia jest tu tradycja filozofii Kanta, który „das Ich" uznał za jedną z najistotniejszych kategorii. Nie sposób jednak przemilczeć faktu, że tradycja religijna i filozoficzna Wschodu częstokroć stawia problem iluzoryczności „ja" i inaczej definiuje pojęcie świadomości (w buddyzmie np. pojęcie to jest związane z kategorią oświecenia rozumianą jako wyzwolenie ze złudnego pojmowania samego siebie, a więc zakłada dystans wobec ego). Większość ludzi Zachodu utożsamia życie umysłowe ze swoją wewnętrzną naturą. *Myślę więc jestem* – twierdził Kartezjusz.

Jednak w tradycji buddyjskiej procesy umysłu są tylko marginesem naszego istnienia i właśnie wiedza, że *nie istnieje żaden podmiot, który jest właścicielem myśli, wrażeń, odczuć*, jest wstępem na drogę buddyjskiego oświecenia [2]. Tylko oczyszczenie z fantazji o jednorodności, spójności podmiotu może uwolnić nas od przekleństwa własnego ego – pozwala przekroczyć uwikłanie w pragnienie posiadania i zaspokajanie pożądania, którego, o czym wiedział już Faust, nasycić się nie da. *Pojawia się doznanie wielkiej ulgi: uciszone zostają wszelkie przebłyski ego wraz z jego próżnościami, iluzjami, pragnieniami i rozczarowaniami* [3].

Spójne „ja" to urojenie, a zaspokajanie własnego ego prowadzi zawsze do piekła, powiedziałby religijny człowiek Wschodu. Bo *to wszystko, czego wzrok twój szuka na tym świecie, jest domem diabła* [4].

Pozwalam sobie te lakoniczne uwagi na temat różnic w postrzeganiu tzw. osobowości w tradycji wschodniej i zachodniej [5] uczynić wstępem do niniejszego wywodu o japońskiej wersji dramatu Szekspira, ponieważ różnica ta ma decydujący, jak sądzę, wpływ zarówno na konstrukcję postaci, jak i oryginalne rozłożenie akcentów interpretacyjnych filmowej adaptacji *Makbeta*. Dramat Szekspira jest bowiem dramatem świadomości wydanej złu, w którym Makbet przy pełnym zaangażowaniu wolnej woli wikła się w zbrodnię. Chwilę po tym, jak przyjmuje tytuł wodza Cawdoru, mówi: *Niech oko nie wie, co czyni skrwawiona / Dłoń; ale krwawy czyn niech się dokona* [6]. Określa tym samym punkt własnej świadomości, antycypuje zbrodnię, która musi się stać kolejnym ogniwem zdrady wobec Dunkana. Już w pierwszym akcie sztuki Szekspira Makbet wie, że musi wystąpić nie tylko przeciw ludzkiemu prawu, ale przeciw prawom natury. *Gwiazdy, skryjcie się w obłoku* – mówi. Nie zna on jeszcze konsekwencji swojego buntu, nie wie, że zabije sen i poruszy las, ale rozumie już, że wydaje wojnę Bogu, porządkowi bytów. Żyje w stanie nieustannego czuwania, jego świadomość podąża krok w krok za zbrodniczą pasją.

Niewzruszona ziemio,
Nie słuchaj moich kroków, nie odgadnij,
Dokąd zmierzają – bo same kamienie
Odezwą się i zdradzą, że tu jestem (....) [7]

Jego kolejnym wcieleniem będzie Faust – równie pożądliwy i ambitny, aspirujący do władzy nad czasem (i naturą), i eksperymentujący z granicami ludzkiej wolności. Faust wie już jednak, że samodzielnie wolności nie zdobędzie – i nie uniesie – i dlatego paktuje z siłami ciemności. Co może człowiek? To nietzscheańskie pytanie postawione jest po raz pierwszy w *Makbecie*, jak twierdził Jan Kott.

Natomiast Makbet Kurosawy nie jest świadomy motywów swoich decyzji. W *Pajęczym Zamku* [8] chodzi bowiem przede wszystkim o analizę strategii samooszustwa. *Jestem zadowolony. Lubię spokój pasujący do mojej pozycji* – mówi do żony japoński Makbet, hojnie wynagradzany, lojalny wobec swego pana wojownik, znajdujący upodobanie w swojej nowej roli (zdania te wypowiada wkrótce potem, jak książę nadaje mu tytuł Pana Północnego Zamku). Dlaczego więc tak łatwo pchnąć go do zdrady, okrucieństwa i morderstw? Już na poziomie sensu tych wypowiedzianych przez bohatera zdań odsłania się jednak pewna informacja. Makbet Kurosawy jest przywiązany do aspektów estetycznych swojej nowej roli. Spokój pasuje do Pana Północnego Zamku jak piękny miecz do boku samuraja, a Makbet próbuje „przymierzyć" go, jak się przymierza nowy strój.

Samuraj przed lustrem

Sądzę, że pomysł adaptacji *Makbeta* jest konsekwencją wschodniego myślenia o naturze ludzkiej i wiąże się z wcześniejszą twórczością Kurosawy. W *Tronie we krwi* Kurosawa podejmuje w istocie temat poruszony w *Rashomonie* – uwikłania we własne ego, fałszywe „ja".

Klamrę tej opowieści filmowej stanowi obraz zrujnowanej bramy świątynnej, w której przypadkowi podróżni opowiadają o tajemniczej śmierci samuraja i sprzecznych relacjach, jakie w tej sprawie złożyli przed sądem świadkowie. Bo chociaż wszystkie głosy opisujące wydarzenie – bandyty, ducha samuraja, jego żony i przypadkowego świadka – są zgodne co do faktu śmierci, to przedstawiają wypadki niejako pod innym kątem i rzeczywistość podlega tym samym zwielokrotnieniu. Parker Tyler w swoim szkicu na temat *Rashomona* odnalazł klucz do interpretacji filmu w kubistycznym obrazie Picassa *Dziewczyna przed zwierciadłem*, na którym lustro odbija podwójny obraz – profil i en face dziewczyny. *Jej twarz symbolizuje integralność różnych „faz" tej samej osoby. En face demonstruje osobowość, którą dziewczyna konfrontuje ze światem, a profil tę osobowość, którą konfrontuje z samą sobą (...) Obraz lustrzany Picassa jest psychologicznie paralelny do subiektywnego świadectwa tragedii w „Rashomonie" (...) widzimy ludzi tak, jak oni widzą siebie i tak jak widzą ich inni (...). Tak samo w pamięci każdej z osób w „Rashomonie" powstaje obraz tego, co zdarzyło się w lesie, zgodny z idealnym wyobrażeniem własnej osoby* [9]. Interpretowano *Rashomona* w kontekście tradycji europejskiej, ale mało kto poza granicami Japonii pamięta, że Kurosawa czerpał inspirację do swojego filmu z lektury opowiadań najwybitniejszego nowelisty japońskiego, Akutagawy Ryūnosuke. Część opowiadań Akutagawy, pisarza początku XX wieku, przypomina strukturą *Rashomona*. Pisarz częstokroć stosował formułę spowiedzi, monologu wewnętrznego. Pozbawiał tym samym przedstawianą rzeczywistość wszechwiedzącego narratora, głosu rozstrzygającego. Kurosawa podążał tropem Akutagawy, kiedy w scenach przesłuchań sądowych zrezygnował z eksponowania sądu na rzecz zbliżeń twarzy i gestów przesłuchiwanych osób, budując wrażenie, że bohaterowie wypowiadają swoje kwestie przed lustrem. Bo według Akutagawy pierwotnym impulsem ludzkich działań nie jest pragnienie biologicznego przetrwania, ale chęć ocalenia urojonego wizerunku własnego „ja". Jakby ten projekt fałszywej tożsamości był jedynym gwarantem istnienia, koniecznym, aby „ja" nie rozleciało się w kawałki. Kłamstwo wobec siebie i świata byłoby tu czymś pierwotnym, co rozgrywa się poza świadomością, jak oddychanie. Właśnie w opowiadaniu *W gąszczu*, sfilmowanym przez Kurosawę jako *Rashomon*, każdy uczestnik i świadek zdarzenia relacjonuje je tak, aby ukazać się samemu sobie w jak najkorzystniejszym świetle. Nie obiektywne „normy moralne", ale subiektywne poczucie piękna i znaczenia odgrywanych ról są źródłem deformacji opisywanych faktów. Bandyta schwytany i oskarżony o morderstwo samuraja w zeznaniu akcentuje np. wspaniałe umiejętności walki swojego przeciwnika, bo jako ten, który ze starcia z mistrzem wychodzi zwycięsko, samemu sobie jawi się jako jeszcze lepszy wojownik [10]. Jednak kontekst spektaklu, w którym na scenę wychodzi urojone „ja" bohaterów, stanowi przesłuchanie, a więc sytuacja zakładająca publiczność, co prowadzi to jeszcze jednego wniosku; projekt tożsamości, fałszywe „ja" potrzebuje wsparcia, luster, w których mogłoby się odbić, a odbitym obrazem powrócić do nadawcy i niejako owo „ja" uprawomocnić.

Co ciekawe, i jak sądzę znaczące, impulsem do ujawnienia się wewnętrznej gry i dramaturgicznego zawiązania akcji w *Rashomonie* jest pożądanie zapośredniczone na zewnątrz podmiotu. Pożądanie to rozegrane na poziomie czysto biologicznym (pragnienie posiadania kobiety, uwiedzenia mężczyzny) albo materialnym

(pragnienie posiadania pięknego sztyletu) jest wtórne wobec pożądliwej natury bohaterów.

Najciekawsze w *Rashomonie* jest w gruncie rzeczy nie to jak, ale dlaczego w pamięci bohaterów powstaje odcisk zdarzeń tak różny... To, że w końcowej scenie filmu na progu świątyni mężczyzna ocala dziecko jako znak nadziei, że nie każda decyzja wiąże się z grą prowadzoną na użytek własnego ego i człowiek może przekroczyć swoją pożądliwą naturę – stanowi wyznanie natury antropologicznej. Jednak w opowiadaniu Akutagawy głosy relacjonujące zdarzenia po prostu kończą swoje opowieści i każdy, nawet przybyły z zaświatów duch, pozostaje sam ze swoją historią i w niej unieruchomiony. *Ponieważ żyjemy w kłamstwie, to co nazywam moim „ja" nie jest w centrum mojej duszy. Dlatego też to, co dotyczy bezpośrednio centrum mojej duszy, jest poza czymś, co nazywam moim „ja"* [11] – twierdzi Simone Weil, jak wielu chrześcijańskich mistyków przeczuwając, że świadome „ja" stanowi tylko martwy naskórek istnienia.

Sen bez przebudzenia

Miki (Banko): *Odpocznijmy chwilę, oczy mi się kleją.*

Washizu (Makbet): *Ja już się czuję, jakbym śnił.*

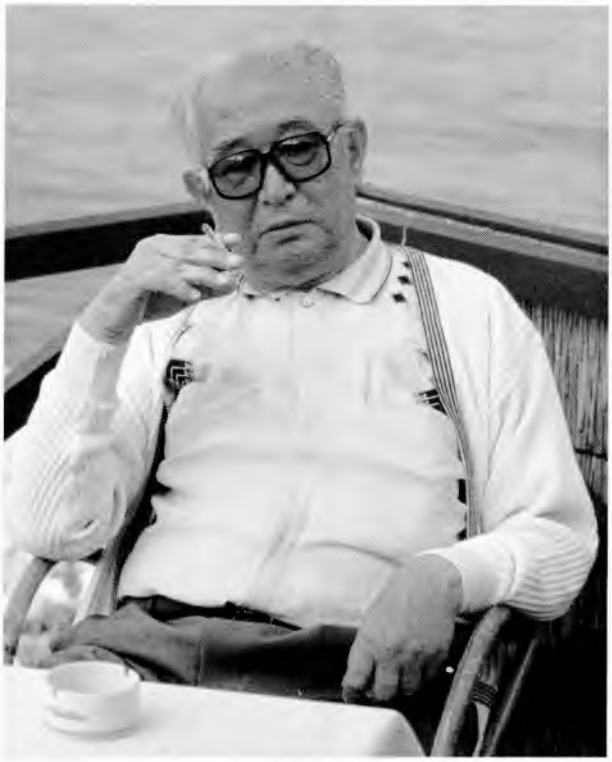
Banko: *Spotkanie z upiorem było również chyba tylko snem. Mówi się, że we śnie odkrywają się rzeczywiste pragnienia. Nie ma chyba wojownika, który nie marzyłby o zostaniu władcą zamku.*

Makbet: *Twój syn zostanie władcą tego zamku...*

Banko: *To ty zostaniesz władcą tego zamku. Czyż nie?*[12]

Sen, jak twierdził m.in. Freud, ujawnia rzeczywiste pragnienia, ale jego tajemnicze pokrewieństwo ze śmiercią nie wiąże się tylko z ciemną, destrukcyjną siłą pożądań. Sen staje się podstępnym demaskatorem tych treści, do których świadomość śniącego nie ma dostępu, jest jednak także we śnie groza związana z atrofią woli śniącego. *Czuję, jakbym śnił* – mówi Makbet – pośrednio informując, że życie może być jedynie fantasmagoryczną materią, nad którą sprawuje się tylko iluzoryczną władzę. Makbet Kurosawy jest właśnie wędrującym snem.

Sygnały rozmycia granicy między tym, co wewnątrz i tym, co na zewnątrz podmiotu, niepokojącego zaburzenia między „ja" i „nie-ja" Makbeta – skierowane do widza – pojawiają się już w pierwszych sekwencjach filmu. Wyostrzenie podobieństwa między Makbetem i Bankiem – podobieństwa fizycznego – jest tu konsekwencją powtórzenia sytuacji egzystencjalnej, w jakiej znajdują się wojownicy. I kiedy obaj, pozostawiając za sobą kamerę, która notuje ich sylwetki w podobnych zbrojach, dumnie kroczą po nagrodę przed oblicze księcia, obraz ten nieuchronnie prowadzi nas ku Girardowskim odczytaniom sztuk Szekspira, który „podwojenie" wiązał z impulsem rywalizacji i uznawał za punkt wyjścia tragicznych konfliktów. Tę symetrię postaci sugeruje Kurosawa ustawieniem postaci w kadrze. Kiedy Makbet i Banko w napięciu słuchają głosu zjawy – kobiety przy kołowrotku – nieruchomieją jak dwa identyczne posągi przed podium sceny. Już po wysłuchaniu wróżb, ale jeszcze przed ich spełnieniem, japońscy Banko i Makbet siadają na przydrożnych kamieniach w podobnych pozach – na krótki moment stają się prawie nie do odróżnienia – jak dwaj bracia. Ta symetria jest tylko odbiciem, refleksem przeszłości, ponieważ wróżba – uruchamiająca me-



Akira Kurosawa

Tron we krwi, reż. Akira Kurosawa (1957)

chanizm mimetycznego naśladownictwa i co za tym idzie zazdrości – rozdzieli Makbeta z Bankiem, niszcząc bezpowrotnie iluzję ich jedności. *Zawsze mnie to dręczyło – mam żyć w jego cieniu, bo urodziłem się dwanaście miesięcy później?* – powie jeden z dwóch braci z japońskiej wersji *Króla Leara* – nieświadomie odsłaniając kamuflowany motyw swojego buntu wobec brata, który przejmuje władzę nad rodem. *Nie ty zdradzisz pierwszy – zdradzi Miki* – mówi japońska Lady Makbet do męża, przeczuwając, że *gdy nasi pośrednicy uniemożliwiają nam posiadanie przedmiotu, który dla nas nazwali, wówczas (...) coraz bardziej cenimy go; kiedy rywalizacja wzmaga się, przedmiot ten schodzi na dalszy plan, a pośrednik budzi coraz większy niepokój* [13]. Miki pośrednio nazwał przedmiot pożądania Makbeta ustami przepowiedni, która Mikiemu przypisała rolę tego, który spłodzi władców, rolę niepokojącą dla Makbeta, tym bardziej że to jemu przypisała status władcy. Tym samym istnienie Banka ma być kontynuacją istnienia Makbeta i Banko staje się, choć bez swojego udziału, antagonistą – tym, który zamierza wykraść Makbetowi jego istnienie. *Każdy wojownik marzy o władzy* – mówi Banko w filmie Kurosawy [14].

Jeśli przyjąć, jak chce Girard, że zazdrość i rywalizacja są konsekwencją choroby na niedostatek istnienia, to funkcją postaci Banka u Kurosawy byłoby odsłonięcie w bycie Makbeta szczeliny, przez którą sączy się pożądanie władzy płynące z potrzeby wsparcia własnego bytu (utożsamionego z ego). Scena, w której obaj wysłuchują przepowiedni, byłaby tu symbolicznym skrótem otwarcia się Makbeta na nieskończoność pragnienia. *Miki Oshaki, nie byłeś gorszy od Takadoshiego* – twierdzi książę, nadając przyjaciołom tytuły, ujawniając publicznie tkwiące w nich podobieństwo. W ten sposób Makbet Kurosawy dostaje jeden z wielu nieuchwytnych impulsów do projekcji na Banka własnego pożądania władzy. (Ten niezwykły z psychologicznego punktu widzenia związek „podwojonego" powróci u Kuroswy w *Sobowtórze*, filmie, którego japoński tytuł brzmi *Cień-Wojownik*.) Dlatego właśnie przyjaciel od dzieciństwa jeszcze przed uruchomieniem sensów takiego przedstawienia, w pierwszych scenach filmu, jawi się jako lustrzane odbicie Makbeta.

Byłem dwoma – tym, który dąży i przedmiotem, do którego dążyłem – mógłby powiedzieć Makbet, gdyby dane mu było przeżyć oświecenie, czyli dostrzec, że konsekwencją uwikłania w dualizm staje się wyrok śmierci dla Banka (bliźniaczego brata), bo tron – przedmiot pożądania – jest tylko jeden. W buddyzmie podkreśla się silnie, że człowiek, pozostając na poziomie rozróżnienia na „ja" i „nie-ja" (czyli myślenia dualnego), zawsze będzie dążył do podporządkowania sobie albo zniszczenia świata, owego „nie-ja". Makbet zniszczy Banka (rywala do swojego „bycia") i zdobędzie tron.

Piekło

Pierwsze sceny *Tronu we krwi* to zapis błądzenia Makbeta i Banka po lesie, podczas burzy, wśród mgieł. Skondensowana biel w pewnym momencie wypełnia kadr – oślepia i na wyższym poziomie znaczeń staje się metaforą zasłony, metaforą strategiczną dla Kurosawy, do której jeszcze powrócę.

Makbet i Banko uporczywie powracają w lesie do tego samego punktu. Las jest przestrzenią symboliczną i jak każdy symbol w swoich znaczeniach ambiwa-

lentną – to miejsce pobytu pustelników i ascetów (w tradycji chrześcijańskiej, buddyjskiej i hinduistycznej), miejsce medytacji anachoretów, ale też las jako przestrzeń symboliczna ma odcień piekielny. *W życia wędrówce, na połowie czasu, straciwszy z oczu szlak nieomylnej drogi, w głębi ciemnego znalazłem się lasu* – wyznawał Dante, dla którego obraz lasu był ekwiwalentem życia w grzechu. Las także w romantycznej topografii oznaczał przestrzeń duchową.

U Kurosawy las to miejsce pełne grozy, jałowe – składowisko gnijących czaszek. Nawet drzewa osnute pajęczyną są martwe, a ich uschłe konary przypominają drapieżne ręce. Las wpisuje się tu w topografię piekła, bo nawet poza jego granicami przestrzeń jest skażona – to jedynie lawa, mgła i popiół, nienaturalna konsystencja ziemi i wody, w których życie (a więc i ruch) jest nieobecne. Tylko jedna scena w całym filmie odnosi do ruchu czasu; kiedy chłopi na polach zbierają albo sadzą ryż, jakby gdzieś obok płynęło życie, do którego bohaterowie jednak nie mają dostępu. W dotkniętej rozkładem przestrzeni japoński Makbet i Banko pojawiają się jak fantomy przeszłości, natrętnie powracając wciąż do tego samego punktu, nie tylko miejsca, ale i czasu. *Spójrzcie, oto ruiny zamku przesycone zbrodnią, jakby złe duchy wciąż w nim mieszkały. Oto droga gwałtownych namiętności, niegdyś i dziś, bez zmian* – słyszymy w prologu pieśń chóru. Czas schwytany w pętlę jest wiecznością piekła, a uporczywa powtarzalność tych samych ruchów jest największym przekleństwem grzesznika. Piekło w istocie koresponduje z dynamiką pożądania, które *chce zawsze inaczej i zawsze więcej* i w swoim nienasyceniu wciąż powraca do tego samego martwego punktu. Dlatego centrum świata w filmie Kurosawy są ruiny zamku i cokół z wyrytym napisem Ruiny Zamku Pajęcze Gniazdo – znak zniszczenia.

Tylko kamienie, piasek i pył, no i mgła, ciągle ta mgła – słyszymy w filmie *Pustynia Tatarów* opis miejsca graniczącego z nicością. Ale u Kurosawy jak w Dantejskim piekle, które spiralnie prowadzi w dół, w samo epicentrum, koła są kreślone w różnych porządkach. Ten pierwszy – na granicy tego, co realne i wewnętrzne – przebiega w przestrzeni, zostaje odwzorowany w kopii rzeczywistości, krajobrazie. Ale w *Tronie we Krwi* martwa jest nie tylko przestrzeń – nie istnieje także czas, natura namiętności nie zna czasu, więc i on zakreśla piekielny krąg.

Zdawało się – atakują zamek,
a to trzciny na wietrze się chylą.
Słychać było odgłosy walki,
a to szumi wiatr w gałęziach sosen.
Tak jak dawniej tak i dzisiaj
trwa ciągła walka dobra i zła w człowieku.

Słyszymy w epilogu pieśń chóru, która opowiada o ponadczasowej, ale i iluzorycznej rzeczywistości, w której rozgrywa się każda żądza. Chór, w końcowej scenie filmu, „wyprowadza" stan wojny w teraźniejszość, ale – co ciekawe – w prologu, zanim jeszcze zostaniemy świadkami upadku Makbeta, słyszymy o spełnieniu klęski: *oto ruiny Zamku Pajęcze Gniazdo*. Tym samym klęska wyprzedza wojnę i upadek, ale, paradoksalnie, wojna ta trwa, choć jej wynik jest z góry przesądzony. A więc przywołana historia upadku Makbeta rozegrała się

i rozgrywa jednocześnie. Brzmi. Jak echo, które jest i nie jest głosem. Oczywiście takie myślenie o czasie musi prowadzić do porównań z tragedią grecką, w której akcja rozgrywa się zawsze w *odrębnym czasie własnym, który jest czasem poza czasem i ukazuje czas mityczny, „wypełniony"* [15].

Szekspir w teatrze nō

W pierwszej scenie *Makbeta* Kurosawy widzimy posłańca, który dociera do bram zamku. Na dziedzińcu zdaje relację z przebiegu walki (*Makbet* Szekspira rozpoczyna się inaczej). Ustawienie postaci księcia i jego rady, statyczność kadru, nawiązują do organizacji przestrzeni w teatrze nō. Za chwilę rozpocznie się dramat (o cechach rytualnego przedstawienia), ale główne jego postaci jeszcze nie są przywołane, jeszcze nie wyszły z mgły czasu. Widz przez krótką chwilę pozostanie niepewny, czy figury siedzące na drugim planie są jeszcze chórem, czy już istnieją na sposób realny – jako rada wojskowa księcia.

***

W buddyjskiej wizji wszechświat jest podzielony na trzy sfery; najniższa to sfera pragnień zmysłowych, wynaturzonej żądzy i pasji. Ludzka egzystencja unieruchomiona na tym poziomie wikła się w zaklęte koło kolejnych wcieleń, a nieodłącznym pierwiastkiem takiego istnienia jest cierpienie. *Prawda o Powstaniu Cierpienia stwierdza, że pożądanie i pragnienie manifestują się w trzech głównych postaciach; pierwsza z nich jest pragnieniem doznawania przyjemności zmysłowych. (...) Drugą jest pragnienie istnienia. Oznacza ono głęboką, instynktowną wolę bycia, która popycha nas ku nowym żywotom i nowym doświadczeniom. Trzecim sposobem, w jaki manifestuje się pożądanie, jest pragnienie nie tyle posiadania, co niszczenia* [16].

Budda w Kazaniu o Ogniu mówi o *płomieniu żądzy*, poetyckim ekwiwalencie nienasycenia. Ogień trawi to, czym się żywi. Analogicznie pożądanie – ledwie dotknie obiektu pragnień, zamienia go w popiół. Analizę stanu ciągłego „głodu" uwikłanego w żądzę (samospalania) można odnaleźć także w sonetach Szekspira:

Haniebnym marnotrawstwem sił i ducha
Jest żądza, gdy osiąga cel; przedtem zaś skłania
Do kłamstw, morderstw, podłości – zaborcza, zuchwała,
Dzika, sroga, niegodna krzty zaufania;
Ledwie rozkosz przyniesie, już czyni ją wstrętem;
Ledwie w obłędnych łowach dopadnie zwierzyny -
Z obłędną nienawiścią widzi w niej przynętę,
Co szaleństwem skaziła jej plany i czyny:
Burzy się, gdy chce posiąść i gdy już posiada;
Sama szalona, chętkom folguje szalonym;
Jęk szczęścia, ledwie zabrzmiał; przemienia w jęk: „Biada!"
Marzenie w jednej chwili czyni snem prześnionym.
Wszystko to wiemy; lecz choć wiemy, wciąż nas wściekła
żądza, raj obiecując, wiedzie w otchłań piekła [17].

***

W jednym z wywiadów Kurosawa wspominał, że z okazji czterechsetnych urodzin Szekspira zaproszono go do Anglii. Nie mógł pojechać, ale posłał maski nō i krótki film montażowy, w którym pokazał, że każdy plan w *Tronie we krwi* odpowiada dokładnie określonej ekspresji omote, tzn. maski, zewnętrznej stylizacji gry. Kurosawa twierdził częstokroć, że teatr Szekspira nasuwa porównania z teatrem nō. Analogia ta jest konsekwencją myślenia o sztukach Szekspira jako o spektaklach gwałtownych namiętności – a teatr nō jest w istocie anatomią pasji. Skodyfikowanym, symbolicznym zapisem odcieni uczuć, które pozostają wypreparowane z indywidualnych losów, historycznego czasu i przestrzeni. *Zamiast konfliktu akcja koncentruje się wokół intensywnego stanu uczuć bohatera w najważniejszej chwili epizodu: gdy (...) bohater-człowiek odkrywa swe utajone pasje, uczucia i tęsknoty i „daje im upust" poprzez taniec i śpiew* [18]. Protagoniści zawsze występują w maskach. Istotna, jak sadzę, dla zrozumienia funkcji masek w teatrze nō (i niektórych scen u Kurosawy) jest świadomość, że maska nie wiąże się w tradycji japońskiego teatru z charakterem, nie streszcza persony, ale jest oznaczeniem punktu w czasie wewnętrznym osoby. *Jeśli chcemy sportretować ekspresję duszy, nie ma bardziej odpowiedniego materiału niż maska* – mawiał Craig.

Tradycja teatru nō wyprowadza bohaterów poza indywidualność (indywidualny zespół cech), a więc niejako i płeć, w ich twarzach-maskach nieruchomieją stany ludzkiej duszy i etapy ludzkiego życia. Nō, najbliższe może w formule europejskiemu moralitetowi, gdzie bohaterem jest Everyman, przenika filozofia buddyjska. Nieoczekiwanie filozofia ta koresponduje z historiozoficzną refleksją Szekspira, który (o czym wnikliwie pisał m.in. Girard) interpretował dzieje ludzkości jako nieprzerwane kolisko walki o władzę i pasji odwetu. Wskazówkę do takiej interpretacji daje w *Makbecie* ekspozycja dramatu – szczegółowo opisana śmierć zdrajcy, tana Kawdoru, jest pełną grozy antycypacją śmierci Makbeta. U Szekspira wprawiony w ruch mechanizm Historii nieuchronnie prowadzi do tego samego finału. Tak jak w filozofii buddyjskiej, gdzie raz sprowokowany los wypełnia się w uporczywie powracającym scenariuszu zdarzeń.

Kurosawa nawiązuje do strukturalnych rozwiązań spektaklu nō, wprowadzając motyw chóralnej pieśni (klamra filmu), nawiązania te są także w konstrukcji filmowych bohaterów, ponieważ spektakl nō konfrontuje postaci z różnych porządków istnienia; na scenę teatru wychodzą żyjący i umarli (ludzie i ludzie-maski), duchy i „amorficzny" chór.

Również z tradycji tego teatru w *Pajęczym Zamku* pochodzi niepokojąca, pełna napięcia muzyka, której dźwięki uporczywie prowadzą do tego samego punktu uczuciowego – przeżycia grozy. Do tradycji nō reżyser nawiązuje również w kompozycji niektórych kadrów i estetyce dekoracji, której oszczędność jest aluzją do umowności przestrzeni.

Oczywiście teatr operuje inną materią niż film. Film nieuchronnie ujmuje wygląd rzeczy, nadaje światu przedstawionemu wymiar realnej rzeczywistości, pozostaje jej kopią. Krajobraz w filmie mimo symbolicznych wartości jest krajobrazem, las lasem, a nie napisem na transparencie wyniesionym na scenę

Maska typu Shakumi z teatru *nō*

Tron we krwi, reż. Akira Kurosawa (1957)

Maska typu Deigan z teatru *nō*

Tron we krwi, reż. Akira Kurosawa (1957)

teatru elżbietańskiego. Dlatego postaci w filmie Kurosawy nie można interpretować tylko za pomocą konwencji teatru (w tym przypadku teatru nō), a więc traktować np. jako abstrakcyjne znaki. Makbet Kurosawy jest silnie osadzony w planie fabularnym, jego gesty pozostają w mimetycznym związku z realną rzeczywistością. Tylko w kilku scenach charakteryzacja twarzy Makbeta nawiązuje do maski – w czasie rozmów z Lady Makbet i w końcowych sekwencjach filmu, kiedy umiera. Inaczej Lady Makbet. Postać ta jest maską w większym stopniu, ponieważ pojawia się zawsze w przestrzeni wystylizowanej na scenę teatru nō. Jej ruchy zawsze są zrytualizowane, hieratyczne, a jej obecność jest najintensywniejsza w scenach rozmów z mężem. Tuż po tym jak zapada decyzja o morderstwie księcia, japońskiego Dunkana, Lady Makbet posuwistym krokiem wychodzi na drewniany pomost, w noc – i scena ta jest jawnym cytatem z teatru nō. Lady Makbet nie bierze właściwie udziału w scenach, które zakładają odwzorowanie rzeczywistości. „Publicznie" Lady Makbet pojawia się właściwie tylko raz – na przyjęciu zorganizowanym tuż po morderstwie Banka, ale i tutaj przestrzeń jest kodowana w konwencji teatru nō. Obserwacje te prowadzą do wniosku, że postaci w filmie Kurosawy w zależności od „stopnia" kopii rzeczywistości są bardziej lub mniej maskami, a ich istnienie „na sposób realny" faluje, status ontologiczny jest płynny.

Lady Makbet zawsze „nosi" maskę, Makbet tylko czasami, jego osadzenie w planie realistycznym jest silniejsze. Inaczej mówiąc postaci te mają różny ładunek umowności i realności – co więcej, ładunek ten (w każdej z nich) jest zmienny. Takie nietypowe myślenie o postaci filmowej rzadko ma miejsce w filmie niejapońskim. Pojawia się jednak sporadycznie. U Lyncha w *Zagubionej autostradzie*, filmie inspirowanym psychoanalizą, obecna jest np. tajemnicza postać mężczyzny, którego nieruchoma, biało upudrowana twarz nawiązuje do stylistyki maski. W świecie przedstawionym pojawia się on jako postać istniejąca na sposób realny – wszyscy go znają, choć nikt nie jest w stanie nic o nim powiedzieć, ustalić jego tożsamości. Jednocześnie nad protagonistą postać ta ma tajemniczą przewagę, posiada nieograniczoną wiedzę na jego temat. *Zadzwoń do siebie do domu, ja tam jestem. Przecież sam mnie zaprosiłeś* – mówi, podając bohaterowi telefon. Sugeruje tym samym, że „realna" przestrzeń, nie ma dla niego żadnego znaczenia. Towarzyszy bohaterowi i w jakiś nieuchwytny sposób pozostaje jego częścią. Ignoruje tzw. realność – jest figurą z różnych porządków istnienia, rozgrywa swój byt w różnych planach ontologicznych.

Sceny najwyższego napięcia emocjonalnego Kurosawa buduje w materii teatru nō – wypreparowane z filmowych zdarzeń zyskują wymiar abstrakcyjny, jak muzyczna partytura. W scenie, w której Asaji namawia męża do morderstwa, Kurosawa użył stylu nō. *Asaji jest ucharakteryzowana na maskę shakumi (maska kobiety w średnim wieku, często na progu szaleństwa), porusza się posuwistym krokiem (suriashi), siada i wstaje dokładnie tak, jak robi to aktor nō . (....) Krytyk nō, Doi Michizō, uważa że właśnie w tej scenie, a także scenie szaleństwa Asaji po urodzeniu martwego dziecka, wpływ teatru nō jest najbardziej widoczny. Obłąkana Asaji zmienia charakteryzację z maski shakumi na maskę deigan (zapłakane oczy – maska kobiety szalonej)* [19]. Makijaż podkreśla demoniczność spojrzenia, jej błyszczące oczy jakby pozbawione tęczówek i źrenic dają efekt złotych oczu maski.

W dialogach z Lady Makbet twarz Makbeta sztywnieje. Nie sądzę jednak, aby oboje byli wtedy na ten sam sposób maskami, choć pochodzą z tego samego porządku – strefy namiętności.

Pamięć o głębszym osadzeniu Makbeta w planie realnym, wobec jego sparaliżowanej twarzy, po której przebiegają skurcze i w której wyraźnie żyją oczy, prowokuje raczej myślenie o specyficznym stosunku postaci teatru nō, w których jedna (protagonista) występuje zawsze w masce (shite), a druga prezentuje „nagą", ludzką twarz (waki). Ich stosunek odzwierciedla sytuację między wywołującym (waki) i wywołanym (shite), albo jak ujmuje to Jan Kott – egzorcystą i egzorcyzmowanym. Jednak Makbet (jeśli uznać go za waki) nie ma żadnej mocy nad wywołanym, to raczej „egzorcyzmowana" lady Makbet opętuje go. Dlatego relacja shite – waki nie jest tu w pełni odwzorowana.

Kiedy Washizu (ulegając namowom żony) wychodzi zabić księcia, „na scenie" pozostaje sama Lady Makbet (shite) i to ona przejmuje „prowadzenie" akcji. Siada. Nieruchomieje. Po chwili wstaje. Jej chaotyczne ruchy przy akompaniamencie muzyki nō, przywodzące na myśl opętańczy taniec, stają się kaligraficznym znakiem napięcia, pożądania i lęku. Jej bezruch i „taniec" są symultaniczne wobec momentu, w którym Makbet przebija włócznią śpiącego Dunkana. Przeciągają ten moment w nieskończoność. Samego zabójstwa nie widzimy.

Scena ta zresztą nawiązuje do jednej z pierwszych sekwencji filmu – tej, w której Makbet i Banko chaotycznie błądzą po lesie, wśród mgły. O tym samym ruchu, tylko tym razem wewnętrznym, opowiada Kurosawa gestami Lady Makbet, ruchu pozornym, jak konwulsyjne drżenie muchy złapanej w pajęczą sieć. Ten pełen napięcia „taniec śmierci", który w przypadku Lady Makbet jest właściwie bezcielesną treścią pożądania i lęku, powróci w ostatnich sekwencjach filmu, kiedy obłąkany Makbet jak nocna ćma zostanie przyszpilony strzałami swoich żołnierzy do fortecy, nad którą pożądał władzy. Jego twarz znieruchomieje przed śmiercią w masce obłąkanego wojownika – jakby wchłaniając szaleństwo i pasję Lady Makbet. (W tej scenie charakteryzacja twarzy Makbeta na maskę jest bardzo jaskrawa, podkreśla ją niemy grymas, znieruchomienie oczu.) *Zmiana maski w trakcie sztuki oznacza zmianę osobowości lub zmianę postaci cielesnej bohatera. To zaś należy rozumieć jako ujawnienie właściwego charakteru bohatera* [20]. Być może właśnie wtedy, kiedy Lady Makbet umiera, Makbet odsłania swoją głęboko skrywaną naturę, a w chwili jego śmierci zostaje ujawnione to, że Lady Makbet była jedynie jego pseudonimem. Bo w teatrze nō, dramat rozgrywa nie tyle pomiędzy postaciami dramatu, ile w jednej z nich i dlatego nie ma tu konfliktu i dialogów takich, jak je rozumieją Europejczycy...

Kurosawa nie tylko swoje szekspirowskie filmy: *Tron we krwi*, czy *Ran* – wybitną ekranizację *Króla Leara* – nasycił elementami teatru nō. Także w *Legendzie judo, Siedmiu samurajach, Ukrytej fortecy*, a więc filmach pozornie dalekich od form teatralnych, nawiązywał do tradycji nō, wprowadzał elementy kodujące treści symboliczne. W *Legendzie judo* (z 1943 roku) pojawia się np. postać mistrza karate, którego twarz ma wygląd maski, a trzyma on w ręku gałązkę pędu bambusa – oznakę szaleństwa w teatrze nō.

Być może przenikanie się mimetycznego odwzorowania i symbolizmu, którym przesiąknięte jest kino Kurosawy, sprawiało, że niechętnie podejmował on

w wywiadach temat tzw. realizmu, jakby sposoby jego definiowania na zawsze pozostawały obce kulturze europejskiej i japońskiej.

Strategia cienia

Rozszczepienie osobowości we śnie – w wyniku czego na przykład własna wiedza śniącego rozkłada się na dwie osoby, spośród których ta obca poprawia „ja" śniącego – jest w pełni równoważna znanemu rozszczepieniu osobowości występującemu w wypadku paranoi halucynacyjnej; również śniący człowiek słyszy własne myśli wypowiadane przez obce głosy [21].

Japońska Lady Makbet to wcielenie pasji, żądzy władzy. Niepokojący status ontologiczny tej postaci jest czytelny i być może jest ona upostaciowaniem ciemnej strony duszy Makbeta, tej części osobowości, do której jego świadomość nie ma dostępu. W scenie, w której decyduje się morderstwo księcia, japońska Lady Makbet wychodzi z mroku jak zjawa, fantasmagoria udręczonego umysłu Makbeta. Scena ta jest jedną z najbardziej nierzeczywistych w filmie. W kadrze jak w ramie obrazu widać tylko ciemność. Kobieta wyłania się z lepkiej czerni z pucharem zatrutego płynu w rękach, wydaje się, że płynie – jej twarz, spojrzenie pozostają nieruchome.

Ale umowność tej postaci ujawnia się już w poprzedzających tę scenę rozmowach, które prowadzą ze sobą bohaterowie.

Lady Makbet: *Podjąłeś już decyzję?*

Makbet: *Nie, miałem zły sen. Byłem zwodzony przez upiora. Pan Zamku Pajęcze Gniazdo... Absurdalne pragnienie.*

Lady Makbet: *Nie mów tak, wśród wojowników nie ma chyba takiego, który nie pragnąłby tego.*

Makbet: *Nie... wolę spokój pasujący do mojej pozycji.*

Lady Makbet: *To się chyba nie spełni. Jeśli pan Miki Oshaki opowie księciu wróżby z Lasu Pajęczych Rąk, wtedy dotychczasowe życie nie będzie możliwe. Książę zbierze wojsko i otoczy pałac, by uchronić swoją pozycję przed zagrożeniem. Masz, panie, do wyboru tylko dwie drogi. Jedna – czekać bezczynnie na śmierć z rąk księcia lub zabić go, zostając władcą Zamku Pajęcze Gniazdo. (...) Czyż książę nie zabił poprzednika?*

Makbet: *Książę mi ufa...*

Lady Makbet: *To dlatego, że nie zna tajników twego serca.*

Makbet: *W moim sercu nie ma nic...*

Lady Makbet: *To kłamstwo. (...) Czy książę uwierzy w to po usłyszeniu przepowiedni od pana Mikiego?*

Makbet: *Miki jest moim przyjacielem od dziecka. Nie zrobiłby czegoś tak podłego* [22].

Lady Makbet w filmowej ikonografii Kurosawy funkcjonuje na zasadzie cienia. Taką interpretację narzuca sposób ustawienia postaci. Ujęcia i montaż redukują w kluczowych scenach postać kobiety do głosu spoza kadru, w innych Makbet krąży wokół Lady Makbet – jak ćma zbliża się do nieruchomego punktu jej sylwetki. Zawsze są to jednak sceny wyłączone z realnego czasu i przestrzeni, wyalienowane z fabuły, ponieważ w konfrontacji, starciu postaci o różnym statusie ontologicznym ujawnia się ich nadrealizm. W dialogach tych uobecnia się

w istocie Jungowski cień, dochodzi do konfrontacji treści jawnych z tymi, które pozostają zakryte przed świadomością Makbeta. Cień w tradycyjnej kosmogonii chińskiej to jeden z aspektów jin, żeńskiej zasady negatywnej, cień konotuje także pasywność, głębiny, wilgoć, gnicie i rozkład. W taką symboliczną mgłę wstępuje Makbet już w pierwszych sekwencjach filmu.

Rozmowa Makbeta z Lady Makbet-cieniem odsłania strategię zakrywania prawdziwych motywów, które doprowadzają Makbeta do zbrodni. Impuls zazdrości dał Makbetowi Banko, a rywalizacja jak fala wyrzuciła na brzeg świadomości zatajone wcześniej pragnienie władzy. Makbet alienuje się od własnej emocji – żądzy, którą projektuje na Banka, wypiera mroczną część własnego ja, cień. *Jakiś zły demon mnie opętał* – sugeruje, spoglądając na Lady Makbet, tym samym winą za własne emocje obarczając niesprecyzowaną figurę Innego. *Opór przed zintegrowaniem cienia wiąże się z projekcjami – ponieważ powód do powstania emocji zdaje się niewątpliwie dawać zawsze ktoś inny* [23].

W tym wewnętrznym monologu, który zostaje rozpisany na dwa głosy, zwraca uwagę przede wszystkim proces fałszowania motywów zbrodni – zagrożenie życia, nielojalność przyjaciela i zbrodniczy, podstępny charakter samego księcia stają się motywami zastępczymi. Zbrodnia jawi się dzięki tej manipulacji nie jako możliwość, lecz jako konieczność.

Lady Makbet „wykorzystuje" przywiązanie Makbeta do urojonego wizerunku własnego „ja". *Prawdziwy mężczyzna snuje wielkie plany. Uczyń z Zamku Pajęcze Gniazdo swoją bazę, a następnie przejmij władzę nad krajem. Tak mówi głos z nieba* – twierdzi Lady Makbet, dając Makbetowi bezpośredni impuls do zbrodni. *Dokładniejsza analiza składających się na cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do wniosku, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosownie do tego mogą wywołać coś w rodzaju obsesji – by lepiej rzecz określić – opętania* [24].

Makbet projektuje na Banka swoje pragnienie władzy, na Lady Makbet własne zbrodnicze zapędy. Ale jeśli źródłem projekcji jest osoba innej płci (jak w przypadku Makbeta), cień jest płci przeciwnej, to spotykamy (zdaniem Junga) animę mężczyzny – archetyp, którego autonomia i nieświadoma natura tłumaczy uporczywy charakter tych projekcji. *Cień – o ile ma on charakter osobowy – można przy odrobinie samokrytycyzmu przeniknąć bez większego trudu. Kiedy pojawia się on jako archetyp, natykamy się na te same trudności, co w przypadku animusa i animy; innymi słowy, o ile możliwe jest poznanie względnego zła, które tkwi w naszej naturze, o tyle spojrzenie w oczy złu absolutnemu jest doświadczeniem równie rzadkim, co wstrząsającym* [25]. Być może właśnie ten archetypiczny cień ujawnia się w dialogach z Lady Makbet, która personifikuje najciemniejsze, najgłębsze pokłady nieświadomych, wewnętrznych treści Makbeta. Taki kierunek interpretacji prowokuje to, że Lady Makbet nieuchronnie wskazuje na figurę matki – jest w ciąży za sprawą Makbeta. *Jako największe z grożących mu niebezpieczeństw żąda ona od mężczyzny największych osiągnięć i otrzymuje je, jeśli jest on mężczyzną* [26] – twierdził Jung, uznając animę za zbiorowy archetyp, który od nowa inkarnuje się w każdym dziecku płci męskiej i bywa odpowiedzialny za jego popęd autodestrukcji.

Na tą archetypiczną, mroczną proweniencję Lady Makbet, jej związek ze śmiercią, wskazuje rozbudowanie Szekspirowskiego motywu plamy, skażenia. Lady Makbet nosi w łonie martwe dziecko i umiera w połogu. Szekspirowska

symboliczna plama (urojenie Szekspirowskiej Lady Makbet – zabrudzone krwią ręce, których nie można domyć) tu znajduje kontynuację w jałowym łonie kobiety. Co ciekawe symbolika plamy, skażenia, w filozofii wschodniej odnosi się zawsze do pasji, gwałtownych namiętności. *W klasycznej filozofii indyjskiej (bramińskiej) mówi się o pięciu klesiach; niewiedza, poczucie „jestem" (ego), pragnienie, awersja i przywiązanie do życia* [27]. Wszystkie te pięć przekleństw odnosi się do Makbeta, ponieważ o ile cztery (niewiedzę, silne poczucie ego, pragnienie i przywiązanie do życia) można przyjąć bez zbędnych dyskusji, to *awersja do życia* Makbeta ujawnia się na głębszym poziomie – w podległości, pasywności wobec Lady Makbet. Podległość i pasywność są refleksami śmierci, bo wiążą się z utajonym pragnieniem bycia pochłoniętym przez cień-animę. Dlatego zapewne wstrzymanie, zamrożenie akcji – wskazujące na masochistyczne źródło czynu (zabójstwa Dunkana) staje się elementem poetyki filmu Kurosawy. Zabójstwo księcia poprzedza scena, w której Makbet i jego żona nieruchomieją jak owady pochwycone w pajęczą sieć. Przyzwolenie na projekt Lady Makbet, zabójstwo księcia, jest równoznaczne w wejściem Makbeta w pole śmierci. I być może właśnie ten niebezpieczny, zapalny punkt w naturze ludzkiej – schizofrenicznego napięcia między głodem istnienia i popędem śmierci ujawnia Kurosawa w *Tronie w krwi*. Konflikt zawsze prowadzi do wojny.

I wybucha wojna – realna przestrzeń zostaje wprzęgnięta w przestrzeń wewnętrzną – to chaos, „wściekłość i wrzask" (japońskie ran). Wewnętrzny (pozorny, bo prowadzący do zniszczenia) ruch promieniuje na cały świat przedstawiony. Obraz filmowy występuje z kadrów, ziemia ucieka Makbetowi spod stóp. Czarne chorągwie wyrastają na ramionach wojowników, łopocą na wietrze jak skrzydła jeźdźców Apokalipsy.

Zasłona

Jest to po prostu zwykła historia streszczająca w godzinę i trzy kwadranse główne wydarzenia sztuki Szekspira (....) „Tron we krwi" okazuje się całkowicie pozbawiony napięcia (...) Kurosawa nie zgłębia charakterów i wiele sekwencji jest całkowicie pozbawionych dramatyzmu [28].

Zachodnia krytyka *Tronu we krwi* wiąże się nie tylko z odmiennym w sztuce japońskiej sposobem ekspresji uczuć. *Tron we krwi* to przede wszystkim policzek dla współczesnego zachodniego indywidualizmu, kultury pielęgnującej niepowtarzalne „ja" i bezkrytycznie apoteozującej wolną wolę i samą wolność. Być może dlatego współcześnie przyjęto sądzić, że tragizm Szekspirowskiego dramatu tkwi w tym, iż Makbet ma dręczącą świadomość swojego upadku. Jego umysł trawi gorączka czuwania. Makbet Kurosawy żyje jak w letargu, jest nieczuły i ślepy na własne zbrodnie. Na poziomie tych różnic w XX-wiecznych interpretacjach Szekspirowskiego bohatera osłania się odmienność myślenia Wschodu i Zachodu na temat ludzkiej świadomości. Dla Kurosawy namiętność, chorobliwa żądza wyklucza samopoznanie. Jego Makbet żyje wśród zasłon. Zasłoną jest nie tylko mgła, ale i metaforyczne lustro, które podsuwa mu sobowtóra. Zasłoną jest także maska. Zasłonić znaczy zapomnieć. I sen bywa zasłoną, oczyszcza umysł ze wspomnień. Marzenie senne ma wartość ambiwalentną; otwiera na grozę „przypomnienia", ujawnia wypartą prawdę, ale też ma funkcję

magicznej mikstury, pozwala zapomnieć o przeszłości, a wraz z przebudzeniem nastaje nowe teraz.

Kurosawa w *Tronie we krwi* każe nam śnić sen bez nadziei na przebudzenie, zmusza do spojrzenia za kolejne zasłony, a wraz z ich uniesieniem objawia się to, o czym za dnia nie chcemy pamiętać. Przypominaniu służy pieśń chóru, której wysłuchujemy w prologu i epilogu, a także pieśń zjawy – prządki [29], której Makbet i Banko wysłuchują w lesie: *Marność i jeszcze raz marność... Człowiek – oto jest człowiek! / Pięć żądz nieugaszonych w sobie wciąż rozpala. (...) Tak, doprawdy dziwne jest życie człowieka.*

Pieśni te mają funkcję objaśniania prawdy, ale także podskórnie informują, że wiemy w istocie więcej, niż myślimy, że wiemy. Makbet Kurosawy, co wydaje się brzmieć paradoksalnie, od pierwszej chwili błąkaniny wśród mgieł „wie", dokąd prowadzą drogi w Lesie Pajęczych Rąk. Ma potencjał klasycznego bohatera tragedii, choć nigdy jak antyczny Edyp nie uzyska świadomości własnej przewiny – nie „przypomni sobie" Prawdy, którą i jemu, jak Edypowi, odsłoniła wyrocznia.

Filmowa akcja (historia wyniesienia na tron i upadku) jest tylko marginesem wewnętrznej drogi bohatera, ujawnioną konsekwencją procesu zapominania, jego substancjonalizacją. Dlatego Makbet w pierwszych sekwencjach filmu mówi: *Czuję, jakbym śnił.* Porusza się w świecie sennych wizji (pozornie jest tylko całością), bo żyje krążąc w błędnym kole własnych pragnień, przywiązań i fantazji, w urojonym „ja", w którym nie ma miejsca na pamięć o Prawdzie, na przebudzenie – duchowe scalenie (tożsame z oświeceniem w buddyzmie).

Koło wpisane jest w strukturę filmu na wielu poziomach. Obrazy: Makbeta i Banka szukających drogi, „tańca" napiętej do granic bólu Asaji, rozszalałych koni uparcie poruszających się po okręgu, są wariacjami na jego temat. Ruiny zamku widzimy w pierwszych i ostatnich sekwencjach filmu, podobnie „nawołują się" zdarzenia: Makbet powraca do lasu, do rozmowy z upiorem. Ale nie tylko metaforyka koła jest wykładnią sensów opowiedzianych zdarzeń. Wkraczanie w tę przywołaną przez Kurosawę czasoprzestrzeń ma coś z wędrówki Dantego po spiralnie prowadzących w dół kręgach – do miejsca, w którym czas i przestrzeń nie istnieją, jakby wyciśnięte do ostatniej kropli. Dochodzimy do punktu, w którym gestami Lady Makbet wykaligrafowana jest zbrodnia, do którego uporczywie wracają widma zabitych. Spoglądamy za ostatnią zasłonę, tam gdzie jest tylko ciemność. Później, powracając „na powierzchnię", nieuchronnie dotykamy tych samych miejsc, które mijaliśmy poprzednio. Znowu las. Znowu ruiny zamku. Mgła. A na koniec szum wiatru.

Powiem wam
czym jest to
co sercem zwiecie.
To szum wiatru w gałęziach sosny
namalowanej tuszem [30].

ANETA PIERZCHAŁA

[1] Cytat z filmu *Tron we krwi*. Fragment pieśni (autorstwa Kurosawy) stylizowanej na tekst z teatru nōnucony przez zjawę-prządkę, którą japońscy Makbet i Banko spotykają w lesie.

[2] Por. D. Keown, *Buddyzm*, tłum. T. Jurewicz, Warszawa 1997, s. 113.

[3] Tamże.

[4] Fragm. sztuki *Ukai. Łowca kormoranów*, tłum. W. Lewik, w: A. Nicoll, *Dzieje dramatu – od Ajschylosa do Anouilha*, tłum. H.Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, s. 135.

[5] Na marginesie dodam, że nie tylko religioznawcy; także wybitni zachodni antropolodzy zauważają istotną różnicę Zachodu i Wschodu w podejściu do problemu osobowości. Np. w pracy *Chryzantema i miecz* traktującej o różnicach między kulturą zachodnią i kulturą Japonii Ruth Benedict postuluje czujność wobec kategorii Gestalt, która porządkuje życie człowieka Zachodu i blokuje rozumienie specyficznej mentalności Japończyków postrzegających swoje „ja" niejako polifonicznie, funkcjonujące w różnych kręgach powinności, z których każdy ma swój kodeks postępowania, por. R. Benedict, *Chryzantema i miecz*, tłum. E. Klekot, Warszawa 1999, s. 184.

[6] W. Shakespeare, *Makbet*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 26.

[7] Tamże, s. 41.

[8] *Pajęczy Zamek* – japoński tytuł *Tronu we krwi*. W swojej pracy będę używała obu tytułów. Posłużę się też wymiennie imionami japońskimi głównych postaci i ich odpowiednikami w wersji oryginalnej dramatu Szekspira.

[9] P. Tylor, w: A. Helman, *Akira Kurosawa*, Warszawa 1970, s. 81.

[10] Por. A. Pierzchała, *Wietrzne sny*, „Film", kwiecień 1999, s. 107-108.

[11] S. Weil, *Wybór pism*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 121.

[12] Cytat z filmu *Tron we krwi* (wszystkie wypowiedzi bohaterów podaję na podstawie polskiej listy dialogowej, dostępnej w zbiorach Filmoteki Narodowej).

[13] R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, tłum. B. Mikołajewska, Warszawa 1996, s. 56.

[14] Figura Towarzysza, kogoś, kto obok protagonisty „istnieje" jakimś niesprecyzowanym, rozcieńczonym bytem, i z kim bohater pozostaje w nieuchwytnej zależności, funkcjonuje w strukturze sztuk z teatru nō.

[15] N. Chiaromonte, *Granice duszy*, tłum. S. Kaprzysiak, Warszawa 1996, s. 312.

[16] Por. D. Keown, *Buddyzm*, tłum. T. Jurewicz, Warszawa 1997, s. 65. Prawda o Powstaniu Cierpienia to jedna z Czterech Szlachetnych Prawd, które Budda wyłożył w pierwszym kazaniu.

[17] W. Shakespeare, *Sonety*, tłum. S. Barańczak, Warszawa 1996, s. 159 (Sonet 129).

[18] J. M. Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, Warszawa 1993, s. 15.

[19] A. Kozyra, *Teatr nō w filmach Kurosawy Akiry*, „Japonica" 1996, nr 6, s. 42.

[20] M. Rodowicz, dz. cyt., s.16.

[21] Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 93. Fragment referujący poglądy Radestocka, dotyczący związków między marzeniem sennym a chorobami psychicznymi.

[22] Cytat z filmu.

[23] C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 69.

[24] Tamże, s. 69.

[25] Tamże, s.70.

[26] Tamże, s.74.

[27] E. Fromm, D.T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. M. Macko, Poznań 1995, s. 73.

[28] Kenneth Cavander – cyt. za: A. Helman, dz. cyt., s. 89.

[29] W czasie kręcenia filmu wynikła potrzeba dostosowania postaci trzech wiedźm z *Makbeta* do japońskiego sposobu widzenia duchów i zjaw. W tradycji japońskiej duchy są związane z konkretnymi osobami, które mszczą się zza grobu. Występują także wróżbiarze i przepowiadacze przeszłości, ale w zasadzie nie ma złych duchów istniejących bez motywacji. W japońskiej ekranizacji *Makbeta* zamiast wiedźm występuje starucha – postać ze sztuki nō Kurozuha (Czarny Kurhan). Stamtąd też pochodzi jej chata i charakteryzacja przypominająca maskę Yamauba (starej kobiety z gór obdarzonej nadprzyrodzoną mocą. Starucha w filmie Kurosawy, tak jak bohaterka Kurozuha, cichym i chrapliwym głosem śpiewa o marności świata, wolno obracając koło kołowrotka – A. Kozyra, dz. cyt., s. 41-42.

[30] Tanka, Ikkuyu (1394-1481), cyt. za: M. Melanowicz, *Literatura japońska od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa, s. 29.

Trzy sposoby na Szekspira

PAWEŁ ŁOPATKA

Boskie szaleństwo

Baz Luhrmann, twórca najnowszej wersji ekranowej *Romea i Julii* wizualnie uwspółcześnił dramat, nie dokonując praktycznie żadnych cięć scenariuszowych. Jeśli autorzy ostatnich adaptacji Szekspira – podążając za Kennethem Branaghem – umieszczają akcję dramatów w nieokreślonej strefie czasowej, między końcem XVIII a początkiem XX wieku, Luhrmann zawierzył swym fascynacjom manifestacjami estetycznymi schyłku naszego stulecia.

Miejscem akcji jest słoneczna Verona na wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. Nadmorskim kurortem rządzą dwie rodziny-korporacje. W początkowych scenach filmu widzimy – niczym w telewizyjnej *Dynastii* – górujące nad miastem drapacze chmur z olbrzymimi logo: Montague i Capulet. Introdukcja opowieści jest wzorowana na reportażach telewizyjnych: prezenterka komercyjnej stacji wprowadza widzów w historię. Nawet ona mówi językiem Szekspira. To ważny zabieg: już od pierwszych sekund wszystko, co zobaczymy, musi być komunikatywne. Film jest skierowany głównie do młodej widowni. To ona najszybciej reaguje na zmieniające się kanony estetyczne, ona chłonie coraz to nowe sposoby komunikacji w kinie. Sukces komercyjny *Romea i Julii* w jakimś sensie przypomina zbiorową fascynację *Pulp Fiction* Quentina Tarantino, gdzie wszystko, co ryzykowne i niedookreślone stanowi o wartości kinowego języka. Także Luhrmann poszukuje niekonwencjonalnych metod przekazu, o czym świadczy poprzedni jego obraz, cieszący się dużym powodzeniem, *Roztańczony buntownik*.

Kluczem estetycznym jest zderzenie poetyckiej frazy Szekspira ze współczesnością, która (podobnie jak w *Roztańczonym buntowniku*) jawi się jako przesadzona, ostentacyjnie dekoracyjna.

Młodzież reaguje na nowe odkrycia w modzie najprędzej, ona więc też najszybciej dostrzeże różnice dzielące rodziny magnatów finansowych, obserwując ich stroje, styl. Ściślej – styl ich świt. Capulet boys i Montague boys różnią się zasadniczo. Pierwsi noszą wyrafinowane stroje projektu włoskiej pary Dolce & Gabbana: pikowane, czarne lub ciemnoczerwone kamizelki eksponujące ramiona pokryte tatuażami, czarne, podkreślające muskulaturę spodnie i kowbojskie buty na okutych srebrem obcasach. Wszyscy mają czarne włosy i bródki *goatee*. Któryś na wygolonej czaszce nosi tatuaż. Przypominają *Latin lovers*, ale ich image ma w sobie coś jednoznacznie agresywnego, nie-erotycznego. Chłopcy Montekich noszą modne kilka sezonów temu (wciąż aktualne w południowych kurortach) koszule w papuzich kolorach i fryzury z minionej dekady. Mogą uchodzić za sympatycznych „chłopców z sąsiedztwa": to raczej grupka znudzo-

nych chłopców niż szukająca zaczepki banda. Outsider Romeo ucieka spod opiekuńczych skrzydeł rodziców. To poeta – nieustannie zapisuje coś w notesie. Wizerunek Romea nie budzi wątpliwości: grający go Leonardo DiCaprio – boski Leo, do którego wzdychają tysiące nastolatek, ma w Hollywood opinię awanturnika. Szalony, młodzieńczy DiCaprio zapisujący frazy Szekspira natychmiast zyskuje sympatię widza. Aktor nosi w filmie swoją „codzienną", romantyczną fryzurę. Blond czuprynę rozwiewa mu wiatr. Ubiera się w jedwabne koszule w stylu hawajskim. Oto kolejna możliwość dla reżysera, by zadziałać prostym znakiem estetycznym: po scenie miłosnych wyznań Romeo zakłada niebieską koszulę w ostre, kwieciste wzory, z płonącym sercem na gorsie. Serce – miłość. Widz nastawiony na odbiór komunikatu przez znak nie jest zmuszony wsłuchiwać się w nie zawsze wszak lekkostrawny język.

Serce gorejące, a także niezliczone wyobrażenia Chrystusa i Madonny stwarzają przestrzeń estetyczną *Romea i Julii*. Kadry są ich pełne. Nadmiar religijnych wizerunków, dewocjonaliów niemal wylewa się z ekranu, jakby nie potrafiąc znaleźć sobie dość miejsca. Baz Luhrmann wykorzystał modną estetykę Eurotrash – estetykę przesady, nadmiernej ornamentacji. Święty kicz i kicz najbardziej trywialny: obrazki z Matką Boską, Chrystusem-przewodnikiem, słodkie aniołki, pozłacane elementy wystroju wnętrz, ozdobne breloczki do kluczy, szklane „śniegowe kule", trójwymiarowe pocztówki w ostrych kolorach... Cukierkowo połyskliwy schyłek wieku... Luhrmann filtruje to wszystko, znajdując dla filmu precyzyjnie konstruowaną rzeczywistość – elementy, które przez najprostsze skojarzenia przywołują włoskość, południowość i ostatnią modę. W logo reklamowym *Romea i Julii* również wykorzystano płonące serce – znak i symbol, który pojmie każdy, także ten, kto nie zna tragedii Szekspira. Krwiście czerwone serce jakby unosi się nad całą historią, organizując kompozycję kolorystyczną

kadrów. Podobnie – Madonny i wizerunki Chrystusa. Tuziny świętych figurek na ołtarzyku w panieńskim pokoju Julii pełnią ważną funkcję – trudno u schyłku wieku wyobrazić sobie zdewociałą nastolatkę, jednak zgodzimy się, że kicz obecny jest ostatnio nie tylko w modach odzieżowych.

Luhrmanna intryguje wrażliwość *camp*, czemu dał wyraz we wspomnianym *Buntowniku*. Jeśli jednak w tamtym filmie owe manieryczne, nadęte gesty były ściśle przyporządkowane scenerii konkursów tańca (kwintesencja emfazy i kiczu) – w *Romeo i Julii* mocno nacechowana myśleniem *camp* jest jedynie scenografia. Aktorzy grają z żarliwością, ale serio, bez charakterystycznego dla zachowań *camp* patosu, nie dając się porwać oczywistej atrakcyjności Szekspirowskiej frazy. Prawdziwie *campy* jest właściwie tylko Niania Julii – jakby żywcem wyjęta z wczesnych obrazów filmowych Johna Watersa, fizycznie przypominająca transwestytę Divine; przesadnie umalowana, ubrana we wściekle czerwoną garsonkę, mówiąca z włoskim czy hiszpańskim zaśpiewem.

Czy film Luhrmanna jest opowieścią w stylu *camp*? Jeśli przyjmiemy, że można wyróżnić pewne cechy takiego stylu – nadmiar, emfazę, brak powściągliwości, skupianie uwagi na dekoracyjnym detalu – gołym okiem widać, że reżyser podążył w tym właśnie kierunku. Jest to jednak wrażliwość *camp* przefiltrowana, współczesna, rzec można – unowocześniona. *Camp* z dużym poczuciem humoru na własny temat – z wdziękiem, już bez narcyzmu. Reżyserowi udało się znaleźć łącznik między teatralnym Szekspirem a bazującą na *camp*, a więc mocno steatralizowaną estetyką kostiumu i detalu. Teatr pojawia się zresztą w filmie dosłownie. Miejscem spotkań Montague boys jest ni to muszla koncertowa, ni to scena teatralna nad morzem. W tylnej części owej estrady widzimy wielką wyrwę – jakby symbol tragedii pary kochanków. Zniszczone teatrum nad oceanem jest znakiem rozpadającej się współczesności i teatralnego rodowodu opowiadanej historii. Uważny widz dostrzeże inne jeszcze „dotknięcie" Szekspira: któryś z klubów (kino?) na nabrzeżu nosi nazwę Globe Theatre.

Współczesna wersja tragicznych dziejów Romea i Julii jest przesiąknięta współczesnością. Dolce & Gabbana, rewolwery z kiczowato zdobionymi kolbami, westernowa muzyka towarzysząca bójce Montekich i Capuletów... Spektakularny, jak z najlepszych filmów akcji, wybuch stacji benzynowej. Rodzice Romea w kosztownej limuzynie. Benvolio i Romeo w klubie bilardowym. Symbole zakochanych – czerwone serca, ogromny napis „L'Amour" na ścianie jakiejś budowli. Odrapane budynki, zaśmiecona plaża, muszla teatralna nad oceanem... – to świat Montague boys. W kontraście – eklektyczny, zaprojektowany z nonszalancją schizofrenicznego cukiernika pałac Capuletów, w którego wnętrzu na centralnym miejscu wisi, oprawne w złote ramy, kolosalnych wymiarów płótno przedstawiające Matkę Boską. W całym tym przepychu stroje Julii są skromne, niemal zwyczajne. Claire Danes, aktorka nie obdarzona nieprzeciętną urodą, to raczej „dziewczyna z drugiego planu". Równie wiarygodna byłaby w sitcomie albo rodzinnej produkcji klasy B. Młody widz chce się identyfikować z bohaterami i Luhrmann zapewnia to w stu procentach. Znów spiętrzenie elementów *camp* – na balu u Capuletów przebrany za kabaretową divę (mini, srebrny stanik, buty na wysokich obcasach, biała peruka) Mercutio na schodach tańczy i śpiewa *Young Hearts Run Free*; towarzyszy mu grupa tancerzy w kamizelkach z fioletowo-różowej lamy. Znaki, kody... Julia ma przyczepione do kostiumu białe skrzy-

dełka. Niewinność i niejasne przeczucie śmierci. Ona i Romeo w swojej stylizowanej kolczudze wyglądają jak jakaś oleodrukowa wizja pożegnania. Rycerz i anielica – zakochani, lecz skazani na rozłąkę. Romeo połyka tabletkę (czyżby Ecstasy?), na której również widnieje czerwone serduszko. Srebrno-błękitne tonacje kadrów z neonowymi krzyżami zmieniają się w narkotyczny szał techno party. Halucynacje? Romeo spotyka Julię w kuriozalnej łazience, gdzie pośrodku ustawiono ogromne akwarium pełne rybek w dzikich kolorach – jakby żywcem wzięte z tandetnych, trójwymiarowych pocztówek z lat siedemdziesiątych. Można by w nieskończoność wyliczać wizerunki i kody estetyczne, z których Luhrmann wykreował tę historię. W pokoju Niani nie brak nawet obrazu przedstawiającego stojącego na wzgórzu jelenia... Obrączka ślubna jest wprawdzie srebrna, ale masywna, ciężka, ozdobiona modnym czarnym wzorem (dopiero później zobaczymy inskrypcję na wewnętrznej stronie pierścionka, archaicznie brzmiące: „I love Thee")... Statua Chrystusa w strugach deszczu, Madonna zdobiąca rewolwer Romea, wypchane głowy jeleni w hallu pałacu Capuletów, półki z lalkami i kapliczka z trzema aniołkami w buduarze Julii, świecące niebieskie krzyże... Rozbuchany kicz. Przesada. Drapacze chmur, odkryte sportowe samochody, mroczne zaułki, przepych i tandeta... Na końcu widzimy Julię z lilią w dłoni, leżącą w otoczeniu Madonn i świec, w złotej poświacie. Wyrafinowany film Baza Luhrmanna, ilustrowany muzyką Nellee Hoopera i Craiga Armstronga (współpracowników słynnej grupy Massive Attack), a także, między innymi, Cardigans, Garbage i Des'ree (napisana specjalnie dla filmu piosenka *Kissing You* jest wykonywana na balu przez piosenkarkę wystylizowaną na Billie Holiday), odwołuje się głównie do wszystkiego, co znane, gotowe, odkryte albo przeżute przez kulturę pop. Miesza stylistyki muzyczne (z jednej strony nowa wersja *When Doves Cry* autorstwa Prince'a, z drugiej śpiewana przez Leontynę Price aria z *Tristana i Izoldy* Wagnera), odświeża *camp*, dowodząc, że estetyka ta nie zawsze bywa trywialna. Co więcej, pokazuje, że mówiąc językiem kiczu, czy nawet nurzając się w kiczu, można być wiarygodnym w opowiadaniu o ludzkich dramatach. Tragedia miłości nie musi być ponura i nudna – zdaje się mówić reżyser. Ale historia *Romea i Julii* to nie tylko spiętrzenie atrakcji wizualnych. Pod współczesną nam „skórą" opowieści odkrywamy żarliwość i pasję, której nie zdoła ukryć ani suknia ze złotej lamy, ani niby-sadomasochistyczny uniform. Być może to właśnie stanowi największą wartość filmu Baza Luhrmanna.

Pytania

Sposób na Ryszarda Ala Pacino jest próbą przyjrzenia się fenomenowi twórczości Szekspira i percepcji jego sztuki. Oryginalny tytuł obrazu – *Looking for Richard* (*W poszukiwaniu Ryszarda* albo *Szukając Ryszarda*) – w bezpośredni sposób mówi o terenie zainteresowań amerykańskiego aktora.

W pierwszych kadrach oglądamy pejzaże wielkiego, nowoczesnego miasta, skontrastowane z ascetyczną sylwetą kościoła. Ten prosty zabieg zawiera istotne treści. Miasto – metropolis i symbol współczesności, a w nim neogotycki kościół nawiązujący architekturą do czasu przeszłego. Kościół pełni funkcję łącznika między uduchowioną tradycją i anonimową nowoczesnością, jest znakiem wzno-

szenia się ku górze, aspirującej duszy, i jednocześnie w swej formie łączy estetyki dwóch światów. Z offu słyszymy: *...jesteśmy tkanką, z której sny powstają*; ta krótka introdukcja zawiera coś onirycznego – sen o pustce, z której ma się wyłonić wymarzony przez reżysera kształt filmowy historii Ryszarda III. Z szekspirowskich snów rodzi się zamysł reżyserski, pojawiają się aktorzy i – niejako samoistnie, znikąd wyłania się mroczna historia o zbrodni.

Pacino zadaje najprostsze pytania. Dlaczego grać Szekspira? Dlaczego robić filmy oparte na jego dziełach? Czy Szekspir w ogóle jest nam jeszcze potrzebny? Film składa się z różnych planów znaczeniowych; toczy się na różnych poziomach abstrakcji. Reżyser przeprowadzający sondę uliczną, rozmawiający z angielskimi specjalistami od Szekspira, szukający odpowiedniej scenerii wątpiący w sens przedsięwzięcia, zagubiony... Druga, nieco mniej interesująca sfera filmu to sceny z *Ryszarda III*: powstający lub gotowy materiał, pokazywany równolegle ze skomplikowanym procesem twórczym.

Co mówią o poecie zagadnięci przez Pacino przechodnie? *Jest nudny. To świetny towar eksportowy. Któryś z banków umieścił wizerunek Szekspira na hologramie swojej karty kredytowej. Szekspir... bełkotliwy...* Ale także: *Nie mamy uczuć. Szekspir powinien być w programie szkolnym*, bo *nie mamy uczuć... gdybyśmy mieli uczucia, nie byłoby tyle przemocy* – mówi jedna z osób. Początek pracy nad filmem jest – jak twierdzi reżyser – próbą zbliżenia się do uniwersalnego charakteru dzieła Szekspira.

W części zatytułowanej *The Play* („sztuka" i „gra") Al Pacino rozpoczyna od analizy dramatu. *Akt pierwszy opowiada o chorym królu i o tym, jak wszyscy krążą wokół niego.* Pacino zatrzymuje się nad jedną z licznych gier znaczeń: „sun of York" („słońce Yorku") i „son of York" („syn Yorku"). Wyjaśnia, że *słowem kluczowym jest na początku „niełaska"*. Widz – jak sądzi Al Pacino, jest to widz pełen kompleksów na temat Szekspira – zostaje wrzucony w mroczny świat od razu, bez zbędnych ceregieli. Wszak Szekspir tworzył doskonałe, gotowe scenariusze filmowe: *Ryszard III* jest w swych treściach na wskroś współczesny.

Odczytywanie i interpretowanie Szekspira nastręcza wielu trudności – szczególnie w kontekście amerykańskim. *Co staje między nami, Amerykanami, a Szekspirem, co stanowi problem?* – pyta reżyser i natychmiast odpowiada: *Poczucie niższości wobec sposobu, w jaki grają go Anglicy.* Według Johna Gielguda może to wynikać z faktu, iż: *Może* (Amerykanie – P.Ł.) *nie czytają tyle, co my.* Al Pacino twierdzi, że czytelnicy bądź widzowie teatru Szekspira gubią się w archaicznych zwrotach, lecz jednocześnie dodaje: *rapperów też trudno zrozumieć – trudno, dopóki nie dostroisz uszu.* Al Pacino dokonuje jeszcze jednego, dość banalnego – jak można by sądzić – odkrycia: fenomen Szekspira polega między innymi na tym, że jest on znany, a przecież właściwie nie czytany, bo... *rzadko coś w telewizji pokażą.* Bez telewizji, bez mediów trudno wczytywać się w zapomniane frazy i zwroty – sugestia ta jest sprytnym chwytem – oto teraz bez wysiłku możemy obcować z Szekspirem dzięki prostym zabiegom reżysera. Bowiem jego wizja musi być nade wszystko nieskomplikowana. Pokazując Vanessę Redgrave, która stwierdza, że poezja Szekspira to *...prawdziwa muzyka – pojęcia i uczucia były wtedy zawarte w słowach*, Al Pacino jest pełen pokory. Właśnie pokora w potraktowaniu tematu jest jednym z największych atutów reżysera. Widz wsłuchuje się w skomplikowany język i piętrowe relacje między bohaterami wspólnie z opowiadającym historię twórcą. Ujmujące jest to, że reżyser nie ma gotowej recepty na temat, próbuje mu się przypatrywać, zapisując niemal całą drogę twórczą.

Wróćmy jednak do rytmu i melodii *Sposobu na Ryszarda.* Al Pacino próbuje wczuć się w Szekspirowskie rytmy, dotykając różnych aspektów tematu. Odwiedzając Stratford, z dziecinną radością i zarazem z powagą oznajmia: *Szekspir urodził się w tym łóżku.* W części filmu zatytułowanej *Getting in deeper* (*Wgłębiając się*) pada kolejna istotna kwestia: *Niewielu aktorów* (teatralnych – P.Ł.) *mówi głośno, potrafiąc jednocześnie zachować wiarygodność. Mikrofon umożliwia mówienie cicho.* Film, jak sądzi Al Pacino, ułatwia dotarcie, a z pewnością zbliżenie się do prawdy wewnętrznej aktora i – w konsekwencji – pra-

wdy sytuacji. Operując zbliżeniem, kino umożliwia wsłuchanie się w napięcia między aktorami, postaciami dramatu. Król Ryszard III to w interpretacji Pacino indywiduum podejrzane, człowiek mały, podły, ale obdarzony niezwykłą charyzmą czy nawet perwersyjnym czarem. Oto jeden ze sposobów na przedstawienie potwora, wcielenie zła. Al Pacino kręci swego *Ryszarda* we wnętrzach historycznych bądź ewokujących chłód średniowiecznych murów (na przykład kościelna dzwonnica). Bez ornamentów scenograficznych, efektów specjalnych – bez atrakcji. Historia ludzkiego monstrum dzieje się w aktorach i stwarza wyłącznie poprzez nich. Sceny fabularne są zimne i mroczne, lecz takimi czynią je przede wszystkim skupieni, oddani sprawie wykonawcy – nie zaś praca kamery czy oświetlenie.

O sile *Sposobu na Ryszarda* stanowi prostota. W rozmowie z Pacino Peter Brook stwierdza: *Obsesyjne trzymanie się tekstu stanowi wielką przeszkodę, a Amerykanie mają do tego skłonność ze względu na swoje kompleksy wobec Anglików. Nie trzeba trzymać się tekstu, trzeba jedynie dobrze rozumieć, co wyraża.* Starając się dotknąć uniwersalizmu Szekspira przez przyjrzenie się tradycji wystawiania jego dzieł, Al Pacino jedzie do Globe Theatre i jednocześnie szuka punktów stycznych wyobraźni dramaturga z naszymi czasami (Buckingham przypomina według niego ludzi związanych z aferą Contras). Ciągłe mieszanie nastrojów – pokazywanie ciemnej historii zbrodniarza równocześnie ze współczesnymi wnętrzami i wypowiedziami angielskich specjalistów od Szekspira – nadaje całości refleksyjny rytm. Sceny dramatu wplecione w te bezwstydnie uczciwe rozważania nad tajemnicą zjawiska zyskały niezwykłą siłę, ponieważ aktorzy nie są *larger than life*. Pacino obsadził wprawdzie gwiazdy – Wynonę Ryder, Kevina Spacey i Aleca Baldwina, nie upudrował ich jednak ani upiększył, a raczej obnażył. Nasycone emocjami acz nigdy emfazą sceny są intrygujące, gdyż obok przekazu idei Szekspira znajdujemy w nich poszukiwania aktorów, zmagania z wielością znaczeń. Swoista nieatrakcyjność nie kończącej się „próby" czyni *Sposób na Ryszarda* wypowiedzią istotną i nowatorską. Ale też – jak powiedzieliśmy – Al Pacino stawia na prostotę i czystość myśli; nie koncypuje, a wsłuchuje się w swego bohatera. Ma wątpliwości. Z całą odwagą filmuje nawet moment kryzysowy. Kiedy wszystko wymyka mu się spod kontroli, histerycznie krzyczy: *Nie chcę już tego filmu – chcę być królem!*

We krwi zabrnąłem, że grzech z grzechu rośnie... Opowieść o obsesji, chorobie zbrodni, która wsysa wszystko, co napotka na drodze. Oto, co sądzi o *Ryszardzie III* Vanessa Redgrave: *Szlachetne idee, traktaty, dyplomacja... Szekspir mówi nam, że pod tym wszystkim kryje się coś zupełnie przeciwnego. Prawda jest taka, że ludzie u władzy gardzą wszystkim, co obiecują, wszystkim, co przyrzekają. O tym właśnie opowiada ta wspaniała sztuka.* I kolejna interpretacja, tym razem znawczyni twórczości Szekspira: *W pewnym sensie sztuka ta mówi o odkrywaniu przez Ryszarda granicy przyzwoitości, granicy której* (zwykli – P.Ł.) *ludzie nie przekroczą.* Charyzmatyczny i gubiący się w kabotyńskiej żądzy władzy król-morderca i odkrywający w sobie nowe możliwości aktorskie charyzmatyczny Al Pacino. Reżyser stosuje jeszcze jeden trafny chwyt inscenizacyjny: jeśli *Ryszard to człowiek, który nie może znaleźć miłości*, to ten film-brudnopis, reportaż z realizacji traktuje o zmaga-

niach i poszukiwaniach artysty. Dzięki temu zabiegowi Pacino odziera postać Ryszarda z literackości. To nie szekspirowski mit, a żywy, zatracający się i zatracony w nienawiści człowiek. Al Pacino zagrał swą rolę ze skupieniem, organicznie i bez cienia pretensjonalności, która nierzadko zdarza się kontynuatorom tradycji Oliviera. *Sposób na Ryszarda* to jedna z ciekawszych, bardzo osobista wypowiedź wielkiego aktora.

W początkowej części filmu Pacino zastanawia się, dlaczego *Ryszard III* jest najpopularniejszą (wystawianą częściej niż *Hamlet*) sztuką Szekspira. Pytanie pozostawia bez jednoznacznej odpowiedzi, jakże jednak intrygująco usiłuje zbliżyć się do tajemnicy.

Atlas człowieczy

Zupełnie odmienne widzenie wrażliwości Szekspira zaproponował w roku 1991 Peter Greenaway. Jego adaptacja *Burzy*, zatytułowana *Księgi Prospera*, to być może najbardziej jak dotąd zmysłowe potraktowanie tematu. Zafascynowany tematem rozpadu i śmierci artysta znalazł w dramacie idealnie dla swej wrażliwości skrojony scenariusz, który przetworzył i poszerzył, by opowiedzieć o cyklach stwarzających ludzkie istnienie. Klamrą uczynił intensywny dźwięk i obraz kapiącej wody. Z wody wyłaniają się kolejno tytułowe księgi – zapisy ludzkiej myśli i kreacji, werbalno-obrazowe rejestracje zmysłów. Stary król (John Gielgud) otoczył się niezliczonymi księgami o rzeczach ludzkich i boskich. Greenaway kolekcjonuje świat i zamyka go w ścisłych, chciałoby się rzec: matematycznych porządkach. Księga wody – księga mórz, oceanów, kanałów, strumieni i wodospadów w *nieprzemakalnej oprawie, co straciła barwy*. Zbliżenie na papier czerpany i pióro... Wielokrotnie powtarzane i powracające echem „bosman" zmienia brzmienie i melodię – Greenaway wsłuchuje się nie tyle we frazy, ile pojedyncze słowa. Oglądamy kilka obrazów nakładających się w kadrze, na przykład: na pierwszym planie twarz Prospera, na drugim pióro i papier. Obraz burzy na początku opowieści jest bardzo teatralny – kolosalnych rozmiarów budowla (pałac? kościół?) z amfiladą krużganków, a w centrum basen, niby początek wszechrzeczy. *Księgi Prospera* układają się w alegorię ludzkiego żywota, od narodzin do wieku dojrzałego, starości, śmierci i rozkładu – wieczny cykl, bez początku ani końca. Oglądając film po raz drugi, pomyślałem, że dzięki tej – płynnej czy przepływającej – konstrukcji można z nim obcować, zaczynając w dowolnie wybranym momencie – zarys fabularny zgubi się wówczas, to jasne, jest wszak w tych *Księgach* coś hipnotycznego, magicznego... Coś, co pozwala raz po raz zatopić się w niezwykłej urody obrazach.

Greenaway otwiera przed naszymi oczami następne tajemnice. W części zatytułowanej *Księga luster* z ekranu sączy się czysta metafizyka – oto odbicie wody w zanurzonym w niej lustrze. Woda płynna i woda zatrzymana... Jest w tym obrazie coś pierwotnego: pierwsi mieszkańcy Ziemi zapewne szukali swoich odbić w wodnej tafli... Napięcie burzy zagęszcza się: przy dźwiękach ekstatycznej muzyki Michaela Nymana mały chłopiec na huśtawce sika do basenu. Bezwstyd i niewinność. Chłopiec to jedno z trzech wcieleń Ariela. Jest jeszcze wyrostek i mężczyzna. Gdy pojawiają się razem, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ich ramiona i nogi wyrastają z jednego ciała... Ariel – początek i koniec drogi.

Ariel – trzy osoby boskie. Metafora i alegoria życia doczesnego i wiecznego, jak cała ta senna opowieść. Wszak świat ze snów jest utkany...

Tłem dla napisów początkowych jest, filmowana w jednym ujęciu, baletowa celebracja podawania ksiąg przez jednych tancerzy następnym. Przypomina to (inaczej, rzecz jasna, zrealizowany) pomysł Zbigniewa Rybczyńskiego z wideoklipu duetu Pet Shop Boys *Opportunities*, gdzie dwaj mężczyźni bez końca podają sobie przedmioty. U Rybczyńskiego była to nie kończąca się sekwencja jakby przekazywania pałeczki w sztafecie, tyle że toczyła się zarówno w pionie, jak i w poziomie kadru. Tutaj widzimy wolno przesuwający się ludzki korowód. Kamera odkrywa kolejne mroczne amfiladowe wnętrza. Niemal cały film ma zwolniony, kontemplacyjny rytm (acz nie brak w nim scen krótkich, gwałtownych). Greenawayowski Szekspir również jest utkany ze snów: przywodzi na myśl perski dywan z precyzyjnie nakreślonym wzorem organizującym ornamenty – jak w matematycznych zbiorach albo w systemie naczyń połączonych, gdzie wszystko z wszystkim znajduje konieczne relacje.

Stary Prospero kroczy przez kolejne pokoje wielkiej alegorii, którą sam stwarza i która jest jego kosmosem. Uniwersum. Wszystko rodzi się z wody. Wszystko początkuje starzec – demiurg. Jeśli uważnie wsłuchać się w materię dźwiękową *Burzy*, można usłyszeć, że głosy większości (złudzenie?) postaci na wyspie Prospera brzmią jak warianty głosu Gielguda. Prospero jest każdym i każdy jest Prosperem... W dialogach mędrca z Mirandą (Isabelle Pasco) zastosowano nałożenie głosów męskiego i kobiecego, czego efektem jest fraza androgyniczna, pozapłciowa. Siłę androgyne Greenaway wykorzystał również kreując swego Kalibana: postać odtwarza choreograf i tancerz (Michael Clark), którego nagość nie jest tu ani seksualna, ani sensualna, lecz androgynicznie pierwotna.

Sny... Miranda śni o nimfach, które porywają tonących. Filmowane przez szybę wielkiego akwarium, oświetlone z góry syreny wyglądają jak z płócien Arnolda Böcklina. Malarskich fascynacji reżysera znajdziemy w *Księgach* więcej: martwe natury wzorowane na dziełach flamandzkich mistrzów z XVII wieku; wizja śpiących, nagich żeglarzy – kopia *Tratwy Meduzy* Géricault; kadry przedstawiające rozmowy Prospera i Mirandy na tle łanów dojrzałych zbóż przywołują na myśl płótna Fredericka Leightona; chłodna, zalewana przez wodę grota Kalibana to znów skojarzenia z wyobraźnią Böcklina... Jest nawet – przedstawiona w nieco innej perspektywie – *Lekcja anatomii doktora Tulpa* Rembrandta. Rozbuchana („ekstrawagancka" według niektórych) fantazja Greenawaya nie składa się jedynie z olśniewających przestrzennych imitacji dzieł malarskich. Można by rzec, iż pewne „wypożyczone" obrazy-znaki raczej organizują obszar poszukiwań reżysera na temat misterium życia, niż działają jako poetyczny ornament. Film angielskiego artysty jest czymś więcej niż popisem bibliofila, konesera sztuk pięknych, erudyty. To próba kodyfikowania świata doznań pozaintelektualnych przez przywołanie rzeczywistości sennej – nierzadko realności tworzonej z wyobrażeń archetypowych. *Księgi* są jakby relacją śniącego ciała. Relacją, której autor to nie tylko kronikarz zdarzeń, ale także – a może nade wszystko – rejestrator zapachów, sekretnych meandrów owych zdarzeń.

Jeśli na ekranie płoną dziesiątki świec – czujemy kościelną aurę sali, która staje się coraz bardziej duszna. W grocie Kalibana zapach omszałych kamieni

i szlamu... W scenie z rodzącą wiedźmą Sykoraks – zapach przesiąkniętych potem prześcieradeł. Świat, który kreuje Greenaway-erudyta estetyczny, niełatwo ujmować analitycznie. Kosmos ten, tworzony według niemal naukowych metod, jakby nie godzi się być odbierany według ścisłych reguł i to, jak sądzę, stanowi o jego wartości. Można by oczywiście próbować stosować tu akademickie sposoby – lecz czy nie zginie gdzieś wtedy ów czar, poezja...

Greenaway ukazuje przeobrażenia świata zwierzęcego w człowieczy i – jednocześnie – próbuje dotykać zagadki przepływania czasu. Robaki, owady, ptaki i ssaki – z drugiej strony narodziny, powab młodości, melancholia starości i śmierć. Poród Kalibana, a potem lazaret, ranni, wanny pełne krwi i trupy. Pałac Prospera jawi się jako świat wspomnień albo antycypacji „przyszłych wspomnień". Wyrafinowany plastycznie wideoklip? Wspomniałem o teledysku Pet Shop Boys,

tymczasem od niedawna (1998) wizje mrocznego „teatrum życia" znajdziemy w wideoklipie amerykańskiej grupy Smashing Pumpkins – *Ava Adore*. Greenaway nie jest źródłem inspiracji li tylko twórców promocyjnych filmików muzycznych. Jego fascynacje brzydotą i rozpadem widać także w propozycjach telewizji muzycznych sprzed paru lat. Greenaway – podobnie jak artyści związani z MTV, acz niewątpliwie bardziej radykalnie i konsekwentnie – jest zbieraczem czasu, znaków i zdarzeń. Jest również kolekcjonerem wizualnych atrakcji, które oscylują między wielką sztuką i abominacją. W kinie ostatnich lat bodaj tylko on uczynił sztuką scenę zbiorowego gwałtu (*Dzieciątko z Macon*). Jeśli w *Księgach Prospera* bez wstydu ani zażenowania pokazuje ludzkie wydzieliny, mocz, kał, wymioty, to z pewnością nie czyni tego dla efektu. W *Księgach* nieustannie mówi: *Nic, co ludzkie nie jest mi obce*. Być może właśnie z tego powodu jego sztuka jest przez niektórych odrzucana. Bezwstyd i swoista bezceremonialność w podejściu do tematu śmierci i rozkładu estetyzuje w trudną do nazwania, organiczną frazę.

Obcowanie z *Księgami* jest jak czytanie książki albo oglądanie albumu z malarstwem – także dlatego, że Greenaway zastosował tu charakterystyczną dla swego kina zasadę osi symetrii. Każdy z jego precyzyjnie skonstruowanych obrazów ma idealnie proporcje: kadry są wyważone w najdrobniejszych szczegółach – jak we wczesnych filmach Antonioniego. Greenaway stworzył tu kino g l o b a l n e – misternie utkane z innych dziedzin sztuki (balet, animacja, animacja komputerowa, morphing), których początek znajdujemy przede wszystkim w teatrze. Jeśli w teatrze, to w myśleniu Szekspira. Trójwymiarowość świata, w którym świat rodzi się z ksiąg i na księgach kończy (w finałowej sekwencji oglądamy rytuał zamykania ksiąg, przy wtórze przyspieszonej, ekspresyjnej muzyki Nymana), wydaje się trafnym sposobem na dotknięcie przestrzeni Szekspirowskiej – Greenaway jedynie pozornie daje się uwieść atrakcyjnym wizjom i dźwiękom. Przekłada *Burzę* na język pozaracjonalny. *Księgi Prospera* to wielki sen: majaczenia tęskniącej za idealną formą duszy artysty. Innego niż wszyscy, szalonego interpretatora wyobraźni Williama Szekspira.

Jest w dziele Greenawaya księga koloru – być może najbardziej abstrakcyjnego obok muzyki zjawiska. Księga rozpoczyna się i kończy na czerni. Jak noc przechodząca w dzień i potem znów w wieczór. Początek i koniec. Pomiędzy – tygiel rzeczy poszukujących kierunku, melodii i znaczeń. Burza duszy i ciała. Burza Williama Szekspira.

Trzej artyści, trzy odmienne wizje Szekspirowskich idei. „Racjonalny", metodyczny w podejściu do rzeczy Al Pacino. Eksperymentujący z estetyką dogasającego wieku Luhrmann. Zmysłowy filozof Greenaway... Jakże inne to światy. Jakże odmienne od najnowszej adaptacji Kennetha Branagha – olśniewającego *Hamleta*... Wszyscy dowodzą, że wieczny Szekspirowski sen nigdy się nie skończy. Jest aktualny tak długo, jak długo zechcemy wsłuchiwać się w pytania Szekspira i wierzyć, że przestrzeń i czas to jedynie kategorie umysłu.

PAWEŁ ŁOPATKA

Rosencrantz i Guildenstern nie żyją Toma Stopparda

Świat dopowiedzeń, cieni i niedopowiedzeń

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

– Kim jesteś? – ze zdziwieniem zapytał Człowiek.

– Cieniem – odpowiedziała mu dziwna postać.

– A kto to jest Cień? – Człowiek zdziwił się jeszcze bardziej.

– Cień to Ty, ale niepełny. Jestem Tobą, ale nie w całkowitym Twoim wymiarze, choć jednocześnie każdego, kto na mnie patrzy, odsyłam do pełni, jaką Ty jesteś... Choć nie posiadam wszystkich Twoich szczegółów, to jednak ten, kto patrzy na mnie, może z mojej postaci wyczytać, dowiedzieć się wszystkiego o Tobie... Wskazuję sobą na całość Ciebie, mój pełny, całkowity wymiar, który przecież tak naprawdę już ja w sobie noszę... Kto ujrzy mnie, ten ujrzy Ciebie... To, co w Tobie rozsypuje się na drobiny i szczegóły, na których Ty sam i inni skupiacie wzrok, nie potrafiąc połączyć ich w całość – ja w sobie jednoczę i scalam w pełny obraz Twojej osoby. Każdy, kto na mnie patrzy, może zobaczyć Twój inny wymiar, głębię, którą tylko ja objawiam.

Ale Ty musisz uważać, żeby nie stać się cieniem, bo dla Ciebie to śmierć... A dla mnie – być cieniem cienia, byłoby nie do zniesienia... Ty musisz istnieć w swej całości, abym ja mógł istnieć w mojej – stwierdził Cień [1].

Cień dla Stopparda jest niedopowiedzeniem znaczeń, ale jednocześnie owo niedopowiedzenie ma prowadzić ku właściwym płaszczyznom, pełnemu wymiarowi.

Brak pamięci jest przekleństwem Rosencrantza i Guildensterna. Nie pamiętają, że to już było! Nie umieją w żaden sposób skorzystać z podpowiedzi, które otrzymują od samego początku historii dziejącej się na naszych oczach.

Stoppard buduje dzieło wieloznaczne, jak wieloznaczny jest *Hamlet*.

Kluczem do interpretacji współczesnego dramatu staje się dzieło Szekspira, które tu zostaje odwrócone. *Hamlet*, teatr, las, dzieło literackie w interpretacji filmu, jak również dramatu, odgrywają tu ogromną rolę.

Cała historia tak naprawdę zaczyna się w lesie. Oto Rosencrantz i Guildenstern jadą – choć nie pamiętają dokąd.

Wjeżdżają do lasu i tu, wśród jego przestrzeni – otwiera się inny świat. Tu zaczynają zadawać pytania, tu spotykają trupę teatralną, tu na końcu giną – zostają powieszeni. Ale przecież w lesie może zdarzyć się wszystko, jak pokazuje Szekspir w *Śnie nocy letniej*. Jest on obszarem naznaczonym, rządzącym się swoimi prawami i obejmujący działaniem każdego, kto wkroczy w jego przestrzeń.

Stoppard umieszcza swoich bohaterów w lesie. W przestrzeni znaczącej, magicznej, tajemniczej. Dodaje do niej jeszcze jedną symboliczną przestrzeń, z pozoru tylko zwężając perspektywę świata – wóz grupy teatralnej ze sceną zbitą z desek. Ta scena teatralna ma to do siebie, że otwiera i zamyka jednocześnie, jak las, prawdy i przestrzenie. Z jednej strony jest ograniczona ramami wozu, z drugiej otwiera perspektywy do środka, na Elsynor, jego komnaty, podziemia, krużganki, łaźnię, grobowce, statek. Może pomieścić wiele innych przestrzeni, poszerzając się w ten sposób w nieskończoność. Podobnie rzecz ma się z lasem. Jest on, ze względu na obecność drzew, przestrzenią w pewien sposób zamkniętą, choć jednocześnie otwartą, bo otwiera wertykalnie, nie horyzontalnie, odryglowuje bramy zaświatów.

Historia Stopparda, tak jak dramat Szekspira, mówi o życiu, o śmierci, o zrozumieniu. Stoppard jednak wprowadza nowe płaszczyzny, nowe przestrzenie i nasącza nimi znaczenia swojego dzieła. Wprowadza teatr i las, bez których interpretacji nie można pojąć sensu ani dzieła (Stoppard napisał swoją sztukę w 1968 r. i sfilmował ją dopiero w 1989), ani filmu. Inaczej niż Szekspir wykorzystuje przestrzeń labiryntu, motyw śmierci, szpiegowania, sens władzy i pułapek, które ona w sobie kryje, wiedzę na temat świata, świadomość zastanych faktów i znaczenia dzieła literackiego oraz jego lektury.

Oto Rosencrantz i Guildenstern zostają wezwani przed oblicze króla, aby wybadali młodego księcia Hamleta i zorientowali się, dlaczego popadł w szaleństwo, co jest przyczyną jego smutku. Na tym kończy się podobieństwo między dramatem Szekspirowskim a filmem Stopparda, pomim że pojawiają się w nich te same osoby.

Stoppard odwraca wszystko, jak w krzywym zwierciadle, a raczej pokazuje to, czego nie odsłonił, nie dopowiedział Szekspir. Współczesny autor sztuki, scenariusza i filmu bawi się tekstem swojego poprzednika, starając się wydobyć jego wielowymiarowość i jednocześnie każdemu z tych wymiarów nadaje nowe sensy i znaczenia. Stawia stare pytania w nowych wersjach i dokłada do nich zupełnie odmienne.

Jak już wspomniałam, kluczem do interpretacji dzieła Stopparda staje się las i teatr. Na pierwszy plan wysuwa się postać szefa trupy.

Jest on jak szaman. Oprowadza uczestników obrzędu po przeszłości, która zakorzeniła w byt teraźniejszość. Przywołuje przeszłość po to, aby na nowo ukonstytuować świat i jego porządek. Wie wszystko. Wie, kim są Rosencrantz i Guildenstern i co ich czeka, bo on przecież nieustannie odgrywa sztukę, której są bohaterami. Zaprasza ich do wzięcia udziału w przedstawieniu, a skoro z widzów przeradzają się w postacie sceniczne, to znaczy, że zna już ich dzieje i wie, jakie role przypadły im w udziale.

Odgrywa przed nimi na różne sposoby treść *Hamleta*, ale ani Rosencrantz, ani Guildenstern nie są w stanie odczytać podanych im przesłanek.

Rosencrantz i Guildenstern potrzebują aktorów, żeby poznać historie swojego życia, ale z drugiej strony, aktorzy potrzebują również ich. Szef trupy, gdy spotyka dwójkę przyjaciół, mówi bardzo ważne słowa: *Powróciliśmy do punktu wyjścia*. Są to kluczowe słowa w tym filmie.

Co jest owym punktem wyjścia? Oczywiście historia Rosencrantza i Guildensterna, ich śmierć, ponieważ bez niej nie można zamknąć kart dzieła i powrócić do początku ich historii.

– *Stój! Mamy widzów! – krzyczy szef grupy teatralnej.*

Rosencrantz i Guildenstern rozglądają się zdezorientowani, nie wierząc, że może chodzić o nich.

– *Nie ruszajcie się! – ostrzega ich szef, gdy tymczasem aktorzy bardzo szybko i sprawnie rozkładając wóz, czyniąc z niego scenę. Po chwili szef dodaje: – Szczęście, że tu trafiliśmy i to w samą porę!*

– *A to dlaczego? – pyta Oldman* [2] (ponieważ do końca filmu nie wiadomo, który z bohaterów jest Rosencrantzem, a który Guildensternem, pozwolę sobie na używanie nazwisk aktorów odgrywających te postacie, aby ułatwić zrozumienie, która z nich wygłosiła którą kwestię)

– *Rdzewiejemy, a wy przyłapaliście nas w chwili rozkładu* – mówi szef.

Co znaczą owe tajemnicze słowa?

Nie chodzi w nich tylko o upadek fachu aktorskiego, ale przede wszystkim o upadek sztuki i jej odbioru. Bez odbiorców przecież, ich głębokiego wejrzenia w dzieło, bez ich zaangażowanej interpretacji świat przedstawiony w sztuce nie istnieje i istnieje jednocześnie. Trwa nieustannie, ale bez nich jest martwy, nieożywiony jego wzrokiem, wyobraźnią, choć jednocześnie żywy, bo stworzony przez artystę, a więc zaszczepiony w rzeczywistość już na wieki.

Wcześniej szef trupy teatralnej mówi, że on i jego aktorzy przybyli w samą porę. Rodzi się pytanie: porę czego?

Każde wyjście jest wejściem gdzie indziej. I tak się dzieje tutaj. Każde kolejne wyjście wprowadza Rosencrantza i Guildensterna w nowe sytuacje. Pokój królowej staje się wejściem na statek. Wyjście ze statku staje się wejściem do lasu. Wejście do Elsynoru staje się wyjściem do własnej historii, a wszystkie te wyjścia prowadzą, jak w życiu, do śmierci i do zrozumienia własnego życia.

Według Stopparda życie jest spójnym łańcuchem następstw i przyczyn. Nic w nim nie dzieje się przez przypadek. Należy rozszyfrować znaczenie pojedynczych ogniw tego łańcucha, aby móc pojąć jego całość, sens i istotę. Rosencrantz i Guildenstern powinni zrobić tylko to, ale oni niestety tego nie rozumieją.

Szef trupy teatralnej wyjaśnia im, że on i jego aktorzy grają tragedię. On zagra ich tragedię życia, opowie im o ich własnej śmierci, a demaskuje to przed nimi już wcześniej.

Rosencrantz mówi: *Już wiem, czas stanął w miejscu!*

Stoppard pokazuje, że to wszystko, co zostało już napisane, musi rozegrać się dokładnie tak, jak wykreował to artysta. Niczego nie można zmienić. Byłaby to dosyć pesymistyczna wizja świata, w której Bóg stworzył człowieka i ten, jak aktor, a raczej postać w sztuce, myśląc, że postępuje według własnej woli, w rzeczywistości robi tylko to, na co pozwolił mu Pisarz, Wielki Artysta.

Ale u Stopparda jest inaczej. Udowadnia on, że poza sztuką starego dramatopisarza jego postacie żyją sobie własnym życiem, bo on, artysta, nie ukazał nam

wszystkiego i nie mógł tego zrobić. W związku z tym on – Stoppard – drugi artysta, może odsłonić to, czego nie ujawnił Szekspir, ponieważ, jak on, jest poetą, a więc ma dostęp do pełni świata.

Zmienia to pesymistyczną wizję.

Jaką rolę w związku z tym gra szef trupy teatralnej nieustannie pojawiający się w dziele Stopparda? Jaką misję wypełnia? Kogo symbolizuje? Mędrca, artystę, Boga, proroka? Z jednej strony grywa role i sztuki już napisane, a więc jest tylko odtwórcą, a nie twórcą. Zna wiele dzieł i umie odnaleźć podobieństwa, powiązania między nimi. Zna nawet tekst *Hamleta* i wszystkich jego bohaterów. Wie, kim są Rosencrantz i Guildenstern, bo przeczytał ich historię i pewnie już niejednokrotnie ją odgrywał. Ale jednocześnie nie jest tylko aktorem – widzi i rozumie więcej niż inni, zna przyszłość, wie, co się stanie.

– *Więc nie jesteście tylko aktorami?* – pyta Oldman

– *Jesteśmy również aktorami, panie!* – odpowiada szef.

Podkreśla, że są r ó w n i e ż a k t o r a m i, a więc nie tylko nimi. Daje Rosencrantzowi i Guildensternowi możliwość wzięcia udziału w sztuce, aby ci mogli wcześniej poznać własną historię i ustrzec się przed jej fatalnym zakończeniem. Szef wyraźnie akcentuje fakt spotkania obu przyjaciół Hamleta. Mówi: *Dobrze, że przejeżdżaliśmy*, a potem na pytanie Oldmana: *Dla nas?* – odpowiada: *Także dla ciebie.*

Dlaczego owo spotkanie aktorów z Rosencrantzem i Guildensternem jest tak ważne?

Oto daje im ono możliwość poznania prawdy. Dobrze, że aktorzy przejeżdżali, ponieważ będą mogli zarysować przed nimi pełną historię ich życia, ostrzec ich przed tym, co czeka ich w realnym życiu, ale, jak widzimy w finale filmu, przyjaciele Hamleta niczego nie zrozumieli.

Szef przecież mówi im, że *skoro jest nas tak wielu, to t a s a m a strona dwóch medali.*

Owymi medalami są życie i sztuka, dzieło artystyczne, które zawiera prawdziwe życie, jego sedno, sens i wykrystalizowaną prawdę, oczyszczoną ze zbędnych niedomówień, fałszywych teorii i pojęć.

Roth pyta szefa grupy teatralnej:

– *A zatem to szczęście?*

– *Albo przeznaczenie?* – sugeruje mu szef.

– *Wasze czy nasze?* – pyta dalej Roth.

– *Na jedno wychodzi* – odpowiada szef.

– *Przeznaczenie zatem* – ze zrozumieniem uśmiecha się Roth.

Przeznaczeniem obu – i wędrujących aktorów, i Rosencrantza i Guildensterna, jest ich spotkanie. Aktorzy mają wypełnić swoją rolę w owej sztuce, jaką jest życie, a dwaj wędrujący przyjaciele mają odegrać swoją rolę. Wychodzi więc na jedno, ponieważ losy ich wszystkich splatają się ze sobą. Aktorzy mają objawić przyjaciołom Hamleta prawdę.

Roth zarzuca im nieustannie, że to, co robią, jest tylko sztuczką, grą, a więc czymś nierealnym. Ale kiedy na jego szyi pojawia się sznur – już wie, że sztuka przedstawia życie, jest jego odbiciem, zamyka sensy.

– *Szkopuł w tym, że w s z y s t k o j e s t p r a w d o p o d o b n e, ale nie można tego wyczuć* – mówi Roth.

– *Wyczuć?* – pyta zdziwiony Oldman.

– *Całe życie tak blisko jesteś prawdy, że staje się ona stałą plamką w kąciku twego oka, a kiedy nagle coś wypiera ją z pola widzenia, to masz wrażenie, że to jakaś groteska* ... (podkr. M.Ł.).

Stoppard sam wykorzystuje w swoim dziele kategorię groteski. Miesza więc konwencje, obok scen komicznych wprowadza tragiczne, obok stylu wysokiego niski, obok konwencji powagi – śmiech i kpinę, obok tego, co realne i prawdopodobne – to, co nieprawdopodobne i niemożliwe. Ma to jednak tylko uzmysłowić widzowi, odbiorcy, że Rosencrantz i Guildenstern czują, że znaleźli się w takiej grotesce, gdyż ich oko straciło ową „stałą" plamkę prawdy i bez niej miotają się, Stoppard wyraźnie pokazuje, że groteską staje się ludzkie życie pozbawione rozumienia i dostrzegania prawdy, zwłaszcza wtedy, gdy sama wkłada się ona w ręce, jak to widzimy w przypadku Rosencrantza i Guildensterna, kiedy to wokół nich nieustannie pojawia się zapowiedź tego, co się z nimi stanie, tego, co zostało zapisane w *Hamlecie*, a więc jest już niezmienne i niemożliwe do odwrócenia.

W pewnym momencie, gdy po raz kolejny idą tymi samymi schodami, które symbolizują w filmie ich nieustanne błądzenie, kręcenie się w kółko, niezrozumienie tego, co przedstawiają im aktorzy, Roth stwierdza:

– *Jest coś, czego oni nam nie mówią.*

– *Co?* – pyta Oldman.

– *Coś, czego oni nam nie mówią.*

Ale aktorzy mówią im wszystko – tylko że oni tego nie rozumieją. Czasami wydaje się, że coś zaczynają kojarzyć, ale zanim nastąpi błysk zrozumienia w ich oku, światełko prawdy znika i pozostaje im już tylko posmak tego, że o coś ważnego się otarli, ale niestety nie potrafią tego zdefiniować. Po pierwszym spotkaniu z królem i królową, gdy ci wyjaśniają im, po co zostali wezwani, Oldman mówi przez zęby z uśmiechem:

– *Ja chcę do domu.*

– *Nie daj się zwariować – odpowiada mu Roth, a potem dodaje: – Czy zdarzyło ci się kiedyś, żebyś nagle i bez żadnego powodu nie umiał ortograficznie napisać „żona" albo „zupa"?(...) Bo kiedyś już napisał, to wydaje ci się, żeś nigdy wcześniej nie widział liter ułożonych w tej kolejności...* (podkr. M.Ł.).

Dlaczego Rosencrantz i Guildenstern mają takie wrażenie? Przecież właśnie otrzymują takie wyrazy jak „żona", „zupa", które powinni znać, czyli dostają podaną na „tacy" ich własną historię, zapowiedź ich własnej śmierci, tragicznego finału, ale zachowują się tak, jakby nigdy nie widzieli liter ułożonych w tej właśnie kolejności, a więc nie mogą ich rozpoznać.

Nie mogą, bo stracili pamięć. Nawet nie pamiętają, który z nich jest który, jakie mają imiona. Ulegli amnezji. Z trudem przypominają sobie, dlaczego w ogóle wyruszyli w podróż.

– *Jaką pierwszą rzecz pamiętasz?* – pyta Roth Oldmana.

– *Aaaa...Pustka w głowie... To było już tak dawno...* – odpowiada Oldman.

A wcześniej sam Roth przecież, obserwując i zastanawiając się nad tym, dlaczego podrzucana moneta wbrew rachunkowi prawdopodobieństwa nieustannie daje orła, mówi: *Czas stanął w miejscu.*

Skoro czas stanął w miejscu, to trwa to samo, a więc mimo wszystko oddalamy się od przeszłości i pamięci o niej, bo przeszłość staje się coraz bardziej odległa, gdyż czas przestał płynąć. Nie ma jego następstwa, a więc nie liczy się. Unieruchomiony odbiera pamięć tego, co było.

Ale dlaczego ma to miejsce?

W dziele Stopparda Rosencrantz i Guildenstern symbolizują postaci literackie i filmowe, które żyją pomimo nieobecności lektury dokonywanej przez czytelnika. Jednak widzimy, co bez jego zetknięcia z dziełem dzieje się z postaciami stworzonymi przez wyobraźnię artysty. Gubią się, są na pół żywe, na pół martwe, niedopełnione, jakby były tylko swoimi cieniami.

Dzieło sztuki może nieść największe i najcenniejsze wartości, zawierać same prawdy, ale bez oczu czytelnika, bez odbicia się w nim, zapadnięcia w jego duszę jest na pół martwe, jak artysta, którego żadne, nawet najbardziej genialne dzieła nie przetrwały, nie istnieje w świecie kultury, a więc automatycznie nie istnieje w ogóle.

Aktorzy grający sztukę ożywiają postaci, dlatego szef mówi, że spotkanie Rosencrantza i Guildensterna jest również ich przeznaczeniem i szczęściem, bo jedni bez drugich są martwi, a ich życia są wtedy tylko cieniem. Aktor bez roli, a Rosencrantz i Guildenstern bez aktorskiego powołania ich do życia są tylko półistotami, marnymi odbiciami, marami.

U Stopparda spotykają się na jednej płaszczyźnie, bo angielski reżyser miesza oba światy – odgrywających i odgrywanych, realny i ten z dramatu (tu znowu pojawia się groteska), gdyż takie właśnie jest życie. Z jednej strony – prawdziwy Rosencrantz i Guildenstern nieustannie patrzą na odgrywaną przed nimi sztukę Szekspira – *Hamleta* i widzimy ich poza owym dziełem, a z drugiej strony, są przecież bohaterami tej właśnie pokazywanej im sztuki. Stoppard sugeruje w ten sposób, że dzieło sztuki jest zapisem realnej prawdy, zapowiedzią jej lub odbiciem, dlatego właśnie szef grupy teatralnej, który odgrywa role, ale jednocześnie tworzy je, buduje ich znaczenie i interpretację na deskach teatru, może do ich odegrania zaprosić również widza, który w ten namacalny sposób stanie się uczestnikiem akcji, a więc wejdzie w świat dzieła, który stanie się dla niego, przez owo uczestnictwo w grze, światem jak najbardziej realnym.

Rosencrantz i Guildenstern realnie żyjący, prawdziwi, mają możliwość wzięcia udziału w akcji sztuki teatralnej, która jest właśnie historią ich życia. Włączają się do tego odprawianego przed nimi misterium-spektaklu i gubią się w nim, bo tylko oni są improwizatorami. Wszyscy pozostali aktorzy mają i znają swoje miejsca, role. Oni natomiast zapomnieli, jaki jest ich udział w sztuce, jaki wkład, kiedy wchodzą, kiedy wychodzą. Dlatego tak często błądzą, bo zapomnieli tekst sztuki. Dlatego również od czasu do czasu oni sami lub szef grypy teatralnej wołają nagle: *Na scenę! Następny!*

W pewnym momencie Oldman mówi:

– *Pamiętam, że był czas, kiedy nie stawiano pytań.*

– *Zawsze stawiano pytania* – odpowiada Roth.

– *Odpowiedzi. Owszem, odpowiedzi były na wszystko* – kontynuuje Oldman.

– *Zapomniałeś chyba...* – zaczyna Roth.

– *Nie zapomniałem!* – krzyczy Oldman, a echo roznosi jego ważne słowa po całym Elsynorze. – *Świetnie pamiętam* (niestety nie pamięta i w tym problem –

dop. M.Ł.) *swoje imię i twoje...! Gdziekolwiek spojrzeć – były odpowiedzi...! Nie było wątpliwości...! Każdy wiedział, kim jesteśmy...! A jak nie wiedział, to pytał, a my mówiliśmy im nasze imiona!*

Teraz wszystko się skomplikowało. Nie wiedzą, skąd są i co mają robić, ku czemu zdążają i jakie są ich imiona. Człowiek pozbawiony pamięci zostaje wtrącony w chaos, z którym sobie nie radzi. Życie staje się wówczas już nie tylko groteską, ale zaczyna niebezpiecznie zdążać ku schizofrenii.

Bycie widzem i uczestnikiem akcji jednocześnie wymaga nie byle jakiego talentu, koncentracji i skupienia. Ewentualnie, żeby wychwycić jej sens, trzeba będzie zagrać sztukę od początku, na nowo. Dlatego szczęściem Rosencrantza i Guildensterna jest spotkanie aktorów, ponieważ ci przedstawią im historię jeszcze raz.

Przyjaciele Hamleta – ci „realni", w pewnym momencie zapominają, że włączyli się do grania i udziału w sztuce i biorą ją za rzeczywistość, chociaż co jakiś czas szef trupy przypomina im, że są na scenie.

Z drugiej jednak strony, nieustannie im sugeruje, że biorą udział w historii realnej, która naprawdę się zdarzyła i wydarzy się jeszcze. Dlatego Rosencrantz i Guildenstern nieustannie się gubią i mylą, ponieważ już przestali rozpoznawać, co jest czym, co jest grą, a co prawdziwym życiem.

– *Więc dogoniłeś nas?* – pyta Roth.

– *Jeszcze nie* – odpowiada szef trupy.

Nie dogonił ich jeszcze w tym, co oni grają na deskach teatru, bo realni Rosencrantz i Guildenstern są już w swojej historii trochę dalej. Ale potem bieg tych dwóch historii wyrównuje się – sztuka i rzeczywistość idą tym samym torem, aby potem znów się rozejść, by dzieło wystawiane na scenie wyprzedziło życie, gdy już po zakończeniu odgrywania historii aktorzy złożą wóz i odjadą w góry, a prawdopodobnie Rosencrantz i Guildenstern po obejrzeniu przedstawienia i wzięcia w nim udziału pojadą do Elsynoru, aby wszystko to, co zostało im ukazane i ujawnione, sprawdziło się i spełniło.

Stoppard wprowadza do swojego dzieła starą karnawałową zasadę „świata na opak", w którym głupiec tylko gra taką rolę, ale przecież w rzeczywistości nim nie jest. Tak się rzecz ma z Oldmanem, który sprawia wrażenie roztrzepanego, nierozgarniętego, a przecież widzi bardzo dużo i bardzo wiele rozumie, przeczuwa, odkrywa, ale Roth nie daje mu często szansy i możliwości wyartykułowania tych spostrzeżeń.

Role są odwrócone, bo oto postaci żywe są bohaterami sztuki.

– *To panowie nas opuścili!* – z oburzeniem stwierdza szef.

Stwierdzenie szefa odnosi się nie tylko do tego, że Rosencrantz i Guildenstern odjechali. Aktor mówi o ich śmierci, o finale opowieści, dzięki któremu sztuka kończy się i aktorzy muszą zejść ze sceny, w wyniku czego pozostają bez zajęcia, bez tego, co ich życiu nadaje sens. Kończą w ten sposób swoją misję, a po wypełnieniu jej czują, że są puści, nieużyteczni, bezwartościowi. Potrzebują więc nowej sztuki, aby nadać sens swojemu życiu, bo odtwarzanie prawd, przekazywanie ich ludziom, nadaje cel ich istnieniu.

Dawanie prawdy innym, wydobywanie jej ze sztuki, jest ich posłannictwem, rolą, jaką pełnią w świecie. Gdy brakuje publiczności albo gdy nie grają jakiejś sztuki, czują się martwi, a ich życie jest wtedy tylko wegetacją, jak postaci

literackich pozbawionych wyobraźni, duszy i zrozumienia czytelnika, który przy każdej kolejnej lekturze danego dzieła sprawia, że zmartwychwstają z nicości, z nieistnienia, z półtrwania.

Rosencrantz i Guildenstern opuścili ich na drodze, ale nie tej w lesie, lecz na drodze życia – umarli, dali się zabić, odeszli, pozwolili zamknąć się w księgi, które doczytano do końca, zagrano do finału. Widz, czytelnik opuszcza ich świat, a więc pozbawia aktora możliwości spełniania misji, czyni go bezrobotnym, a to właśnie zabija go. Odbiorca bierze to, co pragnął wziąć lub co mu się udało spostrzec, odnaleźć, zrozumieć, i idzie w swoim kierunku. Aktor traci wówczas poczucie sensu istnienia, traci ową *plamkę w oku*.

Stoppard wskazuje w swoim dziele na jeszcze jeden aspekt znaczenia słów, ich zawartość i sensy. Gra nieustannie słowami. Te same za każdym razem znaczą coś nowego albo też niosą, zamykają kilka znaczeń jednocześnie. Trzeba być bardzo uważnym odbiorcą jego dzieł, aby wyłapać ich kolejne sensy, znaczenia, zabarwienia. Rosencrantz i Guildenstern przykładają do słów, ich znaczeń niewłaściwe szablony i w ten sposób zaczynają rozumieć coś zupełnie innego, niż one w sobie i ze sobą niosą. Stoppard ostrzega, jak wrażliwą konstrukcją jest słowo i jak można przez nieuwagę diametralnie zmienić jego znaczenie, jak brutalnie można je zranić i uszkodzić niewłaściwą interpretacją. Wchodzi tu w rozważania, tak poważnie zapoczątkowane przez romantyków, dotyczące bariery, jaką w porozumieniu między ludźmi staje się język.

Czym więcej znaczeń przypiszemy pojedynczemu wyrazowi, tym trudniejszy i bardziej rozmazany kontakt następuje między nadawcą i odbiorcą. Ten ostatni zostaje skazany na nieustanne poszukiwanie właściwego sensu słowa wysyłanego ku niemu przez nadawcę. Dlatego właśnie Rosencrantz i Guildenstern nieustannie grają w słowa, próbując w owej zabawie trafić na ich właściwe znaczenie. Czasami jednak skupiają się tak bardzo, że sam proces rozumienia staje się ważniejszy od sensu słów.

Dlatego nieustannie gubią się w przesłankach, teoriach, niezrozumieniu. Nie potrafią odczytać prawdy słów aktorów, wydobyć z nich właściwych głębi i ostrzeżeń. Realne prawdy, których nośnikiem staje się sztuka, biorą za zabawę i grę, umrą, bo nie potrafią odróżnić sztuki od jarmarcznej sztuczki, a więc bezwartościowego kiczu. Nie widzą swego rodzaju karnawałowej konwencji, w którą zostali wtrąceni, świata na opak, w którym aktor staje się mędrcem, prorokiem, a widz uczestnikiem akcji, zaś słowa – te zwyczajne, w życiu codziennym nic nie znaczące, nośnikami wielkich prawd.

Roth pyta szefa grupy, gdy ten odgrywa przed nim i jego przyjacielem *Hamleta* i na końcu przedstawianego dramatu w szczególny sposób akcentuje śmierć Rosencrantza i Guildensterna, którzy oglądając spektakl, nadal niczego nie rozumieją:

– *Kim oni są?* – pyta Roth szefa, patrząc na własną śmierć.

– *Nie żyją!* – odpowiada szef.

– *Aktorzy!* – krzyczy Roth z pogardą. – *Co wy wiecie o śmierci? Mechanizm taniego melodramatu! To nikomu nie objaśnia śmierci! Nie umiecie grać śmierci!*

– *Przeciwnie!* – stanowczo zapewnia szef – *To gramy najlepiej! Musimy dać z siebie wszystko, a talent nasz zanika (...) Potrafimy umierać heroicznie, komicznie, ironicznie, powoli, nagle, wstrętnie, pięknie lub na koturnach...!* – *zapewnia.* – *Publiczność wie, czego chce i tylko w to jest gotowa uwierzyć!*

Rosencrantz i Guildenstern przekonują się o tym, że miał rację. Prawdziwi aktorzy, a szef i jego trupa do takich właśnie należą, potrafią doskonale zagrać prawdę i śmierć, ponieważ są oni nie tylko aktorami, ale przede wszystkim artystami, mędrcami, a nie tanimi sztukmistrzami. Kreując swoje postaci, na swój sposób tworzą je, a więc jakby budują od początku, tworzą na nowo.

– *Możemy wcielić się w duchy lub rycerzy... w trakcie bijatyki* – mówi szef trupy w czasie spotkania z przyjaciółmi Hamleta w lesie. – *W bohaterów, łotrów i udręczonych kochanków lub przedstawić wam powieści w stylu poetyckim, grać gwałcicieli lub zgwałconych, albo jednych i drugich... Niewierne żony i gwałcone dziewice, schwytane na gorącym uczynku. Za niewielką opłatą! Trzeba wybulić parę groszy, by to oglądać i nieco więcej, by wziąć udział w akcji ...W czasach w jakich żyjemy* – dodaje ironicznie.

Gdy Roth przebija nożem szefa trupy, wierzy, że go zabił. Po chwili przekonuje się, że ów żyje, tylko tak doskonale odegrał scenę własnej śmierci, iż nawet on, sceptyk Rosencrantz (czy Guildenstern), uwierzył w to. Daje się nabrać jeszcze raz, gdy sznur zostaje nałożony na jego szyję, aby za chwilę pozbawić go życia. Zapomina wówczas o tym, że przecież bierze udział w przedstawieniu, bo jest ono grane tak realnie, iż w ogóle o tym nie pamięta, silnie wciągnięty i zaangażowany w akcję, w graną przez siebie rolę. I oczywiście to, co gra, jest prawdą, chociaż zamkniętą na deskach teatru, bo przecież za chwilę, gdy skończy się przedstawienie, a obaj przyjaciele ruszą w swoją stronę i skierują się do Elsynoru, przeniesie się z wozu grupy teatralnej w życie, jak przed chwilą z niego trafił na deski teatru.

Na statku zrozpaczony Oldman mówi: *To wszystko nie trzyma się kupy!* bo wciąż jeszcze nie rozumie prawidłowości zachodzącej w świecie, że sztuka i życie są jednym i tym samym, że są jedną stroną dwóch medali. On jeszcze ciągle oddziela je od siebie i dlatego, kiedy widzi tę samą stronę dwóch medali – głupieje, popada w chaos i nie rozumie niczego. Nie wie, jak to ze sobą połączyć albo oddzielić, bo ciągle próbuje odgraniczyć je od siebie, a właśnie tego nie powinien robić.

Już w lesie szef trupy mówi im:

– *Wykonujemy z grubsza zwykły repertuar tylko na odwyrtkę. Pokazujemy na scenie rzeczy, które powinny dziać się poza nią. Co na swój sposób jest rzetelne, jeśli na każde wyjście spojrzeć, jak na wejście gdzie indziej.*

Potem, już na statku dodaje: – *Wszyscy płyniemy na tej samej łodzi.*

Oto aktorzy grający królową Gertrudę i króla Klaudiusza oglądają przedstawienie *Śmierci Gonzagi*, grając jednocześnie *Hamleta* i kiedy aktor-król Klaudiusz wstaje wzburzony ze swojego miejsca (cały czas jest to odgrywana scena z dzieła Szekspira), to widzimy już nie aktora, ale „prawdziwego" Klaudiusza.

Aktorzy pokazują prawdę i są prawdziwi, bo jak mówi wcześniej szef trupy – są nie tylko aktorami. A po tym jak wstaje przebity przez Rotha, mówi, gdy zostaje nagrodzony przez swoich kolegów brawami:

– *Bez pochlebstw, panowie, to było zaledwie poprawne... Widzicie?* – pyta zszokowanych przyjaciół młodego księcia, pokazując im nóż teatralny, którego ostrze pod naciskiem chowa się w rękojeści. – *Oto śmierć, w którą wierzą ludzie ... i, jakiej oczekują... Śmierć w każdym wieku i na każdą okazję...*

Ludzie wierzą w śmierć teatralną, ponieważ mówi ona prawdę o tej mającej miejsce w życiu. Imitowana doskonale w wielkim dziele, daje widzowi poczucie, że dotyka tej prawdziwej i ociera się o jej odwieczną tajemnicę. Po swoich słowach szef trupy pokazuje Rosencrantzowi i Guildensternowi wszystkie zapowiadane wcześniej śmierci, które mają miejsce w *Hamlecie*, a gdy obaj przyjaciele stoją w lesie ze sznurami założonymi już na ich szyje, mówi do nich ciepło: *Do zobaczenia!* – po czym wznosi do góry ręce, jakby w geście, że oto wyrok ma już zostać wykonany.

On wie, że ma miejsce śmierć imitowana, której wykonanie właśnie rozkazał, po której tak naprawdę obaj skazańcy, uczestnicy akcji spektaklu, za udział w którym zapłacili, odjadą cali i zdrowi do Elsynoru, aby tam działa się prawdziwa historia, która nie będzie żadną imitacją życia, ale nim samym i powiedzie ich ku fatalnemu finałowi.

Oto Rosencrantz i Guildenstern pojadą do Elsynoru i znów spotkają tam aktorów, już nie jako uczestnicy spektaklu, chociaż jednocześnie dla tych wszystkich, którzy będą oglądali sztukę zatytułowaną *Hamlet*, nimi będą, ale jako realne osoby. Będą owym medalem, który ma dwie strony: realni, a jednocześnie postaci dramatu. Są skazani na wieczną wędrówkę i rozpoczynanie jej nieustannie od początku, za każdym razem, gdy tylko czytelnik weźmie do ręki dzieło Stopparda albo Szekspira, albo wtedy, gdy aktorzy zaczną je grać na deskach teatru.

Stoppard pokazuje swoich bohaterów poza kotarą, czyli poza tym, co może zobaczyć i co widzi widz, czytelnik. Oto postacie literackie żyją równocześnie nie tylko w dziele, ale również poza tym, co o nich napisano. Raz powołane do życia wyobraźnią artysty, trwają już w świecie na wieki, błąkając się po nim jak duchy i cienie, do chwili aż ktoś ich ożywi, czytając utwór albo oglądając go na scenie czy na filmie.

Od samego początku sztuki (i filmu) Rosencrantz i Guildenstern mówią o śmierci. Coś przeczuwają, ale nie potrafią tego do końca zdefiniować. W podziemiach Elsynoru Oldman leży na grobowcu, z głową ułożoną w kamiennym wieńcu laurowym. Myśli i mówi o śmierci, o leżeniu w drewnianym pudełku. Wyrwał go i jego przyjaciela z owego pudełka jak zza grobu głos posłańca, który w ten sposób ożywia ich i wciela do życia w sztuce, budzi ze snu. Kiedy raz Rosencrantz, a następnym razem Guildenstern przypominają sobie ów moment, widzimy drewniane wrota, przez które przebija światło i głos posłańca – zniekształcone, jak we śnie.

Rosencrantz i Guildenstern nie pamiętają, że to już było, bo nie mogą pamiętać czegoś, co już było, a jednocześnie ma być i co będzie nieustannie się powtarzało w nieskończoność, tak długo, jak długo będzie miała miejsce lektura dzieła sztuki, w które zostali wpisani jako bohaterowie. Będzie się to powtarzało do chwili, do której będzie żył tekst Szekspira, a oni w nim, bytując jednocześnie poza nim, a co śmieszne, dopóki trwać będzie również tekst Stopparda, który w innym wariancie powołał ich do życia, poszerzył ich biografię.

Będą skazani na dojście do punktu wyjścia – śmierci, po to, aby obudzić się na nowo do odegrania swojej roli i zapomnieć o tym, co było ich udziałem, bo jak mówi im szef, a o czym już wspominałam: wszystkie wyjścia stają się wejściami.

Rosencrantz i Guildenstern starają się zrozumieć swoją rolę, swoje życie i swoje miejsce na ziemi. Niestety, za każdym razem, gdy już zgłębią owe tajemnice, kończy się ich życie, sztuka i w związku z tym, kiedy pojawiają się znów, niczego już nie pamiętają i zaczynają swoją wędrówkę ku prawdzie od początku.

Niczego nie pamiętają, bo nie żyją – i to jest ich przekleństwem. Wyposażeni w wiedzę, nie mają z niej żadnego pożytku, ponieważ umierają, a kiedy powracają, obudzeni do życia kolejną lekturą dzieła, w którym występują, zaczynają swoje życie jakby od początku, nie ubogaca ich świadomości w żaden sposób fakt, że mogli już przejść tę samą drogę tysiące razy. Jedyne, co im pozostaje z tamtej zdobytej wiedzy, to przeczucia tego, co może się stać, niejasne przypuszczenia. Brak pamięci nieustannie prowadzi ich do punktu wyjścia.

Rosencrantz i Guildenstern stoją w lesie przebarwiającym się nadchodzącym dniem. Na szyje mają założone sznury, które za chwilę pozbawią ich życia.

– *Więc to tak?* – pyta zdziwiony Oldman. – *Nie zrobiliśmy nic złego... Nikomu nie zrobiliśmy krzywdy, prawda?*

– *Nie pamiętam* – stwierdza Roth. (...)

– *Musiał być jakiś moment, na początku, kiedy mogliśmy powiedzieć, Nie...! Lecz myśmy go przegapili... Następnym razem rozegramy to lepiej* – mówi Roth.

Roth wie, że historia znowu się powtórzy, ale nie zrozumiał, że o wszystkim zapomni.

Na początku filmu Rosencrantz i Guildenstern rozmawiają. Oldman cały czas snuje refleksje na temat śmierci. To on, wbrew pozorom i rysującej się na jego twarzy naiwności, odkrywa wszystkie prawa fizyki, matematyki i natury królujące we wszechświecie. To on częściej oddaje się rozmyślaniom, nieustannie rozważa dylematy życia i śmierci.

– *Innym ciekawym zjawiskiem naukowym jest fakt, że paznokcie rosną po śmierci. Broda też.*

– *Co?* – pyta zdziwiony Roth.

– *Broda!* – odpowiada Oldman.

– *Przecież ty żyjesz!* – odpowiada zdziwiony Roth.

– *Nie powiedziałem, że zaczynają rosnąć po śmierci... Paznokcie rosną również przed urodzeniem, a broda nie...*

– *Co?* – pyta zdziwiony Roth.

– *Broda! Co z tobą? A paznokcie u nóg nie rosną w ogóle!*

– W ogóle?! – ponownie pyta zdziwiony Roth. – *Pamiętasz pierwszą rzecz, która się dziś zdarzyła?*

– *Chyba to, że się o b u d z i ł e m. Już wiem... Ten człowiek... Zawołał nas po imieniu! Ten człowiek o b u d z i ł nas.... w e z w a n o nas, dlatego t u jesteśmy...* – przypomina sobie Oldman – *w podróży...*

Stoppard znów gra słowami i kontekstem Szekspira, ale wbrew pozorom nie chodzi tu tylko o wezwanie przez króla i królową, chociaż również o nie.

Rosencrantz i Guildenstern zostali obudzeni przez kolejną lekturę jakiegoś czytelnika dzieła starego angielskiego mistrza. Zostali wezwani do zagrania swojej roli. Wezwał ich najpierw Szekspir, który z nicości powołał ich do istnienia własną wyobraźnią. Od tego czasu każdy czytelnik powołuje ich do istnienia swoją kontemplacją dzieła, czytaniem go, oraz każdy aktor odgrywający ich role

w teatrze i teraz również Stoppard, a na końcu my – widzowie i czytelnicy jego dzieł (filmu i sztuki teatralnej).

Rosencrantz i Guildenstern są t u, czyli w podróży do odegrania swojej roli. Są w miejscu, w którym być powinni – w drodze.

Oldman mówi później, leżąc na grobowcu:

– *Czy myślisz kiedy o sobie, że leżysz martwy w skrzyni przykrytej wiekiem?*

– *Nie!* – odpowiada Roth.

– *Ani ja, tak naprawdę... Głupio się tym tak przejmować... Chcę powiedzieć, że człowiek myśli sobie, że leży w skrzyni, j a k g d y b y ż y ł* (podkr. M.Ł.), *a zapomina wziąć pod uwagę, że umarł.*

A potem dodaje jeszcze:

– *Widocznie rodzimy się z poczuciem swojej śmiertelności, zanim jeszcze znamy to słowo... Zanim jeszcze dowiadujemy się, że istnieją słowa... Przychodzimy na świat we krwi i z wrzaskiem, wiedząc, że mimo wszystkich kompasów na świecie kierunek jest tylko jeden, a jego miarą jest czas.*

Oldman jest bliski prawdy. Definiuje ją nawet, ale nie zapamiętuje. Umyka mu ona, chociaż inni, słuchacze, widzowie, czytelnicy mogą wziąć ją sobie już gotową, już wyrażoną. Błądzi więc po labiryncie sensów, co w dziele Stoppparda symbolizują pojawiające się nieustannie kręte korytarze, z których Rosencrantz i Guildenstern nie mogą znaleźć wyjścia.

U Stopparda, jak u Szekspira, wszyscy wszystkich podsłuchują, podglądają, nie robią tego jednak tak jak przyjaciele Hamleta. Oni trafiają w różne dziwne miejsca, natykają się na Poloniusza, króla, królową, samego Hamleta, nie dlatego, że są wścibscy albo szpiegują, ale dlatego, że poszukują prawdy, sensów. W czasie owego poszukiwania odkrywają wszystkie prawdy o świecie – łącznie z prawami fizyki, ale ich nie rozumieją i nie potrafią wykorzystać, a one nieod-

powiednio użyte są bezużyteczne. Nie przez przypadek ich słowa nieustannie odbijają się echem w przestrzeni. Otrzymują wszystkie potrzebne do ułożenia całości obrazu fragmenty i w żaden sposób nie potrafią ich złożyć. Nieustannie fałszywie oceniają rzeczywistość. Przeciąg biorą za wiatr, wiatr za przeciąg, życie za teatr, a sztukę za życie.

– *My, ciągle jesteśmy w lesie* – mówi Roth (Stoppard znów bawi się tu słowami; las znaczy tu, że ciągle niczego nie rozumieją, ale również fakt, że obaj przyjaciele nieustannie są w lesie, w którym obserwują graną przed nimi sztukę, do której się włączyli).

– *Uważajcie, aby nauka nie poszła w las* – ostrzega szef.

Już na początku filmu, kiedy aktorzy zachęcają ich do wzięcia udziału w akcji przedstawianej sztuki, otwiera się księga i wylatują z niej pojedyncze kartki, które wiatr porywa i roznosi. Przefruwają potem nieustannie w całym filmie, pojawiając się w różnych, najmniej nieoczekiwanych miejscach. Mieszają się ze sobą, stając się pojedynczymi fragmentami wielkiej całości. Noszą na swych poszczególnych stronach jakąś jej cząstkę. Ich kolejność staje się więc nielogiczna, bo pomieszane ze sobą, budują nową, zupełnie odmienną od pierwotnej, oryginalnej – strukturę, z której jednak mimo wszystko nieustannie wyglądają stare znaczenia i prawdy.

W *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* historia Hamleta wyglądała właśnie tak, jakby komuś wypadł tekst dzieła i rozsypał się na pojedyncze strony, a ten ktoś pozbierał je w niewłaściwej kolejności, poukładał nie według numerów kartek, ale alogicznie, chaotycznie. Ale takie właśnie jest życie i sztuka, że często w swojej nielogiczności niosą logiczne prawdy i wielkie sensy.

Stoppard buduje swoje dzieło, mieszając i wykorzystując strukturę dzieła Szekspira. Dodając nowe fakty, wydobywa z niego stare znaczenia i płaszczyzny, które nieustannie drzemią w świecie i z niego przenikają do sztuki.

Rosencrantz i Guildenstern wolą wrócić do tego, co już było, bo nieustannie zadając pytania, szukają odpowiedzi, a czyniąc to, czują, że żyją. Lepiej być w zamkniętym pudełku, niż w ogóle nie być, bo przynajmniej do pudełka ktoś może zapukać i otworzyć je. Lepiej być w więzieniu, jakim jest Elsynor, niż w ogóle nie być.

Z prawdziwej, realnej śmierci, nie ma powrotu. Lepiej więc być zamkniętym w ramach sztuki, bo dzięki niej nieustannie będzie się ożywało, nawet wtedy, jeżeli prawdziwe ciało, co postacią stało się w literaturze, unicestwi już czas.

Stoppard, sięgając po dzieło Szekspira, udowadnia, że prawdziwa sztuka nigdy nie umiera i zawiera nieograniczone bogactwo właściwych, nigdy nie wyczerpujących się sensów. Można z niej nieustannie wydobywać znane już, oczywiste i uniwersalne prawdy, ale jednocześnie można ożywiać w niej nowe, nie powołane jeszcze przez nikogo dotąd do życia, chociaż zamknięte w dziele od samego początku jego istnienia.

Z drugiej strony angielski pisarz wyraźnie określa rolę widza i czytelnika, który jest zdecydowanie w lepszej sytuacji niż Rosencrantz i Guildenstern, ponieważ wracając do punktu wyjścia, może wykorzystywać w swoim życiu zdobytą wiedzę, o ile tylko dokonał właściwej interpretacji i odnalazł właściwe znaczenia słów. Co więcej, przy każdej kolejnej lekturze można poszerzać swoją wiedzę, wzbogacać zarysowujący się przed nami obraz świata i doprowadzić go do pełnej

wersji. Nie można jednak tego dokonać bez istnienia i prawidłowego funkcjonowania pamięci. Stoppard pokazuje, jakim jest ona błogosławieństwem, bo bez niej stajemy się półrealnymi istotami, nie mogącymi wejść we właściwy wymiar człowieczeństwa.

Dzieło sztuki daje pamięć i to nie tę jednostkową, ale zbiorową. Zamyka w sobie archetypy i dla kolejnych nadchodzących epok na nowo wydobywa je z siebie w niezmiennej, prawiecznej formie, aby przez nie człowiek mógł się przybliżyć do Świętego Czasu, wejść w niego, przerwać świeckie trwanie w świecie i wprowadzić swoje życie w inny, święty wymiar.

Zabawy Stopparda językiem dowodzą, że słowo nieustannie funkcjonuje na dwóch płaszczyznach: świeckiej, codziennej, „prymitywnej", a będąc takie, jednocześnie przenika w inną, duchową, głęboką rzeczywistość. Stoppardowi udaje się pokazać, co następuje wówczas, gdy ma miejsce fiasko komunikacji, gdy dokonuje się dezintegracja języka, który rozpada się na pojedyncze słowa, tracące właściwe znaczenie. Język, pozbawiony swojego ponadczasowego, niejednoznacznego wymiaru, staje się mową martwą, pustą i zimną.

Rosencrantz i Guildenstern nieustannie w czasie swojej wędrówki po Elsynorze, szukają takiego języka, który wyrazi wszystko, zamknie w sobie całość znaczeń. Męczą się przy tym okropnie, bo nie ma niczego gorszego od zapomnienia znaczenia i sensów słów, krajobrazów wewnętrznych odczuć, które niosą, obrazów, które otwierają w duszy człowieka.

– *Czym jest słowo?* – zapytał.

– *Przestrzenią* – odpowiedział mu.

– *Czym jest przestrzeń?* – zapytał ponownie.

– *Prawdą* – odpowiedział.

– *Czym jest Prawda?*

– *Wszystkim.*

– *A ja, kim jestem?*

– *Jeżeli nie odnajdziesz Prawdy i nie wypełnisz się nią – Cieniem!* – odpowiedział mu.

– *A Słowo? Jak odnaleźć te, które jest Przestrzenią i które obudzi mnie z Cienia?* – zapytał przerażony.

W świecie, w Sztuce, w sobie... – odpowiedział spokojnie i zniknął.

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

---

[1] T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, tłum. G. Gotesman, Warszawa 1990.

[2] Wszystkie cytaty pochodzą z filmu T. Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*.

FILM POLSKI – ADAPTACJE

Pożegnania, reż. Wojciech Has (1958)

Trzy spojrzenia przez okno
Pożegnania Dygata i Hasa

GRAŻYNA STACHÓWNA

Na odbiorze i ocenie *Pożegnań* (1958), drugiego fabularnego filmu Wojciecha Jerzego Hasa, niezwykle silnie zaważył fakt, że był on adaptacją głośnej powieści Stanisława Dygata opublikowanej w 1948 roku pod tym samym tytułem.

Kłopoty zaczęły się już na etapie scenariusza. Zebrani 27 grudnia 1957 roku członkowie Komisji Ocen Scenariuszy dyskutowali nad przedstawionym ich ocenie scenariuszem filmu *Pożegnania*, który na podstawie własnej książki napisał Stanisław Dygat wespół z jego przyszłym reżyserem Wojciechem Hasem. Krzysztof Teodor Toeplitz stwierdził, że *powieść Dygata jest jedną z najciekawszych rzeczy napisanych po wojnie* [1] i strzegąc interesów pisarza, *odczuwał lęk*, by go *nie skrzywdzić* przez zrobienie filmu o *facecie z dobrej rodziny i fordanserce, historii za bardzo dialogowej, za bardzo literackiej*.

Większość uczestników spotkania z niechęcią uznała scenariusz właśnie za zbyt literacki: *Niektóre sekwencje są przerażająco długie, ale nie przez ogromną ilość filmowej treści, a przez ich gadulstwo (...). Za wiele jest w filmie monologów czy dialogów (...). Na przykład jest jedno zdanie, które składa się z 29 słów* – pouczał Aleksander Ścibor-Rylski. *Według mnie to nie jest scenariusz* – zgromił scenarzystów Jerzy Kawalerowicz, a Ścibor-Rylski dodał: *Trzeba przyznać, że bardzo się nie napracowaliście*. Tylko Jerzy Zarzycki, reżyser filmowy, próbował bronić scenariusza *Pożegnań*: *Mnie się to wydaje bardzo filmowe* – i twierdził, że po przeczytaniu scenariusza *La Strady* (1957) nie spodziewał się tak dobrego filmu. Pytał nawet złośliwie: *Co by było gdyby ten scenariusz przyszedł na nasze posiedzenie?* [2] Obecny na naradzie Stanisław Dygat najpierw westchnął z rezygnacją: *Ja do filmów w ogóle nie mam szczęścia* [3], a potem lojalnie zadeklarował: *Mam ogromne zaufanie do Hasa. (...) Proszę was, pozwólcie Hasowi robić ten film*. Nieoczekiwanie poparł go Toeplitz: *Cudowną pociechą jest dla mnie osoba reżysera*, który w *Pętli* (1958) udowodnił, że *potrafi pokazać filmowo rzeczy pozornie niefilmowe*. Wojciech Has tylko dwa razy zabrał głos w czasie dyskusji. Najpierw powiedział: *Mówiliśmy już nie raz, że w scenariuszu nie można dać sugestii filmowych*, a potem: *Uważam, że to trudne zadanie do zrobienia, ale bardzo filmowe*. Ostatecznie Komisja zdecydowała wydać zgodę na realizację *Pożegnań*. *Obawiam się tego filmu dlatego, że jest zbudowany z pianki, przy tym to będzie zupełnie inny film, niż mieliśmy dotychczas* [4] – powiedział na koniec, z podziwu godną intuicją, Jerzy Zarzycki.

Tak więc już na etapie rozmów o scenariuszu *Pożegnań* zderzono literaturę z filmem. Powieść Dygata uznano za dzieło nie poddające się adaptacji, zaś

autorski styl pisarza oraz jego specyficzne poczucie humoru za absolutnie nieprzekładalne na język narracji filmowej i semantykę obrazów kinowych. Scenariusz przyszłego filmu oceniono jako *zbyt literacki, przegadany*, jednym słowem – *niefilmowy*. Właściwie zdumiewa fakt, że *Pożegnania* zostały jednak skierowane do realizacji.

Premiera *Pożegnań* odbyła się 13 października 1958 roku, w dziesięć dni po premierze *Popiołu i diamentu* (1958). I te dwie sprawy – literacki pierwowzór Stanisława Dygata oraz film Andrzeja Wajdy – nieustannie pojawiały się w recenzjach, które wydrukowało wiele pism. Jednak, co ciekawe, premierowe sąsiedztwo z *Popiołem i diamentem* nie zaszkodziło wcale *Pożegnaniom*. Krytycy z aprobatą odebrali odmienną wizję wojny, jaką prezentował film Hasa. *Nikt nie strzela, Polacy nie giną bohatersko* – napisał ze zdziwieniem Bogdan Czeszko [5]; *Film nareszcie przekornie niebohaterski, słowiańsko rozlewny oraz sceptyczny* – dodawał Aleksander Jackiewicz [6].

Natomiast powinowactwo z powieścią Dygata stało się dla filmu Hasa prawdziwym przekleństwem. Tylko JJS, Jan Józef Szczepański, w „Tygodniku Powszechnym" napisał ostro: *Has podkreślił to, co irytuje u Dygata: neurastenię i pretensjonalność* [7]. Wszystkie pozostałe recenzje, a odnalazłam ich piętnaście, rozpoczynały się od deklaracji podziwu i uznania dla prozy Dygata, dalej więc, niejako automatycznie, musiało nastąpić stwierdzenie, formułowane mniej czy bardziej elegancko, że film okazał się „gorszy" od powieści.

Krytycy powszechnie wyrażali przekonanie, że powieść Dygata jest niefilmowa i w ogóle nie nadaje się do adaptacji. Zarzucali Hasowi zbytnią wierność wobec literackiego oryginału i w tym upatrywali przyczyn rzekomego niepowodzenia jego artystycznych zamierzeń. Nawet Konrad Eberhardt uznał prozę Dygata za nieprzekładalną na film i chwaląc pisarza jednocześnie ganił reżysera za *zasadnicze nieporozumienie*, jakim była *wierność wobec powieści* [8].

W 1958 roku *Pożegnania* zostały odebrane przede wszystkim jako melodramat, a ponieważ ten gatunek nigdy nie cieszył się szacunkiem polskich krytyków, rozpoznanie nie mogło pomóc filmowi: *ckliwa, sentymentalna powiastka* – Ewa Brzozowska [9]; *film prościutki, o nic w nim nie chodzi, żadnej myśli i filozofii* – Edward Etler [10]; *motyw uczuciowy, który miał wyłaniać się z nastrojowych oparów, stał się bardzo trywialny, ocierając się niebezpiecznie o pogranicze fizjologii* – Konrad Eberhardt [11]. Tylko dwu krytyków broniło *Pożegnań* odczytanych jako melodramat: Andrzej Tylczyński w „Tygodniku Demokratycznym" – *film o miłości: zjawisko całkiem nowe* [12], oraz Bogdan Czeszko [13] w „Przeglądzie Kulturalnym" w polemicznym artykule – wobec wyraźnie nieżyczliwej recenzji Stanisława Grzeleckiego [14], wydrukowanej wcześniej w tym piśmie – o prowokacyjnym tytule *Melodramat, czyli kogo to obchodzi? – Mnie obchodzi* – odpowiadał Czeszko w pierwszym zdaniu swego artykułu i pisał dalej o miłości polskiego Tristana i Izoldy oraz o urodzie filmu, który ma *lekuchny posmak marzenia sennego*.

Wszyscy krytycy dostrzegli niezwykłość poetyki użytej przez Hasa w *Pożegnaniach*. Dla jednych była ona *ekspresjonistyczna* i *groteskowa*, dla innych *dziwaczna*, *banalna*, pełna *ozdobników* i *minoderyjnych gierek*. Danuta Kępczyńska[15] zaliczyła nawet film do *nurtu ozdobnego*, w którym najważniejsze są plastyka, ornamenty i symbole wizualne, jak np. *Dom na pustkowiu* (1950), *Zimowy zmierzch* (1957), *Spotkania* (1957), *Pętla* (1958).

Warto także odnotować dwie kuriozalne recenzje: Aleksandra Jackiewicza – *Zdumiewająca jest bezradność tego reżysera* (Hasa – dop. G.S.), *gdy trzeba mówić rzeczowo i wprost bez ozdób i patetyczności* [16], oraz KTT (Krzysztof Teodor Toeplitz) ujawnił, że nic z *Pożegnań* nie zrozumiał, gdyż jest to film *ameba*, za dużo w nim epizodów i postaci drugoplanowych, które mu się *mylą* i wywołują *fizyczny trud oglądania* [17].

Oceniano także *Pożegnania*, jak się kiedyś mówiło, po linii ideologicznej. Wytrawne pióra w odpowiednich pismach odnotowały co następuje: *szmoncesowy epizodzik z nagą tancerką, efektowne dessous pod olśniewającym futrem, rozbełtany melancholik, hollywoodzkie gierki* – Jerzy Falkowski we „Współczesności"; *żołnierz w hełmie z orłem bez korony wprowadza nowy porządek społeczny, z ostatnim hrabią znika dziwność i groteska, wjeżdżają czołgi, zwyczajność i konkretność* – Grzelecki w „Przeglądzie Kulturalnym" [18]; *romans między zbuntowanym dzieckiem inteligenckim a dziewczyną z ludu, czołgi niosą Polskę nową* – Jackiewicz w „Trybunie Ludu" [19].

Po równo czterdziestu latach nie obowiązują już dawne opinie i ustalenia. Okazuje się natomiast, że *Pożegnania* Wojciecha Hasa wyjątkowo dobrze zniosły próbę czasu, a nawet wydaje mi się, że z każdym mijającym rokiem stają się coraz lepszym filmem, mądrzejszym i bardziej czarującym, a przy tym jakby bardziej „Hasowskim": stylowym, wzruszającym, ironicznym, rozpoznawalnym, autorskim. Związki filmowych *Pożegnań* z powieścią Dygata przestały budzić kontrowersje tak żywe jak przed laty. Ustalenia teoretyków filmu zajmujących się problemami adaptacji [20] pozwoliły wziąć zdecydowany rozbrat z literaturą, uwolnić się od jarzma tekstu pisanego, zapomnieć o problemie wierności i niewierności wobec oryginału, traktować adaptację filmową nie jako przekaz wtórny i podporządkowany, ale jako autonomiczne dzieło sztuki filmowej. Współcześni badacze twórczości Wojciecha Hasa uwolnili jego filmy od niewolniczej zależności wobec adaptowanych dzieł i uznali inspirację literaturą za jeden z elementów jego autorskiego stylu. Pisze Maria Kornatowska: *Has nie myśli literaturą. (...) Jego wyobraźnia pożera pisarzy (...). Znikali w tyglu jego uniwersum, którego materią i energią jest obraz. (...) Wizję reżysera określa przede wszystkim koncepcja przestrzeni, dialektyka ruchu-bezruchu, struktura labiryntu, czas, który trwa, a nie płynie. Obraz jest medium i przesłaniem jednocześnie* [21]. *Has preparował literaturę, przykrawał ją do swoich zamierzeń* [22] – dodaje Piotr Wojciechowski.

W 1958 roku krytycy filmowi zarzucali *Pożegnaniom* zbytnią wierność wobec powieści, po czterdziestu latach dostrzega się przede wszystkim twórczą zdradę – określenie Roberta Escarpita [23] – Hasa wobec Dygata, liczne odstępstwa od oryginału literackiego, uparte dążenie reżysera do stworzenia własnego dzieła, co najwyżej inspirowanego prozą pisarza.

Czego dotyczą *Pożegnania* Stanisława Dygata? Otóż jest to powieść napisana w pierwszej osobie i przedstawiająca historię młodzieńca wywodzącego się z klasy mieszczańsko-inteligenckiej, który – jak to mają w zwyczaju wszyscy dorastający chłopcy z dobrych rodzin – buntuje się przeciwko własnej sferze, tradycji, w jakiej został wychowany, oraz losowi, jaki na pewno stanie się jego udziałem. Narrator realizuje swój bunt naiwnie i po szczeniacku ubezpieczony wyrozumiałością ojca, zamożnością rodziny i trwałością pryncypialnych warto-

ści. I pewnie jego młodzieńcza rebelia skończyłaby się pogodnym aliansem z rodziną, sferą i tradycją, gdyby nie fakt, że jego bunt przypadł na rok 1939. Wojna, okupacja i zmiana ustroju w Polsce zmiotły cały wcześniejszy porządek: zlikwidowały podziały klasowe, rozgrabiły majątki, ośmieszyły rytuały, zweryfikowały wartości, zrelatywizowały rzeczywistość, pozwoliły dawnemu buntownikowi naprawdę pożegnać się z przeszłością i zwrócić ku przyszłości nowej, nieznanej, nieco groźnej, ale pociągającej.

Czego dotyczą *Pożegnania* Wojciecha Hasa? Na to pytanie odpowiem nieco szerzej.

Konstruując strukturę dramatyczną swego filmu, Has odwołał się do motywu okna. Jak twierdzi Maria Kornatowska: *Okno stanowi lejtmotyw Hasowskich filmów. Za oknem rozgrywa się groźny i fascynujący spektakl rzeczywistości* [24]. W powieści Dygata narrator dwukrotnie patrzy przez okno, za każdym razem robi to w bardzo zwyczajny sposób: coś się dzieje, więc bohater wygląda przez okno, aby zaspokoić ciekawość. Pierwszy raz: *Huki potężnieją nagle i gwałtownie, natarczywie wzmagają tempo, słyszę daleki, głuchy warkot samolotu. Podchodzę do okna. W dali na horyzoncie leci samolot, obskakują go gęsto białe dymki artylerii przeciwlotniczej...*[25] drugi raz: *Podchodzę do okna. Słońce, błękit, biały fartuch śniegu. Armaty walą coraz silniej...* [26].

U Hasa Paweł (Tadeusz Janczar), urodziwy, melancholijny młodzieniec, uderzająco często patrzy przez okno i to w takich sytuacjach, które właściwie powinny mu to zupełnie uniemożliwiać. Czynność z pozoru zwyczajna i banalna zaczyna w specjalny sposób charakteryzować bohatera: ujawnia jego dystans do rzeczywistości, podkreśla alienację, sytuuje go w pozycji voyeura, biernego podglądacza zdarzeń, a nie czynnego ich uczestnika. Skłonność do patrzenia przez okno odsłania w Pawle naturę marzyciela i introwertyka wsłuchanego w siebie, niechętnego światu, w którym trzeba podejmować trudne decyzje, robić karierę i wchodzić w skomplikowane, a często także bolesne związki z innymi ludźmi.

Trzy sekwencje, z których składa się film Hasa, rozpoczynają się od ujęcia Pawła patrzącego przez okno. Widać przez nie rzeczywistość charakterystyczną dla aktualnego okresu życia bohatera. Równocześnie jednak kierując wzrok ku oknu Paweł tak naprawdę przygląda się tylko sobie. W szybach może bowiem zobaczyć swe wewnętrzne odbicie, na które składają się nieprzystosowanie, lęk, marzycielstwo, niepewność, wahanie i rezygnacja.

Spojrzenie pierwsze

Paweł patrzy przez okno. Pada, po szybie spływają krople deszczu. Z lewej strony okna powiewają długie gałązki kwitnącego geranium, na ulicy pod parasolem całuje się jakaś para. Wolno przejeżdża dorożka ciągnięta przez białego konia. Słychać nostalgiczną melodię fortepianowej sonaty Chopina. Paweł patrzy, uśmiecha się leciutko, marzy odwrócony plecami do zasobnego, mieszczańskiego pokoju, do ojca (Zdzisław Mrożewski), który z teatralną szpadą w dłoni prawi mu kazanie o powinnościach młodego człowieka z dobrej rodziny, oraz od ślicznej panienki, która przyszła z wizytą i bardzo chce zwrócić jego uwagę. To od domu, kazań ojca, uroczystych przyjęć i od dziewczyny Paweł ucieka. Naj-

pierw do parku, gdzie zaczepiają go eleganckie i swobodne prostytutki, a potem do nocnego lokalu, gdzie przy barze – przepijając czesne – znajdzie spokojny azyl. Nie na długo, przy barze siedzi także Lidka (Maja Wachowiak), która każe podać sobie zapałki.

Te dwa światy – mieszczański dom i nocny lokal – są połączone z dwoma tematami muzycznymi. Bezpieczeństwo domu reprezentuje sonata Chopina, która potem stanie się także symbolem epoki zmiecionej przez drugą wojnę. Perwersyjność lokalu wyraża sentymentalna piosenka *Pamiętasz, była jesień...*[27] śpiewana przez zmysłowo-demoniczną piosenkarkę (głosem Sławy Przybylskiej), która połączy się potem z postacią Lidki. W finale *Pożegnań* oba tematy muzyczne zostaną zdominowane przez motyw trzeci, graną na akordeonie ludowo brzmiącą melodię symbolizującą nowy ład powojenny, jaki w Polsce nastanie. Użycie tego tematu ma jawnie ironiczną wymowę.

Lidka jest w podobnej sytuacji co Paweł, musi zacząć być dorosła, podjąć obowiązki, pracować na siebie, myśleć o swojej przyszłości i o ustawieniu się w życiu. Miała jednak zdecydowanie gorszy start, urodziła się na Pradze – zresztą jako Genowefa – to określiło jej pozycję społeczną i doprowadziło do zawodu fordanserki. Po trzech tygodniach przy barze i na parkiecie Lidka zna już lokalowe rytuały: *Pani jest zupełnie inna niż wszystkie kobiety... W gruncie rzeczy ja jestem taki prosty, swój chłopak i najchętniej uciekłbym do jakiegoś uroczego zakątka, bo naturę kocham nade wszystko...*

Lidka bardzo się boi, że kiedyś ulegnie i że jej los zostanie fatalnie przypieczętowany. Spotkanie Pawła jest więc dla niej wyjątkową szansą, darem niebios. Bezbłędnie rozpoznaje w nim *takie ni to, ni owo* – jak go określa – pół mężczyznę, pół chłopca o nienagannych manierach, zamożnego, wyraźnie pozbawionego życiowego doświadczenia i znajomości kobiet. Niewinność Pawła jest podkreślana w każdym jego zetknięciu z kobietami: dziewczyna w jego domu, dama na portrecie, prostytutki w parku, piosenkarka i naga tancerka w nocnym lokalu. Kobiety fascynują go, niepokoją i jednocześnie przerażają. Przykuwają jego uwagę, ale też skłaniają do ucieczki.

Jedynie Lidka wywołuje pozytywną reakcję Pawła, gdyż przedstawia mu się jako aseksualna dziewczyna-kumpel, przebrana w wieczorową suknię starszej siostry, niezręcznie i zabawnie udająca zmysłową i zepsutą fordanserkę. A jest przecież tylko Gienią z Pragi, sentymentalnie zauroczoną filmem *Quo vadis*, naiwną i głupiutką, która przypadkiem znalazła się przy barze i naciąga bogatych panów na szampana. Bardzo pragnie wyrwać się z knajpy: *Zastanawiam się, jak się z tego wydostać* – mówi do Pawła. Ponieważ jest dumna, pokpiwa z własnej pozycji i lekceważy zagrożenia, ale wyraźnie manifestuje też swoje zagubienie, lęk oraz nadzieję na czyjąś pomoc. I Paweł skwapliwie tej pomocy udziela. Lidka go nie peszy, nie niepokoi, nie budzi lęku. Czuje się przy niej dorosły, męski i odpowiedzialny. Nawet taniec z Lidką jest pozbawiony erotycznych podtekstów. Paweł tańczy z nią tylko po to, by uwolnić dziewczynę od konieczności obsługiwania innych gości. Już chyba przy barze zdecydował, że *wyciągnie tę dziewczynę z błota.*

Wychodzą więc oboje z lokalu, by udać się w jakieś *wiejskie zacisze.* Dotąd – można przypuszczać – ciągnęli tam Lidkę dancingowi wielbiciele, teraz ona prowadzi Pawła. Wychodząc przebiera się w strój przypominający mundurek klasztornej wychowanki, ryzykuje utratę pracy, gra *va banque.*

Na wsi Lidka rozpoczyna subtelny proces uwodzenia, powoli zrzuca maskę dziewczyny-kumpla i staje się kobietą, która pragnie zdobyć i przywiązać Pawła do siebie. Rozpina bluzkę i zadziera spódnicę – by wygodniej brodzić w strumieniu – malowniczo układa się na trawie, dopytuje: *Gdzie będziemy spać?* Oswaja Pawła z myślą o ślubie podczas ceremonii w wiejskim kościółku, wreszcie wybiera nastrojowy pensjonat o znaczącej nazwie „Quo vadis" i przedstawia gospodyni (Irena Netto) siebie i Pawła jako świeżo poślubionych, by uzyskać wspólny pokój i jedno łóżko. Lidka manifestacyjnie nosi wtedy na głowie panieński wianek, Paweł także ma swój, trzyma go w ręce i po przybyciu do willi pozbywa się szybko i w zakłopotaniu.

Paweł, wyraźnie zdominowany przez dziewczynę, daje się jej prowadzić i brnie w aranżowane przez nią sytuacje. W czasie wieczornej rozmowy w pensjonatowym pokoju odwraca się plecami do rozbierającej się Lidki i patrzy przez okno. Żaluzje kryją jego oczy w podłużnym pasie cienia. Niewinność Pawła jest zagrożona, mroczne pożądanie oślepia i wodzi na pokuszenie. Jednak Paweł nie ulega, schodzi na dół i telefonuje do domu, informując rodzinę o miejscu swego pobytu. Potem udaje mu się odgrodzić od Lidki we wspólnym łóżku pozorami chłodu, wyższości i niezaangażowania. Rano zjawia się ojciec i – jak pan Duval w *Damie Kameliowej* – ratuje syna przed zakusami upadłej kobiety. Paweł nonszalancko udaje przed ojcem, że spędził z Lidką noc miłosną. Znowu patrzy przez okno, tym razem z jasną twarzą – jest dzień, spokój i bezpieczeństwo, tata zabiera go do domu. Lidka nie wraca do Warszawy, nie ma po co, ofiara się wymknęła. Nie satysfakcjonuje jej obietnica ojca Pawła – wymuszona przez syna – że zrobi z niej „porządną kobietę", gdyż dobrze wie, jak to będzie wyglądało.

Ta część filmowych *Pożegnań* nie staje się wcale – jak w powieści – relacją o młodzieńczym buncie młodego mieszczucha, układa się bowiem według reguł klasycznego melodramatu i wydaje się wstępem do romansu: zapowiada miłość od pierwszego wejrzenia między bogatym młodzieńcem i dziewczyną z półświatka, miłość – określaną jako niemożliwa – łączącą dwoje ludzi z różnych sfer społecznych, grożącą mezaliansem, tragedią i rozstaniem. Zapowiada ją także przeznaczenie – stały element melodramatycznych fabuł – w układzie kart tarotowych rozkładanych przez właścicielkę pensjonatu „Quo vadis" przed przyjściem Lidki i Pawła.

Jednak w *Pożegnaniach* ten wstęp do romansu nabiera dziwnie groteskowego charakteru, staje się bowiem opowieścią o próbie erotycznego podboju dokonanej przez zdeterminowaną, świadomą swych celów dziewczynę wobec młodzieńca niedoświadczonego i lękliwego, który nie pozwala się zdobyć. Dziewczyna pragnie uzyskać korzyść, uwodząc go, młodzieniec woli marzenia od erotycznego spełnienia, zaś jego „szlachetny" ojciec chce przejąć „kochankę" syna i „wiejskie zacisze". Nie ma miłości, nie ma romansu, nie ma melodramatu. Mezalians okazuje się staroświeckim konwenansem, tragedia farsą, rozstanie banałem.

Tak, pożegnanie Lidki i Pawła na dworcu w Podkowie Leśnej byłoby może banalne, gdyby nie fakt, że – jak się nagle okazuje – jest wiosna 1939 roku. Pociąg uwozi młodzieńczego i niewinnego Pawła-marzyciela prosto w wojnę.

Spojrzenie drugie

Paweł patrzy przez okno. Niemieccy żołnierze prowadzą tłum cywili z tobołkami, przejeżdża opancerzony samochód, oficerowie kontrolują przemarsz, słychać płacz i krzyki ludzi oraz szczekanie wielkiego wilczura. Paweł jest już innym człowiekiem: starszym, dojrzalszym, zmęczonym. Jak się potem okaże, ma za sobą walkę na froncie w 1939 roku, dwa lata w Oświęcimiu i pobyt w obozie w Pruszkowie. Także kobiety przestały go przerażać, z ironią patrzy na nagie pośladki ogrodowej nimfy i nie zauważa zmysłowych ciał innych rzeźb rozsianych w mieszkaniu ciotki Walerki (Helena Sokołowska). Pozostała mu tylko skłonność do patrzenia przez okno, do biernego przyglądania się ludziom i światu, do uciekania w zadumę i milczenie.

Składając wizytę ciotce Walerce w Podkowie Leśnej, Paweł nieoczekiwanie spotyka u niej Lidkę, której tymczasem powiodło się nadzwyczajnie. Uwiodła przy barze innego idealistę, Mirka (Gustaw Holoubek), wyszła za niego za mąż i została hrabiną. Jednak teraz, po czterech latach, jej sytuacja życiowa znowu jest niepewna. Oto Mirek boi się końca wojny i zbliżającej się od wschodu armii bolszewików, chce wyjechać z kraju. Lidka wie, że decyzja męża o opuszczeniu Polski jest równoznaczna z decyzją o uwolnieniu się od wszystkich innych krępujących go związków: z rodziną, klasą społeczną, historią, a także z nią samą. Lidka wita więc Pawła z nadzieją i radością, gdyż Paweł znowu staje się dla niej szansą.

Po raz drugi Lidka rozpoczyna spektakl uwodzenia Pawła, najpierw za pomocą min i gestów „prawdziwej" hrabiny, a gdy one nie skutkują – Paweł zachowuje wystudiowaną obojętność i chłodny dystans – Lidka zaczyna w panice wypadać z roli damy. Hrabinę Lidię zastępuje Gienia z Pragi, była fordanserka. Zaczyna być natrętna wobec Pawła, potem prowokująca, wreszcie agresywna. Nie dba, że mąż i goście ciotki Walerki – uciekinierzy z Warszawy – orientują się w jej zabiegach i usiłowaniach. Robi publiczną awanturę w restauracji Feliksa (Saturnin Żurawski), co jest jawną manifestacją zazdrości.

Paweł jednak nie daje się sprowokować, nie reaguje na zaczepki i awantury, nadal jest bierny i obojętny, trudno nawet stwierdzić, czy Lidka mu się podoba. Wiadomo jednak, że stał się dojrzałym mężczyzną świadomym wagi pożądania. *Miłość to nie pożądanie duszy* – mówi do egzaltowanej kelnerki, panny Niki – *to pożądanie fizyczne*. Jednak znowu nie może, nie umie, czy nie chce na coś się zdecydować. Także z tego powodu, że zaprzyjaźnił się z Mirkiem, mężem Lidki. Obaj mężczyźni są bardzo do siebie podobni – zmęczeni przeszłością, wojną, swoją klasą społeczną, obowiązkami rodzinnymi, myśleniem o przyszłości. Mirek ma jeszcze siłę, by uciekać, Paweł już tylko pragnie biernie *jechać, gdzie nas powiozą*. W dodatku łączy ich Lidka. Rozmawiając zgodnie o zmęczeniu życiem, mężczyźni siedzą w knajpie na tle plakatu do jakiegoś filmu czy spektaklu pod tytułem *Zakochane serce*. Nadaje to ich porozumieniu niezamierzenie komiczny ton. Oto jeden już nie kocha, drugi jeszcze kochać nie zaczął, ale Lidka ciągle jest obecna między nimi.

Po awanturze w lokalu Feliksa Lidka przychodzi do Pawła, by go przeprosić. Jak przed wojną Paweł mieszka w willi „Quo vadis", spotykają się więc w tym samym zagraconym pokoju pełnym dziwacznych i nikomu niepotrzebnych rze-

czy, na tym samym wielkim łóżku. I Lidka jest też taka jak dawniej: dziewczęca, zawstydzona, pokorna. Tym razem Paweł bierze ją w ramiona i ulega. Powrót do sytuacji sprzed lat pozwala wreszcie zatryumfować kobiecie i ocalić dumę mężczyzny.

Jednak rano Lidka – pewna już, jeśli nie uczuć, to przynajmniej lojalności rycerskiego Pawła – decyduje się go opuścić. Chce sprawdzić, czy mąż jednak nie wrócił do domu po nieudanej eskapadzie do Wiednia z Niemcami jako pośrednikami w podróży. Paweł nie próbuje zatrzymać Lidki, żegna ją i zostaje sam. Wierny sobie kieruje wzrok ku oknu.

Realizując *Pożegnania,* Has zrezygnował z opisanego w powieści epizodu paryskiego – ojciec wysłał tam narratora na studia, aby przerwać pasmo jego skandalicznych zachowań obliczonych na prowokowanie mieszczańskich znajomych. W Paryżu bohater jednak nie studiuje, ale spędza czas na romansowaniu z piękną Dodo i piciu z Marcelem Cachardem, katastrofistą przeczuwającym wojnę i celebrującym „ucztę pożegnalną" przed zagładą. Okres paryski przygotowuje narratora powieści do wydarzeń *nowych i niecodziennych* [28], które mają nadejść.

W filmie Hasa nagłe przejście od wiosny w Podkowie Leśnej w 1939 roku do zimy tamże w 1945 podkreśla odrębność tych dwu epok, sprzed wojny i po wojnie, przekonuje o definitywnym końcu pewnego świata, pewnych ludzi i pewnego stylu życia. Ta część powieści przedstawia niezwykle zabawny i złośliwy opis rozbitków pochodzących z minionej epoki, którzy na próżno szukają dla siebie miejsca w nowej rzeczywistości. U Hasa opis nabiera cech nostalgicznych, jest nasączony żalem za bezpowrotnie odchodzącą przeszłością. I znowu na czoło wysuwa się romans, nieco dziwaczny i neurotyczny z powodu agresji Lidki i bierności Pawła, ale celebrowany zgodnie z regułami klasycznego melodramatu dającego kochankom kolejną szansę na miłość.

Spojrzenie trzecie

Paweł patrzy przez okno. Żołnierze wyzwoliciele przebiegają przez uliczkę, prowadzą rannego. Słychać huk dział i strzały karabinów. Paweł wkłada płaszcz, wyciąga spod budzika pudełeczko zapałek zastępujące brakującą nóżkę, kładzie zegar tarczą do góry. Mechanizm staje – zaczyna się inny czas, nowa epoka.

Paweł wychodzi na ulicę, wybuchy, płoną pogubione walizki jakichś uciekinierów, jest pusto. Przy dworcu Paweł spotyka uzbrojonego żołnierza zwycięskiej armii, zapala mu papierosa, żołnierz uśmiecha się przyjaźnie i salutuje, na jego hełmie widać orzełka bez korony. Przebiegają inni żołnierze, przejeżdżają czołgi. I jakoś tak spośród nich wychodzi nagle Lidka w eleganckim futrze, pogryzając jabłko. *Jednak pojechał* – mówi o mężu, lecz wcale nie przejmuje się tą stratą, ma przecież Pawła, miłego, mądrego, lojalnego Pawła, może nawet trochę zakochanego. Zapalając papierosa Paweł staje na tle słupa ogłoszeniowego, nad jego głową widać litery znanego plakatu: *Zakochane serce.* Jednak kamera szybko gubi go z pola widzenia. Paweł na pewno już się nie zmieni, będzie z taką samą zadumą i dystansem przyglądał się przez okno nowej rzeczywistości, którą przynosi armia w hełmach z orzełkami bez korony. Najważniejsza jest teraz Lidka, która z ciekawością i ożywieniem patrzy w kierunku, skąd nadchodzą

żołnierze. Na pewno nie czeka na wracającego męża – co sugerował w swej interpretacji *Pożegnań* Konrad Eberhardt [29]. Pogryzając jabłko ta wieczna Ewa po prostu z nadzieją patrzy w przyszłość.

Moja interpretacja *Pożegnań* wydobywa z filmu Hasa uderzająco silną mizoginiczną wymowę ukrytą zręcznie w osłonach melodramatu, satyryczno-nostalgicznej wizji odchodzących w przeszłość tzw. klas posiadających, ekspresjonistycznych obrazów i surrealistycznie nacechowanych elementów rzeczywistości. Zdaniem Macieja Maniewskiego [30] bohaterki Dygata zawsze łączą w sobie niemal dziecięcą naiwność ze zmysłową perwersją, ale nigdy nie są przedstawiane jako złe czy niosące zgubę mężczyźnie. Mizoginiczna tendencja zgodna jest natomiast z ideologią dominującą zwykle w polskich filmach oraz z praktyką występującą w filmach Hasa. Kobiety zawsze reprezentują u niego sferę zmysłowości i erotyki, mrocznego pożądania i grzechu, są piękne, bardzo silne psychicznie – silniejsze od partnerów – zdecydowane, potrafią walczyć, nie przebierając w środkach. Mają naturę modliszek, dążą do podbicia i zdominowania mężczyzn – Krystyna w *Pętli*, Lidka w *Pożegnaniach*, panna Leopard i Teodozja we *Wspólnym pokoju* (1959), Magdalena z *Rozstań* (1960), Felicja z *Jak być kochaną* (1962), kobiety z *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1964), Izabela z *Lalki* (1968), kobiety z *Nieciekawej historii* (1982).

W *Pożegnaniach* Wojciecha Hasa twórcza zdrada reżysera wobec pisarza dokonała się w trzech podstawowych transformacjach oryginału literackiego. Młodzieńczy bunt bohatera zastępuje wahanie, zagubienie i wyalienowanie: Paweł nie prowokuje otoczenia, jak narrator w powieści Dygata, ale rozpaczliwie dystansuje się od rodziny, sfery i inteligenckiej tradycji. Patrząc w okno, wyłącza się z otaczającej go rzeczywistości, pogrąża w kontemplacji, ucieka w marzenia. Nie akceptuje świata, w którym żyje, ale nie robi też nic, by znaleźć dla siebie jakieś inne miejsce życiowe. Stać go tylko na jednodniową ucieczkę do Podkowy Leśnej z przypadkowo poznaną fordanserką i trwożne oczekiwanie w willi „Quo vadis" na ratunek niesiony przez ojca.

W filmowe *Pożegnania* zostaje wpleciona opowieść o śmiałej parweniuszce, która wywalcza sobie miejsce w wyższej klasie społecznej, podbijając słabych i neurastenicznych mężczyzn. Lidka nie jest, jak w powieści, drugorzędną postacią, zabawną „hrabiną z przeszłością" symbolizującą rozkład obyczajów klasy mieszczańskiej, urasta do rangi głównej bohaterki, kobiety silnej i zdecydowanej, konsekwentnie zmierzającej najpierw do zmiany swego statusu społecznego, a potem śmiało przygotowującej się do spotkania z nową, powojenną rzeczywistością.

Wreszcie *Pożegnania* budują subtelny klimat wielkiego romansu zupełnie nieobecny u Dygata. W cudownych Hasowskich wnętrzach, pełnych stylowych mebli i dziwacznych bibelotów, w pięknie skomponowanych kadrach snuje się para niezwykłych kochanków, o których trudno powiedzieć, czy się kochają, czy się chociaż lubią, którzy coś knują, coś ukrywają, przybierają różne pozy, grają różne role, nakładają różne maski, recytują jakieś zabawne, ale i irytujące kwestie. I nagle wśród tego udawania i sztucznego kamuflażu błyska coś przejmująco prawdziwego, szczerego, wzruszającego, jakieś spojrzenie, gest, ton głosu, który sprawia, że spod masek, grymasów i min wyłaniają się bezbronni, cierpiący ludzie.

Z dzisiejszej perspektywy *Pożegnania* są filmowym dowodem przekonującym, że Wojciech Has był od początku artystą świadomie kształtującym swój odrębny, autorski styl i nie podlegającym wpływom innych twórczych osobowości. Spotkanie ze Stanisławem Dygatem i jego powieścią pozwoliło reżyserowi znaleźć temat nowego filmu, ale równocześnie śmiało zamanifestować niezależne odczytanie utworu, dopełnić go własną wyobraźnią i wrażliwością, naznaczyć indywidualnym stylem i podporządkować własnemu talentowi.

GRAŻYNA STACHÓWNA

---

[1] KTT, *Pożegnania*, „Świat", 1958, nr 44, s. 7.

[2] *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 27 grudnia 1957 roku*, „Iluzjon", 1994, nr 3-4, s. 98-104.

[3] Do 1957 roku Stanisław Dygat napisał scenariusz do *Warszawskiej syreny* (1956) Makarczyńskiego, dialogi do *Skarbu kapitana Martensa* (1957) Passendorfera i pozwolił na adaptację swego opowiadania *Lotnisko* – nowela z filmu *Spotkania* (1957) Lenartowicza.

[4] *Protokół z posiedzenia...* dz. cyt.

[5] B. Czeszko, *Melodramat, czyli kogo to obchodzi?* „Przegląd Kulturalny", 1958, nr 44, s. 6.

[6] A. Jackiewicz, *Melodramat polski*, „Trybuna Ludu", 1958, nr 288, s. 6.

[7] JJS [J. J. Szczepański], *Pożegnania*, „Tygodnik Powszechny", 1958, nr 44, s. 6.

[8] K. Eberhardt, *Wierność bez nagrody*, „Ekran", 1958, nr 46, s. 3.

[9] E. Brzozowska, *Romans z hipnozą*, „Orka", 1958, nr 43, s. 10.

[10] E. Etler, *Widziałem „Pożegnania"*, „Odgłosy", 1958, nr 33, s. 12.

[11] K. Eberhardt, dz. cyt.

[12] A. Tylczyński, *Miłość i fantazja*, „Tygodnik Demokratyczny", 1958, nr 43, s. 8.

[13] B. Czeszko, dz. cyt.

[14] S. Grzelecki, *Kompleksy i hrabiowie*, „Przegląd Kulturalny", 1958, nr 43, s. 10.

[15] D. Kępczyńska, *Pożegnania*, „Ekran", 1958. nr 44, s. 3.

[16] A. Jackiewicz, dz. cyt.

[17] KTT, dz. cyt.

[18] S. Grzelecki, dz. cyt. , s. 10.

[19] A. Jackiewicz, dz. cyt.

[20] Por. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Pozr ań1998, s. 7-18.

[21] M. Kornatowska, *„...lecz nie wiemy, co się z nami stanie" (o twórczości Wojciecha Hasa)*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996, s. 42.

[22] P. Wojciechowski, *Prorok naszych snów*, „Kino", 1995, nr 4, s. 21.

[23] R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, Kraków 1973, t. 3.

[24] M. Kornatowska, dz. cyt., s. 37.

[25] S. Dygat, *Pożegnania*, Warszawa 1969, s. 188.

[26] Tamże, s. 205.

[27] *Pamiętasz, była jesień...* – muzyka: Lucjan M. Kaszycki, słowa: Andrzej Czekalski i Ryszard Pluciński, śpiewa: Sława Przybylska.

[28] S. Dygat, dz. cyt., s. 103.

[29] K. Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, s. 28.

[30] M. Maniewski, *Dygat i kino*, „Kino", 1985, nr 11, s. 11.

Chanson triste
O *Pożegnaniach* Wojciecha Jerzego Hasa

JULIA MICHAŁOWSKA

Claude Debussy powiedział, że życia nie da się przełożyć na piosenki. Parafrazując to zdanie, zapytajmy, czy film można przełożyć na piosenkę Twierdzącej odpowiedzi na tak przewrotnie postawione pytanie udzielił Wojciech Jerzy Has, adaptując *Pożegnania* Stanisława Dygata. Jak powszechnie wiadomo, film ten wylansował pierwszy w powojennej kinematografii przebój pod tytułem *Pamiętasz, była jesień*. Dotychczas w różnych opracowaniach sygnalizowano tylko, że słynną piosenkę śpiewa w jednej ze scen Sława Przybylska, a sentymentalny muzyczny leitmotiv pojawia się jeszcze w kilku sekwencjach filmu. Na tym poprzestawano, omawiając rolę kompozycji Lucjana M. Kaszyckiego do słów Andrzeja Czekalskiego i Ryszarda Plucińskiego w adaptacji Hasa. Rodzi się pytanie, czy piosenka może się okazać atrakcyjnym tropem do odczytania pomysłu reżysera na ekranową wersję powieści Dygata? Spróbujmy dostrzec utwór muzyczny nie tylko w scenie w „Café Clubie", ale zobaczyć w nim model całego filmu, konstrukcję złożoną z dwóch zwrotek zakończonych refrenem, które wyznaczyły kompozycję obrazu Hasa. Ten film to nie tylko udana adaptacja prozy Dygata, która przy okazji wypromowała wspaniały szlagier. To także niezwykle oryginalne, zaskakujące budową dzieło, wykreowane z dwóch równorzędnych i równoprawnych źródeł: utworu literackiego i piosenki. Wojciech Has, którego twórczość kojarzy się z intensywną wizualnością i wyobraźnią malarską, sam wskazał na inne, ważniejsze dla niego inspiracje, mówiąc: *Dla mnie kino rodzi się z literatury i muzyki. Moje kino na pewno* [1]. Najbardziej widać to właśnie w *Pożegnaniach*. Warto przyjrzeć się bliżej tej wyjątkowej w polskiej kinematografii adaptacji utworu literackiego i zobaczyć, jak splatają się tu powieść, piosenka i film.

Adaptacja jest adaptacją

Tak po prostu rzecz ujmuje Wojciech Has [2], u którego na czternaście pełnometrażowych dzieł fabularnych aż trzynaście to adaptacje literatury. Reżyser przypomina, że przede wszystkim liczy się autonomiczna wartość filmu, wyjaśnia dalej, że nie uznaje dosłowności, ważna jest dla niego wierność intencjom autora, ale: *Zmiany jakich dokonujemy, przenosząc na ekran utwór literacki, nie dotykają samego utworu. Nie niszczą go. Trwa on dalej w nie zmienionej postaci* [3]. Chciałoby się jeszcze

dodać, że skoro obok Hasa współscenarzystą *Pożegnań* był sam Dygat, to oznaczało to jego zgodę na taką, a nie inną ekranową wizję własnej powieści. Jednak wspomnienia reżysera wytrącają nam ten argument z ręki. Jak się okazuje, nazwisko Dygata zostało umieszczone w czołówce tylko dla jego satysfakcji i po to, aby zagwarantować mu odpowiednią rekompensatę finansową [4]. Zatem to Has dokonał przełożenia znaków literackich na znaki filmowe [5]. Choć najbardziej istotny pozostaje rezultat procesu tłumaczenia, czyli film, a pierwowzór literacki żyje swym własnym życiem, jest oczywiste, że widz znający lekturę dokona porównania z tym, co zobaczył na ekranie. Jak w świetle tej relacji wypadają *Pożegnania* Hasa?

Konrad Eberhardt, recenzent „na gorąco" w 1958 roku, miał wiele zastrzeżeń co do pracy reżysera, zarzucając zbytnią wierność powieści, co miało się niekorzystnie odbić na ostatecznym efekcie filmowym. Ponadto doceniając urok sentymentalno-nastrojowej ornamentyki obrazu, skrytykował jej dominującą rolę w fabule, tłumacząc, że to, co powieść pozostawia „w zawieszeniu", powinno odbić się językiem konkretu na ekranie [6]. Jednak już po niespełna dziesięciu latach ten sam krytyk z wcześniejszych zarzutów uczynił zalety. Przyznał, że patrząc na film z dystansu i analizując pogłos, jaki pozostawia, można odkryć, że podobieństwa z powieścią leżą jedynie na powierzchni utworu filmowego. Ironia, absurd, groteska, charakterystyczne dla prozy Dygata, przenikają poszczególne sceny i sytuacje, *ale są jak gdyby tylko uzupełnieniem czegoś zupełnie innego, a mianowicie liryzmu, poetyckości. „Pożegnania" są po prostu filmem poetyckim, filmem, w którym dominuje autentyczna nuta nostalgii, związana nieuchronnie z wszelką refleksją nad mijającym czasem* [7]. Krytykując wcześniej niedobrą wierność wobec powieści, Eberhardt przyznał tym razem, że w najgłębszych warstwach utworu *Pożegnania* Hasa nie mają właściwie nic wspólnego z *Pożegnaniami* Dygata. Te dwie skrajne tezy pokazują, jak trudno uporać się z oryginalnością adaptatora Wojciecha Hasa i jednocześnie zaklasyfikować jego dzieło, określając stopień nawiązania do pierwowzoru literackiego. Alicja Helman w swojej najnowszej książce, poświęconej filmowym adaptacjom literatury, zwróciła uwagę na ogólny charakter wszystkich teoretycznych podziałów, w których nie zawsze znajdzie się miejsce na określoną adaptację [8]. W takiej sytuacji autorka *Twórczej zdrady* zdecydowała się na analizowanie wybranych przez siebie filmów opartych na literaturze, uwzględniając historyczną zmienność praktyk adaptacyjnych, które można relatywizować historycznie, narodowo oraz indywidualnie. Mając to na uwadze, spójrzmy na datę premiery *Pożegnań* – rok 1958. To szczytowy okres tzw. polskiej szkoły filmowej. Nie tylko analizy statystyczne pokazały, że najwięcej wybitnych filmów-adaptacji przyniosły lata 1956-1961. Marek Hendrykowski, który określił fenomen szkoły polskiej mianem formacji artystycznej, zaproponował m.in. bardzo istotny dla naszych rozważań, wyznacznik tego zjawiska, jak: *wypracowanie unikatowego w skali światowej wzorca swobodnej transpozycji utworu literackiego na ekran i szerzej symbiozy filmu z literaturą i kulturą literacką, która odgrywa dla niego rolę podstawowego źródła zasilania i twórczej inspiracji* [9]. Swobodna transpozycja rozumiana jako przystosowanie określonego dzieła do innego medium, dopuszczająca zmiany charakteru pierwowzoru, zdaje się terminem najtrafniej przystającym do adaptacji *Pożegnań*. Po-

zwala także kolejnym interpretatorom na szukanie nowych, atrakcyjnych możliwości odczytania.

Scenariusz rozpisany na takty

Zanim ujrzymy w piosence *Pamiętasz, była jesień* model adaptacji *Pożegnań*, warto jeszcze zwrócić uwagę na bardziej szczegółowy aspekt wykorzystanej w filmie kompozycji Kaszyckiego, a mianowicie jej nastrój, jakiego udziela całemu dziełu Hasa. Może on być traktowany jako ekranowy ekwiwalent ważnego wątku powieściowego, który dla filmu został odrzucony. Chodzi tu o pobyt głównego bohatera w Paryżu, przed wybuchem drugiej wojny światowej. Francuscy przyjaciele Dodo i Cachard, wędrówki po starych, wspominających prawdziwą bohemę kabaretach Montmartre'u, używanie życia w złowrogim przeświadczeniu o rychłym końcu świata kultury, uczta pożegnalna – to wszystko może stanowić ciekawy dekadencko-eschatologiczny klucz do interpretacji powieści, natomiast nic z tego nie ujrzymy na ekranie. Reżyser zrezygnował z dochowania wierności „literze" tekstu na rzecz zachowania „ducha". Wprowadzony do filmu utwór Kaszyckiego, pełen nostalgii i smutku, z powodzeniem mógłby wywodzić się z „Czarnego Kota", czy „La Mirliton", zaś ekspresyjna maniera wykonawcza Sławy Przybylskiej, kto wie, czy nie pasowałaby również do słynnej Ivette Guilbert. Utwór ten ma jednak coś więcej do zaoferowania niż tylko sentymentalny klimat cyganeryjnej knajpki. Jak doszło do tego, że można go uznać za swoiste odbicie filmu Hasa?

Niech zaproszeniem do rozważań stanie się plakat filmowy, który delikatnie sugeruje, by zwrócić uwagę na doniosłą rolę piosenki w ekranowej wersji *Pożegnań*. Centralnym elementem graficznym jest stary gramofon, a na tle jego tuby wyłaniająca się wśród róż przytulona tańcząca para, najważniejsze postaci filmu: – Lidka (Maria Wachowiak) i Paweł (Tadeusz Janczar). To bardzo istotny kadr w *Pożegnaniach*, do którego będzie jeszcze okazja powrócić. Jak natomiast ta przedstawiona na afiszu scena wygląda w powieści? Bohaterowie Dygata nie tańczą, nie ma gramofonu, narrator tylko wspomina, że: *patefon grał gdzieś skrzekliwie: „J'attendrais les jours et les nuits, j'attendrais toujours..." – jedna z melodii, od których świat nie może się uwolnić* [10]. W powieści to raczej mało istotny epizod, natomiast w odniesieniu do obrazu filmowego staje się bardziej wymowny. Adaptacja Hasa nie może się bowiem uwolnić od melodii *Pamiętasz, była jesień*. Wszakże jest to „niewola" dobrowolna, film zawdzięcza przecież piosence swoją kompozycję, nastrój, muzyczny leitmotiv. Praktycznie wszystkie elementy pojawiające się w kompozycji Kaszyckiego znajdują swoje ekwiwalenty w narracji ekranowej. Trzeba w tym miejscu dodać, że autorzy tekstu „jesiennej piosenki" byli jednocześnie współpracownikami reżysera. Przybylska śpiewa o hoteliku „Pod różami", staruszku portierze, miłości, rozstaniu, jesiennych liściach, tęsknocie, powrotach i pożegnaniach. I tak w filmie odnajdziemy odpowiednio pensjonat z właścicielką – zdziwaczałą, komiczną staruszką, róże w kompozycji wielu kadrów (szczególnie wyraźne, gdy zdobią fortepian), nie spełnioną miłość głównych bohaterów (w powieści nie jest to tak jednoznaczne uczucie), ich rozstanie i powrót wśród opadających jesiennych liści, tęsknotę za prawdziwą namiętnością i wreszcie ciąg licznych pożegnań. Już czołówka dzieła Hasa wpro-

wadza w melancholijno-nostalgiczny nastrój piosenki. Słyszymy preludium Chopina, a przez zadeszczoną szybę Paweł spogląda na parę pod parasolem, całującą się na pożegnanie. Róże za oknem, przejeżdżająca dorożka, stylowa latarnia – oto repertuar sentymentalnych rekwizytów zaczyna się wypełniać... To jakby przygrywka dla mającej zaistnieć w tym filmie melodii. Pierwsze takty wybrzmiały, zatem warto pokusić się o dostrzeżenie w obrazie Hasa piosenkowej konstrukcji – zwrotek i refrenu. Ekranowe *Pożegnania* składają się z dwóch odrębnych stylistycznie części [11]. Fragmenty te łatwo można skojarzyć z treścią pierwszej i drugiej zwrotki, śpiewanej przez Sławę Przybylską. Znajdzie się także refren.

Początkowa zwrotka w *Pamiętasz, była jesień* to wspomnienie miłości, hoteliku „Pod różami", uśmiechniętego staruszka portiera i nagłego rozstania. W filmie część pierwsza (dziejąca się przed wybuchem wojny w 1939 roku) przedstawia skutki spotkania w nocnym lokalu studenta Pawła, zbuntowanego przeciwko mieszczańsko-inteligenckiemu środowisku, z fordanserką Lidką. Młodych zaczyna łączyć nić sympatii, uczucia, tańczą do piosenki Kaszyckiego, następnie wyrywają się kolejką z Warszawy i spędzają błogie chwile w Podkowie Leśnej, gdzie zatrzymują się w willi „Quo vadis". Niemal statyczna kamera pokazuje pięknie wystudiowane kadry, zbliżenia twarzy, teatralnie zakomponowanych rekwizytów. Montaż odbywa się na zasadzie łączenia kolejnych „odsłon", które oddają poetykę wspomnień. Jest ona sposobem na filmowe przekształcenie pierwszoosobowej narracji w powieści Dygata. Prawie wszystkie dialogi są bowiem zaczerpnięte z pierwowzoru literackiego bądź nieznacznie zmienione, natomiast wewnętrzny monolog bohatera oddają ekranowe obrazki wspomnień. Widzimy zatem kolejno: groteskową scenę z ojcem (Zdzisław Mrożewski) w domu Pawła, śmieszne, bo nieznośnie sztuczne spotkanie bohatera z „panienkami o podejrzanej reputacji", sielankę na trawie w Podkowie Leśnej, komiczną scenkę obiadu w zapomnianej przez świat i ludzi restauracji z najzupełniej zidiociałym kelnerem (wspaniała rola Jaremy Stępowskiego) i z fortepianem (Paweł gra melodię piosenki) oraz napotkaną przez bohaterów zabawną ceremonię ślubu w małym kościółku – wyjętą jak ze snu. Wreszcie willa „Quo vadis". Właścicielka (świetna Irena Netto) kładzie karty: dama trefl, walet kier, as kier... Może ma to być zapowiedzią niezwykłej, tajemniczej roli, jaką pensjonat odegra w życiu Pawła i Lidki? Bohaterowie wkraczają do pokoju, który lata świetności dawno ma już za sobą. Zbieranina pseudomuzealnych przedmiotów, portret Kościuszki, ponadrywane firanki i zasłony, połamane i powykrzywiane żaluzje – wszystko to odgradza niejako od świata zewnętrznego, niewiele światła przedostaje się do wewnątrz. Na ścianach kiczowate freski amorków i gołąbków, na środku pokoju stylowe łoże z raczej szczątkowym baldachimem. Właścicielka proponuje kupno starego zegara, ale Lidka i Paweł nie potrzebują go. Tutaj upływ czasu ich nie obchodzi. Dostają za to stary gramofon i zaczynają tańczyć do nieczysto już brzmiącej muzyki. Nagle płyta się zacina, powtarzając uparcie kawałek melodii. Bohaterowie zatrzymują się wymownie, spoglądając sobie w oczy, aż wreszcie płyną dalsze takty i Lidka przytula się w tańcu do Pawła, przymykając oczy. To właśnie kadr wykorzystany na plakacie *Pożegnań*. Zawiera obraz niosący istotne dla filmu treści. Zacięta płyta – to jakby zatrzymany czas w willi „Quo vadis". Oaza dla Pawła i Lidki, gdzie uczucie, które zaczyna ich łączyć, miałoby szansę przerodzić się w miłość. Ale ten błogi stan zostaje nagle zachwiany, do akcji

wkracza ojciec Pawła, rozwiewa złudzenie szczęśliwego życia we dwoje i nakazuje powrót do Warszawy. Lidka decyduje się jednak pozostać w Podkowie Leśnej, zatem Paweł żegna ją na stacji. Tak kończy się pierwsza „zwrotka" filmu. Trzeba z niej jeszcze wyodrębnić refren. Funkcję tego elementu może pełnić pobyt bohaterów w pokoju pensjonatu i pożegnanie na dworcu. Refren cechuje przecież powtarzalność, a podobne sekwencje powrócą pod koniec drugiej części filmu.

Ta połowa *Pożegnań* przenosi nas od razu w czas przełomu lat 1944-1945, po powstaniu warszawskim. Na ekranie nie znajdziemy zatem przedwojennych losów Lidki „nawracanej" na dobrą drogę przez ojca Pawła, ani, o czym była już mowa, wątku paryskiego. W niczym to jednak nie zakłóca konsekwentnie prowadzonej filmowej opowieści. Paweł po doświadczeniu piekła obozów zagłady (wspomina m.in. o dwóch latach w Auschwitz) udaje się do ciotki arystokratki, która mieszka w Podkowie Leśnej. Po drodze spotyka swojego profesora, który musi trudnić się drobnym handlem, i sędziego Sądu Najwyższego z łopatą... To sygnały, że świat dawny, ten sprzed wojny, umarł, brutalnie odebrano jego wartości oraz przetasowano wszelkie hierarchie. Nadchodzi nowy porządek, przynoszący w zamian tylko jakąś przygnębiającą pustkę i smutek. W pałacu ciotki Paweł poznaje młodego hrabiego Mirka (Gustaw Holoubek), który zaczyna grać od niechcenia melodię *Pamiętasz, była jesień*. Powraca z nią liryczny nastrój, wspomnienie tego, co połączyło Lidkę i Pawła. Bohater, słysząc rozmowę Mirka z żoną, zdumiony rozpoznaje głos Lidki. Mirek nieświadomie rozbudził przez muzykę dawne emocje u Pawła oraz obecnej „młodej pani hrabiny". Lidka zaczyna wszystko aranżować tak, aby spotykać się z Pawłem, być blisko niego, on zaś broni się przed tym, nie chce się przyznać do własnych myśli i uczuć. Padają sztuczne, konwencjonalne, czasem ostre i cyniczne dialogi, ale spojrzenia bohaterów zdradzają nostalgię. Przemawia tu siła obrazu, który może dopowiedzieć bez słów to, co powieść jedynie sugeruje. Kamera, leniwie zmieniając kąt widzenia, pomaga aktorom, podkreślając grę ich twarzy. Znakomite zdjęcia Mieczysława Jahody wydobywają tworzący się nastrój melancholii. Tak jak w drugiej zwrotce „jesiennej piosenki", która mówi o tęsknocie i chęci powrotu, w drugiej części filmu Lidka tęskni do Pawła i nie chce już więcej dręczących pożegnań. Wrażenie pewnej rezygnacji wypełnia bez reszty ten fragment dzieła Hasa. Odchodzi epoka dawnych stosunków i hierarchii (lokaj Feliks – w tej roli Saturnin Żurawski – wymawia służbę i zakłada własną restaurację, gdzie zatrudnia jako kelnera siostrzeńca starej hrabiny, czyli Pawła). Wszystko, co kiedyś miało wartość, traci znaczenie. Przy dźwiękach zegarowego kuranta (takty poloneza) Paweł tłumaczy Mirkowi, że być może to, co przywykli uważać za polskość, już nie istnieje. Nie wrócą już także „obrazki" z pierwszej „strofy" filmu. Tymczasem bohater, będąc w Podkowie Leśnej, wybiera zamiast noclegu u ciotki... pensjonat „Quo vadis". W starej willi nic się nie zmieniło od czasu pobytu Lidki i Pawła, choć świat dookoła już w ogóle nie przypomina tego sprzed wojny. W nienaruszonym pokoju nawet pościel jest ta sama, jak informuje staruszka-właścicielka. Świadomość, że czas się tu zatrzymał, wzmaga dominujące nuty nostalgii. Niepewność uczuć bohaterów, tęsknota Lidki i udawana obojętność Pawła – zostają w końcu przełamane. Dawna fordanserka robi w restauracji Feliksa (tu również akordeon wygrywa dźwięki *Pamiętasz, była jesień*) dziką awanturę, pijana wymyśla Pa-

włowi, Mirkowi oraz wszystkim obecnym. To jakby silny akord na zakończenie drugiej „zwrotki" filmu, rozładowujący akcję, w której narastały niedomówienia i chwilami irytująca dwuznaczność postaw i uczuć. Akord, który przygotowuje do refrenu, łagodzącego zagęszczającą się atmosferę. Lidka przychodzi do Pawła, do pensjonatu „Quo vadis", i przeprasza za scenę w lokalu Feliksa. Nie pada słowo „kocham", ale wreszcie widać, że bohaterowie tęsknią za sobą, że powinni być razem. Spędzają wspólnie noc (tak sugeruje reżyser, a nie autor powieści) w oazie zatrzymanego czasu, gdzie liczy się chwila obecna i nic więcej. Rano Lidka musi wrócić do męża, wychodzi, a za nią Paweł opuszcza stary pokój, znacząco przewracając głośno tykający budzik, który wcześniej postawił na stoliku. Czy można wymowę tego gestu porównać do sceny z zacinającą się płytą gramofonową? Jak najbardziej, milknący zegar też symbolizuje zatrzymany czas, żeby nie trzeba było się żegnać. Willa „Quo vadis" ma pozostać taka sama, aby przechować to, czego była świadkiem, by bohaterowie mogli siebie tutaj odnaleźć. Ten „refren" do drugiej części spełnia zatem (jak w piosence) rolę powtórzenia pewnych obrazów, sytuacji, nastroju. Kończy się podobnie do pierwszego „refrenu" (i zgodnie z pierwowzorem literackim) sceną na stacji. Mirek bez pożegnania odjeżdża, albo raczej ucieka, pociągiem do Wiednia. Paweł próbuje zatem współczuć Lidce, ale ona wcale tego nie potrzebuje, to, co się stało, nie ma już dla niej większego znaczenia. Ważne, że tym razem los nie pozwolił pożegnać się głównym bohaterom. Jak tę szansę wykorzystają? Tego już nie odgadniemy, akcja niczym muzyka pozostaje w zawieszeniu, „nuci" następną, już niewiadomą dla widza „zwrotkę". Adaptację Hasa kończy zbliżenie twarzy Lidki, z której można wyczytać ciekawość, jakby pytanie, czy *pożegnania czas już przekroczyć próg*? Ten obraz stopniowo zanika wraz z ilustracją muzyczną ulicznego akordeonu, jak na prawdziwą „chanson triste" przystało...

JULIA MICHAŁOWSKA

---

[1] *Między pamięcią a wyobraźnią*. Rozmowa Marii Kornatowskiej z Wojciechem Jerzym Hasem, „Kino", 1998, nr 3, s. 13.

[2] *Nie lubię niespodzianek na planie. Rozmowa Marii Kornatowskiej z Wojciechem Jerzym Hasem*, w: *Debiuty polskiego kina*, pod red. M. Hendrykowskiego, Konin 1998, s. 64.

[3] Tamże, s. 64-65.

[4] Tamże, s. 63. O podobnych praktykach opowiada Wojciech Has, w: J. Słodowski, *Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994, s. 10.

[5] Por. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 88.

[6] Zob. K. Eberhardt, *Wierność bez nagrody*, w: tegoż, *O polskich filmach*, s. 32-33. Zagadnieniem adaptacji Dygatowskich *Pożegnań* w reżyserii Wojciecha Hasa zajmował się również Władysław Orłowski w: tegoż, *Z książki na ekran*, Łódź 1974, s. 127-159.

[7] K. Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, s. 26.

[8] Por. A Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8-11.

[9] M. Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy" wiosna 1997, nr 17, s. 125.

[10] S. Dygat, *Pożegnania*,Warszawa 1979, s. 67.

[11] Powieść również składa się z dwóch części – pierwszej, obejmującej akcję do wybuchu wojny w 1939 roku, oraz drugiej, rozpoczynającej się po powstaniu warszawskim. Co ciekawe, Stanisław Dygat napisał najpierw część drugą, a dopiero później dołączył przedwojenne losy bohaterów.

Na początku była Księga...

IWONA KOLASIŃSKA

Jesteśmy jako ślepcy, którzy błądzą po ulicach nieznanego miasta. Ulice prowadzą do celu, ale my nieraz powracamy do tych samych miejsc, aby dotrzeć tam gdzie zmierzamy.
Velasquez

Księga tysiąca i jednej nocy, nowelistyka miłosna Apulejusza, *Dekameron* Boccaccia, *Don Kichot* Cervantesa, romanse gotyckie Horacego Walpole'a, Ann Radcliffe czy Matthew Gregory Lewisa... i wreszcie *Le manuscript trouvé à Saragosse*, napisany po francusku (1804-1805; pierwsze tłumaczenie na język polski E. Chojeckiego z 1847 r.), synchroniczny romans szkatułkowy Jana Potockiego, mistrzowski przykład fantastyki racjonalisty. Arcydzieło Jana Potockiego jest jedną z tych książek, których się nie zapomina. Ta oświeceniowa „Komedia ludzka" z morałem, w której fantastyka tyleż służy realności, ile rzeczywistość fantazji, a wszystko układa się w przypowieść ukrytą za konstrukcją, zdawać by się mogło nie do przeniknięcia, spiętych wątkiem historii ramowej Alfonsa van Wordena, spiętrzonych opowieści, z których jedna rodzi drugą, nie mogła nie zainteresować Wojciecha J. Hasa, mistrza ekranowych wizji znajdujących się na krawędzi prawdy i mistyfikacji, iluzji i fantazji, rzeczywistości i niesamowitości, a może po prostu nadrealności, gdzie już wszystko jest możliwe. Takim właśnie filmem pozostaje jego *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1965 r.).

Saragossa. Wojska nieprzyjacielskie starły się w ogniu walki. W zaułkach na poły zburzonego miasta toczą się jeszcze jakieś boje. Ale oto oficer wycofującej się armii zbacza na moment do opuszczonej gospody, gdzie natrafia przypadkiem na opasły, stary, zakurzony manuskrypt. Wiedziony ciekawością otwiera go szablą, siada i pochylając się nad nim, zastyga już w tej pozie, zapominając o wirze walki, o całym świecie, jaki pozostawił poza murami budynku. Punktowe światło lampy oświetla najpierw jedną, a potem kolejną z rycin, które przykuły uwagę oficera – jego oczom i oczom widza jawi się tajemniczy i niesamowity rysunek szubienicy i dwóch wisielców, a potem zaraz intymny, wręcz erotyczny obrazek dwu pięknych i młodych, splecionych uściskiem, leżących na łożu kobiet. Zaintrygowany i wyraźnie podekscytowany oficer nawet nie zauważa żołnierzy przybyłych, by go aresztować. Nie odrywając wzroku od rysunków, niczym zahipnotyzowany, spokojnie mówi do oficera nieprzyjacielskiej armii: *Jeszcze chwileczkę, panie kolego, tylko dokończę oglądać te wspaniałe ryciny.* I oto staje się rzecz dziwna. Jak za sprawą magicznej różdżki stary manuskrypt połączy przy jednym stole zwycięzcę i pokonanego. Podczas gdy za oknami gospody

toczy się walka, a śmierć zbiera swoje żniwo, dwaj oficerowie dwu wrogich armii pochylają się zgodnie nad rycinami właśnie znalezionego manuskryptu. Pierwszemu udało się go odnaleźć, ale nie znając hiszpańskiego języka, mógłby jedynie błądzić, rozszyfrowując znaczenie jego rycin-znaków, drugi zdmuchując stary kurz i opadający pył i starając się odczytać zatarte pismo, niczym Archimedes-odkrywca, w końcu wykrzykuje: *O! Tu jest o moim dziadku... hrabia...*

Tu urywają się słowa oficera i równocześnie zamyka, niczym pierwsza karta właśnie co otwartej księgi, inicjalna sekwencja filmu. Jego widz zostanie postawiony w tej samej sytuacji co owi oficerowie spod Saragossy oddający się z takim zapamiętaniem lekturze zagadkowego i inspirującego manuskryptu. Dano mu do ręki kilka znaków-rycin stanowiących tło ilustracyjne sekwencji czołowej, powtórzonych częściowo w epizodzie spod Saragossy, a potem obsesyjnie powracających w filmie jako obrazy-lejtmotywy. Nie dano mu jednak „klucza" do rozwiązania tajemnicy filmu-labiryntu, owego alfabetu umożliwiającego poznanie, pozwalając błądzić wśród znaków niczym Alfonsowi van Wordenowi po ścieżkach przecinających pasmo Sierra Morena, z tą różnicą, że widz wcale nie musi podzielić jego losu, że to czy przypadnie mu w udziale rola „ślepca" i droga „donikąd", czy rola „przenikliwego poszukiwacza", który odnajdzie wreszcie swój cel w labiryncie znaków, zależy wyłącznie od niego.

Archimedesowy okrzyk hiszpańskiego oficera i następujące w tym momencie cięcie przenoszą widza w pozornie inny wymiar czasu i przestrzeni, do gór Sierra Morena. Napisano o nich w manuskrypcie, że *strome to pasmo oddzielające Andaluzję od Manczy, zamieszkiwane było przez rozbójników i Cyganów, o których mówiono, że pożerają ciała zabitych wędrowców*, i do postaci wędrowca, który to właśnie się był obudził w tym miejscu – w skalistych górach, obok szkieletu kozy – w towarzystwie dwu przerażonych giermków. Tak zaczyna się niezwykła historia tajemniczych przygód, zdawać by się mogło najprzeciętniejszego w świecie oficera, kapitana gwardii walońskiej, Alfonsa van Wordena, stanowiąca osnowę wszystkich pozostałych awanturniczych opowieści *Rękopisu* Potockiego-Hasa, by potoczyć się w zgodzie z regułami klasycznego romansu gotyckiego z subtelnie wykreowaną atmosferą niesamowitości, w rytm fatalnych zaśnięć i przebudzeń jej bohatera oraz jego bezsensownych ucieczek i powrotów wciąż w te same miejsca.

W powieści Potockiego cały sztafaż okropności stanowił jedynie niezwykłą uwerturę do przyszłych wypadków, dających się w końcu w zgodzie z duchem epoki zracjonalizować jako zręczna mistyfikacja; uwerturę, w której *zjawy i widziadła, sekuby i wisielcy sprzymierzają się, żeby napełnić bohatera lękiem, jaki wywołuje rozpusta i pokrewną mu trwogą, jaką budzi potępienie* [1]. Chociaż film Hasa także wyraźnie rozpada się na dwie części, sygnowane miejscem rozgrywających się wypadków oraz ich podmiotem (najpierw są to bezdroża gór Sierra Morena i opuszczona gospoda, gdzie błąka się van Worden, potem zamek Kabalisty będący scenerią dla niemal nie kończących się opowieści Cygana Avadoro, których podmiotem jest już ktoś inny, a van Wordenowi przypada rola słuchacza), to wydaje się, że groza u Hasa tak naprawdę nigdy nie zostaje ostatecznie anulowana, a jedynie zawieszona na jakiś czas – czas owych relacji właśnie, noszących znamiona przypowieści adresowanych tyleż do widza, ile do ich bezpośredniego słuchacza – Alfonsa van Wordena.

Van Worden Hasa nie jest już też tym samym beztroskim młodzieńcem z kart powieści Potockiego, poddawanym rozmaitym testom wystawiającym na próbę jego honor i odwagę, a przyjmującym je z pełną naiwności radością z doznawanych wrażeń. W interpretacji Cybulskiego zachował co prawda jego trochę prostacką naiwność i nonszalancję cechujące zwykłego kapitana gwardii, ale też zyskał nowe rysy – sceptyka, który nie potrafi jednak, poza prostym uporem, znaleźć logicznych przesłanek i motywacji dla swojej niewiary oraz parweniusza zagubionego w świecie „poezji" (irracjonalnych duchów czy mistyfikacji), w świecie wyrafinowanej kultury reprezentowanym przez demonicznego Kabalistę i filozofującego logika Velasqueza.

Jak na spadkobiercę Don Kichota przystało, konno, z mulnikiem Moskito u boku (jednym z potomków Sancho Pansy zapewne) wyruszył on do Madrytu (o początku tej podróży nic na razie nie wiadomo, czytelnik-widz ma okazję poznać van Wordena w jej trakcie), obierając jak najkrótszą, jak mu się wydaje, prostą drogę przez Sierra Morena. Cel tej wędrówki – Madryt, mityczna Mekka wszystkich marzących o życiowej inicjacji młodzieńców, z góry nadaje tej podróży wymiar „drogi ku poznaniu". Wydaje się jednak, że Has dokonał świadomej modyfikacji pierwowzoru literackiego, wiążąc samo „poznanie" nie tyle z celem wędrówki stanowiącym uwieńczenie dziwacznych przygód van Wordena (jak to miało miejsce u Potockiego), ale z charakterem tychże peregrynacji, w których bohater przemierzając skalistą okolicę Venta Kemada, nie posuwa się naprzód, lecz w rzeczywistości kręci w koło, powracając stale w to samo miejsce. Jeśli van Worden Potockiego, po przejściu wstrząsającego testu odwagi i wiary, znajdzie w końcu swoją drogę do Madrytu, to już van Worden Hasa pozostanie w labiryncie dróg i znaków, na ścieżkach Venta Kemada prowadzących w rzeczywistości „donikąd". A może niezupełnie „donikąd", choć na pewno nie do Madrytu. Dokąd zatem w istocie podąża, błądząc i wracając, van Worden Hasa?

Na początku opowieści znajdujemy go przebudzonego, pośród dziwnie obcej i wrogiej okolicy, gdzie istotnym dopełnieniem ponurego, jakby zjawiskowego krajobrazu (skalistych gór i bezlistnych drzew) jest jedynie szkielet kozy (którego obecność tutaj wydaje się co najmniej dziwna i zagadkowa, jeszcze nie uzasadniona, jak w surrealistycznych obrazach Salvadora Dali i Luisa Buñuela). Ma on już z góry określony cel i plan swej drogi: *Pojedziemy prosto jak strzelił* – mówi do swoich towarzyszy – *i zatrzymamy się tu* (wskazuje na mapę, która równie dziwnym trafem jest wyrysowana na ziemi), *w tym miejscu przy korkowych dębach, gdzie spożyjemy nasze zapasy. Potem udamy się na nocleg do Venta Kemada, tam spędzimy następny dzień... A po trzech dniach strudzeni, ale jakże szczęśliwi z osiągniętego celu, wjedziemy triumfalnie do Kastylii. Taki jest plan mojej podróży i nic nie zdoła go zmienić.*

Na początku drogi van Worden jest pewny siebie i pełen optymizmu. Zaszczycony przez króla Don Filipa V godnością kapitana gwardii walońskiej poczytuje sobie za honor znalezienie najkrótszej drogi do Madrytu. Wydaje się, że jest z tych, co nie widzą błędnych dróg, a jedynie proste i utarte ścieżki. Jeśli zatem ma ściśle obrany cel, dobrze opracowany plan podróży, a nawet mapę, która pozwala wędrowcowi precyzyjnie wytyczać szlaki, to niechybnie – jak sam przewiduje – dotrze po trzech dniach do Madrytu. Kapitan jednak wyraźnie zapomniał o Nocach. Nie Dnie, lecz przede wszystkim Noce zaważą na charak-

terze tej podróży, bowiem to właśnie Noce (u Potockiego, a w szczególności w filmie Hasa) – stanowią czas doświadczeń istotnych. I tak wszystkie siły sprzymierzą się, aby go wkrótce o tym przekonać; by pewność uczynić niepewną, a niepewność – możliwą. Bowiem jeśli Księga (czy to stary manuskrypt z zamku Kabalisty dla van Wordena, czy dla nas – czytelników i widzów – *Rękopis...* Potockiego i Hasa) spełnia w istocie funkcję tropu, to przede wszystkim w tym sensie, iż poucza, że nie ma tak naprawdę prostych dróg i nie ma takich map, by warto im do końca zawierzyć.

Niesamowitość samej scenerii, w jakiej znaleźli się van Worden i jego towarzysze, pogłębiają ich pełne lęku i trwogi słowa. Miejscowy Cygan i mulnik Moskito reprezentują tutaj głos ludu i dają upust irracjonalnej wierze w duchy i demony, na przemian prześcigając się w ostrzeżeniach, które mają wstrząsnąć niewzruszoną postawą van Wordena i nadwątlić jego pewność siebie. I tak jeden wyraża obawę: *Czy zdążymy przed nocą. Nawet trzy dni na przebycie tych gór to mało. A nocleg? Wieczór szybko przychodzi. Czasami można znaleźć na tej drodze gospodę, ale samotną i opuszczoną, albowiem upiory diabelskie zmusiły gospodarzy do ustąpienia im miejsca.* Jej konsekwencją zaś jest przestroga: Podróżny, który się zapuszcza w te okolice, powinien być przygotowany na wszystko, bowiem *tam szaleją demony i niewidzialne ręce spychają w przepaść, a diabli* – dodaje Moskito – *zamiast stóp mają kozie kopyta.* Niefrasobliwy van Worden, jak przystało na kapitana, dla którego sprawą honoru jest nie lękać się niczego, wszystkie ostrzeżenia kwituje słowami: *Nie boję się waszych duchów. Sam sobie z nimi dam radę.*

Scenka rozegrana pomiędzy podróżnikami, po której wkrótce w tajemniczych okolicznościach zniknie, wraz z zapasami na drogę, nie tylko Moskito, ale i jego kompan, a szukając go, osamotniony kapitan van Worden dotrze najpierw pod szubienicę dwu wisielców (jak się później okaże dwu braci Zota) „strzeżoną" przez czarnego kruka groźnie rozpościerającego ogromne skrzydła, a następnie do opuszczonej gospody, gdzie nocami grasują duchy – zajmuje w planie filozoficznym *Rękopisu* Potockiego-Hasa szczególne miejsce, bowiem dokonuje się w niej – istotne dla całości dzieła – przeciwstawienie, zgodnie z duchem epoki Oświecenia, postawy racjonalistycznej i irracjonalnych przesądów, a więc zorganizowanego świata oficera, w którym jest miejsce jedynie dla takich cnót jak: honor, odwaga i ojczyzna oraz wiara (nieodłącznie związana z religią), irracjonalnym wierzeniom prostego ludu (reprezentowanego przez Cygana, mulnika Moskito i później właściciela gospody) w duchy, zjawy, widma i demony. W tym pierwszym świecie nie ma miejsca na demony i strach (bowiem chroni od nich wiara i religia objawiona), w tym drugim zaś lęk jest czymś normalnym i naturalnym, uprawomocnionym kulturowo (jako że obok wiary w Boga poczesne miejsce przypada ludowym wierzeniom i przesądom).

Począwszy od tej chwili doświadczenie van Wordena zostanie wpisane właśnie pomiędzy te dwa bieguny: racjonalnego uzasadnienia negacji zjawisk nadprzyrodzonych i irracjonalnej wiary w duchy, zjawy, widma i demony. Owo przeciwstawienie logicznego i poetyckiego widzenia świata, sprowadzone z czasem do roli zasadniczego dylematu filozoficznego, stanie się przedmiotem dyskusji w kręgu gości zgromadzonych w zamku Kabalisty. Wówczas van Wordenowi przypadnie już tylko rola słuchacza. Jako intuicyjny racjonalista znajdzie on

jednak swego rzecznika w osobie Velasqueza. Logiczne rozumowanie, analiza przesłanek, kombinacji i stosowne wnioskowanie – oto, zdaniem Velasqueza – sposób na rozwiązywanie wszelkich zagadek i tajemnic. Dla umysłu oświeconego bowiem (a Velasquez jest jego idealnym przykładem) świat jest poznawalny, jest może pełen zagadek, lecz nie tajemnic. W obronie tajemnic wystąpią zaś Senior Kabalista, jego siostra Rebeka, a w pewnym sensie także Cygan Avadoro. I tak Senior Kabalista będzie forsował wobec swych gości przekonanie, że świat wypełniają demony, a zaklęcia kabały tylko powstrzymują je nieraz od niecnych czynów, ale także odeśle (van Wordena) do mądrości zawartej w Księgach (w historiach już zapisanych). Przyjmując funkcję „opowiadacza" historii zwyczajnych acz niezwykle opowiedzianych Cygan Avadoro – *mistrz w budowaniu napięcia* – podejmie się roli tego, kto ma uświadomić słuchaczom, że doświadczenie i naukę można czerpać z przygód już raz przeżytych przez kogoś innego. Rebeka zaś, ucieleśniając piękno i siłę magiczną kobiety, sama swoją osobą, ma przekonać, że „poezja" nie istnieje poza fantazją, zatem żeby móc przeżyć „poezję", trzeba się uciec do świata duchów.

Owo przekształcenie realnego świata w „poezję", w którym szczególna rola przypadła nie tylko Kabaliście, Rebece i Avadoro, ale także wcześniej dwóm towarzyszom van Wordena, właścicielowi „nawiedzonej" gospody, Pustelnikowi i Paszeko, przedstawicielom rodu Gomelezów, braciom Zota, reprezentantom sądu kapturowego św. Inkwizycji, a więc wszystkim „kreatorom" świata, w jakim nagle znalazł się kapitan van Worden, w zamyśle oświeceniowego racjonalisty, Jana Potockiego, było jednak jedynie grą pozorów i mistyfikacji. Fantastyka o gotyckiej proweniencji w *Rękopisie* Potockiego z jednej strony jest rodzajem kompensaty za właściwy epoce nadmiar racjonalizmu, z drugiej jednak mieści się ciągle w racjonalistycznym porządku świata. *Fantastyka* – pisze Caillois – *zrodzić się mogła dopiero po tym, jak zatriumfowała naukowa koncepcja racjonalnego i koniecznego porządku rzeczy* [2]. Jako osobny nurt w twórczości literackiej mogła się zatem pojawić w II poł. XIX w. i święcić triumfy na przełomie XVIII i XIX stulecia, gdy racjonalizm Oświecenia powoli ustępował miejsca Romantyzmowi. *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1804-1805) Potockiego znalazł się więc niewątpliwie wśród dzieł pionierskich. O ile jednak fantastyka oświeceniowa miała charakter głównie ornamentacyjny, nadawała utworom walor poetyckości i mieściła się w ich planie światopoglądowym, służąc dydaktycznej moralistyce, to już począwszy od Romantyzmu, zaczęła pełnić funkcje poznawcze, przestała być wiązana wyłącznie z problemami moralnymi, nie służyła też jedynie budzeniu grozy, lecz w szczególności konfrontacji z zagadką życia.

Pomimo swej gotyckiej uwertury i fantastycznej oprawy *Rękopis* Potockiego nie wykraczał więc poza nurt oświeceniowej moralistyki. Zarysowana na jego kartach polaryzacja, w której na przeciwnych biegunach znalazły się rozsądek i wiara, a w końcu „racja" została przyznana rozumowi, była zjawiskiem typowym dla epoki Oświecenia. W powieści Potockiego bowiem mamy w końcu do czynienia z tzw. nadprzyrodzonością wytłumaczoną, tzn. z sytuacją, gdy wydarzenia nadprzyrodzone znajdują ostatecznie racjonalne uzasadnienie, a więc de facto z gotycyzmem spod znaku Ann Radcliffe i Horacego Walpole'a. Atmosfera tej niezwykłej książki staje się wnet – jak zauważa Caillois – *bardziej łotrzykowska niż nadprzyrodzona. Główną rolę zaczyna odgrywać przebranie i zjawy są*

już tylko żywymi ludźmi w przebraniu. Pod koniec wszystko się wyjaśnia, niezwykłe wydarzenia, które z początku przerażały, okazują się zręczną mistyfikacją. Miejsce grozy zajmuje żart, miejsce cudu – inscenizacja, a miejsce fantastyki – złudzenie [3]. W tym zauroczeniu Potockiego fantastyką, które niewątpliwie legło u źródeł książki, można widzieć trudną do wyjaśnienia fascynację racjonalisty wszystkim, co irracjonalne, fascynację, którą przychodzi uznać – śladem Rogera Caillois – za wielką tajemnicę. Może klucz do tego fenomenu tkwi jednak w jego lapidarnym sformułowaniu: *... fantastyka jest jednocześnie słabością i karą niedowiarków. Szczęśliwa to słabość i rozkoszna kara* [4].

Właśnie jako „rozkosz i karę" przyjdzie przeżywać van Wordenowi jego dziwne i niesamowite zarazem doświadczenia z Venta Kemada. Rozkosz, bo pod osłoną Nocy dane mu będzie spędzić upojne chwile rozpusty w ramionach pięknych cudzoziemek, i karę, jako że każde takie przyjemne doznanie okupi pełnym grozy przebudzeniem. Idąc śladem fantastycznej uwertury Potockiego, Has ów cykl zaśnięć i przebudzeń bohatera ujmuje w obrazy emanujące autentyczną grozą – jest to zasługa nie tylko scenerii i jej klimatu, ale i sposobu prowadzenia narracji. Jednym z zasadniczych chwytów w literaturze fantastycznej było np. identyczne powtarzanie się tego samego wydarzenia. Na tym właśnie pomyśle Potocki oparł konstrukcję swojej powieści. Oryginalność i odkrywczość Potockiego w zakresie fantastyki sprowadzała się do wyzyskania efektu powtórzenia tej samej przygody w taki sposób, by stworzyć wrażenie rodzaju niezmiennie powtarzającego się tego samego scenariusza wydarzeń względem różnych bohaterów przez wiele pokoleń. Właśnie ta niesamowitość wynikająca z powtarzalności – nie tylko schematu wydarzeń, lecz i przedstawień ikonograficznych – złożyła się na swoiście makabryczną urodę filmu Hasa.

O jego przynależności do gatunku ekranowej fantastyki nie zaświadcza bowiem jedynie obecność kilku z katalogu popularnych tematów i motywów literatury fantastycznej, jak np.: motyw wiecznej wędrówki bez celu (taka w końcu rola przypadła Alfonsowi van Wordenowi z filmu Hasa), zacieranie się granicy między snem a rzeczywistością (rytm zaśnięć i przebudzeń Alfonsa), motyw nawiedzonego „domu" (opuszczona gospoda „zaludniana" jedynie nocą), pakt z diabłem (w historii pułkownika gwardii walońskiej, ojca van Wordena: *Oddałbym duszę diabłu za łyk wody*), uwodzicielska kobieta-zjawa rodem z zaświatów (motyw dwu cudzoziemek), bezustanne powtarzanie się czasu (w różnych epokach różni ludzie przeżywają te same wydarzenia) itd. Tematy te znalazły u Hasa ekwiwalent wizualny w postaci obsesyjnie powracających obrazów: samotny jeździec wśród skalistych gór, zamarła osada z gospodą, kaplicą i perspektywą na cmentarz, opuszczona gospoda, którą goście zaludniają jedynie nocą, dwie nierozłączne nieznajome wabiące mężczyznę, owoce zakomponowane misternie w martwe natury, szubienica braci Zota, złowieszczy czarny kruk i stos nagich czaszek, zastygłe w dziwnych gestach wyschnięte ciała zagradzające drogę, opustoszałe górskie ścieżki prowadzące „donikąd"... by wymienić tylko te najistotniejsze. Wszystkie te elementy składają się na tworzenie klimatu niesamowitości towarzyszącego peregrynacjom kapitana van Wordena stanowiącym osnowę filmu Hasa.

Podobnie było u Potockiego. Przygody powieściowego Alfonsa van Wordena to przecież także pełna dziwów, zabarwiona jaskrawym erotyzmem mieszanina

fantastyki i okropności. Tyle tylko, że jego powieść zawierała w końcu żartobliwą kpinę z przesądów i naiwnej wiary we wszelkiego typu duchy i upiory. W filmowej wersji *Rękopisu* miast kpiny mamy pewną dozę dystansu na podłożu ironii, co nie wyklucza faktu anulowania przez Hasa wszelkiej jednoznaczności. W filmie Hasa bowiem granica pomiędzy rzeczywistością a fikcją pozostaje do końca płynna i niemożliwa do oznaczenia. Has potrafi nadać codzienności niejako wymiar mityczny, oddać surrealizm rzeczywistości, subtelnie zatrzeć relacje między fikcją a realnością, odróżnić fantastykę od jej imitacji. Adaptując *Rękopis* Potockiego, Has (z wyjątkiem koniecznych skrótów) pozostał zasadniczo wierny pierwowzorowi literackiemu. Ale jest to też dość swoista wierność wobec oryginału, bo zachowując te same postaci, dialogi, sytuacje, zastąpił on moralistykę z ducha Oświecenia przefiltrowanym przez świadomość romantyczną traktatem o możliwościach, sposobach i granicach ludzkiego poznania.

Podróż van Wordena z *Rękopisu* Potockiego, obfitująca w przygody wystawiające go na próbę przez pokusy wiarołomstwa i niewiary, uzyskuje tu nie tylko wymiar historii kuszenia i opętania prostego oficera, ale także wymiar peregrynacji poznawczych, w których ich podmiot w końcu pozostanie zagubiony w labiryncie znaków. Has snuje opowieść o tym, jak prosty kapitan gwardii walońskiej został uwikłany w niezwykłe historie, które przekraczają jego możliwości pojmowania. Jego Alfonso van Worden, urokliwy acz niefrasobliwy prostak, ignorant, pozostaje w końcu w świecie, który go przerasta. Van Worden Hasa doświadcza orfickiego losu. Dostępuje tajemnicy zstąpienia. Wiedziony przez egzotyczną, na poły obnażoną piękność, dostaje się, wprost z opustoszałej gospody, do Świata Podziemnego. Tam czeka na niego nie jedna, lecz aż dwie Eurydyki. Tam też dostąpi inicjacji erotycznej, tam zostanie uchylony rąbek tajemnicy dotyczącej jego pochodzenia i w końcu tam będzie mu wyjawiona historia rodu Gomelezów. Zostanie zatem wtajemniczony po to tylko, by zdać sobie sprawę z własnej „niewiedzy".

Has bowiem jest przewrotny. W wykreowanym przez niego świecie *Rękopisu* poznanie jest absurdem. Zrozumie to nawet niezbyt wyrafinowany intelektualnie van Worden, gdy w scenie pozornego „wtajemniczenia", kiedy pozna tajemnicę Gomelezów, zwracając się do pięknych cudzoziemek, zada pomimo wszystko to fundamentalne pytanie: *Ale teraz, skoro już wszystko wiem, powiedzcie mi, ale naprawdę – kim jesteście?* I oto prawda objawiona ponownie okazuje się pozorem. Van Worden Hasa dostępuje jednak wtajemniczenia, tyle że wtajemniczenia à rebours, bo właśnie wówczas gdy zrozumie, że nie ma prostych wyjaśnień ani łatwych rozwiązań, że pozostaje jedynie dążenie... i droga, w istocie bez celu. I chociaż w pewnym momencie bohater, reagując na słowa Pustelnika: *Wyznaj swoje winy i czyń pokutę* – mówi: *Nie sądzę, abym popełnił jakiś grzech*, to jego podróż, sygnowana rytmem zaśnięć i przebudzeń, nabiera charakteru wędrówki przez Czyściec, jeśli nawet nie Piekło, bo przecież w końcu nie widać na horyzoncie żadnego Raju. Jest zatem Has i spadkobiercą Romantyzmu, gdyż w jego filmie fantastyka jest także sposobem konfrontacji z zagadką życia, jako że doświadczając niesamowitych przeżyć, jego van Worden w końcu pojmie, że możliwy jest tylko permanentny kołowrót zdarzeń, że można tylko śnić, ale nigdy nie wyśnić swego snu o powrocie. A wszystko tak, jak zostało już raz zapisane na kartach Księgi.

Oto *jesteśmy w niemożliwym królestwie czyjegoś snu, zwanego także poezją*[6] – te słowa można odnieść zarówno do *Rękopisu*, jak i innego, znacznie późniejszego, stanowiącego rodzaj dopełnienia dyptyku, obrazu Hasa – *Sanatorium Pod Klepsydrą* (1973). Mówi się, że filmy Hasa rządzą się logiką snu, a zatem logiką labiryntu (i vice versa). *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Sanatorium Pod Klepsydrą* – jak pisała Maria Kornatowska – *najpełniej i najgłębiej wypowiadają Hasowską wizję rzeczy i zjawisk, alchemiczne scalenie w jednej retorcie – życia i śmierci, jawy i snu, fikcji i realności. „Rękopis" idealnie wyraża charakterystyczne dla Hasa myślenie labiryntowe. (...) W „Sanatorium..." (...) to czas (...) nieustannie przeobraża i odmienia materię żywą i martwą, ludzi, miejsca i rzeczy*[7]. Swoisty to jednak – w przypadku *Rękopisu* rodzaj labiryntu, jakby opracowany z pomocą samego Velasqueza, owego logika-myśliciela z kart powieści Potockiego, który, komentując losy van Wordena, powie: *Widzę tu kilka uliczek, które jak na razie prowadzą donikąd. Należy ułożyć nowe kombinacje, wtedy całość stanie się jasna. Nic bowiem człowiek nie może wymyślić takiego, czego by inny nie mógł rozwiązać.* W *Rękopisie* Hasa w istocie tylko przestrzeń ma strukturę labiryntu (a więc jest w zasadzie niedookreślona czy niemożliwa do określenia), czas zaś trwa, a nie płynie, co wskazuje na anulowanie podstawowych wyróżników istnienia, klasycznego paradygmatu, względem którego sytuowane jest zwykle życie jednostki w świecie. Sam zaś *Rękopis* już labiryntem nie jest. Has daje bowiem w miejsce wysoce kunsztownej artystycznie, szufladkowej – jakby labiryntowej właśnie, konstrukcji oryginału, odpowiadającą tej strukturze, choć znacznie uproszczoną, opracowaną wręcz z matematyczną precyzją – kompozycję.

Powieść Potockiego obejmowała *Przedmowę*, *66 Dni* oraz *Zakończenie*. Na film Hasa składają się: *Ekspozycja*, *3-y wielce znaczące Noce* i *3-y mniej znaczące Dni* z życia Alfonsa van Wordena, kilka godzin opowieści Cygana Avadoro w zamku Kabalisty oraz *Epilog*. *Rękopis* Hasa odznacza się konstrukcją precyzyjnie zorganizowaną, a nawet wyważoną, wręcz symetryczną (*Epilogu* względem *Ekspozycji*, opowieści w zamku Kabalisty względem wydarzeń w Gospodzie). To już nie labirynt, a wręcz szachownica, na której każda z figur i pionków ma swoje miejsce, zapewne wcześniej zapisane na kartach Księgi... W labiryncie ścieżek i gąszczu znaków w myśl wskazówek Velasqueza można odnaleźć nie tylko prawa logiki, ale wręcz matematyki. Niczym w zaklęciach Kabały czy raczej w literackich majstersztykach Poego kluczem do struktury przedstawionej filmu, pozwalającym porządkować ów labirynt znaków, jest magiczna cyfra 3.

I tak w części I – obejmującej wędrówkę van Wordena – mamy: 3 jego noce infernalne i trzy fatalne przebudzenia (pod szkieletem kozy, obok dwu wyschniętych, zastygłych w dziwnych gestach ciał, pod szubienicą dwu braci Zota); 3 tajemnicze spotkania (Cudzoziemki, Pustelnik, św. Inkwizycja) i 3 włączone opowieści (van Wordena o ojcu, van Wordena o sobie, Paszeko o sobie); 3 niebezpieczne miejsca (opuszczona Gospoda, cmentarz obok kaplicy, bezdroża Venta Kemada) i 3 zagrożone cnoty (wiara, nadzieja i miłość); 3 związani z demonologią przedstawiciele świata zwierzęcego (koza, kot i wąż) i 3 znaczące rekwizyty (medalion z relikwią zastąpiony talizmanem cudzoziemek, zgubiony trep Pustelnika, żelazna maska z rogami od Inkwizycji). Także postacie „dramatu" zwykle występują trójkami: van Worden przybywa w góry w towarzystwie dwu gierm-

ków, spotyka się nocą z dwiema cudzoziemkami, budzi się rano u boku dwu wisielców, opowiada i słucha opowieści w towarzystwie dwu osób – Pustelnika i Paszeko, z rąk Inkwizycji ratują go dwaj bracia Zota – Mono i Cziko, odjeżdża do zamku z dwoma towarzyszami – Kabalistą i Velasquezem. Również fundamentalny dla będących sednem wszystkich historii kuszenia i opętania lejtmotyw dwu cudzoziemek-kusicielek powraca w przeżyciach van Wordena trzykrotnie: to cudzoziemki zapraszające kapitana na wieczerzę (Emina i Zibelda), to siostry, które zawładną duszą i ciałem Paszeko (Kamila i Inezylia), to wreszcie dwie afrykańskie księżniczki, o które zapyta van Wordena Inkwizytor. Podobnie proces budzenia się świadomości van Wordena, wbrew uporczywym zaprzeczeniom o istnieniu świata duchów, jest sygnalizowany przez trzy spostrzeżenia: widok odsuwających się od medalionu kobiet prowokuje go do stwierdzenia: *Tylko złe duchy lękają się relikwii*, składane przez nie obiecanki ziemskich zaszczytów i uciech (tron, seraje, ogrody, wodotryski) skłaniają go do konstatacji: *Nie, nie... nie mówmy o królestwach, które słońce oświeca. Jesteśmy w otchłani i graniczymy z piekłem*, a gdy wreszcie, po wszystkich przejściach, znajdzie się w zamku Kabalisty, powie do Velasqueza: *Mam niejakie przekonanie, że to wszystko jednak dzieje się z mocy złych duchów*.

W części II filmu Hasa van Worden, zaproszony przez Kabalistę, udaje się do jego zamku w towarzystwie przypadkiem spotkanego tego trzeciego, Velasqueza. Zamek Kabalisty to jakby miejsce odpoczynku dla strudzonego wędrowca, a pobyt tam to niczym chwila dana mu na refleksję. W obliczu trzech znakomitych umysłów, zatracając stopniowo poczucie, *gdzie kończy się rzeczywistość, a zaczyna fantazja*, van Worden odsuwa się w cień, by z podmiotu zdarzeń stać się tylko słuchaczem opowieści Innego (które przecież są dlań przeznaczone). I znowu ton nada dysputom wielka trójka: demoniczny Kabalista (ucieleśniający magię), filozofujący Velasquez (uosabiający rozsądek) oraz Cygan Avadoro (reprezentujący doświadczenie). Pierwszemu przypada rola gospodarza i mistrza ceremonii, drugiemu – badacza, co chociaż czasem błądzi, zmierza jednak do celu, trzeciemu zaś – „opowiadacza" historii na pozór różnych, choć z gruntu jednakowych.

Cygan Avadoro 3-krotnie rozpoczyna i po 3-kroć przerywa tok swego opowiadania (2-krotnie on sam zostaje odwołany na stronę, za 3 razem koniec historii zbiega się z odwołaniem van Wordena). Ten fakt Velasquez komentuje ironicznie: *Dozowanie napięcia jest cechą mistrzów*. Opowieści Avadora to historie awanturnicze, ale przede wszystkim – miłosne. Nie bez racji zaczyna je od słów: *Mniemam, że od jednego krańca świata do drugiego, historia miłości jest wszędzie jednakowa*. W każdej z opowiedzianych historii kluczową rolę pełni jedna kobieta, zaś podmiot tej historii – mężczyzna, ma swego nieodłącznego „towarzysza" w innym mężczyźnie. Kawaler Toledo jest uwodzicielem i wiarołomcą, ale gdy zaczyna się jego historia, ma jedną kochankę (jak się później okaże Donię Augustę Fernandez). Sentymentalny młodzieniec Lopez Soarez, czerpiący swą wiedzę na temat życia z „łzawej" literatury, zakochuje się w pięknej Inez, córce bankiera Moro. Awanturnik Dan Rocke Busqueroz, wścibski natręt, zawsze ciekawy jak żyją inni, podczas jednej ze swoich eskapad poznaje cieszącą się wielkim powodzeniem u mężczyzn Fraskitę Solero. Początek każdej z miłosnych perypetii daje rekwizyt, który gubi lub którym obdarowuje mężczyznę kobieta: kawaler Toledo otrzymuje od *pewnej damy* rękawiczkę, Don Lopez

Soarez znajduje zgubiony przez pannę Inez Moro medalion, a znajomość Don Rocke Busqueroza z Fraskitą Solero zaczyna się od jej opowieści o tym, jak upuściła naszyjnik, by mógł go podnieść hrabia Penia Flor. Na los każdego z podmiotów opowieści Cygana Avadoro wpływa obecność „nieodłącznego towarzysza". Kawaler Toledo ma tajemniczego Przyjaciela, który ginie i rzekomo przemawia do niego z zaświatów. Słyszany „głos" sprawia, że wiarołomca zostaje pokutnikiem. Lopez Soarez nie może się uwolnić od natrętnej obecności Don Rocke Busqueroza. Ale to właśnie za sprawą sprytu i intryg Busqueroza nieśmiały i sentymentalny Lopez będzie mógł się ożenić z piękną Inez. Sam zaś Busqueroz zostanie odnaleziony przez Cygana Avadoro, który towarzysząc mu, znajdzie „nić" wiążącą wszystkie historie.

Głos z „zaświatów", który tak przeraził kawalera Toledo, że aż założył szaty pokutne, rozszyfruje jako krzyk Lopeza Soareza, który (namówiony przez Busqueroza) spadł z drabiny, wspinając się do okna Inez Moro. W osobie Donii Augusty Fernandez, kochanki kawalera Toledo, rozpozna Fraskitę Solero, permanentną uwodzicielkę – także Busqueroza. A gdy wreszcie w popłochu przed kobietą, Donią Augustą i Fraskitą zarazem w jednej osobie, trzej awanturnicy – kawaler Toledo, Don Rocke Busqueroz i Cygan Avadoro umykają przez okno, stają się świadkami „uzgadniania poglądów" w pojedynku przez nieposkromionego szermierza – ojca Alfonsa van Wordena. I tak krąg opowieści się zamyka. Każda z historii przytoczonych przez Cygana Avadoro służy wpowiedzeniu jakiejś nauki moralnej. Historia kawalera Toledo to przypowieść o słusznej karze dla wiarołomcy; Lopeza Soareza – to przypowieść o uczciwości i sprawiedliwości nagrodzonej; Don Rocke Busqueroza – o tym, że warto czasem w życiu trzeźwo myśleć i kierować się głosem rozsądku. Zasadniczo w roli „opowiadacza" występuje Cygan Avadoro, który przytacza historie już jemu wcześniej opowiedziane. Te przytoczenia są dozowane także według schematu triady: każda z postaci (Toledo, Lopez Soarez, Busqueroz) kolejno opowiada swą historię w dwu podejściach, po czym dopełnienie triady stanowi nawrót do historii wcześniej opowiadanych (Lopeza Soareza, Seniora Toledo i Busqueroza).

Ta precyzyjna konstrukcja oparta na strukturze triady i zasadzie symetrii dwu części filmu to efekt dokonanej przez Hasa „lektury" powieści Potockiego, „lektury" przeprowadzonej jakby w myśl wskazówek jej bohatera – Velasqueza, zawierającej rodzaj kombinacji tropów, które mają służyć jasności. Tylko jednak pozornej. Znamienne, że gdy Cygan Avadoro kończy swą opowieść, a kapitan van Worden zostaje nagle (bez możliwości zastanowienia się nad tym, co usłyszał) odwołany przez posłańca, to właśnie Velasquez, który zamykając posiedzenie w zamku Kabalisty, stwierdził: *Godzina rozstania ma także swoją słodycz*, nie powstrzymuje go przed odjazdem, lecz sam wskazuje mu drogę: *Myślę, Senior, że nie masz już wiele czasu*. W ustach filozofa słowa te nabierają dość dwuznacznego wydźwięku, zwłaszcza że wkrótce Alfons van Worden znajdzie się ponownie w tajemniczej Gospodzie – *na ziemi Gomelezów*, skąd wiedziony przez egzotyczną przewodniczkę zstąpi do podziemnej komnaty, gdzie już czekać będą na niego kuszące cudzoziemki Emina i Zibelda wraz z Szejkiem Gomelezów, w którym rozpozna Pustelnika. I choć kapitan van Worden z ust samego Szejka dowie się, że wszystko, co przeżył, było ukartowaną grą, mającą wypróbować jego honor i odwagę, to fakt ów nie okaże się już przekonywający ani dla niego

samego, ani dla widza. Cytując słowa Velasqueza: *Godzina rozstania ma także swoją słodycz*, van Worden już wie, że żadne rozstanie nie jest definitywne. Wystarczy „zamknąć oczy", aby przestąpić tę niebezpieczną granicę i znaleźć się „po drugiej stronie lustra". Wystarczy przebudzić się, by powrócić pod szubienicę braci Zota i odnaleźć tam swoich towarzyszy. Jeden z nich ponownie zapyta: *Czy zdążymy przed nocą? – Tym razem na pewno zdążymy* – odpowie van Worden, a jego słowom zawtóruje pusty śmiech. Tu przecież historia może tylko się rozpocząć na nowo...

Tak bowiem zostało zapisane w Księdze... W tajemniczej komnacie ukrytej gdzieś w „podziemiach" Gospody, gdy Szejk Gomelezów uchyla van Wordenowi rąbka tajemnicy dotyczącej jego dziejów, wręcza mu równocześnie Księgę, mówiąc: *W tej książce znajdziesz dokładnie opisane wszystko, co tu widziałeś i przeżyłeś* (...) *Resztę dopisz sam...* I tak oto skrzętnie dotąd skrywany przed jego okiem stary manuskrypt w końcu powraca do van Wordena. A ten, jak wcześniej Szejk, Kabalista, oficer spod Saragossy otwiera Księgę i pochyla się nad nią w zadumie... by zgodnie ze wskazówkami Szejka, dopisać parę słów: *Od dawna uważano mnie za straconego. Przybycie moje sprawiło powszechną radość. Tylko Szejk się nie cieszył widząc mnie też osłabionego i z nadwerężonym zdrowiem...* A pisząc te słowa, usłyszy po raz któryś z kolei: *Dwie cudzoziemki, które spędzają noc w tej gospodzie, zapraszają cię na wieczerzę.* Teraz wystarczy już tylko wyjrzeć przez „okno", by ujrzeć świat „po drugiej stronie zwierciadła". Van Worden otwiera okiennice Gospody i patrzy... Śladem jego spojrzenia podąża widz *Rękopisu* Hasa, by ujrzeć gdzieś w oddali, na tle bezkresnej przestrzeni nieba, dwie postaci kobiece, z których jedna jest rozparta w fotelu przed wielkim lustrem, druga zaś wyraźnie zmierza w stronę Gospody... I chociaż van Worden Hasa, niczym obłąkany, z dzikim śmiechem, wyrzuci w końcu rzeczony manuskrypt (Księgę magiczną), nie uwolni się już od swego losu. Bowiem raz zapisany na kartach Księgi – jest losem spełnionym, zaś stamtąd, gdzie wiążą się losy van Wordena, już nie ma powrotu.

Wydaje się, że nawet sama „lektura" manuskryptu została wpisana w tę księgę, że sytuacja Księgi, jej bohatera i jej czytelnika musi się nieustannie powtarzać. Podobnie jak droga Hasowego van Wordena, który już wiecznie będzie się błąkał wśród skalistych wzgórz Venta Kemada, tak aby mogły się wypełnić słowa Velasqueza: *Jesteśmy jako ślepcy, którzy błądzą po ulicach nieznanego miasta. Ulice prowadzą do celu, ale my nieraz powracamy do tych samych miejsc, aby dotrzeć tam gdzie zmierzamy.*

IWONA KOLASIŃSKA

---

[1] R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie"* w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 96.

[2] R. Caillois, *Od baśni do „science fiction"*, w: tamże, s. 33.

[3] Tamże, s. 93-94.

[4] R. Caillois, *Definicja fantastyki*, „Twórczość" nr 10, 1958, s. 92.

[5] R. Caillois, *Od baśni do „science fiction"*, dz. cyt., s. 92.

[6] E. Wilde, *Palimpsest znaleziony w Drohobyczu (Sanatorium Pod Klepsydrą Wojciecha Hasa)*, w: A. Helman, T. Miczka (red.), *Analizy i interpretacje. Film polski*, Katowice 1984, s. 159.

[7] M. Kornatowska, *„...Lecz nie wiemy, co się z nami stanie" (O twórczości Wojciecha Hasa)* w: E. Nurczyńska-Fidelska (red.), *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, Łódź 1996, s. 41-42.

Śmierć bez starych dekoracji

PIOTR LITKA

Fabularny debiut Witolda Leszczyńskiego – *Żywot Mateusza* – był w roku 1968 filmowym objawieniem dla polskiej krytyki [1] i publiczności. Trudno uwierzyć słowom reżysera, który po latach wyznał w jednym z wywiadów, że na książkę Tarjei Vesaasa trafił przypadkowo [2]. Sam debiutant przygotował się do realizacji filmu bardzo starannie. *Żywot Mateusza* oglądany po latach nadal zaskakuje niezwykle przemyślaną i precyzyjną konstrukcją. Nawet muzyka Corellego nie pojawia się w nim bez powodu, lecz jej użycie ma logiczne uzasadnienie w tkance narracyjnej filmu [3]. Być może owa kunsztowna konstrukcja stała się pośrednio przyczyną surowej oceny filmu przez Romana Polańskiego, który po jego obejrzeniu miał stwierdzić, że *filmu nie należy robić cyrklem* [4]. Z kolei jednorodność stylistyczna mogła się przyczynić do tego, że jeden z pierwszych recenzentów lakonicznie skonstatował, iż *„Żywot Mateusza" nie urzeka błyskotliwością, pomysłami, jazgotem wymyślnych kadrów – jest to obraz poetyczny niejako ciurkiem, nudny tak, jak nudny jest trzynastozgłoskowiec w porównaniu z burzliwością formy dadaistów* [5]. Z pewnością atmosfera, w jakiej powstawał fabularny debiut Leszczyńskiego, była niezwykle istotna dla samego kształtu filmu. Po latach reżyser wyznał: *Kiedy zachwyciłem się książką Tarjei Vesaasa, wszyscy mówili: dobrze, ale jeżeli ma to być debiut filmowy, trzeba zrobić coś prostszego, coś takiego tu i teraz. A poza tym po co robić film o jakimś pomylonym norweskim przygłupku? Jedna Wanda Jakubowska, do której w końcu trafiłem, powiedziała: „To jest bardzo piękne, zrób!" Wtedy powstał idealny układ, bo ona była kierownikiem artystycznym zespołu START. Film powstał jako koprodukcja Szkoły i jej zespołu. Pomagała mi, gdy miałem kłopoty, niczego mi nie narzucając* [6].

Żywot Mateusza byłby więc zapisem specyficznego działania twórczego, a także rezultatem świadomego wyboru określonej metody adaptacji dzieła literackiego. Dzięki niej widz nie tyle przeżywa opowiadaną historię, ile raczej jest jej świadkiem, który *nie jest kimś (...) kto usiłuje być najbliżej, czy też wtrącać się w działania innych. Świadek trzyma się nieco na uboczu, nie chce się wtrącać, pragnie być przytomnym, zobaczyć to, co się dzieje, od początku do końca, i zachować w pamięci; obraz zdarzeń winien pozostać w nim samym* [7].

Początek filmu stanowią trzy p o w o l n e najazdy kamery na rozmawiające ze sobą rodzeństwo, Olgę i Mattisa [8]. Poprzedza je zaś napis: „Dom", ustanawiający równocześnie pierwszą z siedmiu cząstek fabularnych filmu. Struktura *Żywota Mateusza* nie odbiega więc początkowo od pierwowzoru literackiego. Z tą jednak różnicą, że Leszczyński w sposób niezwykle umiejętny oczyścił obfity materiał fabularny początkowych rozdziałów powieści, pozostawiając w efekcie to, co w materii scenariusza filmowego jest najistotniejsze. W ten sposób już pier-

wsza rozmowa pomiędzy rodzeństwem zawiera swoisty ładunek informacji, które dotyczą przede wszystkim specyficznej relacji pomiędzy Olgą i Mattisem, kształtu ich codziennej egzystencji czy wreszcie – bardzo różniącego się wzajemnie – sposobu przeżywania rzeczywistości. To przecież dialog lub też jego brak sankcjonuje istnienie dramatu Olgi i Mattisa. Nawet warstwa wizualna filmu jest owej przestrzeni dialogowej podporządkowana przez długość ujęć czy choćby „centralną" pozycję postaci w kadrze. Ograniczenie struktury narracyjnej filmu do dialogu i obrazu, a rezygnacja z komentarza narratora z offu czy też z tak częstych w powieści monologów wewnętrznych (które w filmie Leszczyńskiego są krótsze niż w powieści Vesaasa) dała w efekcie niezwykłą spójność kompozycyjną. Obok tego – dopełniającą i „komentującą" rolę w *Żywocie Mateusza* spełnia również muzyka. Muzyka, której filmowa wersja tym różni się od oryginalnej partytury Arcangelo Corellego, iż usunięto z niej partie klawesynu. Obok tej innowacji – rozpoznawalnej przez znawców twórczości włoskiego kompozytora żyjącego na przełomie XVII i XVIII wieku – istotna jest funkcja muzyki nadana jej w filmie przez Leszczyńskiego. W *Żywocie Mateusza* mamy bowiem do czynienia z wyraźnie określoną rolą tła muzycznego dla dramaturgii filmu. Muzyka jest dla Leszczyńskiego swoistym metrum, które współgra z nadanym filmowi w sali montażowej tempem narracji. To, co w większości filmów jest rodzajem muzycznej tapety, u Leszczyńskiego stało się integralną częścią filmu, bez której *Żywot Mateusza* z pewnością wiele by stracił. Wzajemnie przenikanie się słów, obrazów i dźwięków tworzy przestrzeń dialogową, w której zachodzą dwa rodzaje relacji: ja – ty oraz ja – ono [9]. W filmie Leszczyńskiego relacje te zachodzą w trzech sferach: życia z przyrodą, z ludźmi i z „istnościami duchowymi" [10]. Przestrzenią „dziania się" tych wzajemnych odniesień staje się siedem fabularnych cząstek, zatytułowanych kolejno: *Dom, Wieś, Ptak, Wyspa, Drzewo, Jezioro, Kamień*. W pierwowzorze literackim filmu, w *Ptakach* Vesaasa, struktura utworu jest nieco inna: są tam trzy części, podzielone dodatkowo na rozdziały. To, co zostało uwypuklone w *Żywocie Mateusza*, nie ma strukturalnego odpowiednika w powieści. Vesaas przedstawiając świat przeżyć Mattisa nie podkreśla bynajmniej kluczowej roli dialogu, który jest elementarnym składnikiem jego powieści. W filmie Leszczyńskiego (może oprócz nieco groteskowej sceny na drodze z obcokrajowcem i dziewczyną w samochodzie) każdy spełniony bądź nie spełniony dialog lub spotkanie ma wymiar niepowtarzalności, odbywa się jakby „po raz pierwszy i po raz ostatni". Vesaas natomiast podwaja choćby opis prób samobójczych Mattisa, podczas gdy Leszczyński, nawet jeśli powtarza w jakichś zarysach strukturę dramatyczną danej sceny, to czyni to tak, że – może to zabrzmieć paradoksalnie – powtórzenie nie jest powtórzeniem... Tak się dzieje w przypadku ukazywania wypraw Mattisa na jezioro czy też kolejnych „zjawień" ptaka. Powtórzenia, które w powieści służą wydłużeniu czasu akcji oraz stworzeniu pewnego dramaturgicznego napięcia (tu zwłaszcza: pierwsza próba popełnienia samobójstwa przez Mattisa zjadającego trujące grzyby), w filmie nie mają racji bytu. Unikanie powieściowych powtórzeń przez Leszczyńskiego kondensuje akcję filmu do tego stopnia, że ich funkcje dramaturgiczne przejmują poszczególne cząstki fabularne filmu. Ponadto wyznaczają one poszczególne etapy egzystencji Mattisa. Istotne jest przy tym, że cząstki te – wyłączając może drugą, zatytu-

łowaną zbyt ogólnie *Wieś* – nie odnoszą się do ludzi. Dominuje w nich natomiast miejsce (*Dom, Wyspa, Jezioro*) i przyroda (*Ptak, Drzewo Kamień*), która w filmie Leszczyńskiego jest nie tylko upersonifikowana, ale wyznacza sferę sacrum. Co istotne, sfera sacrum w *Żywocie Mateusza* odnosi się – pozornie tylko – do codziennych wydarzeń. Rytm życia Mattisa wyznaczają wędrówki do lasu, przypadkowe spotkania i rozmowy z innymi oraz z samym sobą, wreszcie – sny. Z pozoru tylko – powtarzam – nie ma w tym nic niezwykłego. Czwarta cząstka fabularna debiutu Leszczyńskiego zatytułowana *Ptak* wprowadza bohatera w sferę, której istnienie do tej pory tylko przeczuwał. Jest to sfera obcowania z przyrodą. Przyroda bowiem *daje czasami znak i mówi do wybranych*. Ten rodzaj rozmowy (dialogu), tak trudny do zwerbalizowania, prowadzi z przyrodą Mattis. Sfera sacrum wiąże się zatem w *Żywocie Mateusza* z przestrzenią spotkania. Inaczej w powieści Vesaasa, gdzie relacje Mattisa z przyrodą są pozbawione waloru niezwykłości i są bardziej w e w n ę t r z n y m wyrazem przeżyć bohatera niż czysto zewnętrznych wydarzeń.

W taki też sposób kreowana jest rzeczywistość snu, choć jej filmowy kształt jest w dużej mierze tożsamy z przedstawieniem powieściowym [11]. I gdyby spróbować określić w tym miejscu cechy charakterystyczne owego sennego marzenia, to należałoby z pewnością zwrócić uwagę na wyraźną strukturę dramaturgiczną [12] z ekspozycją, intrygą, perypetią, lecz – co charakterystyczne – bez rozwiązania. Mattis bowiem budzi się. Tym samym niejako przerywa sen, którego struktura pozostaje przez to otwarta. Dookreślając sen Mattisa, powtórzmy za Jungiem, iż jest to *s p o n t a n i c z n a a u t o p r e z e n t a c j a a k t u a l n e j s y t u a c j i n i e ś w i a d o m o ś c i w y r a ż o n a w f o r m i e s y m b o l i c z n e j* [13]. Jeszcze dokładniej: symboliczność snu jest wykreowana w *Żywocie Mateusza* konsekwentnie, zaś u Vesaasa jest ledwie zaznaczona opisem: *Zjawiły się. Lśniące smugi powstały wysoko nad dachem i nisko nad chatą, i po obu stronach, a jednocześnie rozległ się dźwięk ledwo uchwytny, ale właśnie taki, jaki być powinien. Chata odmieniła się od razu, całkowicie* [14].

Zwięzłość dialogu w filmie Leszczyńskiego oddaje w sposób sugestywny rzeczywistość snu, podczas gdy rozdział z powieści Vesaasa dotyczący tej samej sytuacji – obok opisu – zawiera także komentarz narratora, który stanowi rodzaj dysonansu w rytmie monologu wewnętrznego śniącego Mattisa.

Kolejne cząstki dramaturgiczne *Żywota Mateusza* są także przesycone specyficzną symboliką. Napisałem: specyficzną, ponieważ filmowy ptak jest w powieści słonką, a sadzenie lasu jest u Vesaasa z pewnością bardziej trywialnym sadzeniem buraków... Ale twórcze modyfikacje w adaptacji Leszczyńskiego w *Żywocie Mateusza* idą jeszcze dalej, gdyż pozostanie w sferze tylko i wyłącznie symbolicznej mogłoby w efekcie dać nieco chybiony rodzaj ich filmowego katalogu. Symbole użyte przez Leszczyńskiego w *Żywocie Mateusza* nadały filmowi wymiar opowieści uniwersalnej. W utworze Vesaasa mamy za to więcej konkretów. Dowiadujemy się na przykład, że Mattis jest młodszy od swej czterdziestoletniej siostry o trzy lata, że kilkakrotnie próbuje szukać pracy w wiosce, że ptak jest słonką, zaś drzewa nazwane imionami rodzeństwa to osiki. Konkretów w ścisłym tego słowa znaczeniu jest w debiucie fabularnym Leszczyńskiego niewiele. Możemy się tylko domyślać, że akcja filmu rozgrywa się w jakiejś wiosce, gdzieś w Polsce. Nie znamy (podobnie zresztą jak i w powieści) jej nazwy. Wieś okazuje się

– zarówno dla Vesaasa, jak i dla Leszczyńskiego – środkiem świata [15], a zarazem sceną, na której rozgrywa się ludzki dramat.

Kim w takim razie jest Mattis z adaptacji filmowej powieści Tarjei Vesaasa *Ptaki*? Nawiedzonym? Pomylonym (jak nazywają go dzieci z wioski) czy może świętym, na co wskazywałby nieco hagiograficzny tytuł filmu: *Żywot Mateusza*? Mattis jest człowiekiem, który widzi i odczuwa inaczej niż inni. Jego egzystencję wyznaczają ciągłe odkrycia dotyczące czysto potocznych i codziennych zdarzeń. To przecież on wypowiada filozoficzną nieomal sentencję: *Dlaczego jest tak jest*? Równocześnie każde kolejne odkrycie, a przez to *zanurzenie w rzeczywistości*, oznacza dla Mattisa coraz większe osamotnienie oraz niezrozumienie ze strony innych. W *Żywocie Mateusza* między ludzkim ja i ty nie dochodzi do spotkania, które byłoby spełnieniem. Autentycznym przeżyciem dla Mattisa jest tylko rodzaj niemalże mistycznego kontaktu z ptakiem, który przez swoją obecność w psychice bohatera objawia się nieustannie w jego tu i teraz. Wiadomo przecież, że gdy tylko *jesteśmy całkowicie skoncentrowani na aktualnej sytuacji i bezinteresownie nią zafascynowani, wówczas łatwiej osiągamy pełną spontaniczność, pełnię funkcjonowania, uwalniając swoje wewnętrzne możliwości bez zamierzonego wysiłku czy kontroli w sposób instynktowny, automatyczny i nie zaplanowany. Prowadzi to do najbardziej pełnego, nieskrępowanego i zorganizowanego działania* [16]. Powieściowe przedstawienie relacji pomiędzy Mattisem a słonką jest wydłużone w czasie. Kilkakrotne wyprawy do lasu wyznaczają krąg spotkań wyimaginowanych, bowiem ze śladów pozostawionych przez ptasie pazury Mattis „odczytuje" rodzaj przesłania skierowanego do siebie. Są to słowa odebrane przez niego jako pozdrowienie, a brzmią one: *Ty jesteś ty*. Nie odnoszą się one jednak tylko do spotkania z ptakiem, ale – i to przede wszystkim – do poznania istoty własnego bytu [17]. Śmierć ptaka w powieści wynika z nieostrożności Mattisa [18], w filmie nie jest ona konsekwencją zdarzeń wcześniejszych. Zabicie ptaka przez myśliwego stanowi jednocześnie granicę w doświadczeniu egzystencjalnym bohatera. Od tego zdarzenia kolejne cząstki fabularne filmu są egzemplifikacją umierania świata. Już wyprawa na wyspę i „zatonięcie" łódki Mattisa to sugestywna zapowiedź sceny finałowej. Owo „pierwsze zatonięcie" ma jednak w filmie bardziej groteskowy wymiar niż w powieści, gdzie dowiadujemy się, że łódź Mattisa jest już stara i spróchniała; może więc przepuszczać wodę.

Może nie *naszą małą stabilizacją*, ale rodzajem specyficznego ładu jest dla Mattisa obecność jego siostry Olgi. Nawet jeśli ona – co jej zarzuca brat – *niczego nie rozumie*. Konflikt, wynikający z braku porozumienia między rodzeństwem pogłębia jeszcze fakt, iż to Olga utrzymuje siebie i Mattisa, który (pomimo poszukiwań) nie znajduje pracy. Symbolicznym znakiem rozpadu więzi pomiędzy rodzeństwem jest złamanie przez piorun jednego z dwóch drzew [19], które ludzie nazwali ich imionami. Olga reaguje na ów fakt ze stoickim spokojem, gdyż nie wierzy we wróżby i przeczucia. Mattis z kolei kojarzy złamanie jednego z drzew z zastrzeleniem ptaka i odbiera jako „przepowiednię" śmierci jego lub siostry.

I zdarza się rzecz paradoksalna, bo oto Mattis, za namową Olgi zostaje przewoźnikiem przez jezioro. Pierwszym, a jak się później okazuje, jedynym pasażerem jest *człowiek znikąd* – Jan, który zamieszkuje w chacie rodzeństwa.

Przybycie obcego burzy resztki pozornego ładu (Olga zakochuje się w Janie) stając się bezpośrednią przyczyną samobójstwa Mattisa. W powieści Vesaasa śmierć bohatera poprzedza jeszcze próba spożycia trujących grzybów. Nie ma najmniejszych nawet śladów tej sceny w filmie Leszczyńskiego. Wydaje się, że „sprzeciwia się" jakby *prawu ekranowej śmierci*. Bo *przecież (...) im bardziej śmierć jest aktualna, spokojna, tym mniejsze są jej szanse pojawienia się na ekranie i wzbudzenia zainteresowania u widzów. I na odwrót. Im bardziej jest gwałtowna, spektakularna, tym na ekranie i u widzów ma większe szanse. Zupełnie inaczej niż w pozaekranowej rzeczywistości* [20]. Można przewrotnie zauważyć, że to właśnie u Vesaasa śmierć Mattisa jest typowo filmowa... Dlaczego? W ostatnim rozdziale *Ptaków* bohater nie jest do końca przekonany, czy jedynym rozwiązaniem sytuacji, w jakiej się znalazł, jest samobójstwo. Nawet już po pogrążeniu się w wodzie spróchniałej łódki Mattis próbuje dojść do brzegu na wiosłach. Są to wysiłki daremne i absurdalne. W filmie śmierć Mattisa następuje znacznie szybciej. „Znika" on dosłownie z ram kadru i tylko rozpaczliwe: *Mattis!* (tak jak w powieści) rozlega się na końcu filmu, by po jego wybrzmieniu n a s t a ł a c i s z a. Reżyserski zamysł zakończenia filmu był pierwotnie inny: *Chciałem rozegrać to do końca, chciałem nawet towarzyszyć Mateuszowi w drodze na dno jeziora. On najpierw próbuje ratować się, a potem następuje pogodzenie się ze śmiercią i planowałem zjechanie wraz z nim na dno, które już sfotografowaliśmy: było bardzo piękne, prześwietlone słońcem, z wodorostami. Mateusz miał otwierać oczy na tę drugą stronę, gdzie miał być ptak, ryba, i cała natura miała go przygarniać. Niestety, mimo wielu przygotowań do tej sceny, nie dostałem kamery do zdjęć podwodnych, bo była potrzebna przy jakimś filmie profesjonalnym, a to był film szkolny, a więc traktowany po macoszemu przez władze kinematografii* [21].

PIOTR LITKA

[1] Oto krótki spis wybranych publikacji związanych z premierą *Żywota Mateusza*: K. Eberhard, *Wygnanie z Arkadii*, „Film", 1968, nr 2; K. Eberhard, *Anachroniczny czy aktualny?* „Ekran", 1971, nr 17 – intrygujące w przywołanym tekście jest to, że jest on recenzją telewizyjnej „premiery" *Żywota Mateusza*; J. Fuksiewicz, *Żywot człowieczy*, „Kultura", 1968, nr 8; S. Grzelecki, *Ptaki nad głową*, „Życie Warszawy", 1968, nr 44; L. Pijanowski, *Portret z ptakiem i kamieniem*, „Kino", 1968, nr 2; J. Płażewski, *Dziękczynienie*, „Ekran", 1968, nr 8.

[2] *Mateusz to ja*, rozmowa Tadeusza Szczepańskiego z Witoldem Leszczyńskim, w: *Debiuty polskiego kina*, tom zbiorowy pod redakcją M. Hendrykowskiego, Konin 1998, s. 151-163.

[3] Zob. W. Leszczyński, *Muzyka w filmie „Żywot Mateusza"*, „Kino", 1968, nr 2, s. 26: *Dla dobrej słyszalności muzyki ważna jest oszczędność w jej używaniu, stwarzanie głodu muzyki.*

[4] Zob. wypowiedź A. Kostenki, w: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa, b.d.w., s. 180.

[5] L. Pijanowski, *Portret z ptakiem i kamieniem*, „Kino" 1968, nr 2, s. 6.

[6] Wypowiedź W. Leszczyńskiego w: K. Krubski, i in., *Filmówka*, dz. cyt., s. 179.

[7] J. Grotowski, *Teatr a rytuał* w: tegoż, *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, Wrocław 1990, s. 66.

[8] Zarówno pisząc o powieści Vesaasa, jak i o filmie Leszczyńskiego, będę używał imienia Mattis, bo wbrew tytułowi *Żywot Mateusza*, jego bohater nigdy nie zostaje nazwany Mateuszem...

[9] M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Doktór, Warszawa 1992, s. 39.

[10] Zob. tamże, s. 41.

[11] Por. scenę snu u T. Vesaasa, *Ptaki*, tłum. B. Hłasko, Poznań 1974, s. 24-26.

[12] C. G. Jung, *O istocie snów*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 24-25.

[13] Zob. tamże, s. 92.

[14] T. Vesaas, *Ptaki*, dz. cyt., s. 24.

[15] M. Eliade, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 65.

[16] A. H. Maslow, *Postawa twórcza*, „Literatura na Świecie", 1982, nr 3-4, s. 199.

[17] Zob. hasło: *Brahman* w: *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, Warszawa 1992, s. 21-23.

[18] T. Vesaas, *Ptaki*, dz. cyt., s. 68-69.

[19] Zob. świetną interpretację chińskiego malarstwa pejzażowego: J. Ślosarska, *Dwie sosny na wietrze Li Fang Juga*, w: *Taoizm*, pod redakcją M. Dziwisza, Kraków 1988, s. 175-180.

[20] J. Godzimirski, *Śmierć w kinie*, „Film na Świecie", 1987, nr 337-338, s. 65.

[21] *Mateusz to ja*, rozmowa T. Szczepańskiego z W. Leszczyńskim w: *Debiuty polskiego kina*, dz. cyt., s. 156.

Ocalić przeszłość od nieznaczenia
Dolina Issy Tadeusza Konwickiego

NATASZA KORCZAROWSKA

Opowiadając nie wie się, jaki wybrać czas, teraźniejszy czy przeszły, jakby to, co minęło, nie było całkowicie minione, dopóki trwa w pamięci pokoleń – czy tylko jednego kronikarza [1].

Pamięć to magiczne słowo, słowo-klucz, bez którego niemożliwa staje się jakakolwiek próba interpretacji *Doliny Issy* Czesława Miłosza, jak również filmowej adaptacji tej powieści dokonanej przez Tadeusza Konwickiego. Pamięć – fundamentalna kategoria ontologiczna – wyznacza miejsce człowieka w świecie (Konwicki). *Pozwalając naszej pamięci mówić (...) przywołujemy Erynie; ale człowiek pozbawiony pamięci (...) reprezentuje okaleczone człowieczeństwo* [2].(Miłosz). O ile jednak świat wykreowany przez Miłosza został podporządkowany pamięci-teraźniejszości, o tyle światem Konwickiego rządzi pamięć-przeszłość.

Konwicki – twórca „prywatny" – za kamerą staje niezwykle rzadko (od premiery ostatniego jak dotąd filmu podpisanego jego nazwiskiem – *Lawy* – upłynęło właśnie dziesięć lat). W polskim kinie od dłuższego czasu zajmuje pozycję sceptycznego obserwatora, tak jakby wyniesione z miejsca urodzenia wyolbrzymione poczucie honoru i godności powstrzymywało artystę od wykonywania starczych ruchów samoobronnych, które są nieestetyczne [3]. Własne milczenie sam Konwicki określa mianem zerwania.

Przeżywamy piękny czas, kiedy wszystko jest jednakowego wzrostu. Kiedy zdarzy się gdzieś na świecie jakaś rzecz genialna, to okazuje się, że ona jest tego samego wzrostu co grafomania. (...) Toteż, żeby zwrócić na siebie uwagę, każde dziełko biednej sztuki dzisiejszej musi zawierać element skandalu. (...) Nikt nie będzie w stanie przekopać się przez te miliardy (...) produktów przemysłu artystyczno-rozrywkowego. (...) I jestem przygotowany na to, że zniknę w tej wielkiej, bulgocącej brei [4]. W tym kontekście przyjęcie strategii milczącego świadka, okazuje się gestem sprzeciwu artysty wobec rzeczywistości, w której absolutna wolność (także wolność ekspresji artystycznej) wyparła potrzebę autorytetów i wzorców moralnych. Jest też sprzeciwem wobec takiej rzeczywistości, w której przeszłość i tradycja kulturowa stały się „ziemią jałową", nie będącą już rezerwuarem żywotnych wartości. Tymczasem twórczość Konwickiego należałoby potraktować przede wszystkim jako nieustającą próbę obrony – także za pośrednictwem polemiki czy zaprzeczenia – kulturowego status quo.

Być może to właśnie uporczywe, nieomal manifestacyjne, podtrzymywanie wspomnianego constans decyduje o właściwej dla tej twórczości – rozpatrywanej jako jednorodna struktura – „jedności w wielości".

W każdym dziele Konwickiego bez trudu udaje się rozpoznać indywidualny i niepowtarzalny „charakter pisma". Dotyczy to zarówno filmów w pełni autorskich, jak i adaptacji, które stanowią – zgodnie z określeniem Alicji Helman – doskonały przykład tzw. twórczej zdrady.

Sięgając – w roku 1982 – po *Dolinę Issy*, Konwicki dokonał „dekonstrukcji" tekstu literackiego i zrealizował filmowy esej. Wybór tak trudnego, z punktu widzenia genologicznego, gatunku pociąga za sobą określone konsekwencje formalne, estetyczne i metodologiczne. Esej, przynależąc do tzw. literatury stosowanej [5], wymaga innej, niż „literatura czysta", metody badawczej.

Jednym z najistotniejszych elementów tej metody jest rozpatrywanie płaszczyzny pozatekstowej utworu (m.in. genezy psychologicznej i historycznej) [6]. *Może ktoś dziwić się, że ja – bez mała klasyk filmu autorskiego – palnąłem nagle znienacka dwa filmy nie ze swojego materiału. Otóż zrobiłem tak nie dlatego, że chciałem nakręcić film i szukałem odpowiedniej fabuły, tylko pewne okoliczności – czasów, nastrojów, rekompensat moralnych – skłoniły mnie do sięgnięcia po „Dolinę Issy" i po „Dziady" (...) Sięgnąłem po Miłosza, bo uważałem wtedy, że należy mu się coś od ludzi zajmujących się sztuką w kraju, wielokrotnie wyrażających się o nim obelżywie. (...) Uważałem więc za swój obowiązek przedstawić – poprzez filmową „Dolinę Issy" – dramat jego losu. (...) Chciałem tą drogą połączyć ten mały dwór litewski z drogą na Zachód, gdzie polskość była wypędzana* [7].

Punktem odniesienia filmu Konwickiego nie może być zatem wyłącznie inny (językowy) system semiotyczny – tj. powieść Miłosza. Kontekst ów wyznacza bowiem „nadbudowana" zarówno nad utworem literackim, jak i nad dziełem ekranowym wspólnota losów współczesnych wygnańców z „prywatnej ojczyzny" – litewskiej Arkadii.

Obserwacja mitu w dziele literackim jest (...) możliwa jedynie poprzez odsłonięcie wspólnych miejsc konkretnego tekstu, traktowanego jako opowieść mityczna, z innymi opowieściami mitycznymi, które go w dziejach kultury poprzedzały. W takim więc sensie zjawisko – powszechne we współczesnej kulturze, powszechnie też opisywane przez polską literaturę współczesną – jakim jest emigracja, można sprowadzić do pierwotnej opowieści mitycznej o wygnaniu. (...) Współcześni wygnańcy, podobnie jak pierwsi rodzice, zaczynają tęsknić do utraconej ojczyzny, zachowując w marzeniach i wspomnieniach jej obraz sprzed naruszenia naturalnego porządku, w końcu zaczynają ten obraz idealizować. Wtedy na porządek mitu o wygnaniu nakłada się porządek mitu arkadyjskiego [8]. *Los dwudziestowiecznych tułaczy jest powtórzeniem mitu, wprowadza tych, którzy go doświadczają w wymiar mityczny, dlatego też czas i przestrzeń minione, a wspominane dają się opisać tylko w tym wymiarze* [9].

Opowieść mityczna sytuuje się poza Historią, w jej obrębie czas fizykalny zostaje raz na zawsze „unieruchomiony" – mit przekształca każde „wczoraj" i każde „jutro" w wieczne „teraz". Rozpatrywana z takiej perspektywy *Dolina Issy* Czesława Miłosza wpisuje się w paradygmat tekstów mitycznych o wygnaniu. Dominująca w narracji forma czasu teraźniejszego (*Ziemia j e s t tu na ogół*

piaszczysta i kamienista... Na bagnach lęgną się tutaj masy błotnego ptactwa, na wiosnę w bladym tutejszym niebie trwa wracający seriami warkot. /.../ I zawsze w pewnej chwili jest z pagórka widok na niebieską taflę jeziora...[10]), a także nagromadzenie równoważników zdań i konstrukcji bezosobowych nazywających czynności powtarzalne sprawia, że spisane przez Miłosza wspomnienia z dzieciństwa spędzonego nad brzegami Issy-Niewiaży *to nie kronika o świecie bezpowrotnie zaginionym, lecz opowieść o krainie, która trwa*[11]. W tej krainie nieomal każdy element krajobrazu, każde miejsce, ma swoją odrębną historię utrwaloną w legendzie bądź w tradycji ustnej (*W górze pobekiwały bekasy /.../. Antonina utrzymywała oczywiście, słysząc takie odgłosy, że to czarownica Ragana jeździ na diable zamienionym w latającego kozła i męczy go ostrogami /.../. Romuald powtarzał mu to, co z dawien dawna opowiadano o zamku: że kiedy zdobywali go Krzyżacy, kapłanka pogańska wolała popełnić samobójstwo, niż poddać się.*)

Pamięć pisarza-wygnańca „przeaniela" rzeczywistość – Litwa z kart podręczników historii staje się „ogrodem Pana Boga", biblijnym Edenem, panteistycznym hymnem na cześć Stwórcy (*Dolina jest błogosławiona przez rzadki u nas czarnoziem, bujność swoich sadów i może odcięcie od świata, które ludziom tutejszym nigdy nie przedstawiało się jako dokuczliwe*[12]). Uzasadnione zatem zdaje się pytanie, w jakim stopniu Miłosz odtworzył we wspomnieniu kraj zapamiętany z lat dziecinnych, a w jakim wykreował nie istniejącą nigdy w takim kształcie Arkadię? *Pewna idylliczność, zatarcie ostrych konturów, zyskuje prawdopodobieństwo dzięki pięknu. (...) Ani okolice Nowogródka opisywane przez Mickiewicza, ani święte miejsca nowych wygnańców nie muszą być podobne do rzeczywistych. Niemniej prawem sztuki stają się prawdziwe*[13]. Taki sposób potraktowania motywu arkadyjskiego sytuuje Miłosza w kręgu tej tradycji kulturowej, która, począwszy od Jana Jakuba Rousseau, widzi w Arkadii przede wszystkim topos pocieszenia. Topos ten będzie odtąd przywoływany zwłaszcza w tych szczególnych momentach, kiedy *człowiek mocniej odczuje zagrożenie swego bytu jednostkowego i społecznego, gdy dokona bardziej pesymistycznej oceny swojej współczesności oraz gdy mroczniejsza będzie jego prognoza przyszłości*[14]. Do Miłoszowej Arkadii nad Issą nie dociera „wściekłość i wrzask" kosmosu pogrążonego w chaosie 1918 roku (*Światem toczyła się wielka wojna i Kraj Jezior w samym jej początku przestał należeć do cesarza rosyjskiego, którego wojska zostały pobite. Niemców Tomasz widział tylko raz. Było ich trzech, na pięknych koniach... Wojna miała ten tylko skutek dla Ginia, że nie warto było jeździć do miasteczka, bo nic tam nie dawało się kupić*[15]). Nawet śmierć, oglądana z bliska, nie ma tu w sobie nic z przerażającej swą nieodwołalnością traumy. Śmierć jedynie wpisuje się w odwieczny porządek praw natury, aby ten porządek ostatecznie utrwalić (*Wrócił, kiedy leżała już umyta i ubrana /.../. Przez otwarte teraz okno wpadały echa wieczoru, kwakania kaczek, powolne klekotanie wozu, rżenie konia. Tak inne, pogodne to wszystko, że powstawała wątpliwość, czy naprawdę tutaj odbyło się, czego był świadkiem*[16]).

Struktura świata mitycznego jest oparta na koncepcji tzw. długiego trwania – raj, z którego zostali wypędzeni pierwsi rodzice, istnieje wszakże nadal w idealnej, nieskalanej grzechem postaci. Postać tę zachowa on tak długo, jak długo czas

w nim odmierzany pozostanie „zamknięty" na Historię, a „otwarty" na mit. *Jechali tak oczywiście w pełnej niewiedzy czasu, który nie jest tylko znaczony powrotem wiosen i zim, chwianiem się dojrzewającego zboża, przylotem i odlotem ptaków. Ziemia, po której ślizgały się płozy malowanych na zielono sanek, nie była ziemią wulkaniczną, nie wydobywał się z niej ogień, nikt tu nie myślał o innych pożarach i potopach właściwych historii człowieka* [17].

U Miłosza wygnanie z ziemskiego Edenu ma charakter symboliczny; wiąże się ono bowiem z narodzinami świadomości, dzięki której człowiek uzmysławia sobie odrębność własnego „ja". To doświadczenie jednostkowej „osobności" w świecie radykalnie zmienia ontologiczny status człowieka, przekreśla jego mistyczną unię z naturą, skazuje na los wygnańca. Historia Baltazara, stanowiąca w obrębie struktury powieści autonomiczną i zamkniętą całość, w sposób modelowy ilustruje nieprzezwyciężoną antynomię pomiędzy potrzebą schronienia w oswojonej („prywatnej") przestrzeni o precyzyjnie wytyczonych granicach a tęsknotą do przestrzeni obcej, lecz niczym nie ograniczonej. *Teraz, tu, masz to pragnienie, żeby zerwać się i odejść stąd na zawsze. A świat jest wielki, Baltazarze. Miasta, gdzie w nocy muzyka i śmiech, zasypiałbyś tam na brzegu rzeki, sam, wolny, nic za tobą, skończone jedno życie, drugie zaczęte. Nie wstydziłbyś się grzechu, odkryłoby się przed tobą to, co na zawsze zostanie zakryte. (...) Krzycz! (...) Przeciwko temu, że ziemia jest ziemia, niebo jest niebo i nic więcej. Przeciwko granicom, jakie zakreśliła nam natura. Przeciwko konieczności, przez którą ja jest zawsze ja* [18].

Właściwością raju jest to, że jest on ogrodem, czyli otacza go płot albo mur, za którym zaczyna się jakieś tamto, inne. Ale raj to także niewinność, a za jego bramą rozpościera się szeroka ziemia, po której wędrują Adam i Ewa, wygnani, winni wiedzy i skazani na cierpienie. Raj więc ma swój odpowiednik w dzieciństwie sielskim, anielskim, z którego wygania nas poznanie gorzkiej rzeczywistości. Myślę, że dość wcześnie zacząłem podejrzewać strukturę świata dorosłych o jakieś zalepianie, zamalowywanie przykrych, choć jak najbardziej istniejących szczegółów. (...) W każdym razie czułem, że to, co było we mnie bezbronne i naiwne, nie daje dostępu do rzeczywistości, która jest twarda i bezlitosna, tak jak piękne opisy przyrody w literaturze pomijają jej obojętne okrucieństwo znane z podręczników biologii [19]. W *Dolinie Issy* Miłosz posłużył się metodą podwójnej perspektywy (bohater-dorosły, określający się mianem *kronikarza*; bohater-dziecko, Tomasz Surkont). Dwie formy świadomości (forma ukształtowana oraz forma w-trakcie-stawania) nieustannie nakładają się na siebie. W efekcie tworzą jedną postać uchwyconą w różnych momentach egzystencjalnych. Dzięki takiemu zabiegowi formalnemu zafałszowany i oparty na konwenansach, a zatem pozostający w sprzeczności z naturą, świat dorosłych został zaprezentowany – przy zachowaniu dziecięcego punktu widzenia – ze specyficzną ironią i „gombrowiczowskim" dystansem: *Jakiś rodzaj porozumienia między Romualdem i Heleną go drażnił, ukazywał się wtedy inny, gorszy Romuald, wspólnik dorosłych (...). Uśmiechy i zapraszania do jedzenia czy do kieliszka wydawały mu się nienaturalne. Dlaczego właściwie wszyscy grają komedię, wykrzywiają się, małpują jedni drugich, jeżeli naprawdę są zupełnie inni? I nic jeden drugiemu nie pokazują, co w nich prawdziwe. (...) Przysięgał sobie, że nigdy nie będzie taki jak oni* [20].

Wewnętrzna dychotomia na płaszczyźnie narracji nie dezorganizuje ustanowionego w powieści Miłosza c e n t r u m. Przy całej fragmentaryczności opowiadania, podzielonego na kilkadziesiąt epizodycznych nowel, zostaje zachowany pewien dający się zrekonstruować nadrzędny porządek. *Dolina Issy* – mityczna powieść o wygnaniu z Arkadii dzieciństwa – jest także powieścią inicjacyjną; jej akcja rozwija się w ścisłym związku z ewolucją duchową bohatera (Tomasza Surkonta), przekraczającego kolejne kręgi wtajemniczenia w sacrum (naturę, erotykę, śmierć).

W adaptacji *Doliny Issy* Tadeusza Konwickiego szczególną uwagę zwraca brak owego bohatera-centrum. Nie oznacza to jednak rezygnacji z „perspektywy centralnej" – personalistycznej. Eseistyczny utwór Konwickiego jest bardzo silnie nacechowany subiektywizmem. Instancji nadrzędnej organizującej całościową strukturę tekstu filmowego należy zatem poszukiwać poza płaszczyzną diegezy.

Esej czyni głównym przedmiotem refleksji subiektywne przeżycie twórcy. W gatunku tym, w sposób szczególny, przejawia się indywidualność a u t o r a. Przy takim stosunku do przedmiotu wypowiedzi – jak pisał Montaigne – autor sam staje się materią swego dzieła. W *Dolinie Issy* Konwicki-autor (enigmatyczna postać, której twarz odbija obiektyw kamery) pojawia się na ekranie we „współczesnej" scenie z planu filmowego.

Esej Konwickiego to rozproszona medytacja [21] (określenie Francisa Bacona), nielinearny, fragmentaryczny wykład, w którym poszczególne segmenty wywodu nie dają się połączyć w jednolity ciąg przyczynowo-skutkowy. Taki sposób potraktowania materiału fabularnego sprawia, iż filmowa *Dolina Issy* jest zbiorem luźnych epizodów („intermedia amerykańskie" dodatkowo rozbijają dyskusyjną spójność diegezy). Powstała pomiędzy poszczególnymi epizodami ciągłość nie ma charakteru logicznego – ciągłość tę narzuca bowiem meandryczny ruch pamięci, wydobywającej z mrocznych zakamarków podświadomości najistotniejsze lub najbardziej wyraziste szczegóły i zdarzenia (na zasadzie refrenu powracają u Konwickiego wizyjne, utrzymane – za sprawą vermeerowskiego oświetlenia – w onirycznej poetyce sceny: nocna wędrówka rosyjskiego plennika, zjawa Baltazara w lustrze, konna przejażdżka Romualda i Heleny). *Wygnaniec zapamiętuje takie elementy (detale) utraconej ojczyzny, które nie zawsze mają rangę i charakter elementu wyróżniającego, specyficznego dla niej. Częściej jest to błahy rekwizyt, zachowujący wartość jedynie jako drobny fragment struktury pamiętanego świata (...). Ale ten detal w wyobraźni wspominającego emigranta ewokuje obraz całości utraconej przestrzeni* [22].

Dokonując selekcji wspomnień i wprowadzając w ich obręb własny porządek aksjologiczny, Konwicki oparł się powszechnej i specyficznej dla artystów wygnanych tendencji do idealizacji tego, co b e z p o w r o t n i e m i n i o n e (*W mojej ojczyźnie, do której n i e w r ó c ę...*[23]), utracone na zawsze.

Esej (...) daje możliwość snucia na tle obcej twórczości szeregu osobistych impresji, deformujących często treść cytowaną (...) [23]. W tym sensie *Dolina Issy* jest propozycją nowego – w kontekście powieści Miłosza – odczytania toposu arkadyjskiego. Konwicki nie tylko ujmuje świat, o którym opowiada w odmiennej niż Miłosz perspektywie (tj. w perspektywie „apokalipsy spełnionej"), lecz wyklucza ponadto możliwość jakiejkolwiek konsolacji. W jego interpretacji Arkadia to przede wszystkim obszar, na którym nieustannie toczy się manichejska

walka kosmicznych sił. W tym wrogim człowiekowi świecie najsilniej manifestującym się pierwiastkiem jest zło. Znakami owego zła są pierwszoplanowe w filmie postacie: zbuntowanego przeciwko Bogu Domcia oraz podwójnego mordercy – Baltazara, a także epizody, w których został wyeksponowany motyw umierania (śmierć babki Tomasza, samobójstwo Magdaleny i jej rytualny, pogański „pogrzeb").

Ale zło to również Historia.

U Miłosza dom – owo Bachelardowskie centrum świata – to przestrzeń magiczna (*W część, na którą mówiło się „salon", nigdy się nie zapuszczał i, będąc nawet dużym już chłopcem, czuł się tam nieswojo. „Salon" za sienią był zawsze pusty, parkiety i meble trzaskały same w ciszy i jakoś wiadomo było, że tam przebywa czyjaś obecność* [24]) umieszczona poza czasem, w sferze sacrum. U Konwickiego, dom „otwiera się" na Historię, zaś sacrum zostaje umiejscowione na zewnątrz. Jako ilustracja może posłużyć w tym miejscu następujący przykład: w filmie dwukrotnie pojawia się podobnie skonstruowana scena – Tomasz obserwuje przez otwarte okno ogród, w którym tańczy ubrana na biało Onute, dawna towarzyszka dziecięcych zabaw. W pierwszej scenie chłopiec dowiaduje się o zaplanowanym przez matkę wyjeździe z Ginia (decyzję tę przyspiesza intensyfikacja działań wojennych), w drugiej – o „zdradzie" Józefa Czarnego i jej możliwych konsekwencjach (parcelacja rodowego majątku Surkontów). W obu przypadkach Historia stanowi zagrożenie dla symbolicznego ładu domowego ogniska.

Istotnym elementem dyskursywnej polemiki z idylliczną wizją Miłosza jest w ujęciu Konwickiego poezja autora powieściowej *Doliny Issy*. Jako swoisty „antydekalog" został wykorzystany w filmie poemat *Dziecię Europy*:

Nie kochaj żadnego kraju: kraje łatwo giną
Nie kochaj żadnego miasta: łatwo rozpada się w gruz.

N i e p r z e c h o w u j p a m i ą t e k bo z twojej szuflady
Wzbije się dym trujący dla twego oddechu.

Nie miej czułości dla ludzi: ludzie łatwo giną
Albo są pokrzywdzeni i wzywają twojej pomocy.

N i e p a t r z w j e z i o r a p r z e s z ł o ś c i: tafla ich rdzą powleczona
Inną ukaże twarz niż się spodziewałeś [25].

W filmie Konwickiego nakładają się na siebie i wzajemnie przenikają dwie płaszczyzny temporalne: teraźniejszość – ponura rzeczywistość stanu wojennego, i przeszłość – manichejska Arkadia. W efekcie takich zabiegów formalnych struktura świata przedstawionego jest płynna i amorficzna.

Wybór określonej metody prezentacji zdarzeń pociąga za sobą daleko idące konsekwencje o charakterze aksjologicznym: gdy żadna ze sfer czasu nie może być waloryzowana dodatnio, czas sam w sobie traci sens. Wspominanie przeszłości nie poddającej się idealizującym mechanizmom pamięci i wyobraźni przestaje być zabiegiem o charakterze autoterapeutycznym. Jakże ironicznie brzmi w tym kontekście Mickiewiczowska formuła: *widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie*.

Wspólnota traumatycznego doświadczenia wygnania z „ojczyzny prywatnej", jak również przynależność do tej samej tradycji kulturowej, nie oznacza tożsamości spojrzenia. Pomiędzy współczesnymi wygnańcami: Miłoszem i Konwickim – w „przestrzeni sporu" – toczy się dialog.

Każdy emigrant jest Ulissesem w drodze do Itaki. Każda realna egzystencja odtwarza „Odyseję" powiada Eliade [26]. Być może zatem, iż w tym do końca nie rozstrzygniętym sporze o kształt i znaczenie toposu Arkadii rację ma właśnie Miłosz, kiedy pisze: *Nikt nie żyje sam: rozmawia z tymi, co przeminęli, ich życie w niego się wciela, wstępuje po stopniach i zwiedza idąc ich śladem zakątki domu historii. Z ich nadziei i przegranej, ze znaków, jakie po nich zostały, choćby to była jedna litera wykuta w kamieniu, rodzi się spokój i powściągliwość w wypowiadaniu sądu o sobie. Dane jest wielkie szczęście tym, co umieją je zdobyć. Nigdy i nigdzie nie czują się bezdomni, w s p i e r a i c h p a m i ę ć o wszystkich dążących jak oni do nieosiągalnego celu* [27].

NATASZA KORCZAROWSKA

---

[1] Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1989, s. 9.
[2] Tenże, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996, s. 203.
[3] M. Hendrykowski, *Debiuty polskiego kina*, Konin 1996, s. 203.
[4] Tamże, s. 91-92.
[5] R. Kluszczyński, *Jedyne raje to raje utracone*, w: *Szkice o filmie polskim*, pod red. B. Stolarskiej, Łódź 1985, s. 71.
[6] W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*, w: *Genologia polska*, pod red. E.Miodońskiej-Brookes, Warszawa 1983, s. 479.
[7] M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 88.
[8] J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny*, Kraków 1992, s. 89-90.
[9] Tamże, s. 16.
[10] Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, dz. cyt., s. 5.
[11] W. Bolecki, *Księga buntowników. Posłowie*, w: Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Warszawa 1998, s. 272.
[12] Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, dz. cyt., s. 7.
[13] Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, dz. cyt., s. 213.
[14] J. Olejniczak, dz. cyt., s. 106.
[15] Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, dz. cyt., s. 29-30.
[16] Tamże, s. 194.
[17] Tamże, s. 257.
[18] Tamże, s. 32, 213.
[19] Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, dz. cyt., s. 215-216.
[20] Tenże, *Dolina Issy*, dz. cyt., s. 147-148.
[21] W. Głowala, dz. cyt., s. 484.
[22] J. Olejniczak, dz. cyt., s. 55.
[23] Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 38.
[23] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1992, s. 274.
[24] Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, dz. cyt., s. 11.
[25] Tenże, *Poezje*, dz. cyt., s. 115.
[26] J. Olejniczak, dz. cyt., s. 218.
[27] Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, dz. cyt., s. 99.

LITERATURA I ANTROPOLOGIA

Pustynia Tatarów, reż. Valerio Zurlini (1976)

Granica i sytuacja graniczna w *Pustyni Tatarów*

SŁAWOMIR SIKORA

I ujrzałem:
oto biały koń,
a siedzący na nim miał łuk.
I dano mu wieniec,
i wyruszył jak zwycięzca, by jeszcze zwyciężać.
(Ap 6,2)

Trzeba było widzieć, Jego, Innego, by zrozumieć, dlaczego napisane jest, że skrada się jak złodziej. Znajduje się on dalej niż krzyk narodzin, ledwo istnieje, nie ma go. Przestrzeń ziarnka piasku, oto cały jest w tobie, on, inny, niemy książę zasiadający w wiecznej ślepocie.
(Oskar Miłosz, *Hymn o poznaniu*)

Film Valerio Zurliniego *Pustynia Tatarów* powstał w 1976 roku, czyli – można sądzić – praca nad nim trwała blisko dwadzieścia lat. Już bowiem pod koniec lat pięćdziesiątych Zurlini planował jego realizację – wówczas miał to być jego debiut. Złożone prawa autorskie dotyczące ekranizacji powieści pokrzyżowały te plany [1]. Można jednak zasadnie twierdzić, że czas ten nie został zmarnowany, bowiem film, który powstał, jest dziełem głęboko dojrzałym i wybitnym.

Podstawą ekranizacji stała się wydana w 1940 roku powieść Dino Buzzatiego, nosząca ten sam tytuł co film. Spośród czterech przygotowanych na potrzeby filmu scenariuszy reżyser wybrał ten napisany przez André Brunelina i Jean-Loui Bertucellego [2]. Fabuła filmu w podstawowym zarysie pozostała zgodna z powieścią. Niektóre wątki zostały zmienione, te zaś które są wierne książce, nabierają czasem innych znaczeń ze względu na nowy kontekst, zmiany jednak nie dotyczą meritum [3]. Przede wszystkim konkretyzacji uległ czas, a wraz z nim również miejsce akcji: rzecz dzieje się w jednym z nadgranicznych fortów monarchii habsburskiej. Jednak mimo tej konkretyzacji (niewątpliwie również za sprawą innych wprowadzonych zmian) film zyskał – jak mi się wydaje – głębszy w porównaniu z powieścią wymiar symboliczno-mityczny. Bohaterowie także są nieco inni; zostało to dodatkowo podkreślone znakomitą obsadą aktorską. Film – jak sądzę – góruje nad książką nastrojem, kreowanym w dużej mierze obrazem, ale

też słowem. Choć bowiem ekranizacja jest oszczędna w słowach, nie zmienia to faktu, że gdy się już one pojawiają, mają charakter decydujący.

Historia zaczyna się rankiem 2 sierpnia 1907 roku, kiedy to młody podporucznik armii Cesarstwa Austro-Węgierskiego, Giovanni Drogo, po skończeniu szkoły oficerskiej, udaje się do odległej, położonej na granicy cesarstwa fortecy Bastiano, by tam odbywać swą pierwszą służbę. I jeśli uwzględnimy, że akcję filmu zamyka rozpoczynająca się wojna, to być może nie całkiem bezpodstawne okaże się domniemanie, że trwa ona siedem lat. Siedem lat *czasu ziemskiego* [historia ta] *ma nas trzymać w swych więzach* [4]. Ta zbieżność z *Czarodziejską górą* Tomasza Manna nie wydaje się przypadkowa i to nie tylko dlatego, że słowa Manna charakteryzujące Hansa Castorpa: *... jest to zwyczajny sobie, choć sympatyczny młodzieniec* [5] – mogą się odnosić również do Giovanniego. Nie chodzi też tu chyba jedynie o pewną zbieżność formalną – wątek inicjacyjny, ale raczej o pewną głębszą wspólnotę duchową tych dzieł. Nie chciałbym jednak, aby to wstępne porównanie obligowało do stałego szukania dalszych. Pozwólmy Giovanniemu kroczyć własną drogą, wszak na jego korzyść *należy wspomnieć, że jest to właśnie jego historia i że nie każdemu może się każda historia przytrafić* [6].

W *Smutku tropików* Claude Lévi-Strauss przywołuje osobiste doświadczenie, które, jak sam opowiada, zasługiwałoby na *to, by przykuć uwagę etnologa, gdyby nie był on zajęty wykorzystaniem wszystkich zasobów intelektu wyłącznie w celu uniknięcia przykrych konsekwencji* [7]. Doświadczeniem tym było spotkanie z garnizonem wojsk francuskich w Fort-de-France na Martynice. A oto słowa opisujące stan garnizonu: *Większość Francuzów przeżyła „dziwną" wojnę; jednak przeżycia wojenne oficerów garnizonu Martyniki nie dają się określić nawet najsilniejszymi słowami. Ich jedyna misja: ochrona złota Banku Francuskiego, zamieniła się w rodzaj koszmaru. Odpowiedzialność za to można tylko częściowo złożyć na nadużycie ponczu; o wiele bardziej podstępna, lecz nie mniej istotna rola przypada sytuacji insularnej, oddaleniu od metropolii oraz tradycji historycznej, bogatej we wspomnienia o piratach; według niej wywiad północnoamerykański lub tajne misje podwodnej floty niemieckiej mogły werbować bez trudności protagonistów w złotych kolczykach, z wybitym okiem i z drewnianą nogą. Na tym tle rozwinęła się gorączkowa obsesja, która, jakkolwiek nie było po temu żadnego powodu i choć nigdy nie zauważono wroga, zrodziła u większości nastrój paniki. Co do wyspiarzy, ich wypowiedzi ujawniały w sposób bardziej prozaiczny niepokój intelektualny tego samego typu „brak już sztokfisza, wyspa jest stracona", te słowa słyszało się często, podczas gdy inni tłumaczyli, że Hitler jest po prostu Jezusem Chrystusem, który zszedł na ziemię, aby ukarać białą rasę za to, że przez dwa tysiące lat źle wypełniała Jego naukę* [8].

Jeśli pozwoliłem sobie na przytoczenie w tym miejscu słów Lévi-Straussa, to nie dlatego, by miały się one bezpośrednio odnosić do sytuacji, jaką odnajdujemy w twierdzy Bastiano. Idzie mi raczej o ukazanie głębokiego związku mitu z sytuacjami ekstremalnymi, granicznymi, a co za tym idzie na wskazanie konieczności symbolicznego ich traktowania.

Po pożegnaniu matki i narzeczonej Giovanni Drogo odjeżdża do nie znanej sobie placówki. Do granic miasta towarzyszy mu przyjaciel Sebastiano, roztaczając przed nim wspaniałą przyszłość, która ma się wiązać ze służbą w sławnej, znanej ze swych arystokratycznych tradycji fartecy Bastiano. Na pożegnanie

mówi: *Z nas wszystkich ty jeden przeżyjesz wspaniałą przygodę* [9]. Dalszą drogę, prowadzącą przez bezludną i kamienną okolicę, Drogo przemierza sam. Stąd zapewne wypływa entuzjazm, jaki już z oddali wyraża przy spotkaniu z kapitanem Hortizem, członkiem załogi twierdzy.

Drogo: *Panie Kapitanie!*

Hortiz: *O co chodzi?*

Drogo: *O nic! Chciałem tylko zasalutować. (...) Myślałem, że już nigdy nie ujrzę fortecy.*

Hortiz: *Dlaczego?*

Drogo: *Bo chyba z a b ł ą d z i ł e m.*

Hortiz: *To o c z y w i s t e, gdy się jedzie w tym kierunku. Te góry graniczą z Państwem Północy. Są nie do przebycia. Tej strefy nie broni żadna forteca. Bo i po co? Bastiano leży najdalej na północ. Jako wysłannik powinien pan wiedzieć.*

Drogo: *Nie jestem wysłannikiem. Jadę odbyć służbę.*

Hortiz: *Gratuluję poruczniku. Świetnie pan wybrał. Na dwa lata, co?*

Drogo: *Słucham?*

Hortiz: *D w a l a t a n a g r a n i c y l i c z ą s i ę p o d w ó j n i e.*

Drogo: *Nie wiedziałem o tym i nie wybierałem miejsca. Przydzielono mnie.*

Hortiz: *Dziwne. Przeważnie...*

Drogo: *Co w tym dziwnego?*

Hortiz: *Jest coraz mniej ochotników do Bastiano. Zapewne dlatego pana skierowano. Forteca to m a r t w a p l a c ó w k a. Przekona się pan. (...)*

Drogo: *Dlaczego forteca jest „martwą placówką"?*

Hortiz: *Bo strzeże g r a n i c y, k t ó r a n i e g r a n i c z y z n i c z y m. Za fortecą jest pustynia. A za pustynią n i c. To Pustynia Tatarów. Niegdyś zapewne przejeżdżali przez nią. Potem zniknęli niszcząc starożytne miasto. Stąd powstała nazwa pustyni. A im starsza historia, tym bardziej pełna legend. I już nikt nie docieka prawdy. Jestem w Bastiano już osiemnaście lat.*

Tak zatem zaczyna się owa *piękna przygoda*, którą będzie dane przeżyć porucznikowi Giovanniemu Drogo. Jeżeli pozwoliłem sobie na przytoczenie tak długiego dialogu pomiędzy kapitanem z twierdzy a przybywającym do niej nowicjuszem, to dlatego, że tak jak tego ostatniego, dialog ten wprowadza nas doskonale w scenerię, w której rozgrywać się będzie niemal cała akcja filmu.

Forteca jest położona na granicy, w obliczu pustyni. Choć słowo „granica" pojawia się w filmie jedynie kilkakrotnie, to niemal zawsze jest obciążone całym związanym z tym pojęciem ładunkiem semantycznym i emocjonalnym. Oto kilka przykładów. Po raz pierwszy słyszymy je z ust kapitana Hortiza w cytowanym dialogu: *granica, która nie graniczy z niczym*; powtórzone przez Droga słowa te brzmią: *Powiedział mi, że to „martwa placówka", wchodzi w nicość.* Z kolei sierżant Tronk w czasie pierwszej niespokojnej nocnej warty Drogo mówi: *Granica zaczyna się pod naszymi stopami i najmniejsze wydarzenie...* Zaś w nie istniejącym w wersji polskiej fragmencie filmu kapitan Hortiz mówi do komendanta Filimore: *Mój drogi pułkowniku, stolica jest coraz weselsza, lekkomyślna jak przed dziesięciu laty. Dopiero kiedy zbliżamy się do granicy, odczuwa się niepokój, ukryty bunt, ferment ukrywający zaniepokojenie coraz poważniejsze i coraz groźniejsze* (ST). Przykłady te powinny chyba wystarczyć, by wskazać na

szczególną rolę tego pojęcia w filmie; choć pojawia się rzadko, to jednak towarzyszy nam nieustannie. Co sprawia, że ma tak silną wymowę? Przyjrzyjmy się temu, co na temat granicy ma do powiedzenia myśl etnologiczna. Stefan Czarnowski pisze: *Nie można bezkarnie przekroczyć granicy i to nie tylko granicy miejsca świętego, ale i jakiejkolwiek granicy terytorialnej, zanim się nie odprawi przepisanych obrzędów (...) Przekraczając granicę wchodzimy na obszar całkowicie różny od tego, na którym byliśmy przedtem. To, co istnieje i dzieje się po drugiej stronie granicy, istnieje i dzieje się i po tej stronie, ale inaczej i w sposób odwrotny (...) Słowem, mamy tu do czynienia z przeciwstawieniem wydzielonej przestrzeni reszcie świata. Mówiąc językiem prawnym, przestrzeń ta jest w y ł ą c z o n a; jest wyłączona także w sensie religijnym* [10]. Jeszcze silniej opozycyjność terenów przygranicznych podkreśla Mircea Eliade: *Rzeczą znamienną dla społeczeństw tradycyjnych jest rozróżnienie, jakim przeciwstawiają swe zasiedlone terytorium obszarowi nieznanemu i nieokreślonemu, który je otacza: ich okolica to „świat" (ściślej rzecz biorąc „nasz świat"), Kosmos; reszta, to już nie Kosmos, to coś w rodzaju „zaświatu", obszar obcy, bezładny, zamieszkały przez poczwary, demony, „obcych" (utożsamianych zresztą z demonami, upiorami). Na pierwszy rzut oka to rozdarcie przestrzeni wiąże się z przeciwstawieniem terytorium zaludnionego i zagospodarowanego, a więc „urządzonego jak świat", nieznanej przestrzeni, która rozciąga się poza jego granicami: z jednej strony ma się do czynienia z „Kosmosem", z drugiej z „Chaosem"* [11]. Symbol granicy ma dla Eliadego zawsze wymiar głęboko ontologiczny [12]. Ten par exellence ontologiczny charakter ma również granica w filmie – wszak byt graniczy tu z niebytem, nicością. Wskazują na to nie tylko przytoczone powyżej słowa Drogo, ale i sam obraz pustyni, która przez swą amorficzność każe przyrównać się do Chaosu – krainy śmierci.

Czasoprzestrzeń granicy Michaił Bachtin wiąże z kryzysem i przełomem [13]. Jest to również przestrzeń, w której dokonują się obrzędy przejścia [14]. Związany z nimi czas kryzysu, czas krytyczny, Gerardus van der Leeuw wiąże z zatrzymaniem nurtu życia: *Nadeszła krytyczna chwila, wszyscy wstrzymują oddech* [15]. W filmie to nadmiernie przeciągnięte powstrzymywanie oddechu, zamienia się – by wykorzystać dalej metaforę van der Leeuwa – w stan n i e o d d y c h a n i a. W konkretnym wymiarze ludzkim odpowiada to c z e k a n i u. Taka jest też – jeśli ją streścić w jednym zdaniu – akcja filmu: oficerowie sławnej fortecy Bastiano czekają na mających nadejść w najbliższej, choć niesprecyzowanej przyszłości Tatarów.

Dokonano tu połączenia przestrzeni granicy z charakterystycznym dla niej czasem – *krytyczną chwilą*, obrzędem przejścia. Takie łączenie różnych poziomów Paul Ricoeur uznaje za możliwe dzięki logice sensu, jaką implikuje struktura świata sakralnego czy szerzej – struktura świata mitologiczno-symbolicznego. Prawo, które o tym mówi, proponuje on nazwać prawem odpowiedniości. Zakładając głęboki związek między mikro- i makrokosmosem, pozwala ono *wiązać i przekładać wydarzenia zachodzące na homologicznych poziomach* [16].

Aczasowość panująca w fortecy (Hortiz: *Dwa lata na granicy liczą się podwójnie*) jest ukazana w książce i wiernie odtworzona w filmie m.in. w postaci wart, których ruch zamknięty pomiędzy dwoma punktami jest skazany na wieczną powtarzalność, naśladując tym samym ruch wahadła – ruch pusty, bezruch, wieczność.

Na życie w twierdzy składają się występujące naprzemiennie: ćwiczenia, musztry, apele oraz zarezerwowane dla kadry oficerskiej wykwintne przyjęcia w kasynie. Tym rytmicznie następującym po sobie i powtarzającym się zajęciom można przeciwstawić widok pustyni – filmowanej długimi, statycznymi ujęciami, którym towarzyszy jednostajna, „trwająca" muzyka. Tak oto trwanie w twierdzy jest przeciwstawione czy może raczej dopełnione trwaniem pustyni.

Czas w twierdzy jest odmierzany tylko pojawiającymi się niepostrzeżenie symptomami starzenia i kolejnymi gwiazdkami na pagonach [17]. Trzeba jednak zauważyć, że ta druga zmiana płynie z z e w n ą t r z. To dowództwo ze stolicy nadaje kolejne stopnie, odwołuje i mianuje kolejnych komendantów. Wewnątrz twierdzy panuje idealny bezruch. Cały czas s t o i m y n a g r a n i c y.

Ale jednocześnie, jak już było powiedziane, stoimy w obliczu pustyni. Jak ona wygląda?

Simeon: *Pustynię dobrze widać tylko z tego szczytu.*

Drogo: *Ale co widać?*

Simeon: *Kamienie... Piasek... Pył...! Prawie zawsze mgłę.*

Drogo: *A jeszcze dalej, na północy? Chyba coś widać?*

Simeon: *Tylko mgłę. I latem, i zimą... i zimą, i latem. A jednak niektórzy twierdzą, że widzieli jeźdźców... na białych koniach.*

Drogo: *Patrole Państwa Północy?*

Simeon: *Niekoniecznie.*

Drogo: *A skąd by się wzięły inne?*

Simeon: *Z pustyni.*

Legenda głosi, że jeźdźcy na białych koniach, którzy niegdyś przemierzali tę pustynię, powrócą jeszcze. Oni też, a nie wojska Państwa Północy [18], stanowią główne zagrożenie dla fortecy. Jak powiada sierżant Tronk, patrole Państwa Północy nigdy nie zapuściły się tak daleko. Czas w twierdzy – jeśli można wyróżnić taką kategorię – ma dokładnie określony k i e r u n e k – są nim Tatarzy.

Motyw Tatarów jest wprowadzany w filmie w sposób mistrzowski. Po raz pierwszy pojawia się w cytowanej już wypowiedzi kapitana Hortiza; następnie, potęgując napięcie, wspomina o nich porucznik Simeon podczas oprowadzania Drogo po twierdzy, przy pierwszymoglądaniu pustyni; w końcu – tajemniczy, biały, „niewątpliwie" tatarski koń pojawia się w czasie pierwszej nocnej warty Giovanniego Drogo. Tak więc wszystkie p i e r w s z e spotkania są naznaczone obecnością Tatarów [19]. Tak stopniowo dokonuje się wtajemniczenie porucznika Drogo w *genius loci*.

Zauważmy, że to wtajemniczenie w mityczny wymiar miejsca dokonuje się niemal całkowicie przy użyciu s ł o w a. Nawet bowiem o b r a z – pojawienie się konia – nie obywa się bez niego. I tam słowo – można by rzec – kreuje sytuację.

Tronk: *O tej porze roku szybko się ściemnia. W ciemnościach wszystko może się zdarzyć. Trzeba zameldować dowódcy o niebezpieczeństwie.*

Drogo: *O jakim niebezpieczeństwie?*

Chwilę później posterunek postawiono w stan pogotowia z powodu dostrzeżenia ruchu na pustyni. W obrębie reduty słychać parskanie koni.

Lazar: *One ich czują.*

Drogo: *O czym mówisz?*

Lazar: *Mówię, że zbliżających się czują konie.*

Drogo: *Kto się zbliża? Cicho bądź!*

Nieopodal murów pojawia się biały koń.

Tronk: *Ten koń nie jest z fortecy. W Bastiano są tylko konie kare i gniade.*

Drogo: *Więc czyj to koń?*

Tronk: *Zarządzić zmianę nowej warty. Podwoić straże! (...) Musimy być gotowi w każdej chwili.*

Drogo: *Ten koń pojawił się z pustyni, lecz nie jest zagrożeniem.*

Tronk: *Ale może być zapowiedzią!*

Drogo: *Z Państwa Północy?*

Tronk: *Ich konie nigdy nie zapuściły się na pustynię. Przynajmniej do dziś.*

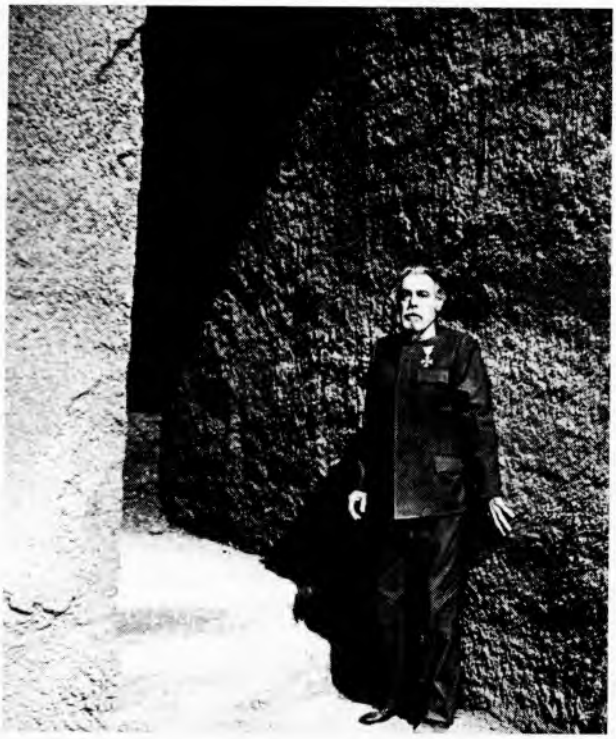
Drogo: *A więc, kto to jest? Niech pan mówi. Odważnie!*

Tronk: *Ten koń... to koń tatarski.*

Mit – powiada van der Leeuw – *nie jest właściwie niczym innym jak słowem. (...) Jest słowem mówionym, które powtarzane, posiada moc rozstrzygającą* [20]. Wydarzenia, które mit umieszcza w swoim obrębie, w procesie opowiadania są stale u o b e c n i a n e [21]. Nieprzypadkowy zatem wydaje się fakt, że o swoim przeżyciu spotkania z Tatarami kapitan Hortiz zaczyna opowiadać porucznikowi Drogo, w czasie gdy komendant twierdzy, pułkownik Filimore, czyta zgromadzonym żołnierzom fragment Ewangelii mówiący o aniele, który pojawił się niewiastom przybywającym do grobu Chrystusa, by oznajmić im o jego zmartwychwstaniu (Mt 28,5-8). Nałożenie się początku długo odraczanego opowiadania na numinotyczny tekst Ewangelii wskazuje na głęboko sakralny wymiar tego oczekiwania.

Kim jednak są owi tajemniczy jeźdźcy pustyni, pojawiający się na granicy mgły, zawsze jakby nie do końca, dający znaki i odchodzący? Odwołajmy się tu do etymologii słowa „Tatar". W językach Europy Zachodniej – w tym także w języku włoskim – słowo to w spadku po średniowiecznołacińskim „Tartarus" zachowało w swym rdzeniu dodatkowe „r". *A Comprehennsive Etymological Dictionary of the English Language* podaje: *Tartar – nazwa plemion mongolskich pochodzących z pustyni Gobi, którzy najechali Ruś w IX wieku. Pierwsze „r" w słowie „Tartar" pojawia się na skutek pomieszania, z łacińskim słowem „Tartarus" (piekło)* [22]. Czym wyraża się jednak owo – jak powiada słownik – *pomieszanie*? Ksiądz Benedykt Chmielowski pisze o Tatarach: *Niedarmo krwią się posilają końską, aby na ludzką większy mieli apetyt* [23]. Czy zatem owa nazwa może być w filmie (i książce) przypadkowa? Czy owiani mityczną mgłą jeźdźcy pustyni nie są uosobieniem odwiecznego wroga, wysłańcami z najniższego kręgu Hadesu – Tartaru? I czy zatem ta najdalej na północ wysunięta placówka, sławna forteca Bastiano, nie jest świętym bastionem, który został wybrany, by stoczyć świętą wojnę ze z ł e m ? Czy tajemnicza choroba przed wiekami skamieniała w murach twierdzy, o której wspomina lekarz, major Rovine, nie jest kompleksem „świętego wojska" czekającego, aż nadejdzie czas, czas stoczenia walki, która zbawi świat?

Nawet jeśli podana interpretacja jest skrajna, to usprawiedliwia ją, poza wymienionymi już przyczynami, eschatologiczna atmosfera zbawienia i apokalipsy, która nieodłącznie wiąże się z przybyciem Tatarów. Warto zwrócić uwagę, że



w czasie pierwszego bankietu w kasynie oficerskim (w czasach świetności placówki) komendantowi twierdzy towarzyszy dwunastu oficerów – ta aluzja do Ostatniej Wieczerzy nie wydaje się przypadkowa.

Na czym upływa owo bycie na granicy, w obliczu pustyni, w oczekiwaniu na Tatarów?

Rothenau: *Twierdza gotowa do obrony w 6 minut.*

Matis: *6 minut, poruczniku Rothenau?*

Rothenau: *5 minut 42 sekundy.*

Zatem przede wszystkim dokładność. Życie w twierdzy jest oparte na r e g u l a m i n i e, rytuale i etykiecie. Nie kończące się ćwiczenia, musztry, warty poruszające się jak wahadło – wszystko jak w zegarku. Wszechogarniającej Naturze (Chaosowi), jaką reprezentuje amorficzna pustynia, należy przeciwstawić Kulturę wyzbytą wszelkiej spontaniczności, zdyscyplinowaną i całkowicie ujętą w normy. Wszechwładny jest regulamin.

Simeon: *Zastąpcie mnie.*

Tronk: *Mamy ćwiczenia alarmowe. Na czele posterunków muszą być oficerowie. Regulamin.*

Simeon: *Tak § 3. Ale § 12 mówi o posterunkach nie zagrożonych bezpośrednio przez wroga. Takich jak nasz, prawda? Wtedy podoficer może dowodzić posterunkiem. Zastrzeżenia?*

Podporządkowanie normie-regulaminowi jest posunięte do ostateczności. Przypadek szeregowca Lazara unaocznia to doskonale. W czasie powrotu z warty – pierwszej nocnej służby Drogo – Lazar odłącza się, by schwytać tajemniczego białego konia. Kiedy spóźniony pojawia się wraz z nim u wrót fortecy, okazuje się, że nie zna hasła. Zgodnie z przepisami do twierdzy nie może wejść nikt, kto nie zna hasła, a nadchodzi od strony pustyni. Wartownik terroryzowany milczącą obecnością sierżanta Tronka, mimo iż r o z p o z n a j e Lazara, strzela. Łamiących jej normy Kultura wyklucza z gry [24].

Spróbujmy jeszcze raz powrócić do „obiektywnych" wyznaczników sytuacji panującej w fortecy. Przypomnijmy słowa-symbole, które obrazują tę sytuację. Były to: granica, aczasowość, regulamin. Wszystkie one wskazują na z a m k n i ę c i e i b e z r u c h. Przestrzenny i czasowy wymiar zamknięcia został już wcześniej dostatecznie podkreślony. Spróbujmy przyjrzeć się teraz bliżej, w jaki sposób regulamin może wpływać na zamknięcie. Nie idzie mi jednak, a przynajmniej nie tylko, o treść poszczególnych paragrafów normujących zachowania, lecz raczej o sam fakt istnienia zespołu norm, które kodyfikując bez reszty ludzkie zachowania, jednocześnie zamykają je w pewnym zbiorze powtarzalnych doświadczeń, z których żadne następne nie jest w stanie wnieść niczego nowego. Na ten regulaminowy wymóg *normy jako normy* nakłada się dodatkowo treść regulaminu. Przypomnijmy skierowane do Drogo słowa Tronka towarzyszące pojawieniu się tatarskiego konia: *Rozumiem pana rozczarowanie, panie poruczniku, ale granica zaczyna się p o d n a s z y m i s t o p a m i i najmniejsze wydarzenie...* (ST). Polski przekład dialogów ujednoznacznia tę wypowiedź: *Rozumiem pana rozczarowanie, ale to jest granica, regulamin jest surowy.* To samo ma zresztą na myśli major Matis, kiedy mówi: *granica jest granicą.* Słowa te, mające sankcjonować słuszność decyzji Drogo nieopuszczenia posterunku w celu schwytania konia, mogłyby równie dobrze brzmieć: *regulamin to regulamin.*

Dorzućmy tu jeszcze jeden obraz zamknięcia, który posuwa nam Antoine de Saint-Exupéry, notabene w książce noszącej tytuł *Twierdza*:

(Słońce) wchłonęło nawet pozłocistość piasków, które stały się teraz tak puste i białe, żeśmy ochrzcili tę krainę imieniem Z w i e r c i a d ł a. Bo zwierciadło nie zawiera w sobie nic, a obrazy, które je napełniają, nie mają ni wagi, ni trwania. Bo i zwierciadło czasem pali oczy niby jezioro soli.

Jeśli czasem zbłąkani wielbłądnicy wpadają w taką p u ł a p k ę – która nigdy nie zwraca schwytanej ofiary – nie rozumieją jej zrazu, bo nic jej nie odróżnia od innych miejsc i wlokę się po tym pustkowiu jak cień w słońcu, jak widmo własnej obecności. Zdaje im się, że idą, ale uwięźli w kleistym blasku; zdaje im się, że żyją, ale wieczność już ich wchłonęła. Kierując się ku nie istniejącej studni, radują się świeżością zmierzchu, a przecież to tylko zbędne odroczenie wyroku. (...) Wydaje ci się, że ta karawana dokądś śpieszy? Wróć zatem, kiedy dwadzieścia wieków minie, i popatrz! [25]

Za takie symboliczne ograniczenie i zamknięcie można również potraktować zakaz używania lornetek silniejszych od przewidzianych regulaminem. Zakaz ten zostaje wydany, kiedy w następstwie odkrycia na pustyni światełek przez poruczników Drogo i Simeona – korzystających z takiej właśnie, silniejszej lornetki – nadzieja nadejścia Tatarów ponownie odżywa [26].

Użyłem tu słowa „nadzieja". O związku nadziei z przestrzenią w przekonywający sposób pisze Józef Tischner: *Między doświadczeniem nadziei a doświadczeniem przestrzeni życia człowieka zachodzą głębokie powiązania. Ten, kto ma rzetelną nadzieję, widzi przed sobą przestrzeń otwartą, poprzecinaną drogami, zapraszającą do ruchu. (...) Z małej nadziei człowieka powstaje przestrzeń ciasna* [27].

W potocznym rozumieniu oczekiwanie łączy się z nadzieją. Ktoś, kto nie ma nadziei, nie oczekuje. Czyżbyśmy mieli zatem do czynienia z paradoksem? Wszak cała egzystencja twierdzy jest podporządkowana oczekiwaniu. Ono jest istotą życia dla ludzi w niej przebywających. Odwołajmy się do słów Gabriela Marcela. Powinny one rozjaśnić ten paradoks. W swoich rozważaniach dokonał on rozróżnienia pomiędzy *mam nadzieję* a *mam nadzieję że* [28]. Odnośnie do pierwszego przypadku mówi: *Nadzieja przedstawia się nam tak, jak gdyby kierowała nią miłość, lub ściślej mówiąc, zespół obrazów, jakie ta miłość wyczarowuje i jakimi promieniuje* [29]. *Nadzieja jest możliwością fluidyzacji* [30]. W słowach tych idzie przede wszystkim o to, iż nadzieja nie może podlegać krystalizacji, to znaczy stawać się obrazem już do końca określonym. Kiedy nadzieja zaczyna się ograniczać i koncentrować na jakimś partykularnym obrazie, staje się obrazem u t r w a l o n y m i z a m k n i ę t y m, kiedy w wyobraźni dochodzi niejako do antycypowania przyszłości – mamy do czynienia z *nadzieją, że. W tej mierze, w jakiej traktujemy rzeczywistość jako coś, co można zniewolić i oddać naszej dyspozycji, stajemy się nie tylko winni uzurpacji, ale wbrew pozorom stajemy się obcy sami sobie; można by jeszcze powiedzieć, że rzeczywistość ta, potraktowana w ten sposób i podporządkowana egoistycznym celom, również się degraduje, staje się bożyszczem i ułudą* [31].

Wydaje się zatem, że powoli zaczynamy odkrywać, czym jest owa *tajemnicza choroba*, od wieków zaklęta w murach, na którą, jak twierdzi doktor Rovine, nawet specjaliści ze stolicy nie potrafią znaleźć lekarstwa. Czy można ją nazwać chorobą nadziei? Zacytujmy jeszcze raz Gabriela Marcela. Jego słowa tak głęboko harmonizują z obrazem, jaki poznaliśmy dzięki filmowi Zurlini'ego, że mogły-

by być napisanym do niego komentarzem: *W obliczu jakiejkolwiek poszczególnej próby, której będę musiał stawić czoło, a która zawsze będzie tylko specyfikacją próby ludzkiej w ogóle, zawsze będę narażony na pokusę zamknięcia się w sobie, a tym samym zamknięcia wokół siebie czasu, jak gdyby przyszłość wyzbyta swej substancji i swej tajemnicy miała być miejscem tylko zwykłego powtarzania, jak gdyby jakiś rozregulowany mechanizm miał nieprzerwanie kontynuować moje działania, nie kierowane już żadną ożywiającą intencją; lecz przyszłość pozbawiona w ten sposób pierwiastka witalnego, nie będąca już przyszłością ani dla mnie, ani dla nikogo, będzie już raczej n i c o ś c i ą p r z y s z ł o ś c i* [32].

Każdy świat, poza tym, który oferuje mit czekania, będzie wyzbyty wartości. To dlatego odwołany na emeryturę – już jako komendant twierdzy – major Hortiz w drodze do n o r m a l n e g o życia popełnia samobójstwo.

Warto może zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę – szczególną rolę obrazu w tej historii. Jeśli uznamy, że obraz jest pojęciem przestrzennym, aczasowym, a tym samym wiąże się z bezruchem, to możemy uznać, że sprzyja i służy zamknięciu. Nawet jeśli – jak napisałem – słowo w filmie sprzyja kreowaniu mitu, to paradoksalnie służy ono nie tyle opowiadaniu, ile raczej współkreowaniu obrazu. A trauma (rana), która w tym przypadku należy tak do przeszłości, jak i do zapowiedzianej przyszłości, nie ulega przełożeniu na słowa, opowieść. Pozostaje zamknięta w obrazie.

Zamknięcie, jak już pisałem, łączy się z powtarzalnością. Owa powtarzalność każe myśleć o patronach ludzkiego powtarzania: Syzyfie i Danaidach, a tym samym każe łączyć przestrzeń, o której mowa, z zaświatami. Można zatem sądzić, że przedstawiony w filmie świat sytuuje się dokładnie na antypodach tego, który Anna Kamieńska, analizując psalmy, nazwała *przestrzenią ludzką* [33].

Można by na tym zakończyć niniejsze rozważania, zadowalając się obrazem zrekonstruowanego zamkniętego świata o zabudowanej przyszłości, który może się kojarzyć ze światem Kafkowskim, a tym samym może być odczytany jako obraz rodzących się na początku XX wieku ustrojów totalitarnych. Przecież właśnie we Włoszech – ojczyźnie autora książki i reżysera filmu – w 1925 roku Mussolini po raz pierwszy wypowiedział słowa: *uno stato totalitario* [34]. Jednak, jak mi się wydaje, film zachęca do podjęcia dalszych wysiłków interpretacyjnych.

Opisane wydarzenia mogą skłaniać do stwierdzenia, że Bastiano jest siedliskiem zła. Tak jednak nie jest, przynajmniej w mniemaniu Czekających. Zło, można by rzec, nie ma do niej dostępu: albo bowiem nie dostrzega się jego realności, albo, kiedy to rozwiązanie nie jest już możliwe, wypędza się je niczym kozła ofiarnego. Wkrótce po śmierci Lazara – którą kapitan Hortiz nazwie tragedią, zaś major Matis zdradą – pułkownik Filimore powie do Drogo: *Pamięta pan tego żołnierza, który przyprowadził białego konia do fortecy? (...) Szkoda, że nie udało się go z i d e n t y f i k o w a ć*. Tak oto śmierć ta okazała się sprawą wypadku, czy też przypadku, a nie konsekwencją ślepej litery – regulaminu.

Wtedy zaś, kiedy po śmierci hrabiego von Amerlinga pułkownik Filimore wręcza odpowiedzialnemu bezpośrednio za tę śmierć majorowi Matisowi nominację na podpułkownika, wydalając go jednocześnie na inne „lepsze i stosowniejsze" dla niego stanowisko, wówczas mamy do czynienia z tym drugim mechanizmem – próbą wykluczenia zła. Zdaje sobie z tego sprawę Matis, gdy – nie bez pewnej racji – wskazuje pułkownikowi na fakt, że zawsze wykonywał

tylko „brudną robotę" za innych. Przytoczę fragment tej rozmowy, ponieważ zwraca ona uwagę na jeszcze jedną ważną sprawę.

Matis: (...) *To z powodu Amerlinga żąda pan mojego wyjazdu. Uważa pan, że jestem odpowiedzialny za jego śmierć.*

Filimore: *Tylko pan tak myśli i to panu pochlebia. Ale myli się pan. Nie ma pan nic wspólnego ze śmiercią hrabiego Amerlinga. Jest to wydarzenie, które pana przerasta. O wiele ponad to, kim pan jest. I ponad to, kim pan będzie kiedykolwiek. Pańska nominacja na podpułkownika. Gratuluję.*

Można sądzić, że o ile pułkownik Filimore nie dostrzega zła tkwiącego immanentnie w twierdzy, o tyle Matis nie jest świadom owego dyskretnego uroku cierpienia, obcowania z rzeczami wielkimi, fascynacji śmiercią, śmiercią bohaterską, jakiej ulega załoga twierdzy. *Jeżeli wreszcie ma się coś stać...* – powiada Simeon – *lepiej, jeżeli będzie nas niewielu.* I czy nie to samo ma na myśli pułkownik Nathanson, kiedy protestując przeciwko odesłaniu go przez majora Rovine na dalsze leczenie do miasta, mówi: *Musi mi pan zostawić nadzieję, że umrę pięknie* (ST). Taka jest też właśnie śmierć von Amerlinga. Mimo że jest ona rezultatem pojedynku, wyzwania na trudną wspinaczkę, która w warunkach ciężkiej zimy i choroby płuc von Amerlinga musiała skończyć się jego śmiercią:

Matis: *Pójdzie pan ze mną na wspinaczkę. Marzył pan o tym, prawda?*

Amerling: *To zaszczyt dla mnie.*

– to jednak jest ona przede wszystkim śmiercią z wyboru, wyboru pozostania w fortecy, który odjeżdżający z twierdzy porucznik Rothenau nazywa samobójstwem.

W kontekście pojawiającego się problemu śmierci zasadne wydaje się przywołanie – ważnego dla zrozumienia filmu – pełniejszego obrazu pustyni. Pojawił się on już wcześniej, jednak – w przywołanych słowach Saint-Exupéry'ego – ograniczył się do jednego aspektu, jednej strony: pustynia-zwierciadło znaczyła pułapkę i zamknięcie. Nie trzeba jednak sięgać daleko – wystarczy sobie przypomnieć Alicję z jej przygodami po drugiej stronie lustra – by zrozumieć, że jak każdą granicę, tak i tę można próbować przekroczyć [35]. Niech pełniejszy obraz pustyni będzie właśnie próbą spojrzenia przez to zwierciadło.

Symbol pustyni wrósł trwale w kulturę europejską szczególnie dzięki obrazom biblijnym. Przypomnę je pokrótce. Pustynia jest przestrzenią niebezpieczną i pełną grozy. *On [Jahwe] cię [Izrael] prowadził przez pustynię wielką i straszną, pełną wężów jadowitych i skorpionów, przez ziemię suchą i bez wody* (Pwt 8,15). Zamieszkują na niej złe duchy – *Gdy duch nieczysty opuści człowieka, błąka się po miejscach bezwodnych, szukając spoczynku, ale nie znajduje* (Mt 12,45). Tam też według Talmudu zostaje wygnany Kain [36]. Jest to miejsce czterdziestoletniego wygnania Izraela za czterdzieści dni zwątpienia: *I przez czterdzieści lat pokutować będziecie za winy i poznacie, co to znaczy, gdy ja się oddalę* (Lb 14,34, szerzej Lb 14,29-34 i 32,13-15). To oddalenie jednak nigdy nie jest całkowite (Pwt 8), a owe czterdzieści lat pełne kryzysów, wahnięć i załamań staje się okresem odnowy duchowej i naprawy [37]. Jak Izrael był kuszony, by wyrzec się Boga (Lb 25,1-10), tak i Chrystus był kuszony na pustyni przez czterdzieści dni i tam zwyciężył szatana (Mt 4,1-11). W jego też ślady w pierwszych wiekach naszej ery pójdą eremici, by toczyć walki z demonami i szukać ładu własnego

serca. Jak widać, pustynia jest symbolem silnie ambiwalentnym: szatańskim i boskim – jednak tym samym stale pozostaje na obszarze sacrum, jest miejscem absolutnie obcym, strefą *tremendum et fascinans*[38], *sferą zdominowaną przez śmierć*, jak nazwie ją Andrzej Kijowski. Pozwólmy zabrać głos temu ostatniemu autorowi, głos tym ważniejszy, że przenoszący akcję z powrotem w czasy nam bliskie.

Nicość (...) znów pochłania nas nicość piasku, soli i czystego przestworu, który praży słońcem (...) Błagam o źdźbełko zieleni, o kroplę wody, o ślad życia organicznego (...) wlepiam wzrok w pustynię równie czujnie i błagalnie, jak człowiek zdany na jej łaskę i niełaskę, szukający w niej życia, nie tylko z ciekawości, ale dla utwierdzenia życia w nas samych (...) Pustynia (...) jest granicą życia i nicości zarazem (...) musisz stąd uciekać, aby zachować życie w sobie. A zarazem ciągnie cię ta nicość. I mówisz sobie: niechby ta pustka była całkiem jałowa i czysta, doskonała jak śmierć. Chcesz zobaczyć śmierć – śmierć jako krajobraz.

Pustynia mówi, ale nie o sobie (...) ujawnia jakieś rzeczy większe od niej samej, poza nią ukryte – tajemnicze i nieskończenie ważne. Mówi: jestem granicą istnienia (...) przejeżdżasz przez sferę zaminowaną przez śmierć (...) Bo pustynia jest mądrością – „sferą nieskończoności, której środek jest wszędzie, a obwód nigdzie". I gdy tak jedziesz przez nią jak my (...) sam sobie zdajesz się mądry, z każdą chwilą mądrzejszy, jak we śnie wyjaśniającym w obrazach twoje intuicje, lęki i pragnienia. Lęk przed życiem i pragnienie życia, lęk przed śmiercią i pragnienie śmierci – wszystko ci opowiada ten obraz (...) Doświadczam przestrzeni w stanie czystym (...) Doświadczam jakiegoś innego, czystego trwania, w tym ruchu i w tej nicości (...) Nie odrywam oczu od okna, jak bym te myśli moje tam w tej pustce widział[39].

Opis ten mówi o pustyni z nie ukrywaną fascynacją, ukazuje też jej ambiwalentną naturę. Jeśli przedstawiony obraz nie niesie dostatecznej (?) dawki trwogi i porażenia, to może dzieje się to za sprawą zielonkawej szyby greyhounda, spoza której autor śledzi pustynię, a która oswaja widok i każe go oglądać niczym obraz na ekranie – jest to rzeczywistość i bliska, i oddalona: nie jest dane w niej partycypować całościowo.

Powróćmy jednak do filmu. Wątek został przerwany na podkreśleniu fascynacji śmiercią, jakiej ulega załoga twierdzy. W obliczu obrazu pustyni, który dopiero co przedstawiłem, stwierdzenie to nabiera dodatkowej mocy. Można sądzić, że to zarazków tej fascynacji, zarazków *choroby na śmierć*, poszukuje doktor Rovine, zagadkowa postać, której jednoznacznego obrazu w filmie trudno się doszukać. Z jednej strony ulega on *szkiełku i oku* – powiedzielibyśmy scjentyzmowi: często widzimy go z probówką wypełnioną okruchami murów fortecy. Simeon powie: *Ty nie znasz Rovine. Nieprzyjaciel jest już przed Bastiano, a on nie przestaje wydrapywać gliny z murów.* Z drugiej jednak strony – jest on jedyną osobą, która nie podlega, czy też stale łamie prawa twierdzy. Jako pierwszy, wbrew protestom wartownika, wybiega z twierdzy po śmierci Lazara. Stale też, łamiąc nie tylko przepisy dobrego wychowania, ale i – tak istotne w życiu twierdzy – zasady hierarchii, wkracza jako ostatni, spóźniony, notabene z nie dopalonym cygarem w ustach, na wyrafinowane, sławne nawet w stolicy, przyjęcia w kasynie oficerskim. Jest chyba również postacią najbardziej świadomą egzystencjalnego wymiaru bytowania w twierdzy.

Rovine: *Dobrze, że pan wyjeżdża.*

Drogo: *To nie dlatego... Trafiłem przez pomyłkę.*

Rovine: *W s z y s c y j e s t e ś m y g d z i e ś p r z e z p o m y ł k ę. Ja bym też stąd wyjechał.*

Drogo: *Niech pan prosi.*

Rovine: *Mógłbym, ale czułbym się jak dezerter.*

Słowa doktora Rovine uniwersalizują sytuację. Jeżeli nadal pozostajemy w kręgu żołnierskim, to tylko dlatego, że jak powiedział św. Bertrand: *Jesteśmy tu jak wojownicy pod namiotem, próbujący zdobyć niebo gwałtem, a egzystencja człowieka na ziemi jest egzystencją żołnierza.*

Rozpięta miedzy bytem i niebytem granica, na której toczy się akcja, okazuje się raczej sytuacją graniczną. *Sytuacji granicznych nie da się* – pisze Karl Jaspers – *przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy. Nie potrafimy ich zmienić, lecz jedynie naświetlić, nie mogąc ich wywieść i wyjaśnić przez odniesienie do czego innego. Nie da się ich oddzielić od samego istnienia empirycznego.*

G r a n i c a oznacza: istnieje coś innego, ale zarazem: to coś innego nie istnieje dla świadomości empirycznej. Sytuacja graniczna nie jest już sytuacją dla świadomości w ogóle, ponieważ świadomość w sensie poznania i celowego działania odbiera ją jedynie w sposób obiektywny lub też jej unika, ignoruje ją i puszcza w zapomnienie; pozostaje w obrębie granic i nie jest zdolna zbliżyć się do ich początku, choćby tylko przez z a p y t a n i e [40].

Stąd cały ten zawiły proces oczarowania i unikania, fascynacji i trwogi, wpatrywania się i odwracania plecami. Przykładem może być zachowanie komendanta Filimore, który ignoruje wiadomość o zbliżaniu się od strony pustyni nieprzyjacielskich wojsk, reaguje tak, nawet kiedy przekraczając niemalże dyscyplinę, major Matis próbuje go skłonić, by wyjrzał przez okno. Podobnie zresztą zachowuje się jego następca, major Hortiz, lekceważąc doniesienia na temat nowych, wyglądających na ogniska, znaków obecności Tatarów. Oddając lornetkę Drogo, mówi: *Nie wiem, o czym pan mówi, nic nie widziałem, zupełnie nic. I proszę nie rozpowszechniać takich pogłosek opartych na złudzeniach optycznych...* A zdanie to jest tym bardziej ważące, że wypowiada je jeden z najbardziej wytrwałych Czekających. Taką postawę starszych oficerów kadry trafnie chyba oddaje metafora Kierkegaarda, który powiada, że wobec śmierci człowiek zachowuje się jak wioślarz, mimo iż posuwa się w jej kierunku, to jednak jest do niej odwrócony plecami [41]. Obie te postawy – fascynacji i „odwrócenia się" – są o tyle tożsame, o ile traktują śmierć jako coś całkowicie zewnętrznego. Śmierć nie ma przecież dostępu do twierdzy: Lazar, von Amerling, Hortiz – wszystkich śmierć spotyka na zewnątrz. Tak też można traktować konieczność odejścia kolejnych komendantów. Przecież jeśli czas w twierdzy nie płynie, a to zostało dostatecznie silnie uwypuklone, to nie ma do niej dostępu sama śmierć. Śmierci nie da się wpisać w regulamin, może go ona tylko przekraczać, zawsze pozostaje po trosze przypadkiem.

Mijają kolejne lata, długo oczekiwana chwila nadchodzi – pustynia zaludnia się. Wojna. Drogo, chory i ignorowany przez dawnego przyjaciela, obecnie już komendanta twierdzy, Simeona, z trudem podnosi się z łóżka i podchodzi do lustra, powoli i długo wpatruje się w swoją twarz. Włosy są już poprzetykane

nitkami srebra, ale wyglądająca jeszcze nie staro twarz jest spokojna. Tylko oczy gorączkowo płoną. Chyba nie zobaczył nic niepokojącego, bo postanawia udać się na wysuniętą redutę, gdzie spotyka Simeona.

Simeon: *Otworzymy tylko wtedy ogień, gdy zostaniemy zaatakowani. Mogłaby to być zwykła prowokacja.*

Drogo: *Ależ to śmieszne! Nie prowokuje się całą armią. Ale czy to naprawdę jest armia?*

Odwlekając spojrzenie przez podaną mu lornetkę, Drogo pyta dalej:

Drogo: *Wyraźnie ich widać?*

Potem jakby z trudem odwraca się w kierunku pustyni, powoli unosi lornetkę do oczu, lecz nim jeszcze zdąży spojrzeć, pada nieprzytomny. *Bo zwierciadło czasem pali oczy niczym jezioro soli. (...) Rozpłynięte w czasie, zamienione w piasek widma, wessane przez zwierciadło: tak ich zobaczyłem, kiedy ojciec, chcąc mnie nauczyć, czym jest śmierć, posadził mnie za sobą na siodle i zawiózł w pustynię* – pisze Sainte-Exupéry [42].

Któż potrafi spojrzeć śmierci w twarz, gdy jest to już śmierć naprawdę jego własna?

Mimo sprzeciwów, Drogo zostaje odesłany do miasta. Niepogodzony z losem umiera w drodze. Śmierć, która się zbliżała, była już w nim. Nosił ją w sobie od zawsze, jak owoc pestkę [43].

Tak oto choroba zamknięta w murach Bastiano dopełnia się... Choroba, która w tej interpretacji była i chorobą nadziei, i złem, i w końcu chorobą na śmierć. Wszystkie one mają swój udział w życiu człowieka, który próbuje w trwodze, tak rzeczywistej, jak i złudnej, stać w obliczu...

Trudno wyczerpać otwarty horyzont, jaki uobecnia *Pustynia Tatarów*. Przecież „choroba nadziei" okazuje się właśnie przestrzenią ludzką, „chorobą" wykraczającą zdecydowanie poza nasze czasy, „chorobą" – jeśli metafora choroby utrzymuje jeszcze swą moc – Człowieka, przynajmniej naszej kultury. Wszak już Pascal pisał: *Nie dbamy nigdy o czas obecny. Uprzedzamy przyszłość, jako nadchodzącą zbyt wolno, jak gdyby chcąc przyspieszyć jej bieg. (...) Tak nierozsądni jesteśmy, że błąkamy się w czasach, które nie są nasze, nie myśląc o jedynym, który mamy (...) gotujemy się wciąż do szczęścia, a co za tym idzie, nie kosztujemy go nigdy* [44]. Natomiast jeśli zło – trzymając się litery filmu – pozostaje złem, to chyba tylko w myśl uniwersalnej formuły Blake'a, która powiada, że *w stojącej wodzie spodziewaj się trucizny* [45]. Mgła na Pustyni nigdy nie opadnie i zawsze będziemy widzieć nieostro, z jakichkolwiek lornetek przyszłoby nam korzystać.

Pozwólmy zatem jeszcze zabrać głos poecie:

Tu stoi śmierć, błękitnawy odwar
w filiżance bez podstawki.
Niezwykłe miejsce dla filiżanki:
stoi na wierzchu dłoni. Całkiem dobrze
widać na polewanym smukłym kształcie
odkruszenie ucha. Zakurzona. I: Nadzieja
na jej przegubie w wyblakłym piśmie.

To przy odległym śniadaniu przeczytał
pewien pijący, dla którego jest ten napój.

Więc cóż to za istoty,
Które musi się w końcu odstraszać trucizną?
Czy pozostały? Czy się tutaj zadurzyły
w tej niebezpiecznej strawie?
Trzeba im twardą rzeczywistość
wyjąć jak sztuczną szczękę.
Wtedy zaczną bełkotać. Bełkot, bełkot...
. . . . . .
. . . . . .
O gwiazdo spadająca,
Pewnego razu z mostu wypatrzona: –
Nie zapomnieć o tobie. Stać! [46]

SŁAWOMIR SIKORA

(1987, 1999)

---

[1] W. Wierzyński, *Pustynia Tatarów*, „Filmowy Serwis Prasowy", s. 17-18, 1978.

[2] Tamże.

[3] Trudno tu nie poświęcając temu zbyt wiele miejsca śledzić różnice między książką a filmem. Ponieważ film jest mi bliższy, to do niego będzie się głównie odnosić moja interpretacja, szczególnie w ostatniej części.

[4] T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1965, t. I, s. 6. Warto zwrócić uwagę na datę początku akcji – w książce czytamy: *pewnego wrześniowego poranka* (D. Buzzati, *Pustynia Tatarów*, przeł. A. Pałłasz, Warszawa 1977, s. 5), a w filmie *2 sierpnia 1907*. I wojna światowa rozpoczyna się 28 lipca 1914 r. W tym domniemaniu idzie mi oczywiście o plan symboliczny, a nie o historyczną rzeczywistość. Wszystko wskazuje na to, że akcja w filmie trwa zdecydowanie dłużej niż siedem lat.

[5] T. Mann, dz. cyt., s. 5.

[6] Tamże.

[7] C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, tłum. A. Steinberg, Warszawa 1964, s. 25 (podkr. moje S. S.).

[8] Tamże.

[9] Cytaty przytaczam za listą dialogową w wersji polskiej. Czasami odwołuję się też do surowego tłumaczenia napisów. Robię to wówczas, gdy surowe tłumaczenie pozwala na silniejsze zaakcentowanie mojej interpretacji lub też w przypadku, kiedy nie znalazło się ono w ostatecznej polskiej wersji napisów. W tym ostatnim przypadku cytaty sygnowane są literami (ST).

[10] S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, tłum. N. Assordobraj, w: tegoż, *Dzieła*, t. III, Warszawa 1956, s. 222 (podkr. moje S. S.).

[11] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 68.

[12] Tamże, s. 64-65.

[13] M. Bachtin, *Formy czasu i przestrzeni w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 475-476. Rozważania Bachtina dotyczą progu.

[14] Por. L. Stomma, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981.

[15] G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 80-81.

[16] P. Ricoeur, *Opowiadanie a powiadomienie*, tłum. J. Godzimirski, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1985, s. 364-365.

[17] Zwrócił już na to uwagę Jerzy Płażewski w recenzji *Czekając na Godota*, „Kino" 1977, nr 7.

[18] Nazwa Państwo Północy wymaga podkreślenia. W większości mitologii europejskich (i nie tylko) kierunek północny jest wartościowany zdecydowanie negatywnie. Patrz np. E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 269, 308-309.

[19] Podobnie zresztą kapitanowi Hortizowi ukazują się oni wkrótce po przybyciu do twierdzy. Należy zwrócić uwagę na podobieństwo postaci: por. Drogo można traktować w pewnym

sensie jako młodsze alter ego kpt. Hortiza. W książce sukcesja ta jest przedłużona. Wyjeżdżający na urlop Drogo spotyka w tym samym miejscu, co dawniej Hortiza, jadącego do twierdzy nowicjusza – porucznika Moro. Role się odmieniły – tym razem to Drogo jest kapitanem.

[20] G. van der Leeuw, dz. cyt., s. 455.

[21] Tamże, s. 457.

[22] E. Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, London, New York 1971.

[23] *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej scienczyi pełna przez Xsiędza Benedykta Chmielowskiego*. Wybór i opracowanie teksu M. i J. J. Lipscy, wyd. II, 1968, s. 431.

[24] Porównaj wyróżnione przez Łotmana i Uspieńskiego dwa typy kultur: w jednym przypadku kultura przeciwstawia się niekulturze (chaosowi), w drugim antykulturze, czyli kulturze odmiennej, kulturze ze znakiem przeciwnym – w filmie mamy najwyraźniej do czynienia z tym pierwszym rozwiązaniem. J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, przeł. J. Faryno, Warszawa 1977.

[25] A. Saint-Exupéry, *Twierdza*, przeł. A. Ołędzka-Frybesowa, Warszawa 1985, s. 8 (podkr. moje S. S.). O zniewalającej roli lustra pisał też R. M. Rilke, *Malte. Pamiętnik Malte-Lauridsa Brigge*, Warszawa 1979, s. 107, szerzej s. 103-108.

[26] Simeon, który podporządkowuje się temu rozkazowi, powie: *Nie musimy patrzeć tak daleko*.

[27] J. Tischner, *Ludzie z kryjówek*, w: tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 415. Taki związek „zwichniętego" myślenia z ciasnotą i zamknięciem przestrzeni ukazuje również W. Toporow, analizując wykluwanie się zbrodni w *Zbrodni i karze – Poetyka Dostojewskiego a archaiczne schematy myślenia mitologicznego („Zbrodnia i kara")*, „Literatura na Świecie" 1981, nr 2.

[28] G. Marcel, *Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei*, w: tegoż, *Homo viator*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1984, s. 33.

[29] Tamże, s. 45.

[30] Tamże, s. 42.

[31] Tamże, s. 61.

[32] Tamże, s. 62 (podkr. moje S. S.).

[33] A. Kamieńska, *Przestrzeń ludzka*, „Twórczość", 1976, nr 5.

[34] E. Naganowski, *Franz Kafka – prorok mimo woli*, „Znak", 1987, nr 8-9.

[35] Tyt. oryg. *Through the Looking-glass and What Alice Found There*, L. Caroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, Warszawa 1972. Por. też rozważania na temat lustra L. Stommy, *Magia dzisiaj – zasady analizy (cz. II)*, „Polska Sztuka Ludowa", 1979, nr 4.

[36] M. Klinger, *Tajemnica zła*, Warszawa 1981, s. 56.

[37] Tamże, s. 87.

[38] Z. Benedyktowicz, *Symboliczne i kulturowe aspekty monastycyzmu wschodniego. Sacrum i profanum w kulturze monastycznej i kulturze tradycyjnej* oraz S. Węglarz, *Ojcowie pustyni* – oba teksty w „Polska Sztuka Ludowa", 1983, nr 3-4.

[39] A. Kijowski, *Podroż na najdalszy zachód*, Warszawa 1982, s. 188-192.

[40] K. Jaspers, *Sytuacja graniczna*, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 188-189 (ostatnie podkr. moje S. S.).

[41] Por. M. Klinger, *Dojrzewanie*, „Pielgrzym Polski", październik-listopad 1982.

[42] A. Saint-Exupéry, dz. cyt., s. 8.

[43] R. M. Rilke, dz. cyt., 20. W książce – na co zwrócił uwagę Wiesław Juszczak – Drogo umiera w przydrożnej gospodzie: a kiedy przyjdzie śmierć, na chwilę ocknie się, by poprawić mundur i umrzeć jak przystało na prawdziwego żołnierza – „patrząc" jej w twarz.

[44] B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1983, myśl 168, s. 77-78.

[45] W. Blake, *Przysłowia Piekieł*, przeł. W. Juszczak, cyt. za V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, w: *Wiedza o kulturze*, cz. III, *Teatr w kulturze*, Warszawa 1991, s. 55.

[46] R. M. Rilke, *Śmierć*, w: tegoż, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1993, s. 345.

Pod niebem Afryki
Szkic o ekranizacji *Pod osłoną nieba* Bernardo Bertolucciego

BOŻENA KUDRYCKA

Przed oczami miała przeraźliwie błękitne niebo – nic więcej. Patrzyła na nie przez niekończącą się chwilę. Jak potężny, obezwładniający dźwięk, tak ono zniszczyło wszystko w jej umyśle, sparaliżowało ją. Ktoś jej kiedyś powiedział, że niebo kryje za sobą noc, osłania osobę w dole przed zgrozą, która czyha w górze. Bez zmrużenia oka utkwiła wzrok w stężałej pustce, poczuła lęk. W każdej chwili może nastąpić rozdarcie, postrzępione brzegi pofrunął na boki i ukażą się gigantyczne trzewia.

Paul Bowles [1]

Związek między czasem a lękiem wydaje się nieunikniony w epoce, w której żyjemy. Jest to związek przymusowy. Dzisiaj lęk jest dla nas być może główną wykładnią czasu, ponieważ nie mamy już więcej czasu do stracenia.

Bernardo Bertolucci [2]

Rozmyślania nad adaptacją, sprowokowane podwójną lekturą *Pod osłoną nieba,* znanego filmu włoskiego reżysera Bernardo Bertolucciego z 1990 roku i kultowej powieści amerykańskiego pisarza Paula Bowlesa z 1949 roku, przywiodły mnie do pewnej idei, którą najłatwiej będzie zobrazować na przykładzie Wielkiego Meczetu w Kordobie. Ta jedna z najbardziej imponujących budowli sakralnych powstała na fundamentach kościoła chrześcijańskiego, a do jej budowy użyto korynckich kolumn pochodzących z ruin rzymskich. W historii przykład podobnego „barbarzyństwa" nie jest oczywiście odosobniony; można mówić o prawie tych, którzy przychodzą później. Strategia budowniczych opierała się na idei wykorzystania zarówno powierzchni, jak i fundamentów oraz budulca (kamieni i cegieł) zniszczonej katedry do zbudowania własnej świątyni, która miała olśnić rozmachem i przekonać o wyższości islamu. Po upływie kilku następnych stuleci z wnętrza meczetu wyrosła nowa katedra chrześcijańska, która wydaje się dziś plombą w architekturze.

Dzieło literackie traktowane z powagą znajduje się w podobnie dramatycznym położeniu jak budowle sakralne narażone na erozję wichrów historii i niejawne zamiary przybyszy. Niewątpliwie Bertolucciemu nie można przypisać zamiaru niszczenia ołtarzy – wszak pochodzi z Italii – jednak, a może właśnie dlatego, jego stosunek do tradycji jest wielce skomplikowany. Twórca zwany czasami samodzierżcą kina włoskiego zachowuje się jak dziedzic wielkiej fortuny. W jego dziełach uobecnia się historia ostatniego 50-lecia kinematografii, pojawiają się elementy tematyczne, stylistyczne i ideologiczne niemal wszystkich kierunków. „Nieczytelny charakter pisma" nie zawsze pozwala na rozpoznanie złożonego systemu cytatów; obecność różnych elementów kulturowych wprowadza wieloznaczność. Prawdziwe znaczenie sytuuje się gdzieś między wartościami metonimicznymi i metaforycznymi.

W koncepcję kina Bertolucciego wpisana jest wyrafinowana gra z przeszłością, zarówno prowokacja, jak i skandal. Kieruje nim jednak potrzeba sięgania do archetypów, poszukiwania korzeni, fascynacja odmiennością innych kultur. Mówi się często, powtarzając sformułowania Francesco Casettiego, że jest to kino mediacji, które chciałoby łączyć przeszłość z przyszłością, opierając się na ryzykownych kompromisach, na osobliwym zerwaniu z tradycją przez jej kontynuację (sięganie do pamięci kinematograficznej, rozliczne aluzje, cytaty, pastisze). Podmiot występujący w roli mediatora jest wyjątkowo niespokojny, poszukuje nowego stylu i nieustannie przywołuje dowolnie zinterpretowane, przekształcone fragmenty tradycji, przypomina widzom obrazy malarskie, sceny teatralne, kompozycje muzyczne i bardziej z autorskiego kaprysu niż konieczności estetycznej odsyła do swoich wcześniejszych filmów [3].

Dzieło Bertolucciego sytuuje się w nie do końca określonej przestrzeni między różnymi systemami wartości. Filmy przypominają mozaikę, w której znaczenia poszczególnych kadrów prowadzą do różnych kontekstów interpretacyjnych. Fundamenty jego kina są położone w sposób umożliwiający zatrzymanie się wewnątrz alternatywy. Bertolucci jest daleki od poprawności. Często ulega fascynacjom, ale nie prowadzą go one do naśladownictwa, stają się raczej wyzwaniem, sprowokowaną koniecznością dialogu, w którym do niego ostatnie słowo należy . Tak było w przypadku jego sławnego ojca Attilio, któremu zawdzięcza wspaniałą edukację i rozbudzenie zainteresowań sztuką, jak Pasoliniego i innych mistrzów.

Jeżeli przyjrzymy się filmowi *Pod osłoną nieba*, to zobaczymy, że rekonstrukcja opowieści odbywa się na tym samym planie, nienaruszone są fundamenty i filary. Architektura wnętrza zostaje tylko po części zmieniona. Zaskakujące wydaje się zaniechanie przebudowy niektórych fragmentów, pozostawienie elementów dekoracyjnych.

Bertolucci stosuje tajemniczą strategię, bardziej skomplikowaną niż skłonni byśmy byli sądzić na początku, choć z pewnością nie jest to „strategia pająka". Niewątpliwie nie potrafi obejść się bez tradycji, ale z pewnością woli budować własną katedrę i to według własnych zasad architektonicznych. Tekst literacki może być tylko punktem wyjścia jak obraz Magritte'a, od którego wszystko się zaczyna. Bertolucci, artysta o wielkiej erudycji, nieczęsto sięga do adaptacji. Zaledwie pięć filmów na szesnaście zrealizowanych do tej pory ma kanwę literacką. Reżyser, będący zwolennikiem radykalnej koncepcji kina autorskiego, ale

też poetą, laureatem prestiżowej nagrody literackiej Opera Prima, napisał scenariusze wszystkich swoich filmów.

W trzech przypadkach: *Partnera* z 1968 roku, opartego na motywach opowiadania Dostojewskiego *Sobowtór, Strategii pająka* z 1970, odsyłającej do opowiadania Borgesa *Temat zdrajcy i bohatera* oraz obsypanego Oskarami *Ostatniego cesarza* z 1987, do którego scenariusz napisał Bertolucci na podstawie pamiętników Pu Yi *Byłem ostatnim cesarzem Chin* i książki Reginalda Johnstona *Zmierzch w Zakazanym Mieście*, mamy do czynienia przede wszystkim z inspiracją, zapożyczeniem umożliwiającym daleko idącą swobodę w posługiwaniu się dziełem literackim. Ekranizacja *Konformisty* z 1970 roku uchodzi za doskonały przykład „twórczej zdrady". *Jest to jeden z najbardziej płodnych związków pomiędzy filmem i dziełem literackim w ostatnich latach*[4] – twierdzą krytycy. Sam autor powieści Alberto Moravia przyznał, że w filmowej wersji tekstu literackiego nie może być mowy o wierności, im mniej nawiązań, tym lepiej. Temperament Bertolucciego nie pozwolił na pokorne respektowanie znaczeń pierwowzoru, zresztą w tym wypadku możemy śmiało powiedzieć, że uczeń przerósł mistrza. *Konformista* – jak pisze wybitny znawca kina włoskiego Tadeusz Miczka – jest przede wszystkim antytezą tematu wcześniejszego filmu reżysera *Strategii pająka. Bertolucci wprowadził do filmu wiele elementów kontrastowych (od szokująco okrutnych do parodystycznych) oraz takie rozwiązania formalne, które sytuowały zdarzenia fabularne w zupełnie nowych kontekstach znaczeniowych. Dzięki montażowi kreacyjnemu (zwłaszcza wewnątrzkadrowemu: kontrast między ruchami aktorów i ruchami kamery), stylizacji form architektonicznych, dramaturgicznej funkcji światła i zrytualizowanej technice gry aktorskiej (...) czas w filmie jakby się zatrzymał, a miejsce akcji zostało odmitologizowane i pozbawione konkretnych znaczeń historycznych. Natomiast były one czytelne w aluzyjnej warstwie dzieła, odsyłającej uważnego czytelnika do kontekstu autobiograficznego*[5].

Historia ekranizacji *Pod osłoną nieba* mogła wskazywać na to, że tym razem reżyser ulegnie pokusie wierności. Wieść głosi, że Bertolucci został uwiedziony niby-autobiograficzną powieścią Bowlesa do tego stopnia, że zabrał ją ze sobą do Chin na plan *Cesarza*. Utrzymana w klimacie filozofii egzystencjalnej powieść opowiada o ludziach, którzy nie potrafią z przekonaniem i uporem walczyć o swoje życie i podświadomie dążą do samozniszczenia. Impulsem do adaptacji była trafność i przenikliwość diagnozy egzystencjalno-erotycznej i zniewalająca siła innej kultury, jak twierdzi Tadeusz Lubelski[6].

Nie możemy mieć żadnych wątpliwości co do „uczciwych zamiarów" reżysera wobec dzieła, jak również atencji, jaką darzył autora, o czym może świadczyć choćby fakt, że Paul Bowles został obsadzony w roli narratora, a niektóre zmiany w filmie są wprowadzone po to, by wzmocnić poczucie, że osiemdziesięcioletni pisarz odbywa swoją podróż w poszukiwaniu straconego czasu. Tak więc główny bohater Port, podobnie jak Bowles, jest kompozytorem (w powieści właściwie bez zawodu, zanim zaczął podróżować, trochę pisał), zaś jego żona pisarką. Utwór muzyczny, o którym mówią bohaterowie, najpewniej został również przez niego skomponowany.

Dedykowana żonie Jane powieść *The Sheltering Sky* nawiązuje do podróży po Maroku, Tunezji i Algierii, którą odbyli w latach trzydziestych. Dzieło to uchodzi za najwybitniejsze w dorobku pisarza, od razu zyskało miano bestsellera

i jako jedyne doczekało się ekranizacji. Zanim Bertolucci dołączył do grona wyznawców, Bowles zdążył zdobyć sławę jednego z najwybitniejszych współczesnych pisarzy amerykańskich. Twórca tzw. nowej powieści pisze również libretta operowe i spektakle wystawiane na Broadwayu. Nowojorczyk, który pół życia. spędził w Paryżu, tłumaczył też dzieła Sartre'a i ten fakt należy uznać za najważniejszy w jego biografii literackiej. Świadectwo fascynacji filozofią egzystencjalną dał we wszystkich utworach, m.in. *Niech pada*, *Dom pająka*. Wszyscy bohaterowie Bowlesa, podobnie jak Porter Moresby, umierają w poczuciu absurdalności istnienia, doświadczając upokarzającej słabości i przejmującej samotności.

Chociaż Bertolucci zaprzysięgłym egzystencjalistą z pewnością nie jest, jednak zarówno wizja świata, jak i wrażliwość bohaterów musiały stać mu się bliskie. Stan frustracji egzystencjalnej, niemożność dzielenia z drugim człowiekiem swoich doznań, życie składające się ze „straconych, głupich" dni, źle wykonanych obowiązków stają się doświadczeniem większości bohaterów jego filmów. Odnajdujemy w nich precyzyjny opis rezygnacji, niezdecydowania, indolencji człowieka. Jeżeli jest rzeczywiście tak, że to nie Bertolucci wybiera filmy, ale filmy wybierają jego, to historia afrykańskiej wyprawy do jądra ciemności musiała przez niego zostać opowiedziana, ponieważ doskonale wie, *jak ciasna jest brama i wąska droga, która prowadzi do życia, a mało jest takich, którzy ją znajdują* (Mt 7,13).

Zanim przeczytałam powieść Bowlesa, poznałam opinie interpretatorów zgodnych w kwestii ekranizacji *Pod osłoną nieba*. *Film Bertolucciego trudno byłoby nazwać ekranową adaptacją utworu literackiego* – pisze Tadeusz Miczka. – *Włoski reżyser deformuje fabułę i zmienia dość swobodnie znaczenia pierwowzoru. Odsyła natomiast widza, podobnie jak to uczynił Alain Resnais w „Opatrzności", do instancji autorskiej. Przedstawia na ekranie twórcę i realizowany przez niego proces tworzenia. Paul Bowles pojawia się również w zakończeniu filmu, aby przypomnieć o tym, że fabuła stanowi tylko pretekst do zastanowienia się nad sytuacją egzystencjalną człowieka. Oczywiście reżysera nie satysfakcjonuje przedstawienie literackiej projekcji innego autora. Wprowadza więc – jak zwykle za pomocą wielu aluzji i cytatów – w świat kina, a przede wszystkim w świat własnego kina. W pierwszej i w ostatniej scenie filmu nieprzypadkowo błyskają na ekranie neony kin. Nieprzypadkowo otwierają całą opowieść obrazy dokumentalne. Nieprzypadkowo są one lekko podbarwione, zamglone i przeestetyzowane* [7].

Z dotychczasowych rozważań wynika, że charakterystyczny styl Bertolucciego, wprowadzający wieloznaczność i migotliwość znaczeń, utrudnia czy uniemożliwia postawienie jednoznacznych tez. Trzeba przyjąć, że wierność pierwowzorowi „nie byłaby w stylu" włoskiego reżysera, więc wszelkie podobieństwo jest przypadkowe i niezamierzone. Nie mam wątpliwości, że Bertolucci dokonał konwersji i to w obecności strażnika dawnej wiary, ale nie mogę powiedzieć, że potraktował dzieło literackie z dezynwolturą. Dla zdecydowanej większości struktur filmowych odnajdujemy ekwiwalenty w powieści.

Radykalne zmiany dokonane przez reżysera nie dotyczą w moim przekonaniu szkieletu opowiadania, fabuły. Temat, czas i przestrzeń również pozostają nie zmienione. Podobnie realia dotyczące postaci i miejsc. Bertolucci rezygnuje ze wszystkich wątków pobocznych pokazujących życie w Afryce „w zbliżeniu". W ten sposób konsekwentnie traktuje wyprawę bohaterów jako podróż mistyczną do miejsc istniejących niejako poza światem, będących obszarem nieznanym,

obcym kulturowo. Większość scen została skrócona, pojawiają się one w formie epizodów, błysków. Reżyser nie tylko skrócił dialogi, ale zrezygnował z przywoływania intelektualnych dyskusji bohaterów. Niektóre kwestie dialogowe zostają przeniesione z partii narracyjnych i rozmyślań bohaterów. Dialogi w filmie są dużo lepsze, oczyszczone z naleciałości kolokwialnych, banału. Zmienia się styl mówienia i koncepcja języka. Wyzyskany jest komizm słowny. (*Nie widziałeś moich okularów, wiesz, tych z łańcuszkiem. A czy ty nie widziałaś mojego paszportu, wiesz, tego ze zdjęciem?*) Lista dialogowa filmu jest stosunkowo krótka, w pierwszej części dialogi zostały ograniczone do minimum, druga jest milczeniem. Kryje się za tym w moim przekonaniu teza dotycząca języka, który utrudnia bohaterom komunikowanie się. O ile porozumiewanie się z Arabami jest możliwe (słyszymy trzy języki miast afrykańskich), o tyle zrozumienie siebie czy wyrwanie się z niewoli słów wydaje się niezwykle trudne. Słowa wdzierają się między bohaterów, stają się znakiem pustki wewnętrznej i muru, który budują, dorzucając słowo do milczenia. W jednej z pierwszych scen jesteśmy świadkami konwencjonalnego użycia języka, kiedy uczucia bohaterów nie znajdują odbicia w tym, co mówią i jakich słów używają. Trzy sceny zbliżenia bohaterów, pocałunków i pieszczot zostają przerwane przez akt mówienia, rozmowy nie mające nic wspólnego z intymnością sytuacji. Dopiero w scenie agonii Porta językowi przywraca się funkcję impresywną i ekspresywną. Spóźnione wyznanie miłości i rozpaczliwe błagania Kit nie mają mocy sprawczej, ale są poruszające.

Bertolucci nie tylko nie wprowadza zmian dotyczących przebiegu fabuły, chronologii zdarzeń (można znaleźć dwa odstępstwa od tej reguły), ale opiera się na konstrukcji powieściowej, w której kolejne rozdzialiki (w sumie jest ich trzydzieści) odpowiadają początkowo dość dokładnie sekwencjom filmowym. Powieść Bowlesa składa się z trzech ksiąg, które tworzą ciągłość fabularną. Każda księga jest opatrzona tytułem i mottem. Księga pierwsza nosi tytuł, jakim nazwano film w czasie realizacji: *Herbata na pustyni* – i poprzedza ją myśl Eduardo Mallei: *Los każdego człowieka jest indywidualny tylko o tyle, o ile przypadkiem przypomina coś, co już istnieje w jego pamięci* [8]. Ten rozdział rozpoczyna się od fragmentu opisującego przebudzenie Porta na afrykańskiej ziemi, ilustrujące świadomość człowieka wrzuconego w byt. Kolejne fragmenty są dość dokładną relacją z przebiegu wydarzeń aż do przyjazdu do Ain Krorfa i pozbycia się przez Porta dotychczasowego towarzysza podróży i rywala, Tunnera. Generalnie Bertolucci dokonuje tutaj niewielkich zmian fabularnych, przeciwnie, wydaje się zadziwiająco skrupulatny w rekonstruowaniu mało czasami znaczących szczegółów. Potrafi na podstawie jednego zdania zbudować mikroscenkę. W tej części na osiemnaście rozdziałów zaledwie dwa nie mają odpowiedników w sekwencjach filmowych. Niektóre ujęcia rozpoczynają się dokładnie od tych samych planów jakby zaprojektowanych przez pisarza kadrów: zbliżenia twarzy Porta, Kit leżącej na łóżku, planów ogólnych jadalni, panoramy gór z perspektywy tarasu hotelowego itp. W drugiej części zmian jest dużo więcej, co mogłoby nasuwać przypuszczenie, że w trakcie realizacji zmieniła się koncepcja. Zostały pominięte dwa początkowe rozdziały opisujące karierę komendanta posterunku wojskowego d'Armagnaca, wpisaną dyskretnie w powojenne dzieje kolonializmu państw północnoafrykańskich i poszukiwanie zaginionego paszportu Porta (*Może po moim dochodzeniu odzyska pan tożsamość* – żartuje porucznik. – *Odkąd odkryłem, że paszport zniknął, czuję się tylko na pół*

żywy. A w tych stronach to przygnębiające nie mieć żadnego dowodu na to, kim się jest [9] – replikuje Port.) Utrata dokumentów w istocie ma duże znaczenie. W powiązaniu z pierwszymi objawami tyfusu jest zwiastunem śmierci Porta. Księga druga zatytułowana *Urwista krawędź ziemi* jest poprzedzona słowami Paula Valéry'ego: *Żegnaj – mówi umierający do lustra, które mu podsuwają – Już się więcej nie zobaczymy* [10]. Męcząca podróż do El-Ga i ucieczka przed epidemią do Sba, fortu Legii Cudzoziemskiej, kończy się długą agonią bohatera. Trzecia, najkrótsza część *Niebo,* opatrzona myślą Franza Kafki: *Od pewnego punktu nie ma już powrotu. Ten właśnie punkt należy osiągnąć* [11], opowiada o ucieczce Kit z karawaną na pustynię. W tej i poprzedniej księdze obserwujemy coraz więcej zmian dokonanych przez adaptatorów. W filmie nie dochodzi do spotkania Kit z Tunnerem w Sba, kiedy to w nocy pod jej nieobecność umiera Port. Pomija się podejrzenia komendanta co do Kit, ukrywanie się w domu Żyda, właściciela sklepu, scenę ucieczki z miasta, a w następnej części nierząd w czasie podróży przez pustynię i ślub z Belkassimem oraz inne fragmenty. Zachowana jest jednak zasada wykorzystania budulca. Niektóre sekwencje powstały przez rozszczepienie lub połączenie fragmentów. Dopisane zostały właściwie tylko cztery sceny. Bertolucci uzyskuje większą zwięzłość narracyjną dzięki kondensacji fabuły. Ale eliminacja wielu ważnych scen łączy się ze zdradą ducha i litery powieści. Zdarzenia zamieszczone w ostatniej księdze są opowiadane z perspektywy bohaterki niezupełnie świadomej swoich zachowań i decyzji. W filmie z zupełnie innej perspektywy są pokazane sekwencje pustynne. Narracja w powieści oparta jest przede wszystkim na analizach psychologicznych motywacji zachowań postaci, przywołane są ich poglądy, dyskusje. Konsekwencją dokonanych skrótów jest niejasność zachowań bohaterów, zwłaszcza łączących ich relacji. W filmie niewiele o nich wiemy, nie znamy ich przeszłości, nie poznajemy ich myśli. Wiele dzieje się poza kadrem, m.in. zdrada.

Najbardziej widoczne zmiany dotyczą głównej postaci. W powieści Kit jest postacią właściwie niesympatyczną. Pełna lęków, złych przeczuć, obsesji, fobii opierała swoje istnienie na skomplikowanym systemie wróżb. Trawiła znaczną część życia na klasyfikacji omenów. Przeczucie nadchodzącej katastrofy sprawiało, że naturalna euforia przeradzała się w nerwową drażliwość. W jej duszy toczyły walkę rozum i atawizmy. Strach występował na zmianę z poczuciem winy, doświadczeniem zagubienia, obcości świata, rozczarowaniem. Kit miała naturę neurotyczną. Port pomagał jej odzyskać równowagę, kiedy wpadała w histerię. Debra Winger stworzyła zupełnie inny wizerunek postaci. Bohaterka filmowa jest ujmująca w każdym najdrobniejszym szczególe, cierpliwie znosi dziwactwa męża, nie jest tak rozchwiana emocjonalnie i zagubiona w swoich uczuciach, w jej zachowaniu nie ma nic z histerii. Jednak kiedy ogląda się pierwsze sceny filmu, wydaje się, że kreacja filmowa oparta będzie na modelu powieściowym. Kit płacze, kiedy Port opowiada swój sen, dowiadujemy się wtedy, *że ma jeden ze swoich dni*. Przeczuwa katastrofę, gdy gaśnie światło w jadalni, zdradza lęk przed jazdą pociągiem. Widz nie dostrzega potem żadnej konsekwencji tych początkowych zachowań, a Debra Winger nie próbuje nas przekonać, że jej bohaterka podchodzi do życia fatalistycznie.

W filmie ujawnia się specyficzny styl Bertolucciego: niejednoznaczność, eklektyzm; operowanie skrótem, dysonansem, nagłe zmiany konwencji, nastroju. Do-

kumentalnej czołówce, prezentującej Nowy Jork w zimowej scenerii, towarzyszą swingujące, jazzowe rytmy. Na tle drapaczy chmur i obrazów codziennego życia, tłumów świętujących na ulicach miasta (koniec wojny?) ukazuje się napis *Pod osłoną nieba*. W pierwszej scenie filmu widzimy ujęcie rozświetlonej słońcem twarzy mężczyzny patrzącego „w oczy" ustawionej ponad nim kamery. Plany ogólne i krótkie ujęcia towarzyszące napisom początkowym są zastąpione długim zbliżeniem, hałaśliwa, rytmiczna muzyka – zawodzeniem muezzina, taśma czarno-biała – kolorową.

Lektura powieści po uprzednim obejrzeniu filmu zawsze jest zapośredniczona i uwarunkowana przez ekranizację, odnosi się do struktur i znaczeń filmowych. Rozpoznaje się przede wszystkim znajome elementy: sceny, dialogi, ale te same składniki tworzą inną rzeczywistość. Te same kwestie wypowiadają niepodobne do siebie osoby. Te same sceny umieszczone w innym kontekście stają się wieloznaczne. Niby to oczywiste, a za każdym razem zdumiewające odkrycie. Z tych samych elementów obciążonych wcześniej odmiennym znaczeniem powstaje nowa struktura, nowa ideologia. Wcześniejsze znaczenia nie zanikają, uaktywniają się w dialogu dzieł, autorów i czasów. *Końcowym wytworem oglądania filmu będącego adaptacją książki jest więc dzieło wirtualne. (...) W konsekwencji widz zmierza ku zbudowaniu jedności, która nie jest już dłużej tylko książką ani wyłącznie filmem w danym momencie oglądanym. Percepcja zostaje ukierunkowana na stworzenie syntezy, która rodzi się tylko w umyśle widza i nigdzie poza tym nie istnieje* [12] – pisze Alicja Helman. Poniżej zamieszczona jest próba uchwycenia kształtu wirtualnego przeżycia mojej lektury *Pod osłoną nieba*.

Dusza jest najbardziej znużoną częścią ciała

Pada w powieści znamienne stwierdzenie ilustrujące stan świadomości człowieka absurdalnego: *Każdy z nas jest swoim własnym, biednym, beznadziejnie osamotnionym ja* [13]. Trudno o bardziej przejmującą deklarację obcości i samotności.

Dziesięcioletnie małżeństwo pary amerykańskich intelektualistów nie było udane, toteż kryzys wieku średniego objawił się u nich stanem zapalnym pełnym powikłań. System odpornościowy osłabiły egzystencjalne mdłości – uczuciowy ekwiwalent świadomości absurdu świata. Agonię Porta i obłąkanie Kit poprzedza rozpad osobowości. Cała siła intelektu użyta do rozszyfrowania prawdy o świecie nie zapobiega bezradności człowieka wobec życia.

Kryzys małżeński to osobne pokoje w hotelu (*w małżeństwie seksu nie należy mieszać ze snem*), zdawkowe rozmowy, drobne złośliwości, w końcu również zdrady, ale też swoiste uwięzienie w związku, który opiera się na przyzwyczajeniu i nadziei na cud. *Dziś godzimy się na to* – wyznaje Bertolucci – *że kochamy, a zarazem jesteśmy nieszczęśliwi. Przed pięćdziesięciu laty to było w kulturze nie do pomyślenia. Port i Kit cali zanurzeni w tamtej epoce, zachowują się tak, jakby żyli w 1990* [14].

W powieści przysłuchujemy się dyskusjom bohaterów, które przekonują nas, że tak samo odczuwają świat. Port lubił długie, intymne rozmowy z Kit i wierzył, że ich uczucia są pod każdym względem identyczne, że w podobny sposób dotyka ich *bliskość rzeczy nieskończonych*. Reagowali w podobny sposób, ale

nigdy nie dochodzili do tych samych wniosków, ponieważ ich cele życiowe były całkiem różne.

Bohaterowie unikają sytuacji jednoznacznych. Nie przyznają się do swoich zdrad i nie zadają pytań. Poruszają się jak po polu minowym, w obawie że zdecydowane reakcje mogą zniszczyć ich związek. Kit czuła, że należy do Porta, i wciąż czekała na mało prawdopodobny kaprys z jego strony, na cud powrotu. *Była zbyt inteligentna, aby sama czynić starania w tym kierunku. Zawiodłyby nawet najsubtelniejsze sposoby, a wolała nie próbować niż ponieść porażkę. Pozostało tylko trwać, być na miejscu. Może kiedyś ją dostrzeże* [15]. Port wiedział, że wszystko zależy od niego i ta świadomość go paraliżowała, choć pragnął zbliżenia z Kit. Tymczasem los im nie sprzyjał. Chociaż nie było między nimi wrogości, nic się nie układało. W filmie jest scena, kiedy Port zaprasza Kit na spacer, ona odmawia, on się upiera, ona jest konsekwentna. Port wybiega zirytowany z hotelu, po chwili odwraca się i spogląda w stronę okna hotelowego, licząc na to, że żona go zatrzyma. Kit pojawia się na balkonie, kiedy Port już zdecydowanym krokiem zmierza przed siebie. Po chwili jednak znowu się zatrzyma, żeby się przekonać, że jej już tam nie ma. Tę pierwszą noc w Afryce spędzi z prostytutką gdzieś poza miastem, Kit zaś będą dręczyć nocne koszmary.

Jest jeszcze ten trzeci – Tunner – przyjaciel rodziny, towarzysz podróży, as, którego Kit chowa w rękawie, żeby wytrącić Porta z bierności, zmusić do działania. Związki łączące bohaterów są niejednoznaczne, przedziwna jest geometria tego trójkąta. Małżonkom trudno ukryć kryzys uczuciowy, Tunner postanawia wykorzystać sytuację. W filmie wydaje się, że łączy go z Kit nić sympatii, lubią swoje towarzystwo, śmieją się z tych samych dowcipów. Tunner nie spuszcza z niej wzroku, jest też dobrym, troskliwym przyjacielem. Wiemy, że w powieści Kit traktuje go z dobrze skrywanym obrzydzeniem, bezwiednie porównując z Portem i to zawsze na niekorzyść. Jego uroda późnohollywoodzkiego amanta, „nachalny urok" i ostentacyjna naturalność doprowadzały ją do furii. Filmowym ekwiwalentem tego stosunku może być przebudzenie bohaterki po koszmarnej nocy, gdy Kit stroi miny do lustra, spodziewając się zobaczyć za drzwiami jak zwykle prowokująco radosnego przyjaciela. Kiedy kpi z Tunnera: *Błagam, nie próbuj być interesujący, jesteś na to zbyt przystojny. Szampan tak, filozofia nie* – wiemy, że oznacza to również zasadę seks tak, miłość nie.

W postępowaniu bohaterów nie ma determinacji także dlatego, że dawno zwątpili w możliwość osiągnięcia szczęścia, które *o ile się w ogóle ostało, istniało gdzie indziej*. Sen, który opowiada Port na początku filmu, świetnie określa sytuację duchową człowieka, który ma świadomość nadchodzącego dramatu, a jednocześnie nie jest w stanie wykonać żadnego gestu, by temu zapobiec. *Gdybym mógł krzyknąć, nie doszłoby do katastrofy, ale zrozumiałem, że i na to jest za późno. Znacie to straszne szlochanie ze snu, które miota człowiekiem jak trzęsienie ziemi* [16].

Port podświadomie odmawiał uczestnictwa w życiu, chciał bez gniewu udowodnić absolutną prawdę tezy, że różnica między czymś a niczym jest niczym. Czuł, że gdzieś kryje się sprzeczność, ale nie miał dość siły, by to odkryć. Należało więc trzymać się znanej zasady, że życie jest w i e l k i m k o s m i c z n y m c z y n e m b e z c e l u.

John Malkovich w roli Porta świetnie oddaje to wrażenie obcości outsidera, odkrywającego fałsz otaczającego świata i marzenie o stworzeniu istnienia poza

istnieniem realnym, a zarazem żałosności działań podejmowanych przez bohatera skupionego na sobie i swojej bezradności. Autodestrukcyjny charakter jego zachowań, rozziew pomiędzy tym, kim jest, a kim chciałby zostać, sprawia, że mieści się idealnie w galerii portretów egzystencjalnych impotentów znanych z filmów Bernardo Bertolucciego. Sceny prezentujące indolencję bohatera filmu *Pod osłoną nieba* naruszają przyzwyczajenia widzów oczekujących wizerunku Johna Malkovicha – mężczyzny demonicznego, silnego, zwyciężającego w starciu ze światem. Jeżeli w filmie Bertolucciego mamy poczucie niszczącego wpływu zachowań Porta, to łączy się ono ze współczuciem dla bohatera, który nie potrafi poradzić sobie z wewnętrzną siłą niweczącą wszystkie wysiłki przeciwstawienia się losowi.

We wszystkich sytuacjach intymnych jesteśmy świadkami jego braku pasji, wygaszenia emocji, pożądania. Zastyga w pozie embrionalnej, przytulając się do nagiego łona kobiety. Miłość nie jest władna stworzyć sytuacji uprzywilejowanych. Istnienie staje się ponure, a nuda nie do zniesienia, człowiek nie oczekuje już niczego i nawet nie odczuwa żalu. *Życie jest krótkie, trzeba się nim cieszyć* – przypomina Portowi Arab, którego spotkał podczas nocnego spaceru. *Niczego już nie chcę, jestem zmęczony* – odpowiada Port.

Tragarze czasu

Dwoje ludzi, kilkanaście kufrów. Bertolucci od pierwszej sceny filmu tworzy niekończące się wariacje na ten temat. Nadmiar rzeczy niewygodnych w podróży to symbol nieprzydatnych dobrodziejstw cywilizacji Zachodu. Przenoszone przez gromadę dzieci, przewożone na dachach ciężarówek, zagracające wnętrza nie rozpakowywane walizy stają się zbytecznym ciężarem pozostawionym przez Kit w grobowcu Porta. Raz bohaterka przegląda swój bagaż, próbując sobie przypomnieć, skąd przychodzi, kim jest. Pokój wygląda jak butik: suknie wieczorowe, rzędy butów, kosmetyki. Jest tu wszystko to, co daje poczucie złudnego bezpieczeństwa, co sprawia, że ludzie czują się pewniejsi. Nawyk malowania ust (szczególnie podkreślany przez Bowlesa) w pustynnych warunkach daje komiczny efekt, ale ciągłe spoglądanie na zegarek jest prawdziwym dziwactwem, przecież donikąd się nie śpieszą i zanurzeni są w bezczasie.

Bohaterowie nigdy się nie śpieszą, bo ich zasadą jest nie mieć żadnych planów. Zachowują się tak, jakby mieli dużo czasu w zapasie, otwarty kredyt wieczności. *Ponieważ nie prowadzili nigdy uregulowanego trybu życia, oboje popełnili fatalny błąd: bez większego zastanowienia uznali, że czas nie istnieje. Każdy rok był taki sam jak wszystkie inne. W końcu wszystko wydarzy się samo* [17]. Bohaterowie porównują życie do dopalającego się papierosa, jego gorzki smak nie pozwala na przypomnienie sobie przyjemności pierwszych zaciągnięć, a jednak staje się nałogiem, któremu poddajemy się z rezygnacją. Żeby nadać życiu sens, potrzebna była energia i wiara, oni nie mieli ani jednej, ani drugiej. Zanurzyli się w bezmiarze godzin i lat, nie doświadczając heraklitejskiej grozy. W powieści poznajemy historię trzech dziewcząt, którą opowiada Portowi Marhnia. Ich wielkim marzeniem było wypić herbatę na Saharze. Kiedy wreszcie zdobyły pieniądze, opuszczają ponury świat, w którym żyły i wyruszają z karawaną na pustynię. Na miejscu nie mogą znaleźć właściwej wydmy, z której roztaczałby się wspaniały

widok i gdzie mogłyby zaparzyć miętową herbatę. Żadna nie jest na miarę marzeń, godna odprawienia rytuału. Wiele dni później karawana odnalazła ciała dziewcząt i szklaneczki do herbaty zasypane piaskiem. Sens tej przypowieści koresponduje z zachowaniem bohaterów przenoszących się z miejsca na miejsce w poszukiwaniu jakiejś ziemi obiecanej.

Życie Kit było ciągłym oczekiwaniem. Lęk tkwił w niej nieustannie, gotów w każdej chwili nią zawładnąć. Każda ucieczka posuwała ją tylko w głąb obszaru zwiększonego zagrożenia. Często miała poczucie, że to, co widzi wokół siebie, nie dzieje się naprawdę, ale jeśli się dzieje, to jej naprawdę tam nie ma. Tę obcość najsilniej odczuła podczas agonii Porta, gdy sięgnęła nowych głębin samotności i stała się częścią pustki, którą sama stworzyła. Ustąpił wreszcie strach przed odpowiedzialnością i czynem. Wiedziała teraz, że żadne zaniechane lub podjęte działanie nie zmieni rezultatu, niemożliwa jest żadna pomyłka, ale też odebrana jest wszelka nadzieja. Port trwał w niej jak bezpowrotnie stracona szansa, nigdy nie otwarte drzwi. *Były to pierwsze chwile nowego istnienia, dziwnego istnienia; tchnął już z niego żywioł bezczasowości, mający ją pochłonąć.* Z rozważań Heideggera wynika, że dopiero z perspektywy śmierci możemy uprzytomnić sobie swoje bycie, uchwycić siebie. Nasze istnienie jest zakotwiczone w czasowości. Uzmysłowiwszy sobie skończoność, możemy zobaczyć siebie wrzuconych w byt, zdążających przez upadek w codzienność ku właściwemu życiu. Przejmujące są wybrzmiewające w końcowej sekwencji słowa narratora, kiedy kamera eksponuje twarz osiemdziesięcioletniego pisarza: *Śmierć zawsze ku nam zmierza, ale ponieważ nie wiemy, kiedy nastąpi, nie mamy wrażenia skończoności życia. Nienawidzimy tej straszliwej precyzji, z jaką nadejdzie śmierć, ale ponieważ nie mamy świadomości, kiedy nastąpi, traktujemy życie jak niewyczerpane źródło.*

Podróżnicy i turyści

W pierwszej sekwencji filmu bohaterowie opuszczają transatlantyk i przybijają do brzegu w łódce. Scena ta ma w moim przekonaniu znaczenie symboliczne. Bohaterowie pozostawiają „amerykański sen", cywilizację, wszystko to, co znane, dające poczucie bezpieczeństwa, „niezatapialne". Zanim pojawią się na *terra incognita*, pokonują obszar graniczny, płynąc przez rzekę zapomnienia (właściwie niczego nie dowiemy się o ich przeszłości, nie będzie też powrotu).

Chyba jesteśmy tu pierwszymi turystami po wojnie – zastanawia się Tunner, rozglądając się niepewnie, i wykonuje pierwsze zdjęcie, które nie trafi do albumu. Kit objaśnia mu różnicę: *My nie jesteśmy turystami. Turysta zaraz po przyjeździe chce wracać do domu. Podróżnik czasami w ogóle nie wraca.* Ukryta groza tego stwierdzenia (odsyłająca do Szekspirowskiej *krainy, z której nie wraca żaden wędrowiec*) jest spotęgowana w następnym ujęciu obrazem krat, zza których patrzymy na bohaterów.

O kolejnej różnicy między turystą a podróżnikiem dowiadujemy się w powieści. Ten pierwszy nie kwestionuje własnej cywilizacji, podróżnik zaś porównując ją z innymi, odrzuca to, czego nie akceptuje. Port przeczuwa rozpad powojennego świata, przeraża go unifikacja ludzi, ideałów, kultur. Sahara wydaje mu się niszą społeczną. Bohaterowie przybywają do Afryki z Nowego Jorku, wiemy, że nie doświadczyli licznych chwil osiadłego życia. Namiętną pasją Porta było

studiowanie map i planowanie kolejnych nierealnych podróży. To przenoszenie się bohaterów z miejsca na miejsce i długa, męcząca podróż do następnego miasta, którego nie zdążą poznać, byle dalej, jest właściwie ucieczką od siebie. Pchani złudną nadzieją, że gdzieś indziej jest lepiej, brną w transsaharyjski koszmar.

Tadeusz Miczka twierdzi, że podróże bohaterów filmów Bertolucciego nigdy się nie udają, ponieważ nigdy nie mają wyznaczonego celu. W filozofii chińskiej droga prowadząca do celu jest odpowiednikiem porządku świata, wiecznego prawa, sensu bytu. Kiedy sposób życia człowieka odpowiada *tao*, to pozostaje on w harmonii z wiecznym prawem świata. *Jesteśmy szukającymi i stanowimy cel, podróżnymi jesteśmy, drogą i gospodą zarazem.*

Port twierdził, że kiedy jest w drodze, potrafi nabrać właściwego dystansu do swego życia. Poza tym do żadnego miejsca nie chciał należeć bardziej niż do innego. W kuriozalnej formie obserwujemy tu realizację idei *homo viator*: nie tyle być w drodze, zmierzając do innego świata – jak u św. Augustyna, czy jak dla ludzi renesansu być wszędzie, doświadczając ogromu i różnorodności świata, ile raczej nie być nigdzie, donikąd nie zmierzać.

Planowane przez Porta z dnia na dzień wyprawy, nagła potrzeba opuszczenia jakiegoś miejsca, nerwowość kolejnych decyzji są w sprzeczności z apatią jego życia emocjonalnego. Ucieczkę bohaterów może tłumaczyć chęć pozbycia się Tunnera, który wdziera się w ich życie, nie pozwalając na intymność.

Drogi bohaterów krzyżują się w sposób niezamierzony, ale nieunikniony z „potworami" – angielskimi turystami. Młodszy potwór – przysadzisty młodzieniec o niewyrazistej twarzy, wymusza na Porcie pożyczki pieniędzy, w końcu kradnie mu paszport. Towarzyszy mu mamuśka Lyle – autorka przewodników turystycznych, której wyjątkowo nieprzyjemną fizjonomię dopełnia piskliwy głos i niewiarygodna głupota. Obelgi i pretensje kierowane pod adresem syna pozwalają uchwycić wzajemne relacje między zrzędliwą matką a synem nieudacznikiem. Lylowie zachowali swój powieściowy wizerunek, są w najwyższym stopniu obrzydliwi: śmieszni i przerażający zarazem. Bertolucci zrezygnował z sugerowania perwersyjnych związków mających rzekomo łączyć tę parę i afer, w które byli wplątani. Kit od początku ma najgorsze przeczucia, chociaż Lylowie okazują się pomocni, proponując podróż swoim samochodem, są też niezastąpionym źródłem informacji na temat standardu miejscowych hoteli i sposobów radzenia sobie z Arabami. Podróżujący Anglicy obnoszą się z wyższością swojej cywilizacji, celebrują zwyczaj popołudniowego picia herbaty, którą przywieźli ze sobą. Okazują pogardę krajowcom, uważając, że są obrzydliwie służalczy. Turystyczne eskapady przekonują ich, że na całym świecie można spotkać tylko oszustów i łajdaków. *To mi przypomina Hiszpanię. Okropny kraj! Sami żołnierze, klechy i Żydzi. Rządzą krajem jak wszędzie, tylko że tam nazywają się catolico.* To turyści – nie potrafią żyć we własnym kraju, który uznają za ponury, ale Afrykę traktują jedynie jako plener zdjęciowy.

Tunner jest przykładem turysty, który dzielnie znosi niewygody podróży i radykalnie pogarszające się warunki w hotelach, sprowadzające się w końcu do materaca na podłodze i nieosłoniętej żarówki w cuchnącym pokoju. Rozbrajający jest, kiedy rozpylając DDT, próbuje zwalczyć plagę much i nie godzi się na gulasz z robaków. Kit i Port wiedzą, że podróżnik, przybywając do innego kraju,

musi zaakceptować odmienność panujących tam warunków i zwyczajów. Choć nie demonstruje swojej wyższości, nie czuje się w żaden sposób uzależniony od tubylców. Wie, że w tym kraju – jak w każdym – to, co niemożliwe, staje się możliwe za sprawą tysiącfrankowych banknotów. Potwierdza to scena w filmie, kiedy Port próbuje za wszelką cenę zorganizować wyjazd zatłoczonym autobusem i rozrzucając banknoty powtarza, że wszystko jest możliwe, aż usłyszy potwierdzenie swoich słów u Araba. Replika tej sceny powróci pod koniec filmu z ironiczno-tragicznym komentarzem. Wynędzniała Kit chce zapłacić za miskę zupy plikiem banknotów, które okazują się nic niewarte, podobnie jak wiele innych dumnych zdobyczy cywilizacji; grozi jej rozszarpanie za „kradzież" przez rozsierdzonych mężczyzn. Już wcześniej uświadomiła sobie, jak wiele zależy od innych ludzi, po których do tej pory prześlizgiwała się wzrokiem: transport, sprowadzenie lekarza, zdobycie lekarstw i pożywienia.

Nasi bohaterowie nie próbują poznać miejsc, do których przybywają. Znamienna jest scena, kiedy spacerują po cmentarzu muzułmańskim, nie zdając sobie z tego sprawy, ponieważ nie odczytują znaków obcej kultury. Kiedy Port zwraca na to uwagę Kit, ta kładzie się na ziemi obok kamiennych płyt, naruszając tabu i wyzywając los.

W powieści bohaterowie spotykają się z krajowcami, co pozwala nam poznać niektóre realia życia we francuskich koloniach. W filmie zostały wyeliminowane wszystkie wątki opisujące Arabów, Żyda – właściciela sklepu w Sba, porucznika d'Armagnaca – komendanta posterunku w Bou Noura i kapitana Legii Cudzoziemskiej Broussarda, a także wyprawa Kit do wagonu czwartej klasy, którą podróżowali Berberowie. Filmowi bohaterowie istnieją poza życiem i poza światem. W filmie wyeksponowane jest patrzenie przez okno.

Nocne spacery Porta wiodą go zwykle do burdeli. Poszukuje tam przygód, emocji, które potwierdziłyby jego zdolność do odczuwania. „Podgląda" egzotyczny świat, poszukując w nim racji istnienia dla siebie. Znacząca jest scena, kiedy Port przygląda się somnambulicznemu tańcowi, wdycha opary haszyszu, odurza się bębnieniem tamburynów i przeszywającym dźwiękiem rhaita i stoi z boku, w przedsionku, nie mogąc się wtopić w to miejsce i ten czas. W powieści odnajdujemy fragment, który można uznać za komentarz do tego obrazu, wytłumaczenie odmowy uczestnictwa. *Zawsze sobie wyobrażam, że potrafię wniknąć do wnętrza czegoś. Zwykle docieram tylko do przedmieścia i gubię się. Myślę, że już nie ma żadnego wnętrza, do którego można by wniknąć* [18].

W filmie Bertolucciego Afryka jest serią zmysłowych obrazów naznaczonych spojrzeniem i emocjami bohaterów. Pylista światłość ulic i cieniste wnętrza, w których dym haszyszu miesza się z oparem miętowej herbaty. Wprowadzające w trans synkopowane rytmy i jodłujące okrzyki kobiet. Tłum w mieście snujący się bez celu; postaci zakutane w burnusy, zakwefione twarze kobiet, splamione henną palce. Królestwo insektów i skorpionów. Namioty Berberów i miasta wyrastające z ziemi niczym skały. Rozklekotane, przepełnione autobusy odjeżdżające bez żadnego rozkładu jazdy. Pustynne przestrzenie, oazy i wszystkie drogi prowadzące prosto w słońce.

Filmowy obraz Afryki jest pejzażem mentalnym, a saharyjska wyprawa staje się podróżą w głąb siebie. Sekwencja obrazów ewokowana przez majaczącego w gorączce Porta jest wystarczającą ilustracją tej tezy. Dla Porta i dla Kit spot-

kanie z Afryką jest przeżyciem traumatycznym, egzystencjalnym dreszczem. Oboje uświadomili sobie własną słabość, poznali grozę istnienia, przerażającą samotność człowieka wobec losu. Jednocześnie odnaleźli to, czego szukali: Port poszukujący wielkiej miłości uświadomił sobie, że całe życie żył tylko dla Kit; ona wreszcie pozbyła się lęku, doznała przebudzenia. Stanęła twarzą w twarz z afrykańskim słońcem i mrokiem własnej duszy. Całkowicie osamotniona przeżywa agonię męża, ze słabnącym, nieustannie powtarzanym wysiłkiem odnalezienia chwiejnej równowagi między niepewnością, rozpaczą a nadzieją. Tłem rozgrywającej się tragedii jest burza piaskowa, nieokiełznany żywioł, wobec którego człowiek jest bez szans.

Port walczący z chorobą jest strzępem człowieka wrzuconym w otchłań bólu, doświadczającym bezgranicznej samotności. *Czuję się strasznie. Czasami mnie tu nie ma. Jestem wtedy daleko i zupełnie sam. (...) Jestem tak bardzo sam, że nie potrafię nawet sobie przypomnieć, czy może być inaczej. (...) Kiedy jestem tam, nie pamiętam bycia tutaj, czuję tylko strach* [19].

Jego istnienie przyjęło formę wygnania ze świata – pisze Bowles. *Nie widział ludzkiej twarzy, nie spotykał znajomych przedmiotów, w dole nie było gruntu ani w górze nieba. Był na krawędzi krainy, w której każda myśl, każdy obraz istniały bez żadnego uzasadnienia, gdzie wszystkie powiązania między rzeczami zostały usunięte* [20]. Wewnętrzne doświadczenie śmierci w filmie Bertolucciego uwierzytelnia się za pośrednictwem zmysłowości obrazów, które angażują nas w przeżywanie tego stanu. Sytuacja graniczna, skrajne wyczerpanie, upał są sugestywne dla zmysłów. Agonia Porta w filmie ma charakter fizjologiczny, jest obrazem dramatycznej i żałosnej walki człowieka z chorobą, konwulsją bólu, którego nie można znieść. Zwiastujący koniec paroksyzm cierpienia sprawia, że Malkovich wyje i szamoce się niczym schwytane w pułapkę dzikie zwierzę. Słyszymy ten przeciągły jęk rozlegający się w ciszy pustyni.

W opisie Ryszarda Kapuścińskiego odnajdujemy ilustrację walki z chorobą, która uzasadnia to, że aktor gra tylko ciałem. *Jest to nagły, gwałtowny atak zimna. Zimna podbiegunowego, arktycznego. Oto ktoś wziął nas nagich, rozpalonych w piekle Sahelu i Sahary i rzucił wprost na lodowatą wyżynę Grenlandii, między śniegi, wichry i zamiecie. (...) Zaczynamy dygotać, trząść się, szamotać. Są to miotające nami wibracje i konwulsje, które za chwilę rozerwą nas na strzępy. (...) Atak malarii jest nie tylko bólem, ale jak każdy ból jest też przeżyciem mistycznym. Wchodzimy w świat, o którym przed chwilą jeszcze nic nie wiedzieliśmy, a on istniał obok, aż w końcu zawładnął nami, staliśmy się jego częścią: odnajdujemy w sobie jakieś lodowe zapadliska, przepaście i otchłanie, których obecność napełnia nas cierpieniem i strachem (...) duchy opuszczają nas, wynoszą się i znikają* [21].

Dla Kit podróż mistyczna rozpoczyna się w El-Ga wejściem w świat labiryntu. Po kilkunastu dniach bezsilnej walki z chorobą i doświadczania grozy śmierci popada w rozpacz. Jej zamilknięcie to porażenie bólem kogoś powracającego z dna otchłani ciemności. Kreacja Debry Winger jest zbudowana na powściągliwości w okazywaniu cierpienia, zmęczenia i przerażenia. Nie mamy żadnych wątpliwości co do jej uczuć wobec męża, widząc determinację i poświęcenie w pielęgnowaniu Porta, czułość i troskę.

W powieści Kit gubi się w swoich uczuciach, ma poczucie absurdalności i beznadziejności sytuacji. Narastające poczucie winy z powodu zdrady i niemoż-

ności odwzajemnienia spóźnionych wyznań miłosnych Porta miesza się z wielkim żalem za zmarnowane lata, a także strachem przed zarażeniem się. Odczuwa wstręt wobec trawionego przez chorobę ciała męża. *Przestał być ludzki – pomyślała – (...). Zdusiła w sobie falę mdłości, która ją na chwilę opanowała*[22]. Po opuszczeniu „grobowca" czuje ulgę, że wreszcie nie musi się bać i ma to wszystko za sobą; nie chce żadnych wspomnień, ucieka przed Tunnerem, z którym była umówiona, przed całym światem, który może przywołać w niej ból. Przy świetle księżyca dokonuje się rytuał oczyszczenia przypominający muzułmańską ablucję. *Znalazłszy się w ogrodzie, zaczęła odruchowo zdejmować ubranie. Czuła lekkie zdziwienie, że jej działania tak bardzo wyprzedzają świadomość. (...) Zrzuciła sandały i stała naga w bryłach cienia. Czuła, że rodzi się w niej jakaś dziwna siła. (...) Gdy zanurzyła się cała w wodzie, przyszła jej do głowy jedna myśl – Już nigdy nie wpadnę w histerię*[23].

Rezygnacja Bertolucciego z tej sceny jest dla mnie dość zagadkowa. Można ją oczywiście tłumaczyć odmienną koncepcją roli. Nagła euforia czy przemiana wewnętrzna byłaby nieuzasadniona w przypadku filmowej Kit. Gra Debry Winger ilustruje ataraksję, niezdolność do odczuwania jakichkolwiek uczuć po doznanym wstrząsie. Jej zachowanie po śmierci męża jest bezwiedne, pełne rezygnacji, wyciszone. Pozostawia zmarłego najpewniej z tego samego powodu, dla którego bohaterka *Niebieskiego* po wypadku nie uczestniczy w pogrzebie męża i córki. Pogrążona w rozpaczy idzie przed siebie ze spojrzeniem utkwionym w martwy punkt. Na obrzeżach pustyni czeka świtu, obok odbitym światłem wschodzącego słońca mieni się woda. Ale kamera pokazuje spękaną ziemię, podobną do twarzy Kit. Po kilku minutach dochodzi do jej świadomości, że mija ją karawana. Powodowana odruchem przyłącza się do niej, zajmując miejsce na wielbłądzie obok tajemniczego beduina. Czy oznacza to, że jej wyprawa na pustynię może być traktowana jako podróż do kresu, do jądra ciemności?

Sahara – malowidło sakralne

Obraz mówi więcej niż słowo. W obrazie jest więcej rzeczywistości niż w języku. Sposób fotografowania Sahary w filmie Bertolucciego odpowiada na pytanie, czy wyprawa na pustynię miała dla bohaterki sens mistyczny, czy obrazuje jedynie zanurzanie się w otchłań rozpaczy. Herzog twierdzi, że pustynia jest raczej stanem ducha aniżeli krajobrazem. Nagła zmiana konwencji i stylu, tak charakterystyczna dla reżysera, tu oznacza całkowitą zmianę sytuacji bohaterki. Twarz Debry Winger nie podpowiada nam, czy dokonała się w niej przemiana, jest szara, naznaczona cierpieniem, bardziej martwa niż afrykańskie maski. Zbliżenia są kontrapunktem dla planów ogólnych, pejzaży pustynnych niezwykłej urody przepełnionych spokojem, radością. W dodatku przenosimy się na rozległe, bezkresne obszary wprost z mrocznego wnętrza grobowca. Tadeusz Lubelski uważa, że zbyt efektowna dekoracja odwraca uwagę widowni od problemu, *gdzie malownicze obrazy każą się podziwiać, gdzie chcą szokować swoją urodą, tam autorzy usypiają naszą świadomość, zamiast ją pobudzać*[24].

W powieści Bowlesa jest nie do końca jasne, czy Kit ostatecznie przeżyła mistyczną przemianę, a jeżeli już, to czy dokonała się ona dzięki przeżyciu erotycznemu. Na pewien czas na pewno zapomniała o przeszłości, o rozpaczy,

przestała się bać, z pokorą przyjęła nowy los. Podczas saharyjskiej wyprawy zostaje nałożnicą beduina, który daje jej rozkosz, jakiej nigdy w życiu nie zaznała. Czuje, że wreszcie odnalazła szczęście i żeby je ocalić, gotowa jest wyrzec się swojej dumy, wolności, zaakceptować nierząd, do którego jest przymuszana. Wydaje się jednakże, że Kit popada w nowy rodzaj uzależnienia. Nie potrafi żyć bez miłosnych pieszczot Belkassima.

Powiada się, że tym, czego poszukujemy, jest sens życia. Otóż nie sądzę, żebyśmy szukali właśnie tego – twierdzi amerykański orientalista Joseph Campbell. – *Myślę, że tym, o co nam chodzi, jest doświadczenie życia jako takiego, tak, by nasze realne przeżycia na płaszczyźnie czysto fizycznej wywoływały rezonans w głębi naszej najbardziej wewnętrznej istoty i rzeczywistości, byśmy naprawdę doznawali upojenia faktem życia*[25].

Jednak trzeba pamiętać, że zachowanie Kit było nakierowane na to, by za wszelką cenę nie dopuścić do powrotu tego, co było. Nie dopuścić do tego, żeby sobie przypomnieć poprzednie istnienie coraz bardziej niewyraźne w jej pamięci, tak jakby stworzenie świata miało miejsce dopiero teraz, chociaż żyła już wcześniej. Nie myśleć, tylko czuć. Przekroczyła próg strachu, nie musiała się więc spodziewać żadnej katastrofy. Nie miała poczucia realnego zagrożenia. Żadna jej czynność nie była świadomym aktem woli. Charakterystyczne jest to, że Kit obawia się najbardziej dwóch rzeczy: spojrzenia w lustro i mówienia, ubierania myśli w wypowiadane na głos słowa. Podróż przez pustynię byłaby nieznośna w swej monotonii, gdyby nie oczekiwanie na upojne godziny spędzone przy Belkassimie.

Jeszcze na pustyni zakopuje stare ubranie i obrączkę, pokonuje barierę kulturową, zakładając burnus. Charakterystyczne, że w ten sposób ukrywa swoją tożsamość i płeć. Zdradzają ją tylko wciąż przeraźliwie niebieskie oczy.

Możemy się domyślać, że w filmie bohaterka również uległa beduinowi (opisana scena dzieje się poza kadrem), sądząc po dalszych losach i jego rozpromienionym spojrzeniu. Belkassim opiekuje się Kit. Osłania ją od słońca i wiatru, podaje herbatę, pilnuje, żeby spożywała posiłki. Kiedy przybywają do wioski, to on obmywa jej ciało wodą (czyżby replika sceny ablucji?). Gra Debry Winger wskazuje na to, że poddaje się bezwolnie przepływowi czasu, jest zupełnie obojętna. Plany ogólne skontrastowane ze zbliżeniami przekazują inną mądrość. Czym jest twoje cierpienie wobec ogromu świata, którego jesteś częścią? Kompozycja kadru prezentuje miejsce człowieka w świecie. Plany ogólne eksponują nie zagubienie, ale niepozorność postaci przemierzających pustynię. Zmienia się perspektywa: to nie świat należy do człowieka, to człowiek należy do świata i nigdy nie będzie sam pod dachem nieba.

Obrazy wyzwalają się ze spojrzeń bohaterów. Ukazują swój majestat. Wywołany jest efekt wzniosłości i sakralności świata. Ludzie mogą czuć się bezpieczni pod osłoną nieba, tego jesteśmy pewni, oglądając sekwencję pustynną i koczującą pod gołym niebem karawanę. Zostaje wytworzona atmosfera pełna skupionej, cichej mistyki. Wszystko dzieje się poza czasem, miarą i ciężarem. I Bertolucci, i Storaro wydają się znawcami pisma krajobrazowego, czytelnikami jego tajemnych, zagadkowych hieroglifów. Dziesięciominutowa sekwencja różnych ujęć pustyni wydobywa fakturę piaskowych wydm, ujawnia różnorodność tego pozornie monotonnego pejzażu, który co chwila zmienia się pod wpływem wiatru

i słońca. Obraz odsyła do konwencji baśni z tysiąca i jednej nocy. Dla wędrujących po pustyni oczywiste jest, że kryje ona wiele zmieniających się kompozycji i ważne jest, co znaczą i przed czym ostrzegają. Pustynne pustkowie jest tak naprawdę labiryntem możliwości. Zmieniające się obrazy, wariacje na ten sam temat współbrzmią z muzyką sfer, arabską pieśnią natury. Nie można wycofać się ze świata w chwili, kiedy uświadamiamy sobie, że jest straszny, bo to okrucieństwo to tylko pierwszy plan cudu *mysterium tremendum et fascinans*. W wielu religiach właściwa droga wiedzie przez zagubienie i udrękę do spokoju oświecenia. Wyobrażenie drogi odgrywa ważną rolę w architekturze świątyń: od tego, co na zewnątrz do wnętrza, od świata zjawisk do istot. Kiedy zbliżamy się do ołtarza, mrok na podobieństwo crescendo gęstnieje. Głęboko na samym dnie otchłani rozlega się głos zbawienia. Nie mamy żadnej pewności, że ten głos usłyszała Kit. Jednak obraz nie kłamie.

Światło obrazów

W twórczości operatorskiej Storaro zawsze chodziło o głęboki namysł nad istotą światła, nad takim postrzeganiem rzeczywistości, by możliwe stało się ujawnienie ejdetycznego charakteru obrazu. *Praca nad światłem* – pisze Paolo Bertetto – *staje się czymś w rodzaju tajemnej filozofii widzenia. W studiach Storaro nad kolorem nie ma żadnych elementów o charakterze ornamentacyjnym. Światło i kolor są dlań przede wszystkim ideą, później idea mierzy się z tym, co postrzegamy zmysłami. (...) Storaro na nowo wymyśla wygląd świata, ujawnia, że jest on wytworem naszego spojrzenia, zbiorem wieloznacznych elementów, które nasz wzrok nieustannie modyfikuje. (...) Interwencja autora filmowej fotografii musi mieć charakter strukturujący i dążyć do formalnego celu* [26].

Filmy zrealizowane wspólnie z Bertoluccim: *Strategia pająka* (1968), *Konformista* (1970), *Ostatnie tango w Paryżu* (1972), *Novecento* (1975), *Księżyc* (1978), *Ostatni cesarz* (1987), *Pod osłoną nieba* (1990) i *Mały Budda* (1993) pozwalają uchwycić logikę artystycznych poszukiwań Storaro *od refleksji nad rolą światła i cienia, przez odkrycie konfliktu między oświetleniem naturalnym i sztucznym i próbę ich orkiestracji, przez dekompozycję światła w nieskończonej różnorodności barw, aż po próbę stworzenia emocjonalnej skali barwnej, funkcjonalnej wobec fabuły i wartości* [27].

Wyprawa do Afryki musiała być dla ekipy realizującej film prawdziwym olśnieniem. Znalezienie się pod niebem Afryki oznacza przede wszystkim porażenie światłem, rzeczywistość objawia się jako byt świetlny. Nadmierna jasność odbarwia pejzaż, który zdaje się ziemią jałową wypaloną przez słońce, a kadr przypomina prześwietloną fotografię. Taki właśnie obraz ukazał się oczom naszych bohaterów w pierwszej sekwencji filmu. Jeżeli uda się przybyszowi z północy ocalić widzenie, dozna kolejnych iluminacji. Światło nie tylko wyznaczy mu rytm dnia, każąc podążać za cieniem (choć w Afryce nawet cień jest gorący, półmrok staje się ratunkiem dla oczu porażonych nadmiarem światła), odsłoni również swoją zachwycającą naturę.

Pierwszym doznaniem musi się stać oszołomienie wywołane nagłym zapadaniem się dnia w mrok nocy zaraz po zniknięciu słońca za horyzontem. W całkowitej ciemności tuż przed świtem budzą się ptaki, ich przeraźliwy śpiew ostrzega

przed wtargnięciem dnia, objawiającym się nagłym rozświetleniem ziemi. W filmie Bertolucciego świat został sfotografowany o każdej porze dnia, malowany za każdym razem odmienną paletą barw. W efekcie otrzymujemy szereg szkiców z natury i wrażenie porażającej urody i wzniosłości świata kontrastującej z dusznymi, mrocznymi wnętrzami ludzi. Port i Kit oczekujący cudownej odmiany w swoim życiu, na co dzień są świadkami cudu w przyrodzie. Po bezsennej nocy spędzonej w zatęchłym autobusie Port obserwuje narodziny dnia, kiedy niebo wygląda jak rozświetlone lustro, a ziemia wciąż jeszcze jest spowita gęstą ciemnością. Co prawda w filmie nie jest nam dane zobaczyć, jak w nagrzanym powietrzu powstają miraże i fatamorgany, a jednak patrzenie jest tu nieustannym ćwiczeniem z zachwytu.

Przestrzeń filmowa została zaprojektowana przez światło, opisy zjawisk świetlnych w powieści Bowlesa zajmują niewiele miejsca (zaledwie kilkanaście krótkich wzmianek), ale dowodzą wrażliwości pisarza.

Dałoby się udowodnić tezę, że niektóre obrazy filmowe zostały zasugerowane opisami powieściowymi, choćby te, w których zrozpaczona Kit, patrząc w niebo, ma wrażenie, że księżyc spogląda na nią zimnym okiem węża. Wątpię jednak, żeby Storaro potrzebował inspiracji.

Sztuka operatorska jako sztuka wizualizacji emocji umożliwia odczuwanie, myślenie przez patrzenie. Światło pełni tu zarówno funkcję estetyczną, jak i psychologiczną i interpretującą. Światło i kolor tworzą tkankę wizualną o takiej sile sugestii, że w niej samej ogniskuje się cały system znaczeń. Nie jestem pewna, czy w tym filmie tak jak w *Konformiście* można wyróżnić różne opcje stylistyczne, ale na pewno każda scena jest zbudowana w zgodzie z filozofią luministyczną. Poza tym możemy tu ujrzeć prawdziwy majstersztyk operatorskiej sztuki: świetlne ażury i koronki w murzyńskiej wiosce, wyrzeźbioną światłem pustynię według różnych technik, trójwymiarowe reliefy, efekt uzyskany za pomocą podświetleń profili bohaterów.

Do czasu wyprawy na pustynię Kit spędza niemal cały czas w pokojach hotelowych, aż trafia do pomieszczenia, które ma atmosferę i wygląd grobowca. Dopiero wtedy pojawia się w niej potrzeba spotkania ze światłem, opuszczenia mrocznego wnętrza. Wcześniej w każdej ze scen przez zasłonięte okna natrętnie i drapieżnie przedziera się słońce. Poszerza zamkniętą przestrzeń kadru o ogrom świata, przypominając, że ucieczka od świata nie może się udać, kryjówka jest tymczasowa i duszna. W wielu sekwencjach kontrast między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną jest wzmocniony kontrapunktowym użyciem światła naturalnego i sztucznego. Nawet sceny z oświetleniem naturalnym ujawniają, jak precyzyjnie Storaro przekształca postrzeganą rzeczywistość.

Nocne spacery Porta wiodą do miejsc, w których narażony jest na niebezpieczeństwo. Atmosfera grozy, ekscytującego przeżycia jest oddana przez zestrojenie błysków, jodłujących okrzyków i ruchu postaci. Podobnie jest w scenie, w której Kit próbuje odnaleźć hotel w El-Ga, krążąc po labiryncie wąskich ocienionych uliczek. Rozedrganie wewnętrzne wywołane chorobą Porta i wieścią o epidemii tyfusu oddają nagłe ściemnienia i rozjaśnienia, migotanie światła w ciemnych tunelach ulic, niespokojny ruch kamery podążającej za biegnącą postacią niczym modulacje w muzyce wizualnej. W kolejnej scenie rytm nierównego oddechu Kit i gorączki Porta oddają drażniące odgłosy tamburynów i fletów. Światło przemienia się w dźwięk.

Charakterystyczne, że Port pojawia się zazwyczaj na tle otoczenia tonącego w szarym ponurym świetle, tak jakby ten pejzaż nosił w sobie. Przykładem może być pochmurny poranek w Boussif, kiedy Port zmęczonym wzrokiem spogląda na mroczne niebo i poszarpaną linię masywu górskiego. Poświata słońca, które nie może się przebić przez chmury, wyrysowuje kontur górskich stoków. Później podczas spaceru po cmentarzu muzułmańskim zachmurzone niebo oddaje wrażenie chłodu, który Port odczuwa, nie wiedząc jeszcze o swojej chorobie.

Pierwsze zapowiedzi śmierci pojawiają się jako widzialny znak niewidzialnego. Od sceny w jadalni w Ain Krorfa Port jest wyodrębniany z przestrzeni świetlistą poświatą niczym ramą. Pochodzenie światła można wytłumaczyć refleksami słońca wpadającego do wnętrza, stwarza ono jednak niespokojną aurę i pogłębia wrażenie samotności i odosobnienia bohatera w obliczu śmierci. Wiązka światła niczym w obrazach Rembrandta wydobywa z mroku ponurego wnętrza fortu Legii Cudzoziemskiej twarz bohatera walczącego z nadchodzącą śmiercią. W tej sekwencji, jak również we wcześniejszej scenie spotkania z planującym kradzież Lylem, wykorzystuje się w sposób ekspresjonistyczny światłocień i powiększone cienie postaci do zasugerowania, że choć na naszych oczach nic się nie dzieje, wszystko wydarza się w innej rzeczywistości. Groza umierania, dopiero w końcowej scenie oddana grą Malkovicha, cały czas jest stwarzana przez efekty świetlne: sposób oświetlenia wnętrza wydobywający jego ponurość, drapieżność słońca wdzierającego się przez małe okienko do pomieszczenia, migotanie, nagłe ściemnienie w momencie poprzedzającym zgon i wspomniane przed chwilą wyeksponowanie cieni w pustym, olbrzymim pokoju.

Efekt osobności ludzi istniejących w tej samej przestrzeni pojawia się już w początkowej scenie w hotelu, kiedy odnajdujemy bohaterów nie dość że w osobnych pokojach, to jeszcze skontrastowanych kolorystycznie. Kit jest ubrana w niebieski szlafroczek, Port zaś leży nagi, otoczony inferalną czerwienią. Kiedy przychodzi do pokoju żony, cień przemieszcza się razem z nim. Potem Tunner zaglądający do pokojów przyjaciół przez kolorowe okienka umieszczone nad ich drzwiami, ujrzy pokój śpiącej Kit na niebiesko, a pusty pokój Porta na czerwono. W zestawieniu koloru namiętności i chłodu odczytujemy fenomen bliskości i oddalenia. Wizualna interpretacja tych relacji jest uzyskana dzięki świetlnej arabesce z błękitnych i czerwonych szkiełek, którą widzimy, kiedy nasz bohater wybiega zdenerwowany z pokoju żony.

Wreszcie jedna z najsłynniejszych sekwencji, kolejna wariacja Storaro na temat światła i cienia, pustki i uwięzienia. Bohaterowie znajdujący się na urwistej krawędzi ziemi, zapatrzeni w bezkres i piękno otaczającego ich skalistego pejzażu, ulegają nastrojowi chwili wyzwalającej potrzebę bliskości. Pieszczoty zostają przerwane, kiedy Port mówi o tym, że niebo wydaje mu się kopułą z kamienia. Cień, który rzuca niebo, zamyka ich we własnym kręgu niczym mroku ich wnętrz. Potem wydłuża się, obejmując w końcu cały przestwór. Światło wydobywa na jaw bezsilność człowieka, pokazuje, jak trudno przekroczyć mroczny kir własnego ja, emanować jasnością świata, roztopić się w jego ogromie. Czystość widzenia przychodzi wraz z odkryciem porażającej urody świata. Na pustyni Kit obcuje z fizycznością światła rozumianą jako boska emanacja, manifestacja transcendentalnego sensu. Po wypędzeniu z wioski przez zazdrosne żony beduina wchodzi w otchłań ciemności kadru.

Niebo w kilku odsłonach

Wiemy, że światło jest cieniem Boga, *lux umbra Dei,* a niebo według Eliadego nawet dla człowieka niereligijnego może się stać epifanią. Przytoczony na początku fragment z powieści Bowlesa, odsyłający nas do tytułu i transcendentnych znaczeń, sugeruje skrajnie odmienne wyobrażenie nieba pomimo jednoznaczności słowa „osłaniać", „chronić". Zarówno w powieści, jak w filmie tytuł ma wydźwięk ironiczny. Przypomnijmy, że kumulacja grozy ma miejsce w części, którą Bowles zatytułował *Niebo.* Przed czym może niebo nas chronić? Na pewno nie przed bezlitosnymi atakami słońca. I nie przed tym, co przeżywamy na ziemi, choć to być może jedynie przedsmak trwogi, której doświadczymy potem, kiedy znajdziemy się w trzewiach wszechświata albo w otchłani nicości. Bohaterowie negują istnienie Boga, tym trudniej zrozumieć im *byt nasz podniebny*, zwłaszcza że żyją pod osłoną nieba. Nie toczą dyskusji religijnych, eschatologicznych, przestali się też zastanawiać nad sensem życia. Otacza ich pustka. Kiedy przyglądamy się poszczególnym obrazom w filmie Bertolucciego, nie mamy pewności, czy odsyłają nas do innej płaszczyzny znaczeniowej, czy po prostu mamy do czynienia z niezwykle wyszukaną kompozycją, która oferuje nam nadwyżkę znaczeń. Gdybyśmy się jednak pokusili o powiązanie „rozsypanych" elementów, udałoby się nam znaleźć wiele struktur. Wędrówka odsyła nas w zaszyfrowanej formie do symboliki pielgrzymki, podróży do nieba. Już w sekwencji inicjalnej bohaterowie wydostają się z łona Ziemi, ten ruch w górę, podkreślony pracą kamery i kompozycją kadru, w dalszej części filmu uzupełniają symbole schodów, wieży, minaretu, mostu (większość z nich pojawia się w końcowej sekwencji). W teologii islamskiej most ma znaczenie eschatologiczne, prowadzi środkiem piekła, *jest cienki jak włos i ostry niczym brzytwa.* Droga odczuwana jako wchodzenie pod górę będzie prowadzić z ciemnych głębin ku jasnym wyżynom. W dominujących partiach filmu zaakcentowany jest ruch przede wszystkim w przestrzeni horyzontalnej, a nie wertykalnej, a wędrówka człowieka przybiera formę tułaczki, błądzenia. Poza tym pamiętajmy, że dla Kit podróż kończy się powrotem do punktu wyjścia, zatoczeniem kręgu.

Motyw nieba jest łatwiej dostrzegalny w powieści niż w filmie. Bohaterowie spoglądają w górę, zastanawiając się nad tym tajemniczym przestworem, który postrzegają albo jako ponurą i groźną otchłań, albo powiększone do monstrualnych rozmiarów słońce. Tylko w jednej scenie w filmie, kiedy Port twierdzi, że niebo jest kamienną kopułą, za którą skrywa się nicość, Bertolucci nawiązuje do tych rozmyślań. Powieściowa Kit odczuwała, że są zawieszeni gdzieś pomiędzy Ziemią i Księżycem, wyobrażała sobie pustynię jako blat ogromnego stołu, a horyzont jako krawędź przestrzeni. Poza tym *zdarzały się dni, że w chwili przebudzenia miała wrażenie, iż przeznaczenie wisi nad nią jak niska chmura deszczowa* [28]. Ponieważ w powieści opisywane są od początku stany lękowe bohaterki, jej niepokój i napięcie towarzyszą nam nieustannie. Niektóre są ze sobą powiązane w taki sposób, że strach wydaje się uzasadniony (jak na przykład sen Porta opisujący katastrofę kolejową, potem jego złość wyrażająca się życzeniem wykolejenia się pociągu i lęki Kit, które nasilają się pod wpływem wyprawy do wagonu czwartej klasy). W filmie natomiast groza jest stwarzana w odmienny sposób. W pierwszej części pojawiają się jedynie zapowiedzi przeznaczenia, oznaki niebezpieczeń-

stwa. Ważną rolę w kreowaniu nastroju odgrywa tu muzyka i dźwięk z offu. Bohaterowie natomiast zachowują się bardzo przytomnie, racjonalnie, a nawet beztrosko. Obracają w żart złe przeczucia (we wspomnianej podróży pociągiem Kit nie odczuwa lęku, ponieważ jest cały czas pod opieką Tunnera i pod wpływem szampana, którego magiczna moc zatrzymuje pociąg w szczerym polu – żart bohaterów staje się kpiną z przeznaczenia). Trudno uchwycić moment w filmie, kiedy groza staje się realnym przeżyciem traumatycznym, zapowiedzią trwogi.

Kiedy panna Ferry, wysłanniczka ambasady amerykańskiej, odwozi odnalezioną Kit do hotelu, wyraża przekonanie, że najgorsze ma ona już za sobą, w jej mniemaniu stoczyła się na samo dno, ale Kit czuje, że to jeszcze nie koniec. Widz również doświadcza poczucia, że to nie koniec. Napisy końcowe nie uwalniają od lęku, który został w nas wyzwolony. Groza tego filmu nie jest symulowana i nie jest „fantastyczna" czyli obca, umowna. Lęku tego nie da się zracjonalizować, przecież człowiek nie jest partnerem w grze z przeznaczeniem. Zasadniczą ramę kompozycyjną filmu tworzą sceny rozgrywające się w restauracji naprzeciwko kina Alcazar. Tu rozpoczęła się i zakończyła podróż Kit. Przebudziwszy się w Itace, Odyseusz nie poznał swego rodzinnego miasta. Kit, wchodząc do restauracji i słysząc tę samą francuską piosenkę *Je chante,* zachowuje się jak obłąkana. Próbuje przypomnieć sobie to miejsce, zatrzymać strumień czasu. Kamera prowadzi ją wzdłuż ściany luster, kiedy słyszymy z offu pytanie: *Zgubiła się pani?* Kit podąża w stronę głosu, śledzimy jej odbicie w lustrze, po chwili kamera pozostawia ją w tyle i wyławia twarz stojącego obok luster Paula Bowlesa. Wtedy słyszymy to słynne wyznanie rozpoczynające się od słów: *Śmierć zawsze ku nam zmierza...* Jest to głos wewnętrzny narratora, podobnie jak we wcześniejszej scenie, kiedy to bohaterowie patrzą na niego niewidzącym wzrokiem. Nieprzypadkowo narrator i bohaterka nie pojawiają się razem w jednym kadrze, niemożliwa jest komunikacja między nimi. Oddziela ich poziom narracji i świata przedstawionego, czas życia i czas opowiadania, który zawsze musi być przeszłością, wreszcie pokazana w filmie granica płaskiej powierzchni lustra, więzi cień, ale uniemożliwia przeniknięcie w głąb.

Właściwie nie ma dla nas znaczenia, czy Bowles jako narrator filmu pojawia się jako porte-parole reżysera, czy opowiada historię swojego życia. Żaden z opowiadaczy nie posiadł tajemnej wiedzy o świecie, jego kompetencja została ograniczona do świadomości bohaterów, nawet dystans czasu wyznaczający perspektywę opowiadania nie daje przewagi. Narrator jako przybysz z przyszłości wypowiada słowa, których bohaterowie nie mogą usłyszeć. Przypomina on postać zagraną przez Konwickiego w filmie Andrzeja Wajdy *Kronika wypadków miłosnych,* gdzie gość z przyszłości, także autor ekranizowanej powieści o charakterze autobiograficznym, powraca do kraju lat dziecinnych zniszczonego przez wojnę. Udaje mu się raz jeszcze przeżyć pierwszą miłość. Rozmawia ze sobą z czasów młodości, ale nie może zmienić ani wypadków dziejowych, ani miłosnych. Przekroczenie granicy czasu, rzeczywistości, nie jest możliwe, podobnie jak zerwanie zasłony nieba. Unosimy ze sobą swoją wiedzę i wątpliwości. Możliwe jest jedynie podejrzewanie istnienia jakiejś prawdy, wyrażonej w którymś z języków ducha.

(...) *drgania promieniujące poprzez obraz* Bertolucciego nie wyjaśniają niczego ostatecznie, pomimo zwartej fabuły wymykają się jednej semantycznej czy kontekstualnej interpretacji. Artysta bowiem rozmyślnie nie kończy kwestii, nie

poddaje się jednemu stylowi, nie formułuje logicznych wniosków i nie zawierza ani poznaniu zmysłowemu, ani poznaniu intuicyjnemu. Ekshibicjonistyczny dialog autora ze sobą, z innymi reżyserami oraz z widzami znaczą „powroty" i „drogi w nieznanym kierunku", motywowane rozlicznymi wyborami stylistycznymi [29].

BOŻENA KUDRYCKA

---

[1] P. Bowles, *Pod osłoną nieba*, tłum. T. Bieroń, Poznań 1998, s. 329.

[2] *Bernardo Bertolucci w oczach krytyki zagranicznej*, wybór i oprac. T. Miczka, Warszawa 1993 s. 22.

[3] Informacje na temat twórczości Bertolucciego odnalazłam w wymienionej wyżej pozycji, a przede wszystkim we wstępie pióra T. Miczki.

[4] Tamże, s. 84.

[5] Tamże, s. 20.

[6] T. Lubelski, *Uroda samozagłady*, w: „Kino" 1991, 5, s. 36-37.

[7] T. Miczka, wstęp do: *Bernardo Bertolucci*.dz. cyt., s. 37.

[8] P. Bowles, dz. cyt., s. 7.

[9] Tamże, s. 164.

[10] Tamże, s. 149.

[11] Tamże, s. 279.

[12] A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1995, s. 17.

[13] P. Bowles, dz. cyt., s. 95.

[14] Cyt. za T. Lubelskim, dz. cyt.

[15] P. Bowles, op.cit., s. 42.

[16] Tamże, s. 15.

[17] P. Bowles, dz. cyt., s. 137.

[18] Tamże, s. 172.

[19] Tamże, s. 227.

[20] Tamże, s. 233.

[21] R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 1998, s. 61-62.

[22] P. Bowles, dz. cyt., s. 224.

[23] Tamże, s. 259-260.

[24] T. Lubelski, dz. cyt.

[25] J. Campbell, *Potęga mitu*, Kraków 1994, s. 19.

[26] P. Bertetto, *Pisanie światłem*, w: „Kwartalnik Filmowy" 1994, nr 7-8, s. 175

[27] Tamże.

[28] Tamże, s. 40.

[29] T. Miczka, dz. cyt., s. 38.

Adaptacja czy inspiracja?
Śladami kontekstów literackich *Truposza*

ELŻBIETA WIĄCEK

Fascynacje literackie Jarmuscha poprzedzają jego doświadczenia filmowe. Początkowo bowiem chciał zostać pisarzem. Gdy stypendium dla młodych literatów umożliwiło mu podróżowanie, zauważył, że jego próby pisarskie mają coraz bardziej filmowy charakter [1]. Po powrocie do USA w roku 1975 zaczął studiować literaturę w BA Columbia College, a rok później reżyserię w New York University.

Poświęcenie się filmowi nie oznaczało porzucenia zainteresowań sztuką słowa. Nie ujawniają się one jednak na płaszczyźnie rozmów, jakie prowadzą bohaterowie: *Dialogi piszę bardzo, ale to bardzo szybko. Próbuję naśladować, jak ludzie mówią w rzeczywistości. Kiedy oglądam filmy, w których ludzie mówią, jakby czytali, odczuwam przykrość* [2]. Jak pisze Mircea Eliade – poezja liryczna kontynuuje mit. *Jest próbą ponownego stworzenia języka, aktem zniesienia języka potocznego, powszedniego i stworzenia języka osobistego, tajemnego. (...) Każdy wielki poeta stwarza świat od nowa* [3]. W filmach Jarmuscha pojawienie się języka poetyckiego jest zawsze zasygnalizowane, wyodrębnione ze zwyczajności. W filmie *Poza prawem* Włoch Roberto swoją deklamację poematu *Źdźbła traw* rozpoczyna pytaniem zwróconym do samego siebie: *Czy lubisz Walta Whitmana?* – wywołując zdumienie i rozbawienie swoich towarzyszy. W identyczny sposób zachowuje się przed recytacją wiersza Roberta Frosta *Droga nie wybrana* (*The Road Not Taken*) z tomu *Mountain interval* (1916). Utwór ten mówi o nieuniknionej konieczności wyboru, jego przypadkowości, żalu za utratą jednej z odrzuconych możliwości, która najprawdopodobniej nigdy już nie będzie dana po raz drugi.

Dwie drogi w żółtym lesie szły w dwie różne strony:
Żałując, że się nie da jechać dwiema naraz
I być jednym podróżnym, stałem zapatrzony
(...)
Potem ruszyłem drugą z nich, nie mniej ciekawą
Może wartą wyboru z tej jednej przyczyny,
Że, rzadziej używana, zarastała trawą,
(...)
Dwie drogi; pojechałem tą mniej uczęszczaną –
Reszta wzięła się z tego, że to ją wybrałem [4].

Nowatorstwem Frosta było odrzucenie tradycji ozdobnego stylu, jaki zdominował poezję czasów wiktoriańskich i zwrot w stronę języka, jakim naprawdę

mówią ludzie, w stronę dykcji potocznej. *Nigdy nie użyłbym słowa czy kombinacji słów nie usłyszanych przeze mnie wcześniej w toku żywej wypowiedzi* – wyznawał poeta [5].

W filmie tym poezja Whitmana i Frosta stanowi swoisty kontrapunkt i komentarz do pozornie prozaicznej rzeczywistości. Ostatnia scena filmu jest niemal dosłownie zobrazowaniem idei wiersza *Droga nie wybrana*. Jack i Zack napotykając rozwidlenie drogi zamieniają się marynarkami i po krótkim pożegnaniu każdy z nich podąża w przeciwnym kierunku.

W *Truposzu* (*Dead Man*, 1995) – ostatnim jak do tej pory pełnometrażowym filmie Jarmuscha – literatura odgrywa rolę najbardziej istotną, stanowiąc integralną część zarówno warstwy wizualnej, jak i dźwiękowej. Film ten nie jest klasyczną adaptacją konkretnego dzieła – różnorodne wątki i utwory, które przenikają fabułę, artysta poddaje transformacji o mniejszym lub większym natężeniu, nierzadko też podejmuje kilka inspiracji jednocześnie. Stosując typologię zaproponowaną przez Geofreya Wagnera, jest to analogia – dalekie odejście od tekstu literackiego celem stworzenia zupełnie innego dzieła sztuki, potraktowanie oryginału jako surowej materii [6]. Zdaniem samego Jarmuscha na najbardziej podstawowym poziomie *Truposz* wyraża ideę, że nasze fizyczne życie jest rodzajem krótkiej podróży, która może zakończyć się w każdej chwili [7]. Wyprawa głównego bohatera na zachód w celu objęcia posady księgowego staje się irracjonalną wędrówką ku śmierci, ku rzeczywistości bezczasowej równoznacznej z wiecznością.

Reżyser wspomina, że twórczość Williama Blake'a odkrył po raz pierwszy jako nastolatek: *Był osobą, która mnie urzekła. Nie tylko jego dzieła, lecz również jego życie wydało mi się bardzo interesujące* [8]. Na pytanie, w jaki sposób postać ta dostała się do scenariusza, Jarmusch odpowiada: *William Blake po prostu tam wszedł. Ci wizjonerscy angielscy poeci. (...) Oni po prostu powracają* [9].

Przedstawiając się Dickinsonowi i jego pracownikom, przybysz z Cleveland nie wzbudza żadnych kontrowersji – jedynie wytworny strój i eleganckie maniery młodzieńca wywołują drwiące komentarze i śmiech. Zresztą, jak się później okaże, sam William Blake nie jest świadom istnienia swego genialnego imiennika, którego nazwisko zdarzyło mu się nosić. Zbieżność tę zauważa dopiero ratujący go z opresji Indianin. Nobody – jak sam siebie nazwał – jest przekonany, że napotkany przez niego człowiek to w istocie zmarły poeta, który z niewyjaśnionych przyczyn powrócił znowu do życia. Błyskawicznie jednak tworzy hipotezę, która tłumaczy pojawienie się osiemnastowiecznego artysty i narzuca swoją wersję zdumionemu Blake'owi. Według Indianina będzie on odtąd mścicielem zabitych tubylców, artystą piszącym swe poematy krwią. Fantom romantycznego twórcy powrócił, by znowu zbuntować się przeciw ideologicznym dogmatom XIX wieku. William Blake był bowiem twórcą świadomie rewolucyjnym i najsilniej zaangażowanym społecznie spośród wszystkich romantyków brytyjskich. Za jego życia największą popularnością cieszyły się *Pieśni niewinności* (1784) i *Pieśni doświadczenia*, w których położył nacisk na sprzeczności egzystencji i perfekcyjnie oddał klimat napięć i konfliktów swoich czasów. Idealnej niewinności, symbolizowanej przez świat dzieci i kwiatów, autor przeciwstawiał doświadczenie – stan ciemny i ograniczony, którego fizycznym odpowiednikiem jest mroczny las pełen dzikich bestii lub miasto. W stanie doświadczenia człowiek przestaje pojmować sens boskich znaków i nie rozumie już mowy aniołów.

Piekło miało dla Blake'a ziemski charakter. Było stanem duszy zabrudzonym doświadczeniem. Prawdziwa miłość zostaje wówczas stłumiona przez pruderyjną moralność, a stosunki między ludźmi cechuje wzajemna wrogość [10].

W taki właśnie świat wkracza niedoświadczony bohater *Truposza*, wysiadając z pociągu na ostatniej stacji i kierując się w stronę fabryki Dickinsona. Sama fabryka jest wizualnym odpowiednikiem „szatańskiego młyna" z wizji Blake'a – labiryntem ciasnych przejść, nad którymi dominuje ogromne obracające się koło obsługiwane przez robotników o czarnych od brudu twarzach. W czwartej *Pamiętnej fantazji*, zawartej w utworze *Zaślubiny nieba i piekła* Anioł – osoba o konwencjonalnych, utartych poglądach – ostrzega poetę, że zmierza on ku potępieniu wiecznemu. Prowadzi go przez stajnię, kościół (represja) i jego piwnicę (umarła pasja) do Młyna (bezproduktywne myślenie). W końcu docierają do mrocznej jaskini (mózg ludzki) [11]. O diabelskim Młynie pisze również artysta w poemacie *Milton*: *O, Szatanie najmłodsze me dziecię, nie jest-żeś Księciem Gwiezdnych Hostii*

I owych Żaren Niebieskich, ty co obracasz Młyny, dzień i noc?
(...)
Śmiertelnym Młyny twoje zdają się być wszystkim (...) [12]

Dla poety romantycznego zewnętrzne okoliczności były odzwierciedleniem stanów ducha, mentalności, nie zaś jak twierdzą deterministyczne ideologie ich przyczynami. Gdy czytamy *Miltona – Ciemne, Szatańskie Młyny* tak często przywoływane w imię socjalnych reform okazują się mechanistycznymi „prawami" Bacona i Newtona, których ekspresja jest jak industrialny pejzaż [13]. Człowiek skonstruował swoje maszyny na obraz swojej ideologii. W człowieku więc Blake poszukuje źródła społecznego zła.

Kolejne wydarzenia podważają naiwną wiarę bohatera w sprawiedliwość, prawo i dobro, wprowadzając go w rzeczywistość gorzkiego doświadczenia. W takiej sytuacji napotkanie przez Billa Blake'a przyjaznej osoby w postaci kwiaciarki Thel wydaje się początkowo niespodziewanym uśmiechem losu. Dziewczyna pogardzana przez społeczność miasteczka znajduje u niego pomoc i akceptację. Pokój Thel pełen białych róż przywołuje na myśl tytułowy *Ogród miłości* romantycznego poety. Kwiaty dziewczyny są wprawdzie papierowe, lecz nie umniejsza to zachwytu bohatera. W zestawieniu z ponurą rzeczywistością Machine jej mieszkanie wydaje mu się prawdziwą oazą piękna i niewinności. Niestety – podobnie jak w wierszu Blake'a *Chora róża* – w świecie doświadczenia piękno okazuje się złudne i ulotne. Jak umiera kwiat zżerany od wnętrza przez robaka, choć nadal wydaje się nadal świeży, tak i człowiek od początku istnienia nosi w sobie potencjalność śmierci.

Zachorowałaś, różo
Gdy noc rzuciła cienie,
Czerw uskrzydlony burzą
Sfrunął niepostrzeżenie:

Spąsowiało radością
Twoje łoże, gdzie skrycie

Swoją ciemną miłością
Robak toczy twe życie [14].

Idyllę kochanków przerywa niespodziewana wizyta narzeczonego dziewczyny – Charliego. Następuje wymiana strzałów – kula dosięga Thel próbującą osłonić Blake'a, ten zaś zabija napastnika. Po tragicznym finale Bill ucieka przez okno, a razem z nim wypadają na ulicę kwiaty nieżyjącej już Thel. Zbliżenie rozsypanych w błotnistej kałuży białych pąków jawi się jako symbol nietrwałości tego, co czyste i subtelne, a jednocześnie jako metafora przyszłej metamorfozy bohatera.

W kontekście twórczości angielskiego poety imię bohaterki dramatu nie jest przypadkowym wyborem reżysera. W poemacie *The Book of Thel* (1788) Blake opisuje wędrówki córki serafinów poszukującej wyjaśnienia zagadki swego przeznaczenia i tajemnicy bytu. Zamiast kontynuować swoją wędrówkę po niebie, Thel postanawia wyjaśnić istotę śmierci. Wstrząsającej odpowiedzi udziela jej Obłok:

Jeśli więc będziesz pokarmem robaków Dziewico z przestworza
Jakże wielki twój pożytek, jak wielkie błogosławieństwo! (...)

Bohaterka filmu Jarmuscha to Anioł upadły, lecz wciąż wzbudzający podziw u osób, które potrafią dostrzec jego piękno. Takie ujęcie postaci bliskie jest symbolice romantycznej, w której demon często przybierał ponętne kształty i zagadkowe, pełne melancholii spojrzenie. Kobieta upadła, trawiona wewnętrzną walką zmysłów i ducha, zawsze była przedstawiana w sposób budzący ambiwalentne oraz złożone emocje – współczucie, zainteresowanie czy nawet fascynację. Rysunek prerafaelity, Dante Gabriela Rossettiego – *Znaleziona* (1853), to niemal kadr ze sceny, w której Blake pomaga dziewczynie podnieść się z błotnistej ulicy. Artysta będący przedstawicielem ostatniego pokolenia romantyków angielskich broni nieszczęśliwej kobiety, podkreślając, że to właśnie miasto ją zniszczyło – stąd symboliczna róża w rynsztoku.

Jarmusch idąc śladem romantyków podkreśla jednocześnie fatalny wpływ swojej bohaterki na losy Blake'a. Zdaniem Mario Praza, liczba kobiet fatalnych rośnie w okresach, które cechuje inspiracja o niezdrowym charakterze [15]. Tworząc wizję piękna jako śmiercionośnej pułapki, romantycy spopularyzowali tę postać, tak że stała się kliszą.

W filozofii Wiliama Blake'a atrakcyjność zła jest głęboko zakorzeniona. Artysta usprawiedliwia jego istnienie jako niezbędnego elementu energii twórczej. Przeciwstawiając się tradycyjnemu wartościowaniu opozycji, starał się udowodnić, że bez przeciwieństw nie ma postępu. Przyciąganie i Odpychanie, Miłość i Nienawiść są konieczne dla ludzkiego życia: *Z nich bowiem wynika to, co osoby religijne nazywają Dobrem i Złem. Dobro jest pasywne i słucha Rozumu, Zło jest aktywne i powstaje z Energii* [16]. W poemacie *Zaślubiny nieba i piekła* Bóg powodowany swym nieskończonym miłosierdziem wyrzeka się władzy ustanawiania praw moralnych. Od tej pory dekalog staje się fałszywą nauką, instrumentem represji. Natura ludzka jest daleka od świętości, egoistyczna. Fakt ten jednak nie oddala jej od Boga, zaś zakres boskości jest płynny. Wobec takiego punktu odniesienia jednoznaczna reputacja Thel i status „wyjętego spod prawa" Blake'a

nabierają innego wydźwięku niż uznawany powszechnie. Relatywizm zła podkreśla fakt, iż osoba wprowadzająca „sprawiedliwość" również odbiega od ideału. Ścigając Blake'a, Dickinson kieruje się wyłącznie osobistymi pobudkami, oszukując jednocześnie wynajętych morderców, którym zapewnia wyłączność. Świadomość nieograniczonej wręcz władzy pozbawia go wszelkich skrupułów. W pewnym sensie Dickinson jest więc upostaciowaniem istniejącego w utworach Blake'a „Boga tego świata" – wrogiego człowiekowi demiurga kierującego się gniewem, pragnieniem zemsty i represyjnym prawem. Życie pełne wolności jest łagodnością, uwięziona energia staje się wojownicza i gwałtowna. Tyranami u Blake'a są władcy, instytucje, nauczyciele: *Tygrysy gniewu są mądrzejsze niż konie pouczeń* [17]. Odrzucając więzy mieszczańskiej moralności i racjonalnego myślenia, niedoszły księgowy nie poprzestaje na zabójstwie Charliego Dickinsona. Zdaniem autora *Przysłów piekielnych* przesada nie tylko daje wgląd w ludzkie doświadczenie, ale pozwala również zakreślić jego granice: *Ci, którzy tłumią pragnienia, czynią tak, ponieważ ich pragnienia są tak słabe, iż dają się stłumić, a ujarzmiający, czyli rozum zajmuje miejsce pragnień i sprawuje rządy na bezwolnymi.*

Energia, którą Rozum stara się ograniczyć, jest aktywnością w sensie kreatywnym. Brak Energii nie oznacza jednak braku aktywności. Człowiek może działać według schematu, nie tworząc niczego nowego i podążając utartymi szlakami. Wyjątkowość postaci Billa Blake'a, który staje się niebezpiecznym przestępcą, jakich na Dzikim Zachodzie było wielu, polega na dokonującej się w nim przemianie. Kula tkwiąca w jego piersi jest tak blisko serca, że Indianin nie decyduje się na jej wyciągnięcie. Bohater jest więc zmuszony egzystować z nią przez cały czas, pozostając na pograniczu życia i śmierci. Przyjmując ideę Williama Blake'a o istnieniu w ludzkich sercach wiecznego echa Księgi, można przypuścić, iż wypadek ten obudził w nieświadomym dotychczas bohaterze poczucie misji, którą musi wypełnić. Materialny kawałek metalu poruszył w nim zapomnianą i zagłuszoną duchową tożsamość. W wizji romantycznego artysty Księga to święty, mistyczny tekst, nie podlegający prawom czasu i tradycyjnej moralności. Otwiera przed człowiekiem świat paradoksów, w którym bezgraniczna ciemność mieści ukryte światło, a śmierć otwiera perspektywy prawdziwego życia.

W scenie przy ognisku Nobody recytuje fragment z *Wróżb niewinności*, by przypomnieć Billowi Blake'owi jego „prawdziwą tożsamość". Istnieje kilka wersji polskiego przekładu powyższego fragmentu. Zdecydowałam się nie przytaczać tu wersji kinowej, którą uważam za daleką od wymowy wersji oryginalnej i zbyt swobodnie zinterpretowaną. Bliższy oryginału jest polski przekład dialogów *Truposza* emitowanego przez stację telewizyjną Canal +:

Jedni w nocy, w dzień i z rana
Rodzą się by żyć w łachmanach,
Na innych w tej samej godzinie
Szczęście w dniu urodzin spłynie
Jedni mają uciech moc,
A dla innych wieczna noc [18].

Przekład ten, podobnie jak napisy kinowe (*Jedni mają w bród wszystkiego / Innym braknie do pierwszego*), sugeruje, że użyte przez Blake'a słowo „mysery"

oznacza wyłącznie nieszczęście wynikające z braku dóbr materialnych. Interpretacja taka nie jest w pełni zgodna z intencją poety, zwłaszcza w kontekście zakończenia utworu:

W kłamstwie człowiek tkwi głębokim
Kiedy nie chce patrzeć Okiem [19].

Zatem prawdy dostępują ci, którzy nie ograniczają swojego widzenia czy też wizji. To ona jest ich radością. Inni są pogrążeni w wiecznej nocy. Chciałabym więc przytoczyć przekład autorstwa Jolanty Kozak, który, jakkolwiek nieobecny w żadnej wersji, moim zdaniem, najwierniej odzwierciedla prawdziwe przesłanie twórcy:

W Blasku Ranka, w Nocy Cieniach
Ktoś się Rodzi dla Cierpienia.
W Cieniach Nocy, w Dnia Jasności
Ktoś się Rodzi dla Radości.
Ktoś się Rodzi dla Radości,
Ktoś się Rodzi dla Ciemności [20].

Wróżby niewinności nie są jedynym utworem Blake'a jaki pojawia się w wypowiedziach samozwańczego szamana. Niemniej, jak zauważa w rozmowie z Jarmuschem amerykański krytyk Jonathan Rosenbaum, często trudno odróżnić, czy konstatacje Indianina są rdzennymi przysłowiami, czy fragmentami utworów angielskiego poety. W odpowiedzi na powyższe spostrzeżenie reżyser przyznaje, że podobieństwo to było zamierzone. Czytając *Przysłowia piekielne,* spostrzegł bowiem uderzające podobieństwo do indiańskich mądrości i fakt ten stał się dla niego inspiracją [21]. Gdy bohaterowie odkrywają, że są śledzeni, Bill Blake zwraca się do Indianina z prośbą o radę. W odpowiedzi słyszy kwestię: *Orzeł traci najwięcej czasu, gdy musi uczyć się od wrony.* Nie przypuszczając nawet, że słowa te pochodzą z utworu angielskiego pisarza, Blake irytuje się zniecierpliwiony: *Mam dość tej twojej indiańszczyzny.* Reżyser wspomina, że miał w zanadrzu jeszcze wiele innych cytatów o podobnym charakterze, które nie weszły do filmu, na przykład: *Wrona chciała, żeby wszystko było czarne, sowa, żeby wszystko było białe* [22]. Jedno z przysłów: *Spodziewaj się trucizny od stojącej wody,* znajduje w filmie wizualne odbicie. W jednej ze scen najmłodszy z trójki ścigających, Johnny „The Kid" Pickett, pochyla się nad kałużą, by się napić. Cole Wilson ostrzega go: *Na twoim miejscu bym tego nie robił.* Chłopak zbywa jego uwagę bezczelną odpowiedzią, zanurza twarz w wodzie i wówczas rozgniewany Cole zabija go. Kałuża powoli zabarwia się krwią.

Scenie w sklepiku „pobożnego" handlarza również patronują filozoficzne przekonania Williama Blake'a. Na drzwiach sklepu widnieje napis: *WYPRACUJ SOBIE WŁASNE ZBAWIENIE* (*WORK OUT YOUR SALVATION*). Słowa te są zaprzeczeniem poglądów poety, który głosił, iż: *Ten, kto liczy, że osiągnie stan niewinności przed wejściem do Królestwa Zbawiciela, nigdy tam nie trafi* [23]. Zbawienie nie polega na wyrzeczeniach, nie zależy od naszych zasług i win. W jego wizji mistyka okazywała się wiedzą radosną, objawienie – źródłem nieprzerwanej rozkoszy [24].

Na widok Indianina uśmiechnięty sprzedawca zmienia wyraz twarzy i wznosząc oczy ku niebu mówi: *Chryste, oświeć ziemię swym światłem i wypleń pogan i Filistynów.* Nobody odpowiada mu cytatem z *Nieśmiertelnej Ewangelii* Williama Blake'a: *Twoja wizja Chrystusa jest moją wizją najgorszego wroga.* Jezus-Wyobraźnia pojawia się w *Poetyckim geniuszu* jako opozycja do *Mesjasza lub Rozumu* Miltona. *Jezus* – konkluduje artysta – *był cały cnotą i działał pod wpływem impulsu, a nie reguł* [25]. Odrzucając wszelką ortodoksję, poeta uznawał za fałszywe religie zbudowane na dogmacie. Dogmat ogranicza bowiem wolność i twórczą swobodę, które są immanentnymi cechami wyobraźni. Religia naturalna nie istnieje, zaś wszystkie jej zinstytucjonalizowane formy są sztucznymi kodeksami. Nie ma religii uniwersalnej, gdyż ludzie są różni i nie mają wspólnej idei tego, co moralne. Dla Williama Blake'a religia, podobnie jak poezja, powinna więc być „niemoralna", to znaczy pozbawiona przesłania moralnego. Opowiadał się za tradycją dionizyjską, odrzucając tłumienie instynktów. W przeciwieństwie do apollińskiej, kulturę dionizyjską charakteryzują chwilowe, gwałtowne odchylenia od normalnego trybu istnienia. W opinii etnografów wśród Indian Ameryki Północnej panują raczej tendencje dionizyjskie [26]. Tak więc zauważone przez Jarmuscha zbieżności myślowe między filozofią Williama Blake'a a duchową mądrością rdzennych mieszkańców Ameryki nie są czysto przypadkowe [27].

Charakterystycznym objawem tendencji dionizyjskich jest dążenie do uzyskania wizji. Nobody spożywając peyotl nie ma na celu ucieczki w świat fantasmagorii, lecz dotarcie do istoty otaczającej rzeczywistości. Twarz rannego Billa Blake'a rozpuszczająca się do formy nagiej czaszki jest metaforycznym zobrazowaniem iluzoryczności materii i nieuniknionej śmierci bohatera. Dla autora *Wróżb niewinności*, który twierdził, że już w wieku czterech lat ujrzał rozmawiających ze sobą biblijnych proroków, „mieć wizję" oznaczało o wiele więcej niż posiadanie natchnienia [28]. Wizja równała się życiu w prawdzie, przekreśleniu fałszu.

Romantycy zrobili wiele dla pojednania poezji i mistyki. Poemat stawał się wizją i kluczem do Tajemnicy, artysta przejął rolę proroka. Negowali sens poezji jako sztuki pisania wierszy, podkreślając doniosłą wartość poetyckiego profetyzmu. Nobody objawiając Billowi Blake'owi jego misję podkreśla: *Broń zastąpi ci język. Nauczy cię mówić.* W późniejszej scenie Blake pytając szeryfów: *Znacie moje wiersze?* – jednocześnie zabija ich. W świecie, w którym króluje przemoc, poeta pisze swoje wiersze krwią. Aby wzbudzać respekt, nie wystarczą już słowa utrwalone atramentem.

W *Zaślubinach nieba i piekła* artysta uznaje geniusz poetycki za źródło postrzegania. W utworze tym poeta pyta proroka Ezechiela, jaki cel przyświecał jego długoletnim wyrzeczeniom, i słyszy odpowiedź: *Pragnienie podniesienia innych, tak by dostrzegli nieskończoność; praktykują to plemiona północno-amerykańskie, a czyż słusznym jest, że ktoś wyzbywa się geniuszu lub sumienia tylko dla doraźnych korzyści?* [29] Prorok zaprzecza, że miał kontakty z jakimkolwiek osobowym Bogiem. Słyszał jedynie głos wewnętrzny. Poeta dochodzi więc do wniosku: *Gdyby oczyścić wrota percepcji, każda rzecz jawiłaby się człowiekowi jako nieskończona* [30]. Ilustracją tego przekonania jest w *Truposzu* scena, w której Bill Blake zauważa, że słabo widzi bez zgubionych okularów. Indianin mówi wówczas: *Może bez nich zobaczysz więcej.* Postrzeganie człowieka nie jest ograniczo-

ne organami zmysłów. Jest on w stanie zauważyć *więcej niż zmysł – choćby najczulszy – potrafi odkryć* [31].

Najważniejszą część wizji Williama Blake'a stanowiło objawienie ludzkiej treści świata, swoiste „uczłowieczenie" i sakralizacja wszystkiego, co żyje. Wizualnym odpowiednikiem tej idei w *Truposzu* jest scena, w której bohater błąkając się samotnie napotyka leżące pod drzewem zwłoki jelonka. Bill dotyka rany na szyi zwierzęcia i smaruje jego krwią własną ranę, maluje znak na swojej twarzy, po czym kładzie się u jego boku. Kamera wznosi się ku górze i zatrzymuje ponad lasem, kontemplując nieruchome zjednoczenie człowieka z naturą.

*

Z truposzem lepiej nie podróżować.
Henri Michaux
(motto *Truposza)*

Przytoczone w czołówce filmu zdanie doskonale odzwierciedla powściągliwość formy pisarza, co niewątpliwie jest bliskie estetyce Jarmuscha. W fantasmagorycznym świecie Michaux zrodzonym z buntu wobec wszelkiej rzeczywistości, okrucieństwo, bezwzględność i groza czają się za powłoką najbardziej zwyczajnych wydarzeń. W sensie dosłownym, jak i przenośnym, artysta zwraca spojrzenie w stronę piekieł, krain zła i absurdu, zdając drobiazgowe relacje ze swych „wędrówek". W taki złowrogi świat wkracza również bohater *Truposza,* podążając na Zachód. Zamiast słonecznych, bezkresnych przestrzeni, z okien pociągu widzimy księżycowy nieomal pejzaż, którego pustka wywołuje uczucie lęku i obcości. *Kiedy tylko widzieliśmy krajobraz, który wyglądał tak wspaniale jak z kalendarza lub pocztówki, odwracaliśmy się od niego i szukaliśmy lokalizacji w innym kierunku. Tak więc zamiast widoków w stylu Johna Forda znajdowaliśmy małe, dziwne drzewo i skałę* – wspomina reżyser [32]. Użycie taśmy czarno-białej również służy uniknięciu familiarności i wzmocnieniu halucynacyjnego wrażenia. Za każdym razem, kiedy młodzieniec odrywa wzrok od lektury lub gdy budzi się z drzemki, zaczynają go otaczać coraz bardziej dziwacznie i groźnie wyglądający ludzie. Można by rzec słowami Henri Michaux: *Wkrótce za mojej młodości wyszła na jaw oczywistość, że pisane mi jest żyć wśród potworów* [33]. Cel podróży Blake'a – miasteczko Machine – jest ostatnią stacją na trasie kolejowej. Maszynista określa je w sposób nie pozostawiający złudzeń: *To trupiarnia.* Niedługo przybysz przekonuje się o tym na własne oczy. Czaszki zwierząt i ludzi „przyozdabiają" frontowe ściany budynków lub leżą usypane w sterty obok stosów padliny.

Element śmierci jest w utworach Michaux wszechobecny. Śmierci nie traktuje on jednak z poczuciem tragizmu, lecz jako naturalną kolej rzeczy. Trup zazwyczaj pozostaje zdesakralizowany, co w odniesieniu do czasów, w których żył pisarz, jest zjawiskiem raczej niespotykanym. Opowiadanie *Noc z Bułgarami,* z którego Jarmusch zaczerpnął motto, jest idealnym przykładem bezceremonialnego traktowania „truposzy". Trzej podróżni, zniechęceni tłokiem w kolejowym przedziale, jaki powodują hałaśliwi Bułgarzy, nie namyślając się wiele, dokonują ich odstrzału. Scena ta nasuwa nieodparte skojarzenia z filmowym odstrzałem bizonów, którego dokonują traperzy z okien jadącego pociągu, bawiąc się niczym w wesołym miasteczku. Dla bohaterów opowiadania problem nie tkwi w konse-

kwencjach zbrodni (*Rano damy nogę*), lecz w niewygodach podróżowania ze sztywniejącymi ofiarami: *W pociągu trupami trzęsie o wiele bardziej niż żywymi. Szybkość niepokoi umarłych. Nie potrafią ani chwili usiedzieć spokojnie, coś tam nam szepcą do żołądka, nie mogą już wytrzymać* [34]. Żywi podróżni pozbywają się ciał, wyrzucając je przez okno, co jednak okazuje się niemałą trudnością. Stąd wypływa konstatacja: *Zawsze lepiej z trupem nie podróżować. Szczególnie gdy padł od kuli rewolwerowej i upływ krwi spowodował, że bardzo mizernie wygląda* [35]. Opis doskonale komentujący wizerunek Billa Blake'a po niefortunnej potyczce z synem Dickinsona.

Począwszy od tego incydentu, powolne umieranie bohatera trwa aż do zakończenia filmu. Pomimo wszystkich kul, jakie „kolekcjonuje" po drodze do indiańskiej wioski, Blake nadal żyje, choć widoczne jest, że nawet oddychanie sprawia mu trudność. Zawrócony z podróży w zaświaty, chwyta powietrze szeroko otwartymi ustami, niczym wyciągnięta na piasek ryba. Wymiar materialny jest już dla niego obcym żywiołem, a egzystencja na pograniczu światów rodzajem życiowego postscriptum. Liczne ściemnienia można tłumaczyć jako fakt, że traci on kontakt ze światem zewnętrznym, pogrążając się w krainę mroku.

Dla umysłowości pierwotnej światy zmarłych i żywych nie są oddzielone od siebie jakąś nieprzekraczalną granicą, lecz znajdują się w stałym, wzajemnym kontakcie. U Siuksów zmarli pod każdym względem przypominają żyjących – zdarza się nawet, że biorą sobie spośród nich męża czy żonę [36]. Umysłowość ta nie zna dylematu, który dla logicznego, cywilizowanego myślenia jest nieunikniony: albo jakaś istota jest żywa, albo martwa, nie ma stanów pośrednich. Nobody po nieudanej próbie wyjęcia naboju z piersi Blake'a pyta go: *Czy zabiłeś białego, który cię zabił?* Słysząc zaś, że jego towarzysz nazywa się tak samo jak nieżyjący poeta, Indianin odskakuje przerażony wykrzykując: *Więc jesteś już trupem!* Dla Blake'a stwierdzenia te są absurdalne i śmieszne. *Przecież ja żyję* – reaguje zdziwiony.

W kontekście końcowej sceny filmu patronujący mu cytat może być odebrany jako ostrzeżenie, które zignorował Nobody. Podróż z umierającym człowiekiem zakończyła się dla niego tragicznie, aczkolwiek jednoczesna śmierć Indianina i Cole'a Willsona jest obdarzona, wzorem Michaux, dużą dawką komizmu.

ELŻBIETA WIĄCEK

[1] B. Reynaud, wywiad z Jimem Jarmuschem, „Liberation", 19 mai 1986, w: E. Mazierska, *Jim Jarmusch*, Warszawa 1992, s. 70.
[2] W. Brenner, wywiad z Jimem Jarmuschem, „Kino" 1992, s. 10.
[3] M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, s. 26.
[4] R. Frost, *55 wierszy.*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 87.
[5] Tamże, s. 18.
[6] A. Helman, *Twórcza zdrada*, Poznań 1998, s. 8.
[7] M. Petgar, *Jim Jarmusch – Dead Man, a neo--western on life and dead?* http: // www dena-films. com / cinema / may 96 / jarmusch html, s. 4.
[8] Tamże, s. 5.
[9] S. Chean, *Twenty Two Minutes with Jim Jarmusch* , http: // www filmzone. comm / Interwiews /jarmusch. html, s. 2.
[10] A. Konopacki, *William Blake*. Warszawa 1987, s. 16.
[11] W. Blake, *Wiersze i poematy*, Wybór i opracowanie K. Puławski, Warszawa 1994, s. 56, 58.
[12] Tamże, tłum. J. Kozak, s. 68.
[13] C. Raine, *William Blake*, London 1996, s. 7.
[14] W. Blake, dz. cyt., tłum. J. Waczków, s. 5.
[15] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1966, s. 43.
[16] W. Blake, dz. cyt., *Zaślubiny nieba i piekła*, tłum. K. Puławski, s. 48.
[17] C. Raine, dz. cyt., s. 55.
[18] Tekst K. Wierzbicki.
[19] W. Blake, dz. cyt., *Wróżby niewinności*, tłum. J. Kozak, s. 79.
[20] Tamże.
[21] J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 2.
[22] Tamże.
[23] Por.: E. Kozubska, dz. cyt., s. 53.
[24] Tamże.
[25] C. Raine, dz. cyt., s. 57.
[26] Wykład mgr. A. Szyjewskiego.
[27] Tamże, s. 83.
[28] P. Ackroyd, *Blake*, London 1995, s. 21.
[29] W. Blake, dz. cyt., s. 54.
[30] Tamże.
[31] W. Blake, *Religia naturalna nie istnieje*, w: E.Kozubska, dz. cyt., s. 119.
[32] I. Spelling, *I.*,dead man, http: // www – tsc. scu ... /5_13/deadman. html, 2of 2.
[33] H. Michaux, *Poezje*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1978.
[34] H. Michaux, *Niejaki piórko*, tłum. J. Lisowski, Warszawa 1963.
[35] Tamże.
[36] L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, tłum. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1992, s. 360.

Kafka, którego nie było

PIOTR DUMAŁA

Wiosną 1990 r. spędziłem sześć tygodni w USA i Kanadzie, w tym trzy tygodnie w Nowym Jorku. Praca nad *Kafką* była już rozpoczęta. Trzy minuty filmu, nieme, zmontowane prowizorycznie, dołączałem do zestawu, jaki prezentowałem w kilku miastach Ameryki Północnej. Lawina nowych doznań za oceanem, energia Manhattanu, przyjaźń z Maćkiem Albrechtem i poznanie kilku innych artystów amerykańskich uruchomiły we mnie ekspresję twórczą, jakiej wcześniej nie znałem. Całymi nocami rysowałem, notowałem wizje, które pojawiały się po każdorazowym zamknięciu powiek. Myślałem też nad *Kafką*. Zaczął mi się jawić jako film szokująco kolorowy, zaskakujący surrealistycznymi zmianami obrazu, wibrujący erotyzmem. Po powrocie do Polski zabrałem się do konstruowania dokładnego scenariusza i obrazkowego scenopisu. Do tej pory działałem właściwie bez planu.

Powstała historia w 121 obrazkach nasycona amerykańskimi pomysłami. Jednak już po pierwszych kilku ujęciach przestałem odczuwać surrealistyczną gorączkę, kierując się w stronę ascetycznego dokumentu, co uwzględniając posługiwanie się obrazami drapanymi na płytach z gipsu, też było surrealistyczne. Kilka pomysłów przetrwało: Kafka u fotografa, wąskie uliczki żydowskich zaułków, przebiegający pies- widmo, aleja drzew na wietrze, papierek muskający w powolnym locie twarz chłopca, jego wędrówka z latarką przez ciemny pokój, atmosfera mieszkania i klatki schodowej, przemiana Kafki w psa. Tamten wcześniejszy scenariusz nosił z pewnością cechy baśni. Miał to być film oniryczny, pełen symboli i trick-ów plastycznych nawiązujących do malarstwa Magritte'a, grafik Maxa Ernsta, rysunków Edwarda Goreya, wypełniony wieloma postaciami widzianymi często fragmentarycznie. Z pewnością mocniej nawiązywał do literatury. Odważyłem się prześledzić życie Kafki jako wielowątkowy sen widziany w świetle jego *Ameryki*, *Wyroku*, *Przemiany*, dzienników i listów, bliski powieści *Proces* w swoim ostatecznym przesłaniu. W ostatniej scenie książki K., na chwilę przed egzekucją, widzi z daleka sylwetkę wychylającą się z okna. Czy była jeszcze możliwość ratunku? Czy był to ktoś jeden, czy byli to wszyscy? – zapytuje Kafka. K. poddaje się śmierci. Ten człowiek w oknie był nim samym, jakby w innym czasie, a właściwie w „zawsze". Już teraz jesteś umarły – mówią mistrzowie Zen. Trochę mi żal, że ten film nie powstał. Zrealizowana wersja pobiegła w kierunku suchego dokumentu. Dzięki temu inaczej zabrzmiała scena miłosna i surrealistyczna zamiana w psa, przyglądamy się Kafce chyba w większym skupieniu. W ten sposób został spełniony mój wstępny zamiar wywołania ducha Kafki, wydobycia z mroku scen z jego życia, zwyczajnych, przypadko-

wych, ocierających się o niesamowitość, a nie opowiedzenia o nim baśni. Ktoś z przyjaciół również badający życie pisarza powiedział mi niedawno, że nigdy, na żadnej fotografii nie został uchwycony jego profil. W moim filmie zaś jest wiele takich ustawień, spojrzałem na niego z tej nieznanej strony. Gdybym zdał sobie z tego wówczas sprawę, może zatytułowałbym film *Kafka z profilu*. A może nie.

PIOTR DUMAŁA

Franz Kafka – scenariusz

Olbrzymie oczy, błysk flesza – ostatnie zdjęcie Kafki zrobione w Berlinie do paszportu, na kilka miesięcy przed śmiercią. Kafka podnosi się z krzesła i w półobrocie znika jak widmo.

Motto: *...byłże to ktoś jeden, czy byli to wszyscy...?*
F. Kafka *Proces*

Tytuł: Franz Kafka

Praga 1883 r. Most Karola nocą. Pusty plac. Wąskie uliczki. Powiewa firanka, przebiega pies. Wnętrze mieszkania, deski podłogi, nogi krzeseł, światło wsuwa się szparą pod drzwiami. Kroki, okrzyk, cisza, cień przechodzącej osoby sunie po ścianie, ktoś naciska klamkę, kobieca ręka zasuwa story, zapala się żydowski świecznik. Wolna wędrówka wzdłuż ściany – obrazy, zegar – męska dłoń pod białym brzegiem mankietu, porusza palcami, kobiece usta zginają się w uśmiechu, wtórują im męskie ozdobione wąsem.

Rok 1890. Chłopiec w prążkowanym ubranku pozuje do fotografii, dotyka kijkiem ronda kapelusza trzymanego w dłoni, ożywają prążki ubrania i spiralny wzór na denku kapelusza, spojrzenie w bok, kilka osób, których głowy są za wysoko, by je zobaczyć, podaje sobie ręce. W ciemnym pokoju skrada się chłopiec, świecąc latarką, owal światła pada na drzwi szafy, oślepia siedzącego tam olbrzymiego jak pies, czarnego żuka. Chłopiec przygląda się, latarka gaśnie.

Rok 1899. Ciemna postać na tle okna. Noc. Twarz 16-letniego Kafki, przelatuje przed jego oczami jakiś owad, jak skrawek papieru, bezszelestnie, muskając cieniem policzek. Wyostrza się widok za oknem, to most, jak biały klin wnikający w noc. Przy barierce kobieca postać w długiej sukni, zbliża się do niej trójka mężczyzn. Widzimy to już będąc tuż obok, ich cienie przecinają twarz kobiety, kroki urywają się. Środkowy mężczyzna odchyla głowę w tył, unosi rękę w dramatycznym geście... Franz! Młodzieniec gwałtownie odwraca się od okna i odchodzi szybko, jakby zniknął. Powoli suniemy tuż nad powierzchnią stołu, omijając dania, talerze, dłonie, zatrzymujemy się wreszcie na ostatnich rękach, trochę drżących. Franz siedzi na końcu stołu, ociera usta chusteczką i wstaje zamieniając się w psa. Pies zeskakuje na podłogę, wolno przewraca się krzesło.

Noc. W mrocznym pokoju łóżko w ostrej perspektywie. Pościel zsunęła się na podłogę. Twarz K. widziana z profilu unosi się, bo płynie do niej w ciszy sznur białych kuleczek, idąc wstecz przesuwamy się wzdłuż nagiego, chudego ciała chłopca, przystając na widok sterczącego penisa, który produkuje kuleczki. Potem prześlizgujemy się dalej, aż do nieruchomych stóp.

Sen. Lipiec 1910. Plac w Pradze, na który pada śnieg. Narożna kamienica w Berlinie. Klatka schodowa. Dwóch mężczyzn pod drzwiami wpatruje się w drobno zapisany papier. Jeden się uśmiecha, drugi jest zdziwiony, zlękniony.

13 sierpnia. Ulica Nowego Jorku. Na szczycie wieżowca zapala się światło, panorama Manhattanu. Ten widok zawęża się do rozmiarów okna. Prostuje się pochylony K. Patrzy w okno. Widok i okno znikają, pojawia się poręcz schodów i zarys drzwi. U góry świeci słaba żarówka. K. ujmuje klamkę i znika. Pojawia się odchylając kotarę we wnętrzu mieszkania. Zza głowy K. widzimy drzwi do pokoju, skąd rozchodzi się światło i przytłumione odgłosy rozmowy. K. rusza w tym kierunku. Przechodzi za plecami siedzących przy stole kobiet i mężczyzn. Siadając znika na moment. Jego palce obejmują leżącą przy talerzu małą białą kulkę. Oczy patrzą wprost. Czyjaś dłoń przekazuje innej dłoni białą kartkę, zasłaniając twarz kobiety vis-à-vis K. Usta jej uśmiechają się. Dziwnie odstają paznokcie dłoni kobiety. Nadgarstek K. też zachowuje się niezgodnie z naturą, pozwalając dłoni na obrót, jakby fiknęła koziołka.

K. siedzi samotnie przy biurku. Jego sylwetka odbija się w lustrze szafy. K. przypatruje się własnej twarzy, jakby z niedowierzaniem dotyka palcami ust i policzka. Nagle jego wzrok pada na okno, za którym pojawiają się monstrualne twarze ojca i matki, znikają jak scena na ekranie, teraz olbrzymia dłoń wysuwa z kieszeni białą kartkę, a paluch wskazuje kierunek, wyłania się most, znika ściana i K. jest na moście i widzi, jak czarny pies jednym susem przesadza barierkę, rzucając się w wodę.

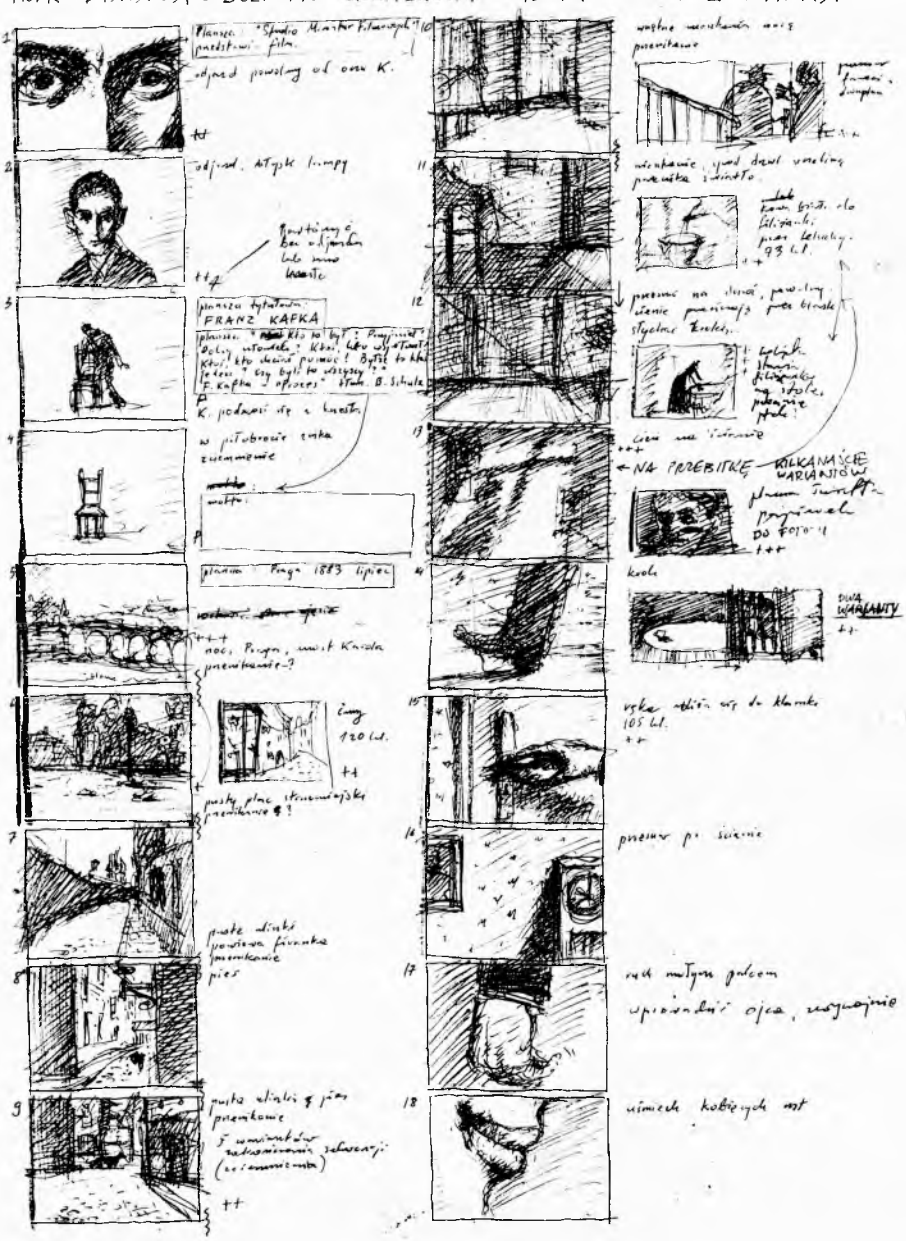
Sierpień. Dom narożny ze snu. Klatka schodowa, gdzie stoi dwóch mężczyzn pod drzwiami. Wolna panorama po wnętrzu mieszkania. Fotografia kobiety na ścianie, nieostre liście kwiatu, w głębi okno, lampa na biurku, rozłożone papiery, nerwowa dłoń gładzi palcem blat biurka. Pukanie. Dłoń kurczy się, podrywa się K., powtórzony lustrem. Dochodzi do drzwi, bierze za klamkę i detal jego dłoni usuwa się jako obrazek na ścianie, znów zbliża rękę do klamki, lecz nie dotyka jej nawet, klamka ugina się sama. Dłoń cofa się z lękiem. Drzwi uchylają się. W progu dwóch mężczyzn, jeden sięga do melonika. Oczy K. Widzi gładko rozczesany przedziałek. Dłoń wyciąga z kieszeni kartkę. Zbliża ją do twarzy K. Ten zasłania się ręką i uśmiecha. Panowie stoją nad nim z wyciągniętą w dłoni kartką i odchodzą nagle a kartka zawisa w powietrzu, potem wolno opada.

Październik. Latarnia i lejący deszcz. Sen. Aleja drzew na wietrze. Falujące drzewa przy drodze, zbliżenie gałęzi. K. naprzeciw wiejskiej furtki. Za nim gnące się drzewa. W perspektywie drogi mężczyzna i kobieta. Ręka K. bezskutecznie chce otworzyć furtkę.

Grudzień. K. na klatce schodowej, naprzeciw drzwi. Puka. Długa cisza. Puka znów. Pojawia się za jego plecami kobieta. Kładzie mu rękę na ramieniu. Odchodzi. K. idzie za nią. Idą słabo oświetlonym korytarzem, mijają rysunki na ścianach, zatarte napisy. Mrok. Wyłaniają się w identycznej sieni jak ta, z której wyruszyli. Kobieta rozchyla dekolt, rozpina suknię. Wzrok K. podąża w dół. Widać całą jej nagość. Ich ramiona obejmują się. Dłoń dziewczyny odchyla szyldzik w drzwiach, o które się opierają. K. przywiera wzrokiem do szczeliny. Widzi pokój, w którym kilku mężczyzn porusza zapalonymi latarkami. Światło jednej z nich pada na olbrzymiego żuka. Oko K. w szczelinie. Za plecami K. pojawia się dwóch panów w cylindrach. K. podciąga nogi, gdy biorą go pod ramiona. Schodzą ze schodów. Idą uliczkami. Wkraczają na most. Mijają dziewczynę. Zatrzymują się. Dramatyczny gest K. Ktoś przy oknie. Gwiaździste niebo. Nóż wepchnięty w bok.

KONIEC

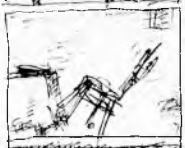
PIOTR DUMAŁA – SCENOPIS OBRAZKOWY FILMU "FRANZ KAFKA"



19
uśmiech mękkich ust
zwiększenie
Rok 1890
20
dotyka kijkiem do kapelusza
i pogłaszcz jego ubranka
21
obok grupa osób,
zwiększenie
22
Rok 1890
23
24
K. 15-letni
25
26
27
28
zatrzymali się
29
dramatyczny gest
30
Franz! - dlaczego
K. odwraca się gwałtownie
od okna i wychodzi z kadru
zwiększenie
31
Rok 1890 ?
32
33
34
35
odejmd do niezbadanych rzeczy.
36
K. widzi niemiecka

37

podnosi się i w półobrocie zwraca się w ~~prawo~~ lewo, jako pies rozkoszuje się pod-łogą
pies – k. dwuły

38 

W zwolnionym ruchu prowadzeni się kucnęli zwierzęcemu

6 czerwca noc

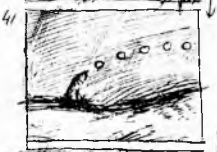
39

z rozpędzenia
Trójka, ~~zsunęła~~ ruszył się pościel lekko do przodu

40

K. podnosi głowę wolno pięną kalecki

↓ przesuw, dźwięk

41 

powieć podnosząc kalecki

↓ przesuw

42

zatrzymany na kpach zwierzęcemu.

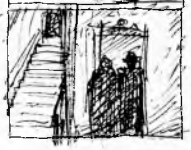
9 lipca 1910. sen

43

Praga.

44

Bolek

45 

na ciemnej klatce schodowej dziwek mężczyzn przed otworami

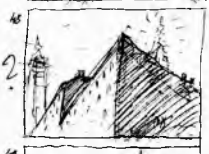
46

wyłania dziwne zwierzęcy pysk (wyłdek na dziwnik)

13 sierpnia 1912

47

Ulica dłowego Yorka nyte pięknego się i miłego powiew, bardzo

48 

wyglądy się inaczej nagle wieczorne

49

pracownia Mazkettum.

50

ten widok zwraca się do zwierzęcia otwiera i stopa się wieczory przestaje się z zwierzęcia K.

dzwo zwierz, pojawia się pręga, lampa, drzwi K. ciągle do klatki i (zwierz)?

52

otwarte kotwy w pokoju wieczorem

53

drzwi do pokoju skąd wychodzi się zwierzę, odtąd rozmowy ruszą wpół

54

przechodzi na plecami śród wyjścia

57 [illegible] na [illegible] [illegible] [illegible]

58 [illegible] [illegible]

59 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

60 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

61 [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]
[illegible]

62 K. [illegible] [illegible]

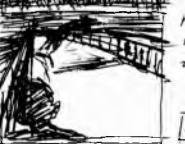
63 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

64 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

65 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

66 [illegible] [illegible] [illegible]

67 [illegible] [illegible] [illegible]



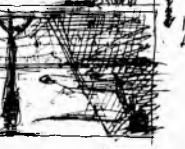
68 K. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] sierpień 1917

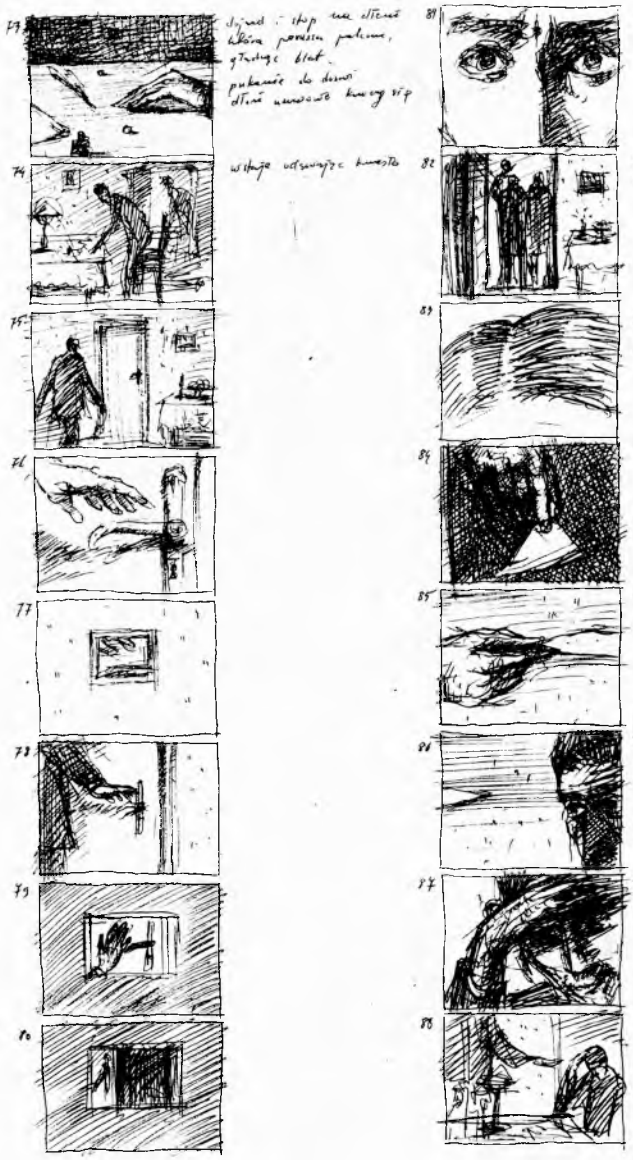
69 [illegible] [illegible] (Berlin)

70 [illegible] [illegible]

71 [illegible] [illegible] [illegible]



72 [illegible] [illegible] [illegible]


73
Dojrzał i stop nie dłoń
kładzie powoli pokonując,
głębiej błot.
pukanie do drzwi
dłoń uwalnia kawałek
74
wstaje odsuwając krzesło
75
76
77
78
79
80
81
oczy K. rozszerzają się.
82
duży pomoc, jedna sięga
do mechanizmu
83
gładko ulizany przedmiot
wolna jeden w bok
uwarunkowane na gruzowy dół
84
dłoń wyjmuje kartkę
85
dłoń podaje kartkę
86
pisarz do głowy K.
87
pisarz cd.
zatrzymany po wyjściu
kartki z kadru na
twarzy K. który zastyga
nie się ręką i nieruchomo
88
mężczyzna stoją bez ruchu
fotografując kartkę przed K.

89

maximum odwraca się i zwraca kostka w powietrze, potem wolno opada zawirowanie na ziemi.

11 przedwiośnie

90

błyskawica nocą i lejący deszcz

sen

91

gnące się drzewa na wietrze

+

92

falujące drzewa

+

93

zbliżenie rozwiewanych gałęzi

++

94

K. na drodze przy płocie za nim chylące się drzewa

95

w perspektywie drogi kobieta i mężczyzna

96

łąka bezskutecznie wstrzymuje obsuwające grudki.

97

grudzień

K. naprawia dach, puka, ciąg, puka

98

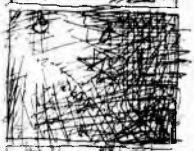
przywiera się za nim kobieta

99

K. odwraca się

100

kobieta odchodzi K. patrzy za nią.

101 

przeciąż mnie, zakute napięty, rysunki punktów świetlne. schody

102

wędrówka w idealnym ciągu jak tu, ciągnąc wyczerpać. obiewiczyna opiera się o drzwi odwracając do K.

103

obiewiczyna rozchyla usta

104

wzrok K. podąża w dół

105

widać usta jej nagłe

106

wraca do domu

107

obejmuje się zniecierpliwie

108

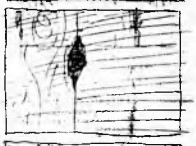
pucnął za drzwi
← kilka odtrąceń wyglądu "judasza"

109

K. przytrzymuje dla

110

panowie pochylają głowy; [illegible] jedna ukłania się na długiego ciągu siedzącego za biurkiem [illegible]

111 

oko K. w szczelinie

112

za K. stoją trzej panowie (stoi panowie dwaj) biorą go pod ramiona

113

K. pokazuje mężczyznom idących się kierują po schodach

114

idą ulicami Pragi

115

idą bulwarem

116

wlewają się na most

117

Ktoś obserwuje z okna jak mężczyźni dziewczynę

118

zabierają się

lub kontrolne

119

dramatyczny gest

120

gwiaździste niebo

121

wspinają się [illegible]

KONIEC | napisy końcowe

Sprawozdanie z międzynarodowej konferencji Gender – Theatre – Cinema

Łódź, 8-11 maja 1999

ELŻBIETA OSTROWSKA

Gdy blisko dwa lata temu zaczynałyśmy wraz z prof. Elżbietą Oleksy (Zakład Amerykanistyki i Mass Mediów Uniwersytetu Łódzkiego) i dr Martą Kowalską (Zakład Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego) przygotowywanie międzynarodowej konferencji Gender – Theatre – Cinema, co i rusz ktoś prosił o wyjaśnienie pierwszego członu jej tytułu. Mimo że studia nad problematyką gender mają już dziś w Polsce swe miejsce zarówno w dydaktyce uniwersyteckiej, jak i piśmiennictwie naukowym, to sam termin wciąż dla wielu osób nie jest jasny. W potocznej opinii jest on najczęściej utożsamiany z feminizmem, redukowanym zresztą często do jego radykalnej i doktrynerskiej opcji ideologicznej. Te rozmaite wątpliwości i nieporozumienia wyrastają zapewne po trosze z trudności znalezienia ekwiwalentu dla tego angielskiego terminu w języku polskim (w języku ang. sex oznacza płeć biologiczną, gender zaś – płeć kulturową). Rozpatrywana jako gender płeć jest konstruktem kulturowym, kształtowanym przez wiele rozmaitych dyskursów, które – jak wiadomo – wytwarzają Foucaultowską wiedzę-władzę. Dlatego też mówi się o represywnym oddziaływaniu na jednostkę zakorzenionych w zbiorowej świadomości obrazów „kobiecości" i „męskości". Bez wątpienia sztuka, a zatem także film i teatr, współcześnie zaś rozległe obszary kultury masowej, nadają tym obrazom status symbolicznych ikon, które bezwiednie transplantujemy w tkankę realnej rzeczywistości, próbując bądź sprostać wymogom mitu „prawdziwej kobiecości" lub „prawdziwej męskości", bądź też je odrzucić.

We współczesnych studiach nad problematyką gender bardzo wyraźnie podkreśla się także konieczność przezwyciężenia esencjalizmu i uniwersalizmu feminizmu lat 70. (w badaniach nad filmem kanonicznym przykładem uniwersalistycznego podejścia jest tekst Laury Mulvey o „przyjemności wzrokowej", który od ponad dwudziestu lat jest nieodmiennie przedmiotem rozmaitych dyskusji i ataków, zwłaszcza feministek kwestionujących teorię psychoanalityczno-semiotyczną – echa tych sporów dało się słyszeć także w niektórych wystąpieniach i dyskusjach w trakcie łódzkiej konferencji). Fraza: nie można dzisiaj analizować problemu płci, bez uwzględnienia takich czynników, jak rasa, klasa, narodowość, etniczność, jest po wielekroć powtarzana we wszystkich prawie wystąpieniach i dyskusjach akademickich. Znaczenie kulturowych, społecznych, politycznych kontekstów kształtujących zbiorowe wyobrażenia płci jest sprawą, która zajmuje w coraz większym stopniu uwagę naukowców. Coraz częściej też podejmuje się problem adekwatności narzędzi badawczych wypracowanych przez „zachodnie" gender studies do analizy dyskursów rozwijających się na innych obszarach polityczno-kulturowych.

Łódzka konferencja Gender – Theater – Cinema w zamierzeniu organizatorek miała stworzyć płaszczyznę dyskusji problematyki gender z różnych perspektyw politycznych, kulturowych, a także badawczych. W dyskusji wzięło udział kilkudziesięciu naukowców reprezentujących środowiska akademickie z całego niemal świata (m.in.

Rosji, Ukrainy, Litwy, Węgier, Chorwacji, Grecji, Niemiec, Australii, Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Francji). Polskę reprezentowali przedstawiciele Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Warszawskiego oraz Uniwersytetu Łódzkiego. Obrady odbywały się w dwóch sekcjach: teatralnej i filmowej. Referaty zaprezentowane w tej drugiej koncentrowały się wokół kilku wątków tematyczno-problemowych.

Pierwszy krąg podejmowanych zagadnień dotyczył problemu reprezentacji płci w kinie. Ewa Mazierska-Kerr poddała analizie kobiece bohaterki w filmach kanadyjskiego reżysera, Atoma Egoyana. Dowodziła ona, iż kobiety u Egoyana są w stanie skuteczniej niż mężczyźni kontrolować swe życie, stawiać opór tym formom współczesnego świata późnego kapitalizmu, które represjonują indywidualną wolność człowieka. I choć buntownicze bohaterki nie zostają w tych filmach wpisane w strukturę fabularną z happy endem, to jednak powtarzalność tego motywu wystarcza, by uznać go za ważny trop interpretacyjny.

Filmowe przejawy kobiecego buntu były również tematem wystąpienia Małgorzaty Radkiewicz poświęconego twórczości Jane Campion, Sally Potter i Ulrike Ottinger. Wskazywała ona, że reżyserki te konsekwentnie odrzucają w swoich filmach lub parodiują konwencje tradycyjnego kina, w którym kobieta istnieje jedynie jako „obiekt męskiego spojrzenia". Ich kino to poszukiwanie nowego sposobu konstruowania „wizualnej przyjemności", dostępnej nie tylko mężczyznom, a schematów i konwencji kina hollywoodzkiego używają dla swych własnych, często przewrotnych, celów. Eksperymentują nie tylko z konwencjami gatunkowymi klasycznego kina, ale także z elementami stylistycznymi, i konstruują świat przepełniony fantazją, o wielu poziomach znaczeń.

Zagadnienia reprezentacji gender we współczesnej kulturze audiowizualnej podjął w swym wystąpieniu John Leo, który mówił o wizerunkach gejów w amerykańskiej telewizji lat 80. i 90. (wpisując je w rozległy kontekst współczesnej rozrywki i rządzących nią mechanizmów rynkowych), oraz Andrzej Pitrus, który zastosował feministyczne podejście do analizy reklamy, wskazując, iż jej najważniejsze i najpowszechniejsze techniki są ufundowane na stereotypach płciowych i strukturach narracyjnych łatwych do zaakceptowania przez kobiety.

Druga grupa zagadnień dyskutowanych w trakcie konferencji dotyczyła problemów gatunku filmowego. Agnieszka Izdebska analizowała gotyckie inspiracje konstrukcji bohaterek kobiecych w horrorze i thrillerze, podkreślając znaczącą ewolucję, jakiej podlegały one w historii kina. Zagubiona niegdyś w przestrzeni labiryntu heroina filmowa (jak Hitchcockowska Rebeka) dzisiaj pojawia się na ekranie coraz częściej jako „wojownik", próbując przezwyciężyć sytuację fizycznego i psychicznego osaczenia (*Obcy – ósmy pasażer Nostromo* Ridleya Scotta).

Współczesne kino science fiction stało się przedmiotem uwagi Jarosława Wojcieszka i Jamesa Deutscha. O ile jednak pierwszy z nich wskazywał na dokonywane redefinicje „męskości" i „kobiecości", o tyle drugi demaskował konserwatyzm w tym względzie, a nawet wręcz reakcyjność. Świat, który ostatecznie udaje się ocalić w apokaliptycznych wizjach końca cywilizacji zrealizowanych w Hollywood u schyłku lat 90.(np. *Armageddon*, *Dzień niepodległości*), jest niewątpliwie tradycyjnym „męskim" światem – dowodził Deutsch. Nawet jeśli na początku opowiadania filmowego pozwala się kobietom pełnić eksponowane i odpowiedzialne role, to gdy tylko przyszłość świata i cywilizacji ludzkiej znajdzie się w zagrożeniu, muszą one na powrót zająć dobrze znane, tradycyjne pozycje – jak zwykle bezsilne muszą czekać na heroicznego wybawcę, który ocali je wraz z całą resztą świata od zguby. Wykorzystywane w tych filmach powtarzalne schematy fabularne i rozwiązania wizualne podają w wątpliwość, zdaniem Deutscha, powszechne dzisiaj przeświadczenia co do pozycji kobiety we współczesnym świecie. Nawet jeśli kobietom zostały przyznane pewne prawa na gruncie politycznym i ekonomicznym, to ich obrazy i reprezentacje we współczesnym kinie popularnym temu przeczą, tworząc niejednokrotnie reakcyjny, skrajnie antyfeministyczny przekaz.

Interesującym kontrapunktem dla wątku hollywoodzkiego była grupa referatów, których autorzy podjęli problem filmowych reprezentacji płci w kinematografiach narodowych. Ekaterina Shapinskaya analizowała wizerunki płci konstruowane w filmie sowieckim lat 40. i 50., wskazując na ich silne wpisanie, wraz z reprezentacjami estetycznymi, w ideologiczny kontekst społeczeństwa totalitarnego. Podkreślała ona także ich zbieżność z bardziej tradycyjnymi wzorami męskich i kobiecych ról społecznych oraz przedstawieniowymi schematami estetycznymi, co zapewne wyjaśnia fenomen powtórnej popularności tych filmów w post-sowieckiej Rosji.

Polskie ikony „kobiecości" i „męskości" były rozważane w trzech referatach. Iwona Kurz podjęła interesującą próbę analizy mitu kobiecości ucieleśnionego przez Kalinę Jędrusik w kontekście realiów polityczno-obyczajowych Polski lat 60. Aktorka ta, konkretnie zaś kreowana przez nią postać Lucy Zuckerowej w filmie Andrzeja Wajdy *Ziemia obiecana*, była także przedmiotem uwagi w wystąpieniu niżej podpisanej, poświęconego obrazom Żydówek w kinie polskim. I wreszcie Mike Stevenson zajął się konstrukcją męskości wpisanej w postać głównego bohatera *Psów* Władysława Pasikowskiego, odnosząc ją do tradycyjnych wyobrażeń w kulturze polskiej, zwłaszcza w kinie. Argumentował, iż Franz Maurer stanowi kontynuację aż nadto dobrze znanego u nas typu bohatera, którego cechuje zarówno przekonanie o konieczności podejmowania pewnych zadań, do których obliguje historia, jak i pewność, że działania te muszą zakończyć się klęską. Film Pasikowskiego jest w oczach brytyjskiego filmoznawcy symptomatycznym obrazem szeregu kryzysów – poczynając od politycznego, na osobistym kończąc – reprezentujących zmagania o nową tożsamość, tak indywidualną, jak i zbiorową, w Polsce po roku 1989.

W konteksty polityczne Wielkiej Brytanii z epoki tchatcheryzmu wpisał swe refleksje na temat przenikania się i wzajemnych zależności różnic seksualnych, rasowych i klasowych László Sári, który przedstawił analizę filmu Stephena Frearsa *Moja piękna pralnia*. Niezwykle interesującą propozycję wykorzystania historycznych kontekstów kulturowych w analizie współczesnego kina brytyjskiego zaprezentowała Alison Butler. Przedstawiła ona analizę filmu *Naga dusza* (1997) Carine Adler jako próbę połączenia dwóch odmiennych – jeśli nie wykluczających się wzajemnie – nurtów we współczesnej kulturze brytyjskiej, a mianowicie realizmu brytyjskiego kina i antyrealizmu brytyjskiego feminizmu. *Naga dusza* – argumentowała Butler – jest próbą przetworzenia dialektycznych relacji: realizm – antyrealizm oraz realizm – fantazja, przez podporządkowanie jej nowemu imperatywowi: kobiecej subiektywności, w której zawierają się obydwa człony tej opozycji.

Następny zakres tematyczno-problemowy konferencyjnych wystąpień i dyskusji wyznaczył ten krąg feministycznej teorii kina, który koncentruje się wokół koncepcji dotyczących „spojrzenia", podmiotowej pozycji wypowiedzeniowej tekstu filmowego oraz kwestii odbioru. Elżbieta Oleksy zastosowała tę perspektywę badawczą do analizy kina polskiego w aspekcie zarówno wewnątrz- jak i zewnątrztekstowym. Poddała bowiem, z jednej strony, analizie obecność „spojrzenia kwestionującego" i „spojrzenia opozycyjnego" w strukturze świata przedstawionego wybranych filmów (*Człowiek z marmuru* A. Wajdy i *Bez miłości* B .Sass), z drugiej zaś wskazała na możliwość wykorzystania ich w krytycznej lekturze tekstu filmowego. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku dochodzi do zburzenia zakorzenionych w kulturze polskiej stereotypowych obrazów kobiecości. Almira Ousmanowa podjęła natomiast próbę krytycznej rewizji klasycznych pojęć psychoanalitycznie zorientowanej feministycznej teorii filmu przez ich odniesienie do praktyki przedstawieniowej klasycznego kina sowieckiego i postsowieckiego. Wreszcie Tanja Visosevic w swym prowokacyjnym wystąpieniu dokonała niemalże ekshibicjonistycznej wiwisekcji pozycji odbiorczej wyznaczanej kobiecemu widzowi w filmie Davida Lyncha *Zagubiona autostrada*, a Winfried Pauleit zaproponował kolejną już rewizję koncepcji Laury Mulvey.

Ostatni krąg zagadnień podejmowanych w trakcie konferencji wyznaczył wpływ przemian zachodzących w kulturze współczesnej na kategorię gender. Jednoznaczna

opozycja męskie–kobiece, ustanawiająca jeden z podstawowych porządków w cywilizacji i kulturze, staje się dzisiaj coraz mniej jednoznaczna i oczywista. A dzieje się tak nie tylko za sprawą dokonującej się wciąż redefinicji kobiecych i męskich ról w społeczeństwie, ale także za sprawą zanikania lub zacierania „różnicy seksualnej". O przemianach, jakim podlega kategoria tożsamości w kulturze postmodernistycznej, mówili Zbyszko Melosik oraz Krzysztof Loska, który przedstawił wizję produkowanego przez nowe technologie „elektronicznego ciała" – fragmentarycznego, zdekomponowanego, niedokończonego, a zatem sytuującego się poza binarnym podziałem wyznaczanym przez „różnicę seksualną".

Doświadczenie wykroczenia poza przypisaną nam płeć staje się dzisiaj dostępne dla każdego, jeśli tylko zdecyduje się na uczestnictwo w grze komputerowej, w której każdy uczestnik konstruuje swą tożsamość, także płciową – tę ponętną zapewne dla wielu wizję zaprezentował Piotr Sitarski.

Kryzys pojęcia „różnicy seksualnej" ujawnia się także wyraźnie w praktykach przedstawieniowych współczesnego kina, o czym świadczą pojawiające się w nim coraz częściej motywy transseksualizmu i transwestytyzmu (temat referatu Iwony Kolasińskiej), androgyne (odnaleziony przez Denisa Peričića w postaci Batmana), a także filmy, w których prezentowane jest odwrócenie ról tradycyjnie przypisanych płciom (filmowe bohaterki kobiece w „niekobiecych" rolach były przedmiotem uwagi Agnieszki Borkowskiej).

Być może, właśnie ów kryzys kategorii tożsamości płciowej, obserwowany przez wszystkich we współczesnej rzeczywistości, znajdujący odbicie w praktykach przedstawieniowych, skłania czy też wręcz wymusza dyskusję na ten temat. Jej rozległość wyznacza zakres podejmowanych w trakcie łódzkiej konferencji tematów i problemów oraz wielorakość zaprezentowanych tam stanowisk i perspektyw badawczych.

ELŻBIETA OSTROWSKA

Ameryka zrobiona z kina

MARCIN GIŻYCKI

Francję poznaje się przez malarstwo: gotyckie katedry Moneta, bretońskie pejzaże Gaugina, paryskie bulwary Pissarra i Renoira.

Amerykę poznaje się przede wszystkim przez jej kino.

Kiedy po raz pierwszy przyjechałem w 1988 roku do Stanów Zjednoczonych, poczułem, że dobrze już ten kraj znam. Ameryka jest dokładnie taka, jaką pokazują filmy.

Nie da się tego powiedzieć chyba o żadnym innym kraju. Przede wszystkim o żadnym innym kraju nie zrobiono tylu filmów. Statystki co prawda mówią, że bardzo wiele metrów taśmy produkuje się lub produkowało w Egipcie i Indiach, ale kto naprawdę dobrze zna kinematografię egipską albo indyjską? Te kultury znamy przez mity, literaturę, ale nie przez kino. Z Ameryką jest inaczej. Amerykańskie westerny, filmy gangsterskie i komedie muzyczne były częścią nieformalnej, ale obowiązkowej edukacji mojego pokolenia. Tak jak dzisiaj *Gwiezdne wojny* i *Parki jurajskie*.

Nie wiem, jaki obraz Nowego Świata nosi dzisiejsza młodzież. Ja przyjechałem do Ameryki z wizją zabudowanej od krańca do krańca drapaczami chmur wrzecionowatej wyspy, rozległych stepów z dziwnymi czerwonymi górotworami na horyzoncie, szczęśliwych rodzin pielęgnujących dobrze skoszone trawniki przed parterowymi domkami, supermarketów, gigantycznych reklam i neonów, wielkich samochodów i chmar murzyńskich dzieci wysiadujących na stopniach ganków. I wszystko to w Ameryce znalazłem. Jak również dziarskich staruszków w baseballowych czapeczkach i spodniach ogrodniczkach, opalonych facetów w kowbojskich kapeluszach i nabijanych gwoździami butach, a nawet Indian w pióropuszach, tych ostatnich, co prawda, w charakterze atrakcji turystycznej.

Jean Baudrillard napisał, że Ameryka jest jak hologram. W każdym jej odprysku ukryty jest obraz całości [1]. Myśl ta bulwersuje moich amerykańskich studentów. Jak można porównywać – mówią – Florydę, gdzie kwiaty kwitną okrągły rok, z północnym Ohio, gdzie długa zima nie ma końca. Wystarczy zobaczyć *Dziwniej niż w raju* Jima Jarmuscha, żeby przekonać się, jak inaczej te miejsca

wyglądają o tej samej porze roku. Albo co ma wspólnego dzielnica francuska Nowego Orleanu z purytańskimi miasteczkami Nowej Anglii, poza tym, że i jedno, i drugie ma „new" w nazwie? A jednak Baudrillard ma rację.

Z każdego skrawka Ameryki emanuje młodość i nadmiar przestrzeni tego kontynentu. Skala wieżowców w centrach największych miast, oddalenie od siebie jednorodzinnych domków w podmiejskich dzielnicach, niebo nad bezkresnymi równinami, na którym rozgrywają się *tysiące spektakli* (Baudrillard) – to wszystko nie pozostawia cienia wątpliwości, że mamy do czynienia z krajem, który jest projektem niedawno rozpoczętym, który już wydarł naturze wiele, ale jeszcze nie całkiem się z nią ułożył.

Literatura tego kraju jest młoda jak on sam. Jego kino jest natomiast tak stare, jak kinematograf, a nawet starsze, jeśli przyjąć, że Edison był właściwym ojcem kina, a nie Lumière'owie. Film towarzyszył więc w sposób naturalny dużej części dziejów i przemian, jakie się w historii Stanów Zjednoczonych dokonały.

*

W pierwszej połowie dwudziestego wieku – a dokładnie w latach 1896-1946 – film był najpopularniejszym i najbardziej wpływowym medium w kulturze Stanów Zjednoczonych – zaczynał ćwierć wieku temu swoją klasyczną już książkę *Movie-Made America* (*Ameryka zrobiona z kina*) Robert Sklar [2]. Oczywiście, można by tu przywołać Arnolda Hausera, a nawet Lenina, na poparcie tezy, że nasze odchodzące stulecie było wiekiem kina, niemniej nigdzie zapewne fakt ten nie jest równie dobrze widoczny jak w Ameryce. Nigdzie nie wzniesiono kinu tak wspaniałych, ociekających złotem katedr jak tutaj. Żaden inny kraj nie może się też pochwalić statystyką mówiącą, że trzy czwarte ogólnej liczby „potencjalnych widzów" przynajmniej raz na tydzień udawało się do tychże świątyń, by uczestniczyć w nabożeństwie projekcji filmowej [3]. Nigdzie wreszcie nie powstała równie wielka „fabryka snów" jak w Hollywood.

Otwarta w kwietniu w nowojorskim Whitney Museum pierwsza część ogromnej wystawy *The American Century – Art and Culture* (część obejmująca właśnie lata 1900-1950) podkreśla tę szczególną rolę filmu w kulturze amerykańskiej. Założeniem organizatorów było ukazanie dwudziestowiecznej kultury amerykańskiej niejako w przekroju pionowym, wszystkich jej warstw jednocześnie.

Historia sztuki amerykańskiej w pierwszej połowie tego wieku – stwierdza we wstępie do katalogu wystawy dyrektor Whitney Museum Maxwell Anderson – *jest częściowo historią upadania granic między sztuką wysoką i tym wszystkim, co kotłowało się pod nią. Narodziny masowej, nastawionej na szybkie działanie reklamy, wizualna kakofonia słupów telefonicznych, znaki uliczne, wysokie budynki i dymiące spalinami autobusy – to wszystko współtworzyło nowy język artystyczny, niezbyt zrozumiały dla tych, którzy postawili na zachowanie Starego Świata. Nowy dynamizm filmu, świeże rytmy i synkopy jazzu, antywiktoriańskie style w meblarstwie i rzemiośle były dobrze wykalkulowanymi środkami odchodzenia od względnej statyczności poprzednich pokoleń. Chcąc ukazać prawdziwie pełny obraz twórczych działań epoki, wystawa „American Century" przedstawia przykłady i analizy dokonań we wszelakich sztukach, wysokich i niskich, wizualnych, jak również w literaturze i muzyce* [4].

Jak się udało to w praktyce? Przede wszystkim ekspozycję podzielono według klucza zarówno historycznego, jak i tematycznego. Duże działy – *Ameryka w epoce wiary w siebie 1900-1919*, *Ameryka epoki jazzu 1920-1929*, *Ameryka w kryzysie 1930-1939*, *Ameryka czasu wojny 1940-1945* i *Ameryka powojenna 1945-1950* – uszeregowano chronologicznie, przydzielając każdemu jedno piętro muzeum. W ramach tychże działów urządzono sale tematyczne nawiązujące do różnych aspektów życia (między innymi: *Imigracja i nowe grupy społeczne*, *Miasto*, *Kultura konsumpcyjna*, *Protesty społeczne*, *Życie codzienne*) sąsiadujące z salami opatrzonymi hasłami odnoszącymi się już ściśle do zagadnień artystycznych, jak *Wzornictwo opływowe*, *Architektura i geometria*, *Abstrakcja*, *Utopijna geometria*, *Malarstwo gestu i abstrakcja chromatyczna* itd. Tematy „nieartystyczne" (polityczne, społeczne, ekonomiczne) zaprezentowano oczywiście także przez ich przedstawienie w sztukach. W kilku miejscach wyodrębniono ciche zakątki ze stanowiskami do słuchania muzyki. W ścianach niemal wszystkich pomieszczeń wbudowano monitory prezentujące fragmenty filmów korespondujące z otoczeniem. W ciąg wystawy włączono też, w osobnej sali projekcyjnej, najpełniejszą zapewne retrospektywę amerykańskiego kina, jaką kiedykolwiek zorganizowano. Wreszcie w podziemiu zaprezentowano miniekspozycję plakatu filmowego.

Nie ulega wątpliwości, że kinu przypadła na wystawie *American Century* poczesna rola. Żadna inna dyscyplina – może poza znakomitym zestawem fotografii, pełniących zresztą w salach muzeum Whitney funkcję „tła historycznego", podobnie jak filmy – nie uzyskała tak pełnej reprezentacji. Nie sadzę, żeby było to wyrazem jakiegoś szczególnego „skrzywienia filmowego" organizatorów. Wyszło to raczej naturalnie z założeń ekspozycji. Amerykańskie malarstwo i rzeźba tego okresu nie osiągnęły jeszcze międzynarodowej renomy, z wyjątkiem może ekspresjonizmu abstrakcyjnego po II wojnie światowej, choć i to jest dyskusyjne (o czym za chwilę). Ograniczając projekt wyłącznie do tych dziedzin, nie dałoby się obronić tytułu *Amerykański Wiek*. Z literaturą jest lepiej, ale to materia niezbyt wystawiennicza. Teatr czy musical z konieczności muszą być sprowadzone do postaci dokumentacji, reprodukcji, cienia właściwego zdarzenia, podobnie zresztą jak architektura. Wzornictwo przemysłowe, owszem – wywarło duży wpływ i nadaje się do pokazywania, jego czar przemawia jednak do wybranych.

Co innego film. Z natury ma charakter reprodukcyjny, nie przestaje więc być oryginałem, nawet na ekranie telewizora. Jest medium niezwykle giętkim, może służyć jako dokument epoki, element scenografii, bądź reprezentować sam siebie. Wreszcie odegrał społeczną rolę nieporównywalną z wymienionymi przed chwila dziedzinami sztuki. Stał się najbardziej spektakularnym eksportowym produktem kultury amerykańskiej. Nadaje się też wspaniale do celów ekspozycyjnych, bowiem jak w czasach swojego niemowlęctwa, tak i dziś hipnotyzuje ruchem, *widzialnością obcowania człowieka z materią*.

Film wkomponował się więc znakomicie w wystawę. Gdy na przykład chodzi o ukazanie wpływu standaryzacji na życie zwykłych obywateli, nic nie czyni tego lepiej niż końcowy fragment *Tłumu* Kinga Vidora. Kamera przeciska się przez ruchliwe ulice Manhattanu, zatrzymuje się u podstawy jednego z wielu podobnych biurowców, wędruje w górę niezliczoną ilość pięter, by wyłuskać z dziesiątek identycznych okien jedno, wejść przez nie do ogromnej hali wypeł-

nionej po horyzont równymi rzędami biurek, nad którymi pochylają się jednakowo ubrani urzędnicy, i wreszcie wyłowić wśród nich bohatera opowieści. Albo, czy można przekonać lepiej o kunszcie amerykańskich tancerzy i choreografów niż odwołując się do filmowej klasyki: *Panów w cylindrach* Marka Sandricha z Fredem Astair'em i Ginger Rogers lub *Poszukiwaczek złota* (wersja z 1933 r.) Mervyna LeRoya z niebywałymi wizyjnymi sekwencjami tanecznymi opracowanymi przez Busby'ego Berkeleya? Czy dałoby się znaleźć bardziej przekonujący przykład fascynacji wczesnych lat dwudziestych egzotycznymi kulturami niż *Szejk* George'a Melforda z Rudolfem Valentino czy *Złodziej z Bagdadu* Raoula Walsha z Douglasem Fairbanksem?

Filmy na monitorach nie zostały zresztą sprowadzone wyłącznie do roli ilustracji zjawisk pozafilmowych. Niektórym nadano rangę pełnoprawnych eksponatów, jak bardzo pięknym, abstrakcyjnym filmom Dwinella Granta prezentowanym obok mobili Alexandra Caldera. Godne uwagi jest zresztą to, że nie zapomniano o kinie dokumentalnym, animowanym i eksperymentalnym. W retrospektywnym programie filmowym nie zabrakło dzieł Jaya Leydy, Maxa i Dave'a Fleischerów, Hansa Richtera, Mai Deren, Sidneya Petersona czy Gregory'ego Markopoulosa. Przypomina się jubileuszowa wystawa polskiej kinematografii w Zachęcie, na której animacja i dokument (nie mówiąc już o eksperymencie, na przykład spod znaku Warsztatu Formy Filmowej) były niemal zupełnie nieobecne.

Kino więc w *Amerykańskim Wieku* nie wymaga obrony. Gorzej jest z samą wystawą. Krytyka nie zostawiła na niej suchej nitki. Michael Kimmerman w „New York Timesie" napisał, że jej tytuł jest przejawem szowinizmu i arogancji [5]. Jego zdaniem, całkiem słusznym, amerykańska sztuka pierwszej połowy stulecia nie tylko nie odgrywała przewodniej roli na świecie, ale nawet nie cieszyła się szczególnym prestiżem w kraju. Twórczość największych artystów epoki – Georgii O'Keeffe, Edwarda Westona, Thomasa H. Bentona czy Johna Marina – nie wywoływała w swoim czasie większego rezonansu we własnym społeczeństwie, nie mówiąc już o zagranicy. Ekspresjonizm abstrakcyjny przyniósł w tym względzie zmianę, ale jego wpływ zaczął się na dobrą sprawę już po śmierci papieża ruchu Jacksona Pollocka, którego pierwsza europejska retrospektywa odbyła się w 1958 roku i nie spotkała się ze szczególnie porywającym przyjęciem. Dopiero artyści popartu – Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein i Andy Warhol – uzyskali prawdziwą światową sławę, ale nawet oni nie byli specjalnie oryginalni, bo podobne rzeczy można było znaleźć też w tym czasie w na przykład w Anglii. *Jeśli więc wychwalamy Amerykański Wiek w sztuce, to naprawdę myślimy tylko o połowie stulecia* – konkluduje Kimmerman. – *Następnie musimy się zastanowić, co było specyficznie amerykańskiego w sztuce amerykańskiej ostatnich pięćdziesięciu lat, żeby nie pomylić wartości sztuki amerykańskiej z pozycją amerykańskiego dolara. Stwierdzić, że zdominowaliśmy rynek i media po II wojnie światowej, to nie to samo, co powiedzieć, że nasza sztuka czymś się szczególnie wyróżniała i wpłynęła bardziej na powszechne gusta niż sztuka innych narodów* [6]. Mocne słowa. Kimmerman zastrzega się jednak, że opinia ta odnosi się do sztuk plastycznych, a nie jazzu, rocka i hollywoodzkiego kina.

Peter Schjeldahl w „New Yorkerze" z kolei ironizuje na temat pojęcia „amerykańskości": *Zawsze miałem obsesję na temat własnej przynależności narodowej. Nie znaczy to, że rozumiem, co się za tym kryje. Nie ma na świecie bardziej*

abstrakcyjnego w sensie politycznym i duchowym pojęcia, niż „amerykańskość". Przede wszystkim każdy, niezależnie skąd przybywa, może zostać Amerykaninem. Podnieś tylko rękę i jesteś takim samym Amerykaninem, jak Benjamin albo Aretha Franklin [7]. Za największego, najbardziej symptomatycznego artystę na wystawie Schjeldhal uznaje Arshile Gorky'ego, prześladowanego maniami i depresjami ormiańskiego imigranta, który zaszczepił innym abstrakcyjnym ekspresjonistom idee prawdziwie nowoczesnego, światowego malarstwa i powiesił się, zanim jego sztuka spotkała się z szerokim rozpoznaniem. Krytyk „New Yorkera" czyni także uwagę na temat obecności na wystawie kina. Przyznaje, że kiedy po salach pełnych pół-kubistycznych obrazów trafił do pomieszczenia, w którym wyświetlano fragment *Nietolerancji* Davida W. Griffitha ukazujący ogromną pseudobabilońską dekorację, został na chwilę oczarowany. Nie było to winą malarstwa, tylko nieuczciwego, zdaniem krytyka, zestawienia kiczu kultury masowej ze sztuką wymagającą specjalnej troski.

Obdarzam równą uwagą kino i sztuki plastyczne i dlatego może mam ochotę wystąpić jako advocatus diaboli rzeczonej wystawy. Myślę, że wiek XX był mimo wszystko wiekiem Ameryki, czy jak kto woli, pewnego mitu Ameryki. To prawda, malarstwo i rzeźba ze Stanów Zjednoczonych przed I wojną światową nie wywierały wpływu na sztukę w Europie. Ale sama Ameryka odciskała swoje piętno w sposób niezaprzeczalny. Te wszystkie *drapacze chmur*, *słupy telegraficzne*, *jazzowe rytmy* i *dynamiczne filmy*, o których wspomina się w przytoczonym wcześniej cytacie ze wstępu do katalogu, weszły przecież do słownictwa futurystów i konstruktywistów z amerykańskiej rzeczywistości. Były atrybutami nowego, prężnego, zapatrzonego w przyszłość społeczeństwa, które miało być wzorem dla społeczeństw starej Europy. Bez Nowego Jorku nie byłoby *Metropolis* Fritza Langa czy kolaży Kazimierza Podsadeckiego i Janusza Marii Brzeskiego. Bez Ameryki nie byłoby Kafkowskiego Wielkiego Teatru Oklahomy. Bez Griffitha wreszcie nie byłoby zapewne nowoczesnego kina europejskiego.

MARCIN GIŻYCKI

---

[1] J. Baudrillard, *Amérique*, Paris 1986.

[2] R. Sklar, *Movie-Made America*, New York 1975, s. 3.

[3] Tamże, s. 269. Dane te pochodzą z 1946 r. Przez „potencjalną widownię" amerykański przemysł filmowy rozumiał ogólną liczbę ludzi zdolnych do chodzenia do kina. Nie wliczano do niej małych dzieci, staruszków wymagających opieki, pacjentów szpitali i zakładów zamkniętych, więźniów i wszystkich innych, którzy nie mieli dostępu do kin.

[4] M. L. Anderson, *Foreword*, w: B. Haskell, *The American Century. Art & Culture 1900-1950*, katalog wystawy w Whitney Museum of American Arts, New York 1999, s. 8.

[5] M. Kimmerman, *A Century of Art: Just How American Was It?* „The New York Times" 18 VI 1999.

[6] Tamże.

[7] P. Schjeldahl, *American Pie*, „New Yorker", 17 V 1999, s. 94.

NOTY O AUTORACH

SUSAN BUCHAN – pracuje i wykłada na wydziale studiów filmoznawczych na Uniwersytecie w Zurichu. Interesuje się filmem animowanym, filmem eksperymentalnym i twórczością Jamesa Joyce'a. Współorganizuje FANTOCHE (festiwal Filmów Animowanych w Baden).

PIOTR DUMAŁA – twórca filmów animowanych, m.in. *Łagodna* (1985), *Ściany* (1987), *Franz Kafka* (1989-1991). Uczy animacji w Szkole Filmowej w Łodzi.

IZABELA FILIPIAK – pisarka, autorka artykułów, opowiadań i powieści o tematyce feministycznej (*Śmierć i spirala*, 1992; *Absolutna amnezja*, 1995; *Niebieska menażeria*, 1997)

WALDEMAR FRĄC – doktorant na wydziale filmoznawstawa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

MARCIN GIŻYCKI – krytyk i historyk sztuki, autor książek z dziedziny historii filmu i zjawisk współczesnej kultury artystycznej. Wykładowca w Rhode Island School of Design w Stanach Zjednoczonych. Autor książek m.in. *Postmodernizm – kultura wyczerpania*,1988; *Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, 1996).

ALICJA HELMAN – filmoznawca, muzykolog, wykłada na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka licznych książek z dziedziny teorii i historii kina, m.in.: *Dźwięczący ekran* (1968), *Akira Kurosawa* (1970), *Co to jest kino* (1972, 1978), *Film gangsterski* (1990), *Historia semiotyki filmu* t. 1 (1991), *Twórcza zdrada*, Poznań1998.

IWONA KOLASIŃSKA – pracownik naukowy na wydziale filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

NATASZA KORCZAROWSKA – absolwentka filmoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego. Doktorantka w Zakładzie Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego (praca o kinie polskim).

BOŻENA KUDRYCKA – absolwentka Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Laureatka I nagrody za pracę pt. *Motyw śmierci w twórczości Andrzeja Wajdy* w konkursie im. Marii Grabowskiej na najlepszą pracę magisterską. Doktorantka na Uniwersytecie Jagiellońskim.

PIOTR LITKA – doktorant na Wydziale Filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

KRZYSZTOF LOSKA – teoretyk filmu i kultury współczesnej, związany z wydziałem filmoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego

MAGDALENA ŁAPIŃSKA – absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, pedagog, ukończyła Szkołę Nauk Humanistycznych.

BRIAN MCFARLANE – wykładowca literatury i historii filmu w Monash University w Australii, wybitny znawca i miłośnik filmu angielskiego, autor licznych publikacji na ten temat (m.in. *An Autobigraphy of British Cinemal*, 1997)

JULIA MICHAŁOWSKA – studentka filmoznawstwa na filologii polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicz w Poznaniu

PAWEŁ ŁOPATKA – anglista, tłumacz. Stale współpracuje z magazynem „Didaskalia" (teksty o kulturze masowej). Publikował w miesięczniku „Teatr", „Kino", „NaGłos". Współpracował z Radiem Kraków (recenzje filmowe).

ELŻBIETA OSTROWSKA – historyk filmu, pracownik naukowy Uniwersytetu Łódzkiego.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ – związana z wydziałem filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, interesuje się kwestią feminizmu w filmie.

IWONA RENTFLEJSZ – absolwentka anglistyki i Szkoły Nauk Humanistycznych.

GRAŻYNA STACHÓWNA – wykłada na wydziale filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki *Roman Polański i jego filmy*, Łódź 1994.

BRONISŁAWA STOLARSKA – historyk filmu, pracownik naukowy Uniwersytetu Łódzkiego.

JAROSŁAW TWARDOSZ – filmoznawca, doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ELŻBIETA WIĄCEK – doktorantka na wydziale filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

JOANNA WOJNICKA – absolwentka filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktorantka na UJ (praca o twórczości Luchino Visconiego).

FILM W POLSCE '98

Dokumentacja

Opracowała BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

FILMY FABULARNE

Filmy polskie (produkcja 1998)

1. Amok
reż. Natalia Koryncka-Gruz; scen. Natalia Koryncka-Gruz, Robert Brutter; zdj. Zdzisław Najda; muz. Michał Lorenc; mont. Milenia Fiedler; dźw. Katarzyna Dzida; scenogr. Wojtek Badiak; dekor. wnętrz Magdalena Kujszczyk; kost. Wiesława Starska; kier. prod. Dorota Ostrowska-Orlińska; **wyk.**: Mirosław Baka (Max), Rafał Maćkowiak (Maciek), Magdalena Cielecka (Julia), Ewa Gorzelak (Ewa), Krzysztof Majchrzak (Rekin), Łukasz Baka (młody Max), Jerzy Bończak (właściciel strychu), Tomasz Dedek (policjant), Lech Dyblik (Suchy), Jerzy Gudejko (ginekolog), Mariusz Jakus (Bryła), Borys Jaźnicki (student), Przemysław Kaczyński (młody reporter), Marcin Klepacki (Malwa), Cezary Kosiński (psychiatra), Jerzy Łapiński (Pilecki), Dominik Łoś (Karol), Olgierd Łukaszewicz (ojciec Maćka), Cezary Morawski (szef), Andrzej Precigs (Eklund), Małgorzata Pritulak (matka Maxa), Eugeniusz Priwieziencew (ojciec Maxa), Krystyna Rutkowska-Ulewicz (sąsiadka), Robert Więckowski (goryl), Artur Żmijewski (makler), Tomasz Bednarek, Grzegorz Forysiak, Wojciech Kalarus, Tomasz Kalczyński, Paweł Ławrynowicz, Robert Żołędziowski (maklerzy), Juliusz Chrząstowski, Tomasz Jarosz, Mirosław Zbrojewicz (bandziory); prod. Telewizja Polska S.A, Studio Filmowe „Perspektywa", Komitet Kinematografii – Agencja Produkcji Filmowej, Fokus Film Sp. z o.o.; producent wyk. Fokus Film Sp. z o.o; dystryb. Best Film (Warszawa); 100 min.; prem. XXIII FPFF w Gdyni.

2. Billboard
reż. Łukasz Zadrzyński; scen. Janusz Głowacki, Łukasz Zadrzyński; zdj. Łukasz Kośmicki; scenogr. Janusz Sosnowski; dekor. wnętrz Wiesława Chojkowska; kost. Dorota Szumińska; dźw. Paweł Łuczyc-Wychowski, Jacek Kuśmierczyk, Jacek Kufirski, Piotr Kokosiński; mont. Marcin Piątkowski; kier. prod. Katarzyna Krosny, Robert Feluch; **wyk.**: Rafał Maćkowiak (Kuba), Jekaterina Gusjewa – Katia Gouseva (Tania), Paweł Kukiz (Żyła), Andrzej Seweryn (dyrektor), Piotr Fronczewski (Kaleka), Piotr Gąsowski (Duży), Mikołaj Grabowski (inspektor), Elżbieta Jarosik (matka Żyły), Bogusław Linda (Śliski), Justyna Steczkowska (Anita), Janusz Głowacki, Jan Jurewicz, Jarosław Kostrzewa, Henryk Redosz; piosenki: *Do zakochania jeden krok* – muz. Antoni Kopff, słowa – Andrzej Bianusz, wyk. Paweł Kukiz, real. nagrań: Andrzej Smolik; *Haunted when the minutes drag* – wyk. Love and Rockets; *Blue Bird* – wyk. Nick Cave; *Rise* – wyk. Public Image Ltd; *Somebody put something in my drink* – wyk. The Ramones; *Ecstasy* – The Wolfgang Press; *Burning skies* – wyk. Tones On Tail; *We want the airwaves* – wyk. The Ramones; *Sweatbox* – wyk. The Wolfgang Press; *Lions* – wyk. Tones On Tail; producent: Violetta Furmaniuk-Zaorska; prod. VILM Production, TVP S.A., HBO; 100 min., dystryb. Syrena. (w kinach od 20 XI).

3. Demony wojny według Goi
reż., scen. Władysław Pasikowski; zdj. Paweł Edelman; muz. Marcin Pośpieszalski; scenogr. Paweł Mirowski; kost. Maria Kotarska; dźw. Jan Freda, Robert Wiśniewski; mont. Wanda Zeman; char. Iwona Maria Karpińska; pirotechnika i efekty specjalne Sławomir Maślanka przy współp. Jacka Jelińskiego; kier. prod. Wiesław Karpiński; **wyk.**: Bogusław Linda (Keller), Tadeusz Huk (Kusz), Olaf Linde-Lubaszenko (Czacki), Radosław Pazura (Johnny), Zbigniew Zamachowski (Houdini), Artur Żmijewski (Bieniek), Mirosław Baka (Cichy), Szymon Bobrowski (Bor), Andrzej Bryg (Bułgar), Slobodan Custić (Skijo), Denis Delić (Ivanov), Arkadiusz Detmer (żołnierz II), Ewa Drzyzga (dziennikarka), Dariusz Gnatkowski (Czarnobrody), Krzysztof Kiersznowski (Ziarno), Aleksandra Nieśpielak (Nicol), Alija Nikitović (Marija), Tomasz Piątkowski (żołnierz III), Piotr Polk (wartownik), Norbert Rakowski (telegrafista), Christopher Rex – Jarnot (najemnik), Dariusz Siatkowski (pilot), Zbigniew Szczapiński (minister), Tadeusz Szymków (Boruń), Bartłomiej Topa (Max), Maciej Wilewski (strażnik), Zbigniew Zapasiewicz (premier) i inni; producent Włodzimierz Otulak; piosenka *Demony wojny* – muz. i słowa Marek Kościkiewicz, wyk. piosenki Krzysztof Cugowski; *Gdy rozum śpi* – muz. Andrzej Smolik, słowa i wyk. Katarzyna Nosowska; fotosy Andrzej Szarliński; negatyw Kodak Vision; dolby stereo SR; lab. WFDiF w Warszawie; lab. dźw. Łódzkie Centrum Filmowe; prod. Vision Film Production; koprod. Telewizja Polsat S.A., Biuro Komitetu Kinematografii, Agencja Producentów Filmowych, Vision Lab; dystryb. Vision; 95 min.; prem. 20 III.

4. Dom Pirków
reż., scen. na podstawie opowiadania *Dycha z Kopernikiem* Zbigniewa Brzozowskiego. Grażyna Popowicz; zdj. Andrzej J. Jaroszewicz; muz. Jan Wichrowski; scenogr. Barbara Komosińska; char. Grażyna Dwornik; kost. Magdalena Tesławska-Biernacka, Teresa Piwońska; dekor. wnętrz Barbara

Drozdowska; animacja Paweł Nurkowski: dźw. Zbigniew Mędlewski; mont. Krzysztof Osiecki; kier. prod. Andrzej Stachecki; **wyk.**: Mariusz Bielecki (Pirunio), Jarosław Ciaś (Pirek), Piotr Gąsowski (dyrektor), Andrzej Grabowski (palacz), Konrad Imiela (czarownik), Kinga Preis (matka Pirków), Alicja Saj (wychowawczyni), Bogna Stencel (sekretarka), Tadeusz Szymków (wychowawca), Elżbieta Wróblewska (kucharka), Krzysztof Bauman, Beata Bilska, Janusz Chabior, Irena Dudzińska, Mieczysław Janowski, Marcin Jurantowas, Jacek Krauforstem, Kazimierz Krzaczkowski, Andrzej Mrozek, Anita Podębniak, Grzegorz Szmyt, Krystyna Ulewicz, Halina Wyrodek, Maciej Wyrzykowski. Role dziecięce: Roman Czajka, Andrzej Dzierżanowski, Jakub Stachecki, Agnieszka Kaim, Piotr Malicki, Maciej Skórski, Kajetan Statkiewicz, Alfred Wagner, Piotr Wilczyński, Piotr Wodnik, Dominik Żemajtis, Krzysztof Żochowski; II reż. Jerzy Owczaczyk, Zbigniew Maćków; kier. planu Wiesław Barański; współpr. prod. Mariola Tymoszów, Agnieszka Licnerska, Agnieszka Stanek, Mariusz Bińkowski, Janusz Sybistowicz; współpr. operatorska Stefan Kurzyp, Stanisław Kolenda, Wiesław Wojtasik; współpr. scenogr. Zofia Dudkiewicz, Krzysztof Gajewski, Wiesław Walendziak, Marek Trzeciak; współpr. mont. Ewa Szulc; fotosy Stefan Kurzyp; prod. TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; prod. Vacek-film; 40 min., prem. XXIII FPFF w Gdyni.

5. Drugi brzeg
reż., scen. na podst. pomysłu Marcina Krzyżanowskiego Magdalena Łazarkiewicz; zdj. Adam Sikora; muz. Marcin Krzyżanowski; scenogr. Anna Paciorek-Grabowska; kost. Dorota Roqueplo; dźw. Marian Szyszkiewicz; mont. Daniel Sokołowski; kier. prod. Anna Huelle; **wyk.:** Dominika Ostałowska (Henrietta), Jerzy Łazewski (Heinrich von Kleist), Maciej Kozłowski, Dorota Kolak, Grzegorz Jurkiewicz, Igor Michalski, Joanna Kreft-Baka; prod. TVP S.A. Oddział w Gdańsku dla Programu II TVP; prod. Joanna Cichocka-Gula; dystryb. Telewizyjna Agencja Gospodarcza; 53 min.; prem. XXIII FPFF w Gdyni.

6. Historia kina w Popielawach
reż., scen. Jan Jakub Kolski; zdj. Krzysztof Ptak; muz. Zygmunt Konieczny; scenog. Wojciech Saloni-Marczewski; kost. Małgorzata Zacharska; dekor. wnętrz Michał Hrisulidis; dźw. Andrzej Żabicki; mont. Ewa Pakulska; kier. prod. Piotr Śnieg; **wyk.:** Krzysztof Majchrzak (Józef Andryszek Piąty), Bartosz Opania (Józef Andryszek Pierwszy), Grażyna Błęcka-Kolska (Chanutka), Michał Jasiński (Szustek Andryszek), Tomasz Krysiak (Staszek Szewczyk), Franciszek Pieczka (wujo Janek), Mariusz Saniternik (Kulawik), Izabella Bukowska (Jagoda), Joanna Pierzak (Chanutka Pierwsza), Maria Gładkowska (dziedziczka Biernawska), Jan Nowicki (dziedzic Biernawski); producent: Kazimierz Rozwałka; prod.: Telewizja Polska S.A., Komitet Kinematografii – Agencja Produkcji Filmowej, Canal+, PIF Silesia-Film (Katowice), Łódzkie Centrum Filmowe; Figaro Film Productions; dystryb. PIF Silesia Film (Katowice), PIF „Max – Film", PIF „Film – Art", 100 min., prem. 27 XI.

7. Liceum Czarnej Magii
reż., scen. na podstawie opowiadań *Dycha z Kopernikiem* Zbigniewa Brzozowskiego Grażyna Popowicz; zdj. Andrzej J. Jaroszewicz; muz. Jan Wichrowski; scenogr. Barbara Komosińska; dekor. wnętrz Barbara Drozdowska; kost. Magdalena Tesławska-Biernawska, Teresa Piwońska; dźw. Zbigniew Mędlewski; mont. Krzysztof Osiecki;char. Grażyna Dwornik; kier. prod. Andrzej Stachecki; **wyk.:** Piotr Gąsowski (dyrektor), Bogna Stencel (sekretarka), Tadeusz Szymków (wychowawca), Alicja Saj (wychowawczyni), Maciej Kozłowski (dyrektor Puto), Agnieszka Matysiak (żona dyrektora), Elżbieta Wróblewska (kucharka), Antoni Morawski (Diablik), Roman Czajka (Wituś) oraz Elwira Błach, Artur Bojara, Zbigniew Gębka, Katarzyna Głąb, Elżbieta Golińska, Jacek Grondowy, Czesław Gruszecki, Małgorzata Kałuzińska, Sebastian Konieczka, Gabriela Kotłubaj, Eugeniusz Kujawski, Marcin Morgiel, Henryk Niebudek, Mirosław Orzechowski, Bogusław Pawlikowski, Roman Słota, Ryszard Smoczkiewicz, Tadeusz Targoński, Tomasz Targoński, Zbigniew Zalewski, Norbert Zieliński, Grzegorz Żelazko. Role dziecięce: Magdalena Jaroszewicz, Jakub Stachecki, Agnieszka Kaim, Piotr Malicki, Ewa Nassim, Bartosz Przybyłowicz, Kamila Rojek, Sławomir Sitarz, Maciej Skórski, Kajetan Statkiewicz, Urszula Stypułkowska, Alfred Wagner, Piotr Wilczyński, Piotr Wodnik, Dominik Żemajtis, Krzysztof Żochowski; II reż. Jerzy Owczaczyk, Zbigniew Maćków; kierownik planu Wiesław Barański; współpr. prod. Mariola Tymoszów, Agnieszka Licnerska, Agnieszka Stanek, Mariusz Bińkowski, Janusz Sybistowicz; współpr. operatorska: Stefan Kurzyp, Stanisław Kolenda, Wiesław Wojtasik; współpr. scenogr.: Zofia Dudkiewicz, Krzysztof Gajewski, Wiesław Walendziak, Marek Trzeciak; współpr. mont. Ewa Szulc; fotosy Stefan Kurzyp; prod. Telewizja Polska – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, prod. wyk. Vacek-Film; Betacam, 40 min.

8. Małżowina
reż., scen. Wojciech Smarzowski; zdj. Andrzej Szulkowski; muz. Tomasz Wojciechowski scenogr. Monika Uszyńska; kost. Agnieszka Kaczyńska; dźw. Andrzej Stryczek; mont. Grażyna Gradoń; char. Beata Gronek; kier. prod. Ewa Jastrzębska, Leszek Pieszko; **wyk.:** Marcin Świetlicki (M.), Maciej Maleńczuk (Nowy), Elżbieta Jarosik (sąsiadka), Marian Dziędziel, Krystyna Rutkowska-Ulewicz (stara kobieta), Mirosław Zbrojewicz, Muniek Staszczyk (kolega M.), Arkadiusz Jakubik, Ewa Ryciak, Edyta Łukaszewska, Robert Gonera, Michał Rasimow, Eliza Ryciak, Jarosław Woźniak; fotosy Hanna Prus; piosenki: *O głowie* – tekst Lech Janerka, muz. K. Pociecha; *Śpij aniele mój – tekst i muz. L. Janerka,* K. Pociecha, M. Puchała; *Jezu jak się cieszę* – tekst i muz. L. Janerka, wyk. Klaus Mittwoch; producenci Dariusz Jabłoński, Paweł Konic; prod. Apple Film Production; koprod. Teatr Telewizji TVP S.A. – redakcja Renata Czarnkowska-Listoś, Komitet Kinematografii – APF; 65 min., prem. 14. Warszawski Festiwal Filmowy (X).

9. Nic
reż., scen. zainspirowany reportażem z „Gazety Wyborczej" (95) Dorota Kędzierzawska; zdj. (po raz pierwszy w Polsce zastosowana specjalna obróbka materiału – bleach-by pass) Arthur Reinhart; muz. Michał Lorenc; scenogr. i dekor. wnętrz Magdalena Kujszczyk; kost. Magdalena Biedrzycka; mont. Dorota Kędzierzawska, Arthur Reinhart; dźw. Barbara Domaradzka; char. Jolanta Pruszyńska; kier. prod. Andrzej Połeć; **wyk.:** Anita Kuskowska-Borkowska – solistka Baletu Teatru Narodowego w Warszawie, debiut ekranowy (Hela), Janusz Panasewicz – solista zespołu Lady Punk, debiut ekranowy (Antoni), Danuta Szaflarska (Jędza), Inga Zawadzka –

6 lat, po raz pierwszy przed kamerą (Mania), Adaś Popielarski-Pospieszalski – 3 lata, po raz pierwszy przed kamerą (Kotuś), Dawid Łepkowski – 1 rok, po raz pierwszy przed kamerą (Maleństwo), Viola Arlak – aktorka Państwowego Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, debiut ekranowy (sąsiadeczka), Henryk Wieczorek – debiut ekranowy (dróżnik), Halina Gryglaszewska (siostra dróżnika), Józef Para (ksiądz), Józef Fryźlewicz (pan doktor), Joanna Kurowska (pani doktor), Krzysztof Kiersznowski (lombardzista), Cezary Kosiński (lekarz), Zenona Berezowska (kasjerka), Bronisław Placek (policjant), Sylwia Olszewska (dziewczyna), Bartłomiej Kulina (chłopak); prod. Telewizja Polska S.A., Komitet Kinematografii – APF, Łódzkie Centrum Filmowe, KID FILM; dystryb. Gutek Film, 77 min., (w kinach od 9 X)

10. Poniedziałek
reż., zdj. Witold Adamek; scen. Przemysław Wojcieszek (opracowanie Witold Adamek); scenogr. i dekor. wnętrz Arkadiusz Kośmider; kost. Natasza Eichelkraut-Galimska; dźw. Jerzy Szawłowski; mont. Milenia Fiedler; **wyk.** muz. Bolec: *Szopka* – muz. i sł. Bolec; *Żeby było miło* – muz. i sł. Bolec; *Poniedziałek* – muz. i sł. Bolec, Radoskór, P.S.F; Tomasz Stańko *Poniedziałek* – muz. Tomasz Stańko; Agressiva 69; *Prayer in the Evening, Tai, She Was Soulless, Devotion, Sucker – muz. i sł. Bogusław Pezda;* Grzegorz Markocki *Serce Jelcyna* – muz. Grzegorz Markocki, sł. Jarek Książek; Corozone *Troops of Tomorrow, The God of...* – muz. i sł. Exploited; Maleo Reagge Rockers: *Feel*; Marcin Marten (Kaliber 44): *Poniedziałek*; Dynamind: *Latino, She's Dancing, Super Hero* – muz. i sł. Dynamind i Przyjaciele; Nagły Atak Spawacza: *Mobilizacja, Lost* Generation; Dezerter: *Moja tradycja* – muz. Roberta Matera; Proletaryat: *Burza* – muz. i sł. Adam „Burza" Burzyński; Acid Drinkers: *Demantia Blund* – muz. Acidoe, sł. Tytus&Lica; kier. prod. Tomasz Orlikowski; **wyk.**: Bolec – Grzegorz Borek (Maniek), Kinga Preis (Renata), Paweł Kukiz (Dawid), Michał Gadomski (Romek), Magdalena Pańkowska – Shazza (dziewczyna z nocnego), Marek Bargiełowski (Waldemar), Teresa Sawicka (Helena), Tomasz Stańko (szef hurtowni), Artur Bartoś(Michał), Krzysztof Milerski (Fazi), Nagły Atak Spawacza, Kaliber 44; prod. WFDiF w Warszawie; koprod. APF, Vision; dystryb. światowa Vis'on Entertainment; dystryb. w Polsce Syrena Entertainment Group; 93 min. prem. XXIII FPFF w Gdyni.

11. Prawdziwa historia
reż., scen. Grzegorz Skurski; zdj. Zbigniew Wichłacz; scenogr., kost. i dekor. wnętrz. Anna Seitz-Wichłacz; dźw. Jarosław Kiełbowicz; mont. Jarosław Barzan; kier. prod. Krzysztof Minkiewicz; **wyk.:** Monika Kwiatkowska (Ewa), Wenanty Nosul (Robert), Jacek Lenczowski (bohater reportażu), Andrzej Samson (psychiatra), Anna Brzozowska (szefowa redakcji reportaży); prod. TAKT-Film (Warszawa); 52 min.

12. Przygoda Dobosza
reż., scen. na podst. opowiadania Sławomira Mrożka Mirosław Dembiński; zdj. Paweł Wendorff; mont. Daniel Sokołowski; muz. Lech Brański; **wyk.:** Krzysztof Kowalewski, Olaf Lubaszenko i inni; prod. Canal Plus, APF, Studio Filmowe „Everest"; 35 mm; 9 min.

13. Sabina
reż. Kazimierz Tarnas; scen. Ilona Łepkowska; pomysł Andrzej Kotkowski; zdj. Zdzisław Najda; muz. Stanisław Syrewicz; scenogr. Teresa Gruber; dekor. wnętrz Teresa Gruber; kost. Jolanta Włodarczyk; dźw. Maria Chilarecka; mont. Krzysztof Szpetmański, Editon Studio; konsult. muz. Zbigniew Zbrowski; udźwiękowienie Green Studio; char. Dorota Seweryńska; kier. prod. Tadeusz Drewno; **wyk.:** Zofia Kucówna (Sabina), Karina Seweryn (Agnieszka), Sławomira Łozińska (Wolska), Mariusz Bonaszewski (lekarz), Jadwiga Grygierczyk (matka Agnieszki), Stanisław Sparażyński (ksiądz), Sławomir Holland (sąsiad), Zofia Ciechomska, Jakub Cierlica, Mateusz Czajkowski, Justyna Dobrzyńska, Edyta Duda, Joanna Federowicz, Grzegorz Forysiak, Marcin Francuz, Jerzy Gębka, Jagoda Kołeczek, Marek Kotański, Dawid Łepkowski, Marcin Markowski, Jerzy Moes, Konrad Moes, Magdalena Nieć, Arkadiusz Nowak, Bartłomiej Polakowski, Patrycja Seweryńska, Maria Suprun, Ewa Szawłowska, Zuzanna Talar, Piotr Wawrzyńczak, Antoni Wilkoński; wykorzystana muz. *Scherzo h-moll op. 20* Fryderyka Chopina wyk. Janusz Olejniczak; piosenka *Jadą wozy kolorowe* – muz. Stanisław Rembowski, słowa – Jerzy Ficowski, wyk. Maryla Rodowicz; współpr. reż. Elżbieta Czajkowska, Małgorzata Kierska, Krzysztof Boroń; współpr. operat. Paweł Zakrzewski, Tadeusz Ostrowski, Leszek Zygarłowski, Jakub Nocek, Jacek Kurowski, Tomasz Gradowski, Tomasz Kitrasiewicz, Paweł Przestrzelski, Mirosław Krawiec; współpr. scenogr. Inga Palacz, Zdzisław Kobyliński, Wiesław Paraszczak, Joanna Lelanow; współpr. kost. Teresa Wardzała; współpr. dźw. Jarosław Kiełbowicz, Henryk Zastróżny; org. prod. Halina Słobodzin, Roman Sawka; współpr. prod. Janusz Wojtowicz, Małgorzata Powałka, Iwona Żygadło, Renata Rogala; prod. wyk. Studio Filmowe „Perspektywa"; prod. Telewizja Polska – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; film tv; 64 min.; prem. 23 XII 1998 (tv).

14. Spona
reż. Waldemar Szarek; scen. na podstawie powieści Edmunda Niziurskiego *Sposób na Alcybiadesa* Wojciech Tomczyk; zdj. Włodzimierz Głodek; muz. ilustracyjna Tadeusz Nalepa, Marcin Pospieszalski; scenogr. Krzysztof Baumiller; kost. sceniczne Tom Biernawski; dekor. wnętrz Anna Iskierka; mont. Ewa Różewicz; char. Dorota Seweryńska, Agnieszka Kozłowska; kier. prod. Stanisław Szymański; **wyk.:** Łukasz Lewandowski (Ciamciara; głosu użyczył Tomasz Bednarek), Radosław Elis (Zasępa), Andrzej Nejman (Szekspir), Jarosław Jakimowicz-Kriegl (Alibaba, głosu użyczył January Brunov), Aleksandra Woźniak (Ania), Jacek Liwot (Słaby; głosu użyczył Jacek Bończyk), Karolina Gruszka (Ola), Władysław Kowalski (Alcybiades), Ewa Błaszczyk (Luba), Krzysztof Kowalewski (dyrektor), Sławomir Orzechowski (Żwaczek), Anna Ciepielewska (Więckowska), Andrzej Grąziewicz (dziadzia), Jolanta Grusznic (matka Ciamciary), Jan Jurewicz (pszczelarz), Sebastian Konrad (Wątłusz), Cezary Kosiński (Szlaja), Dominik Łoś (Kicki), Lech Mackiewicz (fotograf), Sławomir Pacek (Farfała), Marcin Przybylski (Babas), Magdalena Warzecha (Kalino), Jacek Wolszczak (Babinicz) oraz Jan Grusznic, Mikołaj Gruziel, Michał Grzmil, Wojciech Kostecki, Sebastian Mikołajczak, Bożena Romańska, Bartłomiej Ruda, Michał Samoraj, Wojciech Sobolewski, Mikołaj Wiatrowski, Hubert Zemler, Konrad Zemler, Małgorzata Niemen; w sekwencjach muz. wystąpili Mika Urbaniak, Wzgórze YaPa 3, Michał Urbaniak, Edytorial, Czesław Niemen, Tadeusz Nalepa –

narrator, prod. TVP S.A. (dyrektor-Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski, redaktor Hanna Probulska-Dzisiów), APF; prod. wyk.: Tadeusz Lampka MTL MAXFILM; 93 min.; prem. 27 II.

15. U Pana Boga za piecem
reż, adaptacja, dialogi. Jacek Bromski; scen. Zofia Miller (pseudonim); zdj. Ryszard Lenczewski; muz. Henri Seroka; mont. Jadwiga Zajiček; scenogr. Dorota Ignaczak; kost. Dorota Roquepło; dekor. wnętrz Joanna Doroszkiewicz; dźw. Katarzyna Dzida; char. Maja Gawińska-Łyczkowska; kier. prod. Dorota Ostrowska-Orlińska; **wyk.:** Ira Łaczina-Toma (Marusia), Jan Wieczorkowski (Witek), Krzysztof Dzierma (Proboszcz), Andrzej Zaborski (komisarz policji), Włodzimierz Abramuszkin (Gruzin), Babiker Artoli (cudzoziemiec), Alicja Bach (gospodyni), Alicja Butkiewicz (ruda kobieta), Piotr Damulewicz (pop), Ryszard Doliński (Śliwiak), Mieczysław Fiodorow (burmistrz), Dezydery Gałecki (kościelny), Sylwia Janowicz-Dobrowolska (córka burmistrza), Anna Janowska (Tania), Artur Krajewski (Rudy), Eliza Krasicka (żona komisarza policji), Edyta Łukaszewicz-Lisowska (zakonnica), Paweł Piotrowski-Ainger (policjant), Małgorzata Płońska (żona burmistrza), Jolanta Rogowska (popadia), Ludmiła Romantowska (sprzedawczyni), Ewa Sierzputowska (II córka burmistrza), Iwona Szczęsna (Jola), Paweł Szymański (policjant), Mirosław Wieński (policjant), Adam Zieleniecki (policjant), Ilja Zmiejew (Igor), Aleksander Chochłow; Iwona Szczęsna; utwory muzyczne *Ave Maria* (muz. Henri Seroka, wyk. Saint Preux, Ewa Nykas), *Serce rozbitkiem jest* (muz. Henri Seroka, słowa Jacek Bromski, wyk. zespół Firebirds), *Plaża* (muz. Henri Seroka, słowa Jacek Bromski, wyk. zespół Hit), *Bądź zawsze ze mną* i *Rozstanie* (muz., słowa, wyk. zespół Hit) prod. Telewizja Polska S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Studio Filmowe „OKO", przy współpr. Komitet Kinematografii, Agencja Produkcji Filmowej; dystryb. Vision (Warszawa); 95 min., pr.: 14. Warszawski Festiwal Filmowy; (w kinach od 13 XI).

16. Walizka
reż. Piotr Trzaskalski; scen. Anna Onichimowska; zdj. Andrzej Szulkowski; muz. Wojciech Lemański; scenogr. i kost. Eryk Kawalec; dźw. Wacław Pilkowski; mont. Cezary Kowalczuk; kier. prod. Zofia Wieczorek; **wyk.**: Władysław Kowalski (dziadek), Sergiusz Zymełka (Boguś); prod. TVP S.A.; prod. wyk. Skorpion Art Film; producent Paweł Rakowski; Betacam; 37 min.; (spektakl teatru telewizji), prem. XXIII FPFF w Gdyni.

17. Złoto Dezerterów
reż., scen., dialogi Janusz Majewski; zdj., operator kamery Witold Adamek; muz. Michał Lorenc; scenogr. Grzegorz Piątkowski; dekor. wnętrz Ewa Braun; kost. Małgorzata Stefaniak, Andrzej Szenajch; dźw. Wiesław Znyk; mont. Elżbieta Kurkowska; char. Waldemar Pokoromski; kier. prod. Michał Szczerbic; **wyk.**: Marek Kondrat (Kania), Wiktor Zborowski (Haber), Bogusław Linda (Rudy), Katarzyna Figura (Basia), Piotr Gąsowski (Silberman), Jan Englert (major Jeremi), Leonard Pietraszak (rotmistrz Leliwa), Piotr Machalica (porucznik Lotka), Anna Powierza (Oleńka), Artur Żmijewski (podporucznik Pet), Paweł Deląg (Kmicic), Stanisława Celińska (komendantka strażniczek), Krzysztof Kowalewski (dowódca straży Pumpernickel), Marek Walczewski (pułkownik SS), Wojciech Pokora (von Nogay), Ewa Wiśniewska (generałowa), Zoltan Bezeredy (Benedek), Robert Koltai (Chudej), Jacek Sas-Uhrynowski (Baldini), Adam Ferency (Pisur), Beata Kawka (Pisurowa), Jan Kobuszewski (ojciec Habera), Hanna Zborowska (matka Habera), Zosia Zborowska (Sara, córeczka Habera), Krystyna Tkacz (Haberowa), Maciej Zabielski (Pan Schneider), Sergiusz Zymałka, Kacper Kosowicz, Kaja Piorunowska, Ola Piorunowska (dzieci Habera), Ryszard Barycz (ksiądz), Jerzy Bączek (kelner w kawiarni), Marek Brodzki (gruby żandarm), Stanisław Brudny (taksówkarz), Zbigniew Buczkowski (kierowca limuzyny), Janusz Bukowski (pogranicznik), Paweł Burczyk (więzień), Kinga Ciesielska (służąca konsula), Zofia Czerwińska (Garbuska w hoteliku), Jacek Domański (kelner Fonsio), Krystyna Feldman (Łuczniczka), Jarosław Gruda (sołtys), Eugenia Horecka (pani na ulicy), Edyta Jungowska (służąca), Jan Jurewicz (strażnik więzienny), Anna Kociarz (Helena), Ewa Kolasińska (kobieta w oknie), Wojciech Kowman (Krzywy), Jerzy Kozłowski (strażnik bankowy III), Artur Krajewski (żołnierz na przepustce), Jerzy Łapiński (strażnik bankowy I), Jerzy Łazewski (Anhelli), Henryk Machalica (hrabia), Czesław Majewski (ociemniały harmonista), Maria Mamona (strażniczka II), Krzysztof Materna (lokaj), Guglielmo Melis (pilot), Edyta Olszówka (sołtysowa), Dominika Ostałowska (strażniczka III), Grzegorz Sierzputowski (żołnierz niemiecki), Hanna Śleszyńska (strażniczka I), Tadeusz Wojtych (strażnik bankowy II), Andrzej Zieliński (Prosty), Edward Żentara (czołgista); w sekwencji montażowej z filmu *C. K. Dezerterzy* wystąpili: Kalina Jędrusik, Grażyna Trela, Leon Niemczyk; muz. w wyk. Warszawskiej Orkiestry Kameralnej pod dyr. Tadeusza Karolaka; II reż. Marek Brodzki, Magdalena Szwarcbart, Marcin Szczerbic; sekretarka planu: Maria Telenkiewicz; konsult. muz. Zbigniew Zbrowski; konsult. ds. samochodów Konrad Orłowski; konsult. ds. kaskaderskich Jacek Ryniewicz; kaskaderzy: Jacek Kadłubowski, Robert Brzeziński, Zbigniew Modej; II kier. prod. Andrzej Besztak, Ewa Brodzka, Joanna Jedlecka-Skrodzka, Teresa Paszkiewicz; kierownik planu Jerzy Mizak; fotosy Piotr Bujnowicz; pirotechnik Jacek Jeliński; II scenogr. Joanna Doroszkiewicz, Robert Czesak; asyst. scenogr. Magdalena Widelska; kier. budowy dekor. Waldemar Weiss; II kost. Ewa Skorża; współpr. char. Alicja Kozłowska, Tomasz Matraszek; współpr. dźw. Jan Freda; współpr. mont. Alicja Torbus-Wosińska; prod. Heritage Films, Studio Filmowe „Perspektywa", Telewizja Polska S.A., Canal+, Vision Film Production; współfinansowanie Agencja Produkcji Filmowej; prod. Janusz Morgenstern, Lew Rywin; prod. wyk. Paweł Poppe; lab. TVP; dystryb. Vision; 123 min.; prem. XXIII FPFF w Gdyni, w kinach od 4 XII.

Zagraniczne filmy polskich reżyserów

Zemsta Lucy
(*La revanche de Lucy*)
reż., scen., prod. Janusz Mrozowski; zdj. François About; muz. Rodolphe Burger, Kat Onoma; scenogr. i kost. Maxime Rebière; dźw. Claude Hivernon; mont. Claudine Bouche, Jeanne Moutard; **wyk.**: Adrienne Koutouan, Desire Koumsongo, Aissa Maiga, Tom Novembre, Pierre-Loup Rajot, Ann Gisel Glass; prod. wyk. Eveline Georges, Madeleine Vincensini i Sahelis

Production; koprod. Filmogene Direction de la Cinématographie Nationale (Burkina Faso) przy pomocy L'Union Européenne, Centre National de la Cinémathographie (France); dystryb. K-Films;

Udział Polaków w produkcji filmów zagranicznych

– **Andrzej Bartkowiak** zrealizował zdjęcia do filmu *Wydział pościgowy. U.S. Marshals*, reż. Stuart Baird, USA, 1998, 136 min., dystryb. Warner Bros.
– **Agata Buzek**, studentka III roku warszawskiej Akademii Teatralnej, zagrała Justynę – jedną z głównych ról we włoskim filmie Pietro del Monte *Ballada o czyścicielach szyb* (*Il Polacco lavatore di vetri*). Współautorem scenariusza opartego na książce Eduardo Albinatiego jest Dominik Wieczorkowski. W filmie wystąpili także: Grażyna Wolszczak, Andrzej Grabowski, Romuald Kłos i Olek Mincer. Dialogi polskie napisał Dominik Wieczorkowski-Rettinger.
– **Janusz Kamiński** zrealizował zdjęcia do filmu *Szeregowiec Ryan / Saving Private Ryan*, reż. Steven Spielberg, USA, 1998,165 min., dystryb. UIP-ITI.
– **Edyta Olszówka** zagrała rolę Ileany we włoskim filmie *Elvis & Merilijn*, reż. Armando Manni.
– **Jerzy Radziwiłowicz** zagrał rolę Walsera we francuskim filmie Jacque'sa Rivette *Secret défense*.
– **Peter Suschitzky,** operator polskiego pochodzenia, zrealizował zdjęcia do filmu *Człowiek w żelaznej masce* (*The Man in the Iron Mask*), reż. Randall Wallace, prod. USA.

Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w koprodukcji z Polską

1. Ognisty jeździec
(*Feuerreiter*)
reż. Nina Grosse; asyst. reż. Marek Brodzki, Holger Gimpel; scen. Susanne Schneider; zdj. Egon Werdin; muz. Biber Gullatz, Eckes Malz; scenogr. Andrzej Przedworski, Grzegorz Piątkowski; kost. Ulla Gothe; asys. kost. Ines Fritscher, Małgorzata Stefaniak; mont. Patricia Rommel; char. Waldemar Pokromski; kier. prod. Michał Szczerbic, Günter Fenner; asyst. prod. Claudia Diedrich; szef prod. Peter Hahne; **wyk.**: Martin Feifel (Friedrich Hölderlin), Zofia Saretok (Madame Gontard d'Órville), Marianne Denicourt, Ulrich Matthes (Isaac von Sinclair), Nina Hoss (Marie Rätzer), Margit Carstensen (Madame von Prock), Matthias Faber (Henry Gontard), Jochen Regelien, Ueli Jäggi (Germania), Dieter Landuris (Marianne), Pierre Besson (Friedrich Schelling), Tobias Langhoff (Georg Hegel), Ulrich Mühe (Jacob Gontard), Lech Dyblik (mieszczanin 1), Piotr Gąsowski (mieszczanin 2), Małgorzata Kalamat (Mariele), Redbad Klynstra (Georg Hammelmann), Zofia Merle (hotelarka z Driburga), Michał Pawlicki (księgarz), Jochen Regelien (agent Wolffhardt), Wojciech Skibiński (dr Müller); wyk. muz. Radio Philharmonie Hannover pod dyr. Benjamina Köthe; solo na gitarze Stephan Zobeley; musik-mix Bernd Windisch; prod. Jürgen Hasse; prod. Niemcy (Südwestfunk) – Francja (Flach Film) – Polska (Studio Filmowe TOR); koprod. ORF, Arte, Canal+, La Sept Cinema, La Sept/Arte, TVP S.A; dystryb. Syrena; 130 min., w kinach od 11 XII.

2. Podróże
(*Voyages*)
reż., scen Emmanuel Finkel; zdj. Hans Meier, Jean-Claude Larrieu; François Waledisch; kost. Jeannine Gonzalez, Tsipi Englisher; dekor. wnętrz Dorota Ignaczak, Katia Wyszkop, Simcha Shpizer; dźw. Pierre Gamet, mont. Emmanuelle Castro; char. Françoise Bensoussan; kier. prod. Jean-Jacques Albert, Pierre-Alain Schatzmann; wyk.: Shulamit Adar (Riwka), Liliane Rovere (Regine), Esther Gorintin (Vera), Nathan Cogan (Graneck), Moscu Alcalay (Shimon), Maurice Chevit (Mendelbaum), Michael Shillo (pan Katz), Abraham Leber (pan Zalcberg), Alain Zylbering (Max), Patrick Lizana (Henri), Magdalena Czartoryjska (przewodniczka), Reuven Sheffer (Lew), Avrom Perel (Milo), Ewa Judkiewicz (pani Zalcberg), Paula Lévy (pani Sonia), Michel Feldman (pan Sonia), Paul Morgenstern (Nathan), Samuel Grinbaum (Sholem), Muriel Brener (studentka), Zygmunt Szatkowski (kierowca), Henri Haut (Albert), Micel Zelany (doktor), Max Tzwangue (rabin), Isaac Sharry (Guez), Włodzimierz Sztejn (kantor), Borys Fajngold (staruszek w drugim samochodzie), Armand Finkel (mężczyzna ze sztandarem), Madeleine i Israel Goldstejn (pani i pan Goldstejn), Freddy Earle (Jo Bernstein), Leopold Kozłowski (pianista), Albert Grinberg (perkusista), Claude Mouton (kontrabasista), Zvi Kanar (mim), Frédéric Ambrosio (lekarz), Katia Wiszkop (Dora), Pierre Benque (mąż Dory), Lola Wiszkop (córka Dory), Simon Bouchoucha (syn Dory), Maya Trotta (dziecko), Vladimir Fridman (Felix), Natalia Voitulevitch – Manor (Lea), Dan Manor (syn Felixa), Guita Gruzina (kuzynka Very), Alma Fogiel (przewodniczka izraelska), Shouki Fogiel (sąsiad), Doron Avrahami (kierowca taksówki), Sasha Chernichovsky (pracownik hotelu), Hagit Manor (dziewczynka); Ekipa polska: asyst. prod. Małgorzata Kozłowska; kier. prod. Grażyna Kozłowska; koordynator prod. Andrzej Besztak; reż. Jerzy Mizak; fotosy Piotr Bujnowicz; asyst. kost. Anna Kiljańska; char. Maja Gawińska-Łyczkowska; asyst. dekor. wnętrz Marian Zawaliński; prod. Francja (Les Films Poisson); koprod. Polska (Heritage Films, Canal+) – Francja (Le Studio Canal+, Arte France Cinema) – Belgia (FCC-YMC, Studio Images 5, Paradise Films-Marilyn Watelet); prod. wyk. Heritage Films, Lew Rywin, Paweł Poppe.

3. Więzienne sny samochodziarza Harryego, czyli odyseja na pryczy
reż, scen. Yves Goulais; zdj. Robert Janik, Przemysław Miklaszewski, Lucjan Brzana; muz. Adam Mroczek; **wyk.**: Robert Malik, Zygmunt Gryz, Edward Zieliński, Bernadeta Birger, Adam Samek; prod. Zakład Karny Kraków-Nowa Huta, TVN Południe (Kraków); 27 min., prem. XXIII FPFF w Gdyni.

4. Zabić Sekala
(*Je treba zabit Sekala / Sekal Has to Die*)
reż. Vladimir Michalek; scen. Jiří Krizan; zdj. Martin Strba; muz. Michał Lorenc; scenogr. Jiří Sternwald; kost. Mona Hafsahl; dekor. wnętrz Bedrich Czermak; dźw. Radim Hladik jr; mont. Jiří Brozek; kier. prod. Leszek Pieszko; **wyk.**: Bogusław Linda (Ivan Sekal), Olaf Lubaszenko (Jura Baran), Jiří Bartoska (ksiądz Flora), Agnieszka Sitek (Anežka), Vlasta Chramostova (Maria), Milan Riehs (starosta), Jiří Holy (stary Oberva), Ljudovit Cittel (Kurupel), Anton Sulik (Vcelny); producent Dariusz Jabłoński; prod. Polska (Apple Film Production) – Czechy (Buc Film – Jaroslav Boucek); koprod. Słowacja (Proart Production Slovakia – Rudolf Biermann) – Francja (CDP – Catherine Dussart); – Polska (APF, TVP S.A., Canal Plus Polska) – Czechy (Czeska TV, Barran-

dov Biografia); dystryb. Best Film (Warszawa); 109 min.; prem. 16 X.

5. Żona przychodzi nocą
(*The Wife Comes at Night*)
reż. Aleksandr Czernych; scen. Walery Zołotucha; zdj. Wiesław Rutowicz; muz. Henryk Kuźniak; scenogr. Andrzej Borecki; dekor. wnętrz Edward Papierski; kost. Izabella Konarzewska; dźw. Aleksandr Niechoroszew, Grzegorz Lindeman; mont.: Anna Krasowska; char. Jolanta Madejska; kier. artyst. Janusz Morgenstern; kier. prod. Jerzy Rutowicz, Wiaczesław Wraczew; grał zespół muzyczny w składzie: P. Perliński, M. Mielczarek „Fazi", M. Grymuza, W. Kowalewski „Malina", J. Gawrych, A. Zemła, P. Kuźniak, M. Bogdanowicz; fotosy Krzysztof Fus; konsult. muz. Marta Broczkowska; kaskaderzy: Wiesław Adamowski, Monika Okulak vel Kulak, Marek Bieliński, Krzysztof Adamowski; dialogi polskie Grażyna Dyksińska-Rogalska; reż. dubbingu Miriam Aleksandrowicz; aktorzy dubbingu: Mirosław Konarowski, Joanna Dziuba, Krystyna Kozanecka; współpr. operat. dźw. Michał Dominowski, Anton Michajłow; efekty dźw. Henryk Zastróżny; operator kamery Roman Suszyński; współpr. operatora kamery Cezariusz Kozłowski, Eugeniusz Gawrysiak; współpr. mont. Mirosława Kowal, Ewa Abramczyk; współpr. kost. Anna Cwikło, Eliza Gołdyn; współpr. dekor. wnętrz Janusz Ostapiński, Grzegorz Witczak; rekwizyty Paweł Patronik, Witold Szyćko; II reż. Siergiej Akopow; współpr. II reż. Mirosława Panas; współpr. kier. prod. Wiesława Borecka; współpr. prod. Igor Sawin, Katarzyna Janus, Jolanta Czyżewska, Siergiej Duwanow; **wyk.:** Tatiana Jakowienko, Olaf Lubaszenko, Siergiej Makowiecki, Anna Nowak, Walentyna Swetłowa, Magda Wójcik, Krzysztof Kierszenowski, Henryk Talar, Artur Żmijewski; udźwiękowienie Studio Sonoria w systemie Spectral; lab. WFDiF w Warszawie; prod. Rosja (Studio Filmowe 12 A) – Polska (Wytwórnia Filmowa „Czołówka"); koprod. Rosja (Fundacja Rolana Bykowa, Komitet Kinematografii, Zagranintur Wao – Inturist) – Polska (Komitet Kinematografii, APF, SF „Perspektywa") – USA (Stargaze Production Inc.); producent Aleksander Michajłow; koproducent: Janusz Chodnikiewicz; 75 min., prem. XXIII FPFF w Gdyni.

Premiery '98 filmów zrealizowanych wcześniej

1. Ciemna strona Wenus
reż. Radosław Piwowarski, 1997, w kinach od 10 VII.

2. Cudze szczęście
reż. Mirosław Bork; 1997; dystryb. Vision; prem. XXIII FPFF w Gdyni, w kinach od 22 V.

3. Farba
reż. Michał Rosa, 1997, prem. 30 III.

4. Gniew
reż. Marcin Ziębiński, 1997, prem. 27 II.

5. Kochaj i rób co chcesz
reż. Robert Gliński, 1997, prem. 24 IV.

6. Kroniki domowe
reż. Leszek Wosiewicz, 1997, w kinach od 18 IX.

7. Łóżko Wierszynina
reż. Andrzej Domalik, 1997, w kinach od 24 XI.

8. Młode wilki 1/2
reż. Jarosław Żamojda, 1997, prem. 14 I; w kinach od 23 I.

9. Przystań
reż. Jan Hryniak; scen. Jakub Duszyński; zdj. Arkadiusz Tomiak; muz. Michał Lorenc; scenogr. Rafał Waltenberger; dekor. wnętrz Maria Duffek; kost. Dorota Roquepło; dźw. Andrzej Stryczek, Piotr Knop; mont. Cezary Grzesiuk; kier. prod. Joanna Pindelska; **wyk.:** Maja Ostaszewska (Karolina), Rafał Królikowski (Jan), Jan Machulski (dyrektor), Edyta Olszówka (Jola), Artur Żmijewski (Rafał), Tomek Popławski (Szymek), Marek Perepeczko (Rasputin), Karol Strasburger (wykładowca), Teresa Lipowska (matka), Kora, Małgorzata Rożniatowska, K. Utrata, K. Szczygieł, K. Pawlak, P. Dolewski, J. Domański, R. Chlebuś, M. Maj, B. Rychter, Cz. Mroczek, W. Maciudziński, E. Jarosik, N. Rakowski, R. Domagała, A. Janiczek, J. Kozaczuk, K. Kowalska, J. Kęcik, E. Szawłowska; prod. Telewizja Polska S.A.; prod. wyk. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego; dystryb. Prestige Pictures; 77 min.; 1997; prem. XXIII FPFF w Gdyni.

10. Rozwód, czyli odrobina szczęścia w miłości
reż. scen. Lech Mackiewicz; zdj. Roman Lewandowski; muz. Tomasz Siedlar, Jan Kiepura, Kowalski of Poland; dekor. wnętrz Jerzy Szafiański; mont. Jarosław Barzan, Mirosław Sumiński; kier. prod. Wenanty Nosul; prod. Joker Film, Auto Da Fe Films; wyk. Wenanty Nosul, Elżbieta Bielska, Mariusz Saniternik, Adam Probosz, Iwona Zwolniak, Lech Dyblik, Dariusz Siatkowski, Piotr Martin; 70 min.

11. Złote runo
reż. Janusz Kondratiuk, 1996, prem. kinowa: 22 V.

SERIALE TV

1. Co cię znowu ugryzło
reż., scen. Maciej Wojtyszko; zdj. Włodzimierz Głodek; scenogr. i dekor. wnętrz Marek Płużyczka; kost. Izabela Toroniewicz; dźw. Krzysztof Jastrząb; mont. Jacek Stenclik, Mirosław Jabłoński; muz. Tomasz Hynek; kier. prod. Anna Kępińska, Lucyna Barszczewska; **wyk.** Bernadeta Machała-Krzemińska, Bronisław Wrocławski; prod. wyk. Besta Film; prod. Telewizja Polska S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i filmowej; 7 odcinków po 15 min.

2. Ekstradycja III
reż. Wojciech Wójcik; scen. Cezary Harasimowicz, Wojciech Wójcik; zdj. Piotr Wojtowicz; muz. Janusz Stokłosa; scenogr. Barbara Ostapowicz; dekor. wnętrz Ewa Kowalska; kost. Elżbieta Radke; dźw. Piotr Domaradzki; mont. Marek Denys; char. Jadwiga Cichocka, Tomasz Matraszek, Magdalena Łęcka; mont. efektów Barabara Domaradzka, Michał Kosterkiewicz; kier. prod. Joanna Kopczyńska; **wyk.**: Marek Kondrat (komisarz Halski), Arkadiusz Bazak (szef policji) – odc. 1, 6, Joanna Benda (hostessa) – odc. 2, Stanisław Biczysko (szef komandosów) – odc. 10, Zygmunt Bielawski (dyrektor) – odc. 6, 8, 9, Henryk Bista (Henio) – odc. 3–9, Andrzej Blumenfeld (Niemiec) – odc. 2, Szymon Bobrowski (analityk) – odc. 5, 8, Barbara Brylska (żona ministra) – odc. 4, 7, 8, Janusz Bukowski (prokurator) – odc. 1, Andrzej Butruk („Polpetrol") – odc. 2, 9, Stanisława Celińska (Lucyna) – odc. 3, 6, 7, 9, 10, Jerzy Celiński (koleś) – odc. 5, Maciej Damięcki (dyrektor teatru) – odc. 9, Renata Dancewicz (Beata) – odc. 1, 3, 7, 9, Witold Dębicki (Sawka) odc. 1, 3, 5–10, Jan Englert (Kowalski) – odc. 1, 2, Adam Ferency (Fiduk) – odc. 2, 4–10, Jolanta Fraszyńska (Ćma) – odc. 3, 4, 6, 7, Janusz Gajos (Tuwara) – odc. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, Piotr Grabowski (agent) – odc. 10, Jerzy Grałek (minister MSW) – odc. 1, Michał Grudziński (ekspert) odc. 10, Dymitr Hołówko (Rosjanin) – odc. 2, Mie-

czysław Hryniewicz (Dzięcioł) – odc. 1, Jan M. Jabłoński (Krzyś) – odc. 4, 8, Mariusz Jakus (Fryta) – odc. 1, Marcin Jędrzejewski (aspirant) – odc. 1, 7, Edyta Jungowska (barmanka) – odc. 3, 5, Krzysztof Kołberger (były szef UOP) – odc. 3, 7–10, Tomasz Konieczny (chłopak) – odc. 3, 5, Iwona Kowalska (sekretarka) – odc. 1, 4–6, Maciej Kozłowski (trener) – odc. 1–3, 9, Joachim Lamża (Łysy) – odc. 2, 3, 4, 6, 9, Czesław Lasota (portier) – odc. 3, Gustaw Lutkiewicz (portier) – odc. 3, 6, Sławomira Łozińska (żona Góry) – odc. 4, 8, Piotr Machalica (Góra) – odc.1–5, 7–10, Jan Machulski (były prezes Geobanku) – odc. 1, Krzysztof Materna (reżyser) – odc. 9, Bogdan Michalak (rekietier) – odc. 6, Cezary Morawski (lekarz) – odc. 8, Paweł Nowisz (premier) – odc. 1–2, Marek Obertyn (wódz) – odc. 8 10, Marian Opania (minister) – odc. 1, 2, 4, 7, 8, Jan Piechociński (lekarz) – odc. 7, Małgorzata Pieczyńska (Sabina) – odc. 1, 3, 10, Jerzy Pożarowski (sekretarz ministra) – odc. 2, Maciej Robakiewicz (ekspert) – odc. 10, Aleksandra (Ola) Rosińska (Basia) – odc. 1, 3, 4, 8, 10, Ewa Skibińska (panienka) – odc. 3, 5, 7, Jerzy Słonka (celnik) – odc. 6, Danuta Stenka (Krystyna) – odc. 3, 8–10, Ewa Szawłowska (pielęgniarka) – odc. 7, Janusz Szydłowski (wiceprezes NBP) – odc. 5, Tadeusz Szymków (Wojtek) – odc. 1, 9,10, Sebastian Świąder (Rafał) – odc. 3, 6, 9, 10, Marcin Troński (ekspert) – odc. 10, Beata Tyszkiewicz (ekspertka) – odc. 1, Marek Walczewski (X) – odc. 1, 10, Witold Wieliński (rekietier) – odc. 6, Paweł Wilczak (Jurij) – odc. 1–7, Kazimierz Wysota (wiceminister) – odc. 5, Sławomir Zieliński (spiker tv) – odc. 9, Edward Żentara (Sumar) – odc. 4–10, Katarzyna Bargiełowska – odc. 8, Tomasz Bednarek – odc. 1, 5, 9, Bruno Borchólski – odc. 10, Jacek Borcuch – odc. 1, 5, 9, Danuta Borsuk – odc. 5, Agnieszka Brzezińska – odc. 10, Robert Czebotar – odc. 8, Paweł Dełąg – odc. 5, Michał Dworczyk – odc. 2, Jacek Getyński – odc. 10, Dariusz Gnatowski – odc. 7, Artur Janusiak – odc.2, Borys Jaśnicki – odc. 10, Andrzej Jurek – odc. 10, Magdalena Komornicka – odc. 1,5, 9, Monika Krzywkowska – odc. 4, Wojciech Machnicki – odc. 8, Lucyna Malec – odc. 10, Arkadiusz Nader – odc. 5, Andrzej Niemirski – odc. 5, Sławomir Orzechowski – odc. 7, Norbert Rakowski – odc. 10, Janusz Rymkiewicz – odc. 9, 10, Rafał Sawicki – odc. 4, Mirosław Siedler – odc. 1, Grzegorz Skrzecz – odc. 9, Jacek Sut – odc. 2, Bartłomiej Topa – odc. 5, Jakub Ulewicz – odc. 5, Piotr Warszawski – odc. 2, Piotr Zelt – odc. 2, Janusz Zerbst – odc. 1, A. Bartowski – odc. 2, N. T. Bink – odc. 2, M. Dąbrowski – odc. 4, I. Dobrowolski – odc. 10, M. Dorosiński – odc. 8, M. Ferens – odc. 4, M. Kaczmarska-Rucińska – odc. 5, M. Kamiński – odc. 10, A. Nowak – odc. 1, 5, M. Orkiszewska – odc. 1, Z. Paterak – odc. 10, P. Piotrowski – odc.2, P. Szwed – odc. 2; kaskaderzy: R. Brzeziński, J. Celiński, R. Janikowski, J. Jeleń, B. Michalak, Z. Modej, J. Ryniewicz, J. Stefański, S. Wójcicki; montaż postsynchronów Green Studio; imitator dźw. Henryk Zastróżny; oprac. muz. Zbigniew Zbrowski; piosenki *Ja płaczę* (muz. Stanisław Zybowski, słowa Urszula Kasprzak, wyk. Danuta Stenka), *Małe szczęścia* (muz. Rober Janson, słowa Andrzej Gnatowski, wyk. Danuta Stenka), *Twoje miasto* (muz. Janusz Stokłosa, słowa Cezary Harasimowicz i Liroy, wyk. Liroy i Grzegorz Markowski); konsultanci Ryszard Janikowski, Witold Gierałt, Wojciech Kąkol; fotosy Krzysztof Wellman, Wojciech Szepel; projekt czołówki Paweł Bandalewicz, Adam Sokalski; real. czołówki i napisów „Render Communications"; lab. TVP S.A.; prod. nadzorujący Andrzej Serdiukow; producent wyk. Studio D.T. Film s.c.; prod. Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A. (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski, opieka literacka Wojciech Jędrkiewicz); odc. 1 – 56 min.; odc. 2 – 53 min.; odc. 3 – 54 min.; odc. 4 – 53 min., odc. 5 – 54 min.; odc. 6 – 54 min.; odc. 7 – 53 min.; 8 – 52 min.; odc. 9 – 57 min.; odc. 10 – 53 min.

3. Gwiezdny pirat

reż., scen. Jerzy Łukaszewicz; zdj. Zbigniew Hałatek scen. Władysław Bielski; muz. Krzesimir Dębski; kost. Małgorzata Brus, Lidia Wojciechowska; dekor. wnętrz Anna Iskierka; dźw. Krzysztof Jastrząb; mont. Grażyna Jasińska-Wiśniarowska; char. Tomasz Matraszek; konsult. muz. Zbigniew Zbrowski; imitator dźwięku Henryk Zastróżny; nagranie dialogów Marcin Pilich; Dyrygent: Tadeusz Karolak; realizacja nagrań Rafał Paczkowski; kaskaderzy Jacek Ryniewicz, Józef Stefański; fotosy Krzysztof Wellman; efekty specjalne Paweł Nurkowski (wizualne; Grupa Filmowa „Baltmedia"); efekty pirotechniczne Arkadiusz Rościczak; kier. prod. Halina Cichomska; **wyk.:** Piotr Deszkiewicz (Krzesimir), Piotr Baczyński (Joas), Norbert Jonak (Sebastian), Małgorzata Foremniak (Justyna), Joanna Aleksandrowicz (Marta), Piotr Szwedes (Marek), Janek Prosiński (Staś), Sebastian Świąder (Robert), Jakub Janduła (Olo), Magdalena Skajewska (Kamila), Anna Tatarska (Natalia), Jarosław Jakimowicz (Emilio), Antoni Ostrouch (Hooger), Obsada dubbingu: Grzegorz Drojewski, Krzysztof Skórzewski, Piotr Uszyński, Emilia Wąsowska, Jacek Wolszczak; II reż. Małgorzata Raszek-Zaliwska, Grzegorz Okrasa; operator kamery Józef Romasz; współpr. operat. Jacek Wiśniewski, Zdzisław Ostrowski, Paweł Ziółkowski, Waldemar Cichoński, Andrzej Kalmus; współpr. scnog. Marek Płużyczka, Dorota Jędrkiewicz, Krzysztof Maliński; współpr. dekor. Henryk Jabłoński, Roman Oszkiewicz, Antoni Zakrzewski, Dariusz Mieszkowski, Leopold Szewczak (prace sztukatorskie); współpr. kost. Ewelina Zarychta, Elżbieta Cichońska, Jerzy Kozłowski; współpr. dźw. Grzegorz Szkarłat; efekty dźwiękowe Jan Graboś (montaż efektów synchronicznych); zgranie dźwięku Michał Muzyka (TVP); montaż muzyki Jacek Hamela (Multimedia Productions); współpr. mont. Hanna Kobus, Iwona Rudnicka; współpr. char. Agata Wysocka; Opracowanie graficzne Multimedia Productions Sp.z o.o.; współpr. prod. Michał Lipski, Barbara Głogowska, Anna Ignatiuk, Maria Dębska; prod. wyk. MTL Maxfilm; prod. Telewizja Polska – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; lab. Telewizja Polska; barwny (Eastman Kodak). Betacam.

– odc. 1: **Gwiezdny pirat**

wyk.: Anna Seniuk (Jadwiga Kurcewicz), Sebastian Konrad (Hirek), Cezary Żak (Rajner), Dorota Segda (mama), Roman Szafrański (elektronik), Anna Milewska (kasjerka), Andrzej Nejman (sprzedawca), Cezary Kosiński (sprzedawca), Grzegorz Okrasa (sprzedawca), Michał Banach (pan Henio), January Brunov (dziennikarz), 25 min.

– odc. 2: **Żywodąb**

wyk.: Marek Buliński (Franek), Maciej Gajewski (Antek), Krzysztof Janczak (listonosz), Tomasz Sapryk (kierowca autobusu); 25 min.

— odc. 3: **Pułapka**

wyk. Krzysztof Janczak (listonosz), Marek Buliński (Franek), Maciej Gajewski (Antek); 25 min.

— odc. 4: **Porwanie**

wyk.: Sebastian Konrad (Hirek), Cezary Żak (Rajner), Krzysztof Janczak (listonosz), Marek Buliński (Franek),

Maciej Gajewski (Antek); 25 min.
– odc. 5: **Pościg**
wyk.: Sebastian Konrad (Hirek), Cezary Żak (Rajner), Krzysztof Janczak (listonosz), Marek Buliński (Franek), Maciej Gajewski (Antek); 25 min.
– odc.6: **Na ratunek**
wyk.: Sebastian Konrad (Hirek), Cezary Żak (Rajner), Krzysztof Janczak (listonosz), Marek Buliński (Franek), Maciej Gajewski (Antek), Joanna Brodzik (studentka), Janusz Onufrowicz (student); 25 min.
– odc. 7: **Ostatnia tajemnica**
wyk.: Anna Seniuk (Jadwiga Kurcewicz), Sebastian Konrad (Hirek), Cezary Żak (Rajner), Krzysztof Janczak (listonosz), Marek Buliński (Franek), Maciej Gajewski (Antek), Joanna Brodzik (studentka), Janusz Onufrowicz (student); 25 min.

4. Klan

reż.: Tadeusz Arciuch, Krzysztof Gruber, Paweł Karpiński, Wojciech Pacyna, Jakub Ruciński, Jacek Sołtysiak; scen.: Elżbieta Jasińska, Ilona Łepkowska, Wojciech Niżyński, Elżbieta Szczypek; pomysł serialu Wojciech Niżyński; zdj., oper. kamery Artur Radźko, Julian Szczerkowski; mont. Kola Kovcin; muz. Marek Bychawski; piosenka *Życie jest nowelą* – muz. Krzesimir Dębski, tekst Jacek Cygan, wyk. Ryszard Rynkowski; oper. dźw. Andrzej Cecota, Wojciech Chudziński; scenogr. Halina Dobrowolska, Julia Sander, Leonarda Szwed-Strużyńska; dekor. wnętrz Eleonora Buhl, Anna Kowarska, Oliwia Orlińska; kost. Ewa Krauze, Maria Świdergał-Materna; char. Grażyna Dąbrowska, Patrycja Kruszyńska, Anna Lewandowska; kier. prod. Katarzyna Fukacz-Cebula, Teresa Maleszewska; **wyk.:** Halina Dobrowolska (Maria), Zygmunt Kęstowicz (Władysław), Agnieszka Kotulanka (Krystyna), Tomasz Stockinger (Paweł), Barbara Burszytynowicz (Elżbieta), Andrzej Grabarczyk (Jerzy), Iza Trojanowska (Monika), Małgorzata Ostrowska-Królikowska (Grażyna), Piotr Cyrwus (Ryszard), Agnieszka Wosińska (Dorota), Dorota Naruszewicz (Beata), Jan Wieczorkowski (Michał), Paulina Holtz (Agnieszka), Kaja Paschalska (Ola), Jerzy Kamas (wuj Stefan), Oliwia Sivelli (Bożenka), Paweł Swend (Maciuś), Cezary Żak (Józek), Jacek Borkowski (Rafalski), Ewa Florczak (Wanda), Wojciech Wysocki (Andrzej Marczyński), Maria Winiarska (Alicja Marczyńska), Anna Ciepielewska (przyjaciółka Marii), Emil Karewicz (sprzedawca broni), Marta Klubowicz (prokurator), Jan Kobuszewski (fotograf), Agnieszka Robótka (nauczycielka), Marcin Troński (ochroniarz Bogdan), Jerzy Zelnik (Malicki), Joanna Żołkowska (pani Surmacz), Tomasz Bednarek, Małgorzata Bieniek-Jankowska, Marek Dąbrowski, Małgorzata Drozd, Izabela Kuna, Grażyna Marzec, Liliana Okowity, Agata Rzeszewska, Mirosław Siedler, Justyna Sieńczyłło, Marcin Sosnowski, Ewa Szawłowska, Katarzyna Taracińska, Małgorzata Wołyńczyk, J. Banak, I. Barycz, A. Bauman, D. Biskupski, J. Bukowski (pacjent), A. Ciejek, R. Cieszkowski, K. Daniszewska, I. Dąbrowska, Z. Dłużniewska, G. Emanuel, E. Futeraj-Jędrzejewska, K. Gruber, B. Gudejko, F. Kalczyński, T. Kostecka, M. Król, R. Kudelski, A. Kulińska, D. Kulińska, K. Kwiatkowska, A. Łodyga, L. Łotocki, K. Łuczyńska, R. Malinowski, M. Mamona, M. Milowicz, A. Mirowska-Tomaszewska, K. Mucha, A. Musiał, M. Niżyńska, K. Nowak, M. Olszewska, H. Polk, J. Stach, M. Stasiak, J. Stach, K. Stępkowski, J. Tolak, M. Weselińska, M. Włodarczyk, M. Zbrojewicz, T. Zięcik; producent wyk. TRIPLAN – Paweł Karpiński, Michał Kwieciński, Wojciech Niżyński; prod. TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyrektor-Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski, redakcja – Krzysztof Gostkowski, Olaf Olszewski); odcinki po 25 min., (kontynuacja serialu z 1997 roku)

5. Klasa na obcasach

reż. Małgorzata Potocka; scen. Mariusz Gawryś współpr. Elżbieta Kuśnierz, Beata Domagała, Małgorzata Potocka, Ryszard Zatorski; dialogi Mariusz Gawryś, Małgorzata Potocka, Ryszard Zatorski; zdj. Arkadiusz Tomiak; scenogr. Przemysław Kowalski; kost. Magdalena Jadwiga Rutkiewicz-Luterek, Justyna Kaliska; muz. Borys Somerschaf; wyk. muz. Mariusz „Fazi" Mielczarek (saksofon, flet), Michał Grymuza (gitary), Wojciech Kowalewski (instrumenty perkusyjne); dyrygent: Borys Somerschaf; konsult. muz. Zbigniew Zbrowski; nagranie muz. Studio Chróst; real. nagrań Włodzimierz Kowalczyk; dźw. Stefan Chomnicki; imitator dźw. Bogusław Nowak; mont. Cezary Grzesiuk; char. Ludmiła Krawczyk, Anna Jórczak; fotosy Andrzej Stempowski; kier. prod. Andrzej Stempowski; **wyk.**: Katarzyna Antoniewicz (Aga), Redbad Klynstra (Lupa), Anna Powierza (Filipinka), Bartosz Obuchowicz (Filipek), Przemysław Saleta (Costello), Olimpia Ajakaye (Olivia), Aleksandra Popławska (Matylda), Joanna Tarczyńska (Zuza), Ewa Sałacka (dyrektorka), Jan Aleksandrowicz (Kapsel), Janusz German (Pyton), Grzegorz Chołuj (Szary), Andrzej Stempowski (sponsor), John Porter (Grzech), Adam Dzienis (Kefir), Marcin Markowski (Śledziu), Maciej Namysło (Piotr), Szymon Sipowicz (Andrzej), Matylda Robakowska (Karina), Monika Dobrowolska (Patrycja), Mateusz Santorski (Chudy), Maciej Borowski (Tymon), Anna Petruczenko (koleżanka Patrycji), Weronika Ciechowska (Weronika); piosenka *Krótka piosenka o miłości* – muz., słowa, wyk. zespół Myslovitz, *Kiedy powiem sobie dość* – muz. Grzegorz Skawiński, słowa Agnieszka Chylińska, wyk. zespół O.N.A., *I want you* – muz., słowa John Porter. II reż. Adam Iwiński, Lambros Ziotas; współpr. reż. Daniel Adamski; II kier. prod. Paweł Bareński, Łukasz Rogalski; współpr. prod. Bożenna Mrówczyńska, Alina Polańska, Anna Siemieniuk, Katarzyna Kubat; operator kamery Arkadiusz Tomiak; współpr. operat. Marek Krasuski, Jerzy Bęben, Jacek Wiśniewski, Piotr Lipiec, Cezary Kozłowski, Andrzej Starzyński; korekta barwna Ryszard Gołębiowski, Jerzy Jancewicz; współpr. scenogr. Agata Strużyńska, Joanna Sikora, Eryk Roman Żuberek, Piotr Giebartowski; współpr. muz. Tomasz Hynek; współpr. dźw. Jacek Serowiecki, Wojciech Kopytek; współpr. mont. Beata Barciś, Elżbieta Dąbrowska; oprac. graficzne Marta Precht; prod. wyk. MM Potocka Productions; prod. Telewizja Polska – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; atelier Telewizja Polska; lab. Telewizja Polska; odcinek pilotowy.

6. Matki, żony i kochanki

(część II, odc. 13–22)
reż., scen. Juliusz Machulski, Ryszard Zatorski; zdj. Witold Adamek, Zdzisław Najda; scenogr. Teresa Gruber; kost. Jolanta Włodarczyk, Maria Kostrzewska; char. Iwona Blicharz, Jolanta Grzelak; mont. Ewa Smal, muz. Krzesimir Dębski; dźw. Wiesław Znyk, Krzysztof Wodziński; kier. prod. Tadeusz Drewno; **wyk.:** Gabriela Kownacka (Dorota), Małgorzata Potocka (Wanda), Anna Romantowska (Wiktoria), Elżbieta Zającówna (Hanka), Jan Englert (Jerzy), Jacek Borkowski (Krzesimir), Leon Charewicz (Cezary), Krzysztof Stroiński (Michał), Paweł Waw-

rzecki (Janek), Grażyna Wolszczak (Elżbieta), Artur Żmijewski (Rafalik), Jan Machulski (Padlewski), Krzysztof Kiersznowski (Robert), Grzegorz Łukawski (Filip), Maciej Kozłowski (Waldemar), Andrzej Grabarczyk (Leon), Aleksander Bednarz (Zarychta), Eugenia Herman (matka Hanki), Leon Niemczyk (ojciec Hanki), Małgorzata Kożuchowska (Edyta), Beata Ścibak-Englert (Magda), Jowita Miondlikowska (Bronka), Jan Wieczorkowski (Kamil), Tomasz Stockinger (Wierzbicki), Maria Gładkowska (Maria), Jan Nowicki (Adam), Andrzej Blumenfeld (Dębicki), Piotr Polk (Belmondo), Małgorzata Foremniak (Teresa), Teresa Lipowska (Pawelec), Halina Machulska (Zofia), Artur Maciński (Artur), Janusz Onufrowicz (Ludwik), Jack Recknitz (Schneider), Katarzyna Bargiełowska (sekretarka), Sławomir Holland (Kazik), Anna Samusionek (żona Kazika), Anna Jędryka (laborantka), Aniela Świderska-Pawlik (matka Cezarego), Mariusz Jakus (ochroniarz), Piotr Grabowski (urzędnik USC), Stanisław Jaskułka (portier), Tomasz Konieczny (policjant), Piotr Warszawski (pielęgniarz), Andrzej Trębczyński (barman), Mirosław Kowalczyk (barman) oraz Zdzisław Ambroziak, Paweł Mossakowski, Tomasz Raczek, Szymon Majewski, Paweł Kukiz; Dzieci: Mateusz Damięcki (Jurek), Anna Maria Mucha (Klara), Jakub Chrzanowski (Władek), Piotr Deszkiewicz (Józek), Jan Postoła (Jasio); konsult. muz. Zbigniew Zbrowski piosenka tytułowa w wykonaniu Anny Jurksztowicz (muz. Krzesimir Dębski, słowa Ewa McKee, realizator dźw. Robert Mościcki); współpr. kost. Elżbieta Ciszewska; współpr. scenogr. Irena Milczarek, Zdzisław Kobyliński, Mariusz Jakubisiak, Joanna Lelanow, Zdzisław Swierydziukowski; współpr. mont. Krzysztof Szpetmański; współpr. operat. Krzysztof Ciołkowski, Wiesław Kazimierczak, Renata Pajchel, Tadeusz Ostrowski, Paweł Dylik, Janusz Wojtczak, Łukasz Komisarczyk, Dariusz Maliński, Piotr Obłoza, Paweł Obłoza, Krzysztof Wacholski, Grzegorz Burchard; współpr. dźw. Sławomir Ciołkowski, Jerzy Ośniecki, Adam Zaręba, Henryk Zastróżny; II reż. Zorika Zarzycka; współpr.reż. Anna Kasperkiewicz, Wanda Dąbrowska; org. prod. Halina Słobodzian, Roman Sawka; współpr. org. prod. Aleksander Gruszczyński, Wiesław Kardaś, Piotr Pawliński, Małgorzata Powałka, Renata Rogala; mont. i udźwiękowienie Editon Studio; prod. Telewizja Polska S. A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski, opieka literacka Wojciech Jędrkiewicz); prod. wyk. Studio Filmowe „Zebra" – kier. artystycz. Juliusz Machulski, szef prod. Jacek Moczydłowski, kier. literacki Jacek Bromski (kolejne odcinki serialu z 1997 roku).

---

7. Miodowe lata

reż. Maciej Wojtyszko; adaptacja i dialogi Jolanta Hartwig-Sosnowska – odc. 1, 2. 6, 7, Doman Nowakowski – odc. 3, 4, 5, 8, Grzegorz Łoszewski – odc. 9, 10; dialogi Jolanta Hartwig-Sosnowska – odc. 1, 2, 6, 7; Doman Nowakowski – odc. 3, 4, 5, 8, Grzegorz Łoszewski – odc. 9, 10; scenogr. Marcin Stajewski; kost. Ewa Zaborowska; muz. Tomasz Hynek; mont. Jarosław Barzan; kier. prod. Paweł Mantorski; realizacja Anna Adamek, Janusz Ajchel, Ewa Andrzejewska, Krystyna Basak, Mariusz Bieliński, Maciej Bodecki, Andrzej Dzikowski, Urszula Filipowicz, Małgorzata Gajzler, Paweł Garbuliński, Włodzimierz Głodek, Tomasz Hynek, Przemysław Jaworski, Anna Kowalska, Maciej Marcinkowski, Joanna Mantorska, Cezary Matysiak, Janusz Onufrowicz, Marcelina Początek, Jerzy Prożogo, Marcin Rodak, Mariusz Słocki, Marcin Stachurski, Piotr Strzembosz, Robert Szatkowski, Izabela Toroniewicz, Lech Wojciechowski; zespół realizacyjny: Anna Adamek, Janusz Ajchel, Ewa Andrzejewska, Krzysztof Bartoszuk, Mariusz Bielecki i inni; **wyk.:** Agnieszka Pilaszewska (Alina Krawczyk) odc. 1–10, Cezary Żak (Karol Krawczyk) – odc. 1–10, Dorota Chotecka (Danuta Norek) – odc.1, 3, 4, 6, 8, 10, Artur Barciś (Tadzio Norek) – odc. 1–10, Marek Barbasiewicz (dyrektor Marszałek) – odc. 9, Stanisław Biczysko (Tomasz Jeżycki) – odc. 3, Marek Bielecki (Barczak) – odc. 9, Stanisława Celińska (Jadwiga) – odc. 7, Andrzej Chyra (Wilkoń) – odc. 7, Lech Dyblik (komisarz) – odc. 2, Witold Bieliński (posłaniec) – odc. 1, Jacek Braciak (Janek) – odc. 2, 3, 8, 9, Jarosław Gajewski (doktor Zawisza) – odc. 10, Magdalena Gnatowska (sekretarka) – odc. 1, Aleksandra Górska – odc. 5, Magdalena Kacprzak (przechodzień) – odc. 3, Marta Lipińska (matka Aliny) – odc. 6, 10, Iza Liżewska (sekretarka) – odc. 2, Magdalena Maciejewska (przechodzień) – odc. 3, Cezary Morawski (reżyser tv) – odc. 4, Paweł Nowisz (wuj Leon) – odc. 8, Janusz Onufrowicz (doręczyciel) – odc. 6, Mariusz Pilawski (Stasio Tatoń) – odc. 8, 9, Tomasz Sapryk (asystent) – odc. 1, Zofia Saretok (matka Karola) – odc. 6, Wojciech Skibiński (pan Stasio) – odc. 2, Marcin Sosnowski (Poldek Misiak) – odc. 3, 9, Wojciech Stefaniak (Janek Zioło) – odc. 10, Maciej Strzembosz (przechodzień) – odc. 3, Andrzej Szopa (redaktor Gorczyca) – odc. 1, Aleksander Trąbczyński (Bolek) – odc. 3, 9, Janusz Zakrzeński (prezes Marczak) – odc. 2; producent: Maciej Strzembosz i Jan Dworak; licencjonowana polska wersja klasycznego amerykańskiego sitcomu *The Honeymooners* (tv CBS); prod. Studio A dla Telewizji POLSAT S.A.; – odc. 1 **Żywe zwłoki**, 29 min. – odc. 2 **List do szefa**, 30 min. – odc. 3 **Głowa rodziny**, 31 min. – odc. 4 **Kucharz przyszłości**, 32 min. – odc. 5 **Kto PIT-a nie błądzi**, 31 min. – odc. 6 **Witaj mamo**, 32 min. – odc. 7 **Robot kuchenny**, 32 min. – odc. 8 **Mocne plecy**, 32 min. – odc. 9 **Golfista**, 29 min. – odc. 10 **Ptak na parapecie**, 31 min.

---

8. Rodziców nie ma w domu

reż. Wojciech Adamczyk; scen. Anna Onichimowska; zdj. Zbigniew Falcon, Szymon Krusz, Artur Namysz, Marcin Kadło, Zdzisław Najda, Tomasz Kuzio; muz. Jacek Hamela; aranżacja Piotr Hajduk; oprac. muz. Małgorzata Przedpełska-Bieniek; scenogr. Anna Seitz-Wichłacz; kost. Katarzyna Raszyńska; char. Alicja Stempniewicz; mont. Krzysztof Janiszewski; dźw. Andrzej Bohdanowicz; oper. kamer. Krzysztof Gołąbek; skier. prod. Agnieszka Nejman; **wyk.:** Krzysztof Kowalewski (dziadek Zygmunt), Edyta Olszówka (Agnieszka), Ola Dymitruk (Zosia), Witold Pyrkosz (Henryk Kocoń), Małgorzata Kożuchowska (Ewa Kosińska „Kosa"), Zofia Merle (Stefania Koconiowa), Marcin Sosnowski (dzielnicowy), Marta Lipińska (pani Melania), Sebastian Świąder (Staś), Dariusz Odija (porucznik Sławomir Mroczek), Wiesława Mazurkiewicz (mamusia), Małgorzata Jóźwiak (nauczycielka), M. Abrahamowicz (Poeta), Witold Bieliński (dziennikarz Wróbel), Wojciech Adamczyk, Andrzej Rażniewski, Marek Rażniewski (trzej mężczyźni z trumną); producent TILSA dla Programu TVN, Warszawa; odcinki po 30 min., (kontynuacja serialu z 1997).

---

9. Siedlisko

reż. Janusz Majewski; scen. Wanda Majerówna, Zofia Nasierowska; dialogi Janusz Majewski; zdj. Witold Ada-

mek; muz. Jerzy Matuszkiewicz; scenogr. Tadeusz Kosarewicz; dekor. wnętrz Aleksandra Gruber; kost. Elżbieta Radke; char. Janina Dybowska-Person; mont. Ewa Różewicz; dźw. Wiesław Znyk; imitator dźw. Henryk Zastróżny; kier. prod. Tadeusz Drewno; **wyk.:** Anna Dymna (Marianna), Leonard Pietraszak (Krzysztof), Agnieszka Wagner (Katarzyna), Piotr Machalica (Robert), Renata Dancewicz (Iza), Paweł Deląg (Jacek), Michał Pawlicki (Józef), Marian Opania (Kotula), Stanisława Celińska (Helena), Leszek Zduń (Józek), Magdalena Cielecka (Basia), Krzysztof Kowalewski (Wanat), Danuta Szaflarska (Emilia), Wanda Majerówna (Malwina), Zofia Merle (Teodora), Łukasz Mechanicki (Jasio), Igor Przegrodzki (Piórkowski), Lech Ordon (Frankowski), Jerzy Zelnik (Witek), Jerzy Kamas (dr Wojciech Kula), Olgierd Łukaszewicz (Zarzycki), Grażyna Marzec (Zarzycka), Stanisław Brejdygant (ksiądz), Piotr Gąsowski (Edzio), Stanisław Brudny (Wójcik), Krystyna Kołodziejczyk (Kotulowa), Karolina Lubańska (Justyna), Jarosław Gruda (Kowal), Bożena Robakowska (Kowalowa), Marcin Troński (mecenas), Jacek Wójcicki (kominiarz), Stanisław Jaskułka (listonosz), Stanisław Penksyk (Bogusław), Dariusz Gnatowski (weterynarz), Maria Winiarska (Wiśniewska), Robert Rozmus (okularnik), Barbara Baryżewska (Wójcikowa), Zofia Czerwińska (urzędniczka poczty), Grażyna Szapołowska, Ewa Wiśniewska, Marek Kondrat, Jan Englert, Paweł Wawrzecki, Wiktor Zborowski, Ewa Awramik, Maciej Borowski, Marcin Borowski, Krzysztof Dąbrowski, Czesław Fiedorowicz, Eryka Jelonek, Reinhold Jelonek, Jerzy Karaszkiewicz, Jacek Kołaciński, Piotr Kowalewski, Tadeusz Kowalewski, Sabina Kozłowska, Ewa Miller, Robert Ninkiewicz, Bożena Nowacka, Jacek Olchanowski, Tadeusz Ostrowski, Marian Podlecki, Janusz Piela, Andrzej Rymarowicz, Grzegorz Sierzputowski, Zdzisław Sobolewski, Alicja Tołwińska, Anna Waszczyk, Natalia Wawrusiewicz, Franciszek Wileński, Dorota Wiszowata, Wiesław Znyk, Leszek Zygarłowski. Dzieci – Bartek Borzych, Adaś Mielnik, Mikołaj Wierniszewski; piosenka *Przyniosły nas bociany* – śpiewa Chór przy Ełckim Centrum Kultury; fotosy Renata Pajchel; konsult. muz. Zbigniew Zbrowski; prod. wyk. Close Up Production – Witold Adamek, Renata Pajchel; prod. Telewizja Polska S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski, opieka literacka Wojciech Jędrkiewicz); 9 odc. po 60 min.

10. Syzyfowe prace

reż., scen. według powieści Stefana Żeromskiego: Paweł Komorowski; zdj., współpr. real. Wiesław Zdort; mont. Barbara Fronc; dźw. Janusz Rosół; scenar. Bogdan Solle; dekor. wnętrz Wiesława Chojkowska; kost. Maria Wilun; muz. Jerzy Matuszkiewicz; kier. prod. Henryk Parnowski; **wyk.:** Marcin Wołek (Marcin Borowicz młodszy), Joanna Szczepkowska (matka Marcina Borowicza), Franciszek Pieczka (Józef), Andrzej Wichrowski, Edyta Jungowska (Wiechowska), Alosza Awdiejew, Katarzyna Kwiatkowska, Zofia Kucówna, Jerzy Bińczycki (ksiądz prefekt), Krzysztof Wakuliński (nauczyciel Majewski), Walentin Gołubienko, Jerzy Nowak, Jan Paweł Kruk, Michał Pawlicki, Łukasz Garlicki – student PWST z Warszawy (Marcin Borowicz), Bartek Kasprzykowski – student PWST z Wrocławia (Andrzej Radek), Andriej Dawidow, Rafał Królikowski, Bogusław Sochnacki, Alicja Bachleda-Curuś (Anna Stogowska-Biruta), Gustaw Lutkiewicz, Łukasz Witt-Michałowski, Jakub Papuga, Marcin Przybylski, Tomasz Piątkowski, Aleksander Kiriłłow, Andrzej Kozak, Ewa Wichrowska; prod. Telewizja Polska S.A.; prod. wyk. Studio Filmowe „Orbita-Film"; 6 odc. po 60 min.; cz. I – **1883**; cz. II – **1884**; cz. III – **1885-1889**; cz. IV – **1890**; cz. V – **1892**; cz. VI – **1893**.

11. Trzynasty posterunek

reż., scen. Maciej Ślesicki; zdj. Andrzej Ramlau, Mikołaj Korzyński; scenogr. Andrzej Haliński; muz. Przemysław Gintrowski; wyk. muz. Mariusz „Fazi" Mielczarek, Waldemar Lewandowski, Przemysław Gintrowski; mont. Włodzimierz Czawrtosz, Katarzyna Rudnik-Glińska; kost. Małgorzata Gwiazdecka, Hanna Gołębiewska; char. Ewa Symko-Marczewska; dekor. wnętrz Ewa Kowalska; dźw. Marek Wronko, Nikodem Wołk-Łaniewski; kier. prod. Barbara Pec-Ślesicka; **wyk.**: Cezary Pazura (Czarek), Marek Perepeczko (komendant), Aleksandra Woźniak (Kasia), Marek Walczewski (Stępień), Agnieszka Włodarczyk (Agnieszka), Barbara Burska (inspektor Pieżchała), Andrzej Niemirski (inspektor Kot), Dariusz Dobkowski (Pierre), Piotr Zelt (Arnie), Zbigniew Buczkowski (bezdomny Janek), Joanna Sienkiewicz (Zofia), Władysław Kowalski (generał), Bohdan Smoleń (Dzięcioł), Dorota Chotecka (Jola), Paweł Burczyk (Luksus), Ewa Taraszkiewicz-Dejmek, Agnieszka Różańska, Borys Jaźnicki, Magdalena Celówna-Janikówna, Stanisław Wyszyński, Ewa Frąckiewicz, Aleksander Gawroński, Jan Jurewicz, Jacek Kałucki, Dariusz Gnatowski, Maciej Kowalewski, Krzysztof Krupiński, Tomasz Krupa, Badamdorż Sandui, Batjargal Balgan, Azjargal Batjargal; pies „Pershing" – tresura Jacek Kadłubowski; II reż. Krystyna Grochowicz, Konrad Sztuka; współpr. reż. Ewa Dybczyńska; operator kamery Dariusz Panas; nagranie muz. Studio Hard, Record Studio; komputer NTT Sytem LTD Sp. z o.o.; broń Cenzien Group; udźwiękowienie Studio Sonoria; konsult. muz. Małgorzata Przedpełska-Bieniek; producenci Lew Rywin, Paweł Poppe; atelier WFDiF w Warszawie; na zlecenie Canal Plus Polska i Telewizji POLSAT S.A. (kontynuacja serialu)

12. Złotopolscy

reż. Janusz Dymek, Ireneusz Engler, Radosław Piwowarski; pomysł Jan Purzycki; scen. Ewa Nawój, Jan Purzycki, Tomasz Solarewicz, Jan Strękowski, Piotr Wereśniak, Elżbieta Wojnarowska; zdj. Zbigniew Hałatek; muz. Krzesimir Dębski; scenogr. Władysław Bielski; dekor. wnętrz Anna Iskierka; kost. Małgorzata Brus, Lidia Wojciechowska; char. Agata Wysocka, Elżbieta Tatzky; mont. Marek Król, Milenia Fiedler; dźw. Wojciech Harasiewicz; kier. prod. Halina Cichomska; **wyk.:** Alina Janowska (Eleonora Gabriel), Kazimierz Kaczor (senator Marek Złotopolski), Henryk Machalica (Dionizy Złotopolski), Anna Milewska (pani Julia), Anna Nehrebecka (Barbara Złotopolska), Eugeniusz Priwiezencew (Pereszczako, organista ze Złotopolic), Paweł Wawrzecki (Wiesiek Gabriel), Andrzej Nejman (Waldek Złotopolski), Joanna Pierzak (Joanna), Piotr Szwedes (Tomek Gabriel), Agnieszka Sitek (Weronika Gabriel), Jerzy Turek (pan Józef, listonosz ze Złotopolic), Paulina Młynarska-Radzińska (Agata Gabriel), Ewa Ziętek (Marta Gabriel), Renata Gabryjelska (Ewa), Jan Jankowski (Maks), Ewa Kasprzyk (Ilona), Andrzej „Piasek" Piaseczny (Kacper Złotopolski vel Kacper Górniak), Leszek Teleszyński (Kowalski), Stanisława Celińska (pani Kęsikowa), Adam Ferency (Marcel), Anna Przybylska (Marylka), Janusz Onufrowicz (policjant Jaś), Małgorzata Rożniakowska (Elżbieta Kleczkowska), Małgorzata So-

cha (Keith), Magdalena Stużyńska (Marcysia), Radosław Elis (Mirek Gabriel), Krzysztof Stelmaszyk (Wons), Grzegorz Kowalczyk (Grzegorz), oraz Ireneusz Dydliński (mężczyzna z telefonem komórkowym), Aleksandra Engler (dziewczyna z psem), Tadeusz Falana (kierowca senatora), Elżbieta Gaertner (listonoszka Zofia), Maciej Gąsiorek (policjant), Robert Gonera (porucznik Filip Marczuk), Jarosław Jakimowicz-Kriegl (Artur Lenart), Arkadiusz Janiczek (policjant), Masha Jatrowa (kelnerka Masza), Iwona Kalmus (pielęgniarka w szpitalu psychiatrycznym), Jerzy Karaszkiewicz (przyjaciel Luizy), Grzegorz Komendarek (kucharz pan Grzesio), Sebastian Konrad (Łukasz), Grzegorz Kowalczyk, Małgorzata Kożuchowska (koleżanka Tomka), Mariusz Krzemiński („Kieszona"), Monika Kwiatkowska (Monika), Agata Łagoda (Sylwia), Edyta Łukaszewicz-Lisowska (kelnerka), Igor Michalski (psychiatra), Jowita Miondlikowska (pielęgniarka Krysia), Maciej Orłoś (dziennikarz Lipawski), Grzegorz Okrasa (barman), Jacek Radziński (aresztant), Bożena Robakowska (salowa ze szpitala), Krystyna Rutkowska-Ulewicz (Luiza), Andrzej Śledź (pracownik banku), Tadeusz Woszczyński (złodziej), Ciurar Laurencu Cosiaru (chłopiec z paczką), Agnieszka Michalska, Piotr Wiszniowski, Jacek Borcuch, Anna Samusionek, Agnieszka Martyna, Julian Mere Maria Klejdysz, Robert Czebotar, Andrzej S. Kiełbowicz, Czesław Magnowski, Zdzisław Rychter; fotosy Jacek Urbaniak; konsultant muz. Zbigniew Zbrowski; piosenki *Pogodniej* (*Złoty środek*) – wyk. „Piasek", muz. Tomasz Banaś, sł. Andrzej T. Piaseczny, BMG; *Szalona piosenka o lataniu* – wyk. Mafia, muz. Zdzisław Zioło, sł. Andrzej T. Piaseczny, BMG *Imię deszczu* – wyk. Mafia, muz. Zdzisław Zioło, sł. Andrzej T. Piaseczny, BMG; *Ten sen* – wyk. Varius Manx, muz. Robert Janson, sł. Andrzej Ignatowski, Katarzyna Stankiewicz; aranżacja piosenki *Pogodniej* Tomasz Warsztocki; udźwiękowienie w systemie Spectral Studio Sonoria – Michał Muzyka, Tomasz Dukszta; real. nagrań muz. Rafał Paczkowski, Robert Mościcki; montaż i oprac. napisów WF „Czołówka" (Marcin Konarzewski, Sebastian Korwin-Kulesza, Tomasz Ozimkiewicz); prod. TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski, opieka literacka Ernest Bryll); prod. wyk. MT ART (Marcin Terlecki) i MTL MAXFILM (Tadeusz Lampka); odcinki po 25 min.

13. Z pianką czy bez

reż. Sylwester Chęciński – odc. 1,2; Grzegorz Warchoł – odc. 3–9; scen. Stefan Friedman, Krzysztof Jaroszyński; zdj. Jan Kowalski; muz. Wiktor Niemiro; scenogr. Andrzej Trześniewski, Andrzej Pietraszek; kost. Maria Albin, Gabriela Kotlińska; mont. Anna Krasowska (firma „Positive Charge"); char. Liliana Gałązka, Elżbieta Malka-Hen; konsult. muz. Zbigniew Zbrowski; dźw. Ryszard Krupa; **wyk.:** Jan Kociniak, Renata Berger – odc. 4, Michał Breitenwald – odc. 4, Grzegorz Emanuel – odc. 4, 6, Ewa Gawryluk – odc. 1–3, 5, Piotr Gąsowski – odc. 1, Magdalena Gnatowska – odc. 7, Marcin Kamiński – odc. 7, Jacek Kopczyński – odc. 7, Grzegorz Kowalczyk – odc. 4, Michał Lesień – odc. 7, Katarzyna Łukaszyńska – odc. 7, Lech Mackiewicz – odc. 7, Piotr Michalski cript. Monika Gryko; odc. 6, Aleksandra Mikołajczyk – odc. 9, Rafał Mohr – odc. 1–6, 9, Jolanta Olszewska – odc. 2, 3, 9, Sławomir Orzechowski – odc. 5, 7, Radosław Pazura – odc. 2, 4, 6, 7, 9, Elżbieta Piekacz – odc. 2, 3, 9, Przemysław Predygier – odc. 6, Piotr Pręgowski – odc. 2, Witold Pyrkosz – odc. 6, 9, Anna Samusionek – odc. 1, 2, 4–6, Krystyna Sienkiewicz – odc. 9, Krzysztof Stelmaszyk – odc. 1, 2, 4–7, Andrzej Szopa – odc. 1–3, 5, 9, Stanisław Tym – odc. 2, 3, Tadeusz Wojtych – odc. 4, Grzegorz Wons – odc. 1–3, 5, 7, 9, Magdalena Zawadzka – odc. 1, 4–6, 7, 9, Leszek Zduń – odc. 4, 7, 9, Piotr Zelt – odc. 1; odc. 1: *Lawranc ojciec Kristiny* (rok prod. 1997), 28 min.; odc. 2: *Koncesja* (rok prod 1998), 32 min.; odc. 3: *Wielkie otwarcie*, 28 min.; odc. 4: *Złoty środek*, 25 min.; odc. 5: *Wzloty i powroty*, 28 min.; odc. 6: *Bicie piany*, odc. 28; odc. 7: *Zjazd koleżeński*, 27 min.; odc.9: *Wesele*, 30 min.; telenowela; prod.: MT Art Prod.; na zlecenie Telewizji Polsat S. A.

14. Życie jak poker

reż. Waldemar Krzystek (odc. 1–10), Roman Boreczny (odc. 11–18), Wojciech Rawecki (odc. 19–38); scen. Małgorzata Kopernik (odc. 1–10), Alina Niedźwiedzka (odc. 11–12, 17–38), Helena Mogilska (odc. 19–24, 26–38), Joanna Brew (odc. 31–33, 35–37), Roman Praszyński (odc. 21–30), Teresa Witniewczyc (odc. 25–34); zdj. Krzysztof Pakulski; mont. Piotr Orłowski (odc. 1, 6–38), Tomasz Jeżowski (odc. 2–5); muz. Bartosz Straburzyński; słowa piosenki Adam Nowak; wyk. piosenki Maja Konarska, Małgosia Matjas; scenogr. Barbara Komosińska, Zofia Dudkiewicz (odc. 6–10); kost. Elżbieta Terlikowska; dekor. wnętrz Zofia Dudkiewicz; char. Olga Wiśniowska; dźw. Iwan Frack; kier. prod. Halina Hamkało, Elżbieta Rabczuk (w odc. 2–5); **wyk.:** Małgorzata Szeptycka (Ewa), Joanna Pierzak (Marysia), Krzysztof Kuliński (Piotr), Monika Bolly (Joanna), Halina Rasiak (Halina),Teresa Sawicka (Barbara), Elżbieta Golińska (dr Bożena), Aldona Orman (Sandra), Dariusz Siatkowski (Szymon), Adam Cywka (Żywiński), Dorota Deląg (Patrycja), Robert Gonera (Wojtek), Konrad Imiela (Kostek), Andrzej Precigs (Robert), Danuta Balicka (matka Szymona), Wiesław Cichy (pułkownik), Roman Czajka (Adaś), Joanna Czarnecka (Anka), Marian Czerski (pośrednik), Bogusław Danielewski (dziadek), Mariusz Drężek (Marcin), Irena Dudzińska (babcia), Marek Feliksiak (Henryk, mąż pacjentki Oli), Mieczysław Janowski (prokurator), Mariusz Kiljan (prawnik), Renata Kościelniak (pacjentka Ola), Krystyna Krotowska (dyrektorka), Grażyna Krukówna (matka Patrycji), Jakub Lasota (ochraniarz), Mirosława Lombardo (Krystyna), Eryk Lubos (dealer), Ferdynand Matysik (policjant), Stanisław Melski (Szymański), Małgorzata Napiórkowska (dr Pawelec), Henryk Niebudek (Pan Balcer), Maciej Tomaszewski (Kevin), Ilona Ostrowska (Magda), Edwin Petrykat (prezes), Miłogost Reczek (prokurator), Jerzy Schejbal (ojciec Patrycji), Halina Śmiela-Jacobson (pani Balcer), Grzegorz Wojdon (Sebastian), Joanna Zalewska (Bożena), Zygmunt Bielawski, Elżbieta Czaplińska, Monika Dobra-Kaźmierczuk, Magdalena Dubas Janusz German, Andrzej Hrydzewicz, Anna Imiela,Norbert Kaczorowski – PWST, Aleksandra Kaleta, Marta Kalińska, Marek Kraśnicki, Igor Kujawski, Krystyna Maksymowicz, Jan Mancewicz, Łukasz Matecki, Ernest Nosko, Paweł Okoński, Michał Paszczyk, Katarzyna Radochońska (Magda), Marek Ryter, Rafał Szałajko, Rafał Widajewicz, Dominik Żemajtis; casting Jolanta Tobota; producenci Mieczysława Dąbkowska, Piotr Radzymiński; atelier Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu; prod. Telewizja Polsat S. A.; odc. po ok. 30 min.

Seriale zrealizowane wcześniej

Dom
(serial, odc. 13–20, prod. 1996-1997) reż. Jan Łomnicki; scen. i dialogi Jerzy Janicki, Andrzej Mularczyk; zdj. Jerzy Gościk; scenogr. Kamil Kuc, mont. Krystyna Górnicka, muz. Waldemar Kazanecki, Piotr Hertel; dźw. Małgorzata Lewandowka, Andrzej Lewandowski, dekor. wnętrz Małgorzata Kolbow; kost. Izabella Konarzewska, Małgorzata Obłoza, Hanna Ćwikło; char. Janina Dybowska-Person, Elżbieta Pietrzak; kier. prod. Andrzej Zielonka, Janusz Szela – odc. 17–20; **wyk.:** Leonard Andrzejewski (stary Lermaszewski) – odc. 13, 14, 16–20, Bogdan Baer (Sebyła) – odc. 15, Waldemar Barwiński (Kajtek) – odc. 19, 20, Henryk Bista (Poznański) – odc. 14, Ewa Błaszczyk (Zoja) – odc. 17, Jerzy Bończak (Prokop – dozorca) – odc. 13–20, Tomasz Borkowy – Tomek Bork (Andrzej Talar) – odc. 13–20, Tadeusz Borowski (dziekan) – odc. 13, Zbigniew Buczkowski (Henio Lermaszewski) – odc. 13, 15–20, Marek Bukowski (Mietek) – odc. 13–20, Paweł Burczyk (Zawiślak) – odc. 15, Anna Ciepielewska (Lawinowa) – odc. 13, Maria Ciunelis (Lusia) – odc. 18, 19, Maciej Damięcki (Należyty) – odc. 14, 15, Bożena Dykiel (Halina) – odc. 13–20, Jan Englert (Rajmund Wrotek) – odc. 13–20, Adam Ferency (sekretarz Lejczer) – odc. 13, 14, Piotr Fronczewski (Adam) – odc. 17–20, Ewa Gawryluk (Nika) – odc. 18, 19, Andrzej Golejewski (Gienek Popiołek) – odc. 13, Krzysztof Gosztyła (ubek) – odc. 13, Piotr Grabowski (Kuźniak) – odc. 13, 17, 20, Wirgiliusz Gryń (Jasiński) – odc. 13, Mieczysław Hryniewicz (szwagier) – odc. 18–20, Tadeusz Janczar (Sergiusz Kazanowicz) – odc. 13, Dorota Kawęcka (Lidka Jasińska) – odc. 13–20, Jan Kociniak (personalny) – odc. 13, Krzysztof Kołbasiuk (Łukasz Zbożny) – odc. 13, Mirosław Konarowski (Korn) – odc. 17, 20, Helena Kowalczykowa (Lermaszewska) – odc. 13–20, Maciej Kozłowski (Ekstra Mocny) – odc. 18, Beata Krajewska (Beata Borowska) – odc. 14–20, Hanna Lachman (Wanda Jasińska) – odc. 13–20, Tomasz Mędrzak (Leszek Talar) – odc. 13–16, Ryszard Mosingiewicz (Szczepan) – odc. 20, Bartosz Obuchowicz (Krzyś) – odc. 19, 20, Michał Pawlicki (ksiądz Andrzej) – odc. 15, Jan Prochyra (administrator) – odc. 13, Anna Romantowska (Martyna Stroynowska) – odc. 14–20 i (Klara) – odc. 19, 20, Halina Rowicka (Ewa) – odc. 13–20, Zofia Rysiówna (zakonnica Wiktoria) – odc. 15, 18, Ewa Serwa (Ula Siekierko) – odc. 14–16, Wojciech Siemion (pszczelarz) – odc. 14, Barbara Sołtysik (Teresa Bawolikowa) – odc. 13–20, Tomasz Stockinger (Karol Lang) – odc. 14, 15, Magdalena Stużyńska (Danusia) – odc. 16–20, Stefan Szmidt (Kostek Bawolik) – odc. 13–20, Igor Śmiałowski (Alfred Bizanc) – odc. 14–20, Zdzisław Wardejn (Makuch) – odc. 15, Magdalena Wójcik (Gosia Lejczer) – odc. 13, 14, 16, 17, Wojciech Wysocki (Jan Borowski) – odc. 14–18, Andrzej Żółkiewski (Wiktor) – odc. 16, Jolanta Ziółkowska (Basia Zbożna) – odc. 13, 14 i Daniel Olbrychski – odc. 16 oraz Marta Klubowicz, Dorota Maciejewska, Piotr Magnuski, Piotr Michalski, Aleksander Mikołajczak, Hanna Orsztynowicz-Czyż, Andrzej Precigs, Tomasz Preniasz-Stuś, Robert Rogalski, Rafał Sabara, Marek Siudym, Jacek Sołtysiak, Bogdan Szczesiak, Sebastian Świąder, Piotr Wawrzyńczak, Jan Wieczorkowski, Bartek Żukowski, M. Adamczyk, B. Barciś, E. Bleda, E. Bielińska, J. Celiński, J. Damięcka, M. Damięcka, A. Dąbrowski, M. Dorociński, A. Duienis, E. Gorzelak, M. Jaskulski, B. Jaźnicki, E. Karczewski, H. Kinder-Kiss, M. Klepacki, A. Koncewicz-Rulewska, M. Krzywkowska, K. Kwiatkowska, A. Lenartowicz-Stępkowska, M. Łomnicki, E. Łukaszewska, M. Maj, J. Matras, A. Musiałowski, A. Nejman, S. Nowiczewska, T. Ostaszewska, S. Pacek, J. Próchnicki, B. Robakowska, K. Rutkowska-Ulewicz, M. Szpotakowski, K. Świąder, M. Świtaj, M. Włodarczyk, M. Zarębski, T. Zięcik; II reż. Marcin Łomnicki, Krzysztof Zbieranek; operator kamery Jerzy Gościk; fotosy Krzysztof Fus; imitator dźw. Bogusław Nowak; konsultant muzyczny Małgorzata Przedpełska-Bieniek; konsultant d/s kaskaderskich Krzysztof Fus; konsultanci Andrzej Friszke, Witolf Gierałt, Włodzimierz Rektajtis; w filmie wykorzystano materiały archiwalne ze zbiorów WFDiF, TVP S.A., PR S.A.; prod. Telewizja Polska S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski, opieka literacka Janusz Gazda); prod. wyk. Studio Filmowe „Kadr"; lab. TVP S.A.; negatyw Eastman Kodak;
– odc. 13: **Coś się kończy coś się zaczyna** (prod. 1996);
– odc. 14: **Ta mała wiolonczelistka** (prod. 1996);
– odc. 15: **Długa księżycowa noc** (prod. 1996);
– odc. 16: **Przed miłością nie uciekniesz** (prod. 1996);
– odc. 17: **Komu gra ta orkiestra** (prod. 1997);
– odc. 18: **Trzecie kłamstwo** (prod. 1997);
– odc. 19: **Jestem dla ciebie niedzielą** (prod. 1997);
– odc. 20: **Powrót z dalekiej podróży** (prod. 1997).

WYTWÓRNIE I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA)

POLSKA KRONIKA FILMOWA

Notacje
1. Akcja „Małolat" w Radomiu
(jesienią 1997 roku w Radomiu wprowadzono akcję legitymowania przez policję nieletnich przebywających na ulicach po godz. 23.00) 448 m.
2. Białoruskie i litewskie ślady Adama Mickiewicza
(Zaosie k./Nowogródka, Świteź, Nowogródek, Bołcienniki, Bieniakonie, Wilno) 368 m.
3. Biesiada Piwna w Bogdance
(27 XI 1998 – tradycyjna uroczystość barbórkowa w kopalni „Bogdanka") 165 m.
4. Budowa stacji Metro-Centrum
(kolejny etap budowy warszawskiego metra) 386 m.
5. Centrum pomocy bliźnim Kotańskiego
(16 XII 1998 – spotkanie kierowników wszystkich 46 placówek „Markotu". W warszawskim Centrum znajduje się hospicjum, szpital dla bezdomnych, przedszkole dla dzieci z porażeniem mózgowym, noclegownia i kuchnia) 500 m.
6. Dzień na żwirowisku
(konferencja prasowa Świtonia; wypowiedzi ludzi ustawiających nowe krzyże) 553 m.
7. Dzień powszedni w Szkole Filmowej w Łodzi
(ćwiczenia aktorskie prowadzone przez Eugenię Herman, wykład prof. Rysz-

ki, zajęcia Zbigniewa Wichłacza; wypowiedzi profesorów po pokazie jednej z etiud studenckich) 614 m.

8. Fabryka Opla w Gliwicach
(wizyta na terenie wznoszonej fabryki – gotowe hale, instalowanie urządzeń i rekrutacja pracowników) 245 m.

9. Festyn w Opolu z okazji uratowania województwa opolskiego
(2 VIII 1998 w Opolu świętowano decyzję prezydenta i obu izb parlamentu utrzymującą istnienie województwa opolskiego) 312 m.

10. Głosowanie w senacie – reforma
(18 VI 1998 głosowanie nad poprawkami do ustawy dotyczącej podziału administracyjnego Polski; wypowiedź Mariana Krzaklewskiego) 164 m.

11. Kampania wyborcza w Wyszkowie
(przygotowania liczących się ugrupowań politycznych do wyborów samorządowych w Wyszkowie nad Bugiem) 474 m.

12. Koncert pod hasłem „Pokonać strach"
(w parku Agrykoli w Warszawie wystąpiło ponad 100 muzyków manifestując przeciwko aktom bandytyzmu, terrorowi i zastraszaniu ludzi) 497 m.

13. Koniec protestu bezdomnych na Dworcu Centralnym
(po kilku miesiącach protestu bezdomnych w hali głównej Dworca Centralnego w Warszawie 6 VIII 1998 usunięto protestujących z legowisk rozłożonych przy kasach) 190 m.

14. Kopalnia węgla kamiennego „Bogdanka"
(wizyta w jedynej polskiej kopalni węgla przynoszącej zyski) 254 m.

15. Krok do NATO manewry polsko-niemieckie sił obrony cywilnej w Gubinie
(spotkanie na moście ministrów Obrony Niemiec i Polski – Volkera Ruhe i Janusza Onyszkiewicza; budowa mostu pontonowego na Nysie przez żołnierzy WP i Bundeswehry) 362 m.

16. Krzyż oświęcimski
(w 1989 roku obok obozu w Oświęcimiu postawiono krzyż, przeciw czemu zaprotestowały środowiska żydowskie) 374 m.

17. Lesko przeciw Ustrzykom w kampanii wyborczej
(konflikt jaki wybuchł pomiędzy dwiema miejscowościami po ogłoszeniu nowego podziału administracyjnego) 805 m.

18. Lider wiejski
(w woj. gorzowskim, gdzie notuje się olbrzymie bezrobocie, stworzono instytucję „lidera wiejskiego", który pomaga sąsiadom w znalezieniu pracy, ułatwia kontakty z urzędami, wspomaga psychicznie), 427 m.

19. Likwidacja kopalni na Śląsku
(dramatyczna sytuacja polskiego górnictwa; górnicy kopalni „Sosnowiec-Czeczot" i „Porąbki-Klimontów" opowiadają o problemach ze zmianą pracy) 602 m.

20. Manifestacja OPZZ przeciwko rządowi
(Związki krytykują rząd za brak konsultowania ważnych decyzji z organizacjami lewicowymi) 336 m.

21. Manifestacja w obronie województw – kieleckiego, zielonogórskiego, koszalińskiego i słupskiego
(kolejny protest mieszkańców regionów, których nowy podział administracyjny kraju pozbawia rangi województwa) 337 m.

22. Marsz Żywych w Oświęcimiu
(pierwszy marsz zorganizowano w 1988 roku. Do tej pory uczestniczyło w nim ponad 35 tysięcy młodych Żydów. 23 IV 1998 roku odbył się siódmy marsz, w którym uczestniczyła rekordowa liczba Żydów z całego świata. Po raz pierwszy szli też młodzi Polacy oraz polscy i izraelscy politycy – Jerzy Buzek i Beniamin Netaniahu), 569 m.

23. Miasto sukcesu – Biłgoraj
(Biłgorajska Agencja Rozwoju Gospodarczego – platforma współpracy samorządu i biznesu w interesie miasta i jego mieszkańców) 668 m.

24. Miejsce dla sztuki
(Stowarzyszenie Odnowy Sztuki, założone we Francji i w Polsce w połowie lat 90. przez Eugeniusza Geno Małkowskiego, lansuje metodę organizowania nieszablonowych wystaw w nietypowych miejscach) 248 m.

25. Młodzi w Centrum Sztuki Współczesnej
(wystawa młodych twórców uprawiających niekonwencjonalną sztukę – Katarzyny Kozyry, Teresy Parol, Jarosława Modzelewskiego i Pawła Sobczyka) 248 m.

26. Most w Wyszogrodzie
(drewniany most, zbudowany za czasów carskich jest odnotowany w księdze rekordów Guinessa, jako najdłuższa – licząca 1300 m – przeprawa tego typu).

27. Nagroda klubu księgarzy dla Zbigniewa Herberta
(30 VII 1998 w warszawskim Klubie Księgarza na Rynku Starego Miasta Zbigniew Herbert miał odebrać nagrodę Warszawskiej Premiery Literackiej, przyznaną mu za tom wierszy *Epilog Burzy*. Poeta zmarł dwa dni przed uroczystością. Spotkanie przyjęło formę pożegnania) 214 m.

28. Największy jarmark Europy – Stadion X-lecia – kryzys
(zjawisko socjologiczne i gospodarcze jakim jest targowisko na warszawskim stadionie traci już dawne znaczenie, spada liczba sprzedających i kupujących) 226 m.

29. Na planie „Pana Tadeusza" w reż. Andrzeja Wajdy
(finałowa scena filmu – polonez odtańczony na dziedzińcu dworu w Soplicowie; praca reżysera i ekipy technicznej), 389 m.

30. Nowa Biblioteka Śląska
(24 X 1998 Biblioteka Śląska w Katowicach otrzymała nowy gmach o oryginalnej architekturze i nowoczesnym wyposażeniu) 294 m.

31. Nowa Warszawa
(nowe budowle Warszawy: gmach Banku Inicjatyw Społeczno-Ekonomicznych przy skwerze Szmula Zygielbojna, gmach Sądu Najwyższego przy Placu Krasińskich, gmach „Ilmet" przy Rondzie ONZ, budynek „Kaskada" na rogu Śliskiej i Jana Pawła i szkielet wieżowca Centrum Finansowego na rogu Emilii Plater i Świętokrzyskiej) 92 m.

32. Ogłoszenie wyroku w sprawie Tomka Jaworskiego
(19 XI 1998 – ogłoszenie wyroku w sprawie zamordowania warszawskiego maturzysty; wypowiedź matki ofiary i przewodniczącego Stowarzyszenia Przeciwko Zbrodni im. Jolanty Brzozowskiej Krzysztofa Orszagha) 274 m.

33. Opłatek w Stowarzyszeniu Przeciwko Zbrodni
(20 XII 1998 – spotkanie wigilijne rodzin ofiar zamordowanych w ostatnich latach; msza św. w kościele w Radości; wypowiedź Krzysztofa Orszagha) 330 m.

34. Ordery Orła Białego dla Jacka Kuronia i Karola Modzelewskiego
(uroczystość wręczenia najwyższego polskiego odznaczenia odbyła się w Pałacu Prezydenckim w Warszawie, odznaczeni otrzymali je za wkład w procesy demokratyzujące kraj) 335 m.

35. 80-lecie Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
(dwa dni z życia uczelni; wypowiedzi ks. prof. Andrzeja Szostaka, Leszka Mądzika i ks. Tadeusza Stycznia) 795 m.

36. 80 rocznica Niepodległości
(Warszawa: 10 XI 1998 – „Przemarsz Gwiaździsty"; 11 XI 1998 – uroczystości przed grobem Nieznanego Żołnierza), 672 m.

37. Otwarcie fabryki Opla
(29 X 1998 – otwarcie fabryki w Gliwicach; powitanie prezydenta Kwaś-

niewskiego i wicepremiera Tomaszewskiego przez dyrektora generalnego „Opla" Scotta R. Mackie'go) 225 m.

38. Otwarcie mostu Świętokrzyskiego
(29 IX 1998 po praskiej stronie Wisły w Warszawie wmurowano akt erekcyjny pod nowy most) 51 m.

39. 1 listopada – Święto Wszystkich Świętych
(inne niż przed kilkunastu laty zachowania ludzi i zwyczaje; obchody święta na terenie obozu w Oświęcimiu; żwirowisko; cmentarze we wsi Gruszczyn k. Grójca, podwarszawskiej Magdalence oraz nowy i stary cmentarz komunalny w Oświęcimiu), 475 m.

40. 50-lecie Łódzkiej Szkoły Filmowej
(16 X 1998 roku – 50 rocznica istnienia szkoły; nadzwyczajne posiedzenie senatu uczelni; spotkanie Jana Machulskiego i Leona Niemczyka z wielbicielami w Alei Sławy) 539 m.

41. 15-lecie „Zeszytów Literackich"
(uroczyste spotkanie z udziałem członków redakcji. Wypowiedzi: Leszka Kołakowskiego, Tomasza Wenclowy, Adama Zagajewskiego, Ewy Kuryluk, Ewy Bieńkowskiej i Barbary Toruńczyk) 422 m.

42. Plac Teatralny w Warszawie
(zmieniające się oblicze placu Teatralnego; wnętrza odbudowanych pałaców) 88 m.

43. Podział administracyjny Polski. Start reformy
(13 III 1998 – specjalne posiedzenie rządu w związku z projektem reformy administracyjnej kraju; wypowiedź premiera Jerzego Buzka, Leszka Balcerowicza i Janusza Tomaszewskiego) 250 m.

44. Pogrzeb Zbigniewa Herberta
(jeden z najwybitniejszych polskich poetów XX wieku zmarł 28 VII 1998 roku. Pogrzeb odbył się na cmentarzu Stare Powązki w Warszawie) 246 m.

45. Polskie drogi
(z powodu braku autostrad i fatalnego stanu dróg Polska staje się krajem nieprzejezdnym) 386 m.

46. Polskie drogi – korki
(przeprawa przez most pontonowy w Górze Kalwarii, korki w Warszawie na Trasie Łazienkowskiej i Wisłostradzie) 145 m.

47. Prezydent Havel w Zelowie i Łodzi
(wizyta prezydenta Czech i jego żony Dagmary w Zelowie, w którym na początku XIX wieku osiedliło się wielu Czechów oraz spotkanie z senatem i studentami Szkoły Filmowej w Łodzi) 290 m.

48. Problem przemocy – proces o zabójstwo Tomka Jaworskiego
(po roku od zamordowania maturzysty rozpoczął się proces osób oskarżonych o dokonanie tej zbrodni) 446 m.

49. Protest bezdomnych na Dworcu Centralnym
(w kwietniu 1998 bezdomni koczujący na Dworcu Centralnym w Warszawie protestowali przeciw próbom usunięcia ich z dworca na czas sprzątania) 187 m.

50. Protest „Ursusa"
(19 III 1998 roku rozpoczęto w fabryce strajk. „Solidarność" domagała się rządowych dopłat do kredytów rolniczych i ochrony celnej dla polskich traktorów) 515 m.

51. Przed wyborami samorządowymi w Grójcu
(klimat i nastroje ludzi na tydzień przed wyborami w stolicy „zagłębia jabłkowego", małym miasteczku w centralnej Polsce, przy szłej siedzibie powiatu) 319 m.

52. Przemoc w Słupsku
(pogrzeb 13-letniego kibica Przemka Czai, który zginął w czasie starć z policją po meczu koszykówki w hali sportowej w Słupsku) 412 m.

53. Pułkownik Kukliński w Warszawie
(spotkanie uczniów liceum im. Mikołaja Reja z pułkownikiem przed Grobem Nieznanego Żołnierza) 175 m.

54. Reforma administracyjna kraju – wypowiedź premiera Buzka
(premier odpowiada na pytania dziennikarzy) 360 m.

55. Reforma administracyjna – ostatnia poprawka
(24 VII 1998 roku – ostateczne decyzje sejmowe w sprawie kształtu reformy) 138 m.

56. Reforma administracyjna Polski – podział na powiaty
(posiedzenie Rady Ministrów; mapa Polski z nowym podziałem; wypowiedź premiera Buzka i ministra Tomaszewskiego) 283 m.

57. Reforma administracyjna – powiat Nidzica
(portret miasteczka na Mazurach, które zostało siedzibą powiatu) 390 m.

58. Reforma administracyjna – protest mieszkańców siedleckiego i radomskiego
(7 V 1998 kolejny protest mieszkańców regionów, zagrożonych odebraniem rangi wojewódzkiej) 76 m.

59. Reforma administracyjna – walka Opolan o województwo
(w projekcie nowego podziału administracyjnego Polski zabrakło woj. opolskiego. Opole ma należeć do woj. katowickiego. Ostatni dzień protestów Opolan, pragnących zachować województwo lub należeć do woj. wrocławskiego) 418 m.

60. Reforma – debata sejmowa
(3 VI 1998 – debata sejmowa w sprawie uchwalenia ustawy o podziale administracyjnym kraju) 410 m.

61. Reforma – głosowanie w sejmie w sprawie podziału administracyjnego
(5 VI 1998 – kolejny dzień debaty sejmowej na temat podziału administracyjnego Polski) 459 m.

62. Reforma – protest Bydgoszczan
(1 IV 1998 mieszkańcy Bydgoszczy protestowali w Warszawie przeciwko planom likwidacji ich województwa; wystąpienie posła Jana Rulewskiego) 236 m.

63. Sanktuarium w Licheniu
(w Licheniu koło Konina wznoszona jest jedna z największych w Polsce świątyń katolickich) 381 m.

64. Spotkanie prezydenta Kwaśniewskiego z mieszkańcami Bydgoszczy
(poparcie prezydenta dla ambicji zachowania województwa), 413 m.

65. Spór o krzyże oświęcimskie
(na wezwanie Kazimierza Świtonia przybywa krzyży na żwirowisku w Oświęcimiu) 247 m.

66. Sprawa dekomunizacji w sejmie
(wniosek AWS o podjęcie uchwały w sprawie uznania PZPR za organizację zbrodniczą, kontrpropozycja SLD; wypowiedzi Mariana Krzaklewskiego i Danuty Waniek) 348 m.

67. Stanisław Lem
(zwierzenia pisarza na temat jego losów, emigracji; wspomnienia dzieciństwa, Lwowa; ocena szans Polski po okresie transformacji, nadzieje i niebezpieczeństwa) 497 m.

68. Stacja Centrum – rusza
(oddanie do użytku centralnej stacji metra), 103 m.

69. Stara Praga w Warszawie
(cmentarz na Bródnie, Dworzec Wschodni i dworzec Warszawa Wileńska) 135 m.

70. Stara Praga w Warszawie – cd.
(małe sklepiki na ulicy Kowieńskiej, zakłady usługowe i obok nowoczesne budynki) 148 m.

71. Strajk maszynistów w Bydgoszczy
(17 VI 1998 – strajk maszynistów zorganizowany przez Związek Zawodowy Maszynistów; sytuacja w lokomotywowni w Bydgoszczy; rozmowy z maszynistami) 200 m.

72. Strajk maszynistów w Warszawie
(przebieg strajku na Dworcu Centralnym i Wschodnim).

73. Sygnał obyczajowy Festiwal Gay Pride
(w dniach 10 – 12 VII 1998 odbyła się polska wersja Dni Dumy Gejowskiej; wieńczący festiwal bal w klubie „Paradise" z okazji trzeciej rocznicy miesięcznika „Nowy Men") 315 m.

74. Szał konsumpcyjny
(22 XII 1998 – przedświąteczne zakupy przeciętnego Polaka; wizyta w hipermarketach Warszawy: Auchan i Geant) 295 m.

75. Tąpnięcie w Warszawie
(na budowie centrum rozrywkowego Europleks, w miejscu dawnego kina „Moskwa" osunęła się skarpa wraz z częścią ulicy Chocimskiej, w niebezpieczeństwie znaleźli się mieszkańcy okolicznych domów) 162 m.

76. Teatr uliczny
(wakacyjne występy teatrów ulicznych i ogródkowych na ulicach i rynku Starego Miasta w Warszawie) 290 m.

77. 350 lat Pragi
(350 lat warszawskiej Pragi; praskie typy i klimat – małe sklepiki, bramy, podwórka, barki i warsztaty rzemieślnicze)149 m.

78. 350 lat warszawskiej Pragi
(obraz starej i nowej Pragi: dawny żydowski dom modlitwy – dziś magazyn galanterii plastikowej, Bazar Różyckiego, ulica Ząbkowska, Stalowa i Brzeska, kapliczki na podwórkach, stare kamieniczki; portrety mieszkańców) 251 m.

79. U powodzian
(kolejna wizyta ekipy PKF na terenach popowodziowych u dwóch rodzin ze wsi Błota i Dobrzyń w woj. opiskim, którym brakuje środków i sił do odbudowy dawnego życia) 374 m;

80. Walka o powiat w Brzezinach
(blokada trasy Łódź-Warszawa; rozmowy z mieszkańcami) 287 m.

81. Wanda Jakubowska nie żyje
(pogrzeb reżyserki na Cmentarzu Powązkowskim. Mowa pożegnalna Kazimierza Kutza) 188 m.

82. Warsztaty rzeźbiarskie w Orońsku
(w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku odbywają się co roku warsztaty rzeźbiarzy głuchoniemych, pod kierownictwem Ryszarda Stryjeckiego) 250 m.

83. Wizyta Havla w Polsce – Warszawa
(druga oficjalna wizyta państwowa prezydenta Republiki Czeskiej i jego małżonki odbyła się w dniach 9-11 III; powitanie, złożenie kwiatów na grobie ks. Popiełuszki, spotkanie ze studentami na Uniwersytecie Warszawskim, spotkanie z Lechem Wałęsą w pubie Guinessa) 280 m.

84. Wizyta Jana Karskiego
(zwierzenia Jana Karskiego, który 25 V 1998 wręczył nagrodę im. Jana Karskiego i Poli Niremski doktor Rucie Sakowskiej za wydanie tomu z Archiwum Ringelbluma. Karski był podczas wojny kurierem Państwa Podziemnego. Przewiózł na Zachód informacje o zagładzie Żydów. W 1992 roku ufundował nagrodę swojego imienia).

85. Wizyta pułkownika Kuklińskiego
(przylot do Polski, wizyta w Krakowie, spotkanie z mieszkańcami Nowej Huty i działaczami huty im. Sędzimira) 631 m.

86. W poszukiwaniu Zosi
(14 i 15 V 1998 roku w WFDiF odbył się casting do filmu *Pan Tadeusz* w reż. Andrzeja Wajdy, mający wyłonić odtwórczynię roli Zosi) 244 m.

87. W pracowni Magdaleny Abakanowicz
(wypowiedzi artystki na temat sztuki, wspomnienia o początkach jej twórczości, studiach i podróżach) 496 m.

88. Wybory samorządowe, inauguracja kampanii wyborczej AWS
(festyn wyborczy w Ossowie k. Wołomina; wypowiedź premiera Buzka).

89. Wybory samorządowe w Brzezinach
(wybory w miejscowości, która zasłynęła w Polsce z walki o zlokalizowanie w niej siedziby powiatu) 370 m.

90. Wybory samorządowe w Komańczy
(rozmowy mieszkańców i obrazki z życia bieszczadzkiego miasteczka w dniu wyborów) 275 m.

91. Wystawa prac Andy Warhola
(zorganizowana w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawa prac z kolekcji Jose Murgrabiego) 325 m.

92. Zakazane zdjęcia
(w warszawskiej „Zachęcie" odbyła się wystawa fotograficzna, na której zaprezentowano prace reporterów Centralnej Agencji Fotograficznej nie dopuszczone do publikacji przez cenzurę) 183 m.

WYTWÓRNIA FILMOWA „CZOŁÓWKA"

1. Człowiek, który rozpoczął Powstanie
reż., scen. Krzysztof Bukowski; zdj. Jacek Mierosławski; muz. Leszek Barański; 44 min. 45 sek. (portret Zdzisława Sierpińskiego, dziennikarza, krytyka muzycznego, popularyzatora muzyki, społecznika).

2. Monumenta
reż. Andrzej Brzozowski (poetycka impresja związana z warszawskimi pomnikami – milczącymi świadkami historii).

3. Powstanie Wielkopolskie
reż. Robert Stando (historia zwycięstwa Wielkopolan walczących o połączenie ich ziem z Macierzą).

4. Trudne początki II Rzeczypospolitej
reż. Marian Chmielewski (okoliczności odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku; kształtowanie się życia politycznego, społecznego do przewrotu majowego w 1926 roku).

5. Trzeba wreszcie osiąść
reż. Zygmunt Skonieczny (portret Raoula Małachowskiego – żołnierza, artysty malarza, scenografa, dziennikarza radiowego, który wyemigrował do Chile. Samotny, bez rodziny wszystkie siły poświęca działaniom na rzecz chilijskiej Polonii).

6. Wilki
reż. Marek Widawski (opowieść o życiu wilków w Polsce. Pierwsza część filmu pokazuje stronę przyrodniczo-ekologiczną, druga – społeczną recepcję wilka jako zwierzęcia i symbolu).

STUDIO FILMOWE „KRONIKA"

1. Historia Normana Daviesa
reż. Krzysztof Wierzbicki; scen. Jan Strękowski; zdj. Andrzej Adamczak, Krzysztof Stawowczyk; mont. Anna Krasowska; kier. prod. Zbigniew Domagalski; dla Programu II TVP; Betacam SP; 54 min. (profesor Davies – historyk, absolwent Oxfordu, pisarz – od lat związany z Polską. Film jest dokumentalnym zapisem podróży profesora do miejsc, z którymi jest on szczególnie związany).

2. Kraków Kazimierza Wiśniaka
reż., scen. Maria Kwiatkowska; zdj. Krzysztof Pakulski; mont. Włodzimierz Czwartosz; muz. Krzysztof Suchodolski; kier. prod. Anna Wojdat; Betacam SP; 28 min. (opowieść znanego scenografa, rysownika i malarza o jego „prywatnym" Krakowie).

3. Pan Tadeusz, czyli matecznik
reż. Anna Górna i Paweł Kędzierski; scen. Anna Górna, Paweł Kędzierski, Lubomir Zając; zdj. Stanisław Szabłowski, Jacek Prosinski; mont. Urszula Rybicka; kier. prod. Jolanta Miller-Wirska; Betacam; 54 min. (Opowieść o ludziach i przedmiotach związanych

z Panem Tadeuszem; przygotowania do wystawy mickiewiczowskiej; fragmenty poematu recytowane przez aktorów).

4. Syberyjska lekcja
reż., scen., zdj. Wojciech Staroń; mont. Zbigniew Osiński, dźw. Spas Christow; kier. prod. Anna Wojdat; 16 mm; 57 min. (rzeczywistość rosyjska końca lat 90. Młoda dziewczyna tuż po studiach wyjeżdża do Rosji na Syberię, gdzie podejmuje pracę nauczycielki języka polskiego. Film ukazuje rok życia wśród tamtejszych Rosjan i potomków polskich zesłańców).

STUDIO FILMOWE „WIR"

1. Być Łemkiem
reż. Jerzy Kołat; Betacam; 22 min. 52 sek. (dzieje narodu łemkowskiego na przykładzie losów Michała Żrołki).

2. Czas trwania
reż. Wojciech Staroń; 16 mm; Kodak; cz-b; 17 min. 17 sek. (film o codziennym trudzie rodziców i sióstr 25-letniego – od urodzenia cierpiącego na porażenie mięśniowe – Witka Paszla z Brańszczyka).

3. Jan Peszek w roli głównej
reż. Jerzy Kalina; Betacam; 53 min. 32 sek. (życie osobiste i zawodowe Jana Peszka; fragmenty prób przedstawień teatralnych z udziałem aktora).

4. Ksiądz Karol Messerschmidt
reż. Zbigniew Kowalewski; Betacam; 19 min 56 sek. (pochodził z zasłużonej dla Polski rodziny. Był ostatnim wojskowym kapelanem Ewangelickiego Duszpasterstwa w Wojsku Polskim. Brał udział w powojennej odbudowie świątyń, wznosił domy opieki dla weteranów).

5. Reduta Słowa, czyli Teatr Rapsodyczny w Krakowie
reż. Ignacy Szczepański; Betacam; 43 min. 23 sek. (teatr powstał w 1941r. z inicjatywy Mieczysława Katlarczyka, z którym pracował Karol Wojtyła).

WYTWÓRNIA FILMÓW OŚWIATOWYCH I PROGRAMÓW EDUKACYJNYCH W ŁODZI

I. Filmy

1. Fotografia jest sztuką trudną
reż. Andrzej Barański; f. dok., II Program TVP S.A.; 55 min.

2. Grzyby chronione
reż. Roman Dębski; f. oświatowy; Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej; 21 min.

3. Katarzyna Kobro
reż. Hanna Kramarczuk; Telewizja Edukacyjna TVP S.A.; 27 min.

4. Mistrz
reż. Moon Seung Wook Koprodukcja polsko-koreańska, 25 min.

5. Odbudowa lasów w Polsce środkowej
reż. Roman Dębski; f. oświatowy; Regionalna Dyrekcja Lasów Państwowych w Łodzi; 30 min.

6. Paweł
reż. Jacek Bławut; f. dok., I Program TVP S.A; 26 min.

7. W obronie żółwia błotnego
reż. Jerzy Bezkowski; f. oświatowy; Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej; 29 min.

8. Żywe pomniki
reż. Barbara Bartman-Czecz; f. oświatowy; Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej; 24 min.

II. Programy cykliczne

1. Klub Pana Rysia
reż. Ryszard Wyrzkowski; przyrodniczy program dla dzieci w wieku 10-12 lat; II Program TVP S.A.; 26 odc. po 23 min.

2. Litwo, Ojczyzno moja
reż. Tadeusz Bystram; fabularny program dla dzieci; II Program TVP S.A.; 3 odc. po 23 min.

3. Magazyn notowań
reż. Jerzy Bezkowski; dla Redakcji Rolnej TVP S.A. Program I; 5 odc. po 10 min., 4 odc. po 15 min.

4. Portrety operatorów filmowych
reż. Tadeusz Junak; dla TVP S.A. Oddział w Łodzi; 9 odc. po 20 min.

5. Portrety reżyserów filmowych
reż. Tadeusz Junak; dla TVP S.A Oddział w Łodzi; 6 odc. po 20 min.

6. Wehikuł czasu
reż.: Mikołaj Haremski; historyczny program cykliczny dla dzieci w wieku 12-15 lat; II Program TVP S.A.; 17 odc. po 23 min.

WYTWORNIA FILMOWA „DYDAKTA" w Warszawie

Filmy z serii **Język migowy**
reż. Przemysław Borkowski; operator: Mariusz Piesiewicz;

1. Budujemy dom
14 min.

2. Język migowy – Praca
14 min.

3. Język migowy – Urządzamy dom cz. I
14 min.

4. Język migowy – Urządzamy dom cz. II
12 min.

5. Język migowy – W banku
13 min.

6. Język migowy – W sądzie
12 min.

7. Język migowy – W sekretariacie
13 min.

8. Język migowy – W urzędzie
13 min.

9. Język migowy – Wybór zawodu
15 min.

10. Język migowy – Wyjazd za granicę
13 min.

11. Język migowy – Wynagrodzenie
15 min.

12. Język migowy – Wypoczynek
12 min.

13. Język migowy – Życie rodzinne cz. I
16 min.

14. Język migowy – Życie rodzinne cz. II
15 min.

Powyższe filmy są przeznaczone dla nauczycieli i wychowawców dzieci niesłyszących i studentów surdopedagogiki. Mogą być również wykorzystywane do nauki języka migowego.

VIDEO STUDIO GDAŃSK (FUNDACJA FILMÓW I PROGRAMÓW KATOLICKICH)

I. Filmy dokumentalne

1. Cuba Libre – wyspa zniewolona
reż. Waldemar Wielczyk; 31 min., dla TVP 1 (sytuacja społeczna i polityczna na Kubie w przeddzień wizyty Ojca Świętego i przemiany, które nastąpiły podczas jej trwania).

2. Dlaczego? – wyprawa na Mt. Vinson
reż. Iwona Bartólewska, Wojciech Ostrowski; 26 min.; dla TVP 1 (wyprawa polarników, m.in. Marka Kamińskiego na najwyższy szczyt Antarktydy).

3. Legenda „Żaka"
reż. Mieczysław B. Vogt; 60 min.; dla TVP 1 (40-letnia historia Klubu Studentów Wybrzeża „Żak" w Gdańsku).

4. Papieskie ołtarze
reż. Anna Maria i Jacek Mydlarscy; 37 min., dla TVP 2 (przesłania kolejnych

pielgrzymek papieskich do Ojczyzny, wyrażone w nowej formie sztuki sakralnej – w papieskich ołtarzach).

5. Roman Opałka – czas artysty, czas sztuki
reż. Anna Maria i Jacek Mydlarscy; 25 min.; dla TVP 2 (portret polskiego malarza, tworzącego we Francji).

II. Reportaże dokumentalne

1. Apokalipsa, Apokalipsa, Apokalipsa
real. Waldemar Szczepanik; 16 min. (zapis multimedialnej wystawy „Wobec Apokalipsy", na którą złożyły się happeningi i prace artystów Wybrzeża i Lublina).

2. Motolotnią przez Bałtyk
real. Małgorzata Suchocka, Wojciech Ostrowski; 22 min.; dla TVP 1 (pierwszy przelot motolotniami przez Bałtyk, dokonany przez czterech Gdańszczan).

3. Przystanek Syberia
real. Ryszard Bongowski, Wojciech Ostrowski; 26 min. (reportaż o Polakach mieszkających w okolicach Tomska, którzy swe przywiązanie do Ojczyzny zachowali przede wszystkim dzięki wierze).

4. Synkowie
real. Mirosław Judkowiak; 13 min.; dla TVN (o miłości młodych ludzi tej samej płci).

5. Uczniowie Ad-Daraziego
real. Joanna Strzemieczna, Joanna Cichocka; 19 min. (społeczność druzyjska w Izraelu).

6. Ulpan Akiva
real. Joanna Strzemieczna, Joanna Cichocka; 16 min. (słuchacze jednej z międzynarodowych szkół języka hebrajskiego w Izraelu mówią o stosunku Żydów do własnej przeszłości).

7. Uprowadzeni
real. Barbara Gorgol, Witold Krasucki; 8 min.; dla TVP 2 „Express reporterów" (poszukiwania zaginionej w Czeczeni grupy Polaków).

8. Wigilia na Rozewiu
real. Janusz Baran, Maciej Kuczyński; 18 min.; dla TVP Regionalnej (spotkanie wigilijne rozewskich latarników, hołdujących tradycjom rybackich wieczerzy wigilijnych).

III. Programy cykliczne

1. Bezpieczeństwo i rozwaga na drodze
real. Maciej Kuczyński; emisja w niekomercyjnym paśmie PTK1; 8 programów instruktażowych.

2. 2000 lat później
real. Barbara Gorgol; po 30 min.; emisja od września 1998 w TVP Gdańsk; (18 programów przybliżających postawy ludzkie w obec etyki chrześcijańskiej).

3. Estrada dla wszystkich
real. Paweł Chmielewski; czas odcinka 23 min.; teleturniej dla TV Polsat.

4. Fakty Północ
program informacyjny z terenu Polski północnej zrealizowany dla TVN

5. Kronika Końca Wieku
real. Jarosław Rybicki, Sławomir Pultyn; po 30 min.; dla TV Polonia; 9 programów, ukazujących się od września 1998.

6. Leksykon katolicki
real. Ewa Górska, Barbara Gorgol; po 10 min.; dla TVP Gdańska; 34 programy.

7. Między panem a plebanem
real. Ryszard Bongowski, Waldemar Płocharski; po 25 min.; dla TV Gdańsk; 24 programy publicystyczne z udziałem ojca Józefa Puciłowskiego.

8. reportaże zrealizowane i wyemitowane w ramach magazynu **ZOOM** w RTL7;
real. Małgorzata Suchocka, Grzegorz Karbowski, Roman Wilkoszewski, Maciej Kuczyński.

9. reportaże do programu **Nigdzie indziej** emitowanego w Canal+; real.: Grzegorz Karbowski, Małgorzata Suchocka; po 5 min.

POLSKA AGENCJA PROMOCJI TURYSTYKI

Dział Promocji Multimedialnej (Produkcja Filmowa)

1. Bezpieczeństwo dla słabszych
cz. I – *Dom przyjazny dziecku*
cz. II – *Sprawnym łatwiej*
real., zdj. Krzysztof Stawowczyk; scen. dr Dorota Cianciara i mgr Teresa Przewłocka; na zamówienie Państwowego Zakładu Higieny w Warszawie; cz. I – 12 min., cz. II – 13 min. (cz. I: Ochrona dzieci przed wypadkami w domu; cz. II: Wpływ kondycji na jakość życia ludzi starszych).

2. Gimnastyka dziewcząt i chłopców
real., zdj. Mieczysław Dobrowolski; scen. Janusz Poniewski; na zlecenie Polskiego Związku Gimnastycznego; 29 min.

3. Hotele w obiektach zabytkowych
real., zdj. Krzysztof Stawowczyk; scen. Hanna Maria Jakonowska; na zlecenie Polskiego Zrzeszenia Hoteli w Warszawie; 26 min. (prezentacja 10 luksusowych hoteli, które powstały w odrestaurowanych starych zamkach i pałacach).

4. Unihokej – gra dla każdego
real., zdj. Mieczysław Dobrowolski; scen. Bogdan Zajdziński; na zlecenie Polskiej Federacji Unihokeja w Gdyni; 23 min. (jedna z najmłodszych dyscyplin sportowych).

5. Trzy pogięte koła
real., zdj. Krzysztof Stawowczyk; scen. Witold Duński; na zlecenie Polskiego Związku Sportu Niepełnosprawnych „Start" w Warszawie; 16 min. (opowieść o niepełnosprawnym ciężarowcu).

FOKUS FILM w Warszawie

I. Spektakle teatru tv

Shapiro
autor Karol Sidon; reż. Filip Zylber; operator obrazu Bogdan Stachurski; scenogr. Andrzej Przedworski; kier. prod. Ewa Jastrzębska; wyk.: Danuta Szaflarska, Henryk Talar, Teresa Marczewska, Adam Ferency; dla Programu II TVP S.A.

II. Programy tv

Teresa Torańska przedstawia – Teraz Wy
Cykl programów typu talk-show na zamówienie Programu II TVP S.A.

FOCUS PRODUCERS

I. Filmy i reportaże dokumentalne dla magazynu młodzieżowego „Raj" (Pr. 1 TVP)

1. Bezrobocie – Bochnia
reż. Jerzy Krysiak.

2. Dotykanie światła
reż. Jarosław Faliński (o niewidomych artystach).

3. Fotograf
reż. Tomasz Kanecki; zdj. Tomek Madejski.

4. Internet
reż. Bartek Konopka.

5. Kąt
reż. Jacek Komorowski (o liceum dla tzw. trudnej młodzieży).

6. Lednica 2000
reż. Jacek Komorowski.

7. Pielgrzymka
reż. Jacek Komorowski (o wsi, przez którą co roku przechodzi pielgrzymka do Częstochowy).

8. Próba przyjaźni
reż. Julian Pakuła.

9. Samotność technomana
reż. Krzysztof Stypuła.

10. Słupsk
reż. Jacek Komorowski, zdj. Piotr Wolski (o rozruchach w Słupsku).

11. Wołgą w dół
reż. Agnieszka Dzieduszycka (o spływającym Wołgą klasztorze).

II. Koprodukcje
Kto się boi Fryderyka Chopina
reż. Katarzyna Chombenoint, prod. Polska-Francja; 60 min.

STUDIO FILMOWE TAK w Warszawie

1. Ktoś pamięta moje imię
real., scen. Andrzej Titkow; zdj. Radek Górka; muz. OSJA (J. Ostaszewski, W. Waglewski, R. Nowakowski, M. Kurtis); mont. Robert Grodkiewicz, Paweł Deliś; dla Programu I TVP S.A.; 28 min.(w listopadzie 1997 roku na terenie byłego obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu-Brzezince odbyło się po raz drugi Odosobnienie „Dawanie Świadectwa" – zorganizowane przez buddystów amerykańskich, duchowe spotkanie członków różnych grup wyznaniowych, którego pomysłodawcą był Bernie Glassman z Nowego Jorku. W 1998 roku spotkanie odbyło się po raz trzeci).

2. Noc Walpurgii '98
real., scen. Andrzej Titkow; zdj. Tomasz Madejski; mont. Paweł Deliś; reportaż dla Zespołu Reporterów Programu 2 TVP S.A.; 21 min. (reportaż z „alternatywnego" koncertu zespołów punk-rockowych z Polski, Niemiec i innych krajów, który odbył w nocy z 30 IV na 1 V na terenie Ośrodka Kultury w Podkowie Leśnej).

3. Przystanek do raju
real., scen. Andrzej Titkow; zdj. Tomasz Madejski; muz. Sławomir Gołaszewski; mont. Robert Grodkiewicz; kier. prod. Anna Wojdat; dla Programu I TVP S.A.; 57 min. (liczba uchodźców – nieraz z bardzo odległych i egzotycznych krajów – ciągle wzrasta. Dla jednych jest to zaledwie kraj tranzytowy, dla drugich docelowy. Kim są ci ludzie i co jesteśmy w stanie im zaproponować?).

4. Sztuka błądzenia
real., scen. Andrzej Titkow; zdj. Jacek Knopp; muz. Stanisław Sojka; mont. Milenia Fiedler; koprod. Agencja Produkcji Filmowej, Program 2 TVP S.A.; 49 min. (portret Henryka Wańka – malarza, pisarza i eseisty. W dniu 56 urodzin artysta wyrusza w podróż, która zaczyna się w miejscu jego urodzenia – Oświęcimiu i prowadzi przez Górny i Dolny Śląsk aż do Zgorzelca. W podróży Waniek spotyka przyjaciół i znajomych: Tadeusza Sobolewskiego, Eugeniusza Get-Stankiewicza, Olgę Tokarczuk, Andrzeja Urbanowicza i Stanisława Sojkę).

AB FILM PRODUCTION

I. Filmy dokumentalne
1. Ile góra ma lat
reż., scen. Krystyna Bogusławka; zdj., operator kamery Ryszard Jaworski; mont. Tadeusz Wudzki; dźw. Robert Łabinowicz; kier. prod. Wojciech Sadzik; producent Jacek Strama. (Anna i Stanisław zainspirowani historią i pięknem ziemi roztoczańskiej zorganizowali w Guciowie Muzeum Historii Naturalnej Roztocza).

2. Trzecia podróż do Kirgizji
reż., scen. Marta Meszaros; zdj. Nyika Jancso. (Marta Meszaros po raz pierwszy odwiedziła Kirgizję będąc dzieckiem. W filmie Marta Meszaros po raz trzeci odwiedza kraj dzieciństwa, wolną i niezależną Kirgizję).

II. Teledyski
1. Niewiele ci mogę dać
wyk. Grzegorz Markowski, Richard Clayderman; reż., scen. Bo Martin Bochenek; zdj. Jacek Knopp;

III. Filmy promocyjne i reklamowe
1. Polmozbyt,
dla Polmozbyt Kraków S.A.
2. Tchibo sposób na życie,
dla Tchibo.
3. Wszędzie tam dotrzesz dzięki Alpinie,
dla Alpina Tour.

IV. Teatr Telewizji
1. Inne rozkosze
reż. Rudolf Zioło; scen. Jerzy Pilch, Rudolf Zioło; zdj. Jacek Knopp; mont. Krystyna Jocher, Adam Twardowski; muz. Bolesław Rawski; dźw. Marian Bogacki; scenogr. i kost. Andrzej Witkowski; kier. prod. Piotr Miklaszewski; wyk.: Krzysztof Globisz, Magdalena Cielecka, Jan Peszek, Iwona Budner, Teresa Sawicka, Andrzej Kozak, Jerzy Łapiński, Gena Wydrych, Krystyna Feldman, Juliusz Grabowski, Krzysztof Franciszek Globisz, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Marta Stebnicka, Miho Iwata; producent Jacek Strama; 109 min. 6 sek.

2. Julia
reż., scen. na motywach opowiadania Lidii Wilk, scenogr. Krystian Lupa; zdj. Krzysztof Pakulski; operator kamery Jacek Fabrowicz; kost. Magdalena Maciejewska; muz. Jakub Ostaszewski; real. dźw. Krzysztof Suchodolski; mont. off-line Adam Twardowski; kier. prod. Piotr Miklaszewski; wyk.: Agnieszka Roszkowska – III rok PWST (Julia), Maria Maj (ciotka), Maria Peszek (Eliza), Jacek Różański (wujek), Małgorzata Hajewska-Krzysztofik (matka), Henryk Niebudek (ojciec), Zofia Bajno (Kamelia), Bogdan Brzyski – PWST (Baltazar), Radosław Kaim (Mateusz), Małgorzata Ostaszewska (Pani), Bolesław Brzozowski (Fryzjer), Urszula Kiebzak (manicurzystka), Paweł Miśkiewicz (mąż Pani), Adam Nawojczyk; 124 min. 40 sek.

3. Kalkwerk
reż., scen., scenogr., kost. Krystian Lupa; zdj. Zbigniew Wichłacz; real. tv Stanisław Zajączkowski; muz. Jacek Ostaszewski; kier. prod. Piotr Miklaszewski; wyk.: Andrzej Hudziak, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Piotr Skiba, Zbigniew Kosowski, Bolesław Brzozowski, Paweł Miśkiewicz, Paweł Kruszelnicki, Krzysztof Głuchowski; 183 min.

V. Programy publicystyczne
1. Rozmowy na koniec wieku
reż., real. tv Bogusław Dąbrowa-Kostka; scen., prowadzenie Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski; zdj. Bogusław Dąbrowa-Kostka, Mariusz Palej; cykl programów z udziałem najwybitniejszych postaci życia kulturalnego i duchowego naszego kraju; odc. 28–46. Bohaterami programu są J. Błoński, M. Porębski, H. Samsonowicz, M. Głowiński, A. Zoll, M. Król, B. Skarga, G. Holoubek, M. Czajkowski, H. Waniek, T. Różewicz, M. Heller, J. Tazbir, E. Wnuk-Lipiński, W. Marczewski, S. Chwin, W. Odojewski, J. Jedlicki, E. Axer.

STUDIO FILMOWE „KALEJDOSKOP"

1. Dlaczego Zamość
reż., scen. Maria Kwiatkowska; zdj. Andrzej Adamczak; prod. Zbigniew Domagalski; 26 min. (dlaczego ludzie sztuki wybrali Zamość jako miejsce życia i pracy).

2. Dotknij mnie
reż., zdj. Jacek Knopp; scen. Krzysztof Podkowski, Jacek Knopp; prod.

Janusz Skałkowski; prod. dla TVP S.A. Program II; Betacam; 19 min., cz.-b., dźw. stereo (sceny z życia niewidomych dzieci w wieku przedszkolnym w Zakładzie dla Dzieci Niewidomych w Laskach k./Warszawy).

3. Lunfardo – język ulicy
reż. Piotr Morawski; scen. Barbara Górska; zdj. Andrzej Adamczak; prod. Zbigniew Domagalski; prod. TVP S.A. Program I (bohaterką jest Zofia Chądzyńska, która pierwsza przybliżyła polskiemu czytelnikowi literaturę iberoamerykańską).

4. Malowidła z Faras
reż., scen. Jerzy Lubach; zdj. Aleksander Dyl; prod. Wojciech Szczudło; Betacam; 25 min. (Słynne odkrycia archeologiczne polskich uczonych).

5. Rysie
real., scen. Jerzy Kowynia, Jerzy Ridan; zdj. Andrzej Jeziorek; prod. dla TVP S.A. Program I; Betacam, 25 min. (zdjęcia realizowane w Puszczy Kampinowskiej i w aresztach śledczych, dzikie zwierzęta zabijają tylko wtedy, gdy są głodne, człowiek zabija często z byle powodu).

6. Stadion – Jarmark Europa
reż., scen. Andrzej Sapija; zdj. Piotr Muszyński; prod. Zbigniew Domagalski; 56 min. (historia i współczesność Stadoinu X-lecia w Warszawie).

7. Śmierć człowieka utalentowanego
reż., scen. Grzegorz Braun; zdj. Henryk Janas, Andrzej Adamczak; prod. Piotr Sliwiński; Betacam; 46 min. (Teodor Bujnicki 1907-1944, poeta, współzałożyciel Żagarów, zastrzelony z wyroku sądu podziemnego za „współpracę z okupantem sowieckim na szkodę Polski").

8. Tata, I love you (Obietnica dzieciństwa)
reż. Piotr Morawski; współpr. Ryszard Kaczyński; scen. Ryszard Kaczyński, Piotr Morawski; zdj. Andrzej Adamczak; prod. Wojciech Szczudło; Betacam; 48 min. (adopcja pięciorga rodzeństwa w wieku od 4 do 14 lat z Domu Dziecka ze Szklarskiej poręby przez rodowitych Amerykanów – małżeństwo Ritę i Roberta).

9. Tony Halik opisuje świat
reż., scen. Krzysztof Wierzbicki; zdj. Andrzej Adamczak, Aleksander Dyl; mont. Anna Krasowska; współpr. real. Zbigniew Domagalski, Elżbieta Dzikowska, Tony Halik, Kazimierz Kaczor, Roman Kanciruk, Ryszard Kapuściński, Anna Krasowska, Łukasz Nowicki, Aleksander Przybytek, Bogdan Saganowski, Stanisław Szabłowski, Krzysztof Wierzbicki; 29 min. 37 sek.; pr. 13 VI 1998; (ostatni zapis wypowiedzi znanego podróżnika, dziennikarza, dokumentalisty. Tony Halik zmarł w trakcie realizacji filmu – 23 maja 1998 r.).

10. Wina Ikara
reż., scen. A. Marek Drążewski i Jerzy Diatłowicki; prod. Janusz Skałkowski; prod. dla TVP S.A Program II; Betacam; 2 części po 55 min. (postawa aktorów, muzyków, ludzi kultury i sztuki, inteligencji warszawskiej w latach 1939-1944, w okresie okupacji).

11. Zwrotnice nadziei
reż., scen. Ryszard Kaczyński; zdj. Tomasz Wert; dźw. Jerzy Murawski, Tomasz Piotrowski; prod. Wojciech Szczudło; dla TVP S.A. Program II; Betacam; 24 min. (70 letni inwalida pan O. znaczną część życia spędza podróżując z przybranym wnuczkiem Damianem po Polsce. Otacza go miłością daleko większą niż niejeden prawdziwy dziadek).

12. Żeby nie bolało
reż., scen. Marcel Łoziński; zdj. Jacek Petrycki; mont. Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, Lidia Zonn; fotosy Erazm Ciołek; dziennikarka Agnieszka Kubrik; prod. Janusz Skałkowski i Wojciech Szczudło; koprod. TVP S.A. Program I, Arte TV, Komitet Kinematografii – APF; 35 mm, kolor i U/B, 40 min. (film o marzeniach i przemijaniu życia. Pierwsza część U/B zrealizowana w gospodarstwie Urszuli Flis pod Szczecinkiem przed 23 laty. Druga część, kolorowa pokazuje współczesność). Film ten pojawił się już w kronice *Film w Polsce'97* – TVP Pr I, jednak ostatecznie pracę nad nim zakończono w 1998 roku.

STUDIO FILMOWE „LOGOS"

Ze snu sen
reż. Adam Kuczyński; scen. Maria Kornatowska, Adam Kuczyński; zdj. Zbigniew Wichłacz; mont. Cezary Kowalczuk; dźw. Piotr Domaradzki; scenogr., kost. Krzysztof Tyszkiewicz; oprac. muz. Anna Iżykowska-Mironowicz; z wykorzystaniem muz. Jerzego Maksymiuka z filmu *Nieciekawa historia* oraz frag. muz. Lucjana Kaszyckiego z filmu *Pożegnania*; współpr. przy real. filmu Konstanty Lewkowicz, Józef Wojakiewicz, Barbara Gołuch, Jolanta Szwed, Henryk Skupiński, Adam Różański, Zbigniew Jakubowski, Marek Wojtaszewski; cytaty z filmów Wojciecha J. Hasa: *Pętla, Pożegnania, Jak być kochaną, Rękopis znaleziony w Saragossie, Szyfry, Lalka, Sanatorium pod klepsydrą, Nieciekawa historia, Niezwykła podróż Baltazara Kobera*; w filmie wystąpili: Wojciech J. Has, Barbara Krafftówna, Irena Orska, Gustaw Holoubek, Jan Nowicki, scenograf Jerzy Skarżyński, pisarz Piotr Wojciechowski; w cytatach z filmów Wojciecha Hasa: Ludwik Benoit, Iga Cembrzyńska, Zbigniew Cybulski, Mariusz Dmochowski, Joanna Jędryka, Tadeusz Fijewski, Tadeusz Kondrat, Halina Kowalska, Jan Kreczmar, Janusz Michałowski, Hanna Mikuć, Artur Młodnicki, Anna Seniuk, Aleksandra Śląska, Mieczysław Voit, Zygmunt Zintel; w filmie wykorzystano materiały archiwalne WFDiF Warszawa; producent Zdzisław Kuczyński; koprod. Agencja Produkcji Filmowej, Telewizja Polska S.A. Program 2; 41 min.; lab. Telewizja Polska Warszawa; (Film dok. poświęcony twórczości reżysera, wieloletniego rektora PWSFTViT w Łodzi prof. Wojciecha Jerzego Hasa).

BOW&AXE ENTERTAINMENT

1. Biznesmen i kloszard
reż., scen. Krzysztof Wierzbicki; 18 min. (Historia biznesmena i nędzarza; dążenie do celu i nadzieja).

2. Filmy o filmach. Eroica
reż., scen. Ryszard Bugajski; 15 min. (Opowieść o *Eroice* Andrzeja Munka).

3. Filmy o filmach. Saragossa
reż., scen. Ryszard Bugajski; 30 min. (Opowieść o *Pamiętniku znalezionym w Saragossie* Wojciecha Hasa).

STUDIO FILMÓW ANIMOWANYCH W KRAKOWIE

I. Filmy

1. Królestwo Zielonej Polany. Powrót
reż. Krzysztof Kiwerski i Longin Szmyd; scen., dialogii, teksty piosenek Zbigniew Książek; muz. Janusz Grzywacz; oprac. plast. Teresa Zalewska, Elżbieta Śmietanka-Combic, Maja Walawska-Golec, Zenobia Białas-Świerad, Krzysztof Kiwerski, Longin Szmyd, Jacek Wrzesiński; szef animacji Małgorzata Mianowska; animacja: Józef Trzaska, Andrzej Sperling, Andrzej Kruczała, Andrzej Bzdak, Olgierd Ridzel, Piotr Mirek, Arleta Rogalska, Helena Oczko, Adam Grzy-

wacz, Piotr Sitek, Katarzyna Paleta, Sławomir Makola, Bożenna Dudziak, Sławomir Daniec, Marzena Piegrzyk, Jolanta Sobolak, Robert Trzaska; zdj. Tomasz Wolf, Tomasz Chmiel; layouty: Mirosław Zacny; szef pracowni malarskiej Renata Skąpska-Kantor; malowanie Kinga Baran, Włodzimierz Włodarczyk, Zofia Korcz, Anna Kuzon, Bożena Jaśkowiak; mont. obrazu Krzysztof Kiwerski; montaż dźw. Irena Hussar; operator dźw Marcin Pilich; reżyser dialogów Barbara Sołtysik; wyk. dialogów Jan Kociniak, Włodzimierz Bednarski, Jacek Wolszczuk, Krzysztof Jędrysek, Jerzy Bończak, Tomasz Preniasz, Ryszard Nawrocki, Włodzimierz Press, Adam Biedrzycki, Dominika Ostałowska, Katarzyna Łaniewska, Hanna Kinder-Kiss, Joanna Jędryka, Jarosław Boberek, Mirosław Zbrojewicz; kier. prod. Halina Kramarz; piosenki Majka Jeżowska i Andrzej Krzywy; udźwiękowienie Telewizyjne Studio Dźwięku Warszawa; koprod. Erka Film Production (Robert Kęder), APF, Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej; 35 mm; animacja klasyczna; 72 min.; w kinach od 20 III. (przygody ludzi – zmniejszonych do wielkości owadów – w lesie, w którym powietrze i woda są zanieczyszczone przez człowieka).

2. Stąd do ratuszowej wieży
reż., scen., oprac. plast. Agnieszka Sadurska; muz. Janek Pospieszalski, Marek Wierzchucki; layouty Mirosław Zacny; szef animacji Małgorzata Mianowska; animacja Józef Trzaska, Mirosław Zacny; zdj., mont. Krzysztof Kijak, Tomasz Chmiel; wyk. dialogów Maciej Damięcki, Jerzy Bończak, Hanna Kinder-Kiss, Agnieszka Sadowska, Włodzimierz Bednarski, Jarosław Boberek, Włodzimierz Press; śpiewali Anna Maria Jopek, Jerzy Bończak, Arkadiusz Jakubik, dzieci z zespołu Gong; reż. dialogów Barbara Sołtysik; szef pracowni malarskiej Renata Skąpska-Kantor; malowanie Kinga Baran, Celina Buda, Małgorzata Spyrka, Ida Ustupska; dźw. Marcin Pilich, Wiesław Nowak; kier. prod. Halina Kramarz; Betacam; animacja klasyczna skanowana do komputera, następnie łączenie animacji z dekoracjami w komputerze, zrzucanie na Betacam; 25 min.; na zlecenie TVP S.A; (Wigilijna opowieść o popsutych zabawkach, próbujących dostać się do Kliniki dla Zabawek prowadzonej przez Św. Mikołaja).

II. Serie
1. Bajki zza okna
- Psst i Psot
reż. Ryszard Antonius-Antoniszczak, Krzysztof Kiwerski; scen., plastyka Ryszard Antonius-Antoniszczak; zdj. Tomasz Wolf, Tomasz Chmiel; muz. Marek Wilczyński; dekoracje Jacek Ukleja; layouty Mirosław Zacny; szef animacji Małgorzata Mianowska; animatorzy Józef Trzaska, Sławomir Daniec; kier. pracowni malarskiej Renata Skąpska-Kantor; mont. Irena Hussar, Krzysztof Kiwerski; dźw. Irena Hussar, Otokar Balcy; dialogi Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; reż. dialogów Barbara Sołtysik; operator dźw. Marcin Pilich; wyk. dialogów Włodzimierz Bednarski, Hanna Kinder-Kiss, Agata Gawrońska, Włodzimierz Press, Jarosław Boberek, Mieczysław Grąbka; śpiewał: Jacek Wójcicki; kier. prod. Halina Kramarz; Betacam; animacja klasyczna; 12 min.; na zlecenie TVP S.A.; (Myszek i Krecik odnajdują na strychu filmy nakręcone przez Dziadka Myszkę w czasach młodości).

STUDIO FILMÓW RYSUNKOWYCH W BIELSKU-BIAŁEJ

I Seria – Między nami bocianami
1. Czarny
reż. Andrzej Flettner; scen. Andrzej Orzechowski, Ewa Skrzypek; oprac. plast. Aleksandra Magnuszewska-Oczko; zdj. Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz. Marek Kuczyński; dł. 680 m.

2. Pierwsze loty za płoty
reż. Marek Burda; scen. Andrzej Orzechowski; oprac. plast. Aleksandra Magnuszewska-Oczko; zdj. Dorota Poraniewska; muz. Marek Kuczyński; dł. 620 m.

II. Filmy reklamowe
1. Duo-bałwan, super-kuper
reż., oprac. plast. Ryszard Lepióra; scen. Mieczysław Woźny; muz. Marek Wilczyński; dł. 10 sek.; film reklamujący specjalną część ubrania, służącą do zjeżdżania po śniegu.

2. Mokate
reż., oprac. plast. Ryszard Lepióra; scen. Tomasz Konopka; muz. Marek Wilczyński; dł. 8 sek; filmowa ilustracja życzeń świątecznych od firmy Mokate.

3. 60 seatów
reż., oprac. plast. Ryszard Lepióra; scen. Robert Wójcik; muz. RMFFM; dł. kaseta VHS 30 sek; film reklamujący hasło „60 seatów do wygrania".

STUDIO MINIATUR FILMOWYCH W WARSZAWIE

I. Filmy
1. Cicha noc
reż. Wiesław Zięba; operator obrazu Jan Ptasiński; kier. prod. Eugeniusz Gordziejuk; 3 min. 20 sek.

II. Czołówki filmowe
1. Kawa czy herbata
reż. cz.I – Wiesław Zięba, cz. II – Witold Giersz; operator obrazu Jan Ptasiński; kier. prod. Eugeniusz Gordziejuk; 20 sek.

2. Zebra
reż. Elżbieta Wąsik; opertor obrazu Jan Ptasiński; kier. prod. Eugeniusz Gordziejuk; 10 sek.

II. Usługi
Rozśmieszacz, Skoczek
odcinki po 6 min. na zlecenie firmy INK TANK z USA.

STUDIO MAŁYCH FORM FILMOWYCH „SE-MA-FOR" w Łodzi

I. Filmy
1. Prognoza pogody dla Moskwy
reż. Stanisław Lenartowicz, Ryszard Szymczak; scen. Antoni Bańkowski; proj. plast. Stanisław Lenartowicz, Anna Ziomka, Ryszard Szymczak; zdj. Zbigniew Szneliński, Jadwiga Zauder-Olesińska; animacja Ryszard Szymczak, Joanna Lenartowicz, Remigiusz Urbaniak; ilustracja dźw. Wiesław Nowak; dla EGI Corporation na zlecenie Zarządu Miasta Moskwy; 75 sek. (34,2 m); animowany kombinowany; negatyw 35 mm; kolor; dźwięk optyczny; Betacam SP; (Na film składają się produkcje filmowe z całego świata, ukazujące Moskwę oczami cudzoziemców).

II. Serie
1. Mordziaki – Wszyscy za jednego (odc. IX)
reż. Marian Kiełbaszczak, Wiktor Skrzynecki; scen. na podst. opowiadania Jolanty Hartwig-Sosnowskiej z książki *Za półką z książkami*: Andrzej Grabowski; scenogr. proj. lalek i kier. artyst. Marian Kiełbaszczak; zdj. Stanisław Śliskowski i Piotr Śli-

skowski; animacja lalek Krzysztof Brzozowski i Adam Wyrwas; mont. Teresa Miziołek, Janusz Feliks Czubak; zdj. aktorskie Zdzisław Najda; efekty specjalne Krzysztof Ptak; muz. Marcin Pospieszalski; wyk.: Monika Świtaj, Cezary Morawski, Cezary Kosiński, Ireneusz Kaskiewicz, Paulina Dubiee, Tomasz Biela, Cezary Rybiński, Przemysław Sadowski; 25 min. (696 m); kombinowany aktorsko-lalkowy; negatyw 35 mm; kolor; dźwięk optyczny; Betacam SP; dla TVP S.A. (niebezpieczne przygody szczura Bartłomieja w „Delikatesach").

LONGIN STUDIO z Krakowa

I. Filmy
Żeby inaczej
reż. Longin Szmyd; scen. Zbigniew Książek; plastyka Ewa Słowik-Grabowska; zdj. Tomasz Wolf i Tomasz Chmiel; nadzór animacji Marek Burda; muz. Grzegorz Turnau; 7 min.; animacja klasyczna (malowanie i rysowanie); dla TVP S.A.

STUDIO FILMOWE ANIMA-POL w Łodzi

I. Serie
1. Dynastia Miziołków
– odc. **Kuchnia wegetariańska**
reż. Ireneusz Czesny; asyst. reż. Marian Ogrodnik; scen., dialogi na podstawie własnej książki pt.: *Dynastia Miziołków*: Joanna Olech; zdj. Grzegorz Świetlikowski; asyst. operatora Krzysztof Kubicki; proj. plast. Beata Mirowska, Ireneusz Czesny; animacja Janusz Martyn, Krzysztof Sobczyński, Dorota Dobruchowska, Anna Dzwoniarek, Barbara Kobiera, Sławomir Kwaśniak; reż. nagrania Ewa Złotowska; dialogi nagrali Edyta Jungowska, Ewa Złotowska, Małgorzata Włodarska, Artur Barciś; piosenka, tekst,muzyka, wyk. Grzegorz Wasowski, Sławomir Szczęśniak; muz. Monika Wendorff; mont. Barbara Sarnocińska; dźw. Wiesław Nowak; producent wyk. Jadwiga Wendorff; kierownik pracowni Dorota Bernadowska; dla TVP.
2. Notatnik Przyrodniczy
– odc. **Dlaczego choinki stroją się na święta**
– odc. **Dlaczego z ogniem nie ma żartów**
odc. **Dlaczego w kosmicznej erze jeździmy na rowerze**

KUCHNIA FILMOWA

I. Filmy reklamowe
1. Hellman's (część animowana)
2. Kraft (część animowana)
3. Lukas – Mikołaj idzie
4. Staropolanka

II. Usługi
– 10 odcinków po 1 min. serialu dla dzieci **Elmo's Word** na zlecenie kontrahenta z USA. Serial przeznaczony do emisji w CTW.
– 3 filmy reklamowe **Fun** dla kontrahenta duńskiego.

STO FILMS

I. Seriale
1. Bardzo przygodowe podróże Kulfona
reż. Krzysztof Rynkiewicz; scen. Andrzej Grabowski; zdj. Andrzej Teodorczyk, Jolanta Malicka; 3 odc. po 6 min.; w technice animacji rysunkowej; 35 mm.
– odc. **Bajkowy spacer**
– odc. **Kulfoniste safari**
– odc. **Na tropie tajemnicy piramid**

II. Kasztaniaki
– odc. **Bobrowanie na polanie**
reż., anim. Wojciech Gierłowski; scen. R. Maciej Okuński; operator zdj. Jarosław Żenicki; 9 min.; animacja lalkowa.
- odc. **Szybki jak zając** reż., anim. Dariusz Zawilski; scen. Janusz Raczkiewicz; operator zdj. Bogdan Malicki; 9 min., animacja lalkowa.
– odc. **Zimowa akcja ratunkowa** reż., anim. Krystyna Kulczycka; scen. Janusz Raczkiewicz; operator zdj. Andrzej Górski; 9 min., animacja lalkowa.

APPLE FILM PRODUCTION

Fotoamator
reż., prod. Dariusz Jabłoński; scen. Andrzej Bodek, Arnold Mostowicz, Dariusz Jabłoński; zdj. Tomasz Michałowski; zdj. specjalne: Michał Jeziorowski; muz. Michał Lorenc; mont. Milenia Fiedler; dźw. Piotr Domaradzki, Jens Hasler; scenogr. Paweł Mirowski; dokumenty czytają Peter Matic, Szymon Szurmiej, Norbert Langer, Jurgen Andreas, Jurgen Franz; współpraca literacka Michał Szczepański; współpr. reż. Jakub Skoczeń; współpr. przy projekcie Alison Hindhaugh; oprac. muz. Zbigniew Zbrowski; główny konsultant Andrzej Bodek; konsultacja historyczna Alina Skibińska, Julian Baranowski, Marek Budziarek, prof. dr Karl Stuhlpfarrer, dr Bertrand Perz, dr Florian Freund z Institut für Zeitgeschichte der Uniwersität Wien; tłumaczenia Alina Skibińska, Wolfgang Jöhling; kier. prod. Mirosław Nycz, Janusz Wąchała; efekty specjalne Studio Rogala; muz. w wyk. orkiestry pod dyr. Tadeusza Karolaka, nagrania dokonano w Studio M1 Polskiego Radia S.A., realizator nagrania Tadeusz Mieczkowski; w filmie wykorzystano arię *Se non e vero,* muz. Michał Lorenc, wyk. Marzanna Rudnicka; prawa do kolorowych przeźroczy posiada Muzeum Żydowskie we Frankfurcie nad Menem; w filmie wykorzystano zdjęcia, których autorami sią reżyser Krzysztof Krauze i operator Jacek Petrycki; redaktorzy odpowiedzialni Andrzej Fidyk (TVP 1), Jacek Fuksiewicz (Canal+ Polska), Beate Schönfeldt (MDR), Anna Głogowski (Canal+); dofinansowanie Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej ze środków Republiki Federalnej Niemiec; koproducent Wolfgang Katzke; koprod. Broadcast AV (Niemcy), TVP S.A. Program I, Komitet Kinematografi-APF, Canal Plus Polska, MDR (Niemcy); film dok.; 80 min., kolor i cz.-b., negatyw Eastman Kodak. (obraz łódzkiego getta zarejestrowany przez głównego księgowego getta Waltera Geneweina na jednych z pierwszych w historii kolorowych przeźroczach, odnalezionych w 1987 roku w antykwariacie w Wiedniu; wspomnienia świadka zagłady, lekarza getta Arnolda Mostowicza.).

CONTRA STUDIO

I. Filmy dokumentalne
1. Byłem bóstwem Shinto
reż., scen. Henryk Dederko; pomysł Jacek Gwizdała; zdj. Andrzej J. Jaroszewicz; prod. Jacek Gwizdała; 46 min. 28 sek.; dla TVP Program I; (Sławomir Luto, były zapaśnik – rencista III grupy. Po 10 latach przerwy w uprawianiu sportu dostaje propozycję wystąpienia na Mistrzostwach Polski w sumo i wygrywa. Na Mistrzostwach Europy zdobywa tytuł wicemistrza. Japończycy zachwyceni jego umiejętnościami zapraszają go na Mistrzostwa Świata w Tokio).
2. Czas kultu, czas sekty
reż., scen. na podstawie noweli Roberta Dudka pt. *Mantra Jeansów*:

Wojciech Maciejewski; zdj. Andrzej J. Jaroszewicz; prod. Jacek Gwizdała. (w wielu rodzinach dzieci stopniowo znikają z pola widzenia rodziny, początkowo niezauważalnie, potem definitywnie. Odnajdują się w związkach wyznaniowych, grupach sektowych i sektach. Co pociąga je w nowym środowisku, co przeżywają rodzice, dlaczego rodzice tracą wpływ na życie dziecka, czy powrót dzieci do domów jest możliwy?) .

3. Pytania z bezkresu
reż., scen. Wojciech Maciejewski; zdj. Mirosław Kuba Brożek; prod. Jacek Gwizdała. (opowieść o życiu i twórczości literackiej Zygmunta Haupta).

II. Filmy animowane
1. Märchenbilder – Obrazki z bajek
reż. Marek Skrobecki; scen. Ireneusz Janik; redakcja Jerzy Kapuściński; zdj. Andrzej J. Jaroszewicz, Mikołaj Jaroszewicz; mont. Józef Bartczak; muz.: W. A. Mozart, F. Schubert, R. Schumann; scenogr., kost. Ryszard Kaja; animacja Adam Wyrwas; producent: Jacek Gwizdała; Program 2 TVP S.A., APF; 30 min.

STUDIO FILMOWE „EVEREST" z Łodzi

1. A ty co ?
reż., scen. Mirosław Dembiński; zdj. Paweł Wendorff; mont. Daniel Sokołowski; muz. Kuba Sienkiewicz; Betacam, 27 min., film dok. (piosenki Kuby Sienkiewicza i Elektrycznych Gitar zilustrowane dokumentalnymi obrazami współczesnej Polski).

2. Ganek
reż., scen. Mirosław Dembiński; zdj. Antoine Vivas-Denisov; mont. Marek Denys; muz. Bogumiła Kłopotowska; 16 mm, 23 min., film dok. (alpinista Wiesław Ignatowski podczas samotnej wspinaczki na filarze Ganku w Tatrach i jego trzyletni syn, który stawia pierwsze kroki na swojej drodze życiowej).

3. Grażyna Szapołowska – inne spojrzenie
reż., scen. Maciej Odoliński; zdj. Andrzej Szułkowski, Paweł Wendorff, Tomasz Kuzio; Betacam, 40 min., film dok.

TELEWIZJA POLSKA

TELEWIZYJNE STUDIO FILMÓW ANIMOWANYCH W POZNANIU

I. Serie
1. Bajki z królestwa Lailonii dla dużych i małych Leszka Kołakowskiego
– odc. **Garby (Humps)**
reż., plastyka, layouty, animacja Marek Serafiński; scen., dialogi Jan Zamojski; muz. Janusz Grzywacz; wyk.: Wojciech Wojtkowski (Ajio/Garb Ajio), Anna Korpowska, Bogdan Nowicki, Marcin Nowicki, Tomasz Wojtkowski; wyk. dialogów Zbigniew Zapasiewicz (narrator), Jarosław Gajewski (Ajio/Garb Ajio), Dorota Chotecka, Bogdan Misiewicz, Radosław Pazura; nagranie dialogów Jarosław Jurgała; operator obrazu Jan Maciej Ptasiński, Adam Dąbrowski; mont. obrazu Marek Serafiński, Anna Ewert, Wiesław Nowak; mont. dźw. Wiesław Nowak; asyst. reż. Katarzyna Kuczarska, Anna Zboina; kier. prod. Ewa Sobolewska; kier. artyst. serii Maciej Wojtyszko; opieka literacka Anna M. Zaremba; animacja kombinowana; 35 mm, kolor; 418 m/e; 15 min. 15 sek.
– odc. **O sławnym człowieku (Of a Famous Man)**
reż., plastyka, layouty, animacja Krzysztof Kiwerski; współpr. real. Jolanta Kiwerska; scen., dialogi Jan Zamojski; muz. Janusz Grzywacz; w roli Tata Longin Szmyd; wyk. dialogów Zbigniew Zapasiewicz (narrator), Jarosław Galiński; operator obrazu Tomasz Wolf, Tomasz Chmiel; mont. obrazu Krzysztof Kiwerski; dźw. Irena Hussar; kier. prod. Ewa Samborska; kier. artyst. serii Maciej Wojtyszko; opieka literacka Anna M. Zaremba; animacja kombinowana; 35 mm, kolor; 401 m/e; 14 min. 40 sek.
– odc. **O wielkim wstydzie (Of a Great Shame)**
reż., plastyka Jacek Adamczak; scen., dialogi Jan Zamojski; layout Jacek Adamczak, Maciej Matecki, Janusz Gałązkowski; animacja Jacek Adamczak, Edyta Budziszyn, Janusz Gałązkowski, Paweł Iwanowski, Elżbieta Kandziora, Maciej Matecki, Edyta Mazurczuk, Ewa Rodewald, Agnieszka Szcześniak; muz. Zbigniew Kozub; solo na trąbce Roman Gryń; reż. nagrania dialogów Ewa Złotowska; wyk. dialogów Zbigniew Zapasiewicz (narrator), Tomasz Bednarek (Rio), Mirosław Zbrojewski (generał), Antonina Girycz (wróżka), Mieczysław Morański (trębacz); operator obrazu Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała; mont. obrazu Jacek Adamczak; mont. dźw. Wiesław Nowak; asyst. reż. Janusz Gałązkowski; kier. prod. Ewa Samborska; kier. artyst. serii Maciej Wojtyszko; opieka literacka Anna M. Zaremba; animacja klasyczna na celuloidach; 35 mm, kolor; 438 m/e; 16 min.
– odc. **Wojna z rzeczami (War of the Things)**
reż., plastyka Jacek Kasprzycki; scen., dialogi Jan Zamojski; layout Maciej Matecki, Waldemar Szajkowski; animacja Maciej Matecki, Janusz Gałązkowski, Elżbieta Kandziora, Ewa Rodewald, Waldemar Szajkowski, Agnieszka Szcześniak; muz. Arnold Dąbrowski; wokaliza Ewa Głowacka; reż. dialogów Ewa Złotowska; wyk. dialogów Zbigniew Zapasiewicz (narrator), Dominika Ostałowska (Lina), Radosław Pazura (Ditto), Adam Baumann, Arkadiusz Jakubik, Paweł Szczęsny, Joanna Wizmur; operator obrazu: Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała; mont. i dźw. Wiesław Nowak; asyst. reż. Waldemar Szajkowski; kier. prod. Ewa Sobolewska; kier. artyst. serii Maciej Wojtyszko; opieka literacka Anna M. Zaremba; animacja klasyczna na celuloidach; 35 mm, kolor; 415 m/e; 15 min. 10 sek.

II. Sekwencje filmowe
1. Queen Tiye
2. Slave Ships
3. Taj Mahal
sekwencje z pilota serii **Animated History of The World** produkowanego na zlecenie S4C- z Cardiff.
reż., plastyka Aniela Lubieniecka; scen. Penelope Middelboe; zdj. Krzysztof Napierała; animacja Aniela Lubieniecka, Andrzej Kukuła; kier. prod. Ewa Sobolewska; animacja klasyczna; negatyw 35 mm, kolor; 30 sek.

III. Czołówki filmowe
1. Wieczorynka – Lato
temat, kier. prod. Ewa Sobolewska; reż., scen., plastyka, animacja Aleksandra Korejwo; muz. Tadeusz Woźniak; zdj. Krzysztof Napierała; animacja w kolorowych solach bezpośrednio pod kamerą; negatyw 35 mm, kolor; Betacam SP PAL; 25 sek.; dla Programu I TVP S.A.
2. Wieczorynka – Zima
temat, kier. prod. Ewa Sobolewska; reż., scen., plastyka, animacja Ale-

ksandra Korejwo; muz. Tadeusz Woźniak; zdj. Krzysztof Napierała; animacja w kolorowych solach bezpośrednio pod kamerą; negatyw 35 mm., kolor; Betacam SP PAL; 25 sek.; dla Programu I TVP S.A.

DZIAŁ FILMÓW DOKUMENTALNYCH PROGRAMU I

1. Adama tajemnice
reż. M. Kochowska, K. Magowski;

2. Alpiniarz
reż. J. Jędrzejewicz; 26 min.

3. Blizna
reż. Grażyna Kędzielawska; prod. Studio Filmowe „Kamera", 32 min. 41 sek.

4. Błękitny mandat
reż. R. Siekaniec; 28 min. 3 sek.

5. Błota po wodzie
reż. Natalia Koryncka-Gruz; prod. Eureka Film; 28 min. 52 sek.

6. Bohatyrowicze
reż., scen Ewa Straburzyńska; pomysł Aleksander Srebrakowski, Zdzisław Julian Winnicki; zdj. Wojciech Todorow, Andrzej Wyrozębski; muz. Andrzej Kurylewicz; prod. wyk. Dorota Michalak-Kurzewska; prod. TVP Oddział Wrocław; 27 min. 6 sek.

7. Boskość Józefa W. Stalina według najnowszych badań
reż. Krzysztof Nowak-Tyszowiecki; scen. Wojciech Górecki, Krzysztof Nowak-Tyszowiecki; zdj. Krzysztof Hejke; prod. WFD; 29 min. 37 sek.

8. Byłem Bóstwem Shinto
reż., scen. Henryk Dederko; pomysł Jacek Gwizdała; zdjęcia Andrzej Jaroszewicz; prod. Jacek Gwizdała; prod. wyk. Contra Studio Łódź; 46 min. 28 sek.

9. Cross
reż. A. Dembski; prod. TVP Oddział Katowice; 16 min. 18 sek.

10. Dotknięci
reż., scen. Iwona Rubik; zdj. Paweł Banasiak; muz. Dariusz Michalak; mont. Paweł Suchta; prod. Projektor Film; 28 min. 40 sek.

11. Dzień palanta
reż. Andrzej Moś, Grzegorz Tomczak; prod. Studio Filmowe Media; 30 min.

12. Dziki Wschód
reż., scen. Ireneusz Engler; zdj. Wojciech Rawecki, Krzysztof Gromek; muz. Dariusz Żebrowski; mont. Artur Jaworski; kier. prod. Bogumił Grzelak; lektor Jerzy Ofierski; prod. Besta Film, Stanisław Krzemiński; 55 min. 47 sek., na zlecenie ZDF, Arte,TVP S.A.

13. Fotoamator
reż. Dariusz Jabłoński; prod. Apple Film; 56 min. 10 sek.

14. Franciszkański spontan
reż. Magdalena Piekorz; prod. ENN Jacek Niszkiewicz; 24 min. 46 sek.

15. Ganek
reż. Mirosław Dembiński; prod. Studio Filmowe „Everest"; 22 min. 12 sek.

16. Historia jednej butelki
reż. M. Jakubik; prod. Studio Filmowe FAB; 20 min. 15 sek.

17. Hotel Panoptykon
reż. Piotr Jaworski; 38 min. 14 sek.

18. Ich miłość
reż. Roman Wionczek; 28 min. 24 sek.

19. Instytut najnowszej wiedzy o Stalinie
reż. Krzysztof Nowak-Tyszowicki; 30 min.

20. Jestem mordercą
reż. Maciej Pieprzyca; prod. TVP Oddział Katowice; 51 min. 26 sek.

21. Kieszonkowcy
reż. Maciej Dejczer; prod. M.T. Art; 39 min. 50 sek.

22. Kiniarze z Kalkuty
reż., scen. Andrzej Fidyk; zdj. Mikołaj Nestorowicz; mont. Jan Mironowicz; dźw. Staszek Kolenda; tłum. z bengalskiego Elżbieta Walter; udźwiękowienie Marcin Pilich; org. prod. w Indiach Debashish Chakraborty; kier. prod. Małgorzata Matuszewska, Ryszard Urbaniak; Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Westdeutscher Rundfunk; redaktor odpowiedzialny Ute Casper; prod. Besta-Film (Warszawa), e-Motion Picture (Baden Baden) przy współpracy Eurimages dla TVP S.A., WDR i ARTE, 55 min.

23. Komu bije Achim
reż. Hendrik Kowol; prod. Besta Film; 23 min. 51 sek.

24. Królowie nocy
reż. Krzysztof Kałukin; prod. Latarnia Magiczna; 47 min. 35 sek.

25. Kryptonim „Pożoga"
reż. Wincenty Ronisz; prod. Fundacja Armii Krajowej; 58 min. 43 sek.

26. Kwiaty Targowicy
reż. Joanna Wierzbicka; 55 min. 17 sek.

27. Listonosz Ks. Seborgii
reż. Stanisław Kuźnik; prod. TVP Oddział Szczecin; 29 min., 55 sek.

28. Lot kuli
reż. Jerzy Ridan; prod. Crackfilm; 27 min. 24 sek.

29.Marcowa prasa
reż. Paweł Woldan; prod. WFDiF; 51 min. 12 sek.

30. Marzenia i śmierć
reż. Beata Dziakowicz; 20 min. 33 sek.

31. Miłosz Forman – dziennik domowy
reż., scen. Martti Puukko; zdj. Jacek Czerwiński; dźw. Marek Książek; prod. TV Finlandia – TVP.

32. Monumenta
reż. Andrzej Brzozowski; prod. „Czołówka"; 27 min. 20 sek.

33. Motłowe marynarki
reż. Ewa Straburzyńska; prod. TVP Oddział Wrocław; 26 min. 27 sek.

34. Nadzieja
reż. T. Pałka; 12 min.

35. Nie sąd cię skaże, pedofilu
reż. Athena Sawidis; prod. Studio Filmowe „Media G.T."; 24 min. 7 sek.

36. Nie ma powodów do radości
reż. Jerzy Diatłowiecki; prod. Studio Filmowe „Kontakt"; 27 min. 13 sek.

37. Nie powiem, kim jestem
reż. Alina Mrowińska; 28 min. 46 sek.

38. Nostalgia Brooklynu
reż. Józef Gębski; 45 min. 46 sek.

39. Pani od seksu
reż. Konrad Szołajski; 30 min.

40. Paweł
reż. Jacek Bławut; prod. WFO Łódź; 25 min.34 sek.

41. Pięć moich matek
reż. Michał Nekanda-Trepka; 27 min.

42. Pistolet do wynajęcia
reż. Piotr Zarębski; 52 min. 46 sek.

43. Po całym ciele
reż. Grzegorz Królikiewicz; 30 min.

44. Pociąg do Wiednia
reż., scen. Marek Drążewski; zdj. Andrzej Adamczak; mont. Bogdan Saganowski; kier. prod. Sławomir Chojecki; producent Mirosław Chojecki, Piotr Weychert; prod. Grupa Filmowa „Kontakt"; 29 min. 17 sek.

45. Polski szpagat
reż. Krzysztof Miglus; 29 min. 9 sek.

46. Prawdziwy ojciec chrzestny
reż. Marcin Mamoń; prod. L & L; 50 min. 38 sek.

47. Przystanek do raju
reż. Andrzej Titkow; prod. Studio Filmowe „TAK"; 50 min. 4 sek.

48. Rysie
reż. Jerzy Kowynia, Jerzy Ridan; prod. Studio Filmowe „Kalejdoskop"; 23 min. 41 sek.

49. Skazani na siebie
reż. Alina Mrowińska; 34 min. 11 sek.

50. Stadion – Jarmark Europa
reż., scen. Andrzej Sapija; zdj. Piotr Muszyński; prod. Zbigniew Domagalski; 56 min. (historia i współczesność Stadoinu X-lecia w Warszawie).

51. Stworzyć wiatr. Opowieść o Stanisławie Markowskim
reż., scen. Mariusz Malec; zdj. Marek Traskowski; muz. Henryk Kuźniak; prod. Pr I TVP; 31 min. 32 sek.

52. Syberyjska lekcja
reż. Wojciech Staroń; Studio Filmowe „Kronika"; 57 min. 8 sek.
53. Śladami starej kroniki
reż. Joanna Wierzbicka; 45 min. 36 sek.
54. Taka historia
reż. Paweł Łoziński; 57 min. 58 sek.
55. Tango
reż. Jerzy Sładkowski; 90 min.
56. Tato I love you
reż. Piotr Morawski, Ryszard Kaczyński; 56 min.
57. Tato, pamiętasz?
reż. Katarzyna Nazarewicz,-Sosińska, Jan Sosiński; prod. JS Production; 43 min. 16 sek
58. Terapia – budowanie życia
reż. Grażyna Kędzielawska; 50 min.
59. Trzeba wreszcie osiąść
reż. Zygmunt Skonieczny; „Czołówka"; 26 min. 28 sek.
60. Wilki
reż. Marek Widarski; „Czołówka"; 41 min.
61. Za kamerą
reż. Paweł Zygadło; 47 min. 56 sek.
62. Za świętym obrazem
reż. Andrzej Androchowicz; prod. TVP Oddział Wrocław; 23 min. 8 sek.
63. Życie ci wszystko wybaczy
reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, Michał Arabudzki; scen. Piotr Strzembosz; zdj. Andrzej Adamczak; mont. Grażyna Gradoń; kier. prod. Jadwiga Wyrzykowska, Jacek Kupryjaniuk; 27 min. 28 sek.
64. Żywioł Haręża
reż., scen. Piotr Najsztub; zdj. Paweł Banasiak; mont. Urszula Rybicka; kier. prod. Paweł Banasiak, Piotr Najsztub; prod. Projektor Film; 45 min. 51 sek. (bohaterem filmu jest Tadeusz Haręża – mistrz sportów motorowodnych)

DZIAŁ FORM DOKUMENTALNYCH PROGRAMU II

1. Ballada Chasydzka o Nowym Roku
reż. Grzegorz Linkowski; prod. Link-Art-Film;
2. Bamberska pieśń i poznańskie kuranty
reż. Idelak i Zarębski; prod. Studio Filmowe Marta;
3. Bardzo przyjemne miasto
reż., scen. Grzegorz Linkowski; zdj. Jerzy Rudziński; muz. Krzysztof Brzeziński; prod. Link-Art-Film; 27 min. 12 sek.
4. Bramy pamięci
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Marek Stacharski; 21 min. 22 sek.
5. Być Łemkiem
(cykl **Małe ojczyzny**)
prod. Studio Filmowe „Wir";
6. Było miasteczko
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk; prod. N-Vision; 21 min. 35 sek.
7. Champion
reż. Wituska-Tracewska; prod. ERB i D; 15 min.
8. Cygańskie Zaduszki
reż. Wanda Rollny; prod. Fundacja Kultury.
9. Czas trwania
reż. Wojciech Staroń; prod. Studio Filmowe „Wir"; 17 min. 25 sek.
10. Czego ziemia nie urodzi
reż. Marian Kubera; prod. Poltel.
11. Czekając na Minjam
reż. Marcin Wojciechowski; prod. Start; 26 min. 46 sek.
12. Człowiek, który rozpoczął powstanie
reż., scen. Krzysztof Bukowski; zdj. Jacek Mierosławski; muz. Leszek Barański; prod. „Czołówka"; 44 min. 45 sek.
13. Dotknij mnie
reż. Jacek Knop; prod. Studio Filmowe „Kalejdoskop".
14. Duch Dreżewa
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Grzegorz Tomczak; prod. OTV Poznań; 24 min. 16 sek.
15. Dzieci Zamojszczyzny
reż. Hanna Etemadi; prod. OTV Lublin.
16. Gry i zabawy
reż. Dagmara Szymańska; prod. Poltel.
17. Harcerska sprawa
reż. Krzysztof Wołoczko; prod. Grupa Filmowa „Kontakt"; 33 min. 8 sek.
18. Historia Istotnej Wiktorii
reż. Michał J. Dudziewicz; prod. Studio Filmowe Camera 94; 40 min. 14 sek.
19. Historia zakuta w brązie
reż. Zygmunt Skonieczny; prod. Studio Produkcji Filmowej Optimum; 17 min. 25 sek.
20. Ile Góra ma lat
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Krystyna Bogusławska; prod. AB Film Production.
21. Jestem człowiekiem
reż. Małgorzata Imielińska; prod. Poltel.
22. Język też jest ojczyzną
reż. Wojciech Sarnowicz; prod. Antena Górnośląska.
23. Kim pan jest panie ministrze
reż. Marian Kubera; prod. Poltel.
24. Kochanek Terpsychory
reż. Aleksander Kuc; prod. OTV Kraków.
25. Komandos
(cykl **Wielka, mała emigracja**)
reż. Henryk Jedwab; prod. Digit Film; 21 min. 54 sek.
26. Linia „D" Kraków – Nowy Jork
reż. Jerzy Tabor; 46 min.
27. Mennonici na Żuławach
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Kazimierz Korytkowski; prod. Studio Filmowe FAB.
28. Miasto niegdyś zegarami słynące
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Artur Skonieczny; prod. Taurus; 22 min. 3 sek.
29. Mocna kadra
reż. Julian Pakuła; prod. Poltel.
30. Moja droga do prawdy
reż. Bożena Garus Hockuba; prod. OTV Łódź.
31. Motor, dziewczyna i filmy
reż. Michał Dudziewicz; prod. Camera 94; 41 min.
32. Msza z księdzem Jerzym
reż. Krystyna Mokrosińska; 15 min. 39 sek.
33. Muzeum Pana Boga
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Edward Sulikowski; prod. Stanbauer Film Studio; 25 min. 11 sek.
34. Nad Niemnem
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. W. Bogusławski; prod. OTV Białystok.
35. Na tym polega miłość
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. A. Petelski; prod. OTV Białystok; 26 min. 48 sek.
36. Obca
(cykl **Wielka, mała emigracja**)
reż. Wanda Barbacka; prod. Digit Film; 21 min. 51 sek.
37. Ocalone w Wyobraźni
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Rafał Mierzejewski; prod. Grupa Filmowa „Kontakt"; 23 min. 49 sek.
38. Ołtarze papieskie
reż. Anna Maria Mydlarska; prod. Video Studio Gdańsk; 36 min. 8 sek.
39. Osadzeni
reż. Aleksander Kuc; prod. OTV Kraków.
40. Ostatnia droga Witkacego
reż. Sławomir Smoczyński; prod. Poltel; 57 min.
41. Patrząc w przyszłość
reż. A. Mazanek; prod.: OTV Gdańsk;
42. Podróż
reż. Grażyna Kędzielawska; prod. Studio Kamera.
43. Pokuta pułkownika
reż. Aleksander Kuc; prod. OTV Kraków; 30 min. 39 sek.
44. Powracająca fala
reż. Julian Pakuła; prod. Poltel.
45. Pożegnanie z Julią
reż. Leszek Orlewicz; prod. Taurus.

46. Reduta Słowa
reż. Ignacy Szczepański; prod. Studio Filmowe „Wir"; 43 min. 31 sek.

47. Ryszard Opałka – czas artysty, czas sztuki
reż. Anna Maria Mydlarska; prod. OTV Gdańsk.

48. Same stamtąd
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Zbysław Kaczmarek; prod. Agencja Autor.

49. Sentymentalne pamiątki
reż. Leszek Biernacki; prod. OTV Gdańsk; 17 min.

50. Skoczowskie okruchy
reż. Stanisław Janicki; prod. Perfect Partners.

51. Sonata na spracowane ręce
reż. Artur Jędrzejewicz; prod. Poltel; 23 min. 30 sek.

52. Spacerek staromiejski
reż. Michał Bukojemski; prod. Digit Film; 13 min. 37 sek.

53. Sprawa polityczna
reż. Wiesław Romanowski; prod. Reporter; 13 min. 26 sek.

54. Sprawa pułkownika Kuklińskiego
reż. Jolanta Kessler; prod. Grupa Filmowa „Kontakt"; 47 min. 50 sek.

55. Stalowy bicz
reż. A. German, M. Curzydło; prod. OTV Kraków; 63 min.39 sek.

56. Stare Juchy
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Irena Groblewska; prod. Boby Film Production.

57. Stempel
reż. Maria Dłużewska; prod. Grupa Filmowa „Kontakt"; 25 min. 40 sek.

58. Środek Europy
reż. Tadeusz Wudzki; prod. Studio Wola; 23 min. 32 sek.

59. Świat Jana Jakuba Kolskiego
reż. Maciej Żurowski; prod. OTV Wrocław.

60. Taka niespokojność
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Dorota Latour; prod. Telenowa; 25 min. 16 sek.

61. To było w tym mieście
reż. Marian Kubera; 19 min. 28 sek.

62. W cieniu wielkiej góry
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Marek Pysz; prod. TV Koszalin.

63. We Lwowie 1939-1945
(film z cyklu **Armia Krajowa na Kresach**)
reż. Józef Gębski; scen. Józef Gębski, prof. Jerzy Węgierski; współpr. reż. Tadeusz Filipkowski, Anna Jakubowska; zdj. Henryk Janas; współpr. operat. Jacek Stępiński; muz. Janusz Bogucki; mont. Paweł Deliś; konsult. hist. dr Janusz Odziemkowski; konult. archiw. Włodzimierz Rekłajtis; kier. prod. Janusz Krzepkowski; prod. Fundacja Filmowa Armii Krajowej, Komitet Kinematografii – Agencja Produkcji Filmowej; 30 min. (prof. Jerzy Węgierski, podporucznik AK i zesłaniec syberyjski opowiada o losach żołnierzy Okręgu Lwowskiego).

64. Wierszyna
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Henryk Urbanek; Studio Filmowe FAB; 24 min. 26 sek.

65. Większy wróg
(cykl **Wielka, mała emigracja**)
reż. Maciej Szymański; prod. Digit Film; 26 min. 33 sek.

66. Wigilia u franciszkanów
reż. A. German, M. Curzydło; prod. OTV Kraków.

67. Wilcza Jama i okolice
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Robert Stando; prod. Poltel.

68. Wujek Zero
reż. Bogusław Klimsa; 29 min. 38 sek.

69. Zaścianek Podkowa
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. M. Bogusławski, M. Fiejdasz; prod. Poltel.

70. Zostanie legenda
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Kazimierz Boska; prod. Studio STS; 28 min., 5 sek.

71. Zostawić swój ślad
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. A. Leszczka, I. Wollen; prod. Dragon Film.

72. Z pamięci wyjęte
reż. Jadwiga Skawińska; scen. Jadwiga Skawińska, Zofia Zdrojkowska; zdj. Andrzej Barszczyński; 20 min. 10 sek.

73. Zwrotnice nadziei
reż. Ryszard Kaczyński; prod. Studio Filmowe „Kalejdoskop".

74. Zwyczajna dobroć
reż. Maria Zmarz-Koczanowicz; scen. Andrzej Franaszek, Piotr Mucharski, Adam Szostkiewicz; zdj. Krzysztof Pakulski, Jacek Fabrowicz; muz. Zygmunt Konieczny; mont. Grażyna Gradoń, Piotr Gliński (cyfrowy); kier. prod. Jarosław Boliński; prod. wyk. Agnieszka Traczewska; prod. Studio Largo; 52 min. (opowieść o Jerzym Turowiczu).

75. Życie ukochane życie
reż. Dorota Latour; prod. Telenowa.

76. Życie wewnętrzne, czyli hobby
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Antoni Krauze; prod. Grupa Filmowa „Kontakt"; 24 min. 55 sek.

77. Źródło
(cykl **Małe ojczyzny**)
reż. Jerzy Bogucki; prod. Poltel; 31 min.

TELEWIZJA EDUKACYJNA TVP 1

DZIAŁ PROGRAMÓW HUMANISTYCZNYCH

1. Dom w Sulejówku
real., scen. Zofia Kunert; współpr. Jan Muszyński, Hubert Waliszewski, Piotr Martynowicz, Włodzimierz Mulawa, Wojciech Konwiński, Tadeusz Piechnik, Zofia Żydaczewska, Robert Mańkowski, Marek Czapczak, Anna Andrzejewska-Adamkiewicz; 15 min. (Córka marszałka Piłsudskiego Jadwiga Jaraczewska opowiada o sposobach spędzania czasu przez jej ojca, o jego ulubionych lekturach i osobach bywających w „Milusinie".)

2. Goci z Kotliny Hrubieszowskiej
real. Adam Kulik; zdj. Igor Tratkowski; mont.: Zbigniew Gustaw; dźw. Andrzej Jarski; TV Lublin; 29 min. 16 sek. (Masłomęcz – największa z odkrytych w Europie osada Gotów, którzy żyli w Kotlinie Hrubieszowskiej od końca II do IV wieku. Dr Andrzej Kokowski opowiada o wierzeniach, obrzędach grzebalnych i rozrywkach Gotów).

3. Katarzyna Kobro – rzeźbiarka
reż. Hanna Kramarczuk; scen. Hanna Kramarczuk, Nika Strzemińska; operator Mikołaj Nestorowicz; mont. Jolanta Kreczmańska; dźw. Bogumiła Kłopotowska; ilustracja muz. Andrzej Fronczak; kier. prod. Katarzyna Madej-Kozłowska; lektor Tadeusz Marzecki; 27 min.; WFO. (prezentacja prac Niki Strzemińskiej, która rzeźbę traktowała jako integralną część przestrzeni).

4. Kolekcjoner
real. Agata Ławniczak; zdj., światło Karol Żurawski; mont. Krzysztof Wasilewski; 30 min; TVP S.A Oddział w Poznaniu (portret kolekcjonera i miłośnika sztuki Edwarda Raczyńskiego, który na przełomie XIX i XX w. stworzył oryginalną kolekcję malarstwa polskiego i europejskiego).

5. Kraków Kazimierza Wiśniaka
reż., scen. Maria Kwiatkowska; zdj. Krzysztof Pakulski; mont. Włodzimierz Czwartosz; muz. Krzysztof Suchodolski; kier. prod. Anna Wojdat; Betacam SP; 28 min.; prod. wyk. Studio Filmowe „Kronika". (opowieść znanego scenografa, rysownika i malarza o jego „prywatnym" Krakowie).

6. Kwadratowy świat Adama
real. Leszek Starań; 28 min. 45 sek.; prod. wyk. Leszek Cicirko Decoy Productions i TVP S.A. Oddział Kraków (Adam Macedoński – grafik, autor songów i poeta, a także działacz społeczny i polityczny).

7. Labor znaczy praca
reż. Mariusz Malinowski; scen., scenogr. Mariusz Wituski; zdj. Jacek Mierosławski; kost. Małgorzata Piotrowska; mont. Piotr Stykowski; dźw. Andrzej Jankowski; 26 min. 50 sek.; prod. wyk. Alliance (o mecenacie Leopolda Kronenberga i jego synów).

8. Michel Montaigne – francuski humanista i jego *Próby*
reż. Grzegorz Królikiewicz; zdj. Jacek Łechtański, Andrzej Wojciechowski; fragmenty *Prób* prezentuje Jerzy Kiszkis; 28 min. 59 sek.

9. Mistrz i fałszerze
autor Beata Szuszwedyk-Sadurska; 29 min. 17 sek. (przybliżenie tajemnic warsztatu malarskiego Rembrandta; najnowsze odkrycie polskich historyków sztuki – pejzaż z młynem).

10. Obraz i dźwięk
reż., scen. Andrzej Sapija; zdj. Henryk Janas; dźw. Jacek Stępiński; 33 min. 29 sek. (film o artystycznej współpracy polskiego kompozytora Augustyna Blocha i niemieckiej malarki Ingeborg zu Schleswig-Holstein).

11. Obroty pamięci
reż. Ignacy Szczepański; scen. Barbara Górska; 29 min. 33 sek. (Antoni Marianowicz – poeta, pisarz, tłumacz *Alicji w krainie czarów*, musicali *My Fair Lady* i *Skrzypek na dachu*, autor wielu tomów wierszy lirycznych i satyrycznych, wieloletni współpracownik „Szpilek", współautor tv „Szopek sylwestrowych").

12. Pięć moich matek
reż. Michał Nekanda-Trepka; scen. Elżbieta i Michał Nekanda-Trepka; 27 min. 20 sek. (o związku siostry zakonnej Bogumiły Makowskiej z Zamościa i uratowanej w 1943 roku przez zakonnice – 4-letniej wówczas – żydowskiej dziewczynki Tamy Lavy).

13. Quo Vadis – epos naszej ery
real. Henryk Zieliński; prod. wyk. TAP-TiF; 45 min. 9 sek. (fenomen *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza; dyskusja naukowców nad interpretacją Sienkiewiczowskiego obrazu pierwszych chrześcijan).

14. Śladami bohaterów *Ogniem i mieczem*
real. Adam Kulik; zdj. Tadeusz Słowiński; 30 min. 13 sek.

15. Tadeusza Brzozowskiego – obrazy jak książki
autor Iwona Rosiak; 30 min. (wykład dyrektora Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Mariusza Hermansdorfera na temat interpretacji obrazów Brzozowskiego.)

16. To ja, Antoni... szkic do portretu Antoniego Słonimskiego
real. Andrzej Titkow; zdj. Jacek Knopp; muz. Piotr Moss; dźw. Krzysztof Suchodolski; narrator Adam Ferency; czyta Maciej Gudowski; 53 min. 48 sek. prod. Pro Arte -Tadeusz Nyczek.

17. Wit Stwosz to Ja. Tadeusz Kantor
real. Andrzej Białko; 39 min. 50 sek. (film poświęcony spektaklowi *Niech sczezną artyści*).

18. Wyspa Jana Lenicy
real., scen. Marcin Giżycki; zdj. Marek Pakowski; mont. Ewa Różewicz, Robert Mańkowski; muz. Marek Wilczyński; dźw. Lech Siemaszko, Stanisław Cholewiusz; udźwiękowienie i zgranie Włodzimierz Kazimierczak, Roman Jeznach; oświetlenie Adam Markowski, Michał Szymański; konsult. tech. Jacek Janiszewski; kier. prod. Jerzy Jakutowicz; 28 min. 34 sek. (film powstał w czasie realizacji przez Jana Lenicę filmu animowanego *Wyspa R.O.* Lenica komentuje swą dotychczasową twórczość filmową i plakatową).

19. Wyzwanie tekstu, czyli współczesne interpretacje szekspirowskie
real. Kazimierz Bardzik; 35 min. 53 sek. (zmiany w interpretacji dramatów Szekspira w Europie i w Polsce).

Cykle

I. Abecadło kina
real. Iwonna Łękawa; prod. TVP S.A. Oddział Łódź;
odc. I – **Reżyser**, 18 min. 38 sek.;
odc. II – **Operator**, 18 min. 38 sek.;
odc. III – **Aktor**, 19 min. 15 sek.;
odc. IV – **Producent**, 17 min. 37 sek.;
odc. V – **Scenograf**, 19 min. 35 sek.;
odc. VI – **Dźwiękowiec**, 20 min. 39 sek.

II. Ciało i wyobraźnia
odc. XIII – **Postrzyżyny**
reż, scen. Wojciech Michera; scenogr. Bogdan Solle; operator Waldemar Bala; kier. prod. Jolanta Filipowicz; real. tv Grzegorz Tomczak; 19 min. 54 sek., prod. wyk. Spectrum Film. (włosy – ważny element ludzkiej wyobraźni – jako obraz postawy życiowej).
odc. XIV – **Przekleństwo**
reż., scen., narracje Wojciech Michera; real tv Grzegorz Tomczak; scenogr. Bogdan Solle; operator Waldemar Bala; kier. prod. Jolanta Filipowicz; 19 min 54 sek. prod. wyk. Spectrum Film. (potęga słowa – słowo twórcze, niszczące; informacja, przysięga, rozkaz, obietnica, zaklęcie, inwektywy).

III. Dzieje kultury polskiej
reż. Mariusz Małec; autor Rafał Grupiński; zdj. Aleksander Pavlovic, Marcin Buczkowski; mont. Jerzy Odzeniak; muz. Zbigniew Kozub; narrator Rafał Grupiński; lektor i aktor Sebastian Konrad; prod. wyk. Sowa-Film.
odc. IV – **Europa wita! (XIII w.)**
(zmiany jakie zachodziły w kulturze Polski dzielnicowej), 50 min. 16 sek.
odc. V – **Jeden wspólny świat (XIV w.)**
(reformy króla Kazimierza Wielkiego i kultur czasów ostatniego Piasta). 51 min. 26 sek.
odc. VI – **Sny o potędze (XV w.)**
(kultura okresu budowania wspólnego polsko-litewskiego państwa). 51 min. 43 sek.
odc. VII – **Złoty wiek (XVI w.)**
(kultura epoki odrodzenia). 51 min. 3 sek.
odc. VIII – **Sarmacja, czyli Polska (XVII w.)**
(opowieść o kulturze epoki sarmackiego baroku). 53 min. 45 sek.
odc. IX – **Edukacja i upadek (XVIII w.)**
(opowieść o ostatnim stuleciu istnienia Rzeczypospolitej szlacheckiej). 51 min. 50 sek.
odc. X – **Blaski i cienie (XIX w.)**
(kultura artystyczna i duchowa epoki; w sytuacji braku państwa i wolności słowa). 50 min.

IV. Fotografia według...
real. Maryla Rewińska; 28 min., odc. 10 (spotkanie z posłem Marcinem Zawiłą przewodniczącym Podkomisji nadzwyczajnej w sprawie fotograficznych zbiorów archiwalnych PAP).

V. Inna szkoła
real. Elżbieta i Michał Nekanda-Trepka
odc. III – **Twórczość**, 29 min. 42 sek.;
odc. IV – **Twórczość 2**, 22 min. 49 sek.;
odc. V – **Spotkanie**, 28 min.

VI. Kompozytorzy
real. Jolanta Gwardys; prod. TVP S.A. Oddział Łódź.; odcinki po ok. 10 min.
Odc. I – **Jan Sebastian Bach**; odc. II – **Ludwig van Beethoven**; odc. III – **Georg Friedrich Haendel**; odc. IV – **Wolfgang Amadeus Mozart**; odc. V

– **Piotr Czajkowski**; odc. VI – **Fryderyk Chopin**; odc. VII – **Gioacchino Rossini**; odc. VIII – **Franz Schubert**; odc. IX – **George Gershwin**; odc. X – **Henryk Wieniawski**.

VII. Mistrzowie
– **Jacek Łukasiewicz**, real. Marek Śnieciński; 29 min. 50 sek., TVP S.A. Oddział Wrocław (sylwetka wybitnego humanisty, poety, historyka, krytyka literatury, profesora Uniwersytetu Wrocławskiego).
– **Ryszard Matuszewski**, real. Tomasz Kamiński; 27 min. 2 sek., TVP S.A. Oddział Kraków (portret krytyka literackiego, autora szkolnych podręczników, eseisty).
– **Jan Strzałko**, real. Mirosława Sikorska; 18 min. 33 sek. (wykład wybitnego antropologa).
– **Krystyna Zbijewska**, real. Malina Malinowska-Wollen; 21 min. 39 sek. (sylwetka nestorki polskiego dziennikarstwa).

VIII. Oczywiste i nieoczywiste
real. Jadwiga Nowakowska
– **Kultura Francuzów**, 23 min. 30 sek.
– **Kultura Szwedów**, 25 min.
– **Niech żywi nie tracą nadziei**, 25 min. (W miejscowości Bircza od 50 lat na prywatnej działce spoczywa 23 żołnierzy Ukraińskiej Powstańczej Armii).

IX. Poezja czytana inaczej
odc. 6 – **Pochód czy dochód?**
autorzy: Maryla Rewińska, Zdzisław Wardejn; 29 min. 52 sek.

X. Pomniki, jubileusze, pogrzeby
– **Trzy pogrzeby Kazimierza Wielkiego**
real. Andrzej Germann, Witold Turdza; 28 min. 51 sek.

XI. Reformatorzy Teatru Polskiego
autor Maria Nockowska
– **Aleksander Zelwerowicz**
(portret jednej z najwybitniejszych postaci polskiego teatru – aktora, reżysera, dyrektora teatrów, twórcy współczesnego systemu pedagogiki teatralnej).
– **Andrzej Stopka**
(portret wybitnego scenografa, żyjącego w latach 1904 – 1973; karierę rozpoczął po wojnie w teatrach krakowskich; współpracował z Kazimierzem Dejmkiem m.in. przy realizacji *Dziadów*). 25 min.
– **Franciszek Siedlecki**
(portret scenografa, teoretyka scenografii, malarza, grafika, teatrologia i krytyka sztuki, żyjącego w latach 1867 – 1934); 24 min. 51 sek.
– **Teatr cudów Jana Wilkowskiego**
(portret znakomitego twórcy teatru lalek, długoletniego dyrektora teatru „Lalka"). 25 min. 54 sek.

XII. Rodziny i miasta
(rodziny krakowskie i góralskie, uprawiające rzemiosło z pokolenia na pokolenie).
odc. 1 – **Foto-Bielec**
autorzy Maryla Rewińska, Mateusz Szlachtycz; komentarz Maciej Szumowski; 30 min. 9 sek. (Paweł Bielec, krakowski fotograf skończył już 96 lat, ale codziennie przychodzi do pracy. W jego zakładzie powstało zdjęcie Karola Wojtyły z czasów studencko-aktorskich).
odc. 2 – **Twardzi jak żelazo**
autorzy Aleksandra Frykowska, Maciej Szumowski; 27 min. 8 sek. (w rodzinie Gąsieniców-Makowskich z Zakopanego zawód artysty-kowala przechodzi z ojca na syna od 14 pokoleń).
odc. 3 – **Rodzina Płonków**
autor Maciej Szumowski; 28 min., 11 sek. (rodzina Płonków z Krakowa słynie z doskonałości zegramistrzowskiej od stu lat. Już czwarte pokolenie pracuje w zakładzie przy ulicy Szewskiej).
odc. 4 – **Obiad u Poller**
autor Maciej Szumowski; 28 min.48 sek. (historia ekskluzywnej restauracji i hotelu „Poller" w Krakowie).
odc. 5 – **Klin, korpus, szyjka i skrzypce**
autorzy Maryla Rewińska, Mateusz Szlachtycz; 25 min. (pracownia lutnicza rodziny Niewczyków z Poznania, gdzie od czterech pokoleń synowie uczą się od ojców budować instrumenty).
odc. 6 – **Król kolekcjonerów**
autor: Maciej Szumowski; 25 min. (Marek Sosenko z Krakowa jest jednym z najwybitniejszych kolekcjonerów w Polsce. Pomaga mu żona i trójka dzieci. Każde z nich ma także własne kolekcje.)
odc. 7 – **Historia jednego dźwięku**
autorka Małgorzata Szumowska; 25 min. (historia rodziny Felczyńskich, produkujących dzwony od siedmiu pokoleń.)
odc. 8 – **Nasz wuj Ryszard Necel**
autorka Maryla Rewińska; 30 min. 4 sek. (dynastia Neclów z Chmielna k. Kartuz od 100 lat zajmuje się garncarstwem. Gdy Ryszard Necel IX nie pozostawił męskich potomków tradycję ceramicznej sztuki i nazwisko wuja przejęli jego siostrzeńcy).
odc. 9 – **Budziszowie i inni**
autorzy Maryla Rewińska, Mateusz Szlachtycz; 30 min. (historia Antoniego Budzisza, potomka starej rybackiej rodziny z Pucka).

XIII. Sen o Najjaśniejszej
autor Zofia Kunert. (Walka społeczeństwa polskiego o zachowanie tożsamości narodowej w okresie zaborów i wysiłki podejmowane w celu odzyskania niepodległości).
odc. 1 – **Nawet imię Twe zgładzone**, 21 min. 10 sek.
odc. 2 – **Dzieje Uniwersytetu Wileńskiego**, 27 min.

XIV. Skandal metawizyjny czyli filozofia dla każdego
reż., scen. Dariusz Małecki; zdj. Andrzej Szulkowski; scenogr. Katarzyna Mazurek; wyk. Krzysztof Majchrzak (szalony filozof), Mariusz Benoit (bibliotekarz), Adam Kamień (ojciec), Romek Bednarski (syn); Oddział TVP we Wrocławiu;
odc. 1 – **Proste pytania**, 22 min. 3 sek. (co było na początku świata? Na czym polega filozofowanie? Podstawowe kwestie metafizyki i pierwsze teorie filozofów na temat ostatecznej istoty rzeczywistości).
odc. 2 – **O tym co jest**, 23 min. 37 sek. (co było przed początkiem wszystkiego? Główne problemy ontologii).
odc. 3 – **Chory zdrowy rozsądek**, 23 min. 30 sek. (problemy teorii poznania).
odc. 4 – **Chory zdrowy rozum**, 25 min. 13 sek. (Platon, Kartezjusz, Wittgenstein).
odc. 5 – **O życiu szczęśliwym**, 24 min. 40 sek. (czy życie szczęśliwe jest jednocześnie życiem dobrym? Co według filozofów jest wartością najwyższą, do której powinni dążyć ludzie i która ma stanowić cel ich życia).
odc. 6 – **O życiu dobrym – etyka**, 25 min. 19 sek. (Podstawowe problemy etyki.)

XV. Telewizyjna Szkoła Teatralna
autorzy: Zbigniew Zapasiewicz, Paweł Pochwała; odc. 2 – **Kreacja aktorska**, cz. I, 25 min. odc. 3 – **Kreacja aktorska**, cz. II, 25 min. odc. 4 – **Kreacja aktorska**, cz. III, 25 min. odc. 5 – **Rozmowa**, cz. I, 24 min. 40 sek. odc. 6 – **Rozmowa**, cz. II, 24 min. 45 sek. odc. 7 – **Interpretacje i improwizacje**, 25 min.

XVI. Testament wieków
real. Stanisław Szwarc-Bronikowski; zdj. Mikołaj Nestorowicz; mont. Vio-

letta Przysiecka; oprac. muz. Andrzej Frączak;
odc. 1 – **Gasnące mity**, 38 min. 12 sek.; odc. 2 – **Sygnały w mroku**, 28 min. 58 sek.; odc. 3 – **Tropem przedziwnych kultur**, 27 min. 29 sek.; odc. 4 – **Ogień i mgła**, 28 min. 41 sek.; odc. 5 – **Narodziny państwa**, 28 min. 15 sek.; odc. 6 – **Arcymitra i korona**, 25 min. 26 sek.; odc. 7 – **Na rozdrożach archeologii**, 25 min. 36 sek.; odc. 8 – **Len i klejnoty**, 30 min. 7 sek.

XVII. Tłumacze nie gęsi
– Lunfardo – język ulicy
reż. Piotr Morawski, Jerzy Diatłowiecki; scen. Barbara Górska; mont. Bogusław Saganowski; operator obrazu Andrzej Adamczak; kier. prod. Zbigniew Domagalski; 22 min. 50 sek. (bohaterką filmu jest Zofia Chądzyńska – tłumaczka literatury iberoamerykańskiej).

XVIII. Twórcy naszej tradycji
– Antoni Malczewski
reż. Krzysztof Bukowski; autorzy Dorota Siwicka, Marek Bieńczyk; 60 min. 16 sek.
– Artysta i niepokój wieku. Henryk Sienkiewicz 1846-1916
reż., scen. Jacek Kubiak; zdj. Mirosław Skrzypczak, dźw. Andrzej Szalbierz; mont. Róża Wojta; 50 min. 3 sek.; prod. wyk. Telenowa.
– Kronikarz, rzecz o Bolesławie Prusie
reż. Paweł Woldan; scen. Bronisław Maj; zdj. Jacek Siwecki; dźw. i oprac. muz. Krzysztof Suchodolski; scenogr., kost. Elżbieta Wójtowicz-Gularowska, Zofia Przyboś-Olewicz; mont. Paweł Woldan, Paweł Deliś; prod. wyk. Pro Arte; 49 min. 24 sek.
– Norwid. Światło i mrok
reż. Krzysztof Bukowski; scen. Tomasz Jastrun; zdj. Jacek Mierosławski, Ryszard Jaworski; 50 min.; prod. wyk. Kompania Telewizyjna ITC.

XIX. Wielka historia małych miast
autor Andrzej Kozłowski
– Chęciny
Osada w Górach Świętokrzyskich wzmiankowana już w 1275 roku; prawa miejskie otrzymała w roku 1354 od króla Kazimierza Wielkiego. 25 min.
– Brodnica
Pierwsza wzmianka o grodzie nad Drwęcą pochodzi z 1263 roku; prawa miejskie Brodnica otrzymała w 1298 roku. 25 min.
– Łowicz
Od czasów średniowiecza był ważnym węzłem komunikacyjnym; posiada wiele zabytków architektury sakralnej i świeckiej; słynie z folkloru). 25 min.
– Nowy Targ
Jeden z najstarszych grodów na Podhalu, osada rejestrowana już w XIII w. przywilej lokacyjny uzyskała w roku 1346. 25 min.
– Pszczyna
Osada istniała już prawdopodobnie w X w., prawa miejskie otrzymała w XIII w. 25 min.
– Puck
Na początku XIII w. – osada targowa, w II poł. XIII w. – gród kasztelański; prawa miejskie Puck otrzymał w 1348. 25 min.
– Sandomierz
Gród o tysiącletniej historii, malowniczo położony na wysokiej, stromej skarpie nad Wisłą. 25 min. 2 sek.
– Władysławowo
Dzieje starej kaszubskiej osady znanej od wieku XIII pod nazwą Wielkiej Wsi; prawa miejskie osada otrzymała w 1376 roku. 24 min.

XX. Za i przed klauzurą
real. Elżbieta Konderak; prod. wyk. TVP S.A. Oddział Kraków.
– Sprawa zmartwychwstania
29 min. 26 sek. (Opowieść o historii i teraźniejszości zakonu zmartwychwstańców.)
– Szkoły pobożne
28 min. (liceum Księży Pijarów w Krakowie).

XXI. Z kościelnych skarbców
– Rzeźba w diecezji kieleckiej
autor Maciej Wojtyński; 14 min. 44 sek.

DZIAŁ PROGRAMÓW PRZYRODNICZYCH

1. Tony Halik opisuje świat
reż., scen. Krzysztof Wierzbicki; zdj. Andrzej Adamczak, Aleksander Dyl; mont. Anna Krasowska; współpr. real. Zbigniew Domagalski, Elżbieta Dzikowska, Tony Halik, Kazimierz Kaczor, Roman Kanciruk, Ryszard Kapuściński, Anna Krasowska, Łukasz Nowicki, Aleksander Przybytek, Bogdan Saganowski, Stanisław Szabłowski, Krzysztof Wierzbicki; 29 min. 37 sek.; prod. wyk. Studio Filmowe „Kalejdoskop"; prem. 13 VI 1998. (ostatni zapis wypowiedzi znanego podróżnika, dziennikarza, dokumentalisty. Tony Halik zmarł w trakcie realizacji filmu – 23 maja 1998 roku).

Cykle

I. Piąta pora roku
autor: Włodzimierz Kaczmarek; TVP S.A. Oddział w Szczecinie.
– Najkrótsze noce, 20 min.
– N/N – Nieznani, 20 min.
– Pod lodem, 20 min.
– Portowe drobnoustroje, 18 min. 15 sek.
– Przerwa na zimę, 18 min.
– Przymierze, 18 min. 10 sek.
– Rozrachunki z zimą, 18 min. 9 sek.

INNE STUDIA

1. Amulety i definicje, czyli szkic do portretu Jerzego Ficowskiego
reż., scen. Paweł Woldan; zdj. Andrzej Adamczak; 42 min., prod. Pado Studio Film.
2. Arvo Part. Gra liczb
reż., scen. Mariusz Grzegorzek; red. Edyta Król; zdj. Andrzej Musiał; wyk. muz. Orkiestra Młoda Filharmonia (Fratres); mont. Jarosław Kamiński; kier. prod. Grażyna Lipińska; 48 min.; prod. TVP S.A. Oddział w Poznaniu.
3. Bachor
reż. Małgorzata Imielska; scen. Małgorzata Imielska; zdj. Mieczysław Chudzik; muz. Urszula Borkowska; prod. Telewizja Polska; 27 min.
4. Bajon'56
reż., scen. Marek Nowakowski; zdj. Rafał Jerzak, Arkadiusz Piotrowski (zdjęcia z planu filmu *Poznań'56* Filipa Bajona); mont. Jan Misiorny; kier. prod. Ireneusz Młynarczak; prod. TVP S.A Oddział w Poznaniu.
5. Cały dla ciebie
real., scen. ksiądz Andrzej Baczyński, Tadeusz Szyma; komentarz ksiądz Mieczysław Maliński; zdj. Marian Bobrowski; materiały archiwalne Telewizja Polska, Telepace, Centro Televisione Vaticano; muz. Krzysztof Suchodolski, Mikołaj z Radomia (fragmenty Magnificat); lektor Jerzy Zelnik kier. prod. Mira Kącka; prod. TVP S.A. Oddział w Krakowie; na zlecenie Telewizja Polska Program I; 50 min. (Film o papieżu Janie Pawle II.)
6. Cysterskie namioty
real., scen. Agata Ławniczak; zdj. Karol Żurawski; mont. Krzysztof Wasielewski; lektor Jacek Kaczmarski; kier. prod. Leszek Dziurdzi; 26 min.; prod. TVP S.A. Oddział w Poznaniu.

7. Dokument podróży. Smutno tu bez was
reż., scen. Gołda Tencer; zdj. Jarosław Mazur; mont. Katarzyna Maciejko-Kowalczyk; mont. elektr. Włodzimierz Czwartosz; wystąpili Barbara Binder Way, Waldek Cukierman, Bronek Drozdowicz, Tadeusz Łukaszewicz-Keszet, Tamara Sławny; prod. Fundacja Shalom; 30 min.

8. Dominikanin
real. Paweł Woldan; scen. Paweł Woldan, Janusz Poniewierski; zdj. Jacek Mierosławski; oprac. muz. Małgorzata Przedpełska-Bieniek; mont. Dorota Wardęszkiewicz, Maria Mendel; produkcja Pado Stufio Film; zlecenie Telewizja Polska – I Program; 44 min. (o dominikaninie Wojciechu Wiśniewskim).

9. Droga na rzeź
reż. Wojciech Bockenheim, prod. TVN, 13 min.

10. Fotografia jest sztuką trudną
reż. Andrzej Barański; zdj. Ryszard Lenczewski; muz. Henryk Kuźniak; mont., dźw. Zbigniew Niciński; prod. Program 2 TVP S.A.

11. Ignacy Łukasiewicz
reż., scen. Jerzy Ridan; zdj. Jacek Siwecki; muz. Krzysztof Ridan; w roli Łukasiewicza wystąpił Andrzej Precigs; 27 min.; prod. wyk. Agencja „MUFA". (biografia farmaceuty, wynalazcy i twórcy polskiego przemysłu naftowego, zdjęcia realizowano w Polsce, Austrii i na Ukrainie).

12. Kto ratuje jedno życie
reż., scen. Ewa Kurek; prod. Agencja ProFilm dla TVP, 50 min.

13. Maria
real. Krzysztof Szmagier; współpr. reż. Ewa Dębnicka, Stanisław Indra; zdj. Andrzej Ostaszewski, Piotr Kamiński; oprac. muz. Małgorzata Przedpełska-Bieniek; mont. Stanisław Indra, Artur Stankiewicz; kier. prod. Sławomir Dmowski; prod. Studio Filmowe Kadr; współfinansowanie Agencja Produkcji Filmowej; lektor Jerzy Rosołowski, Krystyna Czubówna; konsultacja Małgorzata Marciniak, Tomasz Stróżyński, Józef Hurwicz. (bohaterką filmu jest Maria Skłodowska-Curie). 42 min.

14. Maski
reż., scen. Piotr Karwas; prod. Polska-Niemcy; 5 min., animowany.

15. Mat w paczce
autor Agata Ławniczak; zdj. Karol Żurawski; dźw. Jerzy Pental; mont. Andrzej Szambelan; plansze Marcin Weron; kier. prod. Przemysław Nowak; 15 min., 48 sek. (dramatyczne losy bezcennej spuścizny po słynnym krakowskim rodzie Estreicherów). prod. TVP S.A. Oddział w Poznaniu.

16. Opera ocalenia
reż. Tomek Kozak; prod. Akademia sztuk Pięknych w Warszawie; 7 min.

17. Podobać się Bogu
reż. Adrian Kręciszewski; prod. TVN, 13 min.

18. Rekord absolutny
reż. Sebastian Butny, Radosław Ładczuk; prod. AKF „AWA" przy Centrum Kultury „Zamek"; 27 min.

19. Schody Mateusza
reż. Artur Kowalewski; prod. TVN, 10 min.

20. 7 1/2 tygodnia
reż. Robert Stando; 28 min.

21. Szwed z „Wesela"
reż. Antoni Krauze, prod. Pro Arte, dla TVP S.A, 41 min.

22. Tam, gdzie ptaki zawracają
reż. Waldemar Karwat, prod. Program I TVP S.A, 34 min.

23. Więcej światła
reż., scen. Piotr Łazarkiewicz; asyst. reż. Elżbieta Kuźniacka; zdj. Adam Sikora; współpr. zdj. Tadeusz Wasiński; mont. i zgranie dźw. Stanisław Gliński; lektor Andrzej Milczarek; muz. ilustr. Antoni Łazarkiewicz; kier. prod. Anna Huelle; prod. TVP S.A. Oddział w Gdańsku; dla Programu 2 TVP S.A.

24. Wizyta Jana Pawła II na Kubie
reż. Grzegorz Tomczak; TVP Program I.

25. Za kamerą
real. Tomasz Zygadło; prod. Telewizja Polska. (dokument poświęcony Jerzemu Hoffmanowi i jego zmaganiom z filmem *Ogniem i mieczem*).

POLSKIE PREMIERY FILMÓW ZAGRANICZNYCH

Adam i Ewa
(*Adam & Eva*)
reż. Hannes Holm, Mans Herngren, Szwecja, 1997, 95 min., Best Film (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Adwokat diabła
(*The Devil's Advocate*)
reż. Tayler Hackford, USA, 1997, 143 min., Warner Bros. (w kinach od 6 III).

Aleja snajperów
(*Welcome to Sarajevo*)
reż. Michael Winterbottom, USA, 1997, 100 min., Tantra. (w kinach od 8 V).

Amistad
(*Amistad*)
reż. Steven Spielberg, USA, 1997, 152 min., ITI Cinema (w kinach od 27 II).

Apostoł
(*The Apostle*)
reż. Robert Duvall, USA, 1997, 133 min., Solopan. (w kinach od 27 XI).

Aptekarka
(*Die Apothekerin*)
reż. Rainer Kaufmann, Niemcy, 1997, 108 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

Armageddon
(*Armageddon*)
reż. Michael Bay, USA, 1998, 145 min., Syrena. (w kinach od 24 VII).

Bagaż życia
(*Left Luggage*)
reż. Jeroen Krabbe, Holandia-Belgia, 1997, 93 min., Polmedia (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Balanga w kuchni
(*Kitchen Party*)
reż. Gary Burns, Kanada, 1997, 85 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Bandytki
(*Bandits*)
reż. Katja von Garnier, Niemcy, 1997, 109 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

Barwy kampanii
(*Primary Colors*)
reż. Mike Nichols, USA, 1998, 143 min. Vision. (w kinach od 5 VI).

Biały labirynt
(*Smilla's Sense Of Snow*)
reż. Bille August, Niemcy-Dania-Szwecja, 1996, 121 min. Vision. (w kinach od 21 VIII).

Big Lebowski
(*The Big Lebowski*)
reż. Joel Coen, USA/Wielka Brytania, 1998, 117 min., UIP-ITI. (14. Warszawski Festiwal Filmowy, w kinach od 9 X).

Black Dog
reż. Kevin Hooks, USA, 1998, 89 min., Vision (w kinach od 10 VII).

Blossi/810551
reż. Julius Kemp, Islandia, 1997, 90 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Blue Moon
(*Lan Yue*)
reż. Ko I-cheng, Tajwan, 1997, 99 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Blues Brothers 2000
reż. John Landis, USA, 1998, 121 min. UIP-ITI (w kinach od 5 VI).

Bohaterowie
(*De Storste Helte / The Greatest Heros*)
reż. Thomas Vinterberg, Dania, 1996, 88 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Bokser
(*The Boxer*)
reż. Jim Sheridan, Irlandia, 1997, 113 min., UIP-ITI (w kinach od 13 III).

Boogie Nights
(*Boogie Nights*)
reż. Paul Thomas Anderson, USA, 1997, 155 min., Imperial (w kinach od 29 V).

Brat
(*The Brother*)
reż. Aleksiej Bałabanow, Rosja, 1997, 99 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

La Buena Vida
reż. David Trueba, Hiszpania, 1996 (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Buntownik z wyboru
(*Good Will Hunting*)
reż. Gus Van Sant, USA, 1997, 127 min., Imperial (w kinach od 17 IV).

Burza lodowa
(*Ice Storm*)
reż. Ang Lee, USA, 1997, 112 min., Vision (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Celofan
(*Cellofan – Med Doden Til Folge*)
reż. Eva Isaksen, Norwegia, 1998, 87 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Central Do Brasil
(*Central Station*)
reż. Walter Salles, Brazylia-Francja, 1997, 112 min., Vision (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Charakter
(*Karakter / Character*)
reż. Mike van Diem, Holandia, 1997, 124 min., Polmedia (14. Warszawski Festiwal Filmowy i III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Chinese Box
(*Chinese Box*)
reż. Wayne Wang, Francja, 1997, 110 min., Solopan (w kinach od 1 V).

Chłopak rzeźnika
(*The Butcher Boy*)
reż. Neil Jordan, Irlandia, 1998, 110 min., Warner Bros (14. Warszawski Festiwal Filmowy, w kinach od 23 X).

Chłopcy
(*The Boys*)
reż. Rowan Woods, Australia, 1997, 86 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Ci, którzy mnie kochają wsiądą do pociągu
(*Ceux qui maiment prendront le train*)
reż. Patrice Chereau, Francja, 1998, 123 min., Polmedia (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Cold Fever
(*A köldum klaka*)
reż. Fridrik Thor Fridriksson, Islandia, 1995, 87 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Cop Land
(*Cop Land*)
reż. Jerry Mangold, USA, 1997, 104 min., Syrena (w kinach od 16 I).

Corazon Iluminado
(*Foolish Heart*)
reż. Hector Babenco, Brazylia-Francja, 1998, 130 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Co z oczu to z serca
(*Out of Sight*)
reż. Steven Soderbergh, USA, 1998, 115 min., UIP-ITI (w kinach od 6 XI).

Czerwony karzeł
(*Le nain rouge / The Red Dwarf*)
reż. Yvan Le Moine, Belgia, 1998, 102, cz.-b. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Człowiek w żelaznej masce
(*The Man in the Iron Mask*)
reż. Randall Wallace, USA, 1998, 132 min., UIP-ITI (w kinach od 8 V).

Człowiek z deszczem w butach
(*The Man with Rain in his Shoes*)
reż. Maria Ripoll, Wielka Brytania, 1998, 89 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

14 dni dożywocia
(*14 Tage lebenslänglich*)
reż. Roland Suso Richter, Niemcy, 1996, 108 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

Doberman
(*Le Doberman / Dobermann*)
reż. Jan Kounen, Francja, 1997, 103 min., Best Film. (w kinach od 30 I)
Film pokazany był w 1997 roku podczas 13. Warszawskiego Festiwalu Filmowego.

Dr Dolittle
(*Dr. Dolittle*)
reż. Betty Thomas, USA, 1998, 86 min., dubbing, Syrena (w kinach od 4 XII).

Druga księga dżungli – Mowgli i Baloo
(*The Second Jungle Book: Mowgli and Baloo*)
reż. Duncan McLachlan, USA, 1997, 93 min., Best Film (w kinach od 11 IX).

Drżące ciało
(*Carne Tremula*)
reż. Pedro Almodovar, Hiszpania--Francja, 1997, 99 min., Gutek Film (w kinach od 9 I).

Duet z Dublina
(*Snakes and Laaders*)
reż. Trish McAdam, Irlandia – Wlk. Brytania – Niemcy, 1996, 92 min., Gutek Film (w kinach od 10 VII).

Dzień w dzień
(*Twent;FourSeven*)
reż. Shane Meadows, Wielka Brytania, 1997, 96 min., cz.-b. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Dzień w słońcu
(*En Dag Til I Solen / Water Easy Reach*)
reż. Bent Hamer, Norwegia-Hiszpania-Francja, 1998, 95 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Dzień zagłady
(*Deep Impact*)
reż. Mimi Leder, USA, 1998, 121 min., UIP-ITI (w kinach od 22 V).

Dziewczynka z różami
(*La vendedora de rosas*)
reż. Victor Gaviria, Kolumbia, 1998, 120 min., Polmedia. (14. Warszawski Festiwal Filmowy)

92 minuty pana Bauma
(*The 92 Minutes of Mr. Baum*)
reż. Assi Dayan, Izrael-Francja, 1997, 80 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Dzikie żądze
(*Wild Things*)
reż. John McNaughton, USA, 1998, 108 min., Syrena (w kinach od 26 VI).

Enskilda Samtal
reż. Liv Ullmann, Szwecja, 1997. (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Fakty i akty
(*Wag the Dog*)
reż. Barry Levinson, USA, 1997, 97 min., Imperial (w kinach od 15 V).

Fatalna namiętność
(*Red Corner*)
reż. Jon Avnet, USA, 1997, 119 min., UIP-ITI (w kinach od 17 IV).

Fever Pitch
reż. David Evans, Wlk. Brytania, 1996. (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Flubber
(*Flubber*)
reż. Les Mayfield, USA, 1997, 93 min., dubbing, Syrena (w kinach od 30 I).

Francuska ruletka
(*Rien ne va plus*)
reż. Claude Chabrol, Francja, 1997, 105 min., Marianne (w kinach od 11 XII).

Funny Games
reż. Michael Haneke, Austria, 1997, 103 min., Gutek Film (w kinach od 20 III).

Gatunek II
(*Species II*)
reż. Peter Medak, USA, 1998, 95 min., UIP-ITI (w kinach od 31 VII)

Generał
(*The General*)
reż. John Boorman, Irlandia, 1997, 125 min., cz.-b., Polmedia (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

G. I. Jane
(*G.I. Jane*)
reż. Ridley Scott, USA-Wielka Brytania, 1997, 125 min.,Vision (w kinach od 6 II).

Godzilla
(*Godzilla*)
reż. Roland Emmerich, USA, 1998, 139 min., UIP-ITI (w kinach od 28 VIII).

Guzikowcy
(*Knoflikari/The Buttoners*)
reż. Petr Zelenka, Czechy, 1997, 102 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

He Got Game
reż. Spike Lee, USA, 1998, 134 min., Polmedia (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Hiszpański więzień
(*The Spanish Prisoner*)
reż. David Mamet, USA, 1997, 112 min., Gutek Film (w kinach od 4 IX).

Ilheu de contenda
reż. Leao Lopes, Portugalia, 1995. (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Instytut Benjamenta, czyli ten sen, który ludzie nazywają życiem
(*The Institut Benjamenta or this Dream People Call Human Life*)
reż. Timothy i Stephen Quay, Wielka Brytania, 1995, cz.-b., 104 min., Gutek Film (w kinach od 4 XII).

Jackie Brown
(*Jackie Brown*)
reż. Quentin Tarantino, USA, 1997, 154 min., UIP-ITI (14. Warszawski Festiwal Filmowy, w kinach od 20 XI).

Jajka
(*Eggs*)
reż. Bent Hamer, Norwegia, 1995, 86 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Jej Wysokość Pani Brown
(*Her Majesty* ver. *Mrs. Brown*)
reż. John Madden, Wielka Brytania-USA-Irlandia, 1997, 104 min., Imperial Pictures (w kinach od 23 III).

Jutro nie umiera nigdy
(*Tomorrow Never Dies*)
reż. Roger Spottiswoode, USA-Wielka Brytania, 1997, 119 min., UIP (w kinach od 9 I).

Kamasutra
(*Kama Sutra*)
reż. Mira Nair, Indie-Wielka Brytania-Japonia-Niemcy, 1996, 114 min., Gutek Film (w kinach od 2 I).

Kanapa w Nowym Jorku
(*A Couch In New York*)
reż. Chantal Akerman, Francja, 1996, 106 min., Solopan (w kinach od 10 IV).

Kasamowa
(*Money Talks*)
reż. Brett Ratner, USA, 1997, 95 min., IMP (w kinach od 25 V).

Kłamca
(*Liar*)
reż. Josh & Jonas Pate, USA, 1998, 102 min., Solopan (w kinach od 25 IX).

Kobiety topless opowiadają o swoim życiu
(*Topless Women Talk About Their Lives*)
reż. Harry Sinclair, Nowa Zelandia, 1996, 89 min., Prestige Pictures (w kinach od 13 III).

Kod Mercury
(*Mercury Rising*)
reż. Harold Becker, USA, 1998, 114 min., ITI.

Kolekcjoner
(*Kiss The Girls*)
reż. Gary Fleder, USA, 1997, 120 min., ITI (w kinach od 20 II).

Koniec przemocy
(*The End of Violence*)
reż. Wim Wenders, USA-Niemcy-Francja, 1997, 122 min., Gutek Film (w kinach od 13 III).

Koszmar minionego lata
(*I Know What You Did Last Summer*)
reż. Jim Gillespie, USA, 1997, 101 min., Syrena (w kinach od 6 II).

Królowie życia
(*Comme des Rois*)
reż. Francois Velle, Francja, 1996, 95 min., Vision (w kinach od 16 I).
W 1997 podczas IV Festiwalu Filmu Francuskiego w Warszawie i XXII FPFF w Gdyni, film prezentowany był pod tytułem *Jak królowie.*

Krzyk 2
(*Scream 2*)
reż. Wes Craven, USA, 1997, 120 min., Imperial (w kinach od 1 V).

Kula
(*Sphere*)
reż. Barry Levinson, USA, 1997, 125 min., Warner Bros (w kinach od 24 IV)

Kundun. Życie Dalajlamy
(*Kundun*)
reż. Martin Scorsese, USA, 1997, 134 min., Vision (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Latający Holender
(*De Vliegende Hollander*)
reż. Jos Stelling, Holandia-Belgia-Niemcy, 1995, 128 min., Gutek Film (w kinach od 8 VIII).

Lekcja przetrwania
(*The Edge*)
reż. Lee Tamahori, USA, 1997, 118 min, Syrena (w kinach od 24 IV).

Lepiej być nie może
(*As Good As It Gets*)
reż. James L. Brooks, USA, 1997, 138 min., Syrena (w kinach od 6 III).

Lolita
(*Lolita*)
reż. Adrian Lyne, USA-Francja, 1997, 137 min., Vision (w kinach od 25 IX).

Los Angeles bez mapy
(*LA Without a Map*)
reż. Mika Kaurismäki, Finlandia-Wielka Brytania-Francja, 1998, 100 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Lulu na moście
(*Lulu on the Bridge*)
reż. Paul Auster, USA, 1998, 103 min., Gutek Film (w kinach od 30 X).

Łóżko
(*Postel / The Bed*)
reż. Oskar Reif, Czechy-Niemcy, 1998, cz.-b., 90 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Made in Hong Kong
(*Heunggong Chaichou*)
reż. Fruit Chan, Hongkong, 1997, 108 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Mafia
(*Jane Austens Mafia!*)
reż. Jim Abrahams, USA, 1998, 84 min., Syrena (w kinach od 9 X).

Mali żołnierze
(*Small Soldiers*)
reż. Joe Dante, USA, 1998, 98 min., UIP-ITI (w kinach od 9 X).

Mały wielki gang
(*The James Gang*)
reż. Mike Barker, Wielka Brytania, 1997, 99 min., Best Film (14. Warszawski Festiwal Filmowy, w kinach od 27 XI).

A Man of No Importance
reż. Suri Krishnamma, Irlandia, 1994. (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Marta & wielbiciele
(*Martha Meet Frank, Daniel & Laurence*)
reż. Nick Hamm, Wlk. Brytania, 1998, 88 min., Solopan (w kinach od 14 VIII).

Marząc o Patsy Cline
(*Doing Time For Patsy Cline*)
reż. Chris Kennedy, Australia, 1997, 95 min., Adyton (w kinach od 4 IX).
W 1997 roku podczas 13. Warszawskiego Festiwalu Filmowego film był prezentowany pt. *Odsiadka za Patsy Cline.*

Maska Zorro
(*The Mask of Zorro*)
reż. Martin Campbell, USA, 1998, 136 min., Syrena (w kinach od 16 X).

Metroland
(*Metroland*)
reż. Philip Saville, Wlk. Brytania-Francja-Hiszpania, 1997, 101 min., Solopan (w kinach od 9 X).

Mężczyzna przedmiot pożądania
(*Der Bewegte Man*)
reż. Sonke Wortmann, Niemcy, 1995, 90 min., Best Film (w kianch od 29 V).

Miasto aniołów
(*City of Angels*)
reż. Brad Silberling, USA, 1998, 114 min., Warner (w kinach od 13 XI).

Miejski obłęd
(*Mad City*)
reż. Costa Gavras, USA, 1997, 115 min., Warner Bros (w kinach od 26 VI).

Miłość i śmierć w Wenecji
(*The Wings of The Dove*)
reż. Iain Softley, Wielka Brytania, 1997, 104 min., UIP-ITI (w kinach od 11 XII). Podczas 14. Warszawskiego Festiwalu Filmowego film prezentowano pt. *Skrzydła gołębicy.*

Mocne uderzenie
(*The Big Hit*)
reż. Che-Kirk Wong, USA, 1998, 92 min., Syrena (w kinach od 10 VII).

Morderstwo doskonałe
(*A Perfect Murder*)
reż. Andrew Davis, USA, 1998, 107 min., Warner (w kinach od 27 XI).

Mortal Kombat 2. Unicestwienie
(*Mortal Kombat 2: Annihilation*)
reż. John R. Leonetti, USA, 1997, 95 min., Imperial. (w kinach od 12 VI)

Motel Cactus
(*Motel Seoninjang*)
reż. Park Ki-Yong, Korea, 1997, 91 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Mr. Magoo
reż. Stanley Tong, USA, 1997, 87 min., Syrena (w kinach od 19 VI).

Mutant
(*Mimic*)
reż. Guillermo Del Toro, USA, 1998, 105 min., UIP-ITI (w kinach od 4 XII).

Na ostrzu szpady
(*Le Bossu*)
reż. Philippe De Broca, Francja, 1997, 120 min., Marianne (w kinach od 12 VI).

Nie patrz na mnie z taką złością
(*Schau mich nicht so böse an*)
reż. Michael Chauvistre, Niemcy 1997, 66 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

Nie wierzcie bliźniaczkom
(*The Parent Trap*)
reż. Nancy Meyers, USA, 1998, 127 min., Syrena (w kinach od 23 X).

Obcy: Przebudzenie
(*Alien Resurrection*)
reż. Jean-Pierre Jeunet, USA, 1997, 108 min., Syrena (w kinach od 2 I).

Oczy węża
(*Snake Eyes*)
reż. Brian De Palma, USA, 1998, 99 min., Syrena (w kinach od 13 XI).

Odlotowy sekstet
(*Comedian Harmonists*)
reż. Joseph Vilsmaier, Niemcy, 1998. (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Odważny
(*The Brave*)
reż. Johnny Depp, USA, 1997, 123 min., Solopan (w kinach 20 XI).

Od wesela do wesela
(*The Wedding Singer*)
reż. Frank Coraci, USA, 1998, 97 min., Imperial (w kinach od 9 X).

O Ergenis
reż. Nikos Panayotopoulos, Grecja, 1997. (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Ognisty jeździec
(*Feuerreiter*)
reż. Nina Grosse, Niemcy-Francja-Polska, 1998, 130 min., Syrena (w kinach od 11 XII).

Ostatnie takie lato
(*Last of the High Kings*)
reż. David Keating, Irlandia-Wlk. Brytania-Dania, 1996, 104 min., Gutek Film (w kinach od 24 VII).

Ostatni kontrakt
(*Sista Kontraktet*)
reż. Kjell Sundvall, Szwecja-Norwegia-Finlandia, 1998, 114 min., Best Film (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Les Palmes de M. Schutz
reż. Claude Pinoteau, Francja, 1997. (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej)

Pałac wschodni, pałac zachodni
(*East Palace, West Palace*)
reż. Zhang Yuan, Chiny, 1997, 90 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Pan Magoo
(Patrz: *Mr. Magoo*)

Paparazzi
reż. Alain Berberian, Francja, 1997, 104 min., Best Film (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Pełnia
(*Dień Połnołunia*)
reż. Karen Szachnazarow, Rosja, 1998, 92 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Piaskowa narzeczona
(*Hiekkamorsian / Sand Bride*)
reż. Pia Tikka, Finlandia, 1998, 70 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Playboys
reż. Pepe Danquart, Niemcy, 1997, 12 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

Pokój Marvina
(*Marvins Room*)
reż. Jerry Zaks, USA, 1996, 100 min., UIP-ITI (14. Warszawski Festiwal Filmowy, w kinach od 27 XI).

Polowanie na grube ryby
(*Shooting Fish*)
reż. Stefan Schwartz, Wielka Brytania, 1997, 112 min., Gutek Film (w kinach od 24 IV).

Polowanie na mysz
(*Mousehunt*)
reż. Gore Verbinski, USA, 1997, 99 min., dubbing, UIP-ITI (w kinach od 3 IV).

Ponette
(*Ponette*)
reż. Jacques Doillon, Francja, 1996, 97 min., Marianne (w kinach od 6 XI, w kinach warszawskich od 13 XI).

Porozmawiajmy o seksie
(*Let's Talk About Sex*)
reż. Troy Beyer, USA, 1998, 93 min., Best Film (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Postman Blues
reż. Sabu, Japonia, 1997, 110 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Pożyczalscy
(*The Borrowers*)
reż. Peter Hewitt, USA, 1998, 88 min., UIP-ITI (w kinach od 30 X).

Półmrok
(*Twilight*)
reż. Robert Benton, USA, 1998, 94 min., UIP-ITI (w kinach od 18 XII).

Północ w ogrodzie dobra i zła
(*Midnight in the Garden of Good and Evil*)
reż. Clint Eastwood, USA, 1997, 156 min., Warner Bros (w kinach od 22 V).

La Promesse
reż. Luc i Jean-Pierre Dardenne, Belgia (film francuskojęzyczny), 1996 (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Przejrzeć Harryego
(*Deconstructing Harry*)
reż. Woody Allen, USA, 1997, 96 min., Gutek Film (w kinach od 17 IV).

Przeklęty
(*Stephen King's Thinner*)
reż. Tom Holland, USA, 1996, 92 min., Vision (w kinach od 31 VII).

Przodem do tyłu
(*In&Out*)
reż. Frank Oz, USA, 1997, 90 min., Vision (w kinach od 1 V).

Przypadkowa dziewczyna
(*Sliding Doors*)
reż. Peter Howitt, USA, 1998, 99 min., Imperial. (w kinach od 13 XI)

Pukając do nieba bram
(*Knockin on Heavens Door*)
reż. Jan Josef Liefer, Niemcy, 1996, 85 min., Best Film (w kinach od 20 II).

Rewolwer i melonik
(*The Avengers*)
reż. Jeremiah Chechik, USA, 89 min., Warner Bros. (w kinach od 9 X).

Rossini, czyli dręczące pytanie, kto z kim śpi
(*Rossini oder die morderische Frage, wer mit wem schlief*)
reż. Helmut Dietl, Niemcy, 1996, 110 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

Rozmawiając, obmawiając
(*Walking and Talking*)
reż. Nicole Holofcener, USA-Wielka Brytania, 1996, 85 min., Gutek Film (w kinach od 6 II).

Sairaan Kaunis Mmaailma
reż. Jarmo Lampela, Finlandia, 1997 (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

La Sicilia
reż. Luc Pien, Belgia (film flamandzki), 1997 (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Siedem lat w Tybecie
(*Seven Years in Tibet*)
reż. Jean-Jacques Annaud, USA-Wielka Brytania, 1997, 135 min., Vision (w kinach od 17 IV).

Skrzydła gołębicy
(*The Wings of The Dove*)
reż. Iain Softley, Wielka Brytania, 1997, 104 min., UIP-ITI (14. Warszawski Festiwal Filmowy). Od 11 XII w kinach pt.: **Miłość i śmierć w Wenecji**.

Sling Blade
reż. Billy Bob Thornton, USA, 1996, 126 min., UIP-ITI (14. Warszawski Festiwal Filmowy, w kinach od 4 XII).

Słodkie jutro
(*The Sweet Hereafter*)
reż. Atom Egoyan, Kanada, 1997, 110 min., Solopan (w kinach od 23 I).

Spiceworld
reż: Bob Spiers, Wielka Brytania, 1997, 92 min., IMP (w kinach od 30 I).

Sposób na blondynkę
(*Theres Something About Mary*)
reż. Peter Farrelly, Bobby Farrelly; USA, 1998, 119 min., Syrena (w kinach od 6 XI).

187
(*187*)
reż. Kevin Reynolds, USA, 1997, IMP Cinema (w kinach od 27 III).

Studnia
(*The Well*)
reż. Samantha Lang, Australia, 1997, 102 min., Tantra (w kinach od 6 III).

Szakal
(*The Jackal*)
reż. Michael Caton-Jones, USA, 1997, 124 min., UIP-ITI (w kinach od 30 I).

Szeregowiec Ryan
(*Saving Private Ryan*)
reż. Steven Spielberg, USA, 1998, 165 min., UIP-ITI (w kinach od 1 IX).

Sześć dni, siedem nocy
(*Six Days, Seven Nights*)
reż. Ivan Reitman, USA, 1998, 101 min., Syrena (w kinach od 14 VIII).

Ścigany inaczej
(*The Wrong Guy*)
reż. David Steinberg, USA, 1997, Best Film (w kinach od 10 VII).

Tajny agent
(*The Secret Agent*)
reż. Christopher Hampton, USA-Wlk. Brytania, 1996, 95 min., Muvi (w kinach od 20 II).

Tamta strona ciszy
(*Jenseits der Stille*)
reż. Caroline Link, Niemcy, 1996, 109 min., Centrum Filmowe Graffiti (w kinach od 6 III).

Tapeta
(*Veggfodur / Wallpaper*)
reż. Julius Kemp, Islandia, 1992, 90 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Tarzan. Zaginione miasto
(*Tarzan and the Lost City*)
reż. Carl Schenkel, USA, 1997, 84 min., IMP (w kinach od 7 VIII).

Teoria spisku
(*Conspiracy Theory*)
reż. Richard Donner, USA, 1997, 136 min., Warner Bros (w kinach od 2 I).

Tik Tak
(*Tic Tac*)
reż. Daniel Alfredson, Szwecja, 1997, 96 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Titanic
(*Titanic*)
reż. James Cameron, USA, 1997, 194 min., Syrena (w kinach od 13 II).

La Tregua
reż. Francesco Rosi, Włochy, 1997 (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Truman Show
(*The Truman Show*)
reż. Peter Weir, USA, 1997, 102 min., UIP-ITI (w kinach od 23 X).

Twin Town
(*Twin Town*)
reż. Kevin Allen, Wielka Brytania, 1997, 99 min., Marianne (w kinach od 16 I).

Ulotna nadzieja
(*Hope Floats*)
reż. Forest Whitaker, USA, 1998, 114 min., Syrena (w kinach od 27 XI).

Der Unfisch
reż. Robert Dirnheim, Austria, 1996 (III Festiwal Filmów Unii Europejskiej).

Uroczystość rodzinna
(*Festen/Celebration*)
reż. Thomas Vinterberg, Dania, 1998, 105 min., Solopan (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

W akcie desperacji
(*Desperate Measures*)
reż. Barbet Schroeder, USA, 1997, 100 min., Vision (w kinach od 26 VI).

Wędrowne ptaki...podróż do Inari
(*Zugvögel...einmal nach Inari*)
reż. Peter Lichtefeld, Niemcy-Finlandia, 1997, 87 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

Wielkie nadzieje
(*Great Expectations*)
reż. Alfonso Cuaron, USA, 1997, 111 min., Syrena (w kinach od 22 V).

W imieniu niewinności
(*Im Namen der Unschuld*)
reż. Andreas Kleinert, Niemcy, 1997, 101 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

W pogoni za Amy
(*Chasing Amy*)
reż. Kevin Smith, USA, 1996, 113 min., Gutek Film (w kinach od 30 I).

Wróg publiczny
(*Enemy of the State*)
reż. Tony Scott, USA, 1998, 128 min., Syrena (w kinach od 25 XII).

Współlokatorki
(*Career Girls*)
reż. Mike Leigh, Wielka Brytania, 1997, 87 min., Gutek Film (w kinach od 27 II).

Wydział pościgowy
(*U.S. Marshals*)
reż. Stuart Baird, USA, 1998, 136 min., Warner Bros (w kinach od 3 VII)

Wysłannik przyszłości
(*The Postman – Messanger of the Future*)
reż. Kevin Costner, USA, 1997, 179 min., Warner Bros (w kinach od 8 V).

Xiu Xiu
(*Xiu Xiu – The Sent Down Girl*)
reż. Joan Chen, USA, 1997, 100 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Zabłąkany anioł
(*Misguided Angel*)
reż. Stefan Jaeger, Szwajcaria-USA, 1998, 109 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Zabójcza broń 4
(*Lethal Weapon 4*)
reż. Richard Donner, USA, 1998, 127 min., Warner Bros (w kinach od 14 VIII).

Za ciosem
(*Knock off*)
reż. Tsui Hark, USA, 1998, 90 min., Vision (w kinach od 26 XII).

Zagubieni w kosmosie
(*Lost in Space*)
reż. Stephen Hopkins, USA, 1998, 129 min., Vision (w kinach od 30 X).

Zaklinacz koni
(*The Horse Whisperer*)
reż. Robert Redford, USA, 1998, 168 min., Syrena (w kinach od 2 X).

Z Archiwum X
(*The X-Files*)
reż. Rob Bowman, USA, 1998, 122 min., Syrena (w kinach od 25 IX).

Zamknięty krąg
(*Savrseni Krug / Perfect Circle*)
reż. Ademir Kenovic, Bośnia-Francja, 1997, 108 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Żołnierze kosmosu
(*Starship Troopers*)
reż. Paul Verhoeven, USA, 1997, 130 min., Syrena (w kinach od 3 IV).

Życie jest piękne
(*La vita e bella*)
reż. Roberto Benigni, Włochy, 1998, 114 min., Vision (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

Życie to plac budowy
(*Das Leben ist eine Baustelle*)
reż. Wolfgang Becker, Niemcy, 1996, 118 min. (II Tydzień Młodego Kina Niemieckiego, 11-17 XII Warszawa).

Żywy Budda
(*Living Buddha. The True Story*)
reż. Clemens Kuby, Niemcy, 1996, 111 min. (14. Warszawski Festiwal Filmowy).

FILMY DOKUMENTALNE

Hype! – Zadyma
(*Hype!*)
reż. Doug Pray, USA, 1996, 85 min., Prestige (W kinach od 19 VI). Narodziny i rozkwit ruchu w muzyce lat 90. – grungeowej sceny w Seattle.

Lumiere i spółka
(*Lumiere et Compagnie*)
reż. Sarah Moon, Francja, 1995, 90 min., Tantra (w kinach od 30 I).

Wild Man Blues
reż. Barbara Kopple, USA, 1997, 104 min., Gutek Film (W kinach od 29 V). Jazzowe tournee Woody Allena po Europie.

FILMY ANIMOWANE

Anastazja
(*Anastasia*)
reż. Don Bluth & Gary Goldman; USA, 1997, 94 min., dubbing Star International Polska, Syrena (W kinach od 23 I).

Książe Egiptu
(*The Prince of Egypt*)
reż. Brenda Chapman, USA, 1998, 117 min., UIP-ITI (W kinach od 25 XII).

Magiczny miecz – Legenda Camelotu
(*The Magic Sword – Quest of Camelot*)
reż. Frederik Du Chau, USA, 1998, 89 min., dubbing (Studio Sonica), Warner Bros (W kinach od 25 IX).

Mała Syrenka
(*The Little Mermaid*)
reż. John Musker, Ron Clements, USA, 1989 (wznowienie filmu po renowacji przy użyciu najnowszych zdobyczy technologii cyfrowej), 83 min., dubbing (Disney Character Voices International), dystryb. Syrena (w kinach od 29 V).

Mamo, czy kury potrafią mówić ?
reż. Tadeusz Wilkosz, Krystyna Krupska-Wysocka; scen. Maria Kossakowska, Janusz Galewicz; zdj. Bogdan Malicki, Bogdan Stachurski; muz. Wojciech Lemański; mont. Teresa Miziołek; animacja Krzysztof Brzozowski, Adam Wyrwas; oprac. plast. Tadeusz Wilkosz; kier. prod. Elżbieta Stankiewicz; wyk. Ola Rosińska (Emilka), Bogusława Pawelec (mama), Marzena Trybała; prod. Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For"; koprod. APF; dystr. IMP Cinema; 74 min.; Film zrealizowany mieszaną techniką; animacja kukiełkowa przeplata się z sekwencjami aktorskimi. Polska, 1997.

Mrówka Z
(*Ant Z*)
reż. Eric Darnell, Tim Johnson; USA, 1998, 84 min., UIP-ITI (w kinach od 13 XI).

Mulan
(*Mulan*)
reż. Barry Cook, Tony Bancroft; USA, 1998, 88 min.; dubbing, Syrena (w kinach od 20 XI).

WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI I PRZEGLĄDÓW FILMOWYCH

V PRZEGLĄD POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH O TEMATYCE WIEJSKIEJ I MAŁOMIASTECZKOWEJ PROWINCJONALIA '98 SŁUPCA koło KONINA (5–7 II)

Nagroda Honorowa „Jańcio Wodnik": Grzegorz Królikiewicz za całokształt twórczości filmowej. Główna Nagroda Publiczności „Jańcio Wodnik": *Księga wielkich życzeń*, reż. Sławomir Kryński. Nagroda Publiczności „Jańcio Wodnik": Jerzy Stuhr za rolę w filmie *Historie miłosne*, reż. Jerzy Stuhr. Nagroda Dziennikarzy „Jańcio Wodnik": *Księga wielkich życzeń*, reż.: Sławomir Kryński. Nagroda burmistrza Słupcy „Jańcio Wodnik": Anna Samusionek za rolę w filmie *Darmozjad polski*, reż. Łukasz Wylężałek. Nagroda Specjalna organizatorów „Jańcio Wodnik" Krzysztof Paduch za wrażliwość na problemy związane z upowszechnianiem sztuki filmowej. Nagroda Specjalna organizatorów „Jańcio Wodnik": Fundacja Stefana Batorego w Warszawie za konsekwentne wspieranie inicjatyw kulturalnych. Nagroda organizatorów „Jańcio Wodnik": Gustaw Holoubek za rolę w filmie *Księga wielkich życzeń*, reż. Sławomir Kryński. Dyplom burmistrza Słupcy Organizatorzy Przeglądu.

9. OGÓLNOPOLSKI I MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMU REKLAMOWEGO I REKLAMY KRAKÓW (26–28 II)

Konkurs polskich kampanii reklamowych: Złoty Tytan – Grand Prix Festiwalu dla agencji reklamowej za najlepszą kampanię reklamową roku 1997 dla Grey Warszawa za kampanię reklamową piwa bezalkoholowego Bosman (Tytan ufundowany przez Prezydenta Miasta Krakowa).
Konkurs polskiego filmu reklamowego: Tytan dla agencji reklamowej za najlepszy polski film reklamowy roku 1997 dla Grey Warszawa za film reklamowy pt. *Oczko 1* (Tytan ufundowany przez TVN).
Tytan dla studia filmowego za najlepszą produkcję filmu reklamowego dla Opus-Film i Kira Film New York za produkcję filmu pt. *All Season Tracktion* (Tytan ufundowany przez WOOD System Integrator); Tytan dla najlepszego reżysera filmu reklamowego dla Łukasza Zadrzyńskiego za reżyserię filmu pt. *Pogawędka* zgłoszonego przez Young & Rubicam Poland (Tytan ufundowany przez CANAL +); Tytan dla najlepszego operatora zdjęć do filmu reklamowego dla Danny Hielle za zdjęcia do filmu pt. *Gameboy* zgłoszonego przez Corporate Profiles DDB i Studio Filmowe „OTO" (Ty-

tan ufundowany przez Agencję Reklamy i Marketingu TVP S.A. Katowice); Tytan dla najlepszego autora scenariusza filmu reklamowego dla Marka Bimera za scenariusz do filmu pt. *Oczko 1* zgłoszonego przez Grey Warszawa (Tytan ufundowany przez CEZEX – polskiego dystrybutora papieru i kartonu dla poligrafii i biur); Tytan dla najlepszego kompozytora muzyki oryginalnej do filmu reklamowego dla Szymona Wysockiego za kompozycję muzyki do filmu pt. *Van Gogh* zgłoszonego przez Ammirati Puris Lintas Warszawa (Tytan ufundowany przez RMF FM); Tytan dla najlepszego montażysty filmu reklamowego dla Stefana Verrijkena za montaż filmu pt. *Gameboy* (Tytan ufundowany przez Tygodnik AWS).
Konkurs filmu reklamowego adaptowanego na rynek polski:
Tytan dla agencji reklamowej za najlepszy film reklamowy adaptowany na rynek polski w roku 1997 dla Corporate Profiles DDB za film pt. *Bujany fotel* (Tytan ufundowany przez Polskie Linie Lotnicze LOT).

V FESTIWAL FILMU FRANCUSKIEGO WARSZAWA (27–29 III)

Organizatorzy: Dział Kulturalny Ambasady Francji; Instytut Francuski w Warszawie; Alliance Française; Filmoteka Narodowa; Komitet Kinematografii; Gutek Film.
Wyniki plebiscytu publiczności: najlepszy film festiwalu – *Marius et Jeannette*, reż. Robert Guediguian.

TARNOWSKA NAGRODA FILMOWA (Przegląd Najlepszych Polskich Filmów) TARNOW (3–6 III)

Nagroda Główna dla najlepszego filmu i Brązowa Statuetka „Leliwity": *Historie miłosne*, reż. Jerzy Stuhr; Srebrna Statuetka „Leliwity": *Słoneczny zegar*, reż. Andrzej Kondratiuk; Srebrna Statuetka „Leliwity" za kreację aktorską: Ewa Telega (*Łóżko Wierszynina*, reż. Andrzej Domagalik); Srebrna Statuetka „Leliwity" za muzykę: Michał Lorenc (*Bandyta*, reż. Maciej Dejczer); Statuetka Jury Młodzieżowego i Statuetka „Maszkarona": *Bandyta*, reż. Maciej Dejczer.

VI TARNOWSKA PANORAMA FILMÓW (Festiwal Najlepszych Filmów Zagranicznych na Polskich Ekranach w 1997) TARNÓW (17–25 IV)

Organizator: Klub Sztuki Filmowej przy Mościckiej Fundacji Kultury w Tarnowie.
Nagroda Jury dla dystrybutora najlepszego zagranicznego filmu wyświetlanego w Polsce – „Złota Gałązka Tarniny": firma Solopan za wprowadzenie na polskie ekrany filmu *Plac Waszyngtona* (*Washington Square*), reż. Agnieszka Holland (USA, 1997). Wyróżnienie jury: firma Best Film – dystrybutor filmu *Microcosmos* (*Microcosmos, le peuple de l'herbe*), reż. Claude Nuridsany, Marie Perennou (Francja, 1996). Nagrodę jury młodzieżowego – „Srebrną Gałązkę Tarniny" otrzymała: firma Vision za rozpowszechnienie filmu *Blask* (*Shine*), reż. Scott Hicks (Australia-Wlk. Brytania, 1996). Wyróżnienie jury młodzieżowego: firma „Syrena" – dystrybutor filmu *Sposób na Ryszarda* (*Looking for Richard*), reż. Al Pacino (USA, 1996). Nagrodę Publiczności – „Brązową Gałązkę Tarniny" otrzymała: firma Vision za *Blask*. Wyróżnienie Jury Katolickiego Stowarzyszenia Wychowawców: *Blask*. Wyróżnienie Jury Samorządu Studenckiego Wyższej Szkoły Biznesu: *Blask*. Wyróżnienie Samorządu Studenckiego Małopolskiej Wyższej Szkoły Ekonomicznej: *Czarownice z Salem* (*The Crucible*), reż. Nicholas Hytner (USA, 1996).

II OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD MŁODZIEŻOWYCH FILMÓW AMATORSKICH „JUTRO FILMU 98" WARSZAWA (18–19 IV)

Organizator: Stowarzyszenie „Pro Varsovia". Jury: Andrzej Werner, Kazimierz Urbański, Piotr Studziński.
Grand Prix: *Owoce wiary*, real. Maciej Łukomski (Sieradz); I nagroda w kategorii dokumentu: *Schody*, real. Maciej Łukomski (Sieradz); II nagroda w kategorii dokumentu: *Miniatura podwórkowa*, real. Łukasz Maciejewski (Wałcz); I nagroda w kategorii fabuły: *Jureczek*, reż. Mirosław Judłowiak (Gdynia); II nagroda w kategorii fabuły: *Akcja*, reż. Artur Piotrowski (Poznań); I nagroda w kategorii innych form filmowych: *Jak się ludzie kochają, to ja nic o tym nie wiem*, real. Paulina Nowakowska (Warszawa); II nagroda w kategorii innych form filmowych: *Bunt aniołów*, real. Zofia Bolechowska (Zakopane); Wyróżnienia: *Adam*, real. Tomasz Chałupski (Rzeszów); *Orkiestra*, real. AKS „Sawa" (Warszawa); *Okolice tworzenia*, real. Jarosław Sztandera (Kalisz); *Hazardzista*, real. Maciej Grabysa (Kraków).

XVI MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW DLA DZIECI „Ale kino!" POZNAŃ (27 IV–1V)

Jury: Witold Giersz (przewodniczący), Danuta Stenka, Jerzy Armata, Radosław Okulicz-Kozaryn, Zbigniew Kozub, Igor Mołodecki.
„Poznańskie Srebrne Koziołki" dla najlepszego filmu aktorskiego: *Spona*, reż. Waldemar Szarek (MTL MAXFILM, Warszawa); „Poznańskie Srebrne Koziołki" dla najlepszego filmu animowanego: *Wiosenne początki* z serii *Przypadki Zwierzo-Jeża*, reż. Agnieszka Sadurska (Studio Filmów Animowanych, Kraków); „Poznańskie Koziołki" dla naklepszego reżysera: Waldemar Szarek – ze szczególnym uwzględnieniem opracowania muzycznego w filmie *Spona*. „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego aktora: Władysław Kowalski za rolę Alcybiadesa w filmie *Spona*. „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego odtwórcy roli dziecięcej: Mariusz Bielecki za rolę Pirunia w filmie *Dom Pirków*, reż. Grażyna Popowicz (Telewizja Polska S.A, Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej w Warszawie). „Poznańskie Koziołki" dla autora najlepszego opracowania plastycznego w filmie animowanym: *Zemsta w Odrzykoniu* z serii *Za siedmioma duchami* w reż. Leszka Komorowskiego dla Leszka Komorowskiego, Anny Ziomki i Stanisława Lenartowicza (Studio Filmowe „SE-MA-FOR", Łódź); „Poznańskie Koziołki" za animację w filmie *Zemsta w Odrzykoniu* z serii *Za siedmioma duchami* w reż. Leszka Komorowskiego dla zespołu animatorów w składzie: Leszek Komorowski, Andrzej Bzdak, Agata Porczyk, Oleg Ridzel, Jan Szymański, Ryszard Woźniakowski (Studio Filmowe „SE-MA-FOR", Łódź); „Poznańskie Koziołki" za muzykę do filmu *Gwiezdny pirat* w reż. Jerzego Łukaszewicza dla Krzesimira Dębskiego (Telewizja Polska S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej

i Filmowej, Warszawa). „Poznańskie Koziołki" za scenografię do filmu *Dom Pirków* dla Barbary Komosińskiej (Telewizja Polska S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Warszawa); „Poznańskie Koziołki" za scenariusz do filmu *Królestwo Zielonej Polany. Powrót* w reż. Krzysztofa Kiwerskiego i Longina Szmyda dla Zbigniewa Książka (ERKA – Film Production, Warszawa); „Poznańskie Koziołki" za zdjęcia do filmu *Gwiezdny pirat* dla Zbigniewa Hałatka. Wyróżnienia Jury: – dla Łukasza Lewandowskiego za rolę w filmie *Spona*; – dla Leszka Gałysza za oryginalną formę wypowiedzi artystycznej w filmie *Bulber* z serii *Bukolandia* (J&P Studio Grafiki Filmowej, Warszawa).
Jury dziecięce: Dorota Chmarzyńska, Agnieszka Jurołajć, Przemysław Karlikowski, Julia Mańkowska, Natalia Molska, Konrad Rochowski.
Nagroda „Marcin": *Gwiezdny pirat* w reż. Jerzego Łukaszewicza (Telewizja Polska S.A, Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Warszawa). Wyróżnienia „Marcinki": – Karolina Gruszka za najlepszą rolę dziewczęcą w filmie *Spona* w reż. Waldemara Szarka; – Janowi Pospieszalskiemu za muzykę do filmu *Bukolandia* w reż. Leszka Gałysza; – Teresie Zalewskiej, Elżbiecie Śmietance, Zenobii Białas-Świerad, Krzysztofowi Kiwerskiemu, Longinowi Szmydowi za opracowanie plastyczne do filmu *Królestwo Zielonej Polany. Powrót.*
Jury międzynarodowe: Marek Hendrykowski (przewodniczący), Rebekah M. Cowing, Paul Bush, Paweł Łoziński, Francisco Veres Machado, Micha Schiwow.
Grand Prix „Poznańskie Złote Koziołki" dla najlepszego filmu: *Król masek*, reż. Wu Tian Ming za obronę tradycji kulturalnej oraz przełamywanie granic oddzielających pokolenia, płci i warstwy społeczne; „Poznańskie Srebrne Koziołki" dla najlepszego filmu aktorskiego: *Mój przyjaciel Joe*, reż. Chris Bould; „Poznańskie Srebrne Koziołki" dla najlepszego filmu animowanego: *Gdy życie odchodzi*, reż. Karsten Kiilerich; „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego reżysera: Wu Tian Ming za film *Król masek*; „Poznańskie Koziołki" dla najlepszych odtwórców ról dziecięcych: Chao Yim Yin (*Król masek*, reż. Wu Tian Ming), Schuyler Fisk (*Mój przyjaciel Joe*, reż. Chris Bould), Hossein Abedini (*Ojciec*, reż. Maijd Maijdi); „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego aktora: Chu Yuk (*Król masek*, reż. Wu Tian Ming).
„Poznańskie Koziołki" dla autora najlepszego opracowania plastycznego w filmie animowanym: Aleksandra Korejwo (*Carmen Torero*, reż. Aleksandra Korejwo); „Poznańskie Koziołki" za animację: Anita Killi (*Córka słońca*, reż. Anita Killi); „Poznańskie Koziołki" za scenografię: Wu Xujing (*Król masek*, reż.: Wu Tian Ming); „Poznańskie Koziołki" za zdjęcia: John Berrie i Jan Thijs (*Kayla*, reż. Nicholas Kendall). Wyróżnienia: *Wędrowne ptaki*, reż. Christina Schindler, *Legenda o wrotach nieba*, reż. Kristof Hanzlik; *Ojciec*, reż. Maijd Maijdi; *Papierowe samoloty*, reż. Farhad Mehranfar.
Międzynarodowe jury dziecięce: Piotr Hołubowicz (przewodniczący), Martyna Szafarek, Szirin El-Osta, Anastazja Zydor, Nagy Viktor Zoltan.
Nagroda „Marcin": *Mój przyjaciel Joe*, reż. Chris Bould; Wyróżnienia „Marcinki": *Król masek*, reż. Wu Tian Ming; *Ojciec*, reż. Maijd Maijdi; *Wędrowne ptaki*, reż. Christina Schindler oraz Jacek Liwot za rolę Słabińskiego w filmie *Spona* w reż. Waldemara Szarka.
Jury CIFEJ: Petra Diebold (Niemcy), Katarzyna Komorowska (Polska), YooJoo, Seo (Korea Płd.)
Nagroda CIFEJ: *Papierowe samoloty*, reż. Farhad Mehranfar (Iran).

VII MIĘDZYNARODOWE BIENNALE SZTUKI NOWYCH MEDIÓW WRO 98 WROCŁAW (24–26 V)

WRO. Ekspresja Mediów – Ekspresja Kina. Sztuka performance a język eksperymentu filmowego i video art.Trzydniowy festiwal sztuki medialnej z okazji 5-lecia programu telewizyjnego Art Noc.
Dyrektor artystyczny: Piotr Krajewski
Performance: The Audio Ballerinas C.U.K.T. i Halleh Abghari, Marcin Krzyżanowski i Iliana Alvarado.
Kuratorzy pokazów filmowych i wideo: Jerzy Kapuściński – Inne Kino,Violetta i Piotr Krajewscy – WRO. Taśmy Mieszane, Marcin Krzyżanowski – Transowa muzyka Art Nocy, Józef Robakowski – Uderzenie sztuki.
Organizacja: Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Open Studio,Telewizja Polska
Finansowanie:Telewizja Polska, Komitet Kinematografii, Open Studio.

VIII PRZEGLĄD FILMÓW O SZTUCE SANDOMIERZ (5–6 V)

Organizator festiwalu: Muzeum Okręgowe w Sandomierzu.
Nagroda: Główna – statuetka Brama '98: *Tatrzańskie sacrum*, reż. Lucyna Smolińska i Mieczysław Sroka.

I MIĘDZYNARODOWY STUDENCKI FESTIWAL FILMÓW ANIMOWANYCH KONTAKT'98 ŁÓDŹ (13–16 V)

Organizator: PWSFTViT w Łodzi (Artur Szymański).
I nagroda w kategorii animacji klasycznej: *Toccata d-moll z Fugi i Toccaty d-moll BWV 565*, reż. Piotr Muszalski (debiut – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu/dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu). I nagroda w kategorii animacji kombinowanej: *Jester*, reż. Nick Herbert (Beaconsfield Film Studios – Londyn, Wlk. Brytania). Nagroda Jury Studenckiego: *Baballoon*, reż. Michał Żabka (FAMU – Praga, Czechy). Nagroda Specjalna: *Noc*, reż. Danuta Mirosław (PWSFTviT w Łodzi).

XIII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW KATOLICKICH i MULTIMEDIÓW NIEPOKALANÓW (20–25 V)

Organizator: Katolickie Stowarzyszenie Filmowe im. św. Maksymiliana Marii. Jury: Jan Szafraniec (przewodniczący), Andrzej Bator, Marek Jurek, ks. František Kufa (Czechy), Dwight Longenecker (Wlk. Brytania), Anna Pietraszek, o. Stanisław Piętka, Romuald Lech Wierzbicki.
Grand Prix: *Modlitwa (Molitwa)*, reż. Jurij Goruliow (Białoruś), prod. Studio STOPKADR, Białoruś – za ukazanie tragicznych losów katolików na Wschodzie i ich wierności przesłaniu ewangelicznemu mimo represji i prześladowań przez komunistów; Filmy fabularne: I nagroda: *Zamieszkać z Tobą*, reż. Izabela Drobotowicz-Orkisz; II nagroda: *Sedma Hronika* – reż. Bruno Gomulin (Chorwacja).
Film dokumentalny: I nagroda: *Drogi Królowej Jadwigi*, reż. ks. An-

drzej Baczyński, Tadeusz Szyma (TVP I); II nagroda: *Leszek*, real. Tadeusz Józekowski Telewizja Niepokalanów; *Kanadyjskie Kaszuby*, real. Andrzej Bartul (Kanada); III nagroda: – *...wpisane w gwiazdę Dawida – Krzyż*, real. Grzegorz Linkowski, prod. VOX Media, Wrocław – za ukazane na przykładzie tragicznych losów życiowych katolickiego księdza wypełniania starotestamentowego przesłania wartościami ewangelicznych wskazań; IV nagroda: *Bóg z nami (Aan mensen gelyk/God met ons)*, reż. Hans Wynanats, Gerald van Bronkhorst, prod. Pieter Bastiaansen (Holandia) – za przedstawienie posługi diakonatu stałego będącego pomostem między stanem laikatu i osoby duchownej w Kościele, między światem – szczególnie ludźmi z marginesu społecznego, a wspólnotą Kościoła i jego zbawczą rolą.

Programy telewizyjne i katechetyczne: I nagroda: *Chiny: Nadzieja Wolności (Cina: Speranza di Liberta*, reż. Carlo De Biase (Włochy), prod. RAI UNO, Włochy – za wymagającą wielkiej odwagi dziennikarskiej relację o sytuacji podziemnego kościoła w Chinach; II nagroda: *Jeden dzień*, reż. Wiesława Piećko, prod. TVP S.A., Oddział w Szczecinie – za ukazanie samarytańskiej postawy młodych ludzi wobec cierpiących i ich duchowe ubogacenie poprzez wzajemny kontakt; III nagroda: *Kopista*, reż.: Wiesław Bednarz, prod. TVP S.A., Redakcja Katolicka – Warszawa; Nagroda za debiut: *...na wichrowym wzgórzu...*, reż. Lucie Pracna (Czechy), prod. Studio Telepace Ostrava, Czechy – za pełen radości obraz życia młodej wielodzietnej rodziny przyjmującej swoje dzieci jako prawdziwy Dar Boży. Nagroda Rycerstwa Niepokalanej: *Boże miejsce na ziemi – Kodeń*, reż. Elżbieta Rottermund, Anna Kreczmar, Marian Wilczyński. Nagroda Konferencji Stowarzyszeń Katolickich: *Jasnogórska*, reż. Barbara Gorgol, Witold Krasucki. Nagroda Krajowej Rady RiTv: Aleks Pavlovici za zdjęcia do filmów *Znajduk* i *Prawą ręką jak znak krzyża* prod. TVP S.A. i za traktowanie operatorskiej pracy twórczej jako powołania; Nagroda OCIC: *Zobaczyć wiatr*, real Marek Nowicki; Nagroda Wspólnoty Polskiej: *Kanadyjskie Kaszuby*, reż Andrzej Bartul; Nagroda Wojewody Warszawskiego: *Szpakowisko*, reż. Julian Pakuła; Nagroda Wojewody Skierniewickiego: *Moje Tatry*, reż. Adam Kraśnicki; Nagroda Prałata Peszkowskiego: *Molitwa*, reż. Jurij Goruliow; Nagroda Forum Prawicy w Teresinie: *Wielkie dusze, małe cuda*; Nagroda Wiesława Domagalskiego: *Ojcze świety – dokąd pójdziemy*; Nagroda Andrzeja Batora dla kompozytora Adama Falkiewicza bohatera filmu *Ad matrem Meam*; Nagroda reżyser Anny Pietraszek dla osobowości festiwalu: Babcia Krycha – Telewizja Kablowa w Kole; Nagroda Marka Jurka: *XIX rozdziałów*, reż. Jacka Komorowskiego.

I nagrody za film amatorski nie przyznano.

Konkurs stron internetowych:

W dziedzinie Serwisów Parafialnych: I nagroda: – Parafia Serca Jezusa Tychy-Paprocany: *friko.onet.pl/ka/paproc*; – Kalwaria Zebrzydowska: *th-www.if.uj.edu.pl/~gierula/Kalwaria/kalwaria.html*.

W dziedzinie Serwisów Diecezjalnych: I nagroda: – Archidiecezja Łódzka: *www.archidiecezja.lodz.pl*; – Petrus – Kielce: *linux.kie.top.pl/~petrus*.

W dziedzinie Serwisów Zakonnych: I nagroda: – Monastery of Christ in the Desert (Benedyktni USA): *www.chistdesert.org*.

W dziedzinie Serwisów Ogólnych: I nagroda: – Catholic Online (USA): *www.catholic.org.pl*; – CatholiCity (USA): *www.catholicity.com*; II nagroda: – Katolicki Serwis Wydawniczy: *ksw.infocentrum.com*; – Chrześcijański Serwis www Mateusz: *www.mateusz.pl*.

VIII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL KRÓTKOMETRAŻOWYCH AMATORSKICH FILMÓW WIDEO „SMOFI 98" KRAKÓW (22–24 V)

Organizator: Centrum Młodzieży im. dr Henryka Jordana. Dyrektor artystyczny: Bogusław Natkaniec. Przewodniczący jury: Jerzy Ridan.

Grand Prix – *Struktury wizualne – prosta w przestrzeni*, real. Przemysław Fik z Miasteczka Śląskiego. „Złoty Smofi" – *Schody* i *Owoce wiary*, real. Maciej Łukomski z Sieradza. „Srebrny Smofi" – *O dwóch takich*, real. Wojciech Czyżyk i Daniel Markiewka z Wrocławia. „Brązowy Smofi" – *Piotrek*, real. Marek Lecki z Wołowa.

Nagroda Prezydenta Krakowa – *Titanic*, real. Jacek Sobczak ze Szklarskiej Poręby.

16. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY „DOZWOLONE DO 21" WARSZAWA (28–31 V)

Organizator: Federacja Twórców Filmów Nieprofesjonalnych oraz Komitet Kinematografii, władze Warszawy, Urząd Wojewódzki, Warszawska Fundacja Kultury, Fundacja im. Stefana Batorego, Positive Charge Professional Video Partner.

Jury konkursu krajowego: Witołd Kon, Piotr Łazarkiewicz, Paweł Łoziński, Bartłomiej Prokopowicz, Anna Wilska.

Grand Prix – Marcin Adamczak i Piotr Simon z Poznania za film *Go West*. I nagroda – *Kryptonim R*, reż. Sebastian Butny (AKF „Awa" Poznań); II nagroda – *Mnie tu nie było...*,reż. Tomasz Wiński (Warszawa); III nagroda (ex aequo) – *Janko Rolkarz*, reż. Kuba Gosiewski (KF „35" Warszawa) i *Zbrodnia nie doskonała*, reż. Katarzyna Koniarz (AKF „Szwenk" Tarnów).

Złoty Medal UNICA – Klub Filmowy „Kadr" z Warszawy.

Jury konkursu międzynarodowego: Rolf Birn (Niemcy), Grigirij Czigugidze (Gruzja), Paweł Edelman, Piotr Łazarkiewicz, Leszek Wosiewicz, Anna Wilska.

Grand Prix – *Habcsok*, reż. Laszlo Csak (Węgry); I nagroda – *Go West*, reż. Marcin Adamczak i Piotr Simon z Poznania; II nagroda (ex aequo) – *Der Anruf*, reż. Anke Rodel (Niemcy) i *Kvinnors Varld*, reż. Magnus Agela i Anders Lunden (Szwecja); III nagroda – *Ptaszek*, reż. Nino Galaciwili i Baka Szapamenidze (Gruzja).

XXXV MIĘDZYNARODOWY i XXXI OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH KRAKÓW (29 V–2 VI)

Dyrektor festiwalu – Janusz Solarz. Jury pod przewodnictwem Marcela Łozińskiego.

Konkurs międzynarodowy: Grand Prix – „Złoty Smok" – *Greszny człowiek/Grzeszny człowiek*, reż. Jurij Shiller (Rosja); Nagrodę Główną „Srebrny Smok" – film animowany *Flatworld/Płaskoświecie*, reż. Daniel Greaves (Wielka Brytania). Nagrody Specjalne „Brązowy Smok" – *Krok* w reż. Marek Piwowski (1997) oraz *Zamień mnie w długiego węża*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz i Michał Arabudzki. Dyplom honorowy: *King*

of Les Ecrehous/Król z Les Ecrehous, reż. Saskia Wilson (Wielka Brytania). Nagroda Międzynarodowej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych (FICC) „Don Kichot": *Fotoamator*, reż. Dariusz Jabłoński; Wyróżnienia FICC – *Krok*, reż. Marek Piwowarski i *Kisangani Diary/Dziennik Kisangani*, reż. Hubert Sauper (Francja). Nagroda Jury FIPRESCI: *Przyszłość złudzeń/The Future of an Illusion*, reż. Franco de Pena (z PWSFTViT w Łodzi); Wyróżnienia FIPRESCI: *The Shower/Prysznic*, reż. Jorge Gurvicha (Izrael). Nagroda prof. Bronisława Chromego – *Fotograf*, reż. Aleksander Kott (Rosja). Międzynarodowa Nagroda Canal+ dla najlepszego krótkiego filmu fabularnego: *Chainsmoker/Nałogowa palaczka*, reż. Maria von Hend (Niemcy). Nagroda Canal+ Polska dla najlepszego polskiego filmiu krótkometrażowego *Syberyjska lekcja*, reż. Wojciech Staroń.
Konkurs krajowy: Jury pod przewodnictwem prof. Henryka Kluby – Grand Prix „Złoty Krakowski Lajkonik" *Arizona*, reż Ewa Borzęcka. Nagroda Główna „Srebrny Krakowski Lajkonik" – *Syberyjska lekcja*, reż. Wojciech Staroń; Nagroda Specjalna „Brązowy Krakowski Lajkonik" – *Dziewczyny z Szymanowa*, reż. Magdalena Piekorz. Dyplomy honorowe: *Cisza*, reż. Małgorzata Szumowska; *Dywizja marketing*, reż. Ewa Stankiewicz i Grzegorz Siedlecki; *Trudno złapać wizję*, reż. Barbara Madejska. Nagroda pozaregulaminowa Agencji Scenariuszowej za scenariusz – *List z Argentyny*, reż. Grzegorz Pacek.
Laureatem przyznanej po raz pierwszy za całokształt twórczości nagrody „Smok Smoków" został Bohdan Kosiński, dwukrotny zdobywca Grand Prix festiwali w Krakowie, za twórcze osiągnięcia w dziedzinie filmu dokumentalnego, traktowanie zawodu w kategoriach powołaniam a także postawę moralną, integrującą przez lata pokolenia polskich dokumentalistów.

III PRZEGLĄD AMATORSKICH FILMÓW O TEMATYCE PRZYRODNICZEJ I EKOLOGICZNEJ EKOFILM' 98 GORZEN GÓRNY (4 VI)

Organizator: Gminny Ośrodek Kultury w Tomicach i fundacja „Czartak".
I nagroda: *Złudzenie* i *Drwal* – filmy Piotra Struczyka (AKF Oświęcim); II nagroda: *Moczary*, reż. Henryk Lehnert (AKF Oświęcim); III nagroda: *Autobus*, reż. Robert Bodnar (Lanckorona); Nagroda specjalna „Kroniki Beskidzkiej": *Krajobraz księżycowy*, reż.: Sławomir Ficek (Ponikwia). Wyróżnienia jury: *Siła życia*, reż. Tadeusz Urbaś, *Ożywić muzeum*, reż. Sławomir Ficek.

XXVIII LUBUSKIE LATO FILMOWE ŁAGÓW (21–28 VI)

Hasło: „Przed czy po ?". Dyrektor artystyczny: Andrzej Werner. Jury: Jadwiga Jankowska-Cieślak (przewodnicząca), Janusz Kijowski, Nina Smolar, Gedyminas Jankauskas, Andrzej Brzozowski
„Złote Grono" – nagroda główna: *Księga wielkich życzeń*, reż. Sławomir Kryński.
„Srebrne Grono": *Zapomniane światło*, reż. Vladimir Michalek (Czechy) i *Guzikowcy (Knoflikari)*, reż. Petr Zelenka (Czechy, 1997).
„Brązowe Grono": *Historia kina w Popielawach*, reż. Jan Jakub Kolski (Polska, 1998), *Długi zmierzch*, reż. Attilia Janisch (Węgry) i *U Pana Boga za piecem*, reż. Jacek Bromski (Polska, 1998).

4. FESTIWAL FILMOWY I ARTYSTYCZNY „LATO FILMÓW" KAZIMIERZ DOLNY (1–9 VIII)

Plebiscyt Publiczności:
– najlepsze filmy: *Bandyta*, reż. Maciej Dejczer i *Przełamując fale*, reż. Lars von Trier;
– Film kultowy ostatniego sezonu *Kiler*, reż. Juliusz Machulski.
– Film kultowy wszech czasów: *Rejs*, reż. Marek Piwowski.
Nagrody organizatorów – Korony Kazimierza Wielkiego dla Mistrzów: Marek Piwowski, Janusz Zaorski, Tadeusz Pałka, Marcel Łoziński, Leszek Wosiewicz.

VII FESTIWAL POLSKICH WIDEOKLIPÓW YACH FILM '98 GDAŃSK (IX)

Jury: Yach Paszkiewicz, Juliusz Machulski, Nina Terentiew, Walter Chełstowski, Majka Jeżowska, Andrzej Sienkiewicz, Janusz Hajdun, Zbigniew Dalecki, Paweł Sztompke.
Grand Prix: Janusz Kołodrubiec za dotychczasowy dorobek w dziedzinie tworzenia polskich wideoklipów; I Nagroda – „Złoty Yach": Robert Turło (*O! Hela* Paweł Kukiz); II Nagroda – „Srebrny Yach": Mariusz Palej (*Stokrotka* T. Love); III Nagroda – „Brązowy Yach": Krzysztof Pawłowski (*Scenariusz dla moich sąsiadów* Myslovitz); Nagroda za najlepszy montaż: Jarosław Borzan (*Zakręcona* Reni Jusis); Nagroda za animację: Andrzej Wąsik (*I po co tyle pytań* Sędzia Dread); Nagroda za aranżację przestrzeni: Mariusz Grzegorzek, Wojciech Żogała (*Smycz* Maanam); Nagroda za reżyserię: Bolesław Pawica (*Skłamałam* Edyta Bartosiewicz); Nagroda za scenariusz: Mariusz Palej (*Jest super* T. Love); Nagroda za zdjęcia: Tomasz Madejski (*Najtrudniej* O.N.A oraz *Może czas* Crew); „Drewniany Yach": Mariusz Wilczyński (*Allegro ma non troppo* Stanisław Soyka). „Mały Yaś" – nagroda za najlepszy wideoklip dziecięcy: Bolesław Pawica za teledysk do piosenki śpiewanej przez Natalię Kukulską (piosenka z filmu *Herkules*).

14. WARSZAWSKI FESTIWAL FILMOWY WARSZAWA (1–12 X)

Plebiscyt publiczności: I miejsce: *Życie jest piękne (La vita e bella)*, reż. Roberto Benigni (Włochy, 1998, dystryb.Vision); II miejsce: *Charakter (Karakter/Character)*, reż. Mike van Diem (Holandia, 1997, dystryb. Polmedia).
III miejsce – *Central Do Brasil (Central Station)*, reż. Walter Salles (Brazylia-Francja, 1997, dystryb. Vision); IV miejsce – *Guzikowcy (Knoflikari)*, reż. Petr Zelenka (Czechy, 1997); V miejsce – *Big Lebowski (The Big Lebowski)*, reż. Joel Coen (USA, 1997, dystryb. UIP-ITI) i *Człowiek z deszczem w butach (The Man With Rain In His Shoes)*, reż. Maria Ripoll (Wlk. Brytania, 1998).

PRZEGLĄD FILMÓW PRZYRODNICZYCH O NAGRODĘ IM. WŁODZIMIERZA PUCHALSKIEGO ŁÓDŹ (8–10 X)

Jury: Stanisław Grabowski (przewodniczący), Barbara Skupińska, Zofia Żukowska, Mieczysław Hołdakowski, Zbigniew Korzeniowski.

Grand Prix im. Włodzimierza Puchalskiego – nagroda ufundowana przez Przewodniczącego Komitetu Kinematografii i statuetka żubra – nagroda Zarządu Głównego Ligi Ochrony Przyrody: *Tętno pierwotnej puszczy*, reż. Jan i Bożena Walencikowie; Nagroda Główna w kategorii nieprofesjonalnej – ufundowana przez Prezydenta Miasta Łodzi: cykl *Tajemnice plaży*, a w szczególności odcinek *Co w piasku piszczy*, reż. Sławomir Swerpel i *Biebrza wczoraj i dziś*, reż. Joanna Wierzbicka i Maciej Faflak. Nagroda Główna – ufundowana przez Fundację Bankową im Leopolda Kronenberga: *Na peryferiach morza* z cyklu *Świat Bałtyku*, reż. Jacek Sarnacki. Nagroda Główna – ufundowana przez Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej: *Grzyby chronione*, reż. Roman Dębski. Nagroda Główna – ufundowana przez Firmę Bültel International Poland: *Kałdunica* z cyklu *Reportaże ze świata owadów*, reż. Marek Kozłowski. Nagroda Specjalna im. Janusza Czecza za zdjęcia – ufundowana przez Przedsiębiorstwo Uni-Film: Jan Walencik za zdjęcia do filmu *Tętno pierwotnej puszczy*. Nagroda Specjalna – ufundowana przez Ministra Ochrony Środowiska, Zasobów Naturalnych i Leśnictwa: *Sowy polskie*, reż. Jerzy Bezkowski. Nagroda Specjalna dla filmu o szczególnych walorach dydaktycznych – ufundowana przez Dyrektora Wydziału Edukacji Urzędu Miasta Łodzi – przyznana w Plebiscycie Publiczności: *W zaczarowanej chacie* z cyklu *Klub pana Rysia*, reż. Ryszard Wyrzykowski. Wyróżnienie za osobowość telewizyjną – Ryszard Wyrzykowski. Nagroda Specjalna Radia Łódź za najlepszy dźwięk: *Tętno pierwotnej puszczy*, reż. Jan i Bożena Walencikowie.

V MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZKÓŁ FILMOWYCH I TELEWIZYJNYCH MEDIASCHOOL'98 ŁÓDŹ (12–15 X)

Jury: prof. Aleksandar Fotez – przewodniczący (Jugosławia), Jehuda Stav – dziennikarz (Izrael), prof. Henrikas Sablevicius (Litwa), Tadeusz Junak – reżyser (Polska), Fani Kolarova – studentka (Bułgaria).
Grand Prix: *Cisza*, reż. Małgorzata Szumowska – za konsekwentne użycie języka filmowego, walory formalne, liryzm i indywidualność w sposobie przedstawiania rzeczywistości; I nagroda: *Sea Horses*, reż. Nir Bergman (The Sam Spiegel Film and Television School Jerozolima, Izrael) – za dojrzałość w potraktowaniu tematu i precyzję w konstrukcji filmu; II nagroda: *Autophotomonologue*, reż. Michal Struss (Filmova a Televizna Fakulta Vysokej Skoly Muzickych Umeni, Bratysława, Słowacja) – za znakomite zastosowanie formy dla tematu. Wyróżnienia: *Help the Old*, reż. Peter Stauch (Monachium, Niemcy) – za śmiałe ujęcie tematu w ramach łączenia dwóch konwencji: komedii i dramatu; *The Little Lover*, reż. Fani Kolarova (Sofia, Bułgaria) – za oryginalność ujęcia tematu, wyobraźnię i za zastosowanie ironicznego dystansu jako sposobu przedstawienia rzeczywistości.

XXIII FESTIWAL POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH GDYNIA (19–24 X)

Jury: Sylwester Chęciński (przewodniczący), Joanna Bruzdowicz, Piotr Wojtowicz, Jan Dworak, Bożena Dykiel, Małgorzata Dipont, Jerzy Janicki, Małgorzata Lewandowska i Tadeusz Sobolewski.
Wielka Nagroda „Złote Lwy" – Jan Jakub Kolski. (*Historia kina w Popielawach*) oraz producent tego filmu Kazimierz Rozwałka z Figaro Film Productions. Nagroda Specjalna Jury – Dorota Kędzierzawska (*Nic*). Indywidualne nagrody regulaminowe: za reżyserię – Jacek Bromski (*U Pana Boga za piecem*), za scenariusz – Zofia Miller (*U Pana Boga za piecem*) oraz Jiři Križan za scenariusz do czesko-polsko-słowacko-francuskiego filmu *Zabić Sekala* (reż. Vladimir Michalek), za zdjęcia – Arthur Reinhart (*Nic*), za pierwszoplanową rolę kobiecą – Maja Ostaszewska (*Przystań*, reż. Jan Hryniak), za pierwszoplanową rolę męską – Krzysztof Majchrzak (*Historia kina w Popielawach*), za muzykę – Marek Kuczyński (*Cudze szczęście*, reż. Mirosław Bork), za dźwięk – Katarzyna Dzida (*U Pana Boga za piecem*), za scenografię – Monika Uszyńska (*Małżowina*, reż. Wojciech Smarzowski), za drugoplanową rolę kobiecą – Kinga Preis (*Poniedziałek*, reż. Witold Adamek), za drugoplanową rolę męską – Andrzej Zaborski (*U Pana Boga za piecem*), za montaż – Cezary Grzesiuk (*Przystań*), za kostiumy – Magdalena Biedrzycka (*Nic*), za debiut reżyserski – Natalia Koryncka-Gruz (*Amok*). Nagrody pozaregulaminowe: Nagroda Dziennikarzy – *Nic*, reż. Dorota Kędzierzawska. Nagroda festiwalu w Toronto dla największej indywidualności FPFF: Dorota Kędzierzawska, Anita Kuskowska-Borkowska, Arthur Reinhart (*Nic*). „Złoty Klakier" – Nagroda Radia Gdańsk dla najgłośniej oklaskiwanego filmu: *U Pana Boga za piecem*, reż. Jacek Bromski. Nagroda Specjalna Prezydenta Miasta Gdyni dla najlepszej komedii pokazywanej na festiwalu: *U Pana Boga za piecem*. Nagroda specjalna Video Studio Gdańsk – Ira Łaczina za rolę w filmie *U Pana Boga za piecem*. Nagroda Kin Studyjnych: Jan Jakub Kolski (*Historia kina w Popielawach*). Nagroda Przewodniczącego Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji: Yves Goulais (*Więzienne sny samochodziarza Harry'ego, czyli Odyseja na pryczy*).

V OGÓLNOPOLSKI I II MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW NIEPROFESJONALNYCH „PUBLICYSTYKA 98" GÓRA ŚW. ANNY I KĘDZIERZYN (23–25 X)

Przewodniczący jury: Jerzy Trunkwalter.
Grand Prix: *Wiara*, reż. Artur Szołtysik, Henryk Jurecki (Wrocław); I nagroda: *Sami swoi. 30 lat później*, reż. Andrzej Szopiński, Arkadiusz Kozuber (Kędzierzyn-Koźle); II nagroda: *Rywale*, reż. Henryk Lenert (Oświęcim); III nagroda: *Where are You going to*, reż. Katarzyna Koniar (Tarnów) i *Uśmiech losu*, reż. Maciej Modzelewski, Sebastian Twarogała, Bartosz Sowiński (Kędzierzyn-Koźle). Nagrod specjalna festiwalu – miotła: Amatorski Klub Filmowy „Szwenk" z Tarnowa za zestaw filmów.
Konkurs międzynarodowy: I nagroda: *Where are You going to*, reż. Katarzyna Koniar (Polska); II miejsce: *Jeszcze cię nie znam* (Węgry); III miejsce: *Cremation* (Szwecja).

V MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY „ETIUDA'98" KRAKÓW (3–7 XI)

Jury: Jerzy Kucia (przewodniczący), Bogdan Dziworski, Marcin Giżycki, Piotr Kielar, Gillian Lacey, Tadeusz G. Wiktor.

Grand Prix „Złoty Dinozaur" – *Crepinjice*, reż. Janez Lapajne (Akademija za gledalisce, radio, film in televizijo, Ljubliana, Słowenia); Nagroda Specjalna pięciolecia festiwalu „Złozy Dinozaur" – *Leuchtturm der Leidenschaft*, reż.: Nikolaus Buchholz (Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg, Niemcy). „Srebrny Dinozaur" – *Mashe' Hoo Ba' al Erech*, reż. Dorit Hakim (The Sam Spiegel Film&TV School – Jerusalem, Izrael) i *Bermuda*, reż. Ulo Pikkov (Turku School of Art and Comunication, Finlandia). „Brązowy Dinozaur" – *Fake!* reż. Sebastian Peterson (Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg, Niemcy). Wyróżnienia: operator Piotr Szczepański za zdjęcia do filmu *Na kwadrans przed śmiercią Roland T. już nie żył* (PWSFTviT w Łodzi); reżyser i scenarzysta Tomasz Gliński za ciepły stosunek do bohatera w filmie dokumentalnym *Drewniane oko Krzysztofa* (PWSFTviT w Łodzi); Aurel Klimt za animację filmu *Krvavy Hugo* (FAMU, Praga, Czechy); reżyser Fernando Gonzalez Oset za twórcze nawiązanie do tradycji awangardy filmowej w filmie *Śmierć w labiryncie* (PWSFTviT w Łodzi); reżyser Tomas Barina za lekkość i humor w filmie *Konec sezonu* (FAMU, Praga, Czechy).

IX FESTIWAL MEDIÓW „CZŁOWIEK W ZAGROŻENIU" ŁÓDŹ (18–21 XI)

Dyrektor programowy: Mieczysław Kuźmicki. Jury: Henryk Dederko (przewodniczący), Maria Malatyńska, Andrzej Różycki, Kazimierz Tarnas, Jerzy Trunkwalter.
Grand Prix – „Biała Kobra" (nagroda Prezesa TVP S.A): *Syberyjska lekcja*, reż. Wojciech Staroń. Nagroda Wojewody Łódzkiego – Nagroda im. Aleksandra Kamińskiego w kategorii „Człowiek przezwyciężający zagrożenie": *Historia Istotnej Victorii*, reż. Michał J. Dudziewicz. Nagroda Prezydenta Miasta Łodzi: *Fotoamator*, reż. Dariusz Jabłoński. Nagroda Szefa Studia Filmowego „Logos" dedykowana pamięci Władysława Wasilewskiego za dystans do świata, dowcip, ciepły stosunek do ludzi: *Motlowe marynarki*, reż. Ewa Straburzyńska. Nagroda Dyrektora Agencji Scenariuszowej: *Snowidienija, czyli senne widzenia*, reż. Krzysztof Wojciechowski. Nagroda Prezesa Studia Filmowego „Opus Film": *Kto ratuje jedno życie*, reż. Ewa Kurek. Nagroda Prezesa PBG Bank-Grupa PKO S.A.: *Boskość Stalina w świetle najnowszych badań*, reż.: Krzysztof Nowak-Tyszowiecki. Nagroda Dyrektora Wydziału Edukacji Urzędu Miasta Łodzi: *Kajtek z dzielnicy cudów*, reż. Marek Stacharski i Stanisław Pelczar. Dyplomy honorowe: *A ty co?* reż. Mirosław Dembiński – za dowcip oraz umiejętność krytycznego dystansu do przemian cywilizacyjnych; *Zabieg*, reż. Aleksandra Ciechanowicz-Sarata – za wielką odwagę prezentowania niepopularnych postaw moralnych oraz wskazanie na psychologiczno-medyczną istotę problemu; Zespół Telewizji TVN Południe za umiejętne sygnalizowanie ważnych społecznie tematów, z uwzględnieniem filmów *Dziewczynka z zapałkami*, reż. Grzegorz Madej i *Podobać się Bogu*, reż. Adrian Kręciszewski.

II MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY „OFF CINEMA" POZNAŃ (18–21 XI)

Organizatorzy: Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, Wroniecki Ośrodek Kultury we Wronkach. Jury: Henryk Kluba (przewodniczący), Witold Kon, Mirosław Skrzypaczak, Grzegorz Chlasta.
„Złoty Zamek" – *Rekord absolutny*, real. Sebastian Butny i Radosław Ładczuk (AKF AWA Poznań); „Srebrny Zamek" – *Observa*, real. Denis Rovira (Hiszpania) i *Taki los*, real. Marek Kosowiec z Tuczna; „Brązowy Zamek" – *Maciek*, real. Dariusz Zelonka z Gdyni i *Niewidomy wypchnął psa*, real. Sebastian Butny z AKF AWA w Poznaniu oraz *Zuruckbleiben Bitte*, real. Werner Wehnert (Niemcy). Nagrodę Komitetu Kinematografii za zestaw prezentowanych filmów otrzymał Amatorski Klub Filmowy AWA z Poznania. Wyróżnienia: *Sovi Reka*, real. Daniel Svatek (Czechy); *Owoce wiary*, real. Maciej Łukomski z Sieradza; *Rywale*, real. Henryk Lehnert z Oświęcimia; *Pornokreacja*, real. Jarosław Sztandera; *Miringue*, real. Laszlo Csaki (Węgry); *Na medal*, real. Tadeusz Koniarz z Tarnowa; *Wyznania Ewy R.*, real. Monika Nagraba z Warszawy; *Lunchbreak*, real. Tibor Banóczki (Węgry).

IV OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD FORM DOKUMENTALNYCH NURT '98 KIELCE (26–29XI)

Organizatorzy: Kieleckie Centrum Kultury i Urząd Miasta Kielce. Dyrektor artystyczny: Krzysztof Miklaszewski. Jury: Mira Bielecka, Maria Malatyńska, Krystyna Mokrosińska, Jolanta Różańska, Stefan Starczewski, Tadeusz Wiącek, Jerzy Wójcik.
I nagroda – Wydarzenie Nurtu' 98: *Trzeci biegun – przerwana wyprawa*, real. Jerzy Surdel (TVP S.A., Program I); Nagroda TVN: *Trudna ojczyzna*, real. Ewa Szprynger (prod. TVP S.A. Program I) – za wzruszający obraz losów człowieka uwikłanego w historię na bliskim nam przykładzie Polaków i Niemców na Mazurach; Nagroda Naszej Telewizji: *Kajtek z dzielnicy cudów*, real. Stanisław Pelczar i Marek Stacharski (TVP S.A. Program I) – za ciepło i ukazanie niekonwencjonalnych metod wychowawczych; Nagroda dziennika „Słowo Ludu": *Motlowe marynarki*, real. Ewa Straburzyńska (TVP S.A. Oddział Wrocław) – za humor i dystans wobec zakrętów historii; Nagroda Telewizji Kablowej Kielce: *Sprzedam zboże*, real. Aleksandra Miedziejko (TVP S.A. Oddział Poznań) – za podjęcie ważnego i aktualnego problemu; Nagroda Pełnomocnika Rządu d/s Rodziny: *Zabieg*, real. Aleksandra Ciechanowicz-Sarata (TVP S.A. Oddział Wrocław) – za ukazanie odważnych i szczerych wyznań dotyczących istoty życia i odpowiedzialności człowieka. Nagroda Publiczności: *Okołowice – miejsce wybrane*, real. Dominik K. Rakoczy. Nagrody ufundowane przez osoby prywatne: Jolantę Różańską – dyrektora Telewizji Kablowej Kielce dla Aleksandry Ciechanowicz-Saraty za *Zabieg*; Władysława Burzawę – wiceprzewodniczącego Klubu Radnych „Wspólnota Świętokrzyska„ dla Dominika K. Rakoczego za *Okołowice – miejsce wybrane*. Przyjaciele-realizatorzy nagrodzili film Beaty Postnikoff *Polski taniec*.

VI MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI AUTORÓW ZDJĘĆ FILMOWYCH CAMERIMAGE'98 TORUŃ (28 XI–5 XII)

Jury: Jerzy Skolimowski (przewodniczący), operatorzy Grzegorz Kę-

dzierski (Polska), Richard Edlungd (USA), Franz Rath (Niemcy), Jost Vacano(Niemcy), Giuseppe Rotunno (Włochy), Jean Michel Hummeau (Francja), Gustaf Mandal (Szwecja) i krytyk filmowy Maria Kornatowska. „Złota Żaba" za całokształt twórczości – Laszlo Kovacs (USA). Nagroda specjalna dla duetu reżysersko-operatorskiego wszech czasów – Sven Nykvist i Ingmar Bergman. Nagroda dla reżysera za szczególną wrażliwość wizualną – Carlos Saura (Hiszpania). „Złota Żaba" – Walter Carvalho za zdjęcia do *Central do Brasil/Central Station*, reż. Walter Salles (Brazylia), „Srebrna Żaba" – Hideo Yamamoto za zdjęcia do filmu *Hana-Bi*, reż. Takeshi Kitano (Japonia) i „Brązowa Żaba" – Jens Fischer za zdjęcia do *Beneath The Surface*, reż. Daniel Fridell (Szwecja). Nagroda Przewodniczącego Komitetu Kinematografii – Vittorio Storaro za zdjęcia filmu *Tango*, reż. Carlos Saura (Hiszpania). Nagroda za wkład w rozwój techniki filmowej: Erich Fitz z firmy „Panther". Honorowa nagroda dla aktora za wyjątkowy wkład w proces tworzenia filmu: Gary Oldman. Nagroda dla niezależnego duetu reżysersko-operatorskiego – Robby Muller i Jim Jarmusch. Medale za wkład w rozwój festiwalu Camerimage: Tadeusz Ścibor-Rylski, Giuseppe Tucconi (ARRI). Nagroda Radia Toruń za najlepszą muzykę wspierającą obraz: Michał Lorenc (*Nic*).
Złota Kijanka": Danny Featherstone za zdjęcia do *Great Falls* (Australian Film, Television & Radio School, North Ryde, Australia); „Srebrna Kijanka": Mikołaj Łebkowski za zdjęcia do filmu *Sfera* (PWSFTviT w Łodzi); „Brązowa Kijanka": Aleksiej Todorow za zdjęcia do *A Short Film About A Boy/Na dien starsze* (WGIK, Moskwa, Rosja).

III FESTIWAL FILMÓW DZIECIĘCYCH I MŁODZIEŻOWYCH WARSZAWA (1–7 XII)

Organizator: Fundacja Akademii Promocji.
„Złoty Słoń": *Szpanerski gang młodego Jonsona*, reż. Christjan Wegner (Szwecja); „Srebrny Słoń" za reżyserię: Fred Gerber (*Dzieciaki do wzięcia*, USA, 1997); „Srebrny Słoń" za scenografię: At Hoang (*Siedem lat w Tybecie/Seven Years in Tibet*, reż. Jean-Jacques Annaud, USA-Wlk. Brytania, 1997); „Srebrny Słoń" za zdjęcia: Robert Fraisse (*Siedem lat w Tybecie*); „Srebrny Słoń" za pierwszoplanową rolę dziecięcą: Jordan Kiziuk (*Wyspa na ulicy Ptasiej*); Wyróżnienie za najlepszą pierwszoplanową rolę męską: Brad Pitt (*Siedem lat w Tybecie*); Wyróżnienie za najlepszą rolę żeńską: Sylwia Testudi (*Tamta strona ciszy/Jenseits der Stille*, reż. Caroline Link, Niemcy, 1996). Nagroda za najlepszą muzykę: Nuki Reiser (*Tamta strona ciszy*); „Srebrny Słoń" za animację: Steve Pilcher (*Magiczny miecz. Legenda Camelotu/The Magic Sword – Quest of Camelot*, reż. Frederik Du Chau, USA, 1998).

V OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL AUTORSKICH FILMÓW ANIMOWANYCH OFAFA' 98 KRAKÓW (10–12 XII)

Organizatorzy: Urząd Miasta Krakowa, Dom Kultury „Podgórze" i DKF „Klatka". Jury: Ryszard Czekała (przewodniczący), Jerzy Armata, Piotr Dumała, Bogusław Natkaniec, Jacek Ostaszewski.
Nagroda Jury – „Złota Kreska": *Obrazki z bajek*, reż. Marek Skrobecki (Studio Contra Łódź); „Srebrna Kreska": *O wielkim wstydzie* z serii *Bajki z królestwa Lailonii dla dużych i małych wg przypowieści Leszka Kołakowskiego*, reż. Jacek Adamczak (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu) oraz *O sławnym człowieku* z serii *Bajki z królestwa Lailonii dla dużych i małych wg przypowieści Leszka Kołakowskiego*, reż. Krzysztof Kiwerski (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu). Grand Prix dla najlepszego filmu wśród prac studenckich i nieprofesjonalnych: *Dzieciaki*, reż. Monika Związek (PWSFTViT Łódź). Nagroda specjalna za szczególne walory artystyczne: *Judasz*, reż. Katarzyna Sierżant (PWSFTViT Łódź). Nagroda główna w kategorii etiudy studenckiej: *Oj da da na*, reż. Anna Matysik (PWSFTViT Łódź). Nagroda główna w kategorii filmu amatorskiego: *Odcinek 1*, reż. Zbigniew Kupisz (Open Studio Wrocław). Wyróżnienie: Ewa Trębacz za muzykę do filmu *Necia*, reż. Katarzyna Krawczyk (ASP Kraków). Nagroda pozaregulaminowa: *Ultramacketh*, reż. Wojciech Piechociński (ASP Kraków).

II MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL TELEWIZYJNYCH FILMÓW I PROGRAMÓW ETNICZNYCH „U SIEBIE" KRAKÓW

Jury: Marta Meszaros, Vladimir Spicer, John Prescot Thomas, Tadeusz Lubelski, Edward Mikołajczyk.
Grand Prix „Korzenie" – nagroda Prezesa TVP S.A: *Los*, reż. Sefer Musliu (Telewizja Macedońska, Macedonia).
Nagrody Główne – „Korzenie": – w kategorii filmu dokumentalnego – nagroda Prezydenta Miasta Krakowa: *Miasto cieni*, reż. Andrzej Jakimowski (TVP S.A. Program 2, Polska); – w kategorii reportażu – nagroda Prezydenta Miasta Przemyśla: *Nauczyciele ludu*, reż. Attila Balazs (Hungarian TV, Węgry).
Honorowe wyróżnienia:
– za poczucie humoru i perfekcję warsztatową: *Oj, pojechał maziarz w świat*, reż. Krzysztof Krzyżanowski (TVP S.A. Oddział w Krakowie); – za dociekliwą analizę dziennikarską i poruszenie ważnej problematyki: *Ja chcę do domu*, reż. Barbara Pawłowska (TVP S.A. Program 2); – za optymizm: *Mango i Memsaabs*, reż. Anita Bhalla, David Nelson (BBC Midlands, Wielka Brytania); – za humanitaryzm: *Via Dolorosa*, reż. Maria Ruzsicska (Hungarian TV-Pecsi Korzeti Studio, Węgry)

NAGRODY KRAJOWE

• „Artura" – nagrodę Muzeum Kinematografii w Łodzi otrzymał reżyser Wojciech Jerzy Has.
• Nagrody IV Konkursu im. Krzysztofa Mętraka: Nagroda Główna – Barbara Kosecka; II Nagroda – Piotr Zwierzchowski; III Nagroda – Tomasz Tiuryn. Wyróżnienia: Katarzyna Kubisiowska, Jarosław Czarnecki, Marcin Wrona, Katarzyna Taras, Katarzyna Bielińska, Ewa Cywińska.
• Nagroda im. Bolesława Michałka dla najlepszej książki filmowej polskiego autora wydanej w roku 1997, przyznana przez miesięcznik „Kino" – Jerzy Maśnicki i Kamil Stepan za *Pleograf. Słownik Biograficzny filmu polskiego 1896 – 1939*.
• Nagroda im. Andrzeja Munka przyznawana przez PWSFTviT w Łodzi za debiut dla młodych reżyserów i operatorów – Wojciech Staroń za film dokumentalny *Syberyjska lekcja*.

• Nagrody im. Leona Schillera za rok 1998 przyznane przez Zarząd Główny Związku Artystów Scen Polskich otrzymał Teatr Montownia z Warszawy i gdański teatrolog Zbigniew Majchrowski.

• „Syreny Warszawskie" – Nagrody Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej za najlepsze filmy na ekranach polskich kin w 1998 roku: *Historia kina w Popielawach*, reż. Jan Jakub Kolski za artyzm w sposobie przywoływania przeszłości, tradycji i za refleksyjny stosunek do świata i ludzi oraz *Zabić Sekala*, reż. Vladimir Michalek (film prod. czesko-polsko-słowacko-francuskiej) za twórcze przeniesienie motywów klasycznej dramaturgii w realia XX wieku.

• „Złote Taśmy" – Nagrody Koła Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla najlepszych filmów wyświetlanych w Polsce w roku 1998: *Kroniki domowe*, reż. Leszek Wosiewicz oraz *Funny Games*, reż. Michael Haneke, prod. Austria. Wyróżnienia dla filmów zagranicznych: *Przejrzeć Harry'ego*, reż. Woody Allen (USA) i *Big Lebowski*, reż. Joel Coen (USA).

• „Złote Kaczki" za rok 1997 – nagrody w plebiscycie czytelników miesięcznika „Film": najlepszy film polski – *Historia kina w Popielawach*, reż. Jan Jakub Kolski; najlepszy film zagraniczny wprowadzony na ekrany polskich kin – *Titanic*, reż. James Cameron (dystryb. Syrena Entertainment Group); najlepszy film na wideo – *Kiler*, reż.: Juliusz Machulski (dystr. ITI); najlepsza polska aktorka – Agnieszka Krukówna; najlepszy polski aktor – Krzysztof Majchrzak.

• W VI edycji Idea Awards – zorganizowanego przez ABK&Company konkursu na najlepszą polską reklamę – w kategorii telewizja 1 (produkty konsumpcyjne) nagrodzono reklamę „Frugo" (agencja Grey Warszawa), w kat. telewizja 2 (usługi) – świadectwa udziałowe (Corporate Profiles DDB) i w kat. kino – reklama piwa Bosman (Grey Warszawa) (X).

• „Srebrną kasetę" i tytuł najlepszego dystrybutora wideo w Polsce w sezonie 1997/1998 czasopismo „Cinema Press Video" i jego czytelnicy przyznali firmie Warner Home Video. Tytuł najlepszej sieci wideotek w Polsce przyznano Beverly Hills Video.

• „Video – Oko'98" – nagrodę dla dystrybutora najczęściej wypożyczanego filmu przyznano ITI Home Video (za rozpowszechnienie filmu Juliusza Machulskiego *Kiler*). Wyróżnienia otrzymali: Vision Film Distribution Company – za wartościowy i zróżnicowany repertuar i ITI Home Video – za osiągnięcia marketingowe, organizacyjne i skuteczność działania.

• Wiktory '98 – nagrody przyznane przez Akademię Telewizyjną osobom najpopularniejszym w polskiej telewizji w roku 1998: – polityk: Jerzy Buzek; – publicysta, komentator, dziennikarz: Barbara Czajkowska i Tomasz Lis; – aktor: Marek Kondrat; – piosenkarz lub artysta estrady: Grzegorz Turnau; – prezenterka: Grażyna Torbicka; – twórca programu tv: Olga Lipińska i Andrzej Fidyk; – osobowość telewizyjna: prof. Jan Miodek; – największe odkrycie tv: Maciej Kuroń; – sportowiec: Robert Korzeniowski; – Wiktor Publiczności: Grażyna Torbicka; – Superwiktory za całokształt osiągnięć: Krystyna Janda, Stanisława Ryster, prof. Jan Miodek i Jan Englert; Specjalny Superwiktor: Jerzy Waldorf (nagrody 14 edycji wręczono w Teatrze Polskim w Warszawie w 1999).

• Nagroda Wielkiego FeFe – za całokształt twórczości: Iga Cembrzyńska i Andrzej Kondratiuk. Nagrody wręczono podczas zorganizowanej przez Lecha Mackiewicza V Felliniady w Wojewódzkim Domu Kultury w Skierniewicach (31 X).

• W Konkursie na Dzieło zorganizowanym przez Radę Naukową Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego Nagrodę Główną Dyrektora ISA za esej naukowy otrzymał Marcin Wrona.

• Nagrodę Fundacji Pro Arte „Zapałkę Sponsorską '98" otrzymał Kredyt Bank PBI, kredytujący produkcję filmu *Ogniem i mieczem* za wspieranie kultury oraz pionierski krok uczyniony w dziedzinie współfinansowania i kredytowania dużych przedsięwzięć polskiej kinematografii.

• Nagrody I Małego Przeglądu Form Dokumentalnych w Szczecinie: w kategorii profesjonalnej- *Stacja Józefa D*, reż. Grzegorz Lewandowski; w kategorii amatorskiej przyznano dwa wyróżnienia – *Wioska z pamięci i ze słuchu*, reż. Krystyna Berndt i *Ptasia opowieść Romana G.*, reż. Jan Bartoszek.

• Nagrody „Srebrnych Jabłek" w plebiscycie miesięcznika „Pani" na idealną parę małżeńską roku otrzymali m.in. Elżbieta i Jerzy Bińczyccy oraz Marta Meszaros i Jan Nowicki.

• **Henryk Bardijewski** otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (XII).

• **Janusz Głowacki** otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (XII).

• **Gustaw Holoubek** otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za zasługi dla kultury (XII).

• **Kazimierz Kaczor** otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (XII).

• **Dorota Kędzierzawska** – otrzymała „Paszport" w dziedzinie filmu – nagrodę przyznawaną przez redakcję „Polityki" za film fabularny *Nic* oraz nagrodę Wschodnioeuropejskiej Fundacji Scenariuszowej za scenariusz do filmu *Nic*.

• **Jan Kobuszewski** otrzymał Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski za zasługi dla kultury (XII).

• **Zygmunt Konieczny** otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (5 XII).

• **Zofia Kucówna** otrzymała Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski za zasługi dla kultury (XII).

• **Grzegorz Linkowski** – reżyser filmów dokumentalnych (*Gdzie jesteście przyjaciele* moi, *Półtora miasta, Bracia tego samego Boga, ...wpisany w Gwiazdę Dawida – Krzyż, Cud Podola*) otrzymał nagrodę Fundacji Polcul za „twórczość na rzecz tolerancji" (VI).

• **Katarzyna Łaniewska** otrzymała Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (XII).

• **Jan Matyjaszkiewicz** otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (XII).

• **Zygmunt Preisner** otrzymał platynową płytę za album *Requiem dla mojego przyjaciela*, poświęcony pamięci Krzysztofa Kieślowskiego (19 XI).

• **Jerzy Skarżyński** otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za zasługi dla kultury (XII).

• **Jerzy Stuhr** został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (27 IV).

– otrzymał nagrodę dziennika „Życie" za zasługi dla polskiej kinematografii (I).

• **Andrzej Wajda** został uhonorowany przez widownię polonijną „Nagrodą za Sławienie Polski i Polskości w Świecie". Nagrodę wręczył reżyserowi dyrektor TV Polonia Leszek Wasiuta (XI).

• **Krystyna Zachwatowicz** otrzymała Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (XII).

• ***Poniedziałek*** – film fabularny Witolda Adamka został uznany za Najlepszy Debiut w plebiscycie publiczności VIII

Przeglądu Polskich Filmów Fabularnych Debiuty '98 w Koninie (XI).

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA POLSKICH FILMÓW I TWÓRCÓW FILMOWYCH

• **Henryk Dederko** – otrzymał II nagrodę międzynarodowego konkursu Hartley-Merrill za scenariusz *Bajland*. Konkurs organizowany jest od 1992 roku przez wytwórnię RKO Pictures (9 VII).

• **Sławomir Idziak** – otrzymał wyróżnienie specjalne jury 48. MFF w Berlinie za zdjęcia do filmu *I want you*, reż. Michael Winterbottom (II).

• **Janusz Kamiński** – polski operator filmowy otrzymał „Złotego Satelitę" za zdjęcia do filmu Stevena Spielberga *Amistad* (USA, 1997) oraz następujące nagrody za zdjęcia do filmu *Szeregowiec Ryan*, reż. Stevena Spielberga; (USA, 1998)
– Oskara za rok 1998 – Nagroda Amerykańskiej Akademi Filmowej.
– Nagrodę Stowarzyszenia Krytyków Filmowych, Telewizji, Radia i Internetu (BFCA) za rok 1998.
– Nagrodę Stowarzyszenia Krytyków Filmowych w Los Angeles.
– Nagrodę Związku Krytyków Filmowych z Bostonu.
– Wyróżnienie Amerykańskiego Stowarzyszenia Krytyków Filmowych.

• **Jerzy Kawalerowicz** otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu Paryskiego III – nowej Sorbony. Mowę pochwalną na cześć reżysera wygłosił prezydent uczelni Jean-Louis Leutrat (23 III).

• **Olaf Lubaszenko** otrzymał nagrodę dla najlepszego aktora podczas 33. MFF w Karlovych Varach, za rolę w czesko-polsko-słowacko-francuskim filmie Vladimira Michalka *Zabić Sekala*.

• **Magdalena Łazarkiewicz** otrzymała „Złotą Szkatułkę" dla Najlepszego Reżysera na Międzynardowym Festiwalu Telewizyjnym w Płowdiw za film fabularny *Drugi brzeg*.

• **Michał Michalak** otrzymał nagrodę za najlepszą rolę dziecięcą w *Kratce* Pawła Łozińskiego na MFF w Warnie (Bułgaria, VI).

• **Edyta Olszówka** za rolę Ileany we włoskim filmie *Elvis & Merilijn*, reż. Armando Manni została uhonorowana nagrodą „Ovidiem" dla najlepszej aktorki filmu włoskiego w roku 1998 na Sulmonacinema Film Festival.

• **Roman Polański** został wraz z Gerardem Oury członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. Zajęli miejsca zmarłych reżyserów – Marcela Carné i René Clémenta.

• **Andrzej Sikora** otrzymał nagrodę dla Najlepszego Operatora na Międzynardowym Festiwalu Telewizyjnym w Płowdiw za zdjęcia do filmu Magdaleny Łazarkiewicz *Drugi brzeg*.

• **Jerzy Skolimowski** otrzymał główną nagrodę na wystawie sztuki nowoczesnej World Contemporary Art 1998 w Los Angeles za obraz *Time Capsules*, wykonany kredą i collage *In Memory of the Tree*.

• **Jerzy Stuhr** otrzymał nominację do Felixa 1998 (Europejska Nagroda Filmowa) w kategorii pierwszoplanowej roli męskiej za rolę w *Historiach miłosnych* oraz został wybrany na członka Europejskiej Akademii Filmowej przyznajcej te wyróżnienia.
– „Bałtycką Perłę" na V Międzynarodowym Festiwalu Aktorów Filmowych w Jurmale, Okręg Kaliningradzki.
– „Srebrną taśmę europejską" Włoskiego Stowarzyszenia Krytyków Filmowych dla osobistości szczególnie znaczących dla europejskiej kinematografii za *Historie miłosne* (4 IV).
– „Srebrnego Delfina" dla najlepszego aktora za rolę w *Historiach miłosnych* na XII MFF w Setubal (Portugalia, VI).
– Grand Prix na MFF w Newport Beach.

• **Piotr Trzaskalski** otrzymał nagrodę za reżyserię filmu *Walizka* na Międzynardowym Festiwalu Telewizyjnym w Płowdiw.

• **Andrzej Wajda** otrzymał „Złote Lwy" za całokształt twórczości na 55. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji. (IX)

• **Bożena i Jan Walencikowie** autorzy filmu przyrodniczego *Ostatnia puszcza* otrzymali „Magnolię" – Główną Nagrodę za najlepszy pomysł programu podczas Telewizyjnego Festiwalu w Szanghaju.

• **Krzysztof Zanussi** otrzymał tytuł doctora honoris causa moskiewskiego Instytutu Sztuki Filmowej WGIK. (18 II)
– Nagrodę błogosławionego Fra Angelico za zasługi dla rozpowszechniania we Włoszech kulturalnego i artystycznego dziedzictwa i dorobku Polski.

• **Milos Forman** otrzymał doktorat honoris causa Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Zelewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

• **Irène Jacob** francuska aktorka znan m.in. z filmów Krzysztofa Kieślowskiego *Podwójne życie Weroniki*, *Trzy kolory. Czerwony*, została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi przyznanym przez prezydenta RP Aleksandra Kwaśniewskiego. Odznaczenie wręczył aktorce w Paryżu ambasador Stefan Meller (16 IV).

• ***Bandyta*** – film fab. Macieja Dejczera otrzymał Nagrodę Specjalną Jury oraz Nagrodę Międzynarodowej Krytyki Filmowej na XV MFF w Viareggio we Włoszech.

• ***Cienie przyjaźni*** film Beaty Postnikoff otrzymał nagrodę specjalną im. Aleksandra Sidelnikowa na MF Narodów Słowiańskich i Prawosławnych w Kijowie.

• ***Cisza*** – etiuda Małgorzaty Szumowskiej (PWSTViT, Łódź), ze zdjęciami Michała Englerta zwyciężyła w kategorii „artystyczny film dokumentalny" podczas VII Europejskich Warsztatów Filmowych „Dokument-Art" w Neue Brandenburg (Niemcy, X).
– otrzymała I nagrodę w kategorii filmów dokumentalnych na VII MFF Studenckich w Tel Awiwie. Międzynarodowa Organizacja Szkół Filmowych (CILECT) przyznała łódzkiej PWSTViT pozaregulaminową nagrodę za najlepszy program filmowy festiwalu (14 VI).

• ***Dla jednej chwili*** film Ewy Cendrowskiej otrzymał II nagrodę – „Srebrnego Witezia" na MF Narodów Słowiańskich i Prawosławnych w Kijowie.

• ***Drugi brzeg*** – film fabularny Magdaleny Łazarkiewicz otrzymał nagrodę za reżyserię oraz za zdjęcia Adama Sikory na MFF Telewizyjnych w Płowdiw.

• ***Fotoamator*** – film dokumentalny Dariusza Jabłońskiego został nagrodzony Prix Europa. (Berlin, 24 X)
– Nagroda Specjalna Jury na MFF „Kino i historia" w Passac. (Francja, XI)
– Nagroda VPRO Joris Ivens za najlepszy film na MF Filmów Dokumentalnych w Amsterdamie za nowatorstwo stylu w temacie tak ważnym dla nas wszystkich (XII).

• ***Historie miłosne*** film fabularny w reż. Jerzego Stuhra otrzymał Grand Prix II MFF w Newport Beach (USA).
– Nagroda Jury „Srebrnego Delfina" dla najlepszego filmu na XII MFF w Setubal (Portugalia, VI).

• ***Jakub*** – film absolutoryjny studenta PWSFTViT w Łodzi Adama Guzińskiego otrzymał podczas 51. MFF w Cannes Nagrodę Fundacji „Cinefondation" za film krótkometrażowy.

• ***Jednego życia za mało*** film Piotra Nesterowicza otrzymał nagrodę im. Andrieja Tarkowskiego na MF Narodów Słowiańskich i Prawosławnych w Kijowie.

• ***Kiniarze z Kalkuty*** – film dokumentalny Andrzeja Fidyka otrzymał Grand Prix Tygodnia Europejskiego Filmu Dokumentalnego w Strasburgu (Francja, 1 XII).
• ***Księga wielkich życzeń*** – film fabularny Sławomira Kryńskiego zdobył Nagrodę Jury na MFF w Kairze.
• ***Lenin z Krakowa*** – film dokumentalny Jerzego Ridana i Jerzego Kowyni otrzymał Nagrodę burmistrza miasta Trencin na 6th International Art Film Festival w Trencianskich Teplicach (VI).
• ***Podwójne życie Kieratówny*** – film dok. w reż. Piotra Kielara otrzymał nagrodę w sekcji Młoda Europa na festiwalu Prix Europa (Berlin, 24 X).
• ***Przyszłość złudzeń*** – film w reż. Franco de Peny w PWSFTViT w Łodzi otrzymał nagrodę dla najlepszego filmu dokumentalnego (Prize of Duna TV i Intercom) podczas „Mediawave" w Gyor (Węgry).
– Nagroda w sekcji Młoda Europa na festiwalu Prix Europa (Berlin, 24 X).
• ***Tam, gdzie żyją Eskimosi*** (dawny tytuł *Emigrant*) – scenariusz Tomasza Wiszniewskiego i Roberta Bruttera zdobył jedną z czterech głównych nagród dla projektu filmowego na festiwalu kina niezależnego Sundance.
• ***Tata z Ameryki*** – film dok. Piotra Kielara otrzymał specjalne wyróżnienie na festiwalu filmowym podczas VII Europejskich Warsztatów Filmowych „Dokument-Art" w Neue Brandenburg (Niemcy, X).
• ***Tele-Julia*** – jeden z odcinków serialu *Maszyna zmian* w reż. Andrzeja Maleszki otrzymał Prix Jeunesse na festiwalu Prix Jeunesse International w Monachium (12 VI).
• ***U Pana Boga za piecem*** – film fab. w reż. Jacka Bromskiego otrzymał „Złote Zęby" nagrodę publiczności na Festiwalu Polskich Filmów w Chicago (XII).
• ***Wpisany w gwiazdę Dawida*** film Grzegorza Linkowskiego otrzymał nagrodę Ukraińskiego Funduszu Kultury na MF Narodów Słowiańskich i Prawosławnych w Kijowie.
• ***Żeby nie bolało*** – film Marcela Łozińskiego otrzymał Nagrodę Specjalną Jury na XII MFF Dokumentalnych i Antropologicznych w Parnu (Estonia, VII).
– „Złoty Gołąb" – główna nagroda w kategorii filmów krótkometrażowych na 41. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Lipsku (XI).
– Nagroda na IX Bałtyckim Festiwalu Filmowym i Telewizyjnym na Bornholmie.

WYDAWNICTWA FILMOWE
(wybór)

Druki zwarte

Catherine Allegret ***Czas przeszły dokonany***. Tłum. Agnes Delahaye, Maria Hoffman. Wyd. Alexis, Poznań.
Woody Allen: ***Woody według Allena***. Tłum. Anita Piotrowska. Wyd. Znak, Kraków, 356 s.
Paul Auster: ***Lulu na moście*** (*Lulu on the Bridge*). Wyd. Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa.
Patrick Barbier: ***Farinelli. Prawdziwa historia genialnego kastrata***. Tłum. Alicja Choińska. Wyd. Volumen/Bellona. (W 1994 roku powstał film o Farinellim pt.: *Farinelli, ostatni kastrat* (*Farinelli, il Castrato*), reż. Gerard Corbiau, Belgia)
Brigitte Bardot: ***Inicjały B.B. Pamiętniki***. Tłum. Aleksandra Mańka-Chmura.Wyd. Videograf II, Katowice, 656 s.
Ron Base: ***Gwiazdy Hollywood*** (*Starring Roles*). Tłum. Ewa Hauzer. Wyd. Videograf II, Katowice, 323 s.
Thomas Berger: ***Mały wielki człowiek*** (*Little Big Man*). Tłum. Lech Jęczmyk. Wyd. Zysk i S-ka, Poznań, 495 s. Powieść sfilmował w 1970 roku Arthur Penn.
Stephen Humphrey Bogart (Gary Provost): ***Humphrey Bogart. W poszukiwaniu mojego ojca***. (*Bogart. In search of my father*). Tłum: Jacek Illg. Videograf II, seria: Nieśmiertelni, Katowice, 216 s., il.
Włodzimierz Braniecki: ***Szczun. Z Filipem Bajonem o Poznaniu, o jego wielkopolskiej trylogii filmowej rozmowa prawie o wszystkim***. Wyd. „W drodze", Poznań.
Rosellen Brown: ***Wczoraj i dziś*** (*Before and After*). Tłum. Łukasz Nicpan. Wyd. Zysk i S-ka, Poznań, 445 s. Powieść została sfilmowana przez Barbet Schroeder w 1996 roku.
Tadeusz Bujnicki, Andrzej Rataj: ***Trylogia Sienkiewicza. Leksykon***. Wyd. Znak, Kraków, z fotosami z filmów.
Piotr Cegielski: ***Filmowcy w fartuszkach. Masoneria na ekranie***. Wyd. Fundacji „Historia pro Futuro", Wyd. „Klio", Warszawa.
Katarzyna Citko: ***Tradycja, kultura, egzystencja w „Brzezinie" i „Pannach z Wilka" Andrzeja Wajdy***. Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków.
Wojciech Chyła: ***Szkice o kulturze audiowizualnej (w stulecie ekranu w kulturze)***. Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań, 200 s.
Debiuty polskiego kina. Tom zbiorowy pod red. Marka Hendrykowskiego. Wyd. „Przegląd Koniński", Konin.
Wiesław Dymny: ***Podróż na Dziki Zachód***. Wyd. Muza S.A., Warszawa.
Anne Edwards: ***Vivien Leigh przeminęła z wiatrem*** (*Vivien Leigh: a biography*). Tłum. Ewa Pankiewicz. Wyd. Alfa, Warszawa, 318 s.
Nicholas Evans: ***Zaklinacz koni***. Tłum. Paweł Witkowski. Wyd. Zysk i S-ka. Powieść sfilmowana w 1998 roku przez Roberta Redforda.
Mia Farrow: ***Wszystko, co minęło*** (*What Falls Away. A Memoir*). Tłum. Alina Smietana. Wyd. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, 366.
Syd Field, Rolf Rilla: ***Pisanie scenariusza filmowego***. Wybór tekstów z książek *Screenplay* i *The Writer and the Screen*. Tłum. Wanda Wertenstein, Beata Pankau. Wyd. Art-Program, Warszawa, 236 s.
Witold Filler i Lech Piotrowski: ***Poczet aktorów polskich. Od Solskiego do Lindy***. Wyd. Philip Wilson, Warszawa, 372 s.
Filmografia etiud studentów Łódzkiej Szkoły Filmowej 1948-1997. Tom I: *1948-1986*. Tom II: *1987-1997*. Red. Jolanta Lemann. PWSFTViT, Łódź.
Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej. Praca zbiorowa. Wydanie poprawione i rozszerzone. Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 280 s.
Formy estetyzacji przestrzeni publicznej. Red. Jan Stanisław Wojciechowski i Anna Zeidler-Janiszewska; Warszawa.
Raymond G. Frensham: ***Jak napisać scenariusz*** (*Screenwriting*). Tłum. Paweł Wawrzyszko. Wyd. Literackie, Kraków, 285 s.
Jerzy Gruza: ***Czterdzieści lat minęło....*** Spół. Wyd. „Czytelnik".
Marek Hendrykowski: ***Sztuka krótkiego metrażu-The Art of the Short Film***. Wyd. Ars Nova, Poznań.
S. E. Hinton: ***Outsiderzy*** (*The Outsiders*). Tłum. Jędrzej Polak. Wyd. Zysk i S-ka, Poznań, 140 s. Powieść sfilmował w 1983 roku Francis Ford Coppola.
Historia kina. Wybrane lata. Praca zbiorowa pod red. Andrzeja Kołodyńskiego i Konrada J. Zarębskiego. Wyd. „Kino", Warszawa, 303 s, il., indeks tytułów.
Krystyna Janda, Bożena Janicka: ***Gwiazdy mają czerwone pazury***. Wyd. W.A.B, Warszawa.
Zygmunt Kałużyński: ***Buntownik bywalec***. Dom Wydawniczy Ars, Warszawa, 296 s.

Zygmunt Kałużyński, Tomasz Raczek: ***Poławiacze pereł***. Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl", Warszawa, 449 s.
Krzysztof Kąkolewski: ***Diament odnaleziony w popiele***. Wyd. von Borowoecky, Warszawa, 114 s., II wyd.
Krzysztof Kieślowski: ***Przypadek i inne teksty***. Opracowanie: Hanna Krall. Wyd. Znak, Kraków.
Kieślowski Varia. Red. Stanisław Zawiśliński. Wyd. Skorpion, Warszawa, 60 s., il.
Stephen King: ***Christine***. Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 596 s. Powieść została sfilmowana w 1983 roku przez Johna Carpentera.
Stephen King: ***Lśnienie***. Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 488 s. Powieść została sfilmowana w 1980 roku przez Stanleya Kubricka (*The Shining*).
Kino gatunków wczoraj i dziś. Red. Krzysztof Loska. Wyd. Rabid, Kraków, 175 s.
Alicja Kisielewska: ***Film w twórczości Andrzeja Struga***. Wydawnictwo Trans Humana, Białystok.
Ryszard W. Kluszczyński: ***Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce***. Instytut Kultury, Warszawa.
Kobieta z kamerą. Red. Grażyna Stachówna. Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 221 s.
Jan Jakub Kolski: ***Piotrkowska i inne okolice***. Wyd. Państwowa Instytucja Filmowa „Silesia-Film", Katowice, 15 s., il.
Koszalińskie Spotkania Filmowe „Młodzi i Film" Koszalin 1973-1989. Red. Joanna Piątek, Waldemar Piątek. Instytut Kultury Filmowej Bałtyckiej Wyższej Szkoły Humanistycznej w Koszalinie, Wydawnictwa Uczelniane, Koszalin.
Stanisław Krajski: ***Mel Gibson, obrońca chrześcijańskich wartości***. Agencja SGK, Warszawa.
Eric Lax: ***Woody Allen. Biografia*** (*Woody Allen. A Biography*). Tłum. Ewa i Dariusz Wojtczakowie. Wyd. Zysk i S-ka, Poznań, 516 s.
Aleksander Ledóchowski: ***Ulotne obrazy***. Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, Warszawa, 137 s., il.
Piotr Lis: ***A jednak się kręci... Szkice filmowe***. Wyd. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław, 348 s.
Laura Łącz: ***Bajki, których jeszcze nie znacie***. Wyd. Philip Wilson, Warszawa.
Krzysztof Łukaszewicz: ***Sto dni Hoffmana***. Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 324 s.
Juliusz Machulski, Ryszard Zatorski: ***Kiler***. W.A.iF., Warszawa, 165 s.
Christa Maerker: ***Marilyn Monroe i Arthur Miller*** (*Marilyn Monroe und Arthur Miller. Eine Nahaufnahme*). Tłum. Agnieszka i Bogdan Baranowie. Wydawnictwo Literackie, 185 s., il.
Janusz Majewski: ***Złoto dezerterów***. W.A.iF., Warszawa.
Sophie Marceau: ***Chmur i Chmurek***. Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa. (Książeczka francuskiej aktorki, otwierająca cykl publikacji dla dzieci autorstwa sławnych matek i ojców)
Marta Meszaros: ***Ja, Marta***. Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl", Warszawa, 170 s.
Krzysztof Mętrak: ***Dziennik 1979-1983***. Wyd. Iskry, Warszawa, 291 s.
Kazimierz St. Michalewicz: ***Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska***. Polska Agencja Ekologiczna, Warszawa, 283 s.
Andrzej Mularczyk i Jerzy Janicki: ***Dom***, część 1. Wyd. Muza S.A., seria: Galeria, Warszawa, 624 s.
Ewelina Nurczyńska-Fidelska: ***Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy***. Wyd. „Śląsk", Katowice, 315 s.
Maciej Orłoś: ***Moje spotkania oko w oko***. Wyd. Twój Styl, Warszawa, 197 s.
John Parker: ***Polański***. Tłum.: Andrzej Milcarz. Wyd. „Europa", Wrocław, seria: Fakty, Biografie, Wydarzenia, 312 s.; il.
Andrzej Pitrus: ***Kino kultu***. Wyd. Rabid, Kraków, 92 s.
Poloniści o filmie. Praca zbiorowa pod red. Marka Hendrykowskiego. Wyd. WIS, Poznań.
Prafilmówka krakowska 1945-1947. Nauczyciele – słuchacze – filmy. Red. i oprac. Jacek Albrecht. Wyd. Filmotechnika, Kraków.
Rodzin aktorskich portret własny. Fotografie Krzysztofa Wellmana. Gebethner i Ska, Warszawa.
Michael Shurtleff: ***Przesłuchanie. Wszystko, co aktor wiedzieć powinien, aby dostać rolę*** (*Audition. Everything an Actor Needs To Know To Get the Part*). Tłum. J. Bogdan Paszkiewicz. Wyd. Zysk i S-ka, Poznań, 209 s.
Słownik pojęć filmowych. Pod red. Alicji Helman. Tom 10. Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
David Spoto: ***Ingrid Bergman: Dama z Casablanki*** (*The Life of Ingrid Bergman*). Tłum. Anna Wojtaszczyk. Wyd. Alfa-Wero, Warszawa, 497 s.
Starski – droga do Oskara. Historia dwóch pokoleń filmowych. Red.: Stanisław Zawiśliński. Wyd. Skorpion, Warszawa, 202 s.
„Szkoła polska" – powroty. Red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Bronisławy Stolarskiej. Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego.
Kontad Szołajski: ***Musisz żyć***. Wyd. Książka i Prasa, Warszawa, 195 s.
Andriej Tarkowski: ***Dzienniki***. Tłum. i oprac. Seweryn Kuśmierczyk. Wyd. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 560 s.
Andriej Tarkowski: ***Scenariusze***. Wyd. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, t. I – 313 s., t II – 344 s.
1948-1998. 50 lat Łódzkiej Szkoły Filmowej. Księga Jubileuszowa. Red. Jolanta Lemann. PWSFTViT, Łódź.
Andrzej Wajda: ***Podwójne spojrzenie***. Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 96 s.
Alexander Walker: ***Elizabeth***. Tłum. Maria Zborowska. Wyd. Iskry, Warszawa.
Zofia Wróblewska-Mularczyk: ***Adam Mularczyk. Adamowe gadki***. Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 368 s.; il.
Wszyscy ludzie filmu. Wyboru dokonał Jan Szmania. Wyd. Europa, Wrocław.
Andrzej Zalewski: ***Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym***. Instytut Kultury, Warszawa, 234 s.
Krzysztof Zanussi: ***Scenariusze filmowe IV***. Wyd. „Iskry", Warszawa, 295 s.
Władysław Zawistowski: ***Kto jest kim w Trylogii?*** (leksykon ze zdjęciami ze wszystkich części Trylogii, zekranizowanych przez Jerzego Hoffmana.)
Wiesław Zdort: ***Cybulski na planie filmu Popiół i diament***. PWSFTViT, Łódź.
Zenon Zyburtowicz: ***„Ogniem i mieczem". Portret filmu***. Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 196 s.

CZASOPISMA

„Aida Media – teoria i praktyka reklamy", miesięcznik. Red. naczelny Andrzej Mroczkowski. Rok wyd. V. Nry 1 (44) do 12 (55). Wyd. Agencja Reklamowa „Aida", Wrocław.
„Ciach! Domowa wideoteka, muzyka filmowa, gry telewizyjne", miesięcznik bezpłatny. Red. naczelny Da-

riusz Wojtas. Wyd. Górnośląska Agencja Marketingowa „INFOS", Katowice. W roku 1998 wydawanie pisma zostało zawieszone.

„Cinema", edycja polska, miesięcznik. Red. naczelny Krzysztof Hipsz. Rok wyd. IV. Nry od 1 (29) –12 (40). Wydawca Robert M. Walczak, Alina Roj. Wyd. Film Publishing sp z o.o., Warszawa.

„Cinema Press Video- magazyn nowości filmowych", miesięcznik. Red. naczelny Adam Synowiec. Rok wyd. IX Nry od 1 (94) do 12 (105), w tym podwójny 6 (99) – 7 (100). Wyd. Agencja Wydawnicza „Domino", Katowice.

„Comfort News. Bezpłatny biuletyn – video, muzyka, książki, multimedia", miesięcznik. Redaguje zespół. Rok. wyd. II. Nry od 1 do 12. Wyd. Comfort Multimedia, Warszawa. Pismo rozdawane jest w sklepach sieci EMPIK.

„Film", miesięcznik. Red. naczelny Lech Kurpiewski. Rok wyd. 53. Nry od 1 do 12. Wyd. Film S.A., a następnie Wyd. Hachette Filipacchi Medias Group (HFM).

„Film na świecie" – periodyk. Red. naczelny Jan Słodowski.Wyd. Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych. W 1998 roku ukazał się nr 399 – *Istvan Szabo. Kino moja miłość.*

„Kino", miesięcznik. Red. naczelny Andrzej Kołodyński. Nry od 1 do 12. Wyd. „Kino" – Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej. Dodatek „Reżyser" – Pismo Korporacji Polskich Reżyserów Filmowych i Telewizyjnych. Nry od 1 (75) do12 (86).

„Kino Fan", miesięcznik. Red. naczelny Irena Filus. Rok wyd. I. Wydawca W.W.Fan sp. z o.o., Warszawa.

„Kino News. Film, wideo, muzyka", miesięcznik. Red. naczelny Nella Sosnowska. Rok. wyd. II. Nry od 1 (12) do 12 (23). Wyd. Agencja Wydawniczo Filmowa Premiera przy współpracy Verlag Medienbörse, Kraków.

„Kwartalnik Filmowy". Red. naczelna Teresa Rutkowska. Rok. wyd. XX (II edycja – rok wyd. VI). Nry od 21 (81) do 24 (84). Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa. (nr 21-22 Kino końca wieku i dokumentacja filmowa za rok 1997; nr 23 Film dokumentalny; nr 24 Krzysztof Kieślowski).

„Life – Video", miesięcznik. Red. naczelny Jacek Kamler. Rok wyd. VIII. Nry od 1 do 12, w tym podwójny 7/8. Wyd. Life Video s.c., Warszawa.

„Media Polska", miesięcznik. Red. naczelny Marzena Reyher. Rok. wyd. V. Nry od 1 (46) do 12 (57). Wyd. VFEVFP Communications, Warszawa.

„Premiery kinowe", miesięcznik. Redaguje zespół Artur Kosiński, Monika Madurowicz. Rok wyd. 1 (wcześniej pismo ukazywało się jako dodatek do innych czasopism). Nry od 10 do 21. Wydawca: Media Box Sp. z o. o., Warszawa.

„SAT-Audio-Video", miesięcznik poświęcony m.in. sprzętowi wideo. Red. naczelny Jerzy Auerbach. Rok. wyd. XIV. Nry od 1 do 12 (w tym podwójny 7/8). Wyd. SAT-Audio-Video, Warszawa.

„Video Bussines", miesięcznik. Red. naczelny Grażyna Pawełczak. Rok wyd. VI. Nry od 1 do 12. Wyd. PHU „ARES II", Bytom, redakcja Katowice.

„Video Premiery", miesięcznik. Red. naczelny Grażyna Pawełczak. Rok. wyd. II. Nry od 1-12. Wyd. PHU „ARES II", Bytom, redakcja Katowice.

„Video Reporter", miesięcznik branżowy. Red. naczelny Dariusz Wojtas. Rok wyd. IV. Nry od 1(29) do 12 (40). Wyd. Górnośląska Agencja Marketingowa „INFOS", Katowice. Zawiera dodatek **„Video Hit"**, miesięcznik. Rok wyd. III. Nry 1 – 12, w tym 7/8 podwójny.

„Videoteka – magazyn biznesu kasetowego", miesięcznik. Red. naczelny Adam Synowiec. Rok wyd. VIII. Nry 1 (75) do 12 (86). Wyd. AW Domino, Katowice.

MUZYKA FILMOWA

BMG Poland

Kilar: Warsaw To Hollywood (CD).

– Ścieżki dźwiękowe do filmów:
Amistad – John Williams (CD); ***Beyond Rangoon*** (CD); ***Blues Brothers 2000*** – muz. Paul Schaffer; wyk. The Blues Brothers Band. ***The Boxer*** (CD);
Buffalo'66 (CD); ***Bullworth: Original Score Soundtrack*** (CD); ***Carne Tremula*** **(Drżące ciało)** – muz. Alberto Iglesias. (CD); ***The End of Violence*** **(Koniec przemocy)** – muz. Ry Cooder (CD i MC); ***Genesis*** (CD); ***Ghost*** (CD); ***Half Bakesd*** (CD i kaseta); ***Hasards Ou Coincidences*** (CD); ***Hope Floats*** **(Ulotna nadzieja)** – muz. Dave Grusin (CD); ***The Impostord*** (CD); ***Jackal*** (CD i kaseta);
Kiss the Girls (CD); ***Lolita*** **(Lolita)** – muz. Ennio Morricone, 61 min. 30 sek. (CD); ***Merry Christmas, Mr Lawrence*** (CD); ***Negotiator*** (CD);
New York Undercover (CD i kaseta); ***Nick of Time*** (CD); ***Nim De Code Nina*** (CD); ***Out of Sight*** **(Co z oczu, to z serca)** – muz. David Holmes, 46 min. (CD); ***Patriot Games*** (CD); ***Pecker*** (CD); ***Psycho*** **(Psychol)** muz. Herrmann (CD i kaseta);
A River Runs Through (CD); ***Sabrina the Teenage Witch*** **(Sabrina – nastoletnia czarownica)**, 57 min. 2 sek. (CD); ***Saving Private Ryan*** **(Szeregowiec Ryan)** – muz. John Williams (CD); ***Sliding Doors*** **(Przypadkowa dziewczyna)** – muz. David Hirschfelder (CD); ***The Truman Show***, 56 min. 46 sek. (CD); ***Vampires*** 46, 26 min.(CD).

KOCH INTERNATIONAL POLAND

W dystrybucji firmy były następujące płyty i kasety z wytwórni „Silva Screen"
The Adventures pf Robinson Crusoe – muz. Robert mellin & Gian-Pero Reverberi (CD);
Alien – muz. Jerry Goldsmith (CD);
Alien Invasion Antonia's Line – muz. Ilona Sekacz (CD);
American Television's greatest Hits (2 CD);
The Avengers – muz. Joel McNeely (CD);
Ben-Hur – muz. Carl Davis (CD);
The Best of Godzilla – Volume 1 „Then" 1954 to 1975 (CD);
The Best of Godzilla – Volume 2 „Now" 1984 to 1995 (CD);
The Big Country – muz. Jerome Moross (CD);
Brideshead Revisited – muz. z filmów tv. (CD);
Cider with Rosie – The TV Scores of Geoffrey Burgon (CD);
Cinema Cafe – The European Film Music Album (2 CD);
Cinema Century – muz. m.in. z *City Lights, Gone with the Wind, Stagecoach, The Searchers, Bridge on the River Kwai, The big Country, The Pink Panther, Lawrence of Arabia, Zulu, Doctor Zhivago, Jaws, The Godfather, Taxi Driver, Raiders of the Lost Ark, Ghost, Schindler's List* (3 CD);
Cinema Choral Classic I, II (CD);
Cinema's Classic Romances (CD);
Citizen Kane – the Essential Bernard Herrmann Film Music Collection (2 CD);
City Lights – muz. Charles Chaplin (CD);

The Classic John Barry – muz. m.in. z *Zulu, Out of Africa, Midnight Cowboy, The Lion in Winter, Born Free, Chaplin, Dances with Wolves, Raise the Titanic, Somewhere in Time, Body Heat* (CD);
Crocodile Dundee – muz. Peter Best (CD);
The Curse of the Cat People – the Film Music of Roy Webb (CD);
The Cult Files – muz. m.in. z *The File X, The Saint, Mission Impossible, The Avengrs, Babylon's, Blake's Seven, Ironside, The Prisoner, Dangerman, The Persuaders, Doctor Who, Hawaii 5-0* (2 CD);
The Cult Files: Re-Opened (2 CD);
Cutthroat Island muz. John Debney (CD);
Damien: Omen II – muz. Jerry Goldsmith (CD);
Dead Ringers – muzyka z filmów Davida Cronenberga – *Scanners, The Brood, Dead Ringers* (CD);
The Disasters Movie Music Album – (CD);
Doctor Zhivago – muz. Maurice Jarre (CD);
Eddie Layton (CD);
The Epic Film Music of Miklos Rozsa – muz. m.in. z *Quo Vadis, Ben-Hur, El Cid, King of Kings, Sodom and Gomorrah, Beau Brummell* (CD);
The Essential James Bond (CD);
Fall of the Roman Empire more music from Dmitri Tiomkin (CD);
50 Classic Pub Songs (CD);
Firelight muz. Christopher Gunning (CD);
The Flame and the Arrow – the Classic Film Music of Max Steiner (CD);
Game of Death/Nightgames – muz. John Barry (CD);
The Godfather Suite – muz. Nino Rota (CD);
The Great Britsh Film Music Album (CD);
The Greatest Themes From the Films of Arnold Schwarzenegger (CD);
Halloween: The Best of John Carpenter (CD);
Heart of Midnight – muz. Yanni (CD);
Hellraiser – muz. Christopher Young (CD);
Herrmann/Hitchcock (CD);
Hollywood Directors – Music from the Films of Steven Speilberg (CD);
Hollywood Heros (CD);
Hollywood Stars. Music from the Films of Kevin Costner (CD);
Hollywood Stars. Music from the Films of Mel Gibson (CD);
Hollywood Stars. Music from the Films of Sean Connery (CD);
Hollywood Tough Guys (CD);
Horror (CD);
I love you perfect – muz. Yanni (CD);
The Ladykillers – muz. m.in z *Passport to Pimlico, The Cruel Sea, Whisky Galore, The Titfield Thunderbolt, Kind Hearts and Coronets, The Lavender Hill Mob* (CD);
The Land Girls – muz. Brian Lock (CD);
Lawrence of Arabia – muz. Maurice Jarre (CD);
Legend – muz. Jerry Goldsmith (CD);
Lesley Garrett Diva! A Soprano at the Movies (CD);
Lesley Garrett – soprano in Hollywood (CD);
The Mission – muz. Ennio Morricone (CD);
The Monster Movie Music Album (CD);
Music from the Films of Clint Eastwood (CD);
Mysteroius Island – muz. Bernard Herrmann (CD);
Never Say Never Again – muz. Michel Legrand (CD);
Nosferatu – muz. James Bernard (CD);
The Omen – The Essential Jerry Goldsmith Film Music Collection (2 CD);
Papillon – muz. Jerry Goldsmith (CD);
Phantom of the Opera – muz. Carl Davis (CD);
Phantom of the Opera – muz. Misha Segal (CD);
Quatermass and the Pit – the Film Music of Tristram Cary (CD);
The Quiet Man – muz. Victor Young (CD);
Raiders of the Lost Ark – muz. John Williams (CD);
Rambo: First Blood Part 2 – muz. Jerry Goldsmith (CD);
Revenge – muz. Jack Nitzsche (CD);
Romeo and Juliet – muz. Nino Rota (CD);
Sci-Fi (CD);
Shakedown – muz. mark Ayres (CD);
Space and Beyond – muz. m.in. z *2001, Apollo 13, The Right Stuff, Species, Star Wars, Heavy Metal, Close Encouters, Star Trek* (2 CD);
Spectacular Music from the Silver Screen (CD);
Swashbucklers – muz. m.in. z *The Sea Hawk, Captain Blood, The Mark of Zorro, Willow, Robin Hood, The Crimson Pirate, The Buccaneer* (2 CD);
The Symphonic Fellini/Rota – muz. Nino Rota (CD);
Teevee Dance (CD);
The 3 Worlds of Gulliver – muz. Bernard Herrmann (CD);
Thrillers (CD);
Titanic – The Essential James Horner Film Music Collection (CD);
Tito Beltran a tenor at the movies (CD);
Torn Curtain – muz. Bernarda Herrmann, m.in. z filmu *Taxi Driver, Torn Curtain, Cape Fear, Psycho, Vertigo, On Dangerous Ground* (CD);
Twelfth Night – muz. Shaun Davey (CD);
The Twilight Zone – oryginalna ścieżka dźwiękowa z amer. serii tv z 1985 roku, muz. The Grateful Dead & merl Saunders (CD); ***War*** (CD);
Warriors – muz. m.in. z *Braveheart, The Vikings, Rob Roy, Spartacus, First Knight, Henry V, Taras Bulba, Prince Valiant* (2 CD);
Westerns (CD);
The World of Doctor Who (CD);
Zulu – the Classic Film Music of John Barry (CD);

POLTON – CDN

Kama Sutra **(Kamasutra)** – muz. Mychael Danna (CD);
L.A. Confidential **(Tajemnice Los Angeles)** (CD);
Mad City **(Miejski obłęd)** – muz. Thomas Newman (CD);
Mercury Rising **(Kod Mercury)** – muz. John Barry (CD);
Mimic **(Mutant)** – muz. Marco Beltrami (CD);
Mousehunt **(Polowanie na mysz)** – muz. Alan Silvestri (CD);
Psycho **(Psychol)** – muz. Herrmann (CD);
Scream 2 **(Krzyk 2)** – muz. Marco Beltrami (CD);
Small Soldiers **(Mali żołnierze)** – muz. Jerry Goldsmith (CD);
Sphere **(Kula)** – muz. Elliot Goldenthal (CD);
Starship Troopers **(Żołnierze kosmosu)** – muz. Basil Poledouris (CD);
Titanic – muz. James Horner (CD);
U.S. Marshals **(Wydział pościgowy)** – muz. Jerry Goldsmith (CD);
Wild Things **(Dzikie żądze)** – muz. George S. Clinton (CD).

POLYGRAM

The Big Lebowski **(Big Lebowski)** – muz. Carter Burwell (CD);
Demony wojny – wyk. m.in.: Katarzyna Nosowska, Krzysztof Cugowski; muz. Marcin Pospieszalski (CD);
Le Doberman (Dobermann) **(Doberman)** (CD);
Dr. Dolittle **(Dr Dolittle)** – muz. Richard Gibbs (CD);
G.I. Jane – muz. Trevor Jones (CD i kaseta);

In&Out **(Przodem do tyłu)** (CD);
Kubuś Puchatek – piosenki ze Stumilowego Lasu – wyk. m.in.: Janusz Panasewicz, Kuba Molęda, Anna Maria Jopek, Grzegorz Markowski (CD i kaseta);
The Little Mermaid **(Mała Syrenka)** – muz. Alan Menken; piosenki Howard Ashman i Alan Menken (CD i kaseta);
Martha Meet Frank, Daniel & Laurence **(Marta & wielbiciele)** – muz. Emma Kamen (CD);
Metroland **(Metroland)** – muz. Mark Knopfler (CD);
Mortal Kombat II: Annihilation Soundtrac **(Mortal Kombat 2. Unicestwienie)** – muz. Schyzomaniac (CD);
Mulan – piosenki, muz. Matthew Wilder, słowa David Zippel; ścieżka dźw. Jerry Goldsmith (CD i kaseta);
Sling Blade – muz. Daniel Lanois (CD);
Spona – muz. ilustracyjna Tadeusz Nalepa, Marcin Pospieszalski (CD i kaseta);
Tomorrow Never Dies **(Jutro nie umiera nigdy)** – muz. David Arnold (CD);
Twin Town – muz. Mark Thomas (CD);
Wag the Dog **(Fakty i akty)** – muz. Mark Knopfler (CD);

POMATON EMI

Acid House (CD i kaseta);
ANTZ **(Mrówka Z)** – muz. Harry Gregson-Williams (CD i kaseta);
Caught up (CD i kaseta);
Chinese Box – muz. Graeme Revell (CD);
The Double Life of Veronica **(Podwójne życie Weroniki)** – muz. symfoniczna Zbigniewa Preisnera (CD i kaseta);
Everest (CD);
The Gambler **(Gracz)** – muz. symfoniczna Briana Locka i Gerarda Segurmanna (CD);
Gattaca – muzyka symfoniczna Michaela Nymana (CD i kaseta);
Good Will Hunting **(Buntownik z wyboru)** – muz. Danny Elfman (CD i kaseta);
Hope Floats **(Ulotna nadzieja)** – muz. Dave Grusin (CD i kaseta);
Królestwo Zielonej Polany – muz. Janusz Grzywacz (CD i kaseta);
The Last of the High Kings **(Ostatnie takie lato)** – muz. Michael Convertino, (CD);
The Mighty (CD i kaseta);
Mojo (CD);
Ogniem i mieczem – muz. Krzesimir Dębski (CD);
Scream 2 **(Krzyk 2)** – muz. Marco Beltrami (CD);
Shooting Fish **(Polowanie na grube ryby)** – muz. Stanisław Syrewicz, wyk. Warszawska Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją Krzesimira Dębskiego. (CD i kaseta);
Theres Something About Mary **(Sposób na blondynkę)** – Jonathan Richman (CD i kaseta);
Welcome to Sarajevo **(Aleja snajperów)**, (CD i kaseta);
La Vita e Bella **(Życie jest piękne)** – muz. symfoniczna Nicola Piovani (CD);
Zabić Sekala (Je treba zabit Sekala) **(Sekal Has to Die)**, – muz. Michał Lorenc (CD);
Złoto Dezerterów – muz. Michał Lorenc (CD i kaseta)

SONY MUSIC ENTERTAINMENT

Katarzyna Skrzynecka- Pół księżyca (CD);
Suite from „La Strada" – muz.: Nino Rota, wyk. Filarmonia Del La Scala, dyr. Muti (CD).

Ścieżki dźwiękowe:
After Glow – muz. Mark Isham (CD);
Armageddon – muz. Trevor Rubin, wyk. Aerosmith (CD i kaseta); *Back to Titanic* – muz. James Horner (CD i kaseta); *Baywatch* **(Słoneczny patrol)**, 66 min., 16 sek. (CD); *Blade* **(Blade – wieczny łowca)** – muz.m.in. Mystical, Mantronik, DJ Krush (CD i kaseta); *Dancing at Lughnasa* – muz. Whelan (CD); *Death Wish* **(Życzenie śmierci)** – muz. Herbie Hancock (CD); *Deep Impact* **(Dzień zagłady)** – muz. James Horner (CD i kaseta); *Godzilla* wyk. min. Puff Daddy (CD i kaseta); *Governess* – muz. Shearmur, wyk. Ofra Haza (CD); *Hamlet* – muz. Patrick Doyle (CD); *Hanuman* – muz. Laurent Ferlet (CD i kaseta); *He Got Game* **(Film By Spike Lee)** (CD); *Hilary&Jackie* (CD); *Last Night*, (CD); *Lost in Space* **(Zagubieni w kosmosie)**, (CD); *The Mask of Zorro* **(Maska Zoro)**, (CD i kaseta); *Psycho* **(Psychol)** – muz. Herrmann (CD); *Red Violin* (CD); *Seven Years in Tibet* **(Siedem lat w Tybecie)** – muz. John Williams (CD); *Shakespeare in Love* **(Zakochany Szekspir)** – muz. Stephen Warbeck (CD i kaseta); *Stepmom* **(Mamuśka)** – muz. John Williams (CD i kaseta); *U Pana Boga za piecem* – muz. Henri Seroka. (CD i MC)

WARNER MUSIC POLAND

Natalia Kukulska i Andrzej Piaseczny razem i osobno. Piosenki z filmu Magiczny miecz – muz. Patrick Doyle; piosenki: Carole Bayer Sager i David Foster (CD);
Zbigniew Preisner – „Requiem dla mojego przyjaciela" (CD) – Światowa prapremiera *Requiem dla mojego przyjaciela* odbyła się 1 X 1998 w warszawskim Teatrze Wielkim.

Ścieżki dźwiękowe:
Anastazja – wersja polska (CD i kaseta); *Avengers* **(Rewolwer i melonik)** – muz. Joel McNeely,(CD i kaseta); *Butcher Boy* **(Chłopak rzeźnika)**, (CD); *Cant Hardly Wait*, (CD i kaseta); *City of Angels* **(Miasto Aniołów)**, (CD i kaseta); *Dr. Doolittle* – muz. Richard Gibbs, (CD i kaseta); *Great Expectations* **(Wielkie nadzieje)** – muz. Patrick Doyle (CD i kaseta);
Jackie Brown – muz. soulowe przeboje z lat 70. (CD i kaseta); *Kundun* **(Kundun. Życie Dalajlamy)** – muz. Philip Glass (CD); *Magic Sword* **(Magiczny miecz)** (CD i kaseta); *Midnight in the Garden of Good and Evil* **(Północ w ogrodzie dobra i zła)** – muz. Lennie Niehaus (CD); *The Postman – Messanger of the Future* **(Wysłannik przyszłości)** – muz. James Newton Howard (CD); *Practical Magic* **(Totalna magia)** – wyk. m.in. E. Presley, S. Nicks, M. Gaye (CD);
Red Corner **(Fatalna namiętność)** – muz. Thomas Newman (CD); *Ride* (CD); *Twilight* **(Półmrok)** - muz. Elmer Berstein (CD); *UpnUnder* (CD); *Warriors of Virtue* **(Wirtualni wojownicy)** (CD); *The Wedding Singer* **(Od wesela do wesela)** – muz. Teddy Castellucci; 58 min. 3 sek. (CD i kaseta); *Why Do Fools Fall in Love* (CD); *X-Files* **(Z archiwum X)** (CD i kaseta); *You've Got Mail* **(Masz wiadomość)** – muz. George Fenton; 46 min. (CD);

CONFITEOR

Seriale, seriale – muz. m.in. z seriali: *Wojna domowa, Czterdziestolatek, Polskie drogi, Jan Serce, Czterej pancerni, 07 zgłoś się, Lalka, Chłopi*; wyk. Krzysztof Herdzin, Mariusz Bogdanowicz, Piotr Biskupski (CD).

ZMARLI

Zbigniew Bielski (ur. 6 III 1946 w Łodzi, zm. 30 V 1998 w Łodzi) – aktor. Ukończył Wydział Aktorski PWSFTviT w Łodzi (1971). Debiutował 2 XII 1970 roku.
Występował w teatrze Ziemi Łódzkiej (1970-78), w Teatrze Powszechnym w Łodzi (1978-82), w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (1982-92) oraz w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1992-94) i Teatrze Polskim w Warszawie (1994-97). W sezonie 1997/98 związany z warszawskim Teatrem Dramatycznym. W 1989 roku otrzymał Srebrny Pierścień za rolę Polo Pope w sztuce *Kapelusz pełen deszczu* M.V. Gazzo w reż. Tomasza Zygadły (Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, 18 II 1989) i rolę Siljana w *Czarnej dziurze* G. Stefanovsky'ego w reż. L. Georgevsky'ego, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, 19 X 1988). W latach 1974 – 1998 występował w spektaklach Teatru Telewizji.
Filmografia: **1966** – ***Czterej pancerni i pies***, reż. Konrad Nałęcki, serial.
1967 – ***Stawka większa niż życie***, reż. Janusz Morgenstern, Andrzej Konic.
1972 – ***150 na godzinę***, reż. Wanda Jakubowska.
1973 – ***Ciemna rzeka***, reż. Sylwester Szyszko (milicjant); ***Nocleg***, reż. Feliks Falk, tv.
1974 – ***Zapis zbrodni***, reż: Andrzej Trzos-Rastawiecki (kolega Zenka).
1975 – ***Wśrodku lata***, reż. Feliks Falk (robotnik leśny); ***Wieczór u Abdona***, reż. Agnieszka Holland, tv.
1976 – ***Daleko od szosy***, reż. Zbigniew Chmielewski, odc. 4 – *Oczekiwanie*, odc. 5 – *Pod prąd*, odc. 6 – *Egzamin*, odc. 7 – *We dwoje*; ***Krótkie życie***, reż. Zbigniew Kuźmiński (Kmicic), prod. Polska-Czechy.
1977 – ***Granica***, reż. Jan Rybkowski (Franek Borbocki); ***Zdjęcia próbne***, reż. Agnieszka Holland, Paweł Kędzierski (Stefan, kierownik Domu Kultury).
1978 – ***Aktorzy prowincjonalni***, reż. Agnieszka Holland (Zawadzki); ***Ślad na ziemi***, reż. Zbigniew Chmielewski, serial tv, odc. 1 – *Babranie w błocie*, odc. 4 – *Wysoki komin*; ***Umarli rzucają cień***, reż. Julian Dziedzina (Sosna); ***Wielki podryw***, reż. Jerzy Kołodziejczyk, nowela *Obecność* (Marek Lipski); ***Zapowiedź ciszy***, reż. Krzysztof Sowiński, serial tv, odc. *Dom* (Paweł)
1979 – ***Tajemnica Enigmy***, reż. Roman Wionczek, serial tv, odc. 1 – *Marsz w historię*.
1980 – ***Gorączka***, reż. Agnieszka Holland (bojowiec).
1981 – ***Polonia Restituta***, reż. Bohdan Poręba, serial tv, odc. 1 (Janek Pawlak); ***Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy***, reż. Jerzy Sztwiertnia, odc. 4 – *Bazar czy rewolucja*, odc. 5 – *Filolog i gwoździe*; ***Czerwone węże***, reż. Wojciech Fiwek (Kowalczyk); ***Karabiny***, reż. Waldemar Podgórski (Marian); ***Krótki dzień pracy***, reż. Krzysztof Kieślowski, tv, prem. 1996.
1982 – ***Blisko, coraz bliżej***, reż. Zbigniew Chmielewski, odc. 10 – *Witajcie w domu. Rok 1921/1922*; ***Matka Królów***, reż. Janusz Zaorski (Kogut); ***Promień***, reż. Krzysztof Sowiński.
1983 – ***Nie było słońca tej wiosny***, reż. Juliusz Janicki (szwagier).
1984 – ***Zamiana***, reż. Rafał Kalinowski, tv (przyjaciel).
1985 – ***Wakacje w Amsterdamie***, reż. Krzysztof Sowiński (Paweł Kosiński).
1986 – ***Cudowne dziecko***, reż. Waldemar Dziki, prod. Polska-Kanada.
1987 – ***Kingsajz***, reż. Juliusz Machulski (cinkciarz); ***Pantarej***, reż. Krzysztof Sowiński (porucznik Zbigniew Drobik); ***Ucieczka z miejsc ukochanych***, reż. Julian Dziedzina, serial tv, odc. – 1, 2, 4, 5, 7, 8 (ksiądz Szymek).
1988 – ***Pogranicze w ogniu***, reż. Andrzej Konic, serial tv, odc. – 3, 4; ***Rodzina Kanderów***, reż. Zbigniew Chmielewski, serial tv, odc. 9 – *Pociąg z Frankfurtu. Rok 1966*, odc. 10 – *Odwiedziny. Rok 1971*, odc. 11 – *Kontuzja. Rok 1974* (Górczewski).
1989 – ***Gdańsk 39***, reż. Zbigniew Kuźmiński.
1990 – ***Europa, Europa***, reż. Agnieszka Holland; ***W piątą stronę świata***, reż. Julian Dziedzina, serial tv.
1991 – ***Skarga***, reż. Jerzy Wójcik.
1992 – ***Psy***, reż. Władysław Pasikowski (Kaniewski).
1993 – ***Moja historia/C' est mon histoire***, reż. Michał Dudziewicz, odc. *20 lat później*, prod. Polska–Francja.
1994 – ***Psy 2. Ostatnia krew***, reż. Władysław Pasikowski (Kaniewski).
1996 – ***Ekstradycja 2***, reż. Wojciech Wójcik, serial tv, odc. 1, 8 (Petris); ***Słodko gorzki***, reż. Władysław Pasikowski (inspektor).
1997 – ***Sława i chwała***, reż. Kazimierz Kutz, odc. 3 – *Wojenka*.
1998 – ***Zabić Sekala*** (*Je treba zabit Sekala/Sekal Has to Die*), reż. Vladimir Michalek, prod. Polska–Czechy– Słowacja–Francja (dubbing księdza); ***Złotopolscy***, reż. Janusz Dymek, Ireneusz Engler, Radosław Piwowarski, serial odc. 4 – *Zakład*, odc. 33 – *Egzotyczne zapachy*, odc. 34 – *Miłosne niepokoje*, odc. 38 – *Niespodziewani goście*, odc. 46 – *Pułapka*, odc. 48 – *Rocznica*.

Bogusław Bigelmajer (zm. 11 VII 1998) – zastępca dyrektora Filmoteki Narodowej, dyrektor generalny Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Jerzy Binczycki (ur. 6 IX 1937 roku w Krakowie Witkowicach – zm. 2 X 1998 w Krakowie) – aktor, dyrektor Starego Teatru w Krakowie. Ukończył PWST w Krakowie (1961). W teatrze zadebiutował 4 XI 1961. Pracował w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1961-1965), a od 1965 roku w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, gdzie grał m.in. Jakuba w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego w reż. Konrada Swinarskiego (9 X 1965), Edka w *Tangu* Sławomira Mrożka w reż. Jerzego Jarockiego (17 XII 1965), kapitana Łebiadkina w *Biesach* Dostojewskiego w reż. Andrzeja Wajdy (29 IV 1971) i Gospodarza w *Weselu* w reż. Jerzego Grzegorzewskiego (12 VI 1977) oraz Wernyhorę w *Weselu* w reż. Andrzeja Wajdy (1 VI 1991). Grał także u Zygmunta Hubnera, Konrada Swinarskiego, Tadeusza Bradeckiego i Kazimierza Kutza. Wyreżyserował w Starym Teatrze w Krakowie *Niedźwiedzia* Antoniego Czechowa (15 III 1975), *Oświadczyny* Antoniego Czechowa (15 III 1975), *Queen Mary* Charlesa Dyera (21 VIII 1979) i w Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie *Śluby panieńskie* Fredry (27 III 1996). Współpracował z radiem i tv. Zagrał ponad 50 ról w spektaklach Teatru Telewizji. Jako aktor filmowy zyskał wielką popularność wspaniałą kreacją Bogumiła Niechcica w *Nocach i dniach* w reż. Jerzego Antczaka oraz rolą w *Znachorze* w reż. Jerzego Hoffmana. 1 lipca 1998 roku aktor zrezygnował z występów i objął stanowisko dyrektora Starego Teatru w Krakowie.
Nagrody i odznaczenia: 1971 – Nagroda na I Festiwalu Sztuk Krajów Socjalistycznych w Katowicach za rolę Fana w *Pokoju na godziny* Pavla Landovsky'ego w reż. Romany Próchnickiej (Stary Teatr w Krakowie, 2 X 1971); Nagroda Ministra Kultury i Sztuki III stopnia; Nagroda na XII

Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu za rolę Jana w sztuce *Żegnaj Judaszu* Ireneusza Iredyńskiego w reż. Konrada Swinarskiego (Stary Teatr w Krakowie, 14 III 1971); **1972** – Nagroda na XII Kaliskich Spotkaniach Teatralnych w Kaliszu za rolę Fana w *Pokoju na godziny*; **1975** – Złoty Krzyż Zasługi z okazji 30-lecia kinematografii w Polsce Ludowej; **1978** – Nagroda miasta Krakowa za działalność kulturalną; **1979** – Nagroda na XIX Kaliskich Spotkaniach Teatralnych w Kaliszu za rolę w *Emigrantach* Mrożka w reż. Andrzeja Wajdy (Stary Teatr w Krakowie, 24 IV 1976); Nagroda tygodnika „Przyjaźń" za rolę Lebiedjewa w *Iwanowie* w Teatrze Telewizji; **1982** – Dyplom honorowy za zwycięstwo w plebiscycie „Przekroju" na najpopularniejszych aktorów krakowskich w latach 1946-1981; **1988** – „Złoty Ekran" za rok 1987 przyznawany przez tygodnik „Ekran"; Nagroda indywidualna prezesa Komitetu ds. PRiTV za wybitne kreacje aktorskie w filmach i widowiskach telewizyjnych; **1989** – Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski; **1997** – „Złota Maska" czytelników „Gazety Krakowskiej".

Filmografia: 1962 – ***Drugi brzeg***, reż. Zbigniew Kuźmiński (granatowy policjant).

1964 – ***Koniec naszego świata***, reż. Wanda Jakubowska (więzień Oświęcimia); ***Pięciu***, reż. Paweł Komorowski (górnik).

1965 – ***Gorąca linia***, reż. Wanda Jakubowska (sztygar).

1967 – ***Skok***, reż. Kazimierz Kutz (marynarz); ***Tarcza i miecz*** (*Szczit i miecz*) reż. Władimir Basow, prod. ZSRR.

1970 – ***Sól ziemi czarnej***, reż. Kazimierz Kutz (Bernard Basita); ***Południk zero***, reż. Waldemar Podgórski (Byk).

1971 – ***Życie rodzinne***, reż. Krzysztof Zanussi (dyrektor instytutu).

1972 – ***Skarb trzech łotrów***, reż. Jan Rutkiewicz (recepcjonista); ***Szklana kula***, reż. Stanisław Różewicz (turysta niemiecki); ***Puchowy śniegu tren***, reż. Jerzy Jogałła, etiuda szkolna.

1973 – ***Janosik***, reż. Jerzy Passendorfer, serial tv, odc. 1 – *Pierwsze nauki*, odc. 5 – *Tańcowali zbójnicy*, odc. 8 – *Dobra cena* (strażnik).

1974 – ***Janosik***, reż. Jerzy Passendorfer (nie występuje w czołówce; strażnik); ***Orzeł i reszka***, reż. Ryszard Filipski (lekarz).

1975 – ***Noce i dnie***, reż. Jerzy Antczak (Bogumił Niechcic) – Główna Nagroda za rolę męską na FPFF, Gdańsk 1975; Nagroda Państwowa I stopnia – zespołowo, 1976; w plebiscycie na najpopularniejszego aktora sezonu 1975-1976 ogłoszonym przez redakcje „Ekranu", „Sztandaru Młodych", „Gazety Lubuskiej" i „Nadodrza" pierwsze miejsce oraz dyplom i medal „Złotego Grona" podczas Lubuskiego Lata Filmowego Łagów 1976.

1976 – ***Zaklęty dwór***, reż. Antoni Krauze, serial (kozak Bulij); ***Dagny***, reż. Haakon Sandoy (Jan Kasprowicz) prod. Polska-Norwegia.

1977 – ***Noce i dnie***, reż. Jerzy Antczak, serial tv (Bogumił Niechcic) – Nagroda Przewodniczącego Komitetu d/s Radia i Telewizji indywidualna I stopnia, 1978.

1978 – ***Szpital Przemienienia***, reż. Edward Żebrowski (inżynier); ***Zaległy urlop***, reż. Janusz Zaorski, tv (Kazimierz, przyjaciel Marii);

1979 – ***Podróż do Arabii***, reż. Antoni Krauze (lekarz).

1980 – ***Ciosy***, reż. Gerard Zalewski (Wiktor Wiarecki); ***W biały dzień***, reż. Edward Żebrowski (mężczyzna na procesie); ***Punkt widzenia***, reż. Janusz Zaorski, serial tv, odc. 1-5 (Tadeusz Rajewski, ojciec Marii); ***Z biegiem lat, z biegiem dni...***, reż. Andrzej Wajda, serial tv, odc. 1 – *Kraków 1874*, odc. 2 – *Kraków 1886*, odc. 5 – *Kraków 1902*, odc. 7 – *Kraków 1907*), odc. 8 – *Kraków 1914* (Felicjan Dulski); ***Hotel Polanów i jego goście*** (***Hotel Polan und seine Gäste***), reż. Horst Seemann, prod. NRD (Chaim Pinschewski, handlarz końmi).

1981 – ***Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy***, reż. Jerzy Sztwiertnia, serial tv, odc. 6 – *Już tylko nadzieja*, odc. 7 – *Powołanie*, odc. 10 – *Na wojnie jak to na wojnie* (Augustyn Szamarzewski); ***Znachor***, reż. Jerzy Hoffman (prof. Rafał Wilczur vel znachor Antoni Kosiba); ***Dreszcze***, reż. Wojciech Marczewski (Cebula, nauczyciel języka polskiego); ***Okno***, reż. Wojciech Wójcik, prem. 1983 (sąsiad); ***Okolice spokojnego morza***, reż. Zbigniew Kuźmiński (Piotr Ziemba); ***Anna/Une mere, une fille***, reż. Marta Meszaros, prod. Francja-Węgry (Kozma, emigrant z Węgier).

1983 – ***Polskie bitwy***, reż. Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka, seria tv, odc. *Na odsiecz Wiedniowi – rok 1683* (Jan III Sobieski); ***Powtórka z historii***, real. Romuald Dobrzyński, reportaż z planu filmu *Na odsiecz Wiedniowi – rok 1683*, wywiad z aktorem; ***Szczęśliwy brzeg***, reż. Andrzej Konic, tv (Jan, emerytowany kapitan Żeglugi Wielkiej).

1984 – ***1944***, reż. Andrzej Konic, tv cykl filmowy, część *Edward i Stefan* (pułkownik Stefan Polanicz „Klemens"); ***Lato leśnych ludzi***, reż. Władysław Ślesicki, serial tv (Rosomak); ***Tumor Witkacego***, reż. Grzegorz Dubowski, fab. tv (aktor Jan Sokołowski).

1985 – ***Zabawa w chowanego***, reż. Janusz Zaorski, tv (Stanley Mazur); ***Jesienna nuda***, reż. Wojciech Nowak, widowisko tv.

1986 – ***Biała wizytówka***, reż. Filip Bajon, tv wersja *Magnata* (Zbierski); ***Dwie wigilie***, reż. Kazimierz Tarnas, fab. tv (ojciec Jadwigi); ***Magnat***, reż. Filip Bajon (Zbierski).

1987 – ***Cienie***, reż. Jerzy Kaszubowski (Józef); ***Sala nr 6***, reż. Krzysztof Gruber (dr Andrzej Bloch); ***Do domu***, reż. Janusz Zaorski (leśniczy Gojny); ***Dziennik dla moich ukochanych*** (***Naplo Szerelmeimnek***), reż. Marta Meszaros, prod. Węgry (Iwan Nikołajewicz, dyrektor WGIK-u).

1988 – ***Męskie sprawy***, reż. Jan Kidawa-Błoński (Józef Turowski); ***Piłkarski poker***, reż. Janusz Zaorski (działacz); ***Pole niczyje***, reż. Jan Błeszyński, serial tv (Zawisza).

1989 – ***Powroty***, reż. Andrzej Mol, film dyplomowy reżysera (doktor Majeran).

1990 – ***Superwizja***, reż. Robert Gliński (prezes Ryszard Edman); ***Ucieczka z kina „Wolność"***, reż. Wojciech Marczewski (kierownik kina).

1991 – ***30 Door Key*** (***Ferdydurke***), reż. Jerzy Skolimowski (dyrektor szkoły profesor Filidor).

1992 – ***Enak***, reż. Sławomir Idziak (znany reporter); ***Listopad***, reż. Łukasz Karwowski (ojciec Sary).

1993 – ***Trzy dni aby wygrać***, reż. Eduard Cortes, serial tv, prod. Polska-Francja, odc. 5 – *Królewska klątwa* (profesor Lenica).

1994 – ***Legenda Tatr***, reż. Wojciech Solarz (Pan Bóg); ***Panna z mokrą głową***, reż. Kazimierz Tarnas (ksiądz); ***Panna z mokrą głową***, serial tv, odc. 1 – *Grunt to rodzinka*, odc. 2 – *Uczył Marcin Marcina*, odc. 3 – *Ostatnia walka Don Kichota*, odc. 4 – *Na przekór losowi*, odc. 6 – *Od pierwszego spojrzenia* (ksiądz); ***Podróż na Wschód***, reż. Stefan Chazbijewicz (głos Mikołaja).

1995 – ***Opowieść o Józefie Szwejku i jego najjaśniejszej epoce***, reż. Włodzimierz Gawroński, serial tv (pułkownik); ***Siódmy pokój*** (***La settima stanza /The Seventh Room***), reż. Marta Meszaros, prod. Polska-Włochy-Węgry-Francja (rektor).

1996 – ***Dzieje mistrza Twardowskiego***, reż. Krzysztof Gradowski (profesor Łukasz); ***Opowieść o Józefie Szwejku i jego drodze na front***, reż. Włodzimierz Gawroński, serial tv, odc. 5 – *Sześć życzeń pani Katy*, odc. 6 – *Uczciwy dom rozrywek*, odc. 7 – *Do stu piorunów, gdzie ja jestem?* odc. 9 – *Posłusznie melduję, jestem niewinny*, odc. 10 – *Do zupy z nim* (pułkownik Schroder).
1997 – ***Historia jednej znajomości***, reż. Marta Meszaros, prod. Polska-Węgry, dok., dubbing.
1998 – ***Syzyfowe prace***, reż: Paweł Komorowski (ksiądz prefekt);
1999 – ***O dwóch takich, co nic nie ukradli***, reż. Łukasz Wylążałek (profesor); ***Pan Tadeusz***, reż. Andrzej Wajda (Maciej Królik-Rózeczka).

Andrzej Brycht (ur. 27 IX 1927 w Warszawie, zm. 8 III 1998 w Kanadzie) – prozaik. Rozgłos przyniósł mu wydany w wieku 31 lat *Dancing w kwaterze Hitlera* (1966). W 1967 roku wydał *Raport z Monachium*. W 1971 roku uciekł na Zachód. Na emigracji przebywał 17 lat, głównie w Kanadzie. W Polsce wydał *Opowieści z tranzytu* (1986) i *Azyl polityczny* (1989). Był z Jerzym Ziarnikiem współautorem scenariusza filmu ***Wycieczka w nieznane***, reż. Jerzy Ziarnik (1967). Scenariusz powstał na podstawie opowiadania Brychta *Wycieczka: Auschwitz-Birkenau*. Także na podstawie własnego opowiadania napisał z Janem Batorym scenariusz do filmu ***Dancing w kwaterze Hitlera***, reż. Jan Batory (1968).

Magdalena Chilmon (ur. 1953, zm. 25 III 1998) – aktorka. W latach 1977-1979 występowała w Teatrze im. Fredry w Gnieźnie. Od 1979 do 1985 grała w Teatrze im. Szaniawskiego w Płocku. W sezonie 1985-1986 występowała w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. W 1982 roku zdała w Warszawie aktorski egzamin eksternistyczny. Wystąpiła w kilku filmach: **1984** – ***07 zgłoś się***, reż. Krzysztof Szmagier, serial tv, odc.15 – *Ślad rękawiczki*; **1988** – ***Bez grzechu***, reż. Wiktor Skrzynecki; ***W labiryncie***, reż. Paweł Karpiński, telenowela; **1989** – ***Sztuka kochania***, reż. Jacek Bromski.

Krystyna Chmielewska (ur. 1942, zm. 26 II 1998 w Warszawie) – aktorka. Ukończyła PWST w Krakowie (1967). Grała w Teatrze Starym w Krakowie, Teatrze Klasycznym, Teatrze Studio,Teatrze na Woli, Teatrze Narodowym oraz Teatrze Ochoty w Warszawie. Adiunkt w Wyższej Szkole Pedagogiki Specjalnej w Warszawie. W 1993 roku obroniła pracę doktorską w PWST w Warszawie. Praca ta posłużyła za podstawę programu autorskiego, zrealizowanego w pracy pedagogicznej w WSPS.
Filmografia: 1966 – ***Chudy i inni***, reż. Henryk Kluba (Ewa); ***Ktokolwiek wie...*** reż. Kazimierz Kutz (Wisia); **1967** – ***Zwariowana noc***, reż. Zbigniew Kuźmiński (Marika, siostrzenica baronowej); **1968** – ***Hrabina Cosel***, reż. Jerzy Antczak (Denhoffowa); ***Hrabina Cosel***, reż. Jerzy Antczak, serial tv, odc. *Upadek*; **1978** – ***Rodzina Połanieckich***, reż. Jan Rybkowski, odc. 6 – *Zdrada*, odc. 7 – *Powrót* (Ratkowska); ***Sto koni do stu brzegów***, reż. Zbigniew Kuźmiński; **1988** – ***Rzeka kłamstwa***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 5, 7; ***W labiryncie***, reż. Paweł Karpiński, telenowela; **1989** – ***Nocny gość***, reż. Stanisław Różewicz (głuchoniema); **1991** – ***Pogranicze w ogniu***, reż. Andrzej Konic, serial tv, odc. 23, 24 (Borucka); **1992** – ***Dotknięcie ręki*** (***The Silent Touch***), reż. Krzysztof Zanussi, prod. Polska-Wlk. Brytania-Dania (sekretarka); **1994** – ***Polska śmierć***, reż. Waldemar Krzystek, tv (kadrowa), **1996** – ***Wezwanie***, reż. Mirosław Dembiński.

Lucjan Dembiński (ur. 30 IX 1924 roku w Lesznie, zm. 22 V 1998 w Łodzi) – reżyser, scenarzysta i scenograf filmów animowanych. Ukończył Wydział Aktorstwa Lalkowego PWST w Krakowie (egzamin eksternistyczny 1956). Pracował jako aktor i reżyser w Teatrze Rozmaitości we Wrocławiu. Od 1958 roku współpracował ze Studiem Małych Form Filmowych „Se-Ma-For" w Łodzi.
Filmografia: 1959 – ***Pyza*** (reż., scen.): **1960** – ***Kaktus*** (reż.); **1962** – ***Miś Uszatek*** (reż., scen.); **1963** – ***Król Midas*** (reż.); **1964** – ***Dzielny rycerz*** (reż.); ***Ucieczka*** (reż., scen.); **1965** – ***Kogut*** (reał., scen.); ***Maluch*** (reż.); **1966** – ***Błękitny kaczorek*** (reż.); **1967** – ***Demon*** (reż.); ***Uciekinierka*** (reż.); **1968** – ***Mecz*** (reż.); ***Na równej drodze*** (reż.); ***Zaproszenie*** (reż., scen.); **1969** – ***Przygody Misia Colargola***, odc. 5 – *Cyrk Pimoulu* (reż., scen.); **1970** – ***Przygody Misia Colargola***, odc. 6 – *Cyrkowa sława misia* (reż., scen.); **1971** – ***Klechdy polskie***, odc. 2 – *Strażnik ratuszowy* (reż.); ***Malowany ul*** (reż., scen.); **1972** – ***Przygody Misia Colargola***, odc. 22 – *Wakacje Colargola*, odc. 23 – *W oczekiwaniu przyjaciół*, odc. 28 – *Zimowe kłopoty* (reż., scen.); **1973** – ***Record*** (reż.); **1974** – ***Kiedy pojawia się deszcz*** (reż.); ***Zgadywanka*** (reż., scen., animacja); **1975** – ***Wio, Leokadio***, odc. 1 – *Leokadia i emerytura*, odc. 4 – *Leokadia ni to ni owo*, odc. 6 – *Leokadia niekoń* (reż.); **1976** – ***Miś Uszatek***, odc. 10 – *Deszczyk*, odc. 13 – *Gniazdko*, odc. 14 – *Ja czy nie ja*, odc. 15 – *Prosty plan* (reż., scen.); 1977 – ***Opowiadania Muminków***, prod. Polska-Austria, odc. 1 – *Wiosna w dolinie*, odc. 2 – *Król kalifornijski*, odc. 3 – *Groźny mrówkolew* (reż., scen. z Marią Kossakowską); **1978** – ***Opowiadania Muminków***, odc. 4 – *Sok malinowy*, odc. 5 – *Wielkie porządki* (reż. z Wacławem Fedakiem), odc. 9 – *Torebka mamusi*, odc. 10 – *Królewski rubin*, odc. 11 – *Spełnione życzenia* (reż.); **1979** – ***Colargol i cudowna walizka*** (reż.); ***Opowiadania Muminków***, odc 16 – *Zimowy sen*, odc. 17 – *Wieczór wigilijny*, odc. 22 – *Zimowi goście*, odc. 23 – *Kto lubi Paszczaka* (reż.); **1980** – ***Opowiadania Muminków***, odc. 28 – *Przyjaciel*, odc. 29 – *Symfonia mórz*, odc. 40 – *Marzenie Buki*, odc. 41 – *Nocleg na drzewie*, odc. 79 – *Nowa wersja króla kalifornijskiego* (reż.); **1981** – ***Opowiadania Muminków***, odc. 46 – *Premiera*, odc. 47 – *Stary adres*, odc. 54 – *Lawina*, odc. 55 – *W drodze do domu* (reż.); **1982** – ***Opowiadania Muminków***, odc. 62 – *Coctail Party*, odc. 63 – *Cedryk*, odc. 68 – *Ciężkie pieniądze*, odc. 69 – *Kłopoty mamusi*, odc. 74 – *Malowany ogród*, odc. 75 – *Jesienny sztorm*, odc. 76 – *Sen tatusia* (reż.); **1983** – ***Szczęśliwe dni Muminków*** (reż., scen.); **1985** – ***W krainie czarnoksiężnika Oza***, odc. 4 – *Złota czapka*, odc. 6 – *Srebrne trzewiczki* (reż.); **1986** – ***Zima w Dolinie Muminków*** (reż., scen.); **1987** – ***W krainie czarnoksiężnika Oza***, odc. 8 – *Oblężenie*, odc. 9 – *Niezwykły lot* (reż.); **1988** – ***W krainie czarnoksiężnika Oza***, odc. 11 – *Dar chińskiego mandaryna*, odc. 13 – *Tajemnica purpurowej róży* (reż.); **1989** – ***Goście w glinianym garnku*** (reż., scen.)

Wit Dudek (zm. 23 III 1998) – długoletni pracownik i dyrektor Państwowej Instytucji Filmowej „Apollo Film" w Krakowie. Współorganizator i dyrektor Międzynarodowego i Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie.

Ewa Frąckiewicz-Musiał (ur. 14 VIII 1930 w Chełmie, zm. 11 XI 1998 w Łodzi) – aktorka. Absolwentka

PWST w Warszawie (1953). Aktorka STS-u (1954-56). Grała w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku (1956-1957), w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu (1957- 1959, 1973), Teatrze im. Mickiewicza w Częstochowie (1959-60), w Teatrze Lubuskim w Zielonej Górze(1960-1961), w Teatrze Rozmaitości we Wrocławiu (1961-1968), w Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu (1968-1975),w Teatrze Powszechnym w Łodzi (1975-1981) i w Teatrze Studyjnym w Łodzi (1983-1985).
Filmografia: 1978 – *Ślad na ziemi*, reż. Zbigniew Chmielewski, serial tv, odc. 6 – *Pięć słów*; **1981** – ***Czwartki ubogich***, reż. Sylwester Szyszko; ***Jan Serce***, reż. Radosław Piwowarski, serial tv, odc. 3 – *Mgiełka* (swatka); ***Limuzyna Daimler-Benz***, reż. Filip Bajon; ***Vabank***, reż. Juliusz Machulski (krawcowa); **1982** – ***Nieciekawa historia***, reż. Wojciech Has (służąca Katarzyny); **1983** – ***Przeznaczenie***, reż. Jacek Koprowicz (sekretarka); **1985** – ***Gra w ślepca***, reż. Dominik Wieczorkowski – Rettinger (właścicielka mieszkania); **1987** – ***Komediantka***, reż. Jerzy Sztwiertnia, serial tv, odc. 7, 8, 9; ***Ucieczka z miejsc ukochanych***, reż. Julian Dziedzina, serial tv, odc. 3, 8; **1988** – ***Gwiazda Piołun***, reż. Henryk Kluba; ***Nowy Jork – czwarta rano***, reż. Krzysztof Krauze; ***Zmowa***, reż. Janusz Petelski, fab. tv; **1989** – ***Ostatni prom***, reż. Waldemar Krzystek (kobieta z psem); ***Powroty***, reż. Andrzej Mol; **1990** – ***Femina***, reż. Piotr Szulkin; **1993** – ***Lepiej być piękną i bogatą***, reż. Filip Bajon (starsza pani); ***Mięso (Ironica)***, reż. Piotr Szulkin, fab. tv (narrator); ***Rozmowa z człowiekiem z szafy***, reż. Mariusz Grzegorzek (stara pani Weiss); **1995** – ***Sukces***, reż. Krzysztof Gruber, serial tv, odc. 1 – *Zaproszenie do tańca*, odc. 3 – *Łatwy kraj*, odc. 6 – *Odwet*, odc. 9 – *Małe jest piękne*; **1998** – ***13 posterunek***, reż. Maciej Ślesicki, sitcom, odc. 9.

Henryk Giżycki (ur. 1 II 1940 w Jankowcach, zm. 7 VI 1998 w Krakowie) – aktor i reżyser teatralny. Ukończył PWST w Krakowie (1964). Pracował w Teatrze Polskim w Bielsku, w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (kierował nim w latach 1976-1979) oraz w Teatrze Ludowym w Szczecinie i Starym w Krakowie. W latach 1973-1976 kierownik Teatru „cref 66" w Krakowie. W latach 90., prowadził własną firmę teatralną „Tespis". W 1983 został uhonorowany Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki II stopnia za osiągnięcia w twórczości reżyserskiej i kierowaniu teatrem. Wystąpił w kilku filmach: **1973** – ***Hubal***, reż. Bohdan Poręba (Klin); **1974** – ***Orzeł i reszka***, reż. Ryszard Filipski (pułkownik Arthur Kenneth); **1975** – ***Jarosław Dąbrowski***, reż. Bohdan Poręba (Gilert); **1977** – ***Gdzie woda czysta i trawa zielona***, reż. Bohdan Poręba (inżynier Dekarz); **1980** – ***Polonia Restituta***, reż. Bohdan Poręba, odc. 2 (Stanisław Wiza); **1984** – ***Pobojowisko***, reż. Jan Budkiewicz (doktor Ochman); **1997** – ***Sława i chwała***, reż. Kazimierz Kutz, odc. 1.

Piotr Grabowski (ur. 30 VI 1947 w Gdańsku – zm. 7 I 1998 w Warszawie) – aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Współzałożyciel studenckiego kabaretu „Coś" nagradzanego na festiwalach studenckich. W 1969 roku ukończył Wydział Aktorski PWST w Warszawie. W Teatrze debiutował 22 I 1970 roku. Występował na scenie Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1969-1970), Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1970-1974), Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie (1980-1983) oraz Teatru Nowego (1974-1980), Na Targówku (1983-1986) i Teatru Polskiego (1988-1998) w Warszawie. W latach 1975-1979 asystent w warszawskiej PWST. Grał w przedstawieniach Teatru Telewizji: *Cyrano de Bergerac* Edmunda Rostanda, reż. Maryny Broniewskiej (18 XII 1970); *Panna Molierówna* Jeana Anouilha, w reż. Ignacego Gogolewskiego (lokaj księcia, 11 VI 1973); *Wodewil warszawski* Gozdawy i Stępnia, w reż. Zbigniewa Czeskiego (4 X 1973); *Jak to pamiętam* Zdzisława Wróbla, w reż. Stanisława Brejdyganta (funkcjonariusz MO, 8 VII 1974); *Dochodzenie* Vincente Lenero, w reż. Raula Zermeno (18 XI 1974); *Cień archanioła* Mariana Butryma, w reż. Barbary Borys-Damięckiej (wywiadowca, 6 II 1975); *Babbitt* Sinclaira Lewisa, w reż. Henryka Kluby (Ted Babbitt, 5 V 1975); *Trzeciego wyjścia nie ma* Walentyna Azernikowa, w reż. Wiesława Wodeckiego (Stiepanow, 7 III 1977); *Letnicy* Maksyma Gorkiego, w reż. Lidii Zamkow (23 V 1977); *Doktor medycyny* Józefa Korzeniowskiego, w reż. Tadeusza Aleksandrowicza (Hipolit, 20 XI 1977); *Więź* Augusta Strindberga, w reż. Kazimierza Karabasza (sędzia, 21 II 1978); *Miejsce rektorskie* Jana Pawła Gawlika, w reż. Wojciecha Solarza (pułkownik, 17 IX 1979); *Mieszkanie do wynajęcia* P. Barilleta i J.P. Gredy, w reż. Tadeusza Aleksandrowicza (tragarz, 23 IX 1979); *Carmilla* Josepha Fanu Sheridana, w reż. Janusza Kondratiuka (pastuch, 13 XI 1980); *Klaudia* Borysa Łapina, w reż. Andrzeja Żmijewskiego (29 IV 1981); *Piana* Sergieja Michałkowa, w reż. Marka Wortmana (Prosow, 7 I 1984), *Selekcja III* Waldemara Łysiaka, w reż. Tadeusza Kijańskiego (19 XI 1985); *Ostatnia noc lata* Erskine Caldwella, w reż. Tadeusza Kijańskiego (20 X 1986); *Sylwia* Wacława Bilińskiego, w reż. Ryszarda Bera (21 IX 1987); *Papierowy kochanek* Jerzego Szaniawskiego, w reż. Ignacego Gogolewskiego (16 IX 1988); *Żegnaj laleczko* Raymonda Chandlera, w reż. Laco Adamika (cz. II, 5 XI 1989); *Friedmann Puntigam albo...* Geralda Szyszkowitza, w reż. Piotra Szalszy (15 III 1993); *Sokół maltański* Dashiella Hammetta, w reż. Laco Adamika (Luk, cz. II, 17 III 1994); *Wariatka z Chaillot* Jeana Giraudoux, w reż. Wojciecha Adamczyka (11 IV 1994); *Czwarty wymiar* Waldemara Łysiaka, w reż. Tadeusza Kijańskiego (10 V 1995) oraz w telewizyjnym Teatrze dla dzieci w *Bezgrzesznych latach* Kornela Makuszyńskiego, w reż. Włodzimierza Pawlaka (młody Zygmunt, 4 VI 1989).
Filmografia: 1965 – ***Pusty obszar***, reż. Kazimierz Karabasz (dok., nie kończony, rola studenta); **1966** – ***Pieczone gołąbki***, reż. Tadeusz Chmielewski (nie występuje w czołówce, chłopak z budki telefonicznej); ***Mocne uderzenie***, reż. Jerzy Passendorfer (nie występuje w czołówce; gość weselny); ***Piekło i niebo***, reż. Stanisław Różewicz (nie występuje w czołówce); **1967** – ***Stawka większa niż życie***, reż. Andrzej Konic, serial tv, odc. 5 – *Ostatnia szansa* (nie występuje w czołówce); ***Wycieczka w nieznane***, reż. Jerzy Ziarnik (chłopiec na basenie „Legii"); **1969** – ***Gra***, reż. Jerzy Kawalerowicz (gość weselny); ***Zbyszek***, reż. Jan Laskowski (głos w nieudźwiękowionych dublach z filmów Cybulskiego); **1971** – ***Perła w koronie***, reż.: Kazimierz Kutz (ksiądz); **1974** – ***Ile jest życia***, reż. Zbigniew Kuźmiński, serial tv, odc. 2 – *Sprawa wyboru*, (student rzucający materac); **1975** – ***Moja wojna, moja miłość***, reż. Janusz Nasfeter (nie występuje w czołówce; żołnierz); ***Dyrektorzy***, reż. Zbigniew Chmielewski, serial tv, odc. 1 – *Swój chłop*, (pan młody); **1976** – ***Daleko od szosy***, reż. Zbigniew Chmielewski, serial tv, odc. 2 -*Prawo jazdy* (Józek); **1977** – ***Polskie drogi***, reż.

Janusz Morgenstern, serial tv, odc. 10 – *Himmlerland* (esesman kierujący podpaleniem chaty Poraja); ***Noce i dnie***, reż. Jerzy Antczak, serial tv, odc. 11– *U schyłku dnia* (nie występuje w czołówce; oficer carski); ***Akcja pod Arsenałem***, reż. Jan Łomnicki (nie występuje w czołówce; żandarm Schupp); ***Żołnierz wolności/Soldaty swobody***, reż. J. Ozoriew, prod. radzieckiej, (powstaniec warszawski); ***We dwoje***, reż. Kazimierz Karabasz, f. tv, (Janek); **1978** – ***...gdziekolwiek jesteś Panie Prezydencie***, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki (nie występuje w czołówce; oficer); ***Dziewczyna i chłopak***, reż. Stanisław Loth, serial tv, odc.1 – *Poprawka* (wychowawca klasy); ***Ślad na ziemi***, reż. Zbigniew Chmielewski, serial tv, odc. 3 – *Rzeźba z betonu* (Wacek Koszucki); ***Bilet powrotny***, reż.: Ewa i Czesław Petelscy (nie występuje w czołówce; gość weselny); **1979** – ***Na własną prośbę***, reż. Ewa i Czesław Petelscy, f. tv (uczestnik zebrania); ***Wędrujący cień***, reż. Kazimierz Karabasz, f. tv (Janek); ***Kariera Nikodema Dyzmy***, reż. Jan Rybkowski, serial tv (nie występuje w czołówce; oficer ze świty Weredy); ***Gwiazdy poranne***, reż. Henryk Bielski (esesman); ***Ucieczka***, reż. Mieczysław Lewandowski, f. kr.metr. (właściciel łodzi); **1980** – ***Dom***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 5 – *Ponad 200 czwartków*, odc. 6 – *Nosić swoją skórę*; (Kuźniak); ***Sherlock Holmes and Doctor Watson***, reż. S. Reynolds, R. Stevens, serial tv (nie występuje w czołówce; Jameson, asystent Lestrade'a); ***Droga***, reż. Ryszard Ber, fab. tv (chłop); ***Punkt widzenia***, reż. Janusz Zaorski, serial tv, odc. VI, VII, (Tomek); ***Polskie bitwy***, reż. Lucyna Smolińska, seria tv, odc. *Racławice 1794*, (Mikołajczyk); ***Zamach stanu***, reż. Ryszard Filipski (oficer); **1981** – ***Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy***, reż. Jerzy Sztwiertnia, serial tv, odc. 4 – *Bazar czy rewolucja* (wysłannik Frankego); ***Znachor***, reż. Jerzy Hoffman (Zenek); ***Polonia Restituta***, reż. Bohdan Poręba, serial tv (Eugeniusz Okoń); **1982** – ***Karate po polsku***, reż. Wojciech Wójcik (Gruby); ***Dom***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 9 – *Po obu stronach muru*, odc. 11 – *Jedenaste: nie wychylaj się* (Kuźniak); ***Popielec***, reż. Ryszard Ber, serial tv, odc. 1 – *Ucieczka*, odc. 2 – *Półpanek*, odc. 4 – *Dymy*, odc. 5 – *Herod* (Władek Radzik „Siwek"); **1983** – ***Thais***, reż. Ryszard Ber (Zenothemis); **1984** – ***Zdaniem obrony***, reż. Wojciech Strzemżalski, odc. *Pętla dla obcego* (Jóźwiak); ***Przybłęda***, reż. Włodzimierz Haupe, serial tv (ojciec Bartka); **1985** – ***Podróże Pana Kleksa***, reż. Krzysztof Gradowski (kucharz Fortelas); ***Przyłbice i kaptury***, reż. Marek Piestrak, serial tv, odc. 1 – *Porwanie*; ***Sam pośród swoich***, reż. Wojciech Wójcik (Hubert Pyzik); **1986** – ***Tulipan***, reż. Janusz Dymek, serial tv, odc. 6 (technik); ***Ogłoszenie***, reż. Jerzy Sztwiertnia; **1987** – ***Dom***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc 12 – *Kto dziś tak umie kochać* (Kuźniak); ***Misja specjalna***, reż. Janusz Rzeszewski; ***Sławna jak Sarajewo***, reż. Janusz Kidawa; ***Cesarskie cięcie***, reż. Stanisław Moszuk, f. tv; ***Dorastanie***, reż. Mirosław Gronowski, serial tv; ***Śmieciarz***, reż. Janusz Kidawa, serial tv, odc. 2; ***Zabij, mnie glino***, reż. Jacek Bromski; **1988** – ***Rzeka kłamstwa***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 5; ***Piłkarski poker***, reż. Janusz Zaorski; ***Pogranicze w ogniu***, reż. Andrzej Konic, serial tv, odc. 11, 13, 14, 15, 19, 20, 24, rok prod. wymienionych odcinków – 1991 (Hubert); ***W labiryncie***, reż. Paweł Karpiński, telenowela (Heller); ***Akwen Eldorado***, reż. Andrzej Swat, tv; ***Oszołomienie***, reż. Jerzy Sztwiertnia, tv; ***Czarodziej z Harlemu***, reż. Paweł Karpiński (ekspedient w Peweksie); **1989** – ***Sztuka kochania***, reż. Jacek Bromski (pacjent); ***Jeniec Europy***, reż. Jerzy Kawalerowicz, f. prod. polsko-francuskiej; ***Żelazną ręką***, reż. Ryszard Ber (Piskorzewski); ***Kanclerz***, reż. Ryszard Ber, serial tv; ***Modrzejewska***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 5 – *Warszawa*, odc. 6 – *Gwiazda* (dziennikarz felietonista); ***Po upadku. Sceny z życia nomenklatury***, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki; **1990** – ***Superwizja***, reż. Robert Gliński (jeden z lekarzy); **1991** – ***Niech żyje miłość***, reż. Ryszard Ber (ksiądz); ***Kuchnia polska***, reż. Jacek Bromski (ksiądz); ***Kuchnia polska***, reż. Jacek Bromski, serial tv, odc. 1, 2 (ksiądz); **1993** – ***Czterdziestolatek 20 lat później***, reż. Jerzy Gruza, serial tv, odc. 12 – *Nagłe zawirowanie czyli most*, odc. 14 – *Nic się nie zdarzy czyli odmienić życie*; ***Skutki noszenia kapelusza w maju***, reż. Krystyna Krupska-Wysocka (Zygmunt); ***Wynajmę pokój***, reż. Andrzej Titkow, tv; ***Nowe przygody Arsena Lupin*** (*Les nouveaux exploits d'Arsene Lupin*), odc. *Cesarska tabakierka* (*La tabatière de l'empereur*), reż. Alain Nahum, prod. odc. Polska--Francja; ***Bank nie z tej ziemi***, reż. Waldemar Dziki, Marcin Ziębiński, Mirosław Dembiński, Paweł Sala; serial tv; **1994** – ***Spółka rodzinna***, reż. Jerzy Sztwiertnia, Janusz Dymek, serial tv, odc. 2; **1995** – ***Ptaszka***, reż. Krystyna Krupska-Wysocka; ***Ekstradycja***, reż. Wojciech Wójcik, serial tv, odc. 5; ***Deborah***, reż. Ryszard Bryłski (pan Ryk); ***Les Milles***, reż. Sebastian Grall, fab. prod. francuskiej; ***Kamień na kamieniu***, reż. Ryszard Ber; ***Cwał***, Krzysztof Zanussi; **1996** – ***Wirus***, reż. Jan Kidawa-Błoński; ***Król Olch/The Ogre***, reż. Volker Schlöndorff (żołnierz niemiecki); ***Ekstradycja II***, reż. Wojciech Wójcik, serial tv, odc. 5, 6, 8 (Obleśny); ***Dom***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc.13 – *Coś się kończy, coś się zaczyna*, odc. 15 – *Długa księżycowa noc* (Kuźniak); **1997** – ***Wojenna narzeczona/Bride of War***, reż. Peter Edwards, serial tv, prod. Francja, odc. 1, 3, 4 (policjant); ***Dom***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 17 – *Komu gra ta orkiestra*, odc. 18 – *Trzecie kłamstwo*, odc. 20 – *Powrót z dalekiej podróży* (Kuźniak); ***Historie miłosne***, reż. Jerzy Stuhr (sędzia); ***Marion du Faouet – chef de voleurs*** (***Królowa złodziei***, reż. Michel Favart, serial tv, prod. Polska-Francja; **1998** – ***Matki, żony i kochanki***, reż. Juliusz Machulski, Ryszard Zatorski, serial tv, II seria (urzędnik USC), ***Ekstradycja III***, reż. Wojciech Wójcik, serial tv, odc. 10 (agent).

Tony Halik (Mieczysław Antoni Halik, ur. 1921 w Toruniu, zm. 23 V 1998) – podróżnik, dziennikarz, pisarz, autor filmów. W 1939 roku wyjechał z Polski. Przedostał się do Francji, gdzie studiował w akademii wojskowej. Gdy Niemcy zaatakowali Francję, uciekł do Wielkiej Brytanii. Był pilotem RAF-u. Dwukrotnie zestrzelony, za drugim razem wyskoczył na spadochronie nad Francją i tam przyłączył się do ruchu oporu. Po wojnie wyjechał do Argentyny. Otworzył szkołę pilotażu. W swych podróżach dotarł do plemion Indian zamieszkujących Amazonię. Współpracował z amerykańskimi sieciami telewizyjnymi. Był korespondentem NBC, publikował zdjęcia w „Life". Wraz z żoną Elżbietą Dzikowską należał do Explorers Club, który skupia zaledwie 3000 uczonych i odkrywców z całego świata. W 1976 roku oboje wzięli udział w wyprawie, która potwierdziła istnienie zapomnianej stolicy Inków Vilcabamba w Peru. W latach 70. Halik wrócił do kraju. Z Elżbietą Dzikowską stworzyli bardzo popularne programy *Tam, gdzie pieprz rośnie* oraz *Pieprz i wanilia*, w których prezentowali filmy ze swoich podróży

dookoła świata. Byli autorami ok. 200 filmów. Tony Halik nakręcił w sumie ok. 600 filmów i napisał kilkanaście książek.

Marek Jakubik (ur. 1965, zm. 1998 w Brazylii) – dokumentalista. Zrealizował m.in. film *Historia jednej butelki.*

Wanda Jakubowska (ur. 10 XI 1907 w Warszawie, zm. 25 II 1998 w Warszawie) – reżyserka, scenarzystka, pedagog. W czasie I wojny światowej wyjechała z rodzicami do Moskwy. Szkołę podstawową skończyła w Czerepieci. Wcześnie osierocona przez matkę, do Warszawy powróciła z ojcem w 1923 roku. Ukończyła szkołę średnią u sióstr urszulanek w Lublinie. Próbowała sił jako dziennikarka, chodziła do szkoły handlowej, zdawała do szkoły teatralnej, ale jej największą pasją był film. Współzałożycielka Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start" (1930), pod którego egidą współrealizowała z Eugeniuszem Cękalskim, Stanisławem Wohlem i Jerzy Zarzyckim serię krótkometrażowych reportaży i była asystentką reżyserów. Po rozwiązaniu „Startu" (1935) współzałożycielka i członek zarządu Spółdzielni Autorów Filmowych (1937), która istniała do 1939 roku. Współautorka (z Karolem Szołowskim) ekranizacji *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej; film nie wszedł na ekrany. Jego premierę zaplanowano na 5 IX 1939 w warszawskim kinie Kolosseum. Negatyw filmu zaginął w oblężonej Warszawie. Aresztowana przez Niemców w 1942 roku Jakubowska była więźniarką Oświęcimia, a od 1945 roku Ravensbrück. Swoje obozowe przeżycia wykorzystała potem w filmie *Ostatni etap* (1947), pokazywanym na ekranach kin niemal całego świata. Po wojnie Jakubowska brała udział w organizacji systemu polskiej kinematografii opartego na idei zespołów filmowych. Była kierownikiem artystycznym Zespołu Filmowego „Start" (1955-1969). W latach 1949-1974 reżyserka wykładała w PWSF w Łodzi (1959-1970 PWSTiF). W 1956 roku została profesorem zwyczajnym. Była członkiem SFP (od 1966), Akademii Sztuki NRD, PPR (1942-1948), PZPR (1948-1990) i Narodowej Rady Kultury (1983-1990). Artykuły: Wanda Jakubowska, *Kilka wspomnień o powstawaniu scenariusza* (*na marginesie filmu „Ostatni etap"*), „Kwartalnik Filmowy" 1951, nr 1, s. 40. Wanda Jakubowska pojawia się m.in. w następujących dokumentach filmowych: 1993 – *Wanda Jakubowska,* real. Andrzej Czekalski, notacja; prod. Bravo sp. z o. o., Telewizja Polska – I Program Dział Filmu Dokumentalnego; 1994 – *Kino Kino Kino,* reż. Andrzej Czekalski, prod. Zdzisław Kaczmarek, Bravo, dla Telewizja Polska – I Program Dział Filmu; 1994 – *Wspomnienie o Aleksandrze Fordzie*; 1996 – *Filmówka,* część *We własnym kręgu.*

Nagrody: Order Sztandaru Pracy I kl.(1950), Nagroda Państwowa I stopnia (1954, 1965), Dyplom SPATiF za długoletnią pracę (1961); Krzyż Komandorski z Gwiazdą i Krzyż Oficerski OOP (1964), Brązowy Medal „Za zasługi dla obronności kraju", Medal Komisji Edukacji Narodowej i medal za zasługi przyznane przez PWSFviT (1979); „Złote Grono" na XI LLF w Łagowie (1979).

Filmografia: 1930 – ***Reportaż nr 1*** (dok., kr. metr., scen., reż. i zdj. z Eugeniuszem Cękalskim i Jerzym Zarzyckim).

1932 – ***Morze*** (dok., kr. metr., scen., reż. i zdj. z Jerzym Zarzyckim i Stanisławem Wohlem); ***Impresje jesienne*** (kr. metr.).

1933 – ***Budujemy*** (dok., kr. metr., scen., reż. i zdj. z Jerzym Zarzyckim i Stanisławem Wohlem); ***Kolejarze*** (dok.).

1934 – ***Przebudzenie*** (***Miłość maturzystki***), reż. Aleksander Ford; kier. artyst.

1938 – ***Ulica Edisona*** (dok., kr.metr.).

1939 – ***Nad Niemnem*** (film fab., ukończony, ale nie wyświetlany; scen. z Jarosławem Iwaszkiewiczem, reż. z Karolem Szołowskim; ***Żołnierz królowej Madagaskaru*** (reż. Jerzy Zarzycki, scen.: Wanda Jakubowska i Julian Tuwim, film nieukończony);

1946 – ***Budujemy nowe wsie*** (dok., kr. metr.).

1948 – ***Ostatni etap*** (scen. z Gerdą Schneider; Grand Prix „Kryształowy Globus"na III MFF w Mariańskich Łaźniach, lipiec 1948; Grand Prix na I Robotniczym FF w Gottwaldowie, CSRS 1948: Nagroda Światowej Rady Pokoju, 1951);

1953 – ***Żołnierz Zwycięstwa***, reż. i scen.

1955 – ***Opowieść atlantycka***.

1957 – ***Pożegnananie z diabłem*** (scen. z Jackiem Wołowskim); ***Tajemnica dzikiego szybu***, kierownictwo artystyczne Wanda Jakubowska.

1958 – ***Król Maciuś I*** (scen. z Igorem Newerly).

1960 – ***Spotkania w mroku*** (***Begegnung im Zwielicht***) (scen. z Hansem J. Wille; prod. Polska-NRD).

1961 – ***Historia współczesna***.

1962 – ***Wielka, większa i największa***, kierownictwo artystyczne Wanda Jakubowska.

1964 – ***Koniec naszego świata***, reż., scen.

1965 – ***Gorąca linia***.

1967 – ***Żywot Mateusza***, reż. Witold Leszczyński; opieka artystyczna Wanda Jakubowska.

1969 – ***Nie ma powrotu Johnny***, reż. Karch Pur Rahname (Iran), praca dyplomowa; opieka artystyczna Wanda Jakubowska.

1972 – ***150 na godzinę***.

1978 – ***Biały mazur***, reż., scen.

1985 – ***Zaproszenie***, reż., scen. (Nagroda Przewodniczącego Komitetu Kinematografii za rok 1985).

1988 – ***Kolory kochania***, reż., scen., dialogi.

Ewa Jastrzębowska (ur. 2 X 1942 w miejscowości Podzamek koło Zamościa, zginęła w wypadku samochodowym w Chrzanowie na trasie z Różana do Warszawy 7 XI 1998) – aktorka. Ukończyła warszawską PWST (1965). Była uczennicą Janusza Warneckiego. Debiutowała rolą Ady w wyreżyserowanej przez swego profesora *Lekkomyślnej siostrze*. Po studiach występowała w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (1965-67). Grała m.in. Lillę Wenedę, Desdemonę, Irinę w *Trzech siostrach* i Lizettę w *Niestałości serc*. W 1968 roku przyjechała do Warszawy na zaproszenie Przemysława Zielińskiego do Teatru Komedia. Grała tam m.in. Pannę Mabel w *Mężu idealnym*, Leonię w *Przed ślubem*, Wieroczkę w *Romansie biurowym* i Charlottę w *Mieszkaniu do wynajęcia*. W latach 1978-1992 związna z Teatrem Polskim w Warszawie. Wystąpiła tam m.in. w *Panu Tadeuszu*, *Obłędzie*, *Rewizorze* i *Zaczarowanej królewnie*. Zagrała w kilku filmach i spektaklach telewizyjnych. Przez trzy kadencje pełniła funkcję przewodniczącej Zarządu Stowarzyszenia Mieszkańców Warszawskiego Starego Miasta. W 1996 roku została odznaczona „Medalem 400-lecia Warszawy".

Zagrała w kilku filmach: **1972** – ***Kopernik***, reż. Ewa i Czesław Petelscy, prod. Polska-NRD; ***Kopernik***, reż. Ewa i Czesław Petelscy, serial tv, odc. 1- *Niebo*; **1978** – ***Do krwi ostatniej***, reż.: Jerzy Hoffman; **1989** (pr. 1993) – ***Gorzka miłość***, reż. Czesław Petelski, serial tv, odc. 2 – *Pałac*; ***Stan strachu***, reż. Janusz Kijowski; **1990** – ***Mów mi Rockefeller***, reż. Waldemar Szarek.

Zbigniew Kancler (ur. 1922, zm. 22 III 1998) – aktor estrady, parodysta, piosenkarz. Brał udział w programach estradowych i kabaretowych, współpracował z radiem i telewizją jako lektor, aktor w słuchowiskach i programach rozrywkowych.
Wystąpił w kilku filmach: **1979** – ***Strachy***, reż. Stanisław Lenartowicz (dyrektor Ząbkowski); **1980** – ***Dom***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 4 – *A jeszcze wczoraj było wesele*; **1988** – ***Królewskie sny***, reż. Grzegorz Warchoł, odc. 1; ***Pogranicze w ogniu***, reż. Andrzej Konic, odc. 14, rok prod. odc. 14 – 1991.

Andrzej Kierc (ur. 1946, zm. 17 V 1998 w Łodzi) – aktor. Ukończył PWST w Krakowie (1969). Aktor Teatru Współczesnego we Wrocławiu (1969-1976), Teatru im. Kochanowskiego w Opolu (1976-1979), Teatru im. Jaracza w Łodzi (1979-92) i Teatru im. Słowackiego w Krakowie (1992-1998). Reżyserował spektakle łódzkiego Teatru „Logos". Od 1996 roku współpracował z katolickim radiem „Emaus", gdzie prowadził autorską audycję „Wieczernik".
Wystąpił w kilku filmach: **1973** – ***Obszar zamknięty***, reż. Andrzej Brzozowski, fab. tv; **1974** – ***Najważniejszy dzień życia***, reż. Ryszard Ber, cykl filmowy, odc. *Karuzela*; ***Nie ma mocnych***, reż. Sylwester Chęciński; ***To ja zabiłem***, reż. Stanisław Lenartowicz; **1977** – ***Kochaj albo rzuć***, reż. Sylwester Chęciński (listonosz); **1981** – ***Bołdyn***, reż. Ewa i Czesław Petelscy; **1983** – ***Fucha***, reż. Michał Dudziewicz (nie występuje w czołówce); **1988** – ***Pogranicze w ogniu***, reż. Andrzej Konic, odc. 17, rok prod. odc. 17 – 1991; **1993** – ***Rozmowa z człowiekiem z szafy***, reż. Mariusz Grzegorzek.

Władysław Stefan Komar (11 IV 1940 w Kownie, zginął 17 VIII 1998 roku w wypadku samochodowym w Przybiernowie, woj. szczecińskie) – sportowiec, aktor filmowy. Ukończył Akademię Wychowania Fizycznego w Poznaniu. Był mistrzem olimpijskim w pchnięciu kulą na igrzyskach w Monachium w 1972 r. W 1983 roku oficjalnie odszedł od sportu. Był licencjonowanym aktorem estradowym. 26 I 1983 roku złożył egzamin przed Państwową Komisją Egzaminacyjną dla artystów estradowych. Występował w kabarecie kawiarni „Nowy Świat", współpracował z kabaretem „Na pare" i „Tercetem na luzie". W krakowskim Teatrze Stu grał Króla Ubu. Zagrał rolę gangstera w sztuce *Żegnaj laleczko* w Telewizyjnym Teatrze Sensacji. Występował na festiwalu piosenki w Opolu, m.in. w 1976 roku śpiewał tam romans *Andriusza*. Napisał dwie autobiograficzne książki (opracowane przez Jana Lisa): *Alfabet* i *Wszystko porąbane*. W filmie zadebiutował, dublując Cezarego Julskiego, grającego dozorcę fok w filmie *Ostrożnie, yeti*. Zadanie Komara polegało na wskoczeniu (zimą) do basenu z fokami w warszawskim ZOO.
Filmografia: 1975 – ***Kazimierz Wielki***, reż. Ewa i Czesław Petelscy; **1978** – ***W biegu***, reż. Krzysztof Rogulski; **1979** – ***Skradziona kolekcja***, reż. Jan Batory; **1980** – ***Sherlock Holmes and Doctor Watson***, reż. S. Reynolds, R. Stevens, serial tv; **1985** – ***Przyłbice i kaptury***, reż. Marek Piestrak, serial tv, 9 odcinków, odc. 2 – *Na tropie zdrady*; odc. 3 – *Pożoga*, odc. 4 – *Przerwane ogniwo*, odc. 5 – *W gnieździe wroga*, odc. 8 – *A wężowi biada*, odc. 9 – *Jutro bitwa* (Dzieweczka); **1986** – ***Biała wizytówka***, reż. Filip Bajon, serial, tv wersja *Magnata*, odc. *Zarząd przymusowy*; ***Magnat***, reż. Filip Bajon; ***Poczekaj błyśnie***, reż. Franciszek Trzeciak, f. tv (Cygan); ***Piraci***, reż. Roman Polański (marynarz Jesus de Aventura); ***Borys Godunow***, reż. Siergiej Bondarczuk (polski szlachcic Sobański); **1987** – ***Opowieść Harleya***, reż. Wiesław Helak; ***Sonata marymoncka***, reż. Jerzy Ridan (Zieliński); ***W klatce***, reż. Barbara Sass; **1988** – ***I skrzypki przestały grać/And the Violins Stopped Playing***, reż. Alexander Ramati, prod. USA-Polska (*Dombrowski*); **1990** – ***Mów mi Rockefeller***, reż. Waldemar Szarek; **1993** – ***Wow***, reż. Jerzy Łukaszewicz, serial tv, odc. 10 – *Skorpion*, prod. Polska-Niemcy; ***Żywot człowieka rozbrojonego***, reż. Krzysztof Gruber, odc. *Sabina*; ***Tajemnica trzynastego wagonu*** (***The Secret of Coach 13***), reż. Alain Bonnot, prod. Polska-Francja (Aleksander); **1994** – ***Anioł śmierci*** (***Beyond Forgivenes***), reż. Bob Misiorowski, prod. USA-Polska (Thug); **1997** – ***Prostytutki***, reż. Eugeniusz Priwieziencew (Szogun); ***Kiler***, reż. Juliusz Machulski (Uszat).

Zdzisław Kozień (ur. 4 XII 1924 roku w Krakowie, zm. 25 III 1998 w Rzeszowie) – aktor. Pracę artystyczną rozpoczął na scenie teatru wojska polskiego IV Dywizji Piechoty (1945-1947). W latach 1949-1952 roku pracował w Krakowie na kolei. W tym czasie występował w krakowskim półamatorskim Teatrze Kolejarza. W 1953 roku zdał eksternistyczny egzamin aktorski. Występował w Teatrze Ziemi Rzeszowskiej (1953-1956) w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie (1956-1972 i ponownie 1983-1989) oraz w Teatrze Polskim (1973 – 1980) i Współczesnym we Wrocławiu (1972-1973 i 1980-1983). Grał również w spektaklach Teatru Telewizji, m.in. Hoprechta w *Kapitanie z Koepenick* Carla Zuckmayera w reż. Wiesława Wodeckiego (18 XII 1978).
Nagrody: Nagroda Wojewody Wrocławskiego (1977); „Złota Iglica" dla najlepszego aktora Wrocławia (1977 i 1978); „Złota Podkowa" dla najlepszego aktora Rzeszowa (1980); „Srebrna Iglica" (1982); Nagroda zespołowa I stopnia Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji za osiągnięcia aktorskie, a w szczególności za przybliżenie postaci historycznych w serialu *Królowa Bona* (1982); Krzyż Kawalerski OOP; Srebrny Krzyż Zasługi; Medal 40-lecia Polski Ludowej; Medal za Odrę, Nysę, Bałtyk; Medal Zwycięstwa i Wolności 1945; Wpis do Złotej Księgi Zasłużonych i inne.
Filmografia: 1958 – ***Rancho Texas***, reż. Wadim Berestowski (Ulek); **1974** – ***Droga***, reż. Sylwester Chęciński, serial tv, odc. 6 – *Stan wyjątkowy*; **1975** – ***Skazany***, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki (brat Ryszarda, trener bokserski) – nagroda za pierwszoplanową rolę męską na FPFF w Gdańsku-Gdyni 1976; Główna Nagroda Aktorska na MFF w San Sebastian 1976; **1976** – ***Człowiek z marmuru***, reż. Andrzej Wajda (ojciec Agnieszki); ***07 zgłoś się***, reż. Krzysztof Szmagier, serial tv, odc. 1 – *Major opóźnia akcję*, odc. 2 – *Wisior*, odc. 3 – *Dziwny wypadek*, odc. 4 – *300 tysięcy w nowych banknotach* (porucznik Żubek); ***Kradzież***, reż. Piotr Andrejew, tv; ***Zanim nadejdzie dzień***, reż. Ryszard Rydzewski (Stelmach, wychowawca w Izbie Dziecka MO); ***Znaki szczególne***, reż. Roman Załuski, serial, odc. 3 – *Układy*, odc. 5 – *Romans*; **1977** – ***Romans prowincjonalny***; reż. Krzysztof Wierzbiański; ***Czysta chirurgia***, reż. Tadeusz Junak; ***Wesołych świąt***, reż. Jerzy Sztwiertnia, tv; **1978** – ***07 zgłoś się***, reż. Krzysztof Szmagier, serial tv, odc. 5 – *24 godziny śledztwa*, odc. 6 – *Złoty kielich z rubinami*, odc. 7 – *Brudna sprawa*, odc. 8 – *Dlaczego Pan zabił moją mamę*, odc. 9 – *Rozkład jazdy* (porucznik Żubek); ***Sto koni do stu brzegów***, reż. Zbigniew Kuźmiński (Zdanowicz);

Wśród nocnej ciszy, reż. Tadeusz Chmielewski (lekarz); **1979** – ***Słodkie oczy***, reż. Juliusz Janicki, fab. tv; ***Wściekły***, reż. Roman Załuski; ***Sytuacje rodzinne*** , cykl filmowy, odc. *Niewdzięczność*, reż. Zbigniew Kamiński (ordynator); ***Janek***, reż. Zygmunt Lech, dyplom reżyserski, etiuda; **1980** – ***Kto za?*** reż. Stefan Szlachtycz, serial tv; ***Pałac***, reż. Tadeusz Junak (ksiądz); ***Smak wody***, reż. Leszek Wosiewicz (Józef Szary); **1981** – ***Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy***, reż. Jerzy Sztwiertnia, serial tv, odc. 1 – *Pułkownik*, odc. 2 – *Lancet i pług* (Antoni Radziwiłł); ***Polonia Restituta***, reż. Bohdan Poręba; **1980** – ***Królowa Bona***, reż. Janusz Majewski, serial tv, odc. 1 – 9 (Zygmunt I Stary) – Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I st. w 1981 roku; **1981** – ***07 zgłoś się***, reż. Krzysztof Szmagier, serial tv, odc. 10 – *Grobowiec rodziny von Rausch*, odc. 11 – *Wagon pocztowy*, odc. 12 – *Ścigany przez samego siebie*, odc. 13 – *Strzał na dancingu*, odc. 19 – *Hieny* (porucznik Zubek); ***Karabiny***, reż. Waldemar Podgórski (biskup); ***Okolice spokojnego morza***, reż. Zbigniew Kuźmiński (naczelnik kadr); ***Przypadki Piotra S.***, reż. Stanisław Jędryka, fab. tv; ***Wolny strzelec***, reż. Wiesław Saniewski (Stolarek); **1982** – ***Popielec***, reż. Ryszard Ber, odc. 1 – *Ucieczka*, odc. 2 – *Półpanek*, odc. 3 – *Dziczyzna*, odc. 4 – *Dymy* (Mateusz); ***Dom***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 10 – *Nie przesadza się starych drzew*, odc. 11 – *Jedenaste: nie wychylaj się* (dyrektor FSO); ***Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny***, reż. Janusz Majewski (Zygmunt I Stary); ***Przeklęta ziemia***, reż. Ryszard Czekała (proboszcz); **1983** – ***Dzień kolibra***, reż. Ryszard Rydzewski (dyrektor szkoły); ***Piętno***, reż. Ryszard Czekała (stary BM); ***Szaleństwa Panny Ewy***, reż. Kazimierz Tarnas, serial tv, odc. 2 – *W jaskini potwora*, odc. 3 – *Mur graniczny* (Stanisław Mudrowicz); **1984** – ***Pan na Żuławach***, reż. Sylwester Szyszko; ***Szaleństwa panny Ewy***, reż. Kazimierz Tarnas (Stanisław Mudrowicz) – „Poznańskie Koziołki" – nagroda za najlepszą kreację aktorską na IX OFF Dziecięcych i Młodzieżowych, Poznań 1986; ***1944***, reż. Andrzej Konic, tv cykl filmowy, część- *Jan*, ***Alabama***, reż. Ryszard Rydzewski (ojciec Bożeny); ***Baryton***, reż. Janusz Zaorski (detektyw); ***Porcelana w składzie słonia***, reż. Andrzej Czekalski, tv; ***Trzy młyny***, reż. Jerzy Domaradzki, część III (biskup); **1985** – ***Kacperek***, reż. Ryszard Zatorski, serial tv; ***Sezon na bażanty***, reż. Wiesław Saniewski (ojciec Pawła); ***Temida***, odc. *Powrót po śmierć*, reż. Jerzy Fedak (obrońca); **1986** – ***Trzy stopy nad ziemią***, reż. Jan Kidawa-Błoński (Ewald Zyman); ***Big Bang***, reż. Andrzej Kondratiuk, fab. tv; ***Kino objazdowe***, reż. Stanisław Jędryka, fab. tv; ***Republika nadziei***, reż. Zbigniew Kuźmiński (hrabia Szembek); ***W zawieszeniu***, reż. Waldemar Krzystek (ksiądz Kambroń); ***Złota Mahmudia***, reż. Kazimierz Tarnas, prod. Polska-Bułgaria (Georgi); **1987** (premiera) – ***Dorastanie***, reż. Mirosław Gronowski, serial tv; odc. 4: *1975 – 1976*, odc. 5: *1976 – 1977*, odc. 6: *1977 – 1979*, odc. 7: *1979 – 1980*; ***Sonata marymoncka***, reż. Jerzy Ridan (Orzechowski); ***Zdaniem obrony***, odc. *Polowanie na króla Lira*, reż. Jerzy Matula; **1988** – ***Akwen Eldorado***, reż. Andrzej Swat, f. tv; ***Gwiazda Piołun***, reż. Henryk Kluba (Pop).

Krzysztof Kozłowski (zm. 24 V 1998) – wystąpił w filmie ***Wizja lokalna 1901***, reż. Filip Bajon (1980, Antek).

Maria Krawczykówna, Maria Krawczyk, Maria Krawczyk-Ważyk (ur. 7 X 1923, zm. 9 XII 1998) – aktorka. Ukończyła PWST w Warszawie (z siedzibą w Łodzi) w 1947 roku. Grała w Łodzi – w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi (1947/48) i w Teatrze Powszechnym (1948/1949) oraz w Warszawie w Teatrze Narodowym (1949-1955), Teatrze Klasycznym (1955-1972) i Teatrze Rozmaitości (1972-1982). Wystąpiła m.in w filmach: **1948** – ***Skarb***, reż. Leonard Buczkowski; **1988** – ***Rzeka kłamstwa***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 1, 4, 5; ***Dekalog***, reż. Krzysztof Kieślowski, część – *Dekalog III*; **1997** – ***Historie miłosne***, reż. Jerzy Stuhr.

Ryszard Lindenbergh (ur. 1921, zm. 9 X 1998) – muzyk, autor programów i filmów muzycznych. Był redaktorem naczelnym Programów Artystycznych TVP i kierownikiem Redakcji Muzycznej TVP.
Filmografia: 1976 – ***Kruk***, reż. Stanisław Janicki (muzyka z Mateuszem Święcickim), **1977** – ***Jak cudne są wspomnienia***, reż. Stanisław Janicki, serial tv (muzyka z Mateuszem Święcickim); **1980** – ***Bez miłości***, reż. Barbara Sass (konsultacja muzyczna); **1981** – ***Białe tango***, reż. Janusz Kidawa (konsultacja muzyczna); **1981** – ***Stacja***, reż. Antoni Krauze, tv (konsultacja muzyczna).

Marek Marcinkowski (ur. 1947, zm. 15 X 1998) Wystąpił m.in. w filmach: **1995** – ***Pułkownik Kwiatkowski***, reż. Kazimierz Kutz; **1996** – ***Autoportret z kochanką***, reż. Radosław Piwowarski; ***Ekstradycja 2***, reż. Wojciech Wójcik, serial tv, odc. 8; **1997** – ***Boża podszewka***, reż. Izabela Cywińska, serial tv, odc. 11 – *Wilno, lata 1940-1941*.

Leszek Mikułowski (ur. 1924, zm. 11 I 1998). Wystąpił m.in. w filmach: **1953** – ***Celuloza***, reż. Jerzy Kawalerowicz; **1977** – ***Pani Bovary to ja***, reż. Zbigniew Kamiński (dyrektor urzędu telekomunikacji); ***Prawo Archimedesa***, reż. Mariusz Walter, f. tv; **1978** – ***... gdziekolwiek jesteś, Panie Prezydencie***, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki (nie występuje w czołówce).

Janusz Lucjan Nasfeter (ur. 15 VIII 1920 roku w Warszawie, zm. 1 IV 1998 w Warszawie) – reżyser filmowy, scenarzysta, autor krótkich utworów literackich i powieści *Łowcy kangurów*, słuchowisk i rysunków satyrycznych. Ukończył Wydział Reżyserii PWSF w Łodzi (1950). W latach 1947-1950 publikował rysunki na łamach czasopism. Realizując filmy instruktażowe, związany był jako reżyser z Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi (1950-1956). Od 1956 wykładał w łódzkiej PWSF. Realizował filmy fabularne w zespołach „Studio" (1957-1958) i „Iluzjon" (1968-1979) Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe". Publikował w czasopismach literackich krótkie utwory prozatorskie. Autor nowel i scenariuszy filmowych. Pisał scenariusze filmów animowanych i słuchowisk radiowych.
Nagrody: Nagroda Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży(1972); I Nagroda i Grand Prix na III OFF dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1973; Srebrny Medal na VII MFF, Moskwa 1973; „Złote Grono" i „Srebrne Grono" na Lubuskim Lecie Filmowym, Łagów 1972 i 1974; Nagroda Publiczności na I FPFF, Gdańsk 1974; „Złoty Słoń" za całokształt twórczości na II Festiwalu Filmów Młodzieżowych i Dziecięcych w Warszawie (1997).
Filmografia: 1950 – ***Dwie brygady***, współreż.; ***Naprzód młodzieży górnicza***, kr. metr., ***Wycieczka do Warszawy***, kr. metr.
1951 – ***Brudasek***, kr. metr.; ***W fabryce***, kr. metr.; ***Życie ludzkie w twoim ręku***, kr. metr.

1954 – ***Mikołaj Kopernik***, kr. metr.
1956 – ***Staś spóźnialski*** (f. oświatowy, Nagroda „Cinecittaà" w kategorii filmów oświatowych na MFFK w Rzymie, 1956); ***Koledzy***, kr. metr.
1958 – ***Małe dramaty***, reż., scen. (nagroda w Wenecji).
1960 – ***Kolorowe pończochy***, reż., scen., nowela (I Nagroda w kategorii filmów dla młodzieży do lat 18 za nowelę *Jadźka* na XII MFF dla Dzieci i Młodzieży w Wenecji, lipiec 1961; nagroda w zestawie uznanym za najlepszy na XIII MFF dla Dzieci i Młodzieży w Wenecji, lipiec 1961; I Nagroda za nowelę *Matylda* na XIV MFF dla Dzieci i Młodzieży w Wenecji, 1962).
1962 – ***Mój stary***, reż., scen. z Teresą Nasfeter.
1963 – ***Zbrodniarz i panna***, reż.
1964 – ***Ranny w lesie***, reż., scen. z Witoldem Zalewskim.
1966 – ***Niekochana***, reż., scen. (Nagroda Koła Hiszpańskich Krytyków Filmowych na XIV MFF, San Sebastian 1966.
1967 – ***Długa noc***, reż., scen. (na motywach książki *Noc* Wiesława Rogowskiego; premiera w 1998).
1968 – ***Dzieci z naszej szkoły***, reż. Wadim Berestowski, Stanisław Sapiński, Janusz Kubik; odc. 1 – *Pies*, odc. 6 – *Młody dziki ptak*, odc. 8 – *Volvo*, odc. 9 – *Mustang*, scen., nowela; ***Weekend z dziewczyną***, reż., scen. z Edmundem Niziurskim.
1971 – ***Abel, twój brat***, reż., scen. z Teresą Nasfeter (Nagroda Jury Dziecięcego i Srebrny Medal na VII MFF, Moskwa 1971; Nagroda Specjalna Jury oraz „Złota Plakietka" i dyplom Uniwersytetu Teherańskiego na VI MFF Dziecięcych, Teheran 1971; I Nagroda „Złote Koziołki" na II OFF dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1971; „Złote Grono" Teresy i Janusza Nasfeterów za najlepszy scenariusz na III Lubuskim Lecie Filmowym, Łagów 1971).
1972 – ***Jagoda w mieście***, reż. Wadim Berestowski; scen. z Wadimem Berestowskim; ***Motyle***, reż., scen., rola męża turystki (Nagroda Specjalna Jury oraz „Złota Plakietka" i dyplom Uniwersytetu Teherańskiego na VIII MFF, Teheran 1973; Nagroda Specjalna na V Lubuskim Lecie Filmowym, Łagów 1973); ***Ten okrutny, nikczemny chłopak***, reż., scen., dialogi (Nagroda Prezesa rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży, 1972; Nagroda Specjalna na V Lubuskim Lecie Filmowym, Łagów 1973; Srebrny Medal na VII MFF w Moskwie, 1973).
1973 – ***Nie będę cię kochać***, reż., scen., dialogi.
1975 – ***Moja wojna, moja miłość***, reż., scen. (Nagroda Jury Dziecięcego „Marcinek" na V Ogólnopolski Festiwal Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, 1977).
1977 – ***Królowa pszczół***, reż., scen., dialogi (Nagroda Jury Dziecięcego „Marcinek" na V Ogólnopolski Festiwal Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, 1977).
1979 – ***Śnić we śnie***, reż. (tv)

Stanisław Olszewski (ur. 18 VIII 1926 w Warszawie, zm. 28 II 1998) – redaktor-tłumacz i dialogista Studia Opracowań Filmów. Od 1948 r. związany z Naczelną Dyrekcją Filmu Polskiego w Warszawie. Od 1952 r. Naczelnik Wydziału Organizacyjnego w Centralnym Urzędzie Kinematografii w Warszawie, gdzie pracował do 1958 roku. W 1953 roku został starszym asystentem w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, potem pełnił funkcję prodziekana Wydziału Ekonomiki i Organizacji Kinematografii (do1959). Od 1 X 1948 do 31 VII 1990 roku pracował w Studiu Opracowań Filmów jako redaktor-tłumacz (język angielski i niemiecki), a potem dialogista. Opracował napisy obcojęzyczne do filmów polskich i polskie napisy do wielu zagranicznych filmów m.in. *Jesień Cheyenów* i *Spartacus*.

Barbara Orwid (ur. 29 XI 1909 r. we Lwowie; zm. 1 VII 1998 r.) – aktorka.
Filmografia: 1930 – ***Gwiaździsta eskadra***, reż. Leonard Buczkowski (Lili); **1932** – ***Szyb L-23***, reż. Leonard Buczkowski (Baśka, córka wiertacza Jaracza); **1935** – ***Rapsodia Bałtyku***, reż. Leonard Buczkowski (Ewa Zatorska); **1936** – ***Wierna rzeka***, reż. Leonard Buczkowski (Mija Brynicka); **1939** – ***Biały murzyn***, reż. Leonard Buczkowski (Janka, asystentka Antoniego).

Ryszard Ostałowski (ur. 11 V 1934 w Warszawie, zm. 2 XI 1998) – aktor. Absolwent Gimnazjum im. Wojciecha Górskiego w Warszawie. W 1956 roku ukończył PWST w Warszawie. Grał w Teatrze Dramatycznym (1956-1959) i w Teatrze Narodowym (1959-1962) w Warszawie, w Teatrze Polskim w Poznaniu (1962 -1965), w Teatrze Ludowym w Warszawie (1965/1966) oraz w Teatrze Współczesnym w Warszawie (1966 – 1988), pracując tu także jako asystent reżysera i studiując w tym czasie reżyserię w warszawskiej PWST. Zagrał m.in. Hrabiego Kentu w *Marii Stuart* Schillera w reż. Erwina Axera (Teatr Współczesny w Warszawie, 15 X 1969), Pęcherzewicza w *Matce* Witkacego w reż. Erwina Axera (Teatr Współczesny w Warszawie, 20 VI 1970) i Leona w *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej w reż. Krzysztofa Zaleskiego (Teatr Współczesny w Warszawie, 1 XII 1984). Występował także w spektaklach Teatru Telewizji – m.in. *Romeo i Julia* w reż. Jerzego Gruzy (30 XII 1974), *Arszenik i stare koronki* Josepha Kesselringa w reż. Macieja Englerta (11 XII 1975), *Opera za trzy grosze* Brechta w reż. Edwarda Dziewońskiego (23 II 1976). Współpracował z Polskim Radiem.
Filmografia: 1955 – ***Trzy starty: Nowela pływacka***, reż. Ewa Petelska (Tadeusz); **1968** – ***Wszystko na sprzedaż***, reż. Andrzej Wajda; **1974** – ***Potop***, reż. Jerzy Hoffman (Bartek); **1976** – ***Trędowata***, reż. Jerzy Hoffman; ***Zaklęty dwór***, reż. Antoni Krauze, serial tv, odc. 6 – *Va Banque*; **1977** – ***Polskie drogi***, reż. Janusz Morgenstern, serial tv, odc. 3 – *Najspokojniejszwe miejsce na świecie*; **1978** – ***07 zgłoś się***, reż. Krzysztof Szmagier, serial tv, odc. 8 – *Dlaczego pan zabił moją mamę*; ***Okruch lustra***, reż. Andrzej Zajączkowski, fab. tv; **1980** – ***Ciosy***, reż. Gerard Zalewski; ***Dom***, serial tv, odc. 6 – *Nosić swoją skórę*; ***Punkt widzenia***, reż. Janusz Zaorski, serial tv, odc. 6 (dyrektor ZUS); **1981** – ***Przyjaciele***, reż. Andrzej Kostenko, serial tv, odc. 5 – *Walka*; **1982** – ***Dom***, serial tv, odc. 9 – *Po obu stronach muru*, odc. 10 – *Nie przesadza się starych drzew*; ***Alternatywy 4***, reż. Stanisław Bareja, serial tv, odc. 3 – *Pierwsza noc*; **1986** – ***Zmiennicy***, reż. Stanisław Bareja, serial tv, odc. 5 – *Safari*.

Julian Pakuła (ur. 16 IX 1939 w Warszawie – zm. 19 XI 1998) – reżyser filmów dokumentalnych, związany z TVP od lat 60. Ukończył studia na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi (1975). W warszwskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych realizował tematy do Polskiej Kroniki Filmowej, m.in. *Byczo jest* (PKF, 32/91), *Czad* (PKF 33/91), *Zanim wyjdą* (PKF 34/91), *Homo Homini* (PKF 34/91), *Prawo do życia* (PKF 42/91), *Film o filmie* (temat z 1992 roku, nie wszedł do PKF).
Filmografia: 1975 – ***Obrazki na żywej skórze***, reż., kr. metr., prod. WFD; Nagroda tygodnika „Film" za najlepszy debiut dokumentalny, 1975; **1976** ***Kaj na mnie mówią***, reż., scen., kr.

metr., WFO Łódź; **1977** – ***Wilcza dolina***, reż., scen., kr. metr.; ***Nic się nie stało***, kr. metr.; **1978** – ***Pogrzeb świerszcza***, reż. Wojciech Fiwek (współpraca reżyserska); **1979** – ***Na własną prośbę***, reż. Ewa i Czesław Petelscy (współpraca reżyserska); ***Młodzi naukowcy***, film na zlecenie, reż., 16 mm, kolor, prod. WFD; **1981** – ***Stacja***, reż. Antoni Krauze, fab. tv (II reżyser); ***Dotknięcie***, real. Stanisław Suchoń; redakcja, WFO Łódź; **1983** – ***Być człowiekiem***, dok., reż., scen.; Nagroda Specjalna na OFFK, Kraków 1983 za dokumentację ważnego społecznie problemu; **1985** – ***Krzyknąć w twarz***, dok., kr. metr., reż., scen.; **1987** – ***Dom***, reż. Jan Łomnicki, serial tv, odc. 12 – *Kto dziś tak umie kochać*, (współpraca reżyserska); **1988** – ***Kornblumenblau***, reż. Leszek Wosiewicz (II reżyser); **1993** – ***Przeklęta cisza ulic***, reż., scen.; **1994** – ***Dom otwarty***, reż., scen.; z serii *Małe ojczyzny*; **1995** – ***Szpakowisko II***, reż., scen. – Nagroda Wojewody Warszawskiego na XIII MFF Katolickich, Niepokalanów 1998; **1997** – ***Kapitan i funkcyjni***, reż., scen.; **1998** – ***Mocna kadra***, dok., prod. Poltel; ***Powracająca fala***, dok., prod. Poltel.

Tamara Pasławska-Sznuk (zm. 13 II 1998) – aktorka. Wystąpiła w filmach: **1956** – ***Zimowy zmierzch***, reż. Stanisław Lenartowicz (Lola); **1959** – ***Lunatycy***, reż. Bohdan Poręba.

Aleksander Piątkowski (ur. 19 XII 1927 roku w Świeciu nad Wisłą, zm.15 XI 1998 roku) – artysta plastyk, wieloletni animator Studia Miniatur Filmowych. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na wydziale malarstwa (dyplom 1956). Początkowo pracował jako animator w Studiu Filmów Rysunkowych – Oddział w Bielsku-Białej (1956-1957). Od 1958 do 1988 roku był animatorem w warszawskim Studiu Miniatur Filmowych. Współpracował przy realizacji kilkudziesięciu filmów rysunkowych m.in. **1978** – ***Wodne dzieci*** (***The Water Babies***), reż. części aktorskiej Lionel Jeffries, reż. części animowanej Mirosław Kijowicz, prod. Wlk. Brytania; ***Proszę słonia***, reż. Witold Giersz; **1979** – ***Tajemnica szyfru marabuta***, reż. Maciej Wojtyszko; **1981** – ***Dixie***, odc. *Piątaki*, reż. Roman Huszczo; ***Koleś kibicuje***, reż. Rafał Sikora (współpraca realizatorska); **1982** – ***Dixie***, odc. *Łatwizna*, reż. Leszek Komorowski, ***Witajcie w Ptaszewie***, reż. Leszek Komorowski; ***Rycerzyk czerwonego serduszka***, reż. Bogdan Nowicki; **1983** – ***Straszydła***, reż. Roman Huszczo; **1984** – ***Dali***, reż. Stefan Janik, odc. *Dobry dzień*, *Przyjaciele*; ***Gwiazda***, reż. Witold Giersz; **1985** – ***Dali***, reż. Stefan Janik, odc. *Mokry dzień*; ***Sceny w zwierciadłach***, reż. Andrzej Papuziński, dok., prod. WFO Łódź (scenografia); **1988** – ***Pomysłowy wnuczek***, reż. Rafał Sikora, odc. *Rozbitkowie*; ***Tajemnice wiklinowej zatoki***, reż. Wiesław Zięba, odc. *Porwanie Serafina*, *Rozstanie*; ***Wielka Pardubicka***, reż. Roman Huszczo.

Janusz Przymanowski (ur. 20 I 1922 roku w Warszawie, zm. 4 VII 1998 roku w Warszawie) – pisarz, publicysta, poeta i tłumacz literatury radzieckiej, autor scenariuszy filmowych opartych na własnych utworach. W 1966 roku ukończył Wydział Historii Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1966 do 1968 wchodził z ramienia MON do Rady Naukowej Instytutu Badań Literackich. Mjr, ppłk, płk w WP (1945-1974). Od 1974 roku pułkownik w stanie spoczynku. Poseł na Sejm PRL (1980-1985). Zwolennik wprowadzenia w Polsce stanu wojennego w grudniu 1981. Jako prozaik zadebiutował w 1950 opowiadaniem *Na młodych skrzydłach*. Autor 50 książek i powieści o tematyce wojskowej związanych głównie z udziałem Polaków w II wojnie światowej, m.in. tłumaczonej na 18 języków powieści *Czterej pancerni i pies* (t. I – 1964, t.II – 1969, t. III – 1970), która stała się podstawą napisanego wspólnie ze Stanisławem Wohlem scenariusza serialu tv sfilmowanego przez Konrada Nałęckiego. Napisał 2 musicale i ok. 200 tekstów piosenek, m.in. ballady z filmów *Czterej pancerni i pies*, *Wszyscy i nikt*. Współpracował z „Życiem Warszawy", „Trybuną Ludu", pismami wojskowymi, radiem i tv.
Nagrody: „Zasłużony Działacz Kultury" (1978), Nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji I stopnia za twórczą współpracę z PRiTV (1978).
Filmografia: 1961 – ***Aby kwitło życie...***, reż. Jerzy Hoffman, dok., komentarz; **1966** – ***Czterej pancerni i pies***, reż. Konrad Nałęcki; scen. z Marią Przymanowską i Stanisławem Wohlem; epizod aktorski w odc. 21 – *Dom* (Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia, 1967; Nagroda Ministra Obrony Narodowej I stopnia, 1967); **1972** – ***Zasieki***, reż. Andrzej Piotrowski, scen., dialogi; **1977** – ***Wszyscy i nikt***, reż. Konrad Nałęcki, scen., dialogi; **1980** – ***Kto za?*** reż. Stefan Szlachtycz, serial tv, scenariusz według opowiadania Janusza Przymanowskiego.

Jerzy Sagan (ur. 1928, zm. 17 IV 1998) – aktor. W latach 1953-1959 pracował w Teatrze Młodego Widza w Krakowie. Od 1959 do 1991 roku grał w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. W sezonie 1963-1964 występował w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.
Filmografia: 1976 – ***Ocalić miasto***, reż. Jan Łomnicki (Migura); **1977** ***Śmierć prezydenta***, reż. Jerzy Kawalerowicz (Wincenty Witos); ***Zapach ziemi***, reż. Dragovan Jovanowić, prod. Polska-Jugosławia; **1978** – ***Umarli rzucają cień***, reż. Julian Dziedzina (Edward); **1979** – ***Klincz***, reż. Piotr Andrejew (dyrektor); **1980** – ***Polonia Restituta***, reż. Bohdan Poręba, serial tv, odc. 2; ***Zamach stanu***, reż. Ryszard Filipski (Witos Wincenty); **1982** – ***Zamach stanu***, reż. Ryszard Filipski, serial tv; **1986** – ***Blisko, coraz bliżej***, reż. Zbigniew Chmielewski, odc. 15 – *Wycieczka w niedzielę. Rok 1941*; **1987** – ***Ucieczka z miejsc ukochanych***, reż. Julian Dziedzina, serial tv, odc. 4, 5; **1988** – ***Rzeczypospolitej dni pierwsze***, reż. Roman Wionczek, f. tv (Witos Wincenty); **1993** – ***Lista Schindlera*** (***Schindler's List***), reż. Steven Spielberg, prod. USA (starzec w getcie); **1997** – ***Ostatni rozdział*** (***Un air si pur***), reż. Yves Angelo, prod. Belgia-Polska-Francja (gość),

Maciej Słomczyński (pseud. Joe Alex, Kazimierz Kwaśniewski, ur. 10 IV 1920 w Warszawie, zm. 20 III 1998 w Krakowie) – pisarz, tłumacz, mistrz limeryku. Jako jedyny tłumacz na świecie przełożył wszystkie dzieła Williama Szekspira. Ma też w dorobku *Ulissesa* Joyce'a. Tłumaczył Williama Faulknera, Jonathana Swifta i Johna Miltona. Pracował nad dziełami zebranymi Williama Blake'a. Jako Joe Alex – autor poczytnych kryminałów – napisał scenariusz do filmu ***Ostatni kurs***, reż. Jan Batory (1963), scenariusz i dialogi do filmu ***Zbrodniarz i panna***, reż. Janusz Nasfeter (1963) oraz scenariusza na podstawie własnego opowiadania do filmu ***Gdzie jest trzeci król***, reż. Ryszard Ber (1966).

Krzysztof Stachowski (zm. 12 I 1998) – aktor. Ukończył PWST w Krakowie (1978). Wystąpił m.in. w filmach: **1978** – ***Zmory***, reż. Wojciech Marczewski; **1980** – ***Gorączka***, reż. Agnieszka Holland (szpicel); **1981** – ***Wierne blizny***, reż. Włodzimierz Ol-

szewski; **1982** – ***Wielki Szu,*** reż. Sylwester Chęciński; **1984** – ***Przemytnicy***, reż. Włodzimierz Olszewski; **1989** – ***Virtuti,*** reż. Jacek Butrymowicz, fab. tv; **1996** – ***Opowieść o Józefie Szwejku i jego drodze na front,*** reż. Włodzimierz Gawroński, odc. 10 – *Do zupy z nim* (kucharz).

Olga Junosza-Szaniawska (ur. 11 IV 1921 w Leningradzie, zm. 13 X 1998) – reżyser telewizyjny. Ukończyła Wydział Reżyserii PWSF w Łodzi (1955). Pracowała przy realizacji (reż. tv) serialu ***Gniewko, syn rybaka,*** reż. Bohdan Poręba (1970).

Danuta Szumowicz (zm. 13 VI 1998) – aktorka. Debiutowała (1944-1945) w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku. Występowała tam także w latach 1948-1958 i 1960-1962. Grała w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (1959-1960), w Teatrze im. Siemaszkowej w Rzeszowie (1963-1964), w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu. (1965-1966), w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1966-1971), w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu (1971-1981) i w Teatrze im. Szaniawskiego w Płocku (1981-1990).W sezonie 1962-1963 była artystką Stołecznej Estrady. Wystąpiła w serialu ***Gruby,*** reż. Wojciech Fiwek (1972, odc.2 – *Szkoła,* odc. 5 – *Zasadzka*

Andrzej Trzaskowski (ur. 23 III 1933 w Krakowie, zm.16 IX 1998 roku w Warszawie) – kompozytor, autor muzyki filmowej, teatralnej i telewizyjnej, pianista jazzowy, dyrygent, muzykolog, krytyk muzyczny, współtwórca i propagator polskiego jazzu na świecie, profesor Wydziału Jazzu w średniej Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Absolwent muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (1957). Do 1974 roku kierownik zespołu Jazz Wreckers. Zespół odbył w 1962 roku tournée w USA, jako pierwszy jazzowy zespół z Polski. Trzaskowski jako pierwszy w Polsce grał jazz nowoczesny. Brał udział w amerykańskich festiwalach jazzowych w Newport i Waszyngtonie oraz w festiwalach europejskich, m.in. w Bolonii, Lugano, Bled, Norymberdze, Pori. Nagrywał dla kilkunastu zagranicznych rozgłośni radiowych, 9 ośrodków tv z takimi muzykami jak m.in. Stan Getz, Lucky Thompson, Phil Woods, Art Farmer. Brał udział jako dyrygent, pianista i kierownik artyst. w Jazz Workshops w Hamburgu (1965-1970). W latach 1974-1991 dyrygent i kierownik artystycznym Orkiestry PRiTV „Studio S1". Współpracował z Teatrem Polskim (1980-1993).Współautor Leksykonu kompozytorów XX wieku, redaktor działu jazzowego Encyklopedii muzycznej. Należał do: ZKP, SPAM, Międzynarodowej federacji Jazzowej, Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego.

Nagrody: „Złoty Saksofon" (1958) i „Złoty Helikon" (1963) dla najlepszego polskiego muzyka jazzowego; nagrody w konkursach kompozytorskich, Nagroda resortowa I st. 1989). Autor ok. 50 utworów orkiestralnych i instrumentalnych, m.in. baletu *Nihil est* (1972; Główna Nagroda na konkursie kompozytorskim w 1972 roku oraz nagroda za film pod tym samym tytułem). Autor muzyki do 20 sztuk teatralnych i ponad 50 filmów.

Filmografia: 1959 – ***Pociąg***, reż. Jerzy Kawalerowicz (muz., opracowanie muzyczne motywów piosenki *Moon Reis* komp.Artie Shaw; wykonanie muzyki); **1960** – ***Niewinni czarodzieje***, reż. Andrzej Wajda (rola filmowa); **1961** – ***Zuzanna i chłopcy***, reż. Stanisław Możdżeżski (muzyka; epizod aktorski – nie występuje w czołówce); **1963** – ***Ich dzień powszedni***, reż. Aleksander Ścibor-Rylski (muzyka taneczna); ***Rozwodów nie będzie***, reż. Jerzy Stefan Stawiński, nowela II i III (muzyka, dyrygent); **1965** – ***Lekarstwo na miłość***, reż. Jan Batory (muzyka); ***Walkower,*** reż. Jerzy Skolimowski (muzyka); **1970** – ***W każdą pogodę,*** reż. Andrzej Zakrzewski, fab. tv (muzyka); ***Album Polski***, reż. Jan Rybkowski (muzyka, dyrygent); **1971** – ***Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni...,*** reż. Mieczysław Waśkowski (muzyka); ***Wezwanie***, reż. Wojciech Solarz (muzyka); **1974** – ***Odejścia, powroty,*** reż. Wojciech Marczewski, serial tv (muzyka); ***Wielkanoc***, reż. Wojciech Marczewski, f. tv (muzyka); **1976** – ***Bezkresne łąki***, reż. Wojciech Solarz (muzyka, dyrygent); **1977** – ***Rekord świata***, reż. Filip Bajon, fab. tv (muzyka, dyrygent); ***Sam na sam***, reż. Andrzej Kostenko (dyrygent); ***Właśnie o miłości***, reż. Juliusz Janicki (muzyka); **1978** – ***Gra o wszystko***, reż. Andrzej Kotkowski, f.tv (dyrygent); ***Polskie bitwy***, reż. Janusz Chodnikiewicz, seria tv, odc. *Dux Polonorum – Niemcza 1017 rok* (muzyka); **1981** – ***Był jazz***, reż. Feliks Falk (gra rolę samego siebie); ***Dreszcze***, reż. Wojciech Marczewski (muzyka); ***Mężczyzna niepotrzebny***, reż. Laco Adamik (dyrygent); **1983** – ***Bardzo spokojna wieś***, reż. Janusz Kidawa, tv (dyrygent); **1985** – ***Przyłbice i kaptury***, reż. Marek Piestrak, serial tv (dyrygent); **1988** – ***Gwiazda Piołun***, reż. Henryk Kluba (muzyka, wykonanie muzyki, realizacja nagrań); ***Pogranicze w ogniu***, reż. Andrzej Konic, serial tv, odcinki I – X, (muzyka, wykonanie muzyki, realizacja nagrań); **1990** – ***Piggate***, reż. Krzysztof Magowski (dyrygent); ***Świnka*** (prem. 1994), reż. Krzysztof Magowski, serial tv (dyrygent).

Władysław Wasilewski (ur. 14 V 1942 w Wilnie, zm. 6 IV 1998 r.) – reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych, wykładowca PWSFTViT w Łodzi, twórca i prezes Studia Filmowego „Logos" z Łodzi. Absolwent malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku i Wydziału Reżyserii PWSFTViT w Łodzi (1970, dyplom 1978). W czasie studiów w Gdańsku był jednym z twórców Teatrzyku Plastyków „Galeria". Po ukończeniu studiów pracował jako scenograf w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku i w Teatrze Nowym w Łodzi. W szkole filmowej zrealizował etiudy ***Portret Pana N.*** (1968), ***Lustro*** (1968), ***Samoobsługa***, ***Kościół w Skaryszewie*** (1969). Jako asystent reżysera współpracował m.in. ze Stanisławem Lenartowiczem przy realizacji filmu *Czerwone i złote* i Januszem Kubikiem przy filmie tv *Draka*. Debiutował filmem dokumentalnym *Ojcowizna* w 1971 roku o ginących tradycjach polskiej wsi. Od 1970 roku związany z Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi. Współpracował także z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Był dyrektorem do spraw programowych Telewizji „Polsat" S.A. W szkole filmowej sprawował opiekę pedagogiczną nad kilkudziesięcioma etiudami studenckimi.

Filmografia: 1971 – ***Ojcowizna,*** reż., scen.; **1974** – ***Miasteczka na warsztacie,*** reż., scen., – wyróżnienie na VII Przeglądzie Filmów o Sztuce, Zakopane 1974; „Żelazna Łódka" – nagroda „Głosu Robotniczego" na XIV OFFK, Kraków 1974; ***Pirs,*** reż., scen; **1975** – ***Ich sprawa***, reż., scen.; ***Koń by się uśmiał***, reż.; **1976** – ***Drewniane cerkiewki,*** z serii *Architektura drewniana w Polsce*, reż., scen.; ***Wera Kostrzewa***, reż., scen.; **1977** – ***Sytuacje rodzinne***, cykl filmowy, odc. *Ciuciubabka,* reż. Radosław Piwowarski (plutonowy); ***Właśnie o miłości***, reż. Juliusz Janicki, rola aktorska; ***Próba***, reż., scen.; ***Bieszczady***, reż., scen.,

16 mm, kolor, film na zlecenie, prod. WFD; **1978** – ***Cękalski, Bohdziewicz, Munk***, reż., scen.; ***Lekcja***, reż.; ***Pamięć***, reż., scen.; **1980** – ***Jeden dzień z mistrzem***, reż.; ***We dwoje***, reż. Marek Wałaszek, opieka artystyczna; **1981** – ***Odnowa***, reż., scen.; ***...I zaczęli mówić chłopi***, reż. Lubomir Zając, prod. WFO Łódź, opieka artystyczna; **1982** – ***W drodze***, reż. Krystyna Nawrocka, opieka artystyczna; **1986** – ***Paszczaki i Muminki***, reż.; **1987** – ***Po co szperam, te historyczne materiały zbieram?*** reż., scen.; ***Ślady***, reż., scen.; **1991** – ***Mondo Migliore***, reż., scen. z Dariuszem Jabłońskim, dok., dla TVP program II; **1994** – ***Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana***, reż. Jolanta Dylewska; prod. TVP2; opieka artystyczna; ***Spotkanie***, reż. z Dariuszem Jabłońskim); **1996** – ***W cieniu polityki*** w *Filmówka, scen.*, wystąpił; **1997** – ***Poprzez jezioro*** (***Preku Ezeru/Across The Lake***), reż. Antonio Mitrikeski; prod. Macedonia-Polska; Władysław Wasilewski – koproducent.

Roman Wionczek (ur. 29 VII 1928 roku w Warszawie, zm.12 VII 1998) – reżyser, scenarzysta, operator, producent. W okresie okupacji uczył się na tajnych kompletach, był żołnierzem Armii Krajowej, walczył w powstaniu warszawskim. Więzień stalagów „10C" Sandbastel, Wolsberg, Markt Pongau. Studiował na Wydziale Operatorskim PWSF w Łodzi (1948-1952). Operator Polskiej Kroniki Filmowej i reżyserem w WFD w Warszawie. Od 1952 do 1968 roku zrealizował 362 tematy do PKF. Redaktor 81 wydań PKF (1967-1968). Redagował także Kronikę Harcerską (1954-1956). Zrealizował kilkadziesiąt filmów dokumentalnych poświęconych problemom społecznym, w tym wiele varsavianów oraz filmy na tematy polityczne. W latach 50. współpracował z redakcją „Filmu". Od 1966 roku współpracował z TVP. Autor wielu widowisk historycznych w „Teatrze Faktu" TVP. Od 1974 roku realizował filmy fabularne. W latach 1989-1991 członek Komitetu Kinematografii. Wykładowca i Dyrektor Akademii Filmu i Telewizji w Warszawie.

Filmografia: Reżyser, scenarzysta, operator filmów dok.: 1954 – ***Międzynarodowe zawody lekkoatletyczne***; **1955** – ***Ostrożnie niewypały***, reż., zdj.; ***Dyspozycja mocy***, zdj.; **1956** – ***Energia***, zdj.; ***IX Wyścig Pokoju***, wydanie specjalne kroniki; ***Wielki wiec***, dodatek nadzwyczajny Kroniki; ***Na zasadach równości***, wydanie specjalne Kroniki, zdj.; **1958** – ***Meksyk***, prod. WFD; ***Kierunek Wenezuela;*** **1959** – ***Od Mocambos do Copacabany***; **1960** – ***Kronika Koszalina***, dok., reż., zdj.; ***Junacki dzień***, reż., zdj.; ***Przed podróżą***, zdj.; **1961** – ***Kronika wielkiej budowy***, reż., zdj.; ***Płocka jesień 1961***; ***Z ziemi koszalińskiej***; **1962** – ***Ludzie z bazy***; ***Dwie Warszawy*** (II Nagroda na IV FF Turystycznych w Warszawie, 1963; Nagroda Francuskiej Akademii Architektury na MFF w Paryżu, 1963); **1963** – ***Gdynia-Radio***; ***Wszyscy jesteśmy Presleyami***, report.; ***Międzynarodowa Wystawa Podzespołów Elektronicznych***; **1964** – ***Opera przyjedzie o 19-tej***; ***Płock rusza***, report.; ***Rurociąg przyjaźni***, report.; **1965** – ***Powrót posła***; ***Kronika czterech lat***; ***Homo Varsoviensis*** (dł. m.; dla TVP; prod. WFD; scen. z Olgierdem Budrewiczem); nagroda za najlepsze zdjęcia „Złota Praga" na III MFF TV w Pradze, 1966; „Złoty Gołąb" w kat. dł. metr. filmów dok. dla kin lub tv oraz Nagroda miasta Lipska i Nagroda Ligi Przyjaźni Między Narodami na IX MFF w Lipsku, 1966; Nagroda zespołowa przewodniczącego Komitet ds. Radia i Telewizji; „Złoty Ekran", 1966; ***Auto-Service***, film na zlecenie; ***Skocznia***, zdj.; ***Co roku w Poznaniu***, report.; 1966 – ***Puławy godzina zero***, prod. WFD; ***Od pracy rąk do maszyn w budownictwie***; **1967** – ***Parada***; ***Pociągiem przyjaźni do ZSRR***, report.; ***Granica*** (dł. m.; dla tv, prod. WFD); „Srebrny Lajkonik" na VIII OFFK w Krakowie, 1968; wyróżnienie ministra obrony narodowej za rok 1968; nagroda im. Egona Erwina Kischa (OIRT) oraz Nagroda NRD-owskiej Ligi Przyjaźni na XI MFF Dokumentalnych i Krótkometrażowych w Lipsku, 1968; Wyróżnienie na I Przeglądzie Krótkometrażowych Filmów o Ziemiach Zachodnich w Zielonej Górze; **1969** – ***Pomoc dla Arabów***; ***Nad Nilem***, film tv; ***Na skraju Sahary***; ***Eldom***, film reklamowy; **1968** – ***O tym nie wolno zapomnieć – 25 rocznica getta***; **1971** – ***Człowiek o dwóch nazwiskach*** (tv); **1987** – ***Mój Meksyk***; ***My Warszawiacy***; **1989** – ***Między wrześniem a majem***, film na zlecenie; ***Burzliwe lata 1944-1947***; **1998** – ***Ich miłość*** (dla TVP program I).

reżyser i scenarzysta filmów dok.; 1968 – ***Na stacji***; ***O tym nie wolno zapomnieć***; **1969** – ***63 dni*** (dł. metr.); „Złoty Ekran" – nagroda tygodnika „Ekran" dla najlepszego filmu tv, 1969; „Brązowy Lajkonik" za najlepszy film dok. na X OFFK w Krakowie, 1970; „Srebrny Gołąb" w kat. pełnometraż. filmów dok. na XII MFF Dokumentalnych i Krótkometrażowych w Lipsku, 1969; ***Między wrześniem a majem*** (dł. m., scen. ze Zbigniewem Załuskim, Nagroda I stopnia Ministra Obrony Narodowej za rok 1968); **1970** – ***Warszawskie opowieści*** (dł. m., scen. z Tadeuszem Makarczyńskim, nagroda belgijskiego ministra oświaty na MFF Turystycznych, 1970); **1971** – ***Ich miłość***; ***Spotkanie z generałem*** (scen. z Alojzym Srogą; dł.m., prod. WFO dla TVP); „Specjalny Złoty Ekran" za popularyzację w TVP wiedzy o historii najnowszej w roku 1971,1972; Nagroda przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji, 1972; „Złoty Kord" Magazynu Ilustrowanego „Żołnierz Polski" za ukazanie patriotycznych i postępowych treści walki zbrojnej o wyzwolenie narodowe i społeczne na XII OFFK w Krakowie, 1972; Nagroda II st. Ministra Obrony Narodowej za filmy tv w roku 1972 – *Spotkanie z generałem* i *Dziesięć Kołobrzeskich dni*); **1972** – ***Dziesięć kołobrzeskich dni*** (dł.m., tv; scen. z Alojzym Srogą; Nagroda II st. Ministra Obrony Narodowej za filmy tv w roku 1972 – *Spotkanie z generałem* i *Dziesięć Kołobrzeskich dni*); Nagroda Komitetu ds. RiTV); ***Miejsce dla człowieka***, prod. WFD; Nagroda miasta Lipska na XVI MFF Dokumentalnych i Krótkometrażowych w Lipsku, 1973; ***Rzecz o Wiśle*** (śr.m, tv); **1973** – ***A znakiem ich było Rodło*** (tv; II Nagroda na Ogólnopolskim Przeglądzie Filmów Polityczno-Społecznych w Łodzi); ***Odra – Berlin-Łaba*** (tv; scen. z Alojzym Srogą); ***Berliński finał***; **1974** – ***Podróż w XXX – -lecie*** (dł.m.; Nagroda „Trybuny Ludu"); ***Nadzieja Europy*** (tv; scen. z Ryszardem Wojną; Nagroda na IV MFFK w Tampere, Finlandia 1974); ***Polska 74***; ***Miasto niezwykłe – Warszawa*** (dł.m.); **1975** – ***Spotkanie ze sztuką*** (dł. m.); ***Spotkanie stulecia – Helsinki***; ***Wielka Karta Europy***; ***Rzecz o Polsce***, film dla tv, kolor; **1976** – ***Dialog między Wisłą a Renem*** (dł.m., I Nagroda Główna na VI Ogólnopolskim Przeglądzie Filmów Społecznych – Politycznych w Łodzi, 1977); ***Nad Odrą, Nysą i Bałtykiem***, film dok. na zlecenie; **1977** – ***A jednak Warszawa***; ***W obronie pokoju***; **1978** – ***Polska kraj otwarty***; ***Na krakowskim rynku***; **1979** – ***Niepokonana*** (tv); **1980** – ***Meine Begegnungen*** (***Moje spotkania***) (tv; prod. NRD); ***Plakat antynikotynowy – Nie***; **1981** – ***Czas zagłady*** (dł.m.); ***Rocznica***; **1982**

– *Polacy na starych fotografiach*; **1984** – *Warszawa 1832-1863*, film dla TVP, 16 mm, kolor; **1985** – *Na wszystkich niedostępnych drogach*; *Człowiek, który przeżył bombę*; *Amerykanin*; **1986** – *Hibakuszia*; **1988** – *Pięknie jest umierać dla cesarza*; **1990** – *Pan Bóg stworzył człowieka (Getto)* (film tv); **1991** – *To jest Warszawa* (film tv).

Reżyser i scenarzysta filmów fab.: **1974** – *Padalce* (dł. m., tv; scen. z Józefem Łozińskim); **1979** – *Sekret Enigmy* (dł. m., scen. ze Stanisławem Strumph-Wojtkiewiczem); **1980** – *Tajemnica Enigmy* (serial tv – 8 odc.; scen. ze Stanisławem Strumph-Wojtkiewiczem); **1983** – *Haracz szarego dnia* (reż.); **1984** – *Godność* (reż.); **1985** – *Kwestia wyboru* (reż.); **1986** – *A żyć trzeba dalej* (reż.); *Czas nadziei*; **1988** – *Rzeczypospolitej dni pierwsze* (film tv, reż.); *Generał Berling* (reż., scen.),

Realizator i scenarzysta spektakli Teatru Faktu TVP: **1972** – *Poczdam 1945* (scen. z Włodzimierzem T. Kowalskim; „Złoty Ekran" 1972; Nagroda Przewodniczącego Radiokomitetu; I Nagroda na MFTV w Sofii); **1973** – *Bunkier* (scen. z Alainem Déçau); 1974 – *Sprawa polska 1944* (scen. z Włodzimierzem T. Kowalskim); **1977** – *Przed burzą*, 8 odcinków (scen. z Włodzimierzem T. Kowalskim) – „Złoty Ekran" w kategorii: Widowisko artystyczne, 1978; Nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji zespołowa I stopnia, 1978; Nagroda „Kuźnicy"; Nagroda za scenariusz w Olsztynie, 1978; **1983** – *Śmierć Adama Zawiszy*; **1985** – *Jałta 1945*.

Nagrody: „Złoty Ekran" – nagroda telewizyjna tygodnika „Ekran" (1967); Nagroda Ministra Obrony Narodowej I stopnia (1969), „Złoty Ekran" – nagroda tygodnika „Ekran" (1970); Nagroda miasta stołecznego Warszawy (1970); Nagroda Ministra Obrony Narodowej II st. (1972), Nagroda Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji (1972, 1978), Nagroda Ministra Kultury i Sztuki II st. za całokształt twórczości w dziedzinie filmu dokumentalnego (1975), Dyplom Ministra Spraw Zagranicznych za wybitne zasługi w propagowaniu kultury polskiej za granicą (1975); Odznaka „Za zasługi dla Warszawy" (1979).

Stanisław Michał Wisłocki (7 VII 1921 w Rzeszowie, zm. 31 V 1998 w Warszawie) – dyrygent, kompozytor, pedagog, twórca muzyki teatralnej i filmowej. Studiował we Lwowie i w Rumunii – w Timisoarze. Lata II wojny światowej spędził w Rumunii, m. in. prowadził polski chór, dyrygował Rumuńską Orkiestrą Radiową. W latach 1945-1947 był dyrygentem i kierownikiem artystycznym Polskiej Orkiestry Kameralnej. Był założycielem i dyrygentem orkiestry Filharmonii Poznańskiej (1947-1958), dyrygentem Filharmonii Narodowej (1962-1967) i dyrektorem i kierownikiem artystycznym Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach (1978-1981). Współpracował z orkiestrami w Ameryce Południowej. W 1997 roku otrzymał „Diamentową batutę" – nagrodę Polskiego Radia. Wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Operowej w Poznaniu (1948-1951), kierownik klasy dyrygentury PWSM w Poznaniu (1951-1955), wykładowca Akademii Muzycznej w Warszawie (od 1955 rok), gdzie przez wiele lat był dziekanem Wydziału Dyrygentury. W 1976 mianowany profesorem zwyczajnym.

Był dyrektorem muzycznym Filh. Teatru Colon w Buenos Aires (1981). Laureat wielu nagród m.in. Grand Prix du Disque Akademii Charles Cross w Paryżu, Order Andres Bello I i II klasy w Wenezueli, Order Libertador San Martin III kl. w Argentynie. Był członkiem Rady ds. Kultury przy Prezydencie R.P (1992/1993). Kompozycje: *Uwertura*, *I Symfonia*, *Symfonia o tańcu*, *Koncert fortepianowy*, *Nokturn symfoniczny*, *Ballada symfoniczna*.

Filmografia: **1957** – *Zagubione uczucia*, reż. Jerzy Zarzycki (muzyka, dyrygent); *Ptaki w klatce*, reż. Konrad Nałęcki, film eksperymentalny (muzyka); **1958** – *Noc poślubna*, reż. Erik Blomberg, prod. Polska-Finlandia (muzyka, dyrygent); *Żołnierz królowej Madagaskaru*, reż. Jerzy Zarzycki (muzyka); *Damon*, reż. Edward Sturlis, dok. (muzyka); **1959** – *Biały niedźwiedź*, reż. Jerzy Zarzycki (muzyka, dyrygent); **1960** – *Rok pierwszy*, reż. Witold Lesiewicz (dyrygent); *Szczęściarz Antoni*, reż. W. Haupe, H. Bielińska (dyrygent); **1961** – *Dziś w nocy umrze miasto*, reż. Jan Rybkowski (dyrygent); *Historia żółtej ciżemki*, reż. Sylwester Chęciński (dyrygent); *Milczące ślady*, reż. Zbigniew Kuźmiński (dyrygent); *Ogniomistrz Kaleń*, reż. Ewa i Czesław Petelscy (dyrygent); *Przeciwko Bogom*, reż. Hubert Drapella (dyrygent); *Samson*, reż. Andrzej Wajda (dyrygent); *Świadectwo urodzenia*, reż. Stanisław Różewicz (dyrygent); **1962** – *Czarne skrzydła*, reż. Ewa i Czesław Petelscy (dyrygent); *Drugi brzeg*, reż. Zbigniew Kuźmiński (dyrygent); *Spóźnieni przechodnie*, reż. Jan Rybkowski (dyrygent); **1963** – *Daleka jest droga*, reż. Bohdan Poręba (dyrygent); *Godzina pąsowej róży*, reż. Halina Bielińska (dyrygent); *Pasażerka*, reż. Andrzej Munk (dyrygent); **1964** – *Echo*, reż. Stanisław Różewicz (dyrygent); *Koniec naszego świata*, reż. Wanda Jakubowska (dyrygent); *Obok prawdy*, reż. Janusz Weychert (dyrygent); *Pierwszy dzień wolności*, reż. Aleksander Ford (dyrygent); **1965** – *Gorąca linia*, reż. Wanda Jakubowska (dyrygent); *Trzy kroki po ziemi*, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski (dyrygent); **1967** – *Dziadek do orzechów*, reż. Halina Bielińska (dyrygent); **1968** – *Lalka*, reż. Wojciech J. Has (dyrygent *Koncertu* skrzypcowego); **1974** – *Potop*, reż. Jerzy Hoffman (dyrygent WOSPRiTv – Katowice); **1979** – *Dyrygent*, reż. Andrzej Wajda (dyrygent *Symfoni nr 5*); **1985** – *Stanisław i Anna*, reż. Kazimierz Konrad (dyrygent *Epizodu na Maskaradzie* i utworu *Stanisław i Anna Oświęcimowie*); **1989** – *Jeniec Europy*, reż. Jerzy Kawalerowicz (dyrygent *III Symfonii „Eroici"*); **1996** – *Opowieści weekendowe*, reż. Krzysztof Zanussi, odc. *Damski interes* (dyrygent *Requiem*).

Antoni Wolny (ur. 1916, zm. 21 I 1998) – aktor-śpiewak. W latach 1952-1964 śpiewak Operetki Śląskiej w Gliwicach. Wystąpił m.in. w filmach: **1979** – *Paciorki jednego różańca*, reż. Kazimierz Kutz (Pawełczyk) i **1983** – *Na straży swej stać będę*, reż. Kazimierz Kutz.

Zbigniew Zdanowicz – reżyser i realizator Telewizji Polskiej. Realizator dźwięku przy spektaklach Teatru Telewizji i filmach m.in. **1970** – *Gniewko, syn rybaka*, reż. Bohdan Poręba (dźwięk).

Sprostowanie: W dokumentacji Film w Polsce '97 („Kwartalnik Filmowy" nr 21-22/1998), w nocie biograficznej Piotra Skrzyneckiego błąd techniczny spowodował zmianę znaczenia zdania dotyczącego rodziców Piotra Skrzyneckiego. Zdanie powinno brzmieć: „Był synem oficera ułanów. Matka pochodziła z zasymilowanej żydowskiej rodziny".

oprac.
Beata Kosińska-Krippner

CONTENTS

EDITORIAL 4

ADAPTATIONS: THEORY AND PRACTICE

Brian McFarlane BACKGROUND, ISSUES AND A NEW AGENDA 6

The following is an introductory chapter of the book on film adaptations *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. He discusses the subject of a „process of convergence" between various forms of art. McFarlane quotes Cohen as saying that Conrad and James are the writers who give up representational novel of the early 19th century and lay more emphasis on showing in what way events develop than on telling about them. McFarlane also touches upon the issue of the so-called faithfulness of adaptation. He argues that laying excessive emphasis on faithfulness leads to the depreciation of approaches that might bring more profits in a study of the phenomenon. In his view, this results in ignorance of the key issue, e.i. adaptation as convergence between the arts.

Jarosław Twardosz THE POSTMAN, HOWEVER, RINGS MORE THAN TWICE 32

Twardosz attempts to trace differences in dealing with the same novel by a few authors, to explore the new contexts the directors have placed it and the senses they have elicited. He analyses four film adaptations of the American novel *The Postman Always Rings Twice* by James Cain. It has been adapted for the screen by Tay Garnett, Bob Rafelson, Luchino Visconti and Pierre Chenal.

LITERARY CLASSICS IN CINEMA

Alicja Helman 52

This is an analysis of Luis Buñuel's adaptation of Emily Brontë's *Wuthering Heights*. In *Abismos de Passion* (*Abysses of Passion*) Buñuel sets to work on just a fragment of the novel. He skips its second part that recounts the lots of the young generation of heroes and selects the plot material. In Helmans view, Buñuel did not adapt the novel. He did not even intend to do so. But he revealed its essence that remained inexpressible.

Joanna Wojnicka LUCHINO VISCONTIS *IL SENSO* AND CAMILLO BOITO'S SHORT STORY 63

Wojnicka writes about Luchino Visconti's adaptation of *Senso*, the little known short story of 19th century writer Camillo Boito. Visconti turned the melodramatic love story into a work in which Italys political history interwoven with a romantic plot played the main part. He borrowed just a plot pattern from the literary original. In Visconti's film, Boito's reckless and flighty heroine, who is also a narrator, turns into a mature woman who experiences her last great and desperate love. She resembles Stendhal's heroines. The historical background and the role of the political events are emphasized more forcibly in the movie. The film is emotionally tinged with a note of nostalgia for the past and for the fading world of Italian aristocracy with its hierarchy of values, art, beauty and order though marked with the stamp of fall and decay.

Małgorzata Radkiewicz PORTRAITS OF LADIES 78

Henry James output is very strongly connected with American history and culture, therefore Jane Campion's film adaptation of his *Portrait of a Lady* is a magnificent example of the evolution and re-assessment of values and views represented by contemporary feminism.

Bronisława Stolarska *A GENTLE CREATURE* ACCORDING TO DOSTOEVSKY 96

Stolarska writes about Robert Bresson's adaptation of Fyodor Dostoevsky's short story *A Gentle Creature*. Although the film faithfully reproduces the plot and theme, it was set in modern times (Paris in the sixties). The movie expressed Bresson's deep fascination with Dostoevsky's works, which he had repeatedly given voice to later. The short story itself was born from his reflections on suicide. At the same time the short story heroes are shown within the broader context of a rich collection of Dostoevsky's characters who are tormented by similar problems, are entangled in a dilemma between horrendous loneliness and hopelessness and sense of duty, and who search for God, love and answers to life's existential puzzles. We have to do with a change of a narrator and a point of view in the film. The subjective vision of an unloved husband is replaced with the cool and seemingly objective lens of the cinecamera that, however, is not omniscient and cannot unravel fully the enigmatic decision about suicide. This form of shooting is termed by Stolarska *the integrity of single perception*. Bresson's personal style is strongly stamped on the way of filming. Bresson makes assessment of contemporary culture, stating its silence towards mans existential problems.

Łucja Demby WHAT IS SHTOLTSOVSHTCHINA? (*OBLOMOV* BY NIKITA MIKHALKOV) . 110

„Oblomovshtchina" defines a life attitude of the title hero of Ivan Gontcharovs novel. It is a common belief that the attitude is characterized by mental laziness, inactivity, sleepy passivity and idle daydreaming. According to Soviet critics, Nikita Mikhalkov's film adaptation of the novel is the portrait of *Oblomov without oblomovshtchina*. Demby stresses that the film does not depart as much from oblomovshtchina as from its stereotyped vision. Genuine oblomovshtchina – both in the novel and the film - includes a tragic element. The tragedy of the character is connected with awareness of ones destiny; Oblomov sees no way in his life that could bring happiness. Comparing the novel with the film, Demby focuses not only on Oblomov but brings to mind the character of Shtolts. In doing so, she follows

Mikhalkov's intentions as he said in one of interviews that he had wanted to reflect upon the danger not of oblomovshtchina but of shtoltsovshtchina or pragmatism that kills mans soul. The question: Who is Oblomov? is a key issue. Demby writes that *human life runs between laziness and depression* (oblomovshtchina) and *empty words and lust for fame* (shtoltsovshtchina).

Waldemar Frąc TO BELIEVE IN CINEMA: REFLECTIONS AROUND FILM ADAPTATION OF STANISŁAW LEM'S *SOLARIS* 123

Frąc writes that Andrey Tarkovsky subscribed to the principle that film, screen version came into being in a way on the ruins of a work of art. The principle is coupled with the belief, expounded in Tarkovsky's reflections on theory and aesthetics, that film is a deeply independent and self-sufficient art. To Lem and Tarkovsky, the essential issue is man's moral attitude towards what is unknown and unintelligible but they lay emphases on different things. Attempts to establish contact with otherness, which causes mans inner changes are most important, Lem says. Ethical, spiritual and emotional issues matter most to Tarkovsky.

Izabela Filipiak WHO HAS BEEN KILLED? 132

This is an essay on film makers struggles with Vladimir Nabokov's outstanding novel *Lolita*, the history of love and sexual attraction of a mature man with a girl-child. Filipiak tries to find answers to the provocative question: why isnt Adrian Lyne's *Lolita* the showy commercial rubbish? As she observes one could have feared that it would be Lyne's „shadow" – thus, the „shadow" of the director who loves shooting films on perversity and who probably draws not only material profits but also some kind of a forbidden pleasure – that would want to shoot *Lolita*, which *could have become unbearable*. According to Filipiak *the shadow, pushed out of Lyne's mind, his hidden self* is modest, mature and subtle. So is his *Lolita*, she adds.

JOYCE AND FILM

Suzanne Buchan VISIONARY CINEANTICS: CINEMATIC ARTIFICE AROUND *ULYSSES* . 143

Buchan analyses two attempts to adapt James Joyce's novel *Ulysses* by Joseph Strick and Werner Nekes. The novel is said to be untranslatable not only into other media but also into another language. Strick produced a traditional work based on a loosely outlined plot pattern of the novel. Employing the classic means of film aesthetics, he turned the innovative avantgarde literary work written with a unique language into a moderately consistent film. No wonder that his movie drew strong criticism from fans of Joyce's novels while those who did not know Joyce's works found it unintelligible and unattractive. Nekes took a different approach. He looked for experimental means of expression for the avantgarde novel. Joyce's novel was just an inspiration and one of the sources he used. Buchan claims that the spirit of the novel and its essence are better rendered in his film than in the so-called *faithful* adaptation by Strick.

Krzysztof Loska JOYCE, DREAM AND CINEMA – ON FILM ADAPTATION OF *FINNEGANS WAKE* 162

This is an article on May Ellen Bute's film adaptation of *Finnegans Wake*. This adaptation is regarded as an example of the critical reading of the text (its active co-creation). According to Loska, Bute de-constructs the initial material and transplants it into a new context. Bute aims at setting herself against the radical illegibility of Joyce's text. In Loska's view, such an adaptation is not translation into another language or another material but rather animation of the audio-visual language Joyce used.

SHAKESPEARIAN VARIATIONS

Iwona Rentflejsz WHY *HENRY V* OR SHORT HISTORY OF THREE PREMIERES 172

It was my intention to find reasons which made Shakespeare, Olivier and Branagh risk their fortunes and careers to stage or direct the play „Henry V". Rentflejsz briefly presents the political situation in which each of the performances was prepared and considers its influence on the three outstanding directors. She observes that the play was staged during the period of great political and economic uncertainty. Thus, it was necessary to remind the nation of famous victories and heroic deeds of their predecessors. Olivier completed his film just a few days before the D-Day, and it is possible to claim that he wanted to bring comfort to his fellow Britons and to justify the attack to his descendants. Finally, Branagh also used the play during the time of political upheaval. However, he seemed to be aiming at emphasizing the importance of peace and cooperation between nations. Rentflejsz comes to the conclusion that all these factors had an influence on the outcome and message of the three productions. She ends the article with an interesting question: who, when and in what circumstances will prepare the next performance of *Henry V*?

Aneta Pierzchała SPIDERS NEST – AROUND AKIRA KUROSAWA'S *MACBETH* 181

Analysis of the *Throne of Blood* in context of the literary original. Pierzchała focuses on the way Kurosawa's *Macbeth* is constructed. In her opinion, the Japanese interpretation of the character is connected with Buddhist tradition. Pierzchała draws on the tradition of Japan's Noh theatre and Europe's 20th century philosophy to find answer to the question on the sense of Kurosawa's „re-editing" of the plot of the play.

Paweł Łopatka THREE REMEDIES FOR SHAKESPEARE 199

Łopatka presents three very different „remedies" for adaptation of Shakespeare's dramas; Baz Luhrman's stylised and „videoclip" film *Romeo and Juliet*, Al Pacino's „rational" and full of humility *Looking for Richard* by and the „sensual" and sophisticated *Prosperos Books* by Peter Greenaway.

Magdalena Łapińska TOM STOPPARD'S *ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD* - THE WORLD OF STATEMENTS, SHADOWS AND UNDERSTATEMENTS 210
Stoppard, like Shakespeare, tells a story about life, death, understanding but Stoppard introduces new dimensions, reverses everything like in a distorting mirror and shows what Shakespeare did not disclose. This contemporary author of the play, screenplay and the film plays with his predecessors text, trying to elicit his ambiguity, and at the same time gives these dimensions new meanings and senses. Life is a logical chain of effects and causes. Nothing happens by chance in it. All thats written must be played but there is something more. Stoppard argues that Shakespeare's characters live also their own lives because the artist did not show everything. Therefore, the other artist (Stoppard) may reveal what was not disclosed by Shakespeare. The life of a man deprived of understanding and seeing truth becomes a grotesque, especially when it is so self-evident and invariable as in case of Rosencrantz and Guildenstern. They lost memory, the time stopped dead and took away memory of what had been. Stoppard builds its work by blending and taking advantage of the structure of Shakespeare's play. Adding new facts, he elicits from it old meanings and dimensions that continuously lurk in the world and spread through it into art.

POLISH FILMS: ADAPTATIONS

Grażyna Stachówna THREE LOOKS THROUGH A WINDOW. *FAREWELLS* BY DYGAT AND HAS 226
Besides a very careful analysis of the reception of the then critics on the adaptation of Dygat's prose, Stachówna shows a process of conscious creation and of the making of own style in the works of Wojciech Has.

Julia Michałowska CHANSON TRISTE 237
Michałowska analyses Wojciech Jerzy Has's film *Pożegnania*, making its musical leitmotif *Pamiętasz była jesień* the key to understanding the movie. The score by Lucjan Kaszycki is full of nostalgia and sorrow. The film is composed of two parts that can be associated to the scores two stanzas and its chorus. Part I is the reminiscence of love, of the first date, of an out-of-town trip and of spending the night at a guest-house. It ends with a farewell at a railway station. The stylistically different Part II is an encounter after the Warsaw Uprising in the crowded family house near Warsaw. The heroe's second meeting is marked with uncertainty, longing and misunderstandings. Return to the guest-house where the time had stopped dead paves the way for rediscovery of the old feeling.

Iwona Kolasińska IN THE BEGINNING THERE WAS A BOOK 244
Analysis of *Manuscript Found in Saragossa* directed by Wojciech Has in the context of its connections with the literary original, the multi-plot story by Jan Potocki. Kolasińska proposes the thesis of a conscious modification of Potocki's text by the director who re-composes its meanings and gives it very modern sense. In Kolasinska's view, Has ties the category of „cognition" not so much with the aim of a trip, that crowns the fantastic adventures of the hero, but with a pilgrimage in which the wanderer always returns to the same point, does not progress. *If Potocki's van Worden, who has passed a shocking test of courage and faith, finds at last his way to Madrid, then van Worden of Has will remain in the labyrinth of roads and signs, along the paths leading in fact to nowhere.*

Piotr Litka DEATH WITHOUT THE OLD SETS 256
This article is about Witold Leszczyński's first feature film inspired by the literary text *Żywot Mateusza*. Litka analyses and reveals the meaning of Leszczyński's modifications to the original plot. Wishing to capture and include in his film deeper meanings of the literary original, Leszczyński – Litka says – decides on transforming the action and dialogues by translating literature into pictures. The director forms a new structure of the work, which is not just a repetition but becomes a creative interpretation.

Natasza Korczarowska TO SAVE THE PAST FROM NON-MEANING – *DOLINA ISSY* BY TADEUSZ KONWICKI 263
Memory is a key term without which it is impossible to interpret both *Dolina Issy* of Czesław Miłosz and film adaptation of the novel by Tadeusz Konwicki. The world created by Miłosz was subordinated to memory of the present whereas the world in Konwicki's film was governed by memory of the past. Konwicki shot a film essay to which Miłoszs novel was not the only reference point. The other reference point was a community of lots of contemporary exiles from a „private homeland" or Lithuania's Arcadia. The order of Arcadian myth overlaps with the order of a myth of exile. *Dolina Issy* is both a mythical story about exile from the Arcadia of childhood and an initiation novel whose action development is closely connected with a spiritual evolution of the hero crossing the successive circles of initiation of the sacredness. There is no hero-centre in Konwicki's adaptation. The artists experience is the subject of reflection. Konwicki not only puts the world he tells about into different perspective (e.i. in the perspective of „apocalypse fulfilled") but also rules out the possibility of any consolation. In Miłosz, home is a magical space placed beyond time, within the sphere of the sacredness. In Konwicki, home opens to History while the sacredness is located outside.

LITERATURE AND ANTHROPOLIGY
Sławomir Sikora LIMIT AND EXTREME SITUATION IN THE FILM *DESERT OF THE TARTARS* 272
Sikora attempts to make anthropological analysis of Valerio Zurlini's film *Desert of the Tartars*, based on Dino Buzzati's book of the same title. Its chief threads are such notions as a limit, closure, regulations, non-temporality and repeatability. The notions allow Sikora to show a relation between the represented situation with such categories as hope. Also important is the picture of a desert/mirror as it helps outline ambivalence with which man approaches encounter with the Incognizable of which death is one of incarnations.
Bożena Kudrycka THE SHELTERING SKY 289
Kudrycka makes an extensive comparison of the novel by Paul Bowles and Bernardo Bertolucci's film. She builds her analysis on architectural metaphor, referring to the example of Cordoba's Great Mosque built on the foundations of a Christian church. Afterwards, a new Christian cathedral rose from the mosque. Such an attitude towards traditions may be attributed to Bertolucci who is interested in sophisticated play with the past, in searching for roots, fascination with distinctness of other cultures. The plot pattern and his message, e.i. a mystic trip to places beyond space-time to the unknown, remain basically unchanged. But if the novel narrative is first of all based on psychological motivations of the heroes, then in the film their decisions are inexplicable, vague and much more mysterious, thereby desperate and full of terror. The heroes are characterized by gap of misunderstanding and lack of emotions. Their basic existential situation is trip to nowhere and escape from themselves. Kudrycka traces the way the shots are made, actors acting and the visual style in which outstanding director of photography Vittorio Storaro has his part. The movie is Bertolucci's expression and unites with his other films into a coherent whole.
Elżbieta Wiącek ADAPTATIONS OR INSPIRATIONS? TRACING LITERARY CONTEXTS OF *DEAD MAN* 311
Wiącek points to connections between Jim Jarmusch's film *Dead Man* with the poetry of Walt Whitman and Robert Frost but most of all of William Blake. The poetry of Whitman and Frost in the film is a peculiar counterpoint and comment to seemingly prosaic reality. The film is not a classic adaptation of a specific work; various threads and pieces included in the plot are subjected to transformations of varying intensity and Jarmusch not infrequently takes up a few inspirations simultaneously. Wiącek analyses the scenes that are visual counterparts of the ideas and images from Blake's works. She takes note of Jarmusch's references to a conflict between ideal innocence and experience in Blake's poems, of the motif of *Satanic mills*, fascination with evil and of the revengeful Demiurge. What she also takes note of is their restraint of form and Jarmusch's observation that there is a mental coincidence between the philosophy of the British poet and spiritual wisdom of Americas indigenous inhabitants, which produces scenes in which the Indian often uses quotes from Blake's poems as Indian sayings.

Piotr Dumała KAFKA WHO WAS GONE 322
One of the versions of Piotr Dumała's screenplay to the film on Franz Kafka. In an introduction to the screenplay, Dumała tells of narration conceptions, visual solutions he abandoned while he was working on the film. Originally, *Kafka* appeared as a shockingly colourful film surprising with surreal changes of images and vibrating with eroticism. *I feel a little bit sorry that the film was not made. The executed version developed into a dry documentary*, Dumała writes.

Elżbieta OSTROWSKA REPORT ON THE INTERNATIONAL CONFERENCE GENDER: THEATRE – CINEMA HELD IN ŁÓDŹ ON MAY 8-11, 1999 333

WITH AN EYE AND EAR
Marcin Giżycki AMERICA MADE OF CINEMA 337
Report from the New York exhibition „American Century – Art and Culture". The exhibition presents a chronological development of important events to American culture such as migration, cities, consumer society, protests, everyday life in the mirror of art in the broad sense of the word. Film as the area in which the image of America is reflected most strongly is a leading item. The rest of the world used to get to know America first of all through film, with a variety of its genres and development trends. Through film America created its myth, Giżycki claims.

NOTES ON AUTHORS 342
FILM IN POLAND (DOCUMENTATION)
by **Beata Kosińska Krippner** 343
SUMMARIES 404
SOMMAIRE 408

SOMMAIRE

EDITORIAL 4

L'ADAPTATION – LA THEORIE ET LA PRATIQUE
LA BASE, L'ISSUE ET LES PROPOSITION
par **Brian McFarlane** 6
LE FACTEUR SONNE POURTANT PLUS QUE DEUX FOIS
par **Jrosław Twardosz** 32

LES CLASSIQUES DE LA LITTERATURE AU CINEMA
LES HAUTS DE HURLEVENT MEXICAINS par **Alicja Helman** 52
LES SENS – LE FILM DE LUCHINO VISCONTI ET LE RECIT DE CAMILLO BOITO par **Joanna Wojnicka** 63
LES POTRAITS DES DAMMES
par **Małgorzata Radkiewicz** 78
UNE FEMME DOCILE DE DOSTOYEVSKY ET *UNE FEMME DOUCE* DE BRESSON
par **Bronisława Stolarska** 96
QU'EST-CE QUE C'EST «CHTOLTSOVCHINA» (*OBLOMOV* DE NIKITA MIKHALKOV)
par **Łucja Demby** 110
CROIRE AU CINEMA. LA REFLECTION AUTOUR DE L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE *SOLARIS* DE STANISŁAW LEM
par **Waldemar Frąc** 123
QUI ETAIT TUE ? *LOLITA* DE NABOKOV ET LYNE par **Izabela Filipiak** 132

JOYCE ET LE CINEMA
CINEMANTIQUES VISIONAIRES. ARTIFICE CINEMATIQUE AUTOUR *ULYSSES* par **Suzanne Buchan** 143
JOYCE, LE REVE ET LE CINEMA. SUR L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE *FINNEGANS WAKE*
par **Krzysztof Loska** 162

LES VARIATIONS SHAKESPEARIENNES
POURQUOIS *HENRI V* ? OU L'HISTOIRE COURTE DE TROIS PREMIERES
par **Iwona Rentflejsz** 172
L'AIRE D'ARAIGNEE – AUTOUR DE *MACBETH* D'AKIRA KUROSAWA
par **Aneta Pierzchała** 181
TROIS METHODES POUR SHAKESPEARE
par **Paweł Łopatka** 199
ROSENCRANTZ ET GUILDENSTERN SONT MORT – LE MONDE DES APPOSITIONS, DES OMBRES ET DES RETICENCES
par **Magdalena Łapińska** 210

LE FILM POLONAIS – LES ADAPTATIONS
TROIS REGARDS PAR LA FENETRE. *L'ADIEU* DE DYGAT ET DE HAS
par **Grażyna Stachówna** 226
CHANSON TRISTE. SUR *L'ADIEU* DE JERZY WOJCIECH HAS
par **Julia Michałowska** 237
AU COMMENCEMENT ETAIT UN LIVRE
par **Iwona Kolasińska** 244
LA MORT SANS LES DECORS VIEUX
par **Piotr Litka** 256
SAUVER LE PASSE DE L'INSIGNIFIANCE. *LA VALLEE DE L'ISSA* DE TADEUSZ KONWICKI
par **Natasza Korczarowska** 263

LA LITTERATURE ET L'ANTHROPOLOGIE
LA FRONTIERE ET LA SITUATION POSTE-FRONTIERE DANS *LE DESERT DES TARTARES*
par **Sławomir Sikora** 272
SOUS LE CIEL DE L'AFRIQUE
par **Bożena Kudrycka** 289
L'ADAPTATION OU L'INSPIRATION. SUR DE TRACES DES CONTEXTES LITTERAIRES DU *DEAD MAN*
par **Elżbieta Wiącek** 311
KAFKA, QU'IL N'Y AVAIT PAS
par **Piotr Dumała** 322
LA CONFERENCE INTERNATIONALE «GENDER-THEATRE-CINEMA»
par **Elżbieta Ostrowska** 333

DES YEUX ET DE L'OREILLE
L'AMERIQUE FAITE DU CINEMA
par **Marcin Giżycki** 337

NOTES SUR LES AUTEURS 342
FILM EN POLOGNE '98 343
SUMMAIRIES 404
SOMMAIRE 408