Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 21-22 (81-82) **1998 Rok XIX**

SPIS RZECZY

Editorial 4

ZJAWISKA

Franco de Peña POSMOSI 6
Tadeusz Lubelski PO ZBURZENIU MURU (KINO POLSKIE OSTATNIEJ DEKADY) 24
Józef Gębski JAK OSIĄGNĄĆ NONSESNUS 37

TEORIA I PRAKTYKA

Andrzej Zalewski *IMIĘ CARMEN* I *DZIKOŚĆ SERCA*. DWA TYPY FILMOWEJ NIECIĄGŁOŚCI . . 48
Alicja Helman ADAPTACJE FILMOWE POWIEŚCI FORSTERA W REŻYSERII JAMESA IVORY'EGO 64

PREZENTACJE – FILMY

***DZIKOŚĆ SERCA* DAVIDA LYNCHA**

Elżbieta Ostrowska GATUNKOWY TOPOS PRZESTRZENI 74

***NA SKRÓTY* ROBERTA ALTMANA**

Barbara Kosecka LUDZIE I RYBY 88

***FORTEPIAN* JANE CAMPION**

Małgorzata Radkiewicz MUZYKA I MILCZENIE 94

***PULP FICTION* QUENTINA TARANTINO**

Urszula Jarecka, Jerzy Giebułtowski EZECHIEL: 25, 17. OBJAWIENIE W LABIRYNCIE POP-KULTURY 110
Jacek Ziemek SZTUKA NEGOCJACJI 123

***SPALENI SŁOŃCEM* NIKITY MICHAŁKOWA**

Łucja Demby CZAS TERAŹNIEJSZY, CZAS TRAGICZNY... 132

***CRASH* DAVIDA CRONENBERGA**

Krzysztof Loska EROS I TECHNOLOGIA 144

***DYM* WAYNE'A WANGA**

Katarzyna Jabłońska CIĄG DALSZY 152

***PRZEŁAMUJĄC FALE* LARSA VON TRIERA**

Aneta Pierzchała ŚMIERĆ CZŁOWIEKA RELIGIJNEGO 160

***ZAGUBIONA AUTOSTRADA* DAVIDA LYNCHA**

Andrzej Pitrus ZAGUBIONA AUTOSTRADA, BEZ KOŃCA, BEZ POCZĄTKU 170

***BRACIA WITMANOWIE* JANÓSA SZÁSZA**

Dariusz Czaja SEZON W PIEKLE. OPOWIEŚĆ ZIMOWA 176

***FUNNY GAMES* MICHAELA HANEKE**

Beata Kosińska-Krippner PRZEMOC W BIAŁYCH RĘKAWICZKACH 184

***SŁODKIE JUTRO* ATOMA EGOYANA**

Marcin Michalski POWRÓT SZCZUROŁAPA 208

SPOJRZENIE WSTECZ – *KONTRAKT RYSOWNIKA* PETERA GREENAWAYA

Piotr Bieńkowski KALEJDOSKOP NICOŚCI 214

PREZENTACJE – TWÓRCY

NANNI MORETTI

Katarzyna Kościelak SZTUKA KOMPROMISU, ALBO TRUDNA HISTORIA DOJRZEWANIA . . . 226

LUC BESSON

Magdalena Łapińska OBSERWATOR GWIAZDOZBIORÓW SAMOTNOŚCI 236

ANTROPOLOGIA I FILM

Sławomir Sikora OBLICZA INNEGO. NA MARGINESIE *PRZEŁAMUJĄC FALE* I *GRY POZORÓW* 249

SPIS RZECZY

MUZYKA I FILM
Krzysztof Lipka KASTRACI, CZYLI ANIELSKIE GŁOSY OFIAR MUZYCZNEJ ZMYSŁOWOŚCI . . . 261

OKIEM I UCHEM
Marcin Giżycki KONIEC WIEKU I CO DALEJ 285

FILM W POLSCE '97
PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE 291
SERIALE TV 297
FILMY ZAGRANICZNYCH REŻYSERÓW ZREALIZOWANE W KOPRODUKCJI Z POLSKĄ 301
WYTWÓRNIE I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA) 302
Polska Kronika Filmowa (notacje) 302
Studio Filmowe „Kronika" 304
Studio Filmowe „Wir" 304
Wytwórnia Filmów Oświatowych i Edukacyjnych w Łodzi 305
Video Studio Gdańsk 306
Wytwórnia Filmowa „Dydakta" w Warszawie 307
Polska Agencja Promocji Turystyki – Wytwórnia Filmowa Sportfilm 307
Focus Producers 308
Fokus Film 308
Da Vinci 308
Studio Filmowe Tak 309
AB Film Production 309
Studio Filmowe „Kalejdoskop" 310
Akson Studio 310
Studio Filmowe „Everest" w Łodzi 311
Studio Filmowe „Logos" 311
Studio Filmów Animowanych w Krakowie 311
Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej 312
Studio Miniatur Filmowych w Warszawie 312
Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR" w Łodzi 312
J&P Studio Grafiki Filmowej 313
Sto Films 313
Longin Studio z Krakowa 313
Telewizja Polska 314
Filmy produkowane przez inne studia i wytwórnie filmowe 319
POLSKIE PREMIERY FILMÓW ZAGRANICZNYCH 320
NAGRODY I WYRÓŻNIENIA KRAJOWE 326
NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE 332
WYDAWNICTWA FILMOWE 333
MUZYKA FILMOWA 336
ZMARLI 338
(opr. Beata Kosińska-Krippner)

FILM NA ŚWIECIE '97
FESTIWALE I NAGRODY
(opr. Beata Kosińska-Krippner) 363

NOTY O AUTORACH 292

SUMMARY OF ARTICLES 371

SOMMAIRE 376

Edytorial

Poniższy tom „Kwartalnika Filmowego" jest pierwszym z planowanego przez nas cyklu KINO KOŃCA WIEKU. Do tego tematu powrócimy jeszcze nie raz. Pragniemy w ten sposób włączyć się do dyskusji o kulturze współczesnej. Kino jest ważnym elementem tej kultury. Bywa rejestratorem, a zarazem czynnikiem sprawczym, świadkiem, a zarazem uczestnikiem przemian. Czy kino dzisiaj umiera, czy przeobraża się? Czy – jako sztuka – traci, czy zyskuje? Czy zapisuje rzeczywistość, czy nią manipuluje? Na żadne z tych pytań nie odpowiemy jednoznacznie, ani teraz, ani zapewne w przyszłości, mamy jednak nadzieję, że z naszych rozważań wyłoni się stopniowo pewien obraz, który odzwierciedlać będzie sytuację w kinie naszych czasów, ale także odsłoni procesy intelektualne, zmierzające do poznania zasad, jakim podlega współczesność.

Tom otwiera artykuł wenezuelskiego reżysera, który obecnie mieszka i pracuje w Polsce, Franca de Peñy. Pisze on o kwestiach, które nurtują teoretyków kultury od lat, analizuje pojęcia, zdawałoby się tak wyeksploatowane – jak modernizm i postmodernizm, szuka granic pomiędzy nimi, czyni to jednak przez pryzmat kultury południowoamerykańskiej, co pozwoli czytelnikowi polskiemu spojrzeć na te zagadnienia z innej, niż dotychczas perspektywy. Tekst Tadeusza Lubelskiego o kinie polskim w okresie przemian pisany był z myślą przede wszystkim o czytelniku zagranicznym (jest częścią tomu o polskim kinie, przygotowywanego przez Jadwigę Falkowską i Marka Haltofa w Kanadzie), ale uchyla wiele stereotypów, zakorzenionych w naszym myśleniu o kinie polskim – dlatego też zdecydowaliśmy się drukować go bez zmian i skrótów. Józef Gębski zaś podejmuje ryzykowną, acz z lekka prześmiewczą, próbę skodyfikowania zasad, jakimi rządzą się dziś twórcy komedii filmowych.

Bazą tekstów Andrzeja Zalewskiego i Alicji Helman jest przede wszystkim teoria filmu, i to ona staje się dla nich narzędziem badawczym. Zamieszczone w dalszej części analizy konkretnych dzieł filmowych, czy twórczości poszczególnych twórców, problematyzują tak znamienne dla współczesności zjawiska, jak dominacja przemocy i technologii, samotność, zanik sacrum, przyspieszenie tempa życia i zmian, zachwianie tradycyjnych wartości, rozpad rodziny, eskalacja kultury masowej. Zjawiskom owym towarzyszą przeobrażenia świadomości, których źródłem są zjawiska tak jakościowo różne, jak transformacje polityczne, rewolucja elektroniczna wraz z nowymi formami komunikowania czy teorie feministyczne. A wszystkie te czynniki, jak wykazują autorzy, wpływają na kształt artystyczny i estetyczny wypowiedzi filmowej, na formuły języka filmowego.

Dla Sławomira Sikory film staje się punktem wyjścia do rozważań nad antropologicznym ujęciem inności, a Krzysztof Lipka prezentuje erudycyjny wywód z historii muzyki, o sztuce śpiewaczej kastratów, w którym film jest ledwie pretekstem do refleksji z pogranicza piękna i etyki.

W tomie tym rozpoczynamy również druk cyklicznych felietonów Marcina Giżyckiego o kulturze współczesnej pod tytułem *Okiem i uchem*.

REDAKCJA

Blue Velvet Davida Lyncha

POSMOSI

FRANCO DE PEÑA

Na początku lat osiemdziesiątych na ulicach Caracas jeden z przyjaciół pokazał mi grupę ludzi krótko ostrzyżonych, w ciemnych okularach, ubranych na czarno. Powiedział mi, że są to „posmosi". Przytaknąłem, żeby ukryć swoją ignorancję a po cichu pomyślałem, że to jakaś sekta religijna pochodząca z USA (miałem wtedy 17 lat). Ich czarne ubrania przy tropikalnym upale wydawały mi się dziwne, bo zaiste trzeba było zaawansowanej demencji, żeby chodzić ubranym na czarno w temperaturze 33°C i takiej wilgotności powietrza.

W owym czasie ze Stanów Zjednoczonych napływało wiele najrozmaitszych czasopism. Jedne były poświęcone modzie, receptom na szczęście, dietom zbożowym w celu zachowania szczupłej sylwetki. Inne, obok ofert sprzedaży zamków i pałaców, zawierały instrukcje i praktyczne porady jak się kochać, jak zdobyć wytęsknioną osobę, jakich słów używać przed i po orgazmie. Krótko mówiąc – te podręczniki sukcesu, sekrety wiecznej młodości oraz wszelkie produkty mające ułatwić spełnienie najskrytszych marzeń tworzyły nowe religie i rozliczne sekty z najrozmaitszymi bóstwami i guru gwarantującymi nieskończony spokój i transcendentalne medytacje. Bóg nie nazywał się już Bogiem, nazywał się Ameryką, która głosiła własną ewangelię na temat sposobów „bycia człowiekiem". Wszystko to wzmacniało moje podejrzenia co do nowej sekty „posmosów". Poczułem się zaciekawiony i zacząłem dociekać czy „posmosi" nie mają czegoś wspólnego z Kosmosem. Krążyły plotki, że Spielberg oparł *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* i *E.T.* na tajnych raportach NASA i tych strzeżonych przez Rosjan, które zdobył dzięki wspaniałej ludzkiej skłonności do przekupstwa za garść dolarów. Skojarzenia doprowadziły mnie nawet do wniosku, że „posmosi" to sekta mająca parapsychologiczne kontakty z kosmosem. Dopiero niezawodna inteligencja mojego kolegi Gustawa Enrique wyjaśniła mi znaczenie tego enigmatycznego słowa. Okazało się że „posmosi" to skrót oznaczający osoby należące do grupy postmodernistów, co w prowincjonalnym Caracas było popularną formą bycia „na fali" i polegało na ubieraniu się na czarno, żeby ruchowi dodać znaczenia, nadużywali wobec wszystkiego i wszystkich formy zdrobniałej, i zamiast mówić o Robercie de Niro, mówili o „Bobbym".

Rzecz jasna nie wiedzieli oni, że postmodernizm ma swoich teoretyków takich jak np. Lyotard, Barthes, Jencks, O'Doherty, którzy dali naukową, historyczną i teoretyczną wykładnię tego pojęcia. Ja, Franco de Pena nie mam ambicji zmierzyć się z tymi myślicielami, chciałbym tylko postawić parę pytań, które dręczą kogoś tak ciekawskiego jak ja. Chciałbym na postmodernizm, spojrzeć z punktu widzenia młodego filmowca, który spróbuje zrozumieć dzisiejszy świat.

Blue Velvet Davida Lyncha

W poszukiwaniu straconego czasu

Uważa się, że epoka nowożytna, w odróżnieniu od starożytnej, rozpoczyna się w XV wieku, i wiąże z odkryciem Ameryki, rewolucją kopernikańską w nauce, początkami kapitalizmu w wolnym mieście Brugii, renesansem itd. Można podać wiele przykładów, wymienić wiele książek, wszystkie „potwierdzone naukowo" i rozważać, co było pierwsze – jajko czy kura: pewne jest, że były to fakty istotne. W swojej pracy przyjmuję dla określenia Ery Nowoczesnej koniec XIX wieku.

W słowie „postmodernizm" zawarte jest pojęcie czasowości. Okazuje się, że w łacinie istnieje słowo „modernus", od którego pochodzi „moderno" – „nowoczesny". „Modernus" składa się jednak z dwóch słów: „modus" i „hesternus". „Modus" oznacza sposób, a „hesternus" pochodzi od „heri", i znaczy „niedawny" [1]. Etymologicznie „moderno" to „na niedawny sposób" [2]. Jeśli mówimy o sztuce nowoczesnej, mówimy o niedawnym sposobie tworzenia sztuki. „Moderna" to „sposób, który się niedawno pojawił", „forma właśnie stworzona". Mówią, że poeta Verlaine zaczął posługiwać się pojęciem moderny pod koniec XIX w. w celu określenia takich wynalazków jak światło elektryczne, lokomotywa, fotografia, telegraf, telefon, fonograf, które składały się na nowy język wizualny zmieniający fizjonomię miast [3]. Francuzi używali terminu „moderna" celem określenia ruchu literackiego z przełomu wieków XIX i XX, do którego należeli Proust, Joyce i Elliot.

Powróćmy do słowa „modernizm" i dołączymy teraz cząstkę „post", która po łacinie oznacza „następujący po". „Postmodernistyczny" – post – modus – hesternus – oznaczałoby; „następujący po sposobie niedawnym", co pod względem czasowości nastręcza mi problem natury logicznej. Pojęcie „niedawny" związane jest wprawdzie z czasem przeszłym, ale zawiera również sugestię, że ta przeszłość ciągnie się do teraz. W języku polskim trudno znaleźć odpowiednik słowa „recente",

co oznacza szczególny sposób traktowania czasu teraźniejszego. Pojęcie „niedawny" w języku hiszpańskim odnosi się do „reciente" i oznacza, że mieści się w granicach wyznaczonych przez czas przeszły i teraźniejszy.

Postmodernistyczny zatem – to następujący po niedawnym. Niemożliwe jest przeżywanie jutra. Nie można jutra przeżywać teraz. Nie stworzyliśmy machiny czasu, która postawiłaby nas poza czasem i przestrzenią. Jeśli mówimy, że nowoczesny oznacza niedawny, nie możemy logicznie mówić o następującym po-niedawnym, bo nie żyjemy jutro, ale teraz. Musimy więc przyjąć, że umownie nazywamy ten lub inny okres nowoczesnym [4] i to daje nam poczucie czasowego następstwa.

To właśnie ta diachronia okresów jest podstawą do rozumienia pojęcia modernizmu i postmodernizmu w sztuce i zrozumieniu dzisiejszych czasów.

Podzwonne modernizmu

Śmierć modernizmu nastąpiła 15 lipca 1972 r. w St.Louis, Missouri o 15.12 (mniej więcej), kiedy to nieznana dzielnica Pruitt-Igoe, a dokładniej płyty niektórych jej bloków otrzymały cios łaski przy pomocy dynamitu. Wówczas dzielnica ta była kolebką złodziei, przestępców, wydano miliony dolarów na przemodelowanie jej fasad i ścian regularnie niszczonych przez mieszkańców... Dzielnica ta została wybudowana według urbanistycznych kanonów Le Corbusiera: słońce, przestrzeń i zieleń. Miała ulice pełne powietrza, korytarze chroniące od ruchu aut, które jednak nie ochroniły przed złodziejami i mętami [5].

Ale czym jest i czym był modernizm w architekturze? W architekturze modernizm pojawia się pod koniec ubiegłego stulecia [6]. Razem z dziewiętnastowieczną ideą postępu zrodziła się także idea przestrzeni nowoczesnej, nowej, „niedawnej", która przystosowałaby się do nowej epoki maszyn i techniki. W erze maszyn, aby dostosować się do świata postępu, należało wykorzystywać wszystkie osiągnięcia techniki [7].

1. Idea ducha nowych czasów prowadzi do poszukiwania nowych form, które całkowicie zrywałyby z tradycją. Eliminuje się użycie dekoracji i ornamentów, które uznaje się za coś niepotrzebnego negując wszystkie style – klasyczny, gotycki, secesyjny, podobnie jak wiktoriańskie formy eklektyczne.[8]

2. Uważa się, że nowa estetyka powinna opierać się na formach geometrycznych, takich jak cylinder, sfera, prostokąty, piramidy, kwadraty, eliminując formy organiczne.

3. Rodzą się postulaty Le Corbusiera: słońce, przestrzeń i zieleń jako podstawa nowoczesnego budownictwa i urbanizmu. Nie zapominajmy że wiek XIX i XX to okres masowej migracji człowieka ze wsi do miast. Powstają wielkie budowy dla wielkich mas, mające za punkt wyjścia racjonalne postulaty, które w końcu poniosą klęskę z uwagi na swe braku funkcjonalności. W tym nowym świecie człowiek zostaje pozbawiony wspomnień wizualnych, otoczony przestrzenią obcą i bezosobową, a jednocześnie znajduje się w całkowicie odmiennej sytuacji: od życia w świecie wiejskim, niewielkich miasteczkach przechodzi do wielkiego konglomeratu ludzkiego, jakim są metropolie, i staje się jego cząstką. Oto przyczyna początkowej klęski!

4. Inną ważną ideą było stworzenie stylu międzynarodowego i uniwersalnego w przeciwieństwie do stylów regionalnych i narodowych, świat zaczyna unifikować się stylistycznie. Wierzyło się, że powstaje sztuka przyszłości. Beton, stal i szkło stały się najważniejszymi materiałami budowlanymi. Jest to rzeczywiście czas wielkiej rewolucji w miastach, wizualnie zmienia się koncepcja apartamentu mieszkalnego, buduje się wielkie bloki, biurowce, fabryki. „L'unité" habitationel de Marseille Le Corbusiera, a później złe, tanie kopie jego naśladowców stają się miejscami nieludzkimi i bezosobowymi, bo w ich wielkich wymiarach zagubił się gdzieś ludzki wymiar; miasta takie jak Brasilia, wymyślone przez Oskara Niemeyera, z przestrzenią do pracy, inną do życia i jeszcze inną do zabawy też poniosły klęskę z braku dobrej organizacji. Urbanizm to nie problem architekta, lecz ludzi, którzy zajmują jego przestrzenie. Żyjemy w społeczeństwie masowym, gdzie paradoksem jest, że masy nie mogą żyć razem, ponieważ istnieje problem alienacji, strach przed komunikacją, strach przed porażką, który czyni nas bardziej wyobcowanymi z pracy i bardziej wrogimi wobec drugiego człowieka. Sam Jencks, mówiąc o modernizmie, nie jest w stanie wprowadzić jednolitego pojęcia tego terminu i twierdzi, że od 1914 do 1970 istniało sześć prądów architektonicznych w obrębie modernizmu, które zmieniały się i przekształcały w inne prądy.[9] Jeśli przyjrzymy się ostatnim dziełom Le Corbusiera takim jak katedra w Ronchamps czy Chandigarth, zaobserwujemy użycie nieregularnych organicznych linii krzywych, przeciwne jego zasadom form geometrycznych, zaś w Chandigarth dostrzeżemy cytaty z kultury i architektury hinduskiej, wykraczające poza puryzm stylistyczny. Sam Le Corbusier mówi o ustawicznych poszukiwaniach i ubolewa nad swymi dogmatycznymi plagiatorami. Architektura nie może pozostać przy jednym dogmacie czy idei [10]. Od lat pięćdziesiątych modernizm szuka zastosowania metafory w swoich budynkach. Ciekawe jest, że dzieła modernistów pod koniec lat sześćdziesiątych są zdecydowanie eklektyczne, Japończycy: Kenzo Tange, Junzo Sakura, Kunio Maekawa, Kiyonori Kukutaki i inni [11] tworzą typ architektury rzeźbiarskiej, z elementami tradycyjnymi, formami organicznymi, liniami krzywymi, eklektyzmem stylistycznym[12].

Ku smutkowi i rozczarowaniu „posmosów", to moderniści stworzyli nowy styl w architekturze, myśląc, że architektura i przestrzeń mają związek z ludzką ontologią, z duchem epoki i jak później zobaczymy, postmodernizm jest krokiem do tyłu, jest powrotem do wspomnień epoki kryzysu, jest „vade retro". „Posmosi" nie mogą zrozumieć tego procesu, ponieważ sami padają ofiarami swej niemocy. Analogicznie wyobraźmy sobie, że łączy nas niezwykle silny, namiętny związek z jakąś kobietą. Samo spojrzenie nas podnieca i stymuluje libido. Nasza kreatywność seksualna sprawia, że wychodzimy poza codzienną rutynę... Osiągamy szczyt kreatywności. Kochamy się szaleńczo. Aż nadchodzi nieszczęsny dzień! Nagle ten wymysł nie spełnia naszych oczekiwań, wyczerpaliśmy nasze możliwości...co robimy? Żeby uniknąć znużenia z powodu braku bodźców, zaczynamy przypominać sobie początek związku, pustka wypełnia się wspomnieniami: „Pamiętasz, jak przyniosłeś mi kwiaty, wypiliśmy butelkę wina w parku, twoja obecność była mi tak bliska... całowaliśmy się tak żarłocznie... a pamiętasz u Niny..." itd., itd.

„Posmosi" zapomnieli również, że wspominanie nie jest czynnością przez nich wynalezioną, że odkąd człowiek ma zdolność pamiętania, może mówić, a mówienie

zawiera w sobie wspominanie, bo sam język jest środkiem pozwalającym wspominać. Przyznaję, wspominać jest skłonnością ludzką, lecz przesadą jest uważać, że wymyśliło się w ten sposób wielką sztukę. Stąd bierze początek brak skromności dzisiejszych niezbyt poważnych artystów i myślicieli. Ale posługiwanie się tym określeniem dawało im poczucie wyższości. To typowy błąd naszych czasów.

Architektura postmodernistyczna rodzi się z kryzysu podobnego do kryzysu namiętnej miłości. Sam Le Corbusier i architekci z CIAM, Japończycy deklarują potrzebę poszukiwań. Postmodernizm jest skrzyżowaniem dróg, wiemy co pozostało za nami, ale nie wiemy dokąd zmierzamy [13]. Skok do przeszłości jest tu logiczny: powracamy do pięknych chwil romansu z historią. Wszystko, co negowali przed moderniści, podejmują na nowo postmoderniści, głosząc powrót do dekoracji i ornamentu. Modernistyczną ideę jednego stylu dla każdej epoki zastępują pluralizmem stylistycznym, przestaje istnieć czystość stylu i wchodzi w modę konstrukcja hybrydyczno-eklektyczna. Zaczyna się stosować cytaty i parodie dawnych stylów historycznych. Sprzeczność i metafora, które zastępują racjonalizm i czystość stylistyczną modernizmu stają się wartościami estetycznymi postmodernizmu. Utrzymuje się podwójny kod, z jednej strony masowa produkcja na rynek z wykorzystaniem elementów pop-artu, kultury konsumpcjonizmu jest wprowadzana do budownictwa, a drugiej strony cytaty z dawnych stylów architektonicznych wnoszące elementy stylistyczne możliwe do odczytania przez elity [14].

Umiędzynarodowienie gospodarki i rozwój środków masowej komunikacji usprawniają informację. Dla architektury oznacza to zaraz przepływ informacji, dostarczanie informacji, a w efekcie natychmiastowy eklektyzm kultur [15]. Nie zgadzam się z Jencksem, ponieważ zawsze w eklektyzmie narzuca się kultura i idee silniejszego. Gdyby było inaczej architektura krajów peryferyjnych, jak Wenezuela czy Polska, miałaby jakieś elementy stylu narodowego. Wystarczy się jednak przejść po Warszawie, by przekonać się, że nowe, duże budowle bardziej przypominają Manhattan niż polskie szlacheckie dworki.

W środku kryzysu architektura stara się konstruować przestrzenie bardziej ludzkie, ale zapomina o urbanistyce. Myśli się o wybudowaniu gmachu, który będzie się podobać, ale nie o mieście, które ma się podobać jako całość. Oto mentalność epoki: dla mnie jest ważne, że mój dom jest ładny i lepszy od domu sąsiada, ale nie obchodzi mnie, że całej ulicy brakuje estetyki. Stwarza to anarchię stylistyczną. W tym miejscu pojawia problem prowincjonalnego Caracas: ziemia w mieście jest tak droga, że każdy, kto ma skrawek terenu, buduje na nim budynek jak najwyższy, aby zarobić jak najwięcej na jego sprzedaży. Nikt nie myśli o tym, że wznosząc wysoki budynek odcina się dostęp słońca i wiatru. Ponieważ miasto leży w dolinie, zablokowanie dostępu powietrza przekształca je w piec, ale z dumą posiadamy piękny budynek postmodernistyczny, hybrydę nowojorsko-japońską, nie dbając o jego funkcjonalność dla całości, jedynie dla właściciela: korporacji lub banku. Mój dom jest bardziej ludzki, ale miasto mniej ludzkie: to temat dla psychologów studiujących zagadnienie alienacji. Reasumując, aby sprzedać nową architekturę jej twórcy muszę wprowadzać „elementy nostalgii za dawnymi czasami", które mogą być rozpoznawalne przez potencjalnych kupców. Tą „vade retro", która przekształciła się w poszukiwanie identyfikacji jest potrzeba zrozumienia: kim jesteśmy? skąd pochodzimy w tym nowym świecie bezosobowym i obcym?

Modern Times

Żyjemy w najlepszym z możliwych światów
Adam Smith [16]

W czasie swej wyprawy do Amazonii zauważyłem, że tubylcy już nie pili cachire [17], ale oszaleli na punkcie coca-coli sprowadzanej przez amerykańskich misjonarzy (najgorsze jest to, że sprzedawali cocę znacznie drożej niż w mieście). W tym momencie uświadomiłem sobie, że to ekonomia jest nauką do której trzeba się odwołać, by znaleźć prawdę o współczesnym świecie. Drążąc temat dotarłem do pojęcia konkurencji doskonałej przy „ceteris paribus". Wnioski do jakich doszedł w swych przemyśleniach Adam Smith sprowadzają się do tego, że przy konkurencji rynkowej człowiek, będąc egoistą z natury, produkuje dla własnej przyjemności, i że to dzięki niewidocznej ręce rynku, w długim okresie ceny wszystkich produktów powinny się zmniejszyć. W ten sposób jednostka przyczynia się do powodzenia całej zbiorowości, której jest członkiem, egoistyczny człowiek mimowolnie staje się altruistą [18]. Ale ta bajka nigdy nie trafiła mi do przekonania, bowiem ceny nigdy nie spadały, a w moim rodzinnym Caracas życie stawało się coraz droższe. Rozwiązać tę zagadkę było stosunkowo łatwo. Dla Adama Smitha „ceteris paribus" oznaczało niezmienne warunki, co było równoznaczne z równymi możliwościami produkcji dla wszystkich, równymi dla wszystkich możliwościami rozpoznania rynku, dostępu do niego, równym poziomem technicznym i nawet równym dostępem do surowców. Ale jeżeli człowiek jest z natury egoistą, dlaczego miałby podzielić się z konkurencją swymi nowymi wynalazkami, które pozwalają mu produkować taniej, lub postępem wiedzy o dystrybucji, marketingu itp.? Gdyby to robił, musiałby być idiotą. Jest wręcz przeciwnie, technologia stała się bronią do eliminowania konkurencji. Teoria Smitha przestaje się sprawdzać w momencie pojawienia się maszyn. Na początku XIX wieku producenci w coraz większym stopniu zaczynają wykorzystywać postęp wiedzy naukowej do stosowania udoskonaleń w technologiach [19]. Pierwszym krokiem do monopolizacji rynku stała się monopolizacja nauki. Nowoczesne czasy to postęp w budowie maszyn umożliwiających powstanie nowych gałęzi przemysłu przynoszących coraz większe zyski, które zakumulowane prowadzą do eliminowania małych, słabszych producentów przez większych. Cenę przestaje dyktować rynek, a zaczynają najwięksi wytwórcy. Innymi słowy nowoczesne czasy, to czasy panowania kapitalizmu monopolistycznego i korporacyjnego. Wówczas wśród coraz większej grupy intelektualistów rodzi się także pomysł, że człowiek dzięki posiadaniu coraz to lepszych technologii sam także staje się lepszy. Pomysł będący największym nieporozumieniem, ale i siłą napędową epoki. Ekonomia, jak zawsze postępująca za zachodzącymi zmianami dochodzi do wniosku, że nowa, nieuczciwa konkurencja jest po prostu konkurencją niedoskonałą.

Kryzys ekonomiczny roku 1929 ukazuje z całą ostrością, że nie wystarczy tylko szybko i sprawnie produkować [20], ale także trzeba móc wyprodukowane dobra sprzedać [21]. Nie idzie przy tym o zaspokojenie ludzkich potrzeb, ale o osiągnięcie jak największego zysku przez producentów – zrozumienie tego faktu jest bardzo ważne. Dowodem okrucieństwa epoki było wrzucanie do morza lub palenie wszystkich nadwyżek produkcji rolnej. Nigdy nie oddawano ich bezrobotnym.

Po wielkim kryzysie zmienia się kształt kapitalizmu. Jego główni ideolodzy zaczynają rozumieć, że zaspokajanie ludzkich potrzeb jest zbytnim ograniczeniem

szans rozwoju. Okazuje się, że te potrzeby trzeba kreować zwiększając tym samym potencjalny rynek zbytu produktów. Trzeba więc także zwiększyć możliwości nabywcze ludzi, dając im do ręki więcej gotówki, niż tyle tylko by mogli zaspokoić swoje podstawowe potrzeby: dachu nad głową, jedzenia i ubrania. Błyskawicznie rozwija się reklama i środki masowej komunikacji, na których zaczyna się opierać dystrybucja. Rodzi się także nowy pomysł na organizację społeczeństwa kapitalistycznego ucieleśniony w roosveltowskiej koncepcji New Dealu. Wielkie korporacje zaczynają wychodzić z ciasnych narodowych opłotków i w poszukiwaniu nowych rynków zbytu rozprzestrzeniają się po całym świecie. Telewizja, kino, satelita, czy komputer stają się coraz to nowymi, naturalnymi narzędziami ich ekspansji.

Postmodernizm w ekonomii polega w istocie na tym, że kiedy produkcja została zmonopolizowana przez wielkie korporacje, chodziło o to, by zmonopolizować również dystrybucję. Osiąga się to przez zdominowanie informacji w skali globalnej. Ta dominacja oznacza także panowanie nad gustami i wyborami potencjalnych nabywców. Aby móc to osiągnąć trzeba propagować określone systemy wartości. Kontrolować rynek idei!

Zwrotnym punktem w historii zachodniej cywilizacji stała się idea wolności jednostki. Wolności rozumianej jako możliwości dokonywania wyboru. We współczesnym kapitalizmie monopolistycznym, mamy do czynienia z monopolizacją szerokiej przecież oferty, przy równoczesnym zachowaniu pozorów dowolności dokonywania przez nas określonych opcji. Ważną rolę w kreacji tego mirażu (jak silnego, możemy się przekonać sami) odgrywa niestety kultura.

Studiując współczesne założenia o *Teorii popytu* z rozmaitych podręczników amerykańskich ekonomistów dowiedziałem się [22], że jedyną rzeczą, która może usatysfakcjonować człowieka jest konsumpcja. W dokonaniu wyboru, co nabyć, zachowujemy się „racjonalnie". Mając określone środki chcemy ich używać tak, aby osiągać maksymalną satysfakcję. Te środki, którymi dysponuje pochodzą z rynku pracy, gdzie człowiek jest „środkiem produkcji" [23]. I to specjaliści od marketingu planują dziś, jak ma być zagospodarowane szczęście każdego człowieka. Behawioryzm stał się najważniejszą sztuką tego wieku. Dużo w tym pomogło kino amerykańskie lat 70. i późniejsze, poprzez budowanie określonego obrazu życia i szczęścia. O tym jednak w następnym rozdziale.

Uznać wypada, że główne wyróżniki epoki postmodernistycznej w ekonomii to:

a) Międzynarodowy kapitalizm monopolistyczny z wielkimi korporacjami, które są właścicielami przedsiębiorstw nie tylko jednej branży, ale także w branżach pokrewnych (np. imperium Sony). Umiędzynarodowienie kapitału pozwala uniknąć pułapki nasycenia lokalnego rynku. Pogłębia się proces gromadzenia ogromnych kapitałów w rękach nielicznych (Bill Gates przebił niegdysiejsze rekiny – Rockefellerów, Vanderbiltów, Morganów).

b) Utrata tożsamości narodowej na rzecz globalnej identyfikacji, co umożliwia łatwiejszą ekspansję międzynarodowych korporacji na poszczególne rynki.

c) Segmentaryzacja i fragmentaryzacja rynku.

d) Absolutna dominacja masmediów z szybko rozwijającym się sektorem komunikacji elektronicznej (np. Internet).

e) Homogenizacja ekonomiczna. Wraz z klęską gospodarki centralnie planowanej w krajach Europy Wschodniej zniknęła wszelka potencjalna alternatywa dla kapitalistycznego, wolnego rynku, który niemal wszechwładnie panuje na całym świe-

cie; włączając w swój obręb także amazońskich Indian o których wspomniałem na początku.

f) Schyłek epoki wielkich ideologii. Wraz z runięciem muru berlińskiego runęła także bezpodstawna nadzieja na stworzenie nowego, lepszego człowieka i lepszego społeczeństwa.

Apocalypsis Now

...bo wszystko już było. Wszystkie rodzaje muzyki i style rządzenia. Wszystkie pieprzone fryzury i wszystkie smaki gumy do żucia, wszystkie pieprzone płatki śniadaniowe. Kapujesz, jak byśmy znieśli następne tysiąc lat? Zużyliśmy wszystko.

Strange days reż. Katheryn Bigelow

Będąc studentem I roku szkoły filmowej po raz pierwszy usłyszałem termin: „kino postmodernistyczne" i poczułem, że jestem w intelektualnej czarnej dziurze. Słowo „postmodernizm", było w moim życiu totalitaryzmem pojęciowym. Wszystko już było pod tym właśnie terminem. Muzyka post, ubrania post, homo post. Jak już wcześniej napisałem, zabrałem się do rozwiązania problemu w sposób postmodernistyczny. Przystąpiłem do analizy przyjmując, że „post", to jest to, co następuje po modernizmie, z niego wszak wynikając.

Pierwszym pytaniem musiało więc być: skoro istnieje kino postmodernistyczne, to co to takiego – kino modernistyczne? Nie znalazłem żadnej książki, ani publikacji, która by mi wytłumaczyła czy zdefiniowała ten termin. Alarm! Oto odkryłem dziecko zrodzone, ale nie mające ani ojca ani matki, a skoro tak, to mamy chyba do czynienia z wyklonowanym w laboratorium sztucznym tworem kultury.

Dla nikogo nie ulega wątpliwości, że istnieje coś takiego jak ekspresjonizm niemiecki, gangsterskie kino amerykańskie lat 30. spod znaku Marvina Le Roy'a, czy Howarda Hawksa, istnieje czarny kryminał, francuska nowa fala, włoski neorealizm, brazylijskie *cinema nuovo*, melodramaty, westerny, filmy wojenne; policyjne itd., ale chyba nikt nie wie, który z tych gatunków i stylów można by określić jako kino modernistyczne.

Zarówno architektura, jak i sztuka oraz literatura miały swój wyraźnie modernistyczny okres, okres zmieniający w sposób istotny dotychczas stosowane zasady i reguły estetyczne. A film?

Bez wątpienia takim dziełem, łamiącym ówczesne konwencje jest *Obywatel Kane* Orsona Wellesa. Czyż jest to więc film modernistyczny? Raczej nie, bowiem Welles w swoim filmie poczyna sobie raczej jak rasowy postmodernista. Bierze sposób oświetlania od niemieckich ekspresjonistów, od nich także pożycza punkty widzenia i kadry. Od Griffitha zmianę planów. Typ bohatera, do końca przez nas niedocenionego to bohater amerykańskiego filmu gangsterskiego (choćby Marvin Le Roy w *Małym Cesarze*). Możemy zaryzykować twierdzenie, że *Kane* jest rodzajem morza, w którym kończą swój bieg wszystkie rzeki ówczesnej epoki. Czy tylko ówczesnej? Kino od początku przecież korzystało z dorobku innych dyscyplin artystycznych tworząc z nich tkankę własnego, autonomicznego bytu. Kompozycja filmowego obrazu nie różni się zbytnio od kompozycji w malarstwie. Według złotej zasady Leonardo da Vinci skupiamy się na tym, co ważne. Kostiumy wzięto z teatru. Stamtąd także – aktorstwo, z teatru również, oraz z literatury zasady dramatur-

gii (odwołując się daleko, bo aż do Arystotelesa i jego *Poetyki*). Wszystko to, poskładane razem złożyło się na nową jakość. Nikt nie umie powiedzieć, co to jest kino modernistyczne, bo ono samo, jak i szacowna mamusia – fotografia, jest dziełem czasów nowoczesnych właśnie i jako żywo przypomina metodą swojego powstania dzieło doktora Frankensteina.

Trudno mi więc mówić o kinie postmodernistycznym, w odróżnieniu od dziesiątków krytyków i profesorów, jak o fakcie dokonanym, skoro nikt w zadowalający sposób nie zdefiniował modernizmu w kinematografii. Musiałbym bowiem wystąpić przeciw kartezjańskiej logice i zdrowemu rozsądkowi przejawiającemu się w niewątpliwym porządku języka, którym się posługujemy.

Jeżeli przyjrzymy się bliżej temu, co w historii kina nowe i nowatorskie (w swoich czasach), to trudno nam będzie wytoczyć jedną, prostą drogę rozwoju polegającą na rewolucyjnej zmianie formy. Możemy na przykład powiedzieć, że francuska nowa fala, a właściwie Godard w swoich najwybitniejszych filmach stosuje inny montaż niż ten, do którego przyzwyczaiła nas dotychczasowa kinowa tradycja (zwłaszcza montaż „po osi" w *Alphavile* czy też *Do utraty tchu*). Jednak z kolei struktura narracyjna jego filmów jest bardzo tradycyjna. Akcja ukazująca bohatera w trakcie konfliktu rozpoczyna się, jak Bóg przykazał, zawiązaniem, rozwija się, ma punkty zwrotne i kulminację. Czyż jest więc on modernistą?

U innych autorów takich jak np. Fellini i Antonioni w zasadzie nie istnieje konflikt zewnętrzny, który przeniesiony zostaje do wnętrza bohatera. Te postacie (Guido w *8 i 1/2*, dziennikarza w *Słodkim życiu* czy Giuliana w *Czerwonej pustyni* u Antonioniego) odbywają bezustanną podróż do wnętrza własnej jaźni, będąc zakładnikami i ofiarami własnego sposobu widzenia świata lub choćby tylko zmiennych humorów. Trudno zaiste zauważyć jednak w postawie autorów elementy (tak wyraźnie w twórczości choćby modernistycznych architektów) ideologii postępu, przekonanie, że przez kino można w niewielkim choćby stopniu ulepszyć ludzkość. Choć wydawać by się mogło, że kino autorskie powinno być, przez kreację własnych światów – właśnie kinem modernistycznym. Jednak w dziełach Bergmana, Antonioniego czy Felliniego nie sposób się dopatrzyć recepty na stworzenie nowego człowieka. Przeciwnie, to co wynika z oglądu wnętrza bohatera lub podglądania jego stosunku do świata jest niezbyt budujące. Marcello, dziennikarz ze *Słodkiego życia* jest zagubiony w świecie rzymskiej burżuazji. Giuliana z *Czerwonej pustyni* to osoba udręczona przez społeczeństwo industrialne. Warto także zauważyć, że wszyscy wymienieni tutaj twórcy chętnie odwołują się do przeszłości kultury, pełnymi garściami czerpiąc z obecnych tam wzorców ideowych i estetycznych. W tym także twórczości reżysera, którego uznać wypada za protoplastę kina autorskiego, a mianowicie Charlie Chaplina *Charlie włóczęgą* czy też *Dzisiejsze czasy* to filmy będące błyskotliwą krytyką idei postępu. Postępu, który obraca się we własne przeciwieństwo, działając przeciw ludzkiemu szczęściu. To ostatnie zdobyć można jedynie intuicyjnie poddając się sile własnych uczuć. Postęp u Chaplina jawi się jako piekło dehumanizacji, apokalipsa.

Kino jest dla wszystkich wymienionych twórców medium służącym opisaniu i zrozumieniu świata. I tylko przez fakt używania przez nich tego właśnie medium, będącego, jak już napisałem dzieckiem epoki modernistycznej, można by ich nazwać modernistami.

W takim przypadku, nie mogąc zdefiniować kina modernistycznego, a priori możemy powiedzieć, że nie istnieje kino postmodernistyczne. Możemy określić co prawda pewne dzieła filmowe jako postmodernistyczne, pod warunkiem jednak, że umówimy się, iż użyjemy tej nazwy jak modnej etykietki, tak jak dżinsy nazywają się Levi's, choć naprawdę w sposób istotny nie różnią się od żadnych innych dżinsów. Inaczej nie można mówić o prawidłowym użyciu tego słowa [24].

Przyjmijmy jednak, mimo wszystkich przytoczonych tutaj argumentów, że istnieje coś takiego jak kino modernistyczne. Spróbujmy zdefiniować czym w takim razie mogłoby być kino postmodernistyczne, gdyby zapożyczyło z architektury idee i metody. Posłużymy się wyróżnikami tego stylu sformułowanymi przez Johna A. Walkera [25].

a) Idea pluralizmu stylistycznego, eklektyzm. W terminach filmowych to mieszanka gatunków starego, przede wszystkim amerykańskiego kina, zmontowanego w szybkim hollywoodzkim tempie.

b) Historia i tradycja powracają do łask (powtórki, parodie i pastisze starych stylów).

c) *Złożoność i sprzeczność* (...) *oraz dwuznaczność są wartościami, które zastępują prostotę, czystość i racjonalność*. Mieszanki wysokiej i niskiej kultury. Można tu mówić o wykorzystywaniu postaci – zaczerpniętych z popkultury – na przykład policjanta i kryminalisty, ukrytego pod maską metafizycznego charakteru, jak to często się dzieje w filmach Lyncha, gdzie są oni ofiarami NIEZNANEGO, jak charaktery z czarnego filmu amerykańskiego i równocześnie są prostymi, kiczowatymi postaciami, jak każda postać kryminalisty z filmów hollywoodzkich. (Więcej na ten temat zob. w aneksie na marginesie punkt 1.)

d) Koncentracja na „znaczeniu" – konstrukcji języków, które mogą być używane do każdego typu wypowiedzi.

e) Ubóstwienie intertekstualności.

Należy zaznaczyć, że wszystkie powyższe zasady sformułowane są w opozycji do cech charakterystycznych dla kultury modernistycznej i stanowią w większości proste ich odwrócenie. Jeśli zastosujemy je do analizy poszczególnych filmów, to bez trudu odnajdziemy wiele takich, które spełniają wszystkie, lub większość warunków, aby zostać uznanymi za dzieła postmodernistyczne (zob. aneks na marginesie punkt 2) i noszą taką właśnie markę. Można tu wymienić zarówno *Nietykalnych* Briana da Palmy (remake filmów gangsterskich, doprowadzony do absurdu, pastisz westernu, pastisz schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina*, wszystko z odpowiednią dozą ironii i intertekstualne) jak i *Urodzonych morderców* Olivera Stone'a, *Łowcę robotów* Ridleya Scotta oraz *Po godzinach* Martina Scorsese.

Są i tacy reżyserzy jak np. Tarantino, trafiający precyzyjnie w swój czas – którzy w epoce cynizmu i zagubienia kierunku filmowego – robiąc nowelki bulwarowe i cytując kawałki muzyki pop zdobyli dużą popularność. Ale jest to popularność teledyskowa. Tak jak wideoklip jest popularny, gdy wchodzi na rynek i przestaje istnieć nawet ślad po nim, gdy już nie jest Modny. Zastanawiam się czy to, co nazywamy kinem postmodernistycznym jest czymś więcej jak tylko nową modą lub manierą, zgodnie ze stwierdzeniem Eco, że każda epoka ma swój manieryzm, mówić możemy o dzisiejszym postmodernizmie jak o współczesnej wersji manieryzmu [26].

Można wymienić setki innych tytułów. Niektóre z nich powstały świadomie jako dzieła postmodernistyczne w manierze, a inne zostały za takie uznane post factum.

Wypada także sięgnąć do klasycznej już pracy Umberto Eco, gdzie jako przykłady *dialogu intertekstualnego*, charakterystycznego dla postmodernizmu wymienione zostały takie filmy jak: *E.T.*, *Poszukiwacze zaginionej arki* Spielberga oraz *Bananowy czubek* Woody'ego Allena. Status klasycznych tworów sztuki postmodernistycznej zyskują również seriale *Dallas* i *Colombo* [27].

Według Stefana Morawskiego ... *postmodernizm artystyczny jest wytworem kultury wysokiej samoredukującej się do poziomu kultury masowej* [28].

Konstatacją być musi stwierdzenie, że kino jest sztuką postmodernistyczną de rerum natura, albowiem wynika to z jego istotnej formy. Od zarania posługiwało się wszakże technikami tożsamymi z tymi, które okrzyknięte zostały jako postmodernistyczne.

Jest także kino dziedziną w największym chyba stopniu poddaną ciśnieniu postmodernistycznej ekonomii. O ile sztuka i literatura mają stosunkowo duży margines swobody i dlatego w ich przypadku mówić często można o „neoawangardzie" (wielu krytyków sądzi, że tego w istocie dotyczą interpretacje „papieży" postmodernizmu – Eco i Lyotarda), o tyle kino stało się głównym zakładnikiem i wyrazicielem ekonomii ery postindustrialnej. Dlatego też, według mnie, lepiej jest mówić o kinie czasów postmodernistycznych, niż o kinie postmodernistycznym.

Bezsilność i jawność postmodernizmu artystycznego, których wyrazem jest proklamowany i praktykowany eklektyzm, zrozumieć w pełni można w kontekście teorii społeczeństwa konsumpcyjnego, które wywróciło dotąd uznawaną skalę wartości [29].

Kino, szczególnie to w wydaniu amerykańskim, oprócz tego, iż nader energicznie oddaje się propagowaniu ideologii społeczeństwa konsumpcyjnego, samo jest bardzo poważną częścią postmodernistycznej ekonomii. Przemysł filmowy także przeszedł poważną ewolucję, wśród decydentów nastąpił proces rugowania ze *stanowisk ... starej inteligencji,wraz z jej przywiązaniem do liberalnego, kosmopolitycznego, choć nacechowanego klasowo, kulturowego humanizmu. Wraz z dokonaniem się procesu tworzenia sieci dystrybucji, gdy znalazła się ona w mocnych rękach służalców korporacji...* [30] zmniejszył się gwałtownie margines swobody twórców. To właśnie nowoczesna sieć dystrybucji, wraz z całą użytą dla jej stworzenia technologią high-tech, stanowi jak już napisałem, najbardziej charakterystyczną cechę współczesnej ekonomii post.

Jak powiedział kiedyś Henry Ford (ten od samochodów): *Mogą państwo kupić każdy samochód, pod warunkiem że będzie to czarny Ford, model T.* To zdanie jak znalazł odnosi się do współczesnego kina. Na okrasę dostajemy podwójny kod znaczeniowy, *dialog intertekstualny*, który konsekwentnie zastosowany, jak choćby w filmie zrealizowanym na podstawie powieści autora tego terminu Umberta Eco *Imię róży* J.J. Annauda powoduje, że film ten trafia do każdego, przeciętnego odbiorcy kultury masowej, równocześnie przez drugi *kod znaczeniowy*, sprawiając sporą radość wyrafinowanemu erudycie. *Zarówno odbiorcy wytrawni, jak i naiwni mogą wziąć z tych utworów tyle, ile im pozwala ich kompetencja kulturowa* [31]. Nie jest to jednak zjawisko nowe, bowiem równie dobrze można to stwierdzenie odnieść do Chaplina, czy Kurosawy. Kino jest sztuką łą-

czącą „wysokie" z „ niskim". Jeżeli coś w jego kondycji zmieniło się w sposób istotny, to typ związku z wielkimi korporacjami.

Być popularnym w naszych czasach, znaczy tworzyć dla rynku, odpowiadać jego wymaganiom, z zachłannym, ale łatwym do pojęcia żądaniem dokonywania „przewrotów" włącznie. Popularność jest synonimem akceptacji, jeśli nie Systemu, to jego najbardziej bezpośredniej manifestacji – Rynku. Rezultatem poddania się siłom Rynku nie jest ani elitarność, ani antyelitarność [32].

Zakończyć wypada stwierdzeniem Charlesa Jencksa, że *termin postmodernizm oznacza zajazd w połowie drogi: jasne jest, co zostało w tyle, ale nie wiadomo, co będzie dalej* [33]. Wiadomo jednak, że postmodernizm skończy się, gdy kapitalizm wkroczy w swą następną fazę. Bo przecież nie zniknie.

Przyszłość pewnego złudzenia

Tuż po ukończeniu szkoły średniej, będąc młodym człowiekiem, wychowanym na ambitnym, autorskim kinie europejskim, miałem pewien dylemat: jaki wybrać kierunek studiów. Świat można opisać na płaszczyźnie ekonomii lub na płaszczyźnie świadomości. Czyli tak naprawdę miałem do wyboru dwie opcje: studiowanie ekonomii lub kina. Zdecydowałem się na studia ekonomiczne (mój ojczym mawiał: nie ma poezji bez dobrego banku). Po czterech latach studiów i poznaniu zasad ekonomii rynkowej, uświadomiłem sobie, że świat być może daje się w kategoriach ekonomicznych opisać, ale nie daje się zmieniać.

Kapitalizm obecnie przypomina bardzo nowoczesny pociąg (TGV), którym podróżuje z szybkością 200 km na godzinę po całym świecie. Wszystko zostało zredukowane do pojęć takich jak: towar i konsumpcja, do których dołącza się zasady wykorzystania kapitału, jego wzrostu i akumulacji. W zasadzie wyrugowano ze współczesnego świata pojęcie jakiegokolwiek ideału, bowiem każdy ideał musi być towarem [34], który przynosi zysk. Klasycznym przykładem jest mit Che Guevary. Rewolucjonista chcący obalić system stał się tego systemu (pośmiertnie) elementem integralnym, przynajmniej w równym stopniu jak Myszka Miki (to tylko jeden z przykładów – równie dobrze można tu przywołać wczesnego Elvisa Presleya, muzykę punk, problem kolorowych w USA itd.)

Chyba nic dziwnego, że zrezygnowałem ze studiów ekonomicznych na rzecz artystycznych. Nie chciałem należeć do największej armii świata – armii urzędników.

Miałem wówczas nadzieję, że sztuka, szczególnie w swym najwyższym w XX wieku wyrazie, kinie, jest tym polem na którym mogąc się uczyć, można nazywać i analizować największe problemy współczesności. Cały czas miałem na myśli to kino, na którym się wychowałem – kino autorskie (czytaj: europejskie). Trudno mi zapomnieć emocje z którymi wychodziłem z pokazów filmów Felliniego, Truffaut, Bergmana, Viscontiego, Antonioniego czy Klimowa. Zawsze wówczas miałem nieodparte wrażenie, że wymienieni wyżej twórcy (a także wielu innych, których nie wymieniłem) chcieli mi powiedzieć o czymś ważnym i istotnym, o prawdziwych ludzkich problemach bez uciekania się do estetyki reklamówki czy też telewizyjnych „newsów". Niestety, poczynając mniej więcej od 1989 r. jestem naocznym świadkiem artystycznej śmierci wielu z tych twórców wraz z ich pomysłem na kino, nie bójmy się tego słowa – artystyczne właśnie i autorskie.

Fromm napisał niegdyś, że człowiek stał się teraz trybem w mechanizmie wielkiego kapitału. Jesteśmy świadkiem tego, jak kino staje się elementem tej samej maszyny. Znika możliwość nazywania rzeczy po imieniu i na poważnie. Do twarzy współczesnego kina przyrosła Maska, ta ze sztuki teatralnej Marcela Marceau, którą jednak lepiej znamy z gorszej, komercyjnej, hollywoodzkiej wersji Jima Careya. Ten sztuczny uśmiech już nie daje się zdrapać. Twórcy autorskiego kina albo wsiedli do pociągu o którym mówiłem na początku, albo też zostali przez niego przejechani, lub przynajmniej potrąceni (są na tyle myślący, że nie mogą udać, że go nie ma).

Wracając do rozważań o etymologii słowa „postmodernizm", muszę raz jeszcze wyraźnie stwierdzić, że w kinie nie istnieje styl będący następcą modernizmu, bo termin „modernizm" w obrębie kinematografii jest niedefiniowalny. Można co najwyżej mówić o trendzie kulturowym, który znajduje swe odbicie również w kinie i który de facto jest cytowaniem i mieszaniem gatunków rodem z przemysłowej produkcji made in Hoolywood. Tak oto współczesny stan kina jawi się jako odbicie pewnych przekraczających samą sztukę filmową i będących jej otoczeniem, procesów o charakterze ekonomiczno-socjologicznym.

Kinematografia stała się potężnym środkiem oddziaływania, na tyle potężnym, że wytworzył się rodzaj sprzężenia zwrotnego między nią a realnym światem, tak że obrazując rzeczywistość, przez swój własny wpływ na tę właśnie rzeczywistość, kino opowiada o sobie samym, odbitym w różnych przejawach współczesnej kultury. Mówiąc prościej, podmiot stał się przedmiotem i vice versa. Byłoby nadużyciem powiedzieć, że ten stan rzeczy wynika ze świadomego wyboru twórców. Dzieje się tak na skutek pewnych naturalnych, zdeterminowanych stanem rozwoju sił wytwórczych współczesnej cywilizacji, procesów.

Teraz dochodzę do momentu, gdzie muszę uprawiać swego rodzaju proroctwo, co prawda z wielkim trudem, aby uniknąć pretensjonalności, ale patrząc na kierunek, w którym zmierza świat wydaje mi się: że kino autorskie nie ma przyszłości i tu znikają moje marzenia. Droga, jaka kino czeka to tylko mówienie czegoś za pomocą pistoletów, seksu i przemocy. Jesteśmy na rozdrożu historycznym, fin de siècle prezentuje się jako wielka niemoc jednostki, także w sferze artystycznej. Los całego kina jest w rękach Billa Gatesa i jego nowych wynalazków idących w stronę gry interaktywnej, gdzie widz może sobie sam nadać kierunek całej fabuły, za pomocą klawisza „enter". Według magazynu „Fortune" po raz pierwszy w historii Stanów Zjednoczonych wpływy z gier komputerowych przewyższyły wpływy z biletów kinowych. W najbliższych latach technologia komputerowa będzie się coraz bardziej rozwijać i udoskonalać, co może powoli zepchnąć kino na pozycję, na jaką kino zepchnęło teatr na początku wieku. Dzięki pojawieniu się coraz doskonalszych gier komputerowych kinu grozi spadek zainteresowania u szerokiej publiczności i stanie się sztuką bardziej elitarną, tylko dla niektórych. (Zanim się to stanie minie kilkadziesiąt lat, ale prawdę powiedziawszy na pytanie „dokąd zmierza świat?" tylko historia może dać odpowiedź, i może sam Pan Bóg.) Tylko wtedy ma prawo zaistnieć kino autorskie mówiące o ważnych problemach. Czy to, co dzisiaj robi się w modnym trendzie postmodernistycznym jest ponadczasowe? Tego też nie wiemy. Wydaje mi się, że nie.

Pozostaje tylko żartować: *Kiedyś dawno temu był sobie stary człowiek, który śnił, że był motylem. Kiedy się obudził, nie wiedział, czy jest człowiekiem, który śnił, że jest motylem, czy też motylem, który śnił, że jest człowiekiem?*

Aneks na marginesie

1. *Blue Velvet*
Scenariusz i reżyseria: David Lynch
Muzyka: Angelo Badalamenti
Obsada: Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Laura Dern, Dennis Hopper

Pierwszy klucz:

Popularna piosenka rozpoczynająca się od słów „blue velvet", spokojne miasteczko, czerwone kwiaty w ogrodzie na tle niebieskiego nieba, przejeżdżający strażacki samochód z uśmiechniętym strażakiem, szczęśliwa matka pijąca herbatę i oglądająca telewizję, równie szczęśliwy ojciec pielęgnujący krzewy w ogrodzie – mała osada w Stanach Zjednoczonych, gdzie wszystko jest szczęściem i pięknymi kolorami. Rozpoczynając w ten sposób film, Lynch daje nam charakterystykę publiczności, do której jest on skierowany i równoczesny informuje, z kogo będzie kpił.

Pierwszym istotnym momentem w filmie jest wypadek ojca w ogrodzie, w wyniku którego znajdzie się w szpitalu i który sprawia, że nasz bohater – Jeffrey – odwiedzi swoje rodzinne miasteczko.

Przerywa studia, by odwiedzić chorego ojca. Prawdziwym punktem zwrotnym jest znalezienie na zapuszczonej łące ludzkiego ucha, jedzonego przez mrówki (pierwszy sygnał fetysza w filmie). Powyższy fakt zaprowadzi Jeffreya do domu detektywa, ojca pięknej, kiczowatej Sandy (Laura Dern) i sprawi, że Jeffrey rozpocznie śledztwo na własną rękę, z czystej ciekawości ze zdumiewającym, jak się okaże, rezultatem. Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), piosenkarka w nocnym klubie najprawdopodobniej jest zamieszana w sprawę odciętego ludzkiego ucha. Do tej pory mamy do czynienia z fragmentami gatunku filmu obyczajowego, romantycznego, ale przede wszystkim kryminalnego-sensacyjnego, po trosze dla amatora każdego z tych gatunków. Ciekawość zawiedzie Jeffreya do domu Dorothy, co z kolei wplącze go w chory romans z piosenkarką, która z kolei jest szantażowana przez Franka – przestępcę i psychopatę. Frank przetrzymuje porwanych – syna i męża Dorothy i wykorzystując to maltretuje seksualnie Dorothy. Współczucie, ale też oczarowanie złem powodują, że Jeffrey coraz bardziej wikła się w dramat cierpienia Dorothy. Zafascynowany jej fatalizmem, chce być bohaterem i jednocześnie kochankiem. Sandy z kolei znudzona zupełnie swym narzeczonym Nikem, typowym dobrym chłopakiem, zawodnikiem szkolnej drużyny footballu amerykańskiego (kolejny archetyp amerykański), coraz bardziej angażuje się w pomoc Jeffreyowi.

Jeffrey i Sandy wyznają sobie miłość. Jednakże Jeffrey wplątany w fatalny związek z Dorothy czuje się odpowiedzialny, wie, że musi grać do końca, jak każdy amerykański bohater. Dorothy pobita i zelżona przez Franka i jego gangsterów naga zostaje porzucona w domu Jeffreya. Ten z kolei zaatakowany przez narzeczonego Sandy zostaje przywieziony do domu. Znajduje tam niespodziankę jaką przygotowali mu gangsterzy. Dorothy, naga i pobita, wyznaje Jeffreyowi swoją chorą miłość. Dzieje się to w obecności Sandy, która też patrzy na swoją nową miłość – Jeffreya. Dalej pogłębia się dramat i wszystko jak w dobrym hollywoodzkim filmie kończy się szczęśliwie: źli są ukarani, dobrzy wynagrodzeni przez życie. Frank – zabity przez bohatera, gangsterzy – unieszkodliwieni, nieszczęśliwa matka wraca do synka, rodziny łączą się, zakochani Sandy i Jeffrey będą razem. Kwiaty z ogrodu

marzeń (jak z magazynu mody) pojawiają się na nowo, znów przejeżdża strażacki samochód z uśmiechniętymi strażakami, słuchamy – *Blue Velvet* – z taśmy magnetofonowej, amerykański sen spełnił się. Jest to pierwszy poziom odczytania filmu na poziomie treści. Była miłość, thriller, film gangsterski i muzyczny, trochę elementów z czarnego filmu amerykańskiego, trochę obyczajowości.

Drugi klucz do odczytania filmu:

Poza prostą historią, która dałaby się sklasyfikować jako kryminał, w filmie znajduje się niewiarygodnie duża liczba sprzecznych elementów, których Lynch używa bardzo konsekwentnie. Każda z postaci tego kryminału z elementami love story (między Sandy i Jeffrey) i elementami melodramatu (życie Dorothy) jest skonstruowana na zasadzie sprzeczności: element pozytywny zostaje natychmiast przeciwstawiany elementowi negatywnemu, jak plus i minus. Dodaje to każdej postaci elementu absurdu. Ta zasada przestrzegana jest tak rygorystycznie, że trudno stwierdzić, czy reżyser kpi czy mówi serio o swych bohaterach, co stanowi jeden z podstawowych elementów stylu postmodernistycznego (*double talking*). Trzeba dodać, że Lynch wykorzystuje tu zasadę Hitchcocka, gdzie bohater jest mieszaniną dobra i zła, psychika każdej ludzkiej istoty składa się z tych dwóch elementów, jin i jang każda istota ludzka jest nikczemna i niewinna, zobaczmy jak? i dlaczego?

Oto krótki profil każdej z postaci:

Dorothy: to odwieczny archetyp kobiety-matki i równocześnie kobiety-dziwki. Jest matką, której odebrano dziecko i równocześnie perwersyjną kochanką przestępcy. Jest ustawicznie gwałcona przez Franka, i koniec końców ten gwałt staje się normą i jedyną naturalną formą kontaktu. Oczywiście współczujemy jej, ale równocześnie zdajemy sobie sprawę, że jej sytuacja jest naturalną sytuacją kobiety, którą macierzyństwo skazuje na konieczność ochrony zrodzonego przez siebie życia za wszelką cenę. Tak naprawdę Dorothy nie odróżnia dobra od zła, o jej postępowaniu decydują biologiczne konieczności i uwarunkowania. Prawdziwa kobiecość jest amoralna. I może przez to – tak dla Jeffreya pociągająca.

Sandy: niewinna, źle ubrana, jasnowłosa Lorelei rasy WASP. Jest wcieloną amerykańską nostalgią za latami 60. Tak naprawdę nie funkcjonuje samodzielnie jako osobowość, ale jako antyteza Dorothy. Byłaby wręcz nudna, gdyby nie zdrada. Deklarując miłość do Jeffreya, równocześnie spotyka się z innym chłopakiem. Podwójny kod wpisany w osobowość Sandy ujawnia się, kiedy naga Dorothy, pobita przez gangsterów, szuka schronienia u Jeffreya, mówiąc: *Zaraziłeś mnie sobą*. Reakcja Sandy na to uczynione w jej obecności miłosne wyznanie jest tak ekspresyjna, że aż śmieszna. Autor ironicznie dystansuje się wobec wykreowanej przez siebie postaci, proponując widzowi udział w grze w dramaturgiczne konwencje. Paradoksalnie, to Dorothy, na pozór najsłabsza spośród wszystkich bohaterów, wychodzi z dramatu prawdziwie zwycięska.

Jeffrey: klasyczny amerykański „clean cut boy", którego pociąga tajemniczość Dorothy, jej mroczna seksualność i który kocha Sandy uosabiającą ideały w duchu których został wychowany. Te dwie kobiety są symbolem wewnętrznego rozdarcia jego osobowości. Wychowany w świecie, w którym zło nie ma prawa się zdarzyć, podświadomie dąży do ciemności.

Frank: Denis Hopper, czyli zły. Oddycha przez maskę, dotykając aksamitu wraca do dzieciństwa. Płacze jak dziecko, skarży się, że nikt go nie kocha i właśnie z braku miłości uprawia swoje perwersje. Dziecko i potwór koegzystują we Franku,

nie tworząc jednak nowej harmonii, przeciwnie – rozdwojenie jego jaźni nasila się, prowadząc do dramatycznego finału. To rozdwojenie jest symboliczne, charakteryzuje stan społeczeństwa.

Spójrzmy, szef policji jest równocześnie szefem lokalnej mafii, ciotka Jeffreya, klasyczna Hausfrau, bez przerwy ogląda krwawe kryminały, jego babka, wciąż robiąc na drutach, karmi się na okrągło telewizyjnymi scenami przemocy. Ben – delikatny mafioso, prawie homoseksualista o znakomitych manierach, jest agresywny w chwilach wściekłości. Przypomina jedną z postaci z filmu Hitchcocka *Nieznajomi z pociągu*, co jest jednym z wielu w tym filmie zamierzonych cytatów z historii kinematografii. Jego hermafrodytyzm jest niepokojący. Dziwki Bena to ciepłe, pulchne kobiety wydające się dobrodusznymi ciotkami.

Dwoistość świata przejawia się nawet w nazwach barów, budynków i ulic. Budynek, w którym mieszka Dorothy nazywa się Deep River (Głęboka rzeka), bar, gdzie śpiewa – The Slow (powolny), a ulica przy której mieszka nosi miano symbolu amerykańskiej tradycji Lincolna. Można oczywiście założyć, że to przypadek, jednak wobec autora dzieła tak wyrafinowanego jak *Blue Velvet* byłoby to nietaktem. Wypada uznać, że nazwy są tu nośnikami znaczeń symbolicznych.

Także filmowa przestrzeń ma dwojaką naturę. Dom jest miękki i ciepły, noc – ciemna i posępna. Schody i korytarze – ciemne i ponure, zakamarki domu, w którym mieszka Dorothy, wnoszą atmosferę napięcia, dla odmiany dom, w którym mieszka Sandy jest biały.

Przeciwstawienie między naturą i cywilizacją jest u Lyncha szczególnie głębokie. Przypomnijmy sobie niesmak z jakim ciotka Jeffreya ogląda ptaszka jedzącego robaka, mówiąc: *Nie rozumiem, jak taki piękny mały ptaszek może zjeść coś tak wstrętnego*. Ta cywilizacja świadomie ukrywa i odrzuca swe zwierzęce korzenie i dlatego tym większą grozę budzą ciemne instynktowne strony ludzkiej natury, przejawiające się w postępowaniu bohaterów. Ta sztuczność i niepewność realnego świata jest klasycznym elementem postmodernistycznego sztafażu.

Rzeczywistość Lyncha rozciąga się między światłem i ciemnością, choć oba bieguny noszą w sobie swe własne przeciwieństwa. Jin i jang.

Stosując opisane wyżej środki Lynch stara się usytuować w pół drogi między tym, co w sztuce wysokie i niskie. Przyjmując konwencję filmu sensacyjnego, używa równocześnie reguł zastrzeżonych dla greckiego dramatu. Czy mu się to udaje i czy naprawdę staje w pół drogi, nie zaś bliżej komercyjnego jej krańca to temat do osobnych rozważań.

2. Inne filmy w manierze postmodernistycznej.

Nie wszystkie filmy i nie wszystkie formy, które pojawiły się w czasach postmodernistycznych są warte uwagi i nawet mówienia o nich. W tej całej modzie postmodernistycznej w kinie pojawiło się mimo wszystko kilka tytułów, które są warte zapamiętania jak np.:

Łowca Androidów, reż. Ridley Scott, 1982. Science fiction-kryminał-love story-futurystyczny. Problem tożsamości w typowym społeczeństwie postmodernistycznym. Wielkie korporacje zdominowały świat, rzeczywistość quasi wirtualną. Ludziom, którzy nie wiedzą kim są, pozostaje pamięć jako jedyna forma tożsamości.

Brazil, reż. Terry Gilliam, 1984. Science-fiction-love story. Świat bardzo scentralizowany, gdzie jednostka przestała być ważna. Cytaty z *Metropolis*. Bohaterowi marzy się świat przeszłości jako jedyna ucieczka od anonimowości.

Duna, reż. David Lynch, 1984. Science-fiction. Mieszanka postaci z różnych epok, także dekoracji, jednostka przeciwko władzy absolutnej, cytaty z historii sztuki.

Ed Wood, reż. Tim Burton, 1994. Dramat w estetyce remake, cytaty ze starych, nieudanych filmów Eda Wooda. Problem oryginalności w dzisiejszym świecie.

Dead Man, reż. Jim Jarmusch, 1995. Film przypominający western, czerpiący dużo z tej estetyki, który kończy się podróżą ku śmierci i pytaniem dokąd zmierzamy.

Przygody Barona Münchhausena, reż. Terry Gilliam, 1992, remake science-fiction, historyczny, komedia.

Urodzeni mordercy, reż. Oliver Stone, 1994. Film drogi-kryminał-sensacyjny-policyjny. Film o masowych mordercach i o massmediach, o przemocy, love-story, background freudowski, którego największą zaletą jest pomieszanie obrazowe wszystkich gatunków kina, wideoklipów, reportaży telewizyjnych i newsów.

Dzikość serca, reż. David Lynch, 1985. Melodramat-komedia-film drogi, fantasia, western. Film z wyraźnym podwójnym kodem w sposobie traktowania bohaterów.

Do tego da się zaliczyć wszystkie remake'i tego dziesięciolecia jak *Batman*, *Superman*, *Dick Tracy*, *Spiderman*, *Nietykalni*, itd., które jednak można traktować jako stuprocentowo komercyjne formy, bez żadnych pretensji i ambicji filozoficznych.

FRANCO DE PEÑA

---

[1] Por. *Słownik Łacińsko-Polski*. PWN Warszawa 1969 Red. Marian Plezia, tom 1–3, s. 569-572-707

[2] Por. *Diccionario etimológico de latin*, s. 467. Editorial EMECE, Buenos Aires 1967

[3] Por. *Enciclopedia Salvat*, Tomo XIII, s. 645. Barcelona, 1967.

[4] Człon „post" w terminie „postmodernizm" ma być rozumiany jako zwykłe następstwo, diachronia okresów, z których każdy da się ściśle zidentyfikować. Przypomina to konwersję, przyjęcie nowego kierunku następującego po poprzednim. Cytat z *Defining the Postmodern*, ICA documents 1985, Jean Francois Lyotard.

[5] Ch. Jencks, *Architektura Postmodernistyczna*, Wydawnictwo ARKADY, 1984, s. 9.

[6] Modernizm pojawia się również w literaturze, reprezentowanej m.in przez Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a, Thomasa Elliota, Rubena Dario ale z przyczyn metodologicznych pominę chwilowo literaturę i zajmę się architekturą.

[7] Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektutry*, „Nowy kierunek artystyczny" Wydawnictwa Artystyczne Filmowe 1982 s. 11-35-92.

[8] Szukałem inspiracji u Charlesa Jencksa,

[9] Chodzi o prądy: 1. Tradycja logiczna 2. Idealizm 3, 4. Intuicja 5. Aktywność 6. Nieświadomość. w: 1a. Parametryczny 2a. Metafizyczny 3a. Pragmatyczny 4a. Dolce Vita 5a. Rzeźba 6a. Proroctwo. por.: Ch. Jencks *Ruch nowoczesny w architekturze* Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1987, s. 36.

[10] Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 139-147.

[11] Pomijam nazwiska takie jak Frank Lloyd Wright, Watanabe. Zob. Ch. Jencks *Ruch nowoczesny w architekturze*. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe dz. cyt., s. 132-196.

[12] Cytat z: Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, dz.cyt., s. 340-362.

[13] Por.: Ch. Jencks, *The languages of Post-Modern Architecture*, London Academy Edition, 1981, s. 34.

[14] Jeśli weźmiemy ruchy polityczne lat 80., zauważymy ten sam syndrom. Kraje socjalistyczne wracają do ultraprawicy (Polska, Rosja, Bułgaria itd.). Kraje o ruchach skrajnej prawicy przesuwają się bardziej w lewo (Francja, Hiszpania: gaulliści i frankiści zostają zastąpieni przez Mitteranda i Gonzalesa). W latach 90. wracają ponownie do dawnych założeń mieszając je z nowymi i tworząc hybrydę. W krajach Europy Wschodniej powraca się do ideologicznych grup lewicowych, w Zachodniej – do prawicowych: to spirala historii.

[15] Cytat: Ch. Jencks, *The languages of Post-Modern Architecture*, dz. cyt., s. 47.

[16] A. Smith, *El origen de las riquezas de las naciones*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1984, s. 1.

[17] Cachire – napój alkoholowy produkowany z przeżutej przez kobiety, wyplutej i sfermentowanej juki.

[18] Zgodnie ze Smithem, w ramach sektorów produkcji, które przynosiły największe zyski kapitały przekształcały się, podaż zwiększała się

w zależności od popytu, dzięki czemu ceny miały tendencję zniżkową. Gdy w sektorach bardziej opłacalnych zyski malały, kapitały przechodziły do innych sektorów, gdzie na nowo zachodził ten sam proces. por. A. Smith, *El origen de las riquezas de las naciones*, dz. cyt.

19 Wynalazki są niezliczone: maszyna parowa i węglowa, lokomotywa, samochód, elektryczność, telefon, kinematograf. Wiele z nich niemal natychmiast nabrało znaczenia przemysłowego.

20 Pamiętamy film *Dzisiejsze czasy* Chaplina. Automatyzacja produkcji powoduje bezrobocie. Ci, którzy nie pracują desperacko, szukają pracy. Ci, którzy pracują, stają się jednym z trybów ogromnej produkcyjnej machiny, tak jak Charlot. Równocześnie brak zbytu powoduje upadek wielu gałęzi przemysłu, podobnie jak w czasie kryzysu 1929 roku – kontekstu historycznego do którego odnosi się Chaplin w swoim filmie.

21 Ponad sto lat temu Karol Marks w II tomie *Kapitału* przepowiadał, że proces akumulacji kapitału pociągnie za sobą odpowiednio duży wzrost produkcji przy jednoczesnym wzroście zapotrzebowania na siłę roboczą. Z tego powodu klasa robotnicza, podstawowy konsument dóbr ma mniej pieniędzy niż warte są wyprodukowane dobra. Skutkiem tego jest mniejszy popyt, a w konsekwencji kryzys na rynku – kapitał nie może zrealizować swych zysków.

22 Moje studia ekonomiczne były oparte przede wszyskim na pracach Mc Callagan, *Elements of Microeconomics, Theory of demands, Theory of Marginal Utility, Indeference Curves*, a także na pracach Miltona Friedmana i Szkoły Chicagowskiej.
Mac Callagan, *Principles and elements of Microeconomics*, Oxford Publishing, Chicago 1982, s. 1-15.

23 Błąd się zaczyna, kiedy aceptujemy jako fakt dokonany, że człowiek jest „środkiem", przedmiotem, a nie podmiotem czy Bytem. Do tego doprowadził świat behawioryzmu.

24 Człon „post" w terminie „postmodernizm" ma być rozumiany jako zwykłe następstwo, diachronia okresów, z których każdy da się ściśle zidentyfikować. Przypomina to konwersję, przyjęcie nowego kierunku następującego po poprzednim. J.-F. Lyotard, *Defining the Postmodern*, ICA documents 1985,

25 Cyt. za J. A. Walker: *Pluralizm kulturowy i postmodernizm* w: *Postmodernizm-kultura wyczerpania?*, wybór M. Giżycki, Warszawa 1988. Z oryginału *Art in the age of mass media*, London 1983.

26 U. Eco, *Imię róży, Dopiski na marginesie, Postmodernizm, ironia i atrakcyjność*, PIW Warszawa 1987.

27 Cyt. U. Eco, *Innowacjia i powtórzenie: pomiędzy modernytyczną i postmodernistyczną estetyką*, „Przekazy i Opinie", 1990, nr 1-2 s. 14.

28 S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino", 1993 nr 6, s. 19.

29 Tamże.

30 K. Coutts-Smith, *Postburżuazyjna ideologia a kultura wizualna*.

31 S. Morawski, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino", 1993 nr 6, Ch. Jencks, *The language of post-modern architecture*, dz. cyt., M. Calinescu, *Awangarda i postmodernizm*, tamże.

32 M. Calinescu, *Awangarda i postmodernizm*, dz. cyt., s. 35.

33 Ch. Jencks, *The language of post- modern architecture*, dz. cyt.

34 Por. H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991.

Blue Velvet Davida Lyncha

Po zburzeniu muru

TADEUSZ LUBELSKI

Co by się stało, gdyby pewnego dnia – pewnego pięknego dnia – Polska odzyskała swobodę życia politycznego? Czy utrzymałoby się to wspaniałe napięcie duchowe, cechujące z pewnością nie cały naród, ale w każdym razie jego całkiem liczną i całkiem demokratyczną elitę? Czy opustoszałyby kościoły? Czy poezja stałaby się – tak jak się to dzieje w krajach szczęśliwych – pokarmem znudzonej garstki znawców a kino jedną z gałęzi skomercjalizowanej rozrywki? Czy to, co udało się w polskiej sytuacji ocalić, uchronić przed powodzią, przed zniszczeniem, a nawet wznieść powyżej zagrożenia, jak wysoki i piękny mur, czy to, co powstało jako odpowiedź na niebezpieczne wyzwanie totalitaryzmu przestałoby istnieć w tym samym dniu, w którym zniknęłoby samo to wyzwanie?

Adam Zagajewski, *Solidarność i samotność*, Paryż 1986. [1]

I. KIEDY MUR JESZCZE STAŁ

Jak czytelnik może się zorientować z przytoczonego wyżej motta, tytułowego „zburzenia muru" nie chcę bynajmniej rozumieć jednoznacznie, jako wyświechtanej metafory „odzyskania wolności przez kraje Europy Środkowo-Wschodniej". Owszem, upadek muru berlińskiego pod koniec niezapomnianego 1989 roku jak najsłuszniej symbolizuje owo odzyskanie wolności, od lat oczekiwane i upragnione przez społeczeństwa tych krajów. Kiedy jednak poeta Adam Zagajewski pisał powyższe słowa w połowie lat osiemdziesiątych, nie znał jeszcze tej symboliki. Użyta przezeń metafora *wysokiego, pięknego muru* ma znaczenie inne. To zbudowana przez tamtejsze społeczeństwa, przez Polaków, Czechów, Węgrów – niczym zapora przeciwpowodziowa przed zalewem propagandowego kłamstwa – duchowa tama, złożona z wewnętrznej aktywności, z wrażliwości, z otwarcia na innych, z ciekawości świata. Nie ma powodu, rzecz jasna, by tę dawną sytuację idealizować. Doświadczenie totalitarne bynajmniej nie przerabiało ludzi w aniołów. Przecież jednak w kraju – a Polska była takim krajem – gdzie, poza latami 1949-1953, stalinowski terror bynajmniej nie szalał, a cenzuralny ucisk nie był wcale przesadnie dojmujący, tętno życia duchowego raczej nie spadało poniżej normy spotykanej w owych latach w państwach cywilizowanych. Raczej odwrotnie: mogło tę normę przekraczać. Nie dotyczyło to może całego narodu, ale – jak słusznie pisze Zagajewski – *w każdym razie jego całkiem licznej i całkiem demokratycznej elity*.

O ile bowiem sito cenzury politycznej nie było wcale zanadto gęste i dostęp do dóbr zachodniej kultury – choć utrudniany i obrzydzany – nie by wcale przed Polakami zamknięty, o tyle nie działały też – nie zawsze dla jakości dzieł sztuki korzystne – prawa rynku. W efekcie życie kulturalne PRL-u było swoistą mieszanką, w której rozliczne absurdy mieszały się z cechami dodatnimi, stymulującymi ducho-

wą aktywność. Czasem zresztą – prawem paradoksu – najoczywistsze absurdy najlepiej stymulowały ową aktywność. Na przykład, nawet po przełomie politycznym 1956 roku – jeszcze umiarkowanym, ale niewątpliwym – cenzura w Polsce praktycznie nie przepuszczała w druku słowa „Stalin", nie mówiąc już o jakiejkolwiek poważnej analizie epoki stalinowskiej czy to w Związku Radzieckim, czy w Polsce, nie zezwalała na publikacje jakichkolwiek tekstów, które korzystnie naświetlałyby postać marszałka Piłsudskiego, ba, nie godziła się nawet na przedruk przedwojennej mapy Polski, aby nikt nie mógł się zorientować ani sobie przypomnieć, że połowa terytorium państwa przeszła po wojnie we władanie potężnego wschodniego sąsiada.

Podobne absurdy – a wyliczać ich można setki – pociągały za sobą następne. Nauka najnowszej historii w szkołach była zakłamana; licealny kurs literatury w ogóle nie uwzględniał nazwiska najwybitniejszego polskiego poety drugiej połowy stulecia Czesława Miłosza, ponieważ od 1950 roku przebywał on na emigracji; krajowy czytelnik odcięty był od całego nurtu zachodniej refleksji politologicznej, w rodzaju np. Hanny Arendt, Karla Poppera, o powieściach George'a Orwella nie wspominając. Odcięcie owo nie było jednak całkowite. Prawdziwa wiedza o historii Polski i kult Piłsudskiego przetrwały w tradycji domowej i – do pewnego stopnia – w nauce Kościoła katolickiego. Poezja Miłosza, na równi ze współczesnymi pismami filozoficznymi czy politologicznymi, znana była elitom – przywożona, z niewielkim ryzykiem, z zagranicy, wykładana – bez większych przeszkód – na czołowych uniwersytetach. Ale i w oficjalnych wydawnictwach wszystko to istniało w jakimś ograniczonym stopniu. Wybrane wiersze Miłosza przedrukowywano na przykład w niskonakładowych, ekskluzywnych antologiach; *Ucieczkę od wolności* Ericha Fromma opublikowano w popularnym warszawskim wydawnictwie, tyle że cenzura wycięła cały fragment poświęcony Związkowi Radzieckiemu. Miłosz i Fromm byli zatem obecni; tyle że do bardziej już tylko dociekliwych czytelników należało dotarcie do innych, nie drukowanych w kraju wierszy poety, czy zastosowanie Frommowskiej analizy do postaw nie tylko mieszkańców Zachodniej, ale i Wschodniej Europy.

Fenomen polskiego życia kulturalnego polega na tym, że takich aktywnych czytelników było wcale niemało. Wynikało to, po pierwsze, z ducha przekory; co zakazane, a zwłaszcza to, co zakazane nie całkiem, wzmaga potrzebę pełniejszego, nie skrępowanego poznania. Po drugie zaś, z reguł rządzących ówczesnym życiem społecznym, realny socjalizm zapewniał ludziom bardzo ograniczony wachlarz możliwości życiowej samorealizacji, do niewielkich rozmiarów ograniczał zawodową samodzielność i przedsiębiorczość. Skoro ludzie – zwłaszcza ludzie młodzi, dopiero się formujący – nie mogli zakładać własnych interesów albo wyjeżdżać na zagraniczne studia czy grać na giełdzie – inwestowali w samokształcenie, w rozmaite artystyczne pasje i zamiłowania. Sztuka rzadko kojarzyła się z rozrywką. Nie można powiedzieć, żeby państwowy mecenas zupełnie lekceważył hasła o kształceniu społeczeństwa przez sztukę. Wydawano książki ubogo, często brzydko, ale jeśli już wydawano – to rzeczy wartościowe. Sztuka bardzo popularna albo nie ukazywała się wcale, albo – ta, która się ukazywała – była tak mocno naznaczona funkcjami propagandowymi, że trudno ją było strawić komukolwiek. W efekcie, na przykład repertuar filmowy – od połowy lat pięćdziesiątych do końca siedemdziesiątych – stał rzeczywiście na dobrym poziomie. Mało było popularnego kina rozrywkowego z Zachodu, bo nikt nie wydawał pieniędzy na sprowadzanie go. Ale za to już to, co

rozpowszechniano, było rzeczywiście dobrej jakości. Ówczesną twórczość Buñuela i Bergmana, Felliniego i Viscontiego, Antonioniego i Alaina Resnais – poznawało się wtedy w Polsce w całości i na bieżąco. Jeśli nawet zdarzały się jakieś pojedyncze luki – np. ze względów obyczajowych cenzura nie zgodziła się na rozpowszechnianie *Milczenia* Bergmana – to przynajmniej prasa filmowa (stojąca w tych latach na dobrym poziomie, lansująca dobry gust przy świadomym uchylaniu się od spełniania jednoznacznie propagandowej funkcji) obiektywnie informowała o tych niedostępnych filmach. Toteż filmów artystycznych nie trzeba było z repertuaru wyłuskiwać: stanowiły one jego jądro. Odpowiednia do tego repertuaru była więc i ówczesna publiczność filmowa w Polsce – chłonna, dobrze zorientowana, wykształcona; jej preferencje świadczą o tym jednoznacznie. Podobnie jak bardzo silny ruch dyskusyjnych klubów filmowych. Seminaria i dyskusje o filmach, które rzeczywiście odbywały się w całej Polsce, były niejednokrotnie rozmowami zastępczymi; zastępowały nieobecne w życiu publicznym debaty o polityce, demokracji czy o prawach człowieka. Zbliżało to do kina mnóstwo ludzi, którzy w innej sytuacji w ogóle by się nim nie zajmowali. Zapewne, można powiedzieć, że PRL miał pod tym akurat względem sporo szczęścia: cała jego środkowa faza przypadła na szczytowy okres rozwoju sztuki filmowej na świecie. Trzeba mu też jednak oddać sprawiedliwość: potrafił tę szansę wykorzystać.

To, co powyżej, wyjaśnia – mam nadzieję – wyjątkowy wymiar odbioru dzieł sztuki w Polsce okresu realnego socjalizmu; odbioru dzieł sztuki filmowej dotyczy to wszystko w szczególnym stopniu. Równie wyjątkowy wymiar zyskiwała jednak komunikacja artystyczna w PRL-u znów: filmowa zwłaszcza – po stronie nadawania. Skoro oglądanie filmów pełniło tak różnorodne funkcje i skoro sztuka filmowa stała na tak wysokim poziomie, do zawodu przystawali ludzie, którzy w odmiennej sytuacji ustrojowej zostawaliby być może kimś innym – z temperamentu działacze społeczni, jak Andrzej Munk, czy intelektualiści – jak Krzysztof Zanussi. A że w dodatku byli to często ludzie zdolni – najważniejsze spośród realizowanych przez nich utworów pełniły w obrębie krajowej komunikacji artystycznej funkcje daleko przekraczającą tę, jaką zwykło się przewidywać dla filmów. Zyskiwały rangę głosów w sejmowej debacie, czy wypowiedzi publicystycznych z pierwszych stron tygodników; co zrozumiałe w sytuacji braku realnego życia politycznego czy autentycznej publicystyki w kraju. Przy tym nie traciły rangi dzieł sztuki; przeciwnie, w tej dziedzinie twórcy skazywani byli na szczególną wynalazczość przez konieczność omijania zakazów cenzury. Język ów sprzyjał zarówno wieloznaczności, jak artystycznej urodzie dzieł. Było to możliwe dzięki temu, że cała sfera symboliki romantycznej, wypracowanej przez narodową literaturę i malarstwo XIX wieku, pozostawała żywa dla polskiego odbiorcy; bowiem odnosiła się do kraju znajdującego się w niewoli i domagającego się wolności od niemal dwóch stuleci. Jedną z tajemnic powodzenia dzieł Andrzeja Wajdy, od *Kanału* i *Popiołu i diamentu* po *Wesele*, była umiejętność skutecznego posługiwania się tą żywą symboliką.

W latach siedemdziesiątych zmieniło się to o tyle, że materią tworzonych w Polsce dzieł sztuki stał się w znacznie większym stopniu obraz rzeczywistości. Hasłem dekady było „mówienie wprost", postulowane przez młodych poetów. Prozaicy, od Tadeusza Konwickiego po Marka Nowakowskiego, deklarowali „znużenie fikcją", odwrót od fabuły w stronę prozy autobiograficzno-eseistycznej, „sylwicznej" – wedle określeń rodzimej krytyki, nawiązującej do łacińskiego terminu *silva rerum*,

jak w dawnej Polsce nazywano księgi domowe, w których notowano różne wydarzenia [2]. Odchodzenie od fabuły zyskało – na tle ówczesnej sytuacji politycznej w Polsce – wręcz wymiar etyczny; zmyślanie kojarzyło się z kłamstwem, toteż sprawą uczciwości pisarza – odróżniającej go od skłamanego świata kultury oficjalnej – stało się zdawanie sprawy ze swojego autentycznego codziennego doświadczenia. Filmowym odpowiednikiem tej tendencji stało się „kino moralnego niepokoju" – nurt, który w drugiej połowie dekady zdominował polską kinematografię. Filmy tego nurtu pokazywały codzienność, dostępną wówczas – wydawałoby się – doświadczeniu każdego obywatela. Ich siłą było uoficjalnienie tych doświadczeń, wprowadzenie ich do komunikacji publicznej. Przy tym nadal obowiązywała reguła szczególnej obywatelskiej funkcji, jaką pełniły te filmy i wciąż były aktualne prawa Ezopowego języka, rządzące komunikacją artystyczną.

Dopiero wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku zmieniło obraz komunikacji filmowej w Polsce. Na skutek drastycznego ograniczenia repertuaru – publiczność została praktycznie odcięta od wszystkiego, co w kinie wartościowe. Polityka władz w tej dziedzinie sprawiała wrażenie dość przemyślanej. Kiedy bowiem późną wiosną 1982 roku do kin zaczęto nagle wprowadzać popularne amerykańskie filmy rozrywkowe, reprezentujące gatunki, bez których wcześniej polska publiczność jakoś się obywała – na przykład „filmy kopane", na czele z *Wejściem smoka* Bruce'a Lee – opustoszałe sale zaludniła nagle zupełnie nowa publiczność, hałaśliwa i mało wymagająca. Jej upodobania miały na długo określić status widowni filmowej w Polsce. Dawna inteligencka publiczność nie kwapiła się z powrotem do sal kinowych; tym bardziej że – podczas gdy sieć kin stawała się coraz uboższa – rozwinął się przemysł magnetowidowy i zakazane przez cenzurę nowości, krążące po kraju na kasetach, można już było odtąd obejrzeć w domu. W dodatku oficjalna krytyka zachowywała obojętność; także państwowe media celowo nie interesowały się pracą czołowych polskich twórców filmowych – z reguły przecież opozycyjnych. W tej sytuacji trudno się dziwić, że nawet wybitne filmy rodzimych autorów, wchodzące na ekrany kin w połowie lat osiemdziesiątych – takie, jak nagrodzony Złotym Lwem w Wenecji *Rok spokojnego słońca* (1984) Krzysztofa Zanussiego czy *Kronika wypadków miłosnych* (1985) Andrzeja Wajdy – przechodziły nieomal niezauważone, nie wzbudzając choćby sporów czy polemik. Nawet *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego, który w zachodnioeuropejskich stolicach stawał się wydarzeniem artystycznym, w Polsce – pokazywany wyłącznie w telewizji – napotkał chłodne przyjęcie.

A jednak, pamiętam Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, we wrześniu 1989 roku – pierwszy po wygranych przez solidarnościowych kandydatów wyborach, zwiastujących początek przemiany ustrojowej. Środowisko wyłoniło wówczas spośród siebie pierwszego własnego kandydata na szefa kinematografii; Juliusz Burski miał koncepcję reformy kina i wkrótce zaczął wprowadzać ją w życie. Przez festiwalowy ekran przewinęła się cała seria utworów młodych filmowców, w inteligentny i uczciwy sposób zdających sprawę ze swego najświeższego historycznego doświadczenia. Po *Trzystu milach do nieba* Macieja Dejczera, *Ostatnim promie* Waldemara Krzystka, *Ostatnim dzwonku* Magdy Łazarkiewicz i *Chce mi się wyć* Jacka Skalskiego – zaczęto mówić o filmach „pokolenia stanu wojennego", spodziewając się, że może to być nurt na miarę wielkich okresów rodzimego kina: „szkoły polskiej" i „moralnego niepokoju". Była złota, ciepła jesień i perspektywy narodowej

kinematografii zapowiadały się – jak ona – optymistycznie. Któż mógł przypuszczać, że Juliusz Burski umrze za niecały rok, że z kina „pokolenia stanu wojennego" pozostanie ledwie wspomnienie, a pierwszym widomym efektem odzyskanej wolności stanie się dla kinematografii kompletna nieobecność na ekranach kinowych jakichkolwiek innych filmów poza amerykańskimi?

II. STRATEGIE CZASÓW TRANSFORMACJI

Skończył się zatem, przede wszystkim, wszechwładny państwowy mecenat. I dotyczy to, rzecz jasna, wszelkich dziedzin kultury, nie tylko kina. W pierwszej fazie, na początku lat dziewięćdziesiątych, wydawało się, że powszechne zawirowanie prowadzi do całkowitej, bezwstydnej komercjalizacji. Stopniowo jednak zaczął się wyłaniać wcale sensowny obraz kultury środkowoeuropejskiego państwa, będący wypadkową talentów, mód płynących z Ameryki i Europy, rozmaitych zainteresowań zróżnicowanej pod względem gustu i wykształcenia publiczności, ale i własnej, polskiej tradycji i narodowej specyfiki.

W witrynach księgarń, przyciągających nagle wzrok błyszczącymi, kolorowymi okładkami, wśród setek nowości ze świata znalazło się miejsce także i dla nowych, krajowych powieściopisarzy. Fakt wylansowania dużej grupy świetnych prozaików – takich, jak Stefan Chwin, Paweł Huelle, Jerzy Pilch, Olga Tokarczuk czy Andrzej Stasiuk, którzy zdobyli swoich czytelników, oczekujących na ich nowe książki – wydaje mi się jednym z poważniejszych osiągnięć kultury obecnej dekady. Przedsiębiorczość setek nowych, prywatnych oficyn, zmusza dawne państwowe molochy wydawnicze, takie jak PIW czy Czytelnik, nie tylko do prywatyzowania się, ale i do znajdowania własnego, sprecyzowanego miejsca na rynku księgarskim. Dobrze rozwija się rynek prywatnych wytwórni płytowych, napędzający publiczność na koncerty „swoich" zespołów, podobnie jak prywatne galerie lansują swoich malarzy. Zapewne, cały ten proces przebiega z licznymi zakłóceniami, na których cierpi zwykle jakość. Nie udało się na przykład wypracować satysfakcjonującego modelu telewizji publicznej. Także życie teatralne toczy się poniżej oczekiwań. Nawet najlepsze sceny kraju – na czele ze znakomitym jeszcze niedawno krakowskim Starym Teatrem – nie zdołały na ogół powrócić do poziomu artystycznego z lat siedemdziesiątych.

W gruncie rzeczy, to ostatnie zdanie można też powtórzyć oceniając aktualną kondycję kinematografii polskiej. Taki też jest na ogół ton rodzimej krytyki. Przecież jednak skala zmian, jakie musiały w tej dziedzinie twórczości zostać przeprowadzone, domaga się większego krytycznego zrozumienia. W obliczu – krótko powyżej scharakteryzowanego – stopnia dewastacji, jakiej uległ polski przemysł filmowy w latach osiemdziesiątych – wypadało środowisku filmowemu wyrazić uznanie, że zdołało przynajmniej utrzymać ten przemysł przy życiu. W Polsce produkuje się obecnie ok. 20-25 pełnometrażowych filmów kinowych rocznie, do tego kilka seriali telewizyjnych i jeszcze około setki filmów dokumentalnych. Oznacza to już zbliżanie się do poziomu ilościowego z końca lat siedemdziesiątych.

Że zaś nie jest to dziś ówczesna jakość – trudno się dziwić. Składa się na to kilka obiektywnych przyczyn. Nakładają się one na siebie, łącząc czynnik ogólnokulturowy z politycznym i ekonomicznym. Zacząć trzeba od tego, że w nowej sytuacji politycznej, w ramach normalnego systemu demokratycznego, kino przestało odgrywać dawną społeczną rolę. Przestało być głosem opozycyjnych artystów, nieformal-

nie upełnomocnionych przez „milczącą większość" społeczeństwa do wyrażania jej opinii, niepokojów, a w końcu – jej narastającego buntu. Taką rolę pełni dziś sejm, rady narodowe, prasa oraz wszelkie inne instytucje demokratycznego państwa. Kino zaczęło pełnić inną, skromniejszą rolę: dostarczyciela rozrywki, przekaźnika fabuł, a zwłaszcza – medium przekazującego widowni wiele sprzecznych, konkurujących z sobą obrazów świata, za które są już jednak odpowiedzialni konkretni artyści, nie żadne środowiska, gremia czy „zbiorowa mądrość". Trzeba czasu, aby odnaleźć się w podobnej przemianie, nastawić sobie głos na nową, prywatną komunikację.

Dalej, co wiąże się z powyższym, pewne symboliczne obrazy, zachowania czy rytuał, które w poprzednich dziesięcioleciach stanowiły podstawę języka Ezopowego, może nie z dnia na dzień, ale z roku na rok, straciły swoją obowiązującą moc. Kiedy zniknęła cenzura i wszystko stało się dozwolone, obrazy te – stawszy się powtarzaną do znudzenia oczywistością – przestały wywoływać w odbiorcach ów emocjonalny oddźwięk, którego można było być pewnym w przeszłości. Jeszcze do niedawna, na przykład, tradycja powstań narodowych, przez cały wiek XIX kierowanych nieodmiennie przeciwko imperium rosyjskiemu, była ogromnie żywa w społeczeństwie, tym żywsza, że oficjalnie zakłamywana. Wystarczyło umiejętnie się do niej odwołać, a już uruchamiał się język Ezopowy – publiczność wiedziała, że chodzi o współczesne zniewolenie kraju. Po 1989 roku – nagle tradycję tę zaczęto kultywować oficjalnie, w czasie wszelkich – coraz liczniejszych – świąt państwowych, a nawet na co dzień, do znudzenia. Niektórzy jej rzecznicy, poprzebierani w narodowe mundury i insygnia, zaczęli się stowarzyszać i wymagać dla siebie praw. Kiedy wyłonili się z dawnego utajenia, stali się konkretni i rozpoznawalni – okazało się, że nie ma w nich nic z anielstwa, noszą te same przywary, co inni ludzie.

Był taki graniczny film, który wszystkim uczestnikom kinowej komunikacji pozwolił sobie uzmysłowić ten proces: *Panny i wdowy* (1991) Janusza Zaorskiego, na podstawie kiepskiej zresztą, kiczowatej prozy Marii Nurowskiej. Film ten był niemal antologią stereotypowych obrazów z tradycyjnej narodowej ikonografii, takich jak dworek szlachecki, Polacy na zesłaniu w głębi Rosji, męczeństwo okupacyjne, zły Rosjanin-wróg. Całkowita klęska utworu na wszelkich możliwych polach – wykazała, że w nowej sytuacji, kiedy używa się tych obrazów na zasadzie emocjonalnego automatyzmu, nie znalazłszy dla nich nowego myślowego czy artystycznego uzasadnienia, przekształcają się one w nieświadomą autokompromitację.

Wreszcie, koniec monopolistycznego państwowego mecenatu wymagał wypracowania nowych, skutecznych sposobów zdobywania pieniędzy na produkcję filmów, wdrożenia tych sposobów, przyzwyczajenia się twórców do nich. Dopracowanie się obecnie funkcjonującego systemu wymagało czasu. Nie jest to jeszcze, niewątpliwie, system idealny i prawdopodobnie ulegnie on wkrótce zmianie, po uchwaleniu Ustawy o Kinematografii. Ale istota pozostanie przecież niezmieniona. Polega ona na zasadzie przyznawania dotacji przez państwo – z części państwowego budżetu przeznaczonej na kulturę – dla najwartościowszych i najlepiej rokujących propozycji scenariuszowych. Otwarty pozostaje tylko wybór metody, za której pomocą przyznaje się te pieniądze. Obecnie decyzję taką podejmuje Przewodniczący Komitetu Kinematografii, w randze wiceministra kultury i sztuki, na podstawie opinii dziewięciu ekspertów, wylosowanych do oceny każdego pakietu. Grono ekspertów powołuje się na dwa lata, spośród twórców i krytyków filmowych. Ale dotacja owa nie przekracza zwykle jednej trzeciej kosztów produkcji filmu. Pozostałe pieniądze

zbiera się u współproducentów. Jak dotąd najmożniejszym z nich, najczęściej współfinansującym produkcję filmów fabularnych w dzisiejszej Polsce, jest telewizja publiczna. Coraz częściej wspomagają ją prywatne stacje telewizyjne, z Canal+ na czele.

Pora zadać pytanie, jakie zasadnicze strategie autorskie uprawiane były przez polskich twórców filmowych na przestrzeni lat dziewięćdziesiątych i jakie są uprawiane nadal. Które z nich kontynuują dawne strategie artystyczne, wypracowane jeszcze w latach PRL-u, które zaś wykształciły się w toku obecnej dekady, wypierając strategie dawne? Spróbuję odpowiedzieć na te pytania, sygnalizując jedynie wyznaczające te strategie tytuły filmów, aby nie powtarzać spostrzeżeń analitycznych, poczynionych już niewątpliwie przez autorów innych artykułów pomieszczonych w tej książce.

Przyglądając się polskiej produkcji filmowej obecnej dekady, wyróżniam sześć takich obowiązujących strategii, nawiązujących do pewnych uprawianych w kulturze wzorców postępowania artystycznego. Cztery z nich uprawiane są w naszym kinie od dawna, jeszcze od czasów polskiej szkoły filmowej. Spośród tych czterech jednak trzy, a zwłaszcza dwie, które w minionych latach stanowiły o sile i odrębności polskiego kina – strategie psychoterapeuty i świadka – tracą powoli na znaczeniu. Umacnia się za to czwarta z nich, strategia profesjonalisty. Wyłoniły się natomiast dwie strategie nowe, we wcześniejszych latach uprawiane sporadycznie. Omówię je wszystkie pokrótce, po kolei.

A. Strategia psychoterapeuty

To była podstawowa strategia wykształcona przez kino „szkoły polskiej". Autorzy podejmowali problemy centralne dla całej zbiorowości narodowej; seans filmowy miał być potem czymś w rodzaju zbiorowego seansu psychoanalitycznego, pozwalającego społeczności odbiorców rozpoznać i przeżyć wspólnie dręczące ich urazy. Cały podstawowy kanon twórczości Wajdy, od *Kanału* i *Popiołu i diamentu*, przez *Wesele* i *Człowieka z marmuru*, aż po *Dantona*, opierał się na realizacji tej strategii.

Było oczywiste, że wraz z odzyskaniem pełnej niepodległości politycznej w 1989 roku jej znaczenie będzie maleć; nie tylko w filmie, także w literaturze i teatrze, rzadziej w ostatnim czasie podejmującym realizacje wielkich dramatów narodowych. A jeśli już, to – jak w głośnym przedstawieniu *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego, wyreżyserowanym przez Jerzego Grzegorzewskiego na inaugurację odnowionego Teatru Narodowego w Warszawie, w listopadzie 1997 – z podkreśleniem umowności przedstawianych wydarzeń historycznych; w tym akurat spektaklu akcja sceniczna umieszczona została ... w teatrze. Mówiąc brutalnie, podstawowy cel rozumianej w ten sposób sztuki został osiągnięty. Polacy, w których duch oporu podtrzymywany był w minionych latach m.in. przez artystów, wybili się wreszcie na niepodległość.

Nie dziwi więc, że najgłośniejsze dzieła, realizujące tę strategię w czasie obecnej dekady, nie wzbudziły większego zainteresowania; „seanse psychoterapeutyczne" – niegdyś, w epoce *Popiołu i diamentu* czy później *Człowieka z marmuru*, niezwykle intensywne – tym razem nie odbyły się. Z obojętnością widowni spotkały się nowe filmy Wajdy – zarówno nieudany *Pierścionek z orłem w koronie* (1992), podejmu-

jący raz jeszcze problem z *Popiołu i diamentu*: możliwych wyborów politycznych stojących przed młodymi Polakami w 1945 roku, po wygranej-przegranej wojnie, jak i wcale udany *Wielki Tydzień* (1995), za pośrednictwem obrazu dramatycznego zdarzenia z 1943 roku konfrontujący widownię z kompleksem polskiego antysemityzmu. Nie wzbudziła rezonansu nawet monumentalna rekonstrukcja dramatu brutalnie uśmierzonego buntu w kopalni „Wujek" po ogłoszeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku, dokonana przez innego czynnego mistrza „szkoły polskiej" Kazimierza Kutza w filmie *Śmierć jak kromka chleba* (1994). Film ten był nieudaną próbą wskrzeszenia mitu pierwszej „Solidarności", z ówczesnym etosem i czarno-białym rozkładem społecznych racji. W dekadzie, w której rozkład racji politycznych stał się bardziej skomplikowany, podobnie biegunowy podział przestał być przekonujący.

Pojawiło się jednak także i w toku obecnej dekady kilka filmów, pozwalających myśleć o możliwej żywotności tej strategii. Ich autorzy zmuszają odbiorców do przeżycia na nowo niedawnej przeszłości, nie stawiając żadnej tezy, wytrącając tylko widzów ze spokojnego przeświadczenia, że skoro przeszłość została osądzona – można przestać się nią przejmować. Pierwszym z takich filmów jest *Ucieczka z kina Wolność* (1990) Wojciecha Marczewskiego, utwór alegoryczny o cenzorze z epoki PRL-u, który – u samego jej końca – musi stawić czoło buntowi postaci filmowych, takich, którym niedawno sam odmawiał prawa do życia. Film nie oskarża cenzora. Raczej przypomina widzom, że i oni wszyscy (w 1990 roku było tak rzeczywiście) ukształtowani zostali przez PRL, w jakiś sposób współpracując z tym państwem; nie sposób się tego wyprzeć, trzeba żyć dalej z tym bagażem. Jeszcze bardziej dramatyczne przemyślenie na nowo własnego udziału w czasach PRL proponuje widzowi Grzegorz Królikiewicz jako autor *Przypadku Pekosińskiego* (1993). O niezwykłości filmu decyduje zarówno estetyka reżysera, jak sam tytułowy bohater, grający samego siebie. To człowiek nie znający swego pochodzenia ani prawdziwego nazwiska (nazwisko Pekosiński nadano mu od skrótu organizacji, która się nim zajęła tuż po wojnie – Polskiego Komitetu Opieki Społecznej), kaleka, alkoholik, nie zrealizowany geniusz szachowy. Człowiek ten, na życzenie reżysera odgrywa przed kamerą psychodramę: kluczowe momenty jego życia zostają na nowo zainscenizowane, żeby pomóc mu odnaleźć samego siebie. A że te kluczowe momenty są w pewien sposób symboliczne – o duszę Bronka Pekosińskiego walczyły w swoim czasie Kościół i partia, jak o duszę każdego obywatela PRL – każdy widz otrzymuje szansę utożsamienia się z bohaterem owej psychodramy.

Wreszcie trzecia, chronologicznie wcześniejsza i może najbardziej dramatyczna okazja dla widza do ponownego przeżycia i przemyślenia swojego udziału w epoce PRL-u: film dokumentalny Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk* (1992). To rzadki przypadek, kiedy filmowiec rzeczywiście odkrywa niezwykłe zdarzenie nieobecne w zbiorowej świadomości społeczeństwa, przywraca je jej niejako. W czasie przeglądania dawnych kronik filmowych Drygas odkrył przypadkowy, trwający na taśmie zaledwie siedem sekund, zapis niesamowitego zdarzenia: aktu samospalenia człowieka w czasie uroczystości centralnych Dożynek w Warszawie we wrześniu 1968 roku. Teraz dopiero filmowiec, odtwarzając to dramatyczne zdarzenie, zmusza niejako odbiorcę nie tylko do przeżycia go po raz pierwszy, ale i do przemyślenia na nowo, za jego pośrednictwem, własnego udziału w epoce PRL.

Film Drygasa jest najskrajniejszą realizacją tej strategii w toku obecnej dekady. Pojawiały się też propozycje mniej skrajne i dramatyczne, a być może nie mniej sku-

teczne. Myślę zwłaszcza o alegorycznej komedii wspomnianego już Kazimierza Kutza *Zawrócony* (1994), pozwalającej – za pośrednictwem postaci śląskiego *everymana* – przeżyć na nowo ostatnich piętnaście lat dziejów kraju. Trzeba jednak uczciwie przyznać, że ten utwór sprzed kilku lat jest ostatnią jak dotąd udaną realizacją tej strategii. Zapewne trzeba na nowo przemyśleć możliwości jej uprawiania.

B. Strategia świadka

To była, szczególnie w epoce „kina moralnego niepokoju", druga z podstawowych strategii polskiego kina. Opierała się na opisie rzeczywistości, dokonywanym z punktu widzenia jej świadka, czy też aktywnego uczestnika. I otóż ta strategia znalazła się w kinie w największym odwrocie. Można to wyjaśnić zmienioną sytuacją kultury, w której opisem rzeczywistości zajmują się na co dzień powołane do tego media. Nawet film dokumentalny przestał ścigać się o zapis faktu z telewizyjnym *newsem*.

Toteż i dokument musiał wyraźnie zmienić teraz swoją formułę. Nie wystarcza mu dziś zapis zdarzenia. Dokumentalista szuka faktów, które dostarczyłyby mu okazji do metaforycznego uogólnienia, do sportretowania rzeczywistości nie wprost. Najwybitniejszy dziś polski dokumentalista, Marcel Łoziński, co najmniej dwukrotnie w toku dekady znalazł takie wydarzenie i potrafił je filmowo wykorzystać. Raz, w filmie *89 mm do Europy* (1992), był to codzienny rytuał zmiany szerokości torów podczas przejazdu pociągów przez granicę dawnego Związku Radzieckiego. Drugi raz, w filmie *Wszystko może się przytrafić* (1995), były to rozmowy dziecka ze starymi ludźmi, co dało okazję do artystycznego uogólnienia daleko wykraczającego poza zapis bieżącej chwili historycznej.

Ciekawe, że strategia ta – w dobie ogromnych sukcesów brytyjskiej „szkoły realistycznej" – nieomal znikła z pola zainteresowań polskich fabularzystów. Właściwie jedynym, który uprawia dziś poszukiwania artystyczne w jej obrębie, jest młody reżyser ze Śląska Michał Rosa. Jego debiut *Gorący czwartek* (1994), a następnie drugi film – *Farba* (1997) – to dwa konsekwentne kroki na tej samej drodze: opowiadania o takich zaobserwowanych w rzeczywistości postaciach, które odsłaniają jakiś ważny obszar świata; przemyślenie tego obszaru może pomóc lepiej zrozumieć cały ów świat. W *Gorącym czwartku* są to chłopcy z patologicznych rodzin Górnego Śląska; reżyser poznał ich, bo uczyli się w szkole specjalnej, gdzie jego żona pracowała jako psycholog. Obyczaje tych chłopców, żyjących dziś nieomal jak mieszkańcy dzikich plemion, zachęca do uważnego przemyślenia całej dzisiejszej kultury. *Farba* jest już bardziej wymyślona; główną rolę gra aktorka, ale większość jej partnerów to amatorzy. Cały film jest próbą symulacji: co może wyniknąć z bezpośredniej konfrontacji dwóch odmiennych postaw, najczęściej dziś zajmowanych przez młodych ludzi: wolnościowej, całkowicie rezygnującej z przywiązania do wartości i rygorystycznej, związanej z chrześcijaństwem. Poszukiwania Rosy wydają się wartościowe i można mieć nadzieję, że znajdą kontynuatorów.

C. Strategia błazna

Nigdy nie była mocną stroną polskiej kultury, a już szczególnie dziś mało kto ma do niej serce. Niby rozkwitają jak grzyby po deszczu najrozmaitsze młodzieżowe

kabarety, bardziej jednak po to, by beztrosko bawić, niż szydzić z aktualnej rzeczywistości, dając jednocześnie do myślenia na jej temat. Nawet film bardzo popularnego reżysera Marka Piwowskiego *Uprowadzenie Agaty* (1993), przykładający krzywe zwierciadło obyczajom epoki transformacji, nie znalazł większego uznania w niczyich właściwie oczach – ani masowej widowni, ani wymagających krytyków. Może dlatego, że nie był w prześmiewaniu epoki polskiego „wilczego kapitalizmu" wystarczająco konsekwentny. Nie odniósł też sukcesu *Kraj świata* (1993), fabularny debiut znanej dokumentalistki Marii Zmarz-Koczanowicz. Fakt, że inna współczesna komedia, *Złote runo* (1996) Janusza Kondratiuka, choć bardzo udana, długo czekała na emisję, podpowiada, że Polacy nie chcą się na razie śmiać z samych siebie. Jedyna komedia satyryczna, która zdobyła w toku tej dekady powodzenie – *Rozmowy kontrolowane* (1991) Sylwestra Chęcińskiego – toczyła się w stanie wojennym i pozwalała wyśmiać ostatecznie epokę bezpowrotnie – taką przynajmniej wszyscy mają nadzieję – minioną.

D. Strategia profesjonalisty

Co innego – współczesna komedia spełniająca się w urokach intertekstualności, jawnie umowna, owszem, oparta na obserwacji schorzeń tego świata, w którym wszyscy żyjemy, nie tyle jednak schorzenia te wyszydzająca, ile raczej pocieszająca widzów, że wszystkie kłopoty jakoś zdołamy w końcu przezwyciężyć. Taki jest *Kiler* (1997) Juliusza Machulskiego, największy sukces frekwencyjny obecnej dekady; sukces o tyle zasłużony, że film jest rzeczywiście inteligentny, a reżyser – do końca świadomy swoich środków. Machulski to zresztą od lat najbardziej konsekwentny rzecznik „strategii profesjonalisty" w polskim kinie. Nawet kiedy debiutował, jako młody reżyser, w radykalnie upolitycznionej epoce „kina moralnego niepokoju", to ten jego debiut, *Vabank* (1981) był manifestacyjną demonstracją postawy zakładającej, że rzeczą filmowca jest dostarczanie widzowi perfekcyjnie wykonanej rozrywki. Kiedy na początku obecnej dekady reżyser – przejęty wydarzeniami politycznymi – spróbował zmienić *emploi* i nakręcił poważny dramat historyczny o powstaniu styczniowym, poniósł porażkę. Dopiero powrót do komedii – przez realizację *Girl Guide* (1995), a zwłaszcza wspomnianego *Kilera* – zawrócił go na jego właściwą drogę.

W pierwszej połowie dekady strategia ta miała innego faworyta, wyżywającego się w innym gatunku. Był nim debiutujący w 1991 roku filmem *Kroll* Władysław Pasikowski. Zdobył on powodzenie u masowej, młodzieżowej widowni dwoma naśladownictwami amerykańskiego filmu „bandyckiego", spod znaku Quentina Tarantino: *Psy* (1992) i *Psy 2. Ostatnia krew* (1994). Naśladownictwo naśladownictwem, ale oba filmy miały za punkt wyjścia rzeczywistą przemianę obyczajową w Polsce lat dziewięćdziesiątych, rozchwianie wartości wywołane raptowną przemianą ustrojową. Tym samym zawierały znaczenia warte uwagi i poparcie, jakiego udzieliła tym filmom młoda widownia było zrozumiałe. Wylansowały też one autentycznego gwiazdora, Bogusława Lindę. Zdolny aktor, obdarzony warunkami amanta, zdecydował się na kompletną zmianę wizerunku. W filmach „moralnego niepokoju" z początku lat osiemdziesiątych, takich jak *Przypadek* (1982) Krzysztofa Kieślowskiego czy *Kobieta samotna* (1981) Agnieszki Holland, był modelowym, pełnym rozterek „młodym inteligentem" tamtej epoki. Teraz przeobraził się w dojrza-

Cudowne miejsce Jana Jakuba Kolskiego

Wrony Doroty Kędzierzawskiej

łego mężczyznę, wybierającego maskę cynika jako odpowiedź na rozczarowanie moralną degrengoladą epoki wolności.

Popularność Lindy wykorzystał m.in. inny wzięty realizator tej strategii, Maciej Ślesicki, autor filmów *Tato* (1995) i *Sara* (1997). Ale to już tylko niezbyt zręczny imitator popularnych gatunków kina amerykańskiego.

Wykształciły się też w obecnej dekadzie dwie strategie nowe, wcześniej w kinie polskim nie uprawiane tak powszechnie. Ich nazwy zapożyczam z instruktywnej książki Przemysława Czaplińskiego, opisującego przemiany w najnowszej prozie polskiej [3].

E. Strategia fabulatora

W ramach tej strategii autorzy snują opowieści, nie tyle wzięte z rzeczywistości, ile raczej przez nią zainspirowane, umowne. Opowiedzenie ich ma najwyraźniej jakiś uboczny cel – alegoryczny, dydaktyczny albo filozoficzny – którego obecność odbiorca akceptuje, idąc za tokiem opowiadania. Strategię tę wprowadził do nowego polskiego kina mistrz jego dwu ostatnich dekad, Krzysztof Kieślowski, jako autor najpierw *Dekalogu* (1987-1989), a następnie filmów zrealizowanych w koprodukcji z Francją – *Podwójne życie Weroniki* (1991) i *Trzy kolory* (1993-1994). Te ostatnie tytuły napotkały w Polsce dwojaki odbiór. Jedni uznali je za zdradę „wczesnego Kieślowskiego", którego kino żywiło się uważną obserwacją rzeczywistości. Zdaniem tej części widowni, w swoich późnych filmach wielki reżyser oddawał się estetycznym igraszkom za cenę europejskiego sukcesu. Zdaniem innych, do których sam należę, późna twórczość Kieślowskiego była konsekwentnym dalszym ciągiem twórczości wczesnej, a nawet – przez śmiałość poszukiwań duchowych – jej zwieńczeniem.

Trudno się zatem dziwić, że twórczość tak wybitna pociągnęła za sobą kontynuatorów. Zaliczyć do nich wypada przede wszystkim starszego kolegę i – niegdyś mistrza Kieślowskiego – Krzysztofa Zanussiego, jako autora telewizyjnego cyklu *Opowieści weekendowych* (1996-1997), współczesnych „historii moralnych", z których niektóre – zwłaszcza *Dusza śpiewa* (1997) – zbliżają się istotnie do finezji najlepszych odcinków *Dekalogu*. Spośród autorów nowych, warto wymienić wśród fabulatorów Mariusza Trelińskiego, jako autora *Łagodnej* (1995) – adaptacji słynnej noweli Dostojewskiego w niczym innym nie próbującej „uwspółcześniania", jak tylko w kierunku swojej lektury. Dalej – Dorotę Kędzierzawską, tak opowiadającej w *Diabłach, diabłach* (1991) i *Wronach* (1994) o przeżyciach swoich dziewczynek, jakby opowieści te ukrywały jakąś inną, podskórną treść. A także Mariusza Grzegorzka, którego opowieść o nadopiekuńczej matce i poddającym się tej nadopiekuńczości synu, snuta w *Rozmowie z człowiekiem z szafy* (1993), zyskuje wymiar alegoryczny.

F. Strategia mitobiografa

Szczególnie ta strategia zdaje się w ostatnim czasie zyskiwać na popularności. Opowieści snute przez autorów mają wyraźny związek z ich prywatną biografią, są więc uwierzytelnione przez ich osobiste doświadczenie. Można się o tym dowiedzieć głównie z przekazów pozafilmowych, ale i same filmy często zawierają sygnały takiej łączności, np. reżyserzy grają samych siebie, jak Kondratiuk czy Stuhr, albo

nazwisko bohatera jest aluzją do nazwiska autora filmu (jak Miauczyński – bohater filmów Marka Koterskiego). Oczywiście nie trzeba dodawać, że owej autobiograficzności nie należy rozumieć dosłownie. Tym niemniej w ramach tej strategii zawsze można się dopatrzeć jakiegoś „paktu autobiograficznego" zawieranego przez autora z widzem. Mówię jednak raczej o „mitobiografii" niż o autobiografii, ponieważ ów pakt miewa pewne cechy autorskiej mitologizacji.

Najbardziej typowym reprezentantem tej strategii, uprawiającym i rozwijającym ją od przeszło dwudziestu lat, jest Andrzej Kondratiuk. Jego powstałe w latach dziewięćdziesiątych filmy *Wrzeciono czasu* (1996) i *Słoneczny zegar* (1997), kontynuujące wcześniejsze ogniwo tego samego cyklu – *Cztery pory roku* (1984) – to najskrajniejsze w polskim kinie (od czasu debiutu Jerzego Skolimowskiego *Rysopis*, 1964) manifestacje autobiografizmu. Autoironicznym wykonawcą tej samej strategii stał się w latach osiemdziesiątych Marek Koterski – *Dom wariatów* (1984), *Życie wewnętrzne* (1986), *Nic śmiesznego* (1995). Spośród twórców obecnej dekady trzeba tu jednak wymienić głównie Jana Jakuba Kolskiego, jedynego dziś chyba w polskim kinie autora kultowego, a w każdym razie jedynego, który zyskał ten status w ciągu lat dziewięćdziesiątych. Alegoryczne przypowieści Kolskiego, bliskie formy moralitetu, rozgrywające się zawsze w tym samym, wiejskim pejzażu – *Pogrzeb kartofla* (1990), *Pograbek* (1992), *Jańcio Wodnik* (1993) – potrzebują najwidoczniej autobiograficznego wsparcia w funkcji uwiarygodnienia. I wraz z tym wsparciem przyjmują je odbiorcy. Ostatnio wysypała się cała seria dzieł podobnie mitobiograficznych, realizujących tę samą strategię, choć różniących się poetyką. Myślę o takich filmach, jak *Historie miłosne* (1997) Jerzego Stuhra, w których sam reżyser – skądinąd wybitny aktor, wykonawca głównych ról we wczesnych filmach Kieślowskiego – odtwarza cztery główne role, jak gdyby cztery warianty tej samej postaci, a także o takich, jak *Darmozjad polski* (1997) Łukasza Wylężałka czy *Kroniki domowe* (1997) Leszka Wosiewicza. Jeśli to jest rysująca się tendencja, to jest ona niewątpliwie zbieżna z kierunkiem rozwoju obecnej polskiej prozy. Można to traktować jako obiecującą wróżbę dla odmładzającego się polskiego kina.

TADEUSZ LUBELSKI

---

[1] A. Zagajewski: *Solidarność i samotność*, Warszawa 1986, s. 27.

[2] R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

[3] Z. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Jak osiągnąć nonsensus?

JÓZEF GĘBSKI

Kiedy byłem studentem Szkoły Filmowej wiedziałem, że komedia jest bliźniakiem dokumentu. Uwielbiałem komedię, zwłaszcza robioną przez Tatiego. Jego *Wakacje pana Hulot* obejrzałem ze sto razy w nadziei, że podpatrzę warsztat. Ale wiedziałem jednocześnie, że bez terminowania warsztatu jednak tego filmu nie zgłębię.

Nie wystarczy obejrzeć skończony film. Ba! Nic nie da obejrzenie kilkunastokrotne. Nie pomoże trzymanie w rękach taśmy *Wakacji*, albo przesuwanie jej na ekranie stołu montażowego w przód i w tył. W ten sposób można podpatrzeć Antonioniego, można „myśleć Godardem", można nawet podpatrzeć wielkiego Altmana.

Lekkość *Wakacji pana Hulot*, jest ukryta gdzieś pomiędzy kadrami. Z całą pewnością tkwi tak głęboko, jak tajemnica laserunku Rafaela czy technika malarska Vermeera. Aby wiedzieć jak robić takie laserunki, trzeba było w pracowni mistrza rozcierać mu farby i bez końca podpatrywać. Osobiście.

I dlatego, usilnie dążyłem do tego, aby pojechać do Tatiego i zapytać go, jak to się robi. I tak zrobiłem. Już wtedy zrozumiałem, że ujęcie, które oglądam na ekranie jest – zawsze i tylko – ostatnim ogniwem przygotowań, takich, które wypełniają aż dziewięćdziesiąt procent czasu przeznaczonego na wykonanie komicznego gagu. Praca na planie i praca poza planem filmowym stanowiły całość. Tati uzmysłowił mi, że komedii filmowej nie wykona się z wiedzy o życiu i podpatrzenia ekranu. Komedii filmowej można się nauczyć robiąc ją w trudzie i znoju, w serii niepowodzeń i... z rzadkim sukcesem. Zrozumiałem też, że fakt, iż na widowni ludzie śmieją się, nie świadczy jeszcze, że oglądają komedię. Często jest to tylko kolekcja błazeńskich wygłupów, drobna satyrka albo zwyczajne efekty komediowe typu telewizyjnego B i t t e l a c h e n.

Tati był „chłopcem do bicia". Tuż przed śmiercią pokazywał mi „resumé" kina francuskiego i rozmaite encyklopedie kina – w których „przez nieuwagę" nie było jego nazwiska.

Podobnie zdarzyło się to w Polsce z Bareją, któremu teraz, gdy zabrakło go wśród żywych, przywraca się należne miejsce w dziejach polskiego kina. A jeszcze nie tak dawno lały się na niego potoki zwykłej pogardy i obojętności.

Trudno! Los autora komedii jest złożony. W końcu to tylko on naraża się swoimi docinkami samozadowolonej rzeczywistości.

Czy komedia jest dla wszystkich?

Wszyscy lubią się śmiać, byleby nie z siebie. Przedmiotem szyderstwa zawsze jest ktoś inny. Gogol przenikliwie stwierdził, że wyśmianie jest tym, czego człowiek obawia się najbardziej.

Każdy natomiast lubi być rozśmieszany. Ci, którzy potrafią mówić zabawnie, sypać dowcipami na każdą okazję, są telewizyjnymi bohaterami. Rozśmieszanie, które jest bezinteresowne – tak przecież sugerował Arystoteles – staje się komizmem, sztuką wieczną, wręcz postawą wobec życia i moralną normą. Gorzej, kiedy tak doskonała postawa staje się narzędziem zwalczania przeciwnika, przekształca się w satyrę. Wtedy zawsze są ofiary po obu stronach. Pada ośmieszony dyktator, ale i skrytobójczo ginie autor.

Jednak każdy dyktator miał swoich krytyków. Hitler doczekał się tak zajadłej parodii w wykonaniu Chaplina, że ten w odwecie sprokurował mu proces o cudzołóstwo, który niemal nie skończył się pełnym zhańbieniem Charliego. Stalin nie miał tak zajadłych krytyków, ponieważ sam się pod wąsem uśmiechał, za to teraz w życiu pozagrobowym nie wychodzi z roli błazna.

Komedia we współczesnym świecie jest termoregulatorem życia.

Kiedy przyjdzie nam żyć w świecie jednoreligijnym i jednoustrojowym, kiedy dolar zastąpi nam dekalog, satyrze przyjdzie zamilknąć i oddać się łagodnemu rozśmieszaniu. W lata dziewięćdziesiąte wkroczyliśmy z zupełnie nowym widzem, tzw. mieszkańcem globalnej wioski.

Mc Luhan wiedział, co się święci pisząc, że za sprawą telewizji skończy się tajemnica kichania. To, co zdarzy się na jednym końcu wioski, będzie znane na przeciwległym. Skandal w Grenlandii będzie tematem newsa w telewizyjnym dzienniku na Samoa. Afera rozporkowa „Zipgate" (kiedyś byłby to świetny temat dla René Claira) za sprawą telewizji jest szeroko komentowana przez parafian wszystkich wyznań. Bo telewizja...

Dotychczasowa komedia osądzała ludzkość i świat. Nie bała się nawet Boga. Każdy wielki film był rozprawą teologiczną, bądź nową Rozprawą o Rozumie. Intelektualiści całego świata wiedzieli, co ośmieszał Groucho Marx, czego czepiał się Chaplin, do kogo strzelał Monty Python.

Ale możni tego świata nie chcą być pod niczyim ostrzałem. Biedni tego świata również nie chcą być wyłącznym tematem żartów. Bogaci urządzają sobie swoją promocję, swoje kampanie wyborcze, wyjaśniają społeczeństwu swoje sukcesy – i mają po temu dobrze zorganizowane „public relations" oraz „słodko krytycznych" recenzentów. Zbyt gorliwym krytykom nie dają po prostu pieniędzy.

I to wszystko.

To smutne, ale nikt z nas nie pamiętał (poza profesorem Jackiewiczem), że wszyscy chodzili do kina tylko wtedy, kiedy byli dziećmi. Kino było ich światem i rozrywką. Rzeczywistość obejrzana na ekranie była wiarygodna, romantyczna i postulatywna.

Teraz kino stoi w kolejce za luksusową gazetą i programem telewizyjnym. Ale odpowiedź na wszystko daje kino amerykańskie. Zajrzyjmy więc do USA lat dziewięćdziesiątych. To miara filmowego świata. Nazbyt długo czekała na hegemonię zważywszy na fakt, że neorealizm zrodził z braku pieniędzy, kamer, taśmy i zawodowych gwiazd modę, która obiegła świat i zagroziła nawet Hollywood. Ledwie spowszedniał neorealizm, przyszły wszystkie możliwe „nowe fale", które w osobie Cassavatesa groziły tryumfem w Nowym Jorku, który do dziś szczyci się Jarmushem i Cie.

Wreszcie nadszedł europejski kryzys polityczny. Wtedy w szczeliny lat dziewięćdziesiątych wdarła się jedyna i niepowtarzalna forma komedii nazwana neoslapstickiem.

Neoslapstick

Slapstick jest produktem kinematografii hollywoodzkiej. Mack Sennett wymyślił, wykreował, wychował uczniów i dozorował rozwój szkoły komicznej nikomu nie wadzącej. Frenetyczny rytm upadków, tortów kremowych, skórek bananowych, rozpędzonych samochodów, niesprawnych urządzeń i pociągów bez maszynisty, gnał przez kilkanaście lat bez zatrzymania. Dochodziły do tego kąpiące się piękności (w masie – nigdy indywidualnie, bo byłaby to pornografia) doszły dzikie zwierzęta, żywioły przyrody i niezidentyfikowane anonimowe wojny. Jedynym nadużyciem Macka Senneta byli gapowaci policjanci, którzy miast strzec publicznego porządku, powiększali bałagan. Dlatego też policjanci nie przepadali za slapstickiem, a samego Sennetta obdarzali dużą liczbą mandatów i nagan. Śmiem twierdzić, że za sprawą ich związku zawodowego slapstick zaniknął.

Miarą wspólną slapsticku był bohater, którego iloraz inteligencji był niższy niż przeciętnego widza na sali. Śmiano się z gorszego i głupszego.

Ta wielka tradycja Nobilitowanego Idioty odrodziła się w neoslapsticku. Jej poetą był bez wątpienia Mel Brooks, który kreował ludzi-rośliny. Głupcy, pechowcy, niedorajdy – które wszakże potrafią wygrać milion w totolotka i... następnie bez smutku zgubić szczęśliwy kupon.

Lata dziewięćdziesiąte wykreowały bynajmniej nie Kandyda z USA, lecz jego kopię, *Foresta Gumpa*. Ten film święcił triumfy wszystkich ekranów świata. Gump uczestniczył w wojnach prowadzonych aktualnie przez Sztaby Generalne, spotykał się jak nakazuje demokracja z samym (autentycznym) prezydentem USA, był zakochany, doczekał się potomstwa. *Forest Gump* był napisany według wszystkich możliwych, licznych podręczników udanego scenariopisarstwa, które zajmują co najmniej połowę powierzchni księgarń w Nowym Jorku.

Nad tak pomyślanym scenariuszem autor pracuje dotąd, dopóki nie zbierze serii aforyzmów o świecie, kobietach, ludziach, wojnie, pieniądzach i bogach. Potem stanowią one koronę dialogu publikowanego prawie w dniu premiery.

Wyobraźmy sobie Gumpa, nie potrafiącego zawiązać sznurówki u buta, który mówi m ą d r z e ! Jego aforyzmy godne są marmurowych inskrypcji. Nieoczekiwanie stajemy się ofiarą fenomenalnej manipulacji, że każdy jest kowalem własnego losu, a życie jest radością idioty.

Niejeden tysiąc widzów był szczerze wzruszony Gumpem. Oscarowy triumf uczulił nas na los Bożych prostaczków, jakimi francuska literatura sypała z rękawa.

Triumf Gumpa wykonującego wszystkie numery slapsticku – uszlachetnił gatunek. Tom Hanks, wykonawca głównej roli, był aktorem roku, a jego wywiady, w których nie dawał sobie rady z aforyzmami (które czytał na planie) odrodziły slapstick.

Triumf Mela Brooksa w latach dziewięćdziesiątych zastąpił inteligencję Dustina Hoffmana grającego niebezpieczną *Tootsie* czy lekko zabawnego *Kramera* – Jimem Careyem.

Ta kreacja Telemaniaka, Głupiego i Głupszego, odrodziła serie slapstickowych potworów. Nie trudno sobie wyobrazić namiętnego oglądacza stu programów telewizji. Widz z całą pewnością uwierzy w telewizyjny świat i jego łatwość. Wystarczy tylko naśladować chwyty Gumpa. Wystarczy tupet, i sztuka charakteryzacji. Mój samochód może być pomalowany dowolnie, moja fryzura może być tęczą znad Hawajów, moje miny muszą być najdzikse (spazmatyczne i ekstatyczne – są naj-

bardziej pożądane), moje odruchy najbardziej alogiczne. Carey może polizać poręcz siedzenia kolejki górskiej i z przyklejonym językiem jeździć aż do czasu, gdy ktoś uwierzy, że to nie był efekt zamierzony. Carey może nasiusiać do butelki z piwem i podać ją podejrzliwemu „policjantowi", który organoleptycznie zbada płyn, aby skonstatować, że to niezłe.

Za Careyem idzie PeeWee, tria i kwartety *Blues Brothers* i Jaś Fasola, któremu bardzo się chciało być wyświetlanym na Broadwayu.

Neoslapstick jest komedią w stanie oglądania. To niewybredne gagi i sprawdzone stare tricki. Miotła zastąpiona została przez komputer. Konna bryczka przez superauto, a tylko półroznegliżowane dziewczyny nadal są półroznegliżowane.

Neoslapstick zaadaptował (jak z kucharskiej książki) przepis o niezbędności dużych pieniędzy – najchętniej w walizce – podjętych z banku, detonacji trotylu wybuchającego na skutek nieostrożnego obchodzenia się ze sprzętem włamaniowym i niezbędności piosenki.

Gdzieś u półmetka tej serii stoi wielki Jerry Lewis – pierwszy superdebil ekranu, który już teraz gra komików wielkiej konduity (bez grymasu, kopniaka i strzału).

Triumf neoslapsticku stoi u źródeł tryumfu *Pulp Fiction*, który niby to udawał miazgę wizualną – a w istocie się nią fascynował. Seria Zemeckisowych filmów również opierała się na grze neoslapsticku. *Czy leci z nami pilot* i pozostałe – to szaleństwa na krawędzi niemożliwości, z niechęcią przyznające się do wtórności. Otóż autorów porusza nagła pasja dorównania Sennetowi i pomalowania całego świata na jeden kolor, wysadzenia największej elektrowni atomowej w powietrze, czy zjedzenia jaja dinozaura.

Na przeciwległym biegunie komedii stoi „nowojorska" grupa wnikliwych dokumentalistów fabularnych – Woody Allen, Paul Mazursky i Jim Jarmush.

Allen daje nam film raz do roku z regularnością Big Bena. Zniechęcony do slapsticku, rozstał się z nim z lekkością mądrego intelektualisty. Gagi filmowe, oparte na mechanice Senneta uznał za malarstwo jaskiniowe i wykreował niepowtarzalną szkołę dialogu i powagi.

Zawdzięczając braciom Marx, S.J. Perelmanowi, Neilowi Simonowi mistrzostwo żonglerki słownej, wykreował nie kończący się rząd mieszkańców Nowego Jorku. W lata dziewięćdziesiąte wstąpił Allen jakby z nową formułą swojego kina – *Alicją*.

Zerwawszy z mało aktywnym teatrem slapsticku, Allen wykreował swoją własną formułę komedii realistycznej, opartą na dokumentalnym wręcz, realistycznym przedstawianiu rzeczywistości inteligencji miejskiej, wprowadzając za to „odrobinę cudowności".

Okazuje się, że znana od dawna w teatrze i bajce mieszanka prawdy i zmyślenia daje rewelacyjne wyniki. W *Purpurowej róży* Allen wyprowadził bohatera z ekranu na świat i odwrotnie, w ekran weszła postać rzeczywista. Każdy następny film Allena szedł dalej aż do *Przejrzeć Harryego*, który miesza żywego herosa z rozlicznymi wykreowanymi postaciami, myląc się w konfrontacji.

Allenowe filmy dzięki europejskiej skromności i francuskiemu wdziękowi zdobyły publiczność europejską. Właściwie, to tylko tutaj święcą triumfy, tutaj mają najsłynniejsze premiery. A *Wszyscy mówią, kocham cię* dedykowany jest Paryżowi i mitowi tego miasta.

Tylko Woody Allen (i może jeszcze wielki, przeżywający drugą młodość Altman) nawiązał do filmu dokumentalnego, i wygrał. Miejska ulica, przypadkowy sta-

tysta, warunki pogodowe takie, na jakie wskazuje kalendarz, tworzące nie retuszowany plener, światło niemal naturalne, uwolniły komizm z nadmiaru techniki. Komizm zstąpił pośród nas, razem z diabłami i aniołami. W filmie *Jej Wysokość Afrodyta* Allen partnerował postaciom greckiej tragedii.

Być może dlatego, że kameralność odstraszyła widza kochającego wystawę i wyższe sfery, w filmach Allena grają ostatnio wielkie gwiazdy, odkrywające swoją drugą twarz. Zapowiedź pojawienia się idola nastolatków Di Caprio w najnowszym filmie Allena jest wręcz sensacyjna.

Realizm zawsze odmładzał kinematografię. Po fali nieograniczonych możliwości kina „oszalałych scenografów, jubilerów i fryzjerów", na ekranie pojawili się ludzie z ulicy.

Pora więc odkryć karty. Źródeł tego, należy szukać w telewizji. Kiedyś wierna codziennemu życiu, była poważną konkurencją dla Hollywood. Kamera w rękach telewizyjnego reportera odkrywała świat codzienny i prawdziwy. Zrazu jednak, nasiąkała skutecznie Hollywood i elektroniczną histerią. Nawet mając sto kanałów nowojorczyk nie widzi między nimi różnicy. Szybkość olśniewających zdjęć, morfingów, tricków, skuteczność manipulacji słownej, możliwej dzięki szybkości i miniaturyzacji powoduje, że Allen i Cie pozyskują zagubionych widzów, amatorów skromności.

Nawet istniejący w amerykańskiej telewizji Comedy Channel jest jednym wielkim teledyskiem, nie kończącym się konkursem ludzi, którzy nie mają nic do powiedzenia, a wygrywają za swoją niewiedzę luksusowe samochody. To z jego filmów, jak z filmowych kronik dawnych lat będziemy w przyszłości wiedzieli, jak wyglądał nasz świat.

Komedie Allena staną się materiałem archiwalnym do rozlicznych filmów montażowych, jakimi programy Discovery, Planete i Reality będą wypełniały swój program z życia dziadków. Jego zasługą jest też wykreowanie typu bohatera, który pojawia się w każdym niemal kolejnym filmie, co jest warunkiem tradycji wielkiej światowej komedii. Są to jakby nowoczesne dialogi Platona, w których prym wiódł mędrzec Sokrates.

Telewizja amerykańska tylko chwilami wznosi się na krok ponad przeciętność. Dzieje się tak za sprawą wybitnych komików Billa Cosby'ego, członków zespołu szpitala *MASH*, którzy nawiązując do *Paragrafu 22* Josepha Hellera snują wysokiej próby dialog „o czymś".

Warto tu przywołać trzech wybitnych prozaików, którzy amerykańskiej literaturze komediowej tuż po śmierci mistrza Arta Buchwalda dają znak wysokiej jakości.

Kurt Vonnegut, aczkolwiek nie jest częstym scenarzystą filmowym, to z całą pewnością przoduje w poszukiwaniach koegzystencji dziennikarstwa i literatury. Tuż za nim wielki John Irving, który *Światem według Garpa* udowodnił, że istnieje coś między amerykańskim mitem głuptaka, a francuskim mitem Kandyda.

Ale nade wszystko wielki, wiekowy już Joseph Heller, autor *Paragrafu 22* i wielu innych arcydzieł literatury komicznej. Ryzykowne było żartowanie ze Starego Testamentu w *Bóg wie*, ale rzecz była najwyższej próby, toteż nadal jest prowokująca i wskazuje drogi jakimi winny iść literatura i kinematograf.

Telewizja okazała się nie tylko nowym medium, ale można by rzec muzą, inspirującą filmowców. Narzuca im technikę, frenetyczność zupełnie niepotrzebnej powierzchowności. Telewizja okazała się najskuteczniejszym narzędziem politycznej

indoktrynacji. Telewizja może wygrać wybory, może wygrać wojnę, może obalać wodzów, może zachęcić do spożywania niejadalnej potrawy. Telewizja działa na człowieka krzątającego się po mieszkaniu, zaraz po przyjściu z pracy i może dlatego – niestety – kształtuje obraz kultury. Kino natomiast nie musi oglądać się na klienta telewizyjnego, który nie potrafi się połapać w prostej narracji filmowej, ponieważ wymaga kojarzenia, poetyckiego symbolu, tzw. opisu przyrody.

I dlatego tak ważne jest wychowanie nowego widza kinowego. Pedagogika wizualna, język kina, elitarność kina winny stać się przedmiotem resortów kultury, mecenasów artystów, programów szkolnych.

Ale czy świat składa się tylko z kina amerykańskiego?

Kraj Felliniego

Na Italię zawsze mogliśmy liczyć. Tym bardziej teraz, kiedy Fellini odszedł, Antonioni odpoczywa, tylko Scola zaskakuje nas, chociaż coraz rzadziej.

Ale jest Nichetti, Moretti i Benigni, a to dużo. Trzech Allenów jak na jeden kraj to bogactwo.

Najsłynniejszy obecnie, bo laureat nagrody w Cannes, Benigni, zaczął jako włoski Allen w filmie Felliniego *Głos z księżyca*. Brzydki, pokraczny, łysawy, uśmiechnięty, pozował na francuskiego Pierre Richarda, potykającego się z gangsterami i kradnącego drobiazgi z życia.

I teraz, nagle w Cannes, Benigni zaprezentował komedię klasy światowej na temat Holocaustu i jego ofiar. Niczym Chaplinowski Hynkel w *Dyktatorze* wędruje przez kraj z silną wiarą w życie. Dorosły i dzieciak, a między nimi rower. Znamy to. Tak startowali Włosi w *Złodziejach rowerów*.

Tuż za nim Nanni Moretti, prawie autodydakt, biedak z kamerą, sam grający główną rolę w *Dzienniku intymnym*, a teraz nagrodzony w Cannes za *Kwiecień*. Ten niejako ciąg dalszy *Dziennika*, w tonacji dokumentalnej ironii potwierdza uwagę, że dokument jeszcze raz ratuje kino. Dokument w zetknięciu z komedią może zbawić świat.

W Italii, gdzie silny jest duch Gelsominy, nawet błaznujący Toto baraszkował po autentycznym Rzymie w *Złodziejach i policjantach* czy u Pasoliniego w *Ptakach i ptaszyskach*, gdzie ocalał wielki duch Menandra.

Komedia spod znaku neorealizmu obiecuje wiele. Najwspanialsze fragmenty Felliniego z *Amarcordu* i *Rzymu* tchnęły tak nieodpartym komizmem wynikającym z obserwacji codzienności, że niewyobrażalnym byłaby atrofia gatunku.

Jednak łatwo być włoskim komikiem mając za sobą takiego pociągowego rumaka jak noblista Dario Fo. Ten oszalały błazen, prześmiewca (notabene – fizycznie podobny do zmarłego Jacques'a Tatiego) kpi w żywe oczy z narzuconej nowoczesności. Trudno tkwić samemu w konserwatyzmie – przyznaje – ale jeszcze gorzej obudzić się w świecie zwariowanym. Poza tym Dario Fo odwołuje się do nieśmiertelnego kibica kina – biednego człowieka.Trzeba wiedzieć, że pierwszymi widzami kina byli ludzie ubodzy. W amerykańskich nickelodeonach, czyli kinach za „piątkę", gromadzili się biedacy z całego świata, analfabeci. Oni w kinie uczyli się głośno sylabizować amerykańskie napisy niemego filmu, oni tam stawali się członkami Narodu Amerykańskiego.

Dario Fo wstawiał się jak Brecht za biednymi, którzy mają takie same żołądki, takie same oczy i ...nieco zgrabiałe pięści. A to już jest diagnoza.

Czy jest jeszcze jakieś miejsce na świecie, gdzie komedia kryje się w zaułkach? Wydawałoby się, że Francja.

Tutaj przecież narodziło się kino, a przecież jednym z pierwszych filmów świata była komedia *Oblany ogrodnik*.

We Francji śmieją się cienko

Jakby ze śmiercią Tatiego życie zamarło. Asystent Tatiego Pierre Etaix został wyrzucony za burtę ponieważ imał się satyry. Niegdyś geniusz kina komediowego René Clair po wstąpieniu na Fotel Nieśmiertelnej Akademii, został zapomniany. Francja wyjątkowo wkroczyła na amerykańskie ekrany, które miały nobilitować jej artystów. Tego zaszczytu dostąpił jedynie Claude Lelouch, pozostali pojawiają się w przeróbkach dokonanych przez amerykańskich reżyserów i tamtejszych wykonawców.

Nadsekwańscy lirycy, imają się komercji i amerykanopodobnego wytworu typu *Piąty element* Bessona, otrzymując za to zdawkowe pochwały. Swoista kolaboracja, wyjałowiła smak francuskiego widza, znieczuliła na francuski wdzięk i kasandryczne rozpaczania krytyki (starej daty) niewiele tutaj pomagają.

Francuzi chętnie zabawiają się w rodzimych gangsterów, trafikantów narkotycznych, porywaczy. Chętnie realizują drobne przewroty polityczne, ale jest to któraś woda po amerykańskim kisielu.

Delikatessen – dosyć paranoiczny odblask niegdysiejszego teatru absurdu Jonesco, został przeceniony nad miarę, choć kochany nad Sekwaną Allen, nie ma tam jeszcze nawet swojego epigona.

Zmęczona długoletnim przewodnictwem w sztuce Francja oddała wszystko, zadowalając się rolą podmiotu w rozprawach o kinie i doktoratach o wkładzie Francuzów w dzieje kina. Córka Tatiego zrobiła syntetyczny film o Tatim, córka Maxa Lindera zrobiła podobny o swoim ojcu, nikt się nie upomina o bezdzietnego René Claira.

Zabrakło lekkorękich Truffauta i Malle'a. De Broca chętnie, jak Demy zrobiłby amerykański musical.

Tradycje surrealizmu, dadaizmu, teatru absurdu, przeniosły się do kabaretu, do księgarni ...i do kawiarni.

A brak kontynuatora Tatiego aż hańbi. Uczciwie mówiąc, wielkość humorystyki francuskiej kontynuuje sędziwy mistrz retrospekcji i introspekcji, Resnais. Jego *Palić, nie palić*, jakkolwiek oparte na angielskim tekście, jest lekkie jak dawny Clair, a następny film *Znamy tę melodię* jest rozkoszą postmodernizmu, który z wyczerpania nowych idei nieźle sobie radzi z amalgamatami. Paradoksalnie – Francja ma jednego barda Paryża – jest nim Woody Allen.

Wielka niegdyś Rosja

Wiedząc o tym, że Dostojewski zapowiadał się na niezłego epigona Gogola i był autorem przednich kawałków prozy humorystycznej, Rosja kpi sobie z siebie, ze swojego dziedzictwa, ze swojej mroczności i nie może odrobić zaległości z lat stalinizmu.

Myślę, że wielkość literatury i kina rosyjskiego dźwigają jej gigantyczni neurasteniczni humoryści. Zoszczenko i Wojnowicz są bardami historii gorzkiej, paradoksalnej i wrednej.

Stalin i stalinizm jako antyutopia są tematem prawie każdego filmu, w którym artyści szkalują samych siebie. Powstaje tam (aczkolwiek w izolacji od świata zachodniego) seria pysznych autozohydzeń.

Wojnowicz kreuje Czonkina, jakby nowego Szwejka, który ponad stalinizmem przenosi się do współczesności, ale film według tej książki zrobił Czech Menzel.

Satyra, a zwłaszcza pamflet są zawsze narzędziem ironii z utopii. To jedyna najdoskonalsza riposta na czasy obłędu. Rosjanie nieźle władają pamfletem, a ich ojcem duchowym jawi się Orwell z *Folwarkiem zwierzęcym*.

Bajka zawsze była sposobem na obłęd. W końcu cytowany *Folwark* jest pamfletem na stalinizm, ale jak wykazuje dalsza historia nieźle przylega do każdej innej rzeczywistości pozastalinowskiej.

Można mieć tylko żal do Rosjan, że w walce o własne oblicze, robią filmy na festiwale, wygrywają je nawet, ale potem (z konieczności dziejowej) chowają je w archiwach. Jako kontynuator Szukszynowskiej ironii jawi się tutaj Konczałowski – autor *Kurki Riaby*, fenomenalnej wręcz rosyjskiej, antysowieckiej komedii o kobiecie w wielkim świecie.

Komedia rosyjska, rzec można, jest przed wielkim skokiem, bada swoje możliwości, ciesząc się z resztek mecenatu, ale gorzkie piętno samooczyszczenia winno już dać owoce. W końcu to w latach poleninowskiej histerii powstały *Przygody Mister Westa w kraju bolszewików* – w gruncie rzeczy kpina nie z Westa, lecz z bolszewików.

Rosjanie gotowi są szkalować siebie aż do upojenia, poniżyć siebie w bagnie hańby, byleby tylko było śmieszniej. Ich filmy pokazują ich jako większych barbarzyńców i dzikusów niż wyobrażają to sobie syci mieszczanie Zachodu. Taka pasja samopogardy, zejście poniżej godności sygnalizuje nowy nurt, któremu być może patronował mądry nurt polskiej szkoły Munka.

Język rosyjskiej komedii jest prześny, tradycyjny, dokumentalny, aktorstwo realistyczne, ale *horrible dictu* – trzeba przyznać, że komedia zawsze stoi okrakiem między awangardą a zapleśniałym konserwatyzmem retoryki.

Źródło humoru wybija w Anglii

Jest to jedyny kraj, który zrozumiał, że telewizja może być azylem dla własnych artystów. Programy BBC, wykonywane przez samych Anglików, zadziwiają oryginalnością, wysokim poziomem warsztatu i... bagatelka... kontynuacją znaku firmowego – humoru – we wszelkich jego postaciach, od grubej farsy Benny Hilla, do wybitnego arcyoryginalnego kabaretu telewizyjnego Monty Pythonów, a teraz do Jasia Fasoli (Atkinsona), który w swoich skeczach podjął najtrudniejszą tradycję drobiazgowej pantomimy z której wyrósł – Chaplin. Tylko Anglicy kochali pantomimę, która zrodziła wielkie kino amerykańskie. Importowali tam swoich geniuszy Charliego, Laurela, Laughtona, a tam z wysokiej perspektywy głosili chwałę tradycji zapieklej. Atkinson, gwiazda lat dziewięćdziesiątych, wszedł na wyjątkową drogę kina wręcz bezdialogowego, analitycznego w najdrobniejszych zachowaniach, umiejętnie chłoszczącego cywilizację – boć komedia jest obroną przed wynaturzeniem cywilizacyjnym. Atkinson nie powiedział swojego ostatniego słowa.

To, co zrobił dotychczas, te nieskończone dziesiątki palcówek są tym samym, co dzieło Chaplina u Senneta. Szkoda że uległ komercyjnej pokusie filmu *Mr Bean* chcąc podbić Amerykę, która potrzebowała Idioty na miarę swojego Careya. Być

może Atkinson wraz z reżyserem wstydzą się tego filmu... ale należy uważnie patrzeć w nurt... który może zrodzić dzieło.

Atkinson zyskawszy perfekcję techniczną jest osobowością. Osobowością powtarzalną, za każdym razem lepszą i bardziej precyzyjną... no i bagatela, Atkinson wie, gdzie biją źródła komedii.

Pytoni się rozpadli. Pracują w pojedynkę. *Rybka zwana Wandą* i *Lemur zwany Rollo* pokazują, że pokusy komercjalizacji i śmiechu dla wszystkich są silniejsze niż wierność sztuce filmu, niemniej zdrowy duch zawodowej komedii, na tych dwóch dziełach wywarł piętno oryginalności, jakby przeciwwagi dla *Czterech wesel i pogrzebu* – który tylko walczył o kasę.

Polska po Barei

My mamy to z głowy, upiór Waszyńskiego jest tak silny jak upiór Manifestu Marksowskiego. Powrót do gangsteriady międzywojennej jest tylko syndromem choroby całej Europy. My mamy za sobą Munka i Bareję.

Munk swoim *Zezowatym szczęściem* i *Eroiką* wzniósł się na tak wysoki poziom, że trudno mu dorównać, nie mając genialnego Kobieli. Osobowość „persony komedionośnej" jest warunkiem syntetyczności dzieła. Wielkość osobowości Kobieli i jego Piszczyka, nie bez kozery skusiła samego kreatora Jerzego Stefana Stawińskiego, do napisania kolejnych dwóch tomów przygód, z których jeden doczekał się próby adaptacji ze Stuhrem w roli głównej, natomiast kolejny czeka na adaptatora, a my czekamy na czwarty tom jego „historii polskiej".

Ale komedii nie zrobi się jednorazowo. Autor musi jej oddać życie.

Jestem sam autorem dwóch filmów burleskowych i wiem, ile doświadczenia zawodowego dał mi pierwszy, ile drugi, i ile bym powiedział, gdybym wykonał podejście trzecie.

Że mam rację, niech świadczy szczęście i upór Barei, który tych podejść wykonał kilkanaście... od błahych, miernych z początku, do wybitnych tuż u schyłku jego bogatego życia. *Miś* okazał się bardziej trwały niż *Człowiek z żelaza*. Diagnozy gagów frywolnych, lekkich (wykonywanych z wielkim nakładem profesjonalności) są głębsze niż powierzchowne deklaracje ideologów.

Prawdziwa komedia nie toleruje tricku technicznego. Elektronika Lucasa i Spielberga czy wirtuozeria komputera u Zemeckisa dały tylko zabawę. Komedia musi być wykonana przez aktora i tylko przez aktora z rekwizytem. Właściwie, musi być tak nieprawdopodobna, że sklejka montażowa zastępująca ubytek akcji stanie się niezauważalna.

Bareja wiedział wiele. Być może czas będzie zawyżał jego diagnozy. Renesans prezentowanych w telewizji filmów Barei pozwolił uznać go za „niezłego majstra".

Komedia ostatniej dekady nosi piętno postmodernistycznego wyczerpania, uprawianego przez powierzchownych czytelników historii filozofii w wersji dla dzieci. Po prostu tu wystarcza mieszanie gatunków. Dezynwoltury i bezczelność stają się doktryną w walce o młodego widza.

A widz w latach poprzednich ignorowany, odrzucił je w całości... łącznie z historią. Zdarzają się już młodzieńcy, który nie wyobrażają sobie tego, że kiedyś istniało kino nieme, nie wiedzą kiedy je wynaleziono, nie pojmują, że kino może być rozprawą o bycie.

Bo, istotnie, kino komediowe jest jedynym gatunkiem, jakiemu nie brakuje myśli Heideggera. Byt sunący z zadziwiającą szybkością ponad nami, porywa nas i wyrzuca, jego niezmienność tak jak komedia nie wymaga postępu dla samej egzystencji.

Szczęściem dla nas jest fakt, że funkcjonuje nowojorski Allen. Duch naszego czasu powierzył mu honor epoki.

Czy jest ktoś drugi? Śmiem twierdzić że jest. I to u nas. Teraz w Polsce. Jest nim nowy Mrożek. Mistrzostwo splotu słownego, żonglerka zdaniem i ruch myśli, niezwykle trudna dla nawykłego do łatwości konsumenta (katastrofy na co dzień), sytuuje Mrożka w kategoriach najwyższych.

Tylko on w pozornie banalnej formie, potocznym jak u Jonesco dialogu, potrafi wtłaczać do serca i mózgu wysokie sprawy... Staro-Nowe.

JÓZEF GĘBSKI

Przejrzeć Harry'ego Woody'ego Allena

Maurice Jamesa Ivory'ego

Imię Carmen i *Dzikość serca* – dwa typy filmowej nieciągłości

ANDRZEJ ZALEWSKI

Co sprawia, że jakieś zdarzenie w świecie fikcji wydaje się nam nieodpartą realnością w odróżnieniu od innych, których status nie jest już tak pewny? Prawdopodobnie, mechanizm za to odpowiedzialny nie różni się tak bardzo od tego, który rządzi poczuciem realności w rzeczywistym świecie. Przez analogię do terminu „ustanawiające ujęcie" (*establishing shot,* ujęcie, które zaznajamia widza z całością przestrzeni danej akcji, nim ta zostanie pokawałkowana i rozbita na fragmenty) można by posłużyć się neologizmem „ustanawiający *fabulem*", odcinek fabuły nie budzący żadnych znaków zapytania co do swej wiarygodności i nadający bieg wypadkom fabularnym na znacznej przestrzeni filmu. *Dzikość serca* Lyncha zaczyna się właśnie od takiego *fabulemu:* zaraz po napisach wstępnych ma miejsce okrutna walka Sailora Ripleya z Bobem Rayem Lemonem, w wyniku której Ray Lemon ginie, a Sailor trafia do więzienia. Brutalny naturalizm walki (Sailor tłucze głową Lemona o poręcz schodów i posadzkę aż do strzaskania jej na krwawą miazgę), jak również splot zawartych w scenie, a uprawdopodobniających się nawzajem, informacji fabularnych (zabójstwo ma się dokonać na zlecenie Marietty, której Sailor, romansując z jej córką, czynił jakoby niestosowne propozycje erotyczne) pozwalają wyjściowe zdarzenie wstawić do diegezy na prawach „twardego faktu". Jest on tedy zarazem ustanowiony jako niepodważalna okoliczność, jak i ustanawiający dla całej reszty, a przynajmniej dużej liczby, znaczących wypadków filmowych, które mają brać zeń swój początek.

Że scena z Lemonem miała być dla widza drogowskazem na resztę filmu, potwierdził sam Lynch w jednym z wywiadów: *Scena ta spełniała wszelkie wymogi stawiane prologowi filmu, a także miała większy związek z opowieścią, aniżeli ta poprzednia* (nie nakręcona scena wypadku motocyklowego – A.Z.). *Przypominam sobie, że mój wykładowca, Frank Daniel (profesor z Czechosłowacji w American Film Institute) tłumaczył, że należy w miarę wcześnie dać widzowi do zrozumienia, jaki rodzaj filmu zobaczy, i w którym kierunku go pociągniemy* [1]. Zachodzi tu swoiste sprzężenie zwrotne: wydarzenie inicjalne nie mogłoby działać stanowiąco na inne, gdyby samo wprzódy nie było ustanowione dostatecznie, ale i nie mogłoby zyskać takiego ustanowienia, gdyby inne wypadki, prawidłowo zeń wynikające, wstecznie nie ustanawiały go tym głębiej. Wyrazistość prezentacji i łatwość identyfikacji jest dopiero pierwszym krokiem w serii aktów ustanawiających; ich finalizacja zależy od całej sieci stosunków w diegezie. I tak, w kolejnym ujęciu po scenie z Lemonem widzimy Sailora za kratkami: widz może odebrać tę treść jako poprawne następstwo wcześniejszego faktu zabójstwa na mocy kulturowej implikacji, iż wysoce prawdopodobne w przypadku zabicia człowieka jest osadzenie sprawcy w więzieniu. Ów następczy fakt przydaje wyjściowemu zabójstwu wiarygodności, wyposaża go

w ciężar „czegoś rzeczywistego" (a nie tylko chwilowego urojenia, czy fantazmatu) krótko mówiąc, ustanawia go tym silniej.

W cieniu zabiegów stanowiących pozostaje jeden, bez którego, przypuszczalnie, nic nie mogłoby być ufundowane na dobre; to powtórzenie. Powtórzenie, jak można przeczytać u Husserla w wykładach o czasie, jest miarą obiektywności. Wracając do czegoś wielokrotnie lub choćby tylko dwukrotnie, wydobywamy to coś z zasobnika prywatnej pamięci, gdzie było migotliwym i ulotnym skarbem, by umieścić je na taśmie czasu intersubiektywnego z przestrzeganymi tam powszechnie kryteriami trwania i lokalizacji [2]. Niezależnie od ogromnej różnicy kontekstów myślowych podobny sąd dotyczący powtórzenia można znaleźć u Derridy: *Obecność-tego-co-obecne wywodzimy z powtórzenia, a nie na odwrót* [3]. W nieodległym przedłużeniu tej linii myślowej natrafiamy na wypowiedź Umberta Eco dotyczącą powtórek fikcyjnych postaci w różnych tekstach. Włoski semiolog pisze: *Kiedy postacie fikcyjne zaczynają migrować z jednego tekstu do drugiego, znaczy to, że zdobyły obywatelstwo w realnym świecie i uwolniły się z więzów opowieści, która je stworzyła* [4]. Biorąc zaś poprawkę w związku z krążeniem w obrębie jednego tekstu, dałoby się chyba powiedzieć: „Gdy pewien fikcyjny element powraca wielokrotnie w ramach opowieści, jego zakorzenienie w fikcji staje się na tyle głębokie, że zyskuje tam status niepodważalnej i autonomicznej obecności".

Wartość efektu powtórzeń z punktu widzenia klasycznej narracji fabularnej trudno wprost przecenić. Ale i w *Dzikości*, dalekiej od klasycznych standardów, powracanie do początkowej zbrodni ugruntowuje ją na prawach niezbitego faktu ponad wszelkimi wątpliwościami. W najbardziej rozwiniętej postaci do zbrodni wraca Johnnie Farragut, gdy w rozmowie z Marietta, starając się bronić Sailora przed zarzutem morderstwa, ożywia jej pamięć na temat tragedii wiadomego wieczoru. W pewnym momencie w retrospekcyjną kłótnię Marietty i Sailora wcięta jest przebitka z otwierającym się nożem sprężynowym w ręku Raya Lemona, dokładnie tak, jak miało to miejsce w trakcie obiektywnej prezentacji tej sceny na początku. Lecz reminiscencje kluczowego zajścia nie wymagają wcale, do swego spełnienia, formy ekstensywnej i wyczerpującej. Zasadzie powtórzeń czyni już na przykład zadość zdawkowa aluzja do zaistniałego wydarzenia jako czegoś przyswojonego i znanego; możliwy jest tu także system metonimicznych nawiązań, eksponujących elementy z wydarzeniem tym styczne. Ta ostatnia metoda także znajduje zastosowanie w *Dzikości*. Lula, uwożąc samochodem Sailora wypuszczonego właśnie z więzienia, oznajmia mu, że wynajęła w Cape Fear pokój dla nich obojga. Skądinąd wiadomo, że początkowa tragedia wydarzyła się właśnie w Cape Fear, o czym widz zostaje powiadomiony za pomocą specjalnej planszy z napisem. Powtórzenie tej samej nazwy wyzwala informację koincydentalną z informacją na temat dramatu z przeszłości (że, mianowicie, bohater wciąż znajduje się w miejscu, gdzie przed wieloma miesiącami zabił człowieka) i przez to, w nader pośredni sposób, przyzywa kontekst tamtego wypadku. Wszystkie te powtórzenia, osiągane tak czy inaczej, nakładają się na siebie, ugruntowując i urealniając incydent, o jaki chodzi.

Na antypodach ustanawiającej reprezentacji sytuuje się kino posłuszne modernistycznej zasadzie od-rzeczywistniania, apelującej, by rzeczywistość przedstawiona była jedynie wskaźnikiem aktów narracyjnej samowiedzy. Dla tej tendencji, nabierającej rozmachu od czasów francuskiej „nowej fali", kino Godarda jest przypadkiem skrajnym. W jego *Imieniu Carmen* (1983) dla przykładu, wydarzenie, które,

z uwagi na względną „zrozumiałość", uchwytność swego sensu, mogłoby być ustanawiające, znajduje się między dziesiątą a dwunastą minutą filmu i, w znacznej mierze, zawiera się w dialogu. Chodzi o rozmowę między hospitalizowanym Godardem grającym samego siebie a jego siostrzenicą Carmen, przybyłą w odwiedziny do kliniki. W trakcie rozmowy Carmen wyjawia, że chciałaby skorzystać z nadmorskiego mieszkania Godarda i wziąć udział w kręceniu tam filmu, który mógłby jej otworzyć drogę do kariery. Prośba Carmen jest czytelna i, gdyby miała miejsce bliżej początku filmu, mogłaby skłonić odbiorcę do nadania jej rangi inicjalnego zajścia ustanawiającego, w oczekiwaniu, że wyznaczy ono bieg kolejnym wydarzeniom fabularnym.

Jednakże nastawienie odbiorcy jest już przypuszczalnie inne, i to niezależnie nawet od spóźnionej prezentacji wzmiankowanej rozmowy. Wcześniej, mianowicie, nie dzieje się nic, co mogłoby stanowić punkt zaczepienia dla obiektywnego ujęcia jakiegoś zdarzenia w diegezie. Widać brzeg morza, na tle którego męski głos z offu cytuje Giraudoux. Dwukrotnie pojawiają się wstawki montażowe z muzykami grającymi smyczkowe kwartety Beethovenowskie. Następnie ukazują się nie powiązane z sobą scenki z życia kliniki psychiatrycznej, w których personel lekarski próbuje ujarzmiać oszalałych pacjentów, szarpiących się i przerzucających nowymi cytatami, m.in. cytatem z Garcii Marqueza: *Jeśli gówno będzie miało wartość, biedni będą rodzić się bez dupy.* W to wszystko wcinane są jeszcze co chwila plansze z napisami czołówki. Nic z tego, co podlega ekspozycji w pierwszych minutach filmu, nie daje podstaw do obiektywizacji jakiegoś autonomicznego zdarzenia zapoczątkowującego fabułę. Przeciwnie, na płaszczyźnie wypowiedzenia jesteśmy świadkami wysiłków, by pozbyć się niezależnej *histoire,* i skłonność widza do postrzegania filmu w tych kategoriach promieniuje nawet na dalsze sceny, które ewentualnie mogłyby być dla takiej *histoire* szansą.

Należy jednak przestrzec, że tępiona historia nie jest bynajmniej papierowym, bezkrwistym przeciwnikiem, z którym walka przychodziłaby łatwo. Myśl Godarda jest w stanie ciągłego zmagania, które można określić jako napięcie między nożem rzeźnickim a hydrą. Manipulator chciałby wywrócić historię i skończyć z nią raz na zawsze; historia z kolei objawia niewyczerpaną wprost żywotność i skłonność do odradzania się w postaci zwartej. Obydwa te bieguny są w *Imieniu Carmen* widoczne. Bronią reżysera, lub, mówiąc oględniej, instancji nadawczej skojarzonej z jego nazwiskiem, następują nieustanne cięcia w obrębie mikroakcji. Dobrze bowiem wiadomo, że rozcinanie historii tylko wzdłuż jej zasadniczych szwów i węzłów nic nie daje; świadomość widza rekonstruuje ją natychmiast w jej „właściwym", tj. chronologicznym, przebiegu. Dlatego też Godard stara się z najdrobniejszych nawet odcinków akcji uczynić sieczkę i tak je poszatkować, by całość opowieści była trudno, jeśli w ogóle, percypowalna.

I tak, gdy skrzypaczka Claire, jej (wówczas) zalotnik Joseph i jej brat wiodą jakiś zdawkowy dialog, Godard na odgłosy rozmowy nakłada nie mające nic do rzeczy, a obsesyjnie powtarzane, obrazy mijających się pociągów i samochodów mknących w żółtych poblaskach świateł. Gdy żandarm Joseph w trakcie napadu na bank krąży po bankowych pomieszczeniach z karabinem w ręku, reżyser dwukrotnie eksponuje to samo ujęcie bohatera pomykającego wśród obojętnych raczej ofiar napaści. Kiedy w końcowej scenie śmiertelnie ranna Carmen prowadzi z kelnerem rozmowę składającą się znów na cytat z *Jutrzenki* Giraudoux, twórca po cięciu pokazuje te same postacie tak samo upozowane i kontynuujące ten sam dialog, ale usytuo-

wane w innych kierunkach, niż chwilę przedtem (innych kierunkach rzeczywistych, a nie tylko ekranowych). Niekiedy bywa też odwrotnie: narracja filmowa, miast brutalnie ingerować w ciągłość mikrozdarzenia, imituje tę ciągłość tam, gdzie „w rzeczywistości" wcale jej nie ma. Na przykład, przepychanka erotyczna i słowna między Carmen a Josephem po jej powrocie do hotelu Inter-Continental, która wygląda, jakby toczyła się podczas jednego poranka, zawiera *de facto* moduł wielokrotności tego zdarzenia powtarzanego prawdopodobnie w różnych miejscach i porach. Tylko dyskretnie zaznaczona rozbieżność szczegółów wyposażenia i rozkładu pokoi świadczy o tym, iż monolit jednej i nieprzerwanej scenerii profilmowej nie istnieje.

Jednakże, bez względu na to, czy ciągłość jest rozrywana czy markowana, jest ona zawsze świadectwem walki między Narracją a Historią, Manipulatorem a Naiwniakiem. Historia, jak to właśnie stwierdziliśmy, nie jest nigdy w takiej walce bezbronna i mocą swej naturalnej inercji dąży na powrót do samoscalenia. Przy odrobinie cierpliwości pokruszoną fabułę filmu Godarda da się skleić i wypada to nawet całkiem zgrabnie. Wizyta u wuja jest maskaradą, a Carmen okazuje się niedługo potem terrorystką biorącą udział w napadzie na bank. Tam natrafia na żandarma Josepha, który dla niej rzuca służbę i uwozi ją do nadmorskiej posiadłości Godarda, by wśród szumu fal uprawiać miłość szaloną. Aresztowanemu (przypuszczalnie za poduszczeniem Carmen i szefa bandy, Jacques'a) udaje się jednak wyjść za kaucją. Po tym fakcie „lepi się" wciąż do coraz bardziej tym zirytowanej dziewczyny, której zbrodnicze inklinacje nie ulegają już wątpliwości. Wraz z całą szajką planuje ona porwanie znanego przemysłowca, a praca reżyserska jest im potrzebna jako zasłona dymna, ponieważ czynność filmowania kamerą wideo ma być tak powszechna, iż żadnych nie budząca podejrzeń. Dochodzi wreszcie do akcji, w którą wplątuje się także Joseph, ale na skutek złej organizacji, a być może zdrady, policja od początku ma bandę na oku. W chaosie ogólnej strzelaniny Joseph zabija Carmen, biorąc odwet za wcześniejsze upokorzenia.

Film Godarda zawiera również, choć nieliczne, przykłady praktyk ustanawiania w wersji dopiero co opisanej. Wyjawiony przez Carmen we wstępie zamiar realizacji filmu podlega dalej, na wskroś całej gmatwaniny fabularnej, procedurom rozwijania, aludowania, powtarzania, które gwarantują jego obiektywność. Na przykład, na samym początku miłosnej afery nad morzem, bohaterka podtrzymuje swój zamysł pracy nad filmem, czym prowokuje sceptyczne pytanie partnera: *To dlatego napadliście na bank?* Pytanie jest całkiem zasadne: Joseph chce wiedzieć, jaki jest związek między zainteresowaniami filmowymi ukochanej a terroryzmem, lub, w konwencji narratologicznej, jak się mają do siebie nieprzyległe na pierwszy rzut oka wątki fabularne. I, po jakimś czasie, otrzymuje sensowną odpowiedź, mimo iż, skądinąd, Carmen nieustannie odracza całkowite wyjaśnienie sprzeczności (fraza: *Później ci wytłumaczę* należy do najczęściej powtarzanych zdań w filmie). Godne jest przy tym uwagi, że ta odpowiedź niweczy właściwie wszelką ambiwalencję związaną z pytaniem, czy Carmen jest bardziej terrorystką udającą filmowca, czy też raczej filmowcem udającym terrorystkę. Słowa dziewczyny dość wyraźnie dowodzą priorytetu jej zainteresowań przestępczych nad artystycznymi, zaś cały bluszcz hodowanych w filmie dwuznaczników nie jest w stanie zetrzeć piętna określoności z czegoś, co początkowo prezentowało się jako zagadka [5].

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, omawiając typowe dla Godarda zapasy między wymogami opowieści a nieposkromioną podmiotową ambicją automanifestacji [6], pisze: *Jak zawsze u Godarda przedmiot film dostarcza więcej strawy dla myśli, niż pod-*

Imię Carmen Jean-Luc Godarda

miot sam myślący Godard [7]. Poznawczy stosunek podmiotu do świata jest przeto nacechowany sceptycyzmem i agnostyczną rezerwą, ale te postawy wydają się nie nadkruszać świata samego. Spoza mgieł wypuszczanych przez szalonego technika od efektów specjalnych wyłania się znajomy i twardy kontur rzeczywistości. Być może dlatego w kilku następnych filmach Godarda (*Król Lir, Ćwicz swoją prawicę, Niemcy znów zero)* fabuła zredukowana jest niemal do zera, jakby ich twórca w zalążku chciał zdusić możliwość autonomizacji Historii wbrew zamiarom pozbycia się jej. Epistemologia Godardowska zmuszona jest w tych filmach żywić się sama sobą, skoro kontakt ze światem wystawia ją na zbyt wielkie niebezpieczeństwo utraty tożsamości.

Dzikość serca zawiera równie chyba znaczącą, co *Imię Carmen,* porcję niejasności, nieciągłości i niespójności, ale osiąga ją w zgodzie z zasadą ustanawiania, nie zaś, jak u Godarda, przeciw niej. To właśnie czyni z filmu Lyncha przedsięwzięcie szczególnie pasjonujące, albowiem klasyczną i pogardzaną technikę nadawania obiektywności fikcyjnemu światu wykorzystuje on do kreacji tekstu nader wieloznacznego. By od razu wypowiedzieć tezę główną artykułu: o ile u Godarda nieciągłość manifestuje się w wymiarze *énonciation*, nie zaś *énoncé*, i przez to staje się postawą zajmowaną wobec rzeczywistości, to u Lyncha, przeciwnie, nieciągłość tkwi w samym sercu rzeczywistości, niezależnie od manifestowanych postaw. Godard jest epistemologiczny, wykreowana przezeń refleksyjna świadomość, nacechowana maniakalnym wręcz sceptycyzmem, chciałaby wessać i rozpuścić w sobie byt, choćby za cenę, jak mogliśmy to zobaczyć przy *Imieniu Carmen*, niestrawności. Znamienne dla tej epistemologicznej postawy są słowa reżysera z jednego z wczesnych wywiadów: *Patrzymy na siebie rano w lustrze i to jest interesujące. Ale potem, być może, ludzie odmawiają rannego patrzenia na siebie. Uznają, że trudno jest siebie widzieć. Odmawiają i to jest to, co nazywają marzeniem. Ale w tym wypadku nie są marzycielami, są ospali i leniwi. Marzyć to jest właśnie coś przeciwnego, to znaczy*

Imię Carmen Jean-Luc Godarda

kontemplować i puszczać jaźń swobodnie [8]. W odróżnieniu od tego *Dzikość serca,* z przeciwnego niejako krańca, komunikuje nam daleko posuniętą nieufność wobec *rannego spoglądania na siebie* i każdego niemal przejawu subiektywnego stosunku do świata. Dlatego jej autor na pierwszy rzut oka wydaje się o wiele bardziej konserwatywny od autora *Imienia Carmen* [9].

W zakończeniu Godardowskich *Dwóch albo trzech rzeczy, które wiem o niej* napotykamy ikonę bliźniaczo podobną do znaku firmowego, jaki rozsławił film Lyncha: olbrzymie zbliżenie żarzącego się papierosa, powiększone na cały panoramiczny ekran. Na jego tle sugestywny szept Godarda podaje z offu: *Słucham muzyki na moim tranzystorze dzięki „Esso". Pogrążam się w marzeniach i zapominam o wszystkim. O Hiroszimie i Oświęcimiu, o Wietnamie, o kryzysie mieszkaniowym, o głodzie w Indiach.* Ikona papierosowa jest w ten sposób elementem autorskiej medytacji na temat współczesnych zachodnich społeczeństw konsumpcyjnych, ale także składnikiem metafory braku pamięci w erze dobrobytu, a może i wyrazem jakiegoś apokaliptycznego przeczucia. Ale w utworze Lyncha powiększony papieros w ogóle nie jest niczym takim, nie funkcjonuje jako składowa medytacji, ani metafory; jest, po prostu, jednym z wielu dziwnych fantomów zapełniających niezwykły świat, i tyle tylko. Mimo iż zabieg tak natrętny może być, skądinąd, tylko efektem podmiotowej manipulacji i przejawem czyjejś przerośniętej nadświadomości, przy odbiorze filmu nie odnosi się wcale takiego wrażenia. Ontologia jest zapomnieniem o podmiocie, bowiem jest zapomnieniem podmiotu o sobie samym.

Przystępując do badania ontologicznego tropu w *Dzikości,* wskażmy najpierw na obsesję wizualizcji, potwierdzanie obrazem wielu szczegółów zawartych w słowach postaci. Gdyby rzecz dotyczyła tylko wspomnień o pożarze, czy ekscentrycznych opowieści pokroju tej o kuzynie Jingle Dellu, można by to jeszcze wytłuma-

czyć działaniem konwencji filmowej. Ale ilustracja wizualna zjawia się również tam, gdzie wydaje się najzupełniej zbędna. Gdy, w trakcie toaletowej sprzeczki, Marietta nazywa Sailora „gównem", widoczna jest na moment przebitka z otwartą muszlą klozetową. Trudno powiedzieć, czyj punkt widzenia reprezentuje to ujęcie; z pewnością nie Sailora (to byłoby bez sensu, gdyby miał on wizualizować przekleństwo pod własnym adresem), już prędzej Marietty, ale jeśli tak, to Marietty zmierzającej do grubej dosadności. Wygląda na to, że same słowa nie znaczą nic, dopóki nie przyobleką się w ciało obrazu i nie przejdą przez formę spektaklu.

Tak samo, gdy Lula chce dopiero zakomunikować Sailorowi o swojej ciąży, narracja uprzedza jej wyznanie i pokazuje ją w mękach porodu, podłączoną do szpitalnej aparatury, z otwartym koszem na śmieci, do którego wpada zakrwawiony opatrunek. Znamienne przy tym, że Lula pisze w końcu siedzącemu obok niej kochankowi: *Jestem w ciąży*, zamiast mu to powiedzieć, jakby posłużenie się odpersonalizowanym medium pisma przydawało jej zwierzeniu większego ciężaru. Jeśli nawet wstawki muszli klozetowej i porodu poczynają się w głowach bohaterów, to udosłownianie ich przez obraz pozwala w tych warunkach uchylić ów podmiotowy moment. Dzięki obrazowi przekraczają one czysto prywatną sferę, osadzając się w pewnej przestrzeni transfenomenalnej, dostępnej dla wszystkich postaci filmu.

Dążenie, by nie poprzestawać tylko na subiektywnych aktach czyjejś psychiki, wymusza niekiedy rozwiązania o formie natarczywych tautologii. Gdy więc Sailor zwierza się Luli ze swych minionych przygód z prostytutkami i powiada o jednej z nich, że miała czarne jak smoła włosy, obraz podkłada pod te słowa kobietę o włosach aż ostentacyjnie kruczoczarnych. Tautologiczność wynurzeń Sailora jest jeszcze bardziej natrętna chwilę przedtem, gdy, w odpowiedzi na sprośny gest protagonisty, prostytutka mówi: *O kochasiu, niegrzeczny z ciebie chłopiec.* Wówczas to, na mocy jakiejś telepatycznej intuicji, słowa te powtarza raz jeszcze Lula, zanim usłyszy je od Sailora, a następnie sam Sailor, syntetyzując obie wypowiedzi i ustalając ich zgodność, powtarza je poniekąd po raz trzeci.

Ta sama kwestia powtórzona po wielekroć przestaje być jedynie ekspresją czyjegoś zawodnego przypomnienia, a wypowiedziana zostaje niejako ustami samej rzeczywistości i głosem samego bytu. Narracja u Lyncha obiektywizuje wiele z tego, co należeć by mogło li tylko do sfery wewnętrznych doświadczeń bohaterów. Czyni to jednak na zasadzie kontrastu, angażując jeden z najbardziej wewnętrznych aktów retrospekcję. Mirosław Przylipiak w swym tekście o *Dzikości serca* doskonale wyczuł, że centralna problematyka filmu dotyczy właśnie retrospekcji i sposobów jej dekonstruowania [10]. Tak jak twórcy modernistycznej prozy upodobali sobie formę powieści kryminalnej, by za fasadą pasjonującej historii o tym, „jak było", odkryć głębię epistemologicznej problematyki dociekania prawdy, tak postmodernista Lynch, odwrotnie, epistemiczną czynność pamięci wykorzystuje po to tylko, by ją rozsadzić i zontologizować jej zawartość.

Retrospekcja zresztą jest przypadkiem szczególnym ogólniejszej reguły, która nakazuje zakorzeniać w filmowym bycie wszystkie, choćby najdziwniejsze, pomysły bohaterów. Dotyczy to zwłaszcza postaci dobrej i złej wróżki z *Czarodzieja z Oz*. Po raz pierwszy paznokcie złej czarownicy przesuwające się po powierzchni szklanej kuli widzimy w osobnym ujęciu zaraz po uwięzieniu Sailora, gdy są jeszcze wtedy narracyjnym nie-wiadomo-czym. Wkrótce potem Lula, reagując na majaczący w jej głowie fantazmat upiornego śmiechu, mówi mniej więcej do Sailora: *Ciarki*

mnie przechodzą, gdy słyszę śmiech tej kobiety; śmiech czarownicy. W tym miejscu czarownica jest jeszcze obiektem, który Lula „tylko sobie pomyślała"; następnie jednak Sailor, wzmacniając jego byt, wypowiada uspokajającą kwestię: *Według mnie staruszka dobrze się bawi*. Co dwie głowy, to nie jedna: cudaczny twór jawiący się jednej tylko osobie może być łatwo wzięty za produkt jej narowistej wyobraźni, ale potraktowany poważnie przez jeszcze jedną – nabywa niepokojącej substancjalności. Klasyczna technika ustanawiania przez powtórzenie działa więc tu za pośrednictwem banalnej wymiany zdań.

Owszem, Sailor potrafi się przez chwilę zdobyć na epistemologiczny dystans wobec fantazji Luli. Ma to miejsce niedługo po scenie tańca pod piosenkę Presleya, gdy dziewczyna, kontynuując swój ekstrawagancki wątek, stawia pytanie: *Czy zdarza ci się, że myślisz o czymś, wtem słyszysz wiatr i widzisz, jak nadlatuje czarownica wschodu?* Sailor odpowiada na to pochwałą partnerki, zawierającą wszakże dość powściągliwą opinię: *Tylko Bóg jeden wie, jak pracuje ta twoja główka, kochanie*. Przez tę uwagę ontologiczny fundament wybryków myślowych Luli zawisa nad przepaścią Sailorowego niedowierzania. Trwa to jednak bardzo krótko, Sailor w gruncie rzeczy odracza tylko aprobatę dla pomysłów ukochanej. Przy następnej okazji, gdy Lula toczy opowieść o niesamowitym kuzynie Dellu i jego zniknięciu, jej partner, z własnej tym razem inicjatywy, konkluduje: *Szkoda, że nie mógł odwiedzić starego czarodzieja z Oz, dostałby dobrą radę*. Następujące zaraz po tych słowach Luline: *Szkoda, że my wszyscy nie możemy, kochanie* na dobre wprowadza postacie z filmu Fleminga do świata bohaterów Lyncha. Tak oto, podchwytując wzajemnie swoje intencje, podsycając je w dialogu, udzielając sobie nawzajem wsparcia, protagoniści *Dzikości serca* wypuszczają w przestrzeń czarodziejski balon szybujący wysoko ponad ich prywatnymi tylko obsesjami.

Proces narastającej obiektywizacji wróżek śledzić też można w drugiej połowie filmu, w związku z podróżą bohaterów do Big Tuna. Zła wróżka unosząca się w powietrzu na miotle pokazana jest najpierw z zastosowaniem techniki punktu widzenia przypisującej ten obraz wyłącznie spojrzeniu Luli. Już jednak w samej Big Tuna, Lula, wspominając wcześniejszy groteskowy wypadek na drodze, mówi strwożona do Sailora: *Mam nadzieję, że śmierć tej dziewczyny nie przyniosła nam pecha*. Wówczas zła wróżka pojawia się w przebitce znowu, taka sama jak poprzednio, ale tym razem widoczne są spojrzenia obu postaci zwróconych w jednym kierunku. Można nawet powiedzieć, że teraz wiedźma uobecnia się bez specjalnego związku ze spojrzeniami, bo Sailor patrzy gdzieś na przeciwległą ścianę pokoju, zaś Lula, na chwilę przed wcięciem przebitki, spuszcza wzrok na podłogę.

Nic więc dziwnego, że widownia reaguje pełnym zaskoczenia śmiechem, gdy, w przedostatniej sekwencji, Sailorowi pobitemu przez bandę wyrostków, ukazuje się dobra z kolei wróżka. Formalnie rzecz biorąc, wróżka należy do świata wyobraźni Sailora i pulsuje przed nim, gdy ten leży już na ziemi. Nie tłumaczyłoby to jednak zaskoczenia widzów, gdyby tak niezwykła osoba miała być tylko wykwitem zmąconej przytomności bohatera, w końcu człowiekowi zamroczonemu ciosem pięści ma prawo zwidywać się wszystko, nawet dobra wróżka w świetlistej kuli. Niespodzianka bierze się raczej z wyczucia, że obie czarodziejki stały się w końcu obiektywnymi składnikami kosmosu Lyncha, jakkolwiek byłyby dziwaczne i niedopasowane do reszty jego mieszkańców: gangsterów, mafiosów i okrutników. Nieprzypadkowo Sailor w ostatniej scenie, biorąc ukocha-

ną w objęcia, oznajmia jej, że właśnie spotkał dobrą wróżkę i mówi to wzruszony, bez cienia ironii czy cudzysłowu. Ze zjaw nawiedzających początkowo umysł jednej bohaterki, wróżki przeobrażają się w istoty z krwi i kości, zameldowane legalnie i na stałe w domostwie Sailora i Luli.

Ontologiczny rozmach narracji w *Dzikości serca* prowadzi jednak do rezultatów najbardziej zaskakujących, gdy zderza ze sobą i wpasowuje w byt treści wzajemnie niezgodne. Gdyby dotyczyło to tylko konfrontacji różnych punktów widzenia, bądź też „subiektywnego" punktu widzenia z „obiektywną" rzeczywistością, rzecz byłaby banalna. Ale rozwiązania Lyncha plasują się na antypodach banału. Do szczególnie uderzających przykładów niezgodności należy ten, gdy Lula opowiada Sailorowi o gwałcie, jakiego dopuścił się na niej w dzieciństwie wujek Pooch. Najpierw Lula twierdzi, że jej matka nigdy się o tym nie dowiedziała, a w chwilę potem, jak zwykle, narracja śpieszy z wizualną podbudową tego faktu, ale obraz pokazuje coś zupełnie innego: Marietta zaskakuje zapłakaną Lulę i Poocha w sytuacji niedwuznacznej, po czym, rozwścieczona, każe mu się wynosić z domu. Ponieważ obraz przychodzi po słowach postaci i ma w tym starciu ontologiczną przewagę, nieuprzedzony widz, obserwujący całe zajście, sądzi w pierwszej chwili, że Lula kłamie i że dopiero uwidoczniona później sytuacja odkrywa, jak było „naprawdę". Pod koniec filmu nie jest to już jednak takie pewne. Dlaczego w ogóle Lula miałaby okłamywać Sailora? Bohaterowie w toku całego filmu zwierzają się sobie bez żenady z bardzo drastycznych przeżyć w przeszłości, na którym to tle stan wiedzy Marietty o doświadczeniach jej córki jest szczegółem najzupełniej drugorzędnym. Skoro już Lula zdecydowała się powiedzieć kochankowi o gwałcie, to zatajanie kwestii tak błahej, jak znajomość przez Mariettę przykrego incydentu, byłoby pozbawione sensu.

Poza tym, Lula, cokolwiek by o niej mówić, jest Sailorowi całkowicie i szczerze oddana, i nigdzie nie przejawia najmniejszych oznak osłabienia swych uczuć wobec niego. W przeciwieństwie do tych, zaludniających „czarne" kino, heroin, dla których kłamstwo i skomplikowana, perfidna intryga były sposobem życia, Lula jest prostoduszna i naiwna, co więcej, zawsze jest tylko przedmiotem rozpętywanych w fabule nawałnic, nigdy zaś ich motorem. Przypisywanie takiej osobie próby oszustwa byłoby posunięciem szczególnie bezzasadnym. Skoro więc brakuje podstaw do pomówień Luli o kłamstwo, a z drugiej strony, obraz, co już wiadomo, jest autorytatywny i zmierza do ontologizacji przekazu, to nie ma innego wyjścia, jak tylko wyciągnąć wniosek radykalny i na pierwszy rzut oka niewygodny. W świecie Lyncha współistnieją ze sobą dwa stany rzeczy przeciwstawne sobie, na równi jednak uprawnione i tak samo wiarygodne: ten, mianowicie, że Marietta naprawdę nie wiedziała o sprawkach Poocha i Luli, oraz ten, że właśnie wiedziała, bo przychwyciła gwałciciela na gorącym uczynku i dlatego wyrzuciła go z domu.

Ostateczna banicja epistemologii na korzyść ontologicznej opcji jest tajemnym sensem oświadczeń bohaterów *Dzikości,* iż w kluczowych momentach były, gdzie trzeba, ale nic nie widziały. Oto wielki temat tego filmu: niedołęstwo widzenia. *Być może byłam tam, ale nic nie widziałam* zapiera się Marietta, gdy Johnnie Farragut próbuje odświeżyć w niej pamięć walki, w wyniku której zginął Bob Ray Lemon. Słowa te jeszcze dwukrotnie powracają echem, tym razem w wypowiedziach Sailora. Najpierw, podczas jazdy do Big Tuna bohater wprowadza Lulę w kontekst śmiercionośnego dla jej ojca wydarzenia pożaru i mówi: *Oni* (tj. Marietta i Santos) *myślą,*

że tamtej nocy coś widziałem, ale kiedy płonął ten dom, ja siedziałem po prostu w wozie. Od wielkiej biedy można by tę wymówkę tłumaczyć niechęcią Sailora do bulwersowania Luli bolesnymi wspomnieniami z przeszłości, zwłaszcza iż sam był, jak wynika z przytoczonych słów, dalekim uczestnikiem dramatu. Ale motyw ów znika podczas rozmowy z Perditą Durango w Big Tuna, kiedy to ponownie wypływa na powierzchnię sprawa pożaru. Tutaj Sailor mógłby spokojnie rozwinąć talenty detektywa splatającego nitki odległych przesłanek w mocny węzeł ukrytej dotąd prawdy. *Nie wiesz, że mamusia Luli i Santos zabili jej ojca?* – pyta bohatera Perdita tonem wymówki, mając mu za złe jego kontakty z Lulą. Dwa chwyty: powtórka toaletowej sprzeczki Sailora z Marietta grożącą mu śmiercią oraz przebitka płonącego domu – zastosowane w formie przenikania na widoku Sailora – każą się spodziewać, że bohater, który właśnie ma w ręku ostatnie ogniwo zagadki, zachowa się jak myśliwy u progu zwycięstwa i wykrzyknie „Teraz już wszystko rozumiem", albo coś podobnego. Tymczasem Sailor ponownie objawia zadziwiającą indolencję i nie przeprowadza wnioskowania, które jest na poziomie przeciętnie rozwiniętego dziecka. Zamiast tego mówi jedynie: *Nic nie widziałem* i nie wraca więcej do tematu. Ta odmowa spojrzenia w chwilach wymagających właśnie koncentracji uwagi i szczególnej spostrzegawczości nie świadczy jednak o niedorozwoju umysłowym postaci. W kontekście tego, co już zdążyliśmy powiedzieć, wyraża ona raczej priorytet „bycia" nad „widzeniem", winkorporowania w byt zamiast utrzymywania go w poznawczym dystansie. Efektem jest ubytowienie świadomości, do którego można by odnieść słowa filozofa z rozprawy pod znamiennym tytułem *Myśl o czymś jest tym właśnie*: *Myśl jest tożsama z pomyślanym. Wbrew więc znanemu powiedzeniu Quine'a, iż trudno sobie nawet wyobrazić dwa byty mniej do siebie podobne, niż Partenon i idea Partenonu, wyobrażenie sobie dwóch rzeczy bardziej do siebie podobnych jest zgoła wykluczone: bo jest to jedno i to samo* [11].

Dzikość serca jest w kinie postmodernizmu najdotkliwszym świadectwem załamania epistemologii opartej na pojęciu „refleksji"; jest zarazem szczytowym objawem tego, co Brian McHale uznał za przejście w tekstach postmodernistycznych od dominanty epistemologicznej do ontologicznej [12]. Ilościowa obfitość aktów psychicznych, tych różnych przypomnień i wyobrażeń, spełnianych na wielu poziomach filmowego opowiadania, nie jest w stanie przysłonić ich żałosnej niewydolności. Roją się one od tautologicznych powtórek tego, co już ktoś inny pomyślał, lub tego, co jest po prostu dane. Świadomość pojmowana jako trybunał osądu rzeczywistości, bądź jako filtr, za sprawą którego rzeczywistość ta przełamuje się w sposób szczególny, taka świadomość, niezależnie od swej manifestacyjnie gorączkowej krzątaniny, nie istnieje. Jeśli Godardowska narośl pytań, hipotez, wątpliwości, ryzykownych konkluzji i ulotnych pomysłów niemal przykrywa sobą byt, to u Lyncha rola wszystkich tych funkcji sprowadza się do zera. Dlatego twórczość Godarda, mimo wielu, zapewne, zbieżności, jak zdecentrowana struktura przekazu, fragmentacja, intertekstualność, zmieszanie fikcji i rzeczywistości, wydaje się dość odległa od postmodernistycznego nurtu [13].

Efekty ontologizacji aktów psychicznych są jednak zgoła niezwyczajne. Nie jest bowiem tak, że strategia Lyncha ma jedynie „minusowy" charakter i pozbawia nas pewnej dozy wyrafinowania właściwej artystycznemu kinu, dając w zamian jedynie ontologiczną papkę tradycyjnego spektaklu kinowego. Za sprawą drastycznej redukcji dystansu między pociskiem myśli a powierzchnią rzeczywistości pierwszy wnika

w drugą wraz z całą swą zawartością i niebywale poszerza jej zakres. Rzeczywistość to już nie tylko twarda substancja przedmiotów i nie tylko gęsta, pozbawiona wyłomów i sprzeczności materia. Nawet niedorzeczne, niekoherentne wybryki wyobraźni funkcjonować zaczynają od teraz na prawach emanacji takiej „rzeczywistości".

Znaki zapytania co do wiedzy Marietty dotyczącej gwałtu Poocha na Luli podsunęły nam hipotezę, iż, być może, Lynch wprowadza do swego świata i uwspółrzędnia dwa przeciwstawne sobie stany faktyczne: ten, że Marietta naprawdę nic nie wiedziała o gwałcie oraz ten, że wiedziała o nim od początku. Teraz okazuje się, że i w sprawie kluczowego zdarzenia pożaru rzeczywistość filmu obfituje w wyrwy i niedopełnienia. W ogólnych zarysach geneza tragedii jest jasna: z powodu jakichś porachunków wynikłych ze wspólnego udziału w przestępczych przedsięwzięciach Marietta przyczynia się do zamordowania własnego męża. Lecz, jeśli Sailor, który „nic nie widział", jest w jej pojęciu niewygodnym świadkiem morderstwa, dlaczego zwleka z polowaniem nań i decyduje się go zabić dopiero w trakcie jego romansu z Lulą? Prosta odpowiedź na to pytanie brzmi, iż Sailor, dopóki sam jest członkiem gangsterskiej organizacji (a jest nim przypuszczalnie, jako kierowca Marcello Santosa, w noc morderstwa) nie jest jeszcze groźny. Groźny zaczyna być wtedy, gdy (jak sam mówi) porzuca pracę u Santosa i nawiązuje znajomość z Lulą. Ponieważ inicjatywa zabicia go wychodzi zdecydowanie od Marietty, można zrozumieć obawę tej ostatniej, że Lula, w następstwie romansu z Sailorem, pozna prawdziwe przyczyny śmierci ojca i zwróci się przeciwko matce.

Na tę odpowiedź pada jednak natychmiast kontrpytanie: jaki jest właściwie charakter stosunków między Sailorem a Marietta? Wiemy o tym co nieco jedynie z dwóch retrospekcji w męskiej toalecie; w trakcie pierwszej Marietta składa Sailorowi erotyczną ofertę i wciąga go do kabiny, podczas drugiej, już w kabinie, niedwuznacznie grozi mu śmiercią, bo *za dużo o niej wie*. Zbyt pochopnie, moim zdaniem, Mirosław Przylipiak uznaje, że druga z retrospekcji zaczyna się dokładnie wtedy, gdy kończy się pierwsza i wobec tego musi być jej bezpośrednią kontynuacją [14]. Argumentami za takim wnioskiem są przede wszystkim elementy graficzne (identyczne stroje bohaterów) i przejście montażowe na ruchu wciągania do kabiny; argumentem przeciw jednak pozostaje zupełnie inne zachowanie Marietty w pierwszej i drugiej retrospekcji. Za pierwszym razem Marietta jest wulgarna, lecz uwodzicielska, a przy tym kompletnie pijana, za drugim jej kusicielskie zapędy są przygrywką do prawdziwego ataku szału i nienawiści wobec Sailora, zakończonego obietnicą uśmiercenia go, zaś sama Marietta nie zdradza żadnych oznak upicia. Jest tyleż samo danych, by sądzić, że obie retrospekcje łączą się, opisując jedno zdarzenie, jak i, że obejmują one wypadki czasowo rozłączne. Jeśliby jednak przyjąć owo drugie rozwiązanie, należałoby też założyć możliwość pomyślnej finalizacji seksualnych łowów Marietty i przekształcenia przez nią Sailora w jej kochanka. Skoro wszakże Sailor jest dla Marietty tak groźny jako świadek zbrodni, a wiemy to nie tylko z uwag bohaterki, ale i z napomknień samego Sailora, to po cóż go kusi i wabi, miast po prostu zabić? Po co cała ta gra?

Pytania nasze są oczywiście nie na miejscu, podobnie, jak cały wywód. Zakładają one milcząco detektywistyczny ogląd rzeczy: rzeczywistość jest spójna i jednoznaczna, a tylko nasza niewiedza o niej czyni ją niekompletną. Trzeba zatem kogoś o zacięciu detektywa, kto by, mocą umysłowej dociekliwości, pozszywał zerwane nitki w kształt odpowiadający pierwotnej pełni. Z takim właśnie poglądem oraz całym je-

go zapleczem myślowym film Lyncha polemizuje jak najzacieklej. Stosunki Marietty i Sailora są niejasne nie dlatego, by komuś nie chciało się ich wyświetlić, lecz dlatego, że „same w sobie" są już mętne i niedorobione. Prawda ich, ukryta za mglistą fasadą, nie istnieje, zaś poszarpana powierzchnia jest najwłaściwszą ich istotą. Ontologia Lyncha uwzględnia w ten sposób stany rzeczy nie tylko zamknięte i skończone (choć takie uwzględnia również), ale też zamazane i połowiczne. Tych ostatnich nie da się już poprawić; są one, jakie są, nie wskutek impotencji reflektującej się na nie świadomości, lecz dlatego, że byt sam zawiera miejsca fragmentaryczne i puste.

Ale ontologia Lyncha, jak powiedzieliśmy, zestawia też ze sobą stany wykluczające się. Nie omijają one i sceny pożaru, która, mimo względnej jasności, zawiera jeden drastycznie nieciągły moment. Wróćmy do rozmowy Sailora z Perditą w Big Tuna i jego: *Nic nie widziałem.* Po tych słowach inicjatywa przechodzi w ręce Perdity, która ripostuje: *Pewnie! Ja widziałam.* Ta replika niesie z sobą podmuch zmian, bo nareszcie znalazł się w filmie ktoś, kto „widział" i nawet przyznaje się do tego. Teraz, po oświadczeniu Perdity Durango, przenosimy się w kolejnej retrospekcji pożaru do jednego z najdziwniejszych i najbardziej niepokojących miejsc *Dzikości.* Liczba ujawnionych szczegółów w stosunku do wcześniejszych reminiscencji jest dość znaczna: najpierw widać osuwające się na podłogę ciało ojca Luli, Santosa oblewającego je benzyną z kanistra, wreszcie, tuż przy Santosie, stojącą tyłem do kamery, a nieco bokiem do ofiary, kołyszącą się miarowo postać kobiecą w czerwonych czółenkach i pończochach w ciemne wzory. Kamera zaczyna ją panoramować od nóg, posuwając się z wolna ku górze, lecz zanim odsłoni głowę, następuje przejście na zbliżenie płonącej zapałki, a zaraz potem na plan ogólny pomieszczenia, w którym Marietta i Santos, w łunie pożaru, celebrują demoniczny pocałunek. Na mocy normalnych praw inferencyjnych odbiorca skłonny jest mniemać, że kobieta pokazana dwa ujęcia wcześniej jest właśnie Marietą, tym bardziej iż wie od dawna, że to Marietta jest współwinowajczynią tragedii i kochanką Santosa zarazem.

Problem w tym, że tylko jedna postać w filmie charakteryzowana jest przez wymienione detale ubioru i jest nią sama Perdita Durango. W noc przed akcją na magazyny w Lobo i na moment przed wejściem Bobby'ego Peru do jej domu, Perdita ukazuje się w takich samych czerwonych czółenkach i ciemnych wzorzystych pończochach, wprawiając ciało w ten sam rozkołysany ruch. Co więcej, kadrowana jest w ten sam sposób, co postać w domu Luli, tj. od dołu ku górze, ale tym razem z odsłonięciem twarzy. Ze wszystkich pozostałych postaci tylko Juanie przypisany jest podobny nieco tryb ekspozycji, właśnie wzdłuż nóg w stronę głowy (ale już bez pantofelków i pończoch). Ma to miejsce dwukrotnie; raz, gdy Juana odbiera telefon z rozkazem wykonania wyroku śmierci na Farragucie i drugi raz, gdy przybywa na przyjęcie do Reindeera. Ta konstrukcja podobieństwa przez ruch odkrywającej kamery jest jednak zrozumiała, jeśli się zważy, że na „mafijnej" fotce w domu Perdity w Big Tuna ta ostatnia i Juana siedzą razem, a ich rysy twarzy zdradzają niewątpliwe pokrewieństwo rodzinne.

Perdita stojąca przy ciele Clyde'a w chwili, gdy Santos polewa je benzyną, jest więc sprawczynią zbrodni na równi z nim i z Marietą. Za oświadczeniem: *Ja widziałam*, stwierdzającym na pozór banalny fakt zdystansowanej obserwacji, kryje się coś znacznie więcej, bo aż implikowane przyznanie się do morderstwa. Wiemy już, że *Dzikość serca* jest dyskretnym acz nieustępliwym szturmem na twierdzę „widzenia", jedną z najbardziej okazałych budowli nowoczesnej świadomości episte-

micznej. Opisywana scena dostarcza dla tego szturmu kolejnych posiłków. Ontologizacja subiektywnych mniemań polega nie tylko na wessaniu ich treści w głąb bytu, gdzie stają się one jego częścią, lecz także na przypisaniu tym mniemaniom, pozornie tylko „wewnętrznym", jakiejś mocy sprawczej. „Widziałam" znaczy tutaj tyle samo, co „brałam udział". Nie ma już odtąd podziału na „widzenie" wszechprzenikliwe, lecz bezsilne, bo pozbawione realnych wpływów, i „działanie" silne, lecz ślepe, gdy wyrzeka się oświeconego przewodnictwa „widzenia". Granica między widzeniem a działaniem została zatarta, albowiem widzenie samo jest sprawianiem, elementem zmiany środowiska i wywoływania w nim destrukcyjnych, w tym wypadku, następstw. Rzec by można, iż okrutne prawodawstwo Lyncha nie zna instytucji świadka, lecz tylko i od razu instytucję winnego.

Z drugiej strony, pozostaje odmienna ewentualność. W ujęciu z całującymi się Marietta i Santosem przestrzeń mieszkania jest tak skadrowana, by widz wierzył, iż nikogo poza tą dwójką i, oczywiście, płonącym w następnym ujęciu Clyde'm, nie ma w środku. Wrażenie to potęgują słowa Perdity indagującej Sailora wciąż w tej samej rozmowie: *Nie wiesz, że jej mamusia i Santos zabili jej ojca?* Perdita wymienia tylko dwójkę sprawców i nie widać, by kłamała – jesteśmy już aż nadto świadomi, jak problematyczne jest „kłamstwo" w tym filmie. Zważmy, że bohaterka sama, nie prowokowana przez nikogo, „wywołuje" temat, czemu więc miałaby kłamać? Podając fałszywe dane, narażałaby się tylko niepotrzebnie na hipotetyczną wrogość Sailora, przekazując natomiast ponurą prawdę bez żadnej ubocznej intencji, może czuć się bezpieczna, i tak zresztą w tej scenie wygląda – bezpiecznie i niewinnie.

Obraz jest więc autorytatywny, gdy przedstawia kobietę będącą Perditą Durango jako jednego z trzech sprawców mordu na Clydzie Fortune i ten sam obraz jest tak samo autorytatywny, gdy w kolejnym ujęciu wykrawa ze swego pola tylko dwie osoby buszujące po domu Luli w noc zbrodni. Tak jak przedtem musieliśmy uznać, że Marietta zarazem wiedziała i nie wiedziała o zgwałceniu Luli, tak teraz nie pozostaje nic innego, niż przytaknąć, że Perdita Durango zarazem brała i nie brała udziału w morderstwie Clyde'a, zaś morderców było zarazem dwóch i trzech. Okoliczności te nie są przy tym żadnymi wariantami rozważanymi przez narrację refleksyjną, lecz bezpośrednio ustanowionymi faktami, połączonymi węzłem koniunkcji, nie alternatywy.

Dochodzimy tą drogą do paradoksu ontologii ponowoczesnej: eliminuje ona myśl subiektywną, tę wieczną anarchistkę burzącą się przeciw sklerozie kształtów zamarłych, by inną drogą zaszczepić na powrót światu anarchię wielości [15]. Rzeczywistość Lyncha może wydawać się niezwykle „substancjalna" ze względu na cechę skondensowanego okrucieństwa, ale, z drugiej strony, jest jakaś lekka i mało solidna, jakby gotowa w każdej chwili do zmiany kierunku. Przemoc w filmach ekscentrycznego Amerykanina, choć poraża drastycznością uwidacznianych szczegółów, nie obfituje w nadmiar konsekwencji i powagi niezbędnych do wywołania uczucia grozy. Postacie psychopatów i morderców charakteryzowane są w tej twórczości przez krótkotrwałe epilepsje szaleństwa, nigdy zaś przez nieubłaganą logikę w splataniu końca zbrodniczego przedsięwzięcia z początkiem. Nawet Windom Earle z *Twin Peaks*, największy mózgowiec w Lynchowskim bestiarium, tytuł geniusza intelektu zyskuje zaocznie, bo koronkowa maszyneria jego intryg działa zawsze przy spuszczonej kurtynie, odsłaniając zaledwie swój efekt końcowy.

Inni straszliwi bohaterowie filmów Lyncha przypominają niekiedy w swych reakcjach rozkapryszone dzieci. Figura gwałtu zastyga u nich w geście niezdecydowa-

nia między wyjściowym szkicem a ostateczną finalizacją (*Kiedyś na pewno to zrobię, ale teraz muszę już iść* oznajmia Bobby Peru, odskakując od sponiewieranej Luli wówczas, gdy należałoby oczekiwać gwałtu na niej). Zwyrodniały Frank Booth z *Blue Velvet* pozwala się uderzyć Jeffrey'owi podczas wycieczki za miasto i nie karze go za to śmiercią, choć podobno zabija tak, jak oddycha. Wymieniony właśnie zabójca Bobby Peru z *Dzikości*, podczas napadu na magazyny w Lobo przedzierzga się w debilowatego rzezimieszka, nie mającego pojęcia o przestępczym rzemiośle. Marcello Santos z tejże *Dzikości,* krwiożerczy potwór, pozwala spokojnie wymknąć się z sideł tropionemu Sailorowi. Przypomina to, powtórzmy, dziecięcą zabawę w wojnę, której aktorzy, nienawykli jeszcze do dorosłej dyscypliny, w środku rozgrywki zabierają swoje zabawki i odchodzą. Być może nieprzypadkowo w jednej z wypowiedzi twórca *Dzikości,* choć przy innej okazji, wyznał, iż odczuwa świat w rejestrach między sześcio- i nastolatkiem.[16]

Główną zabawką, jaką dysponują dzieci, jest tym razem komputer mający możliwość multiplikacji jednego wydarzenia, jego wariantowej obróbki, a także przechowywania w pamięci różnych jego wersji i synchronicznego ich wyświetlania na ekranie. W komputerowych fantazjach na jawie zasada sprzeczności nie obowiązuje, bo obowiązywać nie musi. Jak zauważył Michael Heim, jeden z licznych wielbicieli Leibniza, widzących w nim proroka komputeryzacji ze względu na koncepcję uniwersalnego rachunku symboli przebiegającego wszystkie możliwe światy, *dzięki wspólnemu binarnemu językowi niezgodne sposoby myślenia mogą egzystować pod jednym dachem. (...) Pojedynczy system obejmowałby wszystkie kombinacje i permutacje myśli ludzkiej* [17]. Wypowiedź ta rzuca snop światła na sens nieciągłości ukrytych w kosmosie Lyncha, pod warunkiem wszakże pozbycia się z niej owej zgrzytliwie i staroświecko brzmiącej „myśli ludzkiej". „Myśli ludzkiej" bowiem nie ma już, a cała gra toczy się między innymi o jej kasację. Myśl nie może się tu utrzymać w tradycyjnie przewidzianych dla niej granicach, bowiem jest czymś więcej i czymś mniej zarazem. Więcej, bo jako nieposkromiony pęd wyobraźni ma właściwość samospełniania, przechodzi od razu w stadium dokonawcze i jest w nim nieodróżnialna od dosłownych operacji na wyczarowywanych obiektach. Jest jednak zarazem czymś mniej, bo utraciła posadę sędziego w niezawisłym od nacisków świata trybunale. Namiętny użytkownik komputera nie ma „świadomości" takiej samej, jak ta, którą dysponował jego modernistyczny przodek, i dzięki której nie pozwalał on światu na zbytnie spoufalanie ze sobą. Zamiast tego pojawia się biegłość w obsłudze czarodziejskiego pudełka i nasycenie zmysłową satysfakcją po jego otwarciu. Świadomość jest więc podmiotowym indeksem pracy urządzenia. To dlatego słowa Luli tak szybko stają się ciałem, a fantasmagorie o dobrej i złej wróżce tak łatwo torują sobie drogę do realizacji, że od początku są fluidami ulatniającymi się z gotowych matryc wyobraźni, jak dżin z butelki. *W rezultacie mózg zostaje odseparowany od rzeczywistości swego posiadacza, a jego praca schwytana jest w pętlę bynajmniej nie swoich projekcji, lecz projekcji w ramach zaprogramowania dyspozytywu. Odtąd mózg jest podłączony nie do swojej synaptycznej, komutacyjno-sekwencyjnej sieci, lecz do przekraczającego go siecią przełączeń dyspozytywu. Staje się zatem częścią tej większej całości* [18]. Myśl w tych warunkach jest co prawda cięższa, niż była, bo nasączona dosłownością bytu i działania, ale za to ten byt jest lżejszy, bo po przebyciu kuracji odchudzającej w elektronicznych sieciach komputerowych stał się cieniem samego siebie; zmieszanie oraz wyrównanie ciężaru dwóch

ingrediencji starannie dotąd rozdzielanych tworzy jeszcze jedną możliwą definicję ponowoczesności. *Dzikość serca* jest jej modelem, tym cenniejszym, że poszerzonym o polemikę ze standardami myślenia nowoczesnego.

Problemem w tym wszystkim jest pogodzenie żywiołu obrazów z rygorem narracji fabularnej. Piętą achillesową komputerowych historii jest właśnie ich charakter jako historii, fakt, iż narkotyczne obrazy z trudem dają się okiełznać reżimowi fabuły. Opowieść w dobie komputera to platoński rydwan zaprzęgnięty w dwa wierzchowce o różnych temperamentach, z których jeden podlega władzy chwili, drugi czasu, jeden jest kapryśny, drugi zdyscyplinowany, zaś rozumna mediacja między nimi może najwyżej zaleczyć, nigdy zaś usunąć istniejące napięcie. Scott Bukatman, pisząc w artykule o filmach tematyzujących rzeczywistość wirtualną, tak m.in. wyraża się o filmie *TRON*: *„TRON" był jednomyślnie krytykowany za niedojrzałość scenariusza na poziomie gier wideo, banalność postaci i chłód koncepcji. Tym niemniej, jeśli jego historia często jest niespójna lub nieodpowiednia, a jego postaciom brak „treści", to te braki mogą być zapewne wskaźnikami walki filmu o zdefiniowanie nowej przestrzeni; jego braki zatem stają się symptomami wieloznaczności i niepewności reprezentowanych przez cyberprzestrzeń. Film oscyluje między narracyjną i widowiskową dominantą, kreując prowokacyjne estetycznie napięcie przeciwieństw* [19]. Także w *Dzikości serca* wspomniane napięcie jest dobrze wyczuwalne, gdy narracja z powodu oczarowania doraźnym efektem utyka co chwila, gotowa wyrzec się własnej logiki. Recenzent *Dzikości,* doceniając te narracyjne dewiacje, przyjmuje na niby punkt widzenia odbiorcy tęskniącego za silniejszym porządkiem opowieści, i pyta: Co dalej z Marcello Santosem? A co z Mr. Reindeerem? Jakie były dalsze losy przyjaciółki Bobby'ego Peru (chodzi zapewne o Perditę Durango – A.Z.)? Co robiła Lula w trakcie drugiej odsiadki Sailora, poza tym, że urodziła mu dziecko? [20]

Przedtem, pisząc o Godardzie, wspomnieliśmy o nieuchronnym konflikcie Narracji i Historii; teraz przeciwnikiem Historii jest wizualna cegiełka jej własnej substancji – Obraz. Konflikt Historii i Obrazu w kinie współczesnym jest jednak tym ciekawszy, im mniej nachalna jest na ekranie obsesja komputerowa, która go *de facto* generuje. W filmie Lyncha nie wspomina się przecież ani słowem o komputerach, cyberprzestrzeni i rzeczywistości wirtualnej. A jednak film ten stanowi translację owego pogrążania się, bez pamięci i celu, w fantomalnej przestrzeni bez kierunku i miejsc uprzywilejowanych, jedynie z nadzieją na punktowe ekstazy rozkoszy. Co więcej, *Dzikość serca* jest jednym z punktów szczytowych tendencji biegnącej przez kino współczesne przedtem i potem, ze zmiennym zresztą nasileniem. W jej uobecnianiu znaczące są zwłaszcza drugie połowy filmów, bo o ile pierwsze dają jeszcze nadzieję na wtłoczenie porządku zdarzeń w gorset fabuły, to późniejsze partie biorą odwet na takich oczekiwaniach. Znakiem rozpoznawczym jest bądź topliwość węzłów dramaturgicznych, obnażająca żałosne osamotnienie pojedynczych epizodów, scen i efektów (*Zagadka nieśmiertelności, Delicatessen, Wywiad z wampirem),* bądź też szaleńczy bieg fabuły zredukowanej do serii kulminacji i punktów zwrotnych (*Firma).* Za każdym razem gasnąca umiejętność opowiadania wchodzi w szranki z inną zupełnie zasadą organizacji tekstu, będącą pogłosem spraw, o jakich mówiliśmy. Ta ostatnia, uniwersalistyczna teza wymagałaby, naturalnie, osobnego wywodu i uzasadnień.

ANDRZEJ ZALEWSKI

[1] Wywiad M. Cimenta i H. Niogreta z Davidem Lynchem w „Positif" ,1990 nr 10 (przedr. jako:) *Dobre czasy na naszej ulicy,* tłum. T. Szczepański, „Film na świecie" 1991 nr 5-6, s. 60.

[2] E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu,* tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989, s. 103-105, 160-163.

[3] J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla,* tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 88.

[4] U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji,* tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 142.

[5] Myślę, że nie ma racji G. Królikiewicz, gdy na zajęciach ze studentami łódzkiej Szkoły Filmowej poświęconych analizie *Imienia Carmen* uznaje Carmen za filmowca, który przekroczył granice wszelkiej etyki, utrwalając sprowokowany przez siebie napad, byle tylko osiągnąć efekt w stylu Jacopettiego; G. Królikiewicz, *Księga Godarda,* t.III A, Łódź 1985, s. 74-78, 97-98, 109-113. Nie ma w filmie podstaw do wysnucia takiego wniosku, a przeciwnie, słowa bohaterki mówiącej w jednej ze scen partnerowi, iż czytała komiks, w którym sprawcy napadli na bank pod pozorem filmowania, stanowią przesłankę konkluzji całkiem odmiennej. Aby móc sformułować swoją konkluzję, Królikiewicz musi zapłacić cenę przeinterpretowania znacznej części fabuły filmu, co robi, stwierdzając na przykład, że wcześniejszy napad na bank może być faktycznie tylko rodzajem *performance,* itp.

[6] Teza o manifestacjach egocentrycznego narratora tożsamego z autorem jako istocie kina Godarda jest nicią przewodnią rozdziału *Godard and Narration* z książki D. Bordwella, *Narration in the Fiction Film,* Madison 1985., zwł. s. 322 i nast.

[7] M.-C. Ropars-Wuilleumier, *Form and Substance or the Avatars of the Narrative*, transl. by R.S. Brown, *Focus on Godard,* Princeton 1972, s. 107, (pierwodruk w zbiorze *Jean-Luc Godard au dela du recit*, Paris 1967).

[8] Wywiad Jean Colleta z Jean-Luc Godardem w „Cinéma d'Aujourd'hui" 1963 nr 18, *Jean-Luc Godard. A Critical Anthology*, transl. by T. Mussman, New York 1968, s. 141.

[9] Przekonanie o niedostatkach radykalizmu Lyncha w zestawieniu z Godardem towarzyszy C. Russell porównującej w lewicowo-radykalnej manierze *Dzikość serca* (a także *Kucharza, złodzieja*...Greenaway) z *Weekendem* w artykule *Decadence, Violence and the Decay of History: Notes on the Spectacular Representation of Death in Narrative Film, 1965-1990*, w: *Crisis Cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film,* Washington 1993.

[10] M. Przylipiak, *Elektra na wakacjach. Funkcja retrospekcji w filmie „Dzikość serca", „*Kwartalnik Filmowy", 1993 nr 3, zwł. s. 68 i nast.

[11] L. Nowak, *Myśl o czymś jest tym właśnie. Nie ma więc teorii bytu i teorii poznania: jest metafizyka, „*Poznańskie Studia z Filozofii Nauki" , 1992 vol. 12, s. 56.

[12] B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty,* tłum. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów,* Kraków 1997 (jest to rozdział z książki tegoż *Postmodernist Fiction,* London 1987); zob. też tenże, *Constructing Postmodernism,* London 1992, s. 145 i nast., 194-198, 253-255.

[13] Na złożony stosunek twórczości Godarda wobec modernizmu i postmodernizmu wskazuje F. Jameson, *High-Tech Collectives in Late Godard*, w: tenże, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System,* Bloomington 1992.

[14] M. Przylipiak, *Elektra na wakacjach,* dz.cyt., s. 66.

[15] Dla McHale'a przyjęcie ontologicznej dominanty dopiero w powiązaniu z niestabilnością pozycji ontologicznej świata przedstawionego fikcji tworzy wyróżnik postmodernistycznej prozy. Ujawnia się to dobitnie w analizie *Tęczy grawitacji* Pynchona w zestawieniu z modernistycznymi tekstami; zob. tenże, *Constructing Postmodernism,* dz. cyt., s. 64 i nast.

[16] Podaję za: G. Olson, *Heaven knows, Mr Lynch. Beatitudes from the Deacon of Distress,* „Film Comment" , 1993 nr 5-6, s. 45.

[17] M. Heim, *The Erotic Ontology of Cyberspace*, w: *Cyberspace: First Steps,* Boston 1992, s. 68.

[18] W. Chyła, *Dyspozytyw – solipsyzm*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej,* Kielce 1994, s. 126-127.

[19] S. Bukatman, *Cybersubjectivity and Cinematic Being*, w: *Crisis Cinema,* dz.cyt., s. 88.

[20] D. McKinney, *Wild at Heart, „*Film Quarterly" ,1991-92 nr 2, s. 44.

Światło na Forstera

ALICJA HELMAN

Jeden z modeli adaptacji filmowej, wyodrębniony przez Dudleya Andrew [1] i nazwany krzyżowaniem został opisany przez trafną i sugestywną metaforę. Otóż powiada się, że w przypadku krzyżowania mamy do czynienia z „oświetlaniem" literatury przez film. Film „rzuca światło" na dzieło literackie starając się ukazać, na ile to jest możliwe, je samo, a nie rezultat daleko idącej transformacji, której z reguły i niejako nieuchronnie musi ulegać oryginał w rezultacie adaptacji.

Krzyżowanie uchodziło zawsze za rzadki w historii związków literatury i filmu. Tak dalece rzadki, że krytycy łączyli je przede wszystkim z jednym filmem – *Dziennikiem wiejskiego proboszcza* Roberta Bressona. Dzieło francuskiego reżysera do dziś otacza nie tylko aura arcydzieła, ale także zupełnie wyjątkowego przedsięwzięcia adaptacyjnego. Dopiero po wielu latach właśnie Andrew zaliczył do tej kategorii także adaptacje Pasoliniego.

Wydaje się jednak, że współczesne kino nie cofa się przed podjęciem trudu krzyżowania. Może ma to związek ze zmianą kryteriów estetycznych, w świetle których film nie musi być uznany koniecznie za „filmowy", by uchodzić za arcydzieło. Może być także literacki, teatralny bądź operowy, ponieważ przedmiotem zabiegu krzyżowania staje się nie tylko proza, lecz także inne rodzaje twórczości. Jednakże jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pojęcie adaptacji łączyło się przede wszystkim z maksymalnym ufilmowieniem, próbą zatarcia śladów literackiej genezy. Dominowały inne wyodrębnione przez Andrew modele: transformacja i zapożyczanie. W tym pierwszym chodziło o poddanie dzieła literackiego takiej przemianie, której rezultatem byłoby dzieło *stricte* filmowe. Ten drugi model nie zobowiązywał filmowców do niczego – zapożyczenie motywu, schematu fabuły, postaci nie pociągało za sobą konieczności ustosunkowania się do pierwowzoru jako źródła.

W kinie ostatniego dwudziestolecia mistrzem krzyżowania okazał się James Ivory, Amerykanin adaptujący powieści przede wszystkim angielskie, a w każdym razie na tym gruncie najlepiej realizujący ideał modelu krzyżowania. Ivory najchętniej ucieka się do adaptacji, lubi mieć do czynienia z materiałem literackim. Trzykrotnie przenosił na ekran powieści Edwarda Forstera, dwa razy Henry'ego Jamesa, ponadto sięgał po teksty Evana Connella, Jean Rhys, Tamy Janowitz, Kazuo Ishigury i oczywiście swojej stałej scenarzystki, powieściopisarki Ruth Prawer-Jhabvala. Nie w każdym przypadku mamy do czynienia z krzyżowaniem, ale w modelu tym adaptował Ivory powieść Ishigury *Okruchy dnia* [2], a przede wszystkim powieści Forstera: *Pokój z widokiem* (1908), *Howard's End* (1910) i *Maurice'a* (1914). Ivory przeniósł je na ekran nie całkiem zgodnie z porządkiem ich powstawania: najpierw *Pokój z widokiem* (1985), potem *Maurice'a* (1987) i *Powrót do Howard's End* (1992) jako ostatnią.

W powieściach Forstera znalazł Ivory materiał wprost idealny, by go przenieść na ekran w stanie niemal nienaruszonym. Trudno je wprawdzie nazwać „gotowymi

scenariuszami", które to wrażenie nasuwa się czasem przy lekturze powieści, ale zwłaszcza *Pokój z widokiem* przywodzi na myśl koncept, iż mógłby być filmowany kartka po kartce, bez żadnych wyraźnych konieczności dostosowywania książki do przeniesienia na ekran. Powieści Forstera są krótkie, skoncentrowane na perypetiach bohaterów, toczą się przez kolejno następujące po sobie wyraziste sytuacje, które wystarczy po prostu pokazać, by osiągnąć zamierzony efekt równoważności dzieł – literackiego i filmowego. W ten sposób można osiągnąć ten rodzaj wierności wobec oryginału literackiego, który literatura przedmiotu określa mianem „wierności literze", przedkładając nad nią „wierność duchowi" tekstu. Z faktu, iż Forster jest łatwy do literalnego sfilmowania nie musi automatycznie wynikać łatwość oddania ducha oryginału, w dodatku przez człowieka innej kultury, tworzącego swoje filmy kilkadziesiąt lat później niż powstały ich pierwowzory. Edward Forster pisał bowiem powieści współczesne, mocno osadzone zarówno w realiach, jak i klimacie epoki, pisał o sprawach wówczas aktualnych. James Ivory z tego samego materiału robi filmy historyczne, kostiumowe, z ogromnego dystansu, jaki dzieli nasze czasy od tamtej epoki.

Niemniej Ivory stara się być wierny Forsterowi tak dalece, jak to tylko jest możliwe. Widz z reguły odnosi wrażenie literalnej wierności oryginałowi literackiemu i tylko jeśli jest także uważnym czytelnikiem i przypomni sobie powieść bezpośrednio przed lub tuż po obejrzeniu filmu dostrzeże nieuniknione skróty i drobne (przeważnie mało istotne) różnice. Ivory budując świat przedstawiony swoich filmów i starając się mu zapewnić autonomię oraz integralność przez cały czas sygnalizuje widzowi, że istnieje jakiś oryginał, do którego się odnosi. Na przykład w *Pokoju z widokiem* posługuje się napisami w postaci kunsztownych winiet, za pomocą których może swobodnie skracać pierwowzór. Winiety te informują albo o zmianie miejsca akcji (z Włoch przenosimy się do Anglii), albo – na sposób *stricte* powieściowy – o intencjach bohaterki. Całą nieomal drugą część wypełniają rozdziały informujące kogo kolejno próbuje oszukać Lucy Honeychurch. Podobnie w *Howard's End*, którą to powieść wypełniają liczne i długie dialogi bohaterów. Ivory nie tylko je z konieczności skraca, co uczyniłby każdy adaptator, lecz także daje do zrozumienia widzowi, że je skraca. W trakcie scen dialogowych kilkakrotnie całkowicie ściemnia kadr, a gdy obraz wraca, jesteśmy już w późniejszej fazie rozmowy, która została nam dana w kilku najbardziej istotnych punktach. Reżyser stara się nie wymazywać naszej pamięci o książce (co z reguły czyni adaptacja), lecz stale przypominać, że oto posuwamy się jej śladem. Ta stale obecna pamięć książki nie jest jednakże sprawą tylko oczywistych chwytów zewnętrznych wobec niej. Oznacza przede wszystkim pójście tropem strategii autorskich Forstera, które w znacznej mierze wiążą się ze stosunkiem twórcy do postaci. Forster wybiera ośrodek identyfikacji, swoje alter ego, nie ograniczając się – celem wyartykułowania przekazu – do pozycji i głosu narratora, lecz przemawiając z wnętrza samej diegezy. Pokazuje swoje postaci w ewolucji, nie poprzestając na zrelacjonowaniu tego, co im się przydarza w świecie zewnętrznym, lecz koncentruje się na ich rozwoju wewnętrznym, angażując w coś, co można by nazwać „przygodą serca". Wreszcie – postaci oświetlają się wzajemnie, zdobywamy wiedzę o nich z ich wzajemnych relacji, także z tego, co mówią o sobie nawzajem. Forster opisuje wybrane przez siebie środowiska z pełną dystansu ironią, stosując podobne *double focus*. Z jednej strony ironia pojawia się za sprawą narratora, płynie z jego komentarza na temat świata przedstawionego i bo-

haterów, z drugiej strony – wynika z samego wnętrza opowieści, ze sposobu, w jaki postaci odnoszą się do siebie i innych.

Ta podwójna perspektywa, którą posługuje się Forster, jest szansą dla kina, szansą dla adaptatora, który to wszystko, co należy do ideologii dzieła może wpisać w jego obręb, nie będąc zmuszonym do poszukiwania skomplikowanych strategii, mających na celu oddanie punktu widzenia autora zjednoczonego z narratorem. Wielu teoretyków adaptacji podkreśla, że tym, co jest najtrudniejsze dla reżysera jest oddanie ironicznego dystansu komentarza, choć nie sprawia mu trudności oddanie ironii na poziomie tematycznym [3]. Ivory nie tylko przekłada ten właśnie poziom na elementy akustyczne i wizualne, lecz przenosi – za sprawą postaci – do wnętrza ironię samego dyskursu, osiągając ten sam co u Forstera poziom autoświadomości i wyrafinowania. Narrator Forstera dzieli się bowiem z wybranymi postaciami swoim punktem widzenia, poglądami i stosunkiem do świata. Jest to, na przykład, szczególnie widoczne w monologu Margaret Schlegel, bohaterki *Howard's End*, na temat pieniędzy, która z ironią mówi o tym, iż są one *osnową naszej cywilizacji*, a umiejętność właściwego rządzenia nimi *najlepszym dowodem kultury. Niezależność myślenia* – ironizuje Margaret – *jest w dziewięćdziesięciu dziewięciu przypadkach na sto wynikiem niezależności finansowej* [4]. Margaret ma świadomość, iż pieniądze dzielą światy bogatych i ubogich na dwie, wzajem nieprzenikliwe domeny. Ona i ludzie jej podobni (wszyscy główni bohaterowie trzech omawianych tu powieści Forstera) dzięki pieniądzom unoszą się nad prozę codziennej rzeczywistości na swych złotych wyspach, unikając w miarę możliwości kontaktu ze światem ubogich. Romantyczne porywy sióstr Schlegel kończą się zresztą fatalnie dla ich ubogiego podopiecznego, a racje Wilcoxów, jakkolwiek wydawałyby się nieludzkie, niepodzielnie władają tym światem, w którym walka o byt eliminuje słabszych.

Ivory ma więc do dyspozycji postaci, za pomocą których może przekazać to wszystko, co zawiera rozbudowany komentarz narratora, oddający jego punkt widzenia, narzucający jego osobowość i jakby wszechprzenikliwy wobec świata przedstawionego.

Śladem Forstera Ivory wybiera i wyraźnie delimituje ośrodek identyfikacji. Zgodnie z fenomenologiczną teorią identyfikacji, która tutaj wydaje się najbardziej stosowna, przejawia się ona w dwu głównych modalnościach: *być jak postać x*, *być z postacią x* [5]. Jak się wydaje, u Forstera i Ivory'ego mamy do czynienia z tym drugim przypadkiem. Obaj wydają się towarzyszyć uwagą i sympatią określonej postaci lub postaciom, dla których punktem dojścia duchowej ewolucji jest rodzaj samopoznania. Główną bohaterką *Pokoju z widokiem* (powieści i filmu) jest Lucy Honeychurch, lecz ośrodkiem identyfikacji uczynili obaj twórcy George'a Emersona. Możliwość zajęcia jego postawy jest tym, do czego zmierza Lucy w swym rozwoju emocjonalnym, choć na pozór rozpaczliwie się przed tym broni okłamując wszystkich, a w pierwszej kolejności samą siebie, co do uczuć, które rzeczywiście żywi. W *Howard's End* ośrodek identyfikacji nie jest tak precyzyjnie zlokalizowany. Mogłoby się wydawać, iż jest nim zbuntowana Helen Schlegel, młoda dziewczyna kierująca się spontaniczną uczuciowością i nienawidząca wszelkiego zakłamania, którymi to właściwościami z reguły obdarza Forster wybranych przez siebie bohaterów. Ale punktem docelowym, w stronę którego zmierza autor powieści, a jego śladem Ivory, nie jest uczuciowa rewolta, lecz przywrócenie równowagi, ustanowienie pokoju, który godzi zwaśnionych, zaprowadza życiowy ład i pozwala zapano-

wać lojalnej, oddanej, twórczej miłości. Takie funkcje wydaje się pełnić sam dom, tytułowy Howard's End, którego właścicielką była nieżyjąca, pierwsza pani Wilcox, przekazany Margaret Schlegel z posłaniem przyjaźni i oddania. Rzeczniczką autorów jest więc początkowo pani Wilcox, a potem przede wszystkim starsza z sióstr Schlegel – Margaret. Różnica między kochającymi się siostrami rozkłada się jak w *Rozważnej i romantycznej* Jane Austin. Rozważna zdolna jest jednak do głębokich i prawdziwych uczuć, a romantyczna okazuje się cokolwiek narwana i szalona. Margaret stara się pomóc mężowi *w zbudowaniu tęczowego mostu*, którym każdy z nas powinien łączyć prozę z namiętnością. Chce wskazać mu drogę ratunku (przed wewnętrznym chaosem i nieautentycznością) *ukrytą w jego duszy*. Szuka *wewnętrznego przymierza, które uwzniośla zarówno prozę, jak namiętność i wynosi ziemską miłość na najwyższe szczyty* [6]. Wyprowadza ludzi sobie bliskich z zamętu i udręki, stwarza im dom i sprawia, że nie umieją już być nieszczęśliwi, nawet gdyby chcieli.

Ośrodkiem identyfikacji *Maurycego* jest jego tytułowy bohater – homoseksualista, który stopniowo odkrywa swoją kondycję, uczy się z nią godzić i wreszcie decyduje się wybrać życie zgodne ze swoją naturą, choć będzie to musiało być życie na marginesie społeczeństwa i w ukryciu. Przypomnijmy, że *Maurycy*, powieść o podłożu autobiograficznym, napisana w roku 1914, opublikowana została dopiero w 1971 roku. Sam Forster napisał w komentarzu do niej w 1960 roku, iż książka ta nie miała szans ukazania się drukiem z uwagi na szczęśliwe zakończenie. Gdyby bohaterowie zostali przykładnie ukarani, wówczas autora nie pomawiano by o pornografię i demoralizowanie nieletnich. Tymczasem jedyną karą jest dobrowolna banicja, radośnie przyjęta przez bohaterów, którzy podejmują decyzję, by nigdy się już nie rozstawać [7]. Zważywszy przesłankę autobiograficzności nie dziwi, że właśnie w tej powieści centrum identyfikacji ustalone jest tak mocno i jednoznacznie. Autor (i jego czytelnicy oraz widzowie filmu) są z Maurycym, niezależnie od poglądów na homoseksualizm, a nie z Clivem, który „wrócił" na łono społeczeństwa i konwenansu.

Wybór ośrodka identyfikacji łączy się u Forstera z dominującym rysem osobowości bohaterki lub bohatera, jakim jest zdolność do żywienia i realizacji autentycznego, głębokiego, prawdziwego uczucia miłości. W środowisku edwardiańskiej Anglii, czasach zakłamanej moralności, niepodzielnej władzy konwenansu, daleko idącej powściągliwości w sferze ekspresji wszelkich emocji nie ma miejsca dla namiętności. Mechanizm kulturowego i obyczajowego odrzucenia działa natychmiastowo i nieomylnie. To, co nie jest usankcjonowane jako społeczna norma zostaje wykluczone i napiętnowane jako „grzech", „obłęd" lub „wina". Hipnotyzer, do którego udaje się Maurycy „cierpiący" na homoseksualizm, by „wyleczyć" się ze swej przypadłości powie doń, że Anglicy nigdy nie uznają natury ludzkiej taką, jaka ona jest. Radzi mu, by opuścił kraj, w którym homoseksualizm jest karalny przez prawo i wybrał inne miejsce do życia. Przypadek Maurycego jest skrajny i drastyczny, niemniej problemy pojawiają się i tam, gdzie wydawałoby się, że nie ma powodu ich oczekiwać.

Ivory ze szczególną pasją podejmuje ten wątek twórczości Forstera, bowiem jest on bliski niemal wszystkim jego filmom, niezależnie od źródła inspiracji. Reżyser uważnie obserwuje wszelką „inność", lecz nie jest ona dlań celem samym w sobie, wydaje się bowiem, że sięgając po kontrasty Ivory interesuje się w gruncie rzeczy tym, co najbardziej uniwersalne: prawdą ludzkich uczuć. Mówiąc o namiętnej pasji w świecie skrępowanym konwenansem, o uczuciach piętnowanych jako występne, gdy w jakikolwiek sposób naruszają rygorystycznie pojmowaną „przyzwoitość",

o pragnieniach niemożliwych do zrealizowania, bowiem wykluczonych przez społeczne normy, Ivory zyskuje dla nich dodatkowe oświetlenie przez bogactwo sposobów wizualizacji, wymowną grę detali i wyrazistość aktorskich zachowań.

Jak wspomniałam, w *Pokoju z widokiem* alter ego autora jest szczery, młody człowiek, George Emerson, spontaniczny w swych reakcjach, pełen żarliwej miłości do ludzi i świata. Ale to Lucy Honeychurch zostaje bohaterką, poddaną próbie. Na wycieczce do Włoch styka się z nieoczekiwanym wybuchem spontanicznego uczucia ze strony George'a, którego ledwo zdołała poznać. Lucy i George instynktownie lgną do siebie, lecz wiktoriańskie wychowanie i więzy konwenansu skłaniają zrazu dziewczynę do tego, by traktować rodzące się uczucie jako coś głęboko „niestosownego", co winno zostać stłumione i zapomniane. Lucy zaręcza się z odpowiednim dla niej młodym człowiekiem z arystokracji i na pozór zapomina o włoskiej przygodzie. Bohaterowie Forstera i Ivory'ego często uwikłani są w konwencjonalne związki, zaaranżowane przez rodziny z uwagi na zgodność sfer, interesów, perspektywy kariery. Co więcej, sami skłonni są akceptować wpojone im wzory tego, co „godne", „właściwe", „stosowne", przyjmują je, nie jako narzucone z zewnątrz, lecz jako coś naturalnego, jako swoje własne, wewnętrzne uwarunkowanie. Dlatego Lucy z takim trudem przyjdzie przyznać przed samą sobą, że dokonała złego wyboru, choć w rezultacie zrywa zaręczyny z Cecilem Vyse. Czyni to pod wpływem George'a i z miłości do niego, lecz wstydzi się do tego przyznać odgrywając komedię przed całym otoczeniem. Zdemaskowana przez starszego pana Emersona, z westchnieniem ulgi może wreszcie wyznać swą miłość. Wszystko kończy się dobrze i młoda para udaje się w podróż poślubną do Florencji. Z niewysłowioną ironią ukazuje się nam historię, w której przeszkodą dla szczęśliwego, ze wszechmiar „stosownego" małżeństwa dwojga młodych i pięknych ludzi jest nie brak miłości, lecz jej nadmiar. Lucy i George pokochali się zbyt gwałtownie i namiętnie, by ich droga do małżeństwa mogła być prosta.

W angielskiej mentalności bowiem, namiętność i małżeństwo także się wykluczają. Nadmiar uczuć jest niewskazany również w uświęconym związku, o czym przekonuje się Margaret, bohaterka *Howard;s End* poślubiwszy Henry'ego Wilcoxa z rodziny filistrów i dorobkiewiczów. Wilcox naturalnie kocha swoją żonę, ale *żywił zawsze utajoną wiarę (...), że namiętność jest godna potępienia. Religia umacniała go w tym przekonaniu* [8]. Słucha z ambony słów, które budzą gorącą nienawiść do wszystkiego co zmysłowe. Kocha Margaret, ale wstydzi się tego.

Clive Durham i jego żona Anna (*Maurycy*) spuszczają na swe pożycie małżeńskie zasłonę milczenia i ciemności. Ona nie wiedziała nawet, po co do niej przyszedł w noc poślubną, ale cierpliwie znosi ten dopust. Clive sądzi, że akt seksualny jest prozaiczny, a idealne małżeństwo winno cechować umiarkowanie i poczucie przyzwoitości. *Piękne konwenanse stały się obyczajem tej pary* [9] – pisze Forster i potwierdza swą obserwację Ivory.

Nawet buntownik Maurycy, mający świadomość własnej natury reaguje szokiem na wyznanie miłosne ze strony mężczyzny. Jest zgorszony i przerażony. *Jego mieszczańska dusza doznała głębokiego wstrząsu* [10]. Rzuca przyjacielowi twarde i okrutne słowa, nie cofa się przed stwierdzeniem, że to *najgorszy występek z możliwych.*

Wszystkie postaci przechodzą długą drogę, by dojść wreszcie do przyjęcia miłości, zaakceptowania własnej natury, choć nie wszystkie płacą tę samą cenę. Lucy i George po prostu chronią się w małżeństwie, które na pozór nie musi różnić się od

innych. Ale Helen ze swym nieślubnym dzieckiem pozostanie poza nawiasem społeczeństwa, mimo że chroni ją czuła miłość Margaret, a Wilcox uznaje w swym siostrzeńcu spadkobiercę Howards End. Maurycy i Alec decydując się być razem muszą porzucić swoje dotychczasowe życie i próbować ułożyć swą egzystencję na marginesach społeczności, która nigdy ich nie uzna i zawsze będzie stanowić dla nich zagrożenie. Forster pisze, że myślał przez chwilę o epilogu, kiedy to po latach siostra Maurycego, Kitty, spotka przypadkiem dwóch drwali... Zdecydował się jednak zostawić swoich bohaterów wobec perspektywy nowego wspólnego życia, nie przesądzając, jakie ono będzie.

Ivory, wydobywając przez skróty i filmową konkretyzację działań bohaterów zarówno główny kontur opowieści, jak i zarys odautorskiego przesłania, rzucił ostre światło i na samą strukturę powieści, i na całe bogactwo szczegółów, które Forsterowska narracja czyniła nie dość wyraźnymi. Nieco amorficzny kształt *Maurycego* zyskuje tu przejrzystość, podobnie jak w *Howard's End* zarys głównego konfliktu między postaciami jawi się z całą ostrością, oczyszczony z dygresji i mało istotnych wątków pobocznych. Stosunkowo najbliższy literze oryginału jest *Pokój z widokiem*, najkrótsza powieść Forstera i najsilniej skoncentrowana na działaniach i dialogach.

Nieodłącznym składnikiem akcji w powieściach Forstera jest skandal; skandal, który rzeczywiście się wydarza i skandal nieustannie zagrażający bohaterom, w ten lub inny sposób naruszających konwencje i normy społeczności, niewzruszonej w swych zasadach. Ivory konstruując filmową edycję Forsterowskich fabuł skupia uwagę właśnie na współczynniku zagrożenia, uzyskując napięcie tam, gdzie dzisiejszy widz mógłby go nie odczuwać i nie dostrzegać. Skandal jest istotną komponentą dramaturgii filmów Ivory'ego, punktem kulminacyjnym, do którego zdąża akcja, by w momencie samego zdarzenia przyjąć nowy obrót i spowodować drastyczne komplikacje.

Skandal w *Pokoju z widokiem* jest w dużej mierze wyimaginowany i pozorny, drobny incydent tak właśnie jawi się oczom starej panny, Charlotty, towarzyszącej Lucy w wycieczce do Włoch, ale nieszczęście polega na tym, że Lucy pozwala sobie narzucić ten punkt widzenia, wmówić, że ona sama go podziela. Otóż w trakcie wycieczki krajoznawczej, gdy całe towarzystwo rozdzieliło się, a samotnie spacerująca Lucy spotkała George'a, zdarzyło się, że młody człowiek ogniście pocałował piękną pannę. Pozostałoby to zapewne ich tajemnicą lub zapoczątkowało bliższą znajomość, gdyby nie przypadek. Scenę tę zobaczyła Charlotta.

I Forster, i Ivory chwilę wcześniej prefigurują tę scenę, aby przygotować czytelnika na reakcję ze strony otoczenia. Otóż, gdy towarzystwo jedzie powozem na wycieczkę, woźnica flirtuje z dziewczyną, którą chwilę wcześniej przedstawił jako swoją siostrę. Na widok czułego gestu jeden ze starszych panów, ewidentnie zgorszony, każe dziewczynie opuścić towarzystwo. Na widok Lucy i George'a Charlotta reaguje jeszcze ostrzej, natychmiast zabiera dziewczynę do pensjonatu i zarządza bezzwłoczny wyjazd do Anglii. Uważa, iż Lucy została skompromitowana i usiłuje narzucić to przekonanie samej Lucy. Obawia się, iż George będzie przechwalał się swym podbojem, zaleca, by Lucy wyznała swą „winę" matce. W końcu obie panie przyrzekają sobie milczenie na temat tego epizodu, które ma na zawsze ukryć, ale przecież nie „zmazać" fatalną skazę na reputacji młodej panny.

W *Pokoju z widokiem* dwie sceny, w których George całuje Lucy pod wpływem nieodpartego porywu uczucia kontrastują ze sceną pocałunku narzeczonych – Lucy i Cecila. Cecil zapowiada, iż chciałby pocałować narzeczoną i z wyjątkową nie-

zręcznością, walcząc z okularami, muska ją w policzek. Ten czysto konwencjonalny, nieporadny gest jest parodią pocałunku. Powieść pozwala nam jedynie, byśmy to sobie wyobrazili, film pokazuje z całą finezyjną ironią. Naturalny gest zostaje przeciwstawiony swojej własnej karykaturze, a naturalny charakter budzącego się uczucia dwojga młodych zostaje uznany za skandal, coś wstydliwego i nieprzyzwoitego, z czym należy się kryć. Ironiczny dystans, z którym ukazane zostaje to wydarzenie i późniejsza komedia odgrywana przez Lucy idealnie obrazują wiktoriańską moralność panującą nadal w czasach edwardiańskich.

W *Powrocie do Howard's End* i *Maurycym* Ivory pozwala sobie na pewne wyostrzenia motywu skandalu. W tym pierwszym filmie, podobnie jak w powieści, jest to seria skandali ukazana na zasadzie *double focus*. Z jednej strony prezentuje się nam wydarzenie w jego naturalnym wymiarze, z drugiej strony – w świetle reakcji jego zgorszonych i wstrząśniętych uczestników, by zjednoczyć oba punkty widzenia w sposobie przedstawienia ostatniego wydarzenia.

Skandal w *Howard's End* łączy się z wątkiem „niedopuszczalnego" mieszania się klas i niewczesnej filantropii. Helen przywozi na wesele córki Wilcoxa swych podopiecznych, małżeństwo Bastów, by wywrzeć presję na Wilcoxie i wymusić na nim pomoc dla Leonarda Basta. Wilcox udzielił kiedyś Bastowi rady, w rezultacie której młody człowiek stracił pracę i pozostał bez środków do życia. Pojawienie się dziwnej pary budzi tylko zdziwienie, niemniej dochodzi do skandalu, bowiem Jackie Bast, kobieta podejrzanej konduity, rozpoznaje w Wilcoxie swego uwodziciela i głośno daje temu wyraz. Wilcox, przeświadczony, iż zastawiono na niego pułapkę, salwuje się tchórzliwą ucieczką skompromitowany w oczach narzeczonej. Głęboko skrywane wstydliwe „grzechy młodości" zostają ostentacyjnie wywleczone na światło dzienne, a dla wiktorianina nie może być nic gorszego niż publiczna kompromitacja w oczach ludzi.

Kolejny skandal, jakim jest przelotny romans Helen i Basta w książce zostaje pokazany tylko przez jego nie dające się ukryć skutki. Nie wiemy, jak doszło do zbliżenia Helen i Basta. Ivory decyduje się pokazać chwile, wskutek których Helen, kierowana raczej porywem współczucia i ludzkiej solidarności niż miłości lub pożądania, pozwala, by nastrój intymności doprowadził do momentu zapomnienia się. Helen wyjeżdża do Niemiec i zrywa wszelkie kontakty z rodziną. Decyduje się wychowywać sama swoje dziecko i nie wracać do kraju.

Jej tajemnica zostaje przypadkowo odkryta w trakcie przelotnej wizyty w Anglii. Rodzina, nie domyślając się prawdy, podejrzewa izolującą się Helen o chorobę umysłową i próbuje ją osaczyć w Howard's End. Oczom Wilcoxa, Margaret i lekarza ukazuje się kobieta w zaawansowanej ciąży. Pośpiech, z jakim Margaret ukrywa siostrę przed mężczyznami, pytanie Wilcoxa o jej obrączkę, a wreszcie zakaz przebywania w Howard's End, który mógłby zostać „zbrukany" jej obecnością – znów dowodnie ukazuje, że mamy do czynienia ze skandalem. Wstydliwa tajemnica musi zostać odsłonięta obcym oczom, nie ma sposobu, by ją ukryć.

Gdy rzeczywiście dochodzi do wydarzenia, które jest skandalem w porządku naturalnym, skandalem także z naszego punktu widzenia, zjednoczonego z punktem widzenia narratora, mamy do czynienia z osobliwą inwersją. Otóż syn Wilcoxa rzuca się na bezbronnego, ciężko chorego Basta, by przykładnie ukarać „uwodziciela" i pomścić honor „skrzywdzonej" Helen. W rezultacie tej napaści Bast umiera.

W ocenie Wilcoxów działanie takie było w pełni uzasadnione wymogami honoru, a śmierć nieszczęśnika przypadkowym „efektem ubocznym". Młody Wilcox nie

poczuwa się do winy. Niemniej zostanie uwięziony i skazany. Pod ciężarem tego skandalu jego ojciec załamuje się całkowicie i ostatecznie. Szlochając zdaje się na łaskę i niełaskę Margaret, która zamierzała go opuścić, oburzona jego bezwzględnością wobec Helen.

W *Maurycym* zagrożenie skandalem jest stałe, stanowi immanentny składnik opowiadania. Jednakże w książce do żadnego skandalu nie dochodzi, bowiem w oczach wiktorianina skandalem nie jest samo wydarzenie zasługujące na miano skandalicznego, lecz dopiero ujawnienie tego wydarzenia niepowołanym oczom, wpadka, publiczna kompromitacja. Nic takiego nie przydarza się naszym bohaterom, choć cały czas im to zagraża.

Ivory decyduje się jednak na wprowadzenie skandalu w samą opowieść i tym samym pewną istotną zmianę w motywach przemiany Clive'a Durhama. W powieści Clive przeżywa nieoczekiwany przełom i nagle uświadamia sobie, że jest heteroseksualny, nie odczuwa dłużej pociągu do mężczyzn i pragnie się ożenić. Ta przemiana zaskakuje czytelnika i nie wydaje się wiarygodna ani przekonywająca, zwłaszcza że małżeństwo Clive'a pozostaje chłodne i konwencjonalne, a on sam zabiega nadal o zachowanie przyjaźni Maurycego.

Skandal staje się w filmie udziałem jednej z postaci pobocznych, lorda Risleya, niegdyś kolegi bohaterów z Cambridge, a obecnie człowieka, przed którym otwierają się perspektywy kariery politycznej. Risley jest homoseksualistą i zostaje przyłapany *in flagranti* z młodym żołnierzem. Rozgłos w prasie, sąd i wyrok raz na zawsze niweczą jego karierę. Clive jest w pewien sposób uwikłany w sprawę Risleya. Zwraca się on bowiem do Durhama o pomoc prawną, której ten odmawia, niemniej ukradkiem śledzi proces. Widz zdaje sobie sprawę, iż Clive Durham właśnie teraz w pełni rozpozna na co narażony jest człowiek, który postępuje zgodnie z własną naturą w społeczeństwie tak restrykcyjnym. Przemiana następuje więc nie na zasadzie *deux ex machina*. Clive nie „nawraca się" na heteroseksualizm, lecz działa zgodnie z instynktem samozachowawczym, próbuje mimikry, chce być jak inni. Równocześnie z tą ewolucją zmienia się duchowy portret Clive'a, bohater karleje, staje się jednym z wielu, traci swoją błyskotliwość i spontaniczność. Inaczej Maurycy, który po wielu przejściach i próbach decyduje się żyć w zgodzie ze sobą, acz w niezgodzie ze światem. Bohater także obawia się skandalu, tego, że jego młody kochanek zechce go szantażować, że ich związek może się wydać. Ale podejmuje ryzyko, wybiera drogę pełnej samorealizacji, wybiera miłość i godzi się na wyrzeczenia, które muszą z tego wynikać [11].

Skandal odgrywa istotną rolę w życiu bohaterów Forstera i Ivory'ego, przy czym Ivory wyostrza jeszcze jego znaczenie. „Skandal" zapoczątkowuje duchową ewolucję bohaterki *Pokoju z widokiem*, której prawdziwa natura może wreszcie w pełni dojść do głosu. Skandal decyduje o życiu Helen i powoduje zmianę postawy Wilcoxa. Pod wpływem skandalu Clive podporządkowuje się nakazom i zakazom społeczności, w której żyje, a Maurycy decyduje się z nimi zerwać.

Przypisując Ivory'emu intencję możliwie wiernego oddania Forsterowskich powieści na ekranie musimy jednak wspomnieć o pewnej zmianie, która nie musiała być zamierzona przez twórcę filmowego. Forster jest przede wszystkim demaskatorem, a jego komentarz ma charakter głęboko ironiczny. Ironia jest tym ostrzem, które na wskroś przenika pokłady fałszywej moralności, pozornej przyzwoitości, nieautentyczności uczuć i anachroniczności poglądów. Wystarczy przypomnieć konfrontację „przypadku" Wilcoxa i „przypadku" Helen, wobec których społecz-

ność stosuje dwie całkowicie różne miary stające się milcząco przyjmowaną normą. Wilcox, który swego czasu uwiódł i porzucił młodą dziewczynę, nie ponosi żadnych konsekwencji swego postępowania i pozostaje nadal szanowanym dżentelmenem. Powszechnie wiadomo, iż młody człowiek bywa narażony na różne pokusy i ulega im. Społeczeństwo zachowuje dyskretne milczenie wobec grzechów jego młodości. Narzeczonej nie pozostaje nic innego jak przejść nad tym do porządku i wybaczyć. Natomiast młoda kobieta, której „błąd" ujawniają narodziny dziecka zostaje bezapelacyjnie potępiona i odrzucona. Także Wilcox uzurpuje sobie prawo do tego, by piętnować jej postępek i traktować ją jako zakałę rodziny, niegodną schronienia pod jego dachem. Ten porządek świata jest przedmiotem krytyki Forstera, który ujawnia i wyśmiewa mentalność wiktorian we wszystkich jej przejawach i odmianach.

Ivory idzie śladem Forstera, a nawet jak próbowałam to pokazać, wyostrza niekiedy wymowę jego powieści. Niemniej mówi on o świecie bezpowrotnie minionym, odległym w czasie i nieomal zapomnianym, świecie, w którym wszystko było inne niż to, co nas otacza. To był świat w zupełnie innym stylu, który naszym oczom jawi się inaczej niż jawił się swoim współczesnym. Zarówno tym, którzy go akceptowali, jak i tym, którzy go krytykowali. Świat ten teraz jest przedmiotem tęsknoty i nostalgii. Toteż ironię filmowego komentarza spowija i niepomiernie łagodzi właśnie nostalgia. Ivory (świadomie? bezwiednie?) dobywa urok i smak „starych, dobrych czasów", które z natury rzeczy wydają się lepsze niż groźny i niebezpieczny otaczający nas świat. Reżyser ma wyjątkowe wprost wyczucie dla zmysłowego, fizycznego świata i piękno tego świata jest tym, co przede wszystkim przykuwa naszą uwagę, podobnie jak piękno ludzkich twarzy (zjawiskowa uroda Heleny Bonham-Carter), kostiumów i scenografii. Jesteśmy zafascynowani i urzeczeni od pierwszych kadrów ukazujących piękno angielskiego ogrodu (*Howard's End*), dostojeństwo starych murów Cambridge (*Maurycy*), urokliwość włoskiego i angielskiego pejzażu (*Pokój z widokiem*). Jeśli zamysłem reżysera było skontrastowanie tego niezwykłego piękna z małością, płaskością i przewrotnością ludzi, którzy żyli w tym otoczeniu, to zamysł ten nie mógł się powieść, zwłaszcza że film rzucił pełne światło na tęsknotę bohaterów do piękna, wolności i szczerości. Wybierając za Forsterem ośrodki identyfikacji Ivory bez reszty ześrodkował na nich uwagę widza, pozwalając może nie tyle zapomnieć o reszcie, ile od niej abstrahować. Forster w istocie kochał swój świat, a Ivory pokazał tę jego miłość, która stała się także i naszą miłością.

ALICJA HELMAN

---

[1] D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford 1984.

[2] Pisałam o tym innym miejscu. Por. A. Helman, *Opowieść niewiarygodnego narratora* w: *W poszukiwaniu filmowego arcydzieła. Z zagadnień estetyki filmu*. Red. E. Nurczyńska-Fidelska i Z. Batko, Łódź 1995.

[3] Por. np. W. S. Watson, *Conradian ironies and the Conrad films* w: *Conrad on film*. Ed. by M. Moore, Cambridge 1997.

[4] E. M. Forster, *Howard's End*, Warszawa 1993, s. 136. (I wyd. *Domostwo pani Wilcox*, Warszawa 1972).

[5] J.-P. Meunier, *Les structures de l'experience filmique. L'identification filmique*, Louvain 1969.

[6] E. M. Forster, *Howard's End*, dz. cyt., s. 200.

[7] E. M. Forster, *Maurycy*. Posłowie, Gdańsk 1994.

[8] E. M. Forster, *Howard's End*, dz. cyt., s. 199.

[9] E.M. Forster, *Maurycy*, dz. cyt., s. 162.

[10] Tamże, s. 56.

[11] Por. na ten temat: E. Mazierska, *Jednostka pod presją, czyli o roli norm społecznych i kulturowych w życiu bohaterów Jamesa Ivory'ego (na przykładzie filmu „Maurice")*, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*. Red. E. Nurczyńska-Fidelska i P. Sitarski, Łódź 1995.

DZIKOŚĆ SERCA
David Lynch, USA 1990

Reżyseria, scenariusz według powieści Barry'ego Gifforda**:** David Lynch; **zdjęcia:** Frederick Elmes; **muzyka:** Angelo Badalamenti; **scenografia, kostiumy:** Patricia Norris; **efekty specjalne:** David B. Miller, Louis Lazara, David Domeyer; **wykonawcy:** Nicholas Cage (Sailor Ripley), Laura Dern (Lula Pace Fortune), Diane Ladd (Mariette Fortune), Willem Dafoe (Bobby Peru), Isabella Rossellini (Perdita Durango), Harry Dean Stanton (Johnnie Farragut), J.E. Freeman (Marcello Santos), Crispin Glover (Dell), Grace Zabriskie (Juana), W. Morgan Sheppard (Mr Reindeer), Calvin Lockhart (Reginald Sula), David Patrick Kelly (Drop Shadow), Marvin Kaplan (wuj Pooch), Bellina Logan, Glenn Walker Harris Jr., Gregg Danddridge, Freddie Jones, Charlie Spradling, Eddie Dixon, Brent Fraser, John Lurie, Jack Nance, Tommy G. Kendrick, Scott Coffey, Sherilyn Fenn, Sheryl Lee; **producenci:** Monty Montgomery, Steve Golin, Joni Sighvatsson; **produkcja:** USA, 1990, 124 min. **Nagroda:** Złota Palma na MFF w Cannes, 1990.

Gatunkowy topos przestrzeni

ELŻBIETA OSTROWSKA

Film Davida Lyncha *Dzikość serca* (*Wild at Heart*, 1990) powszechnie uznawany jest za szczególnie reprezentatywny przykład kina postmodernistycznego, opartego na grze z konwencjami tradycyjnych gatunków filmowych. Tadeusz Miczka w swej książce poświęconej filmowemu postmodernizmowi pisze: *Historię szalonej miłości Sailora Ripleya (ang. zniekształcona wymowa słowa „powtórzenie") i Luli Pace Fortune (ang. „przypadek")* [Lynch E.O.] *opowiada i przedstawia, mieszając nieustannie zniekształcone, ale rozpoznawalne konwencje gatunkowe. Melodramat miesza się tu z thrillerem, komedią, road movie, dramatem psychologicznym i musicalem* [1]. Spostrzeżenie to jest na tyle oczywiste, że wszelkie dodatkowe wyjaśnienia i uzasadnienia wydać się mogą zbędnym, typowo akademickim, zabiegiem „dzielenia włosa na czworo". Można jednak zaryzykować postawienie, retorycznego na pierwszy rzut oka, pytania: w jaki sposób, na podstawie jakich wskazówek tekstualnych, widz rozpoznaje obecność rozmaitych konwencji gatunkowych w filmie Lyncha? Pytanie to pociąga za sobą kolejne, bardziej ogólne: w jaki sposób w ogóle rozpoznajemy gatunki filmowe?

Odpowiedzi na to pytanie może być bardzo wiele. Schemat fabularny, temat, ikonografia, bohater, to zapewne pojęcia i kategorie, które zostałyby tutaj przywołane w pierwszej kolejności. Rzadziej natomiast zwraca się uwagę na fakt, iż widz identyfikuje dany film jako przynależący do określonego gatunku, między innymi dlatego – a niekiedy wręcz przede wszystkim – że rozpoznaje charakterystyczny dlań topos [2] przestrzenny (określenie to, najogólniej, rozumiem jako stałe i powtarzające się w filmach reprezentujących dany gatunek, miejsca akcji, jak na przykład „straszny dom" w horrorze). Można zatem przyjąć również, że odbiorca współczesnego kina postmodernistycznego identyfikuje w nim obecność konwencji klasycznego kina gatunków, przetworzonych w większym lub mniejszym stopniu, właśnie dzięki temu, iż są one oznaczane w tekście za pomocą przynależących do nich toposów przestrzennych. Zaryzykowałabym nawet stwierdzenie, iż właśnie istnienie owych toposów przestrzennych w kinie klasycznym jest warunkiem umożliwiającym intertekstualną grę z gatunkiem filmowym.

Proponowane przeze mnie powiązanie filmowych konstrukcji przestrzennych z gatunkowością ma swą inspirację w Bachtinowskiej koncepcji czasoprzestrzeni literackiej (chronotopu) [3], o której autor pisze, że *(...) ma w literaturze istotne znaczenie g a t u n k o w e. Można wręcz powiedzieć, że czasoprzestrzeń określa gatunki i odmiany gatunkowe, przy czym w literaturze dominantą jest czas* [4]. W przypadku gatunków filmowych zachodzi ta sama zależność, z tym tylko że, w mym przekonaniu, rolę dominanty spełnia tutaj przestrzeń, jedna z najważniejszych wskazówek ekranowych, która pozwala zaklasyfikować dany film do określonego gatunku.

W kinie gatunków da się wyróżnić kilka czasoprzestrzeni, charakteryzujących się specyficznymi cechami, wpływającymi w określony sposób na rozwój i układ filmowego opowiadania, których powtarzalność jest dostrzegalna w poszczególnych filmach. Powtarzalność ta wiąże się najczęściej z pozostałymi właściwościami kina gatunków, wyszczególnione przez Charlesa Altmana [5] gatunkowe czasoprzestrzenie z reguły są symboliczne, o wysokim stopniu przewidywalności, typowa jest dla nich także kumulatywność i najczęściej są one sfunkcjonalizowane wobec znaczeniowej warstwy dyskursu filmowego. Przede wszystkim jednak cechuje ją wymieniony przez Altmana na pierwszym miejscu dualizm opozycji, która porządkuje przestrzeń niemal w każdym gatunku filmowym, czego przykładem, zapewne najbardziej charakterystycznym i powszechnie znanym jest westernowy kontrast pomiędzy przestrzenią otwartą i zamkniętą (miasteczko i preria), do których przywiązane są na mocy konwencjonalnej umowy określone relacje znaczeniowe: dzikość – cywilizacja, natura – kultura, dobry – zły, wolność – przymus, etc. [6]

Ta skodyfikowana normą gatunkową powtarzalność określonych typów czasoprzestrzeni, uruchamiających za każdym razem te same pola znaczeniowe, może być rozpatrywana jako aspekt intertekstualny utworu filmowego, a także jako punkt wyjścia dla gier intertekstualnych. David Lynch inicjuje taką grę w *Dzikości serca* niemalże od pierwszej minuty filmu. Pierwsza informacja dotycząca miejsca akcji filmu, pojawiająca się zaraz po czołówce (pierwszym jej ujęciem jest powiększony w detalu płomień zapalanej zapałki, przekształcony w następujących kolejno obrazach w wizję pożaru, która w dalszym toku filmu pełni rolę refrenu wizualnego), zaprezentowana jest w formie planszy z napisem „CAPE FEAR, gdzieś nad granicą północnej i południowej Karoliny". Informację tę widz może zinterpretować w co najmniej dwojaki sposób, czy też raczej umieścić ją w dwóch różnych systemach odniesienia. Po pierwsze, zawarta jest w niej wskazówka na temat miejsca akcji filmu, rozgrywającej się w konkretnym miejscu Stanów Zjednoczonych, co pozwala skonstruować relację pomiędzy przestrzenią fikcyjnego świata filmowego a przestrzenią świata rzeczywistego, w założeniu dostępnego doświadczeniu życiowemu odbiorcy. Po drugie, napis ten można odnieść również do istniejącej już filmowej przestrzeni wypowiedzeniowej, wszak „Cape Fear" to tytuł thrillera psychologicznego J.Lee Thompsona z roku 1961. Skojarzenie to może zatem skłonić do przyjęcia hipotezy o ewentualnej przynależności gatunkowej utworu Lyncha, budzące niepokój obrazy pożaru z czołówki, którym towarzyszy analogiczna w tonacji muzyka Angelo Badalamentiego, spełniają rolę czynnika wzmacniającego założenie, że jest to thriller psychologiczny.

Opisane rozwiązanie, zastosowane przez Lyncha na samym początku *Dzikości serca*, okazuje się w dalszym toku filmu wielokrotnie powtórzonym chwytem. Najprościej i najzwięźlej można byłoby go scharakteryzować w następujący sposób: poszczególne etapy akcji umieszczane są w konkretnych punktach i obszarach na mapie Stanów Zjednoczonych, które w historii klasycznego kina amerykańskiego zyskały wartość poniekąd symboliczną, jako stałe miejsca akcji filmów reprezentujących poszczególne gatunki filmowe (mam tutaj na myśli filmowy wariant zjawiska *genius loci*: Teksas western, Chicago film gangsterski, Kalifornia filmowa Ziemia Obiecana w *road movie*, etc.). Pojawiające się w trakcie filmu informacje o kolejnych etapach podróży pary głównych bohaterów, Sailora i Luli, dotyczą zatem nie tylko quasi-rzeczywistego przebiegu trasy, którą

przemierzają oni samochodem, lecz odsyłają także, a może wręcz przede wszystkim, do fikcyjnego uniwersum przestrzennego, które jest konstruktem klasycznego kina amerykańskiego.

W *Dzikości serca* odnaleźć można wiele tropów kierujących widza w rejony intertekstualnej przestrzeni gatunkowej kina hollywoodzkiego. Sailor i Lula opuszczają Cape Fear (domenę psychologicznego thrillera), by dotrzeć do słonecznej Kalifornii, która w wyobraźni Luli funkcjonuje jako miejsce zmitologizowane do tego stopnia, iż kilkakrotnie w dialogach nazywa je „krainą po drugiej stronie tęczy" (jest to jedna z wielu aluzji do *Czarodzieja z Oz* (1939) Victora Fleminga [7], które przyjdzie mi jeszcze kilkakrotnie odnotować. Tu wspomnę tylko, iż droga, którą w pewnym momencie jadą bohaterowie ma żółty kolor, co musi przywodzić na myśl „żółtą drogę", mającą zaprowadzić Dorotkę z filmu Fleminga do ukochanego domu rodzinnego). Następnie na trasie ich wędrówki znajdzie się Nowy Orlean (gdy bohaterowie przekraczają granice miasta, Sailor wypowiada kwestię: *Zabawimy się w szalonym światku Nowego Orleanu*). Typowa dla tego miasta francuska zabudowa kolonialna i szczególna, duszna atmosfera panująca na opustoszałych w ciągu dnia ulicach, które wieczorem rozbrzmiewają dźwiękami nowoorleańskiego jazzu, składają się na specyficzny obraz rzeczywistości, identyfikowany przez widza z pewną odmianą horroru (nazywanego zresztą często nowoorleańskim), której przykładem mogą być *Ludzie-koty* (*Cat People,* Paul Schrader, 1982) czy też *Harry Angel* (1987) Alana Parkera. I rzeczywiście, zabójstwo Johnniego Farraguta, kochanka matki Luli, które ma miejsce w tym mieście, bardziej przypomina – zarówno ze względu na scenerię, jak i sposób, w jaki zostaje dokonane – scenę z filmu grozy niż filmu gangsterskiego, którego konwencja byłaby tu w znacznie większym stopniu uzasadniona względami fabularnymi.

Wreszcie Sailor i Lula zbaczają ze swej „drogi do raju" do Teksasu, który w zbiorowej wyobraźni, zmitologizowanej tekstami kultury masowej, zwłaszcza kinowymi, jest utożsamiany z westernowym Dzikim Zachodem. W tym przypadku filmowa zasada *genius loci* potraktowana jest *á rebours*; rozgrywające się w Big Tuna wydarzenia rozwijają się wbrew oczekiwaniom zarówno widza, jak i samych bohaterów, Sailora i Luli. Jak zauważa Jerzy Szyłak: *Teksas, do którego uciekają bohaterowie, jawiący się im jako kraina westernów z Johnem Waynem w roli głównej, objawia oblicze świata z „Teksaskiej masakry piłą mechaniczną"* [8]. Sceneria, w której dawniej rozgrywały się westernowe moralitety, w filmie Lyncha staje się lokalizacją dla filmów pornograficznych. Położone z dala od wielkomiejskiego zgiełku Big Tuna jest ponadto wyrazistą antytezą stworzonego przez kino amerykańskie nostalgicznego obrazu amerykańskiej prowincji: schludnych domów, równo przystrzyżonych trawników z kwiatowymi klombami, otoczonych białymi parkanami, które zazwyczaj symbolicznie oznaczały zmitologizowane wartości życia rodzinnego, opierające się na respektowaniu nienaruszalnych zasad moralnych. W Lynchowskiej osadzie-miasteczku nie spotykamy nawet jednej rodziny. Wszyscy mieszkańcy Big Tuna to ludzie, których tradycyjnie zwykło się sytuować na marginesie „normalnego" życia, to rozmaitego autoramentu wyrzutki, psychopatyczni dziwacy, zamieszkujący obskurne pokoje motelowe, unaoczniające ich całkowite wyalienowanie i wykorzenienie z otaczającej ich przestrzeni społecznej [9]. Opisane rozwiązania są zarówno próbą demistyfikacji ukształtowanych przez kino amerykańskie zbiorowych mitów i wyobrażeń, jak również stanowią element wolnej gry

z filmowymi konwencjami, której uczestnikami stają się zarówno bohaterowie filmu, jak i jego widzowie.

Z dotychczasowych rozważań wyłania się dość wyraźnie wniosek, iż dysponujący odpowiednią kompetencją filmową odbiorca przetwarza opisane wskazówki przestrzenne w dwojaki sposób, z jednej strony odnosi je do encyklopedycznej wiedzy o rzeczywistym świecie, z drugiej zaś umieszcza je w intertekstualnej przestrzeni wypowiedzeniowej kina. W tym drugim przypadku pełnią one także funkcję wyróżników gatunkowych, a tym samym pomagają przewidywać ewentualny rozwój fabuły. I właśnie ta prawidłowość, cechująca proces odbioru, stanowi warunek prowadzenia wspomnianej już gry z oczekiwaniami widza.

Akcja *Dzikości serca,* rozgrywająca się w planie ogólnym na „znaczących obszarach filmowej mapy Ameryki", toczy się w miejscach wyposażonych w określone konotacje gatunkowe. Przykładem tego może być pierwsza scena, rozgrywająca się na imponujących rozmiarem s c h o d a c h , najprawdopodobniej hotelu lub restauracji, w trakcie której Sailor dokonuje zabójstwa na czarnoskórym płatnym mordercy, wynajętym przez Mariettę, matkę Luli. Sceneria ta w sposób aż nadto oczywisty nawiązuje do ikonografii filmu gangsterskiego, jak pisze Alicja Helman: *Symbolika zgubnego, niszczącego miasta rozciąga się też na poszczególne jego elementy ulice i schody, na których dosięga gangstera jego przeznaczenie; (...)* [10]. W zasadzie można przyjąć, iż owe schody z pierwszej sceny filmu pojawiają się w funkcji metonimii oznaczającej wrogie miasto, które później Sailor i Lula decydują się porzucić, bo przecież *jeśli bohater chce uniknąć losu, który jest mu pisany, musi uciec z miasta* [11], i udają się w podróż do słonecznej Kalifornii.

Umieszczenie wydarzenia zawiązującego akcję *Dzikości serca* w typowej dla filmu gangsterskiego scenerii widz może potraktować zatem jako kolejną wskazówkę, pozwalającą dokonać wstępnej identyfikacji gatunkowej utworu, a co za tym idzie przyjąć pewne hipotezy o dalszym przebiegu akcji (z góry wiadomo, iż pojawi się motyw gangsterskich porachunków, które sprawią, iż najprawdopodobniej bohater będzie musiał ratować się ucieczką z miasta). Następne ujęcie przedstawia Sailora w więzieniu, a więc miejscu również typowym dla przestrzennego uniwersum filmu gangsterskiego, jednak zostaje ono natychmiast zastąpione obrazem magicznej szklanej kuli, który ewokuje typ przestrzeni przynależący do zupełnie odmiennego obszaru filmowej fikcji, a mianowicie baśni filmowej. To pierwszy spośród wielu w filmie moment, gdy widz zmuszony jest do zmiany przyjętych uprzednio hipotez i modyfikacji reguł, które był skłonny wstępnie uznać za obowiązujące w fikcyjnym świecie filmu.

Warto w tym miejscu, jak sądzę, wspomnieć o tym, iż schody w *Dzikości serca* nie pojawiają się jedynie jako charakterystyczny element ikonografii filmu gangsterskiego, lecz także jako element Bachtinowskiej czasoprzestrzeni „progu", czyli czasoprzestrzeni kryzysu i przełomu, w której zazwyczaj zachodzi znacząca metamorfoza bohatera; najczęściej jest ona prezentowana przez schody, klatki schodowe, korytarze, przedpokoje, ulice. Ulega w niej zawieszeniu podstawowa cecha czasu, jaką jest trwanie; można ulec złudzeniu, iż czas ów wymyka się z normalnego czasu biograficznego [12]. Jeden z najbardziej symptomatycznych przykładów filmowej czasoprzestrzeni „progu" można odnaleźć w filmie Irvinga Rappera z 1942 roku *Now, Voyager* (polski tytuł *Trzy kamelie*), w którym wszystkie znaczące etapy metamorfozy, jakiej podlega bohaterka, zaznaczane są figurą zejścia i wejścia po schodach [13].

Laura Dern i Wilem Defoe

W filmie Lyncha, w scenie następującej po ujęciu przedstawiającym szklaną kulę, poprzedzonej napisem „22 miesiące, 18 dni później", Marietta rozmawia przez telefon z Sailorem, który właśnie opuścił więzienie i chce spotkać się z Lulą. Matka nie chce do tego dopuścić i krzyczy do Luli schodzącej po s c h o d a c h: *Nie możesz go zobaczyć*. Dziewczyna zdecydowanym krokiem schodzi na dół, wyrażając zachowaniem i wypowiadanymi słowami zamiar zrealizowania swojej woli i nie poddawania się presji matki. Ta „rodzinna" scena budzi wyraźne skojarzenia z wspomnianym filmem *Now, Voyager*, którego tematem jest stopniowy proces wyzwalania się córki spod władzy apodyktycznej matki, co unaoczniane jest w mających symboliczny wymiar scenach rozgrywających się na schodach. Ta przestrzenna i inscenizacyjna analogia może być kolejną wskazówką przynależności gatunkowej, jeśli już nie całego filmu, to przynajmniej tej sceny do melodramatu rodzinnego.

Dwie sceny później widzimy Mariettę w salonie, rozmawiającą ze swym kochankiem. Z dialogu wynika, iż Sailor był świadkiem dokonanego przy jej współudziale zabójstwa na ojcu Luli, który padł ofiarą gangsterskich porachunków. Mężczyzna, którego kocha jej córka musi więc zostać „wyeliminowany z gry", jako niewygodny świadek zbrodni z przeszłości. Mamy tu zatem do czynienia z sytuacją fabularną charakterystyczną dla Bachtinowskiej czasoprzestrzeni „salonu" [14], miejsca, gdzie zawiązywane są intrygi i gdzie sprawy prywatne Marietty oraz jej córki splatają się ze sprawami publicznymi, tutaj związanymi ze światem gangsterskich interesów i porachunków.

Kolejnym przykładem sceny, w której została wyeksponowana szczególnie wyraziście gatunkowa wskazówka przestrzenna jest przedostatnia scena filmu, w której Lula przyjeżdża wraz z swym synem na spotkanie zwolnionego po sześciu latach z więzienia Sailora. On jednak, przekonany, iż ich miłość nie przetrwała tak długiego okresu rozstania, decyduje się odejść. Pojawia się wtedy ujęcie, w którym widzimy go w dalekim planie z góry, idącego opustoszałą ulicą, na której nagle pojawia się grupka chuliganów. Zarówno sceneria, jak i rodzaj zastosowanego planu i ustawienia kamery, tworzą emblematyczny niemal obraz westernowy, które to wrażenie jest dodatkowo wzmocnione dźwiękami typowej dla tego gatunku muzyki. I znowu można byłoby oczekiwać, iż bohater zachowa się jak westernowy heros, lecz on na zaczepkę napastników reaguje pospolitą i „w złym guście" odzywką. Zbudowany wizualnie i muzycznie nastrój zbliżony niemal do patosu zostaje ostatecznie zniszczony w momencie, gdy Sailor w żałosny sposób zostaje pokonany przez przeciwników. Dopiero ingerencja „Dobrej Wróżki" sprawia, iż zachowane zostają reguły obowiązujące w tej znaczącej filmowej czasoprzestrzeni i Dobro zwycięża ostatecznie Zło.

I wreszcie ten ostatni rodzaj czasoprzestrzeni, której obecność w filmie Lyncha sprawiła, iż *Dzikość serca* była przez krytykę najczęściej określana jako postmodernistyczna odmiana *road movie*: chodzi tu, oczywiście, o d r o g ę. Ustanawia ona dominantę przestrzenną dla zasadniczej części filmu, opowiadającej o samochodowej wyprawie Sailora i Luli w głąb Ameryki. Droga, którą przemierzają bohaterowie *Dzikości serca* z pewnością nie jest tą przestrzenią, o której Bachtin pisał, że jest miejscem spotkania, gdzie dochodzi do zniesienia obowiązujących barier społecznych (a taką funkcję pełniła ona, przypomnę, w klasycznych „filmach drogi" w amerykańskim kinie lat 40., a nawet jeszcze w kontestacyjnym nurcie „kina drogi" lat 70., czego przykładem jest kanoniczne dzieło Dennisa Hoppera i Petera Fondy *Ea-*

sy Rider z 1969 roku). Podróż, którą odbywają Sailor i Lula, pozbawiona jest również metaforycznego sensu, nadawanego z reguły wędrówkom bohaterów tradycyjnych *road movies*. Zazwyczaj bowiem uznaje się, jak pisze o tym na przykład w artykule o „filmach drogi" Adam Wyżyński, że: *Droga jest szczególnie skutecznym sposobem nabywania doświadczeń. Ten ścisły związek między doświadczeniem a podróżą najlepiej chyba widać w języku niemieckim, gdzie „fahren" znaczy jeździć, a „erfahren" doświadczać* [15]. Reguła, iż rezultatem nabytych w trakcie wędrówki doświadczeń jest najczęściej wewnętrzna metamorfoza bohatera, nie dotyczy bynajmniej postaci z filmu Lyncha. Wręcz odwrotnie, Sailor kończy tę podróż w dosłownym i przenośnym sensie w punkcie wyjścia: wraca ponownie do więzienia, z którego został warunkowo zwolniony. Metamorfozę zawdzięcza dopiero Dobrej Wróżce, rodem z *Czarodzieja z Oz*, która uświadamia mu, że tylko miłość Luli jest w jego życiu jedyną wartością, której nie wolno mu odrzucić (komentarz na temat parodystycznego wymiaru tego rozwiązania jest tutaj chyba zbędny).

Uwzględniając kontekst fabularny podróży bohaterów, wyznaczony w pierwszych scenach filmu, należałoby o czym już była mowa rozpatrywać ją jako ucieczkę od świata złej i wrogiej kochankom cywilizacji uosabianej przez miasto, dla której opozycją jest nieskalany świat natury, gdzie zachowane zostały autentyczne wartości. Typowe dla kina gangsterskiego przeświadczenie o oczyszczającej moralnie egzystencji „na łonie natury" Alicja Helman wiąże z tradycją amerykańskiej literatury „powrotu do źródeł" [16]. Inne są źródła analogicznego przekonania wpisanego w przekaz kontestacyjnych „filmów drogi" z lat 70. Piotr Lis wskazuje przede wszystkim na inspiracje ideologii hippisowskiej i filozofii New Age, co oznacza, iż „krytyka cywilizacji" jest tutaj przeprowadzana z zupełnie innych pozycji. *W filmie Hoppera i Fondy dominują obrazy zachwycającego pejzażu, nie skalanego ludzkim działaniem, mocno skontrastowane z typowymi miasteczkami i ich mieszkańcami brzydkimi, nietolerancyjnymi hipokrytami, karykaturalnie wykoślawionym stereotypem „przeciętnego Amerykanina", dziecka materialnego sukcesu, represyjnej kultury i ekspansjonistycznej cywilizacji, „prawdziwego mężczyzny" zdolnego do zabójstwa* [17].

Odnotowując fakt odmiennych źródeł inspiracji pozytywnej waloryzacji świata natury w obydwu wymienionych gatunkach filmowych [18], chcę zwrócić jednak uwagę przede wszystkim na fakt, iż zarówno w jednym, jak i drugim przypadku zachowany jest dualizm przestrzeni filmowej, realizowany przez opozycję przestrzeni otwartej i zamkniętej, której jednoznacznie i trwale przyporządkowana jest opozycja wartości etycznych: Dobra i Zła.

Rzeczywistość w *Dzikości serca* nie jest już takim, chciałoby się powiedzieć, nostalgicznym światem ewokowanych przestrzennie wyraźnych opozycji moralnych, choć ich istnienie przewrotnie jest widzowi zasugerowane na początku filmu właśnie przez wykorzystanie konwencjonalnych rozwiązań gatunkowych. Od samego początku wiadomo, iż podróż Sailora i Luli nie jest ucieczką od cywilizacji, wszak są oni doskonałymi wręcz produktami kultury masowej, która nie budzi ich sprzeciwu ani buntu, lecz wręcz odwrotnie, dzięki niej są oni w stanie określić swą własną tożsamość („kurtka z wężowej skórki" Sailora). Uczucia wyzwolenia doświadczają w zamkniętej przestrzeni sali dyskotekowej, uprawiając ekstatyczny taniec, nie zaś w kontakcie z otwartą przestrzenią świata natury, który tutaj okazuje swe oblicze niczym z najmroczniejszego horroru; mam tu na myśli scenę z dziew-

czyną, ofiarą katastrofy samochodowej, która umiera na rękach Sailora. Wszystkie miejsca, w których bohaterowie znajdą się w trakcie odbywanej wędrówki przynależą do obszaru Zła, i nie ma większego znaczenia, czy usytuowane są one w przestrzeni otwartej, czy też zamkniętej, i czy przynależą do świata kultury, czy też natury. Trudno znaleźć nawet najdrobniejszy dowód na to, iż podróż Sailora i Luli jest dla nich pozytywnym bądź też chociażby ważnym doświadczeniem egzystencjalnym. Zostaje ona oceniona wręcz negatywnie, co jest wyrażone dosłownie w dialogu, który prowadzą bohaterowie w motelu w Big Tuna:

Lula: *Zwymiotowałam. Chyba nie służy mi ta długa jazda. Czy możemy tu odpocząć parę dni?*

Sailor: *Podróże ci szkodzą?*

Lula: *Chyba trochę.*

Obcując z taką wizją rzeczywistości, której nie cechuje sugerowany na wstępie dualizm (jako konsekwencja wykorzystywania schematów gatunkowych), widz zostaje w pewnym sensie pozbawiony możliwości uporządkowania warstwy znaczeniowej tekstu przez przyporządkowanie określonym elementom tekstualnym utworu odpowiednich pól semantycznych. Dzieje się tak przynajmniej wówczas, gdy cel ten próbuje się zrealizować, posługując się schematami ukształtowanymi na podstawie doświadczenia filmowego nabytego w obcowaniu z kinem gatunków (do czego zresztą autor, rozumiany jako instancja nadawcza uobecniana w filmie przez strategie tekstualne perfidnie, chciałoby się powiedzieć, wielokrotnie nakłania). Szczególnie uderza destrukcja tych miejsc w przestrzeni, które tradycja kina klasycznego utożsamiła niemal całkowicie z wartościami pozytywnymi. Wyrazistym tego przykładem jest destrukcja figury przestrzennej, jaką jest „dom rodzinny". Jak już wspominałam, jedno z pierwszych ujęć filmu przedstawia płonący dom rodzinny Luli, który to obraz pojawi się jeszcze w filmie kilkakrotnie, unaoczniając swego rodzaju „przestrzenne wykorzenienie" bohaterów. Wielokrotność powtórzenia tego motywu wizualnego ironicznie zaprzecza konotacjom przestrzennym „żółtej drogi", po której odbywają oni, w ślad za Dorotką z *Czarodzieja z Oz,* swą wędrówkę. Parafrazując słynną ostatnią kwestię wypowiadaną przez bohaterkę filmu Fleminga: *There is no place like home*, można byłoby powiedzieć, iż prowadzona przez Lyncha gra z toposami przestrzennymi kina amerykańskiego prowadzi do ujawnienia tego, iż takie miejsce, jak „dom rodzinny" po prostu już nie istnieje. To szczególne miejsce zostaje zatem nie tyle pozbawione swej pozytywnej konotacji (zabiegu takiego dokonywano w kinie już znacznie wcześniej, na przykład w horrorze), lecz przestaje funkcjonować dla bohaterów jako najważniejszy punkt odniesienia w przestrzeni, determinujący ich zachowania i poczynania. Dom nie jest już ani miejscem, z którego się ucieka, ani też miejscem, do którego pragnie się powrócić. Pojawia się zaledwie jako fantasmagoryczna wizja, która powraca we wspomnieniach (wyobraźni?) Luli, Marietty i Sailora, przyjmując za każdym razem postać niemal identycznego obrazu. Usankcjonowana przez klasyczne kino amerykańskie stabilność przestrzennego porządku świata w filmie Lyncha zostaje po raz kolejny zakwestionowana. Nie oznacza to jednak, że stworzony przez niego fikcyjny świat jest rzeczywistością, w której żadne miejsce w przestrzeni nie jest opatrzone pozytywnym znakiem oceny moralnej; nawet jeśli waloryzacja ta ma wymiar ograniczony, bo wynika z jednostkowego doświadczenia fikcyjnych bohaterów.

Jedyną sprzyjającą bohaterom *Dzikości serca* przestrzenią, postrzeganą przez nich jako bezpieczna, jest przestrzeń samochodu [19], którym odbywają swą podróż. Omówienie „przestrzennego wymiaru" tego elementu struktury przedstawieniowej analizowanego filmu warto poprzedzić kilkoma uwagami na temat relacji intertekstualnych, które są za jego pomocą ustanawiane. Samochody są, jak wiadomo, jednym z najważniejszych „rekwizytów" w systemie ikonograficznym filmu gangsterskiego. Alicja Helman opisuje je *jako narzędzia gwałtownej śmierci, które zdają się polować na ludzi*. Samochód, który jest własnością Luli, to kabriolet. Ze swym odkrytym nadwoziem jest zaprzeczeniem metafory zamknięcia i osaczenia, którą był czarny, o krępej linii cab, czyhający za rogiem każdej ulicy na życie bohatera. Wehikuł, którym poruszają się kochankowie jest pozbawiony tych wszystkich demonicznych przymiotów, które skłonni jesteśmy przypisywać pojazdom gangsterskim; owszem inne samochody mogą zadawać ludziom straszną śmierć (vide wspominana już scena z dziewczyną-ofiarą katastrofy), ale ten jest całkowicie bezpieczny i przyjazny. Czarny kolor samochodu jest także rodzajem intertekstualnej inwersji (na przykład bohaterowie filmu *They Live By Night* Nicholasa Raya, który pod wieloma względami może służyć jako punkt odniesienia dla utworu Lyncha, podróżują białym samochodem). Poza tym ważne jest również to, że samochód jest własnością dziewczyny, co sprawia, iż modyfikacji podlega wpisywana w filmowy system ikonografii różnica seksualna. Sailor i Lula prowadzą samochód na zmianę, potwierdzając kulturową wymienność ról społecznych w przestrzeni uznanej razem za wspólną, w której znajdują skuteczną ochronę przed Złem zewnętrznego świata (w przywoływanym filmie Raya rolę kierowcy nieodmiennie spełnia mężczyzna, kobieta zaś przez cały czas jest pasywnym pasażerem). Gdy Sailor przesiada się do samochodu Bobby'ego Peru, ponownie wkracza na ścieżkę Zła. Lula z kolei w motelowym pokoju ulega pokusie perwersyjnej cielesności, co dzieje się również za sprawą groteskowo-demonicznego Bobby'ego. Tak więc, jedynie samochód (którego wnętrze pieczołowicie chronią, by nie przeniknął tam żaden ślad horroru zewnętrznego świata; przykładem tego jest chociażby wyrażona przez Sailora obawa, iż ranna dziewczyna zostawi w samochodzie ślady krwi) jest miejscem bezpiecznym dla bohaterów, pozwalającym im zachować niewinność. Przekonują o tym zwłaszcza dwie końcowe sceny filmu. Gdy Sailor, ulegając zwątpieniu w siłę miłości, decyduje się rozstać z Lulą, mówi jej o tym w momencie, kiedy oboje znajdują się na zewnątrz samochodu. Scena ostatecznego pojednania odbywa się natomiast na jego masce, gdzie Sailor wyznaje miłość i oświadcza się Luli, śpiewając piosenkę Elvisa Presleya *Love me tender*, co obserwuje zza szyby ich syn. W groteskowo sparodiowanej scenie *happy endu,* filmowej apoteozy przywrócenia prymatu wartości, jakimi są szczęście i harmonia rodzinna, typową w przypadku takich rozwiązań scenerię rodzinnego domu zastępuje samochód, który stoi unieruchomiony w ulicznym korku.

Powyższe uwagi przekonują, że zarówno sposób przedstawienia, jak i funkcja, jaką spełnia samochód w filmie Lyncha są różne od tych, które proponowało „kino drogi". Pozytywne konotacje, w jakie ów rekwizyt został wyposażony w filmach tej odmiany gatunkowej, miały przede wszystkim swe źródło w przeświadczeniu o wartości podróży jako formy egzystencjalnego doświadczenia. Pojazd mechaniczny był zaledwie najdoskonalszym środkiem umożliwiającym „powrót do źródeł", ucieczkę od kontestowanej cywilizacji i kontakt z światem naturalnym, który po-

strzegany w ruchu ujawniał swe zupełnie nowe, nie znane dotąd oblicze. Takie wartości są, jak już była o tym mowa, zupełnie obce bohaterom *Dzikości serca*. Sailorowi i Luli samochód nie służy do przemierzania ciągnących się w nieskończoność dróg Ameryki, lecz pozwala wziąć w całkowite posiadanie wycinek wydzielonej z otaczającej ich rzeczywistości przestrzeni, poza którym rozpościera się „świat dziwaczny na powierzchni i dziki wewnątrz".

Jeśli powyższe uwagi na temat „przestrzeni samochodu" są zbyt mało precyzyjne, to jest to konsekwencją pewnej trudności, którą napotyka się podczas interpretacji tego filmu, zwłaszcza zaś znaczeń nadbudowanych nad treściowym aspektem konstrukcji przestrzennych. Okazuje się bowiem, że w przypadku filmu Lyncha zawodzą w dużej mierze tradycyjne sposoby, za pomocą których przyporządkowuje się określonym jednostkom tekstualnym odpowiednie pola semantyczne. I tak na przykład zarysowana na wstępie opozycja przestrzeni otwartej i zamkniętej nie aktualizuje żadnych z tradycyjnie przypisywanych jej, dających się uporządkować w binarne układy, jednostek znaczeniowych. Uprzywilejowana w tekście przestrzeń samochodu-kabrioletu również nie daje się zaklasyfikować jako otwarta lub zamknięta, a zatem pozostaje poza tą opozycją, która mogłaby wyznaczyć ewentualny obszar semantyczny. Jej mobilność wyrywa ją z quasi-rzeczywistej czasoprzestrzeni, nadając jej charakter wirtualny (w tym sensie, iż jest powoływana do istnienia aktem woli swych użytkowników), a jednocześnie powoduje destrukcję podstawowych zachowań archetypowych człowieka związanych z motywem poruszania się w przestrzeni – mam tu na myśli „mit wiecznego wędrowca" czy też „powrotu do domu rodzinnego". Mobilność ta narusza stabilność przestrzeni świata przedstawionego w ogóle, „złą" okazuje się przestrzeń, która w danym momencie otacza samochód pary kochanków, ale nie ma to nic wspólnego z trwałym przyporządkowywaniem określonych wartości określonym miejscom. Wszelkie możliwe znaczenia i oceny ujawniają swój kontekstowy i ograniczony czasowo wymiar.

Dotychczasowe rozważania ujawniają złożoność i wielorakość intertekstualnych relacji, jakie łączą film Davida Lyncha z określoną klasą schematów gatunkowych. Ich transponowaną na rozmaite sposoby „obecność" w tekście filmowym znaczą określone konstrukcje przestrzenne. Jakie są tego konsekwencje? Przede wszystkim, zachodzi zjawisko analogiczne do tego, które na gruncie literatury zaobserwował Gerarde Genette, wskazując, iż hipertekst ostentacyjnie wskazuje na swój status „dzieła literackiego", ponieważ jest derywatem dzieła fikcji literackiej i w taki sposób funkcjonuje w świadomości odbiorcy [20]. Podobnie więc rzecz musi wyglądać w procesie odbioru dzieła filmowego: jeśli widz rozpoznaje określone czasoprzestrzenie jako przynależące do określonego gatunku filmowego, to tym samym zwraca uwagę na ich aspekt tekstualny. To z kolei oddziałuje na proces konstruowania spójnej przestrzeni diegetycznej utworu. Podstawowym warunkiem uzyskania w filmie efektu spójności przestrzeni diegetycznej jest wyposażanie jej w cechę ciągłości. Stosowane natomiast w *Dzikości serca* rozmaite strategie tekstualne celowo nieomal zapobiegają powstaniu tego efektu. Zestawianie obok siebie przestrzeni identyfikowanych jako przynależące do zupełnie odrębnych systemów przedstawieniowych – na przykład filmu gangsterskiego i baśni filmowej – powoduje w nieuchronny sposób rozbicie spójności przestrzeni diegetycznej, która zostaje pozbawiona jednocześnie wymiaru referencyjnego. Podobnie stosowane w tym filmie artykulacje montażowe, przez permanentne przekraczanie klasycznego narracyjnego kodu

montażowego, zapobiegają skutecznie powstawaniu efektu spójności przestrzennej, czego przykładem może być chociażby zestawianie planów o skrajnych wartościach. Ponadto, dość często stosowane są zmistyfikowane formy klasycznych połączeń czasowo-przestrzennych, na przykład fraza: ujęcie-przeciwujęcie łączy osoby pozostające względem siebie w znaczącym dystansie przestrzennym, podobnie zasada „nieprzekraczania osi" jest „przestrzegana" w rygorystyczny wręcz sposób w montażu równoległym scen rozgrywających się w zupełnie różnych miejscach.

Wszystkie te rozmaite strategie intertekstualne, wspomagane rozwiązaniami montażowymi, skutecznie zapobiegają powstaniu efektu ciągłości przestrzeni filmowej, co uniemożliwia widzowi konstrukcję spójnej przestrzeni diegetycznej. Ewokowana jest ona zaledwie w postaci, nie dających się powiązać na poziomie odbioru (jedynym czynnikiem są postaci bohaterów), „miejsc diegetycznych", które przynależą często do odrębnych systemów przedstawieniowych. Także struktura narracyjna nie spełnia w tym przypadku funkcji czynnika spajającego, gdyż zostaje rozbita na oddzielne epizody mikroopowiadań zbliżonych w charakterze do tych, które typowe są dla formy wideoklipu.

Obserwowany współcześnie w kinie zanik, czy też osłabienie, efektu „wrażenia realności", który to proces zazwyczaj wiąże się z erozją dotychczasowych form narracyjnych [21], spowodowany jest także w znaczącej mierze stosowaniem opisanych wyżej strategii tekstualnych na poziomie przestrzeni filmowej. Intertekstualny wymiar przestrzeni filmowej powoduje właśnie, iż odzyskuje ona na powrót swój pierwotny status obrazowej reprezentacji przestrzeni, który w praktyce klasycznego kina amerykańskiego uległ zamazaniu. *Dzikość serca* w wyrazisty sposób ujawnia swoiste cechy filmowej reprezentacji przestrzeni – rozpatrywana na elementarnym poziomie, wyizolowanego z całościowej struktury przedstawieniowej filmu, pojedynczego segmentu, daje się ona rozpatrywać jako reprezentacja istniejącego realnie układu przestrzennego (co wynika z właściwości filmowego znaku, który, w odróżnieniu od arbitralnego i nieumotywowanego znaku lingwistycznego, jest umotywowany i analogiczny względem rzeczywistego desygnatu [22]), lecz traci tę właściwość, jeśli jest postrzegana jako element artykulacji czasowo-przestrzennych, organizujących istotny aspekt całościowej struktury wypowiedzeniowej filmu.

Obowiązujące w kinie klasycznym reguły ciągłości montażowej wraz z innymi strategiami narracyjnymi (mam tu na myśli przede wszystkim podporządkowanie przestrzeni linii opowiadania) zapewniały spójność filmowej reprezentacji przestrzeni, co pozwalało widzowi doznawać w kinie „wrażenia realności". Lynch obnaża, wszystko jedno czy jest to działanie intencjonalne, czy też nie, konwencjonalność „przestrzennego realizmu" klasycznego kina hollywoodzkiego, zestawiając obok siebie elementy przestrzennych reprezentacji typowych dla systemów przedstawieniowych poszczególnych gatunków filmowych. Efektem tego zabiegu, który opisałam i zanalizowałam jako element kinowych gier intertekstualnych, jest heterogeniczność filmowej wypowiedzi, dzięki której zostaje ujawniona sieć prototypowych reprezentacji przestrzeni filmowej. Rozpatrywana w tej perspektywie *Dzikość serca* Davida Lyncha ujawnia wiele właściwości klasycznego kina gatunków, które w nim samym nie objawiają się z podobną wyrazistością. Dowodziłoby to zatem, że te dwa paradygmaty kina klasycznego i współczesnego należałoby sytuować w praktyce krytyczno-analitycznej

w równorzędnej wobec siebie relacji. *Dzikość serca* z pewnością otwiera taką przestrzeń kulturowego dialogu pomiędzy epoką kina klasycznego i współczesnego, w którym oświetlają się one i objaśniają nawzajem.

ELŻBIETA OSTROWSKA

---

[1] T. Miczka, *Wielkie Żarcie i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992, s. 61.

[2] Termin *topos* (w języku greckim słowo to oznacza „miejsce"), używany w teorii literatury wymiennie z określeniem *loci communes* (miejsca wspólne), pierwotnie, w retoryce antycznej, oznaczał powszechne schematy argumentacji i perswazji oraz ustalone sposoby ujęcia określonych tematów. Współcześnie termin ten używany jest dla nazwania odwiecznych tematów i motywów w kulturze. Za: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 261-262. Por. także: B.Emrich, *Topika i topoi*, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, t. II, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 142-169.

[3] M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 278. W dalszym ciągu tego artykułu będę używać wymiennie określeń „czasoprzestrzeń" i „chronotop".

[4] Tamże, s. 279.

[5] Ch.F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino" 1987, nr 6.

[6] Por. J. Ostaszewski, *Konteksty westernu*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Kraków 1991, s. 73-74.

[7] Zob. K.C. Kaleta, *David Lynch*, Maxwell Macmillan, New York 1993, s. 156-187.

[8] J. Szyłak, *David Lynch i postmodernizm*, „Iluzjon. Kwartalnik filmowy." 1994, nr 1, s. 51.

[9] Por. J. Alexander, *The Films of David Lynch*, London 1993, s. 120.

[10] A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 20. W dalszej części cytowanej wypowiedzi autorka wymienia jako elementy ikonografii wrogiego miasta także *(...) samochody narzędzie gwałtownej śmierci, które zdają się polować na ludzi; telefony symbol zdepersonalizowanej komunikacji (...)*. Jeśli chodzi o pierwszy z wymienionych elementów, to Lynch traktuje go w sposób dość przewrotny, o czym będę pisała obszerniej w dalszej części rozważań, telefon wykorzystuje natomiast w funkcji dokładnie takiej, jak opisuje to Helman. Rekwizyt ten przypisany jest bowiem przede wszystkim do postaci matki Luli, która nieustannie knuje telefoniczne intrygi, mające doprowadzić do śmierci Sailora. Podobnie Santos, wspólnik Marietty w jej zbrodniczych planach, za pośrednictwem telefonu ustala ich przebieg i realizację. Wszystkie postaci w tym filmie porozumiewają się za pośrednictwem telefonu i wszystkie, bez wyjątku, przynależą do świata intryg, zbrodni i zła. Jedynie Sailor i Lula nigdy nie kontaktują się za pomocą tego urządzenia, mimo iż dałoby się to uzasadnić względami fabularnymi (musieli oni przecież jakoś ustalać czas i miejsce spotkania po dwukrotnym pobycie Sailora w więzieniu).

[11] Tamże.

[12] M. Bachtin, dz. cyt., s. 475-477.

[13] M.V. Montgomery, *Carnivals and Commonplaces. Bakhtin's Chronotope*, „Cultural Studies and Film", New York 1993.

[14] M. Bachtin, dz. cyt., s. 473-474.

[15] A. Wyżyński, *Filmy drogi*, „Iluzjon", 1990, nr 3-4, s. 13.

[16] *Ten motyw uwięzienia w mieście, implikującego tragiczny koniec, wiąże się z tradycją literatury amerykańskiej, w której silne były zawsze elementy „powrotu do źródeł", tęsknota za życiem zgodnym z naturą, swobodnym, nieskrępowanym, lęk przed niszczącą siłą wielkoprzemysłowej cywilizacji*. A.Helman, dz. cyt., s. 20.
Motyw ucieczki od cywilizacji w kinie gangsterskim, czy też raczej jego szczególnej odmianie, za jaką autorka uznaje filmy, których akcja z przestrzeni wielkiego miasta zostaje przeniesiona w pejzaż wiejski, omawia również Anna Rozicka w artykule *„Criminal couple". Na pograniczu gatunku*, w: *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Warszawa brw., s. 277-293. *W podgatunku tym* – pisze autorka – *główne role przypadają w udziale parze kochanków będących z tych czy innych powodów w konflikcie z prawem, co zmusza ich do ciągłej ucieczki, do prowadzenia „nomadycznej egzystencji" na peryferiach wielkich miast* (s. 279). Ta odmiana gatunkowa filmu gangsterskiego, na ukształtowanie której miały wpływ przede wszystkim dwa filmy: *You Only Live Once* Fritza Langa z 1937 roku i *They Live by Night* Nicholasa

Raya z 1947 roku, jest jednym z najistotniejszych elementów relacji hipertekstualnych w *Dzikości serca*.

[17] P. Lis, *Road movie po polsku*, w: *Film: symbol i tożsamość*, red. J. Trzynadlowski, „Studia Filmoznawcze" t. XIV, Wrocław 1992, s. 86.

[18] Choć zaklasyfikowanie *road movie* jako odrębnego gatunku budzi wśród filmoznawców wątpliwości, które częściowo podzielam, tutaj jednak zabieg ten wydaje mi się dopuszczalny ze względu na swe merytoryczne uzasadnienie.

[19] Wiele interesujących spostrzeżeń na temat funkcji samochodu we współczesnym kinie, zwłaszcza amerykańskim, zamieszcza John Orr w jednym z rozdziałów swej książki *Cinema and Modernity* (Polity Press, Cambridge 1993), zatytułowanym *Commodified Demons II: The Automobile*.

[20] G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. H. Markiewicz, t. 4, Kraków 1992, s. 326.

[21] Por. M. Przylipiak, *Czas estetyki? Rekonesans*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994, s. 37.

[22] Zob. R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*, London 1992, s. 184.

Wilem Defoe

NA SKRÓTY (SHORT CUTS)
Robert Altman, USA 1993

Reżyseria: Robert Altman; **scenariusz** na podstawie opowiadań Raymonda Carvera: Robert Altman, Frank Barhydt; **zdjęcia:** Walt Lloyd; **muzyka:** Marc Isham; **wykonawcy:** Andie McDowell, Bruce Davidson, Jack Lemmon, Lori Singer, Annie Ross, Tim Robbins, Madeleine Stowe, Julianne Moore, Matthew Modine, Peter Gallagher, Frances McDormand, Anne Archer, Fred Ward, Jennifer Jason Leigh, Chris Penn, Robert Downey Jr., Lilly Taylor, Tom Waits, Lyle Lovett, Buck Henry; **produkcja:** USA, 1993, 189 min.

Ludzie i ryby

BARBARA KOSECKA

Ośmioletni Casey Finnigan pędzi do szkoły; niezbyt uważnie rozgląda się na mijanych po drodze ulicach. Nadjeżdża samochód Doreen, kelnerki; chłopiec wpada na drogę, zostaje potrącony. Leży kilka sekund zupełnie nieprzytomny, potem niespodziewanie podnosi się, zbiera rozrzucone zeszyty i – nie odpowiadając na pytania przerażonej kobiety (mama zabroniła rozmów z nieznajomymi) – wraca szybko do domu... chociaż już jakiś inny, oszołomiony, kurczowo zaciskający swoją teczkę. Rozgorączkowana Doreen chce coś jeszcze powiedzieć, bezradnie drepcze za chłopcem, wreszcie widząc jego determinację odczuwa pewien rodzaj ulgi i w końcu bełkocze na odchodnym – jakże niestosowne – *bye*. Nigdy więcej się nie spotkają – chłopiec umrze w szpitalu kilka dni później. Inna scena: ten sam Casey leży w jednej z sal szpitalnych w stanie śpiączki, spowodowanej krwiakiem mózgu. Następuje kryzys, bezradni rodzice patrzą na zabiegi reanimacyjne lekarzy; wiedzą już, że chłopiec umiera. Wie o tym także dziadek Caseya. Przyjechał do szpitala, bo dowiedział się o wypadku wnuka i wydawało mu się, że może będzie to okazja do rozgrzeszenia i ponownego nawiązania kontaktu z synem (zdradził jego matkę; od czasu rozwodu nie widział się z Howardem, nigdy nie poznał ani jego żony, ani swojego wnuka). Ale Paul nie potrafi znaleźć w sobie miejsca na problemy innych, nawet najbliższych mu ludzi; nie jest nieczuły, jest tylko sparaliżowany lękiem o to, kim on sam jest dla innych, owładnięty manią własnych win, a więc i zasług (*jestem ojcem tego spikera telewizyjnego* – mówi w szpitalu do rodziców innego chorego dziecka). Patrzy na miotających się lekarzy, na zrozpaczonych rodziców Caseya, jest tuż obok sytuacji, która za chwilę przybierze tragiczny obrót. I odchodzi. Tak jak Doreen, która mogła i powinna, lecz przecież nie chciała brać udziału w życiu tego małego chłopca. Obydwoje przez krótką chwilę paraliżującego strachu poczuli, jak bardzo mogło zmienić się ich własne życie – i odeszli.

Jak tylu innych bohaterów *Na skróty* Roberta Altmana. Choćby wędkarze, od tygodni cieszący się na weekend nad rzeką w odległym zakątku stanu, lecz już pierwszego dnia znajdujący w wodzie ciało zamordowanej dziewczyny. Jak Jerry Kaiser, mąż pracującej w domu seks-telefonistki, która ze słuchawką przy uchu, osładzając myśli seksualnych frustratów, karmi dzieci i robi domowe porządki. Czy Tess Trainer, śpiewaczka jazzowa, zbyt leniwa i zajęta sobą, by wyjść naprzeciw emocjonalnym problemom córki, utalentowanej i wrażliwej wiolonczelistki...

Co łączy wszystkich tych bohaterów? Z pewnością miasto, w którym mieszkają – rozpływające się w upale Los Angeles, zagrożone plagą muszek owocowych, zmęczone ciężarem nieustannej groźby trzęsienia ziemi. To „Miasto Aniołów" wypowiada śmieszną wojnę – jej celem jest, jak informuje w telewizorze przyjemny głos Howarda Finnigana, *zniszczyć owady, bo inaczej one zniszczą nas*. Ale mieszkańcy Los Angeles uciekają w popłochu przed nadciągającą chmurą owadobójczych pył-

ków. Warkot helikopterów, wykonujących zorganizowany nalot na miasto i rozpylających groźne chemikalia, jest bardziej złowróżbny, niż ostrzegające przed muszkami słowa spikera telewizyjnego – jakby gra toczyła się o wiele wyższą stawkę.

Symptomy tej „zarazy" są właściwe niezauważalne. Rodzice Caseya tworzą przykładną i szczęśliwą rodzinę – ale czy porządek w życiu ułożonego redaktora telewizyjnego i jego flegmatycznej żony (skoncentrowanej na tym, czy Casey spóźni się do szkoły albo czy jej mąż koniecznie musi zakładać przed kamerą okulary), nie wynika czasem z odgrodzenia się od całego zewnętrznego świata – raczej niełądnego i niewesołego? Dopiero potem okaże się, że jedyną osobą, która zapyta się o zdrowie ich syna, będzie sąsiadka, młoda wiolonczelistka; a jedynym pocieszycielem w tragedii uparty piekarz, który nie lubi, gdy nie odbiera się zamówionych u niego urodzinowych tortów (ten dla Caseya ma dekorację w kształcie rybki...). Jerry, czyszczący basen Finniganom, podgląda nagą wiolonczelistkę, która niczym ogromna ryba zastyga pod powierzchnią wody wypełniającej sąsiedni basen. W tym samym czasie Stuart Kane wraz z kumplami – wędkarzami decyduje się przywiązać dryfujące ciało innej dziewczyny do przybrzeżnych głazów, żeby po trzydniowych udanych połowach można było zgłosić policji znalezienie jej zwłok. Dzień później, w towarzystwie żony i znajomych z koncertu – doktorostwa Wymanów – spożyje smakowite pstrągi. Doktor Wyman i jego żona Marian muszą zdławić w sobie gorycz kłótni na temat małżeńskiej zdrady (właśnie przyszli goście) i załatwiają swoje porachunki za pomocą złośliwych aluzji. Szwagier Marian, niespełniony w męskich ambicjach policjant, rozdrażniony rodzinnym rozgardiaszem, umawia się na randki z kobietami, którym wypisuje mandaty – tylko po to, by cieszyć się iluzją posiadanej władzy. Bill, ambitny charakteryzator z „krwawą" specjalizacją – wybraną nieprzypadkowo, gdyż przemoc wydaje się wpisana w jego prawdziwą naturę – wymachuje pięściami przed nosem dziewczyny, Honey, której sztucznie „zmasakrował" twarz, i ta namiastka agresywnej władzy daje mu chwilowe poczucie szczęścia. Matka Honey, Doreen, po każdej kłótni „na śmierć i życie" z mężem alkoholikiem (ten, zajadając się tuńczykiem w jej barze, przytakuje speszony siedzącym obok wędkarzom, komentującym szczegóły fizjonomii pochylającej się zbyt nisko Doreen) pozwala się udobruchać i w obawie przed samotnością godzi się na trwanie w niezbyt szczęśliwym związku. Honey, opiekująca się ekskluzywnym mieszkaniem sąsiadów, wyposażonym w akwarium ze szklanymi roślinami i pływającymi pośród nich szklistookimi stworzeniami, przynosi jej na pocieszenie złotą rybkę...

Nic szczególnie drastycznego nie dolega Wymanom, Finniganom czy Kaiserom. Ich „choroba" jest niewidoczna i bezbolesna. Bohaterowie *Na skróty* nie są ślepi na otaczające ich zło, zobojętniali czy cyniczni. Przed każdym z nich wciąż jeszcze otwiera się szansa jakiejś zmiany, poprawy, sprzeciwu wobec utrwalającego się z biegiem lat *status quo*; szansa, której podjęcie wymagałoby pewnego wysiłku. Ale ludzie ci boją się emocjonalnego ciężaru życia. Altman pokazuje ich w chwili, gdy trwa już proces powolnego stygnięcia; gdy zmęczeni rozczarowaniami, które przez wiele lat przynosi życie, zaczynają przeobrażać się w zimnokrwiste kręgowce. Utopionej dziewczynie czy umierającemu chłopcu nie można już pomóc; nie da się „odwołać" zdrady Marian ani też uratować małżeństwa psychopatycznego pilota helikopterów i romansującej na prawo i lewo Betty. Lecz między ucieczką a deklaracją „uczestnictwa" kryje się znacząca różnica, z której wszyscy oni wciąż jeszcze – mniej czy bardziej – zdają sobie sprawę. W języku angielskim określenie

Peter Gallagher

short cuts – na skróty – oznacza krótszą drogę nie tylko w sensie fizycznym, ale też metaforycznym. Tak właśnie, szukając „byle" pretekstu, by przeskoczyć z tematu na temat, kamera skraca sobie drogę do kolejnych, licznych bohaterów *Na skróty*. I tak żyją pokazywani w jej obiektywie mieszkańcy Los Angeles – pobieżnie, niedbale, bez zastanawiania się nad tym, co im się właśnie przytrafiło. Ich świat staje się coraz bardziej obojętny, przeźroczysty – i w gruncie rzeczy bezgrzeszny... Żona Stuarta, która znalazła w gazecie informację o okolicznościach śmierci znalezionej przez wędkarzy dziewczyny, jedzie na jej pogrzeb – ale w pamiątkowej księdze, gdzie uczestnikom ceremonii wypada zostawić swoje nazwisko, nie zostanie po niej żaden ślad; Claire wykona tylko podpis w powietrzu.

W tym kontekście jakże absurdalnie ludzkie i zrozumiałe jest morderstwo, dokonane przez Jerry'ego. Misiowaty, dobroduszny mąż i ojciec nie zdzieli po gębie wyrośniętego Murzyna, zaczepiającego jego żonę – ale zatłucze kamieniem przypadkowo spotkaną dziewczynę, która nie ma nic przeciwko przypadkowym kontaktom seksualnym. Dopiero jej „łatwość" przepełni kielich goryczy i uświadomi Jerry'emu, jak wulgarne może być życie. I dopiero popełniony przez niego grzech („wywołując" – niewielkie co prawda – trzęsienie ziemi) będzie oznaką zaangażowania, cierpienia, życia. Żadna z postaci w filmie Altmana nie jest jednoznaczna; nie ma tu miejsca na namiętne oskarżenia czy cyniczną karykaturę. Jak w jego najwybitniejszych dziełach – *Nashville*, *Dniu weselnym*, *Trzech kobietach* – przez przenikliwą, dojmująco smutną diagnozę „psychologa" przebija się współczucie, zrozumienie, nawet fascynacja zafrapowanego humanisty. Co również niezwykłe – *Na skróty*, mimo sporego dystansu do bohaterów, mimo konsekwentnego pokazywania

ich w niezbyt przychylnym świetle i mało sympatycznych okolicznościach (poranne drapanie się Betty w miejscu, gdzie damom zdecydowanie drapać się nie wypada) nie wywołuje „efektu obcości", nie sprawia, że patrzymy na nich z pogardą czy obojętnością. Nawet jeżeli Altman znacznie wyostrza spojrzenie Carvera, doskonale rozumiejącego opisywane przez siebie środowisko. Dzieje się tak między innymi dlatego, że ich postawy życiowe, reakcje, zachowania, antypatie i słabości wcale nas tak bardzo nie zaskakują; wręcz przeciwnie, wydają się dziwnie oczywiste...

A jednak – spojrzenie Altmana nie byłoby aż tak interesujące, gdyby nie jego szelmowska „wyższość", demiurgiczna władza narratora tych wydarzeń. Rezerwuje on dla siebie przywilej spojrzenia z góry, również w dosłownym znaczeniu tego słowa. Dwa razy, na początku i na końcu filmu, patrzymy na miasto z lotu ptaka – najpierw dzięki unoszącym się nad Los Angeles helikopterom, potem śledząc olbrzymią mapę miasta, na tle której ukazują się napisy końcowe. Z tej perspektywy zdecydowanie lepiej widać splątany labirynt ludzkich ścieżek, które łączą aż tylu bohaterów w jednym filmie. Gdzieś na „marginesie" swojego życia spotykają oni tych wszystkich „nieważnych" ludzi, którzy ich losów nie zmienią i których oni sami pewnie już nigdy więcej nie zobaczą.

Po cóż jednak te wszystkie „rozwidlające się ścieżki", na których mijają się bohaterowie aż dziewięciu wątków *Na skróty*: filharmonia, w której koncertu smyczkowego z udziałem pięknej wiolonczelistki właściwie wcale nie słuchają Wymanowie i Kane'owie, umawiając się na wspólnego grilla; cukiernia Andy'ego Bitkowera, gdzie w pewnym momencie przy jednej ladzie torty kupują bohaterowie trzech osobnych, lecz i splatających się gdzieś w tle opowieści; zakład fotograficzny, w którym ekspedient pomyli koperty (w jednej znajdują się zdjęcia denatki zrobione przez wędkarzy, w drugiej fotografie Honey zrobione przez Billa – w obu przypadkach treść dosyć szokująca)...? Wszystkie te zabiegi służą oczywiście konstrukcji filmu – dzięki nim możliwe stało się połączenie dziewięciu osobnych nowel Carvera (i dwudziestu dwóch głównych bohaterów) w jednym filmie. Połączenie o tyle trudniejsze, że splatanie wątków nie służy wzbogacaniu jednej, dominującej historii, stopniowo rozgałęziającej się w kolejnych epizodach – każda z tych opowieści jest równoważna i zostaje zainicjowana już na początku filmu. Czyż jednak nie wystarczyło pogłębić w filmie dwóch, trzech, nawet jednej historii, z których każda dostarczała dosyć filmowego „mięsa" na długi metraż?

Przewrotność *Na skróty* polega na tym, że film ten – wbrew minimalistycznej tradycji, przypisywanej opowiadaniom Carvera, w których „nic szczególnego się nie dzieje" – nie jest kolejnym dziełem przypominającym widzom, że świat jest szary i nudny. W życiu każdego z bohaterów dzieje się coś bardzo ważnego – by wspomnieć tylko dwa morderstwa, jedno samobójstwo i śmierć dziecka wskutek wypadku. Nawet sami bohaterowie, mimo iż w sensie duchowym często „nieciekawi", stają się przecież w tym zbiorowym portrecie niesłychanie zajmujący, skomplikowani i nieprzewidywalni. Ale dramatyczny bieg życia, w którym powinno być miejsce na zwykłą codzienność i na przerywające tę monotonię, oczyszczające wstrząsy – śmierć bliskich, cierpienie, zdradę, rozstanie – zaczyna być zastępowany przez miałkość epizodów. Następują one po sobie z coraz większą „obojętnością" i budują raczej regularną, coraz bardziej wyrównaną „krzywą". W życiu tych ludzi nie ma już chwil ważnych, wstrząsających, szczególnych – a jeżeli są, to zostają sprowadzone do wymiarów marginalnych. To z tego zdaje się wynikać konstrukcja *Na skróty* –

filmu składającego się z epizodów, z wyrywków życia, z „nieistotnych" fragmentów, z których nie ułoży się dramatyczna całość. Tą całością, przysłowiową „sumą poszczególnych części", która jest czymś więcej, niż tylko sumą, będzie dopiero kolaż wątków.

W filmie Altmana ta mozaika tworzy fascynujący labirynt. Lecz tak naprawdę jest to labirynt bez ścian. Owszem – spojrzenie z góry pozwala nam, widzom, dowiedzieć się więcej, niż to będzie dane każdemu z bohaterów. Wiemy, że makabryczna treść zdjęć, które dostają się w ręce zdumionych klientów zakładu fotograficznego, jest myląca; że piekarz dręczący Finniganów swoimi telefonami nie jest perwersyjnym zboczeńcem; że to Jerry, a nie lawina kamieni, jest sprawcą śmierci dziewczyny. Ale to, że widz ma „przywilej" łączenia ze sobą wątków i postaci, że tylko on wie, jak skomplikowana łączy ich sieć powiązań i zależności – nie znaczy, że ta droga poznania nie jest dostępna bohaterom. Od reszty świata, od innych ludzi, od poznania i zrozumienia własnego losu nie oddziela ich nieprzebyty, nieprzepuszczalny mur. Ściany ich labiryntów przypominają raczej przeźroczyste szyby akwarium – wystarczyłoby rozejrzeć się i uświadomić sobie, że za szkłem istnieje cała reszta świata.

Ale większość z nich nie rozbija tej szyby; prawie nikt nie zamierza doświadczać *katharsis*. Świat współczesnej epopei Altmana nie jest więc światem tragicznym – nie ma w nim mowy o przeznaczeniu, o spóźnionym zrozumieniu własnego losu, dramacie egzystencji wyzutej z wszelkich wartości; nie ma nawet bolesnej świadomości absurdu życia. Ale z całą tą nieznośną „lekkością" *Na skróty* wydaje się przejmująco bliskie odczuciom, jakie przynosi istnienie we współczesnym świecie – odczuciom nie tragicznym, lecz przygnębiającym; nie mrocznym, ale raczej drażniąco niejasnym. Film Roberta Altmana podejmuje kolejny, mozolny wysiłek, by kino, choćby o jeden krok, przybliżyć do rzeczywistości.

BARBARA KOSECKA

FORTEPIAN (THE PIANO)
Jane Campion,
Nowa Zelandia 1993

Reżyseria, scenariusz: Jane Campion; **zdjęcia:** Stuart Dryburgh; **muzyka:** Michael Nyman; **wykonawcy:** Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill, Anna Paquin; **produkcja:** Nowa Zelandia, 1993, 121 min.; **Nagrody:** Oscar za scenariusz oryginalny i dla najlepszej aktorki – Holly Hunter, 1993; Złota Palma za najlepszy film i Nagroda Jury dla najlepszej aktorki – Holly Hunter na MFF w Cannes, 1993

Muzyka i milczenie

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Początkowe kadry *Fortepianu* są dla widza nieczytelne. Dopiero w następnym ujęciu okazuje się, że tajemnicze refleksy świetlne, to obraz świata widzianego przez kobietę, która zasłania twarz dłońmi. Subiektywność ujęcia spotęgowana zostaje przez dochodzące zza kadru słowa bohaterki, wyjaśniającej nam, że słyszymy tylko jej „wewnętrzny głos", ponieważ w szóstym roku życia przestała mówić. Kolejny, wygłaszany „wewnętrznym głosem" komentarz pojawi się dopiero na zakończenie filmu, towarzysząc onirycznej wizji spoczywającego w głębinach oceanu fortepianu i zaplątanego w linę ciała Ady. Pierwsza i ostatnia scena filmu tworzy swoistą klamrę, sygnalizującą, że historia Ady, wydanej za mąż za nie znanego jej człowieka, zostanie opowiedziana z kobiecego punktu widzenia, a świat kobiecych przeżyć będzie jej głównym tematem.

Ada, zdając sobie sprawę z nietypowości swojego postępowania, nie uważa jednak, że odmowa mówienia czyni z niej kogoś nienormalnego. Równocześnie dodaje, że dzień, w którym zacznie tak o sobie myśleć, będzie jej ostatnim dniem. Z badań Ruth Benedict (1966) nad wzorami kultury wynika, że uznanie kogoś za nienormalnego jest wyrazem jego nieprzystosowania do społeczeństwa. Za „nieprzystosowane" w danym społeczeństwie uważa się bowiem nie osoby obdarzone jakimiś cechami anormalnymi, lecz ludzi, których reakcje nie znajdują poparcia w ustalonych zwyczajach kultury. Żaden człowiek, dodaje Benedict, nie patrzy na świat „czystym wzrokiem", lecz odbiera go za pośrednictwem określonego zespołu zwyczajów, instytucji i sposobów myślenia; zachowanie nie mieszczące się w znanych, utrwalonych schematach zostaje odrzucone i wartościowane negatywnie. Z tego wynika, że odizolowana od rzeczywistości swoim milczeniem „ z wyboru", sytuująca się gdzieś na marginesie kultury Ada skazana jest w jej tradycyjnym modelu właśnie na etykietkę „nieprzystosowanej".

W zależności od sposobu ujmowania fenomenu kultury, jej badacze koncentrują się na takich pojęciach, jak systemy kulturowe, świadomość społeczna, bądź też na problemie wzorów i modeli zachowań oraz utrwalających je zwyczajach i tradycji. Amerykańska szkoła „kultury i osobowości", zwana szkołą wzorców kulturowych, kładła nacisk na całościowe badanie kultury, które ukazałoby logiczną integrację idei, postulatów i twierdzeń, jakim podporządkowane są decydujące o jej niepowtarzalności wzory zachowań. Kultura nie była jednak dla nich wyłącznie stworzoną przez badacza konstrukcją abstrakcyjnych wzorów, ale przede wszystkim realnie istniejącą rzeczywistością, nadrzędną w stosunku do jednostek i wywierającą na nie zasadniczy wpływ. Kulturę, uznali oni obok dziedzictwa biologicznego, środowiska geograficznego i społecznego za najważniejszy czynnik, kształtujący ludzką osobowość. Historia życia każdej jednostki byłaby przede wszystkim procesem przystosowania się do wzorów i zasad, przekazywanych przez tradycję społeczności, w której żyje.

Te wzory i zasady zostały wybrane spośród „wielkiego łuku" różnorodnych możliwości, zgodnie z kluczem jak największej przydatności, pomijającym elementy nieistotne. Utrwalone w mentalności członków danej kultury tworzą nienaruszalne konwencje, odnoszące się bądź to do ogólnie przyjętych, bądź do uważanych za idealne sposobów zachowania. Przestrzeganie ich uważane jest za gwarancję utrzymania jedności i tożsamości grupy, co owocuje wieloma powstałymi na ich gruncie stereotypami, czego przykładem jest postępowanie bohaterów filmu Campion. Po korespondencyjnym zawarciu małżeństwa i długiej, morskiej podróży Ada dociera wreszcie na wybrzeże Nowej Zelandii, gdzie spotyka białych osadników, oddalonych wprawdzie od starego kontynentu o tysiące mil, ale konsekwentnie kontynuujących tradycję kultury brytyjskiej. Kolonizatorzy, choć przeniesieni w odmienne warunki środowiskowe i mimo bliskości innej kultury, reprezentowanej przez miejscowych Maorysów, celebrują z namaszczeniem prozaiczne, codzienne zajęcia, przestrzegając wpojonych im norm. Ada styka się z podniesionymi niemal do rangi symbolu konwenansami od początku pobytu w domu męża, kiedy rodzina zmusza ją do włożenia białej, koronkowej sukni, przeznaczonej specjalnie na ceremonię zaślubin i pozowania w strugach deszczu do ślubnego portretu. Odbywający się w plenerze, ze względu na złe oświetlenie wewnątrz domu, seans fotograficzny uzmysławia Adzie, że będzie odtąd postrzegana z perspektywy, z jakiej widzi ją fotograf – jako spełniająca godnie swoje obowiązki mężatka. W symbolicznej scenie, kilka osób po kolei, łącznie ze Stewartem, który dopiero wówczas ma tak naprawdę po raz pierwszy okazję dokładnie przyjrzeć się żonie, podchodzi do aparatu i patrzy przez obiektyw na drobną figurkę siedzącej kobiety.

Fotografia, mająca być ostatecznym usankcjonowaniem zawartego bez udziału małżonków związku, symbolizuje uporządkowany świat, w którym małżeństwo jest jedną z najważniejszych instytucji. Zgodnie z przyjętą hierarchią wartości, naczynia i meble stanowiące o prestiżu i standardzie życia są w nim ważniejsze od trudnego do przetransportowania, darzonego irracjonalnym przywiązaniem fortepianu. Rodzina Stewarta, przypisująca początkowo zniecierpliwienie i nerwowość Ady zmęczeniu długą podróżą, traktuje ją z pobłażliwą obojętnością i pociesza Stewarta, że *zwierzątka też nie mówią, a przecież też dają się lubić*. Z czasem staje się oczywiste, że Ada nie przystaje do funkcjonującego wyobrażenia idealnej partnerki, które bliskie jest z pewnością popularnemu w kulturze brytyjskiej typowi „Anioła Domowego Ogniska", o którym Virginia Woolf pisała: *Była pełna współczucia. Była uosobieniem wdzięku. Była całkowicie pozbawiona egoizmu. Była mistrzynią w trudnej sztuce życia rodzinnego. Codziennie się poświęcała.(...) Krótko mówiąc, taka już była jej natura, że nigdy nie miała własnego zdania, ani własnych pragnień, zawsze wolała sympatyzować ze zdaniem i pragnieniami innych* [1]. Symbolem tego świata staje się zbliżenie, podanej w czasie popołudniowego spotkania, eleganckiej, porcelanowej filiżanki herbaty z mlekiem, którą Stewart miesza, jak każe savoir vivre, zgodnie z ruchem wskazówek zegara.

Sposób myślenia tych ludzi opiera się na sztywnych schematach, a jeśli coś odbiega od ustalonego porządku, nie zostaje zaakceptowane. Opowieść Stewarta o zaskakującym zachowaniu żony, która nie mając instrumentu „gra" na klawiszach, wyciętych w blacie stołu wywołuje zdziwienie, połączone z politowaniem, wszak wszyscy wiedzą, że stół nie może wydawać żadnych dźwięków. Aprobatę zyskuje natomiast zmyślona przez córkę Ady historia miłości jej rodziców. Puszczając wo-

dze fantazji, Flora oparła się bowiem na wyeksploatowanym przez literaturę romansową wątku nieszczęśliwej miłości, gdzie jedno z kochanków tragicznie umiera, drugie natomiast cierpi, tracąc zmysły z tęsknoty. Nie budzi więc podejrzeń historia wielkiego śpiewaka, który ginie trafiony piorunem, podczas wykonywania arii w romantycznym, leśnym ustroniu oraz reakcja jego towarzyszki, tracącej z rozpaczy głos. Ironicznym komentarzem tej tragedii miłosnej jest krótkie ujęcie, przedstawiające rysunek z sylwetką płonącego mężczyzny, który to obraz dziewczynka mogła pamiętać z domowego teatrzyku, albo jakiegoś pokazu niesamowitych osiągnięć techniki iluzjonistycznej.

Nie dziwi łatwowierność słuchaczy, zdobywających wiedzę o innych na podstawie powierzchownych obserwacji, opartą na stereotypach – wartościujących, nacechowanych emocjonalnie sądach, które, choć mogą być całkowicie sprzeczne z faktami, są powszechnie akceptowalne, jako wyraz opinii publicznej, przekazywanej jednostce przez rodzinę i środowisko, niezależnie od doświadczenia osobistego. Stereotypy myślowe uaktywniają się szczególnie mocno w kontaktach międzyludzkich, wyzwalając wiele pozytywnych i negatywnych emocji, zakłócających wprawdzie trzeźwość spojrzenia, ale podnoszących rangę własnej kultury i eksponujących akceptowane przez nią wartości. Dla przedstawicieli kultury brytyjskiej w Nowej Zelandii wartości te zdają się czymś naturalnym, a mocno utrwalone w świadomości konwencje stają się „przezroczyste". Tymczasem nie dostrzegają oni, że traktowana przez nich z wyższością kultura tubylców ma własne regulacje zasad postępowania, uwzględniające normy dotyczące szacunku do ziemi, szacunku dla zmarłych, wobec czego jej przedstawiciele mogą patrzeć na konwencje białych osadników, jak na coś sztucznego i nieprzydatnego. Nieświadomość wzajemnych konwencji prowadzi do konfliktów i kłopotliwych sytuacji w wydawałoby się „bezpiecznych" okolicznościach. Kiedy niosący bagaże Maorysi odmawiają marszu wybraną przez Stewarta trasą, ten myśląc, że chodzi o wyłudzenie wyższej stawki zaczyna się targować, tymczasem okazuje się, że tragarze nie chcą przejść przez święty dla nich teren pochówku zmarłych przodków.

Sztuczność pewnych konwencji, których zrozumienie wymaga poznania i zaakceptowania ich umowności ujawnia się w scenie pokazującej przebieg przygotowanego z wielką starannością spektaklu, w chwili gdy kilku Maorysów rzuca się na scenę w obronie mającej „zostać ściętą" bohaterki. Prowadzący badania nad sposobami odczytywania materiału filmowego w kulturach prostych Sol Worth i Larry Gross [2] dochodzą do wniosku, że świat nie prezentuje się nam bezpośrednio, ale że w procesie stawania się człowiekiem (co można utożsamić z procesem wchodzenia w kulturę – zarówno własną, jak i „obcą") uczymy się rozpoznawać istnienie przedmiotów, osób i wydarzeń, które spotykamy, uczymy się też określać strategie, poprzez które możemy interpretować i nadawać sens. Mechanizm ten, w przypadku odbioru tak mocno skonwencjonalizowanego elementu kultury, jakim jest dzieło sztuki, opisał Ernst Gombrich [3], podsumowując, że znaczenie obrazu zależy w ogromnym stopniu od dotychczasowych doświadczeń i wiedzy osoby patrzącej. Odczytywanie dzieła sztuki, tak jak i całej kultury, opiera się jego zdaniem na grze oczekiwań i obserwacji, błędnych i prawidłowych przypuszczeniach. Aby doszło do zrozumienia i interpretacji niezbędne są jednak nie tylko nastawienie i pamięć obserwatora, ale przede wszystkim znajomość określonych konwencji, dotyczących w malarstwie, na przykład zasad sto-

sowania perspektywy centralnej, a w przypadku niefortunnego spektaklu w *Fortepianie*, „sztuczek" teatralnych.

Reakcja zaproszonych na przedstawienie przedstawicieli miejscowej ludności uświadamia kolonistom, że ich świat, to też tylko konwencje, które przez „innych" mogą zostać albo nie zrozumiane, albo zrozumiane, lecz nie zaakceptowane. „Inni" to nie tylko przedstawiciele odmiennych kultur. Teoria feministyczna postrzega kulturę jako system seksistowski i patriarchalny, w którym kobieta czuje się kimś „innym", „obcym", gdyż został on stworzony przez mężczyzn i dla mężczyzn. System ów bazuje na opozycji mężczyzna i nie-mężczyzna, pozbawiając kobietę jej podmiotowości. Stwierdzenie Claude'a Levi Straussa, że to *nie jednostka nadaje sens strukturze, ale struktura określa sens jej życia* [4] zostało w kontekście feministycznym krytycznie zinterpretowane przez Simone de Beauvoir uznającą, że *całą historię kobiety ukształtowali mężczyźni, stwarzając wartości, obyczaje i religię* [5], gdy tymczasem w tradycyjnie pojmowanym społeczeństwie nikt nie rodzi się kobietą, lecz się nią staje. Nawiązując do tej myśli feministki dodają, że zachowania związane z płcią kulturową (*gender* – ukształtowany przez kulturę zespół atrybutów i zachowań przydanych kobiecie lub mężczyźnie [6]) są przypisywane przez społeczeństwo każdej płci biologicznej w sposób arbitralny, w konsekwencji więc role płciowe są wynikiem społecznego uczenia się, a przede wszystkim odbiciem rządzącej nim ideologii.

Bohaterce *Fortepianu*, korespondencyjnie wydanej za mąż, wyznaczony został zakres praw i obowiązków związanych z małżeństwem, tymczasem ona nie potrafiła się pogodzić z biernym wypełnianiem żadnej z narzuconych jej ról społecznych i kulturowych. Zamknęła się więc w swoim własnym świecie milczenia, które zgodnie z koncepcją Lacana, jest naturalne dla kobiety, przypisanej prelingwistycznej fazie w rozwoju podmiotu. Tylko na tym poziomie kobieta pozostaje sobą, natomiast wejście w kolejne fazy, związane ze światem kultury i języka oznacza dla niej alienację i funkcjonowanie w obcym jej porządku symbolicznym. Zachowanie Ady, ograniczającej kontakt ze światem do niezbędnego minimum, staje się typowym przykładem „podwójnej świadomości", którym to określeniem opisuje się sposób, w jaki kobiety zamieszkują świat, *żyją w społeczeństwie, wywodzą się z niego, ale w istotny sposób nie są „z niego". Myślą one wprawdzie i postrzegają w kategoriach kultury, ale mimo to mają zawsze jeszcze inną świadomość, inny potencjalny język* [7]. W przypadku Ady tym „językiem" staje się wymykająca się sztywnym normom muzyka oraz zrozumiała tylko dla jej córki gestykulacja. Nie przekładanymi na słowa ruchami rąk podkreśla ona nieustannie dystans do otoczenia, możemy więc się tylko domyślać znaczenia gestów, kiedy po raz kolejny „opowiada" córce historię miłości do jej ojca, o którym widzowie dowiadują się tylko, że był nauczycielem muzyki, szczegółowych informacji o wielkim uczuciu, fascynacji, przeszkodach i rozstaniu można się jedynie domyślać. Ale to nie swoista pantomima, lecz ekspresyjna gra na fortepianie stwarza jej szansę wypowiedzenia tego, na co ma ochotę, komunikacji z wybranymi osobami, bez konieczności używania uprawomocnionych w kulturze, skonwencjonalizowanych struktur języka. Jej własny mąż, który brutalnie pozbawił ją instrumentu, wybierając paczki z zastawą stołową, jako godniejsze przeniesienia z plaży do ich wspólnego domu, po czym beztrosko przehandlował, jak mu się zdawało bezużyteczny, nikomu niepotrzebny instrument za kawałek ziemi, nie miał nigdy okazji do posłuchania grającej tylko dla niego Ady. Wyeliminowała go ona spośród grona osób, z którymi chciałaby nawiązać nić porozumienia.

Jedyny raz, poza nocnym lunatykowaniem, Stewart słyszy pełną temperamentu grę Ady w momencie, gdy dowiaduje się ona o planowanym wyjeździe Bainsa. Zdaje on sobie sprawę, że muzyka, będąca wyrazem prawdziwych uczuć Ady, nie ma nic wspólnego z jego osobą, lecz jest wyrazem desperacji kobiety, która chciałaby wykrzyczeć swój ból i zagrożenie, jakie poczuła w obliczu perspektywy utraty najbliższej jej osoby. Rozgoryczenie płynące z niemożności wejścia w świat własnej żony znajduje ujście po otrzymaniu jawnego dowodu jej zdrady, w wymierzeniu drastycznej kary – odcięcia palca prawej ręki, nieodzownego dla Ady środka komunikacji.

Odmawiając porozumiewania się tym samym językiem co wszyscy, Ada w manifestacyjny sposób odmawia także udziału w kulturze, zamykając się w kręgu „kobiecego obszaru kulturowego". We francuskiej myśli feministycznej oznacza on alter ego oficjalnego społeczeństwa, niezbadaną sferę, w której mogą się spełnić realne lub fantastyczne możliwości doznania jouissance – *rozkoszy, oznaczającej totalną, wszechogarniającą radość – seksualną, duchową, fizyczną i umysłową* [8]. Takiej „rozkoszy", podkreślały feministki, kobieta nie może doznać w tradycyjnym modelu kultury, gdzie postrzegana jest jako partnerka dla mężczyzny – bynajmniej nie równorzędna towarzyszka życia, lecz raczej uzupełnienie, podkreślenie jego osoby. Virginia Woolf, analizująca konsekwencje, jakie ponosi kobieta, żyjąca w kulturze patriarchalnej [9], dochodzi do wniosku, że nie dość, że kobieta zostaje pozbawiona własnej podmiotowości i prawa do swobodnej wypowiedzi artystycznej, to jeszcze w dodatku służy żądnym sławy, dokonującym heroicznych czynów mężczyznom za zwierciadło. Ma ono tę właściwość, że odbija męskie sylwetki, w co najmniej dwukrotnym powiększeniu. Niezależność kobiety stwarza zagrożenie dla mężczyzn, gdyż nadzwyczajne, „powiększające" właściwości tego lustra gwałtownie wówczas maleją. Campion zaczerpnęła tę metaforę od angielskiej pisarki i w scenie, w której idący na spotkanie żony Stewart zatrzymuje się, aby przyczesać włosy, a oglądany wizerunek Ady służy mu za lusterko. W ramce widzimy więc nie fotografię sylwetki w czerni, lecz odbijającą się w szklanej tafli twarz mężczyzny. Scena ta określa stosunek Stewarta do zawartego małżeństwa, mającego być swoistym przedłużeniem zawartej listownie transakcji, związkiem, w którym role są z góry podzielone, a podział ten nie podlega żadnym dyskusjom. Jest to paradoksalnie jedna z nielicznych scen w filmie, kiedy małżonkowie pojawiają się razem w kadrze, nie rozdzieleni cięciem montażowym. Większość scen z ich udziałem budowana jest na zasadzie ujęcia-przeciwujęcia, podkreślającego dystans miedzy postaciami, tym drastyczniejsza wydaje się więc próba gwałtu, czy brutalne wymierzenie kary, kiedy widzimy razem Adę i próbującego zdominować ją fizycznie Stewarta.

Ciągłe nerwowe czesanie włosów, ma w mniemaniu Stewarta zbliżyć go do ideału gentelmana, do jakiego – wydaje mu się – przywykła przyjeżdżająca z wielkiego świata żona. Nienaganny wygląd, poprawny strój mają mu dać poczucie stabilności i pewności siebie, jakie czerpane jest ze świadomości przynależenia do określonej grupy, czy szerzej ujmując, kultury. Podobnie jak inni biali osadnicy, mimo niesprzyjających warunków naturalnych, tkwi w przywiązaniu do tradycyjnej formy strojów. Jego elegancki garnitur i cylinder, podobnie jak rozłożyste suknie brnących w błocie kobiet wydają się czymś groteskowym w środowisku nowozelandzkiej dżungli, dalekim od standardów „cywilizowanego życia". Strój kolonistów robi wrażenie teatralnego kostiumu, miejscami równie absurdalnego, jak anielskie skrzydła, noszone nieustannie przez małą Florę, odkąd wzięła ona udział w amatorskim przed-

stawieniu. Wytatuowane twarze Maorysów, krynoliny pań i nakrycia głowy panów tworzą różnorodną mozaikę, w której ubrania przestają pełnić wyłącznie funkcję użytkową, a stają się czysto umownym, symbolicznym atrybutem każdej z postaci. Rozpoznanie cech wyglądu zewnętrznego jest równoznaczne ze zidentyfikowaniem noszących dany strój osób, przypisaniem ich do określonej kultury, a nawet oceną statusu społecznego, czy majątkowego. Co więcej, moda kształtuje nie tylko wygląd człowieka, ale wpływa także na sposób zachowania, jak suknie, oparte na konstrukcjach o obwodzie, wymagającym ze względu na rozmiar dużej przestrzeni, które doprowadziły do zwiększenia dystansów interpersonalnych. Wpływa także na stworzenie całego kodeksu obyczajowego, dotyczącego szczegółów fasonu, kolorystyki, przysługujących zależnie od wieku, zajmowanej pozycji.

Renee Baert [10] twierdzi, że o wyglądzie ubrań decyduje zbiór elementów, obejmujących czynniki natury społecznej (prawo), seksualnej (fantazje), symbolicznej (wyobrażenia) i indywidualnej (wolę i pożądanie). Takie kompleksowe rozumienie, dodaje autorka, było początkowo przypisywane raczej strojom kobiecym, niż męskim, ponieważ, jak pokazuje historia, pozycja społeczna kobiety była bardziej związana i uzależniona od jej fizycznego wyglądu. Z czego wynika, dodaje Baert, że konwencje, dotyczące społecznie i kulturowo narzuconych każdej płci ról, odzwierciedlone w strojach, mogą być obalone przez same stroje. Wiktoriańska moda jest więc zarówno przeciwko Adzie, jak i stanowi element wsparcia, oznacza z jednej strony ograniczenia, narzuconą pozycję społeczną, z drugiej jednak chroni jej intymny świat, a nawet staje się symbolem jej pożądania i seksualnego wyzwolenia. Podobnie jest w przypadku Bainsa, tkwiącego w kulturze, będącego jednocześnie poza nią, ubranego wprawdzie, jak przystało na białego, ale mającego wytatuowaną twarz, co nie mieści się w żadnych kanonach i z miejsca czyni z niego „odmieńca". Nietypowy wygląd staje się przyczyną dystansu, z jakim odnoszą się do niego współmieszkańcy, a także zarzutów o zbytnie spoufalanie się z tubylcami. Naśladowanie sposobu ubierania się innych daje poczucie przynależności do grupy, nietypowość, oryginalność natomiast jest nie tyle demonstracją indywidualnego gustu, ile chęci odizolowania się, pozostawania na uboczu. Odbiegający od przyjętych konwencji wygląd daje poczucie niezależności, kosztem pozostawania w osamotnieniu.

W swojej analizie *Fortepianu* Stella Bruzzi [11], kładzie nacisk na zmysłowość i seksualność pojawiających się w filmie ubrań. Opiera się ona na rozróżnieniu między dwoma feministycznymi sposobami użycia kostiumu w filmie. Pierwszy z nich, liberalny, którego przykładem są dla Bruzzi filmy Margarethe von Trotta (*Róża Luksemburg*), czy Gillian Armstrong (*Moja błyskotliwa kariera*), traktuje kostium jako fragment scenografii, koncentrując się na znalezieniu politycznych i ideologicznych powiązań między sytuacją kobiety współczesnej, a sytuacją kobiet w przeszłości. Drugi sposób – seksualny, reprezentowany właśnie przez *Fortepian*, traktuje stroje, jako istotny element w badaniach relacji między kobietami, a historią ich seksualności. Ciasno zasznurowana w gorsecie Ada musi, jako bierna uczestniczka kultury, podporządkować się wymogom mody, stara się jednak wykorzystać strój do demonstrowania swojej kobiecości i niezależności. Oparta na obręczach z włosia lub z drewna krynolina (z franc. crin – włosie), o której bohaterka *Orlanda* mówiła, że jest to najcięższy i najposępniejszy, najbardziej krępujący ruchy strój, ze wszystkich, jakie nosiła, okazała się dla Ady schronieniem, ochroną przed napastliwością męża,

a nawet ratunkiem przed śmiercią. Zniesiona przez marynarzy na brzeg, pozostawiona z bagażami na pustej plaży Ada znalazła osłonę przed burzą w prowizorycznym namiocie z halki, rozpiętej na stelażu sukni. W takich okolicznościach zastaje ją Stewart, który wkrótce miał się przekonać, że stelaż sukni, zabezpieczający Adę przed niesprzyjającą aurą, wyznaczył granice jej małego, zamkniętego świata. Kiedy próbując nawiązać bliższy kontakt wchodzi wieczorem do sypialni żony z zamiarem pocałowania jej na dobranoc, zrzuca wiszące przy drzwiach, złożone obręcze, zmieszany szybko wycofuje się z pokoju. Ściskający jak pancerz gorset, zapięta pod szyję suknia oraz będący oparciem dla kilku warstw halek i spódnic stelaż, utrudniające poruszanie się na bagnistym terenie, sprawiające przy tym wrażenie wyszukanej machiny represji, okażą się jedyną, skuteczną ochroną przed usiłującym ją zgwałcić mężem. Chwila, w której Ada decyduje się na pozbycie się ograniczających wprawdzie swobodę ruchów, lecz skutecznie chroniących jej niezależności ubrań, w dodatku w obecności mężczyzny jest momentem przełomowym, oznaczającym dopuszczenie drugiej osoby do jej, zamkniętego dotąd dla innych świata.

O ile powtarzalne wzory zachowań, dotyczące zasad postępowania w codziennych sytuacjach, dostarczające wskazówek ze wszystkich dziedzin życia stanowią według Philipa Bagby'ego istotę kultury, to *istotą społeczeństwa jest powiązana wzajemnymi oddziaływaniami grupa ludzi* [12]. Kultura ze swoimi normami i wzorami opiera się przede wszystkim na relacjach międzyludzkich, przez które uregulowane zostają wzajemne stosunki członków danej społeczności, obejmujące również kontakty z osobnikami pozostającymi poza jej kręgiem. Wyrazem tworzonych przez ludzi relacji są zawierane między nim umowy, które zyskują wymiar wręcz magiczny, podobnie bowiem, jak w przypadku zabiegów magicznych dokonanie umowy odbywa się według określonego porządku, co więcej, opiera się na wierzeniu w możliwość sprawowania kontroli nad pewnymi zjawiskami, faktami (w przypadku magii jest to zawsze świat nadprzyrodzony), na wywieraniu na nie wpływu, w celu otrzymania pożądanych celów. Umowy te, dotyczą tak błahych rzeczy, jak przetransportowanie bagażu, lub ważących na całym życiu decyzji, jak zawarcie małżeństwa, które w sytuacji, gdzie małżonkowie nawet się nie znają, zyskuje wymiar jedynie paktu, o handlowym wręcz charakterze.

Po odbyciu męczącej podróży do kraju męża, Ada zostaje wraz z meblami i bagażami przetransportowana na brzeg przez obsługę statku i pozostawiona tam, niczym jedna ze skrzyń. W tym momencie nie różni się od starannie zapakowanych na czas podróży naczyń, jest po prostu jeszcze jednym, niezbędnym wyposażeniem gospodarstwa domowego. Gwarantując jej i córce opiekę, Stewart uważa, że się w pełni wywiązał z zawartej umowy, sprowadzając ją, jak każdą przeprowadzaną transakcję, do roli czysto materialnej, pozbawionej sentymentów towarowej wymiany. Nie interesują go odczucia drugiej strony i tak samo, jak nie zwraca uwagi na przywiązanie żony do jej fortepianu, lekceważy pełne oburzenia zachowanie Maorysów, gdy proponuje im kupno ziemi w zamian za koce i drobne przedmioty użytkowe. Tęsknota za instrumentem, czy emocjonalne przywiązanie do terenów, które w jego opinii tak naprawdę do nikogo nie należą, wydają mu się zachowaniem niegodnym rzetelnego, wykluczającego sentymenty układu. Oferta Bainsa, który postanawia odkupić fortepian za kawałek ziemi, budzi w nim tylko jedną wątpliwość, czy aby proponowany teren nie leży na podmokłym, nie nadającym się do uprawy obszarze. Bezużyteczny instrument oraz gwarancja ewentualnych lekcji muzyki zdają

Na pierwszym planie Holly Hunter i Anna Paquin

mu się niewygórowaną ceną za poszerzenie posiadłości, nie pytając więc właścicielki o zgodę dobija targu. Ze strachem przyjmuje decyzję Bainsa, który postanawia zwrócić Adzie fortepian, a perspektywa utraty zdobytego w tak mało kosztowny sposób kawałka ziemi, to jedyny aspekt całej sprawy, wywołujący w nim jakiekolwiek emocje.

Będąca początkowo tylko przedmiotem wymiany Ada, ma szansę samodzielnie ustanowić warunki, proponowanej jej przez nowego właściciela instrumentu wymiany. Nietypowe są w niej nie tylko przedmiot umowy – odzyskanie fortepianu, czy sposób jej zawarcia – po krótkim targu jedna wizyta za jeden czarny klawisz, ale przede wszystkim zawierające ją osoby. Odgrodzona od świata milczeniem kobieta sprzedaje swoje lekcje nie umiejącemu czytać, nieokrzesanemu mężczyźnie, o nadającej mu nieco dziki wygląd, wytatuowanej twarzy. Paradoksalnie okazuje się, że jeśli mogła zostać nawiązana jakakolwiek nić porozumienia miedzy dystansującą się wobec rzeczywistości Adą, a jej otoczeniem, to fakt ten stał się możliwy właśnie w kontakcie z Bainsem, postrzeganym przez całe „towarzystwo" za prawie tak samo odstręczające dziwadło, za jakie uchodziła Ada. Żyjący na pograniczu dwóch światów – kultury (osadnicy) i natury (Maorysi) Bains, w zasadzie w obydwóch postrzegany jest jako „inny", „ktoś z zewnątrz", dzięki czemu wszystko ocenia on z perspektywy własnego świata, własnej hierarchii wartości, nie podporządkowując się rygorystycznym zasadom żadnej ze stron. Momentem przełomowym, w ulegającej stopniowym modyfikacjom umowie, staje się dotknięcie po raz pierwszy przez Bainsa nagiego ciała Ady, przeświturającego przez dziurę w pończosze. Ten prosty gest jest sygnałem dla obojga, że oto istnieje płaszczyzna, na której osoby, nie potrafiące odnaleźć się w tradycyjnych, oferowanych przez kulturę formach komunikowania, mogą się ze sobą porozumieć.

Ich umowa może mieć miejsce, bowiem w każdą kulturę, choć proponuje ona gotowe warianty i modele zachowań, wpisana jest możliwość jej przetwarzania i przyswajania w indywidualny, charakterystyczny tylko dla danej jednostki sposób. Osobowość człowieka nie jest jedynie odbiciem przyjętego wzoru kultury, determinantów biologicznych, geograficznych i społecznych, ale także jego właściwości czysto indywidualnych. Jako uczestnik kultury człowiek, chcący zaspokoić swoje potrzeby, pragnienia i dążenia ma więc możliwość wybierania spośród dostarczanych mu, gotowych wzorów postępowania, myślenia, reagowania i manipulowania nimi zgodnie z własnymi potrzebami. Działanie takie wymaga jednak determinacji i odwagi przeciwstawienia się panującym normom, a w konsekwencji naraża „indywidualistę" na etykietkę outsidera, sytuując go na marginesie danej społeczności. Ada uciekła od przyjętych powszechnie wzorów kultury w milczenie, Bains zostawił w Anglii żonę i rozpoczął nowe życie, otaczając się głównie Maorysami, dla których, łamiąc, czy też nie, ogólnie przyjęte zasady, był jednakowo obcy. Oboje nie zaakceptowali proponowanych im przez kulturę ról społecznych, decydując, że potrafią zająć w niej tylko takie miejsce, które sami sobie wybiorą. Początkowo Ada boi się konsekwencji swoich decyzji, nie wyobrażając sobie życia innego od tego, które wiodła dotychczas. Kiedy więc na jej życzenie, fortepian zostaje zepchnięty z łodzi do oceanu, wkłada nogę w pętle oplatających go lin i pozwala ciężkiemu meblowi wciągać się w otchłań. Po chwili jednak zaczyna się szamotać, uwalnia nogę i wypływa na powierzchnię, jak wyjaśnia „wewnętrzny głos" wprawdzie mogłaby to być oryginalna śmierć, ale jej wola wybrała życie. W końcowej scenie filmu

widzimy Adę spacerującą wzdłuż ściany domu z twarzą nakrytą chustą, rozpoznając otoczenie jedynie nowo odkrytą techniką komunikacji – dotykiem. Ten alternatywny sposób porozumiewania się zyskał aprobatę jedynie samej Ady i Bainsa. Próba nawiązania w ten sam sposób kontaktu ze Stewartem napotkała z jego strony na dystans i ostrożność, a nie jak przypuszczalnie oczekiwała Ada, na akceptację i gotowość zrozumienia. Ujawnione w żonie pokłady emocji, bardziej przerażają go niż cieszą. Skrywana dotąd sfera jej seksualności uaktywnia się pod wpływem znajomości z Bainsem, dotyczy tylko relacji między nimi, kiedy więc Ada wchodzi nocą do sypialni męża, czułe gesty wobec niego mają raczej zastąpić jej brak kochanka, niż być początkiem zbliżenia małżonków.

Sfera seksualności, którą odkryła w sobie Ada podczas wypełniania warunków nietypowej umowy, jest uważana za sferę życia człowieka, w której kultura najbliższa jest naturze. Pisząc o jouissance – wszechogarniającej rozkoszy fizycznej, seksualnej, duchowej i umysłowej, feministki podkreślały, że istnieje ona na obszarze nie poddanym ścisłym normom języka, na przykład w poezji i wykracza daleko poza jedynie rozkosz seksualną. W tym przypadku satysfakcja seksualna stanowi tylko pierwsze, podstawowe stadium w procesie rozumienia siebie i wypracowywania własnego sposobu ekspresji. Analizując relacje miedzy płcią, a seksualnością Erich Fromm [13] zauważa, że aktywność seksualna z samej swej natury cechuje się pewną prywatnością, a zatem mniej stosuje się do wzorców, dzięki czemu w większym stopniu może stanowić wyraz „indywidualnej swoistości". Na obszarze tradycyjnej kultury, seksualność kobiecego ciała, rozumiana jako *proces o charakterze społecznym, generujący, organizujący, wyrażający i ukierunkowujący pożądanie* [14] podlega męskiej kontroli, a jej formy odzwierciedlają wpływ instytucji politycznych i kulturalnych na życie jednostki i jej świadomość.

W XIX wieku, epoce nazwanej przez Michela Foucault *monotonną nocą wiktoriańskiej burżuazji* [15], seksualność została zredukowana do czynności reprodukcji, dla której zarezerwowano jedynie sypialnię małżeńską. Poza nią nie istniała ona jako przedmiot rozmów, czy jakichkolwiek dyskusji, czego dobitnym przykładem były: manifestowana powściągliwość stroju, sposobów wypowiedzi oraz rygorystycznie egzekwowane, obyczajowe konwenanse. Wszystko, co nie zostało podporządkowane uszlachetniającej rozrodczości, zostawało zepchnięte w milczenie, będące potwierdzeniem nieistnienia. Z obserwacji seksuologów wynika, że seksualność kobiet już od wczesnego dzieciństwa jest poddawana wpływom uwarunkowań kulturowych, przekazywanych przez oddziaływania wychowawcze systemu rodziny, oświaty, obyczajowości, prawodawstwa. Uwarunkowania kulturowe w przypadku kobiet, bardziej niż w przypadku mężczyzn, okazują się rozleglejsze, trwalsze, mniej podatne na zmiany, należy jednak dodać, że modele seksualności kobiecej kreowane są zarówno przez czynniki kulturowe, jak również przez oczekiwania mężczyzn wobec kobiet oraz ich autokreację.

W stymulowanej przez czynniki zewnętrzne seksualności znajdują odbicie cechy charakteru, a także poczucie świadomości własnej psychiki i własnego ciała. Dotykając Ady po raz pierwszy, Bains otwiera przed nią nową sferę doznań. Okazuje się, że zapięta pod szyję suknia, stanowiąca barierę izolującą od świata zewnętrznego, ukrywa pragnącą bliskiego kontaktu, osamotnioną kobietę. Kontakt ten zostaje nawiązany dopiero po odrzuceniu kulturowego „sztafażu" w postaci ubrań, gorsetu, fiszbinów, kiedy bohaterowie, niczym już nie krępowani uczą się nawzajem

swoich ciał i reakcji. Ingrid Trobisch pisze, że *wiedza o własnym ciele jest wiedzą zasadniczą. Nasze ciało jest fizyczną podstawą, z której wyruszamy w świat. Ignorancja, niepewność, wstyd z powodu naszej fizyczności powoduje wyalienowanie się z siebie, które uniemożliwia nam osiągnięcie pełni swojego ja* [16]. Bains nie ma dystansu do swojego ciała, jest świadomy swojej cielesności i związanej z nią seksualności. Nawiązanie z nim fizycznego kontaktu jest dopiero początkiem uzyskiwania przez Adę pełnej samoświadomości, a rozbudzone pragnienia seksualne równie silne, jak chęć poznania swoich reakcji i możliwości. Zgłębienia wewnętrznego „ja", które podejmuje nieprzewidziane dla samej Ady decyzje, jak ta o uwolnieniu nogi z oplatających ją lin i uratowaniu się przed utonięciem. Poznawanie swojej seksualności, to jednocześnie proces dojrzewania, przygotowywanie do tego, by z pełną świadomością zająć w społeczeństwie zmitologizowane miejsce, przynależne naturze kobiety – wiernej żony, matki, „strażniczki domowego ogniska". Postaci, której przypisywano cechę naturalnej monogamiczności, uważanej za ostoję rodzinności, domagając się od niej wierności i zabiegania o zadowolenie mężczyzny.

W opinii seksuologa, odwoływanie się do natury kobiety i mężczyzny jest nieporozumieniem, gdyż nie tyle natura, ile charakter danej osoby, jej system wartości, poglądów i postaw różnicuje partnerów. Fenomen kobiecości i męskości polega na odmienności psychoseksualnej, możliwej jednak do wzajemnego poznania i zrozumienia. Fromm podkreśla [17], że błędem jest utożsamianie równości z identycznością. Obie płcie są bowiem dwoma biegunami, które muszą zachować swą różnicę, swą polaryzację, by mogły generować twórczą dynamikę, produktywną siłę, której źródłem jest właśnie ta polaryzacja. Co więcej, dodaje on, że celem ludzkości powinno być uwolnienie się od myślenia w kategoriach jakiejkolwiek hierarchii, czy to patriarchalnej, czy matriarchalnej i osiągnięcia stanu, w którym relacja między płciami, pozbawiona aspektu dominacji, pozwoli na wyeksponowanie i rozwój rzeczywistych różnic.

Przemyślenie na nowo związku kobiety i mężczyzny postulowała w swoich pracach Luce Irigaray [18], twierdząc, że na związek ten należy spojrzeć, jako na więź między różnymi płciami. Więź ta, byłaby związkiem autonomicznych, różniących się od siebie podmiotów, dającym okazję do otwarcia się na przedstawiciela drugiej płci, na świat nowych sensów. Zarówno kobieta, jak i mężczyzna mogą w tym związku „tworzyć siebie", gdyż ich dwoistość nie zostaje zniesiona, lecz – wręcz przeciwnie – wyeksponowana, dzięki czemu rodzi się wzajemna fascynacja, której towarzyszy akceptacja inności. W momencie zachowania przez partnerów swojej odrębności i autonomii pojawia się, zdaniem Irigaray, dystans, przestrzeń wolności, jakieś „między", które intryguje, budzi respekt, ale jednocześnie zachwyt, jaki zawsze towarzyszy spotkaniu z czymś oryginalnym, nieprzewidywalnym, co przekracza wszelkie oczekiwania. W ten sposób spotkanie z drugim – więź, miłość mogą być twórcze, płodne, stwarzają szansę na dialog między odrębnymi, autonomicznymi podmiotami różnej płci. Otwarcie się, rozbicie sztywnych schematów było w przypadku Ady możliwe jedynie w kontaktach z Bainsem. Właśnie tych dwoje buntowników, sytuowanych na marginesie tradycyjnej społeczności było w stanie popatrzeć na siebie bez kulturowych, schematycznych obciążeń i całkowicie otworzyć się na partnera, nie narzucając mu z góry żadnej roli. Stewart nie potrafił nabrać do otaczającej go rzeczywistości dystansu, który pozwoliłby mu spojrzeć na swoje małżeństwo z odmiennej, nietypowej perspektywy. W tradycyjnie rozumianym

związku Ada, uchodząca za ekscentryczne dziwadło, nie miała szansy stać się równorzędnym partnerem. Ulegający złudzeniu, że słyszy wszystko, co Ada chciałaby mu powiedzieć, mąż próbował ją zrozumieć, ale zbyt przerażało go jej nietypowe zachowanie. Poznanie i zaakceptowanie nieprzewidywalnych reakcji współmałżonki, nie mieszczących się w powszechnie przyjętych konwencjach wymagało od niego odwagi, bał się jednak podjąć ryzyko, pozwolił więc kochankom swobodnie odjechać, licząc, że wówczas jego życie powróci do normalnego stanu.

Ada wybrała związek z mężczyzną, w którym, pomimo swojej odmienności, mogła zająć wybraną przez siebie, a nie narzuconą jej pozycję. Przeżyła jednak chwilę wahania, czy dającą jej satysfakcję relację z kochankiem, ze swej natury sytuującą się na marginesie tradycyjnej kultury, uda się przenieść w realia codziennego życia. Wplątała więc nogę w przywiązane do fortepianu liny i wraz ze swoim instrumentem – podstawowym dotąd pośrednikiem w kontakcie ze światem – postanowiła popełnić samobójstwo. Kiedy jej wewnętrzna wola wybiera jednak życie, oznacza to, że rządzące światem mechanizmy przestały stanowić dla niej zagrożenie, co więcej, uzyskane poczucie bezpieczeństwa pozwoliło jej, mimo że w dalszym ciągu uchodziła za miejscowego dziwoląga, normalnie żyć, zaczęła dawać lekcje muzyki, a nawet uczyć się mówić. Ćwiczy wprawdzie tylko w samotności, ale czynność ta nie budzi już w niej obawy utraty jakiejś intymnej cząstki samej siebie. Wewnętrzna harmonia pozwoliła jej funkcjonować w systemie, który dotąd uważała za wrogi, bez konieczności rezygnowania z własnej podmiotowości.

Wykorzystała ona szansę, stworzoną przez *czysto kobiecą właściwość*, za jaką Helene Cixous uznała *zdolność, przyzwyczajonej do anonimowości kobiety, do ponoszenia bez żalu straty części siebie, przy jednoczesnym, milczącym rozszerzaniu się jej wnętrza* [19]. Odwaga i dociekliwość we wsłuchiwaniu się w swoje wnętrze czyni kobietę otwartą na nieznane, wyposażając ją w umiejętność stawania się inną osobą. Umiejętność tę posiadła również Ada, osiągając błogi stan stabilizacji i harmonii, zdefiniowany przez feministki jako jouissance, a przez Ericha Fromma [20], jako szczęście. Szczęście jest bowiem znakiem, że człowiek znalazł odpowiedź na problem ludzkiej egzystencji. Jest nią twórcza realizacja własnych możliwości, oznaczająca jedność ze światem, a równocześnie zachowanie integralności własnego „ja". Twórczo wykorzystując swą energię człowiek, dodaje Fromm, pomnaża swoje siły, „płonie, ale się nie spala". Stan ten zostaje podkreślony przez wizerunek Ady w ostatniej scenie filmu. Spacerująca wokół budynku kobieta poznaje otoczenie tylko za pomocą dotyku, równie ważnym dla niej sposobem komunikowania, jak słowa, spojrzenia, gesty czy muzyka. Zasłaniająca twarz chusta oddziela ją od świata, jak dłonie, zza których obserwowała rzeczywistość w pierwszej scenie filmu, ale tym razem zasłona nie izoluje, nie jest barierą, ani ograniczeniem, jak zabite deskami przez Stewarta okna i zabarykadowane drzwi, lecz zwiększającym napięcie elementem, za którym znajduje się coś intrygującego i pociągającego, a nie budzącego obawy. Przemianie wewnętrznej towarzyszy zmiana w wyglądzie Ady, rezygnacja, z będących manifestacją sztywnych konwencji, odzwierciedlających wewnętrzne napięcie czarnych sukien, ciasno spiętych włosów, oznacza wyswobodzenie się spod wszechobecnej presji kultury. Sytuacja w jakiej się znalazła przypomina, opisywany przez francuskie feministki [21], pozostający poza oficjalnym społeczeństwem i rządzącym nim zasadami, harmonijny świat „kobiecego obszaru kulturowego", pozbawiony zakazów, dający za to wolność i spełnienie.

W krytyce feministycznej natomiast, termin „kobiecy obszar kulturowy" jest używany do opisu specyfiki kobiecego pisarstwa. Obok nurtu krytyki, nastawionego na ideologiczną interpretację utworów stworzonych przez kobiety, pojawił się drugi nurt, nastawiony na całościową analizę i interpretację twórczości kobiecej. Elaine Showalter [22] uważa, że najpełniejszy i najbardziej satysfakcjonujący sposób wypowiadania się na temat specyfiki i odmienności pisarstwa kobiecego (rozumianego tu jako wszelka działalność twórcza – literacka, malarska, filmowa), bazuje na modelu kobiecej kultury. Teoria kultury, uznająca za determinanty twórczości nie tylko płeć, ale i rasę, narodowość, historię, obejmuje wprawdzie zagadnienia kobiecego ciała, języka i psychiki, lecz interpretuje je w odniesieniu do społecznych kontekstów, środowiska kulturowego. Tymczasem, podkreśla Showalter, to kultura kobiet, rozumiana nie jako subkultura, a raczej obszar schronienia przed patriarchalnymi strukturami i ograniczeniami, nadaje kształt ich wspólnemu doświadczeniu, w ramach całokształtu danej kultury. Pozostaje problem języka, który wszystkie kobiety mogłyby uznać za swoją własną i najbardziej adekwatną formę wypowiedzi. Zdaniem Mary Jacobus potrzebne jest pisarstwo kobiece, realizujące się w obrębie dyskursu męskiego, lecz po to, by *nieprzerwanie go dekonstruować, pisać to, co nie może zostać napisane* [23]. Shoshana Felman dochodzi do radykalnego wniosku, że *zadanie, przed którym staje dzisiaj kobieta, polega na ponownym „wynalezieniu" języka, (...) by móc wypowiadać się nie tylko w opozycji do, lecz także spoza zwierciadlanej, fallogocentrycznej struktury, by móc zbudować rodzaj wypowiedzi, której status nie byłby już określany przez fal(l)syfikat męskiej semantyki (the phallacy of masculine)* [24].

Jakie perspektywy przełamania „męskiej semantyki" istnieją na gruncie języka filmu? Klasyczny system przedstawiania pozbawia kobietę podmiotowości, czyniąc z niej, zdaniem Laury Mulvey, przedmiot do oglądania, kobieta staje się obrazem, mężczyzna posiadaczem spojrzenia. W ideologii tego systemu najistotniejszym elementem jest pozycja podmiotu – tego, który patrzy, a aparat identyfikacji, męskiej identyfikacji, również opiera się na spojrzeniu [25]. Tekst obrazu nie powinien być ograniczony do jego zawartości, jest on bowiem podwójną sceną: na jednej rozgrywa się spektakl, na drugiej znajduje się widz, zajmujący miejsce podmiotu, potencjalnie wpisanego w obraz. Spektakl jest więc odbierany zgodnie z implikowanym przezeń typem uczestnictwa i to, co poza tekstem, jest jego integralną częścią. Campion, deklarując już na początku filmu – subiektywną kamerą, mówiącym w pierwszej osobie głosem zza kadru, że utożsamia się z punktem widzenia swojej bohaterki, narzuca widzowi kobiecy sposób patrzenia na świat. W jego centrum znajdują się problemy kobiety, która czuje się wyalienowana, zamyka się w sobie, co więcej, stwarza własny sposób komunikowania się z otoczeniem za pomocą milczenia, muzyki, zastępujących tradycyjny, obcy nie-mężczyźnie język.

Prawda o „ucisku" kobiet nie może, jak powiada Claire Johnson [26], zostać w żaden sposób uchwycona okiem kamery, gdyż głównym sposobem przedstawiania kobiet w filmie jest mit, który czyni ideologię seksizmu naturalną i niewidzialną, i powoduje, że kobieta jako taka, jest w dyskursie patriarchalnym nieobecna, zawsze bowiem jest pokazywana z uwagi na to, co reprezentuje sobą dla mężczyzn. Prawda o kobiecie musi więc zostać wytworzona, skonstruowana, a nowe znaczenia, mówi Johnson, powstać mogą wyłącznie przez zerwanie z męskim typem

przedstawiania, dzięki czemu spojrzenie w kinie zostanie uwolnione od męskiej dominacji. Język filmu, pisze Alicja Helman [27], będący wytworem określonej technologii i praktyki posługiwania się tą technologią, jest językiem męskim, odzwierciedlającym ideologię patriarchalną. Filmy, które usiłują przełamać standard, bądź atakują ideologię, podejmując odpowiedni temat, jak to robi Campion, bądź próbują zerwać z zasadą tworzenia iluzji rzeczywistości. Campion również nie odzwierciedla rzeczywistości w tradycyjny sposób, opierający się na patriarchalnym schemacie, bo nie byłoby wówczas w niej miejsca dla odbiegającej swoim zachowaniem od przyjętych norm bohaterki, ani szansy na próbę zanalizowania i zrozumienia motywów jej postępowania. Skoncentrowanie się na takiej problematyce nie oznacza, w przypadku Campion, zrewolucjonizowania języka filmowego, jak to ma miejsce w nurcie awangardowym, gdzie nie tylko opowiada się o odmiennym języku, sposobie wyrażania, lecz poszukuje się dla tej opowieści języka, alternatywnego wobec dominujących w kinie systemów. Bardziej tradycyjnym reżyserkom pozostaje posługiwanie się klasycznymi schematami, stereotypami, także po to, by je demaskować, ośmieszać, krytykować. Jak konkluduje Teresa de Lauretis [28] *kobieta nie może transformować kodów, może je tylko przekraczać, obalać, kontestować, powodować rozliczne kłopoty i zmieniać przedstawienie w pułapkę.* Taką samą strategię zalecała kobietom Luce Irigaray [29] twierdząc, że aby wyrazić kobiecość konieczne jest stworzenie języka, który pozwoli kobiecie mówić „własnym głosem", wyrażać swoje pragnienia i potrzeby, specyfikę swojej wyobraźni. Nie proponuje ona jednak nowej symboliki kobiecej, rozumianej jako język, wyobrażenia, pojęcia, lecz odczytanie na nowo, reinterpretowanie dotychczasowej, patriarchalnej. Zakłada bowiem, że kobiecość jest ukryta w kulturze, na zasadzie „podświadomości". Posługiwanie się językiem, może odbywać się „przeciwko niemu", na zasadzie doprowadzania rzeczy do absurdu, przesady, parodii, wydobywania tego, co niewidoczne. Dzięki temu, pasywna dotąd kobieta, podważając absolutyzm i uniwersalność języka, podejmuje aktywną rolę.

Reżyserki filmowe, próbują wykorzystać istniejące środki formalne, wzbogacone, na przykład, o techniki związane z nowymi mediami, z filmem dokumentalnym, do zerwania zależności między ideologią, a tekstem. Przełamują więc utarte schematy, ujawniając stereotypy, dotyczące sylwetek głównych postaci, rozwoju akcji i konstrukcji fabularnej filmu, subiektywizując punkt widzenia opowiadanej historii. Wprowadzając na początku filmu subiektywne ujęcie, którego przeciwujęciem okazuje się patrząca kobieta, Campion, demaskuje jeden z głównych mechanizmów kina, czyniący mężczyznę właścicielem spojrzenia, z którym utożsamia się widz, siłą sprawczą wszelkich działań i osią, wokół której rozgrywa się akcja. Pokazuje świat oczami kobiety, czyniąc z niej centralną postać całej opowieści. Relacje interpersonalne filmu, są wyłącznie relacjami Ady z innymi, a hierarchia ważności pojawiających się na ekranie bohaterów, odpowiada roli, jaką odgrywają oni w jej życiu. Większość kadrów zdominowana jest przez postać Ady i bliskich jej osób, a ich kompozycja, jak we wszystkich scenach, ukazujących ją w towarzystwie córki lub Bainsa, podkreśla intymność i zamkniecie wykreowanego przez nią świata. Efekt kompozycji kadru, kamery subiektywnej, czy głosu narratorki, wprowadzających widza w odizolowany obszar kobiecych przeżyć i doznań, jest intensyfikowany przez zawierającą niewiele dialogów, ścieżkę dźwiękową filmu, a powracający motyw muzyczny jest swego rodzaju formą „wewnętrznego głosu" Ady.

Po raz pierwszy w całości słyszymy go w scenie, w której Ada dociera wraz z Bainsem do miejsca swego przyjazdu i pierwszy raz od tamtej chwili ma okazję zagrać na porzuconym instrumencie, dając wyraz nagromadzonym emocjom. Odtąd motyw ten, skomponowany przez Michaela Nymana z myślą o Holly Hunter – odtwórczyni głównej roli, wykonującej osobiście wszystkie partie fortepianowe – pozostanie tożsamy z „wewnętrznym światem" Ady i będzie ilustrował jej stany emocjonalne.

Jedną z kluczowych scen filmu jest ujęcie stojącego na pustej plaży, zalewanego przez ocean fortepianu, którego tłem jest wspomniany motyw muzyczny. Zderzenie żywiołu wody z symbolizującym introwertyczną naturę Ady fortepianem odzwierciedla prawdziwe pragnienie tej kobiety, związane z chęcią posiadania niezależności i wolności wyboru. Problem ten, a nie eksperymenty formalne, wydaje się najistotniejszą cechą twórczości Campion, która wpisuje się w bogatą tradycję, poruszającego kwestię funkcjonowania kobiet w kulturze kina Antypodów.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

---

[1] Cyt. za: A. Graff, *Feminizm ryzyka – i dlaczego w Polsce go nie ma*, „Pełnym głosem" 1996, nr 4, s.19.

[2] S. Worth, L. Gross, *Strategie symboliczne*, tłum. J. Ostaszewski, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992

[3] E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981.

[4] Cyt. za: B. Olszewska-Dyoniziak, *Społeczeństwo i kultura. Szkice z antropologii*, Kraków 1994, s. 39.

[5] S. Beauvoir de, *Druga płeć*, t. 2.tłum. G. Mycielska , Kraków 1972, s. 205.

[6] M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, Tłum. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993, s. 164.

[7] Tamże, s. 169.

[8] Tamże, s. 105.

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

[10] Zob. S. Bruzzi, *Tempestous petticoats. Costume and desire in The Piano*, „Screen", 1995, nr 36, s.3.

[11] Tamże, s. 257.

[12] Cyt. za: B. Olszewska-Dyoniziak, dz. cyt., s. 83.

[13] E. Fromm, *Miłość, płeć, matriarchat*, tłum. B. Radomska, G. Sowiński, Poznań 1997.

[14] M. Humm, dz. cyt, s. 216.

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

[16] Cyt. za: L. Starowicz, *Leczenie nerwic seksualnych*, Warszawa 1991, s. 116.

[17] E. Fromm, dz. cyt.

[18] Zob.: M. Baranowska, *Luce Irigaray – myślenie różnicy płci* , „Pełnym głosem ", 1996, nr 4.

[19] H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty drugie", 1993, nr 4/5/6, s. 161.

[20] E. Fromm, dz. cyt.

[21] M. Humm, dz. cyt, s. 106.

[22] Cyt. za: E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, „Teksty drugie", 1993, nr 4/5/6, s. 129.

[23] Tamże.

[24] Tamże, s. 129-130.

[25] L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa, a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, dz. cyt.

[26] C. Johnson, *Kino kobiece, jako kino buntu*. tłum. A. Helman, „Film na świecie", 1991, nr 384.

[27] Cyt. za: A. Helman, *Autor w perspektywie teorii feministycznej*, w: *Autor w filmie*. Red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 79.

[28] Tamże.

[29] Zob. M. Baranowska, dz. cyt.

PULP FICTION
Quentin Tarantino, USA 1994

Pulp Fiction, scenariusz: Quentin Tarantino, Roger Avary; reżyseria: Quentin Tarantino; zdjęcia: Andrzej Sekuła; muzyka: Karyn Rachtman; montaż: Sally Menke; wykonawcy: John Travolta (Vincent Vega), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Uma Thurman (Mia Wallace), Harvey Keitel (Winston Wolf), Tim Roth (Pumpkin „Dziubasek"), Amanda Plummer (Honey-Bunny, Yolanda), Maria de Medeiros (Fabienne), Bruce Willis (Butch Coolidge), Ving Rhames (Marsellus Wallace), Eric Stolz (Lance), Rosanna Arquette (Jody); Christopher Walken (kpt. Koons) i in. Nagrody: Złota Palma w Cannes, 1994; siedem nominacji do Oscara – nagroda za scenariusz oryginalny.

Ezechiel 25; 17
Objawienie w labiryncie popkultury

URSZULA JARECKA, JERZY GIEBUŁTOWSKI

...I dokonam na nich srogiej pomsty w strasznych karach poznają, że Ja jestem Pan, gdy wywrę na nich swoją zemstę. [1]

Ścieżka sprawiedliwych wiedzie przez nieprawości samolubnych i tyranię złych ludzi. Błogosławiony ten, co w imię miłosierdzia i dobrej woli prowadzi słabych doliną ciemności, bo on jest stróżem brata swego i znalazcą zagubionych dzieci. I dokonam na tobie srogiej pomsty w zapalczywym gniewie, i na tych, którzy chcą zatruć i zniszczyć moich braci; i poznasz, że Ja jestem Pan, kiedy wywrę na tobie swoją zemstę. [2]

Pulp Fiction. Quentin Tarantino. 1994 rok. Kino lat 90. Właściwie należałoby zacytować scenariusz i na tym poprzestać. Trudno bowiem mierzyć się z materią pozornie nieskomplikowaną, opisującą dwa dni z życia gangsterów w Los Angeles. Parodia, pastisz, groteska – te określenia najczęściej pojawiają się w tekstach dotyczących *Pulp Fiction*. I jeszcze rozwiewający wszelkie wątpliwości termin – „postmodernizm". Poza niezwykłą sprawnością warsztatową, znakomitymi zdjęciami, obsadą, docenia się w dziele Tarantino poczucie humoru, poczucie absurdu, gry intertekstualne; gani zaś za epatowanie przemocą i moralną pustkę [3]. Czy słusznie? W niniejszym szkicu przyjrzymy się wybranym wątkom tematycznym filmu.

Założenia

Film ma kilka warstw. Pierwsza z nich, powierzchniowa, to nasączona komizmem banalna opowiastka. Warstwa druga zbudowana na pierwszej, to warstwa gier intertekstualnych, wzbogacona cytatami z innych dzieł filmowych (przeszłość taneczna Johna Travolty, *Śmiertelny pocałunek* Roberta Aldricha). Warstwa kolejna – symboliczna, metatekstualna.

Zakładamy również, że:

– *Pulp Fiction* przynależy do kina popularnego, ponieważ korzysta z wypracowanych w nim wzorców, schematów i odwołań. Jednakże nie można zrozumieć filmu ograniczając się jedynie do pojmowania go w kategoriach właściwych dla analizy kina popularnego. *Pulp Fiction* to kino popularne, a zarazem znacznie więcej;

– tworzywem, materią filmu jest kultura popularna. Film czerpie z popkultury oraz nie narusza jej stereotypów;

– film posługuje się kodem popkulturowym, estetyka przemocy jest cechą stylu tego filmu;

– rzeczywistość przedstawiona w filmie staje się dla bohaterów labiryntem;

– z filmu wynika, iż w kulturze popularnej jest miejsce na religię, na objawienie, a więc na sprawy, które w potocznym rozumieniu do niej nie należą.

Rozwinięcie przedstawionej w tekście analizy wymaga więcej miejsca. Dlatego też ograniczymy się do zasygnalizowania najważniejszych wątków

I. Warstwa – Chronologia wydarzeń

Dzień pierwszy – od 7. 22 rano do późnego wieczora:

1. Jules i Vincent odbierają walizkę szefa, egzekucja nieuczciwych kontrahentów;
2. „Operacja Wolf";
3. Śniadanie w taniej restauracji, napad na ów lokal;
4. Jules i Vincent oddają walizkę, Butch i Wallace zawierają umowę;
5. Vincent kupuje heroinę w domu Lance'a;
6. Mia Wallace i Vincent w lokalu *Jack Rabbit Slim's;*
7. Reanimacja Mii w domu Lance'a;

luka czasowa

Noc i dzień drugi:

8. Walka Butcha;
9. Butch i Fabienne w motelu;
10. Butch wraca do mieszkania po zegarek; śmierć Vincenta;
11. Wypadek, gwałt w piwnicy lombardu;
12. Końcowa sekwencja – Butch odjeżdża z Fabienne.

Film opowiada dwa dni z życia kilkorga ludzi w Los Angeles. Narracja jest nieciągła, film ma zaburzoną chronologię, przez co oglądając go – kluczymy między wydarzeniami. Na przykład, według chronologicznego przebiegu zdarzeń końcowa sekwencja znajduje się w środku filmu. Czy można pogubić się w tym labiryncie narracji? O czym film opowiada? Co się w *Pulp Fiction* wydarzyło?

Zanim zacznie się filmowa opowieść, na planszy, tak jak w kinie niemym, pojawia się hasło ze słownika, wyjaśniające znaczenie pierwszej części tytułu: *Pulp – rzeczownik; 1. miękka, wilgotna, bezkształtna masa; 2. czasopismo lub książka o skandalizującej treści drukowane na szorstkim papierze pośledniego gatunku* (na podst. *American Heritage Dictionary:* New College Edition).

Słoneczny dzień, leniwy ranek, pospolity, bliżej nieokreślona tania restauracja. Przy stoliku pod oknem dwie osoby (Honey-Bunny – Yolanda i Pumpkin – Dziubasek) rozmawiają o różnych aspektach napadania na banki i sklepy. Dziubasek przekonuje Yolandę, by napadli na knajpkę, w której właśnie jedzą śniadanie: *Nikt nie napada na knajpy, więc czemu nie? (...) w restauracji działasz z zaskoczenia. Nie spodziewają się napadu.* Chłopak wskakuje na kanapę i obwieszcza, że to napad, dziewczyna uzupełnia jego oznajmienie groźbami.

[koniec pierwszej sekwencji, napisy początkowe, tytuł filmu, dwie melodie, jedna przerwana dość brutalnie]

W samochodzie dwóch panów w garniturach: Jules i Vincent. Vincent opowiada o Europie, z której właśnie wrócił, wyjaśnia Julesowi pewne różnice między Eu-

ropą a Ameryką (hasz-bary, frytki z majonezem, piwo w szklankach w McDonald's, nazwy hamburgerów itd.). Wysiadają z samochodu, wyjmują z bagażnika broń palną, rozmawiają o żonie szefa, Marsellusa Wallace'a, zwanego także „Grubym". Jules tłumaczy Vincentowi, co to jest pilot serialu. Wchodzą do bloku, wjeżdżają windą na piętro, rozmawiają o żonie szefa i nieszczęśniku, który ośmielił się wymasować jej stopy i przypłacił to dość poważnym uszczerbkiem na zdrowiu, wymieniają uwagi o masażu stóp jako takim. Wpuszczeni przez przestraszonego młodego, czarnego chłopaka, Marvina, wchodzą do lokalu nr 49. Zastają tam jeszcze dwóch białych, młodych ludzi, w niemal pustym pokoju na stole – hamburgery, *fundament każdego pożywnego śniadania* – powiada Jules. *Wiesz, po co przyszliśmy?* – pyta. Szef przysłał ich po odbiór przetrzymywanego przez chłopców „towaru" – czarnej teczki, otwieranej szyfrem 666. Jules ustala z jednym z chłopców (Brett) dane co do wyglądu zewnętrznego i preferencji własnego szefa: *Chciałeś go wydymać, a Marsellus Wallace pozwala się dymać wyłącznie pani Wallace*, w tzw. międzyczasie zabijając milczącego kolegę Bretta. Wygłasza wyrok – fragment z Biblii (Ezechiel 25, 17), obaj z Vincentem strzelają do sterroryzowanego (przerażonego), wrzeszczącego Bretta. [koniec sekwencji]

W łazience mieszkania nr 49 przerażony i skonfundowany „Czwarty mężczyzna" słucha wyroku wygłaszanego przez Julesa; słyszy strzały i krzyk Bretta. Wypada z łazienki z rewolwerem, strzela do Julesa i Vincenta, wszystkie kule chybiają, zostawiając dziury w ścianie. Zaskoczeni Jules i Vincent strzelają do nieszczęśnika. Jules, wyraźnie poruszony, zastanawia się nad cudem: *To była... Boska interwencja.*Vincent bagatelizuje zdarzenie i niecierpliwi się: *Chcesz kontynuować tę dysputę teologiczną w wozie czy w pierdlu z gliniarzami?* W samochodzie powracają do przerwanej rozmowy. Vincent pytając Marvina o zdanie niechcący strzela mu w głowę. Zalanym krwią autem jadą do Jimmiego, przyjaciela Julesa. [*The Bonnie Situation*] Dzwonią po pomoc do szefa, największym ich problemem jest jednak nie trup w bagażniku, lecz Bonnie, żona Jimmiego, która ma niebawem wrócić z nocnego dyżuru. *Jeśli zastanie we własnej kuchni bandę gangsterów zajętych cholera wie czym, nie da się przewidzieć jej reakcji* – wyjaśnia Marsellusowi Jules. Z odsieczą przybywa Wolf, kieruje akcją oczyszczania samochodu i pozbywania się ciała. Opuszczają dom Jimmiego, po rozstaniu z Wolfem Jules i Vincent jadą na śniadanie; trafiają do restauracji, którą właśnie postanowili obrabować Dziubasek i Yolanda. Jedzą, rozmawiają: wywód na temat wieprzowiny i wywód teologiczny Julesa. Jules postanawia wycofać się z branży i *chodzić po matce Ziemi*. Vincent udaje się do toalety. Dziubasek i Yolanda realizują swój dopiero co powzięty zamiar, Jules odmawia wydania walizki, obezwładnia Dziubaska, po czym po raz kolejny Jules wygłasza fragment z Biblii – kryzys jest zażegnany. Z pistoletami wciśniętymi w sportowe spodenki, wychodzą. [koniec sekwencji – koniec filmu]

W nieczynnym o tej porze lokalu Marsellus Wallace dobija targu z Butchem Coolidgem, bokserem. Marsellus płaci mu za przegranie najbliższej walki, prowadząc swoisty wywód o dumie (*pierdol ambicję*... – przekonuje Butcha). Butch i Vincent wdają się ze sobą w utarczkę słowną przy barze. Vincent ma się tego wieczora opiekować żoną „Grubego" – Marsellusa. [koniec sceny]

Vincent w domu Lance'a: dwie młode kobiety rozmawiają o kolczykach. – Jody, żona Lance'a przedstawia koleżance swoją ideę przekłuwania różnych części ciała, wyjaśniając, iż prawdziwego przekłuwania dokonuje się jedynie igłą

(ręcznie), a nie pistoletem (mechanicznie). Vincent kupuje heroinę, dzięki uprzejmości gospodarza, który deklaruje: *mój dom jest twoim domem*, aplikuje sobie porcję heroiny zwanej „zajobem"; utyskuje też nad czyimś wandalizmem – ktoś porysował karoserię jego samochodu. Odurzony Vincent jedzie do domu szefa po Mię. Jadą do restauracji *Jack Rabbit Slim's*, rozmawiają, biorą udział w konkursie twista, zdobywają trofeum. W domu państwa Wallace Vincent idzie do toalety, a Mia przez nos zażywa heroinę Vincenta. Po czym odbywa się reanimacja Mii w domu Lance'a – przy użyciu zastrzyku adrenaliny w serce. [koniec sekwencji – łuka czasowa].

Kilkuletni Butch słucha opowieści żołnierza – kolegi swojego ojca – o dziejach zegarka, który teraz otrzymuje w spadku. Jest to sen dorosłego Butcha, który teraz urywa się, a Butch idzie na ring. Po walce wyskakuje z okna prosto do śmietnika, jedzie taksówką do motelu. Rozmawia z kierowcą taksówki – Esmaraldą Villa Lobos. *Jakie to uczucie zabić człowieka?* – pyta Butcha – *zatłuc na śmierć gołymi rękoma?* W motelu na Butcha czeka Fabienne, rozmawiają *w infantylnym stylu* (uwaga scenarzysty), oddają się rozkoszom cielesnym: *chyba złamałem żebro* – mówi Butch – *robiąc mi oralną przyjemność* – dziwi się. Rano okazuje się, że Fabienne nie zabrała z mieszkania owego zegarka, co powoduje atak wściekłości Butcha, który rozbija telewizor, wrzeszczy: *wszystko miałem w dupie, oprócz tego zegarka!* Butch autem Fabienne udaje się do swojego mieszkania, gdzie zastaje czekającego nań Vincenta, który ma go zabić na rozkaz Marsellusa. Zabija go z jego własnej broni, gdy ten wychodzi z toalety. Odzyskuje zegarek. Zadowolony odjeżdża, zatrzymuje się na światłach – *It's good to see you* – w samochodzie słychać słowa piosenki, którą podśpiewuje. Wtedy następuje jego spotkanie oko w oko z Marsellusem, Butch najeżdża nań, poturbowany Marsellus goni rannego na skutek wypadku, kulejącego Butcha. Trafiają do lombardu Maynarda i Zeda, homoseksualistów, sadystów i morderców. Marsellus pada ofiarą gwałtu (*ma w dupie dumę* – brzmi widzowi w uszach jego tyrada), Butch zabija jednego z gwałcicieli, Marsellus mści się na Zedzie. Butch zawiera „nowe przymierze" z bogiem tego świata – Marsellusem; zabiera Grace, motocykl Zeda, wraca do motelu, razem z Fabienne odjeżdżają (na dworzec). [koniec sekwencji – koniec wydarzeń, w filmie – koniec drugiego epizodu, powtórka egzekucji i napad w knajpie zamykają narrację filmową]

II. Warstwa – Estetyka przemocy

Film jest osiągnięciem niezwykłym jak na historię kina (1994) – prezent na stulecie zacnego medium; zamyka i podsumowuje pewną epokę (nie tylko epokę rozwoju sztuki filmowej), tak jak niegdyś *Obywatel Kane* Orsona Wellesa (1940). Z tamtym filmem również trudno uporać się w dwóch zdaniach czy krótkim tekście, albowiem jest niesłychanie nośny znaczeniowo. Podobnie jak *Obywatel Kane* omawiany film operuje rozwiązaniami wypracowanymi przez sztukę filmową, jednakże stosuje je w swoisty, niepowtarzalny sposób.

W ramach kina gatunków film zaliczany jest przez krytyków i nawet przez samego twórcę do filmu gangsterskiego. Jednakże często powtarzane opinie takie jak np.: Pastiszowe filmy Tarantino (*„Wściekłe psy", „Pulp Fiction"*) *pomimo postmodernistycznego przyporządkowania funkcjonują jako pełnoprawne filmy gangster-*

skie [4], wydają się znacznym uproszczeniem. Można ulec złudzeniu, że mamy do czynienia z filmem gansterskim, bo *Pulp Fiction* opowiada o gangsterach i pełen jest scen przemocy. Brakuje tu jednak typowych dla wspomnianego gatunku elementów stylistycznych i konstrukcyjnych, na przykład osiowego podziału aksjologicznego bohaterów; nie ma „dobrych i złych", ścigających i ściganych. W filmie nie pojawiają się bowiem postaci reprezentujące porządek społeczny, czy „sprawiedliwość", na przykład nie ma w ogóle policjantów, są tylko ich cienie – groźby, którymi obdarzają się bohaterowie (*gliny od razu zauważą krew!* – krzyczy Jules do Vincenta, w zakrwawionym samochodzie; *śmichy-chichy, aż was zamkną* – popędza pechową parę Wolf); nie przejeżdża nawet wóz policyjny, w jednej ze scen słychać co prawda dźwięk syreny, ale nie musi to być radiowóz policyjny, może to być dowolny alarm.

Ponadto, cóż to za film gangsterski, który nie jest filmem akcji? A właśnie na wolne tempo przebiegu wydarzeń zwracają uwagę krytycy, *W „Pulp Fiction" np. oczekiwanie na to, że coś się wydarzy, zajmuje więcej miejsca, niż sama akcja* – pisze Maria Kornatowska. – *Dzianie się jest zredukowane i utajona energia opowiadania kumuluje się i od czasu do czasu wybucha efektownymi fajerwerkami aktów przemocy.*[5] W *Pulp Fiction* ważne są słowa, film wypełniają z pozoru tylko miałkie dialogi. Akcja koncentruje się na ludziach i ich problemach, mniej na wydarzeniach, na ich postawach i wyborach – tych bardzo prostych i tych ważnych, złożonych. W filmie nie ma ekspozycji fabularnej, chyba, że za taką uznać można definicję słownikową, od której zaczyna się film.

Ze względu na epizodyczną konstrukcję – nie ma też w *Pulp Fiction* głównego bohatera, czy pary bohaterów, w każdym z epizodów inna postać i jej problem wysuwają się na plan pierwszy. Narracja filmowa przypomina raczej zestaw dialogów (film mówiony – *talk movie*). Przypisuje się Quentinowi Tarantino *zdolność ożywiania najbardziej groteskowych scenariuszy, dynamizowania dialogów pozbawionych jakichkolwiek walorów atrakcyjności, dar tworzenia absurdalnych sytuacji, a także misternego prowadzenia skomplikowanej intrygi – świadczą o zrozumieniu zasad kina.* [6]

Ponadto akcja filmu dzieje się głównie w pomieszczeniach, niekiedy tylko reżyser wyprowadza bohaterów w plener (okolice motelu, ulica przed warsztatem Potwora Joe, „spotkanie" Butcha i Marsellusa na ulicy), a jeżeli nawet tak się dzieje, to nie ma to większego znaczenia. Pokazywane są tylko fasady budynków, z perspektywy przechodnia, bądź pasażera samochodu. Choć miejscem akcji jest Los Angeles, to miasto znamy tylko z nazwy. Los Angeles pokazane od strony prywatnej, narracja prowadzi głównie przez pomieszczenia – mieszkania i lokale gastronomiczne: restauracja, w której Jules i Vincent jedzą śniadanie, mieszkanie Butcha (dwa razy – małego i dorosłego Butcha), mieszkanie Lance'a, Jimmiego, Marsellusa; sklep Maynarda, pub, szatnie hali sportowej; restauracja *Jack Rabbit Slim's*, blok mieszkalny, wnętrza hotelowe, pokój Butcha i Fabienne w motelu...

Warto również podkreślić, iż mistrzowskie opanowanie sztuki filmowej przez reżysera, w przypadku *Pulp Fiction* wykorzystane zostało do oprawy sztuki teatralnej, gdyż za taką można uznać scenariusz. Mamy tu bowiem wymienione cechy filmowej opowieści. Przewaga słowa nad akcją, skupienie się na ludzkich problemach i dylematach, a także umiejscowienie akcji głównie w pomieszczeniach sprawia, że scenariusz filmowy sprawdziłby się także na scenie. I jest to jeden ze znaczniejszych

paradoksów tego filmu, cieszącego się niezwykłą popularnością u widzów, uznanego za znakomity przykład realizacyjny dzieła filmowego. Jest to paradoks, ponieważ w obecnej epoce rozwoju filmu, gdy ekranizacje dzieł teatralnych, na przykład sztuk Szekspira sięgają po rozwiązania filmowe, w tym między innymi wyprowadzanie akcji w plener tak jak to miało miejsce w *Hamlecie* Franco Zeffirellego (1990), czy w *Wiele hałasu o nic* Kennetha Branagha (1994).

Wart jest omówienia jeszcze jeden z aspektów filmu, mianowicie kwestia stylu. W filmie zastosowano konwencję realistyczną, w której ważną rolę odgrywa stylizacja, korzystająca z przemocy jako jednego ze środków wyrazu. Realizm *Pulp Fiction* można wyjaśnić tendencją do ontologizacji sztuki, polegającej *na maksymalizowanym zbliżeniu sztuki do życia, do rzeczywistości* [7]. Maria Gołaszewska sądzi, iż *artysta idąc za tendencją ontologizacji sztuki pragnie by wszystko w sztuce było autentyczne, pozbawione odium sztuczności* [8]. Poza tym, zdaniem autorki, obecnie sztuka na tyle się skomplikowała a estetyka przechodzi ewolucję, by zaakceptować wszechobecne kategorie łączone, np. estetyka eksperymentalna, fenomenologiczna, semiologiczna itd. [9] Korzystając z jej spostrzeżeń, można uznać, iż do analizy znacznej części sztuki filmowej lat 90. przydatna będzie kategoria estetyki przemocy.

W filmie bowiem mamy do czynienia ze szczególną stylizacją, wpisującą film we wspomnianą estetykę przemocy. *Przemoc stała się ważnym elementem scenariusza. Istnieją dramatyczne przesłanki, aby się tam znalazła. (...) Nie sądzę, aby ludzie wierzyli w diabła (...) czego ludzie się boją. – I to jest fizyczny ból, który jest skutkiem przemocy. Przemoc stała się nieodłączną częścią scenariusza* – mówił kilkadziesiąt lat temu Fritz Lang. Rzeczywiście, co najmniej od lat pięćdziesiątych przemoc w różnych przejawach (strzelaniny, morderstwa, akty sadyzmu) obecna jest nie tylko w filmie czarnym, kryminale, westernie. W latach dziewięćdziesiątych mamy do czynienia z estetyzacją przemocy, jej absolutyzowaniem, między innymi przez podkreślanie przez krytyków znaczenia stylistycznego przemocy w sztuce filmowej. Obecność tego zjawiska w swojej twórczości Quentin Tarantino skomentował następująco: *Ciągle pytają mnie, dlaczego w moich filmach jest przemoc. A czy ktoś pyta Madonnę, dlaczego w jej filmach jest muzyka? Przemoc to tylko jeszcze jeden gatunek filmowy.*[10]

W *Pulp Fiction* przemoc, sceny drastyczne są dość stonowane w porównaniu z przeciętną produkcją hollywoodzką; w filmie mają specjalne znaczenie, i pojawiają się jedynie w odpowiednich momentach. Nie ma tu jednakże epatowania krwią, zabijaniem, a oszczędne sceny przemocy ważne są dla konstrukcji dramatycznej. Na przykład śmierć Vincenta, nieunikniona, rozgrywana jest spokojnie, w ciszy rozlegają się strzały i wzmacniający je dźwięk opiekacza, nie widzimy samego aktu zabijania, kul przeszywających ciało, strzępów ciała i koszuli, cierpienia i przerażenia towarzyszącego śmierci, a jedynie zabitego w pokrwawionym ubraniu. Najbardziej drastyczna pod tym względem wydaje się sekwencja zażywania narkotyku przez Vincenta, ujęcia, w którym igła przebija skórę Vincenta i krew miesza się w strzykawce z roztworem heroiny. Mamy tu bowiem do czynienia z przemocą wizualną, naruszającą nawyki percepcyjne: ujęcia są bowiem detalami pokazanymi w zwolnionym tempie. Podsumowując – sceny przemocy w *Pulp Fiction* są jedynie stylizacją, umiejętnie zastosowanym środkiem ekspresji.

III. Warstwa

Pulp Fiction – tytuł jest daną przez reżysera wskazówką do zrozumienia filmu. Na początku pojawia się cytat ze słownika (*American Heritage Dictionary*): *pulp – rzeczownik, 1. miękka, wilgotna, bezkształtna masa; 2. czasopismo lub książka o skandalizującej treści drukowane na szorstkim papierze pośledniego gatunku.* W omówieniach obrazu najczęściej przywoływane jest drugie znaczenie; podkreśla się, iż inspiracją, wzorem dla Tarantino była tematyka i formuła taniej, brukowej powieści. Przed wprowadzeniem filmu na polskie ekrany, posługiwano się także dość trafnym spolszczeniem „literatura brukowa". Film nosi nazwę gatunku literackiego, co sugeruje, że opowieść dotyczy takich spraw i zdarzeń, że nie należy przypisywać im szczególnych wartości.

Można także pokusić się o postawienie tezy, iż Tarantino stworzył nowy gatunek filmowy „pulp fiction", gatunek sam w sobie, podobnie jak popularny „science fiction". Wtedy film byłby jedynym jego reprezentantem.

Wprowadzenie słownikowej definicji może także sugerować, iż film jest jej audiowizualnym uzupełnieniem, rozwinięciem definicji; a także precyzyjnym opisem jakiegoś zjawiska, czy rzeczy – wspomnianej „pulp" – miazgi. Co jest tą miazgą, bezkształtną masą? Świat opisany w filmie?

Materia

Tworzywem filmu jest kultura popularna. Rozmowy i myśli bohaterów obracają się wokół jej zjawisk, treści i produktów. Jednym z podstawowych atrybutów świata filmu są totemy kultury popularnej: restauracje, bary, samochody, telewizory. Samochód jest niejako jedynym widomym *signum personalitatis* w tym świecie; wydaje się też, że w pewien sposób samochód zdetronizował dom: *my car is my castle* mógłby powiedzieć Vincent z oburzeniem komentujący fakt, iż ktoś porysował mu karoserię samochodu.

Bohaterowie zaś spędzają znaczną część swojego czasu na konsumpcji, w tym również narkotyków. Jest to swoista droga na skróty przez rzeczywistość. Ich dialogi dotyczą albo interesów, spraw trywialnych, seksu albo konsumpcji. Wiodą oni żywot pospolity, banalny, tyle że przestępczy. W świecie zbudowanym z tej materii nie ma miejsca na sprawy wyższe: nie ma polityki, nie ma religii, nie ma duchowości, nie ma sztuki. Relacje między ludźmi są płytkie, nijakie, schematyczne, powtarzalne. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w tym filmie nie ma nienawiści (co może wynikać z braku normalnych więzi między ludźmi), nie ma też manipulowania emocjami widzów, nie ma z góry rozstrzygniętych racji. Papka uczuć, papka myśli, papka pojęć. Już tytuł sugeruje, z czym będziemy mieć do czynienia – z miazgą. Z rzeczywistością już przetworzoną, pociętą, zdeformowaną, pozbawioną swej pierwotnej surowości, podstawowych cech, przemieloną.

Świat w *Pulp Fiction* zaludniają płaskie postaci, którym – jak się zdaje – ich własna dwuwymiarowość przeszkadza. Ilustruje to spostrzeżenie Mii rozmawiającej z Vincentem w restauracji *Jack Rabbit Slim's*:

Mia: *To okropne, nie*?

Vincent: *Co*?

Mia: *Krępujące milczenie. Czemu uważamy gędzenie o bzdetach za warunek czucia się na luzie?*

Światem przedstawionym w *Pulp Fiction* nie rządzą żadne reguły. Poza szefem gangu, Marsellusem Wallacem, nie ma żadnej instancji, która mogłaby reguły ustanawiać. Jest to świat amoralny, areligijny. Dlatego też bohaterowie nie mogą kierować się żadnymi zasadami moralnymi. Dbają przede wszystkim o własne sprawy, nawet jeśli pomagają innym wyjść z opresji, mają na względzie własne dobro, a nie troskę o drugą osobę. Przykładem tego jest incydent ratowania Mii. Vincent cały czas myśli o sobie, krzyczy do Lance'a: *Jeśli baba wykorkuje, zostanie ze mnie mokra plama!* Po udanej reanimacji, martwi się, by mąż Mii, a jego pracodawca, nie dowiedział się o zajściu.

Ontologia tandetna

Jaki świat przedstawia *Pulp Fiction*? Jak wygląda świat w oczach bohaterów, jak rozumieją oni zdarzenia i świat? Pod względem typologicznym dialogi dotyczą objaśniania świata.

Jak się wydaje bohaterowie kierują się imperatywem definiowania sytuacji, zdarzeń i zachowań. Jako że tworzywem filmowego świata jest kultura popularna, bohaterowie rozumieją świat w jej kategoriach. Można więc powiedzieć, że bohaterowie filmu uprawiają ontologię – ontologię tandetną. Polega ona na wyjaśnianiu świata w kategoriach pochodzących z popkultury, czego przykładem może być poważna, co nie znaczy, że nie śmieszna, rozmowa Vincenta z Julesem w barze. Jest to opisywanie świata kultury masowej w jego własnych kategoriach – o tandecie mówi się językiem tandetnym. Bohaterowie rozmawiają ze sobą tak, jakby podawali w wątpliwość poziom umysłowy rozmówcy, albo jakby konieczne było ustalanie podstaw rzeczywistości, poszukiwanie układu odniesienia. Prowadzi to do opisywania świata w najprostszych, najbanalniejszych, niezbyt mądrych kategoriach (jedynie Butch wolny jest od ontologii tandetnej – nie teoretyzuje, działa).

Przykładem takiego wzajemnego uświadamia się, poszukiwania sensu najprostszych spraw i rzeczy, nieustannego definiowania sytuacji, wyjaśniania, potwierdzania stanu rzeczy jest na przykład jedna z pierwszych rozmów Vincenta i Julesa:

Vincent: (...) *Co to jest pilot*?
Jules: *Oglądasz seriale telewizyjne*?
Vincent: *W ogóle nie oglądam telewizji.*
Jules: *Ale jesteś świadom istnienia wynalazku zwanego telewizją, w którym to wynalazku puszczane są seriale? (...) Zanim zaczną produkcję serialu, kręcą jeden odcinek i ten odcinek nazywają „pilotem". A potem pokazują go ludziom, którzy zatwierdzają seriale do produkcji i którzy decydują, chcą produkować dalsze odcinki. I albo go zatwierdzają i wychodzi z tego serial, albo nie zatwierdzają i gówno z tego wychodzi. (...)*

Wydaje się, że owa ontologia tandetna może mieć swoje uzasadnienie w tym, że świat bohaterów filmu jest bardzo zatomizowany. Nie łączą ich żadne więzi – przyjaźni, szacunku, wrogości, ważne jest natomiast, iż bohaterowie stykają się ze sobą na zlecenie Marsellusa, poza albo przypadkowo bądź też w interesach. Także świat i wydarzenia zdają się nie mieć ciągłości; stąd konieczność ustalania reguł, porządku, objaśniania rzeczy podstawowych i najprostszych.

Pulp Fiction jako labirynt

Epizody *Pulp Fiction* zrealizowane są w konwencji realistycznej. Przedstawione w filmie wydarzenia są na granicy prawdopodobieństwa, żadne z nich nie jest niemożliwe. Realizm fikcyjnej opowieści wspierają zarówno filmowa scenografia jak i zwykłe czynności bohaterów, tematy ich rozmów dotyczące spraw codziennych. Czy rzeczywiście mamy do czynienia z banalną codziennością, jak założył sobie Tarantino?[11] Gdyby pokusić się o metaforę – można potraktować film jako labirynt. Już choćby ze względu na inwolucje czasowe w narracji. Oglądając film poruszamy się w labiryncie filmowej opowieści.

W jakim sensie film może być labiryntem? W zabytkach kultury i przekazach przeszłości labirynt to przestrzeń *znacząca i wyodrębniona*, która stanowi nie *tylko swoisty przekaz*, lecz także *jej struktura odpowiadała z reguły jakiejś koncepcji świata, stanowiła jej mniej lub bardziej bezpośredni wyraz.*[12]

Zdaniem Michała Głowińskiego, współcześnie konstruowanie labiryntów przeniosło się ze sfery rzeczywistej w sferę symboliczną; labiryntami posługuje się literatura, a nawet więcej: *w literaturze, tak zresztą jak i w mowie potocznej, nie tylko o labiryntach się mówi, przede wszystkim mówi się – labiryntami.*[13] Wydaje się również, że spostrzeżenia te dotyczyć mogą nie tylko literatury: symboliczne, wyodrębnione przestrzenie istnieją w ikonosferze, w tym także w przekazach audiowizualnych, czego dobrym przykładem może być *Pulp Fiction.*

A zatem omawiany film i rzeczywistość przedstawioną w filmie potraktujemy jako swoisty labirynt. Labirynt w rozumieniu przywołanym przez Michała Głowińskiego jest *przestrzenią swoiście pomyślaną i zorganizowaną, która właśnie za sprawą swych osobliwości została szczególnie nacechowana i wyposażona w specyficzne znaczenia, przestrzeni różniącej się od wszelkich pozostałych, różniącej się tym choćby, że zawsze wpływa na zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie, lub wręcz je określa, że nie może być nigdy obojętna, neutralna, wyzbyta sensów.*[14]

Świat *Pulp Fiction* zbudowany jest na zasadzie labiryntu. Film świat na głowie – wywraca na nice stereotypy, tj. gangster (Vincent) w roli gejszy, *macho* (Marsellus) pada ofiarą homoseksualnego gwałtu, płatny morderca (Jules) wygłasza kazanie, „randka – nie-randka" kończy się reanimacją itd. Znaczenie sytuacji podkreślają piosenki, wydaje się, że każda postać ma przypisaną piosenkę, np. Butch i Marsellus Wallace dobijają targu, w tle słychać *Let's Stay Together*, Mia tańczy przy akompaniamencie *You'll be a Woman Soon*. Piosenki są odpowiednio dobrane i spełniają rolę komentarzy reżyserskich.

W *Pulp Fiction* – miejsca akcji są znaczące i oznaczone w szczególny sposób – podkreślane piosenką, zachowaniami bohaterów, słowami. (filozofia igły w domu Lance'a). To, że akcja filmu dzieje się w Los Angeles, nie ma znaczenia, miasta nie widać, co nadaje opowieści wymiar uniwersalny – ta historia mogłaby wydarzyć się wszędzie.

„Próba labiryntu" dowodzi Eliade w swej autobiograficznej opowieści – *to określenie ludzkiej kondycji. Metafora stosunku człowieka do świata i innych ludzi, ale także – do siebie, do swojego życia wewnętrznego. metafora rozmaicie kształtowana, jednakże niemal bez wyjątku mówiąca o istnieniu w przestrzeni obcej i wrogiej, nie dającej się oswoić i psychicznie zagospodarować, przestrzeni, która nieustannie osacza i wciąż grozi najgorszym.* (...) *labirynt oswojony i opanowany nie jest już labiryntem, nie jest, choćby nawet składał się z dróg szczególnie pokrętnych i zagmatwanych.*[15]

Bohaterowie filmu składają rozmaite deklaracje i niemal natychmiast ich czyny przeczą słowom. Można odnieść wrażenie, że jedną z zasad konstrukcyjnych filmu jest budowanie na zasadzie – deklaracja bohatera i przecząca jej sytuacja. Maynard mówi do Butcha: *W moim sklepie zabijam tylko ja albo Zed* i niedługo potem ginie z jego ręki (Zed także, zabity przez Marsellusa). Lance do Vincenta: *mi casa, su casa* (mój dom jest twoim domem), a wieczorem nie chce go wpuścić do domu. Własne słowa bohaterów sprowadzają na nich sytuacje, w których deklaracje okazują się bez znaczenia (działa tu również zasada labiryntu, „wywracająca" świat do góry nogami). Deklaracje bohaterów poddawane są niejako testom, jest to dla nich jedną z prób labiryntu. Jedyna wypełniona deklaracja to deklaracja Julesa, zapowiadającego „wycofanie się z branży", od tego momentu rzeczywiście przestaje zabijać, choć ma po temu okazję. Ponadto tłumaczy osobie trzymanej na muszce przyczynę darowania życia.

Aby przeniknąć przez ściany labiryntu, czy znaleźć wyjście bohater musi stawić czoło poważnemu, realnemu zagrożeniu. Przejście przez labirynt nie było pisane wszystkim bohaterom. Poruszający się w labiryncie poddawani są próbom, wszystkie osoby są testowane – ich świat staje na głowie. Podstawowe zadanie w tym labiryncie to przetrwanie i troska o siebie. Jednakże dbając tylko o siebie bohaterowie nie znajdują wyjścia z labiryntu, grzęzną w nim. Z labiryntu wydostają się jedynie Butch i Jules. Dzieje się tak dlatego, że obaj odrzucają motywacje egoistyczne – Butch ratuje Marsellusa, Jules Yolandę i jej partnera. Ponadto są to jedyne postacie, które odwołują się do jakiegoś swoistego, własnego *sacrum*. Dla Butcha jest to zegarek odziedziczony po ojcu, dla Julesa jest to objawienie, którego nie rozumie, ale którym zaczyna się kierować. Ich „nić Ariadny" pochodzi spoza labiryntu, gdyż pomóc może jedynie to, co do labiryntu nie należy.

Jedynym *sacrum* w filmie jest tandetny, tani zegarek (pierwsza seria popularnych, kieszonkowych zegarków) przechowywany w niezbyt dostojnych miejscach przez wiele lat, poniewierany w czasach wojen. Wszyscy, którzy mieli z nim do czynienia – otarli się o śmierć, dwie osoby zmarły – dziadek i ojciec Butcha. W oryginalnym scenariuszu (kwestia ta nie znalazła się w filmie) sam Butch przyznaje, że wypowiada wojnę gangsterom: *To jest moja mała druga wojna światowa.*[16]

Objawienie

Ścieżka sprawiedliwych... – ów cytat z Księgi Ezechiela nie jest zwyczajnym cytatem; ani sam w sobie, ani w kontekście filmu. Jest rozbudowaną parafrazą owego passusu z Księgi, skreśloną przez Quentina Tarantino dla potrzeb scenariusza filmu. Powtórzony jest trzykrotnie, co zachęca do bliższego przyjrzenia się temu ustępowi.

„Cytat" brzmi co najmniej ironicznie. Film nie przedstawia sprawiedliwych (ani w rozumieniu biblijnym, ani potocznym). Jego bohaterami są gangsterzy lub drobni, tandetni oszuści. *Pulp Fiction* ukazuje świat bez jakichkolwiek reguł, chyba że ustanawia je bóg tego świata – Marsellus Wallace. Co się tyczy „niesprawiedliwości samolubnych", to mamy jej aż nadto. Egoizm, hedonizm cechują wszystkich bez wyjątku bohaterów filmu, którzy poza sobą i własnymi przeżyciami nie doświadczają nic.

Ów „cytat" słyszymy jedynie w ustach Julesa Winnfielda, postaci przeżywającej religijne objawienie, a może nawet mistyczne doznanie. Gdyby uznać fabułę filmu za przedstawienie jednego z dni w jego życiu, wtedy owo doświadczenie stałoby się tego filmu osią. Świadek tego doświadczenia – partner Julesa, również zawo-

dowy morderca – Vincent Vega nie dostrzega w tym wydarzeniu (kilka kul wystrzelonych do nich obu z bliskiej odległości chybia celu i trafia w ścianę) niczego niezwykłego. Potrafi to sobie wytłumaczyć, „oswaja" to zdarzenie niemal natychmiast i, wyciągnąwszy własne wnioski, pozostaje w służbie Marsellusa Wallace'a i w końcu ginie, zabity z własnej broni.

Jakkolwiek autentyczne było dla Julesa owo objawienie, przekłada je on na swoje własne kategorie myślenia, a te są w swej istocie tandetne. Rodzi się w nim myśl porzucenia dotychczasowego życia i *wędrowania po matce ziemi, jak Caine w „Kung-fu"*, bohater popularnego serialu telewizyjnego o mistrzu tej sztuki walki:

Jules: *Siedziałem i myślałem.*
Vincent *O czym?*
Jules: *O cudzie, którego byliśmy świadkami.*
Vincent: *Którego ty byłeś świadkiem. Ja byłem świadkiem dziwnego przypadku.*
Jules: *Wiesz, co to jest cud?*
Vincent: *Akt Boga.*
Jules: *A co to jest akt Boga*?
Vincent: *Chyba coś takiego, kiedy Bóg czyni niemożliwe możliwym. Ale przykro mi, Jules, dzisiejszy ranek pod to nie podpada.*
Jules: *Nie rozumiesz, Vinc, że to nie ma znaczenia. Osądzasz całą sprawę w niewłaściwy sposób. Nie chodzi o to, co się wydarzyło. Być może to Bóg zatrzymał kule, przemienił Colę w Pepsi, znalazł moje kluczyki. Ale nie tak należy do tego podchodzić. To nieważne, czy był to cud spełniający wymogi cudu, czy nie. Ważne jest to, że poczułem dotknięcie Boga. Bóg się w to wmieszał.*
Vincent: *Ale dlaczego?*
Jules: *I właśnie tego, kurwa, nie wiem! Nie wiem, dlaczego. Ale nie mogę znów pogrążyć się we śnie.*
Vincent: *Mówisz serio? Naprawdę chcesz się wycofać?*
Jules: *Z branży? Jak najbardziej. (...)*
Vincent: *Dobra, jeśli się wycofasz, czym się będziesz zajmował?*
Jules: *Właśnie nad tym medytowałem. Najpierw doręczę ten neseser Marsellusowi. A potem będę głównie chodził po matce Ziemi.*
Vincent: *Co to znaczy, „chodził po matce Ziemi"?*
Jules: *No wiesz, jak Caine w „Kung Fu". Od miasta do miasta, nowi ludzie, nowe przygody.*
Vincent: *I długo tak będziesz chodził?*
Jules: *Póki Bóg nie wybierze mi miejsca na stałe.*
Vincent: *A jeśli tego nie zrobi?*
Jules: *Będę czekał, jeśli trzeba – w nieskończoność.*
Vincent: *Więc postanowiłeś zostać menelem?*
Jules: *Nie, będę po prostu Julesem. Ni mniej, ni więcej.*

Jules Winnfield nie zna Biblii (wyjąwszy ten jeden „cytat"), a wszelkie jego kategorie pojęciowe pochodzą z papki (tytułowej *pulp*) serwowanej przez popkulturę. Przełomowa zapewne w jego życiu decyzja wędrówki i porzucenia pracy opisywana jest, jak widać, w kategoriach tejże papki. Objawienia, które przeżywa Jules nie sposób zdefiniować w ramach jakiegokolwiek znanego porządku religijnego. Nie ma on świadomości czym jest objawienie, nie jest w stanie go zrozumieć – być mo-

że na tym polega istota objawienia? Wie jedynie, że „Bóg go dotknął" i że musi porzucić dotychczasowe życie i udać się na wędrówkę w oczekiwaniu na dalsze znaki. Widz wie, że Vincent, nie przyjąwszy cudu i jego znaczenia, już wkrótce zginie. Jules – możemy się domyślać będzie wędrował. Racja jest po jego stronie.

Jules przytacza również Dziubaskowi „cytat" z księgi Ezechiela (*Ścieżka sprawiedliwych...*) i komentuje: *Powtarzam to od lat. Kto słyszał te słowa, słyszał wyrok śmierci. Nigdy nie zastanawiałem się, co one znaczą. Myślałem, że to niezły tekst do wygłoszenia z zimną krwią przed skasowaniem klienta. Ale dziś widziałem coś, co kazało mi się nad tym zastanowić. Teraz myślę, że może to znaczy, że ty jesteś zły, a ja sprawiedliwy... A pan 9 milimetrów jest pasterzem pilnującym mojej sprawiedliwej dupy w dolinie ciemności. A może jest tak, że to ty jesteś sprawiedliwy, ja je-*

Uma Thurman

stem pasterzem, a świat jest zły i samolubny. To by mi się podobało. Ale to gówno prawda. Prawda jest taka, że ty jesteś słaby, a ja jestem tyranią złych ludzi. Ale staram się. Naprawdę, bardzo się staram być pasterzem.

Film pokazuje, że popkultura nie wyklucza spraw, które gatunkowo do niej nie należą – objawienie, wątek religijny, duchowy. Zastanawiające jest, iż w przeciwieństwie do mniej lub bardziej poważnych wypowiedzi i artykułów powstałych na temat *Pulp Fiction* w Ameryce, które z reguły albo interpretują film w kategoriach religijnych, albo się do nich odwołują, wątek ów w krytyce polskiej pozostaje nie zauważony. Ponadto w *Pulp Fiction* można się doszukać znacznie więcej odniesień biblijnych (można o nich przeczytać w artykule Boba Dicksona: *Pulp Diction,* http://www.geocities.com/paris/1871), nie będziemy ich omawiać – ze względu na rozmiary – w niniejszym szkicu. Naszym zdaniem jest to film o objawieniu, przeważają w nim motywy, którym można przypisać treść religijną. Jeśli nie jest to film mówiący o objawieniu, to mamy do czynienia jedynie z popisem sprawności warsztatowej reżysera, a zarazem scenarzysty.

Podsumowując, posłużmy się interpretacją pomysłów Umberto Eco poczynioną przez Stefana Morawskiego, z której wynika, iż w postmodernistycznej sztuce, nie tylko w literaturze, *jeśli rzeczywistość jest labiryntowa, bez nici Ariadny, to możliwe i pożądane jest skrzyżowanie ze sobą intrygi i refleksji, powagi i zabawy, zagadki metafizycznej i rozrywki, ironii autorskiej i świadomego eklektyzmu. Słowem najlepszym rozwiązaniem twórczym jest kolaż wątków i chwytów zastanych w literaturze tak wybitnej, jak i wagonowej.*[17]

URSZULA JARECKA,
JERZY GIEBUŁTOWSKI

---

[1] *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1980.

[2] Ścieżka dźwiękowa filmu; także w: Tarantino Q., *Pulp Fiction* (scenariusz), przeł. E. Gałązka, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1997, s. 37. Zaznaczamy, iż cytowane w filmie „wersety z Biblii", nie występują ani w polskich, ani angielskich przekładach Biblii (King James Version). Po pierwsze, Quentin Tarantino wykorzystał jeden werset ze wspomnianej w tytule księgi, lecz zmienił w nim zaimek osobowy (z „nich" na „was") przez co nie jest to cytat z księgi Ezechiela. Po drugie, pozostała część „cytatu" została napisana przez scenarzystę.

[3] Np. w: E. Ciapara, *Męski świat*, „Film", 11/1994, s. 48; M. Komatowska, *Slackerzy, prowokatorzy i epigoni. Młode kino amerykańskie*, „Kino", 5/1995, s. 14.; D. Wojtczak, *Wstęp do tarantinologii. Film jako powieść XXI wieku*, w: *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Wyd. WiS, Poznań 1997, s. 179, 184.

[4] B. Kosecka, A. Piotrowska, W. Kocołowski, *Panorama kina najnowszego 1980 -1995. Leksykon*, Wyd. Znak, Kraków 1997, s. 316.

[5] M. Komatowska, dz. cyt., s. 14.

[6] B. Kosecka., A. Piotrowska, W. Kocołowski, dz. cyt., s. 282.

[7] M. Gołaszewska, *Ontologizacja sztuki – estetyzacja rzeczywistości – kreacjonizm estetyki*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zajdler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa, 1995, s. 13.

[8] Tamże, s. 16.

[9] Tamże, s. 15.

[10] W: „Film", 7/1994, s. 12.

[11] Reżyser chciał skoncentrować się nie na zwyczajnych zadaniach gansterskich, ale na tym, co się dzieje z nimi „potem", po wykonaniu zadania (np. w jednej z wypowiedzi cytowanych w „Filmie, 1994, nr 11, s. 38)

[12] M. Głowński, *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 131.

[13] Tamże, s. 132.

[14] Tamże, s. 130.

[15] Tamże, s. 133.

[16] Q. Tarantino, dz. cyt. s. 137.

[17] S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem*, w: „Kino", 1991, 2, s. 18.

Sztuka negocjacji

JACEK ZIEMEK

Pulp Fiction to drugi – po *Wściekłych psach* – film Quentina Tarantino. Otrzymał w 1994 roku Złotą Palmę na festiwalu w Cannes, któremu przewodniczył wtedy Clint Eastwood. Część krytyki europejskiej faworyzowała wówczas film Krzysztofa Kieślowskiego *Czerwony* i wyrażała nadzieję, że bardziej oświeceni członkowie jury wyjaśnią Eastwoodowi, co Kieślowski chciał powiedzieć przez swój film. Po ogłoszeniu wyników Martin Karmitz powiedział, że mamy do czynienia z kulturową katastrofą, że wygrała amerykańska tandeta, etc. Karmitz był producentem *Czerwonego*, wobec tego jest jego stosunek do filmu Tarantino był łatwy do przewidzenia także z powodów pozaartystycznych. Spróbuję jednak się zastanowić, dlaczego film Tarantino można śmiało uznać za jeden z najciekawszych obrazów kina lat dziewięćdziesiątych i dlaczego przynajmniej w tej jednej sprawie zgadzam się z Clintem Eastwoodem.

Sam tekst filmu zawiera w sobie bardzo istotną wskazówkę odautorską – definiuje bowiem swój własny tytuł za pomocą hasła słownikowego. W Polsce film dystrybuowano używając tytułu oryginalnego, lecz pojawiały się także próby znalezienia swojskiego odpowiednika; najtrafniejszym wydaje się „literatura brukowa" oraz powiązane z nią synonimy terminologiczne oraz skojarzenia odbiorcze. Tarantino umieszcza zatem swój utwór – a zwłaszcza scenariusz oraz estetykę – w obrębie pewnego zestawu skojarzeń i stereotypów związanych z literaturą niskiego lotu, zwłaszcza kryminalną, przeznaczoną dla odbiorcy męskiego. Inną cechą tego typu literatury jest jej przeznaczenie do natychmiastowej konsumpcji w szeroko pojętych celach rozrywkowych. Jeżeli przyjmiemy, że odbiór filmowy funkcjonuje pomiędzy biegunem niekompetencji, czyli czymś w rodzaju wtórnego czy funkcjonalnego analfabetyzmu (widz tylko widzi ruchome obrazki w kinie i reaguje behawioralnie na bodźce zgodnie ze swoim charakterem) a biegunem kompetencji (kiedy widz świadomie dobiera sobie tekst filmowy do oglądania, potrafi go umieścić w kontekście historii kina, stylu, twórczości autora, etc) – to tego typu informacja wewnątrztekstowa świadczy, że Tarantino zakłada oraz wpisuje w sam tekst figurę widza niekompetentnego, który charakteryzuje dominującą większość masowej publiczności kinowej. W tym sensie *Pulp Fiction* sam w sobie definiuje nie tylko siebie, lecz także ogólny poziom odbioru kinowego – a ściślej niskiej kompetencji odbiorczej. Innymi słowy – *Pulp Fiction* definiuje sposób swojego własnego odbioru jeszcze w trakcie samej lektury filmu. I o tym fakcie – aspekcie projektowania swojej własnej pragmatyki odbiorczej – powinniśmy pamiętać przez cały czas. Jest to bowiem film, który zawiera w sobie sam akt swojego odbioru, lektury, czyniąc z tego element samej diegezy i problematyzując go w tekście.

Geneza fabuły staje się zatem jasna. Gangsterska literatura brukowa – zatem chleb codzienny wielu milionów czytelników. *Pulp Fiction* składa się z trzech nowel, czy też fabuł, które zachodzą na siebie – przez nakładanie się sytuacji oraz niektórych postaci. Tego typu przemieszczenie skłania widza do większej aktywności odbiorczej. *Pulp Fiction* zmusza go do wszelkich możliwych żonglerek lekturowych – odbioru synchronicznego, lektury retrospektywnej i prospektywnej, kojarzenia ze sobą wielu postaci, sytuacji czy rozpoznawania elementów amerykańskiej mitologii popularnej. I to właśnie tworzy największą sprzeczność *Pulp Fiction*. Literatura brukowa – z samej swojej definicji – powinna być lekturą „lekką, łatwą i przyjemną" – innymi słowy, nie powinna odbiorcy sprawiać jakichkolwiek kłopotów podczas aktu lektury, który ma być czystą przyjemnością i rozrywką. *Pulp Fiction* natomiast piętrzy trudności i sprawia kłopoty. Mamy zatem do czynienia z zamierzonym rozziewem pomiędzy fabułą, w sensie samej historii, *story* a sposobem jej przekazu oraz wpisanym w tę konstrukcję stylami odbioru. Z tego wynika drugi ważny dla *Pulp Fiction* element – określiłbym go jako fetyszyzację intrygi, czyli samego sposobu artykułowania i opowiadania historii. Historie są banalnie proste i same w sobie pozbawione jakiegokolwiek napięcia, suspensu, etc. – co powinno być zasadniczym elementem historii *pulpowej*. Ten element napięcia – immanentny dla *pulp* – pojawia się dopiero w samej warstwie nadawczej przekazu oraz jego odbioru. Zatem zasadnicze źródło przyjemności, której dostarcza opowieść brukowa pojawia się w przypadku filmu Tarantino nie w samym tzw. świecie przedstawionym, lecz na poziomie aparatury nadawczo-odbiorczej medium kinowego. W tym sensie *Pulp Fiction* staje się swoistym metafilmem – jest bowiem opowieścią o sposobie konstruowania współczesnego filmu sensacyjnego czy gangsterskiego, zaś tworzy ten efekt bez stosowania jakichkolwiek prymitywnych zabiegów technicznych (typu: kino w kinie) czy wymyślnych i wydumanych fabuł. To osiągnięcie wydaje mi się zasadniczym triumfem Tarantino jako scenarzysty i realizatora *Pulp Fiction*.

Jako się rzekło – nowele są trzy. Pierwsza z nich – pod tytułem *Vincent Vega & żona Marsellusa Wallaca* – opowiada o wieczorze i nocy spędzonej przez obie postaci. Pod swoją nieobecność gangsterski szef – czarnoskóry Marsellus Wallace prosi swojego człowieka – białego gangstera Vincenta Vegę o zajęcie się jego żoną – Mią. Chodzi o dostarczenie jej rozrywki – udają się do restauracji, w której wygrywają konkurs taneczny (są zresztą najprawdopodobniej jedyną uczestniczącą w nim parą). Punktem kulminacyjnym staje się nieszczęśliwy wypadek Mii – po powrocie do domu dziewczyna znajduje w płaszczu Vincenta heroinę, którą przez pomyłkę bierze za swój ulubiony narkotyk – kokainę i konsumuje ją nosem. Od tej chwili wymaga już tylko reanimacji – roztrzęsiony Vincent odwozi umierającą żonę swojego szefa do dilera narkotyków, od którego kupił heroinę. W jego domu odbywa się akcja ratunkowa – Mia zostaje wyratowana za pomocą zastrzyku adrenaliny wykonanego prosto w serce. Vincent odwozi dziewczynę do domu, zaś obaj obiecują sobie, że cała ta historia zostanie między nimi. Nowela ta ma przede wszystkim posmak obyczajowy – pokazuje różnorakie elementy i konteksty relacji międzyludzkich. Znakomity pomysł fabularny – owo makabryczne narkotykowe *qui pro quo* – konstruuje zasadniczą symetrię pomiędzy protagonistami – oboje bowiem zażywają narkotyki. Z kolei stylistyka podlega nieustannemu falowaniu. Tarantino nie spieszy się – rozmowy pomiędzy Vincentem i Mią ciągną się w nieskończoność. Natomiast w momencie pojawienia się zagrożenia dla życia Mii – narracja ulega szaleńczemu

przyspieszeniu aż do niemal surrealistycznego finału. Cielesność i fizjologiczność sceny zastrzyku w serce niewiele ma sobie równych we współczesnym filmie; nie idzie tutaj bowiem o aspekt ilościowy cielesności – setki trupów czy porąbanych ciał – lecz o jego dojmującą intensywność.

Druga nowelka-fabuła – *Zloty zegarek* – opowiada o bokserze Butchu Coolidgu, który umawia się z gangsterem Marselussem Wallacem – przełożonym Vincenta Vegi oraz mężem Mii – że w piątej rundzie swojego pojedynku gangsterskiego przegra walkę. Staje się inaczej – w trakcie walki Butch zabija swojego rywala, salwuje się ucieczką do motelu, w którym czeka jego dziewczyna. Butch tym sposobem uzyskuje podwójne pieniądze – od Marsellusa oraz od bukmacherów. W motelu przygotowuje się do wyjazdu z Los Angeles i kraju. Marsellus zarządza pościg za Butchem, zaś do jego mieszkania wysyła Vincenta Vegę. Jednakże nowelka ta ma swoistego bohatera, który pozwala na rozegranie swoistego „dramatu przedmiotu". Jest nim ukochana pamiątka po ojcu, dziadku i pradziadku Butcha – tytułowy złoty zegarek, który jego ojciec przechowywał dla swojego syna w odbycie przez czas niewoli w Wietnamie. Małemu Butchowi przekazuje go przyjaciel ojca z obozu jenieckiego – cała ta scena pokazana jest w formie retrospekcji przed walką Butcha. Okazuje się, że dziewczyna Butcha zapomniała wziąć go z mieszkania – Butch wpada w furię i wraca do swojego mieszkania pilnowanego przez Vincenta. Butch przypadkowo zastaje Vincenta podczas załatwiania potrzeby naturalnej i – bezbronnego – zabija jego własnym pistoletem maszynowym. W drodze powrotnej do motelu także przypadkowo spotyka się z Marsellusem na skrzyżowaniu. Obaj ranią się, a w trakcie pogoni zostają schwytani w sklepie i uwięzieni przez dwóch zboczeńców – właściciela sklepu i policjanta. Zboczeńcy więżą ich na zapleczu sklepu – Marsellus zostaje zgwałcony, zaś Butchowi udaje się wykorzystać tę sytuację i uciec. Wraca jednak po chwili i ratuje Marsellusa. W podzięce Marsellus daruje Butchowi winę i pozwala na wyjazd z miasta. Pomysłowość *Złotego zegarka* opiera się na starym chwycie dysproporcji pomiędzy pewnym przedmiotem i jego wartością a rolą, którą odgrywa w całej intrydze i świecie przedstawionym. Daje to efekt niemal surrealistyczny i taki zdaje się klimat całej noweli, który zostaje potwierdzony sekwencją zupełnie niespodziewanego uwięzienia na zapleczu sklepu i zmuszaniem do praktyk sprzecznych z naturą. W tym momencie pojawia się klimat i stylistyka niemal sennego koszmaru, wzmacniana dodatkowo atrybutami i rekwizytami sadomasochistycznej podkultury seksualnej.

Trzecia nowela – *Kłopot z Bonnie* – rozpoczyna się na samym początku filmu. Jej zawiązanie stanowi klamrę spinającą początek i koniec *Pulp Fiction*. Dwaj gangsterzy – ludzie Marsellusa – Vincent Vega oraz Jules mają za zadanie ukaranie nieuczciwych kontrahentów Marsellusa – odebranie im walizki oraz wymierzenie kary. Udają się do mieszkania, w którym znajduje się nie tylko ich człowiek, lecz także ukryty w łazience człowiek z bronią. Gangsterzy odbierają walizkę, zabijają dwie osoby, kiedy zostają zaskoczeni serią strzałów człowieka z łazienki. Wszystkie kule jednak nie trafiają w nich. W tym momencie rozpoczyna się dysputa pomiędzy gangsterami – czy mieli do czynienia z przypadkiem (jak uważa Vincent) czy też – jak uważa Jules – z cudem, z celową interwencją Boga, która musi wpłynąć na to, że Jules wyjdzie z branży, czyli przestanie być gangsterem. Podczas jazdy do Marsellusa Vincent przypadkowo zabija siedzącego z tyłu samochodu ich człowieka. Sytuacja jest krytyczna – gangsterzy udają się do domu przyjaciela Julesa – Jimmy'ego –

aby usunąć zwłoki i zrobić coś z pokrwawionym samochodem. Jimmy nie jest z tego zadowolony – za chwilę wraca bowiem z pracy jego żona – tytułowa Bonnie, która na widok zwłok w swoim garażu zażąda rozwodu. Marsellus załatwia jednak dla swoich ludzi specjalistę od trudnych spraw – Wolfa, który rozwiązuje cały problem kilkoma trzeźwymi radami – takimi jak umycie samochodu i przebranie się w nie zakrwawione ubrania. Obaj gangsterzy idą następnie do baru na śniadanie – Jules jest ciągle pod wrażeniem domniemanego cudu i rozmawia o tym z Vincentem. Równocześnie w barze ma miejsce napad, który jest zresztą zasygnalizowany na samym początku filmu, w jego sekwencji inicjalnej. Dwoje klientów tego samego baru planuje obrabowanie pozostałych klientów. Dwaj opryszkowie terroryzują obsługę i klientów – wśród nich Julesa, który jednak – jako doświadczony gangster terroryzuje samych opryszków i z łupem i kilkoma przemyśleniami puszcza wolno. *Kłopot z Bonnie* jest otwartą polemiką czy może glosą do estetyki i poniekąd ideologii współczesnego kina sensacyjno-rozrywkowego. Zajmuje się bowiem ową odwrotną stroną praktyki kryminalnej – zwłokami ludzkimi, krwią, *corpus delicti*. Co zrobić z ciałem swojej ofiary – nie jest to problem powszechny we współczesnym filmie hollywoodzkim. Pojawienie się specjalisty od trudnych spraw, którego słono opłacone porady są po prostu zdroworozsądkowymi działaniami – to z kolei kpina i karykatura niezwykle ważnego aspektu nowoczesnej kultury i codziennego życia – ekspertyzy i jej przedstawicieli. Jak widać z ostatniej noweli – która pokazuje kulisy działalności przestępców – także i oni mają dosyć banalne i prozaiczne kłopoty. To odwrócenie stereotypowej i do szczętu skonwencjonalizowanej mitologii gangstera – a przede wszystkim jego filmowych i ekranowych reprezentacji – jest dodatkowym ważnym elementem filmu Tarantino. W tym sensie *Pulp Fiction* jest konsekwentną kontynuacją jego pierwszego filmu – znakomitego *Reservoir Dogs*, w którym także już pojawiła się narracyjna żonglerka.

Wielu krytyków i recenzentów uznało, że najważniejszym fabularnym elementem filmu jest kwestia „nawrócenia" się Julesa pod wpływem cudu. Tego typu faworyzowanie jednej z wielu sekwencji wiązało się z próbami waloryzowania filmu gangsterskiego – czyli mało artystycznego – przez doszukiwanie się w nim traktatu o odkupieniu, etc. Jest to interpretacyjny zabieg, którego głównym celem jest usprawiedliwienie zajmowania się wytworem kultury niskiej – filmem Tarantino – w obliczu domniemanych wytworów kultury wysokiej, czyli elitarnej w takich systemach kulturowych, w których ten dualizm jest jeszcze silnie akcentowany. Ten aspekt filmu miał także równoważyć czy amortyzować zarzuty zbyt wielkiej przemocy pojawiającej się w filmach Tarantino, na co zresztą zwracano uwagę już w jego krwawym debiucie. Nie jestem zwolennikiem tego typu postrzegania dzieła filmowego – czyli fetyszyzowania treści (czy jej fragmentu) kosztem analizy formalnej. Któż zresztą mógł na serio potraktować akurat ten aspekt – moralno-teologiczny – filmu Tarantino, jeżeli jest to świat, w którym boską omnipotencję definiuje się w ten mniej więcej sposób: „Bóg może wszystko, Bóg może zamienić colę w pepsi".

Tyle krótkie streszczenie, które nie oddaje – bo nie może – narracji filmu. *Pulp Fiction* jest bowiem filmem, którego istota i znaczenie wiąże się właśnie z narracją, czy też – jak kto woli – intrygą czy sjużetem. Innymi słowy – ze sposobem opowiedzenia historii, a co za tym idzie – ze sposobem sterowania aktywnością odbiorcy, jego lekturą, „czytaniem" filmu. Każda nowelka jest co prawda skonstruowana na zasadzie klasycznie arystotelesowskiej – początku, kulminacji i zakończenia, lecz

całe *Pulp Fiction* jest swoistą kombinacją trzech takich opowiadań. Mamy w istocie do czynienia z serią narracyjnych pętli i zapętleń, cofnięć, retardacji, itd. W tym upatrywać należy ważności *Pulp Fiction*, zwłaszcza na gruncie klasycznej i niezwykle konwencjonalnej narracji filmów hollywoodzkich. Klasyczne kino Hollywood doprowadziło do perfekcji użyteczność wszelakich elementów składowych świata przedstawianego. Każdy element tego świata ma tylko jedno zadanie – posuwać do przodu akcję i narrację, a przez to usprawiedliwić swoje pojawienie się w tekście. Kino hollywoodzkie jest przede wszystkim karykaturalną deformacją zasady o strzelbie z pierwszego aktu, która musi wystrzelić w akcie piątym. Karykaturalną – bowiem w konwencji hollywoodzkiego filmu sensacyjnego pojawiające się strzelby wypalają natychmiast, a poza tym – jest ich zbyt wiele. Hollywood zasadza się na hiperbolizacji liczby elementów oraz na krańcowej fetyszyzacji narracyjnego łańcucha przyczynowo-skutkowego, którego elementami stają się wszystkie postaci – czy raczej typy ludzkie oraz przedmioty świata przedstawionego, które automatycznie muszą zamienić się w atrybuty i rekwizyty popychające akcję do przodu. Tym sposobem samochód nie jest samochodem – staje się przedmiotem, który ma eksplodować lub służyć do pościgu; brązowa statuetka nie jest ozdobą, lecz pojawia się w kadrze tylko po to, by komuś rozbić głowę; budynek jest po to, aby wysadzić go w powietrze. Można powiedzieć skrótowo, że konwencjonalny współczesny Hollywood stara się dynamizować swój przekaz rozrywkowy za pomocą jednej zasadniczej strategii – wydobycia pewnych elementów z ich rzeczywistego kontekstu i umieszczenia ich w kontekście pełnienia roli przyczyny jakiegoś działania. Zabieg ten ma na celu wzbogacenie niezwykle prostej i nużącej narracji – zwykłego łańcucha przyczynowo-skutkowego.

W *Pulp Fiction* mamy do czynienia z sytuacją krańcowo odmienną – tutaj element sterowania widzem znajduje się właśnie w owych „eksperymentach narracyjnych" zaś wszystkie wydarzenia rejestrowane są z porażającym realizmem. Nawet więcej – niemal z dokumentalną rejestracją. W filmie mamy do czynienia z kilkoma nie kończącymi się rozmowami – łatwo można je zestawić z nieprawdopodobną sekwencją inicjalną rozmowy gangsterów z debiutanckich *Wściekłych psów* – Vincenta z Julesem w samochodzie i na klatce schodowej, Vincenta z Mią w restauracji, początkowej konwersacji oprychów w restauracji, etc.; mamy katatoniczne monologi Marsellusa, mamy niemal samodzielne etiudy – zażywanie heroiny przez Vincenta pokazane z kliniczno-laboratoryjną precyzją, taniec Mii z Vincentem – umieszczający grającego go Travoltę w intertekstualnym kontekście jego filmów muzycznych z lat siedemdziesiątych, takich jak *Gorączka sobotniej nocy* czy *Grease*. *Pulp Fiction* – jakby wbrew swojemu tytułowi – jest bowiem filmem na wskroś realistycznym. Jednakże to właśnie w przypadku filmu Tarantino mamy do czynienia z wyjątkowym podważeniem pokutującego do tej pory podziału starego Bazina na reżyserów „wierzących w rzeczywistość" i „wierzących w obraz". Tarantino nie można umieścić w tym podziale, bowiem w odniesieniu do *Pulp Fiction* cała kwestia okazuje się źle postawiona. Można raczej dokonać podziału na twórców „wierzących w *story*" i „wierzących w narrację", a w przypadku tego podziału Tarantino – nie siląc się na strategię awangardy filmowej – dokonał przełomu na miarę debiutu Wellesa.

Pojawia się kwestia – czy *Pulp Fiction* zaliczyć można do jakiegokolwiek gatunku filmowego? Streszczenie – w którym bardzo często pojawia się wyraz „gangster" – sugerowałoby, że mamy do czynienia z filmem gangsterskim lub wariacją na

jego temat. *Pulp Fiction* jest w istocie ilustracją tezy o rozpadzie gatunku – i to nie tylko filmu gangsterskiego – gatunku rozumianego jako pewien sposób konstruowania dzieła przez twórców filmowych oraz percypowania i postrzegania przez widzów. Gdyby przyłożyć do filmu Tarantino zestaw cech gatunku filmowego zaproponowanych przez Charlesa Altmana, to mielibyśmy do czynienia z podważeniem ich wszystkich. W filmie Tarantino nie ma dualizmu, który przede wszystkim odnosi się do relacji, w których znajdują się bohaterowie. Nie ma powtarzalności, a wręcz odwrotnie – czekają nas same niespodzianki i zaskoczenia, które przełamują stereotypy – fabularne, narracyjne czy ikonograficzne. *Pulp Fiction* nie jest dziełem kumulatywnym, chyba że odniesiemy to pojęcie do sytuacji, w których film ten potraktujemy jako wyraz świadomości śmierci gatunku. Kolejną cechą gwałconą przez film Tarantino jest przewidywalność. Jest to sprawa wyjątkowo ważna, bowiem niemal bezpośrednio wiąże się z kwestią przyjemności odbioru. Jak napisała o tej właściwości Alicja Helman w *Filmie gangsterskim*: *Źródłem satysfakcji płynącej z oglądania tego rodzaju filmów (tj. filmów gatunkowych – przyp. JZ) jest nie odmiana czy oryginalność, lecz utwierdzenia się w poczuciu słuszności raz dokonanego wyboru. Dość liczna kategoria widzów nie lubi tego rodzaju napięcia, które wiąże się z niemożnością przewidzenia biegu wydarzeń, bowiem to jak gdyby pozbawia ich możliwości kontroli widowiska, która płynie ze świadomości oswojenia konwencji i znajomości reguł gry*. W przypadku *Pulp Fiction* mamy do czynienia z całkowitym przemieszczeniem źródeł przyjemności lektury filmowej – źródłem filmowej *plaisir* staje się całkowita nieprzewidywalność oraz zdanie na łaskę inwencji twórczej reżysera i pobudzenie aktywności lekturowej widza. *Pulp Fiction* nie jest także nostalgiczny, wręcz odwrotnie – jest wściekle nowoczesny oraz – by tak rzec – synchronicznie przylega do otaczającej nas już nie tyle rzeczywistości, co multimedialnej ikonosfery. Symboliczność czy metaforyczność przekazu filmowego jest także zminimalizowana za pomocą całkowitego odejścia od „usymbolicznia" świata, czy aplikowania mu jakichś dodatkowych znaczeń. Dlatego film Tarantino unika pewnej pretensjonalności charakterystycznej dla zbyt ambitnych przekazów. Świat Tarantino – niczym u rasowego dokumentalisty – składa się z samych referencyjnych odniesień. Poziom pewnej symboliki, metafory czy po prostu zabawy zastanymi konwencjami pojawia się dopiero w akcie czysto filmowej artykulacji. Z wymienionych przez Altmana cech zastanowić się trzeba wreszcie nad funkcjonalnością, czyli stawić czoło pytaniu: po co ten film został nakręcony? Na pewno nie ma on charakterystycznej dla klasycznego filmu gangsterskiego funkcji terapeutycznej. Ma raczej na celu zdiagnozowanie obecnego stanu medium kinowego w ogóle, za pomocą pokazania, że – wbrew maruderom wieszczącym śmierć kina (z dwóch zasadniczych powodów – inwazji elektronicznych mediów oraz wyczerpania się pomysłów na kolejne filmy) – możliwe jest jeszcze w latach dziewięćdziesiątych nakręcenie filmu, który jest inteligentny, bezpretensjonalny i którego nie ogląda się z uczuciem zażenowania.

Wszystko to dzieje się z tego powodu, że paradygmatem dla twórczości Tarantino nie jest już ani rzeczywistość, ani tym bardziej sen (jak chcieliby psychoanalitycy), lecz samo medium kinematograficzne, jego aparatura technologiczna, narracyjna i odbiorcza. W tym sensie ważność Tarantino polega na wzbogaceniu i rozszerzeniu zakresu swoistego etosu narracyjnego. Już samo podzielenie jednego świata ekranowego na trzy rozmaite fabuły tworzy rodzaj rzadkiego we współczesnym ki-

nie – zwłaszcza amerykańskim – labiryntu czy – jakby powiedzieli postmoderniści – kłącza. Wszystko to zostaje zakomponowane w postaci inteligentnej zabawy czy łamigłówki, która – z punktu widzenia dystrybuowania filmu – jest bardzo korzystna dla producenta, bowiem skłania do oglądania filmu kilka razy, w celu dostrzeżenia jego smaczków i skupieniu się każdorazowo na odmiennych punktach erogennych tekstu filmowego. Dlatego też film *Pulp Fiction* ma także charakter diagnozy obecnego stanu Dziesiątej Muzy, zwłaszcza w kontekście nowoczesnej multimedialności oraz pozostałych – poza filmem – towarach i produktach kultury popularnej. Świat *Pulp Fiction* jest bardzo silnie nasycony nie tyle elementami konwencji filmu gatunkowego, co raczej elementami rzeczywistości pozaekranowej. W tym sensie – paradoksalnie – Tarantino jest niezwykle realistyczny, czasem wręcz werystyczny, a w scenach przemocy – przejmująco naturalistyczny. Nasycenie świata informacjami na temat gastronomii – amerykańskiej i europejskiej, sposobów życia w Amsterdamie czy rodzajów heroiny (która – jak się dowiadujemy z filmu *wraca w wielkim stylu*) automatycznie powoduje uprawdopodobnienie wszystkich trzech nowelek, które same w sobie są stosunkowo wątłe i mało dynamiczne – przynajmniej w stosunku do kanonów obowiązujących we współczesnym Hollywood. To odniesienie filmu Tarantino wobec Hollywood – rozumianego tutaj jako pewna opisowa hipostaza, a nie symbol wszystkiego co najgorsze – staje się niezwykle ważne. Doświadczenia lat dziewięćdziesiątych przekonują bowiem, że funkcjonowanie poza obrębem Hollywood – jako synonimu technologii, finansów, sposobu dystrybucji, a przede wszystkim pewnej szeroko rozumianej estetyki – jest równoznaczne ze skazaniem swojej twórczości na niebyt. Co tu dużo mówić – Hollywood bierze wszystko. Sytuacja taka umożliwia zaistnienie w stanie krystalicznie czystym sytuacji opisywanej przez Stuarta Halla na początku lat siedemdziesiątych. Hall odnosił swoją koncepcję wobec reakcji do przekazu telewizyjnego, lecz jego kolejne odczyty rozszerzono niemal na całą sferę różnorodnych tekstów współczesnej kultury popularnej. Fundamentem koncepcji Halla jest założenie, że *program telewizyjny nie posiada pojedynczego znaczenia, lecz jest relatywnie otwartym tekstem, który jest w stanie być różnie odczytywany przez różnych ludzi. Powstaje zatem rodzaj napięcia pomiędzy strukturami tekstu – tak manifestowaną na powierzchni, jak głęboką, latentną a widzem – a raczej widzem jako społecznym konstruktem – podmiotem umieszczonym w konkretnej pozycji społecznej.* Istotą zatem koncepcji Halla jest przekonanie, że znaczenia nie są – i nie mogą być – narzucane, lecz są wybierane zwłaszcza w trakcie negocjacji. Hall wyszczególnił trzy warianty postawy wobec przekazu i generowanej przez niego ideologii w zależności od społecznej pozycji widza: odczytanie z d o m i n o w a n e jest tworzone przez widza umieszczonego w sytuacji zgody z dominującą ideologią i produkowaną przez nią podmiotowością – jest to niejako sytuacja narzuconego konsensusu w sytuacji konfliktowej; odczytanie n e g o c j o w a n e, produkowane przez widza, który ogólnie umieszcza się w dominującej kulturze, lecz w szczególności potrzebuje w jej obliczu zdania sobie sprawy ze swojej pozycji. Element oporu wynika z uzmysłowienia sobie płaszczyzny kultury popularnej – w tym kinematografii – jako pola konfliktu interesów i walki o przejmowanie znaczeń, w ramach której można zająć swoją własną pozycję w zgodzie z własnym interesem; odczytanie o p o z y c y j n e tworzone przez tych, których sytuacja społeczna ustanawia w otwartym i bezpośrednim konflikcie i opozycji wobec dominującej ideologii. Większość badaczy uważa, że ogólnie pre-

ferowanym odczytem jest odczyt optymalny – czyli n e g o c j o w a n y, bowiem pozwala on na zamanifestowanie oporu w syntezie z czerpania przyjemności i to zdublowanej – tak z oferowanego i konsumowanego tekstu, jak też ze świadomej możliwości manifestowania swojego oporu wobec nie odpowiadających nam elementów. Ta dygresja jest potrzeba do uzmysłowienia sobie, że Tarantino – jako twórca – jest przede wszystkim negocjatorem pomiędzy tradycją hollywoodzką a swoją inwencją twórczą. Ta postawa powinna udzielić się widzowi. Tarantino nie jest bowiem filmowym rewolucjonistą ani jakimś szalonym przedstawicielem awangardy, którego filmy nie nadawałyby się do oglądania przez normalnego widza, takiego na przykład ja piszący niniejsze słowa. Tarantino wydaje mi się uosobieniem tego, co Eco nazwał *semiologiczną partyzantką*. Analitycy kultury popularnej używają tego sformułowania dla sposobów czy stylów odbioru przekazów kulturowych, ich konsumpcji. Tarantino przenosi tę działalność w sferę nieco bardziej skostniałą i mniej podatną za zmiany – sferę produkcji i cyrkulacji filmowej semiozy. Okazuje się nagle, że najbardziej płodnym sposobem tworzenia nowych jakości nie jest desperackie działanie alternatywno-niezależne czy też całkowite odcięcie się od kultury masowej, dystrybucji, zaplecza produkcyjnego rekinów kinematografu, lecz – właśnie – negocjowanie w sensie nadanym temu pojęciu przez Halla. *Pulp Fiction* inteligentnie negocjuje pomiędzy kinem gatunków a autorem, pomiędzy Hollywood a filmem niezależnym, pomiędzy fikcją a rzeczywistością, pomiędzy wypełniającą nasze życie tandetą a dreszczem wielkiej sztuki. I tylko pomyśleć, że tyle kwestii może zmieścić się w jednym filmie i w jednym tekście o nim.

JACEK ZIEMEK

SPALENI SŁOŃCEM (UTIEMLIONYJE SONCEM/ BURNT BY THE SUN) Nikita Michałkow, Rosja-Francja 1994

Reżyseria: Nikita Michałkow; **scenariusz:** Rustam Ibragumbekov, Nikita Michałkow; **wykonawcy:** Nikita Michałkow (Siergiej Kotow), Ingeborga Dapkunaite (Marusia), Nadia Michałkow (Nadia), Oleg Menchikow (Dymitr), Andre Oumansky (Philippe), Wiaczesław Tichonow (Wsiewołod), Swietłana Kriuczkowa (Mochowa), Władimir Ilyine (Kirik); **producenci:** Michelle Seydoux, Nikita Michałkow; **produkcja:** Francja–Rosja, 1994, 152 min.;
Nagrody: Nagroda Jury na MFF w Cannes, 1994; Oscar za najlepszy film obcojęzyczny, 1985

Czas teraźniejszy, czas tragiczny...

ŁUCJA DEMBY

Gdyby, idąc śladem analityków stosujących metodę tekstualną [1], potraktować czołówkę *Spalonych słońcem* jako matrycę całego filmu, okazałoby się, że bez trudu można w niej wyodrębnić najważniejsze wątki i motywy dzieła Michałkowa. Od pierwszego ujęcia *Spalonych słońcem* pojawia się już naczelny wątek historyczny tego filmu: motyw czystki, na przestrzeni całego filmu odnoszący się do działań Stalina w roku 1936 i organizujący całość tego filmu w tym sensie, że motyw ten jest motorem całej akcji (gdyby nie stalinowska polityka czystki, Mitia nie pojawiłby się najprawdopodobniej w domu Kotowów). W pierwszych kadrach *Spalonych słońcem* historyczny aspekt filmu zasugerowany zostaje nie wprost, ale metaforycznie, przez obraz sprzątania Moskwy (mężczyzna polewający strumieniem wody most, po którym jedzie samochód Mitii). W obrazie „sprzątania Moskwy" istotny jest nie tylko pierwszy człon tego wyrażenia (motyw „wprowadzania porządku", powtórzony i później, w scenie ćwiczeń obrony cywilnej [2]), ważny jest także motyw drugi: Moskwa, pełniąca tutaj na zasadzie pars pro toto funkcję symbolu Rosji lub może raczej: rosyjskości, tego, co stanowi duszę Rosji. Film ten mówi bowiem przede wszystkim o Rosji właśnie – nie tylko dlatego, że jego twórcy i bohaterowie są Rosjanami; jest ona w gruncie rzeczy główną bohaterką *Spalonych słońcem*. Tragizm uwikłanych w historię ludzi ma u Michałkowa wymiar ponadindywidualny; staje się to szczególnie wyraziste przy analizie *Spalonych słońcem* w kontekście innego jego filmu – *Anna od 6 do 18* (perspektywę taką uprawomocnia, a czasem nawet czyni konieczną, fakt powtarzania w obu wymienionych filmach tych samych poglądów i podobnych wzorców ikonograficznych – jedne i drugie są w sposób oczywisty prześladującymi Michałkowa obsesjami twórczymi). Pierwsze ujęcie *Spalonych słońcem* (a nawet pierwszy kadr tego filmu) sugeruje też jednak wyraźnie, że jego bohaterką (a przynajmniej, na razie: miejscem akcji) jest Rosja radziecka, komunistyczna – przekonuje o tym gwiazda pięcioramienna, czerwona flaga i transparent. Drugie ujęcie *Spalonych słońcem* wprowadza motyw domu, choć pojawia się on tutaj w sposób nieco przewrotny, przez nieobecność swoją, à rebours. Mitia ma w Moskwie mieszkanie, któremu od strony czysto materialnej niczego nie można zarzucić. Jednak mieszkanie to wpisuje się doskonale w istniejącą w świadomości powszechnej opozycję dom – mieszkanie. Dom symbolizuje bezpieczeństwo, schronienie, trwałość; jest on też symbolem ojczyzny, w pewnym sensie sam stanowi w mikroskali prywatną ojczyznę zamieszkujących go ludzi („dom rodzinny"). Mieszkanie (choćby nawet piękne i zamożne) jest tylko miejscem, w którym czasowo się przebywa,

które każdy (jeśli tylko dysponuje odpowiednią sumą pieniędzy) może nabyć. Mitia w swym moskiewskim mieszkaniu jest bezdomny – formułuje to zresztą wprost w jednej z rozmów z Marusią nad jeziorem. Bezdomny jest także w pewien sposób naród rosyjski, pozbawiony trwałego oparcia w tradycyjnych, przedrewolucyjnych wartościach. W ramach sceny rozgrywającej się w moskiewskim mieszkaniu zasugerowany zostaje kolejny motyw tego filmu: sprawa decyzji Mitii i, ściśle z tym związany, motyw śmierci. Scena w mieszkaniu informuje nie orientującego się jeszcze w niczym widza, że Mitia zmaga się z podjęciem trudnej decyzji (powrót do domu o szóstej rano, natrętny dźwięk telefonu i wreszcie, pokazany w krótkiej, wyraziście wyodrębnionej po planszy tytułowej, migawce, moment, kiedy Mitia mówi do słuchawki: *To ja. Zgadzam się.*). O decyzji tej, nie wiedząc, czego może dotyczyć, widz *Spalonych słońcem* wie tylko jedno: musi się ona odnosić do spraw „życia i śmierci", skoro, chcąc jej uniknąć, Mitia bierze pod uwagę nawet możliwość samobójstwa („rosyjska ruletka"). Śmierć ma jednak w tym wypadku dużo szersze niż dosłowne tylko znaczenie. Tym bowiem, co wkroczyło przed laty w życie Mitii (i co teraz, wraz z jego wizytą, zagości w domu Kotowa) jest obezwładniający lęk. *Trwoga jest małą śmiercią* – głosi, nie bez słuszności, ułożona przez Franka Herberta modlitwa [3]. Motyw trwogi zapowiedziany zostaje w czołówce przez znieruchomiałą nad umywalką twarz Mitii o nagle czujnych, pełnych niepokoju oczach, podczas gdy w tle dźwiękowym słychać dzwoniący telefon (o którym Filip mówi, że dzwonił przez cały dzień) i jednoczesne propagandowe „szczekanie" radia. W tej samej scenie zasygnalizowany także zostaje najważniejszy symbol tego filmu: niszczące słońce, które udręcza wszystkich (jak sugeruje rosyjski tytuł [4]) i unicestwia (jak pokażą późniejsze sceny) przedmioty, wspomnienia, świat, w którym żyli bohaterowie. Motyw płonącej kuli o niszczącym działaniu jest tu na razie zasygnalizowany w swym wariancie racjonalnym: Filip czyta w gazecie artykuł o powtarzających się przypadkach występowania piorunów kulistych. Chwilę później na ekranie pojawia się tytuł *Utomlionnyje solncem*, po czym, po krótkiej wstawce przedstawiającej Mitię, który informuje tajemniczego rozmówcę o podjęciu decyzji, kadr rozjaśnia się nagle bielą śniegu. W ośnieżonym parku, na estradzie, orkiestra wykonuje piosenkę o podobnym jak film tytule. Zważywszy na fakt, że akcja *Spalonych słońcem* rozgrywa się w jeden upalny, letni dzień, zimowa scena w parku ma miejsce jakby poza (albo ponad) czasem – nie należy ona w sposób jednoznaczny do fabuły, sugeruje raczej sferę znaczeń związanych z tytułem, z symbolem niszczącego słońca. Absurdalny artykuł czytany przez Filipa („ogniste kule", pioruny kuliste, które pojawiają się równie szybko jak znikają, czyniąc niepowetowane szkody, są prawdopodobnie, zdaniem redaktora gazety, przejawem celowej dywersji...) nosi tytuł *Nieproszeni goście*. Motyw „nieproszonych gości" jest na przestrzeni całego filmu także bardzo wyraźnie zaznaczony, tak w odniesieniu do „niszczącego słońca" (w tym wypadku na poziomie symbolicznym), jak i do realistycznej akcji filmu oraz jej kontekstu historycznego. „Nieproszonym gościem" jest w domu Kotowów Mitia. *Kto pana zapraszał ?* – pyta go, nie rozpoznając początkowo, Mochowa. Choć radość okazana na jego widok przez całą prawie rodzinę zdaje się z pozoru niweczyć sens tych słów, to w gruncie rzeczy są tu one jak najbardziej na miejscu. Mitia wraca do swojego (niegdyś) domu, ale czyni to tylko po to, by go zniszczyć, dokonuje zaś tego w ciągu jednego zaledwie popołudnia. Szerzej rzecz

ujmując, można by powiedzieć, że nieproszonymi gośćmi w Rosji są ci, których Mitia w tym momencie reprezentuje: posługująca się tajną policją komunistyczna władza stalinowska.

Wszystkie wymienione dotąd z osobna motywy („czystka", Rosja, dom, decyzja, śmierć, lęk, słońce, nieproszeni goście) można objąć jednym tematem nadrzędnym, przewijającym się przez ten film od jego pierwszych do ostatnich scen: jest to temat opozycji przeszłości i teraźniejszości, tego, jak było kiedyś (przed Rewolucją) i jak jest teraz (w roku 1936). W scenie w moskiewskim mieszkaniu Mitii opozycja ta (przejawiająca się tutaj pod postacią nostalgii za przeszłością) zostaje zasugerowana przez osobę nie występującego już w dalszej części filmu, Filipa. Nie chodzi tu tylko o to, co Filip mówi, wspominając czasy, w których został zatrudniony przez ojca Mitii, lub prychając pogardliwie na propagandowy repertuar radia radzieckiego. Bardziej może istotny jest fakt, że sam Filip jest swego rodzaju reliktem przeszłości, kiedy to zatrudnianie francuskich guwernerów było oczywiste. Teraz Mitia zmuszony jest mitygować przyjaciela, który z uporem nie chce się nauczyć poprawnej wymowy rosyjskiej. Opozycja teraźniejszość – przeszłość określa losy i osobowość wszystkich postaci tego filmu. Nie bez powodu jednak w czołówce *Spalonych słońcem* pojawia się właśnie Mitia: on to bowiem przyczyni się do zburzenia porządku teraźniejszości w domu Kotowów; jego przybycie wskrzesi umarłe już z pozoru widma przeszłości.

Temat przeszłości jest w rodzinie Marusi wciąż obecny. Jest rok 1936, od Rewolucji Październikowej minęło już prawie dwadzieścia lat; mimo to nostalgia za przeszłością przedrewolucyjną jest tutaj nieustannie żywa, jak gdyby wydarzenia minionych lat miały miejsce nieledwie wczoraj i mogły być traktowane jako wzorzec dla czasów teraźniejszych. Nostalgii tej nie podziela tylko małżeństwo Kotowów, z przyczyn oczywistych: on, bohater rewolucji, własnymi rękami tamtą przeszłość niweczył, ona, Marusia, w chwili wybuchu Rewolucji miała osiem lat. Ich córka, Nadia, jedyna bohaterka tej historii nie uwikłana w żadne relacje z przeszłością, urodziła się już pod rządami Stalina, w roku 1930. Wszyscy pozostali bohaterowie filmu wciąż jednak karmią się przeszłością, nie mogąc się pogodzić z obecnym status quo – mimo że, dzięki spowinowaceniu z Kotowem, żyją w zasadzie trochę według „taryfy ulgowej", w idylli, która aż do pojawienia się Mitii zdaje się nie mieć nic wspólnego z brutalną rzeczywistością polityczną tamtych lat [5]. Ta (nietrwała, jak się po niejakim czasie okaże) idylla zanurzona tu jest w klimacie wyraźnie czechowowskim. Widzom, którzy mogliby nie dostrzec pokrewieństwa scen tego filmu ze sztukami Czechowa, którzy nie znają wcześniejszych dzieł Michałkowa (*Nie dokończony utwór na pianolę*, *Czechow*), filiacje te zasugerowane zostają wprost, przez dialog, w którym pada tytuł *Wiśniowy sad* i nazwisko jego autora. Całą zresztą drugą sekwencję filmu [6], w ramach której te słowa padają, można by opatrzyć tytułem „Czechow" – ze względu na zarysowany tutaj klimat życia na daczy przed przybyciem Mitii (następna sekwencja) i na rysującą się równie wyraźnie opozycję teraźniejszość – przeszłość (przy czym ta ostatnia związana jest właśnie z „rosyjskością" w duchu Czechowa). Piewcą przeszłości jest tu przede wszystkim stryj Marusi – Wsiewołod Konstantynowicz, pracownik naukowy tolerowany przez władze (w przeciwieństwie do wszystkich jego kolegów z instytutu, którzy zmuszeni byli odejść) tylko ze względu na Kotowa. W jednej z następnych sekwencji („Bajka"), wspominając okres sprzed Rewolucji, wzdycha on: *To były*

czasy – i, nie reagując na polemikę Kotowa (*Teraz też nie są złe),* dodaje: *Cała atmosfera, smak życia – to przepadło. Na zawsze.* Czasy te, opisywane przez Mitię jako szczęśliwy okres, w którym piło się na werandzie kawę w białych filiżankach, są gloryfikowane także i przez innych członków rodziny, często przez wiele drobnych szczegółów, w sumie dopiero składających się na spójną całość. Olga i Lola swoją niechęć do nowej rzeczywistości wyrażają w rozmowie na temat obchodzonego właśnie dnia stalinowskiej budowy sterowców, który jest dla nich świętem *czegoś wielkiego, radzieckiego.* Nawet Mochowa (paradoksalnie, jeśli wziąć pod uwagę kwestię terminu ważności lekarstw) wyżej ceni medykamenty sprzed Rewolucji, niezależnie od tego, jakie choroby miałyby one leczyć. W „dawnych czasach" dom Borysa Konstantynowicza, ojca Marusi, był jasny i szczęśliwy, a każdy z jego mieszkańców był tam na właściwym miejscu – nawet służąca, Mochowa, która, w przeciwieństwie do obecnego gospodarza, Kotowa, włada językiem francuskim. *Ale wszystko się skończyło* – mówi w sekwencji bajki Mitia. – *(...). Wszystko, wszystko.*

Mimo tak wszechobecnie wdzierającej się w czas teraźniejszy przeszłości przedrewolucyjnej (równie mocno jak dialogi sugerują to ruchy kamery, z upodobaniem panoramującej obwieszone starymi fotografiami ściany) małżeństwo Kotowów – Siergiej i Marusia – tkwi w zmistyfikowanym przekonaniu o szczęśliwej (w przeciwieństwie do dawnych lat) teraźniejszości. Kotowowi przeszłość jawi się pod znakiem ciężkiej walki z przeciwnikami rewolucji; teraźniejszość – to służba radzieckiej Ojczyźnie, w której ludzie, tak jak mała Nadia, będą mieć przez całe życie gładkie pięty: *Będzie dużo samolotów, samochodów (...). Drogi będą równe. (...). Po to budujemy władzę radziecką, Nadiu. (...). Szanuj rodziców i kochaj swoją radziecką ojczyznę* – poucza Kotow córkę w łódce na jeziorze. Teraźniejszość jest tu stającą się już powoli idylliczną przyszłością; sielskie życie Kotowa (jako człowieka cieszącego się zaufaniem Stalina) na wsi bądź w rządowej daczy ma być formą „dobrze zasłużonego odpoczynku" po latach walki z wrogami ludu. Życie Marusi wpisuje się w opozycję szczęśliwa teraźniejszość – nieszczęśliwa przeszłość w całkowicie innym wymiarze – nie politycznym, lecz prywatnym. W przeszłości, pozostawiona bez słowa wyjaśnienia przez ukochanego mężczyznę, podcinała sobie z rozpaczy żyły; teraz odnalazła spokojne szczęście u boku Kotowa: sugeruje to w sposób wyraźny ikonografia pierwszej sekwencji („Czołgi") – scena w łaźni i, przede wszystkim, scena „przepędzania" czołgów przez Kotowa. Gdy po wykonanym zadaniu Siergiej Pietrowicz wraca do żony, kamera pokazuje obraz Marusi z córką, w zwiewnej, białej szacie na tle łanów zboża, uśmiechniętej i uduchowionej niczym Madonna. Opozycja nieszczęśliwa przeszłość – szczęśliwa teraźniejszość jest jednak w gruncie rzeczy pozorna, a, co za tym idzie, nieprawdziwa, zakłamana. Marusia i Kotow okłamują samych siebie co do obecnego szczęścia: ona – zepchnąwszy na margines świadomości uczucia, które wcale nie wygasły (*Nic więcej nie chcę wiedzieć. /.../. Więcej niż wiem*), on – nie dopuszczając do siebie myśli o pęknięciach rzekomo idealnego systemu. Tę – opartą na kruchych podstawach – sielankę burzy pojawienie się Mitii – gdyż on sam jest wewnętrznie rozdarty. Jest charakterystyczne, że Mitia, przybywszy do żyjących w zmistyfikowanej teraźniejszości Kotowów, sam zaczyna kłamać na swój temat (żona, dzieci, obecna praca). Jest też charakterystycznej, że w chwili, kiedy (w rozmowie z Kirikiem) mówi prawdę o swej pracy w NKWD (czyni to zaś tonem niepokojąco szcze-

rym), jego rozmówca mu nie wierzy: prawda o teraźniejszości dociera do tego domu bardzo powoli. Mimo własnego uwikłania w teraźniejszość to właśnie Mitia jest tym, który przewartościowuje porządek przeszłość – teraźniejszość w życiu Kotowów. Z pozoru jest on reprezentantem teraźniejszości, która z jego wizytą wdziera się brutalnie do domu na wsi, będącego enklawą przeszłości. Paradoksalnie jednak to on właśnie oddaje sprawiedliwość przeszłości, pozwala jej przemówić, bo wraz z nim powracają do tego domu wspomnienia. Pojawienie się Mitii – choć tak niefortunne i niechlubne (agent NKWD przybywa aresztować wodza Rewolucji) burzy porządek oparty na fałszu i przywraca właściwą perspektywę. *Jak przykro, jak głupio...* – mówi Mitia, cytując ostatnią opinię zmarłego Borysa Konstantynowicza o porewolucyjnych czasach.

Pojawienie się w domu Kotowów niespodziewanego gościa (w przebraniu, co już na samym wstępie sugeruje, że nie jest to ten sam Mitia, którego znano tutaj dawniej) z miejsca konstytuuje dwa centralne wątki tego filmu, oparte na relacjach personalnych: Mitia – Marusia oraz Mitia – Kotow. Pierwszy z nich dotyczy przeszłości i sfery uczuć, drugi – teraźniejszości i polityki; pierwszy przez dość długi czas trwania filmu wydaje się dominować, lecz pod koniec ważniejszy okazuje się drugi. W obu wypadkach tym, który burzy dotychczasowy porządek, jest Mitia. W *Spalonych słońcem* dramat rozgrywa się zasadniczo pomiędzy Mitią, Kotowem i Marusią. Napięcie powstające pomiędzy tymi właśnie postaciami jest dostrzegalne od samego początku, nawet wówczas, gdy nie doinformowany jeszcze widz skłonny jest odbierać film Michałkowa w kategoriach komizmu, a nie tragizmu. Momentem inicjalnym tego dramatu jest bez wątpienia scena pojawienia się Mitii w domu Kotowów; scena bardzo teatralna, dodajmy, tak jak teatralny w dużej mierze jest w ogóle cały ten film (co bynajmniej nie powinno być uznane za jego słabą stronę) – przez czechowowski klimat, przez sposób gry Olega Mienszikowa, przez teatralną aranżację niektórych scen. Pojawienie się dziwacznego, brodatego i niewidomego rzekomo intruza powoduje ogromne zamieszanie, będące figuratywną zapowiedzią zburzenia dotychczasowego porządku w dużo szerszym niż w danym momencie znaczeniu. Z perspektywy dalszych wydarzeń zaśpiewana przez Mitię aria *Śmiej się, pajacu* brzmi proroczo, a nawet złowieszczo (*Komedia skończona*), lecz przede wszystkim, tak jak w przypadku opery Leoncavalla – smutno. Reakcja mieszkańców domu na tę scenę w sposób wyraźny różnicuje, już od samego początku, ich rolę oraz miejsce w strukturze dramatu; można by powiedzieć, że pojawienie się Mitii jest swego rodzaju katalizatorem, przyspieszającym reakcje, które jednak i bez tego musiałyby zaistnieć.

Wszystkie postaci drugoplanowe reagują na pojawienie się Mitii w sposób prostoduszny, pozbawiony głębszych podtekstów; jest to dla nich swego rodzaju powrót syna marnotrawnego. Mitia – ulubieniec zmarłego Borysa – był nieomal członkiem ich rodziny. Niedopowiedzenia ograniczają się tu jedynie do przyczyny jego tajemniczego zniknięcia przed laty oraz tego, co się z nim przez dziesięć lat działo. W ogólnej wrzawie towarzyszącej przybyciu Mitii tylko dwie osoby reagują na jego widok inaczej (co podkreślone zostaje tak przez grę aktorską, jak przez sposób kadrowania): Marusia i Kotow. Marusia najwyraźniej już od pierwszej chwili w i e , że dziwaczny intruz jest mężczyzną, którego kiedyś kochała, z miłości do którego próbowała popełnić samobójstwo. Podczas kiedy inne osoby usiłują się zorientować w sytuacji (*Kto pana zapraszał, Czego pan potrzebuje?*), Marusia, znalazłszy się na-

przeciwko przybysza, patrzy na niego jak zahipnotyzowana – nie mogąc się ruszyć z miejsca, spojrzeniem samym tylko wyrażając intensywność uczuć. Fakt ten podkreślony zostaje przez specyficzny sposób kadrowania: Mitia, w ciągłym ruchu, bardzo szybko „wypada" z kadru; Marusia pozostaje w zasięgu widzenia kamery, wodząc wzrokiem za, niewidocznym już w tym momencie, gościem. Intensywność uczuć zawartych w spojrzeniu osiąga jednak zenit chwilę później, kiedy Mitia, zasiadłszy do fortepianu, śpiewa fragment arii z *Pajaców*, po czym zrzuca dotychczasowe przebranie. Już przy pierwszych dźwiękach arii twarz Marusi, pokazana w odbiciu zwierciadlanym, wyraża nagłą pewność co do tego, kim jest tajemniczy przybysz. Prezentacja Marusi w taki właśnie sposób (w planie średnim, co umożliwia dodatkowo, prócz mimiki twarzy, także i gestykulację – momentowi olśnienia towarzyszy nie tylko uśmiech, ale również gest zaciśniętej nagle w pięść dłoni) jest nie tylko efektownym zabiegiem formalnym; jej podwojony wizerunek może tu być odczytany jako materialny ekwiwalent rozdwojenia wewnętrznego, związanego z nagłym odrodzeniem zepchniętego na margines świadomości uczucia. Na ekranie widać dwie twarze Marusi, lecz każda z nich odzwierciedla jej rozdwojenie uczuciowe: radość i ból. Apogeum wzruszenia nastąpi za chwilę, w scenie nalewania wody do szklanki.

Reakcja uczuciowa Kotowa na wizytę niespodziewanego gościa prezentowana jest w *Spalonych słońcem* dużo mniej intensywnie, niemniej gra aktorska Michałkowa uwidacznia ją od samego początku. Od pierwszej chwili Kotow ma powody do zatroskania: tajemniczy przybysz zna jego dawny numer telefonu do pracy (przy czym nie wspomina się dyskretnie, jakiego rodzaju to była praca, choć fakt, że pod ten właśnie numer dzwonił świeżo zwerbowany agent NKWD, może dawać do myślenia). Informacja ta zresztą (zgodnie z naczelną zasadą kompozycyjną filmu, by nie podawać widzowi od razu zbyt wielu ważnych dla zrozumienia akcji faktów) zasugerowana zostaje bardzo dyskretnie: nie widzimy twarzy osoby, która przyznaje się do numeru telefonu (w ogólnym zamieszaniu możemy tego nawet nie zauważyć) – można ją rozszyfrować tylko po charakterystycznym głosie Kotowa/Michałkowa. Kotow zna Mitię – widzowi, który mógł przeoczyć sugestię dotyczącą telefonu, informacja ta zostaje podana wprost, przez dialog. *My się już znamy* – mówi Mitia, ku zdumieniu Marusi, i od tej pory wyraz zatroskania, niepokoju, ironii – wszystkich tych uczuć, które wspólnie składają się na przeczucie niedalekiej już przyszłości – nie opuszcza twarzy Kotowa. Przez bardzo długi czas Kotow nie wie, po co Mitia przyjechał. Znając przeszłość uczuciową Mitii (romans z Marusią) i teraźniejszość zawodową (praca dla NKWD), wiedząc, że ma on powody, by go nienawidzić, przeczuwa jednak także od pierwszej chwili, że dla niego nic pomyślnego nie może z tej wizyty wyniknąć. Mitia pozbawia go jego pozycji – od zajęcia jego miejsca przy stole poczynając, a na odebraniu nietykalności bohatera Rewolucji kończąc. Mitia całuje jego żonę, znika wraz z nią po kąpieli w jeziorze, zostawiając rozwieszone na sznurku mokre ubranie, gra kankana, przywracając na moment atmosferę czasów, w kontekście których Kotow może się czuć zajmującym nie swoje miejsce parweniuszem... Przede wszystkim jednak Mitia opowiada bajkę – to ona właśnie jest tu drugim członem figury, którą zapoczątkowuje scena pojawienia się Mitii w przebraniu. Te dwie sceny składają się na spójną całość, opowiadającą o zburzeniu pewnego porządku (porządku zmistyfikowanej teraźniejszości) – tak na poziomie działań dosłownych i realnych, jak

i w wymiarze symbolicznym (symbol niszczącego słońca). Bajka opowiedziana przez Mitię rzekomo Nadii (a naprawdę Marusi i Kotowowi) w zręczny sposób wprowadza kategorię, która wraz z ostatnią sekwencją filmu osiągnie swoje apogeum – tragizm. Nie tragedię uczuć, która we wcześniejszych sekwencjach zdaje się tu najbardziej istotna, ale tragizm postaci postawionych przed moralnym wyborem i nie mających szans na dokonanie wyboru słusznego, z racji uwikłania w mechanizmy historii. Tragizm tego, co się zdarzyło w przeszłości (jak w *Królu Edypie* Sofoklesa) i tragizm tego, co dopiero nastąpi, choć naprawdę zaczyna się dziać już teraz. Zanim jednak Mitia i inne osoby okażą się postaciami tragicznymi (wśród pierwszoplanowych postaci *Spalonych słońcem* nie ma ludzi „dobrych" i „złych", są jedynie postaci tragiczne), bajka o Ajtimie pełni funkcję bardziej doraźną, burząc ostatecznie oparty na pozorach porządek. Scena opowiadania bajki, doskonale skomponowana przestrzennie (podział przestrzeni przy wykorzystaniu ramy okna) i rytmicznie (tak na poziomie obrazu, jak i dźwięku), kończy się chwilowym rozłamem w małżeństwie Kotowów, wywołuje nagłą eksplozję tłumionych przez Marusię uczuć. Załagodzenie konfliktu jest zwycięstwem tylko pozornym, bowiem od momentu, gdy Ajtim powraca w bajce Mitii do domu, aż do końca sekwencji w domu Marusi obecny jest złowieszczy bohater tego filmu – słońce.

Słońce funkcjonuje w tym filmie na kilka różnych sposobów. Skąpana w słońcu plaża i łany zboża przywodzą na myśl konotacje wyłącznie pozytywne. Ale płonąca kula, prefigurowana w cytowanym przez Filipa artykule przez piorun kulisty, budzi skojarzenia całkowicie odmienne: jest to symbol „zdradliwego słońca", którego ofiarom dedykuje Michałkow swój film [7]. Niszczące słońce wdziera się do domu w trakcie opowiadanej przez Mitię bajki o Ajtimie, dokładnie zaś – w tym właśnie momencie, gdy bohater bajki (Mitia sprzed lat 10) wraca do domu lat dziecinnych. W chwili, gdy baśniowy Ajtim puka do drzwi, dwukrotna wstawka przerywa opowieść Mitii, ukazując słońce nad jeziorem; gdy rozdygotana Marusia i uśmiechnięty ironicznie Kotow wsłuchują się w słowa Mitii, ognista kula dociera do ich domu; kiedy zaś w bajce wzywa Ajtima Kościej, niszczące słońce jest już wewnątrz domu. W trakcie rozmowy baśniowych odpowiedników Mitii i Kotowa ognista kula ze złowrogim pomrukiem przemierza pokój i dociera do ściany z fotografiami przeszłości, by po chwili stłuc szybkę jednej z nich – dzieje się to w momencie, gdy Mitia opowiada o konieczności odejścia z domu pod wpływem gróźb Kościeja/Kotowa. Dzieło zniszczenia zostało dokonane: dom się nie zmienił, ale Mitia musiał go opuścić, zerwać z przeszłością. *Wszystko jest tak jak dawniej, tylko beze mnie, bo mnie skreśliliście (...), starliście gumką* – mówi Mitia nad jeziorem do Marusi. Wbrew pozorom jednak to, co zdarzyło się dziesięć lat wcześniej, jest tylko zapowiedzią, początkiem tego, co dopełni ów akt zniszczenia. Zakończenie bajki nie rozładowuje emocji; przeciwnie – umiejscawia je w czasie teraźniejszym. Płonąca kula opuszcza dom, ale tylko po to, by uderzyć w las, powodując jego spektakularny pożar (zniszczenie dużo większe niż stłuczenie jednej szybki z fotografii). Marusia w stanie histerii ucieka przed mężem, grożąc popełnieniem samobójstwa (gdy się pogodzą, montażowe zestawienie pokaże ich scenę miłosną w bezpośrednim sąsiedztwie ujęcia czarnej, „ubeckiej" limuzyny, która czeka już na Kotowa, aby zburzyć jego szczęście). Mitia gra na gitarze *Zmęczone słońce...*

Motyw muzyczny z tej właśnie piosenki pojawia się w *Spalonych słońcem* wielokrotnie: śpiewa go Nadia, słuchają z przyniesionej przez Kirika płyty mieszkańcy domu, towarzyszy on wreszcie w zakończeniu scenie skatowania Kotowa oraz samobójstwa Mitii i – w ostatnim ujęciu – biegnącej przez pole Nadii. Tytuł filmu, prócz aluzji do tej piosenki, przynosi jednak także charakterystyczną zmianę: to nie słońce jest udręczone, ale ci, którym przyszło pod nim żyć. „Słońce Narodu", Józef Stalin, jest wciąż obecny w życiu wszystkich postaci, obecność ta zaś ma charakter przygniatający. Wizerunek Stalina widnieje na mundurkach wszechobecnych pionierów, na fotografii Kotowa, wreszcie, co istotne, na niebie, niczym prawdziwe słońce. Wystarcza, aby portret Stalina zawisł w powietrzu, a już Mitia przemienia się w niewolniczo uległego oficera NKWD, stając się katem przypadkowo zabłąkanego kierowcy – ten sam Mitia, który jeszcze niedawno z goryczą mówił o czasach teraźniejszych: *Z bębnem maszerować, jeść przy muzyce. Będziesz grzeczny, to pochowają cię z orkiestrą.* Bohaterowie *Spalonych słońcem* nie mogą się odnaleźć w teraźniejszości, bowiem prowadzi ich fałszywa gwiazda, zdradliwe słońce, przywódca, którego kult ma zastąpić wszechobecną do niedawna w życiu narodu religię. W religii chrześcijańskiej to Chrystus jest światłem, prowadzącym wiernych właściwą drogą. Stalin zajmuje miejsce Boga, dlatego teraźniejszość nie jest w stanie zapewnić ludziom poczucia bezpieczeństwa. Zagubienie w teraźniejszości (w warstwie komicznej filmu reprezentowane przez wątek poszukiwania Zagorianki) prowadzi do prób ucieczki przed nią – w czechowowską sielskość daczy na wsi, w naiwną wiarę we władzę radziecką (wypowiedzi Kotowa), w utwierdzanie się w przekonaniu, że kiedyś było źle, a dobrze jest teraz (przy czym anatemie podlegają nawet niegdysiejsze, „burżuazyjne" formy rozrywki – na przykład krykiet). Film Michałkowa pokazuje, jak przez czasy, w których dominują fałszywe wartości, człowiek staje się uwikłaną w tryby historii marionetką; marionetką świadomą własnej bezsilności, tragiczną.

Spaleni słońcem – to film przede wszystkim o Mitii. Sąd ten w pierwszej chwili może się wydać nieco zbyt autorytatywny, bowiem w filmie Michałkowa ważne są wszystkie postaci; to on jednak, jak parokrotnie zostało to już podkreślone, jest motorem akcji, katalizatorem konfliktów, burzycielem pozornego porządku. Mimo przypisanej mu tak aktywnej roli na płaszczyźnie narracji – to Mitia właśnie jest w największym stopniu marionetką historii, rozdartą wobec sił, którym nie jest w stanie sprostać. Co charakterystyczne, przez większą część filmu Mitia jest postacią niezwykle sympatyczną, w zakończeniu dopiero okazuje się agentem NKWD. W ten sposób, grając na mechanizmach identyfikacyjnych widza, Michałkow unika uczynienia z Mitii postaci płaskiej, jednowymiarowej. Znając jego przeszłość, odsłoniętą w bajce o Ajtimie i fragmentarycznych rozmowach z Marusią, nie tak łatwo Mitię potępić. Z perspektywy zakończenia filmu jasna staje się nagle wstępna sekwencja *Spalonych słońcem* – przedstawienie decyzji Mitii. Bohater tragiczny, jak zauważa Max Scheler [8], staje zawsze przed wyborem dwu wartości równie wysokich, a zarazem wzajemnie sprzecznych; istotą tragizmu jest fakt, że w sytuacji dokonywanego wyboru nie ma rozwiązania właściwego: każda możliwość prowadzi do tragedii. Otrzymawszy polecenie aresztowania Kotowa, Mitia staje przed alternatywą: może polecenia nie wykonać (narażając się na represje ze strony systemu, któremu służy), albo zniszczyć to, co w jego życiu było dotąd najwyższą wartością: dom. Mówiąc: *Zgadzam się*, Mitia podejmuje decyzję, by wła-

snymi rękami zniszczyć to, co zachowało się w jego pamięci jako najświętsze; wybiera jednak to rozwiązanie, aby wrócić raz jeszcze do przeszłości i aby się zemścić. Niemniej decydując się na ten krok, wie już najprawdopodobniej z góry, że po wykonaniu zadania nie będzie umiał dłużej żyć ze świadomością tego, co zrobił. Niezależnie od podjętej decyzji efektem wyboru musi być śmierć Mitii – dosłowna lub metaforyczna, zawsze jednak wartością poddaną zniszczeniu byłoby tu jego własne istnienie.

Dom jest na przestrzeni całej opowiedzianej w *Spalonych słońcem* historii wartością nadrzędną, jest symbolem wykraczającym poza ten konkretny film (uderzająco podobna ikonografia domu, obdarzonego zresztą równie pozytywnymi konotacjami, pojawia się w *Annie od 6 do 18* – jest to zresztą dom rodzinny Nikity Michałkowa). Tragiczne rozdarcie wewnętrzne Mitii wynika z faktu, że został on wypędzony z domu. Obiektem jego zemsty staje się ten, kto się do tego przyczynił – Kotow, baśniowy Kościej: *Szerokie, opalone ramiona – mówi Mitia do Marusi nad jeziorem. – (...) Piękny uśmiech, portrety we wszystkich barach. To wszystko się zawali. Wystarczy tylko przytknąć.* W przedostatniej sekwencji, w rozmowie prowadzonej w zaroślach, motyw zemsty pojawia się wprost, wykrzyczany przez wytrąconego z równowagi Kotowa: *A więc po to tu przyjechałeś! Napawać się swoją krzywdą. (...) A potem – bęc: Jest pan aresztowany, towarzyszu Kotow.* Chodzi więc o to, aby z jednej strony zemścić się na tym, kto pozbawił Mitię domu (zabierając mu także jego miłość, jego życie), z drugiej – aby raz jeszcze, po raz ostatni, powrócić do tego domu, wskrzesić przeszłość. Dom (synekdocha ojczyzny) jest nie tylko przedmiotem tęsknoty, ale także przyczyną sprawczą działań Mitii. Baśniowy Ajtim wraca po latach wojennej tułaczki, bo każdego dnia tęsknił za starym świerkiem, sadem oraz domem, który jako jedyny pozostał taki sam jak dawniej w zmienionym nie do poznania kraju. Szantażowany przez Kotowa, Mitia znika bez słowa wyjaśnienia nie tylko dlatego, że był młody i pragnął żyć, lecz także dlatego, że nie chciał, by *nieszczęście wkroczyło do ukochanego domu.* Nawet decyzję, która największym cieniem kładzie się na życiu Mitii, decyzję pracy dla NKWD i wydania ośmiu białych generałów władzy bolszewickiej, uzasadnia on swoją wiarą w obietnicę, że będzie mógł powrócić do domu. Utęskniony dom w porewolucyjnej teraźniejszości jest już jednak tylko mirażem, który osiągnąć można jedynie na moment, pozornie. I kiedy Nadia powie o baśniowym domu Siroba i Ajtima: *Jak nasz,* Mitia powtórzy odruchowo: *Jak nasz*, lecz natychmiast ze smutkiem poprawi się: *Jak wasz.*

Prawdziwy dom składa się nie tylko z pomieszczeń i sprzętów; tymi, którzy go tworzą, są przede wszystkim ludzie. Dom, który pokochał Mitia, został stworzony przez jego opiekuna i nauczyciela, ojca Marusi, Borysa Konstantynowicza. Opowiedziawszy Nadii bajkę, która w sposób jawny i oczywisty jest opowieścią o jego własnych losach, o tym, w jaki sposób stał się człowiekiem „bezdomnym", Mitia spotyka się przed wyjazdem z zaciekawionym pytaniem Marusi: *Dlaczego wymyśliłeś tę bajkę?* Pozornie unikając odpowiedzi (choć w istocie udzielając jej właśnie przez odniesienie do relacji przeszłość – teraźniejszość), Mitia wspomina ostatnie chwile życia ojca Marusi: *Siedziałem kiedyś przy łóżku twojego ojca. Był już wtedy bardzo chory. Nagle otworzył oczy, wziął mnie za rękę i powiedział: Jak przykro. Miałem długie, ciekawe i piękne życie... A cóż widzę przed śmiercią? Jakieś pociągi z gęsiami. Jak przykro, jak głupio. Potem okazało się, że były to jego*

ostatnie słowa. Postać Borysa, (mimo że ewokowana jedynie przez wspomnienia) i fotografie (w trakcie cytowanego wyżej monologu kamera prześlizguje się powoli z twarzy Mitii na wiszące na ścianie zdjęcie ojca Marusi), w sposób wyraźny oddziałuje na bohaterów filmu. Można by powiedzieć, że nad ich światem zawisły dwa cienie – ponury i złowieszczy wizerunek Stalina, w sposób najzupełniej dosłowny wiszący w powietrzu (symbol teraźniejszości) i nie narzucający się tak wyraźnie, a jednak zawsze obecny w świadomości wszystkich cień Borysa – wspomnienie szczęśliwej przeszłości.

Motyw „pociągów z gęsiami" powraca raz jeszcze pod koniec filmu. Gdy żałosny i tragiczny zarazem Kotow nie potrafi uwierzyć we własną klęskę i po pijanemu grozi osobistą interwencją u Stalina, Mitia, wyrwany nagle z chwilowego mirażu powrotu do domu i przywrócony brutalnej rzeczywistości, wygląda przez okno samochodu, mówiąc: *Pociągi z gęsiami.* Pierwsza sekwencja *Spalonych słońcem* (pozorowany atak czołgów, niszczących, zamiast wrogów, własne pola) przynosi obraz absurdalnych zagrożeń teraźniejszości, ostatnia (symboliczne pociągi z gęsiami) ukazuje bezsens teraźniejszości, upadek tradycyjnych wartości, jałowość życia. Droga, którą przemieszcza się czarny samochód – pośród jasnych łanów zboża, pod czujnym okiem Stalina – jest drogą wiodącą ku śmierci – dla Kotowa, dla Mitii, dla poszukiwacza Zagorianki, dla Rosji.

(Mitia – dop. aut.*) pojechał dobrowolnie. Mógł wybrać. (...) Każdy człowiek ma dwie drogi* – przekonuje Marusię Kotow. Teoretycznie człowiek ma zawsze wybór: zawsze można powiedzieć „tak" albo „nie". W praktyce, stykając się z taką sytuacją, pozostajemy zawsze pod presją okoliczności, uczuć, Historii, a każdy podjęty wybór zawęża możliwości następnego. Jak szerokie pole manewru miał Mitia w roku 1923, gdy zgodził się zostać agentem NKWD, aby móc powrócić do ojczyzny? W roku 1926, kiedy opuszczał dom pod wpływem gróźb Kotowa? W roku 1936, kiedy otrzymał polecenie aresztowania go w ramach stalinowskiej czystki? W jaki sposób Historia w swych przełomowych, okrutnych momentach zawęża pole możliwości wyborów moralnych tak zwanemu przeciętnemu człowiekowi? Michałkow pozostawia te pytania bez jednoznacznej odpowiedzi. Nikogo nie usprawiedliwia, lecz daleki jest także od rzucania kamieniem w winnych. Winna jest stalinowska władza, lecz zwyczajny człowiek, zaplątany w tryby Historii, wyborów może dokonywać tylko na drodze spekulatywnej, nie mając żadnej gwarancji, że będą one możliwe do zrealizowania. W praktyce dwie drogi, nad którymi (niczym cytowany przez Mitię Hamlet) może się wahać, nie wiedząc, że zbiegają się u końca, prowadzą zawsze do śmierci.

Charakteryzując istotę myślenia tragicznego, Guido Ceronetti pisze: *(...) kiedy podważona zostaje realność umowy społecznej (...), to na jej obszarze dochodzi do głosu Fatum, a gdzie pojawia się krew i wojna, tam trzeba również dostrzec skrzydlatą Ate, tę Boginię nie znającą litości, oraz taniec Śiwy. Ale ponadto* – dodaje Ceronetti – *można tam także wyczuć przelot innych skrzydeł, które nie dopuszczają do tego, żeby społeczeństwo zmieniło się w czysty koszmar, gotowany ludziom skazanym na dożywotnie uwięzienie w stawaniu się historycznym* [9]. W *Spalonych słońcem* trudno dosłyszeć szum anielskich skrzydeł. Film kończy się ujęciem biegnącej wśród zboża „z piosenką na ustach" Nadii. Sielski obrazek zmienia swą wymowę przez kontekst scen poprzednich (śmierć Mitii, pobicie Kotowa) i pojawiającego się chwilę później napisu, który informuje o losie, jaki już niedługo spotka rodziców tej

dziewczynki i ją samą. Sielskość obrazu potęguje tylko jego tragizm. A jednak w zrealizowanym zaledwie rok wcześniej filmie *Anna od 6 do 18* Michałkow pokazał tę samą dziewczynkę w uderzająco podobnym otoczeniu rosyjskich pól, na tle których mówiła ona, że słowo „ojczyzna" (nasza prywatna, „maleńka" ojczyzna) kojarzy się jej przede wszystkim z pięknem. Słowa małej Nadii z roku 1993, wygłaszane tym razem we własnym imieniu, nabierają na tle wypowiedzi jej – ukształtowanej przez ideologię systemu – siostry, Anny (i na tle historii z roku 1936, zaprezentowanej w *Spalonych słońcem*) charakteru katharsis. Dokumentalny film o Annie pokazuje rozpad imperium po latach jego potęgi; niszczące słońce ulega samowypaleniu. Mimo próby wykorzenienia tradycyjnych wartości epoki przedrewolucyjnej ciągłość pomiędzy Rosją z czasów Iliuszy Obłomowa (bohatera filmu Michałkowa z roku 1980) i Rosją obecną nigdy nie została zerwana. *(...) bezbożność, która oddzieliła od siebie obie Rosje* – mówi Michałkow w *Annie od 6 do 18 – nie była jednak w stanie zniszczyć w nich wszechogarniającej miłości, tej samej miłości macierzyńskiej, miłości aż do łez, której moc i bezinteresowność nazywane są w świecie „zagadkową rosyjską duszą".*

Negujące wartość przeszłości czasy „zdradliwego słońca" same stały się przeszłością, minionym etapem historii.

ŁUCJA DEMBY

---

[1] Por. m.in. J. Aumont, M. Marie, *L'analyse de films*, Paris 1989 (rozdz. 3).

[2] Warto przypomnieć, że o obronie cywilnej mówi się tu w skrócie: GROB (Graždanskaja Oborona).

[3] Por. F. Herbert, *Diuna*, Gdańsk 1985.

[4] „Utomlionnyj" – zmęczony, znużony, udręczony.

[5] Na temat historycznego kontekstu *Spalonych słońcem* por. J. Schönbern, *Rosja według Michałkowa*, „Kino", 1996, nr 4.

[6] Podstawą niniejszej analizy jest dokonany przeze mnie podział filmu na następujące sekwencje:
0. Czołówka.
1. Czołgi.
2. Czechow.
3. *Śmiej się, pajacu...*
4. Nad jeziorem.
5. Bajka.
6. Futbol.
7. Przyjeżdża samochód.

[7] Na ten temat Michałkow wypowiada się w wywiadzie udzielonym „Sony Pictures Classics", dostępnym w sieci Internetu (http://www./spe.sony.com/Pictures/SonyClassics/burntbysun/misc/interview.html).

[8] Por. Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976.

[9] G. Ceronetti, *Drzewa bez bogów*, Kraków 1995, s. 262.

PREZENTACJA – FILM

CRASH
David Cronenberg, Kanada–Wielka Brytania, 1996

Reżyseria, scenariusz na podstawie powieści Jamesa Grahama Ballarda: David Cronenberg; **zdjęcia:** Peter Suschitzky; **montaż:** Ronald Sanders; **muzyka:** Howard Shore; **scenografia:** Carol Spier; **kostiumy:** Denise Cronenberg; **wykonawcy:** Holly Hunter (dr Helen Remington), James Spader (James Ballard), Rosanna Arquette (Gabrielle), Elias Koteas (Vaughan), Deborah Unger (Catherine Ballard); **producent:** David Cronenberg oraz Jeremy Thomas, Robert Lantos; **produkcja:** Kanada–Wielka Brytania, 1996, 105 min.

Eros i technologia

KRZYSZTOF LOSKA

W ostatnich latach wiele pisało się o zachwianiu relacji między fikcją i rzeczywistością, prawdą i złudzeniem, o tym, że świat zewnętrzny utracił status realności, że stał się wyłącznie królestwem fikcji i pozoru. W takim świecie, zdeterminowanym przez technikę, przyszło żyć bohaterom ostatniego filmu Davida Cronenberga *Crash* (1996). Nowe technologie spowodowały przekształcenie świadomości człowieka, wpłynęły na zmianę jego stosunku do czasu, przestrzeni, świata, a przede wszystkim własnego ciała. Człowiek musiał nauczyć się żyć w symbiozie z maszyną, a to oznaczało konieczność dokonania transgresji własnej tożsamości, cielesności, podmiotowości.

Człowiek od dawna używał protez (radio, samochód, telefon, telewizor) po to, by odzyskać coś utraconego, ale dziś ich funkcja uległa zmianie, stała się zagrożeniem dla naszej tożsamości. Wszystkie, najbardziej intymne, sfery naszego życia naznaczone zostały wpływem techniki. Życie podporządkowane zostało prędkości. *You have no speed, you are speed*, powiada Paul Virilio, bodaj najwybitniejszy dziś teoretyk prędkości, na którego jeszcze wielokrotnie przyjdzie nam się powołać. Film Cronenberga opowiada o fascynacji szybkością i maszyną.

Prototypem i modelem wszelkich maszyn doromoskopowych, symbolem prędkości jest samochód. Samochód, powiada Roland Barthes, *jest wielkim dziełem epoki, tworzonym w twórczej gorączce przez nieznanych artystów, użytkowanym w spojrzeniu, jeśli nie w praktyce, przez cały naród, który pochłania samochód jak przedmiot doskonale magiczny: (...) łatwo w przedmiocie znaleźć doskonałość, zamknięcie, błyszczącą gładkość, połączone z naszą nieznajomością pochodzenia przedmiotu; jest w nim przemiana życia w materię* [1]. Samochód jest również źródłem rozkoszy, jest symbolem zmysłowości, ma wymiar taktylny: *Ludzie dotykają blach, złączy, macają tapicerkę, próbują siedzeń, głaszczą drzwiczki, pieszczą oparcia; siadają za kierownicą i całym ciałem naśladują prowadzenie wozu* [2]. Na tym polega erotyka maszyny. Symbioza techniki i seksu jest tematem filmu Davida Cronenberga, którego scenariusz powstał na podstawie powieści J.G. Ballarda pod tym samym tytułem. Już pierwsza sekwencja filmu, w której jesteśmy świadkami zderzenie dwóch pojazdów, wskazuje na specyficzny stosunek człowieka i maszyny, przenikanie się tego, co żywe i tego, co nieożywione.

Ale samochód jest nie tylko symbolem seksu, ale przede wszystkim śmierci: perwersyjny związek trzech składników tworzy tkankę fabularną i pojęciową analizowanego przeze mnie filmu. Śmierć jest nieodłącznym atrybutem maszyny: każda nowa technologia rodzi zagrożenie katastrofą, stwarza groźbę wypadku. Wypadek staje się czymś substancjalnym dla technologicznego rozwoju. Na naszych oczach dokonuje się swoiste odwrócenie tego, co marginalne, i tego, co esencjonalne: to, co

względne, przypadkowe, przygodne stało się podstawą, fundamentem, przedmiotem refleksji. Nowa estetyka staje się estetyką katastrofy. Wszystkie zagrożenia na jakie jesteśmy narażeni wiążą się z kwestią prędkości: *Nie ma wątpliwości, że każda chwila, każdy fragment naszego życia naznaczony jest wyścigiem szybkości* [3]. Fascynacja prędkością oznacza fascynację wypadkami, fascynację śmiercią. To jest motywem przewodnim filmu Cronenberga. Wszyscy bohaterowie *Kraksy* – Vaughan, James, Catherine, Seagrave, Helena – naznaczeni są piętnem śmierci, wszyscy odkrywają *erotyczne delirium towarzyszące kraksie* [4].

Zmagania Erosa i Tanatosa określają jednak nie tylko kondycję człowieka końca XX wieku, ale są immanentną właściwością przynależną ludzkiemu bytowi. Celem życia – poucza nas Freud – jest bowiem śmierć. Vaughan (Elias Koteas) jest jednym z tych, którzy zrozumieli wszystkie konsekwencje płynące z uznania tej prawdy. Ale Tanatos jest siłą destruktywną, dlatego agresja i zniszczenie cechują wszystkie poczynania Vaughana. Skłonność do agresji – pisze autor *Kultury jako źródła cierpień* – jest pierwotną, samodzielną dyspozycją popędową człowieka [5]. Wszystkie poczynania Vaughana naznaczone są swoistym okrucieństwem: zimnym, zaplanowany, wyrafinowanym i perwersyjnym. *W żadnym innym stosunku, chyba w orgazmie erotycznym, nie wchodzi człowiek tak intymnie, tak dalece w istotę drugiego człowieka, jak w okrucieństwie. Wspólna z orgazmem jest tu nawet pewnego rodzaju degradacja ciała* [6]. W przypadku Vaughana doznania erotyczne złączyły się z popędem destrukcji; apologia zasady przyjemności tożsama jest z oczekiwaniem na zagładę, projektowaniem jej, śnieniem o niej. Zresztą zgodnie z teorią Freuda zarówno popęd śmierci, jak i popęd seksualny mają charakter konserwatywny, czyli dążą do odtworzenia wcześniejszych stanów (a więc materii nieożywionej) [7]. Również James (James Spader) zaczyna rozumieć, iż akt seksualny jest zapowiedzią, fascynującą prefiguracją śmierci. Śmierć traci tu wszelako swój „śmiertelny" wymiar – jest już tylko technicznym wypadkiem, na co zwracał uwagę William Burroughs. Należy jednakże podkreślić, iż katastrofa nie ma tu bynajmniej wymiaru wirtualnego: wypadek zdarza się zawsze na poziomie materialnym, a nie na poziomie światła czy obrazu.

Vaughan widzi w sobie „nowego artystę", którego sztuka byłaby sztuką „unicestwiania": twórca projektuje samego siebie w obszar dzieła. *Każdy kontakt z sztuką* – mówi Paul Virilio w rozmowie z Louise Wilson – *jest zarazem kontaktem ze śmiercią. Tworzenie istnieje tylko w odniesieniu do niszczenia. Dlatego też wszelka sztuka – podobnie jak życie – jest rodzajem dramatu, który został zawieszony między dwoma biegunami: życiem i śmiercią. Rzeczywistość sama w sobie stała się przedmiotem sztuki* [8]. Podstawowym składnikiem nowej sztuki jest szybkość. Zwróćmy uwagę na scenę, w której Vaughan wspólnie z Seagravem przygotowują rekonstrukcję wypadku Jamesa Deana.

W świecie Cronenberga ludzie nie podróżują już samochodami po to, by dotrzeć do określonego celu: *Tym, czego dostarcza maszyna szybkości nie jest już szansa podróżowania, lecz jedynie niespodzianka wypadku* [9]. Szybkość jest tu związana ze zniszczeniem, rozpadem świata i rozpadem świadomości. Technologia pozbawiła nas ciała, wywłaszczyła nas z cielesności, z tego wynika konieczność ponownego od-czucia własnego ciała, poszukiwanie nowych źródeł podmiotowości, postulat przekraczania granic, który wysuwa Vaughan. Jeśli wszelkie pojazdy są jedynie pro-

tezami, to wówczas musimy skupić się na tym, co najistotniejsze: amputacjach, uszkodzeniach ciała, brakach.

Technologia wytworzyła również nowy typ stosunków międzyludzkich, opartych na pośrednictwie maszyny. Akt seksualny został uwznioślony przez kontakt z maszyną: zarówno mężczyźni jak i kobiety w świecie Cronenberga pragną rozszerzenia możliwości erotycznego doświadczenia przez połączenie z elementami konstrukcyjnymi samochodów. Paul Virilio, poszukując prototypu pierwszego wehikułu, zwrócił uwagę na parę zespoloną w miłosnym uścisku, na erotyczny związek dwojga istot będący zaczątkiem „maszyny wojennej". I choć podróżowanie to było jeszcze statyczne, w nim dostrzegł wszystkie elementy niezbędne dla przyszłych podróży [10]. Technika staje się źródłem nowych perwersji, fantazji erotycznych, pogłębianych jeszcze przez zagrożenie wypadkiem: *Elementy nowoczesnej techniki podsycały nasze namiętności* – mówi Catherine. Na związek przełomu technologicznego z charakterem naszej seksualności wskazywano zresztą już niejednokrotnie, chociażby w przypadku analiz twórczości de Sade'a [11]. Rozwojowi społecznemu, postępowi towarzyszył zawsze rozwój wszelkiego rodzaju perwersji. Cywilizacja produkuje bowiem seksualną różnorodność, dokonuje operacji określanych przez Foucaulta mianem „implantacji perwersji".

Motyw przekształcenia własnego ciała, związek człowieka z maszyną, był podejmowany przez Cronenberga w poprzednich filmach: ciało ulega deformacji, przekracza swe granice, stając się „ciałem groteskowym" (w rozumieniu Bachtina). Seth Brundle, bohater *Muchy*, projektuje urządzenie do teleportacji, które pozwalałoby na natychmiastowe przemieszczenie ciała w przestrzeni, na wykorzystanie absolutnej prędkości. Niestety, każdy nowy wynalazek – zgodnie z hipotezą Virilio – tworzy nowe zagrożenia: ciało może ulec wypadkowi. Wypadek przydarzy się również Brundle'owi: w trakcie eksperymentu dojdzie do mutacji ciała ludzkiego z organizmem muchy. Z kolei Max, bohater *Videodromu*, specjalista od nielegalnej telewizji satelitarnej, stanie się ofiarą nowej technologii przekazu wideo: halucynacje, rozpad rzeczywistości, zatarcie granicy między fikcją i rzeczywistością będą wynikiem kontaktu z nowym wynalazkiem. Motyw związku rozwoju umysłowego z zaawansowaną technologią był tematem jednego z wcześniejszych filmów Cronenberga *Scanners*, którego bohaterowie – w wyniku manipulacji genetycznych – obdarzeni zostali zdolnościami telepatycznymi. Ciało człowieka staje się czymś na kształt urządzenia *hi-fi*, produktem wysoko rozwiniętej technologii, wyposażonym w anteny nadawczo-odbiorcze, kondensatory, silniki, baterie [12]. Technologia odebrała nam poczucie własnego istnienia, doprowadziła do od-realnienia naszej podmiotowości i naszego świata. Technologia wkroczyła dziś w nasze ciało: *Owe mikro-maszyny karmią się ciałem* – mówi Paul Virilio – (...). *Wkrótce nowe techniki pojawią się w naszym organizmie w postaci implantów. Ciało terytorialne zostało skażone w momencie wybudowania dróg, wind, itp.* (...) *Dzisiejszą sytuację można porównać do najazdu: technologia wchodzi w nasze ciało dzięki miniaturyzacji* [13].

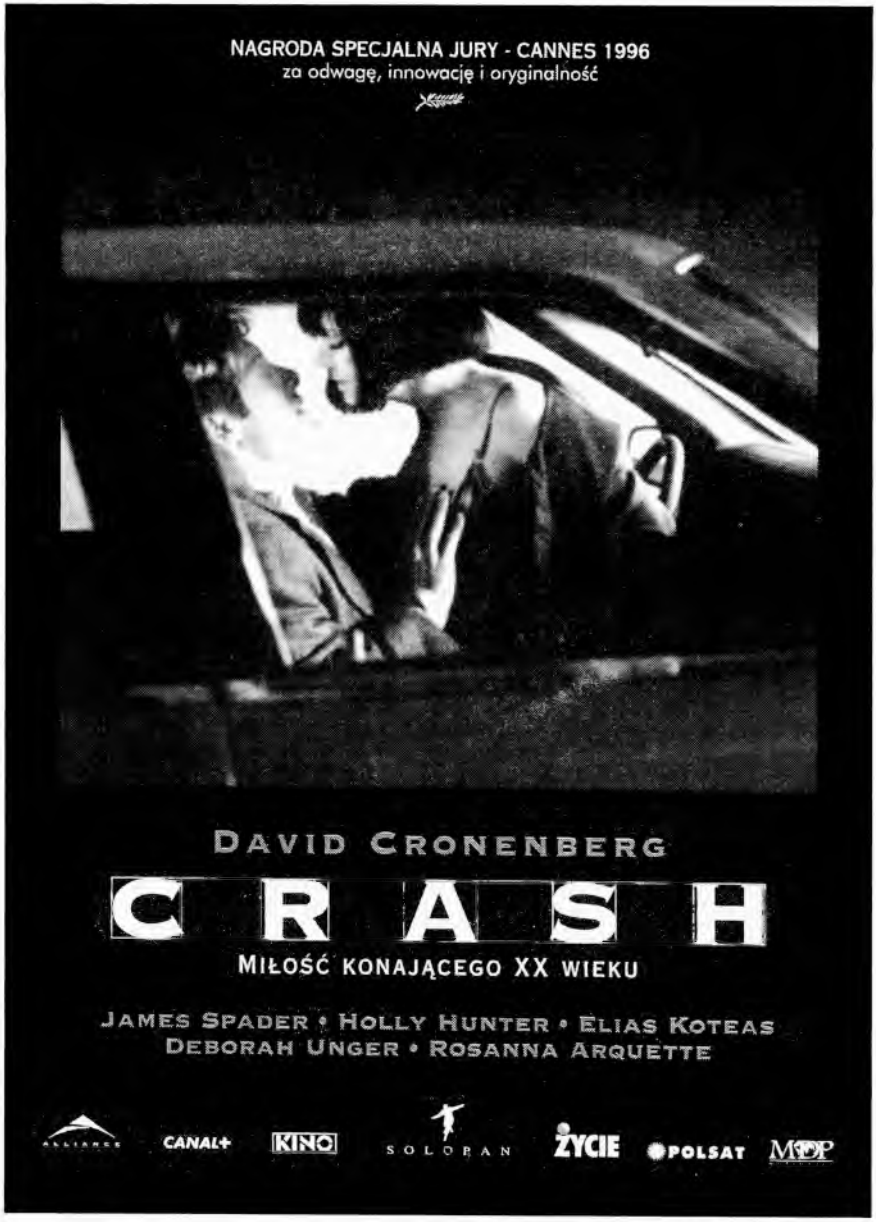
W niemal wszystkich filmach Cronenberga mamy do czynienia z motywem poszukiwania tożsamości seksualnej: dewiacją, sadomasochizmem, voyeuryzmem. Zarówno Max, Seth, jak i Vaughan zostają zmuszeni do przekroczenia ostatniej granicy jaką jest śmierć. Samobójstwo Maxa pozwoli mu na osiągnięcie nowej podmiotowości – stanie się „nowym mięsem", produktem technologii wideo. *Śmierć otwie-*

ra się ku zanegowaniu jednostkowego, osobowego trwania – napisze Bataille [14]. Oglądany przez Maxa videodrome jest swoistą „maszyną wojenną" [15], bronią genetyczną, która wywołuje nieodwracalne zmiany w mózgu – program wideo połączony bowiem zostaje z systemem nerwowym widza, nieustannie atakuje jego podświadomość, jest rodzajem narkotyku.

Źródłem fascynacji mogą być nie tylko rzeczywiste wypadki, ale również te inscenizowane, które projektuje i w których uczestniczy Vaughan, niegdyś pracownik Laboratorium Badania Ruchu Drogowego, specjalista od komputerów i telewizji. Poczynania Vaughana naznaczone są nostalgią za Absolutem, są wyrazem poszukiwania transcendencji, która dostępna jest wyłącznie w postaci fantazmatów. Dlatego Vaughan postanawia stworzyć swoiste „muzeum wypadków": kraksa rozgrywa się nie tylko w realnej przestrzeni, ale jest rejestrowana, a następnie odtwarzana z taśmy wideo: z możliwością zatrzymania obrazu, zwolnienia biegu taśmy, wielokrotnego powtórzenia tego samego ujęcia. Fascynacja szybkością i wypadkami wiąże się bowiem z wymiarem wzrokowym, z koniecznością zapośredniczenia obiektu fascynacji. Vaughan prowadzi również szczegółową dokumentację fotograficzną wszystkich wypadków, ma zdjęcia wszystkich ofiar, szczegółowy opis ich ran, a nawet zapis poszczególnych faz procesu rehabilitacji (tak było w przypadku Jamesa). Oglądane przez Helen Remington (Holly Hunter), zarejestrowane przez Vaughana kraksy, otwierają przed nią nowy obszar doznań erotycznych. Możliwość powtórzenia doświadczenia jest wszak podstawą wszelkiej perwersji. Seksualność Catherine w całości naznaczona została przez wymiar fantazmatyczny: konieczność stworzenia sobie pewnej iluzji stała się bowiem czynnikiem niezbędnym każdego przeżycia. Zresztą chyba wszystkie postaci kobiece u Cronenberga są uwięzione w sferze Wyobrażonego: *Doznania cielesne kobiety zostają do tego stopnia przytłoczone jej fantazją, że całkowicie wyłączają je z rzeczywistego doświadczenia kobiecego ciała.* (...) *[Kobieta] zagubiona w swej fantazji, pozostaje obca tym doświadczeniom cielesnym, które nie płyną z jej marzeń lub wyobrażeń* [16].

Źródeł perwersji końca XX wieku szukać należy w możliwościach, jakie stwarza nowa technologia. Sugestywne i nieomal pornograficzne obrazy Cronenberga nie mają jednak szokować, ale pozwolić na dotarcie go granic erotycznego doświadczenia – odkrycie prawdy o własnej seksualności: to jest celem, do którego dążą wszystkie postaci *Kraksy*. Tylko skrajność przeżycia pozwala im na odsłonięcie tajemnicy bytu, na upewnienie się, że wciąż żyją. Wypadek samochodowy był dla bohaterów *Kraksy* okazją do konfrontacji z własnym ciałem, możliwością prawdziwego doświadczenia. Prawdziwe przeżycie dokonać się może tylko w akcie transgresji. Transgresja jest jednym z głównych tematów tego, jak i pozostałych filmów Cronenberga.

Życie w epoce technologii komputerowej, w epoce komunikacji audiowizualnej, skazane jest w istocie na życie w samotności, gdyż komunikacja jest jedynie pozorem: *... jakby miłość nie była niczym innym niż próbą wyjścia poza własną egzystencję, gwałtownym aż do śmiertelnego zaślepienia pragnieniem wydostania się poza więzienie, którym jest każda egzystencja skazana przecież na samotność* [17]. Według Bataille'a istnieje tylko jeden sposób na przezwyciężenie samotności i skomunikowanie się z Drugim – ekstaza, dostępna nam wyłącznie w akcie seksualnym. Może dlatego życie wszystkich postaci z filmów Cronenberga – Noli z *Potomstwa*, Maxa


NAGRODA SPECJALNA JURY - CANNES 1996
za odwagę, innowację i oryginalność
DAVID CRONENBERG
CRASH
MIŁOŚĆ KONAJĄCEGO XX WIEKU
JAMES SPADER • HOLLY HUNTER • ELIAS KOTEAS
DEBORAH UNGER • ROSANNA ARQUETTE
CANAL+
KINO
SOLOPAN
ŻYCIE
POLSAT

z *Videodromu*, braci bliźniaków z *Dead Ringers* – określane jest przez wymiar erotyczny. Ale erotyzm to nietypowy, można by rzec zboczony: Vaughan, James, Catherine, Helena żyją poza systemem wartości usankcjonowanym przez społeczeństwo – żyją w stanie permanentnej transgresji, rozumianej jako przekraczanie norm i zakazów. Podważają najważniejsze instytucje społeczne (z instytucją małżeństwa na czele); życiem ich rządzi zasada markiza de Sade'a: oddać się tym, którzy tego pragną, posiąść tych, których się chce. Catherine i James wydają się akceptować regułę, którą Klossowski określił mianem *les lois de l'hospitalité* (prawa gościnności) [18] – porównywaną przez Blanchota do dzielenia się hostią – która zmusza do dzielenia się współmałżonkiem.

Godność ludzka, życie przestają być wartościami najwyższymi: pogwałcenie świętości, naruszenie tabu staje się istotą działalności bohaterów *Kraksy*. *Tylko to, co zawiązuje się między ciałami, tylko to, co potwierdzone krwią, bólem, rozkoszą, jest wartością najwyższą* [19]. Rozkosz doznawana jest dzięki aktom zniszczenia. Rozkosz nie ogranicza się wyłącznie do ekstazy zmysłów. Autor *Madame Edwardy* napisze, że rozkosz i skrajny ból łączą się ze sobą [20]. Przypomnijmy finałową scenę filmu, w której James z rozmysłem spycha z drogi samochód prowadzony przez żonę. Dla obojga jest to przede wszystkim gra, wyraz buntu przeciw światu, przeciw konwencjonalizacji miłości. Poszukiwanie śmierci jest również pragnieniem wyzwolenia, ostateczną rozkoszą. Erotyzm jest tu rozumiany jako *pogwałcenie istoty partnera. Pogwałcenie, które graniczy ze śmiercią, które graniczy ze zbrodnią* [21]. Motyw ten, obszernie i szczegółowo analizowany przez Bataille'a, pojawi się również w wielu filmach: m.in. w *Matadorze* Pedro Almodovara oraz *Imperium zmysłów* Nagisy Oshimy – by wymienić tylko te najważniejsze.

Seksualność – napisze Susan Sontag w *Wyobraźni pornograficznej – jest jedną z demonicznych sił świadomości ludzkiej – popychającą nas niekiedy (...) do lubieżnego marzenia o zatraceniu się w śmierci* [22]. Seksualizm i śmierć to jedyne sposoby na przeżycie jedności z całością bytu. Erotyzm – według Bataille'a – jest przede wszystkim pochwałą życia aż do śmierci.[23] Śmierć, której poszukuje Vaughan, jest warunkiem odnowy życia, jest podstawą wszelkiego istnienia. *Śmierci „ja" odpowiadają narodziny wielu tożsamości* [24]. Również James, odbywając kolejne stosunki z Heleną, wdową po mężczyźnie, który zginął w wypadku spowodowanym przez niego, dostrzega ów niepokojący aspekt erotycznych przeżyć, stwierdza, że *w każdym akcie seksualnym do jakiego między nami dochodziło, podsumowywaliśmy śmierć jej męża*. Pożądanie śmierci ma u Cronenberga zarówno wymiar zewnętrzny, jak i wewnętrzny: oznacza zniszczenia Drugiego, jaki i popęd autodestrukcyjny: motyw samo okaleczenia jest zresztą bardzo charakterystyczny dla całej jego twórczości (najlepszym przykładem jest tu *Dead Ringers*).

Byt jest nam dany w nieznośnym przekraczaniu bytu, równie nieznośnym co sama śmierć – pisze Bataille. – *Winniśmy go poszukiwać w uczuciu śmierci – bo byt istnieje w zbytku (exces), kiedy to pełnia zgrozy i radości zbiegły się w czasie* [25]. Ale w naturze transgresji nie leży zaspokojenie: nie ono jest tu celem, liczy się bowiem sama możliwość przekroczenia tego, co istnieje. Każda transgresja musi więc rodzić następną [26]. Transgresja nie oznacza wszak podporządkowania się zmysłom: wszystkie uczynki popełniane są przez Vaughana „na zimno", beznamiętnie, całkowicie pod kontrolą świadomości, zgodnie z Sade'owską zasadą absolutnej apatii. Rozkosz przemienia się więc poniekąd w swe przeciwieństwo. *Ci, którzy żyją dla*

rozkoszy są wielkimi tylko dlatego, że zniszczyli w sobie całą zdolność rozkoszy [27]. Transgresja zawsze musi być oddzielona od płynącej z niej przyjemności. Za transgresję bardzo często musimy płacić bólem i śmiercią. Bohaterowie *Kraksy* nie lękają się jednak śmierci, jest ona raczej wybawieniem: Vaughan i Seagrave giną w zaplanowanych przez siebie wypadkach, James i Catherine przygotowują się na ostateczne doznanie. Może całe nasze bycie-w-świecie jest *jedynie łańcuchem kraks* [28].

KRZYSZTOF LOSKA

---

[1] R. Barthes, *Nowy Citroën*, w: *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 78.
[2] Tamże, s. 80.
[3] J. Derrida, *No Apocalypse, Not Now*, „Diacritics", 1984, vol. 14, nr. 2, s. 20.
[4] J.G. Ballard, *Kraksa*, Warszawa 1996, s. 17.
[5] Zob. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, w: *Człowiek, religia, kultura*, Warszawa 1967, s. 292.
[6] K. Irzykowski, *Alchemia ciała*, w: *Odmieńcy*, red. M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 13.
[7] Zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa, s. 60-61.
[8] *Cyberwojny. Bóg i telewizja*, wywiad z Paulem Virilio przeprowadzony przez Louise Wilson, w: *Kultura i media audiowizualne*, red. W. Godzic i K. Loska, Kraków 1998 (w druku).
[9] P. Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, „Semiotext(e)", 1991, s. 95.
[10] Zob. P. Virilio, *Speed nad Politics*, New York: „Semiotext(e)", 1986.
[11] Zob. P. Klossowski, *Sade i Fournier*, „Literatura na Świecie", 1994, nr. 10.
[12] Zob. D. Theall, *Beyond the Word*, Toronto 1995.
[13] *Cyberwojny, Bóg i telewizja*, dz. cyt..
[14] G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, w: *Odmieńcy*, dz. cyt., s. 347.
[15] Zarówno w rozumieniu Deleuze'a, jak i Virilio.
[16] R.D. Laing, *Self and Others*, frag. przeł. w antologii *Odmieńcy*, dz. cyt., s. 282.
[17] M. Jastrun, *Mit śródziemnomorski*, Warszawa 1962, s. 106.
[18] Jest to również tytuł głośnej trylogii Klossowskiego, na którą składają się trzy powieści wydane w latach 1953-60: *La Révocation de l'Edit de Nantes, Roberte, ce soir* oraz *Le Souffleur.*
[19] *Przekroczenie stało się faktem* – dyskusja w: *Odmieńcy*, dz. cyt., s. 299.
[20] Zob. G. Bataille, *Madame Edwarda*, „Literatura na Świecie", 1985, nr. 10.
[21] G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, dz. cyt., s. 341.
[22] S. Sontag, *Wyobraźnia pornograficzna*, „Teksty", 1974, nr. 2, s. 49.
[23] Zob. G. Bataille, *Emily Brontë*, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, red. W. Karpiński, Warszawa 1974.
[24] K. Matuszewski, *Wśród demonów i pozorów*, Warszawa 1995, s.151.
[25] G. Bataille, *Madame Edwarda*, dz. cyt.., s. 128.
[26] Zob. P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, Warszawa 1992, ss. 57-58.
[27] M. Blanchot, *Fundamentalna nieprzyzwoitość*, w: *Antologia krytyki...*, dz. cyt..,
[28] P. Virilio, *The Aesthetic of Disappearance*, dz. cyt.., s. 103.

DYM (THE SMOKE)
Wayne Wang, USA

Reżyseria: Wayne Wang; scenariusz: Paul Auster; **zdjęcia:** Adam Holender; **muzyka:** Rachel Portman; **montaż:** Maysie Hoy; **kostiumy:** Claudia Brown; **scenografia:** Kalina Ivanov; **wykonawcy:** Harvey Keitel (Auggie Wren), Giancarlo Esposito (Tommy), Jose Zuniga (Jerry), Stephen Gievedon (Dennis), Jared Harris (Jimmy Rose), William Hurt (Paul Benjamin), Daniel Auster (złodziej książek), Harold Perrineau (Rashid Cole), Deirdre O'Connel (kelnerka), Victor Argo (Vinnie), Michelle Hurst (ciocia Em), Forest Whitaker (Cyrus Cole), Stockard Channing (Ruby McNutt), Vincenzo Amelia (Irate Customer), Erica Gimpel (Dorren Cole), Gilson Heglas (Cyrus Jr), Howie Rose (sprawozdawca baseballowy), Ashley Judd (Felicity), Mary Ward (April Lee), Mel Gorham (Violet), Baxter Harris (I prawnik), Paul Geier (II prawnik), Malik Yoba (lizus), Walter T. Mead (Roger Goodwin), Murray Moston (kelner), Clarice Taylor (Granny Ethel), Douglas Crosby (akrobata); **producenci:** Greg Johnson, Peter Newman, Hisami Kuroiwa, Kenzo Horikoshi; **producenci wykonawczy:** Bob Weinstein, Harvey Wienstein, Satoru Iseki; produkcja: USA, 1995, 110 min.; **Nagrody:** „Srebrny Niedźwiedź", Nagroda Specjalna Jury, Nagroda Krytyków i Nagroda Czytelników „Berliner Morgenpost" na MFF w Berlinie, 1995; Grand Prix Du Public na MFF w Locarno, 1995.

Ciąg dalszy

KATARZYNA JABŁOŃSKA

Opowiedzenie *Dymu* nie może się chyba w pełni powieść. Trudność wynika nie tylko z wielości wątków, które wpletli w swoją opowieść Paul Auster (scenariusz) i Wayne Wang (reżyseria), ale także ze sposobu, w jaki ją snują. U Auggiego Wrena (Harvey Keitel), właściciela tytoniowej trafiki, przycupniętej gdzieś na Brooklynie, zjawia się kobieta – jednooka Ruby (Stockard Channing) – z którą łączyło go kiedyś uczucie. Nie widziana ponad osiemnaście lat oznajmia, że ich córka – o jej istnieniu Auggie nie miał pojęcia (jego ojcostwo nie jest zresztą wcale pewne) – jest narkomanką, spodziewa się dziecka i żyje z jakimś podejrzanym osobnikiem. Jeden z klientów Auggiego – poróżniony z życiem przypadkową śmiercią ciężarnej żony – pisarz Paul Benjamin (William Hurt) sam o mało nie traci życia pod kołami samochodu. Ratuje go kilkunastoletni Rashid – a właściwie Thomas – Cole (Harold Perrineau), który stał się przypadkowym posiadaczem papierowej torby z sześcioma tysiącami dolarów (kilkakrotnie jeszcze zmieni ona swojego właściciela). Rashid ukrywa się przed gangsterami, próbuje także odnaleźć ojca, który opuścił go w dzieciństwie. Jego ojciec, bezręki Cyrus Cole (Forest Whitaker)... itd. *Dym* jest opowieścią w opowieści, wkraczamy w nią, jakby w trakcie jej dziania się. Jego bohaterowie snują opowieści i sami są bohaterami opowieści. Każda z opowiedzianych w nim historii ma wiele dopływów, które przecinają się i rozchodzą. Rzecz jednak nie tylko w tym, że jedna historia wyłania z siebie drugą czy w jakiś sposób z nią się łączy, ale w tym, że w taki sposób toczą się losy bohaterów, tak skonstruowany jest świat przedstawiony *Dymu*. Przypomina ową *księgę zdarzeń zawsze otwartą w połowie* z wiersza Szymborskiej, gdzie *każdy przecież początek to tylko ciąg dalszy* [1]. Podobnie jak życie, które dopóki trwa, jest jak rozwijająca się opowieść, zapowiada jakiś ciąg dalszy.

Wydawać się może, że w przytoczonych historiach jest podejrzanie dużo komplikacji i dziwnych zbiegów okoliczności, oglądane jednak na ekranie brzmią jak najbardziej naturalnie, dzieją się w niewymuszony sposób, co więcej – układają się w całość, być może niekompletną, ale jednak całość. Niecodzienne sytuacje stanowią tutaj oczywisty element codzienności i w całości przebiegu zdarzeń wydają się nie tylko wiarygodne, ale też naturalne. Wielość wątków i komplikacji nie przytłacza i nie sprawia wrażenia przeładowania, przeciwnie – *Dym* ma literacki rytm, niespieszny rytm narracji jak w powieści. Jest jakby bardziej napisany niż sfilmowany. Bohaterowie i my widzowie zanurzeni jesteśmy w długą narrację, która daje poczucie udziału w pewnej całości, stanowiącej fragment owej „księgi zdarzeń", w której zapisane są ludzkie losy.

Dym sprawia pewną trudność, którą napotykamy także w życiu: kiedy próbujemy opowiedzieć komuś jeden z jego scenariuszy, okazuje się, że to, co dla nas ta-

kie wyjątkowe i najważniejsze brzmi banalnie, przypomina zazwyczaj kiczowatą telenowelę. Odkrywamy całą swoją bezradność wobec utalentowanej rzeczywistości, dostarczającej nam zarówno wielu powodów do radości, jak i do smutku. *Dym* – mówi Paul Auster – *powinien być kawałkiem życia, posiadać banalnych bohaterów i nieść optymizm.(...) Wayne Wang wraz ze mną postanowił pójść pod prąd. Chciał sfilmować zwykłych pełnych ciepła ludzi* [2]. Twórcom *Dymu* udało się ujarzmić opór, jaki stawia zwyczajna rzeczywistość. Sprawili, że „prawdziwe życie" z całą banalnością i przeciętnością, ale też – co szczególnie trudne – wieloznacznością i niepowtarzalnością „weszło" na ekran. Program minimum, jaki sobie założyli autorzy filmu dał nieoczekiwane rezultaty. Jego bohaterowie są – jak chcieli twórcy – banalni, ale jednocześnie banalni nie są, dotyczy to także owego sfotografowanego w nim kawałka życia i świata. Nie ma w tym niekonsekwencji. Twórcom *Dymu* udało się uchwycić coś, co wydaje się nieprzekazywalne: niepowtarzalność powtarzalnych zdarzeń i wyjątkowość zwyczajnego, pochłoniętego codzienną krzątaniną, pojedynczego życia. Uniknęli także sztuczności właściwej, ucharakteryzowanej na zwyczajność, telenoweli czy mydlanej operze. Siłę i wiarygodność zawdzięcza *Dym* lekkości i prostocie stylu. Niemała w tym także zasługa scenariusza, doskonałych dialogów, gry aktorów oraz rytmu, w jakim toczy się ta opowieść. Jest to rytm niespiesznej, uważnej rozmowy, gdzie jest czas, żeby mówić, słuchać i milczeć.

Paul Auster i Wayne Wang opowiadają w swoim filmie wiele historii: każdy z bohaterów ma własną – zarówno „zewnętrzną" jak i „wewnętrzną" – nie tylko bohaterowie zresztą, także przedmioty: papierowa torba z sześcioma tysiącami dolarów, miejsca – sklep Auggiego, gdzie odbywa się tyle spotkań i rozmów. Zawarte w nim liczne opowieści są rodzajem przypowieści. Poprzez nie przekazywane są ważne prawdy. Pomimo że *Dym* tak bardzo zwrócony jest ku codzienności, emanuje z niego jakaś magiczność. W istocie jest to baśń – jak określa *Dym* autor scenariusza – zbudowana „na fundamencie realizmu". Ów realizm odnosi się nie tylko do elementów, z których zbudowano filmowy świat, chociaż wielkie znaczenie ma to, że na miejsce akcji wybrano Brooklyn z jego betonowymi blokowiskami – takimi samymi jak w Polsce – a nie Manhattan, i że temu światu oraz zamieszkującym go bohaterom pozwolono wystąpić bez hollywoodzkiego makijażu. Ów „fundament realizmu" zdaje się oznaczać pewną postawę twórczą, którą najpełniej obrazuje dziwne nieco hobby Auggiego. Każdego dnia punktualnie o ósmej rano wychodzi on przed swój sklep, staje zawsze dokładnie w tym samym miejscu i robi zdjęcie. *To mój róg* – mówi pokazując Paulowi swoje zapełnione czterema tysiącami pozornie takich samych zdjęć albumy – *mały kawałek świata. Zapis mojej małej przestrzeni. Niesamowite* – z lekkim pobłażaniem i rozbawieniem komentuje Paul – *nie jestem pewien czy rozumiem. Nigdy tego nie pojmiesz* – tłumaczy Auggie – *jeśli nie zwolnisz. Wszystkie są takie same, a jednak inne.* Kiedy Paul „zwalnia" i przygląda się zdjęciom uważniej dostrzega, że tak jest w istocie, chyba też rozumie, co Auggie ma na myśli twierdząc, że zdjęcia są inne. Ta inność zależy także, ale z pewnością nie tylko od rodzaju światła, pory roku czy pogody. Paul dostrzega osoby, a pośród nich swoją żonę, która zginęła tragicznie w pobliżu sklepu i być może po raz pierwszy dzieli się z kimś swoim bólem, pozwala mu wydobyć się na zewnątrz. To zwolnienie, o które upomina się Auggie, pomaga patrzeć wnikliwiej, pozwala dostrzec poszczególne – sfotografowane przez niego – osoby, spojrzeć na nie z osobna, to znaczy ze świadomością, że każda z nich ma swoją historię, los i tajemnicę.

William Hurt i Harvey Keitel

Harold Perrineau jr. i Forest Whitaker

W Auggiem zobaczyć można figurę artysty, który zwraca się ku rzeczywistości – tej znajdującej się najbliżej, w zasięgu wzroku – potrafi dostrzec jej fotogeniczność, kryjące się w niej nieoczekiwane możliwości i tajemnice. Przygląda się jej z uwagą i życzliwością, pozwala działać, słucha jej, ona zaś objawia swoje nadzwyczajne zdolności dramaturgiczne. Zdjęcia Auggiego są bardzo „literackie"; nie jest to kronika niezwykłości, ale kronika codzienności. Codzienność i banalność ujawniają tutaj metafizyczne właściwości, odsyłają do jakiejś nadrzeczywistości. Auggie ze swoimi zdjęciami jest jak owi tragarze, o których opowiadał jeden z bohaterów filmu Antonioniego *Po tamtej stronie chmur*: nieoczekiwanie zatrzymali się, ponieważ szli za szybko i musieli poczekać na swoje dusze. Pasja Auggiego to nie tylko metafora sztuki, ale także życia czy pewnej postawy wobec niego, oznaczającej uwagę i życzliwość. Z takiej postawy rodzi się potrzeba nawiązywania głębokich więzi z rzeczywistością: światem, innymi ludźmi, samym sobą wreszcie. Pozwala zobaczyć pojedyncze, banalne istnienie jako cenne i pełne znaczenia, odnajdywać dowody na to, że nikt i nic nie jest pozbawione wartości. A skoro tak, to być może jest szansa na to, że pojednanie ze światem i samym sobą może chociaż w części się powieść. Auggie wydaje się człowiekiem życzliwie pogodzonym ze swoim losem. Pomaga także w tym pojednaniu innym, być może wcale o tym nie wiedząc.

Bohaterowie *Dymu* nieustannie mówią, nie jest to jednak męcząca, czcza gadanina, mimo że dotyczy czasami błahostek. Wynika raczej z potrzeby kontaktu, stanowi przejaw zainteresowania drugim. Klienci Auggiego nie są dla niego anonimowymi osobami – zna ich upodobania i niemało o nich wie, nie dlatego jednak, że jest wścibski, ale dlatego że jest uważnym obserwatorem, jest nimi życzliwie zainteresowany. Otwiera sklep, by sprzedać spóźnionemu przechodniowi papierosy, bez których ten nie może się obyć, poświęca mu nie tylko swój czas – choć to przecież także niemało – ale coś więcej. Bohaterowie wiele mówią, ale także potrafią i chcą słuchać siebie nawzajem. Rozmowa oznacza tutaj – to wcale nie jest oczywiste – dialog, prawdziwe spotkanie. Toczy się on również wówczas, kiedy się milczy: są sceny, w których bohaterowie milczą ze sobą. Ten dialog jest czymś wyjątkowym, czas nie sprzyja takiej rozmowie, nasze rozmowy są bardzo często monologami, chociaż biorą w nich udział dwaj rozmówcy.

Dym zaświadcza o wartości słuchania. Kiedy Auggie opowiada Paulowi „Opowieść Bożonarodzeniową" kamera fotografuje jego twarz i usta, coraz bardziej przybliżając się do nich, koncentruje na nich swoją i naszą uwagę. Ważne jest nie tylko to, co przydarza się bohaterom opowiadanej historii, ale sama opowieść, akt opowiadania. *Dym* jest pochwałą opowieści. Opowiadanie jest jednym z jego głównych bohaterów, stanowi ważny element akcji. Poprzez nie bohaterowie nawiązują kontakt ze sobą i światem, nawiązują ze sobą więzi. *Jeśli nie dzielisz się z kumplem sekretami, jaki z ciebie kumpel?* – odpowiada Auggie dziękującemu za „Opowieść Bożonarodzeniową" Paulowi. Ta niezwykła historia – nie wiadomo zresztą do końca, czy prawdziwa – posłuży za kanwę opowiadania, które napisze Paul, po to zresztą została opowiedziana. Auggie ofiarował Paulowi nie tylko swoją historię, ale chyba też coś więcej. Opowieść o młodym chłopaku, którego przyłapał na niegroźnej kradzieży, i któremu potem – w dzień Bożego Narodzenia – postanowił zwrócić zgubiony poczas ucieczki portfel, a także o niewidomej babci chłopaka, przed którą udawał wnuka, wiele mówi o samym Auggim. Jest rodzajem zwierzenia, dopuszczenia do swojej tajemnicy, nie tylko dlatego, że wyjaśnia pochodzenie aparatu fotograficznego Auggiego.

Opowiadane przez bohaterów historie są w istocie rodzajem rozmowy. W tych opowieściach prawda miesza się ze zmyśleniem, które nie służy jednak opowiadającemu do przedstawienia siebie w lepszym świetle czy ukrycia prawdy, przeciwnie: przez nie – podobnie jak w baśni – odkrywane bywają sprawy najistotniejsze. W tym dialogu odbywa się spotkanie, czasem coś więcej: *Dym* jest poza wszystkim opowieścią o tym, jak wiele sobie zawdzięczamy, jak wiele potrafimy sobie ofiarować. Opowiada o tym, jak ludzie ratują się nawzajem od rozpaczy, zwątpienia, smutku, samotności. Robią to z naturalnej potrzeby. Potrafią odnaleźć w sobie gotowość zainteresowania się innym, chociaż nie zawsze jest im to na rękę i pomimo tego, że nie zawsze dobrze na tym wychodzą. Rashid uratował Paula, a Paul uratował Rashida. Ów bilans dodatni nie unieważnia jednak dramatów. One się wydarzyły: żona Paula zginęła, córka Ruby pozbyła się dziecka i nadal się narkotyzuje, ojca Rashida nie było przez lata jego dzieciństwa, kiedy tak bardzo go potrzebował. Obecność innych przynajmniej w niektórych przypadkach pomaga, chociaż odrobinę łagodzi ból.

Sztuka, a kino w szczególności, bywa dzisiaj często przede wszystkim monologiem, gubi tę właściwą literaturze czy szeroko pojmowanej kulturze słowa umiejętność dialogu, gotowość, aby go podejmować. Zaaferowana samą sobą, traci kontakt z rzeczywistością – świadomie i dobrowolnie zrywa z nią więzi. Coraz częściej sama dla siebie stając się kontekstem – gubi ową zdolność dialogu, który nawiązywał się pomiędzy nią a światem. Ta egoistyczna postawa sztuki objawia się nie tylko w tym, o czym opowiada, ale również w tym, jak opowiada. Ten dialog toczy się w *Dymie*. Oznacza on tutaj szczególne zawierzenie słowu – wielka w tym zasługa scenariusza – oraz konstrukcję całego świata przedstawionego. Toczy się nie tylko pomiędzy bohaterami, ale poszczególnymi wątkami i historiami zawartymi w filmie. *Dym* skonstruowany jest w bardzo literacki sposób, wykorzystuje i uruchamia mechanizmy literatury. Jego twórcy konstruują swoją opowieść tak, jakby naśladowali ów dialog, jaki człowiek – bardziej lub mniej świadomie – toczy z życiem, próbując szukać racji swojego istnienia i z chaosu zdarzeń wywodzić swój los. Taka konstrukcja ma konsekwencje nie tylko estetyczne, ale też ontologiczne.

W migotliwych, pełnych zmiennych nastrojów, wielowątkowych opowieściach, dostrzec można żelazną konsekwencję. I chociaż nie eliminuje ona możliwości niespodzianek – w tym porządku nieobliczalność życia i człowieka ma także swoje miejsce – to jednak losy bohaterów są jak rzeki: zdają się płynąć swoimi własnymi korytami. Czasami zdarza się powódź, czasami ich nurty splatają się ze sobą, by potem płynąć osobno, wydaje się jednak, że każdy z nich jest odrębny i w jakiś sposób wytyczony, choć nie w pełni przewidywalny. Trzeba się było niemało natrudzić, aby w powikłanych losach bohaterów i dziwnych zbiegach okoliczności wszystko przebiegało w sposób naturalny i niewymuszony. Misterna konstrukcja *Dymu* jest gołym okiem niezauważalna, przezroczysta, dzieje się jakby sama. To jednak efekt nie tylko talentu twórców, ale wielu starań. Trzeba było wszystkie owe pojedyncze losy dokładnie rozrysować, zaplanować szczegółowo wszystkie zbiegi okoliczności, aby nie drażniły, nie wydawały się podejrzane czy natrętne. *Wszystko w Dymie* – mówi Paul Auster – *jest niezwykle precyzyjnie skonstruowane* [3]. Ta precyzja ma swoje konsekwencje. Dzięki niej każda z postaci ma swoją historię i chyba także swoje przeznaczenia. Trafika Auggiego i jej okolice to mikrokosmos, w którym odbija się niemal cały kosmos ludzkich i nie tylko ludzkich spraw. Ten fragment czasu i skra-

wek rzeczywistości zanurzone zostały w „wielkim czasie". Przypadek okazuje się tutaj narzędziem przeznaczenia, jakby stał za tym wszystkim jakiś Wielki Reżyser, Narrator Wszechwiedzący, który zna ostateczną wersję zdarzeń.

Ktoś powiedział, że opowiadanie to namiastka Boga. *Dym* pokazuje, że tak jest w istocie. Opowiadający to ktoś przypominający demiurga. Taki jest Auggie, kiedy opowiada Paulowi „Opowieść Bożonarodzeniową", czy robi swoje zdjęcia. Opowiadający w pewnym sensie powołuje do istnienia – już sam fakt opowiadania nadaje najbardziej nawet błahym zdarzeniom znaczenie, włącza w ciąg zdarzeń, zaprowadza pewien porządek w chaosie wydarzeń. Porządkować zaś, to szukać uzasadnienia, szukać sensu. Twórcy *Dymu* wychodzą naprzeciw tkwiącej w każdym potrzebie uzasadnienia swojego istnienia, zażegnania poczucia jego przypadkowości i absurdalności.

Dym daje poczucie zanurzenia w jakiejś całości, idzie pod prąd dominującym tendencjom kultury i sztuki, które tak wiele miejsca poświęcają pielęgnowaniu poczucia absurdalności ludzkiego losu, historii i świata. Paul Auster i Wayne Wang tworząc kino – jak mówi pierwszy z nich – które kocha ludzi, wydają się wrażliwi na sens, zainteresowani raczej scalaniem aniżeli rozbijaniem świata. Wrażliwość na sens wdaje się szczególnie ważna dzisiaj, kiedy bezsens zagarnia coraz większe obszary – sztuka ma tu niemałe zasługi – kiedy próbuje się nim tak wiele objaśniać. Bezsens czyni człowieka bezbronnym wobec zła i cierpienia, odbiera mu nadzieję, jest bowiem miejscem, *w którym się wszystko kończy, a nic nie zaczyna, lub wszystko się zaczyna, a nic nie kończy*. Sens nie eliminuje wprawdzie rozpaczy i bezradności wobec cierpienia, daje wszakże siły, by je przetrwać. Daje także nadzieję, że istnieje jakiś „ciąg dalszy", w którym ma ono swój kres. Poszukiwanie sensu nigdy nie może być skończone, nie może się chyba w pełni powieść. I tak być musi, skoro: *Każde życie* – pisze w jednej ze swoich książek Auster – *jest niewytłumaczalne. (...) Obojętnie, ile przytoczymy faktów, ile podamy szczegółów, istota rzeczy wymyka się opowieści* [4]. Twórcy *Dymu* nie zapominają i o tym. Sens ujawnia się w ich filmie przy okazji i jakby mimochodem: podczas oglądania albumów Auggiego, opowiadania różnych historii – zwłaszcza „Opowieści Bożonarodzeniowej" – oraz zwykłych zdarzeń. Ukazuje się i wymyka. Podpatrujemy, jak się staje, nigdy jednak nie zostaje dopowiedziany, nie jesteśmy w stanie zobaczyć go w całej pełni. Być może dlatego możemy weń uwierzyć, dlatego to, co opowiadają autorzy *Dymu* wydaje się przekonujące i wiarygodne.

Albo się żyje, albo się opowiada – pisał Sartre. W *Dymie* te dwie możliwości zbliżają się do siebie, owa bolesna dychotomia zostaje tutaj do pewnego stopnia zażegnana: opowiadanie jest tu bowiem w pewnym sensie „sposobem na życie", sposobem przeżywania go. Paradoksalnie nie oddala od życia, ale do niego przybliża – pomaga lepiej się weń angażować, bardziej świadomie je przeżywać. Oznacza scalanie, odkrywanie pajęczyny znaczeń, zaglądanie na drugą stronę gobelinu, gdzie nitki losów supłają się, łączą i rozchodzą. To scalanie odbywa się bez łatwych pocieszeń, i zwodzenia happy endem. Autorzy *Dymu* nie mamią – tak jak kreatorzy masowej kultury – złudnymi utopiami, nie konstruują sztucznych rajów. To układanie losu z puzzli – tym właśnie jest opowieść, jaką snują bohaterowie i twórcy filmu – pomaga też wyswobadzać się z impasu bezsensu i przypadkowości własnego istnienia. I chociaż nie oznacza to całkowitego czy ostatecznego wyzwolenia z poczucia tragiczności, to jednak sposób konstruowania losów bohaterów, kreowania ca-

łego świata uznać można chyba za szukanie dowodów na to, że świat nie jest pozbawiony sensu.

Mario Vargas Llosa opowiadał podczas jednego ze swoich spotkań z polskimi czytelnikami o plemieniu z puszczy amazońskiej, w którym opowiadacz historii był czczony, jako człowiek dający ludziom szczęście i szczególnego rodzaju dobro. Takimi opowiadaczami są Auggie i Paul, są nimi także twórcy *Dymu,* którzy włożyli wiele wysiłku w to, aby ich doświadczeni przez życie bohaterowie mogli zaznać szczęścia. Tak skonstruowali świat swojej opowieści, że istnieje w nim miejsce na „ciąg dalszy".

KATARZYNA JABŁOŃSKA

---

[1] W. Szymborska, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, w: *Koniec i początek*, Wydawnictwo a5, Poznań 1995.

[2] P. Auster, *Mam dość przygnębiających filmów*, , „Kino", 1996, nr 10.

[3] P. Auster, dz. cyt..

4. P. Auster, *Trylogia nowojorska*, tłum. Michał Kłobukowski, Noir Sur Blanc, 1996.

PRZEŁAMUJĄC FALE (BREAKING THE WAVES) Lars von Trier, Dania-Szwecja-Holandia-Francja-Norwegia, 1996

Reżyseria: Lars von Trier; **scenariusz:** Lars von Trier, Peter Asmussen; **zdjęcia:** Robby Müller; **muzyka (aranżacja):** Joachim Holbek; **montaż:** Anders Refn; **scenografia:** Karl Juliusson; **kostiumy:** Manon Rasmussen; **wykonawcy:** Emily Watson (Bess), Stellan Skarsgard (Jan), Katrin Cartlidge (Dodo), Jean-Marc Barr (Terry), Adrian Rawlins (doktor Richardson), Jonathan Hackett (minister), Sandra Voe (matka Bess), Udo Kier (mężczyzna z trawlera), Mikkel Gaup (Pits); **producenci:** Vibeke Windelov, Peter Aalbaek Jensen; **produkcja:** Zentropa Entertainment APS/Trust Film Svenska AB, Liberator Productions/Argus Film Produktie/Northern Lights A/S; Dania–Szwecja–Holandia–Francja–Norwegia, 1996, 156 min.; **Nagrody:** Grand Prix na MFF w Cannes, 1996; Europejska Nagroda Filmowa Felix dla najlepszego filmu i najlepszej aktorki, 1996; Wyróżnienie Krytyków, Nagroda studentów PWSFTViT, Nagroda Publiczności, Nagroda „Gazety Pomorskiej" na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage w Toruniu, 1996; Nagroda Publiczności dla Robby Müllera, Haugesund 1996; „Amanda" – nagroda dla najlepszego filmu nordyckiego, Edynburg 1996; Nagroda dla najlepszej aktorki, Sarajewo 1996; Nagroda dla najlepszego filmu, Toronto 1996; Metro Media, II Nagroda, Atlantic 1996; Specjalna Nagroda dla najlepszego filmu Szwajcaria, Cineprix Telecom 1996; Nagroda Publiczności, Pusan 1996; tytuł wybitnego filmu, Vancouver 1996; Nagroda Publiczności Lubeka, Nordyckie Dni Filmowe 1996, Nagroda Bałtycka.

Śmierć człowieka religijnego

ANETA PIERZCHAŁA

W pierwszej chwili cieszyła się bardzo, że oto pójdzie na dno, do niej, ale potem przyszło jej na myśl, że przecież ludzie nie mogą żyć w wodzie i że książę dostanie się na zamek jej ojca jako trup. „Nie, on nie może umrzeć" – pomyślała. I przepłynęła pomiędzy belkami i deskami, unoszącymi się na wodzie, zapominając zupełnie, że mogą ją zmiażdżyć (...) Trzymała jego głowę nad wodą i dawała się unosić falom, dokąd chciały. [1]

Mała syrena, J.Ch. Andersen

Przeczytałem bajkę o dziewczynce, która wyruszyła do lasu z okruchami chleba. I wtedy kiedy już nic jej nie zostało, była nagusieńka, powiedziała – jakoś dam sobie radę. To zdanie wyrażało dla mnie ostatnie stadium doznań męczennika

– Lars von Trier o *Przełamując fale*.

Klimat północy

Takie pojęcia jak wiara, świętość czy wreszcie Bóg we współczesnym świecie próbuje się raczej powszechnie przemilczeć. Zmuszają one przecież do konfrontacji z taką kategorią jak Wieczność – a na to w kulturze, która wszelkimi sposobami stara się zapomnieć o śmierci z lęku przed Nicością, nie może być miejsca. Von Trier zrobił coś nieoczekiwanego – przywrócił te pojęcia „masowej świadomości" i jednocześnie przyznał, że sam nie potrafi sprecyzować ich granic. Dlatego jego film, opowieść o emocjonalnie niezrównoważonej dziewczynie albo świętej, która rozmawia z Bogiem – wzbudził takie emocje – od zachwytu po odrzucenie. Zapewne poruszyło także i to, że opowieść toczy się w banale i brzydocie małej rybackiej mieściny – jakby na marginesie naszego świata, tam gdzie czas jeszcze próbuje się związać z sacrum, z rytmem świąt, gdzie centrum stanowi kościół. „Obcość", inność tego miejsca nie należy tylko do porządku estetycznego. Dla człowieka współczesnego, przeciętnego konsumenta reklam i przedmiotów jednorazowego użytku, żyjącego w świecie, w którym obrazy i rzeczy wciąż rozsypują się i odnawiają bezustannie – czas właściwie nie istnieje. Śmierć zeszła do podziemia świadomości, podobnie jak przemijanie. Przestrzeń, którą opisuje von Trier jest prowokująco obca typowym krajobrazom współczesności – np. pulsującemu obrazami miastu. To z lęku przed dołączeniem do „tanecznego korowodu" świata mieszkańcy miejscowości (reprezentowani przez starszyznę kościelną) zdejmują dzwony z wieży swojego kościoła – ich

dźwięk ma walor estetyczny, a więc jak prawdopodobnie sądzą – piekielny (jeśli rozproszenie w świecie zewnętrznych doznań można nazwać piekłem). Przejętą czasem – a tym samym pytaniem o granice życia – społeczność von Trier konfrontuje z tymi, dla których czas to niejako odnawianie wciąż tego samego momentu. Jednak figurą centralną staje się w *Przełamując fale* ktoś, kto nie przynależy do żadnego z tych dwóch światów, ale burzy, narusza ich porządki – dziewczyna z wyspy przez społeczność uważana za szaloną, „chorą".

*

Film von Triera ma związek z chłodnym powietrzem Północy. W bajkach Andersena wszystkie okaleczone przez czas przedmioty, w rzeczywistości otwierają dziecięcą wyobraźnię na skończoność i przemijanie ludzkiego życia. Niepokoją ciśnieniem śmierci, które tak wyraźnie czuła mała Syrena, kiedy z lękiem patrzyła na morską pianę. Nieistnienie i wieczność to w istocie jedyne, co interesuje Andersena, a za tym – kwestia wiary. Jej tajemnica jest zresztą także impulsem twórczości Sørena Kierkegaarda, który w swoich pismach powoływał się często na skandynawskie baśnie. I Lars von Trier – Duńczyk – być może intuicyjnie sięga do północnych obrazów, klimatu tamtej myśli.

Swoje zainteresowanie fenomenem wiary wpisuje on w dość prowokującą historię. Bohaterka filmu wierzy, że akty prostytucji przywracają siłę jej sparaliżowanemu mężowi. Jest w stanie przyjąć największe upokorzenia i agresję ufając, że tym samym wspiera go duchowo. W konstrukcji postaci prostej, żarliwie religijnej dziewczyny, reżyser wyraźnie nawiązuje do hagiografii. A śmierć bohaterki – skatowanej przez bandytów, którym ta oddaje się wierząc, że takiej ofiary zażądał od niej Bóg – wpisana zostaje przez von Triera w mękę Chrystusa.To, że bohaterka „odbywa" drogę krzyżową, jest w zasadzie uwagą trywialną, ponieważ powtórzenie to odbywa się na poziomie fabuły. Bess nie tylko zostaje odrzucona przez swoją społeczność w symbolicznej scenie ukamienowania, a jej zwłoki, jak zwłoki Chrystusa, mają zostać wykradzione z grobu. Bohaterka wypowiada te same słowa zwątpienia i lęku, jakie wypowiadał Chrystus. Ta analogia jest tak jawna, że kwestią, którą można tu podjąć czy rozstrzygać, jest sens porównania. Na śmierć Boga-Człowieka „nakłada" von Trier umieranie „obłąkanej" prostytutki. Reżyser nadając Bess status osoby wykluczonej ze społeczności, upokorzonej, maltretowanej a potem, niemal dokumentalnie, rejestrując jej umieranie – nawiązuje do motywu ofiary i niejako reaktywuje, wydobywa ze śmierci Boga to, co w „instytucjonalnej" wierze podlega rozcieńczeniu – Chrystus umierał upokorzony i pogardzany – wyniósł pogardzanych, a nie władców.

Sensem tego powtórzenia byłoby też przywrócenie tego, co współcześnie zagubione – bezpośredniego doświadczenia cierpienia i śmierci. I dlatego właśnie „Ukrzyżowanie" Francisa Bacona, rozpięty na krzyżu ochłap mięsa, można porównać do „ukrzyżowania" Bess – oba bezwzględnie pokazują smród śmierci, ohydę cierpienia – i tym bardziej niezrozumiałym, nieludzkim (boskim) czynią dobrowolną ofiarę. A dobrowolna ofiara we współczesnym świecie może być tylko widziana w kategoriach obłędu, bo zakłada ona perspektywę dłuższą niż życie ludzkie – aby odsłonił się jej sens. Ofiara wiąże się także z rezygnacją, a ta w „ kulturze konsumpcji" musi budzić zdumienie.

Umieranie („ukrzyżowanie") Bess – na szpitalnym stole operacyjnym – trwa tyle, ile trwałaby w czasie rzeczywistym, a kamera „rejestruje" jej zdeformowane cia-

ło. Sposób, w jaki von Trier przedstawia śmierć swojej bohaterki jest właściwie nie do przyjęcia dla współczesnego widza, który akceptuje brutalność, agresję, śmierć w kinie – ale tylko przy silnym wsparciu ramy narracyjnej. Dokumentalna relacja z umierania, a więc zabieg, który śmierć czyni brutalnie obecną, stanowi kontrapunkt dla kina, w którym śmierć jest już tylko figurą retoryczną (jak np. w filmach Tarantino).

Uczestnictwo

Przełamując fale w swojej warstwie fabularnej wyraźnie nawiązujące do żywotów świętych, a także kopiujące wątki baśniowe (o czym później), uderzają przede wszystkim siłą bezpośredniego zetknięcia z rzeczywistością. Wydaje się to brzmieć paradoksalnie w kontekście jawnego użycia skonwencjonalizowanych struktur fabularnych. Ten efekt uczestnictwa widza w zdarzeniach osiąga von Trier przez styl pracy kamery. Zdjęcia, kręcone z ręki, narzucają skojarzenie z pracą amatora, co eliminuje wrażenie selekcji materiału, kompozycji kadru i wyklucza niejako istnienie narratora porządkującego świat. Kamera w *Przełamując fale* jakby nie nadążała za rzeczywistością – fotografowaną niechlujnie, pospiesznie. Kamera, w ujęciu von Triera, nie ma nic z boskiego oka, które może unieruchomić i tym samym posiąść świat. Wszystko tu wymyka się z kadrów, traci ostrość... – jest realistyczne – jeśli realizm związać nie tyle z idealnym kopiowaniem zewnętrzności, ale z poczuciem uczestnictwa w zdarzeniach.

To poczucie, że ktoś inny jest obecny i patrzy, mają też bohaterowie *Przełamując fale*. Bess uśmiecha się do nas – operatora kamery: macha ręką... i tym samym przekreśla dystans, który dzieli widza od filmowego obrazu. Ten gest ma zresztą swoje daleko idące konsekwencje – burzy utrwalony we współczesnej kulturze stosunek do tzw. obrazu dokumentalnego – podważa voyeryzm. Przyzwyczajeni przecież jesteśmy do „gorących, chwytających życie" zdjęć emitowanych chociażby w telewizyjnych wiadomościach i możemy znieść wiele bez specjalnego wzruszenia – widok trupów na ulicach i głodujących dzieci w Afryce. Jest to możliwe właśnie dzięki bezpiecznej pozycji „podglądacza świata przez dziurkę od klucza", a podglądaniu towarzyszyć może jedynie ekscytacja i nienasycenie. Natomiast uczestnictwo w życiu, a potem „drodze" i śmierci Bess może przynieść oczyszczenie.

W filmie nikt na mnie nie patrzy, to zakazane przez Fikcję fabularną notował Roland Barthes na marginesie swoich rozważań o fotografii [2] – i spojrzenie Bess do kamery fikcję niepokojąco podważa. Ponadto, w chwilach znieruchomienia tego spojrzenia, kiedy dziewczyna czasami wydaje się patrzeć na nas, ale nas nie widzieć, mamy wrażenie, że jej spojrzenie skupia uwagę na obrazie w jej wewnętrznym świecie. I przeczuwamy, że tam właśnie – na planie wewnętrznym – toczy się właściwa akcja.

Ten styl filmowania, który brutalnie wciąga widza w głąb przedstawionej rzeczywistości, i dalej, do wnętrza bohaterki, przekreśla relację podmiot (widz) – przedmiot (wykreowana rzeczywistość) – skazuje na uczestnictwo i nieustanną mękę – jaka jest prawda? Czy Bess jest szalona, czy święta, decydując się w imię miłości do Jana na ofiarę ze swego ciała, na prostytucję? Czy Bóg, z którym rozmawia, istnieje, czy jest tylko wytworem chorej wyobraźni? Przypadek to, czy cud, że sparaliżowany po wypadku mąż dziewczyny „zmartwychwstaje" po autodestrukcyjnym? (ofiarnym?) ge-

ście Bess? I von Trier na te dręczące pytania nie da odpowiedzi.

Co więcej – punkt, z którego przyglądamy się wykreowanej rzeczywistości czyni wciąż nieuchwytnym. Jaskrawie operując wyznacznikami filmowych i literackich gatunków (von Trier korzysta np. z „ikonografii" love story, hagiografii, baśni) – zaznaczając tym samym swój autorski dystans – reżyser daje widzom poczucie bezpieczeństwa, jakie niesie rozpoznanie konwencji i poczucie fikcyjności opisywanego świata. Na chwilę tylko. Niespodziewanie Trier zrywa, wydawałoby się raz na zawsze, zawarte umowy co do swojej pozycji narratora i naszej – widza, skraca dystans do filmowego obrazu, czyniąc nas świadkami, a także uczestnikami tamtej rzeczywistości.

Marzenie

W tym naturalnym, wydawałoby się, strumieniu opowieści o miłości Bess i Jana – rozgrywającej się w biednym, robotniczym miasteczku nad brzegiem morza – zaznacza się wyraźnie pozycja narratora. Wprowadzeniem do kolejnych epizodów są obrazy ustawione w wyraźnym kontrapunkcie do zdjęć „z ręki". Kadr, którym rozpoczynają się kolejne „elementy historii" jest niemal nieruchomy, pięknie skomponowany, a przy tym banalny – jak zdjęcie z albumu, które usiłuje zmodyfikować rzeczywistość, upiększyć ją, a w które niepostrzeżenie wkrada się schemat – wzburzone morze, samotna droga wśród wzgórz, strumień... W tle tych kiczowatych obrazów, w których faktura papieru jest niemal namacalna i eksponowana, słychać popularne melodie o miłości. Wyraźnie służy to wywołaniu efektu, typowego dla fantazji na jawie – efektu odkształcania rzeczywistości. „Slajdy", chociaż widać na nich fragmenty przestrzeni, w której rozgrywa się akcja filmu, pozostają niejako poza czasem – sztuczność jego przepływu jest podkreślana ruchem jednego elementu (krajobrazu) w kadrze, gdy całość pozostaje niezmienna, jak w marzeniach. Te podkolorowane „widoczki" stają się u von Triera epilogiem do opowieści o rzeczywistości „nagiej", bo z estetyzacji odartej, podległej upływowi czasu. Jego ruch widoczny jest na przykład w codziennych przedmiotach – wypłowiałych ubraniach czy pobrudzonych gliną butach. To rzeczywistość, której kamera nie może ogarnąć.

I być może właśnie te „slajdy" z nostalgiczną muzyką w tle stanowią ironiczny komentarz do sztuki filmowej w ogóle – do kina, które posługując się materiałem łudząco podobnym do rzeczywistości, produkuje jedynie doskonałe iluzje. W takim kontekście zrozumiała byłaby walka von Triera o realizm polegający na brutalnym zerwaniu z wszystkimi „umowami", respektowanymi przez widzów i twórców. I kolorowe „slajdy" byłyby w takim ujęciu także znakiem metarefleksji.

Morski człowiek

Uwaga ta nie wyklucza jednak jeszcze jednego znaczenia, które można nadawać „ruchomym slajdom" poprzedzającym, jak karty z ilustracjami w książce, kolejne epizody z życia Bess i Jana. Są one znakami baśni. Informują tym samym, że kategoria Prawdy w *Przełamując fale* nie należy jedynie do sfery fabularnego prawdopodobieństwa. Tak jak w baśniach, w których żyją syreny, Królowe Śniegu i wiedźmy – fantastyczne zdarzenia są ekwiwalentem jakiegoś wewnętrznego doświadczenia. W *Przełamując fale* ta baśniowa konwencja jest niemalże nieuchwytna i dopiero szok, na widok Dzwonów Wieczności (ten fotografowany w realistycznej kon-

wencji film kończy scena bijących na niebie dzwonów) prowokuje do spojrzenia niejako wstecz. Bo fabuła *Przełamując fale* zbudowana jest, niewidocznie dla oka porażonego bliskością materii świata, na kośćcu baśni właśnie.

Takie skojarzenie rodzi się, kiedy przeglądamy tytuły skandynawskich podań – co ciekawe, bardzo często pojawia się w nich motyw miłości Morskiego Człowieka

do dziewczyny, albo zakochanej w zwykłym człowieku syreny. A konfrontacja dwóch opozycyjnych natur, żywiołów (ziemia–morze) prowadzi do konieczności rezygnacji jednej ze stron ze swojego naturalnego środowiska. Ten motyw obecny jest chociażby w bajce Andersena, gdzie Syrena zakochana w księciu porzuca morze i skazuje się na cierpienia. Traci rybi ogon i piękny głos, którym syreny wabią

i czarują marynarzy. Syrenka Andersena wymierza w swoją własną istotę (tak jak Bess z miłości do Jana). I rezygnacja z własnej natury powoduje cierpienie – każdy krok jest „stąpaniem po nożach".

Kierkegaard w swoich rozważaniach na temat rozpaczy i demonizmu w *Bojaźni i drżeniu* (książce na temat istoty ofiary) przytacza i analizuje podanie o Człowieku Morskim oczarowującym niewinną dziewczynę.... W *Przełamując fale* ten baśniowy motyw zetknięcia ze sobą dwóch natur zostaje powtórzony – Jan przybywa do małej nadmorskiej osady, w której mieszka Bess, „z głębin morza", z platformy wiertniczej, a jego przeszłość pozostaje tajemnicą. Zdobywa serce dziewicy. *Człowiek morski wziął ją w ramiona, ona go objęła za szyję: oddaje się z całej duszy i z całą ufnością silniejszemu od niej mężowi. A on stoi na brzegu i pochyla się nad wodą, gotów za chwilą pogrążyć się ze swoją zdobyczą. Wtedy Agnieszka raz jeszcze patrzy mu w oczy, bez lęku, bez wątpliwości (...) ufa mu absolutnie (...) I o dziwo! Morze przestaje się burzyć, dziki szum bałwanów cichnie, namiętność natury, która jest mocą człowieka morskiego porzuca go, zapada całkowita cisza* [3] – pisał Kierkegaard w *Bojaźni i drżeniu* reintrepretując podanie. Można by je również odnieść do Bess i Jana, i jego fragment mógłby otwierać film von Triera.

Nawet przestrzeń, w której rozgrywa się filmowa akcja jest niesłychanie realistyczna, ale i symboliczna zarazem. Jan z towarzyszami przybywa na swoje wesele śmigłowcem, co jest rzecz jasna zrozumiałe w planie realistycznym, bo mężczyzna jest robotnikiem na platformie wiertniczej. Jednak w tym obrazie nawiązującym do wzajemnej obcości żywiołów (ziemia – powietrze – morze) duchowa „odległość", dzieląca mieszkańców i przybyszy także znajduje swój ekwiwalent. Bo światy, tych z morza i tych z miasteczka, są jakby z innej materii utkane, innych mają mieszkańców. W świecie „obcych" wyraźny jest pierwiastek wspominanych przez Kierkegaarda *namiętności natury*, jakiegoś pierwotnego prachaosu, który zresztą czasami symbolizuje morze. – Co przywieźli ze sobą dobrego? – pyta jeden z przedstawicieli kościelnej starszyzny, kiedy Bess postanawia wyjść za mąż za przybysza. – Swoją muzykę – odpowiada dziewczyna. Bess jest jak z podania przytoczonego przez filozofa – stoi nad morzem i przygląda się falom. Lubi tańczyć. Na wyspie natomiast nawet kościelne dzwony zdjęto z wieży. Cisza wydaje się przypisana do miejsca, którego mieszkańcy, reprezentowani przez starszyznę kościelną, całkowicie wyparli z pamięci pierwiastek żywiołu, muzyki i tańca. Jednak ta protestancka „ponura" mentalność nie jest, wbrew pozorom, naiwnie skontrastowana z żywiołowością przybyszów dla ideologicznych celów. Ta „żywiołowość" jest ambiwalentna – tkwi w niej skłonność do powierzchownego (estetycznego) egzystowania. Jego najwyższymi amplitudami, mogą być jedynie fascynacja lub rozpacz (tak przecież skądinąd typowe dla klimatu współczesności). Między tymi dwoma biegunami egotyzmu rozgrywa się właśnie uczucie Jana do Bees. Dlatego pierwszym gestem wobec żony po tragicznym wypadku, któremu ulega mąż, jest gest niechęci, odrzucenia.

Zdumienie

Ale pierwsze dni wspólnego życia Jana i Bess to przede wszystkim fascynacja i zdumienie mężczyzny wobec prostoty dziewczyny, braku u niej jakiegokolwiek śladu pozy, kokieterii. Bess niezdolna jest do tego niemal instynktownego fałszowania, które sprawia, że człowiek żyje w stanie narkotycznego zamroczenia własnymi fantazjami. I pierwsza scena erotycznego zbliżenia między Janem i Bess, zainicjo-

wana przez dziewczynę – jeszcze w trakcie wesela, w toalecie – właśnie o tym świadczy. Bess nie potrzebuje pięknych slajdów, które można projektować w umyśle i nakładać je potem zgrabnie na rzeczywistość. Jest zupełnym przeciwieństwem Kierkegaardowskiego człowieka estetycznego – skłonnego do inscenizacji uczuć, wciąż rozgrywającego na scenie wewnętrznego teatru jakiś spektakl. Dlatego zapewne Bess jest wystylizowana przez von Triera na kobietę-dziewczynkę. Jej niewinność polega na tym właśnie, że ani nie ukrywa, ani nie manifestuje swojej cielesności. Rozpuszczone włosy, jej ciało, jakby oddają się naturalnemu biegowi rzeczy. Swój seksualizm traktuje z taką samą otwartością z jaką wyznaje miłość swojemu mężowi – rozumie też akt seksualny jako wzajemne ofiarowanie [4]. „Gwałtowność" Bess w cielesnych zbliżeniach z mężem nie wynika, jak niezwykle często obserwujemy w kinie współczesnym (np. hollywoodzkim *Nagim instynkcie* czy *W sieci*), z pragnienia sprawowania władzy, ujarzmienia „obcego", ale z autentycznego poczucia obcowania ze swoim mężem. Oddanie cielesne jest dla Bess tożsame z oddaniem duchowym, o tyle właśnie „gwałtowne", bo pełne pasji.

Bess jest więc antyheroiną współczesnego melodramatu, w którym konieczne są przeszkody na drodze do szczęścia kochanków, po to tylko, aby odwróciły one uwagę od duchowej próżni i obcości „zakochanych". Dlatego też zapewne von Trier – przewrotnie – rozpoczyna swoją opowieść od sceny zwykle kończącej „miłosne" filmy – od wesela. Bo zamiarem von Triera jest właśnie pójść w głąb, pod powierzchnię „slajdów".

Szaleństwo

Stosunek Bess do seksu jest o tyle istotny, że nie można zrozumieć jej późniejszej decyzji bez tej wiedzy (czy raczej przeczucia). Inaczej oddawanie się przypadkowym mężczyznom, prostytucja, na którą decyduje się Bess w imię miłości do swojego okaleczonego, sparaliżowanego męża – i na jego żądanie – mogłaby być interpretowana tylko jako znak obłędu. Taką psychologiczną wykładnię postępowania Bess Trier wyraźnie zresztą wprowadza, bo rozmowy jakie toczy z Bogiem dziewczyna – mówiąc na przemian, to swoim, to zduszonym, niskim głosem – kojarzą się ze schizofrenicznym rozdwojeniem jaźni.

Bess pozostaje też skrajnie uzależniona emocjonalnie od męża. Życie bez jego fizycznej obecności jest dla niej męką. Powrót Jana do pracy na platformę wiertniczą budzi w niej sprzeciw porzuconego dziecka. Spędza dni unieruchomiona tęsknotą w budce telefonicznej. W swoich modlitwach prosi Boga o zwrócenie jej męża i Jan wraca do domu – sparaliżowany. Dla Bess, wychowanej w surowej wspólnocie religijnej, Bóg jest przede wszystkim sędzią, a więc dziewczyna uważa się za sprawczynię tragedii – tak okrutnie – myśli – został ukarany jej egoizm. Jednak nawet jeśli Bóg, z którym rozmawia, jest tylko projekcją udręczonego umysłu, ofiara złożona przez Bess przyniesie Janowi ocalenie przed śmiercią duchową – rozpaczą, którą Kierkegaard (ale już i święty Augustyn) porównywał do piekła.

Na marginesie przytoczonego w *Bojaźni i drżeniu* podania o Człowieku Morskim pisał: *Jeśli odda się on temu demonizmowi [żalu – przyp. autora], to spróbuje jeszcze może wyzwolić Agnieszkę, tak jak w pewnym rozumieniu można wyzwolić człowieka przy pomocy zła. Wie, że Agnieszka go kocha. Gdyby mógł wydrzeć jej tę miłość, byłaby w pewnym sensie uratowana. Ale jak to zrobić? Morski człowiek zbyt jest rozumny, aby myśleć, że otwarte wyznanie obudzi w niej dostateczne obrzydzenie. Może więc zapragnie obudzić w niej wszelkie ciemne namiętności, będzie z niej*

szydził, śmiał się, postara się obrócić jej miłość w żart i jeśli to będzie możliwe, urazić jak najgłębiej jej próżność.[5]

Jan w taki sam sposób jak Człowiek Morski próbuje uwolnić od siebie Bess i umrzeć. Ta jednak przeciwstawia mu się z całą mocą miłości – wiarą w cud i ocalenie. Chcę *abyś to robiła z innymi mężczyznami, nie dla ciebie, ale dla siebie o to proszę* – zwraca się Jan do Bess, w szpitalu, kiedy okazuje się, że nie może sprowokować jej próżności ani urazić dumy. I tu, z całą mocą, odsłania się szatański korzeń rozpaczy, bo „uwolnienie" Bess byłoby równoczesne ze śmiercią jej najgłębszej istoty. Jan na widok udręczonej twarzy żony pyta sam siebie: Czy człowiek przed śmiercią staje się zły?

I Bess uwolni go od siebie, a jednocześnie (paradoksalnie) pozostanie przy nim do końca – złoży w ofierze swoją czystość. Zwycięży, bo wiarą przełamie jego rozpacz.

Ofiarowanie

Mądrość jest beznamiętna, Kierkegaard natomiast nazywa wiarę namiętnością. Religia jest, że tak powiem, najgłębszym spokojnym morskim dnem, które pozostaje spokojne, jakkolwiek na powierzchni wznoszą się wysokie fale. [6] – pisał Ludwig Wittgenstein na marginesie lektury Kierkegaarda.

Bess – używając terminologii duńskiego filozofa – to człowiek wiary – w najwyższej fazie rozwoju duchowego. Jest ona obca człowiekowi współczesnemu, który jej wybór i ofiarę woli widzieć w bezpiecznych kategoriach obłędu. Bess powtarza drogę Chrystusa – tylko zmartwychwstaje Jan. Podnosi się do życia. W końcowych scenach filmu widzimy go, jak wykradzione zwłoki Bess „grzebie" w morzu. I oglądamy cud – dzwony bijące z nieba. *Sola fide* – tylko przez wiarę.

ANETA PIERZCHAŁA

---

[1] J. Ch. Andersen, *Syrenka*, w: *Bajki*, tłum. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz,Warszawa 1975, s. 51.

[2] R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 187.

[3] S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 101.

[4] Inaczej widzi to Cezary Michalski: *Panna młoda o fizjonomii naiwnej dziewczynki, wciąga swojego męża do toalety domu weselnego, gdzie między pisuarem a zlewem „oddaje mu swoje dziewictwo". Nawet pan młody, doświadczony raczej mężczyzna, jest zaskoczony gwałtownością swej oblubienicy.* Owo zaskoczenie, o którym pisze recenzent „Frondy", nie wynika jednak ze wstrząsu z powodu gwałtowności młodej żony, ale płynie właśnie z tego, że ten doświadczony skądinąd mężczyzna po raz pierwszy nie bierze udziału w erotycznej grze. C. Michalski, *Miłość i demonerka*, „ Fronda", nr 9/10, s. 277.

[5] S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 103.

[6] L. Wittgenstein,*Uwagi o religii i etyce*, tłum. M. Kawecka, W. Sady, W. Walentukiewicz, Warszawa 1986, s.168.

ZAGUBIONA AUTOSTRADA (LOST HIGHWAY) David Lynch, USA 1996

Reżyseria: David Lynch; **scenariusz:** David Lynch, Barry Gifford; **zdjęcia:** Peter Deming; **muzyka:** Angelo Badalamenti; **montaż:** Mary Sweeney; **scenografia, kostiumy:** Patricia Norris; **wykonawcy:** Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison i Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Blake (tajemniczy człowiek), Robert Loggia (Pan Eddy /Dick Laurent), Gary Busey (Bill Dayton), Richard Pryor (Arnie), Natasha Gregson Wagner (Sheila), Michael Massee (Andy), John Roselius (agent Al), Lou Eppolito (agent Ed), David Byrd (lekarz więzienny), F. William Parker (kapitan Luneau), Lucy Butler (Candace Dayton), Carl Sundstrom (Hank), John Solari (Lou), Al Garrett (Carl), Heather Stephens (Lanie), Scott Coffey (Teddy), Leonard Termo (sędzia), Matt Sigloch, Gil Combs (ochroniarze Eddy'ego), Greg Travis (kierowca na autostradzie), Henry Rollins (strażnik Henry), Michael Shamus Wiles (strażnik Mike), Ivory Ocean (strażnik Ivory), Jack Kehler (strażnik Johnny), Gene Ross (Warden Clements); **producenci:** Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney, David Lynch; **produkcja:** Ciby-2000/Asymmetrical Production, USA 1996, 135 min.

Zagubiona autostrada bez końca, bez początku

ANDRZEJ PITRUS

Twórczość Dawida Lyncha zawsze sytuowała się na obrzeżach przemysłu filmowego. Choć reżyser ten ma wielu zagorzałych zwolenników, jego filmy były zawsze, z punktu widzenia producenta, ryzykownymi przedsięwzięciami. Rzadko zdarza się, by bez artystycznych kompromisów osiągnąć sukces komercyjny. Lynchowi udało się to zaledwie dwa razy. Dużym powodzeniem cieszył się film *Dzikość serca*. Także zrealizowany wspólnie z Markiem Frostem serial *Miasteczko Twin Peaks* był wielkim przebojem, ale w pewnym sensie stał się przyczyną długiego milczenia tego reżysera. Kinowa kontynuacja serialu *Twin Peaks* pt. *Ogniu krocz ze mną*, okazała się porażką. Zarówno krytycy jak i publiczność spodziewali się prostego przedłużenia świata *Twin Peaks*, a w zamian otrzymali autonomiczne, niejednokrotnie hermetyczne dzieło, które być może zostałoby przyjęte lepiej, gdyby udało się uniknąć porównań do telewizyjnego przeboju. Kolejne projekty Lyncha były więc przyjmowane przez producentów bardzo ostrożnie. Wraz z Robertem Engelsem Lynch napisał pierwszą wersję scenariusza filmu *Dream of the Bovine*. Niestety nie zyskała ona akceptacji, podobnie jak *One Saliva Bubble* – gotowy do realizacji tekst autorstwa spółki Lynch/Frost.

Zainteresowanie firmy „Ciby 200" wzbudził dopiero wspólny projekt reżysera i Barry'ego Gifforda – autora, który w pewnym sensie był współtwórcą sukcesu artystycznego i komercyjnego *Dzikości serca*, nagrodzonej na festiwalu w Cannes. Tytuł nowego filmu, *Zagubiona autostrada*, został zaczerpnięty z książki Gifforda pod tytułem *Night People*, która nie ma jednak nic wspólnego z filmem. Lynchowi po prostu spodobała się jedna z kwestii wypowiadana przez bohatera powieści. Do gotowego już tytułu została dobudowana niezwykła historia. Po roku prowadzonych bez końca dyskusji scenariusz był gotowy, a jego twórcy podjęli starania o realizację filmu.

Projekt nie od razu zyskał akceptację. Lynch wspomina, że współpraca z „Ciby 2000" miała szczególny charakter. Okres przygotowawczy przeciągał się w nieskończoność. Gdy jednak wreszcie otrzymał pozwolenie na zdjęcia, firma w ogóle nie ingerowała w poczynania reżysera. Film powstawał więc w komfortowych warunkach, bez jakichkolwiek nacisków z zewnątrz. Zgodnie z kontraktem Lynch zrealizuje jeszcze co najmniej jeden film dla „Ciby 2000".

Lynch niezbyt często udziela wywiadów. Najwięcej szczęścia miał Chris Rodley, redaktor książki *Lynch on Lynch*, wydanej przez Faber & Faber. Jednak i jemu nie udało się skłonić reżysera do interpretacji filmu. Lynch barwnie opowiada

o okolicznościach jego powstania, jednak odmawia komentarzy na temat znaczeń *Zagubionej autostrady* [1]: *Nigdy nie rozmawialiśmy* (z Barrym Giffordem, dop. AP) *o znaczeniach filmu. Wydawało się, że nasze zmysły są po prostu zsynchronizowane, wiedzieliśmy doskonale dokąd zmierzamy, więc o wielu sprawach nie musieliśmy mówić. Oczywiście trochę dyskutowaliśmy, ale zawsze mieliśmy świadomość, iż jest to niebezpieczne. Jeśli zaczniesz wyrażać się zbyt precyzyjnie, zniszczysz swój sen. Są rzeczy, które po prostu przytrafiają się, otwierając drzwi do czegoś, czego wcale się nie spodziewałeś* [2].

Powstanie *Zagubionej autostrady* w istocie związane jest z tajemnicą. Drugą inspiracją scenariusza, oprócz tytułu, było zagadkowe wydarzenie, które miało miejsce w domu Lyncha. Pewnego razu do drzwi zadzwonił tajemniczy mężczyzna i, zwracając się do gospodarza po imieniu, zakomunikował: *Dick Laurant nie żyje*. Lynch nie rozpoznał głosu w słuchawce domofonu. Tajemniczy gość zniknął, zresztą równie szybko, jak się pojawił. Kim jest Dick Laurant? Tego także się nie dowiemy. Reżyser zapewnia jednak, że ta historia wydarzyła się naprawdę. Czyżby należało więc szukać autobiograficznego klucza do *Zagubionej autostrady*?

Wydaje się, że film przypomina w pewnym sensie debiutanckie dzieło Lyncha – fantasmagoryczny niby-horror *Eraserhead*. Nie chodzi tu tylko o duszną atmosferę pierwszej części *Zagubionej autostrady*, kojarzącą się z koszmarną wizją z debiutu amerykańskiego twórcy, ale także o sposób odwoływania się do rzeczywistości. Oglądając *Eraserhead* trudno uwierzyć, że Lynch zawarł w tym pozornie całkowicie oderwanym od codziennego doświadczenia filmie wiele z wątków autobiograficznych. Zostały one jednak bardzo starannie zakamuflowane, stając się rodzajem magicznego, ukrytego znaku, który choć jest obecny, pozostaje niejako zasłonięty. Podobne wrażenie odniesie widz *Zagubionej autostrady*. Film z jednej strony domaga się interpretacji, z drugiej natomiast – niemal złośliwie broni się przed nią.

Zagubioną autostradę i *Eraserhead* dzieli wszystko, co wiąże się z warstwą obrazową, i łączy – bardzo podobne podejście do znaczenia w filmie. Lynch doskonale zdaje sobie sprawę, że widz, nawet skonfrontowany z najbardziej udziwnionym i fantastycznym światem filmowym, będzie starał się, „przetłumaczyć" go na sytuacje znane mu z codziennego doświadczenia. Wszystkie filmy Davida Lyncha, począwszy od *Człowieka-słonia* a skończywszy na *Miasteczku Twin Peaks*, pozwalają na takie odczytanie. Z szeregu wyłamuje się jedynie debiut i *Zagubiona autostrada*.

„Dziwność" świata przedstawionego była łatwo rozpoznawalnym znakiem firmowym filmów Davida Lyncha. Tym razem mamy jednak do czynienia z filmem, który pod względem konstrukcji narracyjnej nie przypomina żadnego z wcześniejszych filmów: opiera się bowiem na paradoksie, który możliwy jest tylko w kinie, które z jednej strony operuje fotograficznym konkretem, a z drugiej pozwala na swobodne operowanie wieloma poziomami rzeczywistości.

W najnowszym filmie Lyncha mamy w istocie do czynienia z równoległymi światami, z których żaden nie jest bazą dla drugiego. Nieświadomy konstrukcji filmu widz zagłębia się w rzeczywistość, która wkrótce przerodzi się w koszmar. Czołówka filmu ukazuje umykającą autostradę widzianą z perspektywy kierowcy pędzącego samochodu. Ilustrację muzyczną stanowi piosenka z albumu *Outside* ekscentrycznego muzyka i wokalisty rockowego – Davida Bowie, który po latach fascynacji muzyką pop, sięga do jazzu, techno, minimalizmu i innych kie-

runków muzyki współczesnej. *I' Deranged* – to tytuł utworu, którego pierwsze słowa brzmią: *Funty ho secrets travel* ... To doskonałe wprowadzenie w świat *Autostrady* [3].

Pierwsze sceny są dość statyczne, a jednocześnie zawierają w sobie wielkie napięcie, napięcie towarzyszące oczekiwaniu. Jazzowy saksofonista otrzymuje tajemnicze przesyłki zawierające kasety wideo, ukazujące wnętrze jego domu, później jego samego śpiącego wraz z żoną w sypialni, będącej jednocześnie domowym studiem. Kolejna kaseta zawiera makabryczny zapis zbrodni: bohater morduje swoją żonę i ćwiartuje jej ciało. Fred nie będzie w stanie udowodnić swojej niewinności. Choć sam niczego nie pamięta, istnieje przecież dowód popełnienia przestępstwa: kaseta wideo podrzucona przez kogoś, kto wcześniej dwukrotnie niepokoił Madisonów. Czyżby więc *Zagubiona autostrada* była historią kryminalną. Nie! Oto bowiem saksofonista ulega w więzieniu dziwnej przemianie w młodego mechanika samochodowego, który jeszcze poprzedniego dnia popijał piwo z przyjaciółmi. Także jemu przytrafiło się coś dramatycznego. Także on nie pamięta, co się stało. Czy film Lyncha jest więc długo wyczekiwaną adaptacją *Przemiany* Kafki? Film neguje także ten trop. Zresztą sam reżyser podkreślał wielokrotnie, że nie wierzy – choć od wielu lat gotowy jest autorski scenariusz – w możliwość realizacji filmowej wersji niesamowitego utworu Kafki. *Ten film zawierałby zbyt wiele scen z nieczytelnymi dialogami, wymagającymi użycia napisów. Oglądanie tego filmu przypominałoby czytanie książki* [4] (jak w *Miasteczku Twin Peaks*, przyp. AP) – ironizuje Lynch.

Druga część filmu stylistycznie bliższa jest *Dzikości serca*. Być może to właśnie w jej tworzeniu większy udział miał Gifford. Peter wiąże się z dziewczyną, która jest kochanką mafijnego bossa. Oczywiście popada w tarapaty. Obawiając się zemsty gangstera, decyduje się na ucieczkę. Uczestniczy w morderstwie i kradzieży. Nie ma już odwrotu. Kryminalna intryga nie jest tu jednak ważna, reżyser tak konstruuje świat swojego filmu, by utrudnić odtworzenie tego, co „kryje się" pod powierzchnią filmu. Inaczej niż w *Blue Velvet*, nie uzyskamy odpowiedzi, co zdarzyło się naprawdę i później zostało przez Lyncha „udziwnione". Tu nie ma „drugiego dna", za to tajemnice „podróżują" jakby bez celu. W zakończeniu filmu Peter ponownie zamienia się we Freda. Ten zaś – w ostatnich ujęciach – ulega kolejnej przemianie. Kim, lub czym stał się tym razem, już się jednak nie dowiemy.

Postaci *Zagubionej autostrady* cechują się nietrwałością. Saksofonista Frank zamienia się w Petera, jego zamordowana żona Renee wraca jako jasnowłosa Alice, spotkany na przyjęciu tajemniczy człowiek (Mystery Man) jest w dwóch miejscach w tym samym czasie, a jednocześnie w ogóle nie istnieje: nikt go nie zna, nikt nie wie, skąd się wziął wśród zaproszonych gości. Opowiedziana w filmie historia bazuje na paradoksach, które nie tylko odbierają jej linearność, ale nawet możliwość sprowadzenia jej do jakiejkolwiek linearności przez widza. *Zagubionej autostrady* nie da się wytłumaczyć i poddać interpretacji!

Jak więc rozumieć intencje Davida Lyncha? Sam reżyser odmawia komentarzy, a jednocześnie wskazuje na sam tekst, jako jedyne wyjaśnienie. I chyba należy skorzystać z tej sugestii. Istota tego filmu związana jest bowiem nie z możliwością jego wyjaśnienia, ale ze zgodą na nierozstrzygalność jako jego centralną kategorię.

Patricia Arquette i Balthazar Getty

Debiut Lyncha oferował widzowi ukryte znaczenia, z których wiele – za sprawą swoistej niekompetencji widza – na zawsze takimi pozostanie. Tu reżyser posuwa się znacznie dalej. Jedynym odniesieniem tekstu *Zagubionej autostrady* jest filmowe opowiadanie, jego konstruowanie i doświadczanie.

Producent filmu, firma „Ciby 2000", już na etapie realizacji reklamowała *Zagubioną autostradę* jako „psychogeniczną fugę". Ten tajemniczy termin można rozumieć na dwa sposoby. Jest to z jednej strony termin medyczny oznaczający rodzaj amnezji, objawiający się pragnieniem ucieczki od rzeczywistości. Zajmująca się promocją *Autostrady* Debra Wuliger przypadkowo znalazła ten termin w medycznym kwartalniku. Gifford i Lynch zgodzili się, że w pewnym sensie może on oddawać sens wspólnie wymyślonego utworu. Film jest z pewnością ucieczką od rzeczywistości, ucieczką od konieczności wyjaśniania w stronę obrazów, które mogą mieć źródło we śnie. Z drugiej strony zauważyli w nazwie tej rzadkiej jednostki chorobowej swoiste piękno. Fuga to przecież utwór muzyczny, w którym jeden temat zostaje zastąpiony innym. Ale pierwszy motyw jest stale obecny, kontruje niejako drugi. Taki jest właśnie film Lyncha. Wzajemna relacja rozdwojonych wątków i postaci tworzy osobliwą filmową fugę.

Lynch oferuje nam przeżycie, które nie dość że jest specyficznie filmowe, to jeszcze nieprzetłumaczalne na inne medium.

Istotną kategorią w postmodernistycznej filozofii jest nierozstrzygalność, a także błędne odczytanie. David Lynch nie jest z pewnością pilnym czytelnikiem pism Jacques'a Derridy i Paula De Mana, ale wydaje się, że własnymi ścieżkami dociera do sytuacji przez nich opisywanych. Stawia widza w sytuacji, w której jego pragnienie „zrozumienia" dzieła sztuki nie może być w tradycyjnym sensie zaspokojone. Miast wymowy, reżyser oferuje mu zamazany, nieczytelny obraz.

Mamy tu więc do czynienia z paradoksem polegającym na konieczności interpretacji obrazów, które odbieramy jako znaczące, a jednocześnie na niemożliwości interpretacji, rozumianej jako tłumaczenie. Interpretacja taka przypomina raczej pracę tłumacza, czy też interpretatora snów, posługującego się narzędziami dostarczonymi przez Freuda. Harold Bloom pisze: *„Interpretacja" oznaczała kiedyś – i w zasadzie wciąż oznacza „tłumaczenie" (translation). Freud porównuje analizę snów do tłumaczenia z języka na język. (...) Freudowska redukcyjność wprawia nas jednak w zakłopotanie i zastanawiamy się, czy inny jeszcze sposób interpretacji snów nie mógłby wyłonić się z bardziej zaawansowanych badań nad poezją (...) Wiersze i sny jednakowo mogą nam przypominać (remind) o tym, o czym świadomie nigdy nie wiedzieliśmy (lub sądziliśmy, że nie wiemy), albo też mogą, zmuszać nas do przywołania (recall) rodzajów wiedzy, które uznaliśmy za nie dostępne dla nas* [5].

Podobnej aktywności domaga się chyba film Lyncha, możliwy do odczytania tylko przez indywidualne doświadczenie niepowtarzalnego kontaktu z dziełem.

ANDRZEJ PITRUS

---

[1] Ch. Rodley (ed.), *Lynch on Lynch*, London and Boston 1997.

[2] Tamże s. 223.

[3] O związkach filmu i muzyki D. Bowie piszę w tekście: *Zamazany obraz, czyli tekst tam jest*, „Zero", 1997, nr 2.

[4] Ch. Rodley, tamże, s. 216

[5] H. Bloom, *Na mapie błądzenia*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, Kraków 1992.

BRACIA WITMANOWIE (Witman Fiuk) Janós Szász, Węgry–Niemcy––Francja–Polska, 1997

Reżyseria, scenariusz: Janós Szász; pierwowzór scen. (*Witman fiuk* i inne nowele): Geza Csath; **zdjęcia:** Tibor Mathe; **montaż:** Anna Kornis; **scenografia:** József Romvari; **kostiumy:** Agnes Jodal; **muzyka:** Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Johann Sebastian Bach; **wykonawcy:** Alpar Fogarasi (János Witman), Szabolcs Gergely (Ernö Witman), Maia Morgenstern (Maria Witman), Dominika Ostałowska (Irén), Istvan Holl (wychowawca), Peter Andorai (Talay), Juli Sandor (Eszti), Lajos Kovacs (Denes Witman), György Barkó (prosektor), Tamas Kalmar (karawaniarz), Karoly Zsolt Porcza (Zöldi), Peter Blasko (klient Irén); **producenci**.: Ferenc Kardos, Juliusz Machulski, Jacek Moczydłowski; **produkcja:** Budapest Filmstudió, MTM Kommunikaciós Rt., Magyar Televizio, Mafilm (Węgry), Drefa Atelier (Niemcy), 47 eme Paralelle (Francja), Studio Filmowe „Zebra" (Polska), przy wsparciu Eurimages, 1997, 93 min.

Sezon w piekle. Opowieść zimowa

DARIUSZ CZAJA

„...gdzie słońce niemieje"
Dante, *Piekło* I, 60

Nie jest całkiem jasne czy redakcja „Kwartalnika Filmowego" planując numer o kinie lat 90. miała na myśli po prostu produkcję filmową kończącej się dekady, filmy ważne z punktu widzenia historii sztuki filmowej, a zamierzeniem pierwotnym było opisanie i zestawienie wyróżniających parametrów formalnych kinematografii tego okresu, czy też u źródeł pomysłu tkwiła sugestia, że chodzi o filmy nakręcone w tym czasie, ale przede wszystkim takie, które są czułym detektorem rejestrującym i interpretującym rzeczywistość ostatnich lat, filmy, które na różne sposoby rozpoznają i odsłaniają istotne rysy naszego *Zeitgeistu*.

Jakkolwiek by było, *Bracia Witmanowie* Janósa Szásza mieszczą się, dość paradoksalnie skądinąd, w obu tych kategoriach. Paradoksalnie, bo, z jednej strony, gdy chodzi o cechy stylistyczne, film ten zdecydowanie odstaje od standardów, do których przyzwyczaiło nas kino ostatnich lat. Jest dziełem cokolwiek niedzisiejszym, nieco nawet staroświeckim: wolne tempo narracji, statyczne kadry, brak szybkich cięć montażowych, szczególna dbałość o kompozycję obrazu. Film z antypodów kina kalejdoskopowego, dla którego wzorem jest poetyka muzycznego wideoklipu. Z drugiej zaś strony, trudno również tak od razu i bez dodatkowych wyjaśnień, przystać na tezę, że film, który opowiada przecież historię sprzed kilkudziesięciu lat, historię dziejącą się gdzieś na węgierskiej prowincji u progu I wojny światowej, rezonuje w jakiś tajemny sposób z doświadczeniem współczesnym. Że przystawia nam do oczu lustro i zmusza, by się w nim przejrzeć.

Skąd więc zasugerowane wcześniej mocne przekonanie, że mimo wspomnianych okoliczności, *Bracia Witmanowie* to ważne i nie dające się pominąć hasło – bez względu na zaszeregowanie, do którejś ze wspomnianych rubryk – w filmograficznym leksykonie lat 90.?

Nie chodzi, naturalnie, o wzgląd metrykalny (rok produkcji: 1997). Powód pierwszy mógłby być taki: *Bracia Witmanowie* wraz z innymi, pokrewnymi im stylistycznie (przy zachowaniu oczywistych różnic) „ramotami" w rodzaju, powiedzmy, *Pod osłoną nieba, Wszystkich poranków świata, Po drugiej stronie chmur* składają się, chcemy czy nie, obok filmów Almodovara, Lyncha, Tarantino, Stone'a na pełny obraz kina ostatnich lat. Z pewnością to te, między innymi, nazwiska (listę można by wydłużyć) wyznaczają *mainstream* dzisiejszego kina, są jego znakiem rozpoznawczym. Tym ciekawsze i warte głębszego zastanowienia wydają się decyzje twórców wspomnianych dzieł, by uprawiać kino jawnie anachroniczne, nie tyle może z rozmysłem kontestujące obowiązujące poetyki, ile raczej wyraźnie zdystansowane wobec dominującego nurtu. Czy mamy tu do

czynienia z racjami czysto estetycznej natury, czy w tym przekornym geście chodzi o coś więcej? Czy proponowany w nich język filmowy jest jedynie odgrzewanym daniem, mocno już nieświeżym, czy też wciąż, przy jego pomocy, można mówić rzeczy istotne o pozaekranowym świecie? Czy nowe konwencje filmowe mają w sobie siłę umożliwiającą tego świata nazywanie i penetrowanie, czy też są, mimo rozmaitych, czasem wielce finezyjnych strategii narracyjnych i chwytów formalnych, jedynie jego ekspresją, zjawiskiem, które z czasem (a może już tak się dzieje) opuści pole refleksji filmoznawczej i wejdzie w obszar zainteresowania badaczy struktur mentalnych? Służą więc przenikliwej, zdystansowanej ekspozycji rzeczywistości czy są może zaledwie jej bezwiednym odbiciem? Należą aż do dziedziny analityki, czy tylko symptomatyki? *Bracia Witmanowie* są wyjątkowo dobrym punktem wyjścia do takiej dyskusji.

Powód drugi – owa „historyczna współczesność" filmowej opowieści – jest nieco bardziej skomplikowany. Wymaga poważniejszych wyjaśnień. Trzeba przyjrzeć mu się bliżej i dlatego, że z tą właśnie kwestią związane jest to, co w moim przekonaniu, najistotniejsze w dziele Szásza, co jest jego największą siłą.

Trudno chyba wymyślić mniej skomplikowaną fabułę i dającą tak niewiele dramaturgicznych możliwości. Oto prowincjonalne miasteczko, zagubione gdzieś na obszarach dogasającej monarchii austro-węgierskiej. Jesień roku 1913. Trumna wieziona na cmentarz i wspomnienia kolegów – to wszystko, co pozostało po zmarłym Denesie Witmanie, poborcy podatkowym. Śmierć jest w prologu filmu i śmierć, ale jakże inna, go zamyka. Pomiędzy nimi dzieje się historia opuszczonej żony i pary osieroconych dzieci: dorastających chłopców Jánosa i Ernő. To oni są bohaterami tej nieefektownej, dość w gruncie rzeczy banalnej opowieści. Bo cóż tu się nadzwyczajnego dzieje: chodzenie do szkoły, spóźnione i niechętne powroty do domu, utarczki z nauczycielem, obowiązkowe wagary, wspólne zabawy, ale i bójki z rówieśnikami, „frapująca" lekcja biologii, naturalne (?!) w ich wieku dręczenie zwierząt, pierwsze fascynacje erotyczne, zaplanowana wcześniej kradzież matczynej biżuterii. Tyle. Nawet krwawy finał nie wprowadza do tej fabuły szczególnego dysonansu. Mieści się całkowicie w porządku codzienności.

Gdyby nie zakończenie tej historii, a nade wszystko sposób jej opowiedzenia, można by pomyśleć, że to jakaś kolejna powtórka, bądź co najwyżej kontynuacja problemów znanych z *Niepokojów wychowanka Torlessa.* Filmowe studium kłopotów, kompleksów i obsesji wieku dojrzewania. Pedagogiczna bądź moralizująca czytanka. Albo: opowieść o dwóch takich, co okradli matkę. Cóż więc jest tak niepokojącego, przykuwającego wzrok, hipnotyzującego niemal, w tej wolno toczącej się opowieści o życiu dwóch dorastających chłopców, historii nie obfitującej w nagłe zwroty akcji, a z punktu widzenia przyzwyczajeń współczesnego widza wręcz nudnej? Co sprawia, że ta prosta historyjka tak mocno wbija się w pamięć? Odpowiedź musi być wielostopniowa.

Najważniejsze znaczenia w filmie Szásza budują się „ponad" warstwą fabularną. Nie sposób sprowadzić] ich do opowiedzianej fabuły i zamknąć w przedstawionych zdarzeniach. To charakterystyczne: zwykłe, rutynowe streszczenie, opowiedzenie „o czym to jest" nie daje najmniejszego pojęcia o filmie, dotyka jedynie powierzchni zdarzeń. Bo też obraz dominuje tu nad słowem. Obraz wyprzedza słowo i podporządkowuje je sobie. Obraz, precyzyjna konstrukcja obrazu tworzy tu podstawowe wiązki znaczeń.

Dziwne: w tej historii trwającej kilka miesięcy, rozciągniętej między jesienią 1913 roku a wiosną roku 1914 niemal bez przerwy pada śnieg. W zawiei śnieżnej odbywa się pogrzeb starego Witmana, śnieg leży na cmentarzu, na którym, w nocnej scenerii chłopcy znajdują sowę, w śniegu toną ulice miasteczka, dzieci zjeżdżają na sankach po stromych uliczkach, śnieg leży na dachach domostw, uliczne kobiety ogrzewają się przy żeliwnych piecykach ustawionych na śniegu, w jednej z ostatnich scen, rankiem, po zaśnieżonych ulicach, do mieszkania Irén wędrują bracia ze skradzionymi w nocy precjozami. W ciągu tych paru miesięcy, słońce jakby nie mogło przebić się przez ciemną powłokę chmur. Rzuca na ziemię ledwie refleks mętnego, rozproszonego, bladawego światła. Zamknięta, wyraźnie odizolowana od rzeczywistości poza nim przestrzeń miasteczka, pogrążona jest bez reszty w śniegowej plazmie. Nad nim brudna, żółtawa poświata. Jest zimno i nic nie zapowiada zmiany. Constans.

Interesujące, że w opowiadaniu Gézy Csátha, które było punktem wyjścia, podstawą fabularną filmu, niewiele jest wskazówek odnoszących się do charakterystyki świata przedstawionego. Jeśli już, to z przewagą ciepłych temperatur: *W chwili przebudzenia uśmiechnął się do nich słoneczny poranek*; *Tego dnia bracia Witmanowie razem poszli do dziewczyny. Trafili tam w ciepłe majowe popołudnie*; *W lśniące, ciepłe majowe popołudnie udali się do szkoły bez książek* [1]. W filmie – zupełnie odwrotnie. Jeśli zgodzimy się, że *Bracia Witmanowie* to nie jest film o klimatycznych anomaliach w monarchii habsburskiej, to przyjąć trzeba inną motywację dla tego inscenizacyjnego pomysłu. Widać tu wyraźnie, że reżyser rezygnuje z opowieści „realistycznej" na rzecz bogatszego, bo przekraczającego jednostkowe, historycznie „umocowane" fakty, uogólnienia. Że zmierza w stronę ożywienia symbolicznej materii wyobraźni, w stronę baśniowej, mitycznej przypowieści.

Film Szásza, w planie najbardziej widocznym, narzucającym się, jest filmem o atrofii uczuć, o niezdolności do kochania, o braku miłości. Matka nie jest w stanie wykrzesać z siebie cienia współczucia wobec dzieci po śmierci ich ojca. Nie wykazuje żadnej troski o nich, przeciwnie: wiąże się z kolejnym mężczyzną i jemu poświęca swój czas. Między nią a chłopcami, krok po kroku, wyrasta lodowa zapora. János i Ernö brną coraz bardziej w uczuciowy chłód, kulminujący całkowitym emocjonalnym zobojętnieniem.

Czy ta opowieść nie przywodzi na myśl tak bliskiej jej w tonacji, w tematyce, w pytaniach, które stawia, w drobnych detalach nawet, *Królowej Śniegu* Andersena? Dom zamieszkiwany przez wdowę Witman i jej dzieci zaczyna przypominać pałac Królowej Śniegu z baśni Andersena: *Ściany pałacu były zrobione ze śnieżnej zawiei, a okna i drzwi z ostrych wiatrów; było tam przeszło sto sal, zależnie od tego jak zawiał śnieg.... były wielkie, puste, lodowato zimne i błyszczące! Nie panowała tu nigdy radość.... Pośrodku pustej, nieskończonej, śnieżnej sali leżało zamarznięte jezioro.... pośrodku tego jeziora siadywała Królowa Śniegu, wtedy gdy była w domu, i wówczas mówiła, że siedzi na zwierciadle rozsądku i że to jest jedyne i najlepsze zwierciadło na świecie* [2]. Dobrze: nie wszystko się tu zgadza. Opis pałacu, od strony czysto wizualnej, bardziej odpowiada światu za oknem. Ale w planie metaforycznym jest doskonałym ekwiwalentem panującej w domu Witmanów temperatury uczuciowej. I to jeszcze: czy wspomniane przed chwilą władcze, nie znoszące sprzeciwu, egoistyczne, pełne nieskrywanego samozadowolenia zachowanie Królowej Śniegu, jak i jej lapidarny baśniowy portret – *była damą smukłą i wysoką, jaśniejąc-*

cą bielą [3] – nie są bezbłędną charakterystyką pani Witman? Film nie wszystko i nie dokładnie powtarza z materii mitu. Nie musi. Ważne, że zachowuje, w ogólnych zarysach, wyjściową, elementarną strukturę. Nie ma więc większego znaczenia fakt, że w postaciach Jánosa i Ernö, Kay, andersenowski bohater, zostaje tu podwojony. Istotniejsze, że wpływ matki na ich zachowanie, idealnie opisuje relacja Królowej Śniegu do Kaya: *Odjęła mu swym pocałunkiem wrażliwość na zimno, a jego serce stało się kawałkiem lodu* [4]. Jest i Gerda, którą można rozpoznać w osobie służącej Eszti, jedynej postaci w tej opowieści zdolnej do prawdziwych uczuć, do okazania ciepła i czułości. To do niej, nieomylnie, kieruje swoją prośbę, jeden z braci: *Opowiedz mi bajkę o miłości. O tamtym domu.* O domu marzeń, o domu bliżej nie znanym, ale którego istnienie wyraźnie jest przeczuwane. O miejscu, które byłoby odwrotnością domu, w którym mieszkają. Ale bracia nie umieją (nie są już w stanie?) docenić gestu służącej. Ironicznym odwróceniem andersenowskiej pointy – powrotu dzieci do rodzinnego domu – jest filmowe zakończenie: wędrówka braci do domu publicznego, w ramiona prostytutki Irén, do krainy chwilowego, iluzorycznego szczęścia. Tak kończy się ich ucieczka ze śmiertelnego zimna.

Wiemy: kiedy pani zabija pana, mamy do czynienia ze zbrodnią niesłychaną. Kiedy pan zabija panią – podobnie. Kiedy dziecko zabija matkę, zbrodnia dalej pozostaje zbrodnią niesłychaną, a kwalifikacja prawna czynu nie ulega zmianie. Niemniej jest to zbrodnia, dla której nasza kultura rezerwuje miejsce szczególne. Na ten fakt kładzie nacisk János Szász, tłumacząc motywy zainteresowania się krótką prozą Gézy Csátha: *To historia na ostrzu brzytwy. Nie ma zapewne straszliwszego doświadczenia zapisanego w cywilizacji niż matkobójstwo.*

Mogło się zdarzać, że Izaak zostanie poświęcony przez Abrahama; Abel zamordowany przez Kaina; i było tak, że wielu książąt objęło trony przeciwstawiając się ojcom – po czym mógł wrócić ład, a życie toczyło się naprzód. Nie są już jednak zdolni znaleźć miejsce pod słońcem Orestesowie zabijający swoje matki.

Nowela Gézy Csátha, współczesnego Kafce i Musilowi, poraziła mnie tym, że jego nastoletni bohaterowie nie zostają zdruzgotani swym czynem, przechodząc nad nim do porządku dziennego. Są obojętni i obcy.

Niespodziewanie zbliża ich to do nas, żyjących dziś. Historia staje się znajoma [5].

Zwróćmy uwagę na tę wypowiedź reżysera. Uprawomocnia Szász zgłoszony wcześniej domysł: że *Bracia Witmanowie*, to nie tylko i nie przede wszystkim portret rzeczywistości mentalnej dogorywającej c.k. monarchii, jej rozkładu moralnego, relatywizacji norm, uczuciowego znieczulenia, zjawisk, które przygotowały grunt pod późniejszą ekspansję ducha militarystycznego. Reżyser sugeruje, że ta opowieść, oprócz osadzenia w konkretnych historycznych realiach, ma dwa końce. I ten archaiczny, i ten najzupełniej współczesny. Wątkiem spajającym je jest pytanie o zło. To dawne, „odwieczne", którego świadectwa przechowują kanoniczne teksty kultury i którego tajemnica związana jest nieodwołalnie z imionami przywołanych tu przykładowo postaci, jak i to dzisiejsze, którego sprawcami, świadkami, obserwatorami, widzami bywamy my sami, zła, często anonimowego, bezimiennego, ale nie mniej przez to istniejącego. Z tej strony rzecz ujmując, byłby film Szásza utworem, w którym śledzić możemy namacalnie nieomal dotknięcie zła, porażenie złem.

Dotknięcie zła. Taki tytuł nosi jeden z ostatnich monograficznych numerów miesięcznika „Znak" poświęconego obecności i różnym formom przejawiania się zła w doświadczeniu współczesnym. Jego szczególność polega na tym, że poza obsza-

rem refleksji filozoficznej i teologicznej pozostawiono tym razem opisy i analizy zła (albo lepiej: Zła – ale czy wielka litera, wskazując na skalę zjawiska, nie łudzi nas, że tym samym dotykamy jego istoty?) emblematycznego dla historii najnowszej, zła monstrualnego, zgęszczonego (Auschwitz), zła znajdującego się na granicy lub, jak chce wielu, wypadającego całkowicie poza granicę nazywania i pojmowania. Zarówno artykuły jak i ankieta zamieszczona w piśmie mają raczej na uwadze zło codzienne: *małe, nudne i dobrze ukryte*. Zło uchodzące za banalne i zło zbanalizowane. Zło spowszedniałe. Tak spowszedniałe, że niemal niezauważalne.

W wielu głosach ankiety, obok uwag ogólnych, pojawiają się opisy najzupełniej własnego, personalnego spotkania ze złem. Czasem jest to doświadczenie, które dla dalszego myślenia o złu staje się paradygmatyczne. Ireneusz Kania przywołuje głęboko traumatyczne, stygmatyzujące, wydarzenie z dzieciństwa: *Już dawno zauważyłem, że hasło „zło" natychmiast uruchamia we mnie serię wspomnień i refleksji związanych z pewnym dramatycznym i zagadkowym wydarzeniem z mego dzieciństwa. To dziwne, ale potrząsnęło mną ono mocniej niż wiele innych z pozoru ważniejszych spotkań z rozmaitymi postaciami zła.*

Chodziło o zwierzę – biednego, ułomnego (miał wystającą łopatkę), ale najmilszego i najbystrzejszego ze znanych mi dotąd kotów, którego wówczas ośmiolatek – bardzo kochałem. Tegoż kotka pochwycił kiedyś, pod moją nieobecność, kolega z sąsiedniego podwórka, mój rówieśnik, i po licznych a wymyślnych torturach zatłukł go kamieniami, następnie zaś utopił w stawie. Opowiadano mi później, że zrobił to z zimną krwią, j a k b y z c i e k a w o ś c i; nie żałował wcale swego uczynku.

Naturalną rzeczy koleją okropność tej zbrodni jakoś w końcu odbolałem, jej zagadkowość jednak właściwie dręczy mnie nadal. Otóż sprawca był dzieckiem zupełnie normalnym, należycie wychowanym, z porządnej rodziny, chłopcem inteligentnym i zdolnym. Jego nieco starszy brat – takoż, tyle że nigdy nie objawiał żadnych sadystycznych skłonności. Niedługo po opisanym incydencie na zawsze straciłem z nim kontakt. Po latach dowiedziałem się, że zabójca mego kota gromadził z biegiem czasu coraz poważniejsze występki, aż skończył jako morderca własnego stryja [6].

Szász w swoim filmie stawia problem *skąd zło*, ale odpowiedzi żadnej nie daje. Nie jest oskarżycielem, nie jest moralistą. Raczej, tak jak Csáth w swoim utworze, beznamiętnym badaczem zjawiska. Chłodnym analitykiem przedstawiającym metodycznie spustoszenie, jakie uczynił w chłopcach pierwszy pocałunek zła. *Czy żaba czuje* – pyta starszy z Witmanów na lekcji biologii, w której uczestniczy wraz z klasą w sekcji tego drobnego, acz bez wątpienia żyjącego organizmu. Niedługo później bracia zaspokoją swoją epistemologiczną ciekawość. Sowa rozpruta na strychu, następnie powieszony pies, wreszcie pchnięta nożem matka. Modelem fizycznym ich zachowania jest równia pochyła. Sytuacja do złudzenia przypomina tę, opisaną powyżej. Ale przecież, tak tam, jak i tu, nic nie zostaje do końca i jednoznacznie wyjaśnione. Pytanie: dlaczego? pytanie o źródła złoczynienia pozostaje. Mamy zrekonstruowany opis warunków, które doprowadzają do finałowego czynu. One jednak, jeśli „tłumaczą" go, to najwyżej, w tym najprostszym, przyczynowym porządku, w żaden sposób nie dotykając metafizycznej strony zła.

Elementarne pytania pozostają. Dlaczego szkiełko z potłuczonego na tysiące kawałków diabelskiego lustra wpada właśnie w oko i serce Kaya? Dlaczego to János i Ernö stają się zło-czyńcami? Jak się zostaje naznaczonym? Z własnego przyzwo-

lenia, czy przeciwnie: przez uwiedzenie? Zło jest więc wewnątrz nas i tylko tu, czy ma osobowy niezależny byt? A może obydwie odpowiedzi są prawdziwe?

Jest w filmie zastanawiający kadr, obraz, który powraca co jakiś czas bez wyraźnej dramaturgicznej przyczyny. Filmowany z góry zaułek, skrzyżowanie ulic. Przy jednej z nich mieszkają Witmanowie. Z lewej strony wysoki mur, białe ulice, na dachach domów śnieg. Jest noc. Z sieni, przez niedomknięte drzwi i zza szyb sączy się przymglone żółtawe światło. Nad niewielkim placem kołysze się lampa roztapiając ten wąski wycinek przestrzeni w zimnym, brudnożółtym oparze. Wieje wiatr. Prószy śnieg. Jest pusto, zimno i cicho. Czasem tylko zza rogu, niespodziewanie wyłoni się czarny pies. Ten obraz trwa dłuższą chwilę. I powraca raz jeszcze. I jeszcze raz.

Co to jest? Przerywnik? Zatrzymanie akcji? Rodzaj suspensu?

Ten obraz jest w moim przekonaniu wizualnym zgęszczeniem, ekstraktem przestrzeni, w której dzieje się film. I tej zewnętrznej, mierzonej parametrami fizycznymi i tej wewnętrznej, duchowej, niemierzalnej żadną aparaturą. By go bliżej określić, przypomnijmy pewien intrygujący rozdział z dziejów symboliki koloru żółtego. Powszechnie znana jest symboliczna ambiwalencja barwy żółtej. Ale żółty żółtemu nierówny. To dopiero Goethe w swoim epokowym, acz za życia nie docenionym dziele o kolorach, zwrócił uwagę na temat rzucającej się w oczy nieprzystawalności różnych odcieni (można by wręcz mówić o odmiennych kolorach) żółtego.

W *Farbenlehre* czytamy: *Jeżeli barwa ta w swej czystości i jasnej postaci działa przyjemnie i radośnie, w pełnym nasyceniu ma coś z pogody i szlachetności, to gdy zostanie zabrudzona lub w pewnym stopniu przeciągnięta na stronę minusową, okazuje się na to niezmiernie wrażliwa i działa bardzo nieprzyjemnie. I tak kolor siarki, posiadający lekki odcień zieleni sprawia nieprzyjemne wrażenie.*

Takie właśnie wrażenie powstaje, jeśli kolorem żółtym zabarwimy powierzchnie nieczyste i nieszlachetne, np. zwykłe sukno, filc itp., na których nie ukazuje się on z całą swą siłą. Przez nieznaczne i niedostrzegalne przesunięcie odczuwamy teraz to, co robi wspaniałe wrażenie ognia i złota, jako plugawe; barwa chwały i rozkoszy zostaje zamieniona w barwę hańby, wstrętu i niesmaku [7].

W tej sporządzonej przez Goethego fenomenologii widzenia barw, rozpoznanie aksjologii żółtego jest wyraźne: przy dominacji tonów ciepłych zyskuje on cechy dodatnie, przy przechyleniu w drugą stronę – ujemne. Nie ma wątpliwości, że barwa dominująca we wspomnianym kadrze została *przeciągnięta na stronę minusową*. Ale dalej nie wiemy co to bliżej znaczy i w jaki sposób taka, emocjonalna jej charakterystyka, może przyczynić się do rozszyfrowania sensu tego powracającego parokrotnie w filmie obrazu. Pewnie nie zwróciłbym na ten chromatyczny detal uwagi, gdyby nie pamięć szczególnej kolorystyki *Krótkiego filmu o zabijaniu*. Jeśli w jakimś filmie, to właśnie u Kieślowskiego mielibyśmy modelowy nieomal przykład występowania żółcieni siarkowej, żółtego o zielonkawym odcieniu. Zastosowanie przez operatora barwnego filtru nie uszło, naturalnie, uwadze krytyków. Przytoczmy tu jeden głos: *To długie błądzenie po fantastycznym mieście, surrealistycznym i hiperrealistycznym zarazem, trzech postaci, które – ślepym i ironicznym wyrokiem losu – zostaną połączone, aby dopełniła się absurdalna tragedia, ma w sobie coś gnostycznego. Mroczne, błotniste, wodniste uniwersum, stale fotografowane przez filtry, co czyni je jeszcze bardziej brudnym i nieprzeniknionym, sprawia wrażenie jakiegoś pod-świata, stworzonego przez fałszywego Boga, demiurga złośliwego i niezręcznego zarazem* [8].

Obserwacja jest niezwykle celna, chociaż wydaje się, że brak tu postawienia kropki nad „i", nazwania tej demonicznej przestrzeni po imieniu. Przymglone, ciemnożółte światło spowijające świat *Braci Witmanów*, zimną przestrzeń tego długiego filmu o zabijaniu, a zwłaszcza brudnawożółta poświata dominująca w przywołanym kadrze pełni tu tę samą funkcję semantyczną, co filmie Kieślowskiego. Buduje i dookreśla znaczenia czytelne w warstwie dyskursywnej, na powierzchni utworu. Interesujące, że w tych dwóch portretach zła, z których jeden reaktywuje wątek zbrodni Kainowej, a drugi nawiązuje do morderstwa dokonanego przez Orestesa, intuicje obydwu operatorów poszły w podobnym kierunku. I Sławomir Idziak (*kiedy w „Krótkim filmie o zabijaniu" przyszły morderca idzie Krakowskim Przedmieściem (...) obraz mówi nam wszysko o jego „stanie duszy", choć z opowiadania jeszcze nic o tym nie wiemy* [9]) i Tibor Mathe znaleźli kongenialny ekwiwalent wizualny opowiadanych historii.

Co więc „znaczy", co sugeruje, do jakiej rzeczywistości odsyła powracający kadr z filmu Szász a?. Moja hipoteza jest taka: ów dziwny, niepokojący obraz jest filmową ikoną współczesnego piekła. Z pewnością – *ma w sobie coś gnostycznego.*

Z wyobraźni współczesnej zniknął już obraz piekła utrwalony w średniowiecznej literaturze i ikonografii. Piekło z jego klasyczną topiką: żarem, płomieniami, kadziami ze słomą, rozpalonymi piecami, gęstym dymem i smrodem oraz wymyślnymi torturami, budzi dziś rozbawienie. Eschatologicznie zlokalizowane krainy piekielne zajmują już tylko historyków religii i folklorystów.

Nic z tego nie ma u Szász a. Czy zasadne jest wobec tego mówienie o obrazie piekła w jego filmie? Tak, jeśli piekło pojmiemy raczej jako stan, niż jako konkretne miejsce. Tak, jeśli piekła nie odeślemy w zaświaty, ale sprowadzimy je tu na ziemię. Bracia Witmanowie, obojętni, nieczuli o sercach z lodu, pogrążeni są w otchłani zła, które jest innym imieniem piekła. To zło, choć istotowo tożsame ze złem odwiecznym, ma rys wyraźnie nowoczesny. Jest bezrefleksyjne, przydarza się i spełnia w obliczu amputowanego sumienia. Nie ma w sobie nic z tak powszechnie pożądanej i oczekiwanej patologii, jest zwyczajne, „normalne", ludzkie, arcyludzkie. Dziecięca niewinność okazuje się, jak we *Władcy much* Williama Goldinga, jeszcze jedną jego perwersyjną maską.

I w tę właśnie infernalną sytuację film chce nas wprowadzić. Chce, byśmy poczuli zimny dotyk zła.

DARIUSZ CZAJA

---

[1] G. Csáth, *Matkobójstwo*, „Plus Minus" dodatek do „Rzeczpospolitej", nr 62(4922):1998, s.15.

[2] J.Ch. Andersen, *Baśnie*, tłum. S. Beylin, S. Sawicki, Warszawa 1968, s.157.

[3] Tamże, s.140.

[4] Tamże, s.157.

[5] Cyt. za folderem promocyjnym filmu wydanym przez Centrum Filmowe Graffiti, s.4-5.

[6] I. Kania, *Moje pierwsze Unde malum?*, „Znak" nr 5(516),1998, s.13.

[7] J.W. Goethe, *Nauka o barwach*, w: *Wybór pism estetycznych*, tłum. E. Namowicz, Warszawa 1981, s.296-297.

[8] M. Sineux, *„Mettre le nez dans son caca". Sur „Tu ne tueras point"*, „Positif" nr 332:1988, cyt. za: T. Lubelski, *Prawdziwy partner. Francuska krytyka o Kieślowskim*, „Kwartalnik Filmowy" nr 4(64),1993/4, s.124.

[9] *Para reżyser – operator*, „Kwartalnik Filmowy", 1994, nr 7-8, s. 222.

FUNNY GAMES
Michael Haneke, Austria, 1997

Reżyseria, scenariusz: Michael Haneke; **zdjęcia:** Jürgen Jürges; **muzyka:** Georg Friedrich Händel, Pietro Mascagni, Wolfgang Amadeusz Mozart, John Zorn; **dźwięk:** Walter Amann; **montaż:** Andreas Prochaska; **scenografia:** Christoph Kanter; **kostiumy:** Lisi Christl; **charakteryzacja:** Waldemar Pokromski; **wykonawcy:** Susanne Lothar (Anna), Ulrich Mühe (Georg), Frank Giering (Peter), Arno Frisch (Paul), Stefan Klapczynski (Schorschi), Doris Kunstmann (Gerda), Christoph Bantzer (Fred), Wolfgang Glück (Robert), Susanne Meneghel (siostra Gerdy), Monika Zallinger (Eva); **producent:** Veit Heiduschka; **produkcja:** Wega-Film Produktions-Ges.mbh, Austria, 1997, 103 min.; **Nagrody:** „Srebrny Hugo" za reżyserię na MFF w Chicago, 1997; Nagroda FIPRESCI na MFF w Gandawie, 1997.

Funny Games, czyli przemoc w białych rękawiczkach

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Nadużywanie przemocy w kinie bywa często nazywane nową pornografią, sama jednak przemoc, podobnie jak erotyka, pojawiła się już u źródeł kina, stale potępiana, zwalczana administracyjnymi zakazami, stale jednak narastająca. Autora tych słów niepokoił fakt, że ewolucja tego zjawiska to nie tylko stopniowa zmiana narzędzi zbrodni na coraz to bardziej wymyślne, lecz przede wszystkim degradacja ofiary, przesunięcie akcentu z obiektu agresji na napastnika[1]. Myślę, że równie niepokojące jest to, że przemoc w kinie stała się w ostatnich latach towarem i to chyba znacznie lepiej opłacalnym niż seks, choć niektórzy próbują łączyć oba elementy, co daje czasem zaskakujące efekty, chociażby takie jak film *Dumm Generation – Stracone pokolenie.*

Traktowanie przemocy czysto instrumentalnie staje się wśród filmowców niepokojąco modne, i nie jest to już odkrywcze zafascynowanie tajemnicą zła, ale bezmyślne, komercyjne nadużycie. No cóż, kiedy komputerowo wygenerowany dinozaur już nie zachwyca, pozostaje jeszcze krwawa jatka – zwłaszcza w kosmosie – która zawsze jest znakomitą okazją do zaprezentowania najnowszych, prawie nieograniczonych możliwości animacji komputerowej i coraz bardziej perfekcyjnych tricków filmowych.

Jak dowodzi ostatni film Paula Verhoevena *Żołnierze kosmosu*, człowieka można zabić na znacznie więcej sposobów niż przypuszczają wielbiciele Hitchcocka. A przy tym sugestywnie i widowiskowo. Nie wiadomo – na ile jest to sprawa gustu i zapotrzebowania odbiorców, a na ile kreowanie tych potrzeb przez specjalistów od show bussinesu.

Dla niektórych twórców drastyczność to dziś synonim rozrywki. Zwrócił na to uwagę w jednej z dyskusji Andrzej Wajda, mówiąc, że w kinie ostatnich lat sceny zabijania pokazuje się często np. na stopklatkach, w zwolnionym tempie, żeby sprawić widzowi większą przyjemność – i pomyśleć, że kiedyś publiczność szokowały drastycznością sceny z *Kanału.*

Niektórzy określają XX stulecie jako wiek nienawiści i agresji. Przemoc coraz bardziej obecna w naszym codziennym życiu, staje się jednym z ważniejszych współczesnych problemów, coraz bardziej nas obchodzi, niepokoi, dręczy – stała się *zatrważającym składnikiem podświadomości zbiorowej naszego kończącego się stulecia*[2]. Wprawdzie historia ludzkości pełna jest aktów przemocy i okrucieństwa, ale to nasze stulecie przyniosło zbrodnię masową i morderstwa już nie tylko mające na celu rabunek, wymuszenie czegoś, ale także zbrodnie z zupełnie błahych powodów, a nawet nieuzasadnione, o czym dowiadujemy się niemal codziennie. Je-

steśmy wobec przemocy bezsilni i dlatego ciągle pytamy, czym jest i jak z nią walczyć, dyskutujemy, by uwolnić się od strachu. Próbujemy ją zdefiniować, by wiedzieć, jakimi metodami mamy się jej przeciwstawić. Padają pytania o przemoc w mediach – Czy ma ona wpływ na zachowania ludzi? Czy wynika z prób odwzorowywania rzeczywistości czy też jest efektem zwykłego żerowania na najniższych ludzkich instynktach? Do tej – coraz powszechniejszej – dyskusji włączają się też twórcy filmowi i próbują nawet – jak Wim Wenders – mówić o przemocy bez jej pokazywania.

Jednym z ciekawszych głosów w dyskusji o przemocy w ogóle i przemocy na ekranie jest wstrząsający film austriackiego reżysera Michaela Haneke *Funny Games*. Reżyser konsekwentnie tropi w swej twórczości przejawy nieuzasadnionej agresji, związki przemocy z – często wynikającą z wpływu pozbawionych skrupułów mediów – utratą kontaktu z rzeczywistością, podejmuje problem granic gwałtu i przemocy na ekranie, staje się zdeklarowanym moralistą, próbującym uświadomić widzom, jak wielkie spustoszenie we wrażliwości współczesnego człowieka poczyniło obcowanie z obrazami zbrodni[3]. Pytanie – czy należy pokazywać przemoc w mediach? – dla Hanekego straciło aktualność. Jak powiedział podczas wykładu na sympozjum w Grazu w 1997 roku – teraz *warto pytać raczej o to, jak owa przemoc ma być pokazana. Takie pytanie nie jest bowiem skierowane do instytucji, w których rozmywa się jednostkowa odpowiedzialność, ale do jednostki właśnie – do poszczególnych producentów, wydawców, dziennikarzy, autorów, reżyserów i – w równym stopniu – do odbiorców, widzów. Można powiedzieć, że pokazywanie przemocy jest wpisane w historię filmu, że wynika wręcz z jego natury. Takie gatunki jak western, kryminał, film wojenny, film przygodowy czy horror w dużej mierze konstruowane są wokół przemocy...Wyjątkowo intensywne oddziaływanie filmu w porównaniu z innymi mediami bierze się stąd, że działa on jednocześnie na zmysł wzroku i słuchu, wyolbrzymia obraz, pokazuje wydarzenia w szybkim, nie pozwalającym na refleksję tempie, prefekcyjnie odtwarza rzeczywistość lub tworzy nowe rzeczywistości, umożliwiając ich zmysłowe doświadczenie. Przemożny charakter filmowego medium nie pozwala widzowi zastanowić się nad obowiązującymi w nim konwencjami*[4]. Według Hanekego, właśnie dlatego, że nieruchomy obraz pokazuje zazwyczaj efekt działania, podczas gdy film ukazuje samo działanie, odbiorca filmu nie ma czasu, by dojrzeć do współczucia ekranowym ofiarom przemocy. Temu „bezproblemowemu" uczestnictwu zawdzięczamy – jego zdaniem – narastanie przemocy w kinie. *Kiedy przeżywamy akcję zastępczo, przestajemy się bać naprawdę; a bajkowa narracja i estetyka filmu pozwala nam bez obaw dać upust własnym lękom i pragnieniom; bohater z ekranu pokonuje rozpacz i bezsilność widza za niego*[5]. Zbyt dobrze przygotowani, uzbrojeni w schematyczne oczekiwania, bez obaw rzucamy się pod prąd efektownych chwytów dramaturgii thrillera, kryminału, które prawdziwe życie przekształcają w bajki. Tym razem będziemy jednak bardzo zaskoczeni. Haneke wystawia potoczne doświadczenie publiczności na próbę.

W *Funny Games* przemoc pokazana jest jako gra, zabawa – a właściwie prowadzonych jest w niej wiele różnych, poprzeplatanych ze sobą gier: w warstwie treściowej – gra między bohaterami, w warstwie formalnej zabawa z konwencją filmową, kompromitowanie chwytów, gra z oczekiwaniami widza, zabawa w demaskowanie stereotypów naszego myślenia i zachowania.

Zabawy młodzieńców w białych rękawiczkach

Anna i jej mąż Georg jadą z synkiem Schorschim do letniskowego domku nad jeziorem, gdzie chcą popływać żaglówką. Po drodze mijają inne parcele. Na jednej z nich sąsiedzi Fred i Eva trochę dziwnie się zachowując, rozmawiają z nieznajomymi młodzieńcami. Wkrótce Georg, Schorschi i Fred idą nad jezioro wodować łódź. Towarzyszy im jeden z młodych ludzi – uprzejmy i sympatyczny Paul. Tymczasem, pracującą w kuchni Annę – pod pretekstem pożyczenia czterech jajek dla Evy – odwiedza Peter, kolega Paula. Udawana niezręczność (m.in. rozbicie jajek, strącenie telefonu komórkowego do zlewozmywaka wypełnionego wodą) i prowokacyjne, natrętne zachowanie Petera wyprowadza Annę z równowagi. Bezskutecznie próbuje wyprosić z domu intruza. Kiedy w mieszkaniu zjawia się również Paul, obaj młodzieńcy stopniowo stają się coraz bardziej impertynenccy i zaczepni. Do domu wraca Georg. Anna prosi go o zdecydowaną interwencję. Podniesione głosy, wymierzony Paulowi przez Georga policzek i Georg zostaje poważnie zraniony w nogę kijem golfowym. Przybysze – cały czas wyszukanie uprzejmi – zaczynają terroryzować rodzinę, znęcając się nad nią fizycznie, ale przede wszystkim, stosując wyrafinowane tortury psychiczne. Proponują Annie i Georgowi zakład, że w ciągu dwunastu godzin będą martwi, najpierw jednak chcą się z gospodarzami pobawić. Na początek w „zgaduj-zgadulę" (na czym Paul wypróbował kij golfowy skoro piłeczkę ma w kieszeni?), potem w „ciepło-zimno" z Anną, która ma odnaleźć w ogrodzie swojego – jak się okaże – zabitego psa. Następnie w „ciuciubabkę" – małemu Schorschiemu zakładają na głowę poszewkę, a Annie każą się rozbierać. Nie chcą pieniędzy w zamian za odejście. Chcą się bawić. W pewnym momencie Schorschiemu udaje się przedostać do posiadłości Freda, ale nie zastaje tam już nikogo. Otwarty dom jest pusty. Schorschi widzi tylko ciało małej Sissi, córeczki Freda i Evy. Paul podąża jego śladem. Dochodzi do zabawy w chowanego. Przerażony chłopiec znajduje strzelbę, ale zostaje złapany przez Paula. Sprowadzony do domu ginie niebawem na oczach rodziców. Kiedy w końcu Anna i Georg zostają sami, Anna wydostaje się z domu, próbuje zatrzymać jadący samochód, ale okazuje się, że pasażerami auta są Paul i Peter. Wracają do rannego Georga. Annę czeka kolejna zabawa: im gorliwiej będzie się modliła, tym mniej bólu zadadzą jej mężowi. Georg ginie. Młodzieńcy, jak zwykle bardzo uprzejmi, teraz nawet troskliwi wobec Anny, zabierają ją na żaglówkę. Płynąc po jeziorze rozmawiają, po czym strącają związaną kobietę do wody. Dobijają do przystani. Paul puka grzecznie do drzwi Gerdy przyjaciółki Anny, którą poznał dwanaście godzin wcześniej. W imieniu Anny prosi o pożyczenie czterech jajek.

Pojęcie zabawy rozważane jest na gruncie kilku dyscyplin nauki (antropologii kulturowej, socjologii kultury, psychologii). Mimo wynikającej z różnych stanowisk metodologicznych rozmaitości definicji zabawy, wielość składników definicyjnych można zredukować do trzech[6]. Jedni badacze problemu wysuwają na plan pierwszy podmiotową, bezinteresowną, autoteliczną motywację człowieka bawiącego się, drudzy eksponują inność świata ludycznego, zamkniętego w umownych granicach własnego czasu i przestrzeni, a inni za najistotniejszy czynnik zabawy uważają jej powtarzalną strukturę i istnienie reguł. Johan Huizinga pisał, że zabawę można nazwać *czynnością swobodną, którą odczuwa się jako „nie tak pomyślaną" i pozostającą poza zwykłym życiem, a która mimo to może całkowicie zaabsorbować grają-*

cego; czynnością, z którą nie łączy się żaden interes materialny, przez którą żadnej nie można osiągnąć korzyści, która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i własnej, określonej przestrzeni; czynnością przebiegającą w pewnym porządku według określonych reguł powołującą do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą lub przy pomocy przebrania uwydatniają swoją inność wobec zwyczajnego świata[7]. Gra była dla niego walką o coś, zabawa zaś przedstawianiem czegoś.

Trudno powiedzieć czy okrucieństwo jako forma zabawy to znak tylko naszych czasów, ale jak przerażająco ironicznie w kontekście *Funny Games* brzmią słowa Fryderyka Schillera, który zapewniał, że *człowiek bawi się (gra) tylko, kiedy jest człowiekiem w pełnym tego słowa znaczeniu; i jest człowiekiem, kiedy się bawi*[8]. Po raz pierwszy w filmie Haneke słowo „zabawa" pada z ust Anny – najpierw w niewinnym kontekście zabawy psa (ta zabawa jako nieodpowiednia oburza morderców), potem już w kontekście gry brutalnie narzuconej jej rodzinie. Wszystkie wydarzenia w filmie *Funny Games*, które obserwujemy lub których się domyślamy, są efektem „zabawy" (a raczej gry, gdyż ta zazwyczaj przebiega w nastroju serio) w przemoc dwóch młodych mężczyzn. Nie wiemy kim są, nie znamy motywów ich postępowania. Wprawdzie dużo o sobie mówią, ale jest to również część zabawy – oszukiwanie (Peter raz przedstawiany jest jako student medycyny, a raz prawa ekonomicznego). Ich imiona są najprawdopodobniej również fałszywe. Paul dla zdezorientowania ofiar nazywa swego towarzysza raz Peterem, a raz Tomem. Z kolei Peter (Tom?) zwraca się czasem do Paula Jerry (Tom i Jerry to imiona bohaterów filmu animowanego). Obaj robią wrażenie wielbicieli Beavisa i Butt-Heada – głupich i złych bohaterów komiksu z MTV. Czasami zwracają się do siebie ich imionami, czasem śmieją się w ten sami głupi, rechoczący sposób. Być może wychowali się na tych filmach? Ich zachowanie na początku filmu (w otwarciu gry) jak i wygląd zewnętrzny, w kontekście późniejszych wydarzeń okażą się zupełnie dla nas poznawczo nieprzydatne, a nawet wielce mylące. Mordercy nawet znęcając się nad swymi ofiarami cynicznie zachowują pozory typowej, codziennej – i także w życiu nas widzów – niewiele znaczącej, powierzchownej, ale będącej normą społeczną, uprzejmości, a nawet kurtuazji. Są dobrze wychowani, bestialstwo łącząc z dobrymi manierami.Wyglądają zaś przy tym jak prymusi z ekskluzywnego angielskiego college'u. Elementem podkreślającym ich szyderczo niewinny wygląd są białe rękawiczki. Bandyci mają więc „czyste ręce". Reżyser kpi z naszego codziennego, skonwencjonalizowanego sposobu myślenia, schematycznego postrzegania świata, naiwności i powierzchowności wydawanych sądów, co niejednokrotnie w pewnym sensie wynika z wpływu mediów, a zwłaszcza filmu. Tu pojawia się także element zabawy z konwencją filmową, gry z widzem. Schemat filmów o młodocianych mordercach zakłada kilka możliwości:

– pochodzą ze zdemoralizowanych rodzin – znęcają się nad ludźmi i mordują, żeby odreagować nieudane dzieciństwo, zemścić się, zapomnieć lub zdobyć pieniądze na narkotyki;
– pochodzą z tzw. dobrych, zamożnych domów – znęcają się nad ludźmi i mordują z nudów, dla ekscytacji lub by wypełnić frustrującą pustkę życia.

Na postawione po raz drugi pytanie Georga, dlaczego młodzieńcy znęcają się nad jego rodziną, Paul wykorzystuje wprawdzie znane schematy fabularne, ale odpowiedzi nie daje. Najpierw opowiada historyjkę o dramacie Petera – matka utrzy-

mywała z synem stosunki kazirodcze, stał się więc homoseksualistą i przestępcą. Po chwili jednak dodaje, że tak naprawdę ojciec Petera pije, pięcioro rodzeństwa zgubiły narkotyki, matka się źle prowadzi. I znowu zaprzecza, proponując nową wersję – Peterowi obrzydło życie, ma problemy egzystencjalne. *Zadowoleni? A może inny wariant? W rzeczywistości jest narkomanem, ma kłopoty z nerwami. Ja też jestem narkomanem. Razem okradamy bogate rodziny, żeby kupować narkotyki.* Georg jest w tym momencie przekonany, że pojął, o co chodzi, ale zostaje przez Paula wyśmiany. Potwierdza to tylko odpowiedź, jakiej udzielili Georgowi, gdy po raz pierwszy zapytał o powód ich okrucieństwa. *A dlaczego nie ?* – usłyszał wówczas. Zaistaniała sytuacja wymyka się ekranowym schematom. Dla ofiar to kolejny element udręczenia – zdezorientowanie (nie wiedzą i nie mogą zrozumieńć dlaczego ich to spotkało) i konsekwentny do bólu cynizm oprawców, którzy nawet na chwilę nie zdejmują masek klownów, nie przestają grać, nie przerywają zabawy, nawet na moment nie stają się ludzcy – jak Joker z *Batmana*, który ciągle kpi.

Jedyną sceną, kiedy Paul (aktywniejszy w „zabawie" od Petera) nie gra z ofiarami to scena szukania pilota. Gra zostaje na chwilę przerwana, gdyż jej sprawca utracił na moment swą podmiotową rolę. Zabawa pozwalała mu asymilować zewnętrzną rzeczywistość zgodnie z jego oczekiwaniem. W tym wypadku istotą zabawy jest subiektywny, podmiotowy stosunek bawiącego się wobec własnych działań. Zatem, co dla inicjatorów gry jest zabawą, dla tych, którym ją narzucono może być działaniem serio. To, co Paul i Peter uważają za zabawę, dla rodziny Georga ma wymiar najpoważniejszy z możliwych, ostateczny. Jak mówi Huizinga – *nakazana zabawa nie jest już zabawą*[9]. Zabawa jest czynnością zasadniczo skierowaną na siebie, ale w tym wypadku zachowuje ten charakter tak długo, jak długo bawiący się traktuje siebie jako przyczynę własnej aktywności. Ta autoteliczność przesądza o bezinteresowności i dobrowolności zabawy. Oczywiście w tym kontekście ofiary, którym przecież narzucono udział w tej grze, należy traktować jako osoby z innej zabawy (np. gry losowej), dla których sytuacja stworzona przez bandytów (gra strategiczna) jest działaniem serio. Jeżeli zaś za podstawowe zasady zabawy uznać równą dla wszystkich sposobność działania bądź wygranej oraz dobrowolność umowy, to ofiary jawią się tutaj jako p r z e d m i o t zabawy Paula i Petera, którzy przypominają w pewnym sensie ludzi zabawy według teorii Floriana Znanieckiego[10]. Znaniecki podawał jako przykład sfer działalności ludzi zabawy życie towarzyskie, politykę i wojny – sfery (zwłaszcza w wypadku tej ostatniej) dość często mające mało wspólnego z dobrowolną umową. W *Funny Games* to brutalne narzucenie Schoberom (ale także kolejnym ofiarom – rodzinie Gerdy) zabawy, wciągnięcie ich przemocą do gry znakomicie oddają dwa obrazy, w których pojawia się tytuł (na początki i na końcu filmu). Schoberowie w pogodnych nastrojach jadą samochodem, słuchając muzyki operowej i w pewnym momencie rozlega się przeraźliwy łomot hard rocka, a na środku ekranu (jak na uroczym zdjęciu rodzinnym) niczym wielki czerwony stempel pojawia się napis *Funny Games*. I druga scena. Ranek w pięknie położonym domu nad jeziorem. Cisza i spokój. Domownicy jeszcze śpią. Do drzwi puka Paul. Otwiera mu zaspana Gerda i znika w kuchni. Zbliżenie twarzy Paula, który „puszcza oko" do kamery i odwraca się. Nagle znowu uderzenie hard rocka i czerwony stempel *Funny Games*. Tym razem wiemy, na czym polega zabawa i kto ją narzuca.

Scena z poszukiwaniem pilota to najbardziej niespodziewany element gry reżysera, zabawy konwencją. Gra z widzem polega na zaskoczeniu. Jeśli widz jeszcze

nie zrozumiał reguł gry, jest też zdezorientowany, staje się zabawką, ofiarą. Oczekuje podświadomie jednej ze schematycznych, typowych dla tego rodzaju filmów odpowiedzi. Porażony tym, co widzi na ekranie, chciałby zrozumieć to absurdalne zło. Ale zamiast odpowiedzi otrzymuje ostentacyjną demaskację schematu. Paradoksalnie reżyser stara się na ekranie skompromitować ekranowy obraz przemocy, pragnie przywrócić odwzorowaniu utracony walor realności. Rzeczywista przemoc – nie ekranowa fikcja – nie ma reguł, przewidywalnego scenariusza, nie jest schematyczna. Widz, który nadal wierzy, że „jak zwykle" dobro zwycięży, albo przynajmniej wszystko się wyjaśni na zakończenie filmu, jest w błędzie. Ma takie same prawa jak ofiary – nie będzie wiedział do końca. Także zasugerowany przez reżysera trop rabunkowy – jedno z częstszych filmowych uzasadnień przemocy – okaże się fałszywy. Paul i Peter nic nie kradną. Psychiczne torturowanie ludzi i mordowanie zdaje się być dla nich zabawą samą w sobie. Zgodnie ze wspomnianą definicją – zabawa jest celem samym w sobie, a nie środkiem realizacji jakiegokolwiek celu poza nią. Kwintesencja przemocy! Czyżby odpowiedzi należałoby szukać u psychologa bądź psychiatry ? To byłoby zbyt proste. Paul i Peter nie wyglądają na psychopatów. Oni się bawią. Przedstawiają ekranową, filmową przemoc.

– *Dlaczego nie zabić ich od razu?*

– *Nie zapominaj o aspekcie rozrywkowym – pozbawimy się przyjemności.*

Zadając gwałt duchowi ofiar, poniżając je, ośmieszając ich cierpienie i odbierając im prawo do godnej śmierci, od czasu do czasu wprowadzają do tej okrutnej zabawy z ofiarami reguły, wyliczanki, zagadki, przywodzące na myśl „zagadki gardłowe" np. z tradycji greckiej, gdzie za porażkę w turnieju zagadek płaciło się życiem, które było stawką w tej grze. Huizinga pisał: *Odpowiedzi na zgadywanki nie znajduje się przez zastanawianie się nad nimi czy też logiczne wnioskowanie rozumowe. Jest ona rozwiązaniem, nagłym wyzwoleniem się z więzów, jakie pytający nałożył pytanemu.* I dalej: *W zasadzie na każde pytanie istnieje jedna tylko odpowiedź. Można ją znaleźć, jeśli zna się reguły gry*[11]. Rodzina Georga od początku znajduje się na straconej pozycji, gdyż reguły te pozostają dla nich tajemnicą. Cyniczna gra oprawców z ofiarami jest często wykorzystywanym elementem w thrillerach, ale tak dosłownie jak w *Funny Games* potraktowana bywa rzadko („Raz, dwa, trzy o d c h o d ź ty"). Film jest przerażająco prawdopodobny. Georg i Anna są zwykłymi ludźmi, jak my i nasi sąsiedzi. W tej łudząco realnej sytuacji Paul i Peter wydają się jedynymi fikcyjnymi postaciami z innego wymiaru, ze świata karnawału, gdzie panują inne prawa, a dotychczasowe zostają zawieszone. Ich fikcyjność była zamierzona. Na metapoziomie te skądinąd fikcyjne, ekranowe postaci miały przedstawić (i skompromitować) filmowy obraz przemocy. Dlatego jako kolejną grę reżysera (a w istocie dobitne wyartykułowanie jego poglądów) można odczytać pozorną przypadkowość jednej z końcowych scen filmu, kiedy obaj mordercy rozmawiają m.in. o sytuacji przemieszania świata fikcji i rzeczywistości w filmie:

– *Gdzie jest twój bohater w rzeczywistości czy w fikcji?*

– *Rodzina jest w rzeczywistości, on w fikcji.*

– *Ale fikcja jest realna.*

– *Dlaczego?*

– *Widzisz go w filmie, nieprawdaż?*

– *Oczywiście.*

– *Więc jest on równie realny, jak rzeczywistość, którą widzisz wokół.*

Ofiary

Dlaczego Anna i Georg, ale także Fred, Eva, Gerda i Robert dają się tak łatwo sterroryzować dwóm młodzieńcom. Dlaczego w obliczu zła są tak mało zdeterminowani, nie walczą i stają się ofiarami. Przecież na początku napastnicy przyszli bez broni, była więc okazja by dać im odpór. Podobnie jak o bandytach także o Annie i Georgu nic nie wiemy, możemy się tylko domyślać, że są przeciętnie zamożni. Jak na ironię przywodzi to na myśl podkreślany przez Floriana Znanieckiego altruizm człowieka w zabawie, w której nie liczy się zewnętrzny status lub stan posiadania uczestników, ale to, co zechcą oni ofiarować partnerom. A także prawo nazwane wiele lat później przez Ervinga Goffmana prawem ekskluzji, wykluczenia, a obejmujące pozycję ekonomiczną i inne cechy ludzi w zabawie. Ta swego rodzaju anonimowość oprawców i ofiar przywodzi też na myśl słowa Huizingi o napięciu w zabawie, z jego rozważań o poezji jako rywalizacji. Pisał on, że atmosferę napięcia tworzy też fakt, że osobowość bohatera pozostaje nierozpoznana – być może ukrywa własną naturę lub jej nie zna, nosi maskę, występuje w przebraniu, nosi się z jakąś tajemnicą[12]. Jedynie język, jakim posługują się Anna i Georg, ich sposób zwracania się do siebie, zachowanie i zainteresowania (zabawa w operowe zgadywanki) sugeruje, że są wykształceni i kulturalni. A może właśnie to czyni ich tak nieodpornymi i bezsilnymi wobec zła? Są jak wielu z nas zbyt cywilizowani, zbyt dobrzy, czyli „naiwni", aby podjąć prawdziwą walkę. Wykonują jakieś gesty, ale jakby odgrywane na scenie według zaplanowanych w scenariuszu reguł. Bez ryzyka. Mało sponatanicznie, a w rezultacie bezskutecznie[13]. Georg wprawdzie prosi żonę o wybaczenie, ale jest już za późno. Przypomina on trochę mężczyznę z filmu Peckinpaha (*Nędzne psy*) nie potrafiącego dostrzec niebezpieczeństwa, słabego fizycznie. Tamten jednak „stawał się w końcu mężczyzną" stając do walki w obronie swego domu. Inni reżyserzy wykorzystywali taki typ postaci jako kontrast dla człowieka czynu[14]. Haneke nie każe jednak zadawać Georgowi takiego „egzaminu z męskości",a kontrastem Georg jest jedynie dla swego synka. Ci ludzie stracili instynkt samozachowawczy. Mają idealny stosunek do życia, którego proza może okazać się brutalna i nie znająca litości. Grają w życiu, ale to nie jest gra ze świata Paula i Petera. Panują tu inne reguły. Jedynie chłopczyk – jeszcze nie tak „skażony" ucywilizowaniem, społecznymi rolami i konwenansami, nie ukształtowany przez świat kultury, a więc trochę dziki, pierwotny jest szczery w odruchach, naturalny i nie tak naiwny jak rodzice. On pierwszy, odgaduje reguły tej gry (z lękiem dopytuje się o Sissi, niepokoi go ujadanie ich psa Rolfiego, dziwi go nienaturalne zachowanie Freda – jednak dorośli zawsze znajdują jakieś racjonalne, optymistyczne wytłumaczenie budzących jego obawy faktów). Tylko w nim odzywa się instynkt przetrwania. Dlatego gotów jest nawet zabić napastników. Nie ma w nim tej naiwnej wiary dobrze wychowanych ludzi, że wszystko można rozwiązać na drodze pokojowej, negocjując. On spontanicznie wyczuwa powagę zagrożenia i wie, że to walka na śmierć i życie. Równie zdecydowanie reaguje tylko Rolfi – instynktownie wyczuwając Złych, nerwowo ujada od pierwszego kontaktu z intruzami. Także Anna, wiedziona kobiecą intuicją, wyczuwa niebezpieczeństwo już w momencie, gdy Paul wprowadza zabawę w ostentacyjne zmienianie imienia kolegi. Jedynie Georg pozostaje nadłużej odporny na przeczucia i informacje pozawerbalne (niepokoi go dopiero cisza, jaka następuje po skowycie Rolfiego; natomiast gdy roztrzęsiona Anna prosi, aby wyrzu-

cił z domu intruzów, on czeka na jej wyjaśnienia). Brak determinacji niektórych bohaterów chwilami może widza irytować, wywoływać bunt, chęć odwetu – budzić duszę wojownika, ale tak naprawdę trudno jest przewidzieć, jak zachowa się człowiek w takiej sytuacji. Może brawurowo, podejmując ogromne ryzyko spróbować dać odpór napastnikom, może sparaliżować go strach, może dostać szoku, a nawet ataku serca, a więc równie dobrze może zachować się jak Georg. A może jest to świadome przeciwstawienie się naszej pobłażliwości dla agresji w imię dobra, dwuznaczności moralnej wielu filmów? Może właśnie tacy ludzie jak Schoberowie są jedyną nadzieją dla naszego świata?

Chwilami może dziwić izolacja rozgrywających się wydarzeń od świata zewnętrznego – źródła ewentualnego ocalenia, jakby z premedytacją dopasowująca przedstawianą historię do definicji zabawy, której jedną z cech jest odrębność i ograniczoność, rozgrywanie się w określonych granicach czasu (w tym wypadku dwanaście godzin) i przestrzeni. Ale w pewnym stopniu uzasadnienie tego niosą już chyba same realia przedstawionego czasu i miejsca. Rzecz dzieje się przecież w okresie wakacyjnym, na terenie domów letniskowych, z tego może wynikać niewielka liczba przebywających tam ludzi. Natomiast ci znajomi i sąsiedzi, którzy akurat się tam znaleźli, przybyli w takim samym jak rodzina Schoberów, ściśle określonym celu – aby wypocząć. Wszyscy są więc dyskretni, nie chcą innym narzucać swego towarzystwa, nie chcą po prostu przeszkadzać. Choć z drugiej strony autor zdaje się wskazywać na powierzchowność, a nawet rozpad więzów międzyludzkich, brak rzeczywistego – poza zdawkowym: Co słychać? – zainteresowania sprawami innych, nawet zaprzyjaźnionych ludzi, niechęć w angażowanie się w cokolwiek i lęku przed jakąkolwiek aktywnością społeczną.

Haneke, ujawniając stereotypy naszego myślenia, wskazuje na naiwność skażonego konwenansami współczesnego człowieka, którego umownie nazwałam zbyt cywilizowanym. Podkreśla naszą -skądinąd paradoksalną w dzisiejszych czasach – łatwą wiarę w słowo (coraz częściej nieszczere, rzucane na wiatr, ale gładkie) i brak wrażliwości na informacje pozawerbalne, brak wyobraźni i umiejętności dostrzegania znaków wykraczających poza utrwalone schematy percepcyjne. Nie znaczy to, że powinniśmy być podejrzliwi, ale, że brak nam jakiejś pierwotnej czujności i ostrożności. Być może zbytnio boimy się wyjść poza ramy konwenansu, nadto liczymy się z tym, co inni o nas pomyślą lub powiedzą, nie chcemy uchodzić za źle wychowanych, nieuprzejmych. Być może żyjemy za bardzo na pokaz, chcemy być za wszelką cenę akceptowani, a nawet lubiani przez wszystkich (Paul „straszy" Annę, że o p o w i e o jej nieuprzejmym wobec nich zachowaniu Evie).

Rodzina Schoberów po drodze do swego domu zatrzymuje się przy posiadłości Berlinerów – jak twierdzą przyjaciół. Pozdrawiają ich z okien samochodu, zamieniają kilka zdań z Fredem. Trochę dziwi ich, ale nie budzi podejrzeń, chłód powitania i zdawkowość odpowiedzi sąsiadów, ich brak ożywienia na widok przyjaciół, ich dziwne zachowanie – wyglądają jakby zastygli w dość sztywnych, mało wakacyjnych pozach, a także obecność w ich ogrodzie dwóch obcych mężczyzn w białych rękawiczkach i nieobecność córeczki, z którą spotkania wyczekiwał ich syn. Odjeżdżają. Czują, że coś jest nie tak, ale nie chcą dopuścić do siebie przygnębiających myśli, zawsze znajdują racjonalne, optymistyczne wytłumaczenie. Nie wracają, aby sprawdzić, co się dzieje, porozmawiać, wyjaśnić. Chcą być elegancko dyskretni. Ich sposób myślenia jest stereotypowy, taki jak wielu z nas. Nawet w momencie, gdy

dziwni młodzieńcy, odwiedzając ich domostwo, stają się coraz bardziej natarczywi i bezczelni, nie dają im natychmiast, zdecydowanego odporu (gdy spróbują gwałtowniejszej reakcji, będzie już za późno), ale przecież nie mieści się w stereotypie codziennego myślenia, by porządnie wyglądający – jak yuppies na wakacjach – chłopcy mogli być zdeprawowanymi przestępcami, a nawet to, że mogą być źli. Przedstawieni przez Freda jako syn kolegi z pracy z przyjacielem, ugrzecznieni, młodzi, odziani w schludne, białe, czyste ubrania sprawiają wrażenie wywodzących się z wyższych sfer, dobrze wychowanych studentów na wakacjach, wyglądających bardzo niewinnie w swych zabawnych, krótkich spodenkach. Jeden grubasek o twarzy dziecka, drugi przystojny o poważnej twarzy, może student, może już lekarz lub prawnik. A może...psychopata i degenerat?

Haneke zwraca uwagę na zerwanie więzi międzyludzkich, pustkę, zagubienie, nieumiejętność nawiązywania prawdziwie szczerych kontaktów, powierzchowność związków, a z drugiej strony udawanie silnej więzi z innymi i degradowanie uczucia przyjaźni przez obdarowywanie mianem przyjaciela niemal każdego. Taki typ myślenia reperezentuje także Gerda, kobieta, której rodzina będzie kolejną ofiarą młodzieńców. Nie dziwi ją fakt, że właściwie obcy mężczyzna nachodzi rano jej dom – przecież widziała go poprzedniego dnia obok jej znajomych, a więc zna go, jest już prawie jej przyjacielem i może wejść do środka. Chęć bycia za wszelką cenę w porządku, czyli lubianym i akceptowanym, zabija instynkt i czujność. Nadmiar podejrzliwości może być chorobliwy, ale jej zupełny brak....Może jest to rozpaczliwa, irracjonalna próba „rozbrojenia" zła? Może bezradni wobec panoszącej się przemocy podświadomie bronimy się przed myślami o niej?

W świecie westernu, gdzie obowiązywała zasada: najpierw strzelać, potem pytać kto to i nie wpuszczać nikogo za próg, dopóki nie udowodni, że nie jest winny, żyło się o wiele „łatwiej".

Gra konwencją

Funny Games to zabawa konwencją hollywoodzkiego thrillera. Gra z oczekiwaniami widza, wynikającymi z jego oswojenia z daną konwencją, gra przybierająca miejscami formę otwartą – zwrotu postaci ekranowej bezpośrednio do kamery, „robienie oka" do widza lub ingerencji postaci z filmu w kompetencje reżysera.

Jednym z elementów schematu typowego thrillera (a także filmu sensacyjnego) jest zwrot akcji, który powoduje, że po dość długiej walce psychologicznej, walce nerwów, niekończącego się stanu zagrożenia, ofiara odzyskuje nadzieję na ocalenie (np. załamanie nerwowe lub strach jednej z negatywnych postaci i jej chęć wycofania się z zaistniałej sytuacji, a więc pomoc ofierze) lub ofiara dostaje szansę (ucieczka, ingerencja kogoś trzeciego). W obu przypadkach zazwyczaj rozwiązanie jest jednakowe – szczęśliwe zakończenie lub przynajmniej ocalenie jednego z głównych bohaterów (to zazwyczaj przestrzegane prawo głównego bohatera). Nagły zwrot akcji może także przynieść w typowym thrillerze przewagę ofiar nad oprawcami (np. znalezienie broni).

Obserwując tortury psychiczne, stosowane z rzadkim cynizmem na bohaterach *Funny Games*, widz będąc świadkiem sadystycznej orgii, jest przerażony. Zdążył już utożsamić się z ofiarami. Bezsilność atakowanych i jego samego, wywołują w nim wściekłość. Targany jest z jednej strony uczuciem przerażenia, a z drugiej złości, ale

gdzieś w podświadomości ma zakodowaną informację, że skoro trwa to tak długo, to niebawem coś się wydarzy i wszystko dobrze się skończy. Zwłaszcza, że reżyser kieruje go, co jakiś czas, na fałszywy – jak się potem okazuje – trop, podrzucając pewne informacje werbalne lub w postaci rekwizytów z repertuaru klasycznych thrillerów.

W *Funny Games* wszystkie zwroty akcji, rekwizyty, informacje – to gra z widzem. Nawet czas został wykorzystany jako element gry. Poznawanie przez widzów głównych bohaterów zostaje rozciągnięte w czasie – długa jazda samochodem, rozpakowywanie przywiezionych do letniego domu rzeczy, scena z psem usiłującym wyjadać pożywienie z lodówki, rozmowa telefoniczna Anny. W tym czasie widz nie tylko poznaje rodzinę, przyzwyczaja się do niej, zaczyna ją lubić, ale nabiera fałszywego przekonania, że jeśli coś złego ich spotka, to wyjdą z tego cało i w zakończeniu filmu zobaczymy całą trójkę czule przytuloną do siebie. Również trwające niesłychanie długo znęcanie się nad bohaterami wywołuje mylne wrażenie, że wszystko dobrze się skończy, bo zabijanie na filmie nigdy nie trwa tak długo. Walka nerwów jest sama w sobie tematem i rzadko prowadzi jeszcze do morderstwa, raczej do ocalenia.

Jak w typowym thrillerze psychologicznym ofiary z *Funny Games* proszą, błagają o litość, próbują nawet pertraktować z oprawcami, ale bezskutecznie. Anna odwołuje się do młodego wieku Petera, mówi, że ma on przed sobą przyszłość, prosi, by ich puścił, póki jeszcze nic się nie stało. Anna i widzowie jeszcze nie wiedzą (mogą się tylko domyślać), że ta zabawa też jest powtarzalna, a zaczęła się dużo wcześniej – „o kilka ofiar wcześniej". Wspomniałam już o typowych dla thrillera zwrotach akcji spowodowanych np. słabą kondycją psychiczną, strachem jednego ze złoczyńców. Haneke sugeruje nam wielokrotnie taką możliwość – znerwicowany Peter z drżeniem rąk często ociera pot, jakby za chwilę miał się załamać, co pewien czas dochodzi też do spięć między Peterem i traktującym go zbyt protekcjonalnie Paulem. Innym razem manipulowany przez Paula Peter snuje opowieść o swym życiu i zostaje doprowadzony do płaczu – kamera robi najazd na bohaterkę i widzimy jej wyczekujący, pełen nadziei wyraz twarzy. Ale nic z tej chwili słabości Petera nie wynika, gdyż tak naprawdę nie wiemy, czy rzeczywiście był to moment załamania, czy kolejny element gry w przemoc, polegający na dawaniu ofiarom i widzom co jakiś czas nadziei.

Każdy kolejny mylący zwrot akcji uderza w widza ze zdwojoną siłą. Kolejny zwrot to ucieczka dziecka. Schorschi wymyka się z mieszkania i biegnie po pomoc do jednego z najbliższych domów. Sceny pokonywania piętrzących się przed dzieckiem przeszkód, które niebywale inteligentnie i sprawnie pokonuje, są znowu dość długie – sugerują, że oto dzieje się coś ważnego, co będzie miało istotny wpływ na dalszy rozwój wypadków. Chłopiec dobiega do domu Freda i Evy i wtedy pojawia się jeden z morderców. Kolejna długa sekwencja rozgrywa się we wnętrzu. Schorschi nie wpada w panikę, nie traci zimnej krwi, ale próbując się ukryć wykazuje wiele sprytu i pomysłowości, jak Kevin (*Kevin sam w domu*) czy inne superdzieci z hollywoodzkich produkcji.

Zaangażowanie emocjonalne widza, które do tej pory słabło z racji przedłużania się beznadziejnej sytuacji zagrożenia, zaczyna znowu rosnąć. Bohaterowie dostali kolejną szansę i widz trochę już znieczulony, zaczyna po raz kolejny im kibicować. Jednak Schorschi odkrywa to, czego z niedowierzaniem domyślaliśmy się. Sissi,

o którą cały czas się dopytywał, nie żyje. My, choć nie zostaje to pokazane, wiemy więcej – Eva i Fred też zostali zamorodowani. Widz zaczyna wątpić, że dalej wypadki potoczą się jak w klasycznym thrillerze. Choć pojawia się jeszcze odrobina nadziei. Kolejny zwrot akcji – chłopiec znajduje strzelbę. Ale złudzenie pryska. Schorschi jest tylko dzieckiem – nie Kevinem, nie synem kosmity czy Supermana. Choć jest postacią ekranową, fikcyjną jest dzieckiem takim, jak rzeczywiste. Pochodzi ze świata Anny, Georga, Evy i Freda czyli z rzeczywistości, nie z fikcji Petera i Paula. Dochodzi do bezpośredniej konfrontacji chłopca i napastnika. Schorschi strzela, ale nie przewidział, że strzelba nie jest nabita.

Już wcześniej jako pożywkę dla wyobraźni widza i jego określonych gatunkiem filmowym oczekiwań, reżyser podrzucał takie fałszywe gadżety, np. w scenie w kuchni na początku filmu, z premedytacją pokazywał noże, jakie znajdowały się w domu bohaterów. Informował o tym, gdzie się znajdują tak dobitnie, że z pewnością wzbudził w widzach przekonanie, że odegrają one istotną rolę w dalszym rozwoju akcji i że oczywiście będą wykorzystane przez pozytywnych bohaterów.

Znowu miejscem akcji jest mieszkanie Georga i Anny. Widz spodziewa się kolejnych, trochę już dla niego nużących, scen psychicznego torturowania bohaterów, kolejnych absurdalnych, cynicznych gier Petera i Paula, ale tym razem znowu na plan pierwszy wysuwa się gra z widzem. Panuje spokój. Trwa nowa zabawa – wyliczanka. Kamera właśnie pokazuje nam, co dzieje się w kuchni, kiedy w pokoju pada strzał. Widzimy tylko opryskany krwią telewizor i słyszymy rozmowę morderców:

– *Bałwan. Trzeba myśleć logicznie. Nie strzela się do kogoś, kto jest wyeliminowany, ale kto pozostał. Co z tobą?*

– *Ale on chciał uciec.*

– *I co z tego. To nie powód, aby roznosić go w drobny mak. Nie masz zupełnie wyczucia czasu.*

Paul jest niezadowolony – przecież ustalony czas zabawy upływa dopiero o godzinie dziewiątej rano.

Zanim jednak dojdzie do morderstwa oglądamy scenę przypominającą codzienność wielu telewidzów: nieustannie towarzyszący dźwięk telewizora, który tworzy niemalże podkład muzyczny do życia, zmienianie kanałów, bezmyślne chłonięcie telewizyjnej papki, nie zmącone nawet wychodzeniem do kuchni, przyjmowanie z jednakowymi emocjami – a raczej bez emocji, z powodu nieuwagi – wszystkich płynących z ekranu informacji – zdjęć przedstawiających masakrę w Afryce na równi z brutalnymi scenami filmowymi. Peter znudzony oczekiwaniem na Paula, szukającego chłopca, zabija czas przerzucając pilotem kanały telewizora: film, wiadomości, talk-show, reportaż i wreszcie sport – wyścigi samochodowe. Wraca Paul z Schorschim. Teraz rozmowom i wydarzeniom towarzyszy włączony na cały regulator telewizor. Nagle Paul wychodzi do kuchni coś zjeść. Peter zaczyna wyliczankę. Cały czas słyszymy odgłosy wyścigu i obserwujemy krzątającego się młodzieńca. Paul pyta z kuchni, czy ma coś przynieść również Peterowi, ale zamiast odpowiedzi słyszymy wystrzał i przerażające krzyki Schoberów. Na Paulu, przygotowującym sobie kanapkę, nie robi to większego wrażenia, jakby Peter po raz kolejny zmienił kanał i odgłos wystrzału pochodził z telewizora. Dopiero kiedy widzimy ekran, słyszymy także wyrzuty, jakie Paul robi Peterowi.

Zbrodnia okazała się realna. Kamera nie interesuje się mordercami. Przez długi czas pokazuje tylko jedną nieruchomą scenę: po lewej stronie, za kanapą leży Georg, po prawej przy ścianie zabity Schorschi, nad nim opryskane krwią ściany i włączony telewizor, a po środku skrępowana taśmą, klęcząca, oniemiała z rozpaczy Anna.

Widz porażony tym, co widzi, jest zdezorientowany. To po to towarzyszył tak długo tej rodzinie, by teraz oglądać obłąkaną matkę i zwłoki ojca i dziecka? Ale zanim zdąży oswoić się z tą myślą, okazuje się, że Anna nie postradała zmysłów, a Georg żyje.

Zgodnie ze schematem: wydarzyła się tragedia, ale dla Anny i Georga koszmar się skończył. Tu zazwyczaj i thriller się kończy. Jednak Haneke opowiada dalej. Georg jest ranny – nie może chodzić, telefon nie działa, sąsiedzi nie żyją. Anna musi więc iść po pomoc. Im dłużej Anna idzie i bezskutecznie usiłuje kogoś zaalarmować, tym bardziej widz ma prawo podejrzewać, że tę rundę gry w zaskoczenia wygra reżyser. Zresztą już po zabójstwie Schorschiego widz mógł zacząć podejrzewać, że znany mu schemat nie wypełni się. Anna podąża otoczoną drzewami i latarniami drogą, próbuje dostać się do któregoś z sąsiednich domów, ale nikt nie odpowiada na jej krzyki (domownicy pozostają obojętni lub budynek jest pusty). Nagle w oddali widzi światła samochodu. Widzowi może to sugerować informację, że nadeszła upragniona pomoc. Anna zapewne myśli tak samo, ale nagle uświadamia sobie, że to mogą być mordercy i kryje się za drzewem. Samochód mija ją i dopiero wtedy Anna widzi, że nie miała racji. To był ambulans, albo samochód policyjny. Anna woła, ale bezskutecznie. Po chwili dostrzega na skraju drogi światła kolejnego samochodu. Tym razem czeka. Zamierza go zatrzymać. Trochę zdziwiony pierwszą decyzją Anny widz, oddycha z ulgą. Otrzyma swą schematyczną „strawę". Nagle – cięcie. Kamera pokazuje Georga nakrywającego w pokoju zwłoki syna. Słychać szmer. Georg myśli, że Anna sprowadziła pomoc. Zza drzwi po podłodze toczy się piłka do golfa, którą bawił się Paul. Mordercy wrócili ze związaną Anną. Czy ten zwrot akcji oznacza, że ma się wypełnić inny schemat thrillera – zemsta ofiar? Reżyser nie odstępuje jednak od gry. Georg zostaje zastrzelony. Mordercy wypływają ze związaną Anną na jezioro. Rozmawiają o przenikaniu się światów fikcji i rzeczywistości, i Paul spycha Annę do wody. Mordercy kierują się do domu poznanych dzień wcześniej przyjaciół Anny i Georga. Niestety powtarzalność jest jedną z najistotniejszych cech zabawy[15].

Andrzej Zalewski pisząc o *Dzikości serca* Davida Lyncha zauważył, że choć przemoc w jego filmach poraża drastycznością uwidacznianych szczegółów, nie obfituje w nadmiar konsekwencji i powagi niezbędnych do wywołania uczucia grozy. Postacie psychopatów i morderców charakteryzowane są w tej twórczości przez krótkotrwałe epilepsje szaleństwa, nigdy przez nieubłaganą logikę w splataniu końca zbrodniczego przedsięwzięcia z początkiem. Straszliwi bohaterowie filmów Lyncha przypominają niekiedy w swych reakcjach rozkapryszone dzieci. Figura gwałtu zastyga w nich w geście niezdecydowania między wyjściowym szkicem, a finalizacją. Odrażający (także zewnętrznie) osobnicy, niemalże zawodowo parający się zbrodnią, krwiożercze potwory – jak ich nazywa Zalewski – po których nie spodziewamy się niczego innego tylko aktów przemocy, bardzo często w decydującym momencie, kiedy nastawienie widza ukierunkowane jest na brutalną scenę, rezygnują, odkładają gwałt na później, puszczają ofiarę wolno[16]. U Hanekego jest dokładne odwrócenie tej

sytuacji. Czarne charaktery o odrażająco w tym momencie uroczej powierzchowności – trochę flegmatyczni, ubrani na biało dobrze wychowani chłopcy, nie kojarzą się widzowi z brutalnością i przemocą. Ich rosnąca bezczelność i irytująca natarczywość przez długi czas nie jest w stanie uwolnić nas od przeświadczenia, że to tylko prostacka, trochę niebezpieczna, ale ciągle zabawa i znudzeni nią chłopcy w pewnym momencie „zabiorą swoje zabawki" i odejdą. Ale oni znają reguły gry. Tylko my widzowie wierzymy, że ich działania to nie jest „zwykłe", „właściwe" życie, że tylko tak udają dla zabawy. Jedną z cech gry są reguły. *Określają one to, co powinno obowiązywać w obrębie tymczasowego, wydzielonego przez nią świata. Zasady gry są bezwarunkowo obowiązujące i nie znoszą żadnych wątpliwości*[17]. Huizinga cytuje Paula Valery'ego, który powiedział, że z chwilą, gdy reguły te zostają przekroczone, świat zabawy rozpada się, koniec wówczas z zabawą czy grą. Gwizdek sędziego rozrywa zaczarowany krąg i przywraca na chwilę znowu „zwykły świat". Gracz, który sprzeciwia się regułom, względnie im się wymyka, to „popsuj-zabawa". „Popsuj zabawa" rozbija świat społeczności graczy, dlatego trzeba go zniszczyć, gdyż zagraża trwałości ich grupy[18]. W odniesieniu do tych słów wydarzenia z *Funny Games* to nieustanna rywalizacja: ze strony morderców o utrzymanie im tylko znanych reguł gry i ciągle ustanawianych reguł nowych zabaw, a ze strony ofiar walka o ich zerwanie, a tym samym zburzenie świata dotykającej ich przemocy.

Peter torturuje Georga. Paul każe się Annie modlić. Jeśli zrobi to dobrze, będzie mogła wybrać narzędzie od którego zginie jej mąż: *To takie przykre zadawać cierpienie komuś, kogo się kocha. A tak łatwo tego uniknąć. Musisz tylko respektować reguły gry*. Anna chwyta za strzelbę. Nie gwałci się reguł. Przegrałaś – mówi Paul i zabija Georga.

Funny Games nie epatuje drastycznymi szczegółami z taką mocą jak u Lyncha. Jest tu właściwie tylko jedna krwawa scena zabójstwa i to ta, która – zgodnie z dydaktycznym założeniem reżysera – rozgrywa się w fikcji, scena zabicia Petera, cofnięta potem przez Paula. Prawdziwe zbrodnie, mają miejsce w *Funny Games* poza kadrem, ale tym co poraża widza i wywołuje u niego uczucie grozy jest właśnie powaga i konsekwencja działań młodzieńców, ich nieubłagana logika w dążeniu – wbrew wszelkim znakom i naszym oczekiwaniom – do tragicznego, zbrodniczego końca zabawy. Tu ujawnia się także inna cecha zabawy – napięcie, niepewność, szansa[19]. Jak pisał Huizinga *jest ono dążeniem do odprężenia. Gdy istnieje napięcie, coś powinno się „udać"*. Napięcie odczuwane jest w tym wypadku na dwu poziomach. Dotyczy zmęczonego przytłaczającą atmosferą filmu, oczekującego na odprężenie widza i oczywiście w warstwie fabularnej napięcie pozytywnych bohaterów, dla których „udanie się" oznacza przeżycie i negatywnych, dążących do wygranej, czyli jak pisał Huizinga okazania własnej przewagi (a właściwie w tym wypadku rozkoszowania się nią w ujętym w ramy dwunastu godzin czasie zabawy).

Nóż jako strzelba

Haneke rozbija schemat gatunku, igra z oczekiwaniami widzów. Oprócz omówionych wyżej przykładów, jeden z najbardziej zaskakujących efektów swej zabawy uzyskał w przebiegłym złamaniu zasady wymyślonej przez teatr i nieustannie wykorzystywanej przez kino: jeśli w pierwszym akcie widzimy zawieszoną na ścianie strzelbę – to możemy być pewni, że w ostatnim akcie wystrzeli.

W *Funny Games* rolę takiej strzelby pełni nóż. Na początku filmu nasza uwaga zostaje zwrócona na noże w ogóle – długo oglądamy jeden z nich w scenie w kuchni. Potem zostaje wyeksponowany ten konkretny nóż – Schorschi wysłany przez ojca dostaje go w kuchni od matki i niesie do żaglówki. Tam nóż zostaje użyty do jakiejś drobnej pracy i odłożony, po czym w momencie, gdy słychać skowyt zabijanego psa, nóż niechcący strącony zostaje przez Georga na dno żaglówki. Kamera bardzo uważnie przygląda się temu, robi duże zbliżenia, akcentuje położenie noża, po czym przez cały prawie film nie interesuje się nim. Widz musiał jednak zapamiętać tę informację, która skłoniła go do nadania temu przedmiotowi rangi rekwizytu, który nawet jeśli nie wyznacza biegu kolejnych wydarzeń fabularnych, to na pewno ma odegrać istotną rolę przy końcu opowieści. Ktoś z bohaterów filmu musi przeżyć. Przecież na dnie łodzi leży nóż.

Pod koniec filmu reżyser sugeruje, że tą wybranką losu będzie Anna. Mając tak wiele różnych możliwości (w mieszkaniu, na drodze) bandyci nie zabili jej do tej pory, więc Anna musi trafić do łodzi i użyć noża. Rzeczywiście mordercy ubierają Annę w kurtkę żeglarską, wiążą, wsadzają do łodzi i płyną. Zadali sobie tyle trudu, więc zaplanowali chyba coś innego niż jej zabicie. Trwa to dość długo. Anna oczywiście znajduje nóż i próbuje się uwolnić. Zasada zaczyna działać? Nie. Niemal natychmiast mordercy dostrzegają wysiłki Anny. Peter odbierają jej nóż i ... wyrzuca do wody. Za chwilę Paul zepchnie także Annę. Nóż nie miał żadnych następstw, okazał się jednym z wielu przedmiotów (znaczących i bez znaczenia), które zapełniają – tak jak nasz – filmowy świat. Reżyser zmieniał banalną już zasadę w cyniczny żart. Zakpił z oczekiwań widza.

Widz na mękach

Marek Haltof trafnie zauważył, że historia kina to także przekraczanie kolejnych progów wytrzymałości psychicznej odbiorców na gwałt, przemoc i agresję. Objawia się to coraz większą tolerancją wobec kryminalistów, psychopatów, tendencją do traktowania ich w kategoriach normalności, a nawet jako bohaterów tragicznych. Coraz częściej filmowcy pokazują agresję „umotywowaną", „sprawiedliwą"[20]. Agresja jako działanie mające wyrządzić komuś ból lub spowodować straty bywa uznawana za jeden ze sposobów obrony przed lękiem. Antoni Kępiński pisał, że w agresji ... *człowiek wychodzi z lękowej pozycji zaszczucia i maksymalnego skurczenia się własnej czaso-przestrzeni, ze wściekłością i rozpaczą uderza w świat otaczający. Zniszczenie jakiegoś fragmentu tego świata przynosi mu ulgę i poczucie, że jest zwycięzcą, że nie tylko klęska jest jego przeznaczeniem*[21]. Wszelkie motywacje i uzasadnienia są niewątpliwie elementem rozładowującym napięcie widza, odprężającym. Lubimy się bać w kinie, odczuwamy *przyjemność współudziału w akcie filmowego psychoekshibicjonizmu*[22], ale nie lubimy czuć się zagrożeni. Film dostarcza pewnej pożądanej przez niektórych widzów dawki strachu, po czym łagodzi wywołany lęk, definiując źródło zła, które owe obawy wywołało. Pod tym względem *Funny Games* to film o wiele bardziej niepokojący. Nic nie wiemy o Paulu i Peterze, pozostajemy na prawach ofiar – do końca nie poznamy motywów ich postępowania, a więc nie doznamy wynikającej z tego ulgi. Pozostajemy z niepokojącym pytaniem: Dlaczego? Zbrodnia jest tym przerażająca im bardziej bezinteresowna, pozbawiona motywów, absurdalna. Brak przyczyny tej przemocy – fabularnej (ze-

msta, prowokacja, rabunek, obrona) czy psychologicznej (odreagowanie, choroba) zaczyna rodzić realne obawy. Budzi lęk przed Nieznanym. Skoro przydarzyło się – nie wiedzieć czemu – tej sympatycznej, przeciętnej rodzinie, równie dobrze może spotkać nas. Nie dostajemy także żadnej lekcji jak temu zapobiec, czy jak się przed tym uchronić. Kolejnym powodującym stres czynnikiem jest zewnętrzne podobieństwo morderców do ofiar, a także nas samych. Wyglądają przeciętnie, nie są odrażający, ekstrawaganccy, co więcej ich wygląd budzi nasze zaufanie. Źródłem zła może więc być każdy z nas. Film nie obfituje w krwawe, brutalne sceny, reżyser nie celebruje okrucieństwa, ale tortury psychiczne jakim poddawani są niektórzy jego bohaterowie, przemoc, która ma miejsce poza kadrem, a której się domyślamy lub o niej dowiadujemy, której tylko skutki, ślady widzimy, dotyka bardzo mocno także widza. Efekt emocjonalny jest miażdżący, a widzowi resztkę nadziei, że był to tylko czyjś koszmarny sen, odbiera ostatnia scena filmu – odwiedziny chłopców, w białych rękawiczkach u kolejnej rodziny. Film jest bardzo okrutny, brutalny, choć na ekranie sama zbrodnia pokazana jest dość łagodnie, przez jej skutki (ciało zabitego chłopca widzimy z daleka, o tym, że nie żyje informuje nas obraz zbryzganego krwią ekranu telewizora i krzyki rodziców). Przerażające w tym filmie jest to, czego się domyślamy, co sobie wyobrażamy, a także wszystko co prowadzi do zbrodni. Przez kilkadziesiąt minut koszmarnej psychodramy reżyser – zręczny manipulator – poraża nawet doświadczonego widza stopniowo, krok za krokiem przemieniając historyjkę o wyjeździe rodziny do domku letniskowego w trudny do zniesienia koszmar. Potem nadmiar stresu trochę znieczula odbiorcę, by pozostawić go jednak z uczuciem lęku i przygnębienia. Film ten nie pozwala zapomnieć o koszmarze chaotycznego, nie dającego się opanować życia[23]. Widzowi z każdą sekwencją coraz trudniej jest znaleźć uspokojenie, że świat na ekranie jest całkowicie umowny. Widz już nie tylko utożsamia się z dręczonymi postaciami, ale sam staje się ofiarą (także symboliczną ofiarą medium). Reagujemy na przedstawioną sytuację jak rodzina Georga. Absurdalność wyrządzanego im zła jest tak wielka, że bardzo długo traktują to, co się dzieje, jako głupią zabawę, która się niebawem skończy, ale potem okazuje się, że ich cierpienie i śmierć są jak najbardziej poważne. W przestrzeni zabawowej (gdy uczestniczymy w zabawie) reagujemy jak na fikcję, ale reakcja diametralnie się zmienia, gdy w tej przestrzeni pojawi się nagle, zadany nam fizyczny ból czy rzeczywiste cierpienie. Widz *Funny Games* reaguje podobnie na oglądane wydarzenia. Początkowo ogląda fikcyjną, schematyczną fabułę, ale po pewnym czasie zaczyna mu ona sprawiać jak najbardziej realny ból i wywoływać cierpienie. Reżyser niezwykle sugestywnie rozwijając – początkowo sielską – weekendową sytuację, zastawia pułapki, manipuluje widzem – biernym obserwatorem, zmieniając go w hipotetycznego uczestnika wciągniętego do bardzo bolesnej dla jego psychiki gry. Haneke stara się nam uświadomić, że zło wywoływane na ekranie w sposób kontrolowany, wymyka się tej kontroli i oddziałując na widza, może być równie niebezpieczne jak realne. Hans-Dieter Seidel napisał: *Tradycyjna dramaturgia kinowego napięcia wymaga, aby we względną idyllę, niepostrzeżenie ulegającą dziwacznej przemianie, wdarła się przemoc, brutalnie się rozszalała, aby na końcu pojawiła się perspektywa ocalenia. Haneke trzyma się tego wzorca, lecz tylko do pewnego momentu – tak bardzo pozbawia nas pewności, że ratunek nadejdzie, iż widz boleśnie odczuwa na własnej skórze jego brak*[24]. Umiejscawiając swoją historię w kontekście zabawy, Haneke uchronił *Funny Games* od powierzchownej, schematycznej diagnozy i obar-

czenia winą wszystkich – także ofiary, a więc i nas. Twórca dotknął jakiegoś sekretu – tajemnicy zła, tajemnicy ludzkiej natury ? Nie pokazał jej, nie odkrył, bo jest równie bezsilny wobec tego zjawiska, jak ofiary w jego filmie, jak każdy przeciętny widz. Nie znajdziemy w *Funny Games* odpowiedzi na pytanie o przyczyny przemocy i ludzkiej agresji, ale czy Sztuka jest zobowiązana do dawania odpowiedzi. Tego oczekujemy od nauki[25].

Ktoś powiedział, że reżyser nie współczuje ofiarom, bo należą do tego samego świata co mordercy, są więc współwinni. Myślę, że n i e należą, bo fakt chodzenia po tej samej Ziemi nie ustanawia jeszcze zasady odpowiedzialności zbiorowej. Może trochę górnolotnie mówiąc, według mnie cechą człowieczeństwa jest także kontrolowanie własnych zachowań i pełna, wyłącznie indywidualna odpowiedzialność za własne czyny. Jerzy Płażewski recenzując ten film napisał *Zwykłość lokalizacji, wnętrz, ubiorów, wreszcie typów ludzkich zdradza wolę reżysera, by jego koszmar wyradzał się z codzienności i i w ten sposób dotyczył nas wszystkich. Koszmar nie przychodzi z innego wymiaru, nie trzeba mu sytuacji wyjątkowych, my sami go prowokujemy, nasza niewinność może być zwykłym złudzeniem*. Choć dodał także: *Czy nie jest czasem czarną licentiam poeticam pomawianie o współwinę nas wszystkich, którzy nie zabijamy, nie gwałcimy, a, przeciwnie, na akty agresji reagujemy świętym oburzeniem?*[26] *Funny Games* przeraża, bo pokazuje przemoc w kontekście zabawy, bez konkretniej zarysowanych przyczyn i bez usprawiedliwień, co niesie lękotwórczą dezorientację. Nie wiemy, jakie postawy wobec przemocy powinniśmy przyjąć i jak się jej przeciwstawiać. Jest ona jak nowotwór, za który być może odpowiedzialny okaże się jakiś gen, ale teraz jeszcze tego nie wiemy. Przypisujemy więc chorobie przeróżne przyczyny i wynajdujemy setki sposobów zwalczania jej, czasem skuteczne, czasem mniej. Kino próbuje definiować przemoc, szuka jej przyczyn i usprawiedliwień (społecznych, psychologicznych, ekonomicznych), a także środków przeciwstawiania się jej np. kreując postać granego przez Clinta Eastwooda „Brudnego Harry'ego" Callahana, walczącego ze złem, tymi samymi metodami co przestępcy, czy Paula Kerseya – kreowanego przez Charlesa Bronsona krwawego mściciela, biorącego odwet za zbrodnię na jego rodzinie (*Życzenie śmierci*). Haneke zaś wskazuje na nieskuteczność wszystkich tych poczynań, wynikającą ze stereotypowego traktowania problemu. Starając się sugestywnie i najbliżej rzeczywistości pokazać jak naprawdę wygląda akt agresji demaskuje fałsz, schemat, powierzchowność ekranowej przemocy i lekkomyślność twórców czyniących z niej towar. Znamienna jest tu scena śmierci Anny. Kiedy Paul i Peter płyną z nią po jeziorze żaglówką, zrelaksowani prowadzą przyjemną pogawędkę m.in. o antymaterii, grawitacji, granicach realnego i nierealnego, a później jednym ruchem ręki, strącają związaną kobietę do wody, wykazując w tym momencie takie same emocje jakie towarzyszyły im przy rozmowie o grawitacji. Sytuacja znowu przypomina trochę percypowanie przez widza przekazów telewizyjnych, zwłaszcza programów informacyjnych, serwujących niemalże na tej samej nucie kilka sekund o sporze politycznym, kilka sekund o nowym koncercie znanej grupy rockowej, kilka sekund o podwyżkach, wielkim odkryciu naukowym, dwugłowym prosiaczku, walkach w odległym od nas kraju i kilka sekund o wynikach meczów II ligi piłki nożnej. Wiadomość o walkach, które jak wiadomo pochłaniają setki istnień ludzkich dociera do nas (zwłaszcza jeśli kraj jest bardzo odległy) niemalże z taką samą mocą, jak informacja o dziwnej śwince, a reakcja, jaką wywołuje, może być równa tej, jaką wywoła

u przeciętnej gospodyni domowej tabela wyników II ligi futbolu. I to nie z racji naszej znieczulicy, ale z homogenicznego sposobu, w jaki media je prezentują, z natłoku informacji i szybkiego tempa podawania wiadomości ważnych obok plotek, co nawet u najwrażliwszej osoby może wywołać brak koncentracji i nieuwagę.

Przełamywanie dystansu

Zabawa z widzem przybiera czasem nieoczekiwane formy zwrotu postaci ekranowych wprost do kamery, „robienie oka" do niego, uwag „na stronie", a nawet ingerencji fikcyjnych postaci z filmu w kompetencje reżysera i scenarzysty, co znosi dystans dzielący widza i świat przedstawiony, a nawet wciąga nas w ekranową rzeczywistość, abyśmy powstałe tam lęki zabrali do naszej realności. „Puszczanie oka" do widza odbywa się oczywiście w dużej mierze na metapoziomie, ale dwa razy potraktowane zostało dosłownie – w scenie, gdy Anna szuka zabitego w kinie ostatnich lat sceny zabijania pokazuje się często np. na stopklatkach, w zwolnionym tempie, żeby sprawić widzowi większą przyjemność – i pomyśleć, że kiedyś publiczność szokowały drastycznością sceny z Kanału.

Niektórzy określają XX stulecie jako wiek nienawiści i agresji. Przemoc coraz bardziej obecna w naszym codziennym życiu, staje się jednym z ważniejszych współczesnych problemów, coraz bardziej nas obchodzi, niepokoi, dręczy – stała się zatrważającym składnikiem podświadomości zbiorowejpsa, Paul odwraca się do kamery i mruga do widzów (zapowiedź kolejnych zbrodni) i po raz drugi Paul robi to w scenie wizyty u Gerdy, zapowiadając tym samym powtórzenie zabawy. W scenie, w której Paul chce się założyć z Schoberami, że za dwanaście godzin zginą, zwraca się do widzów z pytaniem: *Jak myślicie mają szansę wygrać? Jesteście po ich stronie, czyż nie?* Jeszcze jednym przykładem może tu być scena rozgrywająca się mniej więcej w połowie filmu. Przerażający spektakl trwa. Widz udręczony tym nadmiarem nie kończącego się bestialstwa jest już zmęczony. I właśnie w precyzyjnie zaplanowanym przez reżysera momencie, odrażający w swym cynizmie Paul zwraca się bezpośrednio do kamery i mówi do widza: *Macie już dość? To ma być porządny długometrażowy film. Przecież oczukujecie najbardziej prawdopodobnego zakończenia.* Niestety najbardziej prawdopodobne zakończenie to nie zjawiająca się jak deux ex machina odsiecz dzielnego policjanta, grupy specjalnej, która od dawna była na tropie lub choćby sąsiada, który przypadkiem jest bardzo sprawny fizycznie, ma broń, a w ogóle jest tajnym agentem. To nie pomoc Supermana, Batmana czy kogoś w tym rodzaju, ani nawet nagłe olśnienie złoczyńców porażonych odkryciem u siebie ludzkich uczuć lub załamanie nerwowe bandyty, obdarzonego skomplikowaną osobowością i chęć powrotu na drogę cnoty. Reżyser sugeruje, że rzeczywiście mordercy najczęściej są prymitywni, nie doznają olśnień, a gdy się załamują wpadają w panikę i strzelają na oślep. Natomiast grupy specjalne zjawiają się za późno, a jeśli nawet zdążą to zawsze może się znaleźć jakaś zabłąkana kula, która dosięgnie zakładnika podczas akcji uwalniania go. Takie scenariusze niestety dość często pisze życie, o czym możemy dowiedzieć się z najkrwawszych w mediach przekazów, jakimi są wiadomości telewizyjne i informacje prasowe.

W momencie kiedy pada z ekranu pytanie skierowane do widzów, rzeczywiście mamy już dość. Tracimy nadzieję przeciętnego widza. Przestajemy współodczu-

wać chociażby strach wraz z bohaterami i utożsamiać się z nimi. Podejmujemy grę i zaczynamy wygrywać. Już zdajemy sobie sprawę, że wszyscy zginą. Jeżeli uświadomimy sobie, że to trudne do przyjęcia założenie jest prawdą, nie będziemy przegrywać w tej zabawie. Zaczniemy być może odkrywać reguły i cel reżyserskiej manipulacji, który według mnie jest niewątpliwie dydaktyczny (patrzcie co tak naprawdę lubicie, zachwycając się „gore", co w rzeczywistości kryje się za litrami używanej przez reżyserów czerwonej farby i dziesiątkami wystrzałów).

„Oko do widza" pojawia się tu kilkakrotnie, ale najbardziej zaskakującym posunięciem reżysera, które upewnia nas, że bierzemy udział w grze, zabawie, której reguły zna najlepiej oczywiście reżyser (i jego dwa anioły śmierci), jest wspomniana scena ze strzelbą. Broń, której próbował użyć Schorschi, znalazła się w domu Georga i Anny. Teraz jest już nabita. W pewnym momencie zdesperowana Anna chwyta strzelbę i zabija Petera. Widz może przeżyć w tym momencie niemal euforię, doznać *archaicznego poczucia zemsty i sprawiedliwej kary, jak gdyby ów akt samosądu był aktem katharsis obiecującym ulgę*[27]. Po kilkudziesięciu minutach dezorientacji i udręki nareszcie historia wraca w ramy gatunku, co więcej sprawiedliwość zwycięża, zło zostaje ukarane i to nie dożywociem, które skończy się po 25 latach, ale tak jak pragnie tego nasz pierwotny instynkt, którego oczywiście jako ludzie cywilizowani, religijni etc. wstydzimy się. Zadowolonym, że ten trudny do wytrzymania film się kończy i to nawet po naszej myśli, reżyser robi nie lada niespodziankę, po raz kolejny przypominając, że ciągle bierzemy udział w grze. Anna zabija Petera i w tym momencie po raz pierwszy tracąc swą pozę cynika Paul zaczyna gwałtownie szukać pilota. Znajduje go i cofa całą scenę do momentu sprzed strzału. Znowu Anna chwyta strzelbę, ale teraz Paul odbiera jej broń. Na moment – choć to gra reżysera – postać złoczyńcy zapanowała nad sytuacją. Albo inaczej: reżyser zmienił dotychczasowe reguły zabawy i zasugerował nam, że pozwolił postaci bandyty poprowadzić akcję. Sytuacja pozornie wymknęła się spod kontroli logiki, zasad moralnych i zdrowego rozsądku. Jak w rzeczywistej sytuacji przemocy, o której kształcie decydują agresorzy, nie kierując się ogólnie przyjętymi zasadami i dość często działający zupełnie nieprzewidywalnie. Jak w realnej, ekstremalnej sytuacji, nad którą nikt nie czuwa, by rozwijała się w jakimś pożądanym, konkretnym kierunku, w której brak Wielkiego Koordynatora. Jest tylko ofiara i oprawca w chaosie przemocy. Strach i agresja. Nic pomiędzy. Żadnych subtelniejszych emocji. W *Funny Games* niezgodnie ze schematem złoczyńca nie ma głęboko ukrytego pod kompleksami potencjału dobroci, współczucia, litości czy jakichkolwiek innych uczuć. Jest tak płaską, papierową, jednowymiarową postacią jak bezmyślne, żądne krwi monstra ze wspomnianych *Żołnierzy kosmosu*. Nie jest nawet postacią. To raczej narzędzie, którym reżyser posłużył się, by na metapoziomie pokazać, co myśli o przemocy w kinie. Z kolei ofiara w *Funny Games* wcale nie jest heroiczna, nie wygłasza prawd życiowych i złotych myśli jak w kiczowatych, złych filmach. Nawet jej śmierć bliższa jest realnej – nie ma sensu i znaczenia. Ani trochę nie przyczynia się do triumfu dobra i sprawiedliwości, w odróżnieniu od sytuacji fikcyjnych, określonych przez konwencję, schemat, gdzie zazwyczaj kolejno uśmiercane postaci przybliżają moment kary za zbrodnię. Reżyser pokazał, co się dzieje, gdy braknie reżyserskiej roli Demiurga, który zawsze ma alternatywę. Może dać Annie strzelbę, może ją odebrać, zależnie od gatunku realizowanego filmu. Pokazał, co może wydarzyć się w realnej sytuacji, w której często jest

tylko jedno rozwiązanie – Anna nie dostaje strzelby, przemoc jest celem samym w sobie, a jej reguły są dla ofiary chaosem. Wszystko to brzmi banalnie, gdy wyraźnie dostrzegamy granice między fikcją a realnością. Ale życie pokazuje, że nie wszyscy je widzą.

Niebezpieczna przenikalność fikcji i rzeczywistości

Kiedyś wydawało mi się, że przecenianie wpływu filmów na psychikę i obarczanie kina winą za dużą część zła tego świata jest przesadzone. Ale fakty z życia codziennego uświadamiają, że na reżyserach spoczywa znacznie większa odpowiedzialność niż mogliby nawet sami przypuszczać. Jednostki nieprzygotowane, nie znające konwencji, a jednocześnie będące ze względu na specyficzną konstrukcję psychiczną i intelektualną podatne na atrakcyjność pewnego określonego typu wzorców, stają się ofiarami filmów, które instrumentalnie wykorzystują obrazy przemocy, a tym samym stają się nośnikami przemocy.

Ekran wprawdzie rejestruje napięcia społeczne oraz stan podświadomości społecznej, a także kreuje konkretne, wizualne formy określające trudne do nazwania stany napięć psychicznych – zbiorowych i indywidualnych, ale oddziaływanie życia ekranowego i realnego jest wzajemne[28]. Media coraz częściej donoszą o zgubnych skutkach zacierania się granic między fikcją (głównie filmową) a rzeczywistością. Amerykanie co jakiś czas odnotowują przykłady zbrodni dokonanych pod wpływem filmu *Urodzeni mordercy*. W jednym z takich wypadków młodociani naśladowcy tak dalece uwierzyli w filmowy obraz, że byli pewni, iż po dokonaniu takich samych jak na ekranie morderstw ich losy potoczą się identycznie z losami bohaterów filmu – wyruszą przy dźwiękach muzyki w romantyczną pełną przygód drogę ku słońcu. Byli naprawdę zdziwieni i rozczarowani pojawieniem się policji – przecież film skończył się inaczej. Ostatnio także w Polsce zanotowano zbrodnie, których sprawcy motywowali je impulsem powstałym po obejrzeniu jakiegoś filmu, m.in. w 1996 roku prasa informowała o 21-letnim matkobójcy zafascynowanym życiem bohaterów filmu *Urodzeni mordercy*, a w 1998 – o dwóch małych chłopcach, którzy wyskoczyli przez okno, myśląc, że tak jak Batman czy Superman zatrzymają się metr nad ziemią.

Profesor Józef Gierowski z Katedry Psychiatrii Uniwersytetu Jagiellońskiego powiedział w jednym z wywiadów: *Z mediami, filmami (poczynając od najprostszych filmów rysunkowych dla dzieci) jest tak, że stanowią one dla pewnej grupy ludzi propozycję, która trafia w ich stan psychiczny, w ich potrzeby. Propozycję rozwiązania sytuacji trudnej poprzez zachowanie agresywne. Badania potwierdzają, że istnieje związek między np. wprowadzeniem takich filmów na ekrany, a liczbą przestępstw, które z nich biorą wzór, bo sprawcy identyfikują się z bohaterem. Wiadomo o tym od lat, natomiast niewiele zrobiono, aby poddać kontroli media*[29].

Haneke powiedział, że *granica między istnieniem rzeczywistym a odwzorowaniem była od samego początku trudna do uchwycenia dla ludzi oglądających filmy. Poprzez odwzorowanie przemoc została oswojona, a zbawczy dreszczyk w homeopatycznych dawkach był mile widziany. Zło wywoływane w sposób kontrolowany pozwalało mieć nadzieję, że będzie je można kontrolować również w rzeczywistości. Wraz z nastaniem telewizji sytuacja uległa zmianie. Na pierwszy plan wysunął się element dokumentalny. (Tak było na początku kina, zanim wkrótce ów dokumen-*

talizm został zepchnięty na margines, przy akceptacji ze strony widowni.) Zarówno szybkość przekazu informacji w mediach elektronicznych, jak i błyskawiczne upowszechnianie się doprowadziły do zmiany przyzwyczajeń wizualnych.... Na przemożną wszechobecność mediów elektronicznych kino usiłowało odpowiedzieć potęgowaniem własnych środków wyrazu...Przymus wzajemnego licytowania się prowadził do ciągłych paroksyzmów wzmagania intensywności, a pośrednio – do dalszego zacierania granicy między rzeczywistością a jej odwzorowaniem. (W przedstawianiu przemocy producenci przemocy fikcyjnej musieli konkurować większą atrakcyjnością z sensacyjnością autentycznej grozy. W tej walce ambitni dziennikarze stracili resztki szacunku dla godności ofiar, które obnażają.) Końca tego procesu nie widać, przeciwnie – wydaje się, że proces ten dopiero się zaczął, a w walce o korzyści rynkowe i wyższą oglądalność napędza go każda innowacja, czy to natury technicznej, czy artystycznej[30].

W autotematycznej paraboli, jaką jest *Funny Games*, demaskując filmowy warsztat, zabiegi mające uczynić z przemocy towar, Haneke stara się zwrócić uwagę twórców właśnie na ich ogromną odpowiedzialność, chociażby wobec jednostek, o jakich wspomniał prof. Gierowski, do których zaliczyć należy także dzieci. Peter i Paul to przecież naśladowcy animowanego Beavisa i Butt-Haeda.

Przeprowadzone w 1997 roku badanie pod kierunkiem dr Lucyny Kirwil z Uniwersytetu Warszawskiego wykazało, że tylko podczas jednego lutowego weekendu trzy najczęściej oglądane ogólnopolskie programy telewizji średnio niemal 15 razy na godzinę pokazywały sceny przemocy, także w audycjach dla dzieci, w których szczególnie niebezpieczne wydaje się fałszywe pokazywanie agresji – bez konsekwencji dla ofiary. Kot złego Gargamela jest nieustannie katowany, co jednak zupełnie mu nie szkodzi: utopiony – wypływa, bity – nie czuje bólu, tratowany – podnosi się się z ziemi. W kreskówkach Disneya Kaczor Donald nie tylko wrzeszczy na swoich kuzynów, robi złośliwe kawały, cieszy się z nieszczęścia innych, grozi, ale raz po raz ktoś jest bity po głowie, gdzieś spada, nadziewa się na ścianę, zostaje wbity w asfalt albo wybucha z przyczepioną do ciała bombą. I...żyje dalej. Dr Kirwil zauważyła, że w analizowanych przez dwa dni audycjach dla dzieci ani razu nie pojawiło się na ekranie cierpienie ofiary przemocy[31]. Badania dotyczyły tylko „starych, dobrych kreskówek", a przecież istnieją jeszcze nowe, straszne kreskówki japońskie czy te rodem z MTV, do których nawiązuje Haneke.

Haneke stworzył (jeśli można tak powiedzieć) fikcję prawdziwą, lub realną, bliską prawdy. Odebrał treściom wyzutym z realności tak często przysługujące im w filmach prawo do równowartości z treścią realną, co gwarantuje uniwersalną fikcyjność przedstawienia, a tym samym stworzył poczucie bezpieczeństwa, którego pragnie widz. Wyraźnie starał się odróżnić świat morderców, świat fikcji od świata ofiar, przypominającego nasz realny. Narzędzia jakich użył, mordercy, zachowują się, tak jakby demonstrowali, że to tylko fikcja i zabite osoby za chwilę podniosą się, otrzepią, zejdą z planu filmowego i pojadą do domu. Oczywiście tak jest. Ale na metapoziomie powinniśmy wziąć w nawias fakt oglądania filmu. Już pierwsza scena podkreśla ten podział – zabawa przeciętnej, sympatycznej rodziny w operowe zgadywanki podczas jazdy samochodem (w tle oczywiście muzyka operowa) i nagle przeraźliwy łomot hard rocka i na sielankowym obrazku pojawiaja się, niczym z rozmachem przystawiony stempel, krawo czerwony tytuł *Funny Games*. Ta ogłuszająca muzyka pochodzi, że świata w którym zupełnie co innego podnosi po-

ziom adrenaliny, a zabawy, gry i zagadki są wyrafinowane, ale w zupełnie innym sensie niż operowa zgaduj-zgadula. To świat Paula i Petera, świat komercyjnej, filmowej fikcji.

Haneke zagrał z widzami w *Funny Games*, aby uświadomić nam pewne niebezpieczeństwa i pułapki np. łatwość z jaką dajemy się uwieść cynicznym grom twórców, zafałszowujących obraz rzeczywistości, by pod pretekstem SZTUKI, w niewymagający zbytniego wysiłku umysłowego sposób, po prostu zarabiać pieniądze. Uświadamia nam jak szybko przywiązujemy się do łatwych schematów myślowych, dajemy się zwodzić na myślowe manowce (nie tylko w odniesieniu do filmu zresztą) i coraz mniej oczekujemy od sztuki i wymagamy od siebie samych; jak – przy niestety coraz częstszym aplauzie krytyków filmowych – dajemy sobie wmawiać, że właśnie to nas bawi i takie jest nasze zapotrzebowanie. A przecież są to potrzeby wzbudzane z premedytacją – *Produkcja wytwarza nie tylko przedmiot, ale i podmiot dla przedmiotu... produkcja kulturowa wytwarza masową publiczność*[32]. Andrzej Wajda powiedział kiedyś – publiczność życzy sobie najczęściej tylko tego, co widziała, nie składa zamówień na to czego jeszcze nie poznała, więc stwierdzenie: „Tego chce większość" jest z gruntu fałszywe. A nawet jeśli większość lub spora grupa może niezbyt wyrobionych widzów wykazuje takie zainteresowania, to – jak powiedział Andrzej Wajda – przecież istnieją ludzie o lepszym guście, większej wiedzy, wrażliwości i doświadczeniu, którzy także powinni mieć prawo głosu, nie tylko owa tajemnicza większość. Kupczenie przemocą przez niektórych twórców, często uważających się za artystów, przynosi szkodę nie tylko przez sztuczne wzbudzanie potrzeb, ale fałszowanie rzeczywistości znieczulające widzów i niebezpiecznie oswajające z gwałtem, mordem i przemocą.

Nie chodzi przecież o kształtowanie wartości na siłę. One istnieją – należy je tylko dostrzec, odkryć i to jest chyba zadanie filmu i sztuki w ogóle, zwłaszcza tej odpowiedzialnej za swą epokę. Haneke powiedział *Cóż ... sądzić o najmłodszym, bo liczącym sobie zaledwie sto lat, i rokującym największe nadzieje gatunku sztuki, którego przemiany budzą taki niepokój wśród jego najzdolniejszych przedstawicieli? Czy na pewno zasługuje na miano sztuki, a jeśli tak, to jakie powinien spełniać zadania? Trzeba... znaleźć właściwe formy, jeśli nie chcemy, by misja objaśniania świata – ów obowiązek wobec ludzkości, na który media tak chętnie się powołują – nie przerodziła się w cyniczną hipokryzję. Według mnie media można traktować jako sztukę jedynie wówczas, gdy zawierają element autorefleksji, będący nieodłączną cechą całej sztuki współczesnej*[33].

Nowy gatunek?

Stuart M. Kaminsky napisał, że agresja sama w sobie stała się gatunkiem filmowym, niewymyślnym, lecz bardzo mocnym[34]. Przemoc pokazywana była i jest na ekranie na rozmaite sposoby. Reżyserzy szukali różnych jej przyczyn, różnie próbowali ją także usprawiedliwiać, przedstawiali wiele możliwych postaw wobec agresji oraz sposobów przeciwstawiania się jej. Był okres „kultu bohatera negatywnego" (*Dzikie Anioły* Rogera Cormana, 1966; *Easy Rider* Denisa Hoppera,1969), okres powrotu do starych dobrych wartości na straży, których stał samotny człowiek z bronią, niejednokrotnie posługujący się równie brutalnymi metodami jak sami złoczyńcy, ale przy poparciu jeśli nie policji to na pewno przeciętnych ludzi (i widza), bo jak

powiedział Michael Winner *społeczeństwo osiągnęło ten niesamowity punkt, w którym jest tak złaknione spokoju, prawa i porządku, że zaaprobowałoby nawet mordercę"*[35] (*Brudny Harry* Dona Siegela, 1972; *Życzenie śmierci* Michaela Winnera, 1974). Gdy okazało się, że nawet mocny człowiek nie jest w stanie ochronić społeczeństwa, twórcy zaczęli wymyślać obdarzone nadludzką siłą i wytrzymałością cyborgi pół- ludzi, pół- maszyny (*Robocop*, Paula Verhoevena, 1987). Każdy z tych filmów wnosił niewątpliwie coś nowego do ekranowego obrazu agresji, ale kolejne kopie zawartych w nich pomysłów popadały w coraz większy schematyzm, aż do niezamierzonej autoparodii. Kolejna wersja historii o samotnie walczącym w obronie swojej rodziny silnym mężczyźnie, choćby najsprawniej zrealizowana i mająca gwiazdorską obsadę, doświadczonego widza jest w stanie chyba już tylko znużyć lub rozbawić.

Haneke odszedł od stereotypów i bajkowych historyjek, czym być może przybliżył się do prawdy, do tajemnicy zła. We wspominanym wyżej wykładzie Haneke wyróżnił trzy założenia dramaturgiczne, z których przynajmniej jedno musi zostać spełnione, by uzasadnić obecność przemocy, a którym reżyser przeciwstawił się w *Funny Games*:[36]

1. oddzielenie sytuacji, w której dzieje się przemoc, od środowiska, w którym żyje widz (western, fantastyka naukowa, horror),
2. stworzenie zagrożenia dla środowiska, w którym żyje widz, co sprawia, że jest gotów uznać przemoc za jedyne słuszne wyjście (filmy wojenne, polityczne, filmy w których bohater wyręcza policję),
3. wprowadzenie tonu komizmu i satyry (od slapstiku po postmodernistyczny cynizm *Pulp Fiction*).

W filmie Hanekego nie ma właściwie niczego, co nie mogłoby się wydarzyć w realnym życiu. Pokazał przeciętność, bo być może właśnie taka jest przemoc. Nie skupił szczególnej uwagi ani na mordercach, ani na ofiarach. Nie stworzył głębokich portretów psychologicznych postaci. Ani mordercy nie są tu wyjątkowymi jednostkami o skomplikowanej psychice i bagażu ciężkich doświadczeń życiowych, ani wśród zaatakowanych nie ma bohatera obdarzonego jakimikolwiek wyjątkowymi zdolnościami lub też siłą, odwagą czy choćby determinacją. Nie analizując postaci, motywów, zachowań i sytuacji, nie komentując, nie oceniając, a tylko prowadząc grę z widzem mówi więcej o przemocy na ekranie i jest bliższy analizy samego zjawiska niż filmy pokazujące przemoc.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

---

[1] M. Haltof, *Kino lęków*. Kielce 1992, s. 96.

[2] Jerzy Płażewski. *Trzy kolory Cannes*. „Kino" 1997 nr 7 – 8

[3] *Funny Games* to trzeci film Hanekego dotykający problemu przemocy. Poprzednie to Benny's Video (1992), 71 Fragment einer Chronologie des Zufalls (1994).

[4] Cytat z tekstu wykładu Michaela Hanekego przygotowanego na sympozjum „Film i nowoczesność. Przemoc, ofiara i religia", Uniwersytet w Grazu, 25 VI 1997. Tekst wykładu zaczerpnięty z materiałów dostarczonych przez dystrybutora filmu firmę Gutek-Film) z Warszawy.

[5] Cytat z tekstu wykładu M. Hanekego, dz. cyt.

[6] Bogusław Sułkowski, Zabawa. w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Wrocław 1991, s. 219.

[7] J. Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako Źródło kultury*, Warszawa 1985, s. 28.

[8] F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa, 1977, List XV.

[9] J. Huizinga, dz. cyt., s. 20.

[10] Ludzie zabawy traktują obiektywne systemy kulturowe jako mniej lub bardziej interesujące zabawki, jako przedmioty, które pozwalają na usatysfakcjonowanie różnych samorzutnych dążności, lecz nie mają poza tym głębszego znaczenia, F. Znaniecki, *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości*, wyd. 2 Warszawa, 1974.

[11] J. Huizinga, dz. cyt., s. 159-160.

[12] J. Huizinga, dz. cyt., s. 195.

[13] Być może brzmi to prowokacyjnie, ale jest to tylko mój opis sytuacji, a nie ocena postaci i ich zachowań.

[14] M. Haltof, dz. cyt., s. 88.

[15] J. Huizinga, dz. cyt., s. 23.

[16] A. Zalewski, *Imię Carmen i Dzikość serca dwa typy filmowej nieciągłości*, „Kwartalnik Filmowy", Warszawa 1988, nr 21, s. 35.

[17] J. Huizinga, dz. cyt., s. 25.

[18] J. Huizinga, dz. cyt., s. 6.

[19] W niniejszym tekście definicje zabawy zostały wykorzystane z dużymi ograniczeniami, bowiem w kontekście *Funny Games* elementy teorii np. Huizingi, mówiące o czynnikach estetycznych i etycznych zabawy, nie mają zastosowania.

[20] M. Haltof, dz. cyt., s. 85.

[21] A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa, 1977, s. 292.

[22] Iwona Kolasińska, *Podpatrzyć „Wyobrażone"... w „tryptyku odbić"* w: *Wstydliwe przyjemności, czyli po co – tak naprawdę – chodzimy do kina?* Kraków, 1995, s. 83.

[23] Ł. Demby, *Mrowienie w łydkach, czyli o bezpieczeństwie w kinie*, w: *Wstydliwe przyjemności*... dz. cyt., s. 60.

[24] H.-D. Seidel, „Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15 V 1997.

[25] Przyczyny ludzkiej agresji definiowano w ujęciu socjobiologizmu, instynktywizmu etologicznego,behawioryzmu psychologicznego, psychoanalitycznym i wielu innych; patrz: E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. Poznań 1998.

[26] J. Płażewski. dz. cyt.

[27] H.-D. Seidel, dz. cyt.

[28] M. Haltof, dz. cyt., s. 94.

[29] „Gazeta Wyborcza" 22 XI 1996.

[30] Wypowiedź reżysera pochodzi z materiałów udostępnionych przez dystrybutora filmu.

[31] M. Wołkowycka: *Przemoc co 4 minuty*, „Gazeta Wyborcza", 26 II 1997

[32] Patrz: E. Morin, *Duch czasu*.

[33] Cytat z tekstu wykładu Michaele Haneke, dz. cyt.

[34] S. M. Kaminsky, *American Films Genres*, Pflaum Publishing, 1974, cyt. za: M. Haltof, dz. cyt., s. 89.

[35] cytat za: M. Haltof, *Kino lęków*, Kielce 1992, s. 92.

[36] Cytat z tekstu wykładu M. Haneke, dz. cyt.

SŁODKIE JUTRO (THE SWEET HEREAFTER) Atom Egoyan, Kanada 1997

Reżyseria, scenariusz na podstawie powieści Russella Banksa: Atom Egoyan; **zdjęcia:** Paul Sarossy; **muzyka:** Mychael Danna; **scenografia:** Phillip Barker; **wykonawcy:** Ian Holm (Mitchell Stephens – prawnik), Sarah Polley (Nicole Burnell – dziewczyna uratowana z wypadku), Bruce Greenwood (Billy Ansell – wdowiec, który stracił w wypadku dzieci), Tom McCamus (Sam Burnell – ojciec Nicole), Arsinee Khanjian (Wanda Otto – artystka); **producenci:** Atom Egoyan, Camelia Frieberg; **produkcja:** Kanada, 1997, 110 min.; **Nagrody:** Nagroda Specjalna Jury na MFF w Cannes, 1997.

Powrót Szczurołapa

MARCIN MICHALSKI

Najpierw obiektyw kamery przez dłuższą chwilę przesuwa się wzdłuż drewnianej, pomalowanej na brązowo, podłogi. Potem dociera do materaca. Tej monotonnej podróży towarzyszy cicha jednostajna melodia bębenka i fletu w tle. Na legowisku osnutym porannym światłem spoczywają mężczyzna, kobieta a pomiędzy nimi kilkuletnie dziecko. Na wpół zsunięta kołdra ledwo okrywa ich nagie ciała. Przez chwilę dziecko porusza się we śnie, gdzieś nieopodal szczeka pies...

Takim idyllicznym i jednocześnie zagadkowym obrazem rozpoczyna się *Słodkie jutro* Atoma Egoyana, film, który zdobył nagrodę główną krytyki na zeszłorocznym festiwalu w Cannes w 1997 roku.

Kim są ludzie śpiący na materacu, widz dowiaduje się bardzo późno, bo wcześniej podąża śladem prawnika Mitchella Stephensa (Ian Holm), który przyjeżdża do zagubionego w górach miasteczka Sam Dent w Kolumbii Brytyjskiej. Jego przybycie wiąże się z tragedią, jaka się tu właśnie rozegrała. Pewnego zimowego dnia szkolny autobus, który wiózł czternastkę miejscowych dzieci wpadł w poślizg na zakręcie górskiej serpentyny, stoczył się po zboczu na taflę zamarzniętej rzeki. Lód nie wytrzymał obciążenia i autobus prawie natychmiast poszedł na dno. Stało się to jednak na tyle wolno, że zdarzenie mógł jeszcze obejrzeć bezradny ojciec dwójki dzieci, owdowiały wcześniej Billy Ansell (Bruce Grenwood), który jak co dzień jechał za autobusem i machał do swoich pociech.

Zginęli wszyscy z wyjątkiem kierowcy autobusu Dolores Driscoll (Gabrielle Rose) oraz szesnastoletniej Nicole Burnell (Sarah Polley), którą uratowało to, że siedziała zaraz przy drzwiach. Niestety, od wypadku będzie mogła poruszać się tylko na wózku.

Scenariusz filmu oparty jest na motywach powieści Russella Banksa o tym samym tytule. Egoyan wprowadza jednak dodatkowy wątek, który w powieści nie występuje, ale o tym za chwilę. Historia wypadku, rekonstrukcja poszczególnych zdarzeń, jakie miały miejsce na dzień przedtem, składają się właściwie na całą treść filmu. Widz stopniowo wprowadzany jest w całą skomplikowaną sieć powiązań, łączących mieszkańców odizolowanej od świata mieściny. Wydawać by się mogło, że mamy tu do czynienia z jeszcze jednym mniej lub bardziej udanym studium cierpienia, jakie towarzyszy utracie bliskich, tylko w celu uatrakcyjnienia umieszczonym w urokliwych krajobrazach zachodniej Kanady. Niejednoznaczna postać adwokata, bankruta życiowego, który zjawia się w mieście, zdaje się tylko chwytem narracyjnym, aby móc odsłonić tajemnicę społeczności lokalnej, z jej wewnętrznymi brudami. Tak jednak nie jest. Opowiedziana w filmie historia dotyka nie tylko sfery przeżyć i uczuć, ale zdaje się jednocześnie poruszać zagadnienia moralne najwyższej próby. I robi to w sposób godny uwagi, bo bez pretensji do moralizatorstwa, pozostawia widzowi swobodę wielu możliwych odczytań. Pomocny w osiągnięciu takie-

go efektu okazał się zabieg całkowitego zmieszania wątków i czasów narracji, co przyzwyczajonego do hollywoodzkiej papki widza może przyprawić o ból głowy. Poszatkowana wewnętrznie, pełna skrótów opowieść oddaje specyficzny brak koherencji w sposobie pojmowania czasu przez współczesnego człowieka. Doświadczenie epizodyczności, fragmentaryzacji życia pociąga niespójny, wewnętrznie pokawałkowany ogląd rzeczywistości, która jawi się w ten sposób jako jeszcze bardziej skomplikowana, bo pełna niejednoznaczności. Zastosowany przez Egoyana sposób narracji w percepcji czy świadomości widza, stwarza pole dla wielu możliwych interpretacji. W niniejszym szkicu chciałbym zająć się wątkiem mitycznym występującym w filmie.

W jednej ze scen filmu Nicole, która wieczorem dnia poprzedzającego wypadek opiekuje się dziećmi Billy Ansella, czyta im do snu bajkę o Szczurołapie z Hameln. Od tego momentu zdarzenia z porządku świata przedstawionego w filmie nakładają się na przywoływaną w nim, niby przypadkowo, średniowieczną legendę. Spróbujmy zestawić obie historie i znaleźć punkty wspólne.

W roku 1284, jak mówi najbardziej znana wersja bajki zapisanej przez Jacoba i Wilhelma Grimmów z *Deutsche Sagen,* do małego miasteczka w górach Harzu przybył obcy, dziwnie odziany mężczyzna i zaofiarował, że uwolni mieszkańców od dręczącej plagi szczurów i myszy.

Czyż adwokat Stephens nie jest takim obcym, który zjawia się w małym miasteczku i oferuje antidotum na cierpienia mieszkańców w postaci zadośćuczynienia finansowego od firmy ubezpieczeniowej? Analogia nie wydaje się do końca trafna, bo oto Szczurołap wykonuje swoje zadanie. Uwiedzione melodią jego fletu zwierzęta topią się lub spływają z nurtem niedalekiej Wezery. A prawnikowi, niestety, nie udaje się uzyskać dodatkowego odszkodowania dla niepocieszonych rodziców. Idźmy więc dalej: prawdziwy problem zaczyna się, kiedy Szczurołap wraca do miasta po odbiór umówionego wcześniej wynagrodzenia. W zamian zostaje wyśmiany i wyrzucony poza mury z zakazem powrotu w ich obręb.

Właśnie to zdarzenie, ów moment jawnej niegodziwości mieszkańców Hameln, wydaje się punktem ciężkości całej historii o Szczurołapie, jak i tej o mieszkańcach Sam Dent. Ale nie uprzedzajmy faktów. Szczurołap wraca do Hameln w dzień św. Jana, przebrany za myśliwego. Dźwięki jego fletu tym razem nie wabią szczurów i myszy, ale dzieci mieszkańców. W roztańczonym korowodzie wyprowadza je z miasta i ukrywa w nieznanym miejscu. Wszystkie dzieci, z wyjątkiem dwóch – w średniowiecznej legendzie, a jednego w XIX-wiecznej wersji Roberta Browninga, którą wykorzystał Egoyan, giną, za świetlaną bramą, zamknięte w górze. Niewidome i nieme dzieci z legendy, ani chrome dziecko z wersji Browninga początkowo nie potrafią wskazać, gdzie znajduje się miejsce dopiero później nazwane *Poppenberg.*

Przecież swoje dzieci tracą również mieszkańcy Sam Dent. Adwokat Stephens przyjeżdża do miasteczka już po tym wydarzeniu. Na co zatem wskazuje splecenie obu wątków opowieści? Odpowiedzi dostarczają kolejne epizody w przedstawianej na pozór chaotycznie historii. Z mistrzowskim wyczuciem kompozycji dramatycznej, w której punktem kulminacyjnym jest utonięcie autobusu w nurtach rzeki, przedstawia Egoyan kolejne wydarzenia sprzed wypadku. Doskonale sprawdza się zasada szkatułkowej retrospektywy relacji świadków i uczestników zdarzenia, odtwarzana we wspomnieniach Stephensa. Perspektywa wspomnień prawnika uzasadnia wprowadzenie dodatkowego wątku w całej historii, która zyskuje w ten sposób

jeszcze głębszy wymiar. Otóż jedyna córka Stephensa dwudziestostoletnia Zoe (grają córka Rusella Banksa) jest rozbitkiem życiowym, narkomanką, nosicielem wirusa HIV, oraz mistrzynią w wyciąganiu pieniędzy od swojego ojca. Relacja zaślepionego uczuciem ojca i jego bezsilność wobec nieuchronnego upadku córki stanowi psychologiczną zależność i tłumaczy determinację prawnika, który chce walczyć o utracone dla świata dzieci, zarówno te, które zginęły w katastrofie autobusu, jak i te umierające na ulicach z przedawkowania narkotyków, ofiary gwałtów, czy przemocy w massmediach. *Straciliśmy nasze dzieci* – to zdanie wypowiadane przez adwokata parokrotnie wydaje się mottem filmu. Stephens jest głęboko przekonany, że gdzieś na końcu łańcucha powiązań społecznych można odnaleźć winnego, w tym konkretnym przypadku, awarii autobusu. Wiara, że zawsze istnieje jakiś winny, jest z pewnością próbą odreagowania bezsilności w relacji z córką, za której powikłane losy Stephens się obwinia. Cały ten wątek psychologicznej zależności ojca od córki ma swoje odniesienie w przywołanej przezeń historii z dzieciństwa Zoe, kiedy to śpiące dziecko – scena z początku filmu – zostało ukąszone przez pająka i jedynym ratunkiem przed uduszeniem była konieczność przecięcia przez ojca puchnącej tchawicy dziewczynki (czego w rezultacie nie zrobił). Cały wątek, jakby rodem z podręcznika psychoanalizy, gdzie ojciec, zafiksowany na wydarzeniu z dzieciństwa córki, nie potrafi już nigdy podjąć wobec niej zdecydowanych działań.

Wróćmy jednak do historii Szczurołapa i wzajemnych powiązań między średniowieczną legendą, a wydarzeniami ze świata przedstawionego w *Słodkim jutrze.* Niepocieszeni rodzice, którzy ulegli czarowi pieśni o ziemskiej sprawiedliwości, śpiewanej im przez Stephena, opowiadają o swojej społeczności. Jak się okazuje, nie sposób znaleźć w mieście jednej nieskazitelnej rodziny. W jednych mężowie maltretują żony, w innych są złodziejami, albo nadużywają narkotyków. Mimo to, przejęty swą misją prawnik, kosztem naruszenia dotychczasowego porządku, zbiera wystarczającą do rozpoczęcia dodatkowego śledztwa liczbę zeznań. W międzyczasie widz dowiaduje się coraz to nowych i coraz bardziej zaskakujących rzeczy o mieszkańcach tego na pozór spokojnie wyglądającego miasteczka.

Swoją rolę odgrywa też Nicole, niedoszła gwiazda muzyki rockowej. Kiedy śpiewa, jej eteryczny głos unosi się wysoko ponad szczytami gór. Razem z ojcem snuje marzenia o przyszłej karierze i – o czym nikt nie wie – ma z nim potajemny romans. Po wypadku dziewczyna skazana na wózek, jest niczym jedno pozostałe przy życiu chrome dziecko z wersji *Szczurołapa* Browninga. Ono właśnie, nie nadążając za roztańczonym korowodem dzieci z Hameln, widzi tylko świetlistą bramę krainy szczęśliwości, za którą znikają wszyscy. Nicole nigdy nie będzie już śmiała się tak, jak wcześniej, będzie przeklinać swoje szczęście w nieszczęściu, niczym jedno ocalone dziecko z Hameln.

Ale przewrotność transpozycji średniowiecznej legendy u Egoyana sięga jeszcze dalej, powierza on mianowicie rolę Szczurołapa jeszcze kilku postaciom w filmie. Oto Nicole, zrażona do ojca po wypadku, staje się na krótki moment Szczurołapem i w zemście grzebie nadzieje rodziców na dodatkowe odszkodowanie obciążając w śledztwie Dolores za spowodowanie wypadku. Jawne kłamstwo dziewczynki prawdopodobnie przyspiesza tylko decyzję Dolores o opuszczeniu miasteczka, co w rezultacie pozwala jej na ponownie podjęcie pracy w charakterze kierowcy autobusu – widz widzi to w ostatnich scenach filmu. A przecież i Dolores kazał Egoyan wcielić się w Szczurołapa, wykonawcy wyroku losu na dzieciach.

Ten swoisty leitmotyw bohatera średniowiecznej sagi pojawia się w filmie jeszcze po wielokroć w różnych konfiguracjach, jednak zawsze wykazuje związki z legendą, czy to w postaci bezpośrednich odwzorowań wątków, czy w postaci swobodnych wariacji na temat. Postać Szczurołapa, w którą wciela się chwilowo prawie każdy bohater filmu, zyskuje w ten sposób bardziej rzeczywisty wymiar. Bo nie jest to już tylko obcy, który przybywa do zamkniętej społeczności, żeby zburzyć w niej porządek i zasiać zamęt, jak we wcześniejszych literackich wersjach tej legendy. Przedstawiały one wprost Szczurołapa jako wysłannika zła czy nawet diabła. W wierszowanej wersji Achima von Arnim, czy epickiej Clemensa Brentano, Szczurołap jest typem negatywnym, pozbawionym skrupułów, który tylko za określony, wysoki zarobek, chce uwolnić miasto od plagi myszy i szczurów. Jednoznaczna postać Szczurołapa jest pokazana tutaj tylko z perspektywy mieszkańców Hameln. W innej wersji tej legendy Hannesa Wadera całe zdarzenie pokazane jest z punktu widzenia Szczurołapa, outsidera, biednego przybysza, który chciał zadomowić się w miasteczku, a jego przysługa miała pomóc mu w uzyskaniu pieniędzy i poważania wśród mieszkańców. Niestety i w tej wersji mieszkańcy przelękli się diabelskich umiejętności obcego i nie chcieli nawet otworzyć przed nim drzwi swych domostw. W swej bezsilności wobec dorosłych Szczurołap zbiera wszystkie dzieci z miasteczka i opowiada im całe zdarzenie prosząc o pomoc. Dzieci wstawiają się za nim u rodziców, ci jednak pozostają nieugięci i wstydząc się swojego postępowania wysyłają dzieci gdzieś w świat. Winny wszystkiemu okazuje się oczywiście Szczurołap, który według rodziców, miał w zemście wymordować wszystkie dzieci.

Również postacie filmowych Szczurołapów nie są jednoznaczne w swych motywacjach. Adwokat nie jest tylko instytucjonalnym pocieszycielem, jest żywo zaangażowany i głęboko przeświadczony o możliwości dojścia ziemskiej sprawiedliwości. Nie przeszkadza mu w tym bynajmniej brak moralnej nieskazitelności u rodziców, których reprezentuje. Inne filmowe wcielenie Szczurołapa, Dolores, jest przykładem całkowicie oddanej swemu powołaniu opiekunki dzieci, która zupełnie z niezrozumiałych powodów znajduje się w epicentrum tragedii i w dodatku jest za nią obwiniana przez społeczność.

Przypadkowość oraz pozorny chaos w przedstawionej historii każą patrzeć na nią, z jednej strony, jako na jednostkowe wydarzenie. W końcu powieść Rusella Banksa też inspirowana była autentyczną tragedią jaką przeżyli mieszkańcy miasteczka Sam Dent w stanie Nowy York w 1989 roku. Jednak z drugiej strony pojawienie się legendy, a wraz z nią pewnych bardzo silnych wątków mitycznych, pozwala dojrzeć w historii coś jeszcze. Skłania naszą refleksję w pewnym kierunku. Najpierw jednak odwołajmy się do teorii mitu sformułowanej przed ponad dwudziestoma laty przez Rolanda Barthesa. Jego koncepcja zakłada przede wszystkim, że mit bliski jest wyobrażeniu zbiorowemu w sensie, jaki nadała temu pojęciu socjologia. W takim sensie jest swoistym *odbiciem.* Przejawia się w produktach kultury masowej, w reklamie, gazetach, telewizji, kinie. Owo *odbicie* jest wynikiem przemiany – odwrócenia – jakiej dokonuje mit: kultura obraca się w naturę. To co społeczne, kulturowe, ideologiczne, historyczne przechodzi w to co *naturalne.* U Egoyana mamy podobny zabieg w postaci chociażby użycia przez niego toposu obcego, który przybywa do niewielkiej społeczności. Inne założenie mówi o nieciągłym charakterze mitu współczesnego, o jego epizodyczności i niemożliwości przedstawie-

nia go jako spójnej ustrukturowanej narracji. W takim sensie mit znika, a na jego miejscu pojawia się mityczność. Widać to w sposobie, w jaki realizuje się w filmie historia Szczurołapa oraz w nie paralelnym odwzorowaniu jej w rzeczywistości przedstawionej. I wreszcie najważniejsze z punktu widzenia naszych rozważań, założenie o wyrażaniu przez mit w jakiejkolwiek postaci owego *odbicia,* które stanowi obraz odwrócony, mityczny, ale dzięki temu znajdujący uzasadnienie w tym, co Barthes nazywa ironicznie *Zdrowym Rozsądkiem, Szlachetnym Prawem, Opinią publiczną,* czyli *doxą,* ogólnie pojętą wiedzą i *laicką figurą Początku* [1]. A zatem mit w swojej współczesnej wersji, jeśli tylko da się go wyodrębnić, będzie nadal spełniał swoją rolę tego, co uobecnia wiedzę, czy podstawowe zasady, na których ufundowana jest zachodnia cywilizacja. Czym, poza relacją z tragedii mieszkańców Sam Dent, jest historia opowiedziana w filmie?

Egoyan przetransponował watki mityczne legendy o Szczurołapie i w ich obrębie dokonał wielu możliwych wariacji. Nie sposób wymienić kto w filmowej historii był Szczurołapem i dla kogo, jakie wątki z legendy zostały świadomie zatarte na rzecz innych. Reżyser pokazał równocześnie w ten sposób, że mit jest w rzeczywistości wehikułem przenoszącym niczym winda pewne istotne ponadczasowe treści. Film Egoyana stawia pytania i porusza kwestie na płaszczyźnie moralnej, takie chociażby jak nieuchronność odpowiedzialności, przede wszystkim jednak pozostaje konkretną, osadzoną w dzisiejszych realiach współczesną realizacją mitu, możliwą do interpretacji na wielu poziomach. Niech świadczy o tym ostatnia scena z filmu: Nicole, która właśnie skończyła czytać na głos legendę o Szczurołapie, gasi światło w pokoju dzieci, które jutro znajdą się na dnie rzeki i wchodzi do przedpokoju. Tam zbliża się do okna, gdzie oślepi ją na krótko blask światła nadjeżdżającego samochodu jej ojca, albo zatrzaskującej się przed nią bramy krainy słodkiego jutra, do której wprowadzi inne dzieci Szczurołap.

MARCIN MICHALSKI

[1] Por. R. Barthes, *O zmianie przedmiotu badań (czyli mitologia dzisiaj)*, w: *Polska Sztuka Ludowa*, „Konteksty", 1992 nr 3-4, ss. 5-6.

Ian Holm i Nicol Brunell

KONTRAKT RYSOWNIKA (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT)
Peter Greenaway, Wielka Brytania, 1982

Reżyseria, scenariusz: Peter Greenaway; **zdjęcia:** Curtis Clark; **muzyka:** Michael Nyman; **montaż:** John Wilson; **scenografia:** Bob Ringwood; **kostiumy:** Sue Blane; **dźwięk:** Godfrey Kirby; **wykonawcy:** Anthony Higgins (Pan Neville), Janet Suzman (Pani Herbert), Anne Louise Lambert (Pani Talmann), Hugh Fraser (Pan Talmann), Neil Cunningham (Pan Noyes), Dave Hill (Pan Herbert), David Gant (Pan Seymour), Nicholas Amer (Pan Parkes), Suzan Crowley (Pani Pierpont), Lynda Marchal (Pani Clement), Michael Feast (faun), Alastair Cummings (Philip); **producent:** David Payne; **produkcja:** British Film Institute we współpracy z Channel Four Televsion; 1982, 108 min.

Kalejdoskop nicości?

PIOTR BIEŃKOWSKI

Zaledwie przykładam oko do kalejdoskopu, śledząc jak szkiełka różnych kształtów i barw łączą się i układają w regularne figury, natychmiast odnajduję w tym procesie model godny naśladowania, choć jest to tylko śmiało rysujący się a nietrwały obraz precyzyjnej budowli, która rozpada się przy najsłabszym puknięciu paznokciem w ścianki rurki i ustępuje miejsca następnej konstrukcji, gdzie te same elementy tworzą inną całość...

Jeśli zimową nocą podróżny, Italo Calvino

Cechą charakterystyczną dla poetyki Petera Greenawaya jest nadmiar wszelkiego rodzaju bytów, jakie reżyser mnoży w nieskończoność i wciska w wąskie ramy kadru filmowego. Dotyczy to zarówno natłoku pojedynczych detali, jak to ma miejsce w *Wyliczance* (*Drowning by Numbers*, 1988), ogromu informacji z wielu, często odległych, dziedzin jak np. w *Zet i dwa zera* (*A Zed and Two Noughts*, 1986) lub też hipertroficznego przepychu teatralnej scenografii, jaką oglądamy w *Księgach Prospera* (*Prospero's Books*, 1991), czy w *Dzieciątku z Mâcon* (*The Baby of Mâcon*, 1993). Stosowana z żelazną konsekwencją przez Greenawaya strategia budowy dzieła otwartego, a wręcz dzieła bez granic (Ewa Mazierska trafnie określa ten fenomen jako „totalne dzieło sztuki" – *Gesamtkunstwerk*) [1], wywołuje skrajne opinie. W jednej z ciekawszych prac analitycznych poświęconych twórczości reżysera *Kontraktu rysownika* (*The Draughtsman's Contract*, 1982), *Antonioni i Greenaway: dwa oblicza tajemnicy*, Andrzej Zalewski dowodzi, że cały kłopot z Greenawayem polega na nieprawdopodobnie rozbudowanej fasadzie, która w złudny sposób przysłania wewnętrzną pustkę i jałowość narracji wymienionych filmów. Jednakże sam autor przyznaje, iż jest gorącym zwolennikiem tego rodzaju kina, bowiem, jak mówi: *Filmy Greenawaya są najbardziej fascynującym doświadczeniem nicości, jakie znam z kina (...), uroda plastyczno-muzyczna jego dzieł bywa zazwyczaj olśniewająca* [2].

Przykład Andrzeja Zalewskiego nie jest czymś odosobnionym. Twórca *The Falls* (*Katalog wypadków*, 1980), *A TV Dante* (1985-1988) i wielu innych przełomowych dla kina eksperymentalnego (ale z głębokimi konsekwencjami dla kina fabularnego) filmów, przyzwyczaił nas do uczucia zakłopotania, jakie niemal obligatoryjnie towarzyszy odbiorowi jego sztuki. Nawet najprostsze pod względem zawiłości narracyjnych obrazy, jak chociażby *Kontrakt rysownika*, przy kolejnych oglądach ujawniają wciąż niezliczone bogactwo szczegółów. Największą wartością tych dzieł jest jednak ogromna siła sugestii, zmuszająca widza do wysiłku zgłębienia (już po projekcji) źródeł inspiracji reżysera.

Wędrówkę, czy też raczej rekonstrukcję wędrówki Greenawaya po meandrach kilku wieków dziejów historii sztuki, najwygodniej będzie rozpocząć od *Kontraktu*

rysownika. Powodem takiego wyboru nie jest bynajmniej wymóg chronologii, ale klarowna, jak na tego reżysera, konstrukcja narracyjna filmu. Warto jednak dodać, że jest to jeden z tych nielicznych debiutów, w których autor o tak bogatym awangardowym dorobku nie uległ presji komercji i z powodzeniem pogodził założenia autorskiej koncepcji dzieła ze standardami, jakich wymaga „produkt", kierowany do masowego odbiorcy.

W PERSPEKTYWIE KONTRAKTU

Spośród ogromnej liczby serwowanych przez Greenawaya w *Kontrakcie rysownika* obrazów jeden z nich zapada w pamięć szczególnie. Jest nim widok tytułowego bohatera, Neville'a, który w skupieniu spogląda w celownik urządzenia do wykreślania perspektywy przestrzennej. Należy powiedzieć, że nie chodzi tu o wybrany, pojedynczy kadr, lecz o pewien rytmicznie pojawiający się *leitmotiv*, na tyle charakterystyczny, aby stanowił swego rodzaju dominantę dla całości filmu.

Neville, utalentowany artysta o nieco ekstrawertycznym usposobieniu i aroganckim sposobie traktowania otoczenia, to postać, która w całym panteonie Greenawayowskich bohaterów zajmuje miejsce szczególne. W *Kontrakcie rysownika* bowiem, w sposób najbardziej bezpośredni i niezawoalowany, Greenaway stawia pytanie o sens wysiłku i miejsce artysty w otaczającym go świecie. Jest to problem, który – jak sądzę – w dobie obecnej, w sposób szczególny dotyczy środowiska twórców filmowych, przyczyny tego wyjaśnia sam reżyser: *Produkcja filmów wymaga uruchomienia ogromnej maszynerii, koprodukcji i wielkich pieniędzy, co jest organicznie sprzeczne z ideą ekspresji twórczej wyobraźni. Historia całej zachodniej sztuki ujawnia pochwałę i akceptację „subiektywnego głosu"; jednostki. W przypadku kina niezwykle trudno być indywidualistą ze względu na zbiorowy charakter kreacji, konieczność współpracy z ogromną ilością ludzi. Proces ten determinowany jest przez uwarunkowania finansowe, poddany komercjalnym racjom, systemowi dystybucji, co powoduje, że 99 procent filmów to owoce kompromisu. I ta sytuacja jest dla mnie wysoce frustrująca* [3].

Jak informuje nas jeden z napisów czołówkowych, akcja *Kontraktu rysownika* rozgrywa się w 1694 r. Można przypuszczać, że wybór okresu nie był przypadkowy są to bowiem czasy, w których Anglia nie miała jeszcze żadnych liczących się malarzy, przez co nieliczni adepci sztuk plastycznych zajmowali w hierarchii społecznej szczególnie niską pozycję. Pierwszy wielki malarz angielski, William Hogarth, przyjdzie na świat dopiero w trzy lata później, w 1697 r. Stosunek warstw arystokratycznych do rodzimego malarstwa tego okresu oddaje trafnie skierowana do Neville'a ironiczna uwaga pana Talmanna: *Nie ma angielskiego malarza, który zasługiwałby na to miano (...), słowa „angielski"; i „malarz" są sprzeczne!* [4]

„Próżnia" w zakresie malarstwa rodzimego, jaka wytworzyła się w Anglii tego okresu była owocem wielu czynników. Jednym z nich stało się zerwanie w okresie wojen Dwóch Róż z tradycją średniowiecza, a w szczególności z doskonałą szkołą iluminacji manuskryptów. Kolejna przeszkoda, to prowadzona przez Henryka VII i Henryka VIII polityka izolacjonizmu, a także rewolucja purytańska, podczas której pokryto wapnem ogromną liczbę bezcennych dzieł sakralnej sztuki malarskiej [5]. Neville, którego nonszalancja i dezynwoltura zwiastują nowe czasy, jakie już wkrótce zapanują w Anglii, tkwi jeszcze w starym porządku, czego symbolem jest kontrakt,

na mocy którego oddaje swój talent na usługi arystokracji. Forma pierwszego kontraktu (wykonanie dwunastu rysunków w zamian za pieniężne i „cielesne" wynagrodzenie ze strony pani Herbert) wydaje się zrazu bardziej korzystna dla artysty, bowiem to właśnie Neville dyktuje jej warunki. Finałowe zdarzenia ujawnią jednak, jak myląca i iluzoryczna była to przewaga.

Umowy zawierane pomiędzy artystą i mecenasem nie były czymś unikalnym w ówczesnych czasach, gdyż, przeciwnie niż obecnie, sztuka posiadała *primo loco* status rynkowy. Trzeba jednak zaznaczyć, że z wyjątkiem nielicznych, uznanych i, co najważniejsze, majętnych artystów, warunki kontraktu dyktował zazwyczaj sam zleceniodawca. Zawarty kontrakt precyzował nie tylko termin wykonania pracy, ale także format, tematykę, sposób ujęcia kompozycji, charakterystyczne detale, liczbę postaci, a czasem także paletę barw czy typ oświetlenia. Nie wszyscy artyści radzili sobie dobrze z twardymi wymogami komercji, czego najlepszym dowodem jest Vermeer van Delft, mistrz holenderski, któremu po części poświęcony będzie kolejny film Greenawaya (*Zet i dwa zera*). Jego obraz *Alegoria wiary*, wykonany na zamówienie jezuitów, pod ostre dyktando narzuconej przez zakonników ikonografii, jest najgorszy w dorobku artysty, wypadł wyjątkowo, jak na Vermeera, koturnowo i nieautentycznie.

Jako ciekawostkę można przytoczyć także historię innego kontraktu, który zawarł z Bractwem św. Rocha włoski malarz doby renesansu, Tintoretto. Wykonane przez niego płótno mające przedstawiać zstąpienie św. Marka wywołało ogromny skandal, mimo że na pozór spełniało wszystkie wymogi precyzyjnie sformułowanej umowy. Jednakże „luka prawna" umożliwiła artyście wprowadzenie do przedstawianego tematu „niewielkiej" innowacji w postaci namalowania figury świętego spadającego na ziemię (sic!) głową w dół. Zdarzenie to określa się zwyczajowo jako pierwszy w dziejach malarstwa przypadek rażącej niesubordynacji artysty, który ryzykując skandal i swoją pozycję sprzeciwił się powszechnym oczekiwaniom.

Twarde warunki kontraktu postawione przez Neville'a pozwalają mu dominować nad właścicielami i rezydentami posiadłości Anstey. Na mocy zawartej umowy Neville bezczelnie ingeruje w rytm codziennego życia domowników *oczyszczając krajobraz* – jak to stwierdza pan Talmann – *niczym sam Bóg* [6]. Bezkompromisowa postawa artysty wynika z żywionego przezeń przekonania o szczególnej roli, jaką odgrywa sztuka w życiu człowieka. Jako krańcowy zwolennik arystotelesowskiej kategorii estetycznej *mimesis* Neville utrwala na swoich rysunkach bez chwili wahania wszystko, co wchodzi w zasięg jego wzroku. Uwiecznione przedmioty, pozornie całkowicie przypadkowe, w świetle dalszych wypadków nabiorą jednak szczególnego znaczenia, co też stanie się głównym motorem akcji. *Jestem na tyle drobiazgowy, że zauważam nawet niewielkie zmiany w krajobrazie. Kiedy się czegoś podejmę, traktuję to jak zobowiązanie z wszelkimi tego konsekwencjami* – mówi Neville.

Filozofia rysownika zostaje umiejętnie narzucna przez Greenawaya także widzowi, który pokaźną liczbę scen filmowych zmuszony jest oglądać patrząc przez ramy wykorzystywanego przez Neville'a przyrządu do wykreślania perspektywy. Zabieg ten sprawia, iż spojrzenie artysty zostaje utożsamione z naszym własnym oglądem. Wspomniany instrument, powszechnie wykorzystywany przez artystów europejskich w tamtych czasach, zalecany był już przez Albrechta Dürera, co też artysta uwiecznił na jednym ze swoich drzeworytów. Znany był też w Anglii, czego dowodzi wydana w XVII wieku książka Johna Bate'a, w której zamieszczono ryci-

nę przedstawiającą instrument do złudzenia przypominający narzędzie Neville'a. Wolumen ten eksponowany jest w The Mysteries of Nature and Art w Londynie, można więc przypuszczać, że znany jest także Greenawayowi [8].

Barokowa dbałość o prawidłowość geometrycznych proporcji przedstawianych obiektów stanowi echa renesansowych zdobyczy nauki o perspektywie, która stała się obowiązująca dla artystów wielu późniejszych pokoleń. Wykorzystywanie przez Greenawaya w tak licznych miejscach diegezy filmowej wspomnianego instrumentu może nasuwać przypuszczenia o tworzenie celowej analogii pomiędzy sytuacją Neville'a i współczesnego twórcy filmowego. Neville, patrzący w wizjer perspektywy, utrwala świat z głębokim przekonaniem o konieczności kierowania się kryterium prawdy w rejestrowaniu rzeczywistości. Przywodzi to na myśl Bazinowski podział na reżyserów wierzących w obraz i w rzeczywistość, chociaż stosując ten podział należałoby chyba zakwalifikować Greenawaya i Neville'a do przeciwnych obozów. Nawiasem mówiąc autentycznym autorem rysunków jest sam Greenaway (zostały one zaprezentowane publiczności na Biennale w Wenecji, podczas Arte Allo Specchio), może więc należałoby rozpatrywać podpisany kontrakt jako pakt trzech, a nie dwóch stron? Gdyby jednak reżyserowi zależało aż na tak ścisłej paraleli między rysownikiem a twórcami sztuki filmowej, to prawdopodobnie wyposażyłby swojego bohatera w *camera obscura*, pomoc nie mniej popularną w tamtych czasach, co przyrząd Neville'a, a dodatkowo obciążoną współczesnymi konotacjami z kamerą filmową.

Camera obscura, czyli urządzenie składające się z soczewki umocowanej w drewnianej skrzynce, co umożliwiało uzyskanie odbitego obrazu „filmowanego" obiektu, była niezwykle rozpowszechniona w XVII wieku. O tym, jak dalece fascynowała ówczesnych artystów, świadczy najlepiej fragment tekstu pióra Jeana Leurechona: *Najważniejsza jest przyjemność w obserwowaniu ruchu ptaków, ludzi czy innych zwierząt i drżenia roślin na wietrze; i chociaż wszystko to odwrócone jest do góry nogami, ten piękny obraz mimo skróconej perspektywy bardzo pomysłowo przedstawia to, czego żaden malarz nigdy nie umiał dobrze przedstawić na swoim obrazie – ciągły ruch z miejsca na miejsce* [9].

Entuzjazm, jaki odczuwał autor powyższych słów podczas obserwacji przetwarzanej optycznie rzeczywistości, podobny jest stanowi ducha Neville'a podczas aktu utrwalania ogrodów w posiadłości Anstey. Rysownik z pieczołowitością utrwala widziany obraz wraz z wszelkimi „brudami", jakie niespodziewanie wdzierają się w obręb pola jego widzenia. Porzucony kaftan, koszula, buty do konnej jazdy etc. utrwalone na rysunkach układają się w alegoryczną opowieść o zawiązanym spisku na życie właściciela majątku. Opowieść ta interpretowana przez rezydentów posiadłości na kilka sposobów (w zależności od stopnia zaangażowania w intrygę), okazuje się dla nich niebezpieczna. Na mocy ostatniego, trzeciego kontraktu, Neville zostaje pozbawiony oczu, a następnie życia, zniszczeniu ulegają również jego prace.

Zagadnienie tworzenia ukrytych sensów w obrazach i rysunkach tego okresu stanowi osobne, bardzo szerokie zagadnienie. Warto jednak w tym miejscu zadać pytanie o mechanizm powiązań dzieła artysty ze światem zewnętrznym. Giovanni Bogani ujmuje tę sytuację następująco: *Rysownik Neville, przymuszony do roli ogiera dla obu pań z pałacu, jest nim także jako artysta. W momencie, gdy skończył swe dzieło i nic już nie daje zbiorowości, jest niepotrzebny więc się go zabija. Zbiorowość wykorzystuje artystę jako ogiera, wyciska z niego wszystko, po czym go wyrzuca. (...)*

Janet Suzman

oddawszy dwa razy swe nasienie – raz artysty, drugi raz człowieka – zostaje dwa razy zdradzony [10].

Rozpatrywanie klęski Neville'a-artysty wyłącznie jako prostej konsekwencji faktu zawarcia umowy społecznej nie ukazuje zagadnienia w jego całej złożoności. Równie ważny jest bowiem aspekt granic i rozmiarów twórczego aktu poznania, jaki za pośrednictwem dzieła sztuki staje się obopólnym doświadczeniem odbiorców i samego artysty. Rysownik ponosi klęskę, ponieważ będąc uważnym *voyeurem* nie okazał zarazem dość rozsądku, aby wyciągnąć logiczne wnioski ze stworzonej przez siebie alegorii. Hermetyczna społeczność, w stosunku do której na mocy własnego wyboru artysta pozostaje zazwyczaj transcendentnym satelitą, ukarała tym samym intruza chcącego jednocześnie pozostawać na zewnątrz układu, a zarazem czerpać z niego określone korzyści (kontynuacja romansu z panią Herbert została odczytana jako zakusy na schedę po jej mężu).

Sztuka w tej koncepcji może stanowić wartość będącą ostatnią deską ratunku dla artysty uwikłanego w społeczne kompromisy, który przez akt twórczego poznania może dotrzeć do prawdy o otaczającej go rzeczywistości w dogodnym czasie umożliwiającym mu uniknięcie klęski. Bezradność Neville'a przypomina w pewnej mierze zagubienie fotografika z *Powiększenia* (1966) Antonioniego. Wprawdzie kreowany przez Davida Hemmingsa bohater nie zadowala się samym aktem rejestracji, ale próbuje dociec prawdy, jednak rzeczywistość okazuje się równie nieprzeniknionа i nieprzychylna, co i w przypadku światka Anstey.

Symbolem czego staje się więc z takim uporem utrwalany przez Greenawaya w kadrze filmowym przyrząd perspektywiczny rysownika? Czy nie jest to przypadkiem kolejna alegoria bezsilności artysty, który w pojedynku z otaczającą go oporną materią skazany jest na nieuniknioną porażkę. Matematycznie weryfikowalne założenia sztuki malarskiej perspektywy są tu bezużyteczne wobec żywiołu realności, który pozostaje niebezpieczny nawet po pozornie neutralizującym go zabiegu reprodukcji.

Raj na ziemi, czy piekło w ogrodzie?

Czyście dostrzegli związek co łączy, ukryty,
Nieożywione ciała i czujące byty?
Zaliście wód słuchali, łąk i lasów ciemnych
Niemego krasomówstwa i rozmów tajemnych?
Przekażcie je nam dzisiaj...
Ogrody, Jacques Delille

Pytanie Jacquesa Delille'a o związki nieożywionego ciała z czującymi bytami, przez co, jak sądzę, należy rozumieć więź człowieka z otaczającą go materią, jest jednym z fundamentalnych dylematów retorycznych zawartych w twórczości Greenawaya. Reżyser ten nieustannie drąży problem wzajemnych relacji, jakie wiążą dwa skrajnie przeciwstawne sobie porządki, natury i kultury, czy też, mówiąc inaczej, ciała i ducha.

Rozterki związane z próbą określenia miejsca człowieka w ontologicznie rozumianej przestrzeni wszechświata nie są zagadnieniem nowym. Od czasów najdawniejszych wszelkie systemy religijne, filozoficzne, a także twórczość artystyczna podejmowały ten temat na wiele sposobów. Charakterystyczne jest jednak, że

związki człowieka z naturą widziane były zazwyczaj nie jako partnerstwo, lecz walka dwu przeciwstawnych i nierównych sił, finałem tej potyczki nie było też nigdy poczucie harmonii, a niemal wyłącznie klęska śmierci. Myślenie takie zrodziło stereotyp, w którym walce z naturą (ze śmiercią), przeciwstawiany jest najczęściej etos miłości. *Moją bronią jest moja wyobraźnia, pamięć dzieciństwa, moja bieda, samotność... i śmierć czekająca, wielka aktorka, i jej rywalka: miłość* – pisze Tadeusz Kantor [11].

Rozważania nad zagadnieniem stosunku Erosa do Thanatosa stało się szczególnie popularne po ogłoszeniu prac psychoanalitycznych Zygmunta Freuda, który podporządkował tym pojęciom skomplikowane mechanizmy rozwoju społeczno-kulturalnego człowieka. W świetle powyższych sformułowań twórczość Greenawaya przypomina samotną enklawę, bowiem dychotomia miłość – śmierć, czy też, inaczej mówiąc, duch – materia nabiera u niego zdecydowanie odmiennego charakteru.

Pretekstem do rozważań na ten temat będzie próba zgłębienia funkcji ogrodu w filmie *Kontrakt rysownika*, który stanowi bezsprzecznie najbardziej eksponowany komponent dramaturgiczny, będąc zarazem elementem niemal całkowicie pomijanym w analizach poświęconych filmowi.

Na wstępie zaznaczyć należy, że przystępując do określania semantyki ogrodu w omawianym filmie, jedną z napotkanych przeszkód będzie różnica, jaka zachodzi pomiędzy ogrodem, który sfilmowano podczas realizacji zdjęć, a rodzajem ogrodu, za jaki chciałby on uchodzić. Mówiąc inaczej, utrwalony na taśmie zespół parkowy ma taką postać, jaką udało mu się zachować (mimo ewolucji sztuki ogrodowej) do dnia dzisiejszego, a mówiąc ściślej – do roku 1982. Wszelkie spekulacje dotyczyć zaś będą przypuszczalnej formy, którą ogród miał w czasie określonym w diegezie filmu jako rok 1694. Na szczęście różnice te są na tyle niewielkie, że nie mogą prowokować rażących nadużyć i nadinterpretacji.

Kontrakt rysownika, mimo niemal klasycznej jedności czasu, miejsca i akcji, wykazuje jedną wyraźną szczelinę narracyjną. Jest nią różnica dzieląca prolog (bal w sąsiedniej posiadłości) od dalszej części filmu dziejącej się prawie w całości w ogrodzie utrwalanego na rysunkach majątku (względnie w którymś z leżących na jego terenie zabudowań, jak łaźnia czy altana). Początkowe sekwencje, pysznie wystylizowane na nokturnowe malarstwo Georgesa de la Toura, wprowadzają nas w skomplikowany świat intryg i koligacji małej społeczności Anstey. Jest to jedyny moment styczności widza z właścicielem posiadłości, który, choć stanie się odtąd nieobecny, będzie pełnić rolę *spiritus movens* dalszych zdarzeń. Pan Herbert, bo o nim mowa, scharakteryzowany jest jednoznacznie jako gbur i pyszałek, a jego stosunki rodzinne najprecyzyjniej ujmuje fragment rozmowy z córką:

Pan Herbert: *Pani Clement spytała mnie, czy jestem żonaty, wyczuwam w tym impertynencję, przecież wie, że mam ogród, jak może nie wiedzieć, że mam żonę;*

Pani Talmann: *Może chełpisz się tylko jednym? (...) Dom, ogród, koń, żona – oto twoja hierarchia...* [12]

Sposób bycia oraz światopogląd pana Herberta doskonale konweniują z charakterem ogrodu, jaki zdobi jego posiadłość, stanowiąc tym samym odbicie jego narcystycznego samouwielbienia i megalomanii. Sztuka kształtowania ogrodów w taki sposób, aby mogły spełniać tak wyszukane powinności, sięga jeszcze okresu średniowiecza. *Hortus conclusus*, czyli „zamknięte ogrody", mieszczące się zazwyczaj

przy klasztorach, przez specyficzną ornamentykę roślinno-architektoniczną oddawały chwałę boską, a także wysławiały cnoty chrześcijańskie. Szczególnie dynamiczny rozwój sztuki ogrodowej symboliki nastąpił jednak dopiero w renesansie, kiedy to ogród zaczęto traktować jako odbicie samego człowieka w pełni świadomego i wyzwolonego. Nadawanie kształtu dzikiej i pozbawionej regularności przyrodzie traktowano jako gest zwycięstwa i pojednania rozumu z naturą. Renesansowe ogrody wyrażały *naiwne pojęcia o jedności bytu, nie znającego podziału na dwie sprzeczne połowy – świat i człowieka, ciało i ducha, na uczucia i rozum* [13].

Tradycje te rozwinął i zmodyfikował, z właściwym sobie „brakiem umiaru", barok, kiedy to do granic możliwości rozbudowano ideologię symboliczną zespołów ogrodowo-parkowych. Ogród przestawał być tylko i wyłącznie miejscem wypoczynku, ale pełnił ogromnie ważną funkcję reprezentacyjną, świadcząc o zamożności, guście i, co najważniejsze, o erudycji właściciela. Podstawowym założeniem było wprowadzenie elementu zaskoczenia, osłupienia i zaciekawienia wśród oprowadzanych po nim gości. Efekty te osiągano dzięki obfitości kamiennych urządzeń, jak ścianki, łuki, postumenty, wodotryski, fałszywe „wodospady", w których woda kierowała się ku górze, mnożono także liczbę amfiteatrów, altan, pawiloników, łaźni oraz rzeźb satyrów, bożków i nereid, których układ tworzył bogate alegorie stosowne do miejsca w danej partii ogrodu. Jak pisze Dymitr Lichaczow, ogrody tego okresu zaczyna cechować *patos obfitości, dążenie do przepychu barw i zapachów. Rozrastają się w kształtach wodotryski, potężnieją ich strugi i nasila się szum wody. (...) Zaczęto dramatyzować przyrodę i pojawiły się próby syntezy różnych dziedzin sztuki. Intensyfikuje się i wzbogaca środki wyrazu wywierające nacisk na wszystkie zmysły człowieka* [14].

Główną siłą napędzającą wyobraźnię twórców ogrodów barokowych była jednak przede wszystkim ogromna potrzeba intelektualnej rozrywki, gry realne-

go z fantastycznym, ironii i teatralizacji życia. Równolegle z nurtem baroku rozwijał się drugi styl estetyczny – klasycyzm. W jego nurcie dochodzi do pewnego zmrożenia i wyczyszczenia bogactwa elementów na rzecz przejrzystości i dostojności formy. Za modelowy ogród tego typu uchodzi zaprojektowany przez Le Notre'a zespół ogrodowo-parkowy w Wersalu. Dominującym zamysłem kompozycyjnym była w nim symbolika gloryfikacji absolutystycznego Króla Słońce (Ludwika XIV). Służył temu promieniście rozchodzący się układ alejek, odpowiednia architektura i ornamentyka „słoneczna", a także precyzyjny dobór rzeźb o tematyce mitologicznej.

Czas, w którym rozgrywa się akcja *Kontraktu*, to okres, w którym nie wykształciła się jeszcze maniera mająca przejść do historii pod mianem ogrodu angielskiego. Anglicy, którzy z racji światopoglądowych odrzucali barok w czystej postaci (był on utożsamiany ze sztuką katolicką), korzystali w sposób dość dowolny z osiągnięć kontynentalnej sztuki ogrodowej. Typowym przykładem jest posiadłość pana Herberta, która stanowi kompromis pomiędzy ogrodem baroku a klasycznym stylem *great french manner*. Układ ogrodu Anstey ma unaoczniać zbytek i bogactwo właściciela majątku, zaspokajając jego potrzebę próżności. Jak już zostało powiedziane, krótki rys charakterologiczny, jaki zawarto w prologu filmu, przedstawia postać pana Herberta jako despotycznego egoistę. *Mój mąż to pyszałek, który napawa się widokiem każdej cegły i drzewa w swoim majątku w każdej chwili, gdy nie śpi* – mówi pani Herbert [15]. Śmierć jej męża stanowi akt analogiczny do śmierci absolutystycznego monarchy, co akcentuje wyraźnie reakcja osób z jego otoczenia (z jego świty?) na wieść o odnalezieniu ciała zamordowanego. Informacja o tragedii pana Herberta przyjęta jest bez jakichkolwiek oznak żalu czy współczucia, zaś dominującym sposobem zachowania stają się pokrętne intrygi bliskich mu osób, które łącząc się w luźne koterie próbują z tej nowej, zmienionej sytuacji wynieść jak największy pożytek osobisty. Śmierć w ujęciu greenawayowskim pozbawiona jest więc tego podstawowego ludzkiego wymiaru, jakim jest odczucie więzi i wewnętrznej pustki, doświadczanej przez bliskie biologicznie i emocjonalnie osoby z otoczenia każdego człowieka. Świat Anstey egzystuje wyłącznie na mocy naddanej społecznie struktury, obcej jakimkolwiek naturalnym prawom. Funkcjonowanie tego układu przypomina w pewnym stopniu reżim, z jakim ogrodnik klasycystyczny kształtuje w geometryczne konfiguracje żywioł przyrody, narzucając jej sztywny gorset zasad i reguł.

Śmierć pana Herberta nie ma, jak to zostało powiedziane, wymiaru osobistej tragedii lecz stanowi zaledwie etap w ciągłym ruchu ewoluującej materii. Człowiek jest tu tylko ogniwem, które musi ulec degradacji, aby ustąpić miejsca nowym prądom i formacjom. Nadejście kolejnego, odświeżającego porządku zwiastuje przybycie młodego, holenderskiego ogrodnika, Van Hoytena, o którym pani Talmann mówi, iż *przybył, aby odejść od geometrii, którą tak lubił mój ojciec, wprowadzi lekkość i nowe kolory do ogrodu* [16].

Zmiany te zwiastują nowe prądy, które zaowocują w bardzo krótkim czasie stworzeniem kolejnej koncepcji stylu parkowego, jakim będzie angielski ogród pejzażowy. Oznacza to odejście od sztucznej regularności na rzecz harmonii z naturą, co nie oznacza bynajmniej rezygnacji z symbolicznych funkcji, a przeciwnie, silnie zaakcentuje nowy i modny angielski światopogląd liberalny, jaki lansowano gorliwie w okresie rządów partii wigów. Śmierć despotycznego właściciela ogrodu w ujęciu greenawayowskim stanowi więc element prawidłowo toczącego się koła

historii kulturalno-społecznej, ilustrując zarazem działanie mechanizmu doboru i selekcji naturalnej. Jest to nowy ton w tradycji toposu ogrodu, który zazwyczaj utożsamiany jest z miejscem sielankowej szczęśliwości. Biblijna przypowieść o Adamie i Ewie w jasny sposób unaocznia żelazny imperatyw obowiązujących w ogrodzie praw ładu i harmonii. Jak stwierdza Jan Rylke, topos ten obecny jest niemal we wszystkich kulturach: *U samych Źródeł dążenia do zakładania ogrodów w Europie i na Dalekim Wschodzie występują podobieństwa i różnice. Myślą wspólną było wyobrażenie raju i próby tworzenia go na ziemi. W zachodniej, chrześcijańskiej tradycji jest to raj utracony.(...) W tradycji wschodniej raj jest ukryty, ale dostępny. Tybetańska Szambala, sad brzoskwiniowy – raj nieśmiertelnych taoistów, czy buddyjski raj Amitabhy przezierają przez codzienność. Można je dostrzec, można się do nich dostać siłą ducha lub zabiegami magicznymi* [17].

Śmierć Neville'a, a więc już druga zbrodnia dokonana w scenerii ogrodu, daje podstawy do przewartościowania sądów związanych z postrzeganiem tego „rajskiego" miejsca. Wypadki w ogrodzie Anstey demaskują iluzoryczną trwałość przymierza człowieka z naturą, które to miał symbolizować geometryczny porządek parkowej przestrzeni. Człowiek greenawayowskiego Edenu stanowi raczej przykład osoby represjonowanej niż partnerskiej względem natury. Znamienite jest, że szykan doświadczają osoby, którym najbardziej leżą na sercu sprawy związane z ogrodem.

Jeżeli śmierć pana Herberta determinowała „konieczność dziejowa", to przypadek Neville'a należałoby raczej rozpatrywać w kategorii kary za grzech pierworodny. Profanum naruszającym czystość ogrodu jest, być może, kontrakt, na mocy którego dochodzi pomiędzy rysownikiem a panią Herbert do związków cielesnych, opartych na nienaturalnych, egoistycznych przywilejach pierwszej z tych osób. Miłość fizyczna, którą Neville w ostentacyjny sposób sprowadza do aktu zwierzęco zaspokajanego popędu, jest czymś zdecydowanie sprzecznym z kultywowaną już od średniowiecza ideą „ogrodów miłości", czy też inaczej – „ogrodów rozkoszy". Bezwzględność tego związku wyjmuje niejako Neville'a spod gwarancji, jakich udziela sojusz pomiędzy człowiekiem i naturą, którego przypieczętowaniem miał być symetryczny układ ogrodu.

Ironiczną puentę losów artysty stanowi ostatni kadr *Kontraktu*. Tajemniczy „człowiek-rzeźba" kosztuje, a następnie wypluwa ze wzgardą pozostawiony przez rysownika na brzegu kanału kawałek rozkrojonego ananasa. Neville otrzymał go na drodze rewanżu od pani Herbert w zamian za trzy owoce granatu, które, jak zauważa sarkastycznie, zostały wyhodowane w Anglii *z pomocą stu szyb i wielu ton węgla* [18]. Podarunek rysownika, zinterpretowany przez panią Herbert w oparciu o mitologiczną opowieść o losach Persefony, staje się nieopatrznie zapowiedzią jego własnej klęski. Podarowany mu owoc może być interpretowany jako symbol starego porządku, którego ostatnią ofiarą jest Neville. Ananas bowiem był pierwszym sztucznie wyhodowanym owocem w Anglii. Jego koszt przewyższał wielokrotnie niejedno dzieło sztuki malarskiej, czy też rysowniczej, będąc szczególnym objawem próżności i zbytku. Znany jest nawet portret Karola II pędzla Hendricka Danckerta, zwany portretem ananasowym (*Pineapple Picture*), na którym trzymany w ręku monarchy owoc podkreśla przepych i majestat jego dworu. Warto w tym miejscu zauważyć, iż pierwszy angielski okaz tego gatunku otrzymano w ogrodzie sir Mathewa Dekkerta w Richmond w 1720

roku, co stanowi pewną nieścisłość w greenawayowskiej chronologii wypadków (przypominam – akcja filmu dzieje się w 1694 r.) [19].

Gest pogardy wobec smaku tak wykwintnego ówcześnie rarytasu, na jaki zdobywa się „człowiek-rzeźba", jest, jak sądzę, ironicznym komentarzem odautorskim i pełni zarazem rolę cudzysłowu dla przedstawionych zdarzeń. Jako ciekawostkę można dodać, że ta zagadkowa postać, która bywa traktowana jako typowy przykład fanaberii reżysera, w ówczesnej epoce mogła być także przedmiotem kontraktu. Barokowe zapotrzebowanie na kurioza, odpoczynek od powagi i maskaradę doprowadziły bowiem do fenomenu zawierania kontraktów nawet z pustelnikami, którzy mieli na ich mocy uświetniać swoją osobą ustronia ogrodów. Jedna z owych umów zawarta z Karolem Hamiltonem, właścicielem majątku w Paine's Hill, stanowi, iż pustelnik zgodzi się spędzić w ermitażu siedem lat *zaopatrzony w Biblię, okulary i dywanik pod nogi, a także w pęczek trawy zamiast poduszki, zegar piaskowy wodę jako jedyny napój i jedzenie donoszone z zamku. Powinien nosić włosiennicę i nigdy w żadnym wypadku nie strzyc włosów i brody, nie obcinać paznokci, nie włóczyć się poza terenem posiadłości Hamiltona ani rozmawiać ze służbą* [20].

PIOTR BIEŃKOWSKI

---

[1] E. Mazierska, *Totalne dzieło sztuki*. W: *Peter Greenaway – monografia*. Red. R. Gutek, E. Mazierska. Warszawa 1992.

[2] A. Zalewski: *Antonioni i Greenaway: dwa oblicza tajemnicy*. „Film na Świecie"; 1992, nr 1 (386), s. 76.

[3] A. Skwara, *Wizerunek ciała w twórczości Petera Greenawaya*. Uniwersytet Jagielloński 1995. Praca doktorska niepublikowana, s. 189.

[4] Lista dialogowa do *Kontraktu rysownika* (dalej skrót: L.d.).

[5] M. Żuławski, *Od Hogartha do Bacona*. Warszawa 1973, s. 11.

[6] Tamże.

[7] Tamże.

[8] A. K. Wheelock, JR, *Jan Vermeer*. tłum. M. Raczkowska. Warszawa 1994, s. 34.

[9] Tamże, s. 36.

[10] G. Bogani, *Ząb czasu – Artysta: wykorzystaj go i wyrzuć*. tł. J.Uszyński. „Film na Świecie"; 1989, nr 370, s. 13.

[11] L. Kolankiewicz, *Notatki po spektaklu: „Próby, tylko próby"*. „Dialog"; 1994, nr 2, s. 119

[12] Tamże.

[13] *Lekcji po istorii estetiki*. Red. M. Kagan. Leningrad 1973, t.1, s. 79. W: D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*. Tł. K.N. Sakowicz, Ossolineum 1991, s. 59.

[14] D. Lichaczow, dz. cyt., s. 70.

[15] Tamże.

[16] Tamże.

[17] J. Rylke, *Tajemnice ogrodów*. Warszawa 1995, s. 51.

[18] Tamże.

[19] D. Lichaczow, dz. cyt., s. 329.

[20] J.D. Hunt, *The Figure in the Landscape...* . Cyt. za: D. Lichaczow, dz. cyt., s. 31.

Nanni Moretti

Sztuka kompromisu, albo trudna historia dojrzewania

Nanni Moretti – kino kultowe we Włoszech

KATARZYNA KOŚCIELAK

Niewiele brakowało, a Nanniemu Moretti przypadłaby główna rola męska w *Podwójnym życiu Weroniki* Krzysztofa Kieślowskiego. Być może wtedy, przynajmniej jako aktor, zaistniałby również dla polskiej, nieco szerszej widowni. Rolę odebrała mu choroba i Moretti pozostał w kręgu własnego, autorskiego kina, poza granicami Italii znanego grupce koneserów.

We włoskiej kinematografii pojawił się we wczesnych latach siedemdziesiątych z kilkoma prostymi pomysłami i własną kamerą High 8, daleki od wielkich symboli i wielkich obrazów właściwych artystom-wizjonerom, aspirującym do samych „wyżyn" sztuki filmowej. Bo też chyba i nie zamierzał porywać się na wielkie symbole i odkrywcze prawdy. Reżyser, aktor i producent w jednym, przewrotnie unika wszystkich tych wizytówek. Uważa się raczej za intelektualistę, który po prostu zabiera głos, gdy ma coś konkretnego do powiedzenia; to zaś, co ma do powiedzenia, nie wykracza poza rodzimy, włoski kontekst i własne doświadczenia. Sam przyznaje zresztą, że świadomie nie zamierza robić filmów, w których czas i miejsce nie miałyby znaczenia. I tak opowiada historię o sobie i grupie przyjaciół, dla siebie i grupy przyjaciół. Zupełnie przypadkiem i przy okazji powstaje historia całego pokolenia.

Współczesne kino, tak europejskie jak amerykańskie, słyszało już wiele opowieści o egzaltowanej młodzieży końca lat sześćdziesiątych, aktywnej w okresie największego obyczajowego i politycznego fermentu, która przeobraziła się w rozgoryczonych czterdziestoparolatków, wciąż roztrząsających zawiedzione, utopijne nadzieje, wciąż konfrontujących swe doświadczenia. Czy konfrontacje takie mogą jeszcze zainteresować kogoś spoza lokalnego grona widzów, świetnie rozumiejących aluzje i bez trudu rozszyfrowujących niedopowiedziane motywacje bohaterów? Jak długo w końcu można eksploatować temat pokolenia przełomu? Podsumowywanie własnej generacji, zadawanie sobie pytania „jacy byliśmy?" nie jest chyba obce żadnej co bardziej refleksyjnej naturze, nic więc dziwnego, że wracają do niego również i twórcy filmowi każdego okresu. Moretti jest jednak zbyt dużym indywidualistą, żeby zajmować się pokazywaniem swojego pokolenia w socjologicznym przekroju. Opowiada przecież tylko o sobie i grupie przyjaciół... *O jakim pokoleniu mowa?* – ze zdziwieniem pyta jego bohater w filmie *Bianca* (1983). – *Po prostu, chodziliśmy razem do szkoły: ja, Ignazio, Maria*... Jeszcze później, w *Caro Diario* (1994), wyzna, że w każdych czasach, *zawsze lepiej czułby się z mniejszością*, że pewien typ wrażliwości nie może być pochopnie utożsamiany z konkretną ideologią albo generacją.

Ale to właśnie kameralne, bardzo osobiste, zaprawione groteską kino Nanniego Moretti stało się we Włoszech kinem kultowym – okazją do odnajdywania się w sytuacjach kreowanych przez stały zespół aktorów, cytowania, robienia odniesień. Niewątpliwie frapuje już sama postać ekscentryka, jakim jest Nanni Moretti, który sprawy wiele razy już przez innych analizowane potrafi przedstawić w oryginalnej, bardzo dla siebie charakterystycznej formie.

Spontaniczna, młodzieńcza rewolta przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zapoczątkowana w Europie Zachodniej majowymi wydarzeniami we Francji – we Włoszech odbijała się echem jeszcze przez wiele lat, i to nie tylko jak odgrzewane, smętne wspomnienie albo wyrzut sumienia. Trafiła tu na grunt szczególnie delikatny i podatny na wszelkie skrajności. Był to grunt konserwatywnego, katolickiego, do niedawna biednego kraju, który w przyspieszonym tempie dążył teraz do dobrobytu, za wszelką cenę chciał bogacić się, konsumować. Marksistowskie hasła wypełniające aule uniwersytetów północno-środkowych Włoch odbierane były zatem jako humanistyczna alternatywa dla agresywnego, technologicznego kapitalizmu, a także wszelkich faszyzujących zakusów. Chwytał się jej desperacko każdy, kto z bezpiecznego azylu rodzinnej prowincji rzucony został na pastwę drapieżnego, wielkiego miasta, gdzie przypadło mu samotnie walczyć o życiową przestrzeń. Z drugiej zaś strony „programowa" laicka swoboda była wyzwaniem rzuconym tradycyjnej obyczajowości, moralnym zakazom i pouczeniom, Kościołowi, kojarzonemu nieodłącznie z atakowanym „systemem" (w kilka lat później, w ogólnokrajowym referendum Włosi opowiedzą się za prawem do rozwodów i aborcji).

Wszystkie te okoliczności nie straciły na aktualności nawet wtedy, gdy historyczna fala masowych protestów (dość szybko zresztą) zdążyła się przetoczyć. Do końca nieprzystosowani, bezkompromisowi i w efekcie sfrustrowani epigoni roku sześćdziesiątego ósmego poszukiwać będą radykalnych rozwiązań w grupach terrorystycznych, mnożących się w zawrotnym tempie przez całe lata siedemdziesiąte, potocznie określane jako „lata ołowiu". Bardziej wyważeni, skupieni w kręgach inteligenckiej lewicy, swe nadzieje na „uczciwą i czystą polityczną alternatywę" wiernie i konsekwentnie pokładają we Włoskiej Partii Komunistycznej, która w 1978 roku po raz pierwszy zostaje dopuszczona do koalicji rządzącej. Kryzys tych nadziei, a zatem kolejne rozczarowanie dojrzałych już politycznie ludzi, nadejdzie potem wraz z kryzysem wewnątrz samej partii, niemal równoległym z załamaniem się komunizmu w Europie.

Kino Nanniego Moretti od samego początku zanurzone jest w taką właśnie rzeczywistość, bo jest to rzeczywistość silnie przeżywana przez samego autora, którego nie ominęły wszystkie pokoleniowe fascynacje. Z łatwością mogło by więc przerodzić się w zaangażowane kino polityczne, pełne ciężkiej, dosłownej dydaktyki i smutnej, lecz mało odkrywczej prawdy o upadku ideałów i zepsuciu władzy. Czy jednak wtedy miałoby szansę utrzymać się w randze kina kultowego, szczególnie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, czyli w okresie odpornym na banał i bezlitosnym dla wszelkiego patosu? Można w to wątpić. Mimo że – trzeba to powiedzieć – Moretti nie potrafi się powstrzymać od bezpośredniego komentowania wydarzeń politycznych swojego kraju. Kręci filmy dokumentalne, jak na przykład *La Cosa* (*Sprawa*, 1990), będący zapisem wewnętrznych przekształceń Włoskiej Partii Komunistycznej. W filmach „z kluczem", cudzej reżyserii, a własnej produkcji, wciela się aktorsko w role bohaterów, w których krytyka usiłuje rozszy-

frowywać autentyczne postacie ze sceny politycznej: cyniczny, skorumpowany do szpiku kości minister-socjalista z filmu Daniele Lucchetti *Il portaborse* (1991) nieodłącznie kojarzy się z aferami korupcyjnymi, zgubnymi dla całej włoskiej elity władzy końca lat osiemdziesiątych.

Jako autor kultowy tworzy jednak kino, gdzie do wyrażenia wszelkich nieco bardziej gorzkich refleksji służy komizm i ironia – dziwny rodzaj podszytych smutkiem komedii, które śmieszą w trakcie oglądania, nie dając jednak widzowi przyjemności happy endu. Włoskie sprawy pobrzmiewają tam w tle, dość zresztą groteskowym, a głównym problemem bohatera jest uporanie się z samym sobą. Michele Apicella – kreowany przez samego autora, który zawsze rezerwuje dla siebie główne role w swoich filmach, to jego stałe alter ego. W każdym filmie Michele jest kimś innym, zawsze jednak nosi to samo nazwisko i podobny bagaż frustracji. Nigdy też nie opuszcza swojego „mikroświata", jakim jest Rzym – nie ten znany z pocztówek – miasto słynnych placów i fontann, lecz Rzym wyciszonych peryferii i przedmieść. Być może taki właśnie monotematyczny, zbudowany ze stałych cech bohater, jak i przywiązanie do miejsca akcji sprawiają, że Moretti postrzegany jest za granicą jako włoski Woody Allen.

Kolejne etapy wewnętrznej szamotaniny Michele – osobowości dość maniakalnej i świadomie przerysowanej – tworzą w gruncie rzeczy historię opóźnionego dojrzewania Nanniego Morettiego, mozolnego dochodzenia do względnej zgody ze światem.

Michele Apicella pojawił się już w 1976 roku, w pierwszym pełnometrażowym filmie Morettiego, kręconym jeszcze amatorską kamerą High 8, *Io sono autarchico* (*Jestem samowystarczalny*). Michele – nieporadne, byłe „dziecko-kwiat" – ma przetrącony życiorys prywatny, nieustabilizowaną sytuację zawodową oraz własne dziecko do samodzielnego wychowania (w „prorodzinnej" Italii zdominowanej przez silną figurę „Matki-Włoszki" samotny ojciec jawi się jak ponury zwiastun nowej, „wyzwolonej" obyczajowości). Niemal na każdym kroku przekonuje się co do zawodności i nietrwałości ideałów z całkiem przecież niedawnych, parahippisowskich, pararewolucyjnych czasów, kiedy wszystko przeżywało się mocno i wspólnie. Michele balansuje więc pomiędzy żalem z powodu utraty owego wspólnego, idealistycznego przeżywania a tęsknotą za oparciem w tradycyjnych wartościach, bo tak naprawdę trudno mu się przystosować do jakiejkolwiek rzeczywistości.

Lata zbiorowych, utopijnych fascynacji były dla niego okazją do stania się częścią grupy, zaś wtopienie się w grupę – złudnym sposobem na zapomnienie o własnych słabościach. A podstawową słabością jest nieumiejętność, pomimo najlepszych chęci, tworzenia spontanicznych, naturalnych więzi z ludźmi, które nie wymagałyby podparcia się ideowymi hasłami. Przede wszystkim jednak chodzi o nieumiejętność akceptowania innych takimi, jacy są. Bezkompromisowy Michele jest więc szczególnym rodzajem outsidera, nie z wyboru, ale „mimo woli", skazanego na tytułową „samowystarczalność". Zawsze odstaje od rówieśników, z którymi przecież dzielił te same doświadczenia, choć bardzo chciałby się do nich upodobnić. Uparcie tkwi przy swoich infantylnie skrajnych podziałach na „idealnie dobre" i „definitywnie złe", podczas, gdy inni dorastają, przystosowują się do świata. Czy stają się przez to szczęśliwsi? – to pytanie długo jeszcze nie przestanie dręczyć Michele.

Moretti traktuje swoje alter ego dosyć bezlitośnie i szyderczo. Michele to przecież współczesny romantyk, a tymczasem budzi raczej śmiech i politowanie i daleko mu do intrygujących, charyzmatycznych postaci „skłóconych ze światem" bun-

towników, o których co jakiś czas przypomina sobie kino i literatura. Jest swego rodzaju tragikomicznym antybohaterem, zdesperowanym nieudacznikiem, mimo iż przecież jego idealizm i wrażliwość są autentyczne i z pewnością silniejsze niż u innych. Widać to nawet na przykładzie *Ecce Bombo* (1977), pierwszego profesjonalnie zrealizowanego filmu, w którym brak wyraźnych odwołań do okresu buntu.

Ten mimowolny (bo wyłaniający się właśnie z opowieści o sobie i przyjaciołach, z zamierzenia unikającej generalizacji), ironiczny portret młodzieży studenckiej czasów „poprzełomowych", zapoczątkował kinowy „kult" Nanniego Moretti, dotąd znanego jedynie w kręgach młodych, lewicujących twórców-amatorów.

Michele Apicella jest tu studentem połowy lat siedemdziesiątych, kiedy to na rzymskich przedmieściach koczują jeszcze niedobitki hippisującej „alternatywy", a wszędzie panuje atmosfera „bezcelowego dryfowania". Bo właśnie dryfowaniem można nazwać życie bohaterów, instynktownie zbitych w grupy w obawie przed podejmowaniem jakichkolwiek samodzielnych decyzji. Gromadne snucie się, śmieszne, nierealne marzenia, nie tłumaczą się młodzieńczym romantyzmem, a raczej chęcią sztucznego przedłużania stanu kompletnego infantylizmu, w którym nikt od nikogo niczego nie wymaga i nie oczekuje. Niestety, w tym właśnie stanie bohaterowie również od siebie nawzajem nie mogą oczekiwać wsparcia, nie czują się głębiej ze sobą związani, mniej osamotnieni. Jedyną osobą naprawdę wrażliwą na innych ludzi jest właśnie Michele, być może dlatego, że sam jak zwykle bardziej niż inni uwikłany jest we własne słabości, własne „nieprzystawanie". Tylko on jeden reaguje na ciche cierpienie chorej na zaburzenia psychiczne Olgi. U innych dziewczyna budzi zaledwie powierzchowne zaciekawienie, a jednocześnie podświadomy lęk – jest przecież kimś niewygodnie skomplikowanym, różniącym się od reszty grupy, a więc przeszkodą na drodze beztroskiego dryfowania. Nie wiadomo czy Olga i Michele zdobędą się chociażby na rozmowę, która nie byłaby bezradną i płytką wymianą zdań – ich pełne zakłopotania milczenie stanowi ostatnią scenę filmu...

Michele z *Jestem samowystarczalny*, a także z *Ecce Bombo,* to młodzieńczy bohater z problemami, które można by po prostu tłumaczyć trudnym dojrzewaniem w dziwnych czasach, a zatem mimo wszystko problemami natury przejściowej. Nieprzystosowanie do życia trzydziestoparoletniego bohatera filmu *Bianca* zaczyna jednak mieć charakter chroniczny i permanentny. *Bianca* jest w zasadzie pierwszym filmem, w którym Moretti, aby opowiedzieć dramat i klęskę skrajnego utopisty (w okresie, kiedy we Włoszech straszy jeszcze widmo ultralewicowego terroryzmu) wybiera konwencję bardziej odrealnioną, chwilami leciutko pobrzmiewającą groteską Felliniego. Włoski odbiorca może ją potraktować jako pewien klucz, przełożyć na konkretne realia, i bez tego jednak *Bianca* funkcjonuje jako uniwersalna opowieść o idealizmie i rozczarowaniu.

Dosłownie rozumiane tło polityczne właściwie w nim nie istnieje. Raz tylko wywołane zostaje hasło *rok sześćdziesiąty ósmy*, określony z przekąsem jako *moment próby dla całego świata*, zamykający *epokę szczęścia i czystości* w kulturze Zachodu, epokę dolce vita, w której triumfowały przecież takie wartości, jak „piękno i harmonia" (ich symbolami mają być Claudia Cardinale i Ferrari) czy „zbiorowa mądrość" (drużyna Juwentus). Wysepką ocalałą z owego przedkatastroficznego okresu jest szkoła, w której pracuje główny bohater – kuriozalne liceum im. Marilyn Monroe, jak na ironię miejsce koncentracji kiczu i zachowań psychicznie podejrzanych, przytulisko dla wykładowców jakby żywcem wyjętych z Gombrowicza (analogia ta

prawdopodobnie nie przyszła do głowy samemu autorowi), łagodnie, ale skutecznie terroryzowanych przez dyrektora o uśmiechu maniaka.

W takiej sytuacji prawie natychmiast nasuwa się pytanie: Czy jak zwykle osamotniony i skłócony z życiem Michele zdoła się przystosowywać, skoro otacza go absurd i fałsz? *To inni są szaleńcami* – mówi Michele. – *Ja przynajmniej nie mówię, że jestem kimś innym niż jestem. I wiem, co jest chore, co piękne, gdzie jest dobro, gdzie zło*. Michele Apicella – licealny nauczyciel matematyki – zmienił się nieco od czasu swych poprzednich wcieleń. Nieporadny chłopiec, nieudacznik, który uparcie ucieka od dorosłości i nie zamierza odstąpić od swego bezkompromisowego idealizmu, staje się agresywny i w efekcie chce sam wymierzać sprawiedliwość, odpłacać złem za to, co uważa za zło.

W swojej próbie zrozumienia świata opiera się na matematycznych prawidłowościach – wszystko powinno dać się przewidzieć, logicznie uporządkować, obliczyć... Michele uwielbia abstrakcyjny świat cyfr, tak samo jak pasjonuje się kolekcjonowaniem par butów, idealnie do siebie dopasowanych, zaopatrzonych w identyczne sznurowadła. Michele wpada w furię, kiedy uczniowie bez uzasadnienia zmieniają miejsca w ławkach, a w popłoch, kiedy poproszony zostaje o wyjaśnienie nie dającej się wytłumaczyć matematycznej zagadki magicznego trójkąta Dürera. Tymczasem życie obfituje właśnie w sytuacje, które nie mieszczą się w jego usystematyzowanej i pełnej awersji do jakiejkolwiek przypadkowości wizji świata.

Głównym źródłem rozczarowań, a zarazem obsesją Michele, jest rozpad zaprzyjaźnionych par, które nie wytrzymały konfrontacji młodzieńczych ideałów z rzeczywistością. Nic nie układa się tak, jak to sobie wyobrażali, a przecież przyjaźń, miłość miały trwać wiecznie, na śmierć i życie. I tak, poza murami paranoicznego liceum, otwiera się dla niego alternatywa świata pełnego zdrad, rozstań, niedotrzymanych obietnic, a przede wszystkim sytuacji niejednoznacznych, nieprzewidzianych, chaotycznych zmian, w którym wszystko można zrelatywizować. Michele gubi się w takim chaosie: *To tak jak z butami. Kiedyś było tylko kilka typów. Teraz wszystko jest powikłane, style mieszają się ze sobą...*

Przez cały czas Michele pozostaje kimś w rodzaju „zewnętrznego obserwatora" – skrupulatnie śledzi i analizuje związki i relacje innych ludzi, formułuje skrajne uogólnienia na podstawie podpatrywania (w całkiem dosłownym znaczeniu) cudzych doświadczeń. O wiele łatwiej jest przecież podglądać i osądzać innych, niż samemu, na własną odpowiedzialność „włączyć się do gry", ryzykując przegraną, błędy, których nie potrafiłby uniknąć. O wiele łatwiej jest prowadzić osobliwy rejestr zaprzyjaźnionych par, szufladkując osobno „te dobre, wierne" i te, które się nie sprawdziły, zawiodły oczekiwania, a więc zasługują na karę. Kiedy wiarołomni przyjaciele po kolei giną, mordowani przez nieznanego sprawcę, farsowo przedstawiona opowiastka o nieszczęśniku obrażonym na resztę świata, zaczyna nabierać cech autentycznego dramatu – Moretti decyduje się na przemieszanie stylów jak w przytoczonej historyjce o butach.

Bianca jest chyba jego najbardziej pesymistyczną komedią. Główny bohater na koniec przyznaje się do winy, co przynosi mu w zasadzie ulgę, nie zamierza się jednak kajać ani wyrażać skruchy. Korzysta z okazji, żeby odizolować się od świata, bo nie widzi w nim dla siebie miejsca. Rzeczywistość z jego dziecinnych fantazji – rzeczywistość doskonała – nie istnieje. Szkoła im. Marilyn Monroe to przeżytek, sztucznie podtrzymywane, specyficzne getto, w którym tłumione są przejawy wszel-

kiej indywidualności, a pozostawanie w nim oznacza marazm albo obłęd. Z drugiej zaś strony, w realnym życiu, zawodzą sami ludzie, zdani na własne, świadome wybory i decyzje – to oni są niedoskonali.

Michele nie zmieni się, na szczęśliwe zakończenie nie ma praktycznie żadnych szans. Szansą taką było przez chwilę pojawienie się tytułowej Bianki – jedynej „normalnej" postaci w całej galerii typów – która jest w stanie zaakceptować Michele ze wszystkimi jego odchyleniami. Michele odrzuci jednak miłość – jedyną autentyczną wartość, z której Moretti nigdy nie będzie podkpiwał – bo przeraża go już sama myśl o potencjalnym szczęściu i potencjalnym rozczarowaniu. *Szczęście to poważna sprawa. Musi być absolutne* – powtarza z przekonaniem wiecznego utopisty-samotnika. – *A poza tym nie jestem do niego przyzwyczajony.*

Ironiczny pesymizm nie przestaje towarzyszyć Morettiemu w filmie *La messa e' finita* (1985 – *Idźcie w pokoju, ofiara spełniona*), nagrodzonym Srebrnym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie. Tym razem Michele Apicella ustępuje miejsca innemu głównemu bohaterowi, Giulio, zasadniczy problem nie zmienia się jednak. Jeśli Michele z *Bianki* znajduje ujście dla swych frustracji w morderczym wymierzaniu sprawiedliwości, to Giulio zastępuje rewolucyjne uniesienie i utopię z lat wczesnej młodości inną wiarą, wydawałoby się zupełnie przeciwstawną, której również oddaje się bez reszty – zostaje księdzem. Ksiądz i były „wywrotowiec", który wcześniej w nielegalnych gazetkach przemycał filozofię Lenina i Mao, to jednak bynajmniej nie dwa różne oblicza tej samej postaci. Wstąpienie na drogę kapłaństwa nie ma charakteru nawrócenia. Religia spełnia dla naszego bohatera tę samą rolę, co ideologia buntu – staje się kolejnym ratunkiem na osamotnienie, własną słabość, złudną nadzieją na naprawienie świata.

Pozostaje tym wszystkim, dopóki Giulio może wypełniać swoją misję na maleńkiej wysepce odizolowanej od reszty świata, gdzie czas jak gdyby się zatrzymał. Kłopoty zaczną się, kiedy po dłuższym na niej pobycie powróci do swej peryferyjnej dzielnicy Rzymu, aby objąć tam plebanię. Podobnie jak matematyk Michele, odkrywa, jak wiele rzeczy się pozmieniało w sposób najmniej przewidywalny. Poprzedni proboszcz zdecydował się odejść z Kościoła, zerwać z celibatem i założyć rodzinę. Rozpada się natomiast najbliższa rodzina samego Giulia – stałe jego oparcie, pewnik, bezpieczny azyl, według jego mniemania odporny na wszelkie zawirowania. Ojciec porzuca matkę i postanawia spędzić jesień życia ze sporo młodszą od siebie kobietą, a siostra zamierza przerwać niechcianą ciążę. Giulia ogarnia poczucie bezsilności, kiedy przekonuje się, jak bezskuteczne są jego pouczenia i jak coraz bardziej wszystkie te sytuacje wymykają się kategorycznym osądom, podziałom na to, co dobre, i co złe. Jego poprzednik jest autentycznie szczęśliwy w swym laickim życiu, staruszek-ojciec odnalazł chyba miłość swego życia, a narzeczony siostry robi wrażenie człowieka nieodpowiedzialnego i całkiem niedorosłego do roli rodzica...

Wyjątkowo smutno prezentują się też dawni towarzysze z czasów, kiedy *to tworzyło się jeden, wspólny plan, wierząc w człowieka.* Wszyscy czują się osamotnieni i niedocenieni, zepchnięci na margines. *Człowiek jest niczym* – powtarza jeden z nich, Saverio, teraz gorliwy neofita-katolik, który przez religię z całą jej warstwą obrzędowo-tradycyjną, desperacko próbuje włączyć się w życie zbiorowości. – *Bez religii świat jest szary. Weźmy na przykład taki chrzest. To wielkie święto, w porównaniu z urzędowym wystawieniem aktu urodzenia...* Dla innego – homoseksualisty – postawa wiecznego kontestatora będzie reakcją na odrzucenie przez tradycyjną

zbiorowość. Najmłodszy i najbardziej zdezorientowany z dawnych przyjaciół oskarżony jest o działalność w tajnej organizacji terrorystycznej, która dawała mu iluzoryczne poczucie *walki o godność wszystkich cierpiących*.

Znowu więc kontestujący bohaterowie Morettiego stanowią przegląd typów pełnych frustracji i wątpliwości, typowy dla kryzysu utopii – przegląd świadomie nieco uproszczony i przerysowany, gdzie jak zwykle jakikolwiek nadmiar sentymentalizmu zostaje stonowany przez odpowiednią dawkę ironii. W otoczeniu Giulia nie ma właściwie żadnej postaci, która nie byłaby uwikłana w kryzysowe sytuacje, zmuszające do skomplikowanych wyborów. Główny bohater przestaje rozumieć świat. O ile Michele z *Bianki* wybrał ucieczkę od takiego świata przez odizolowanie się, młody ksiądz, nie mogąc udźwignąć natłoku problemów, ucieka w szaleństwo. W ostatniej scenie, najbardziej groteskowej jak na dość realistyczną konwencję filmu (scenie powtarzanej w wielu filmach Motrettiego) bohater przygląda się bezwiednie z ambony transowemu tańcowi znajomych par – zawsze z boku, sam, nie potrafiący po prostu spontanicznie wejść pomiędzy innych ludzi.

Na całkowicie groteskową formę i odejście od tradycyjnego, fabularnego wątku, a także od koncepcji skromnej opowiastki *o sobie i grupce przyjaciół*, decyduje się Moretti w filmie *Palombella rossa* (1989). Powraca w nim Michele Apicella – poseł Włoskiej Partii Komunistycznej o przeszłości młodzieżowego kontestatora, który w wypadku samochodowym traci pamięć i próbuje choćby fragmentarycznie zrekonstruować swoje życie na podstawie wspomnień zasłyszanych od innych. Moretti chce uniknąć tworzenia kolejnej sztampowej postaci działacza związanego z coraz silniej podawaną w wątpliwość ideologią i banalnych refleksji na temat kryzysu włoskiej lewicy (film ukazał się przecież na krótko przed zmianą nazwy i charakteru Włoskiej Partii Komunistycznej, a jednocześnie przed samym upadkiem komunizmu w krajach zza żelaznej kurtyny). Ucieka się więc do metafory i przenosi scenę polityczną na basen, gdzie trwa szaleńczy mecz piłki wodnej, a główny bohater, oprócz ataków przeciwnej drużyny odpierać musi ideologiczne zarzuty ze strony publiczności na trybunach.

Powstaje w ten sposób swoisty, polityczny kabaret, pełen wtrąconych, retrospekcyjnych epizodów, gagów z pogranicza absurdu i karykaturalnych postaci: od zacietrzewionych, wiecznych opozycjonistów-związkowców, po mentorskich, *kochających wszystkich* filozofów Kościoła. Jak jednak zmienił się sam Michele, którego proces dojrzewania śledziliśmy w kilku filmach? Jest oczywiście starszy o parę lat, zdążył opanować sztukę wprawnego operowania sloganami, a mimo to nie przestał być dużym, naiwnym dzieckiem. Jak zwykle stanowi mieszaninę sprzeczności, dziecinnej wrażliwości i agresji – z niedowierzaniem odtwarza w pamięci własne, studenckie deklaracje o chęciach uszczęśliwienia ludzkości, a następnie grupowe znęcanie się nad faszyzującym kolegą z drużyny pływackiej. *Zostałem komunistą, żeby być razem z innymi, którzy wierzą w te same sprawy, myślą, czują, przeżywają tak samo* – wyjaśnia swemu przyjacielowi, gdy tymczasem w rzeczywistości jest sam, zdezorientowany i bezsilny wobec rozdrażnionych trybun, z rozbitym życiem osobistym, zmęczony i nie rozumiejący *dlaczego ludzie nie są szczęśliwi*. Zmęczony swym monotematycznym i nieudolnym bohaterem jest chyba również sam Moretti, bo *Palombella rossa* to jak na razie pożegnanie z Michele Apicella.

Michele związany był z zamkniętym okresem 1968–1989, kiedy dojrzewało całe pokolenie – buntowało się, ulegało złudzeniom, a potem akceptowało fakt,

że tak wspaniale zapowiadająca się ideologia nie jest w stanie zafunkcjonować w życiu. Michele nie dojrzał, pozostał upartym dzieckiem, nie znoszącym nie dotrzymanych obietnic. Dojrzał jednak sam Moretti, który rezygnuje z wypowiadania się za pośrednictwem swojego alter ego i zabiera głos osobiście. Nanni Moretti – główny bohater i zarazem narrator, odkrywa swą prywatność, a zarazem komentuje zmieniającą się współczesność już nie z pozycji zawiedzionego desperata, albo – jak kto woli – współczesnego romantyka, lecz z dystansu na miarę pogodnej powiastki filozoficznej. Ironia nie służy już kamuflowaniu pesymizmu, lecz przeciwnie – obronie przed pesymizmem i czarnowidztwem. W swym najnowszym filmie *Aprile* (*Kwiecień* – 1998) dzieli się swymi nastrojami związanymi z oczekiwaniem na narodziny pierwszego dziecka, które zbiegły się akurat ze zwycięstwem zreformowanej włoskiej lewicy w 1996 roku. Tworzy w ten sposób kino będące kameralną kronika codzienności, rejestracją drobnych epizodów, spotkań z przyjaciółmi, zabawnych dygresji...

Przełomowy film, w którym postanawia zawrzeć kompromis z ułomnym światem, zrealizował cztery lata wcześniej. *Caro Diario* (*Kochany Pamiętniku...*) to filmowa przypowieść o radzeniu sobie z „efektami ubocznymi" demokratycznej cywilizacji, która ma już za sobą rozstanie z utopią. Składają się na nią trzy niezależne, mniej lub bardziej groteskowe rozdziały. Michele Apicella ze swą obsesją systematyzowania wiedzy o świecie i ludziach, ze swoją chęcią, a zarazem niemożnością dostosowania się do innych, prawdopodobnie dawno by już zwariował w rzeczywistości z zapisków z intymnego dziennika Morettiego. Jego nadwrażliwa natura nie mogłaby znieść całego chaosu, w którym tak swobodnie porusza się narrator – Moretti: chaosu anonimowych blokowisk w miejscu zapamiętanych z dzieciństwa dzikich i zielonych przedmieść Rzymu, ogłupiającej papki massmediów – sprzecznych, zmiennych, często wypaczonych informacji, kultury wideoklipów i telenoweli.

Tymczasem Moretti, niczym ciekawski turysta zwiedzający egzotyczny kraj, krąży na swoim skuterku po rzymskich ulicach, przygląda się nowo powstałym osiedlom mrowiskowców, zaczepia przechodniów nie przejmując się zanadto, jeśli jego nieoczekiwane uwagi zostaną odebrane jako niedorzeczne. Nie stara się już na siłę przystosować, rezygnować ze swej osobowości na rzecz bezmyślnych, schematycznych zachowań lansowanych przez kulturę masową, bo właśnie indywidualizm pomaga mu zachować racjonalne, wyważone spojrzenie na świat, a jednocześnie ze światem się pojednać. *Caro Diario* to pogodna pochwała dystansu i kompromisu, nie mającego jednak nic wspólnego z konformizmem.

W narratorze odzywają się wprawdzie cechy i dziwactwa Michele – nadal lubi podpatrywać innych ludzi (między innymi „patrzeć im na buty"), wchodzić do cudzych domów pod pretekstem przygotowań do nowego filmu, lecz już nie jako bezkompromisowy natręt-oskarżyciel, ale łagodny, trochę nietypowy obserwator. Michele z *Bianki* przyznawał się w gabinecie psychologa, że w głębi ducha nie lubi ludzi. Moretti z *Caro Diario* pełen jest życzliwości dla ludzi, bo nie wymaga od nich doskonałości. Tak jak w poprzednich filmach, również w *Caro Diario* nie brakuje sceny muzyczno-tanecznej – tym razem Moretti nie stoi już bezradnie z boku, ale pod wpływem chwilowej zachcianki przyłącza się do latynoskiego zespołu grającego na ulicznej estradzie.

Ucieczka od absurdów współczesności jest niemożliwa – przekonuje się o tym, gdy w jednym z epizodów próbuje zaszyć się na wyspach, z których każda, podob-

nie jak w *Podróżach Guliwera*, stanowi karykaturę jakiegoś wycinka włoskiej rzeczywistości. Zdrowy rozsądek każe mu szybko wycofać się z wyspy, gdzie organizowane są huczne bankiety na cześć kiczu i rozwodów. Nie wytrzymuje długo także w osadzie zamieszkiwanej przez nadopiekuńczych rodziców, terroryzowanych przez swych małoletnich jedynaków (typowych dla Włoskiej ery dobrobytu i zatrważającego niżu demograficznego). Kultura masowa jest absurdalna – po raz kolejny utwierdza go w tym przekonaniu przykład wyspy, na której spotkani turyści-obcokrajowcy przełamują barierę językową dopiero wtedy, gdy zaczynają omawiać losy bohaterów jednej z telenoweli. Z drugiej zaś strony śmieszna i niedorzeczna jest skrajna kontestacja, rezygnowanie z udogodnień, jakie niesie cywilizacja. Już po jednym dniu pobytu na wyspie, gdzie outsiderzy narzucili sobie klasztorny, średniowieczny tryb życia, Moretti krzyczy zrozpaczony: *Chcę lodówki! pralki! telefonu!* Co zatem pozostaje? Uznać istnienie cywilizacji, takiej, jaka jest, a jednocześnie odnaleźć „wyspy normalności" w samym sobie – oto recepta narratora *Caro Diario*. Można polubić otaczający świat przyglądając mu się trochę z boku – nieco pobłażliwie, ale bez wywyższania się (o niebywałej umiejętności ironizowania nawet na własny temat świadczy ostatni, najbardziej autobiograficzny epizod, w którym to Moretti komicznie relacjonuje tak poważny fragment własnego życia, jak otarcie się o chorobę nowotworową).

Przesadne przywiązanie do nierealnych ideałów prowadzi do frustracji, czego na własnej skórze przez długie lata doświadczał Michele Apicella. Nie znaczy to wcale, że okres wiary w utopię należy przekreślić, wymazać z pamięci, bo właśnie jemu Moretti zawdzięcza swoją obecną wrażliwość – „wrażliwość mniejszości", swoją dojrzałość, która kosztowała go tak dużo, że tym bardziej może się teraz nią cieszyć. Najbardziej chyba refleksyjną sceną filmu, wyłamującą się poniekąd z parakomediowej konwencji, jest moment, kiedy bohater odwiedza miejsce zamordowania Pier Paola Pasoliniego – lewicowego intelektualisty, kontrowersyjnego twórcy cenionego właśnie za swój nonkonformizm wobec dominującej kultury.

Coraz bardziej dystansuje się natomiast Moretti od tej części swojego pokolenia, która z rozstania się z utopią nie potrafiła wynieść żadnych pozytywnych doświadczeń, popadając w skrajną rezygnację, albo przeciwnie – cynicznie przyjmując kontestowane niegdyś postawy. *To wy krzyczeliście na demonstracjach te okropne i fałszywe rzeczy!* – mówi oglądając w kinie film, w którym grupka zgorzkniałych przedstawicieli tzw. establishmentu roztkliwia się nad sobą, rozpamiętując zbuntowane lata. *Ja krzyczałem rzeczy słuszne i dlatego teraz jestem wspaniałym czterdziestolatkiem!* – oświadcza z pozycji człowieka, który zawsze był trochę inny, ale dopiero teraz zaczyna czerpać z tego siłę, spokój, poczucie prawdziwej, wewnętrznej wolności, niezależnej od ideologii i konieczności podporządkowania się jej. Dlatego właśnie kino Nanniego Morettiego – jeden, sukcesywnie spisywany pamiętnik, zarówno własny, jak i włoski – nie będzie pretendować do miana kina „politycznego" ani „zaangażowanego", pozostanie natomiast kinem „kultowym" dla dorastających razem z jego twórcą wszystkich wielbicieli bezpretensjonalnego indywidualizmu.

KATARZYNA KOŚCIELAK

Luc Besson

Wielki błękit

Luc Besson – obserwator „gwiazdozbiorów samotności"

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

Lecz mnie interesują tylko te kroki,
które czyniłem w życiu po to,
aby dojść do samego siebie
H. Hesse, *Demian*

Położenie, w jakim w naszych czasach znajduje się jednostka, przewidzieli już wizjonerzy dziewiętnastego wieku. Kierkegaard opisuje bezradną istotę rozdartą i udręczoną zwątpieniem, przepełnioną uczuciem osamotnienia i znikomości. Nietzsche daje swą wizję nadejścia nihilizmu, zrealizowanego później przez hitleryzm, i kreśli wizerunek „nadczłowieka" będącego zaprzeczeniem nic nie znaczącej, pozbawionej orientacji jednostki, którą znał w rzeczywistości. Motyw bezsilności człowieka znalazł najtrafniej wyraz w dziele Franza Kafki. W „Zamku" opisuje on człowieka pragnącego zetknąć się z tajemniczymi mieszkańcami zamku; mają oni mu rzekomo powiedzieć, co ma robić, i wskazać mu jego miejsce na ziemi. Całe życie tego człowieka schodzi na obłędnym wysiłku nawiązania tego kontaktu. Nie uda mu się to nigdy i pozostanie sam, z uczuciem kompletnej pustki i bezradności [1].

Te dwa elementy nieodłącznie ze sobą powiązane: samotność i rozwój własnego „ja", poszukiwanie siebie, pojawiają się w filmach Luca Bessona: *Wielkim błękicie*, *Nikicie*, *Leonie zawodowcu*, i są jednym z kluczowych problemów jego twórczości.

W swoich filmach francuski reżyser ukazuje ludzi – symbole samotności i zagubienia we współczesnym świecie i prawach w nim rządzących, w którym przestała się liczyć szczerość, prawda i bycie w pełni sobą. Besson w swoich filmach pokazuje dlaczego i w jaki sposób świat nie chce zaakceptować owych ludzi, jak ich odrzuca i stara się wymazać ze swojej pamięci. Francuski reżyser odsłania przed nami życie takich jednostek, rozpina pajęczynę ich duszy i nitka po nitce rozsnuwa przed nami jej strukturę, piękno i niepowtarzalną budowę. Dzięki temu owi odrzuceni i zapomniani przez świat odszczepieńcy, którzy nie chcą żyć według norm cywilizacji końca dwudziestego wieku, w naszej pamięci pozostają na długo.

Besson jednak nie opowiada historii zaczynających się dobrze. Zło, śmierć, brutalność stają się punktem wyjścia jego opowieści, glebą, ze zgnilizny której wyrastają piękne, pełne niepowtarzalnego uroku wewnętrzne biografie ludzi, którzy, jak wąż – zrzucają jedną skórę – człowieka samotnego, wewnętrznie wypalonego i zagubionego, i przyoblekają inną – człowieka poszukującego, wewnętrznie bogatego.

Leon Zawodowiec

Leon Zawodowiec

Wielki błękit

Rdzeniem twórczości Luca Bessona jest pokazanie, że kondycją życia człowieka końca dwudziestego wieku stała się wewnętrzna i zewnętrzna samotność, a maski, za którymi ukrywają się ludzie, fałsz i zło są tarczą ochronną przed drugim człowiekiem, zalewem tandety i nijakości.

Jednak Besson, penetrując ulice, ich zaułki i domy, zawsze odnajduje w nich jednostki szlachetne, piękne, przepełnione wewnętrznym światłem, którego nie potrafią wydobyć na zewnętrzny świat ginący w otchłani ciemności, aby w nim oświetlić drogę, którą należy kroczyć. Autor *Wielkiego błękitu* pokazuje w swoich filmach tych, którzy zagubili się w labiryntowych korytarzach współczesnej kultury i szukają sposobu, w jaki mogliby odizolować się od tego, co ich otacza. Szukają różnych sposobów. Nikita – w narkotykach, Jacques Mayol – w głębinach oceanu, Leon – w pozbawionym jakichkolwiek emocji zabijaniu. Widzimy, jak te metody ucieczki przed światem niszczą ich i prowadzą nad przepaść, przed którą nic ich już nie uchroni. Besson maluje przed nami obraz świata, w którym człowiek pozbawiony został jakichkolwiek szans głębokiego rozwoju swojej osobowości, w którym człowiek dotarł do najbardziej odległej granicy samotności i poznał już jej wszystkie odcienie.

Autor *Nikity* uświadamia widzom swoich filmów, że jedyną drogą do poznania, kim jestem, dookreślenia własnego wnętrza, jest drugi człowiek – jego miłość, jego przyjaźń i zaufanie, które możemy w nim pokładać.

Bohaterowie Bessona dojrzewają na naszych oczach. Obserwujemy drogę, jaka wiedzie ich do wewnętrznej przemiany – ze świata braku wartości do miejsca, w którym są nienaruszone, w którym trwają w swej pierwotnej formie.

Widzimy, jak ludzie ci przechodzą wewnętrzną i zewnętrzną inicjację. Obserwujemy próby, jakim zostają poddani. Co prawda nie wędrują, jak dawno temu chłopcy żyjący w kulturach plemiennych, w świat przodków i duchów, aby z niego wydobyć prawdy. Nie walczą z dzikimi zwierzętami, aby udowodnić swoje męstwo, ale walczą ze złymi, zepsutymi ludźmi i zdegenerowanym światem. Jednak, jak owi młodzieńcy, balansują na granicy. Ocierają się o śmierć, aby w chwili, gdy poczują na swoim karku jej oddech, docenić życie i jego wartość, dostrzec, co jest jego sensem.

Jacques Mayol nurkuje, starając się przekroczyć granice możliwości ludzkiego ciała. Każdy metr wędrówki w głębinę wody, może być krokiem ku samounicestwieniu. Nikita zmuszona do zabijania – ryzykuje własne życie. Każda kolejna akcja jest balansowaniem na styku bytu i niebytu. Podobnie jest z Leonem, który wykonując wszystkie swoje, wystawia się na oddech śmierci.

Im bardziej ludzie ci jej dotykają – tym bardziej pragną żyć i to żyć szlachetnie. Spotkanie z nią uświadamia im, jaką wartością jest życie i co powinno się w nim najbardziej liczyć.

Ich inicjacja, podobnie jak przed wiekami, odbywa się w samotności, gdyż tylko w samotni własnego wnętrza można odnaleźć prawdę o sobie samym i odszukać własną drogę życia. Jak oni – Jacques Mayol, Nikita, Leon – otrzymują współczesnego ducha przewodnika, który pomaga im pokonać drogę wiodącą ich do przemiany i oprowadza po świecie, pokazując, czym on naprawdę jest. Takim przewodnikiem Mayola staje się Johana, Nikity – Marco, a Leona – Mathylda.

Urok dzieł tego francuskiego reżysera polega na tym, że zawsze wychodzi w nich od historii realnych, tragicznych, od pokazania różnych oblicz zła tego świata – śmierci rybaka, który ciężko pracuje, aby utrzymać przy życiu siebie i swojego

syna (*Wielki błękit*); napadu na aptekę narkomanów, którzy w celu zdobycia środków, mogących zaspokoić ich głód i zapewnić im dobrą zabawę, są w stanie mordować bez skrupułów (*Nikita*); czy brutalnego mordowania handlarzy narkotyków przez zawodowego mordercę wynajętego przez mafię (*Leon zawodowiec*). Skorumpowana policja, tajne rządowe organizacje, które eliminują wrogów, rozpad rodziny, więzów między ludźmi, lojalności, bieda i głód – oto obrazy współczesnej cywilizacji, od których zaczyna swoje opowieści Besson.

Ale potem nagle coś zmienia się w tych historiach. Nieoczekiwanie okazuje się, że do tego świata przesiąkniętego nienawiścią i brudem, przebija promień światła. Ku naszemu zaskoczeniu Besson odsłania prawdę, że z pozoru zwykli ludzie są jednostkami niezwykłymi, a ich jednoznaczne i negatywne zachowanie ma głębokie i poważne podłoże. Nagle ich zwyczajne, smutne życie staje się świetlistą drogą, która wiedzie ich na jasną, głęboko doświadczaną i przeżywaną stronę bytu. Pomagają im w tym inni, a historia ich spotkania i wspólnego kroczenia jest pełną uroku, tajemniczą opowieścią, gdyż według Bessona takie jest i powinno być życie.

Wspólnoty zawiązujące się w poprzednich wiekach, mogły nimi być w pełni właśnie dzięki mówieniu, pełnemu porozumieniu się. W akcie rozmowy, w trakcie opowiadania historii rodu, bohaterów, przodków, na nowo konstytuowało się wspólnotę, zawiązywało więzi między jej członkami i uświadamiało odmienność od innych społeczności.

Plemię, gromada jednoczyło się w akcie żywej mowy, co więcej jednoczyło się nie tylko ze sobą nawzajem, ale w Wielką Całość łączyło przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, świat ducha i świat materii.

Współczesna kultura odebrała tę moc słowu, rozbiła społeczności, uczyniła ludzi samotnymi. Besson pokazuje, że kultura masowa – to kultura zmasowanego mówienia, rzucania wielu nic nie znaczących słów, które spływają do nas potokami haseł reklamowych, głosów radia i telewizji. Giniemy w powodzi wyrazów pozbawionych znaczeń

Bohaterowie francuskiego reżysera w interesujący sposób wyrażają swoją obecność w świecie. Nikita krzyczy, Mayol i Leon przede wszystkim milczą.

Aby zwrócić na siebie uwagę, trzeba być zdecydowanie różnym od innych i różność ta musi być na tyle rzucająca się w oczy, że ludzie zwracają na nią uwagę.

Inność Nikity (*Nikita*) i Jacques'a Mayola (*Wielki błękit*) od razu przykuwa uwagę ludzi, którzy się z nimi stykają. Nikita budzi zainteresowanie otoczenia, zarówno wtedy, kiedy jest narkomanką, jak również wtedy, gdy trafia do więzienia. Jest zdecydowanie inna od innych szkolonych morderców. Jacques Mayol od dziecka skupia na sobie wzrok rówieśników. Widzą oni jego inność, ale szanują ją, jak np. Enzo. Nie jest dla nich obcy, w przeciwieństwie do Nikity, która jako narkomanka była obca w świecie „zwykłych" ludzi, a potem samotna wśród morderców, bo duchowo nie pasowała do żadnego z tych światów.

Leon (*Leon zawodowiec*), zanim pojawia się w jego życiu Mathylda, jest obcym, jest tylko cieniem, niedostrzegalnym pyłem. Nie niepokoi ludzi żyjących wokół niego. Jest jak wiatr, którego się nie zauważa, przez który się patrzy, ale którego się nie widzi.

Stosunek do Leona ulega zmianie w miarę, jak zaczyna on żyć dzięki dziewczynce, od czasu, kiedy zaczyna dookreślać własną osobowość. Staje się wtedy niebezpieczny, ponieważ zdobywa świadomość, że w inności można być silnym. Już wie, że nie chce być taki, jak pozostali ludzie. Leon staje się niebezpieczny dla świa-

ta od chwili, w której zdobył poznanie i uświadomił sobie rozbieżność między swoim „ja" a „ja" innych ludzi, ulegających presji kultury. W świecie ludzi poddających się naciskowi ujednolicenia, ujednolicić się nie chce.

Do czasu spotkania z Mathyldą nie czuł się bezpieczny. Żył w swojej inności, ale była to inność pasywna, nic nie wnosząca do świata zewnętrznego, nie zmieniająca go, a więc nie zagrażająca mu w żaden sposób. Od chwili, gdy dziewczynka budzi Leona do życia, jego odmienność staje się aktywna – z pełną świadomością buntuje się on przeciw normom i prawom kultury, staje się jej wrogiem, bo wśród samotnych, pragnących uciec przed samotnością, nie jest już samotny.

Nikita od pierwszej chwili, kiedy ją widzimy, w swoim świecie, w którym się porusza, jest Obca – Wroga. Dlatego jest wyalienowana i dlatego ludzie izolują się od niej, a ona od nich.

Nikita nie żyje w systemie wartości, którym posługują się wszyscy wokół niej. Jej inność jest aktywna zarówno wtedy, kiedy jest narkomanką, potem, gdy jest w szkole zabójców, jak i po jej opuszczeniu. Ale tak, jak zmienia się jej wygląd zewnętrzny i zachowanie, tak też zmienia się jej „inność". Jako narkomanka czy zawodowa morderczyni – jest samotna pełnią samotności, gdyż nie umie dotrzeć do swego prawdziwego „ja", nie potrafi się dookreślić. Jej wnętrze jest zbyt słabe, aby stworzyć własny, silny i niezależny, alternatywny świat. Jej aktywna osobność opiera się na głośnym wyrażaniu niechęci do tego, co ją otacza. Przeraża tych, którzy się z nią stykają. Boją się oni jej agresji, nieprzewidywalnych reakcji, niekonwencjonalnych zachowań. Nikita umie tylko krzyczeć, krzykiem kąsającego z rozpaczy, ściganego zwierzęcia. Nie potrafi artykułować swego wnętrza. Nie chce przyjąć zasad i praw obowiązujących w świecie, ale poza agresją i wrogością nie umie przeciwstawić mu żadnych innych zachowań. Milczenie i krzyk wyrażają jej niezgodę na narzucanie ludziom sztucznych osobowości, ofiarowywanych im przez świat i kulturę. Zaczyna mówić dopiero wtedy, kiedy z najodleglejszych granic przestrzeni jej duszy zaczyna do niej docierać echo głosu własnego „ja". Aby mogło się ono uformować, Nikita potrzebuje kogoś, kto ją wesprze w tej drodze do siebie, drodze do bycia silnym w swej odmienności. Tym kimś staje się Marco.

Współczesna kultura zbudowana jest z wewnętrznych pęknięć i antynomii. Zabija prawdziwą osobowość człowieka, a jednocześnie oczekuje i wymaga, aby każdy miał jakiegoś rodzaju „osobowość". Nie jest to, oczywiście, typ osobowości autentycznej, wydobywającej się z najgłębszych zakamarków i przestrzeni „ja" człowieka, ale są to sztuczne „osobowości", jakie kultura ta sama wytworzyła i narzuca jednostkom po to, aby je przyjęły, gdyż wtedy będzie mogła nad nimi panować. Są to maski „osobowości", prezentowane w kolejnych miejscach, po których porusza się, przyjmujący je, dany osobnik.

Każdy człowiek jest jednak nie tylko sobą; stanowi również jedyny, szczególny, w każdym wypadku ważny i osobliwy punkt, w którym krzyżują się ze sobą zjawiska tego świata, raz jeden tylko w ten właśnie sposób i nigdy więcej [2].

Wszystkie maski, które wytworzymy, powstają kosztem naszej prawdziwej osobowości i im bardziej się rozwijają, tym mniej pozostaje w nas tej masy pierwotnej, autentycznego surowca.

Jeżeli na którymś z pól, na którym dana osoba prezentuje kolejną sztuczną osobowość, nie ma na nią zapotrzebowania, dana jednostka ma poczucie, że jest nikim. Jeżeli sztuczne osobowości pochłonęły i zniszczyły tę jedyną, pochodzącą z nas, to

człowiek, gdy nie ma możliwości prezentowania któregoś ze swoich fałszywych wariantów „ja" – nie ma do czego uciec, kiedy zewnętrzny świat nie wyraża zapotrzebowania na nasze wewnętrzne mutacje.

Powstanie takiej sytuacji powoduje, że czujemy się puści, niepotrzebni, samotni i zagubieni. Nie istnieje nasz wewnętrzny, głęboko rozwinięty świat, zupełnie od nikogo niezależny, w którym możemy się schronić i do którego możemy uciec. To odczuwają Nikita i Leon.

Poczucie kompletnego osamotnienia i izolacji prowadzi do psychicznej dezintegracji dokładnie tak samo, jak zagłodzenie prowadzi do śmierci. (...) Jednostka może pozostawać przez wiele lat sama w sensie fizycznym, a jednak może czuć się związana z ideami i wartościami, a przynajmniej wzorami społecznymi, które dają jej poczucie wspólnoty i „przynależności". Z drugiej strony, może żyć pośród ludzi, a mimo to doznawać uczucia kompletnej izolacji (...). Ten brak związania z wartościami, symbolami i wzorami możemy nazwać samotnością moralną, stwierdzając zarazem, że owa moralna samotność jest równie nieznośna jak osamotnienie fizyczne; albo, mówiąc inaczej, że fizyczna samotność staje się nie do zniesienia tylko wtedy, jeżeli wynika z niej samotność moralna [3].

Ludzie ci, samotni wewnętrznie, stają się również samotni fizycznie. Ktoś, kto posiada idee, wartości, z jakimi jest związany, może być fizycznie samotny, ale samotny moralnie nigdy nie będzie. Nikita i Leon, do chwili spotkania ludzi, którzy pokochali ich pełnią miłości, byli samotni moralnie i dlatego ich samotność fizyczna wydawała się im nie do zniesienia. Od momentu wsparcia się na ich uczuciu, przestali być samotni wewnętrznie i potrafili już znosić odrzucenie przez świat, swą odmienność i samotność fizyczną, izolację.

Nikita i Leon, aby uwierzyć w siebie, nie potrzebują wielu ludzi. Opinia obcych, tych, którzy nie mają dla nich znaczenia, nie liczy się w ich życiu. Poczucie własnej wartości mogą w nich obudzić tylko ludzie, których oni pokochali – Marco i Mathylda. Te dwie osoby wspierają ich w pokonywaniu drogi do bycia sobą.

Jacques Mayol jest napiętnowany innością, gdyż nie poddał się prawom świata, który pragnął go kreować na swoje podobieństwo, nadmuchać własnym powietrzem. Tym się jednak różni od Nikity i Leona, że od samego początku, z własnego wnętrza, czerpie swą siłę do bycia innym. Jacques nigdy nie wchodzi w stan wewnętrznej i zewnętrznej hibernacji, w którą wpadają Nikita i Leon. Żyje pełnią wewnętrznego życia, choć do chwili spotkania Johany nie widzi i nie odczuwa antagonizmu między swoim „ja" a światem zewnętrznym. Jest zawieszony między nimi i jeszcze nie wie, że pewnego dnia będzie musiał wybrać, choć intuicyjnie czuje, że tylko świat wody jest przestrzenią jego życia.

Pływanie i nurkowanie jest żywiołem Jacques'a. Wodny świat to jego realna rzeczywistość, w której funkcjonuje pełnią istnienia, w której jest sobą. Prawdziwych emocji, uczuć, wolności zaznaje nurkując i pływając z delfinami, stanowiącymi jego prawdziwą rodzinę (ponieważ akceptują jego inność i osobowość). Milczący i cichy wśród ludzi, wśród nich i z nimi staje się rozmowny i ekspresyjny.

Jacques Mayol nawet na lądzie jest autentyczny i spontaniczny. Wszystko, co robi, pochodzi z jego wnętrza. Nie zauważa ludzi, którzy go otaczają. Są dla niego mało istotną, niemal nieistniejącą cząstką świata. Kiedy na nich patrzy spod powierzchni wody, są dla niego tylko cieniami, migoczącymi swymi odbiciami, rozpływającymi się w przestrzeni. I takimi, jakich widzi ich spod wody, widzi ich rów-

nież na lądzie. Realne, prawdziwe i żywe jest dla niego tylko to, co jest i żyje w wodzie, gdyż jej świat jest jego wewnętrznym światem, pochłaniającym go bez reszty.

Dopiero Johana przypomina mu o tym, że istnieją ludzie, że on też jest człowiekiem, mężczyzną, który nigdy nie kochał żadnej kobiety. Budzi w nim wątpliwości. Po spotkaniu z nią, Jacques zadaje sobie pytanie – do którego świata powinien się przypisać, do którego powinien należeć? Johana porusza w nim świadomość. Gdy Jacques widzi ją pierwszy raz, postrzega dziewczynę w taki sposób, jakby patrzył na nią przez rozhuśtaną taflę wody. Jej obraz majaczy mu, jest nierealny i kiedy w chwilę po wyjściu z przerębla Johana przynosi mu kubek z kawą, pyta ją, czy nie spotkali się już pod wodą.

Jacques kocha delfiny i potrafi powiedzieć o nich wszystko. Wie, co czują, czego pragną. Nie umie jednak nic powiedzieć o potrzebach, uczuciach i emocjach ludzi. Jest autentyczny i szczery jak dziecko. Zawsze i wszędzie mówi to, co czuje i myśli, i dlatego łatwiej mu jest, niż Nikicie i Leonowi – zasklepionym w sobie, zagubionym we własnym wnętrzu i świecie – odnaleźć siebie. Nie zatracił dziecięcego sposobu widzenia świata, choć jednocześnie zaszedł w nim głęboki proces indywidualizacji. Dlatego właśnie Jacques nie czuje się samotny w świecie. Dziecko, które ma głęboko rozbudowany swój wewnętrzny świat, nawet wtedy, gdy jest samo nie odczuwa dezintegracji swojej osoby.

Dotykając świata, poznając go, zostajemy skażeni normami i fałszem, które narzuca nam kultura. Wychodzimy z raju dzieciństwa, w którym żyliśmy Poznajemy, czym jest dobro i zło. Stan naturalnej niewinności kruszeje w nas pod wpływem profanum, z którym się stykamy. Zdobywamy świadomość i powoli zaczyna w nas postępować proces indywidualizacji, wyodrębniania się z otaczającej nas rzeczywistości. Wszystko to wnosi chaos w nasz wewnętrzny świat. To, co było dla nas proste i jasne w czasie, gdy byliśmy dziećmi, takie być przestaje. Współczesny świat w spotęgowany sposób niszczy w nas dziecko i wprowadza na drogę zagubienia.

Wszystko plącze się i gmatwa, czyni coraz bardziej skomplikowane i niezrozumiałe. Wszystkie oczywiste i jasne prawdy zamazują się i zlewają z antywartościami świata profanum. Kiedyś, dawały pokój i harmonię, teraz budzą niepokój, wątpliwości i pytania. Z dnia na dzień, coraz lepiej rozumiemy, że oto jesteśmy sami, że ludzie nie mogą nam do końca zapewnić pełni poczucia bezpieczeństwa. Wychodzenie z okresu dzieciństwa, dojrzewanie, nieuchronnie łączą się z budowaniem własnego wnętrza i odnajdywaniem drogi, która prowadzi do tego, aby nie być samotnym, przede wszystkim samotnością moralną.

Bohaterowie Bessona, gdy widzimy ich na początku ich filmowej drogi, są samotni moralnie. Nie zdążyli jeszcze zbudować własnego systemu wartości. Pogubili się w rozumieniu praw rządzących w świecie i ich systemy rozpadły się. Ludzie ci żyjąc w tym chaosie, na naszych oczach tworzą z niego porządek.

Poszedłem do domu i wydawało mi się, że nie byłem tam rok. Wszystko wyglądało inaczej (...) [4]. *Wiodłem podwójne życie dziecka, które przecież dzieckiem już nie jest. Świadomość moja tkwiła w sferze tego, co znane i dozwolone, i negowała zarysowujący się dopiero nowy świat. Obok tego jednak żyłem wśród marzeń, skłonności i pragnień utajonej natury, ponad którymi owo życie świadome wznosiło coraz bardziej lękliwie pomosty, bowiem świat dziecinnego bytu zapadł się już we mnie. Podobnie jak niemal wszyscy rodzice, i moi również nie wspomagali budzących się*

instynktów, o których się nie mówiło. Pomagali jedynie z niewyczerpaną troskliwością przy beznadziejnych moich próbach negowania rzeczywistości i przebywania nadal w dziecięcym świecie, który z każdą chwilą stawał się b a r d z i e j z a k ł a m a n y i n i e r e a l n y [5]. *Życie każdego człowieka jest drogą ku samemu sobie, próbą znalezienia drogi, zaznaczenia ścieżki. Żaden człowiek nie był nigdy w pełni samym sobą, lecz mimo to każdy ku temu dąży, jeden w mroku, inny w światłości, jak kto umie* [6].

Wielu ludzi zostaje na mieliźnie i nigdy nie wypływa w morze, aby odnaleźć swoją wyspę, poznać siebie samego. I to prowadzi ich do samotności moralnej, a przez nią do fizycznej. Początkowo na takiej mieliźnie żyją Nikita i Leon, ale dzięki miłości drugiego człowieka, wyruszają z portu na poszukiwania, choć wiedzą, że będą musieli ponieść ogromne koszty i że mogą one przyczynić się do zaistnienia w ich życiu wielu cierpień. Świat stanie się ich wrogiem i będzie robił wszystko, aby nie dotarli do celu.

Odczuwanie niemocy tworzenia siebie, wydobycia na zewnątrz tego, co kołacze się w duszy jest potworną męczarnią. Przejście przez nią wiele kosztuje i Nikitę, i Leona. Jacques też doznaje cierpienia, które rodzi się w trakcie wydobywania siebie samego z własnego wnętrza. Musi dokonać wyboru między światem, który jest jego światem, a kobietą, którą kocha. Miłość Johany otwiera Jacques'owi oczy i pomaga mu w dokonaniu wyboru między tym, kim jest, a kim chce go widzieć świat i ukochana kobieta, uświadamia mu też, że jest samotny wśród ludzi.

Kiedy Jacques Mayol stoi na balkonie po pierwszej nocy spędzonej z Johaną, z morza wypływa delfin, który go wzywa. Po chwili woła go Johana, śpiąca w pokoju. Mężczyzna idzie za głosem dziewczyny. Wraca do jej świata. Ale ten błąd popełnia tylko raz. Związek z Johaną dobitnie uświadamia mu, że jej świat nie jest jego światem, że w nim nie mógłby funkcjonować, nie rezygnując ze swojej prawdziwej osobowości. Jacques zaczyna rozumieć, że droga drugiego człowieka nie może być naszą drogą.

Gdy po śmierci Enzo, Jacques leży w łóżku, ma profetyczną wizję. W podwodnym świecie żyją wolne delfiny. Są autentyczne i spontaniczne. Są sobą. I po obudzeniu się już wie, że jego świat to świat wody. Odchodzi, aby wizję przemienić w rzeczywistość. Nurkuje w ciemność głębin, które tak przerażają Johanę. Decyduje się na bycie w pełni sobą.

Johana mówi do Jacques'a, zanim ten nurkuje:

Tam nic nie ma! Tam jest ciemno i zimno! Tam będziesz sam, a tu masz mnie!

Dziewczyna nie rozumie, że jej ukochany w tym świecie nie będzie sam, ponieważ ten świat, który ją tak przeraża, którego ona tak się boi, jest przestrzenią jego życia. Jest to świat, który czyni go silnym i w nim Jacques integruje swoje wnętrze. Mężczyzna nurkuje i przypływa do niego delfin, wzywający go z daleka. Tym razem Jacques idzie za jego głosem, nie Johany pozostającej na powierzchni. Idzie za wzywającym go delfinem, bo tak naprawdę to idzie za głosem swego „ja". Ono właśnie potrzebuje oddzielenia od świata, aby się dookreślić i być sobą.

Podkreślając wyobcowanie Jacques'a ze świata Johany, Luc Besson zmienia sposób robienia zdjęć, kiedy pokazuje nam świat widziany oczami nurkującego Francuza. Obraz, który wtedy widzimy na ekranie, zdaje się obrazem świata filmowanego spod powierzchni wody. Kadry są nakręcone w zwolnionym tempie, świat, ukazany w nich, jest rozchwiany i wygląda tak, jak wtedy, gdy widzimy go przez fa-

le wody; głosy są zniekształcone w taki sposób, w jaki zniekształca je woda. W niej Jacques widzi i słyszy wszystko tak, jak ludzie odbierają rzeczywistość, kiedy znajdują się na powierzchni morza, na lądzie. Kiedy zaś jest na lądzie, wszystko jest dla niego tak nierealne i rozchwiane, jak dla zwykłego śmiertelnika, nurkującego pod wodą, dziwny i nierealny wydaje się świat, w który się zanurzył.

Jacques funkcjonuje jak niebo: błękitne, niezmierzone, kryjące w sobie wielkie i niezgłębione tajemnice. Symbolizuje wolność, prawdę, oczyszczenie. Jest sferą sacrum i Jacques tak ją widzi i odbiera. Zetknięcie z nią sprawia, że mężczyzna oczyszcza się z wszelkiego brudu, jakim mógł zostać skażony przez świat lądu – świat zakłamanej kultury. Nurkując, dokonuje oczyszczenia własnego wnętrza z wszystkiego, co mogło mu grozić stłamszeniem i pomniejszeniem swej osobowości.

Ląd jest przestrzenią profanum – zła, niemoralności, fałszu, sztucznych osobowości. Nie przez przypadek Johana pochodzi z Nowego Jorku. Jacques nie chce przyjąć praw rządzących w jej świecie.

Wydawałoby się, że Enzo, który ma tak liczną i wielbiącą go rodzinę, jest człowiekiem szczęśliwym. Prawda wygląda jednak zupełnie inaczej. Rozumie go tylko Jacques i dlatego istnieje między nimi prawdziwa przyjaźń. Matka, tak bardzo kochająca syna, nie rozumie Enzo i powodów, dla których on nurkuje. Roberto myśli, że jego bratu zależy tylko na tym, aby być mistrzem świata w nurkowaniu, a nie widzi, że jest ono jego pasją i sensem życia. Enzo otoczony przez ludzi jest sam wśród nich i szuka czegoś, co nie pozwoli mu być samotnym moralnie i wewnętrznie. Właśnie dlatego przyciąga go do siebie Jacques, w którym widzi siłę, niezależność i wolność, który świadomie izoluje się od ludzi i wśród nich, jak również poza nimi samotny nie jest.

Białe skały, ciągnące się wzdłuż wybrzeża Grecji, w symboliczny sposób oddzielają te dwa światy – Prawdy i Fałszu, samotności realnej i świata bogatego, w którym samotnym być nie można, nawet wtedy, kiedy jest się samym. Jacques odchodzi w przestrzeń, w której może być autentyczny, do której wewnętrznie przynależy. W niej nie jest samotny, gdyż ma swój wewnętrzny, bogaty i głęboko rozwinięty świat, bo w niej może go integrować cementować i doprowadzić do pełni istnienia. Enzo, dopiero podczas swego ostatniego, tragicznego nurkowania, rozumie miłość Jacques'a do wody i jej niezmierzonych przestrzeni. Dlatego prosi go, aby jego ciało wrzucił do morza.

Jacques jest naznaczony piętnem inności, która czyni go samotnym, samotnością prowadzącą go do odkrycia prawdziwego „ja". Kiedy jest dzieckiem, różni się od swoich rówieśników. Wie, że jest od nich różny. Nie cieszą go ich zabawy. Żyje we własnym świecie. Jest odmienny od swoich kolegów z wielu względów. Nie bawi się z chłopcami, ponieważ pomaga ojcu w łowieniu ryb, gdyż wolny czas woli spędzać na nurkowaniu, niż z nimi. Jest Francuzem mieszkającym w Grecji. Doskonale pływa i kocha świat morza, którego wielu jego kolegów się boi. Z upływem czasu coraz bardziej się z nim utożsamia.

Jacques jest samotny wśród ludzi, bo jest od nich inny. Jest człowiekiem, ale bardziej należy do świata wody, niż świata lądu. Fizycznie jest jednak człowiekiem, dlatego też w pewien sposób jest obcym w przestrzeniach morza. Decyduje się więc na to, aby stać się „swoim" w wodnych głębinach. Chce w pełni być sobą, a być nim może tylko w wodnym świecie. Jego fizyczne upodabnianie się do ssaków wodnych ma wymiar symboliczny – jest to fizyczne unicestwienie swojej inności od

zwierząt żyjących w morzu. Ofiarowanie ciała wodzie, to przymierze, jakie Jacques z nią zawiera. Mężczyzna daje je jej, w zamian za stanie się członkiem podwodnego królestwa. Morze przyjmuje tę ofiarę i Jacques z każdym dniem coraz bardziej upodabnia się do delfina, aż pewnego dnia jest gotowy i może już na stale odejść i zamieszkać w przestrzeniach wody. Stał się swoim w świecie niezmierzonych morskich głębin.

Droga Nikity i Leona do wydobycia siebie z własnego wnętrza jest zupełnie inna, bo inna jest droga każdego z nas do budowania swojej osobowości.

Nauczycielka dziewczyny, która uczy ją tego, jak ma być kobietą, mówi do niej: *Uśmiech jest niemal stanem duszy*. Nikita, do momentu wyjścia ze szkoły morderców-Centrum, nie uśmiecha się. Jej twarz odzwierciedla stan jej duszy, jej zagubienie w świecie, samotność, (zarówno tę wewnętrzną jak i zewnętrzną), smutek. Po opuszczeniu Centrum, od chwili spotkania Marco, Nikita śmieje się bardzo często. Jej uśmiech jest odpowiedzią i wyrażeniem tego wszystkiego, co dzieje się w jej wnętrzu. Jest szczęśliwa, odnalazła drogę, która wiedzie ją prosto do swego „ja". Czuje się wolna, gdyż dzięki miłości mężczyzny, którego spotkała, odkryła swoją wartość.

Leon nosi czarne okulary, izolujące go od świata. Uniemożliwiają one innym zajrzenie w głębię jego źrenic. Są one szybą, mającą go oddzielić od wszystkich sztucznych osobowości, mogących uniemożliwić mu stworzenie swojej własnej, prawdziwej. Leon świadomie wybiera samotność fizyczną, ponieważ nie chce żyć tak, jak inni i wie, że tylko wtedy, kiedy się odizoluje, znajdzie swoje prawdziwe „ja". Mathyldzie udaje się przeniknąć przez mur jego szkieł. Dziewczynka zakorzenia się w jego źrenicach, a z czasem, kiedy idzie zabić mordercę swojej rodziny, Stanfielda, zakłada takie same okulary, jakie nosi Leon. Symbolizują one przypisanie się Mathyldy do jego świata, chęć dookreślenia tego, kim jest; świadome odizolowanie się od przestrzeni, w których rządzą fałszywe osobowości. Dziewczynka godzi się na przyjęcie i sama przyjmuje piętno bycia inną, obcą, a więc odrzuconą. Jest na to gotowa, gdyż została do tego przygotowana, wewnętrznie zabezpieczona. Kontakt z Leonem wydobył ją z jej wewnętrznej pustki (moralnej i fizycznej), samotności i strachu; dał szansę na znalezienie swojej wewnętrznej przestrzeni. Dając Leonowi poczucie wewnętrznej siły, sprawiła, że sama ją również zyskała. Leon umiera samotnie, w towarzystwie człowieka, pragnącego zniszczyć jego inność, który uosabia cały fałsz i zakłamanie świata kultury, który pragnie unicestwić Leona, gdyż odkrywa, że swoją siłę czerpał on właśnie ze swojej inności i odizolowania od świata brudu i niemoralności.

Człowiek samotny jest jak potężna twierdza otoczona fosą i oddzielona od stałego lądu szerokim pasem wody. W zależności od tego, jaki typ samotności dana jednostka prezentuje, w różny sposób kontaktuje się ze światem zewnętrznym. Besson ukazuje te różne drogi.

Są ludzie, którzy ze swojej twierdzy nie potrafią przerzucić mostu na „stały ląd" świata zewnętrznego. Boją się to uczynić, chociaż bardzo by chcieli. Ten typ samotności jest nacechowany negatywnie, gdyż czyni ludzi realnie samotnymi, wyalienowanymi i zagubionymi w otaczającym ich świecie. Samotność, brak akceptacji ze strony świata zewnętrznego, nieumiejętność znalezienia sposobu umożliwiającego nawiązanie z nim kontaktu, niszczy ich i zabija, działa na nich destrukcyjnie i przyczynia się do postępującej dezintegracji ich osobowości. Ludzie odczuwający sa-

motność w ten sposób i tak na nią reagujący, są samotni wewnętrznie, zewnętrznie, fizycznie i moralnie. Nie mają w swoim życiu niczego ani nikogo, co mogłoby zakorzenić ich w świecie – ani wartości, ani idei, ani człowieka. Tego doświadczają: Leon, Nikita, zanim spotykają – Mathyldę i Marco.

Są też tacy ludzie, którzy na stałe otwierają wrota swojej twierdzy i na ląd przerzucają most, którego nigdy nie podnoszą. Boją się samotności i z tego powodu pozwalają innym ludziom na wchodzenie (jak do publicznej toalety) do ich wnętrza i bezkarne penetrowanie go. Dzięki takiemu otwarciu się, osoba samotna ma wrażenie, iż nie jest nigdy sama, że żyje pełnią życia, bo otoczona jest ludźmi. W rzeczywistości człowiek taki doznaje pełni samotności wewnętrznej, przed którą pragnie uciec. Będzie on przyjmował każdą informację, każdy drobiazg pochodzący ze świata zewnętrznego, sprawiający, że będzie miał poczucie nieustannego zainteresowania swoją osobą, a więc będzie odczuwał, iż jest potrzebny.

Z pozoru mogłoby się wydawać, że zwykły, przeciętny człowiek nie doświadcza poczucia samotności, izolacji, niemożności pełnego rozwoju swojej osobowości. Wydaje się, że odkrycie owej duchowej pustki, która w nim jest, uświadomienie sobie pełni samotności – zbyt przeraziłyby zwykłego współczesnego człowieka.

Taki, a nie inny sposób życia, jest formą ucieczki przed koszmarem samotności. Jednak, od czasu do czasu, nawet ci zwykli ludzie otwierają oczy i widzą, że błądzą w ciemności, że są zagubieni i zupełnie sami. Jeżeli raz osamotnienie, strach, przerażenie i pustka pojawią się w życiu człowieka – nigdy go już nie opuszczą i, nawet jeżeli uda się je uśpić, zawsze wracają, jak koszmarny sen, w najmniej oczekiwanym momencie.

Są też ludzie, którzy czują się samotni, ale ze swej wewnętrznej twierdzy przerzucają most na stały ląd, tylko wtedy, kiedy odczuwają taką potrzebę. Wiedzą oni, iż ze świata zewnętrznego mogą przyjąć coś, co przyczyni się do wzrostu ich wewnętrznego bezpieczeństwa, pełnej realizacji siebie w świecie. Decydują się oni na samotność, wybierają ją świadomie, gdyż wiedzą, że tylko w jej ciszy będą mogli odnaleźć drogę do siebie. Samotność ta wiedzie ich do życia szlachetnego, a nie pospolitego.

Leon i Nikita są osobami innymi, zamkniętymi w sobie. Jednak przechodzą z życia pospolitego do szlachetnego i czynią to dzięki miłości ludzi, których spotkali. Jacques Mayol od początku swego istnienia, prowadzi życie szlachetne – nieustannie doskonali się i przechodzi do wyższych celów.

Istnieje samotność kreatywna, dzięki której człowiek może żyć w świecie, bronić swego ja. Samotność nie kreatywna wiedzie człowieka na skraj przepaści, niszczy go.

Nikita i Leon są martwi wewnętrznie, gdyż nie mają niczego ani nikogo, kto obudziłby ich osobowość, „ja", do pełnego funkcjonowania. Wszystko, co się w nich budzi do życia, ginie w zarodku. Przez długi czas w ich życiu nie ma nikogo, kto podźwignąłby ich z fizycznej, moralnej i egzystencjalnej samotności. Równocześnie są oni samotni z wyboru, bo choć nie umieją odnaleźć swojego „ja", nie godzą się na przyjęcie tego, co pragnie narzucić im świat.

Samotność Jacques'a prowadzi go w innym kierunku. On nie potrzebuje nikogo, kto poparłby go w jego drodze. Wśród ludzi czuje się samotny i zagubiony, bo nie mówią jego kodem. Dopiero zupełne odizolowanie się od nich, umożliwia mu pełny rozwój jego osobowości i migotanie tysiącami barw swego wnętrza. Jedno-

cześnie wśród nich samotny nie jest, gdyż posiada bogaty, wewnętrznie rozbudowany świat.

Luc Besson pokazuje w swoich filmach, że współczesny świat tworzy coraz więcej różnego rodzaju mutacji samotności. Możemy z niej czerpać siłę, ale może ona również osłabiać moc naszego wnętrza. Może ona być wybraną przez nas drogą, mającą doprowadzić nas do określenia swojego „ja". Jest wtedy naszym błogosławieństwem. Staje się przekleństwem, gdy narzuca ją kultura i świat zewnętrzny. Bohaterowie filmów Bessona są przypadkami zachowań ekstremalnych, których nie spotykamy w świecie, ponieważ mało kto ma tyle odwagi, aby walczyć w tak bezkompromisowy sposób o swoją niezależność i wewnętrzną wolność. Besson kręci filmy, w których jego bohaterowie przechodzą trudną drogę do zdobycia wewnętrznej wolności. Są to opowieści o bólu, przez jaki musimy przejść, aby móc wykreować siebie takimi, jakimi pragniemy być; o różnych podłożach samotności i jej znaczeniu w życiu poszczególnych ludzi. We współczesnym świecie należy walczyć o swą odmienność i czerpać z niej siłę do tego, aby móc się oprzeć krwiożerczej bestii współczesnej kultury, zachłannie niszczącej prawdziwe osobowości i tych, którzy nie chcą poddać się jej ujednolicającym prawom. Każdy, kto pragnie odnaleźć własną drogę, dookreślić swoje wnętrze, musi odizolować się od świata.

Besson tworzy dzieła o ludziach, którzy nie pozwolili, aby świat wykonał na nich wyrok – doprowadził do dezintegracji ich osobowości. Jego bohaterowie stykają się i walczą z ludźmi, których owa dezintegracja dotknęła.

Luc Besson wszystkie opisywane przeze mnie filmy zaczyna w taki sam sposób. Pierwsze zdjęcia są szybkim najazdem kamery, skierowanej na: wodę (*Wielki błękit*), bruk (*Nikita*), ulicę (*Leon zawodowiec*). Reżyser filmuje je w tak szybkim tempie, w jakim mogą przebiegać ludzkie myśli, człowieka intensywnie poszukującego, kreującego siebie i rzeczywistość wokół siebie, człowieka w rozpaczy penetrującego wody rzeczywistości w nadziei, że znajdzie deskę, której będzie mógł się uchwycić i dzięki której przetrwa.

W przestrzeniach świata, nasze gwiazdy tworzą niepowtarzalne konstelacje. W czarnej głębi nieskończoności migoczemy naszymi światłami. Pojedyncze, samotne punkciki tworzą gwiazdozbiory i galaktyki, pulsują milionami barw i wewnętrznych przestrzeni. W ich tłumie, otoczeni setkami tysięcy innych istnień, jakże często jesteśmy samotni, bo samotni być musimy, jeżeli chcemy dotrzeć do prawdy o sobie, bo tylko w zaciszu naszego wnętrza możemy stworzyć własne, niepowtarzalne „ja".

Możemy zrozumieć się nawzajem; lecz wyjaśnić samego siebie każdy może tylko sam [7].

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

---

[1] E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 1993, s. 134.
[2] H. Hesse, *Demian*; tłum. M. Kurecka, Warszawa 1990, s. 7.
[3] E. Fromm, dz. cyt., s. 35-36.
[4] H. Hesse, dz. cyt., s. 43.
[5] Tamże; s. 50-51
[6] Tamże, s. 8.
[7] Tamże, s. 8.

Oblicza Innego

Na marginesie *Przełamując fale* i *Gry pozorów*

SŁAWOMIR SIKORA

Duszy właściwy jest logos, który przerasta samego siebie.
Heraklit

Życie jest jak pudełko czekoladek – powiada Andrzej Leder, korzystając ze złotej myśli Forresta Gumpa, w tekście poświęconym zresztą fenomenowi tegoż ostatniego – *czekoladki nie są czymś, co można zrozumieć* [1]. Podobnie – twierdzi przewrotnie Leder – z życiem. W sprawie czekoladek łatwo się zgodzić, w sprawie życia, rzecz jasna, znacznie trudniej.

Choć na dobrą sprawę nawet pudełko czekoladek „daje czasem do myślenia", może stać się polem dramatu i konfliktu, wszystko zależy od osobowości i kultury. Wyobraźmy sobie tylko dwie osoby przed wspomnianym pudełkiem czekoladek: czy nie można pomyśleć i takiej sytuacji, kiedy staje się ono zarzewiem konfliktu i „wojny", dramatu i kryzysu, miejscem, które angażuje tak nasze emocje, jak i myśli, a więc budzi również chęć zrozumienia. A cóż dopiero kiedy tą czekoladką okazuje się piękna Helena.

Zrozumienie Innego jest niewątpliwie sprawą trudną. Przypomina mi się tu pewna prawie osobista przygoda. Prawie osobista między innymi, choć nie tylko, z powodu tego, że byłem jej naocznym świadkiem. Było to lat temu dobrych parę i miało miejsce w samolocie relacji Paryż-Warszawa. Wracałem z przyjemnych (jeśli dobrze pamiętam) wakacji i traf chciał, że podany posiłek zawierał łososia. Palce lizać. Przypadek pewnie sprawił, że koło osoby, którą dla niepoznaki nazwijmy Y, siedział Japończyk. Traf też chciał zapewne, że ów Japończyk z niewyjaśnionych do dziś powodów nie tknął łososia, nawet nie naruszył spowijającego go szczelnie celofanu. Fakt ten stał się zarzewiem niemałego dramatu w duszy Y. Samolot zbliżał się do Warszawy, posiłek zbliżał się do końca. Czas naglił. Łosoś spoczywał nietknięty. Dramat w duszy Y – pewnie z racji powinowactwa dusz – był dla mnie doskonale czytelny. Niestety, nie dla wspomnianego wyżej Japończyka, który, jeśli wierzyć Barthesowi [2], musiał mieć zgoła inne wyobrażenie na temat tego, co kryje się we wnętrzu człowieka, to jest w człowieczej duszy. Dramat to coś, co niesie napięcie. Napięcie to stres i dyskomfort. Y była jednak osobą kulturalną. Nienaganną, bardzo uprzejmą francuszczyzną zapytała więc sąsiada, czy nie ma aby zamiaru spożyć ło-

sosia. Jedyną odpowiedzią był delikatny gest uginającej się głowy i nieznacznie rozciągające się w grymasie sugerującym uśmiech usta Japończyka. Wydawało się to zrazu znaczyć akceptację. Jednak niemal natychmiast głowa Azjaty wyprostowała się, a beznamiętne spojrzenie spoczęło na oparciu znajdującego się przed nim fotela. Konsternacja. Napięcie zamiast słabnąć wzrosło. Po krótkim czasie Y ponowiła próbę, tym razem już w nieco mniej nienagannej angielszczyźnie. Zachowanie Japończyka było hiperrealną kopią wcześniejszego. Czas, to europejskie fatum, nieubłaganie biegł ku swemu celowi, lotnisku w Warszawie. Pomne na swe obowiązki stewardessy uwijały się sprawnie. Jedna chwila i profesjonalny gest ręki, którego nie zdołało powstrzymać wykrzyczane pośpiesznie *s'il vous plait*, i taca Japończyka powędrowała do pojemnika z odpadkami. Słowo zrodziło jednak tym razem słowo. Stewardessa z bardzo życzliwym, a może tylko profesjonalnym, uśmiechem zapytała: *Oui?* Było już jednak za późno. Y próbowała pośpiesznie zakończyć sprawę, lecz stewardessa uprzejmie nie dawała za wygraną. Po krótkiej ceremonii wzajemnych grzecznościowych form porzuciła nasz rząd foteli ze słowami: zobaczę, co się da zrobić. I już po chwili objawiła się z dodatkową tacką łososia. Przygoda ta mówi tyleż o trudnościach w międzykulturowej komunikacji, ile o tym – a dla mnie w tym miejscu sprawa to zdecydowanie ważniejsza – jak łatwo drobiazg może stać się zarzewiem napięcia i dramatu. A od tego do konfliktu już niedaleko. Wszystko zależy od kultury, no i osobowości. Być może zresztą można zmienić kolejność tych rzeczowników. Tym razem profesjonalna obsługa szybko załagodziła napięcie i potencjalna tragedia została oddalona. Japończyk zdawał się nie zauważać całej afery, a jego „przesycona" kulturą twarz była nieprzenikniona.

David MacDougall [3] – twórca filmów etnograficznych, ale również autor skory do zabierania głosu na tematy teoretyczne – zastanawiając się nad problemem reprezentacji innej kultury, Innych w filmie, zwraca uwagę na pewien ciekawy szczegół, mianowicie to, że pewne kultury źle znoszą, kiedy w ich przedstawienie próbuje się wpleść dramat i konflikt, tak wydałoby się nieodłączny filmowi i w ogóle kulturze europejskiej. Stosowany też zresztą często, w chyba nie zawsze uprawomocniony sposób, w filmie etnograficznym. Pewnie nie zawsze zdajemy sobie sprawę, że „dramaty", w które ubieramy nasze opowieści, są pewnego rodzaju kulturową konwencją, którą nauczyliśmy się odbierać i „czytać", i bez której nasz świat wydałby się monotonny i bez wyrazu. Oczywiście dramaty te mają różną skalę.

Podstawą dramatu jest kryzys. Kryzys bardzo różnie rozumiany. Istotą kryzysu zaś jest coś – co najogólniej rzecz biorąc – polega na tym, że to, co było oczywiste i codzienne, z jakichś powodów oczywistym i codziennym być przestaje.

„Kryzys" – pisze Reinhart Koselleck – *należy do podstawowych, nie dających się zastąpić pojęć języka greckiego. Wywiedzione z „krino" – dzielić, wybierać, decydować, osądzić; w formie zwrotnej – mierzyć się, sprzeczać, walczyć z czymś, „kryzys" oznaczać miał ostateczne, nieodwołalne rozstrzygnięcie. Pojęcie to wskazywało na ostrą alternatywę, nie dopuszczającą już żadnej rewizji: sukces albo klęska, prawo albo bezprawie, życie albo śmierć, w końcu zbawienie albo potępienie* [4]. Ale definicja ta wydaje się nadmiernie zamykająca – jej druga część sugeruje czas niejako po kryzysie, kiedy rozwiązanie już nastąpiło. Kryzys jest chyba bardziej stanem, kiedy przyszłość nie jest jeszcze znana, kiedy często nie wiadomo nawet, która strona jest „dobra", a która „zła", który wybór jest zatem „lepszy". Stan kryzysu przypomina nieco problem jaki czasem stawia tragedia, umieszczając bohatera na

rozdrożu i narażając go na rozdarcie, wybór między dwiema wartościami, które należy lub też chciałby on akceptować, jednak taki wybór, który powoduje, że idąc za jedną z nich nieuchronnie niszczy i destruuje drugą. Obowiązek boski i moralny każe Antygonie pogrzebać brata, posłuszeństwo zaś wobec nakazu króla, tego jej właśnie zrobić zabrania. Ten konflikt przybiera też czasem wymiar konfliktu pomiędzy sercem a intelektem.

Andrzej Leder powiada, że Forrest Gump rządzi się porządkiem serca, dlatego właśnie jego zdaniem tak nieciekawie wypada „gampizm", płynąca z głowy kulturowa moda, którą wywołał przede wszystkim filmowy wizerunek „człowieka-serce". Choć nie potrafię w pełni zgodzić się z tą ostatnią kwalifikacją, to jednak jedno jest pewne, u Gumpa nie odnajdujemy żadnego rozdarcia: *Forrest Gump* jest odmową postrzegania świata jako dramatu.

Forrest Gump nie jest zresztą jedynym przykładem „ucieczki od dramatu", jaki realizuje współczesne (często zresztą ponowoczesne) kino, a jak się wydaje odtwarza ono w ten sposób trend wyraźnie widoczny w dzisiejszej kulturze. Taki antydramatyczny rys dostrzec można nawet w tak „dramatycznych" filmach jak na przykład *Urodzeni mordercy* Stone'a czy *Fargo* Joela Coena. Choć w wyznaniach twórców mają to być protesty przeciwko eskalacji i banalności zbrodni i zła, to przecież paradoksalnie wpisują się one dokładnie i gładko w to, co „najbardziej dziś lubimy", dystans i oddalenie.

Maurice Blanchot opisując i analizując mit Don Juana powiada, że *odwołuje się [on] przede wszystkim do „lista numerosa", Katalogu, w którym radosne pożądanie rozpoznaje się w liczbie i odnajduje w niej to, co potężniejsze od wieczności.* Analizując dalej ten par excellence współczesny mit wypowiada o Don Juanie takie oto zdanie: *pożądający wkracza w przestrzeń, gdzie dalekie jest esencją bliskości* [5]. To samo stało się dziś – jak sądzę – ze śmiercią (i nie dotyczy to jedynie jej filmowych wersji). I chyba tylko pojedyncze, nie tak bardzo już młode głosy, do których można zaliczyć „wyznanie" Piotra Bratkowskiego [6], że w głębi duszy każdego z nas tkwi taki właśnie „urodzony morderca", świadczą, że filmy te mogą poruszać (także myśl krytyczną).

Zniwelowany i unicestwiony element dramatyczny można odnaleźć także na przeciwległym biegunie repertuaru kin, na przykład w filmach Jima Jarmuscha. Czasem dzieje się tak za sprawą przesunięcia akcentu z postaci na relację między nimi. Czasem jest świadomym aktem „wymazania" i „zasłonięcia" wnętrza człowieka, zatrzymaniem się na granicy zewnętrzności, jak gdyby jego wnętrze zawsze pozostawało enigmą. Tak dzieje się na przykład z postacią Stèphana w *Serce jak lód* Claude'a Sauteta.

* * *

Choć myśli tej niewątpliwie daleko do oryginalności, wypada stwierdzić, że Inni zamieszkują pośród nas. Ci inni niekoniecznie są obcy, albo raczej są obcy, ale obcością nie wywodzącą się z innego kraju czy cywilizacji (kultury). Ta inność jest poniekąd innością „organiczną", można by rzec przyrodzoną. Myślę tu o tych ludziach, którym *political correctness* przyporządkowało przysłówek „inaczej", choć na dobrą sprawę nie tylko o nich. Kategoria ta może przecież, jeśli się uważniej przyjrzymy drugiej osobie, odnosić się niemal do każdego drugiego, na przykład do Jeanne i Harry'ego w *Manneken Pis*, którzy jak się wydaje, bardzo pragnęliby być ze sobą,

lecz tego pragnienia zrealizować nie potrafią, a niemal każdy krok ku, okazuje się być krokiem, który druga strona odczytuje jako posunięcie w kierunku przeciwnym. Dzieli bariera odmiennych doświadczeń i przeżyć, dzieli wspólny, jak mogłoby się wydawać, język. Ale w takim podejściu do rzeczywistości, gdzie różne rzeczy i sytuacje nie zostają precyzyjnie nazwane, kryje się chyba również problem zmagania z obowiązującą powszechnie kategoryzacją i klasyfikacją.

Myślę, że w poszukiwaniu i eksplorowaniu tematu obcości [7] zdecydowanie ciekawsze są filmy europejskie, bowiem jak sądzę są one od amerykańskich g ł ę b s z e [8] – może właśnie dlatego, że moja kulturowa konwencja każe mi postrzegać dramat i rozdarcie jako coś zdecydowanie głębszego, coś co pozwala mi lepiej zrozumieć drugiego, a przy okazji i siebie. Filmy zza oceanu brną często w być może potrzebny i użyteczny, tym niemniej chyba fałszywy pragmatyzm. Stają się wykładnią – nie wiem czy zawsze całkiem świadomie – właśnie zasad politycznej poprawności. Inny jest zatem zdolny inaczej. Trzeba go docenić, ale w tym docenieniu (które społecznie i psychologicznie jest niewątpliwie szalenie potrzebne i ważne) do głosu dochodzi bardziej wyjaśnienie niż zrozumienie, by skorzystać z nadwerężonego już nieco podziału zaproponowanego niegdyś przez Diltheya. Dokonuje się w większym stopniu przełożenie tej inności na łatwiej dla nas przyswajalne, bardziej nasze wyobrażenia niż próba rozbicia naszych zastygłych już pojęć i kategorii. Inny przestaje być naprawdę inny. Rain Man dzięki swojej niezwykłej pamięci potrafi świetnie grać w karty, tak powoli odnajdujemy w nim cechy, które pozwalają go docenić, a w ślad za tym polubić i „oswoić", „przypisać naszej kulturze", ale mimo wszystko bardziej wyjaśnić niż zrozumieć i zaakceptować jako całkiem innego. Są to do pewnego stopnia „przypadki instruktażowe", przy pomocy których świat (i zamieszkujący go ludzie) prawie bezboleśnie dojrzewa do szlachetności. Wszystko zostaje powiedziane. Obraz jest doskonale widoczny. Brak miejsca na nieokreśloność, na nie nazwane, tajemnicę. Happy-endowe zakończenie brzmi: wszyscy ludzie są braćmi. Co jest oczywiście zarówno prawdą świętą, jak i nic już nie mówiącym truizmem.

Trochę podobnie wygląda przypadek Foresta Gumpa. Leder błyskotliwie dostrzega w Gumpie „potomka" jurodiwych, „świętych szaleńców". Dla mnie, niestety, jego fenomen jest metaforą bliższą temu, co zostało opowiedziane w *Wystarczy być*, by skorzystać z amerykańskiej tylko analogii.

Nieco odmiennie w dwóch filmach europejskich, które chciałbym tu pokrótce przypomnieć – w *Przełamując fale* Larsa von Triera i *Grze pozorów* Neila Jordana. Filmy te, jak mi się wydaje, stawiają widza przed czymś nie-do-końca nazwanym, przed problemem niemożności dookreślenia i zdefiniowania, przed koniecznością zmiany standardów myślenia, redefiniowania pojęć o rzeczywistości. W obu filmach element dramatyczny jest ważny i doskonale widoczny (choć nie będę się na nim koncentrował).

Oblicze Bess

Z Bess w *Przełamując fale* (opowieści rozpiętej między baśnią a niemal antyczną tragedią) jest odmiennie niż ze Steviem [9] w *Tajnym agencie* Hamptona, o którym Verloc (mąż siostry Steviego) powiada, że jest on *simple*. Słowo to w angielskim ma dosyć wiele znaczeń: od – prosty, nie podzielony, nieskomplikowany, niewinny, nie-

Przełamując fale Larsa von Triera

doświadczony, aż po – szczery i *feeble-minded*, co można by oddać dawnym słaby na umyśle. Bliskie temu byłoby też chyba polskie prostoduszny. Ale Bess przy całej swojej prostocie i prostoduszności okazuje się osobą złożoną, na tyle złożoną, że umyka jednoznacznej definicji. Jej prostota, która nie pozwala jej przyjąć świata już przez innych zdefiniowanego, pozwala jej samej definiować świat na swój własny sposób, korzystając z określeń, które ujmują świat cały. Tak dzieje się na przykład, kiedy na pytanie rady rządzącej lokalną małą społecznością religijną, co wniesie ów obcy, narzeczony Bess, Jan, odpowiada, że wniesie on *inną muzykę*. Bogactwo tego jednego krótkiego wyrażenia nie da się chyba przecenić. Czymże bowiem jest muzyka, ów Rilke'owski *oddech posągów* [10] i tchnienie wieczności. Leibniz powiada: *Muzyka jest tajemną arytmetyką ducha nieświadomego faktu, że liczy* [11]. Ta wydawałoby się „sucha" definicja wskazuje na coś niezwykle ważnego, mianowicie na fakt, że muzyka jest porządkiem nie z tego (tylko) świata, przekracza świadomość człowieka – paradoks nieświadomego liczenia.

Można by pewnie za rozmaitymi autorytetami przytaczać różnorakie mniej lub bardziej wyszukane definicje. Warto niewątpliwie zacytować jeszcze jedną – George Steiner powiada enigmatycznie, że *muzyka jest nazywaniem nazywania życia* [12]. Ta definicja wprowadza od razu, właściwą dla muzyki płaszczyznę, uciekając przed semantyką łączy ją z życiem samym, sferą sacrum. Muzyka nie jest rzeczywistością z tego świata. To, że początki muzyki wiążą się z „inną" rzeczywistością, jest powszechnie spotykane w bardzo różnych nie tylko zresztą pierwotnych kulturach, by przytoczyć choćby znany przykład Haendla, który twierdził, że podczas komponowania *Alleluja* widział Boga i anioły [13], czy zdanie autora *L'Art du violon*, niejakiego Cartier: *Jeśli Bóg pragnąłby mówić do człowieka, przemówiłby dziełami Haydna; jeśli sam chciałby posłuchać muzyki, wybrałby Boccheriniego* [14]. Nawet jeśli na pewno można by się spierać, co do tego, jaką muzykę Bóg umiłował, a jaką wybie-

ra, by przemówić do człowieka, pozostaje faktem niewątpliwym, że muzyka łączy i jednoczy te sfery. Muzyka jest porządkiem i kosmosem, ładem, *axis mundi*, owym pionowym wymiarem – *Czasie, / pionowo stojący na kierunku serc, które giną* – z wiersza Rilkego, dzięki któremu możliwa staje się komunikacja pomiędzy różnymi sferami, zaistnienie innej rzeczywistości.

Nazywanie nazywania mogłoby wskazywać na metajęzyk, ale paradoksalnie ten „metajęzyk muzyki", ten „język podniesiony do potęgi" jest właśnie redukcją języka – bezpośredniością dostępu do świata. W tej bezpośredniości kryje się zaś pra-rozumienie, kryje się oczywistość. Takie otwarcie na muzykę znaczy również otwarcie na mit, bowiem między muzyką a mitem istnieje prawdziwe pokrewieństwo [15]. Ludzie powiadają czasem, że przez lata obcowali ze sobą, a potem nagle ten drugi staje się totalnie obcy. Ale czy sekret tej obcości nie leży przypadkiem nie tyle w tym drugim, co raczej w wycofaniu oczywistości pra-rozumienia. Takie „olśnienie", paradoksalnie polegałoby na „ściemnieniu" – w wyniku czego świat (inny) staje się nagle nieprzezroczysty i nieprzenikniony, lub też, czasem można by rzec, przezroczysty inaczej.

Określenie Bess, które mogłoby się wydawać „czczą poezją", tak naprawdę, jak widzimy, jest bardzo pojemną i nośną metaforą, wymykającą się logicznie zamykającej definicji językowej – nie zamyka myślenia, lecz właśnie je otwiera. W wyrażeniu *inna muzyka* kryje się przecież również wyobrażenie, że związek dwojga ludzi jest związkiem dwóch różnych kosmosów, dwóch mocy. W sformułowaniu tym pobrzmiewa także mityczna, ludowo-archaiczna metaforyka – wybrana/wybrany pochodzi z innego świata, a ślub i wesele, to śmierć i zmartwychwstanie. Czy można sobie wyobrazić równie zwięzłe i równie pełne określenie opisujące zetknięcie dwóch światów i dwóch mocy?

Muzyczna metaforyka słyszalna jest zresztą w całym filmie. W czasie uroczystości ślubnych para młoda skonstatowawszy fakt milczenia nieistniejących w kościele dzwonów, postanawia „zawiesić" w nim dzwony, spowodować, by były one słyszalne, wprowadzić do tej rygorystycznej, „związanej religijnym prawem" społeczności inną, nową muzykę. Choć przedstawianej rzeczywistości daleko przecież do jednoznaczności, to można w filmie wyśledzić także zarysowaną opozycję muzyki i ciszy. Ciszy odpowiadałaby litera przestrzeganego rygorystycznie prawa, według którego ocenia się i któremu podporządkowuje się życie społeczności, muzyka zaś zwiastowałaby pojawienie się uczucia i ducha. Podobną opozycję Auden odnajduje u Szekspira, gdzie miejsce pozbawione muzyki wiązałoby się ze światem, gdzie nikt nie kocha nikogo z wyjątkiem samego siebie (*Tymon Ateńczyk*). Niesłyszalnej muzyce odpowiadałaby idea sprawiedliwości, a zatem właśnie litera. *Skoro wykonywanie muzyki, będącej faktycznie wyobrażeniem czasu, zabiera czas rzeczywisty, słuchanie jej może być stratą czasu, zwłaszcza dla tych, którzy – jak panujący – winni się zajmować przede wszystkim niesłyszalną muzyką sprawiedliwości* [16].

Tekst ten nie ma na celu szczegółowej analizy filmu. Chciałbym jedynie wskazać na to, co moim zdaniem istotne dla jego zrozumienia i odczucia, nie ma więc sensu opowiadać wszystkich perypetii, wystarczy nadmienić, że po śmierci i pogrzebie Bess, który wymyka się „spod władzy" religijnej rady lokalnej społeczności, z nieba dochodzi dźwięk dzwonów. Ofiara Bess nie tylko powoduje ozdrowienie Jana, ale także pozwala wierzyć, że światem nie rządzi litera, lecz właśnie duch.

Tym samym, nie ma już wątpliwości, wkraczamy w świat mitu. Ale świat mitu znaczy także świat wartości. Obu tych rzeczy naraz.

Pełnia jaka przysługuje kategoriom myślenia Bess, niezgoda na „życie jakim ono jest" (Bess zabiera na przykład głos w kościele, co kobietom w owej społeczności jest zabronione), rodzi w konsekwencji podobne myślenie u innych. Jak należałoby określić ją samą? Z tym problemem boryka się najpierw żona zmarłego brata Bess, Dodo (podkreślając jej specyficzną dobroć), a potem lekarz, który już po śmierci Bess przed sądem waha się jak w zasadzie należałoby ją określić. Waha się między medyczną, psychiatryczną kwalifikacją, a prostym wyznaniem, że Bess być może po prostu była d o b r a , cierpiała na dobroć... Czy jednak w tym przypadku nie można by się pokusić już nie tyle o etyczną, ile raczej o religijną kwalifikację. O ile Gump nie stawia oporu, gładko i bez bólu wpisuje się w swój (nasz) świat (odnosi sukces, co jest imperatywem współczesnego świata), o tyle Bess w sposób oczywisty „wykracza" poza świat, swoim życiem rzuca mu wyzwanie i zmienia go, a to przecież właśnie było cechą charakterystyczną owych „bożych szaleńców", jurodiwych. Podobnie można też chyba postrzegać „przypadek" Liliany w *Historii Liliany* Jerzego Domaradzkiego. Postaci te apelują do naszego sumienia rozumianego już nie tylko etycznie, ale także religijnie.

Uwagę zwrócić warto na jeszcze jedno: na wizualny ekwiwalent pełni i bezpośredniości jaką odgrywa w filmie muzyka. Powiada Lévinas [17], że dostęp do twarzy jest od razu etyczny. Kiedy postrzegamy i analizujemy twarz, zachwycamy się kolorem oczu, wątpliwość wzbudza w nas zarys podbródka czy kształt ucha – wówczas postrzegamy bliźniego, jego twarz, jako przedmiot. Twarz – mówi filozof dalej – jest znaczeniem poza kontekstem, sensem samym w sobie, a to znaczy, że nie odnoszą się do niej różne kategorie, które na co dzień do niej stosujemy, przede wszystkim te, które wiążą się z wartościowaniem i oceną, a co za tym idzie klasyfikacją. Twarz „wykracza" poza kulturę, w którą – trzeba powiedzieć – stale ją „wkładamy", tak nakładając makijaż, jak i zaopatrując ją w okulary jakie „się nosi" lub jakich nikt nie nosi, ale zdecydowanie nie takie, których „się już nie nosi". Takie – realizowane między innymi przez Bubera i Lévinasa – poszukiwanie ekspresyjnej „inności" drugiego George Steiner nazywa *teori[ą] znaczenia opartą na dosłownym wyobrażeniu* [18]. Podobnie jest też chyba w filmie von Triera. Przede wszystkim z twarzą Bess. Reżyser powiada, że był zauroczony „prostotą" i naturalnością tak twarzy, jak i gry aktorki, kiedy ujrzał ją po raz pierwszy boso i bez makijażu na planie filmowym [19]. Element „bezpośredniości" i „inności" tej twarzy, jej *ekspresyjność oparta na dosłownym wyobrażeniu* pełni w filmie, jak sądzę, bardzo ważną i znaczącą funkcję.

Przejdźmy do drugiego zapowiedzianego obrazu.

Oblicze Dil

Gra pozorów Neila Jordana jest filmem przewrotnym. Łączy w sobie dwie historie, które, można by rzec (ze świadomością pewnego uproszczenia), dotyczą dwóch różnych płaszczyzn – politycznej (społecznej) i „naturalnej" – istnienia człowieka, a przez ich zestawienie stara się przeniknąć i skonfrontować nas z fenomenem obcości (a także wrogości).

Polski tytuł filmu nieco inaczej niż angielski rozkłada akcenty. *Crying Game* można by przetłumaczyć jako rozpaczliwą (czy nawet: skandaliczną) grę, ale też ja-

Gra pozorów Neila Jordana

ko grę, w której elementem przetargowym jest płacz. Tym niemniej tytuł polski jest dobry, oddaje bowiem charakterystyczny dla filmu sposób prowadzenia akcji – zdejmowania jak gdyby kolejnych masek z rzeczywistości i objawiania tego, co się pod nimi skrywa.

Film otwiera sielankowe panoramiczne ujęcie wesołego miasteczka. Przypomina to idylliczne wprowadzenie w *Blue Velvet* Davida Lyncha. Tak jak u Lyncha, tak u Jordana sielanka to jedynie pozorna. Oto bowiem przypadkowy żołnierz brytyjski zostaje zwabiony i staje się zakładnikiem organizacji IRA. Uprowadzony, siedzi z workiem na głowie i milczy. Milczenie przerywa dopiero wtedy, gdy zostaje sam na sam z Fergusem, niewątpliwie niezbyt fanatycznym członkiem bojówki. Nawiązanie rozmowy i odsłonięcie zakrytej workiem twarzy umożliwia stopniowe poznanie wroga. Ale w tym poznaniu widać również ślady uwodzenia, przebiegłości, a czasem prowokacji. *Ty jesteś ten piękny* – powiada Jody, porwany żołnierz, do Fergusa, dając do zrozumienia, że widział jego twarz i, tym samym, worek na jego głowie jest elementem całkowicie zbędnym. Ale może nie tylko to ma na myśli... Dalsze rozmowy ukazują, że wróg (a pierwotną obcość dubluje czarny kolor skóry Jody'ego) jest dokładnie takim samym człowiekiem. „Wrogowie" podzielają te same zainteresowania: krykiet, irlandzki hokej. I choć Fergus trzyma stale w dłoni pistolet, a Jody siedzi skrępowany, to jednak ich rozmowa chwilami zaczyna przypominać przyjacielską pogawędkę przy piwie. Zresztą, kiedy Jody pyta Fergusa, co chciałby teraz najbardziej robić, Irlandczyk po chwili zastanowienia odpowiada: pić piwo w swoim pubie. Brak ci wyobraźni – mówi Jody – to, co można by robić, to pić piwo w moim pubie. Wybuchają śmiechem. Powoli okazuje się, że w rzeczy samej, w kwestiach zasadniczych nic ich nie różni... poza, rzecz jasna, przynależnością do innych światów, co w tej sytuacji znaczy – organizacji, przy czym w przypadku Jody'ego to po trosze przypadek (służba wojskowa), a nie ideologia, zadecydował, że właśnie tam się znalazł. Ale i Fergus nie został stworzony, by zabijać. Kiedy w chwili załamania Jody prosi, by opowiedział mu jakąś historię, Fergus recytuje fragment *Hymnu o miłości* z Pierwszego Listu do Koryntian św. Pawła: *Gdy byłem dzieckiem, / mówiłem jak dziecko, / czułem jak dziecko, / myślałem jak dziecko. / Kiedy się stałem mężem, / wyzbyłem się tego co dziecinne...* Sięgnięcie po te właśnie słowa *Hymnu o miłości* można różnorako interpretować. Z pewnością ta „niewłasna" opowieść jest akcentem położonym na pierwotną jedność dziedzictwa i wartości.

W tym filmie wszystko jest odwrócone: uciekający Jody ginie nie od kuli ścigającego go Fergusa, lecz pod kołami „niosącego wyzwolenie" transportera wojsk brytyjskich. Jego ucieczka być może z kolei, ratuje życie Fergusowi, bowiem w tym właśnie czasie Brytyjczycy dokonują zmasowanego ataku na kryjówkę Irlandczyków.

W Anglii Fergus odnajduje – o co prosił go Jody – Dil. Romans rozwija się szybko. Pieszczoty, pocałunki, czułości. Miłość uprawiana tak jak to „lubił Jody". I w końcu, po paru dniach, kiedy Dil się odsłania, okazuje się, że jest ona mężczyzną. Szok Fergusa sięga trzewi. Jednak na skutek pewnie nie tylko miłosnego uwikłania (Fergusa odnajdują i szantażują „przyjaciele" z IRA) nie może porzucić Dil.

Druga z opowiedzianych przygód przypomina nieco historię Jakuba, który pracował u Labana lat siedem, by dostać piękną Rachelę. Gdy przychodzi jednak

chwila zapłaty, Laban pod osłoną nocy posyła Jakubowi do łoża starszą córkę, Leę, o której Księga enigmatycznie mówi: *Oczy Lei były jakby zgaszone.* Fergus zadaje Dil podobne pytanie jak Jakub Labanowi: *Czemu mnie oszukałaś?* Laban zasłaniał się zwyczajem wydawania za mąż najpierw starszej córki, Dil odpowiada po prostu *Myślałam, że wiedziałeś.* My jednak możemy zadać inne pytanie, podobne temu, które wypływa z porannej dyskusji Labana z Jakubem, znanej nam dzięki Tomaszowi Mannowi [20]: Z kim spędził miłosną noc Jakub? – a w naszym przypadku pytanie to brzmiałoby już nawet nie tyle: W kim zakochał się Fergus? – ile raczej (mając stale w pamięci opowiedzianą już przygodę spotkania Fergusa z Jodym): Kim jest bliźni/wróg, z którym na co dzień obcujemy? Czy świata (ludzi) nie spostrzegamy wiecznie jako czegoś (kogoś), czym (kim) on(i) nie jest (są)?

Jeśli uznamy, że druga fabuła nie została opowiedziana jedynie po to, by szokować widza, jeśli więc jest ona nie tyle prowokacją, ile raczej prowokacją do myślenia, to można sądzić, że takie zestawienie historii z życia politycznego (społecznego) i naturalnego (płeć) może skłaniać nas do postawienia pytania o naturę fenomenu obcości (wrogości). Odpowiedź reżysera może wydawać się prawie oczywista: obcy (wróg) jest takim samym jak my człowiekiem (*Hymn o miłości*). Ale ta oczywistość nie jest przecież wcale aż tak oczywista.

W filmie dwukrotnie pojawia się historia żaby i skorpiona. Raz opowiada ją Jody Fergusowi, a pod koniec filmu Fergus opowiada ją Dil. Brzmi ona mniej więcej tak: skorpion prosi żabę, by przetransportowała go na drugi brzeg rzeki. Żaba, oczywiście, wzbrania się, twierdząc, że skorpion na pewno ją użądli. Skorpion apeluje do rozsądku – jak mógłby to zrobić, przecież wówczas oboje przecież poszliby na dno. Uspokojona żaba bierze skorpiona na grzbiet. W połowie drogi czuje jednak, że kolec zagłębia się w jej ciało. Czemuś to zrobił? – pyta. Taka jest moja natura – odpowiada skorpion. I oboje toną...

Jody nie wierzy, że jego historia może skończyć się pomyślnie. Twierdzi, że Brytyjczycy nie mają w zwyczaju pertraktować i ulegać presji, nie zwolnią zatem schwytanego przez siebie członka IRA, a tym samym Irlandczycy będą musieli go (Jody'ego) zabić. Gdy Fergus zaprzecza konieczności takiego finału, Jody powiada, że przecież nie leży w naturze członków IRA (których służba nie kończy się nigdy) puszczanie swoich zakładników wolno.

W filmie kilkakrotnie pojawia się więc odwołanie do „natury". Oczywiście, kategorię tę można by różnie zdefiniować, i z pewnością jest ona również pojęciem trudno definiowalnym. Omijając wszelkie trudności i ewentualne spory, potraktujmy „naturę" (jak to się czasem robi) jako coś, co nie jest kulturą, i jeszcze raz przyjrzyjmy się dwóm relacjom: Fergusa z Jodym i z Dil.

Jody jest wrogiem, który okazuje się przyjacielem. To wymóg organizacji politycznej (społeczeństwa, kultury), nakazuje dalej traktować go jako wroga. Fergus powinien zabić Jody'ego.

Dil jest przyjaciółką, ale zdjęcie szlafroka powoduje, że staje się ona swoistego rodzaju obcym („wrogiem"). Choć Fergus czuł do niej „naturalną" skłonność, Dil podobała mu się, to jednak... i tu powstaje problem, czy to kultura czy natura każe mu ją odrzucić, kiedy objawia ona swą „prawdziwą naturę". (Ten spór o „naturę" o tyle nie jest jałowy, że temu co naturalne zazwyczaj przypisuje się – z wyjątkiem na przykład myśli manichejskiej – wartość pozytywną.)

Lecz tym samym obie historie opowiadają nam w przybliżeniu to samo: wymóg polityki, społeczeństwa, kultury (?) jest silniejszy, niż osobiste skłonności i sympatie. Fergus „musi zabić" Jody'ego, mimo że jest on przyjacielem. Fergus „nie może" być z Dil, choć mu się ona podoba i kocha ją.

Bohater dwukrotnie znajduje się zatem w położeniu przypominającym sytuację tragiczną, podobną tej, wobec której stanęła Antygona. Znajduje się przed tragiczną alternatywą i zmuszony jest do wyboru, którego konsekwencją będzie złamanie pewnych uznawanych przez siebie wartości. W pierwszym przypadku, będąc posłuszny organizacji „musi" zabić Jody'ego, ale tym samym złamać reguły wynikające z przyjaźni. W drugim porzucić Dil, a tym samym „złamać" nie tylko jej, ale i swoje serce. Z obu opresji bohater zostaje „wybawiony". Jody'ego zabijają inni, przed zakusami Dil chronić go będzie wyrok blisko siedmiu lat (!) więzienia, do którego trafia za popełnione przez nią zabójstwo: tym samym „tragiczny wybór" zostaje odroczony. W obu przypadkach zatem państwo (wojsko, sąd) „zwalnia" niejako naszego bohatera z powzięcia ostatecznych decyzji, a przynajmniej odwleka ją na później.

Być może nieco sofistycznie brzmią te wywody, ale czy łatwo dziś mówić o naturze człowieka, pojęciu, które, jak powiada Miłosz, wyszło już z mody? Czy człowiek, który jest i *homo religiosus*, i *homo ludens*, i *homo faber*, i *homo politicus*, nie wspominając już o *homo sapiens*, ma w ogóle spójną naturę?

Dwie odmienne twarze, dwa całkiem różne lica. Co pozwala zestawiać te całkowicie, jak się wydaje, różne filmy? Może właśnie ich różność. Ale może również śmiałość z jaką podchodzą do stawianych przez siebie problemów, nie tylko uciekając przed stereotypowymi rozwiązaniami, ale wręcz „wymuszając" na widzu niestandardowe myślenie. Stawiają raczej pytania, niż dają gotowe odpowiedzi. Każą zastanowić się powtórnie nad kategoriami, w jakich ujmujemy nasz świat.

Zacząłem ten tekst od poruszenia problemu „rozdarcia" i kryzysu. „Rozdarcia", które często przybiera postać konfliktu między sercem a intelektem. Problem ten jest doskonale widoczny, choć tak różnie potraktowanego w obu filmach. Bess idąc za głosem serca (choć być może jest to bardziej – podobnie jak w przypadku Antygony – moralno-religijny wymóg posłuszeństwa wobec porządku świata) robi rzeczy, których żadna „rozsądna" kobieta by nie zrobiła i robić pewnie nie powinna. Fergus – chroniony w więziennym azylu – wydaje się pozostawać zawieszony pomiędzy porządkami serca i intelektu. Z połączeniem tych porządków – jak się wydaje – Europa zupełnie dać sobie rady nie potrafi. Są one dla niej całkowicie różne. Inaczej jest chyba w myśli pozaeuropejskiej. W sanskrycie istnieje słowo *mon*, które łączy obie sfery [21]. Maya, główna bohaterka *Kamasutry* Miry Nair, kiedy jej ukochanego spotyka „niesprawiedliwa" [22] śmierć odchodzi, a towarzyszące temu słowa zdają się świadczyć o akceptacji losu i pogodzeniu z naturą świata. To zdecydowanie nieeuropejskie zakończenie w niczym nie przypomina tragedii greckiej.

Le bon dieu est dans le detail – twierdził Flaubert. Być może diabeł zamieszkał zatem w klasyfikacji [23].

SŁAWOMIR SIKORA

[1] A. Leder, *Pochwała naiwności*, „Polityka" nr 17, 1995.

[2] Por. R. Barthes, *Empire of Signs*, Hill and Wang, The Noonday Press, New York 1989 (1970), a także mój tekst *Lekcja pisania. Japonia według Barthesa*, „Easy Rider" nr 11, 1997.

[3] D. MacDougall, *Complicities of style*, w: *Film as Ethnography*, ed. by P.I. Crawford i D. Turton, Manchester University Press, Manchester & New York 1992.

[4] R. Koselleck, *Kilka problemów z dziejów pojęcia „kryzys"*, przeł. D. Lachowska, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, Instytut Badań o Człowieku (Wiedeń), „Res Publica" 1990, s. 60.

[5] M. Blanchot, *Orfeusz, Don Juan, Tristan*, przeł. W. Błońska, „Literatura na Świecie" nr 10/1996.

[6] P. Bratkowski, *W każdym z nas śpi morderca*, „Gazeta Wyborcza" nr 60, 11-12 03. 1995.

[7] Wypada tu od razu zwrócić uwagę na bardzo ciekawy przypadek „obcości" w kinie polskim – *Żywot Mateusza* Witolda Leszczyńskiego, przypomniany i zanalizowany przez Dariusza Czaję: *Dlaczego jest tak, jak jest? Poema naiwne*, „Kwartalnik Filmowy" nr 18, lato 1997.

[8] To zdecydowanie nadmiernie generalizujące stwierdzenie jest prawdopodobnie tyleż mało odkrywcze, ile być może dalekie od prawdy. Odnosi się przede wszystkim do kilku „hollywoodzkich" filmów amerykańskich (np. *Rain Man*, *Forest Gump*, a szczególnie do ich „potomków i krewnych"). Z drugiej strony można przecież wymienić ciekawe filmy nieeuropejskie poruszające wspomniany problem, jak na przykład *Historia Liliany* Domaradzkiego, czy nawet *Blask* Scotta Hicksa.

[9] Warto zauważyć, że Stevie jest jedynym „niepodzielonym", ale też jedynym p o z y t y w n y m bohaterem w tym filmie. Wszystkie inne postaci kryją w sobie podwójność, czasem aż do końca, jak Winnie, siostra Steviego. Jeśli idzie o niemożliwość poradzenia sobie z podwójnością świata (przede wszystkim kobiet, w tym przypadku) to wypada przypomnieć uroczy film Luisa Buñuela *Zbrodnicze życie Archibalda de la Cruz*.

[10] R.M. Rilke, *Muzyka*, w: *Poezje*, przeł. M. Jastrun, WL, Kraków 1993, 347. Ten antonim znaczy sferę *coincidentia oppositorum*, co sygnalizuje obszar sacrum. Na temat muzyki u Rilkego porównaj świetny tekst Krzysztofa Lipki *Słyszalny krajobraz* (maszynopis).

[11] Cyt. za: G. Steiner, *Obecność*, w: *Rzeczywiste obecności*, przeł. Ola Kubińska, Instytut Kultury & Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 1997, s. 178.

[12] G. Steiner, *Obecność*, dz. cyt., s. 178.

[13] Por.T. Ellingson, hasło *Music: Music and Religion*, w: *The Encyclopedia of Religion*, ed. in chief M. Eliade, t. 10, Macmillan Publishing Company, New York, Collier Macmillan Publishers, London 1987.

[14] Porównaj tekst Anner Bylsma w książeczce do płyty *Boccherini, Quintetti d'archi, op. 29, Sonate di Violoncello*, Seon, SB2K 63190.

[15] Co przekonująco – jak się wydaje – w swojej twórczości wykazał Lévi-Strauss. *...muzyka i mit są językami, które przekraczają – każde na swój sposób – poziom języka artykułowanego* – pisał w *Le cru et le cuit*. Obie formy rozwijając się w czasie pokonują go jednocześnie: *Mit powtarza się, wciąż na nowo się rodzi i jest czasem, który powraca do siebie samego – to, co się zdarzyło, zdarza się teraz i nadal będzie się zdarzać* – pisze, komentując ten paralelizm mitu i muzyki w myśli Lévi-Straussa, Octavio Paz, *Lévi-Strauss albo nowa uczta Ezopa*, przeł. P. Fornelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 52 i 54. Par excellence współczesnym przykład związku muzyki i mitu, kreowania mitu przez muzykę (i obraz) odnaleźć można w znakomitym filmie *Koyaanisqatsi* z muzyką Philipa Glassa. Por. mój tekst *Koyaanisqatsi jako współczesny epos*, „Kino" nr 11/1991.

[16] W.H. Auden, *Muzyka u Szekspira*, przeł. W. Juszczak, w: *Ręka farbiarza i inne eseje*, PIW, Warszawa 1988, s. 375. Por. też w tym kontekście świetną analizę milczenia syren w trakcie spotkania z Odyseuszem w przypowieści Franza Kafki; Heinz Politzer *Milczenie syren*, w: *Milczenie syren*, przeł. J. Hummel, PIW, Warszawa 1973.

[17] E. Lévinas, *Twarz* [dialog z Ph. Nemo], przeł. T. Gadacz SP, w: *Twarz Innego. Teksty filozoficzne*, Papieska Akademia Teologiczna, Wydział Filozoficzny, Kraków, kwiecień 1985, s. 149.

[18] G. Steiner, dz. cyt., s. 122.

[19] Porównaj materiały promocyjne do filmu.

[20] Por. T. Mann, *Józef i jego bracia*, t. I.

[21] Co nie znaczy, oczywiście, że nie ma w tym języku odrębnych słów na serce i intelekt. Porównaj *Błazen. Z perspektywy kilku światów. Z Khalidem Tyabji nie tylko o teatrze rozmawiają Jola Cynkutis, Dagnosław Demski i Sławomir Sikora*, „Konteksty", nr 2, 1998 (w druku).

[22] Słowo „niesprawiedliwy" sugeruje odwołanie się do prawa, ale właściwe tamtej kulturze i epoce prawo rzecz jasna dalekie byłoby od nazwania tej śmierci niesprawiedliwą.

[23] W sprawie klasyfikacji porównaj zabawny i ciekawy tekst „być może byłego" strukturalisty Ludwika Stommy *Natura: kultura*, „Konteksty" nr 1-2, 1997.

Kastraci, czyli anielskie głosy ofiar muzycznej zmysłowości

KRZYSZTOF LIPKA

A jako że wszyscy mijają nieczule,
więc muszą śpiewać swoje bóle.
I wówczas dobry jeszcze słychać śpiew.
Wprawdzie ludzie są dziwni; milszy im śpiew tani
chóru kastratów, niźli ci nieznani.
Lecz Bóg się zjawia, słucha i powściąga gniew,
skoro Go znudzą tamci obrzezani.
R. M. Rilke – *Księga obrazów*

W ostatnich latach narosła fala zainteresowania kastratami, czego film *Farinelli* był, w różnych miejscach naszego globu, powodem lub efektem. Na tę nową fascynację problemem kastracji powinniśmy jednak spoglądać bez złudzeń. Nie jest to ciekawość ani historii, ani zjawiska obyczajowego czy etycznego, ani nawet artystycznego, to znów zwykła pogoń za sensacją. Kastraci, a więc zespół problemów związanych z seksem, z brutalnym okaleczeniem, a obyczajową dwuznacznością, z pewnym pięknem niezdrowym, nieprostolinijnym. Piękno bowiem samo w sobie dziś już, niestety, nie fascynuje masowego odbiorcy, musi mieć posmak sensacji.

W wypadku kastratów jest to szczególnie nieprzyjemne, mamy bowiem do czynienia z praktyką ocenianą dziś, po wiekach, jako niewątpliwie zbrodnicza, a ofiary tego procederu, często traktowane lekko, z przymrużeniem oka, czy wręcz z pobłażliwą kpiną, były jednostkami tragicznie sponiewieranymi w swoim człowieczeństwie, bezgranicznie nieszczęśliwymi, a przecież mimo to wspaniałymi artystami, dającymi estetyczną radość, niezapomniane doznania i zjawiskowe piękno – jak zgodnie twierdzą bezpośredni świadkowie – z niczym innym nieporównywalne, tysiącom słuchaczy. Wszystko kosztem potwornego okaleczenia i życia, które musi się dzisiaj wydawać przekleństwem.

Toteż zamiast w samym fakcie istnienia i produkowania kastratów poszukiwać sensacji, powinniśmy, gdzie tylko możemy, składać tym wielkim i nieszczęśliwym artystom pełen poczucia winy i skruchy hołd. To my, słuchacze i wielbiciele muzyki, wciąż niesyci wrażeń, powołaliśmy do życia ich niezwykły kunszt i ich kaleką

formę; wydarliśmy z nich anielski śpiew – ich kosztem. Ich, ofiar naszej muzycznej zmysłowości.

W Polsce film Gérarda Corbiau wyświetlano pod absurdalnym tytułem *Farinelli, ostatni kastrat*. Nikt nie wie, dlaczego w polskim tłumaczeniu tytułu *Farinelli, il Castrato* znalazło się to nie mające sensu słowo „ostatni". Farinelli nie był bynajmniej ostatnim kastratem, przeciwnie, należał do doby pełnego rozkwitu sztuki rzezańców, był natomiast kastratem w historii muzyki najsłynniejszym.

Ostatnim znanym kastratem był solista chóru Kaplicy Sykstyńskiej, Alessandro Moreschi zwany Angelo di Roma (1858–1922), którego w latach 1902–1904 nagranego głosu (m. in. *Ave Maria* Ch. Gounoda) dziś jeszcze, dzięki rozwojowi fonografii, możemy posłuchać. Farinelli zaś zmarł w roku 1782.

W samym filmie pada zresztą znacznie więcej fałszywych sformułowań z dziedziny muzyki, co wskazywałoby na to, że przynajmniej przy polskim tłumaczeniu listy dialogowej zabrakło odpowiedniego konsultanta. Słowa, które w kontekście kompozycji wypowiada na ekranie Händel: „suplika", „imploracja" (?), „wyższa tercja", „chromatyczne bemole" – są całkiem niedorzeczne.

O samym filmie jednak – na końcu.

Powieść Anne Rice

Jednym z symptomów upadku naszej (masowej) kultury jest czerpanie wiadomości z nieodpowiednich źródeł; na przykład z powieści zamiast z opracowań naukowych czy choćby popularyzatorskich. Starając się ustrzec podobnego błędu, muszę jednak oddać swego rodzaju hołd lub przynajmniej sprawiedliwość powieści Anne Rice *Krzyk w niebiosa*. Książka ta, obok filmu Gérarda Corbiau, stała się drugim, a raczej chronologicznie pierwszym, impulsem dla fali zainteresowania historią kastratów i tekstem dostarczającym z tej dziedziny licznych informacji. W tym wypadku akurat nie stało się najgorzej, książka Anne Rice stanowi powieść pod względem prawdy historycznej dość odpowiedzialną.

Autorka, amerykańska pisarka i dziennikarka, jest w dziedzinie literatury popularnej bardzo interesującą postacią; pełna nieszablonowych pomysłów i pasji badawczej, tworzy czytadła należące do najwartościowszych pozycji w swojej kategorii. Współpracowała także z filmem, m. in. jest autorką sporządzonego na podstawie własnego opowiadania scenariusza do wyświetlanego także u nas filmu *Wywiad z wampirem*. Na marginesie warto zaznaczyć, że film ten, poruszający dość wyświechtany temat, na który opowiedziano już wszelkie możliwe brednie, zdecydowanie się wyróżniał właśnie skrupulatnością formułowania rozmaitych drobnych prawd i przesądów dotyczących zadawnionej wiary z istnienie wampirów.

Krzyk w niebiosa bynajmniej nie należy do dzieł literatury, ale jako czytadło zaskakuje właśnie walorami literackimi. Jest to książka niewątpliwie głęboko poruszająca stosunkiem autorki do tematu, jej oddaniem i przeżyciem losu kastratów, książka nie pozbawiona swoistej poezji, a nawet poszukująca problemów ponadczasowych i stawiająca na gruncie omawianej fabuły pytania o kondycję ludzką. Wszystko to plasuje powieść Anne Rice niemal na pograniczu wielkiej literatury. Zabrakło może tylko oryginalności formy i języka.

Ale najwartościowsze są zawarte w książce informacje. Autorka poświęciła wiele czasu i wysiłku na zdobycie autentycznych danych o życiu, sytuacji, i sztuce ka-

stratów, sięgnęła do wielu najważniejszych i najciekawszych źródeł, posłużyła się oryginalnymi dokumentami z epoki. *Krzyk w niebiosa* obfituje w wiadomości sprawdzone i niewątpliwe, w wiele autentycznych detali dotyczących muzyki i teatru dramatycznego w okresie baroku.

Autorce nadzwyczajnie także udało się nakreślić sylwetki bohaterów, bardzo w końcu nietypowych, i pokazać ich równie przekonująco w tym, co było ich triumfem, anielską stroną ich kondycji, jak i w tym, co stanowiło ich upośledzenie i poniżenie. Główny bohater, Tonio, poszukuje na oślep swojego miejsca w świecie, który dał mu wszystko i wszystko zabrał. Obcujemy z istotą jakby z innej planety, ze stworem, jakiego z naszego świata nie znamy, i w materii wypaczeń psychiki bohatera, gdzie jesteśmy skazani wyłącznie na domysły, znajdujemy w powieści stronice, które nie tylko pokonują ten dystans, ale zdecydowanie wywołują wzruszenie czytelnika.

Podobnie przekonująco, a nawet porywająco, Anne Rice nakreśliła w swojej książce obraz barokowej Wenecji, oddając nie tylko piękno i atmosferę miasta, ale także obyczaje, stosunki i prawa Serenissimy.

Nie jest to powieść o Farinellim, ani o żadnym innym z historycznych kastratów, choć można się oczywiście dopatrywać licznych analogii i odszukać w tekście historyczne nazwiska. Autorzy obrazu *Farinelli, il Castrato* zbytnio się jednak przejęli fabułą powieści, której ślady wyraźnie nosi scenariusz filmu. Lub może raczej przejęli się powieścią za mało, bo film jawnie oparty na książce Anne Rice byłby niewątpliwie dziełem lepszym i wartościowszym.

Kastraci w historii muzyki

Zajmijmy się najpierw historią kastratów, by potem powrócić do filmu. Samo zjawisko nie powstało bynajmniej wraz z operą, jak często się słyszy, ale znane było już w czasach antyku. Kastraci cieszyli się w starożytności szczególnym zainteresowaniem, z bardzo różnorodnych przyczyn, które zbyt daleko odbiegają od naszego tematu, by je tutaj omawiać i analizować; wymagają one trudnego i głębokiego studium, które zapewne przyniesie dopiero przyszłość. Historia kastracji dostarcza przykładów nieprzeczuwanych i szokujących; jak choćby Nerona, który nawet poślubił kastrata o imieniu Sporus. Libia jako pierwsza słynęła z seryjnej produkcji eunuchów. W średniowieczu czasem stosowano kastrację jako karę za pewne wykroczenia i jako narzędzie szczególnego poniżenia; to właśnie jest przypadek Abelarda. Rzezańcami byli: cesarz Heliogobal, pogromca Ostrogotów Narses, Ojciec Kościoła Orygenes i św. Gorgoniusz.

W nowożytnej Europie kastracja najwcześniej pojawiła się w Hiszpanii, przyniesiona przez Maurów, potem dopiero we Włoszech. W świecie arabskim doskonale znane były walory śpiewu eunuchów; dawno zauważono, że rzezańcy dysponują głosem nieporównanie piękniejszym od wszystkich innych śpiewaków, ale mimo to w świecie arabskim nikomu nie przychodziło do głowy, że można rzezać wyłącznie w celu zachowania wysokiego rejestru w sztuce wokalnej. I jak to często się zdarza, to dopiero Europa wypaczyła myśl innych kultur, przekręcając ją i wykorzystując aż do spotwornienia: jako cel zachowania pięknego głosu kastracja została po raz pierwszy zastosowana na Zachodzie.

Paradoksalnie jednak to, co wydaje się nam dzisiaj tak nieludzkie, wzięło się początkowo poniekąd (czy również) z troski i chęci pomocy potrzebującym. Za-

chowanie pięknego głosu sprzed mutacji bowiem, mogło czasem zapewnić jego posiadaczom świetną przyszłość, karierę, pozycję, opiekę możnych, pieniądze. Zatem w instytucjach zwanych conservatori (nazwa utrzymująca się do dziś) trzebiono przeważnie tych chłopców o pięknych głosach, którzy byli pozbawieni rodziny, środków do życia, możliwości utrzymania się czy wykształcenia. Nie ma co jednak kwestii zbytnio idealizować, jak zwykle pod płaszczykiem szlachetnej idei od początku ukrywał się kapitalny interes i niepohamowana żądza zysku. Szybko powstały całe fabryki rzezańców, młodzi chłopcy stali się towarem w handlu, zakładano liczne pseudo-medyczne ośrodki, do których rzezimieszki doprowadzały siłą bezbronne sieroty i gdzie ubodzy rodzice poszukiwali ratunku dla swych zbyt licznych pociech.

Zdobycie przez kastrata największego nawet powodzenia odbywało się niewątpliwie nieludzkim kosztem, a przy tym zawsze bez zgody i pełnej świadomości najbardziej zainteresowanego. Szybko też osiągnięto niebywałą nadprodukcję: w ciągu pierwszego pięciolecia po rozpoczęciu tego żałosnego procederu we Włoszech wykastrowano około trzech tysięcy chłopców. Później każdy rok przynosił ponoć około 4 tysięcy małych trzebieńców, z których tylko nieliczni mogli cieszyć się powodzeniem w tym, ryzykownym w ówczesnym stanie medycyny, przedsięwzięciu; śmiertelność przy zabiegu sięgała 50%. Zdarzało się też, niestety nader często, że głos po kastracji w ogóle nie poddawał się wykształceniu i liczni trzebieńcy tracili go natychmiast po operacji, nieodwołalnie i całkowicie. To był bezmiar tragedii i pogrzebanie wszelkich nadziei, za które zapłaciło się już najwyższą cenę.

Rolę znamienną odegrał w historii kastracji Kościół katolicki. Praktyka zaczęła się bowiem właśnie pod patronatem kleru, w którego rękach całkowicie znajdowały się instytucje i programy wychowawcze, szczególnie w zakresie kształcenia przydatności, także artystycznej, do służby bożej. W okresie początkowym kastraci produkowani byli wyłącznie na potrzeby wykonawcze muzyki religijnej, za przyzwoleniem samego papieża Klemensa VIII (1536–1605). Przyczyną takiej decyzji był całkowity zakaz występowania kobiet w zespołach kościelnych już od V w., na podstawie zasady *Mulier taceat in ecclesia*, czyli zdania św. Pawła z I Listu do Koryntian: *Niewiasty wasze niech milczą w zborach; albowiem nie pozwolono im mówić, lecz mają być poddane, jak i Zakon mówi* / (14, III, 34). Obowiązywała jednak reguła, że papieżem nie może być trzebieniec (*sine testiculis papa esse non potest*).

Pierwsze zachłyśnięcie się artystycznymi walorami śpiewu kastratów przesłoniło fakt, że kastracja potępiona była przez Kościół już od dawna. Z punktu widzenia wiary bowiem, kastracja stanowiła zabieg przeciwny naturze i już od 325 r., na podstawie zaleceń I Soboru Nicejskiego, uznawano ją za proceder niedopuszczalny. Trudno było jednak pogodzić ten zakaz z praktyką; w czasach odrodzenia, kiedy tak dbano o pełne, soczyste brzmienie polifonii wokalnej, delikatne chóry chłopców przed mutacją nie potrafiły wypełnić przestrzeni średniowiecznych i renesansowych katedr. Kolejny zakaz rzezania, wydany w 1587 r. przez Sykstusa V, także na nic się nie zdał, znajdujemy bowiem jasne potwierdzenia obecności kastratów w chórze watykańskim. Na przykład niejaki padre Soto śpiewał tam w 1588 r., zaś wysoką pozycję rzezańców w Kapeli Sykstyńskiej, poświadcza jeszcze w 1636 r. stanowisko Girolama Rosiniego, który nosił oficjalny tytuł pierwszego kastrata. Klemens XIV

(1769–1774) zakazał wreszcie kastracji ostatecznie i zezwolił na wprowadzenie śpiewu żeńskiego w katolickich świątyniach, co było jedynym racjonalnym rozwiązaniem dylematu.

Kastraci pozbawieni możliwości uczestniczenia w muzyce, której patronował Kościół, lub przynajmniej systematycznie odsuwani, byliby być może znikli w ogóle z historii wykonawstwa muzycznego, gdyby na ich szczęście, czy raczej nieszczęście, nie wynaleziono w końcu XVI w. opery (Kamerata Florencka, ok. 1594), która chętnie przygarnęła męskie soprany od początku XVII stulecia. I dopiero w muzyce świeckiej, na scenie, gdzie – inaczej niż w muzyce religijnej – popis górował nad wszelką treścią, otwarł się przed trzebieńcami prawdziwy okres niesłychanej prosperity; kastraci uzyskali tam możliwość występowania zarówno w rolach kobiecych jak i męskich, rozwijając i roznosząc sztukę *belcanta* po wszelkich dworach Europy.

Nie każdego typu opera była terenem odpowiednim dla kariery kastratów. Na przykład całkiem nie nadawała się do tego opera komiczna, w której zawsze królował realizm. Zupełnie za to inaczej przedstawiała się sprawa w operze seria, w dramacie muzycznym, a przede wszystkim w teatrze filozofującym czy symbolizującym, to znaczy przede wszystkim w operze metastazjańskiej, gdzie taki właśnie rodzaj głosu, ni to męskiego, ni to żeńskiego, czyli śpiew w ów specyficzny sposób abstrahujący od płci, pasował osobliwie do oderwanych od świata rzeczywistego założeń i baśniowej, a zarazem spekulatywnej atmosfery. W operze seria rzezańcy najczęściej otrzymywali główne, tytułowe role i kastrat w roli bohatera nosił dumną nazwę *il musico*.

Kobiety od dawna, tradycyjnie uprawiały muzykę dworską, kameralną, świecką, uczestniczyły w wykonywaniu pieśni, madrygałów, grywały na lutni. Jednak z chwilą powołania do życia opery przez Kameratę Florencką natychmiast pojawiły się pierwsze primadonny. Zakaz występowania kobiet na deskach teatrów dramatycznych został wydany przez tegoż samego papieża, Sykstusa V, jeszcze w 1588 r. Z rozwojem opery władza duchowna również śpiew niewiast na operowej scenie uznała za gorszący i w 1686 r. Innocenty XI (1611–1689) wydał zakaz udziału kobiet także w operowych występach. Zakaz ten stał się oczywiście podstawą dalszej scenicznej kariery kastratów. A że wobec takich restrykcji równowaga sił wokalistów obu płci została jawnie zachwiana, zdarzało się – pisze Casanova – że kobiety, pragnąc mimo wszystko znaleźć się na scenie, udawały wykastrowanych mężczyzn (przypadek Teresy Bellina w poł. XVIII w.).

Anne Rice tak w swej powieści opisuje muzyczną utarczkę między primadonną i kastratem, zdarzenie w ówczesnej operze powszednie:

Caffarelli nie śpiewał właściwej melodii, tylko coś, co natychmiast wydało się znajome. Nagle Tonio – jak i wszyscy inni – zdał sobie sprawę, że kastrat odtwarza dopiero co przebrzmiałą [1] *arię primadonny, bezlitośnie przy tym kpiąc ze śpiewaczki. Struny usiłowały dopasować się do jego śpiewu, kompozytor wpadł w osłupienie. Tymczasem Caffarelli śpiewał zawodzącym głosem, z taką przerażającą łatwością odtwarzając wszystkie tryle swej poprzedniczki, że jej talent wydawał się całkowicie bez znaczenia.*

Wyśmiewał jej długie, kolejno wzmacniane i przyciszane nuty. Dziewczyna wybuchnęła płaczem, ale nie zeszła ze sceny, a pozostali śpiewacy z zażenowania pokryli się purpurą. [2]

Pozycja wielkich kastratów w społeczeństwie była dziwna, dwuznaczna, pełna sprzeczności, traktowano ich jak gwiazdy, przyjmowano w najlepszych domach, składano im hołdy jak primadonnom, ale oczywiście nie bez przymieszki pogardy. Traktowano ich jak odmieńców, ale rzezańcy sami pragnęli odróżniać się od innych; skoro ich kondycja ukryć się nie dawała, starali się podkreślić i upoetyzować w społeczeństwie własną odmienność. Przejawiało się to m. in. noszonymi na co dzień szczególnymi, teatralnymi strojami. Często pozwalali sobie w tej dziedzinie znacznie więcej niż inni śmiertelnicy; np. w 1646 r. kastrat Ferini pojawiał się na ulicach w stroju księżniczki perskiej. Pośród przesadnej kwiecistości ubioru jednak strojem ulubionym, niejako cechowym, była – w okresie surdutów i kaftanów – noszona na co dzień, także podczas występów (poza operą, gdzie wdziewano kostiumy), jako okrycie wierzchnie obfita biała koszula, często z kolorową szarfą. Nie jest wykluczone, że za tajemniczym tytułem miniatury na gambę Franciszka Couperina Wielkiego, *Biała koszula*, kryje się właśnie osoba jakiegoś równie tajemniczego kastrata. [3]

Kastraci często zajmowali pozycje faworytów możnych tego świata, szczególnie książąt kościoła. Kardynał Borghese cieszył się takim właśnie ulubieńcem, którego nader pochlebnie opisuje Casanova. Kardynał Ludovici wiódł spór z Cosimo de Medici o wspaniałego kastrata i kompozytora Loretto Vittori, który ponoć schronił się przed zaborczością wielbicieli aż do Warszawy [4]. Kardynałowie Aldobrandini, Barberini, Crescenzio, del Monte, niezwykle gustowali w śpiewie kastratów, których wielu latami utrzymywali w swoich pałacach pośród własnej służby. Farinelli cieszył się fetyszystycznym wręcz uwielbieniem króla hiszpańskiego Filipa V.

W polskiej kulturze muzycznej niewiele mamy śladów po kastratach. Za Zygmunta III, w 1625 r., królewicz Władysław (późniejszy Władysław IV) sprowadził do Polski piętnastoletniego kastrata o nazwisku Baldassare Ferri, ze względu na młody wiek i wysoki, „dziecięcy" głos zwanego Balcerkiem. Śpiewał on całe lata w kapeli Władysława IV i Jana Kazimierza aż do 1655 r. Wspominają o Balcerku w swoich wierszach Wespazjan Kochowski i Krzysztof Opaliński, o nim to także powiada w swym wspaniałym *Gościńcu abo krotkim opisaniu Warszawy* Adam Jarzębski:

Włoszy nadobnie śpiewają,
Jedni basem, także altem,
Drudzy tenor i dyszkantem.
Trudno przybrać BALTASARO,
W Rzymie taki „sopran raro" [5].

Nie ma przesady w tym sformułowaniu, gdyż nasz Balcerek uznawany był za jednego z największych śpiewaków XVII w., podobno cesarz Leopold I w swej sypialni kazał powiesić jego portret. Nazywany „feniksem łabędzi", po występach w Londynie, w 1671 r., wychwalany był przez największych tamtejszych mistrzów, Matthew Locka i Giovanniego Bontempiego. Przy tym wszystkim więc tak długi pobyt Balcerka w naszym kraju wydaje się kryć jakąś tajemnicę; i sam śpiewak zresztą jakże inaczej się prezentuje z europejskiej perspektywy, do czego w odpowiednim miejscu powrócimy.

Ale w swym *Gościńcu* powiada Jarzębski także potem:

Polacy sopranistowie,
Dawni to wokalistowie [6].

O kim Jarzębski myślał? Trudno zgadnąć. W tym samym czasie w kapeli Władysława IV śpiewał sopranem także ksiądz Ludovico Fantoni, późniejszy kanonik fromborski i sekretarz królewski, zatrudniony na tym stanowisku aż do końca panowania Michała Korybuta. Czyżby i on był kastratem? I podobnie inny z królewskich sekretarzy zarazem śpiewak kapeli katedralnej w Warszawie, Virgilio Puccitelli, autor librett operowych? W tejże samej kapeli odnotowuje się obecność kolejnego sopranu, nieznanego nazwiska Antonia (1651). Znany był także kastrat-Polak, paulin z Jasnej Góry, Michał Polkowski (zm. 1746).

Ostatecznym i zamykającym proceder kastracji okazał się wreszcie zakaz wydany przez papieża Piusa X w 1903 r., a ostatni trzebieńcy są notowani w Rzymie w 1920 r.

Zmiany w organizmie

Honoriusz Balzak tak opisuje w jednej z nowel pojawienie się na scenie kastrata w kobiecej roli. Bohater opowiadania, rzeźbiarz Sarrasine, Francuz przebywający w Rzymie, bierze śpiewaka za kobietę.

Naraz oklaski, od których nieomal zawaliła się sala, powitały zjawienie się primadonny. Wysunęła się zalotnie na przód sceny i skłoniła się publiczności z nieskończonym wdziękiem. Światła, entuzjazm tłumu, iluzja sceny, urok toalety, która w epoce owej była dość wyzywająca, spotęgowały powab tej kobiety. Sarrasine wydawał okrzyki rozkoszy. Podziwiał oto idealną piękność, której do tej chwili wciąż szukał w naturze, żądając od modelki, często plugawej, doskonałej linii nóg, od innej zarysów piersi, od innej białych ramion, biorąc wreszcie szyję jakiejś młodej dziewczyny, ręce jakiejś kobiety, gładkie kolano jakiegoś dziecka, nie znajdując nigdy pod zimnym niebem Paryża upajających tworów starożytnej Grecji. Zambinella ukazała mu najdelikatniejsze zespolenie owych tak gorącyco upragnionych, rozkosznych proporcji niewieścich, których rzeźbiarz jest równocześnie najsurowszym i najnamiętniejszym sędzią [7].

Można by ciągnąć ten opis za Balzakiem jeszcze długo, nie ma jednak potrzeby. Opowiadanie powstało w 1830 r., akcja jego rozgrywa się się dobrze przed Rewolucją, za życia Edme'a Bouchardona (1698–1762), w epoce kastratów, a jednak przytoczony fragment jest czystą fikcją, nie mającą nic wspólnego z rzeczywistością. Wystarczy rzucić okiem na współczesne karykatury, by pojąć nie koniecznie rozmiar, ale na pewno kierunek deformacji postaci kastrata. Było to wręcz wykoślawienie, nie zaś tendencja dążąca do jakiejś androgynicznej doskonałości.

Trzeba wdać się tu, niestety, w kilka szczegółów technicznych.

Kastrat (*il castrato*) nazywany był także (od łac. *vir*) *evirato*, czyli pozbawiony męskości. Kastracja przeprowadzana w celu zachowania głosu sprzed mutacji, niezupełna, dotyczyła usunięcia jąder, nie zaś całości męskich narządów rodnych. Tak okaleczony organizm, oprócz spraw oczywistych, pozbawiony zostawał także możliwości przejścia wszelkich zmian, które zapewnia wewnętrzne wydzielanie dokrewne gruczołów i wytwarzanie niektórych hormonów. Ciało kastrata jest więc organizmem zdecydowanie różnym od organizmu dojrzałego mężczyzny; nie tylko zachowany zostaje głos sprzed mutacji i nie pojawiają się drugorzędne cechy płciowe, ale występują także dość znaczne zniekształcenia budowy ciała, przede wszystkim zmiany w układzie kostnym, z których pewne są dla śpiewu bardzo korzystne,

jak np. brak skostnienia krtani w jabłko Adama i ogólne wydłużenie sylwetki, za którym podąża nadmierny rozrost płuc.

Innymi skutkami jednak, obok przesadnie wysokiego wzrostu, są: w późniejszym wieku nadmierna otyłość (choć zdarza się również zbytnia chudość), dziwne i dość pokaźne wydłużenie kości kończyn i osobliwie dłoni, nogi podobno osiągały takie wymiary, że z końskiego grzbietu dotykały do ziemi. [8] Występowało również ogólne zmiękczenie tkanki kostnej, powodujące jej zaskakującą elastyczność, podobno nawet wyczuwalną dotykiem. Kastraci także w ogóle nie łysieją, podobnie jak nie zdarza się im cierpieć na podagrę i na rozrost prostaty. Przy wspomnianych wyżej przemianach ich sylwetki, szczególnie z oddalenia, bardzo dobrze prezentują się na scenie, a w rolach żeńskich przeważnie znacznie lepiej od zazwyczaj otyłych primadonn, na co zwraca uwagę słynny muzykopis angielski Charles Burney jeszcze w 1772 r.

Nie ma natomiast mowy o żadnym fizycznym zniewieścieniu postaci (oprócz pewnego powiększenia piersi i wydatnego wzmocnienia włosów); kastraci pozostawali zdolni do miłości i niekoniecznie ich pociąg ulegał jakiemukolwiek konkretnemu zachwianiu, choć bez wątpienia musiał być przez nich odczuwany jakoś inaczej. Liczni rzezańcy znani są z głośnych miłosnych, męsko-damskich awantur, a niektórzy kastraci nawet się żenili, jak w Dreźnie Sorlini i drugi, Filippo Finazzi (zm. 1776), autor opery *Temistokles*. Słynny kastrat Tenducci był żonaty aż trzy razy.

Jeżeli do tego weźmie się pod uwagę mało powiedzieć dwuznaczną pozycję towarzyską kastratów i zarazem zważy fakt, że właściwie aż w głąb naszego stulecia każda kobieta występująca w operze automatycznie była traktowana jako przedstawicielka półświatka, zauważymy łatwo, że angażowanie kastratów do ról zarówno kobiecych jak i męskich było wyjściem znakomitym. Nic dziwnego jednak, że między śpiewaczkami i kastratami toczyła się rywalizacja i panowała przeważnie głęboka nienawiść. Rolom kobiecym kastratów towarzyszyło oczywiście kompletne przebranie śpiewaka za kobietę, co w operze, sztuce zaprzedanej wszelkim absurdalnym konwencjom bardziej niż jakakolwiek inna, pełnej dekoracji, machin, scenicznej złudy i cudów, było akurat najmniejszym mankamentem. Dodajmy, że dziś takie role jak na przykład Orfeusza Glucka (*Orfeusz i Eurydyka*) czy Cherubina Mozarta (*Wesele Figara*) śpiewają zawsze przebrane za chłopców kobiety.

Kastratów nazywano pogardliwie śpiewającymi kapłonami, a ich występy z reguły budziły obok zachwytów niewybredne żarty. Anne Rice przedstawia to w swej powieści w taki oto sposób:

Dokoła Tonia rozlegały się okrzyki pochwały:

– Evviva il coltello!

– Evviva il coltello! – wołał razem z nimi. – Niech żyje nóż! – nóż, który uczynił tego człowieka kastratem, usuwając jego męskość po to, by zachować na zawsze ten wspaniały sopran [9].

Okrzyki na widowni *Evviva il coltello!* były przy występach kastratów najpowszedniejszą reakcją, już nawet nie żartem, już nawet nie okrucieństwem.

Inny przykład bezwzględności ludzkiej: symbolem kastrata był gil lub kanarek. Wzięło się to z XVII-wiecznej manii łapania i trzymania w klatkach ptaków, które oślepiano, by piękniej śpiewały. Przenośnia w tej sytuacji, zrównującej oba rodzaje okaleczenia i analogia między traktowaniem ptaka i małego chłopca, istot równie może bezbronnych, jest uderzająca i tyleż mówi o obyczaju, ile o nieczułości epoki

i środowiska tak czułego na piękno sztuki dźwiękowej, czy to naturalnej, czy to kunsztownej. Nieczułości ludzi o najczulszym uchu. Warto podkreślić, że w tamtych czasach gil był także symbolem lubieżności, a klatka – zamtuzu.

Głos i technika

Tylko twój głos usprawiedliwia twoją egzystencję – powie Händel do Farinellego w filmie Gérarda Corbiau. Zatrzymajmy się przez chwilę przy głosie kastratów; jest to sprawa tak trudna, że do dziś budzi wśród znawców liczne kontrowersje.

Znane są różne odmiany bardzo wysokich głosów męskich. A więc przede wszystkim falset, górny rejestr uzyskiwany przez sztuczne, niemal kurczowe napięcie mięśni gardła. Jest to więc rejestr piskliwy, gardłowy, każdy dojrzały mężczyzna potrafi od biedy coś tam falsetem zaśpiewać, a wielu mężczyzn po mutacji dysponuje, oprócz głosu niskiego, również pięknym falsetem. Z kolei tak dzisiaj popularny tenor altowy (kontratenor) to głos dość u mężczyzn rzadki; wysoki, ale o barwie miękkiej i ciepłej, a przy tym powstający nie w rejestrze gardłowym, lecz zdecydowanie w piersiowym, jest więc znacznie głębszy i silniejszy od falsetu i o wielkiej urodzie. W skrajnych przypadkach może u dojrzałych mężczyzn występować kontratenor brzmiący wręcz jak sopran, nawet koloraturowy (niezwykły fenomen naszego Dariusza Paradowskiego).

Głos kastrata zdecydowanie nie może mieć absolutnie nic wspólnego z falsetem, a niewiele też z kontratenorem; głos kastrata to po prostu sopran lub alt, czy nawet kontralt chłopięcy, który w późniejszym wieku, na skutek rozrostu klatki piersiowej, serca i płuc, nabiera znacznie większej siły niż głos chłopca przed mutacją, przy czym wydatnie wydłuża się możność wytrzymywania dźwięku na jednym oddechu. Farinelli w 1722 r. w Rzymie ponoć pokonał w takim właśnie pojedynku na długość bardzo trudnego tercjowego trylu, podtrzymywanego jednym oddechem, wytrawnego niemieckiego trębacza; scena ta należy do najlepiej pokazanych w filmie Gérarda Corbiau.

Siła głosu kastratów była tak wielka, że zdarzały się dźwięki niemal grzmiące: słynna rozwibrowana fermata Marchesiego brzmiała tak potężnie, że zwano ją *la bomba di Marchesi*. Także wysokością brzmienia pokonywali kastraci soprany kobiece, na skutek budowy strun głosowych, które u rzezańców występują nie tylko silniejsze, ale również krótsze niż u kobiet (14 – 18 mm).

Śpiew kastratów dźwięczał tym rodzajem czystości i jasności, jakiego nie wykazują żadne inne rodzaje głosu, bił pod tym względem „pastelowe" soprany chłopięce, a ruchliwością i lekkością – kobiecą koloraturę. *Diaboliczne fioritury* – jak zostanie to trafnie określone w filmie Gérarda Corbiau. Większa siła głosu, w związku z tym emocja, barwa całkiem dziś nieosiągalna i nieopisana, słodka i zmysłowa, a szczególnie znacznie większa skala i zdolność do wszelkiej, najbardziej akrobatycznej figuracji zdecydowanie sprzyjały wykonywaniu wyszukanej, wirtuozowskiej monodii.

Wadę śpiewu kastrata stanowił czasem stosunkowo słaby rejestr dolny, co jest jednym z dowodów na to, że głos kastratów i kontratenor, a także głos kastratów i falset – to rzeczy całkiem różne (falsetyści mogą mieć nawet potężny bas).

Głos kastratów często z upływem lat ulegał przeobrażeniu, zmieniał się z sopranu w alt lub nawet kontralt. Przy tym zazwyczaj kariera przeciętnego kastrata nie

trwała dłużej niż dziesięć lat, potem głos rzezańców psuł się czy nadwerężał, ale zdarzały się kariery nawet trzydziestoletnie, jak choćby naszego Balcerka.

Tyle możemy twierdzić o głosach kastratów dziś, dzięki wiedzy z zakresu tak anatomii czy medycyny, jak i wokalistyki; a również na podstawie nie pozbawionych podstaw domysłów. Na przeszkodzie głębszym badaniom stała zawsze wstydliwość, ów wspominany na początku posmak sensacji, który do niedawna stanowił wadę spraw, w których się objawiał, nie zaś, jak obecnie, zaletę. Temat kastracji aż do tej pory wydawał się tak drażliwy, że nawet fachowa literatura muzyczna starała się go, ponad możliwość, unikać. Jak przytacza to Dorota Kozińska w swym interesującym artykule z „Ruchu Muzycznego", *w haśle „Farinelli" w encyklopedii Grove'a (1954) ani razu nie wspomniano, że był on kastratem.* [10] Także zbrodnicze „doświadczenia" prowadzone przez Niemców w obozach koncentracyjnych legły głębokim cieniem na wszelkiej wiedzy, jaką można by dysponować na temat kastracji; wiadomo przecież, że nauka ignoruje tego rodzaju „źródła".

Do pełnej wizji brzmienia głosu kastrata trzeba dodać ówczesną naukę śpiewu, która była znacznie bardziej skomplikowana niż obecnie i trwała ok. 10 lat. Od XVI do XVIII w. pisano wiele na temat śpiewu, dykcji, układu języka (Maffei, Mancini, V. Giustiniani), wszystko uwikłane było w liczne reguły i uczone terminy. Nawet – jak przypuszczają historycy sztuki – wielcy malarze oddawali na obrazach precyzyjnie pozycje języka i warg, portretując śpiewaków, w tym kastratów (Caravaggio, Giorgione, Rombouts) [11]. Od kastratów wymagano także umiejętności gry na instrumencie akompaniującym (lutnia, harfa), kontrapunktu, realizacji basso continuo, improwizowania ozdobników i kadencji.

Oto jak Anne Rice opisuje ćwiczenia wokalne, którym już na początku swej kariery został poddany bohater jej powieści:

Zaczęli ten dzień prostymi Accentus.

Kazano Toniowi odśpiewać sześć coraz wyższych nut: do, re, mi, fa, sol, la. Następnie pokazano mu te nuty z bardziej skomplikowanymi ozdobnikami, tak że wykonując je jako całość, śpiewał wznoszącą się łagodnie melodię, z występującymi raz po raz fluktuacjami (sic!), *a każdej nucie towarzyszyły co najmniej cztery inne, trzy wznoszące się, jedna opadająca.*

Należało to wykonać na jednym oddechu, traktując każdą nutę z taką samą uwagą. Jednocześnie trzeba było doskonale wyartykułować samogłoski. Całość miała być doskonale płynna.

Należało powtarzać tę melodię wiele razy, dzień po dniu, bez akompaniamentu klawikordu, aż do chwili gdy będzie się wydobywała z gardła Tonia naturalnie i równo, jak złoty strumień, a po oddechu, który chłopiec wciąga na początku śpiewu, i zasapaniu na końcu, nie będzie śladu.

W pierwszy dzień Tonio miał wrażenie, że zwariuje od tego śpiewu. (...)

Nie wiedział, od jak dawna wykonuje to elementarne ćwiczenie, gdy Guido wreszcie dodał po dwie nuty na górze i na dole skali i pozwolił mu śpiewać szybciej, później jeszcze nieco prędzej. Dodatkowe cztery nuty były swego rodzaju wydarzeniem i Tonio oznajmił sarkastycznie, że powinien dostać pozwolenie na upicie się dla uczczenia tego [12].

Przy omówionych już predyspozycjach i przy wyżej opisanych ćwiczeniach nic dziwnego, że to właśnie kastraci opanowali do perfekcji sztukę najwyszukańszych ozdobników, od filigranów do potężnych partii fioriturowych, a co za tym idzie tak-

Stefano Dionisi w *Farinellim* Gerarda Corbiau

Elsa Zylberstein i Stefano Dionisi w *Farinellim* Gerarda Corbiau

że umiejętność improwizowania owych ozdób dźwiękowych, sztukę zwaną *gorgia*, w której nikt im nie dorównywał.

Kto by jednak chciał sobie wyrobić zdanie o głosie kastrata na podstawie zachowanego, wspominanego na wstępie, nagrania Alessandra Moreschiego, skazany jest nie tylko na rozczarowanie, ale i na pomyłkę, ponieważ śpiewak w chwili dokonywania rejestracji swej sztuki wokalnej znajdował się raczej u końca kariery, podczas gdy aparaty fonograficzne były na jej początku. Pamiętać też trzeba o tym, że kastratom głos bardzo często zmieniał się z wiekiem na niekorzyść. W efekcie nagranie Alessandra Moreschiego stanowi karykaturę, która nie daje żadnego wyobrażenia o sile, słodyczy i sprawności głosu kastratów, które to walory zgodnie przysądzają eunuchom wszyscy dawni świadkowie ich występów.

Kastraci mieli także spory wpływ na technikę kompozytorską. Najwięksi twórcy XVII i XVIII w., tacy jak Mazzocchi, Landi, Vittori, Bontempi, Porpora, Händel, Hasse, Pergolesi, Rameau, Gluck i Mozart, niektóre partie, często główne, tytułowe, pisywali specjalnie dla rzezańców. Oczywiście, wobec inności brzmienia głosu kastratów, dzisiejsze wykonywanie tych ról nastręcza mnóstwo problemów dość zasadniczych, a żadne rozwiązanie nie przyniesie nawet w przybliżeniu prawdy dawnego brzmienia. Praktyka improwizowania ozdobników, którą kastraci opanowali najdoskonalej, pozostawała także nie bez znaczenia dla budowy oper, a szczególnie tak zwanej wielkiej, trzyczęściowej *aria da capo*. Jej część trzecia, czyli powtórzona pierwsza, była z góry przewidziana na miejsce popisu wokalistów; tu nie tylko wolno było, ale wręcz zdecydowanie należało improwizować własne upiększające dodatki. Wykonywane dzisiaj arie *da capo*, bez improwizowanych ozdobników, nie tylko są ahistoryczne, ale całkiem tracą swój istotny sens.

Tak ową praktykę interpretacji arii *da capo* opisuje Anne Rice:

Zakończywszy część drugą, przystąpił do powtórki pierwszej, tak bowiem wygląda standardowa forma każdej arii, po czym [13]*, jak było to przyjęte, zaczął ją upiększać, powoli, lecz z coraz większą fanfaronadą, nie ukazując jednak swej prawdziwej siły, którą – jak wiedział Guido – pochwali się później. Jednak wzlatując ku ostatniej nucie, zaczął wspaniale wzmacniać ją i przyciszać, śpiewał coraz głośniej i głośniej, wykonując całość na jednym, długim oddechu, aż widownia całkowicie zamilkła. Nieruchomy śpiewak bez najmniejszej oznaki wysiłku posyłał w powietrze nie kończący się strumień dźwięków, a kiedy zaczął go przyciszać i widzom wydawało się, że musi skończyć, bo inaczej umrze, Bettichino raz jeszcze wzmocnił nutę, śpiewając ją jeszcze wyżej i głośniej, po czym nagle przerwał* [14].

Celem wyjaśnienia warto dodać, że w XVII i XVIII w. podczas przedstawień operowych bynajmniej na sali nie panowała cisza; jak to wynika z przytoczonego fragmentu, uciszano się wyłącznie w momentach największych emocji. Podczas oper lepsze towarzystwo w lożach wydawało kolacje, odbywało narady, składało sobie wizyty towarzyskie, a nawet oddawało się miłości, zaciągnąwszy dla dyskrecji specjalną storę między lożą a przestrzenią sali.

Najwybitniejsi rzezańcy

Przypomnijmy choćby pobieżnie sylwetki kilku największych kastratów, tych, którzy zapisali się w historii wspaniałością głosu i uwielbieniem słuchaczy.

Pietro Montoya (czynny 1592 – 1600), Hiszpan zaangażowany do Kaplicy Sykstyńskiej, ulubieniec kardynała del Monte. Wychwalany przez samego Emilia de Cavalieri, członka Kameraty Florenckiej, który dał mu parę lekcji. Być może model obrazu Caravaggia *Lutnista* (Ermitaż).

Loreto Vittori (1600 – 1670), sopran, rywal Pasqualiniego, jak on związany z domem kardynała Barberini. Poeta, obwołany „nowym Orfeuszem", był członkiem ekskluzywnego rzymskiego kręgu poetyckiego *Accademia degli Umoristi*, do której należał również kardynał Giulio Rospigliosi, przyszły Klemens IX, także poeta i autor librett oper wystawianych w pałacu Barberini. Obok V. Mazzocchiego i S. Landiego Vittori należał do głównych twórców rzymskiej opery teatru pałacowego Barberinich przed 1650 r., napisał słynną swego czasu *Galateę*. Śpiewał w kapeli Kaplicy Sykstyńskiej.

O nim to właśnie zanotował jeden z bywalców rzymskiego oratorium filipinów, Giovanni Vittorio Rossi vell Ianus Nicius Erythraeus, następujące zdania: ... *pewnej nocy słyszałem, jak śpiewał lament Magdaleny, która upadłszy u stóp Chrystusa opłakiwała swoje grzechy; jego żarliwość, moc głosu, miękkie i delikatne odmiany śpiewu [sprawiały], że niemal ukazywał oczom naszym Magdalenę; ta gdyby ożyła, w tym naśladowaniu jej pokuty rozpoznałaby i podziwiała swoje prawdziwe żale i cierpienia. I nikt z obecnych uczestników nie był tak opieszałego i gnuśnego ducha, by nie poddać się tym wzruszeniom, do których przezeń był nakłaniany, mianowicie do gniewu, do nienawiści grzechu, do żałości i innych; nie pomnę też, bym kiedykolwiek bardziej i gwałtowniej bolał z powodu moich nieprawości, niż wtedy, gdy ów przedstawiając osobę Magdaleny przeklinał grzechy poprzedniego jej życia, którymi tak bardzo Boga i ludzi obrażała. Czułem, że łzy obficie płynęły mi z oczu, gdy ów żałosnym brzmieniem głosu przedstawiał westchnienia płaczącej grzesznicy; czułem, że porywa mię nieprawdopodobny zachwyt, gdy stopniowo przebiegając głosem od najniższego do najwyższego dźwięku i tymże od najwyższego do najniższego przez różne zwroty z niewiarygodną biegłością przechodząc ukazywał, że może ów głos, jak chce, kształtować i naginać, niby najmiększy wosk* [15].

Baldassare Ferri (1610 – 1680), sopran z Perugii, to nasz polski **Balcerek**. Protegowany kardynała Crescenzia, został w Rzymie, zapewne w 1625 r., zaangażowany przez królewicza Władysława Wazę do królewskiej kapeli w Warszawie, gdzie przebywał rzekomo 30 lat, pobierając najwyższą w zespole gażę. Mimo to w tym samym czasie został w 1643 r., nie wiadomo dlaczego, tytularnym weneckim Kawalerem św. Marka (podobnie jak Kasper Förster z tej samej kapeli, który jednak położył dla Wenecji pewne zasługi), a także śpiewał na dworze królowej Krystyny szwedzkiej, podczas dwutygodniowego urlopu w 1654 r. Po roku 1655 Balcerek występował w Wiedniu na dworze Ferdynanda III i Leopolda I. Ten ostatni cesarz, który sam był niezłym kompozytorem, zapewnił Balcerkowi dożywotnią pensję, nadał mu szlachectwo i zezwalał mu na podróże koncertowe po Europie. W Londynie, w 1671 r., Ferri odnosił triumfy w operze *Psyche* G. B. Draghiego. Po 1675 r. wrócił do Włoch, zmarł w Perugii, pozostawiając 600 tys. skudów na budowę klasztoru. Wybito wspaniały medal ku jego czci. Bontempi w swej *Historii muzyki* z 1695 r. podaje, że Balcerek trylował chromatycznie przez dwie oktawy, co tak jest karkołomne, że wydaje się wręcz nieprawdopodobne; dziś żaden śpiewak tego nie potrafi.

Marc'Antonio Pasqualini zwany **Streviglio** (1614 – 1691), sopran, kompozytor w służbie znanego kardynała Antonia Barberini. W roku 1630 został śpiewakiem w Kaplicy Sykstyńskiej. Wszechstronnie wykształcony, pisał także poezje. Brał udział w słynnym wystawieniu *Orfeusza* Luigiego Rossiego w Paryżu w 1647 r., od którego rozpoczęła się zacięta walka we Francji między stronnictwem rodzimym a włoskim. Sportretował go A. Sacchi, koronowanego laurem przez Apolla, w futrze z leoparda, symbolizującym zwycięstwo Apollina nad Marsjaszem.

Giovanni Francesco Grossi zwany (od roli w operze Cavallego) **Siface** (1653 – 1697), kontralt. Zaczynał w kapeli papieskiej, potem na służbie księcia Modeny, wicekróla Hiszpanii, wreszcie Jakuba I angielskiego. Po powrocie do Włoch prowadził awanturniczy tryb życia, uwiódł siostrę markiza Marsili i został zgładzony przez płatnych morderców.

Giovanni Andrea Angelini zwany **Bontempi** (1624 – 1705), sopran, obok Vittoriego najwybitniejszy kompozytor wśród kastratów; także teoretyk muzyki, uczeń Mazzocchiego w Rzymie. Karierę rozpoczynał w kapeli bazyliki św. Marka w Wenecji, potem był w służbie elektora saskiego, gdzie śpiewał, komponował i organizował dworskie imprezy teatralne. Jego opera *Il Paride* była wystawiona na otwarcie pierwszego teatru włoskiego na ziemiach niemieckich: Drezno 1662, koszt 300 tys. talarów, czas trwania 5 godzin.

Francesco Antonio Pistocchi (1659 – 1726), kontralt, wybitny kompozytor, pierwsze dzieło opublikował w wieku lat ośmiu, śpiewak w słynnym, także z wysokiego do dziś poziomu muzyki, bolońskim kościele San Petronio, debiutował w operze w Ferrarze. Potem w służbie margrabiego Brandenburgii. Po odejściu ze sceny otworzył szkołę śpiewu, którą ukończył m. in. świetny kastrat, A. Bernacchi, a także słynny kompozytor, Padre Martini. Pod koniec życia wstąpił do klasztoru oratorianów.

Pietro Francesco Tosi (1654 – 1732), śpiewał w całej Europie, m. in. w Dreźnie, Wiedniu i Londynie. Wydał jedną z pierwszych szkół śpiewu. Był sekretnym doradcą Farinellego. Komponował kantaty i oratoria.

Francesco Bernardi zwany **Senesino** (1680 – 1750), sieneńczyk, świetny, potężny mezzosopran o wielkiej skali, ale słaby aktor, uczeń Bernacchiego. Przez trzy lata był nadwornym śpiewakiem naszego Augusta Mocnego w Dreźnie. Stamtąd ściągnął go do Londynu Händel, ale kastrat szybko porzucił teatr Händla dla konkurencyjnej sceny operowej Porpory. Pisał dla niego także Alessandro Scarlatti.

Antonio Maria Bernacchi (1685 – 1756), nadworny kastrat w Palatynacie. Włochy, Wiedeń, Londyn to typowe etapy jego kariery. Przekazał Farinellemu najbardziej sekretne chwyty techniki wokalnej, stanowiące jego osobiste odkrycia. Założył w Bolonii znakomitą szkołę śpiewu.

Giovanni Carestini zwany **Cusanino** (1705 – 1760), najpierw sopran, potem alt na służbie Karola IV w Wiedniu, potem u elektora bawarskiego w Monachium, u naszego Augusta III w Dreźnie i u Fryderyka Wielkiego w Berlinie; występował głównie we Włoszech i w Anglii, w dziełach Hassego, Händla i Glucka. Oprócz wspominanych już, zwyczajnych u kastratów walorów, wyróżniał się dobrym smakiem i znakomitym aktorstwem.

Gioacchino Conti zwany **Gizziello** (1714 – 1761), działał głównie we Włoszech, występował też w Londynie i w Lizbonie; w dziełach Händla należał do wykonawców najpewniej wywołujących wzruszenie widowni.

Gaetano Majorano zwany **Caffarelli** (1710 – 1783), jako dziecko sprzedany przez ojca chirurgowi żyjącemu z kastracji. Uczeń Porpory, działał głównie w Neapolu, występował w całych Włoszech, wielkie sukcesy odnosił w Londynie i Madrycie, w Wiedniu i Lizbonie, śpiewał głównie w dziełach Hassego, Händla i Pergolesego. Bardzo wysoki i chudy, cierpiał na reumatyzm, gdyż ponoć spędził swego czasu noc w jednej z rzymskich studni, kryjąc się tam przed pewnym zazdrosnym mężem. Francuskiego poetę, Ballot de Saurot, wyzwał na pojedynek, by tą drogą rozstrzygnąć spór na temat wyższości sztuki włoskiej nad francuską, co raniony poeta musiał uznać. Caffarelli podobał się zresztą we Francji, co było rzadkością, zachwycił tam przede wszystkim delfina. Został bogaczem, kupił sobie we Włoszech dwa pałace i tytuł księcia San Donato. Beaumarchais czyni do niego (ustami Bartola) aluzję w *Cyruliku sewilskim*.

Caffarelli ukazuje się jako epizodyczny bohater w *Krzyku w niebiosa* Anne Rice; oto jak autorka powieści wyobraża sobie występ wielkiego kastrata:

W tym momencie pojawiła się na scenie wysoka, majestatyczna postać wielkiego Caffarellego.

Niektórzy twierdzili z przekonaniem, że ten uczeń Porpory był największym śpiewakiem na świecie. Kiedy podchodził do rampy w swej ogromnej peruce i powiewającej, karminowej pelerynie, wyglądał raczej jak bóg niż król, którego grał. (...) Zaczął śpiewać, a na dźwięk potężnej, kolejno wzmacnianej i przyciszanej nuty, w operze zapadła cisza. (...)

Nuta stawała się to głośniejsza, to cichsza, wzlatywała ku niebu, jakby nawet sam kastrat nie mógł jej zatrzymać. Kiedy tego dokonał, od razu zaczął arię, sprawiając wrażenie, jakby nie musiał zaczerpnąć przedtem oddechu, a orkiestra spieszyła się, by za nim nadążyć.

Miał niewiarygodny głos, który wprawdzie nie był przenikliwy, lecz miał w sobie jakąś gwałtowność. Zdawało się, że nim skończył, niemalże doskonałe rysy jego twarzy wykrzywiła wściekłość. (...)

Kiedy zaczęła śpiewać primadonna, zdawało się, że cała opera rozpada się... [16]

Giusto Ferdinando Tenducci (1736 – 1790), dzisiaj często niesłusznie mylony z Senesinem. Sopran, jeden z najsilniejszych głosów w historii, był również kompozytorem (utwory klawesynowe, pieśni), a także cenionym pedagogiem. Zaczynał w Wenecji; w Paryżu i w Londynie zawarł bliską znajomość z Mozartem i z J. Ch. Bachem, który – podobnie jak Galuppi i Jommelli – specjalnie dla niego komponował niektóre dzieła. Kreował Orfeusza w słynnej operze Glucka. Od 1784 r. dyrygował systematycznie podczas festiwali händlowskich w Westminster. Historię jego trzech małżeństw (sic!) opisuje Casanova.

Gaetano Guadagni (1725 – 1792), sopran, potem kontralt, uczeń Contiego, bardzo inteligentny. Zachwycał publiczność Wenecji, Paryża, Wiednia i Londynu. Sam Händel przerabiał dla niego partie swojego *Mesjasza*; sam Garrick dawał mu lekcje aktorstwa; sam Burney pracował z nim nad rolami; sam cesarz Józef II słuchał go na własnej koronacji. Największą sławę przyniosło mu dzieło Glucka *Orfeusz i Eurydyka*, napisane specjalnie dla niego; z Gluckiem się przyjaźnił i całe życie propagował jego reformatorskie idee. Jako jeden z pierwszych nie przerywał swej gry ukłonami i bisami.

Venanzio Rauzzini (1746 – 1810), niezwykły sopran, który z upływem czasu (co dość często zdarzało się kastratom) przeobraził się w kontralt. Rzadkiej urody,

szybko popadł w okropną otyłość. Członek Akademii Św. Cecylii w Rzymie. Pierwszy śpiewak opery monachijskiej, potem działał w Dreźnie, w Wiedniu i w Londynie, zasłynął z operze Mozarta *Lucio Silla*. To specjalnie dla niego napisał Wolfgang Amadeusz Mozart wspaniały motet *Exultate, jubilate*. Rauzzini był także znakomitym aktorem, pedagogiem i bardzo cenionym pianistą. Skomponował wiele oper, kantat i utworów instrumentalnych.

Girolamo Crescentini (1762 – 1846), także kompozytor i pedagog, autor literatury dydaktycznej. Te same miasta niezwykle go podziwiały: Londyn, Wiedeń, Lizbona (gdzie pełnił również funkcję impresaria); także całe Włochy. Zachwycony jego głosem Napoleon zabrał go z Wiednia do Paryża, gdzie śpiewał od 1806 r. i zakończył karierę w 1812 r., obdarzony tytułem szlacheckim i orderem Żelaznej Korony. Był nauczycielem w Bolonii i Neapolu, m. in. mistrzem „boskich" śpiewaczek, Angeliki Catalani i Izabeli Colbran.

Giovanni Battista Velutti (1780 – 1861), ulubiony śpiewak Rossiniego i Mercadantego. Rossini, nie znosząc kastratów, głównie zresztą z powodu ich ozdabiających tekst improwizacji, z Veluttim mimo to serdecznie zaprzyjaźniony, specjalnie dla niego napisał partię tytułową *Aureliana w Palmyrze* (1813), oraz główną w *Oblężeniu Koryntu* (1820, przerobioną później na tenor), zaś Meyerbeer rolę w *Krucjacie w Egipcie* (1824); ta właśnie opera to ostatnia napisana specjalnie dla kastrata przez wielkiego kompozytora. Velluti śpiewał w mediolańskiej La Scali w latach 1814 – 1829, w Sankt-Petersburgu, w Londynie występował razem z wielką Malibran (Meyerbeer). Stendhal twierdzi o nim, że poruszał do łez.

Inni należący do najsławniejszych: Amantini, Giuseppe Bianchi, Concialini, Dominichino, A. P. Fabri, Finazzi, N. Grimaldi, Onofrio Gualfreducci, Luigi Marchesi, Matucci, Nicolino, Gasparo Pacchierotti (1740 – 1821), A. Pasi, Pellerino, Pergetti, Francesco de Rossi, Felice Salimbeni, Carlo Scalzi, Sorlini, Antonio Uberti.

Gusta tak się jednak zmieniają, że kiedy w 1844 r., w Londynie, gdzie triumfy rzezańców były sprawą powszednią, wystąpił kastrat Pergetti, uznano to za kuriozum. Wagner marzył o kastracie do roli złego czarownika Klingsora w *Parsifalu*, zamierzał nawet zdobyć w tym celu poparcie kierownika chóru Kaplicy Sykstyńskiej, kastrata Domenica Mustafá (1829 – 1912), lecz skoro się to nie powiodło, zrezygnował z pierwotnego zamysłu i – ze skrajności w skrajność – partię Klingsora napisał na bas.

Pseudonimy kastratów brały się od nazwisk ich nauczycieli lub protektorów, które śpiewacy sami zwyczajowo przybierali jako dowód wdzięczności. Nicola Porpora tak dalece oddany był sztuce kastratów, że jeden z jego wychowanków, Antonio Uberti, przyjął nawet pseudonim Il Porporino.

Farinelli (1705 – 1792)

I na koniec wielki Farinelli, najsłynniejszy z kastratów, rzekomy bohater filmu Gérarda Corbiau. Naprawdę nazywał się Carlo Broschi, pseudonim Farinelli przybrał dla uczczenia swoich protektorów, braci Farina. Brat jego, Riccardo, był również muzykiem, uczniem Francesca Durante, kompozytorem poślednich oper i arii, pisanych głównie dla brata. O kastracji Carla zadecydowali rodzice, kiedy miał siedem lat, sam jednak podawał ponoć później za przyczynę swego okaleczenia upadek z konia. Uczył się u własnego ojca, potem u Caffarellego i u mistrza, który dał

mu najwięcej, Nicoli Porpory, od dziewiątego roku życia. Debiutował w Neapolu w 1720 r. w operze pióra Porpory, napisanej do pierwszego w ogóle libretta Metastasia, *Angelica i Medor*. Tak zaczęła się wieloletnia, udokumentowana długą korespondencją przyjaźń lub – jak wiele na to wskazuje – jeszcze bliższy związek Farinellego z Metastasiem, trwający do śmierci poety. Wkrótce po debiucie, w 1721 r., Farinelli zabłysnął, już jako gwiazda pierwszej wielkości, na scenie największego rzymskiego Teatro Aliberti, w operze *Eumene*, również kompozycji Porpory.[17]

Sława jednak nie przyszła bez porażek i dalszych doświadczeń; w 1727 r. Farinelli wystąpił w turnieju śpiewaczym przeciwko Antonio Marii Bernacchiemu i przegrał. Przegrana ta przyniosła jednak kastratowi natychmiast spory profit, gdyż Bernacchi, zachwycony jego głosem, poczynił mu szereg sekretnych zwierzeń, zdradzając swe najskrytsze techniczne wybiegi i chwyty, nieomylnie prowadzące do doskonałego śpiewu.

Farinelli kontynuował karierę w Wiedniu, potem w Londynie, dokąd Porpora zawezwał go w 1734 r. do walki z konkurencyjną operą Händla; tu występował m in. w operze J. A. Hassego (?) *Artaserse* wraz z drugim wielkim kastratem, Senesinem. Tutaj też udowodnił wyższość głosu kastrata nad najlepszymi wówczas w świecie sopranami, Cuzzoni i Bordoni. Poważniejszy repertuar zaowocował pogłębieniem wyrazu, a w związku z tym także wzrostem temperatury zachwytu słuchaczy; odtąd też Farinelli unikał znacznie bez wątpienia płytszych dzieł swego nauczyciela, Porpory. Wkrótce bardzo spodobał się w Paryżu, w słynnym cyklu Concert Spirituel, a także wystąpił na dworze francuskim z rzadkim tam (i dla Włochów, i dla kastratów) powodzeniem.

Wreszcie po 17-letnich triumfach, w 1737 r., wyjechał Farinelli na zaproszenie dworu hiszpańskiego do Madrytu, gdzie spędził następne 22 lata. Tu jednak dopiero zaczyna się niezwykła i przedziwna kariera tego muzyka: nowa w życiu śpiewaka karta przyniosła mu swoistą nieśmiertelność, a zarazem koniec jego popularności w Europie, gdzie odtąd funkcjonował bardziej jako legenda niż jako artysta. W Madrycie bowiem Farinelli, zatrudniony jako muzyk prywatnych apartamentów Filipa V, a po jego śmierci (1746) Ferdynanda VI, nie śpiewał już publicznie. Pierwszy z tych władców, maniakalno-depresyjny neurastenik, wymagał od Farinellego, by każdego wieczoru, przez 10 lat, śpiewał mu przez godzinę te same cztery ulubione arie, w tym dwie Johanna Adolfa Hassego (*Artakserkses*) i jedną własną (Farinellego). Był to jednostajny, ale nieprawdopodobnie intratny kawałek chleba: o honorariach kastrata krążyły baśniowe opowieści, od których rzeczywistość nie była wiele mniej bajeczna: otrzymywał od króla Hiszpanii 50 tys. franków rocznie.

Farinelli w Madrycie – jak Lully (również Włoch) we Francji – został nadintendentem teatrów królewskich, dyktatorem artystycznej mody i reformatorem życia muzycznego. Jako królewski faworyt miał ogromny wpływ na dworze, założył operę włoską, zajmował się osobiście reżyserią i scenografią, wniósł wiele własnych pomysłów i uwag do ulepszenia machin scenicznych, nadzorował budowę i upiększanie pałaców oraz zakładanie ogrodów (Buon Retiro, Aranjuez), zgromadził wspaniałą kolekcję instrumentów i dzieł sztuki, uzyskał najwyższe odznaczenia, przyjęto go do zakonu rycerzy Calatravy, a portretowany był przez wielkich malarzy (Jacopo Amigoni, Corrado Giaquinto, William Hogarth). Trochę też komponował, pozostało po nim kilka arii. Po śmierci drugiego ze swych królewskich opiekunów, za panowania niechętnego mu Karola III, Farinelli opuścił Hiszpanię, spędził dalsze 23

lata życia we własnym, szczególnie wystawnie wybudowanym pałacu w Bolonii. Bywał jeszcze w Neapolu, gdzie podejmowano go z honorami należnymi książęciu, a do jego bolońskiego pałacu pielgrzymowały najwybitniejsze osobistości ówczesnej muzycznej (i nie tylko muzycznej) Europy: m. in. Padre Martini, Charles Burney, Giovanni Giacomo Casanova. Ogromny majątek zostawił Farinelli w spadku bratankowi.

Bywalcy XVIII-wiecznych oper rzeczywiście, tak jak na filmie Gérarda Corbiau, skandowali: *Jeden Bóg, jeden Farinelli*, jest to fakt historyczny („Daily Journal" 6.VI.1735). Nie powinno nas dziwić tak wielkie powodzenie, Farinelli był śpiewakiem niezwykłym, o ogromnej kulturze i wyczuciu stylu, głos jego obejmował ponad trzy oktawy (c – d^3), siła tego głosu, jego blask, ruchliwość były niepowtarzalne; ozdobniki, modulacje, dynamikę – wszystko Farinelli opanował na iście królewskim poziomie. *Przymioty, w jakich celował szczególnie* – pisał o Farinellim ówczesny teoretyk sztuki wokalnej, Giambattista Mancini – *to wyrównanie głosu, umiejętność kształtowania frazy, portamento, jednolitość rejestrów, zdumiewająca ruchliwość oraz wdzięczny i pełen patosu styl śpiewu. Każdą umiejętność w sztuce wokalnej wyniósł na szczyty doskonałości.* [18]

Sam grał na kilku instrumentach. Charles Bunrey, znakomity angielski muzykopis, który zjeździł w celu pogłębienia swego znawstwa całą Europę, opowiada, jak podczas wizyty u Farinellego w Bolonii, w 1771 r., wielki kastrat znakomicie przygrywał mu na klawesynie i na violi d'amore.

Sława Farinellego nie wygasła po jego śmierci, na temat życia kastrata powstały aż cztery opery; ich autorami są: Barnett (1839), Espin y Guillén (1854), Zumpe (1886) i Bretón (1901).

Poza Włochami

Kastraci pozostali na zawsze produktem specyficznie włoskim i nie znamy wielu przykładów rzezańców innych nacji. Dzięki tej „sztuce" i odpowiedniej dawce bezwzględności śpiewacy włoscy zdobywali Europę. W produkcji kastratów rekordy bił Neapol i cała słynna opera neapolitańska opierała się na kastratach.

Z przytoczonego powyżej zestawienia wyraźnie jednak dają się wyłowić i inne, szczególnie przychylne kastratom ośrodki, osobliwie zaś Londyn. Wiąże się to niewątpliwie z cechami narodowymi Anglików, u których z jednej strony technika wykonawcza w muzyce posunięta jest wręcz do fetyszyzacji, z drugiej zaś do dziś bardzo popularne są wszelkie przebieranki i transpozycje płci. Trzeba jednak podkreślić, że Anglicy nie produkowali własnych kastratów, natomiast zawsze specjalizowali się w wyszukiwaniu i kształceniu kontratenorów, co charakteryzuje angielską szkołę wykonawczą także w chwili obecnej.

W obu rywalizujących ze sobą w I połowie XVIII stulecia teatrach Londynu, jednym prowadzonym przez Włocha, Nicola Porporę i drugim pozostającym pod kierownictwem Niemca, Jerzego Fryderyka Händla, kastraci otrzymywali role i partie wiodące. W kampanii między Porporą a Händlem to właśnie kastraci decydowali o czasowym przechyleniu szali powodzenia na tę czy tamtą stronę. Obie słynne rywalki, Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni, milkły wobec potęgi głosu kastratów. Do dziś wciąż nie doceniamy roli kastratów w dziełach Händla, Hassego, Glucka czy Mozarta i dopiero stopień trudności danej partii

opery czy oratorium informuje współczesnego badacza, że to kastrat powinien być jej wykonawcą.

Łatwo zwrócić uwagę, że wśród wymienianych wyżej miast Paryż nie występuje rzadziej niż inne kulturalne centra Europy, choć mniej chętnie kastratów tam oklaskiwano. W Paryżu kastraci byli także ogromnie cenieni, ale – jak we Francji wszystko w muzyce baroku – budzili poważne wątpliwości i spory. Francuzi nie produkowali własnych rzezańców, z jednym, zdaje się, wyjątkiem, lyończyka o nazwisku Blaise Berthaud (1610–1677). Na dworze królewskim wielkie uznanie zdobyli przede wszystkim Caffarelli, Crescentini, Streviglio i Farinelli.

Na stałe sprowadził kastratów do Francji Mazarini. Atto Melani, jeden z czterech braci kastratów, był najpierw faworytem i szpiegiem kardynała, potem Mazarini polecił mu zorganizowanie w Paryżu opery włoskiej, która odniosła tam w 1647 r. gigantyczne sukcesy (*Orfeusz* Luigiego Rossiego), ale też stała się pierwszym impulsem do wieloletnich walk i polemik na temat wyższości stylu włoskiego czy francuskiego, zakończonych dopiero słynnym sporem buffonistów z antybuffonistami i królewskim dekretem, wypędzającym włoską trupę z Francji (1754).

W operach Lully'ego i Rameau kastraci występowali często, Couperin dedykował swe *Siedem wersetów* rzezańcowi o nazwisku Mazza, znanemu w Paryżu jako Hiacynt; kastrat Antonio Paccini inspirował podobno niektóre motety Delelanda. Rzecz znamienna, że w ciągu XVII i XVIII w. we Francji pojawiło się pięćdziesięciu pięciu kastratów, ale – sami Włosi (to efekt znanego francuskiego, potrzebnego czy niepotrzebnego, kompleksu w stosunku do muzyki włoskiej), w tym niektórzy wystąpili jednorazowo, inni śpiewali w tym kraju przez kilkadziesiąt nawet lat. Wielu uczestniczyło w słynnych Concert Spirituel w II połowie XVIII w. Francuskie oświecenie jednak było programowo przeciwne kastratom, bardzo negatywnie wypowiadał się o nich uwielbiający muzykę włoską Jan Jakub Rousseau. Sam Gluck był zmuszony przerobić partię Orfeusza na tenor. Mimo to, a może właśnie dlatego, nie w operach, a w kaplicy królewskiej, kastraci dotrwali panowania Karola X.

Ważnym ośrodkiem kultu kastratów był również Sankt-Petersburg. W Rosji panowała wręcz obsesja kastracji wśród jednej z prawosławnych sekt (skopcy). Na dworze carskim występowali tradycyjnie wielcy Włosi, tam też działali kompozytorzy pierwszej klasy w Europie, włoskiego czy francuskiego pochodzenia. Znanych kastratów zapraszano do Rosji chętnie i witano gorąco, czego dowodem pobyt na petersburskim dworze takich śpiewaków, jak m. in. Cusanino i Velutti.

Film: historyczna niefrasobliwość

Jako zjawisko fascynujący, jako utwór nieznośny – tak należałoby określić krótko film Gérarda Corbiau. Cztery wyróżnienia, które spotkały *Farinellego* w 1995 r., „Złoty Glob", „Cezary" za dźwięk i dekoracje oraz nominacja do „Oscara", nie uczyniły zeń dzieła ekranu. Ma ten film kilka dobrych stron, nie brak w nim elementów i nawet scen frapujących, ale nie zmienia to faktu, że mimo wszystko całość stanowi patrzadło dla masowego odbiorcy. Pogoń za sensacją, epatowanie „wyrafinowanym" erotyzmem, chwyty pod publiczkę i poszukiwanie łatwych – dzięki kłamstwom – wzruszeń posunął reżyser poza granicę kiczu.

W świetle wszystkiego, co tu już z historii kastracji przytoczyłem, nie ma sensu zagłębiać się w roztrząsanie, co w filmie jest prawdą historyczną, a co się z nią mi-

ja. Generalnie nie zastanawiam się w tym konkretnym przypadku nad prawdą, gdyż film zszedł poniżej granicy, gdzie podobne postawienie sprawy może nas zainteresować. Celowo natomiast powoływałem się powyżej na powieść Anne Rice, gdyż ona, choć przecież fantastyczna, w przeciwieństwie do filmu stara się odnaleźć tragiczny wymiar egzystencji kastratów, podczas gdy u Gérarda Corbiau spotykamy się z wersją przygodową ich życia, gdzie ból pojawia się równie ucukrowany jak operowe sukcesy.

Ponieważ w życiu Farinellego trudno znaleźć punkt zaczepienia do zbudowania sensacyjnej akcji, przesunięto akcent na londyńską walkę teatrów Händla (Academy of Music, potem Covent Garden) i Porpory (Opera of the Nobility), co w sumie okazało się zabiegiem dość zręcznym i zapewniającym powodzenie u masowego widza. Przy okazji oczywiście znajdujemy w filmie wiele szczegółów całkiem nieprawdopodobnych, ale pokazana na ekranie kampania operowa była sama w sobie tak niezwykła i groteskowa, że można przymknąć oko nawet na pewne „oryginalne" pomysły.

Bardziej rażą dość prymitywne anachronizmy, np. scena pojedynku Farinellego z trębaczem. Jeżeli w ogóle miała miejsce, to w Rzymie, w roku 1722; film przenosi miejsce wydarzenia, nie wiadomo dlaczego, do Neapolu i wprowadza tam podsłuchującego całe zajście Händla, akurat w okresie, kiedy to kompozytor w ogóle nie odwiedził Włoch (Händel opuścił Włochy, gdy Farinelli miał cztery lata). Podobnie nieprawdziwe jest spotkanie Händla z Farinellim w Dreźnie w 1733 r. lub 1734, kiedy to kompozytor nie opuszczał Londynu, poza miesiącem pobytu w uzdrowisku Tunbridge Wells. Oczywistą nieprawdą jest też, jakoby Händel poniósł ostateczną klęskę w walce z Porporą z powodu występów Farinellego; bardziej do chwilowego zresztą niepowodzenia Händla przyczyniły się kłopoty z siedzibą jego teatru. *To ty uczyniłeś ze mnie muzycznego impotenta* – powie w filmie Händel do Farinellego – *i teraz nie napiszę już ani jednej opery!* Otóż po roku 1734 Händel skomponował jeszcze dziesięć oper, w tym swe największe arcydzieła. Te choćby fakty wystarczą, by film potraktować jako niefrasobliwą bajkę, żonglującą wydarzeniami i postaciami historycznymi według własnego widzimisię.

Inne sceny nieprawdopodobne: Händel opluty przez Farinellego, Händel mdlejący pod wrażeniem głosu kastrata, Fryderyk książę Walii zbesztany przez śpiewaka, Riccardo wypędzający konie z królewskich stajni w Madrycie, Farinelli zmuszający ciszą hrabinę Maurer w loży do przerwania lektury, kradzież nut, Händel dający porady kompozytorskie Broschiemu – to wszystko pomysły mało rzec anachroniczne, a wręcz absurdalne, stanowiące albo jawny fałsz historyczny, albo pokazujące zachowania całkiem nie mieszczące się w mentalności epoki. Cała historia zażyłości Farinellego z Alessandrą jest, nie wiadomo dlaczego, zupełnie przekręconym jego przyjacielskim związkiem ze słynną śpiewaczką, Vittorią Tesi.

Sporo jest też w filmie scen pretensjonalnych, w tym na pewno wszystko, co bezpośrednio odnosi się do kastracji, a więc rozmaite wspomnienia, wizje, galopady koni, samobójstwo młodego rzezańca, eksponowanie czerwonego szlafroka, czyli cały wstęp, do i podczas czołówki, pod tym względem bije rekordy. Przy tym wszystkim jednak, wyjąwszy właśnie wymienione sceny, aktorstwo nie jest w zasadzie złe; bardzo przekonujący (mówiąc o sposobie bycia, nie o postępowa-

niu) wydał mi się Händel, którego sylwetka została pokazana nadspodziewanie dobrze: dziwna mieszanina dobroci i gruboskórności. Występujący w tej roli Jeroen Krabbe nie tylko jest do autora *Rinalda* podobny, nie tylko gra tak, jak na podstawie przekazów możemy się domyślać, że zachowywał się Händel, ale również wiele jego wypowiedzi zgadza się z mentalnością barokowego kompozytora i samego Händla.

Ładnie nakręcona, ale całkiem zbyteczna jest, wyeksponowana przez twórców filmu, końcowa scena zaćmienia słońca w Madrycie, której zamierzeniem – jak się domyślam – miała być jakaś głębsza (okazuje się zaś nader mętna) symbolika. *Proszę przywrócić słońce, Farinelli!* – powiada Filip V i dla tego jednego zdania wymyślono sporą sekwencję. Wymowa całości tej symbolicznej sceny miała być następująca: słońce wyłania się z mroku zaćmienia w tej samej chwili, gdy Riccardo popada w mroki śmierci; ale zarazem – tak jak słońce – wstaje dla niego nowe życie w postaci przyszłego pogodzenia z bratem, a także dla Farinellego, któremu następna sekwencja zapowie przyjście na świat „potomka". Żeby widza dobić „siłą" wymowy tej sceny, Riccardo podcina sobie żyły przydymionym szkłem do oglądania zaćmienia...

Na szczęście słońce wyzwala się z cienia w odpowiednim momencie, by dojrzano i udaremniono zamiar samobójcy. Jest to w swym zagmatwaniu zaiste naiwne i obcesowe zarazem posługiwanie się symboliką, jednocześnie kłamliwe i szmirowate; w dodatku mowa nie o pierwszym lepszym przedmiocie, ale o jakże ważkiej i bogatej symbolice słońca. W sumie pięknie pokazana scena zaćmienia zostaje zepsuta niepotrzebnie wtłoczoną weń pseudotreścią, a w kontekście potęgi zjawisk astronomicznych (podziwianych przez królów – właśnie, czego tu nie ma!) śpiew Farinellego, który miał „przywrócić słońce", okazuje się raczej bez znaczenia. W sumie to się właśnie nazywa zmarnowany pomysł i chybiony efekt.

Ale nie tylko samobójcza próba Riccarda, który dzięki niej powraca do łask brata, wypada ostentacyjnie i głupio. Cały wątek Riccarda, od jego udziału w kastracji, przez artystyczny konflikt i kłótnię, do niekonsekwentnego i niezgodnego zresztą z prawdą historyczną porzucenia rzezańca (ostatnie klatki), jest całkiem fantastyczny. Bardzo niesmaczne wrażenie robi też znów w zakończeniu nachalnie przywołany czerwony szlafrok, który ma grać rolę znaku pojednania. Komentarz autorski, w rzekomym liście Riccarda, odpowiedzialnego za kastrację brata, a teraz także za ciążę Alessandry: *Zwracam ci to, co zabrałem*, nie jest niczym więcej niż kłamliwym i sarkastycznym okrucieństwem.

Blaski i cienie formy

To, co naprawdę moim zdaniem godne jest w filmie pochwały, to strona plastyczna. Rzeczywiście dobre i ładne dekoracje, świetne stroje, znakomicie grające wnętrza. Świetnie został pokazany barokowy teatr: kostiumy, maszynerie (zjazd z chmur, fale sceniczne ujęte od strony kulis), maniery wykonawcze, choć ilustracje z XVII i XVIII w. bogactwem znacznie przewyższają wersję filmową. Film kładzie przy tym zdecydowany nacisk właśnie na grę plastyką, i słusznie; jest przy tym gładko i ładnie, choć sztampowo, kręcony i montowany; pewne kadry przypominają niemal barokowe portrety czy sceny rodzajowe.

Liczne sekwencje nie są pozbawione uroku, np. wnoszenie potraw na początku samotnej kolacji braci po pierwszym sukcesie w Londynie czy rozpoczęcie przyjęcia u księcia Walii; także trzeba tu wymienić większość scen z Benedyktem. Te ostatnie szczególnie są warte pochwały, bo ich ckliwość sama prosi się o kicz, którego jednak udaje się realizatorom uniknąć.

Ale i w zakresie plastyki obrazu można wytknąć autorom filmu takie czy inne potknięcia. Ogólnie koloryt obrazu jest przyjemny, ale zbyt jasny, zbyt pastelowy, barok lubował się w barwach ciężkich, głębokich, nasyconych, intensywnych, dopiero rokoko przyniesie lżejszą gamę. Londyn Händla to jeszcze Londyn baroku, nie rokoka. Po takich filmach jak *Niebezpieczne związki*, S. Frearsa, *Wszystkie poranki świata* A. Corneau, *Kontrakt rysownika* P. Greenawaya nie można już baroku pokazywać w pełnym oświetleniu. U Corbiau jest to barok w świetle jupiterów, jest zbyt jasno, czyli w obraz wkrada się sama technika kręcenia.

Następna sprawa to z kolei może drobiazg, ale boleśnie śmieszny: całkiem nieprawdopodobna fryzura głównego bohatera. Autorzy filmu, poszukując poklasku współczesnej widowni, uczesali Farinellego à la soliści zespołów rockowych, podczas gdy istniejące portrety kastrata (przede wszystkim Amigoni), a także karykatury, ukazują barokową lub późnobarokową perukę.

Generalnie dobrze rozwiązana jest kwestia zastosowania w filmie muzyki, zadbano o fragmenty odpowiednie i zgodne z sytuacją historyczną. Świetnie spisuje się, jak zawsze zresztą, znany zespół muzyki dawnej „Les Talens Lyriques" pod kierunkiem Christophe'a Rousset. Aktorzy w rolach Porpory (Omero Antonutti) i Riccarda Broschiego (Enrico Lo Verso) przekonująco oddają zachowanie profesjonalnych muzyków. Ważną zaletę stanowi także przywrócenie do życia autentycznych kompozycji Riccarda Broschiego, którego arie, pisane dla brata, znalazły się w filmie obok muzyki Hassego, Händla, Pergolesego, Porpory, a także Melaniego i Scarlattiego, bez podania na „liście płac" imion tych dwóch ostatnich, choć obie rodziny wydały po kilku kompozytorów. Podczas gdy większość wykorzystanych w filmie utworów tych mistrzów jest dość znana i istnieje w różnych nagraniach, kompozycje Broschiego usłyszeliśmy od czasu ich powstania właściwie po raz pierwszy. Nie są to zapewne dzieła najwyższego lotu, ale stanowią jedyny w swoim rodzaju artystyczny dokument i w sumie brzmią jednak lepiej, niż mogliśmy się spodziewać. Nie udała się więc autorom scenariusza uszczypliwość wypowiadana na ekranie przez Händla, że to tylko „zbieranina nut".

Zupełnie natomiast nie rozumiem i nie podzielam zachwytów nad stroną wokalną *Farinellego*. Jak wiadomo dwoje śpiewaków udzieliło swojego głosu wielkiemu kastratowi: Derek Lee Ragin i Ewa Małas-Godlewska. Głosy uzupełniają się rejestrami, a partie koloraturowe naturalnie odtwarza sopran, z wyraźnymi zresztą niedokładnościami intonacyjnymi. Utwory odpowiednio zmontowane zostały następnie komputerowo wyrównane pod względem barwy. [17]

Niewątpliwie ten ostatni właśnie zabieg spowodował, że choć głos filmowego Farinellego jest silny, dysponuje odpowiednią skalą i potrafi sprostać technicznej ekwilibrystyce, to całkowicie pozbawiono jego brzmienie wszelkiej indywidualności. To głos dobry, sprawny, nawet niebrzydki, ale w tym, co dla oryginalności śpiewu najważniejsze, w klimacie, w barwie – bardzo zwyczajny. Brak mu właśnie odmiennego, niepowtarzalnego kolorytu i jestem przekonany, że w tej roli lepiej wypadłby kontratenor o miękkim, ciepłym, głębokim tonie (np. nasz Robert Nakonecz-

ny). Poza tym słychać w filmie cięcia na dźwiękowej taśmie (np. w scenie zimowej jazdy karetą wyraźnie odbiera się dwa rożne głosy), a także montaże partii obojga wykonawców.

Znamienne, że w innych nagraniach zarówno głos Ragina jak i Godlewskiej brzmi ciekawiej niż w muzyce do filmu *Farinelli*. Zresztą, charakterystyczne: publiczność, filmowcy, krytycy zachwycają się tym ekranowym konglomeratem wokalnym, ale – przyznam – w prasie muzycznej nigdzie nie spotkałem szczególnych pochwał.

To nie wszystko, głos jest nie najlepiej zsynchronizowany z obrazem, wielokrotnie odbierałem wrażenie, że śpiew dobiega z jakiejś innej przestrzeni niż ta, którą oglądam, gdzieś z offu, wypełnia pomieszczenie o innej niż pokazane kubaturze. Jest to momentami tak uderzające, że widza nachodzi chęć obejrzeć się, kto właściwie śpiewa. W sumie więc nastąpiło tu to, co sam scenarzysta nazywa: „zastąpienie natchnienia wirtuozerią".

W sposób niezwykle dla mnie drażniący zostały w filmie podane sprawy erotyki. Farinellego przedstawiono jako demona namiętnego lecz zimnego seksu, na którego widok kobiety mdleją, machając ręką na jego samczy defekt. Tu zatem znów odsyłam do powieści Anne Rice: z tamtego tekstu wynika jasno prawda oczywista, że istoty dziwne i nietypowe mogą znaleźć tylko dziwnych i nietypowych wielbicieli.

Wszystko, co w filmie dotyczy kwestii płci, stwarza szczególnie przykry efekt „niewinnej perwersji", jakby autorom zabrakło w tym względzie wyobraźni lub byli niedoinformowani (wyraźnie unika się sugestii, by Farinelli mógł przeżywać rozkosz); rzadka to sytuacja w dzisiejszym kinie, spowodowana udziwnieniem czy może nieudaną próbą umiaru? Rzekomo przewrotne pocałunki przez materię pościeli, dwaj bracia (w tym jeden kastrat) jednocześnie czy też kolejno obcujący z tą samą kobietą, pseudośmiała, publiczna dyskusja z hrabiną o seksie, etc. – czy ma to budzić przyjemne zgorszenie? dreszczyk zakazanego owocu? poezję zmysłów?

Tymczasem wszystko to mija się z efektem: rzekoma perwersja w zakończeniu, zaciekawiona twarz Farinellego między głowami Riccarda i Alessandry, gra spojrzeń, nie mają nic z wyuzdania, są naprawdę piękne. Chociaż bardzo oczywiście naciągane jest napięte wpatrywanie się Farinellego w twarz Alessandry podczas jej stosunku z Riccardem, wpatrywanie, które ma być kolejną nachalną przenośnią. „Patrzcie – wydaje się mówić widzom reżyser – jak kastrat może przy pomocy natchnionego spojrzenia przelać własną duszę w przyszłego bratanka." Wszystko więc z zakresu erotyki jest w filmie aż do bólu i niesmaku nieprawdziwe, co zaś jest ładne, wyraźnie wypadło takim (w kontekście scen pozostałych) mimowolnie.

Wreszcie zakończenie, które dość trywialnie informuje, że takim oto sposobem nawet kastrat doczekał się „potomstwa", obliczone oczywiście na typowe-nietypowe wyciskanie łez, to przecież w sumie koncept niezwykle okrutny.

Zapewne widzowie nie znający historii tego niewiarygodnego zjawiska kulturowego, jakim była w Europie przez kilka wieków kastracja dokonywana na małych chłopcach dla zachowania ich anielskiego głosu, widzowie, którzy nie mają powodów, by – jak muzycy, czy muzykolodzy, jak ja – przeżywać losy kastratów nieledwie jak tragedię osobistą, czując się przynależnymi do winnych, do tych, których „muzyczna zmysłowość" ponosi odpowiedzialność za tamte ofiary, tacy właśnie obojętni widzowie nie pojmują ohydnego w sumie etycznego wydźwięku tego fil-

mu. Jego łzawy – poprzez cukierkowy ból – finał, w niejednym miłośniku przygód wywołuje bowiem wrażenie, że barwne życie kastratów było w sumie godną pozazdroszczenia sielanką.

Jest to ten rodzaj kłamstwa, w dzisiejszym kinie niestety nagminny, który w moich oczach dyskwalifikuje utwór jako sztukę.

KRZYSZTOF LIPKA

Warszawa – Chantilly, marzec – kwiecień 1998

Bibliografia

G. B. Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Mediolan 1767.
F. Habock, *Carlo Broschi Farinelli, Gesangkunst der Kastraten*, Wien 1923.
W. Szumowski, *O eunuchach i kastracji*, Warszawa 1946.
A. Heriot, *The Castrati in opera*, New York 1974.
W. Haas, *Słowiki w aksamitach i jedwabiach*, tłum. J. Kydryński, Warszawa 1975.
C. Aira, *Canto castrato*, Barcelona 1984.
F. Trinchieri Camiz, *The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture* w *Artibus et Historiae*" vol. IX nr 18, str. 171 – 186.
S. Moindrot, *L'opéra seria, ou Le règne des castrats*, Paris 1993.
H. Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993.
M. David, *Farinelli: mémoires d'un castrat*, Paris 1994.
H. Fritz, *Kastratengesang: hormonelle, konstitutionelle und pedagogische Aspekte*, Tutzing 1994.
S. Mamy, *Les grands castrats napolitains à Venice au XVIIIe siècle*, Lige 1994.
A. Rice, *Krzyk w niebiosa*, powieść, tłum. A. Rzepa, Poznań 1994.
J. S. Hill, *The last castrato*, New York 1995.
D. Kozińska, *Egipt jest krainą bajek, czyli krótka historia kastracji*, Ruch Muzyczny nr 17; 1995.

---

[1] Tak w tłum. polskim, winno być: „wybrzmiałą".
[2] A. Rice, *Krzyk w niebiosa*, tłum. A. Rzepa, Poznań 1994, s. 75.
[3] Por. K. Lipka, *Biała koszula* w: *Canor* 1993 nr 2, s. 54 – 55.
[4] Podaję za H. Rosenthal, J. Warrack, *Suide de l'opera*, Paris, 1994; polskie źródła tej informacji nie potwierdzają.
[5] A. Jarzębski, *Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy*, opr. Wł. Tomkiewicz, Warszawa 1974, w. 662 – 666, s. 91.
[6] Tamże, w. 679 – 680, s. 92.
[7] H. Balzac, *Sarrasine*, w: *Komedia ludzka*, t. XIV, *Sceny z życia paryskiego*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa, 1960, s. 79-80.
[8] W. Szumowski, *O eunuchach i kastracji*, Warszawa 1946.
[9] A. Rice, dz. cyt., s. 75.
[10] D. Kozińska, *Egipt jest krainą bajek...* w: *Ruch Muzyczny* nr 17 z 20.VIII.1995 r.
[11] Podaję za: F. Trinchieri Camiz, *The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture* w: *Artibus et Historiae*, vol. IX nr 18, Wien 1988, s. 171 – 186.
[12] A. Rice, dz. cyt., s. 184 – 185.
[13] Tak w tłum. polskim, winno być: „przy czym".
[14] A. Rice, dz. cyt., s. 389.
[15] Cyt. za: Z. M. Szweykowski, A. Szweykowska, *Między kunsztem a ekspresją*, t. II, *Rzym*, s. 21.
[16] Tamże, s. 73-4.
[17] Tu przytaczam za: H. Rosenthal, J. Warrack, dz. cyt., Paris 1994; niektóre źródła, np. MGG, podają inną kolejność tych pierwszych sukcesów.
[18] Cyt. za D. Kozińska, dz. cyt.
[19] Dokładne zabiegi przy spreparowaniu partii wokalnej opisuje D. Kozińska, dz. cyt.

Koniec i co dalej

MARCIN GIŻYCKI

Koniec wieku z końcem tysiąclecia pukają do drzwi. Niemal codziennie z tej okazji gdzieś na świecie odbywa się konferencja naukowa, otwiera wystawa. Teleewangeliści i prorocy apokalipsy mają pełne ręce roboty. Grupy ich wyznawców coraz częściej uprzedzają przeznaczenie i same wybierają się w podróż do lepszego świata, jak to niedawno uczynili członkowie sekty Bramy Raju w Kalifornii. W tym głośnym zbiorowym samobójstwie odzwierciedla się cała złożoność szaleństwa schyłku XX stulecia. Żyjemy w erze komputerów, przeto członkowie sekt religijnych utrzymują się dziś z projektowania stron Internetu. Nie osłabia to jednak ich wiary, że ciało jest dla duszy tylko przejściowym wehikułem, a za kometą Hale-Bopp czeka UFO z zaświatów, którym da się uciec z przeklętej planety. Cóż więc robią? Pieką ciasteczka. Dużo, dużo ciasteczek. Zakładają nowe, czarne pepegi, do neseserków pakują notesy, nieco ubrań i maść na opierzchnięte usta. Biorą też po banknocie pięciodolarowym i garści monet, zapewne dla Charona Cyberprzestrzeni. Tak wyekwipowani ruszają w drogę. New Age, science fiction rodem z serialu *Star Trek* i gnoza – oto recepta na łatwe rozstanie się z tym doczesnym padołem.

Ale oto już w pewnym motelu w Pensylwanii gromadzi się sześciuset wybitnych badaczy Pisma, by dać światu świadectwo prawdy. Koniec jest blisko, są na to niezbite dowody. Napisano przecież, że Antychryst przyjdzie, gdy z gruzów powstanie Cesarstwo Rzymskie. A Wspólnota Europejska to co? Albo weźmy wojnę w Zatoce Perskiej. Czyż nie przewidział jej Jeremiasz? O tym wszystkim dowiedzieć się można też z książek, których sprzedaż od czasu wspomnianej wojny wzrosła o osiemdziesiąt procent i liczy się dziś w milionach.

Koniec wieku z końcem tysiąclecia stoją już na progu. Nie każdego domu jednak. Najładniej ujęli to kilka lat temu Karrie Jackobs i Tibor Kalman, ona dziennikarka specjalizująca się w zagadnieniach projektowania, on projektant.

Jest rok 1992.
Nie dla wszystkich.
Dla muzułmanów jest rok 1412.
Dla Żydów 5752.
Dla Davida Duka 1952.

Jaki jest rok dla Shirley MacLaine? – trudno powiedzieć.
Dla Philippe'a Starcka jest 1937.
Dla Roberta A. M. Sterna rok jakiego zażyczy sobie klient.
Dla Prince'a będzie już zawsze rok 1999.
Każdy pretekst jest dobry, by się zabawić.[1]

Dla postmodernistycznych filozofów i politologów koniec wieku, ba, epoki całej, nadszedł już, na bakier z kalendarzem, jakiś czas temu [2]. I takoż, niepostrzeżenie, dokonała się też Apokalipsa. Jean Baudrillard, na przykład, twierdzi, że nadprodukcja wszystkiego (w tym także informacji) „zakorkowała" świat. Znaleźliśmy się w stanie inercji, zbyt syci, by skonsumować to, cośmy wytworzyli; niezdolni do sformułowania jakiejkolwiek wielkiej idei, która nie rozpłynęłaby się w informacyjnym morzu. Wszelkie rewolucje już się dokonały, żyjemy w raju dóbr materialnych, bez przyszłości, skazani dożywotnio na intelektualną impotencję. Słodka katastrofa. Zagłada z przesytu [3].

Niektórzy, mądrzejsi już o doświadczenie upadku berlińskiego muru, wróżą nam mniej wesoły koniec. Francis Fukuyama, skądinąd optymista, ostrzega, że wolność i zasobność nie są w stanie zaspokoić próżni powstałej po Zimnej Wojnie („końcu historii"). Wrodzone człowiekowi dążenie do bycia nierównym (megalotymia), nie mogąc znaleźć sobie ujścia w wielkiej ideologicznej walce, może doprowadzić do wybuchu wojen „z nudów" [4]. W pewnym aspekcie upadek komunizmu był rzeczywiście otwarciem puszki Pandory, z której wypełzły plagi w postaci wojen na Bałkanach i Kaukazie, czy neofaszystowskich ruchów w krajach, które przed pół wiekiem same były ofiarami nazistowskiej agresji. Czy jest to nieunikniona cena, jaką trzeba zapłacić, by przywrócić świat do równowagi, czy też symptom „posthistorycznej" epoki?

Koniec nowoczesności, koniec historii, koniec postępu [5], koniec nauki [6] to piękne metafory. Metafory, dodajmy, wyrażające stan ducha dostatnich, zachodnich społeczeństw. Nie próbowałbym przekonywać do teorii Baudrillarda mieszkańców Bangladeszu, a nawet polskich emerytów. Czy jednak język filozofii (która też się jakoby skończyła) jest znów tak nie przystający do stanu dzisiejszego świata?

Ekolodzy i demografowie coraz częściej alarmują, że nasza planeta ma ograniczoną pojemność, że zbliżamy się do kresu jej możliwości już nie w metaforycznym znaczeniu. Ludzkość liczy sobie teraz blisko sześć miliardów dusz. Jeśli będziemy rozmnażać się w tym samym tempie co dzisiaj, to za czterdzieści lat będzie nas dwa razy więcej. Każdego roku przybywa średnio blisko sto milionów głów do wykarmienia. Jednocześnie zmniejszają się drastycznie zasoby nieskażonej wody i ziemi zdatnej dla upraw [7].

Dla Polaków akurat niewiele to znaczy, bo butelkowanej wody, bananów i pomarańczy wreszcie jest w bród. Kogóż więc mogą obchodzić problemy dziewiczych lasów i ozonowych dziur. Mnożymy się przeto bezrefleksyjnie i przy aplauzie moralnych autorytetów. Cieszymy konsumpcją, jak dzieci cieszą się z nowych zabawek. A na szerokim świecie w samych latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wzrosła niemal dwukrotnie liczba samochodów osobowych. Produkcja aluminiowych puszek do napojów powiększyła się siedemnastokrotnie. Zużycie gazu ziemnego podwoiło się z okładem [8].

Jean-François Lyotard ma jednak większe zmartwienia. Stygnie Słońce. Należy już teraz szukać sposobów przeprowadzenia ludzkości w kosmos, zanim nasza

gwiazda przemieni się w czerwonego olbrzyma. Nie stanie to się za naszego pokolenia, ani nawet naszych prawnuków, ale przyszłe losy rodzaju ludzkiego nie powinny być nam obojętne[9].

Może zresztą człowieczy gatunek w ogóle nie dożyje czasów, w których warunki klimatyczne na ojczystej planecie uczynią ją ponownie niezamieszkiwalną? Może wcześniej, znacznie wcześniej wyczerpiemy jej zasoby i będziemy zmuszeni poszukać sobie innego ciała niebieskiego do zamieszkania i dewastacji?

Nie te jednak dalekie perspektywy są przyczyną apokaliptycznej gorączki końca wieku i milenium. Ma ona raczej wiele wspólnego z magicznym działaniem liczb, chiliastycznymi wierzeniami [10]. Świat miał się już skończyć podobno około roku 1000 (z tolerancją kilkudziesięciu lat w jedną i drugą stronę, jako że nie było consensusu co do tego, kiedy należało zacząć odliczanie). Teraz daje mu się na to kolejną szansę.

Przed tysiącleciem apokaliptyczną gorączkę wykorzystali benedyktyni do podjęcia trudu religijnej odnowy, jak to przekonująco, choć może nienaukowo ujęła autorka małej książeczki wydanej blisko dziewięćdziesiąt lat temu:

I w obecnych czasach jeszcze zakończenie lub rozpoczęcie się każdego wieku wywiera silne wrażenie na ludzie, sprowadza oczekiwania niezwykłych zmian, wypadków. Przed dziewięciu wiekami skłonność do takiego napiętego wyczekiwania, szczególnie wobec tego, że nie jeden lecz cały dziesiątek wieków miał się ku końcowi, wywołała ogólny niepokój, obawę nadzwyczajnych kataklizmów, przewrotów, co łączyło się w jedno pojęcie: koniec świata. W oczekiwaniu końca świata ludzie stawali się szczególnie nabożnymi, mistycznymi.

Potrafili wyzyskać takie usposobienie benedyktyni kluniaccy; nie zaprzeczając bynajmniej, a nawet pogłębiając wiarę w zbliżający się koniec świata, usiłowali podnieść ducha ówczesnego człowieka pół barbarzyńskiego [11].

Ta niespełniona wiara miała też pozytywne strony. W fakcie, że Dzień Sądny jednak nie nadszedł, niektórzy historycy upatrują przyczyny wielkiego ożywienia budowlanego w XI wieku, prowadzącego do pełnego rozkwitu sztuki romańskiej. Prorocy apokalipsy, których nigdy nie brakowało, zaktywizowali się pięćset lat później. Jednemu z najbardziej gorliwych, Savonaroli, który dopatrzył się nawet w papieżu Antychrysta, nie dano szansy ujrzenia klęski własnych przestróg. Spalono go na stosie w 1498 roku. W roku powstania *Apocalypsis cum figuris* Albrechta Dürera – może i najwspanialszej apokaliptycznej wizji w dziejach sztuki.

Podstawowa różnica jednak między oczekiwaniem apokalipsy wówczas i dziś jest taka, że ludzkość może teraz sama, bez armii aniołów, bez boskiej pomocy, dokonać zniszczenia siebie i planety. Zgromadzony arsenał atomowej broni całkiem do tego wystarczy. Niemniej treść strachów związanych z końcem milenium pozostaje w gruncie rzeczy ta sama, co kiedyś: świat jest zepsuty ponad wszelką miarę i kataklizm jest nieuniknionym tego następstwem. Ciekawe, że pogląd ten podzielają zarówno fundamentaliści religijni, jak i nie wywodzący swych przekonań z religii wyznawcy ruchów „surwiwalistów" (od angielskiego *survivalists*). I jedni, i drudzy (chociaż używają komputerów do pisania swoich manifestów) widzą diabła w technicznym postępie. I jedni i drudzy uważają się także za wybranych: wierzą, że im właśnie w udziale przypadnie życie po katastrofie. Fundamentaliści otrzymają je w nagrodę za dobre sprawowanie. Surwiwaliści przetrwają, gdyż sami przejrzeli na oczy. Ci ostatni nie wierzą tylko w gniew Boży. Sądzą, że apokalipsa przybierze po-

stać globalnego kryzysu ekonomicznego, rewolucji i wojny. Budują więc schrony lub uciekają do górskich szałasów, gromadzą konserwy. Ekstremiści z obu obozów zaopatrują się w broń i gotowi są strzelać do każdego, kto nie podziela ich poglądów [12].

Ciekawe, że nawet niedawne głośne, niezwykle kosztowne i spektakularne przedsięwzięcie zwane BioSphere 2 (zakończone, nawiasem mówiąc, równie spektakularną porażką, żeby nie powiedzieć skandalem), przedstawiane jako eksperyment stricte naukowy, nie wolne było od retoryki typowej dla mileniarystów i surwiwalistów. 26 września 1991 roku w Arizonie grupa badaczy zgodziła się szczelnie zamknąć na wiele miesięcy w budynku przypominającym gigantyczną szklarnię, bez możliwości otrzymywania jakiejkolwiek pomocy z zewnątrz. Mogli jeść tylko to, co sami wyhodowali i pić wodę „z odzysku". Jednym z celów eksperymentu, ogłoszono, miało być sprawdzenie możliwości budowy podziemnych schronów, w których małe społeczności byłyby w stanie przetrwać wojnę atomową [13].

Dla wielu poszukiwaczy znaków ostatecznego zepsucia, a co za tym idzie i rychłej globalnej katastrofy, tym sygnałem niezbitym, ostatecznym i wyczekiwanym stała się epidemia AIDS. Jego pojawienie się jest, notabene, jakby zwierciadlanym odbiciem pojawienia się syfilisu pięćset lat temu w czasie drugiej wielkiej apokaliptycznej histerii. Tak jak czyniono to w wiekach średnich, tak i dziś próbuje się przedstawić chorobę, jako karę niebios za nieobyczajne życie. Według świeckich przedstawicieli podobnego poglądu, AIDS jest reakcją natury na naruszenie przez człowieka równowagi przyrody. Wierzą oni, że wirus spełnia rolę regulatora przeludnienia, jak kiedyś cholera czy żółta febra. Jeśli nawet uda nam się go pokonać, to i tak czekają już następne, jeszcze groźniejsze, o dźwięcznych nazwach: Guanarito, Marburg, Ebola... Osiemdziesiąt osiem procent zarażonych Ebolą zairską umiera w ciągu tygodnia. Wirus, zanim zabije swojego nosiciela, zamienia go, jak stwierdzają raporty medyczne, w chodzącego, wypranego z wszelkich emocji „żywego trupa", w zombie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ten wariant apokalipsy znamy już nazbyt dobrze z filmów science fiction. Baudrillardowskie simulacrum trzeciego stopnia.

Niezależnie od obaw, nastanie pierwszego stulecia trzeciego tysiąclecia wypatrywane jest też ze szczególnymi nadziejami, przewyższającymi, jak się wydaje, oczekiwania związane z nadejściem nowego wieku w przeszłości. Wiąże się to z ogromnym przyspieszeniem na polu odkryć naukowych i technologii, bez precedensu w historii. Świat, na który człowiek przychodził przez tysiące lat niewiele różnił się od świata, który opuszczał. Stąd też poczucie zasadniczego przełomu w sposobie życia, który miałby się dokonać w następnym stuleciu, a tym bardziej dekadzie, nie było powszechne. Tak działo się na dobrą sprawę co najmniej aż do połowy osiemnastego wieku. Homo sapiens pojawił się na Ziemi około 200 tysięcy lat temu, ale na pomysł użycia koła na osi wpadł dopiero przeżywszy jakieś 98% tego czasu. Pierwszy pojazd z własnym napędem udało mu się skonstruować zaledwie nieco ponad dwieście lat temu, jak również po raz pierwszy wznieść w powietrze w balonie wypełnionym ciepłym powietrzem. Jeszcze wiek z okładem musiał minąć zanim przesiadł się do samochodu z silnikiem benzynowym, zaczął latać samolotem i słuchać radia. Ale następne przełomowe wynalazki w dziedzinie komunikacji zaczęły się w naszym wieku sypać już lawinowo: telewizja, loty w kosmos, komputery, Internet. Do tego dochodzi jeszcze czynnik kulturowy. Wiek XXI stał się w literaturze i sztukach jakichś ostatnich stu pięćdziesięciu lat symbolem przyszłości,

nadejścia nowego. Teraz przyszłość jest już w zasięgu ręki. Coś, co dla poprzednich pokoleń miało być udziałem następnych generacji będzie już za chwilę naszą rzeczywistością.

Nadzieja i strach. Jest w tym oczekiwaniu na wiek XXI coś z zauroczenia magią. Zdrowy rozsądek każe nam nie przywiązywać szczególnej wagi do okrągłych dat. A jednak z metafizycznym dreszczykiem będziemy żegnać nasze splamione światowymi wojnami stulecie i witać wypełnione futurystycznymi wizjami nowe.

MARCIN GIŻYCKI

---

[1] K. Jacobs, T. Kalman, *The End, w: The Edge of the Millenium*, New York 1993, s. 26. David Duke – prawicowy polityk z Alabamy, Philippe Starck – projektant przemysłowy, Robert Stern – architekt.

[2] Trudno odmówić racji argumentom, których głównym eksponentem stał się amerykański historyk węgierskiego pochodzenia John Lukacs (*The end of the 20th Century And the End of the Modern Age*, Ticknor & Fields* 1992), głoszącym, że wiek XX, w sensie epoki, zamknął się wraz z upadkiem muru berlińskiego. Sam zgłosiłem zresztą podobną tezę w referacie *Modernism and Postmodernism in Eastern Europe: Images of Power and Decline* (przedruk w: *Images of Power, Images of Rebellion, Rhode Island School of Design Faculty Colloquium*, Providence 1991, s. 66-71).

[3] J. Baudrillard, *The Anorexic Ruins*, w: D. Kamper, C. Wulf (red.), *Looking Back on the End of the World*, New York 198?

[4] F. Fukuyama, *The End of History and The Last Man*, New York 1992. Dziwną decyzją polskiego wydawcy książka Fukuyamy została podzielona na dwa osobne tytuły: Fukuyama, *Koniec historii*, Poznań 1996 i tenże, *Ostatni człowiek*, wyd. jak wyżej. Problem możliwości wojny z nudów pojawia się w *Ostatnim człowieku*.

[5] Por. m.in. G. S. Sent, *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress*, Garden City 1969.

[6] Por. R. Q. Salve (red.), *The End of Science?* Attack and Defence, Lanham 1992.

[7] P. R. Ehrlich i A. H. Ehrlich, *The Population Explosion*, New York-London-Toronto-Sydney-Tokyo-Singapore 1991.

[8] D. H. Meadows, D. L. Meadows i J. Randers, *Beyond the Limits*, Post Mills 1992.

[9] J.-F. Lyotard, *Ticket to a New Decor*, „Copyright" 1987, nr 1, s.14-16.

[10] Chiliazm, od greckiego *chilioli* – tysiąc: wiara w tysiącletnie panowanie Chrystusa. Prorocy apokalipsy najczęściej odwołują się do słów św. Jana (cyt. wg tłumaczenia Czesława Miłosza): *Ale dano kobiecie dwa skrzydła wielkiego orła, aby uleciała na pustynie, na miejsce swoje, tam gdzie jest żywiona przez czas i czasy, i połowę czasu (...)* (12,14; *Ewangelia według Marka. Apokalipsa*, Paris 1984). Podobne sformułowanie o „czasie, czasach i połowie czasu" znajduje się też u Daniela. Enigmatyczny „czas" różni egzegeci interpretowali (i wciąż interpretują) jako tysiąclecie.

[11] N. Gąsiorowska, *Historia zakonów w Polsce*, Warszawa 1910, s. 25. Niestety wszystkie znane nam opisy „ogólnego niepokoju" końca pierwszego tysiąclecia pochodzą ze znacznie późniejszych czasów, co każe wielu badaczom powątpiewać w prawdziwość tych przekazów. Trzeba też wyraźnie stwierdzić, że Kościół dość wcześnie zorientował się, że na tej giełdzie spekulacji zbyt wiele można stracić i odżegnał od wszelkich proroków znających dokładną datę Sądu Ostatecznego.

[12] Por. D. Cohen, *Waiting for the Apocalypse*, New York 1978.

[13] Skandal wybuchł, kiedy okazało się, że po kryjomu pompowano do BioSphere'y tlen, a także dostarczono jej mieszkańcom brakujących produktów. Wątpliwości świata nauki od początku budził też fakt, że eksperymentowi temu nadano widowiskową, komercyjną oprawę. Za biletem wstępu można było biosferan oglądać z zewnątrz, co usprawiedliwiano potrzebą przynajmniej częściowego zwrotu niebagatelnych kosztów przedsięwzięcia szacowanych na 100 mln. dolarów.

NOTY O AUTORACH

ŁUCJA DEMBY – filmoznawca, związana z wydziałem filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim.

JERZY GIEBUŁTOWSKI – anglista, absolwent warszawskiej Szkoły Nauk Społecznych, przygotowuje pracę doktorską na temat *Biesów* Dostojewskiego.

MARCIN GIŻYCKI – krytyk sztuki, autor książek *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* (1988) i *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* (1989). Obecnie wykłada w Rhode Island School of Design w Stanach Zjednoczonych.

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.I (1991).

JÓZEF GĘBSKI – reżyser, wykładowca reżyserii w Akademii Filmu i Telewizji w Warszawie. Absolwent historii sztuki UW (1963) i reżyserii w PWSTiF w Łodzi (1969).

KATARZYNA JABŁOŃSKA – absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim, krytyk filmowy, sekretarz redakcji „Więzi".

URSZULA JARECKA – pracownik naukowy na wydziale filmologii Uniwersytetu Poznańskiego. Autorka pracy doktorskiej o teorii wideoklipu.

BARBARA KOSECKA – filmoznawca, współpracuje z Uniwersytetem Jagiellońskim, współautorka leksykonu *Panorama kina najnowszego 1980-1995* (1997).

KATARZYNA KOŚCIELAK – italianistka, dziennikarka, pracuje w telewizji, współpracuje z redakcją „Życia".

KRZYSZTOF LIPKA – historyk sztuki, muzykolog, współpracuje z programem III PR. Autor powieści postmodernistycznej *Barataria* (1993).

KRZYSZTOF LOSKA – teoretyk filmu i kultury współczesnej, związany z wydziałem filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, współpracuje z czasopismem „Easy Rider".

TADEUSZ LUBELSKI – filmolog i krytyk filmowy, pracuje na Wydziale Wiedzy o Filmie Uniwersytetu Jagiellońskiego, wykładowca paryskiej Sorbony, autor licznych publikacji z dziedziny polskiego kina współczesnego, m.in. *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego* (1984), *Strategie w polskim filmie fabularnym 1945 – 1964* (1992).

MAGDALENA ŁAPIŃSKA – absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, pedagog.

MARCIN MICHALSKI – absolwent filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ELŻBIETA OSTROWSKA – historyk filmu, pracownik naukowy Uniwersytetu Łódzkiego.

FRANCO DE PENA – reżyser filmów dokumentalnych. Po studiach w Montrealu (1983-1985), studiował reżyserię teatralną w Universidad Central de Venezuela i w Akademii Teatralnej w Warszawie, oraz na wydziale reżyserii PWSFTViT w Łodzi. Pracuje w teatrze jako reżyser, asystent reżysera i aktor.

ANETA PIERZCHAŁA – absolwentka KUL-u, krytyk filmowy w redakcji „Życia".

ANDRZEJ PITRUS – asystent w Zakładzie Filmu i Telewizji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się teorią mediów elektronicznych. Autor książek *Gore, seks, ciało psychoanaliza* (1992), *Kino kultu* (1998)

MAŁGORZATA RADKIEWICZ – związana z wydziałem filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się kwestią feminizmu w filmie.

ANDRZEJ ZALEWSKI – pracownik naukowy Uniwersytetu Łódzkiego, autor książki *Strategiczna dezorientacja. Perypetie Rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym* (1988).

JACEK ZIEMEK – adiunkt w zakładzie filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

FILM W POLSCE '97

DOKUMENTACJA

Opracowała

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE

1. Ciemna strona Wenus (The Dark Side of Venus)

reż., scen.: Radosław Piwowarski; zdj.: Grzegorz Kuczeriszka; muz.: Krzesimir Dębski; sc.: Dorota Ignaczak, Marian Zawaliński; dekor. wnętrz: Ewa Tarnowska; ko.: Małgorzata Obłoza; cha.: Ewa Symko, Grażyna Brajcka; dźw.: Marek Wronko, Paweł Łuczyc-Wyhowski; mont.: Jarosław Ostanówko; kier. prod.: Jerzy Kajetan Frykowski; wyk.: Agnieszka Wagner (Ewa), Jan Englert (Max), Anna Przybylska (Suczka), Paweł Deląg (Chłopak), Marcin Jędrzejewski (pan Mietek), Małgorzata Siatka (sprzedawczyni noży), Eugeniusz Priwiezіencew (Łapiduch), Michał Lesień (podrywacz), Ewa Sałacka, Karolina Korwin-Piotrowska, Krzesimir Dębski, Beata Augustyniak, Jacek Badurek, Sergiusz Bogucki, Jacek Butrymowicz, Paweł M. Dolewski, Aleksander Fidler, Jerzy Fidler, Jerzy Kajetan Frykowski, Klaudia Kielanowska, Anna Korzeniecka, Jacek Krautforst, Zenon Kruszelnicki, Stefan Laudyn, Katarzyna Lengren, Mirosława Maludzińska, Marek Nowakowski, Beata Paluch, Halina Piwowarska, Iwona Runowska, Marzena Spytkowska, Katarzyna Śmiechowicz, Anna Waszczyk; imitator dźw.: Henryk Zastróżny; fotosy: Renata Pajchel; efekty specjalne: Mirosław Bartosik; pirotechnik: Janusz Bykowski; kaskaderzy: Wiesław Adamowski, Zbigniew Modej; lab.: TVP S.A; prod.: Studio Filmowe „Perspektywa"; współfinansowanie: APF; koprod.: TVP S.A, Canal Plus; producent: Janusz Morgenstern; 95 min.; pr.: XXII FPFF w Gdyni.

2. Czas zdrady (The Time of Treachery)

reż.: Wojciech Marczewski; scen. wg sztuki Witolda Zalewskiego pt.: *Coś za coś*: Wojciech Marczewski, Witold Zalewski, Maciej Strzembosz; zdj.: Krzysztof Ptak; muz.: utwory ze zbiorów Soundpol – *Short Time with a Fast Lady*, *Hard Ecu* z płyty *Minimalism* – kompozytor David Reilly, Basic Sound Conception; mont.: Milenia Fiedler; dźw.: Mariusz Kuczyński, Dorota Błaszczak; sc.: Janusz Sosnowski; ko.: Zofia de Ines; cha.: Anna Adamek, Maria Dziewulska; kier. prod.: Paweł Mantorski; wyk.: Janusz Gajos (Niccolo Machiavelli), Jerzy Radziwiłowicz (Girolamo Savonarola), Krzysztof Wakuliński (Wysłannik), Agnieszka Krukówna (Rosana), Mariusz Benoit (Monsignore Alberti), Leon Charewicz (Matteo), Rafał Mohr (Tonino), Jakub Penier (Carlito), Marek Siudym, Paweł Kieszcz, Andrzej Żółkiewski, Henryk Gołębiowski (żołnierze); Jan Marciniak (odźwierny); Jarosław Nowikowski, Adam Hejgel (jeźdźcy); kaskaderzy: Robert Brzeziński, Jacek Kadłubowski; pirotechnik: Arkadiusz Rościczak; konsultanci: Tomasz Biernawski, Robert Brzeziński; mont. elektroniczny: Adam Lipiński; efekty komputerowe: Krzysztof Ptak; fotosy: Krzysztof Wellman; konsult. muz.: Zbigniew Zbrowski; prod.: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Studio A; producenci: Maciej Strzembosz, Jan Dworak; 63 min., BTC., pr.: XXII FPFF w Gdyni.

3. Darmozjad polski (The Polish Sponger)

reż., scen.: Łukasz Wyleżałek; zdj.: Bartosz Prokopowicz; mont.: Mirosław Kęsiak; muz.: Antoni Grałak; sc., dekor. wnętrz:, ko.: Stanisław Kulczyk; cha.: Anna Bednarczyk; dźw.: Marek Śląski; kier. prod.: Zdzisław A. Sajuk; wyk.: Adam Hutyra (Juliś), Jan Peszek (Juliusz), Anna Samusionek (Zosia), Ewa Kula (matka), Janusz Michałowski (ojciec), Andrzej Iwiński (wuj), Adam Bauman (zawiadowca), Sławomir Orzechowski (tajniak), Michał Kula (personalny), Elżbieta Jabłońska (pielęgniarka), Andrzej Kozak (Pukawa; Nowy Dyrektor), Paweł Burczyk (Gwóźdź), Wiktor Zborowski (sekretarz), Zbigniew Zamachowski (Szwed), Agnieszka Wosińska (Jolka), Ewa Bułhak (Monika), Henryk Kluba (doktor), Marcin Ćwiakowski (dostojnik), Elżbieta Jarosik (Miecia), Jarosław Gajewski (robotnik), Adam Zegałowicz (dyrekotr), Stanisław Kozyrski (dziadek), Cecylia Putro (matka Zosi), Małgorzata Braunek (turystka), Cezary Harasimowicz (turysta), Jacek Różański (proboszcz), Kazimierz Czapla (piekarz), Paweł Fesołowicz (Zachary), Jerzy Grałek (lekarz zakładowy), Waldemar Cudzik (kelner), Marek Perepeczko (śpiewak), Bożena Koper (matka Gwoździa), Anna Kadulska (dziewczyna), Agnieszka Łopacka (Rosjanka), Piotr Cyrwus, B. Dymarczyk, W. Gajewski, S. Gal, M. Ginda, I. Hołuj, W. Kaczanowski, O. Kardynał, T. Morawski, A. Paradowski, M. Pospieszalski, B. Prokopowicz, M. Tkaczyński, M. Ślosarski; pirotechnik: Janusz Bykowski; fotosy: Piotr Dłubak; zmontowanie i udźwiękowienie: Wizual Studio Filmowe; lab. TVP S.A.; producent: Jerzy Kapuściński, Robert P. Kamiński; prod.: Telewizja Polska S.A Oddział w Poznaniu, II Program TVP S.A., 120 min., pr.: 13. Warszawski Festiwal Filmowy (X).

4. Farba (Paint)

reż., scen.. Michał Rosa; zdj.: Mieczysław Anweiler; muz.: Mateusz Pospieszalski; mont.: Zbigniew Kostrzewiński; dźw.: Barbara Domaradzka; sc.: Tadeusz Kosarewicz; dekor. wnętrz: Barbara Drozdowska; ko.: Bożena Karska; cha.: Jolanta Szklarek; kier. prod.: Dariusz Sidor; fotosista: Maciej Stawiński, Adam Bajerski; pirotechnik: Jarosław Kiszałkiewicz; wyk.: Agnieszka Krukówna

(Farba), Ewa Gorzelak (Szachara), Marcin Władyniak (Cyp), Karolina Łukaszewicz (Celina), Krzysztof Dracz (ginekolog I), Leszek Zdybał (ginekolog II), Kinga Preis (Majka), Alicja Bienicewicz (matka Celiny), Paweł Chmielewski (Max), Edward Dębicki (Victor), Agnieszka Dygant (Ola), Magda Goździńska (siostra Celiny), Zbigniew Górski (Mnich), Zuzanna Helska (sąsiadka), Mariusz Jakus (Brunet), Arkadiusz Janiczek (Młody), Joanna Janota (urzędniczka II), Grzegorz Jędrusiak (Łysy), Rafał Jędrzejczyk (lekarz I), Andrzej Jurek (sprzedawca), Franciszek Komorniczak (dziadek Celiny), Kazimierz Krzeczkowski (urzędnik), Cezary Kussyk (Krzywy), Józef Kwiek (Rumun z hotelu), Magda Matysiewicz (pielęgniarka), Jerzy Owczaczyk (Biesiadnik), Krzysztof Pułkowski (alfons), Halina Rasiakówna (urzędniczka I), Teresa Sawicka (pacjentka), Jerzy Schejbal (dentysta), Beata Wnęk-Malec (pielęgniarka), Agata Zalewska (dublerka Farby); oprac. graficzne napisów: Dorota Bernadowska; lab. TVP S.A, negatyw: Kodak; prod.: Telewizja Polska S.A.; Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski, red. Carmen Szwec); prod. wykonawczy: Fundacja Sztuki Filmowej; producent: Tomasz Miernowski; 83 min., prapremiera.: XXII FPFF w Gdyni; dystryb.: Państwowa Instytucja Filmowa „Silesia-Film".

5. Gniew (Anger)

reż.: Marcin Ziębiński; scen.: Wojciech Zimiński przy współpracy Tomasza Solarewicza; zdj.: Łukasz Kośmicki; muz.: Paweł Betley; wykonanie muz.: Paweł Betley (instrumenty klawiszowe), Dorota Miśkiewicz (skrzypce), Adam Burzyński (gitara), Jarzy Wołochowicz (wiolonczela); sc.: Arkadiusz Kośmider; dekor. wnętrz: Paweł Mirowski; ko.: Arkadiusz Kośmider, Katarzyna Środka; dźw.: Norbert Mędlewski, Nikodem Wołk-Łaniewski; mont.: Ewa Pakulska; cha.: Grażyna Dwornik; kier. prod.: Piotr Śnieg; wyk.: Artur Żmijewski (Paweł), Rafał Maćkowiak – student PWST w Warszawie (Piotr), Renata Dancewicz (Magda), Arkadiusz Walkowiak (Bodo), Wojciech Czarny (Siara), Karol Wałkowski (Niemowa), January Brunow (policjant I), Cezary Żak (policjant II); pirotechnik: Sławomir Maślanka; producent: Kazimierz Rozwałka; prod.: Figaro Film Productions LTD; koprod.: P.T. K. Canal Plus, Komitet Kinematografii – Agencja Produkcji Filmowej, WFF we Wrocławiu, Vision Film Distribution; dystryb.: Vision Film Distribution Warszawa; 85 min.; prapremiera.:13. Warszawski Festiwal Filmowy (2-12 X) i 22. FPFF w Gdyni (14-19 X).

6. Historia o proroku Eliaszu z Wierszalina (The Story of Prophet Ilya of Wierszalin)

reż.: Krzysztof Wojciechowski; scen. na motywach tekstu Mariana Pilota; zdj.: Tomasz Tarasin; muz., konsult. muz.: Roman Rewakowicz; mont.: Grażyna Jasińska-Wiśniarowska; dźw.: Janusz Rosół; sc.: Andrzej Płocki; dekor. wnętrz: Andrzej Płocki, Jarosław Żebrowski; ko.: Barbara Środka-Makówka; cha.: Magdalena Łęcka, Dariusz Krysiak; kier. prod.: Henryk Parnowski; wyk.: Kazimierz Borowiec (Wasyl), Henryk Talar (prorok Eliasz), Magda Celówna (Nina), Lidia Sycz (Bezrączka), Michał Aleksiejew, Zbigniew Bartosiewicz, Joanna Cichoń, Maciej Czapski, Linas Domarackas, Jerzy Dukay, Joanna Domańska, Aleksander Gołub, Janusz Horodniczy, Maciej Horodniczy, Jarosław Junko, Magda Kamieniecka, Jerzy Latos, Sylwia Lewandowska, Adam Marszalik, Przemysław Predygier, Krystyna Rayska, Małgorzata Rożniatowska, Katarzyna Sendrowicz, Wiera Sendrowicz, Czesław Seniuch, Agnieszka Sikora, Lech Wojciechowski, Anna Romaniuk – wieś Pawły, Maria Andrejuk – wieś Kaniuki, Mikołaj Filipiak – wieś Trześcianka i mieszkańcy ze wsi Biała k/Sulejowa; fotosy: Jerzy Bonczyk – efekty dźw.: Henryk Zastróżny; śpiewał: Ukraiński Chór Kameralny z Przemyśla, Ukraiński Chór Męski „Zurawoi"; Autentyczne pieśni grupy religijnej Eliasza Klimowicza zebrała Anna Romaniuk ze wsi Pawły w woj. białostockim; prod.. Telewizja Polska S. A;. Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; prod. wykonawczy: Fenix – Film (Warszawa); producent: Jerzy Fidler; 54 min. 7 sek., pr.: XXII FPFF w Gdyni.

7. Historie miłosne (Love Stories)

reż., scen.: Jerzy Stuhr; zdj.: Paweł Edelman; muz.: Adam Nowak; dźw.: Nikodem Wołk-Łaniewski; mont.: Elżbieta Kurkowska; sc.: Allan Starski; dekor. wnętrz: Wiesława Chojkowska; ko.: Elżbieta Radke; cha.: Iwona Blicharz; operator kamery: Bartosz Prokopowicz; mont. dźw.: Grażyna Tormanowska; kier. prod.: Jan Kaczmarski; wyk.: Jerzy Stuhr (1. adiunkt, 2. ksiądz, 3. pułkownik, 4. więzień, 5. kolejny respondent), Dominika Ostałowska (Ewa), Katarzyna Figura (Kryśka), Irina Alfiorowa (Tamara), Karolina Ostrożna (Magda), Jerzy Nowak (ankieter), Andrzej Hudziak (rozprowadzający), Ryszard Sobolewski (biskup), Teresa Sawicka (żona pułkownika), Maria Klejdysz (gospodyni księdza), Artur Barciś (adwokat), Piotr Grabowski (sędzia), Renata Berger (dyrektorka Domu Dziecka), Katarzyna Łaniewska (matka), Magdalena Grenda (dziewczynka pisząca o cudzie fatimskim), Jerzy Trela (generał), Maciej Stuhr (student), Aleksandra Górska (bibliotekarka), Krzysztof Stroiński (dziekan), Małgorzata Drozd (przewodnicząca sądu), Anna Polony (głos matki księdza), Sebastian Konrad, Aleksandra Koncewicz-Rułewicz, Joanna Ładyńska, Katarzyna Kowalska, Izabella Kuna, Ilja Zmiejew, Katarzyna Galica, Ryszard Radwański, Adam Kamień, Paweł Kleszcz, Maria Krawczyk-Ważyk, Stanisław Banasiuk, Paweł Krucz, Grzegorz Drajewski, Piotr Warszawski, Henryk Gołębiewski; fotosy: Piotr Muszyński; imitator dźw.: Henryk Zastróżny; producenci: Juliusz Machulski, Jacek Moczydłowski, Jacek Bromski; prod. wyk.: Studio Filmowe „Zebra"; prod.: Studio Filmowe „Zebra", Canal Plus Polska, WFDiF; dofinansowanie: APF; 84 min., dystryb. Centrum Filmowe Graffiti Kraków; pr.: 8 IX.

8. Kiler

reż.: Julisz Machulski; scen.: Paweł Wereśniak; adaptacja i dialogi: Juliusz Machulski, Ryszard Zatorski; zdj.: Grzegorz Kuczeriszka; sc.: Jacek Osadowski; dekor. wnętrz: Ewa Eysmont-Machulska; ko.: Ewa Eysmont-Machulska, Piotr Grabarczyk; cha.: Iwona Blicharz; muz.: Kuba Sienkiewicz, „Elektryczne Gitary"; mont.: Jadwiga Zajicek; dźw.: Marek Wronko, Katarzyna Dzida; oper. kamery: Bartosz Prokopowicz; kier. prod.: Jan Kaczmarski; wyk.: Cezary Pazura (Jerzy Kiler), Małgorzata Kożuchowska (dziennikarka Ewa Szańska), Jerzy Stuhr (komisarz Ryba), Katarzyna Figura (Rysia – żona Siary), Marek Kondrat (dyrektor więzienia), Janusz Rewiński (Stefan Siarzewski – Siara), Jan Englert (biznesmen Lipski), Jan Machulski (nadinspektor), Krzysztof Kiersznowski (Wąski), Sławomir Orzechowski (killer), Paweł Deląg (operator niezależnej telewizji), Alex Murphy (dr Hector Sosa), Władysław Komar, Piotr Wawrzyńczak. Sławomir Sulej, Maciej Kozłowski; fotosy: Jacek Szymczak; imitator dźw.: Henryk Zas-

tróżny; producent: Juliusz Machulski, Jacek Moczydłowski, Jacek Bromski; prod.: Studio Filmowe „Zebra", Canal Plus, ITI Cinema; współfinansowanie: APF; 104 min., dystryb. ITI Cinema; pr.: 13. Warszawski Festiwal Filmowy (X).

9. Kochaj i rób co chcesz

reż.: Robert Gliński; scen. i dialogi: Michał Arabudzki; zdj.: Marian Prokop; sc.: Magdalena Dipont, Roman Tarwacki; ko.: Dorota Roqueplo; cha.: Iwona Kamińska; muz. ilustracyjna: Krzesimir Dębski; mont.: Elżbieta Kurkowska; dźw.: Lech Brański; napisy: Mirosław Mencel; kier. prod.: Jacek Kucharski, Katarzyna Janus; wyk.: Rafał Olbrychski (Sławek Wiśnik), Monika Kwiatkowska – po raz pierwszy na ekranie (Agnieszka Nowak), Agata Buzek – po raz pierwszy na ekranie (Ruda Czapla), Dorota Kamińska (Łucja Werczak), Katarzyna Bujakiewicz – po raz pierwszy na ekranie (Samanti), Jerzy Trela (Zenon Nowak), Zbigniew Zamachowski (Lech Ryszka), Paweł Deląg (Darek), Henryk Bista (profesor Wilczewski), Sławomir Świerzyński – po raz pierwszy na ekranie (Janusz Bukowski), Jan Frycz (Bolo Werczak), Ewa Kasprzyk (Nowakowa), Tomasz Lengren (Ślaski), Krzysztof Globisz (proboszcz Małecki), Andrzej Grabowski (sierżant), Katarzyna Rutkowska-Ulewicz (matka Sławka), Sylwester Maciejewski (Jordan); Tomasz Sapryk (Pan Tolek), Romuald Szejd (prof. Birhoff), Witold Wieliński (Kazik Wiśnik), Hanna Klepacka (Iza), Zuzanna Lipiec (Ada), Marta Bizoń (Ryba), Łukasz Lewandowski (żandarm), Arkadiusz Nader (komisarz policji), Wenanty Nosul (Szwed), Rafał Maćkowiak (Krzywy), Jacek Braciak (Bagsio), Marcin Rudziński (barman Kostek), Małgorzata Kalamat (Róża Wschodu), Beatrycze Łukaszewska (Boska Ingrid), Agnieszka Łopacka (kelnerka), Grzegorz Wojdon (kolega Jordana I), Andrzej Pośniak (kolega Jordana II), Artur Sędzielarz (kolega Jordana III), Aleksandra Rosińska (Kasia), Adrian Pradzioch (Roland), Stanisław Jaskułka (sprzedawca butów), Ryszard Chlebuś (kierowca autobusu), Adam Nawojczyk (klawiszowiec), Arkadiusz Jakubik (kierowca TIR-a), Małgorzata Werner (sekretarka Ola), Wojciech Kalarus (autor piosenek), Krzysztof Ciemiak (fotograf), Marek Karpiński (bramkarz w dyskotece), Marek Sierocki (prezenter), Janusz Kulik (rockmen I), Robert Płuszka (rockmen II), Marcin Miller, Artur Kosicki, Jan Cieniewicz, Andrzej Jabłoński, Cezary Krukowski (zespół Boys), Piotr Bechcicki (zespół Mister Dex); producent: Henryk Romanowski; prod.: Filmcontract Ltd, Telewizja Polsat S.A., Komitet Kinematografii, Agencja Dystrybucji Filmowej; 95 min., dystryb. Best Film;

10. Krok

reż., scen.: Marek Piwowski; zdj.: Jacek Petrycki; muz.: *Das Westfalenlied* – kompozytor Johan Peters, *British Grenadiers* – melodia tradycyjna w aranżacji J. Howe, *Drum Pattern* – kompozytor Douggie Reece; mont.: Milenia Fiedler; dźw.: Ryszard Krupa; sc.: Magdalena Dipont; dekor. wnętrz: Roman Tarwacki; ko.: Dorota Roqueplo; cha.: Jolanta Pruszyńska, Dorota Seweryńska; oper. kam.: Krzysztof Głodek; II reż.: Monika Skowrońska, Sylwia Czaplewska; casting: Monika Skowrońska; pirotechnik: Janusz Bykowski; fotosy: Bartłomiej Zaranek, Witold Orłowski; kier. prod.: Ryszard Chutkowski; kier. planu: Ramo Olejnik; konsult. muz.: Zbigniew Zbrowski; wyk.: Władysław Bas (pułkownik), Mirosław Begger (redaktor), Jarosław Boberek (komandor), Paweł Bujanowski (kapitan), Tadeusz Chomka (mat), Ryszard Czubak (choreograf), Sławomir Danilczuk (kapral), Lech Dyblik (docent), Maciej Fijałkowski (szeregowy), Wojciech Gruca (porucznik), Grzegorz Jach (pułkownik), Sebastian Karpiel (mat), Piotr Klechniowski (magister), Marian Klein (kapral), Jacek Kremer (sierżant), Sławomir Kowalczyk (generał), Paweł Lorach (choreograf), Mariusz Łapiński (porucznik), Lech Mackiewicz (podpułkownik), Piotr Martin (pułkownik), Jerzy Marzęcki (pułkownik), Mirosław Motylski (pułkownik), Wenanty Nosul (colonel), Olimpiusz Olszewski (admirał), Elżbieta Piekacz (ekspert), Andrzej Puchała (komandor), Rafał Pudecki (sireżant), Janusz Rutka (kapral), Bogdan Sęk (doktor), Jan Siachurski (major), Paweł Suski (chorąży), Dariusz Szaniawski (podpułkownik), Andrzej Szytka (profesor), Jan Wojciech Szymański (profesor), Łukasz Wolski (szeregowy), Krystian Warda (inspektor), Józef Zaprzałkowski (choreograf), Mirosław Zbrojewicz (generał), Eucebiusz Zieliński (ekspert), Iwona Zwoźniak (choreograf); prod.: TVP S.A. – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; prod. wykonawczy: Henryk Romanowski – Filmcontrct; 27 min., BTC; pr. XXII FPFF w Gdyni.

11. Kroniki domowe (The Family Events)

reż., scen.: Leszek Wosiewicz; zdj.: Paweł Edelman; muz.: Wojciech Waglewski; sc.: Przemysław Kowalski; dekor. wnętrz: Anna Wunderlich; ko.: Jagna Janicka; mont.: Wanda Zeman, Leszek Wosiewicz; dźw.: Jacek Hamela; cha.: Iwona Karpińska, Monika Mirowska; kier. prod.: Dariusz Sidor; wyk.: Grażyna Szapołowska (matka), Stanisława Celińska (ciotka „Dunkierka"), Krzysztof Kolberger (ojciec), Aleksander Ihnatowicz (Olo), Paulina Kinaszewska – po raz pierwszy w filmie (Melania), Marcin Markowski – po raz pierwszy w filmie (Witek), Michał Lesień – po raz pierwszy w filmie (Różyłło), Samanta Janas – po raz pierwszy w filmie (Amelka), Halina Łabonarska (Anielcia), Artur Barciś (Stanisław), Ewa Konstancja Bułhak (Maślanka), Leon Charewicz (kontroler), Ryszard Chlebuś (krewniak), Maciej Czapski (żołnierz I), Aleksandra Dymitruk (koleżanka Ola), Paweł Gędłek (Pan Młody), Jerzy Jedynaki (Małysz), Mirosław Jękot (ksiądz), Joanna Kurowska (Kułka), Katarzyna Kwiatkowska (krewniaczka), Rafał Mohr (Jojo), Piotr Nowacki (wokalista), Andrzej Róg (Szmul), Grzegorz Ruda (Bodzio), Piotr Rzymyszkiewicz (wikary), Janusz Sobczak (sołdat), Krzysztof Szczerbiński (Felo), Krzysztof Szczygieł (Młodzik), Ewa Szykulska (Pliszka), Sebastian Świąder (kolega Ola), Marcin Tyszka (Zyga), Zdzisław Wardejn (sąsiad), Cezary Żak (przewodniczący) i inni; producent wykonawczy: Michał Kwieciński; prod.: Akson Studio; koprod.: TVP S,A, APF; dystryb.: Gutek Film; 97 min., pr.: 13. Warszawski Festiwal Filmowy (X).

12. Księga wielkich życzeń (The Book of Great Wishes)

reż.. Sławomir Kryński; scen.: Sławomir Kryński, Mirosław Orzechowski; zdj.: Tomasz Wert; muz.: Zdzisław Szostak; mont.: Mirosława Garlicka, Małgorzata Orłowska; dźw.: Janusz Rosół; sc.: Wojciech Jaworski; dekor. wnętrz: Bogdan Mozer; ko.: Małgorzata Braszka; cha.: Małgorzata Zawadzka-Lewik, Ewa Skarbek; fotosy: Piotr Muszyński; kier. prod.: Zdzisław Kuczyński; wyk.: Gustaw Holoubek (Adam), Martyna Michalska (Marysia), Henryk Machalica (Henryk), Katarzyna Skrzynecka (Milena), Ewa Gawryluk (Zuzanna), Danuta Szaflarska (Anna), Hanna Stankówna, Ignacy Machowski, Leon Niemczyk, Michał Pawlicki, Bronisław Wrocławski, Daria Ku-

danowska, Paula Nahnybida, Dorota Stera, Magda Iwańczyk, Bogda Chruściel, Iza Walczak, Agata Dondzik, Agata Pawlak, Ryszard Chlebuś, Marek Cichucki, Barbara Dzido-Lelińska, Kazimierz Iwiński, Grażyna Kania, Marek Kasprzyk, Maria Kleydysz, Halina Roman, Jadwiga Matczak, Marta Koman, Jadwiga Matczak, Marta Neuman, Paweł Siedlik, Halina Sobolewska, Grażyna Suchocka, Zbigniew Szczapiński, Marcel Szytenchelm, Jerzy Tyczyński, Bogdan Wróblewski, Katarzyna Żak; prod.: Studio Filmowe „Indeks"; współfinansowanie: Agencja Produkcji Filmowej; koprod.: P.K.T. Canal Plus, Telewizja Polsat, Łódzkie Centrum Filmowe; 90 min., pr.: XXII FPFF w Gdyni, w kinach od 17 XII.

13. Łóżko Wierszynina (Wierszynin's Bed)

reż., scen.: Andrzej Domalik; zdj.: Jacek Bławut; muz.: Tomasz Stańko; mont.: Zbigniew Osiński, Jarosław Barzan; dźw.: Ryszard Krupa; sc., dekor. wnętrz: Marcin Jamuszkiewicz; ko.: Elżbieta Radke; cha.: Jolanta Pruszyńska, Ewa Drobiec; fotosy: Bartłomiej Zaranek; napisy: Marta Precht; kier. prod.: Ryszard Chutkowski; wyk.: Piotr Fronczewski (Wierszynin), Hanna Mikuć (Olga), Ewa Telega (Masza), Agnieszka Krukówna (Irina), Władysław Kowalski (Czechow), Mariusz Bonaszewski (reżyser), Sławomir Orzechowski (Kułygin), Krzysztof Zaleski (dyrektor), Stanisław Radwan (kompozytor), Krzysztof Gosztyła (lekarz dr Ingler), Michał Pawlicki (Czebutykin), Cezary Kosiński (rekwizytor), Jacek Romanowski (Solony), Grzegorz Emanuel (Tuzenbach), Antoni Ostrouch (Andrzej), Agnieszka Wosińska (reporterka), Tomasz Sapryk (operator), Danuta Stenka (Olga Knipper), Jolanta Olszewska (krawcowa), Elżbieta Gaertner (sekretarka), Antonina Girycz (bufetowa), Krystyna Rutkowska (inspicjentka), Jacek Kopczyński (akustyk), Irena Biegańska (scenograf), Henryk Błażejczyk (pasażer), Mariola Kukuła (stewardessa), Krzysztof Mieszkowski (turysta), Paweł Burczyk (tancerz), Katarzyna Pakosińska (Ewa), Maciej Służała (pieśniarz uliczny), Krzysztof Gruber (handlarz), Dimitri Strelnikow (handlarz), Zdzisław Lewandowski (handlarz); prod.: TVP; prod. wyk.: Henryk Romanowski – Filmcontract; 80 min., pr.: XXII FPFF w Gdyni.

14. Młode wilki 1/2

reż., scen.: Jarosław Żamojda; zdj.: Andrzej J. Jaroszewicz; muz.: Grzegorz Daroń – debiut; mont.: Marek Denys; dźw.: Andrzej Stryczek – debiut, Krzysztof Jastrząb, Piotr Sergiel; sc.: Marek Burgemajster; ko.: Katarzyna Morawska; dekor. wnętrz: Arkadiusz Kośmider; cha.: Ewa Symko-Marczewska; wyk.: Anna Mucha (Anka), Krzysztof Antkowiak (Krzysiek), Zbigniew Suszyński (Skorpion), Paweł Deląg (Biedrona), Jarek Jakimowicz-Kriegl (Cichy), Tomasz Preniasz-Struś (Kobra), Jan Nowicki (Chmielewski), Alex Murphy (Czarny) – postaci Czarnego głosu użyczył Dariusz Odija; Jerzy Molga (Prokurator), Marcin Sosnowski (Lolo), Aleksander Fabisiak (Grabowski), Zdzisław Wardejn (Fogiel), Jerzy Braszka (Rojewski), Andrzej Musiał (policjant), Grzegorz Mostowicz-Gerszt (kapral), Jacek Bereżański (Młody), Redbad Klynstra (Skaza), Justyna Grzybek (Donna), Przemysław Saleta (Komandos), Przemysław Kozłowski (Czapla), Andrzej Bryg (Amant), Marek Jera (Wieszak), Henryk Nolewajka (Dziki), Cezary Żak (Adwokat), Maciej Czapski (szef gorzelni), Mirosław Jękot (Helmut), Krzysztof Szczygieł (strażnik), Piotr Makowski (szef Polizei), Małgorzata Rożniatowska (celniczka), Dariusz Gnatowski (Holender), Tamara Arciuch (Agata), Michał Jaroszewicz (chłopak), Joanna Osińska-Falkiewicz (spikerka) i inni; fotosy: Wojciech Glinka; produkcja: Da Vinci – Małgorzata Corvalan producent wyk.: Mariusz Mielczarek; koprod.: TVP, Komitet Kinematografii APF, Canal Plus, Łódzkie Centrum Filmowe, ITI Cinema,; 100 min.

15. Musisz żyć (You Must Live)

reż.: Konrad Szołajski; scen.. Maria Moneta-Malewska, Bożena Toeplitz, Konrad Szołajski; zdj.: Krzysztof Pakulski; muz., dźw.: Danuta Zankowska; mont.: Hanna Kłoskowska; sc., dekor. wnętrz: Anna Seitz-Wichłacz; ko.: Magdalena Rutkiewicz-Luterek; kier. prod.: Paweł Hegeman; wyk.: Piotr Fronczewski (Adam Hyńczak), Marzena Trybała (Magda Hyńczak), Jacek Klata (Jacek Hyńczak), Dominika Ostałowska (Agnieszka Hyńczak), Sława Kwaśniewska (ciotka Bronka), Edyta Łukaszewska (Yopi), Krzysztof Kowalewski (Wolski), Adam Ferency (Witołd), Edyta Jungowska (redaktor TV), Sławomir Pacek (geodeta), Agnieszka Chylińska z zespołem O.N.A.; prod.: TVP; prod. wykonawczy: Kajtek Kowalski – Dzielnica Łacińska; BTC; 95 min., pr.: XXII FPFF w Gdyni.

16. Pokój saren (Opera autobiograficzna)

reż., scen., sc.: Lech Majewski; zdj.: Adam Sikora; muz.: Lew Majewski, Józef Skrzek; muz. wyk.: Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Zdzisława Szostaka, Chór Opery Śląskiej, kier. chórów: Krystyna Świder; instrumentacja: Andrzej Marko;libretto: Lech Majewski; dźw.: Iwona Szałwińska, Iwo Klimek, Jacek Nieszkiewicz, Grzegorz Nowak; II sc, dekor. wnętrz: Katarzyna Sobańska; współpr. reż.: Monika Fostiak, Piotr Binkowski; oper. kamery: Jan Zub; cha.: Anna Sitarz; asyst. sc.: Wojtek Kucharczyk; kier. prod.: Marek Stayś; II kier. prod.: Jarosław Boliński; śpiew: soliści – kontratenor Artur Stefanowicz (syn), Elżbieta Towarnicka (matka), Mieczysław Czepulonios (ojciec), Izabella Kłosińska (dziewczyna); wyk.: Rafał Olbrychski (syn), Elżbieta Mazur (matka), Mieczysław Czepulonis (ojciec), Agnieszka Wróblewska (dziewczyna); producent: Elżbieta Piętak: 90 min.; prod.: TVP S.A Oddział w Katowicach, LME; pr. kinowa: 14 VI (Planetarium Śląskie); pr. TV: (Program 2 TVP), prapremiera teatralna: 31 III 1996 (Opera Śląska).

17. Prostytutki (Prostitutes)

reż., scen.: Eugeniusz Priwieziencew; współpr. scen.: Elżbieta Lenarczyk-Priwieziencew; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Krzesimir Dębski; mont.: Wanda Zeman; dźw.: Aleksander Gołębiowski; sc., dekor. wnętrz: Halina Dobrowolska; ko.: Małgorzata Obłoza; cha.: Bogusława Szubiakiewicz, Katarzyna Ciszak; kier. prod.: Teresa Paszkiewicz; wyk.: Zuzanna Paluch – po raz pierwszy na ekranie (Ula), Mariusz Saniternik (Mały Człowiek), Katarzyna Figura (Grazia), Agnieszka Fitkau-Perepeczko (Lidia), Katarzyna Łukaszyńska (Miriam), Małgorzata Bienick-Jankowska (Maud), Dorota Chotecka (Tania), Magdalena Ordyk (Drabina), Elżbieta Dębska (Disejokey), Sylwia Pacura (Tańcząca), Joanna Jędryka (matka Uli), Andrzej Grabowski (ojciec Uli), Mateusz Cyngot (syn Uli), Grażyna Wolszczak (właścicielka mieszkania), Władysław Komar (Szogun), Tomasz Białkowski (właściciel lokalu), Zbigniew Mazurek (barman), Jan Jankowski (Car Kawio-

ru), Piotr Skarga (Król Kawioru), Piotr Szwedes (Eryk), Wojciech Karalus (Faten), Guy Goldberg (Richard), Jerzy Piwowarczyk (Żeńka), Jan Prochyra (mężczyzna przy barze), Jerzy Gudejko (ksiądz), Cezary Żak (Niemiec), Joachim Lamża (komisarz), Paweł Burczyk (policjant), Martin Budny (Mario), Mieczysław Hryniewicz (zabójca), Tadeusz Borowski, Jacek Braciak, Wojciech Biedroń, Barbara Bablińska, Tadeusz Deszkiewicz, Ryszard Jabłoński, Krystyna Kołodziejczyk-Szyszko, Piotr Komorowski, Magdalena Lenarczyk, Iwona Mirosław, Dorota Maciejewska, Czesław Nogacki, Barbara Nielsen, Igor Priwiezientcew, Katarzyna Priwiezientcew, Volodymyr Pryadko, Józef Para, Zofia Paluch, Małgorzata Rożniatowska, Anna Samusionek, Grzegorz Skurski i inni; fotosy: Piotr Bujnowicz; imitator dźw.: Henryk Zastróżny; lab. WFDiF w Warszawie; producent: Michał Kwieciński; prod.: Studio Filmowe „TOR", Telewizja Polsat S.A., Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie; współfinansowanie: Agencja Produkcji Filmowej; koprod.: Akson Studio; 108 min., pr.: XXII FPFF w Gdyni.

18. Pułapka (The Trap)

reż., scen.: Adek Drabiński; zdj.: Przemysław Skwirczyński;.muz.: Janusz Stokłosa; śpiew: Anita Lipnicka; sc.: Wojciech Saloni-Marczewski; dekor. wnętrz: Jan Treugutt; ko.: Jolanta Dłuska; mont.: Piotr Gliński; dźw.: Jacek Hamela, Robert Wiśniewski; cha.: Magdalena Łęcka, Dariusz Krysiak; fotosy: Andrzej Przestrzelski, Paweł Przestrzelski; kier. prod.: Jerzy Szebesta; wyk.: Marek Kondrat (Macick vel Micky), Bogusław Linda (Szuster), Joanna Benda – po raz pierwszy na ekranie (Ewka), Zbigniew Zamachowski (Bobek), Leon Niemczyk (policjant), Jerzy Bończak (Lesio), Dorota Pomykała (Iwona), Piotr Dejmek (Władek), Anita Lipnicka (solistka), Zygmunt Malanowicz (pianista), Ewa Sałacka (dziennikarka tv), Małgorzata Potocka (dziennikarka tv), Michael Gooray (Kris), Ewa Szykulska (żona Władka), Paweł Nowisz (mężczyzna na plaży), Adam Galas (Albin), Paweł Unrug (Zawada), Grzegorz Wons (reżyser), Andrzej Zieliński (Baba), Witold Holz, Cezary Żak, Katarzyna Bargiełowska, Małgorzata Sadowska, Grzegorz Miecugow, Robert Płuszka, Magda Kuta i inni; producent: Janusz Kijowski; prod. wyk.: Studio im. Karola Irzykowskiego; koprod.: TVP S.A., Decoy Productions – Leszek Cicirko; współfinansowanie.: APF; dystryb.: Best Film; 105 min., pr.: XXII FPFF w Gdyni, w kinach od 5 XII.

19. Sara

reż., scen.: Maciej Ślesicki; zdj.: Andrzej Ramlau; muz.: Marek Stefankiewicz; sc.: Ewa Skoczkowska; dekor. wnętrz: Wiesław Chojkowska; ko.: Małgorzata Stefaniak; cha.: Ewa Symko-Marczewska; dźw.: Piotr Zawadzki; mont.: Ewa Smal; efekty wspecjalne: Uli Nefzer; pirotechnika: Janusz Bykowski, Bernd Rautenberg, Susanne Bergner, Arkadiusz Rościczak; kier. prod.: Barbara Pec-Ślesicka; wyk.: Bogusław Linda (Leon), Agnieszka Włodarczyk (Sara), Cezary Pazura (Cezary), Marek Perepeczko (Józef), Stanisław Brudny (ojciec Leona), Sławomir Sulej (Jaś), Dorota Maciejewska (matka Sary), Jack Recknitz (ochroniarz), Krzysztof Kumor (Mecenas), Stanisław Penksyk (Grubas), Krzysztof Kiersznowski (komisarz), Janusz Bukowski (policjant), Witold Bieliński (policjant), Paweł Burczyk (handlarz narkotyków), Jarosław Gruda (lekarz), Grzegorz Mistal (koszykarz), Dariusz Sikorski (ksiądz), Józef Wojtych (fotograf), Ola Maliszewska (dziewczynka z pieniążkiem), Iwona Sul (żona Leona), Dorota Wojtyna, Agata Wojtyna (córki Leona), Zbigniew Ciaputa, Jacek Domański, Krzysztof Fus, Dariusz Gnatowski, Henryk Gołębiewski, Jacek Kadłubowski, Marek Karpowicz, Rafał Karczmarczuk, Patrycja Kicińska, Jarosław Kisiński, Grzegorz Kłeczek, Marcin Kołodyński, Krzysztof Krupiński, Monika Kwiatkowska, Andrzej Ostrowski, Bogusław Parachimowicz, Paweł Surowcow, Piotr Siejka, Anna Lenartowicz-Stępkowska, Ryszard Wojciul, Teresa Lipowska-Zaliwska; producenci: Lew Rywin, Paweł Poppe; prod.: Heritage Films, Canal Plus, Polsat, Komitet Kinematografii (APF), Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych; negatyw: Kodak Vision; kaszetowany (1:1,66); Dolby stereo SR; 112 min.; dystryb.: Vision; pr.: 23 V.

20. Słoneczny zegar (The Sundial)

reż., scen., dialogi, sc., dekor. wnętrz, ko.: Andrzej Kondratiuk; zdj.: Zbigniew Hałatek, Andrzej Kondratiuk, Maciej Kijowski, Józef Romasz; mont.: Anna Krasowska; współpr. mont.: Zbigniew Osiński; muz.: Iga Cembrzyńska, oprac. muz.: Małgorzata Przedpełska-Bieniek; oprac. dźw.: Krzysztof Grabowski; mont. dźw.: Aleksander Musiałowski; imitator dźw.: Henryk Zastróżny; w filmie wykorzystano nagrania muzyczne z fonoteki WFDiF; współpr.: reż.. Iga Cembrzyńska, Ajka Tarasow; pomoc na planie: Roman Mielczarek; kier. prod.: Anna Wojdat; wyk.: Iga Cembrzyńska (Marynia), Andrzej Kondratiuk (Andrzej), Katarzyna Figura (Matylda), Roman Mielczarek (Roman), Piotruś Małkiewicz (mały Andrzej), Marek Grabiela (Anioł-Marceczek, malarz artysta), Jan Gąsior (Diabeł-Janek), Celina Nalepa (narzeczona Romana), Małgorzata Morawska (Gosia-fryzjerka), Wanda Gąsior (matka Andrzeja), Iwona Wietrzyńska i Katarzyna Wietrzyńska (bliźniaczki Asia i Kasia); dziewczyny z Agencji Aktorskiej „Gudejko". Głosów użyczyli: Artur Barciś, Zbigniew Buczkowski, Nina Girycz, Marta Klubowicz, Zbigniew Zamachowski; lab. WFDiF; prod.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, koprod.: Telewizja Polska S.A., Komitet Kinematografii, IgaFilm; współfinansowanie: Agencja Produkcji Filmowej; 112 min., pr. MFF Karlove Vary; pr. polska: 13 Warszawski Festiwal Filmowy, w kinach od 21 XI.

21. Szczęśliwego Nowego Jorku (Merry Christmas and Happy New... York)

reż.: Janusz Zaorski; scen. na podstawie powieści *Szczuropolacy* i sztuki *Cud na Greenpoincie*: Edward Redliński, Janusz Zaorski; dialogi: Edward Redliński; zdj.: Paweł Edelman; sc.: Janusz Sosnowski; ko.: Joanna Kędziorek; dekor. wnętrz: Wiesława Chojkowska, Dianne Kalemkeris; muz.. Marek Kościkiewicz; dźw.: Paweł Łuczyc-Wyhowski; mont.: Ewa Różewicz; kier. prod.: Katarzyna Krosny, John Bedolis; wyk.: Bogusław Linda (Serfer), Zbigniew Zamachowski (Potejto), Janusz Gajos (Profesor), Cezary Pazura (Azbest), Katarzyna Figura (Teriza), Rafał Olbrychski (Pank), Tara Leone (Coffee), Eugeniusz Priewiezientcew (Czemp), Andrzej Wasilewicz (Klient), Katarzyna Szydłowska (córka Czempa), Danuta Stenka (żona Profesora), Liliana Okowity (żona Serfera), Dorota Chotecka (żona Azbesta), Dorota Dobrowolska-Ferenc (żona Potejta), Małgorzata Rożniatowska (matka Azbesta), Sławomir Pacek (Henio), Zygmunt Hobot (Riczie), Dariusz Górski (osiłek), Louis

Torres (Drug Dealer), Raymond Polanco (Latino Gangster I), Oscar Tevez (Latino Gangster II), Harry Tse (Chinese Shop Owner), Paul Lee (Chinese Gangster), Eugene Leong (Chinese Shooter), Dell Hallman (Drug Dealer Lackey I), „Kofi" (Drug Dealer Lackey II), Maria i Józef Staszlowie (rodzice Panka i Serfera), Małgorzata Łabunowicz (Hanulka), Alexander Conrad Macer (syn Serfera), Stanisław Aniołkowski (ojciec Potejta), Justynka Groszkiewicz (Zosinka), Artur Zambrowski (Jasiulek), Michał i Kamil Bartczak (Piotr i Paweł), Ola i Ania Zalewskie (Hanyś i Kasinka), Ania Radziejewska (córka Azbesta), Marek Miałkowski (syn Azbesta), Ahmed El Tieb (Aniołek), Nouyen Viei Anh (Diabełek), Piotr Krzak (Kostuch), Cheikh Amadou Diqum (sąsiad), Joseph Karhij (amerykański sędzia), Budsuren Tumen-Ulzyj (Kirgiz I), Magna Ogir-Cewgmed (Kirgiz II); producenci: Violetta Furmaniuk-Zaorska, Katarzyna Krosny; prod.: Vilm Production; koprod.: TAPTiF TVP S.A., Agencja Produkcji Filmowej przy Komitecie Kinematografii, HBO; prod. wyk.: Beth Dembitzer (USA); dystryb.: Vision; 94 min; światowa prapremiera: World Film Festival w Montrealu 22 VIII-2 IX; pr. pol.: 26 IX.

22. Sztos (Making The Sting)

reż.: Olaf Lubaszenko; scen.: Jerzy Kolasa; zdj.: Piotr Wojtowicz; muz.: „Miłość", „Tymon i Trupy"; piosenki; Kazik; sc.: Andrzej Haliński; dekor. wnętrz: Albina Barańska; ko.: Magdalena Biedrzycka; cha.: Janina Dybowska-Person; dźw.: Jerzy Szawłowski; mont.: Wanda Zeman; kier. prod.: Dorota Ostrowska-Orlińska; wyk.. Jan Nowicki (Eryk), Cezary Pazura („Synek"), Ewa Gawryluk (Beata), Krzysztof Zaleski („Grucha"), Edward Linde-Lubaszenko („Markiz"), Leon Niemczyk (Josef), Jerzy Kolasa (Wacek, szuler z Grand Hotelu), Agnieszka Sitek (Basia), Marek Piwowski (fałszerz pieniędzy), Janusz Józefowicz (alfons Adaś), Monika Ambroziak, Witold Bieliński, Stanisław Bieniasz, Henryk Bista, Agnieszka Brańska, Stanisław Brudny, Janusz Chlebowski, Ryszard Chlebuś, Michał Coganianu, Mariusz Czajka, Henryk Cześnik, Tomasz Dedek, Olaf Deriglasoff, Wojciech Dmochowski, Zbigniew Dziubiński, Jerzy Kajetan Frykowski, Katarzyna Gaweł, Dariusz Kordek, Grzegorz Gierak, Stefan Kałużny, Emil Karewicz, Jędrzej Kodymowski, Krzysztof Krupiński, Tomasz Lengren, Olaf Lubaszenko, Asja Łamtiugina, Małgorzata Maj, Cezary Matysiak, Michał Milowicz, Marek Nowakowski, Małgorzata Orkiszewska, Rafał Roskowiński, Wojciech Ruciński, Przemysław Salcta, Grzegorz Skrzecz, Janusz Stokłosa, Ewa Szawłowska, Andrzej Terej, Robert Tomaszewski, Paweł Twardoch, Natasza Urbańska, Robert Wabich, Marek Wolski, Halina Wyrodek, Jerzy Zajadło, Nikodem Skotarczyk „Nikoś"; imitator dźw.: Henryk Zastróżny; producent: Leon Warecki; prod.: Sting (Jerzy Kolasa, Wojciech Kurowski, Olaf Lubaszenko, Cezary Pazura); koprod.: Agencja Produkcji Filmowej, Telewizja Polsat, Canal Plus; 90 min., dystryb.: Best Film; prapr.: 7 VI., pr.: 22 VIII.

KOPRODUKCJE

1. Bandyta

reż.: Maciej Dejczer; scen.: Cezary Harasimowicz; zdj.: Marian Prokop, Artur Reinhart; muz.: Michał Lorenc; sc.: Andrzej Przedworski; dekor. wnętrz: Ewa Braun; ko.: Magdalena Biedrzycka; cha.: Ewa Symko-Marczewska, Elżbieta Malka-Hen; mont.: Katarzyna Rudnik-Glińska, Scott Stevenson; dźw.: Piotr Knop, Aleksander Gołębiowski, Mariusz Kuczyński; pirotechnika i efekty specjalne: Mirosław Bartosik, Janusz Bykowski; kier. prod.: Jerzy Kajetan Frykowski; wyk.: Til Schweiger (Brute), Polly Walker (Mara), Pete Postlethwaite (Sincai), John Hurt (Babits), Ida Jabłońska – po raz pierwszy na ekranie (Elena), Bartek Pieniążek – po raz pierwszy na ekranie (Moscu), Wojciech Brzeziński – po raz pierwszy na ekranie (Jorgu), Anthony Higgins, Paul Dark, Michael Chapman, Tony Denham, Witold Wieliński, Rafał Walentowicz, Witold Żaboklicki, Jolanta Lothe, Piotr Lachmann, Denis Delić, Andrzej Grąziewicz, Malwina Depta, Steve Ray Speer, Bernard Rwakihembo, Adam Piekarski, Anna Nowak, Jacek Ryniewicz, Małgorzata Gwiazdecka, Wojciech Kostecki, Bohdan Śmigielski, Bogusław Parachimowicz, Jerzy Próchnicki, Jolanta Czaplińska, Piotr Czekanowski, Krzysztof Hejke, Krzysztof Rosiński, Rafał Pacak, Jaś Postoła, Kamil Pastuszka, Szymon Wróbel, Ania Przedworska, Ola Walendziak, Zuzanna Przybyszewska, Aisza i Soraya Nayyar, Maurycy Moczulski, Ida Nowakowska, Jacek i Ida Karpińscy, Gocza Tuskia, Helena Sinonian i inni; producent: Lew Rywin; prod.: Polska-Francja-Niemcy (Heritage Films-TVP S.A – Douck Productions-Boje Buck Produktion-Komitet d/s Kinematografii – Agencja Produkcji Filmowej-Canal Plus; Studio Filmowe „Tor" – Fundusz Rady Europy „Eurimages"); dystryb.: Vision; dialogi w języku angielskim, napisy polskie, 102 min., światowa prapremiera.: 1 X (w ramach inauguracji 13. Warszawskiego Festiwalu Filmowego), premiera polska: 7 XI.

2. Brat naszego Boga (Our God's Brother)

reż.: Krzysztof Zanussi; scen. według dramatu Karola Wojtyły: Mario Di Nardo, Krzysztof Zanussi; dialogi: Karol Wojtyła; adaptacja angielska: Bolesław Taborski; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Wojciech Kilar; sc.: Grzegorz Piątkowski, Ewa Braun; ko.: Małgorzata Stefaniak; mont.. Marek Denys; cha.: Maja Gawińska-Łyczkowska, Maria Dziewulska; dźw.: Aleksander Gołębiowski; wersja angielska: Bolesław Taborski; kier. prod.: Michał Szczerbic; szef prod.: Iwona Ziułkowska; wyk.: Scott Wilson (Brat Albert – Adam Chmielowski), Wojtek Pszoniak (Nieznajomy), Christoph Waltz (Max), Grażyna Szapołowska (Helena Modrzejewska), Riccardo Cucciolla (Mnich), Jerry Flynn (Lucjan), Andrei Roudenski (Stanisław), Maciej Orłoś (Jerzy), Jerzy Nowak (Antoni), Tadeusz Bradecki (teolog), Piotr Adamczyk (Hubert), Krzysztof Janczar (Wiktor), Andrzej Deskur (młody Adam), Krzysztof Kumor (wuj Józef), Andrzej Żarnecki (mąż pani Heleny), Eugenia Herman (starsza dama), Paweł Burczyk (Sebastian), Lew Rywin (burmistrz), Sława Michalewska (Marynia), Sławomira Łozińska (żebraczka), Jan Jurewicz (Stefan), Eugeniusz Priwiezieniew, Rafał Walentynowicz, Mirosław Zbrojewicz (żebracy), Marek Probosz, Jerzy Moes (bracia), Krystyna Bigelmajer, Bogdan Brzyski, Jacek Domański, Maciej Maciejewski, Maciej Frelak, Jerzy Zygmunt Nowak, Andrzej Róg, Andrzej Szenajch, Agnieszka Schimscheiner; kaskaderzy: Jacek Kadłubowski, Jacek Ryniewicz; efekty specjalne: Mirosław Bartosik; producenci: Giacomo Pezzali, Georg Stingl, Krzysztof Zanussi; prod.: Włochy (Trans World Film Italia, RAI Radiotelevisione Italiana) – Polska (Studio Filmowe „TOR", Telewizja Polska S.A)-Niemcy (Tellux-Film Dresden Film, Bayerischer Rundfunk), dystryb.: Centrum Filmowe GRAFFITI z Krakowa; 123 min.; pr.: 8 VI – Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

3. Cudze szczęście

reż.: Mirosław Bork; scen.: Mirosław Bork, Hans-Werner Honert; zdj.: Grzegorz Kędzierski; muz.: Marek Kuczyński; mont.: Anna Wagner; sc.: Dorota Ignaczak, Christa Köppen; dekor. wnętrz: Joanna Doroszkiewicz, Henryk Puchalski, Adam Kowalski, Ingo Dathe, Silvia Itscherenska; dźw.: Piotr Knop, Klaus Wendt; ko.: Ewa Krauze, Ulrike Stelzig; kier. prod.: Grażyna Kozłowska, Elke Lepke; wyk.: Danuta Stenka (Anna), Susane Lüning (Maria), Maciej Robakiewicz (Paweł), Oliver Stritzel (Horst), Jan Machulski (Dziadek), Piotr Fronczewski (Jerzy), Paweł Krucz (Tomek), Grzegorz Ruda (Oskar), Ferdinand Dorfler (Dr Wirt), Jürgen Reuter (Dr Wolf), Zofia Merle (archiwistka), Ewa Telega-Domalik (pielęgniarka), Małgorzata Rożniatowska (pielęgniarka), Piotr Dejmek (lekarz), Marcin Troński (chirurg), Halina Winiarska (sąsiadka), Dorota Kolak (recepcjonistka); prod. wykonawczy: Paweł Poppe, Hans-Werner Honert; producent: Lew Rywin, Martin Hoffman; prod.: Polska (Heritage Films) – Niemcy (Saxonia Media); koprod.: Polska (Telewizja Polska S.A, Canal Plus, Komitet Kinematografii – APF) – Niemcy (Mitteldeutscher Rundfunk);

SERIALE TV

1. Boża podszewka

reż., scen. na podstawie powieści Teresy Zubkiewicz-Urbanowicz.: Izabela Cywińska; dialogi: Teresy Zubkiewicz-Urbanowicz; zdj.: Ryszard Lenczewski; mont.: Anna Wagner; muz.: Jerzy Satanowski; sc.: Jacek Osadowski; dekor. wn.: Teresa Gruber; ko.: Renata Własow, Barbara Śródka-Makówka; militaria i ko. wojskowe: Andrzej Szenajch, Jan Rutkiewicz; cha.: Czesława Baldo; dźw.: Stefan Chomnicki; imitator dźw.: Bogdan Nowak; oprac. graf. Marta Precht; fotosy: Ryszard Lenczewski, Andrzej Musiał; kier. prod.: Teresa Dworzecka; konsult. d/s kaskaderskich: Robert Brzeziński; kaskaderzy: Jerzy Celiński, Krzysztof Fus, Ryszard Janikowski, Jacek Jeleń, Jacek Kadłubowski, Jacek Ryniewicz; pirotechnik: Arkadiusz Rościczak, Janusz Bykowski; konsult. d/s samochodów: Konrad Orłowski; konsult. d/s zwierząt: Franciszek Szydełko; konsult. d/s muz.: Małgorzata Przedpełska-Bieniek; muzyka w wykonaniu orkiestry pod dyr. Wojciecha Zielińskiego; instrumentacja: Wojciech Zieliński, Jerzy Satanowski; soliści: Tytus Wojnowicz, Ryszard Borowski, Mirosław Pokrzywiński, Tadeusz Czechak, Henryk Miśkiewicz, Włodzimierz Pawlik, Wojciech Zieliński, Piotr Stawski, Sławomir Wierzcholski; nagrania w Studio HARD w Warszawie; real. nagrań: Andrzej Rewak; wyk.: Agnieszka Krukówna oraz Karolina Łącka i Urszula Sasimowska (Maryśka), Danuta Stenka (Maria Jurewicz), Andrzej Grabowski (Andrzej Jurewicz), Piotr Adamczyk (Adam), Alicja Bach (baba), Bogdan Baer (Józef), Ewa Błaszczyk (Niusia), Marek Cichucki (Bogdan), Izabela Dąbrowska (Wandzia), Anna Dymna (Walunia), Adam Ferency (Broniś), Jolanta Fraszyńska (Elżutka), Roman Gancarczyk (Kostuś), Antonina Girycz (Wela), Magdalena Gnatowska i Małgorzata Chatowska (Antolka – postaci Antolki głosu użyczyła Tatijana Liudajewa), Beata Gołębiewska (Irena), Juliusz Grabowski (Bacewicz), Karolina Gruszka (Gienia), Katarzyna Herman (Janeczka), Elżbieta Jarosik (urzędniczka), Ryszard Jasiński (Antośka), Jan Kociniak (Walukiewicz), Krzysztof Krupiński (enkawudzista), Sława Kwaśniewska (Walukiewiczowa), Jan Matyjaszkiewicz (Władysław), Janusz Michałowski (Kazimierz), Henryk Niebudek (Leon), Jerzy Nowak (Mickiewicz), Elżbieta Okupska (głupia Maryla), Dominika Ostałowska (Anusia), Eugeniusz Priwiezientcew (Saszka), Jan Prochyra (Bartłuk), Joanna Szczepkowska (Bogusia), Hanna Śleszyńska (Józia), Henryk Talar (ksiądz), Marzena Trybała (Emilia), Paweł Tucholski (młody Broniś), Krzysztof Tyniec (Roman), Barbara Zielińska (Chmura), Witold Bieliński, Aleksander Cichucki, Magdalena Cichucka, Grzegorz Drojewski, Lech Dyblik, Adam Dzienis, Anna Golec, Gabriela Golec, Mile Jaskeniene, Ona Dangnole-Karkleliene, Halina Jabłonowska, Tomasz Kalczyński, Zbigniew Kasprzyk, Wojciech Kobiałko, Cezary Kosiński, Marek Kwapiński – mistrz wędliniarstwa, Ottonas Laniauskas, Aleksandra Łukasiewicz, Adam Siemion, Sebastian Świader, Aleksandra Rosińska, Joanna Sokołowska, Piotr Wawer, Ewa Woszczyńska, Tadeusz Woszczyński, Andrzej Żółkiewski, Wileńska Kapela Ludowa z Salim, Zespół Ludowy „Borowianka" z Czarnej Góry (Litwa); W filmie wykorzystano fragmenty niemego filmu fabularnego pt. *Szaleńcy* w reż. L. Buczkowskiego (zbiory Filmoteki Narodowej), fragmenty komunikatów wojennych z dnia 1 IX 1939, fragment przemówienia Prezydenta Warszawy Stefana Starzyńskiego (ze zbiorów archiwum Polskiego Radia S.A); prod.: TVP – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyrektor: Mirosław Bork, szef produkcji: Andrzej Widelski, redakcja: Janusz Gazda; wsp. red.: Krzysztof Gostkowski, Tadeusz Sobolewski); prod. wyk.: STI Studio Filmowe; 15 odc. po 55 min.

2. Klan

reż.: Paweł Karpiński; scen.: Ilona Łepkowska, Wojciech Nieżyński; zdj., oper. kamer: 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; sc.: Halina Dobrowolska; dekor. wnętrz: Anna Kowarska; ko.: Ewa Krauze; cha.: Anna Lewandowska, Patrycja Kruszyńska; kier. prod.: Katarzyna Fukacz-Cebula; wyk.: Halina Dobrowolska (Maria), Zygmunt Kęstowicz (Władysław), Agnieszka Kotulanka (Krystyna), Tomasz Stockinger (Paweł), Barbara Bursztynowicz (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), oraz Ewa Florczak, Liliana Okowity, Katarzyna Taracińska, Jerzy Kamas, Małgorzata Bieniek-Jankowska; producent: Paweł Karpiński, Michał Kwieciński, Wojciech Nieżyński; prod.: Akson Studio; koprod.: AWON Film, Paweł Karpiński Production; dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A; 3 odcinki pilotowe po 25 min.

3. Lata i dni

reż.: Marek Piestrak; scen.: Maria C. Ney; zdj.: Wojciech Rawecki; mont.: Tomasz Jeżowski; muz.: Andrew Carroll; dźw.: Paweł Bączyk; sc.: Barbara Komosińska; ko.: Bożena Maksim, cha.: Eleonora Wlekły; zgranie dźw.: Krzysztof Wodziński; operator kamery: Mariusz Piesiewicz; współpr. reż.: Katarzyna Piesiewicz-Grenke, Jolanta Tobota, Anna Wasilewska; współpr. prod.: Monika Dobra-Kaźmierczuk, Marta Syrklewicz, Ryszard Wiśniewski; fotosy: Andrzej Winiarz; kier. prod.: Dariusz Struszczak, Elżbieta Rabczuk; wyk.: Małgorzata Szeptycka-Niewiadomska (Ewa), Teresa Sawicka (Barbara), An-

drzej Precigs (Robert Deville), Aldona Orman (Sandra Deville), Mirosława Lombardo (Krystyna), Dariusz Siatkowski (Szymon), Robert Gonera (Wojtek), Konrad Imiela (Kostek), Joanna Pietrzak (Marysia), Monika Bolly (Joanna), Edwin Petrykat (prezes), Halina Śmiela-Jacobson (pani Baleer), Dorota Deląg (Julia), Julia Żeńczewska (dziewczynka); producent: Piotr Radzymiński; produkcja: MMC dla TV Polsat.

4. Opowieści weekendowe (Weekend Stories)

– Dusza śpiewa

reż., scen.: Krzysztof Zanussi; zdj.: Piotr Wojtowicz; muz.: Wojciech Kilar; mont.: Marek Denys; dźw.: Aleksander Gołębiowski, Małgorzata Jaworska; sc., dekor. wnętrz.: Halina Dobrowolska; ko.: Jagna Janicka; cha.: Liliana Gałązka; kier. prod.: Iwona Ziułkowska; wyk.: Jacek Laszczkowski (Adam), Maria Kościałkowska (sąsiadka), Kazimierz Kord (dyrygent), Dominika Ostałowska (żona Adama), Mariusz Jaskus (operator koparki), Zuzanna Laszczkowska (córka Adama), Józef Fryźlewicz (dyrektor administracyjny), Izabela Kłosińska (sopranistka), Sławomir Kaszuba (bas), Ryszard Opacki (baryton), Tomasz Sapryk (laryngolog), Izabela Chełkowska (plastyczka), Krzysztof Zanussi (konferansjer); prod.: Telewizja Polska S.A.– Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski); prod. wykonawczy: Studio Filmowe „Tor"(dyr. Krzysztof Zanussi, szef prod. Iwona Ziułkowska, z-ca dyr. Irena Strzałkowska); 55 min., pr. XXII FPFF w Gdyni.

– Linia opóźniająca

reż., scen.: Krzysztof Zanussi; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Wojciech Kilar; mont.: Marek Denys; dźw.: Aleksander Gołębiowski; wyk; sc., dekor. wnętrz: Halina Dobrowolska; ko.: Jagna Janicka; cha.: Liliana Gałązka; kier. prod.: Iwona Ziułkowska; wyk.: Bartosz Opania (Paweł), Tadeusz Bradecki (lekarz), Krzysztof Luft (Leszek), Henryk Boukołowski (profesor), Monika Kwiatkowska (Agata), Karol Strasburger (konferansjer), Andrzej Deskur (dźwiękowiec), Agnieszka Warchulska (piosenkarka), Jacek Domański (kierownik produkcji), Dariusz Kurzelewski (kierownik planu), Zofia Perczyńska (sąsiadka), Stanisław Łowicki (człowiek guma), Marek Frąckowiak (policjant), Krzesimir Dębski (akompaniator), Zbigniew Stelmasiak (akompaniator), Jacek Kadłubowski (koniuszy), Rafał Sawicki (mężczyzna na koniu), Stella Kuczyńska (amazonka); prod.: Telewizja Polska S.A.– Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski); prod. wykonawczy: Studio Filmowe „Tor" (dyr. Krzysztof Zanussi, szef prod. Iwona Ziułkowska, z-ca dyr. Irena Strzałkowska); 59 min.

– Ostatni krąg

reż., scen.: Krzysztof Zanussi; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Wojciech Kilar; ko.: Jagna Janicka, Małgorzata Obłoza; dekor. wnętrz: Halina Dobrowolska; cha.: Liliana Gałązka; mont.: Marek Denys; sc.: Halina Dobrowolska; kier. prod.: Iwona Ziułkowska; wyk.: Daniel Olbrychski (Witold), Olga Sawicka (Jadwiga), Romuald Szejd (dyrektor opery), Krzysztof Kolberger (konferansjer), Ewa Telega (Olga), Izabela Milewska (Gruszecka), Antonina Girycz (sekretarka), Emil Wesołowski (choreograf), Agnieszka Kurowska-Janecka (solistka), Dorota Kamińska (dziennikarka), Piotr Kraśko (dziennikarz), Andrzej Saramonowicz (dziennikarz), Andrzej Sołtysik (dziennikarz), Jacek Boniecki (dyrygent), Henryk Czarnowski, Sylwia Dytkowska, Luiza Fatchutdinowa-Zymełka, Daniela Gniewaszewska, Mariusz Kowalik, Adam Kozal, Ewa Krycka, Dominika Krzysztoforska, Ilona Mołka, Grzegorz Popławski, Tomasz Prusak, Aleksander Rulkiewicz, Danuta Rzążewska, Paweł Winokurow, Halina Wiśniewska, Irena Woźniak, Barbara Żelezny-Pogorzelska; choreografia: Emil Wesołowski; tańczyli: Beata Grzesińska, Izabela Milewska, Andrzej Marek Stasiewicz, Sławomir Woźniak; współpr. reż.: Ewa Andrzejewska, Agnieszka Dragan; współpr. prod.: Teresa Paszkiewicz, Andrzej Połeć; prod.: Telewizja Polska S.A. Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej (dyr. Mirosław Bork, szef prod. Andrzej Widelski); prod. wykonawczy: Studio Filmowe „Tor" (dyr. Krzysztof Zanussi, szef prod. Iwona Ziułkowska, z-ca dyr. Irena Strzałkowska); 60 min.

5. Pokój 107

reż.: Mirosław Dembiński; scen.: Doman Nowakowski, Dariusz Wieromiejczyk; zdj.: Paweł Wendorf; muz.: Kuba Sienkiewicz; sc.: Jacek Osadowski; dźw.: Leszek Brański, Maria Chilarecka; mont.: Marek Denys; dekor. wnętrz.: Teresa Gruber; ko.: Paweł Grabarczyk, Beata Mikulska, Anna Hempowicz; cha.: Jadwiga Cichocka, Tomasz Matraszek; fotosy: Renata Pajchel; wsp. reż.: Elżbieta Czajkowska, Mirosława Dembińska, Ewa Dybczyńska; org. prod.: Halina Słobodzian, Roman Sawka; konsult. muz.: Małgorzata Przedpełska-Bieniek; nagranie muz. i mont. dźw.: Grzegorz Lindemann, Jacek Kuśmierczyk, Piotr Mejran, Studio „Sonoria"; animacja komputerowa: Studio Rogala sp. z o.o; kier. prod.: Tadeusz Drewno; wyk.: Jan Wieczorkowski (Irek), Radosław Pazura (Rysiek), Artur Krajewski (Jacek), Abdoulaye Barry (Ebuke), Jacek Braciak (Grzesiek), Piotr Wawrzyńczak (Pankracy), Mikołaj Kondrat (Kuba), Anna Mamczur (Anka), Kinga Preis (Zośka), Małgorzata Kożuchowska (Ela), Magdalena Stużyńska (Ula), Monika Bolly (Kaśka), Wiktoria Trzebniak (Marzena), Sylwia Nowiczewska (Bożena), Dariusz Kordek (Rafał), Sławomir Orzechowski (kierownik akademika), Stanisława Celińska (gospodyni), Krystyna Ulawicz-Rutkowska (portierka), Krystyna Feldman (sprzątaczka), Piotr Machalica (docent Bochniak), Wiesław Michnikowski (profesor), Marek Kondrat (dziekan), Anna Seniuk (mama Irka), Krzysztof Kowalewski (tata Irka), Leszek Drogosz (trener), Zbigniew Buczkowski (Kazik), Włodzimierz Musiał (Leon), Jerzy Turek (stryjek Stefan), Piotr Cyrwus (Sasza), Monika Świtaj, Maria Maj, Dorota Chotecka, Maciej Karpiński, Krzysztof Bogdanowicz, Konrad Komorowski, Maria Wajcman, Jacek Urbańczyk, Andrzej Środziński, Nina Roguż, Katarzyna Kowalska, Zdzisław Rychter, Tomasz Preniasz-Struś, Janusz Chlebowski, Natalia Matkowska, Agata Cholewińska, Arkadiusz Janiczek, Maciej Praniuk, Rafał Rutkowski, Jerzy Gawel i inni; wsp. scen.: Dorota Jędrkiewicz, Wojciech Badiak, Zdzisław Szkopiński, Wiesław Paraszczak, Mariusz Jakubisiak, Arkadiusz Rościczak, Jan Lubelski; producent: Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej – dyr.: Mirosław Bork, szef prod.: Andrzej Widelski, red.: Wojciech Jędrkiewicz; producent. wyk.: Studio Filmowe „Perspektywa"– dyr. Janusz Morgenstern, szef prod. Jerzy Buchwald, kier. literacki Maciej Karpiński; produkcja: Telewizja Polska S.A; 1997; 13 odc. po 25 min.

6. Rodziców nie ma w domu

reż.: Wojciech Adamczyk; scen.: Agata Miklaszewska, Wojciech Adamczyk;

muz.: Jacek Hamela; zdj.: Waldemar Bala; wsp. zdj.: Józef Dąbkowski, Krzysztof Wacholski; mont.: Krzysztof Janiszewski; sc., ko.: Anna Seitz; wsp. ko., sc.: Jan Kozikowski; cha.: Alicja Stempniewicz; dźw.: Andrzej Bohdanowicz; wsp. dźw.: Rafał Piłkowski, Ryszard Wysocki; script: Małgorzata Zdziarska; kier. prod.: Agnieszka Nejman; wyk.: Krzysztof Kowalewski (dziadek Zygmunt), Edyta Olszówka (Agnieszka), Ola Dymitruk (Zosia); prod.: TILSA dla TVN.

7. Sława i chwała

reż.: Kazimierz Kutz; scen. wg powieści Jarosława Iwaszkiewicza: Krzysztof Teodor Toeplitz; zdj.: Grzegorz Kędzierski; sc.: Władysław Bielski; dekor. wnętrz: Anna Kowarska; ko.: Maria Wiłun, Magdalena Jadwiga Rutkiewicz-Wiłun, Jan Rutkiewicz; cha.: Mirosława Wojtczak, Liliana Gałązka, Ludmiła Krawczyk; muz.: Wojciech Kilar; dźw.:Wiesław Znyk; mont.: Cezary Grzesiuk; imitator dźw.: Stanisław Hojden; kier. prod.: Andrzej Stempowski; wyk.: Michał Żebrowski (młody Janusz Myszyński), Jan Frycz (starszy Janusz Myszyński), Mariusz Bonaszewski (Kazimierz Spychała), Anna Radwan (Elżbieta Szyller), Teresa Budzisz-Krzyżanowska (starsza Elżbieta Szyller), Olgierd Łukaszewicz (Edgar Szyller), Joanna Szczepkowska (Ewelina Royska), Elżbieta Karkoszka (ciotka Myszyńskiego), Piotr Adamczyk, Nina Andrycz, Waldemar Barwiński, Tomasz Bednarek, Marta Bizoń, Krzysztof Bochenek, Joanna Bogacka, Katarzyna Bujakiewicz, Stanisława Celińska, Magdalena Cielecka, Agnieszka Czekańska, Jan Englert, Małgorzata Foremniak, Paweł Gędłek, Krzysztof Globisz, Maria Gładkowska, Andrzej Grabowski, Piotr Grabowski, Karolina Gruszka, Edyta Jungowska, Anna Korcz, Marcin Kocela, Małgorzata Kożuchowska, Małgorzata Krysica, Szymon Kuśmider, Eugeniusz Kujawski, Łukasz Kurosad, Lech Mackiewicz, Jerzy Moes, Jerzy Nowak, Bartosz Obuchowicz, Edyta Olszówka, Jan Peszek, Leszek Piskorz, Piotr Pilikowski, Marek Probosz, Jakub Przebindowski, Jan Rutkiewicz, Agnieszka Sitek, Monika Świtaj, Leszek Teleszyński, Beata Tyszkiewicz, Halina Wyrodek-Dzięgiel, Zbigniew Zamachowski; prod.: TVP S.A. Andrzej Serdiukow, Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; prod. wyk.: „Open" Film Production Kajtek Kowalski; 7 odc. po 60 min.

8. Sposób na Alcybiadesa

reż.: Waldemar Szarek; scen. na podstawie powieści Edmunda Niziurskiego: Wojciech Tomczyk; zdj.: Włodzimierz Głodek; muz. ilustracyjna: Tadeusz Nalepa, Marcin Pospieszalski; sc.: Krzysztof Baumiller; mont.: Ewa Różewicz; cha.: Dorota Seweryńska, Agnieszka Kozłowska; ko. sceniczne: Tom Biernawski; dekor. wnętrz: Anna Iskierka; 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), Cezary Kosiński (Szłaja), Sebastian Konrad (Wątłusz), Magdalena Warzecha (Kalino), Sławomir Pacek (Farfala), Andrzej Grąziewicz (Dziadzia), Anna Ciepielewska (Więckowska), Jacek Wolszczak (Babinicz), Dominik Łoś (Kicki), Marcin Przybylski (Babas), Jan Jurewicz (Pszczelarz), Jolanta Grusznic (matka Ciamciary), Lech Mackiewicz (fotograf) 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., APF, MTL MAXFILM; producent: Tadeusz Lampka; 3 odc. po 55 min.

9. Tata, a Marcin powiedział

reż.: Wojciech Adamczyk; scen.: Mariusz Baczyński, Agata Miklaszewska; zdj.: Waldemar Bala; sc.: Teresa Gruber; ko.: Ewa Krauze; dźw.: Andrzej Bochadanowicz; wyk. Piotr Fronczewski (tata), Mikołaj Radwan (syn); miniserial emitowany w I Programie TVP S.A; do końca 1997 roku powstało 217 odcinków.

10. 13 posterunek

reż., scen.: Maciej Ślesicki; zdj.: Andrzej Ramlau; sc.: Andrzej Haliński; muz.: Przemysław Gintrowski; wyk. muz.: Mariusz „Fazi" Mielczarek, Waldemar Lewandowski, Przemysław Gintrowski; mont.: Włodzimierz Czwartosz; dźw.: Nikodem Wołk-Łaniewski, Marek Wronko; ko.: Małgorzata Gwiazdecka, Hanna Gołębiowska; dekor. wnętrz: Ewa Kowalska; cha.: Ewa Symko-Marczewska, Dorota Seweryńska; współpr. scen.: Adam Ślesicki; fotosy: Jerzy Murawski; pirotechnik: Janusz Bykowski; kier. prod.: Barbara Pec-Ślesicka; wyk.: Cezary Pazura (Czarek), Marek Perepeczko (komendant), Aleksandra Woźniak (Kasia), Marek Walczewski (Stępień), Ewa Szykulska (Zofia), Piotr Zelt (Arnie), Paweł Burczyk (Luksus), Dorota Chotecka (Jola), Zbigniew Buczkowski (Bezdomny Janek), Agnieszka Włodarczyk (Agnieszka) oraz Małgorzata Braunek, Ilona Kucińska, Lechosław Herz, Joanna Sienkiewicz, Olaf Lubaszenko, Bogusław Linda, Piotr Fronczewski, Witold Pyrkosz, Władysław Kowalski, Lew Rywin, pies „Pershing" – tresura: Jacek Kadłubowski; nagranie muz.: Studio Hard Record Studio; atelier: WFDiF w Warszawie; producenci: Lew Rywin, Paweł Poppe; prod.: Heritage Film na zlecenie Canal Plus Polska;

11. Zaklęta

reż.: Piotr Łazarkiewicz, Piotr Mikucki; scen.: Tomasz Solarewicz, Paweł Jurek; nadzór literacki: Jacek Kondracki; zdj.: Marek Traskowski; muz.: Wojciech Zalewski; piosenka *Ja płaczę*: słowa: Urszula Kasprzak, muz.: Stanisław Zybowski, wyk.: Urszula; piosenka *Zaklęta*: słowa, muz.: Wojciech Zalewski; wyk.: Bożena Zalewska; sc.: Lech Białowąs, Kamil Kuc; dźw.: Studio dźwiękowe „Sonofect" Andrzej Trzaska, Ewa Kwapińska, Michał Zarębski, Ryszard Wysocki, Piotr Mejran, Andrzej Kijanowski, Mirosław Rok; postprod.: Studio Produkcyjne „Oto"; mont.: Jarosław Pietraszek, Krzysztof Janiszewski; dekor. wnętrz: ko.: Jolanta Dłuska; cha.: Agnieszka Kozłowska, Anna Pyzowska; kier. prod.: Agnieszka Wincenciuk, Klaudia Fraus, Agnieszka Trzeciak; kier. planu: Janusz Błaszczyk; wyk.: Radosław Pazura (Aleks), Karina Kunkiewicz (Anita), Tomasz Lulek (Ardendt), Wiesława Mazurkiewicz (babcia Wanda), Mariusz Kilian (Bartek), Grażyna Dangel (Bożena), Jerzy Schejbal (Hartman), Urszula (Jenny), Jarosław Jakimowicz (Jerzy), Agnieszka Czekańska (Joanna), Krystyna Wachełko (Justyna), Piotr Gromek (Jacuś), Małgorzata Rożniatowska (Kalińska), Andrzej Chyra (Karol), Wojciech Wysocki (Konrad), Ewa Gorzelak (Małgosia), Małgorzata Kożuchowska (Ola), Ewa Konstancja

Bułhak (Paulina), Piotr Polk (Piotr), Adam Marszalik (profesor), Dorota Chotecka (Sabina), Borys Jaźnicki (Sebastian), Joachim Lamża (Władysław), Witold Dziki (Małolat), Jarosław Niebrzydowski (konduktor), Waldemar Ołeksiak (policjant); producent: Jacek Kęcik, Jerzy Orłowski; prod.: O'Kay Studio Filmowe dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A., 3 odcinki pilotowe po 25 min.

12. Złotopolscy

reż.: Radosław Piwowarski; scen. i pomysł: Jan Purzycki; zdj.: Zbigniew Hałatek; muz.: Krzesimir Dębski; sc.: Władysław Bielski; dekor. wnętrz: Anna Iskierka; ko.: Małgorzata Brus, Lidia Wojciechowska; cha.: Agata Wysocka, Elżbieta Tatzky; mont.: Marek Król; dźw.: Wojciech Harasiewicz; kier. prod.: Halina Cichomska; wyk.: Henryk Machalica (Dionizy Złotopolski), Alina Janowska (Eleonora Gabriel), Kazimierz Kaczor (senator Marek Złotopolski), Anna Nehrebecka (Barbara Złotopolska), Andrzej „Piasek" Piaseczny (Kacper Złotopolski vel Kacper Górniak), Paweł Wawrzecki (Wiesław Gabriel), Ewa Ziętek (Marta Gabriel), Andrzej Nejman (Waldek Złotopolski), Piotr Szwedes (Tomek Gabriel), Jerzy Turek (listonosz ze Złotopolic), Paulina Młynarska-Radzińska (Agata Gabriel), Renata Gabryelska, Leszek Teleszyński, Anna Wielgucka, Jan Jankowski; wykorzystano piosenki: „Pogodniej" (Złoty środek) – wyk. „Piasek", muz.: Tomasz Banaś, sł. Andrzej T. Piaseczny, BMG; „Imię deszczu" – wyk. „Mafia", muz. Zdzisław Zioło, sł. Andrzej T. Piaseczny, BMG; prod.: TVP S.A – Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; prod. wyk.: MT ART i MTL MAXFILM; Odcinki pilotowe po 25 min.: odc. I – *Marnotrawny syn*; odc. II – *Niebezpieczne związki*; odc. III – *Odlotowa randka.*

Seriale zrealizowane w koprodukcji

1. W krainie władcy smoków (Spellbinder – Land of the Dragon Lord)

reż.: Noel Price; scen.: Mark Shirrefs, John Thomson; zdj.: Danny Batterhm; mont.: Pippa Anderson; scen.: Nicholas McCallum; ko.: Julie Middleton, Qu Ranxin, Maria Wilun; cha.: Trish Clover, Mirosława Wojtczak, Zhuang Kazheng, Wu Kangmei; muz.: Ian Davidson; szef prod.: Ron Saunders, Kris Noble, Charley Zhuo, Andrzej Stempowski; wyk.: Lauren Hewett (Kathy), Ryan Kwanten (Josh), Leonard Fung (Sun), Anthony Wong (Mek), Heather Mitchell (Ashka), Ye Mang (Sharak), Lenore Smith (Vicky), Peter O'Brien (Carl), Hu Xin (Aya), Gui Jeilan (Jasmine), Wei Qiming (mistrz Ling), Zhang Yugheng (Zenzo), Rafał Zwierz (Gryvon), Wojciech Szawul (strażnik), Andrzej Żółkiewski (Spellbinder), Agnieszka Michalska (nowicjuszuka), Marek Walczak (opiekun); prod.: Australian Film Finance Corporation; koprod.: Chiny (Shanghai Film Studio), Polska (Telewizja Polska), Australia (Film Australia. Southern Star Production); 26 odc. po 30 min.

2. Wojenna narzeczona (Bride of War)

reż.: Peter Edwards; scen.na podstawie powieści Johna Elwyna Jonesa *At the third attempt*: David Joss Buckley, Jacek Kondracki; zdj.: Ryszard Lenczewski; sc.: Jacek Osadowski; muz.: Michał Lorenc; dźw.: Stefan Chomnicki, Dai Shell; mont.: Glyn Shakeshaft; cha.: Czesława Baldo; ko.: Andrzej Szenajch, Renata Własow; kier. prod.: Teresa Dworzecka, D. Jones; wyk.: Huw Garmon (John Flwyn Jones), Anna Wójcikiewicz-Bukowska (Celinka), Edyta Olszówka (Stasia), Rhys Richards (Thomas), Rhian Jones (Irma), Mariusz Czajka (Shmidt), Jolanta Fraszyńska (Ania), Ewa Ziętek (Niemka z pociągu), Janusz Bukowski (niemiecki nadzorca), Jan Jankowski (Sven), Alun ap Brinley (Herbert), Mark Lewis Jones (komendant plutonu), Cezary Nowak (Staszek), Anna Kękuś (Lili), Glyn Pritchard (Fletcher), Merfyn P. Jones (Lershaw), Iwan Tudor (Williams), Piotr Wawrzyńczak (oficer niemiecki), Hanna Śleszyńska (francuska chłopka), Jolanta Pankowska (Francuzka), Sława Kwaśniewska (starsza pani), Aleksander Kalinowski (Lis), Małgorzata Kałamat (Fredka), Jerzy Łazewski (francuski żołnierz), Piotr Słota Grabowski (żołnierz niemiecki), Nick McGaughey (Big X), Rhyaian Jones (Desmond), Jonathan Guy Lewis (De Vires), Mirosław Zbrojewicz (ukraiński marynarz), Elżbieta Okupińska (matrona), Ryszard Ronczewski (Fritz), Marek Siudym (Ewald), Rafał Mohr (młody mężczyzna), Peter Edwards (oficer gestapo), Krzysztof Bauman (Kattenhund), Piotr Grabowski (policjant), Jerzy Gaweł (żandarm), Andrzej Mrozek (Ticket-Clerk), Meredith Edwards/Michał Pawlicki (głos starego Johna Flwyn Jonesa); 4 odc. po 52 min.; prod. Polska (STI Studio Filmowe, TVP S.A) – Walia (S4C); koprod.. Lluniau Lliw Cyf.

Zagraniczne filmy polskich reżyserów

Plac Waszyngtona (Washington Square)

reż.: Agnieszka Holland; scen. na podst. powieści Henry Jamesa: Carol Doyle; zdj.: Jerzy Zieliński; muz.: Jan A. P. Kaczmarek; mont.: David Siegel; dźw.: Michael Barosky; sc.: Allan Starski; dekor. wnętrz: William A. Cimino; ko.: Anna Biedrzycka-Sheppard; kier. prod.: Chrisann Verges; wyk.: Jennifer Jason Lee (Catherine Sloper); Albert Finney (dr Austin Sloper); Maggie Smith (ciotka Lavinia Penniman); Ben Chaplin (Morris Townsend); Judith Ivey (Elizabeth Almond), Arthur Laupus (pan Almond), Jennifer Garner (Marian Almond); producent: Roger Birnbaum, Julie Bergman Sender, Randy Ostrow; prod.: USA (Hollywood Pictures, Caravan Pictures i Ann Dubinet), producent: Roger Birnbaum, Julie Bergman Sender; prod. wykonawczy: Randy Ostrov; 110 min.; prapremiera: MFF w Toronto (X); dystrb. w Polsce: Solopan; (w polskich kinach od 24 X).

4 X w Raimundtheater w Wiedniu odbyła się światowa premiera musicalu *Bal wampirów* w reż. Romana Polańskiego. Libretto napisał niemiecki autor Michael Kunze na podstawie filmu Polańskiego z 1967 roku.

Udział Polaków w produkcji filmów zagranicznych

– Andrzej Bartkowiak zrealizował zdjęcia do filmu prod. USA *Góra Dantego (Dante's Peak)*, reż.: Roger Donaldson.

– Marek Dobrowolski zaprojektował scenografię do filmu prod. USA *Ryzykanci (Double Team)*, reż.: Tsui Hark.

– Janusz Kamiński zrealizował zdjęcia do filmu prod. USA *Amistad,* reż.: Steven Spielberg.

– Andrzej Seweryn zagrał rolę Christiana we francuskim filmie *Genealogia zbrodni (Genealogies d'un crimme)*, reż.: Raoul Ruiz

– Stanisław Syrewicz skomponował muzykę do filmu prod. brytyjskiej *Polowanie na grube ryby (Shooting Rish)*, reż.: Stefan Schwartz. Muzykę wykonała w filmie Warszawska Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją Krzesimira Dębskiego.

Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w koprodukcji z Polską

1. Biały kruk (White Raven)

reż.: Andrew Stevens; scen. na podst.: powieści Michaela Blodgetta *The White Raven;* zdj.: Michel Slovis, Mike Fylyshtan; asyst. reż.: Lawrence Poindexter; II reż.: Andrzej Bednarski, Wendel Speer, Jakub Ruciński; sc.: Katarzyna Boczek; dźw.: Paweł Wykowski, script: Waynne Pells, Barbara Dąbkiewicz; kier. prod.: Janusz B. Czech; wyk.: Ron Silver (Tully), Joanna Pacuła (Julia), Elisabeth Shephard (Hannah), Roy Sheider (Hearn/Heath), Hannes Jaenick (Dockmonish), Jack Reeknitz (Sutz/ Jacek Zieliński), Agnieszka Wagner (Margot / Zofia), Jacek Samojłowicz (Standard), Joanna Kasperska (Mildred), Joanna Samojłowicz (Margot's Model / Joanna), Monika Świtaj (Wanda), Zofia Saretok (Charlotte), Andrzej Zieliński (SGT of Guards), Władysław Byrdy (Lou); producent: William Steaklay; producent wyk.: NVC; prod.: USA (Royal Oaks Entertainment)

2. Bracia Witmanowie (Witman Fiuk)

reż., scen.: Janos Szasz; pierwowzór scen. (*Witman fiuk* i inne nowele): Geza Csath; zdj.: Tibor Mathe; mont.: Anna Kornis; sc.: Jozsef Romvari; ko.: Agnes Jodal; dźw.: Istvan Sipos; muz.: Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Johann Sebastian Bach; kier. prod.: Zoltan Gulyas; wyk.: Alpar Fogarasi (Janos Witman), Szabolcs Gergely (Ernö Witman), Maia Morgenstern (Maria Witman), Dominika Ostałowska (Iren), Istvan Holl (wychowawca), Peter Andorai (Talay), Juli Sandor (Eszti), Lajos Kovacs (Denes Witman), György Barko (prosektor), Tamas Kalmar (karawaniarz), Karoly Zsolt Porcza (Zöldi), Peter Blasko (klient Iren); producenci.: Ferenc Kardos, Juliusz Machulski, Jacek Moczydłowski; prod.: Węgry (Budapest Filmstudio, MTM Kommunikacios Rt., Magyar Televizio, MAFFILM) – Niemcy (Drefa Atelier) – Francja (47eme Paralelle) – Polska (Studio Filmowe „Zebra"), wsparcie finansowe: Eurimages, Agencja Dystrybucji Filmowej; dystryb.: Graffiti Film, Kraków; 93 min.; w kinach od 5 XII.

3. Charakter (Character/Karakter)

reż., scen.: Mike van Diem; zdj.: Rogier Stoffers; muz.: Het Paleis Van Boem; sc.: Jelier&Schaaf; wyk.: Fedja van Huet, Jan Decleir, Victor Low; producent: Lurens Geels; prod.: Holandia-Belgia-Polska; 120 min.

4. Ostatni rozdział

reż.: Yves Angelo; scen. na podstawie powieści Knuta Hamsuna: Yves Angelo, Jean Cosmos; zdj.: Edward Kłosiński, Denis Lenoir; muz.: Joanna Bruzdowicz; sc.: Jean-Baptiste Poirot, Grzegorz Piątkowski; dekor. wnętrz: Ewa Braun, Ryszard Melliwa; ko.: Mic Cheminal, Dorota Roqueplo, Małgorzata Stefaniak; cha.: Kaatje Van Demme, Maria Dziewulska; dźw.: Pierre Lenoir, Francois Groult; mont.: Thierry Derocles; kier. prod.: Michał Szczerbic, Jean-Jacques Albert; wyk.: Marie Gillain (Julia D'Espard), Fabrice Luchini (Magnus), Andre Dussollier (doktor Boyer), Krystyna Janda (Pani Leduroy), Jerzy Radziwiłłowicz (Daniel), Emmanuelle Laborit (Matylda), Jacques Boudet (Elmer), Edith Scob (Panna Sophie), Jean-Pierre Lorit (hrabia Florent), Redjep Mitrovitsa (Moss), Grażyna Wolszczak (Milady), Yolande Moreau (Laura Surville), Laura Betti (Pani Ruben), Christer Bladin (Bertold), Nicolas Vaude (Szymon Bedecki), Roberto Della Casa (Pan Ruben), Łukasz Orczyk (dziecko), Dominika Ostałowska (pokojówka), Józef Duriasz (lekarz wojskowy), Rafał Sawicki (młody człowiek), Jacek Kadłubowski (rzeźnik), Jerzy Sagan (gość), Andrzej Szenajch (Schnitzler), Mic Cheminal (gość), Jean-Baptiste Poirot (komisarz) i inni; koordynacja: Małgorzata Kozłowska; producent: Lew Rywin, Alain Sarde; producent wyk.: Jacek Fuksiewicz, Christine Gozlan; prod.: Francja (Les Films Alain Sarde; France 2 Cinema) – Polska (Heritage Films, Canal Plus Polska, Agencja Produkcji Filmowej) – Belgia (Les Films de L'Etang); dystryb.: Vision; 108 min.

5. Poprzez jezioro (Preku Ezeru/Across The Lake)

reż.: Antonio Mitrikeski; scen.: Tasko Georgievski, Antonio Mitrikeski; zdj.: Bartłomiej Maj; muz.: Gheorghe Zamfir; mont.: Mirosława Garlicka, Małgorzata Orłowska; dźw.: Krzysztof Woźniński; sc.: Jerzy Śnieżawski; dekor. wnętrz: Pance Minov; ko.: Elena Donceva; cha.: Anna Adamek; kier. prod.: Zdzisław Kuczyński, Igor Nola; wyk.: Agnieszka Wagner (Elena), Nikola Ristanovski (Konstantin), Marija Atanasoska (Donka), Ekrem Ahmeti (Ramadan), Zia Berisa (komendant obozu II), Ilir Borodani (agent), Ljupco Bresliski (ksiądz w kościele), Bedia Begovska (Lefterija), Astrid Cerma (Ahmed), Anamarija Pop Duceva (Donka Yrs), Aco Dukovski (Mustafa), Mirce Donevski (inżynier w obozie I), Vladimir Endrovski (Dore), Nada Gesoska (Evdokija), Fehmi Grubi (Fatau), Kiril Gravcev (ksiądz Atanas), Birce Hasko (dowódca obozu I), Kiril Pop Hristov (strażnik w obozie II), Milena Hristova (Spresa), Vlado Jovanovski (Tahir), Josif Josifovski (ksiądz Kiril), Nino Levi (Dare–kelner), Simona Levi (Donka Baby), Dzemail Maksut (wieśniak), Pavle Najdovski (strażnik), Paskal Priftir (Emin), Kiril Ristevski (Andon), Ratka Radmanovic (urzędniczka w Tiranie), Svetlana Stojanovska (Zlata), Stevo Spasovski (ksiądz Nikolau), Pandi Siku (strażnik Asan), Ljube Terzijev (ksiądz Naum); producent: Gorjan Tozija; prod.: Macedonia (Vardar Film Skopje) – Polska (Studio Filmowe „Logos"); koprod.: Agencja Produkcji Filmowej, Telewizja Polska S.A., Telewizja Polsat SA; producent: Gorjan Tozija; koproducent: Władysław Wasilewski; 90 min., pr.: XXII FPFF w Gdyni.

6. Podróż do śmierci

reż.: Wolfgang Panzer; scen.: Hans-Werner Honert; zdj.: Edwin Horak; mont.: Stefan Arnstenm Claudio di Mario; sc.: Barbara Nowak, Christa Koeppen; ko.: Ewa Krauze, Lisa Meier; muz.: Filippo Trecca; cha.: Liliana Gałązka, Franziska Berger, Dorothea Helbig; dźw.: Wojciech Ślusarz, Walter Steffenhagen; asyst. operatora: Christian Schlaepfer; II reż.: Manuel Panzer, Marek Nowakowski, Katarzyna Skowron; kier. prod.: Joanna Kopczyńska, Nico Brandmaier; II kier. prod.: Jerzy Pyć, Peer Hartwig; redakcja: Mirosław Bork, Karl-Heinz Staaman; wyk.: Marek Kondrat, Radosław Pazura, Peter Sodann, Bernd-Michael Lade; Marijam Agischewa, Martin Huber, Emilio de Marchi, Fred Delmare, Monika Pietsch, Dieter Wien, Thomas Rudnik, Leszek Piskorz, Iwona Bielska, Jan Monczka; producenci: Piotr Dejmek, Andrzej Terej, Hans-Werner Honert; prod. wyk.: Studio DT Film i Saxonia Media; prod.: Polska (TVP S.A.) – Niemcy (MDR).; 90 min.

7. Taekwondo

reż.: Moon Seung Wook; scen.: Moon Seung Wook, Maria Góralczyk, Wojciech Zimiński; zdj.: Andrzej Jaroszewicz; muz.: Kim Eun-Kyung, Joe Cutler; ko.: Małgorzata Stefaniak; cha.: Maja Gawińska-Łyczkowska; sc.: Grzegorz Piątkowski; dekor. wnętrz: Joanna Doroszkiewicz; mont.: Mirosława Garlicka, Monika Zawadzka; dźw.: Stefan Chomnicki, Andrzej Trzaska; konsult. artystyczna: Henryk Kluba; II reż.: Marek Brodzki; casting: Ewa Adrzejewska; kier. prod.: Grażyna Kozłowska; wyk.: Ahn Sung-Ki (Kim), Ewa Gawryluk (Jola), Paweł Burczyk (Michał), Bartosz Opania (młody Polak), Michał Bukowski (Marek), Waldemar Barwiński (kolega Michała), Jerzy Łapiński (fryzjer), Paweł Nowisz (Cieć), Hanna Polk (kasjerka), Leon Charewicz (właściciel mieszkania), Sławomir Orzechowski (gość w restauracji), Cezary Żak (właściciel restauracji), Janusz Bukowski (ojciec Michała), Mariusz Leszczyński (dozorca w klubie), Ernestyna Winnicka (kobieta z dzieckiem), Agnieszka Czekańska (dziewczyna Michała), Wiesław Cichy (policjant), Katarzyna Łaniewska (ciotka Michała), Anna Nowak (kelnerka), Iwona Rulewicz (siostra Joli), Tomasz Dedek (prezes klubu), Piotr Zelt (kolega Joli), Andrzej Niemirski (barman), Krzysztof Stanczykiewicz (Tomek), Jacek Różański (właściciel samochodu I), Jerzy Moes (właściciel samochodu II), Kim Jhi-Sook (głos żony Kima), Choi Jhi-Woo (głos córki Kima); producent: Maciej Skalski, Yoo In-Taek; prod.: Polska (MS Films, Komitet Kinematografii, APF, TVP, Daewoo Cinema Network) – Korea (Keyweck-shide, Cine 2000); prod. wyk.: Oh Ki-Min;

Premiery `97 filmów zrealizowanych wcześniej

1. Autoportret z kochanką

reż.: Radosław Piwowarski; 1996, 30 IV.

2. Dzieci Bronsteina (Bronsteins Kinder)

reż.: Jerzy Kawalerowicz; scen.: Jerzy Kawalerowicz, Jurek Becker; zdj.: Witold Sobociński; muz.: Jurgen Meseck; mont.: Helga Olschevski; wyk.: Matthias Paul, Armin Mueller-Stahl, Angela Winkler, Katharina Abt, Rolf Hoppe, Karin Eickelbaum; producent: Otto Meissner; prod.: Niemcy (Novafilm, Berlin); sprzedaż światowa: ZDF – Niemcy; 1990; 98 min.; pr. polska: XXII FPFF w Gdyni.

3. Dzieci i ryby

reż.:Jacek Bromski, 1996, pr.:30 I.

4. Niemcy

reż.: Zbigniew Kamiński, 1996, pr.: 15 V.

5. Nocne graffiti

reż.:. Maciej Dutkiewicz; 1996, pr.: 6 II.

6. Odwiedź mnie we śnie

reż.: Teresa Kotlarczyk, 1996, pr.: 26 III.

7. Poznań'56

reż.: Filip Bajon, 1996, pr. w Warszawie 13 I.

8. Wezwanie

reż.: Mirosław Dembiński; 1996, pr. XXII FPFF w Gdyni.

9. Złote runo

reż.: Janusz Kondratiuk; 1996, pr. XXII FPFF w Gdyni.

WYTWÓRNIE I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA)

Polska Kronika Filmowa

Notacje

1. Budowlany boom w Warszawie

(Migawki z warszawskich placów budowy, gdzie wznosi się głównie biurowce i hotele – rekonstukcja Pałacu Jabłonowskich, budowa Warszawskiego Centrum Finansowego i Holland Parku; wypowiedzi urzędników i mieszkańców miasta), 279 m.

2. Clinton w Warszawie

(10 VII prezydent USA odwiedził Polskę: festyn na placu przed Zamkiem Królewskim; fragmenty przemówień prezydentów RP i USA; spotkanie Billa Clintona i Lecha Wałęsy w Belwederze), 823 m.

3. Czarny marsz w Warszawie

(Kolejny marsz przeciw przemocy i msza święta w intencji porwanego i bestialsko zamordowanego maturzysty Tomka Jaworskiego), 446 m.

4. 40 lat „Polityki"

(Uroczystości jubileuszowe popularnego tygodnika; przyznanie nagród „Kamienia Milowego" politykom, którzy przyczynili się do pokojowych przemian w Europie; konferencja prasowa Michaiła Gorbaczowa), 586 m.

5. Dalsze trudności z koalicją. Nominacja premiera

(17 X – trwa rozdział najważniejszych stanowisk w państwie; wypowiedzi polityków; prezydent desygnuje Jerzego Buzka na urząd premiera), 333 m.

6. Dzień i wieczór wyborów. AWS i UW

(21 IX – głosowanie w Warszawie i oczekiwanie na wyniki wyborów w siedzibach AWS i UW), 590 m.

7. Dzień i wieczór wyborów. SLD i ROP

(21 IX – głosowanie w miejscowości Korytnica; oczekiwanie na wyniki w sztabie wyborczym SLD i ROP), 602 m.

8. Expose premiera Jerzego Buzka w sejmie

(10 – 11 XI – podpisanie umowy koalicyjnej między AWS i UW; expose premiera; dyskusja nad programowym wystąpieniem premiera; głosowanie), 557 m.

9. Gniezno – przygotowania do wizyty papieża

(29 i 30 V – porządkowanie miasta, wieszanie flag, układanie bruku, prace ciesielskie i ogrodnicze na placu przykatedralnym, przygotowywanie Katedry Gnieźnieńskiej; rozmowy z ludźmi), 352 m.

10. Jan Paweł II w Krakowie

(7 – 10 VI – powitanie; msza na Błoniach, kanonizacja błogosławionej królowej Jadwigi; uroczystości 600 -lecia Wydziału Teologicznego UJ; wizyta na Cmentarzu Rakowickim; pożegnanie), 1679 m.

11. Jubileusz Jerzego Kawalerowicza

(Spotkanie w warszawskim kinie Capitol z okazji 75 urodzin reżysera i 40-lecia kierowania przez niego Zespołem Filmowym „Kadr"), 232 m.

12. Kampania wyborcza

(13-14 IX Warszawa w ostatnią sobotę i niedzielę poprzedzające wybory – plakaty, pikniki, festyny), 700 m.

13. Koalicja rządowa – trudny poród

(14 X w Sejmie – za zamkniętymi

drzwiami sali obrad negocjują nad wspólnym programem i składem rządu politycy AWS i UW), 308 m.

14. Koncert orkiestr strażackich w Warszawie

(29 VI w blisko 40 stopniowym upale, 50 orkiestr podjęło próbę ustanowienia rekordu Guinessa w konkurencji Największej Orkiestry Strażackiej dla uczczenia X Zjazdu Krajowego ZOSP oraz 200-lecia Mazurka Dąbrowskiego), 262 m.

15. Konferencja prasowa Radia Maryja

(W Galerii Porczyńskich w Warszawie odbyła się konferencja prasowa toruńskiego radia na temat sytuacji Stoczni Gdańskiej i projektu nowej konstytucji), 196 m.

16. Konstytucja w Zgromadzeniu Narodowym

(24 II – otwarcie III Zgromadzenia Narodowego, poświęconego debacie konstytucyjnej. Omówienie projektu konstytucji, wystąpienia posłów, wypowiedzi prezydenta), 648 m.

17. Konwencja wyborcza AWS w Radomiu

(29 VI – Krajowa Konwencja wyborcza Akcji Wyborczej Solidarność; wystąpienia Mariana Krzaklewskiego), 538 m.

18. Konwencja wyborcza Unii Wolności

(Przemówienia polityków UW w warszawskim Teatrze Polskim; występ Jacka Kaczmarskiego; przemarsz unionistów pod kolumnę Zygmunta), 375 m.

19. Millennium Gdańska – zjazd Nowej Hanzy

(Obchody 1000-lecia Gdańska; zgromadzenie delegatów Hanzy; przyjęcie deklaracji gdańskiej, której przesłaniem jest dążenie do integracji europejskiej), 530 m.

20. „Ogniem i mieczem" – pierwszy klaps

(13 X Jerzy Hoffman rozpoczął pracę nad filmem ekranowym i serialem telewizyjnym *Ogniem i mieczem*), 398 m.

21. Ojciec Święty na Podhalu

(5 – 10 VI – msza pod Wielką Krokwią w Zakopanem; konsekracja kościoła Niepokalanego Serca Maryi; pierwsza komunia w kościele św. Rodziny; modlitwy w sanktuarium w Ludźmierzu), 1820 m.

22. Otwarcie TVN

(3 X rozpoczęła emisję nowa prywatna stacja telewizyjna o zasięgu ogólnopolskim, której prezesem jest Mariusz Walter), 374 m.

23. Papież w Gnieźnie

(3 VI – msza odprawiona przez Jana Pawła II z okazji tysiąclecia męczeńskiej śmierci św. Wojciecha; w nabożeństwie uczestniczyło 7 prezydentów krajów środkowoeuropejskich; spotkanie papieża z prezydentami), 1200 m.

24. Pielgrzymka papieska – początek

(31 V – 1 VI – powitanie na lotnisku we Wrocławiu; przejazd do katedry, spotkanie Jana Pawła II z prezydentem RP w Ratuszu, spotkanie papieża z uczestnikami kongresu Eucharystycznego; msza i homilia papieska; wizyta w Legnicy), 2 146 m

25. Pierwsze posiedzenie sejmu III kadencji

(20 X – przemówienie Prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego; wybór nowego marszałka sejmu i jego pierwsze wystąpienie; przemówienie Mariana Krzaklewskiego), 435 m.

26. Pogrzeb Piotra Skrzyneckiego

(Twórca krakowskiej Piwnicy pod Baranami zmarł 27 IV. Pochowano go na Cmentarzu Rakowickim. Nad grobem przemawiali m.in. ksiądz Józef Tischner i Grzegorz Turnau), 367 m.

27. Powódź I

(11 – 14 VII – apogeum powodzi w Opolu, we Wrocławiu, w Oławie, Bystrzycy), 1611 m.

28. Powódź II

(27 – 30 VII skutki powodzi we Wrocławiu – zrujnowane domy, oblepiające wszystko błoto, chmary komarów, smród padliny oraz we wsi Błota, gdzie gospodarstwa zostały całkowicie zalane a uprawy zniszczone), 1720 m.

29. Powódź III

(7 – 10 IX Kłodzko w dwa miesiące po nocy z 7 na 8 VII, kiedy Nysa wystąpiła z brzegów i zalała Stare Miasto; wypowiedzi mieszkańców, relacje z Dobrzynia, wsi Błota, Brzegu), 1793 m.

30. Prawybory w Wieruszowie

(Prezentacja programów partii; zorganizowana przez tygodnik „Nie" akcja obrzucania jajkami polityków; festyn na ulicach miasta i stadionie), 567 m.

31. Prezydent Kwaśniewski na Ukrainie

(W dniach 20 – 22 V prezydent RP odwiedził Kijów, Odessę i Żytomierz), 1112 m.

32. Przyjęcie nowej konstytucji

(2 IV – Zgromadzenie Narodowe przyjmuje cały tekst ustawy zasadniczej; przemówienie prezydenta), 358 m.

33. Raport Instytutu Lecha Wałęsy

(Raport na temat aktualnej sytuacji polityczno-gospodarczej państwa), 296 m.

34. Referendum konstytucyjne

(25 V Polacy w powszechnym referendum odpowiadali na pytanie, czy są za nową konstytucją; głosowanie we wsi Pniewnik; dyskusja rolników ze wsi Grębków o konstytucji), 416 m.

35. Referendum konstytucyjne

(25 V referendum w Ursusie i w Warszawie; wypowiedzi uczestników referendum na temat konstytucji), 448 m.

36. Rodzina z Kazachstanu

(Dalszy ciąg losów rodziny Brodowskich, reemigrantów z Kazachstanu, którzy wydzierżawili były PGR w Niemstowie, lecz nie mogąc pozbyć się kołchozowych przyzwyczajeń bardziej liczą na darowizny niż własną pracę), 695 m.

37. 70 urodziny Tadeusza Mazowieckiego

(18 IV – obchody na Zamku Królewskim w Warszawie urodzin – pierwszego po odzyskaniu niepodległości – premiera), 390 m.

38. Spotkanie noblistów

(Spotkanie Wisławy Szymborskiej i Czesława Miłosza na Zamku Królewskim w Warszawie), 503 m.

39. Spotkanie w Legnicy

(2 VI – wizyta Jana Pawła II w Legnicy), 530 m.

40. Sprawa Przemyka – ostatni świadek

(Kolejny dzień procesu w sprawie zabójstwa Grzegorza Przemyka. Zeznaje były prokurator Mieczysław Gross), 127 m.

41. Sprawa Stoczni Gdańskiej – demonstracje w Warszawie

(19 III – górnicy ze Śląska demonstrują w stolicy, w wyniku interwencji policji dochodzi z obu stron do użycia siły; 20 III – wiece przeciwko przemocy władz wobec robotników), 322 m.

42. Święto Purim w synagodze warszawskiej

(Obchody w synagodze im. Nożyków najweselszego święta w judaizmie, upamiętniającego uratowanie Żydów przez królową Esterę z ręki złego Hamana), 240 m.

43. III Kongres SDRP

(6 i 7 XII Warszawa; wystąpienie programowe Józefa Oleksego i wybór nowych władz; konferencja prasowa Leszka Millera), 497 m.

44. Uchwalenie Konstytucji

(22 III – Zgromadzenie Narodowe uchwala Konstytucję III Rzeczypospolitej), 230 m.

45. Upadek Stoczni Gdańskiej

(Wydarzenia towarzyszące podjęciu decyzji o zamknięciu stoczni, a tym samym pozbawieniu pracy 3500 osób), 492 m.

46. Wajda inscenizuje „Klątwę"

(Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz przygotowują w krakowskim Starym Teatrze przedstawienie „Klątwy" Stanisława Wyspiańskiego; wypowiedzi reżysera i aktorów; fragmenty prób), 498 m.

47. Walka o stocznię

(Wiece i demonstracje stoczniowców w obronie likwidowanej Stoczni Gdańskiej – 19 i 20 III), 938 m.

48. Wigilia powodzian

(Przedświąteczne przygotowania w rodzinach z terenów dotkniętych powodzią – Szydłowice, Lubsza, Brzeg), 1116 m.

49. Wyrok w sprawie Grzegorza Przemyka

(Trwający 2 lata proces nie dał odpowiedzi na pytanie, kto był bezpośrednim sprawcą śmiertelnego pobicia warszawskiego maturzysty w dniu 12 V1983 roku; skazano Arkadiusza Denkiewicza i Kazimierza Otłowskiego), 140 m.

50. Wyrok w sprawie kopalni Wujek

(W toczącym się od 1993 roku procesie o spowodowanie śmierci 9 górników i zranienie 21 podczas pacyfikacji kopalni „Wujek" w Katowicach oraz zranienie 4 podczas pacyfikacji kopalni „Manifest Lipcowy" w Jastrzębiu 15 i 18 XII 1981 roku, zapadł wyrok uniewinniający wszystkich oskarżonych), 578 m.

51. Zaprzysiężenie rządu Jerzego Buzka

(31 X – uroczystość w Sali Kolumnowej Pałacu Prezydenckiego; przysięgi ministrów; przemówienia premiera i prezydenta), 450 m.

Studio Filmowe „Kronika"

1. Czerwone szelki

reż., scen.: Stanisław Fiuk-Cisowski; zdj.: Stanisław Plewa; mont.: Urszula Rybicka; oprac. dźw.: Spas Christow; kier. prod.: Krzysztof Tormanowski; Betacam SP; 29 min. (Z wszechobecnej w dawnym gmachu Komitetu Centralnego Partii w Warszawie czerwieni pozostały tylko czerwone szelki maklerów, mieszczącej się tam teraz Giełdy Papierów Wartościowych. Oto najbardziej skrótowy symbol przemiany, jak zaszła w Polsce. W filmie krótką historię giełdy opowiadają ci, którzy chcieli się na niej wzbogacić).

2. Dorsz czyli gdańskie miesiące

reż., scen.: Bohdan Kosiński; oper, zdj.: Stanisław Szabłowski; mont.: Urszula Rybicka; dźw.: Spas Christow; kier. prod.: Jolanta Miller-Wirska; Betacam SP; 51 min. (Autorski wybór dwunastu zdarzeń, sytuacji, tematów, które charakteryzują dawne i najnowsze dzieje Gdańska. Elementem łączącym te różne w treści i formie obrazy jest dorsz – bardzo popularne w ciągu całego tysiąclecia danie w jadłospisach mieszkańców miasta – Kaszubów, Niemców i Polaków).

3. Jaka Polska

reż., scen.: Paweł Kędzierski i Andrzej Piekutowski; współpr.: Stanisława Domagalska i Stanisław Fiuk-Cisowski; oper. obrazu: Stanisław Plewa, Paweł Banasiak, Leszek Winnicki; dźw.: Spas Christow; muz.: Leszek Wójtowicz; mont.. Urszula Rybicka; kier. prod.: Anna Wojdat; kolor; 35 mm; 63 min. (Wydarzenia roku 1995. W szóstym roku odzyskanej niepodległości, w piętnaście lat po sierpniowej rewolucji Polacy znowu muszą wybierać, jak w 1989 roku – między „postsolidarnością" a „postkomuną").

4. Jak Słupiacy gminy bronili

reż., scen.: Bohdan Kosiński; operator zdj.: Stanisław Szabłowski; mont.: Katarzyna Maciejko; kier. prod.: Jolanta Miller-Wirska; Betacam SP; 25 min. (Słupiacy wspominają zakończony ich zwycięstwem strajk. Mieszkańcy wsi Słupia w pobliżu Skierniewic protestowali przeciwko administracyjnej decyzji przeniesienia gminy ze Słupi do innej miejscowości. Film powstał po upływie ćwierć wieku od tamtych wydarzeń i jest przekazem legendy wciąż żywej i budzącej emocje w Słupi).

5. Portret w kropli

reż., scen.: Kazimierz Karabasz; oper. zdj.: Stanisław Szabłowski; mont.: Lidia Zonn; oprac. dźw.: Spas Christow; kier. prod.: Jolanta Miller-Wirska; Betacam SP; 23 min. (Życie codzienne dużego miasta – fotografie i wypowiedzi ludzi w różnym wieku i różnych zawodów. Mówią o swojej pracy, niepokojach i wzruszeniach, a także zmianach jakich chcieliby dokonać w ich życiu).

6. Ucisk serca

reż.: Irena Kamieńska; oper. zdj.: Krzysztof Pakulski; mont.: Joanna Wojtulewicz; kier. prod.: Anna Wojdar; Betacam SP; 27 min. (Losy kilku osób represjonowanych przez Urząd Bezpieczeństwa. Ich aresztowanie, śledztwo, wyroki, więzienie i gorzka wolność. Próba ujawnienia głębokiego piętna jakie na psychice bohaterów odcisnęły represje UB).

7. Żołnierz Skanderbega

reż., scen.: Ryszard Jaworski; oper. zdj.: Stanisław Szabłowski; dźw.: Krzysztof Grabowski; mont.: Urszula Rybicka; kier. prod.: Janusz Krzepkowski; Betacam SP; 21 min. (Sytuacja młodych żołnierzy albańskiej armii, która wraz z całym krajem przeżywa ustrojową przemianę).

Studio Filmowe „Wir"

1. Byłem żołnierzem

reż.: Tadeusz Wudzki, wideo, kolor, 37 min. 9 sek.
(Tragiczne losy Polaków, doświadczonych przez wojnę i systemy totalitarne na przykładzie jednego życiorysu. Witold Janda, pułkownik w stanie spoczynku, były szef katedry artylerii w Akademii Sztabu Generalnego w 1939 roku został wywieziony wraz

z rodziną w głąb ZSRR. Nie udało mu się w porę dotrzeć do Armii Andersa. Ryzykując życie uciekł z miejsca przymusowego zesłania i pracy do oddziałów Berlinga. Mając 16 lat brał udział jako dowódca baterii haubic w szturmie Berlina w 1945 roku. Gdy zdobywał Wał Pomorski – w Kazachstanie umierała z głodu jego matka).

2. Gawędy starego żołnierza

reż.: Ignacy Szczepański; wideo; kolor; 54 min.
(Urodzony w 1904 roku generał w stanie spoczynku Józef Kuropieska opowiada m.in. o wojnie 1920 roku, Szkole Podchorążych, Oficerskiej Szkole Piechoty, Wyższej Szkole Wojennej, o Piłsudskim i zamachu majowym z 1926 roku, o procesach oficerów w latach 50. i więzieniach stalinowskich).

3. Janusz Piekałkiewicz

reż.: Zygmunt Adamski, Jerzy Tuszewski; wideo, kolor, 43 min. 15 sek.
(W 1951 roku usunięto go ze Szkoły Filmowej w Łodzi za poglądy polityczne i przeszłość AK-owską. W 1956 roku uciekł z Polski. Jest autorem kilkudziesięciu książek historycznych o II wojnie światowej, laureatem Złotej Nimfy na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Monte Carlo w 1969 roku. Mieszka na północy Niemiec niedaleko Kolonii, gdzie realizuje – cieszące się uznaniem widzów i krytyków – filmy dokumentalne dla zachodnioniemieckich TV. Jego książki-albumy o różnych epizodach II wojny światowej przetłumaczono na 26 języków, są ciągle wznawiane i wysoko oceniane przez historyków na całym świecie).

4. ... nie zostałem twórcą

reż.: Zbigniew Kowalewski; wideo, kolor, 17 min.
(O swoich dokonaniach opowiada Lech Nowicz – fotograf i nurek głębinowy, w latach 60. asystent operatora WFO w Łodzi, potem pracownik Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Nowicz jest eksplorerem i kronikarzem podwodnego świata, autorem rysunków i modeli, w których „ożywają" wraki okrętów penetrowanych przez niego na Morzu Czerwonym i w Bałtyku).

5. Od Irkucka do Londynu

reż.: Zygmunt Adamski; wideo, kolor; 35 min. 36 sek.
(Bohaterem filmu jest płk dypl. Włodzimierz Kasprowicz, od 1945 roku mieszkający w Londynie. Ostatni szef sztabu Samodzielnej Brygady Spadochronowej gen. Sosabowskiego. W opowieści bohatera losy osobiste splatają się z wydarzeniami historycznymi, których Kasprowicz był uczestnikiem bądź świadkiem).

6. ... przeciwko żywotnym interesom PRL

reż., scen.: Włodzimierz Szpak; zdj.: Julian Szczerkowski; kier. prod.: Wojciech Szczudło; udział biorą: Janina Katelbach, Marek Nadolczak, F. Broniecki, Krzysztof Kozłowski, Henryk Piecuch; wideo, kolor, 22 min. 36 sek.
(Działanie Służby Bezpieczeństwa PRL wobec opozycji emigracyjnej. W 1977 roku Tadeusz Katelbach, senator II RP od wojny zamieszkały za granicą – Anglia, Niemcy, USA – otrzymał zawiadomienie z konsulatu PRL w Nowym Jorku o wydanym na niego, przez Rejonowy Sąd Wojskowy w Warszawie, wyroku śmierci. Była to akcja SB mająca na celu zastraszenie działaczy antykomunistycznych i odwiedzenie ich od kontaktów z opozycją w kraju).

7. Świat Luny

reż.: Ignacy Szczepański; wideo, kolor, 52 min. 47 sek.
(Julia Bristiger, doktor filozofii, od lat dwudziestych działaczka komunistyczna m.in. w KPZU, ZPP, poseł z listy PPR do KRN; od 1954 do 1956 roku dyrektor X Departamentu Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego. Kierowany przez płk Bristiger departament kontrolował wszystkie dziedziny życia Polski Ludowej – partie polityczne, związki zawodowe, kulturę, oświatę, naukę, młodzież, kościół. Bristiger nadzorowała operacyjne działania resortu przy aresztowaniu Prymasa Wyszyńskiego i desygnowaniu na Przewodniczącego Konferencji Episkopatu Biskupa Klepacza, reżyserowała procesy przeciwko opozycji i księżom).

8. Teraz ujawniam podłogę

reż.: Ignacy Szczepański; wideo, kolor, 24 min. 42 sek.
(Edward Krasiński urodził się w Łucku na Wołyniu w 1925 roku. Studiował w ASP w Krakowie. Jest współzałożycielem m.in. Grupy Galerii Foksal. Artysta łączy tradycje konstruktywistyczne z dadaistycznym prawie-żartem, tworzy sztukę meta, od 1968 roku jego znakiem rozpoznawczym jest niebieski pasek – takim paskiem okleił w tymże roku witryny i fasady kilkunastu galerii na Rive Gauche w Paryżu. Film pokazuje działania twórcze Krasińskiego podczas organizowania wystawy jego twórczości w Zachęcie, kiedy artysta ujawnił podłogę jako dzieło sztuki).

WYTWÓRNIA FILMÓW OŚWIATOWYCH I PROGRAMÓW EDUKACYJNYCH w Łodzi

I. Filmy

1. Eugeniusz Bodo

reż.: Stanisław Janicki; film dok., 50 min., dla TVP S.A Program I

2. Kas cie niesie

reż.: Andrzej Różycki; film dok., 26 min., dla TVP S.A. Program II (film z cyklu *Małe ojczyzny*)

3. Mistrz

reż.: Moon Seung Wook; film dok., 20 min., koprod.: Q Channel (Korea Południowa), Agencja Produkcji Filmowej.

4. Polski koń arabski

reż.: Mikołaj Haremski; film dok., 28 min., współfinansowanie: Agencja Produkcji Filmowej, Agencja Własności Rolnej Skarbu Państwa.

5. Powrót Andrzeja Panufnika

reż., scen.: Andrzej Papuziński; zdj.: Jacek Duszyński, Stanisław Śliskowski; muz.: Andrzej Panufnik; film dok., 28 min., współfinansowanie: Agencja Produkcji Filmowej, Fundacja Batorego, Fundacja Kultury

6. Sowy polskie

reż.: Jerzy Bezkowski; film oświatowy; 21 min., współfinansowanie: Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej.

7. Świat – tragikarykatura możliwego świata

reż.: Wojciech Maciejewski; 52 min., dla TVP S.A. Program II (film dok. o Tadeuszu Nowakowskim)

8. Turystyka jeździecka w Polsce

reż.: Mikołaj Haremski; film promocyjny; 5 min., dla Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki.

9. Wąż eskulapa

reż.: Jerzy Bezkowski; film oświatowy; 22 min., współfinansowanie: Narodowy Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej, Agencja Produkcji Filmowej.

10. WFOiPE w Korei

reż.: Moon Seung Wook; film dok., 50

min., koprod.: Q Channel (Korea Południowa)

11. Zasłony

reż.: Andrzej Barański; film animowany; 8 min., dla TVP S.A. Program II.

II. Programy tv
1. Galeria pod strzechą

reż.: Andrzej Różycki; program cykliczny; 2 odc. po 15 min., dla Telewizji Satelitarnej „POLONIA"

2. Klub Pana Rysia

reż.: Ryszard Wyrzykowski; dla TVP S.A. II Program; 43 odcinki po 23 min. (serial przyrodniczy dla dzieci w wieku 10-12 lat)

3. Lato z magazynem notowań

reż.: Jerzy Bezkowski; dla Redakcji Rolnej TVP S.A Program I; program cykliczny; 9 odc. po 30 min.

4. Magazyn notowań

reż.: Jerzy Bezkowski; dla Redakcji Rolnej TVP S.A Program I; program cykliczny; 15 odc. po 10 min.

5. Portrety reżyserów filmowych

reż.: Tadeusz Junak; program cykliczny; 8 odc. po 20 min., dla TVP S.A Oddział w Łodzi.

6. Rody fabrykanckie

reż.: Leszek Skrzydło; program cykliczny; 2 odc. po 30 min., dla TVP S.A Oddział w Łodzi

7. Wehikuł czasu

reż.: Mikołaj Haremski; dla TVP S.A. II Program; 21 odcinków po 23 min. (serial historyczny dla dzieci w wieku 12-15 lat)

Video Studio Gdańsk

I. Filmy dokumentalne i reportaże
1. Auschwitz – zstąpienie do piekieł

reż.: Ewa Pytka; dokumentalny zapis wystawy gdańskiego scenografa Mariana Kołodzieja w Essen, zorganizowanej przez ordynariat esseńskiej Kurii Biskupiej; emisja w styczniu 1998 w TVP1.

2. Dni, miesiące, lata

reż.: Anna Maria Mydlarska; film o pisarzu emigracyjnym Kazimierzu Brandysie; emisja w TVP2.

3. Emigranci

reż.: Maria Mrozińska; reportaż o polskiej emigracji w Londynie, obchodzącej w 1997 roku 50 -lecie swego istnienia; emisja w TVP1.

4. Gdańsk 997–1997

reż.: Ewa Pytka; cykl 15 impresji filmowych poświęconych 1000-letniemu Gdańskowi; emisja w TVP1, TVP2, TV Polonia, Telewizji Gdańsk i sieci programów regionalnych.

5. Jasnogórska

reż.: Barbara Gorgol i Witold Krasucki; film o historii Cudownego Obrazu Matki Bożej Częstochowskiej.

6. Morska tradycja

reż.: Jolanta Klupś; reportaż; emisja w TV Polsat.

7. Morska Wigilia

reż.: Jolanta Klupś; reportaż o Wigilii na morzu; emisja w TV Polsat.

8. Na skraju miasta

reż.: Barbara Gorgol; reportaż o domu opieki dziennej dla dzieci z rodzin patologicznych, którymi zajmują się pełni poświęcenia wolontariusze; emisja w TV Gdańsk.

9. Orsza nie jest gorsza

reż.: Jacek Sarnacki; film o dzisiejszych Białorusinach mieszkających w Polsce, po przemianach w ich ojczyźnie odciętych od swej historii, kultury, języka.

10. Partia, pieniądze, rock and roll

reż.: Paweł Chmielewski; tryptyk dokumentalny o historii polskiej muzyki i kultury pop w kontekście sytuacji politycznej lat 60., 70. i 80; emisja w TVP i TV Polonia.

11. Pod znakiem orła, pod znakiem Gryfa

reż.: Anna Maria Mydlarska; dokument o mało znanej kaszubskiej partyzanckiej organizacji wojskowej, która w czasie wojny dokonała m.in. przerzutu Jana Nowaka Jeziorańskiego.

12. Pomnik życia

reż.: Barbara Gorgol; film o domu spokojnej starości „Złota Jesień" w Piasecznie i opiekunie jego pensjonariuszy.

13. Przygody reżysera Kośki

reż.: Beata Dunajewska; telewizyjny program satyryczno-rozrywkowy, zrealizowany w konwencji „telewizja w telewizji"; emisja w TVP2.

14. Sopockie lata

reż.: Anna Maria Mydlarska; film poświęcony historii sopockiego Teatru Rąk i Przedmiotów „Co To" i ludziom, tworzącym jego wyjątkowy klimat; emisja w TVP1 i TV Polonia.

15. Ten plener filmowy, ach...IV

reż.: Jerzy Afanasjew; reportaż z IV Międzynarodowego Pleneru dla Młodych Twórców w Sopocie.

16. To tylko komputer

reż.: Yach Paszkiewicz; 3 programy edukacyjne, ukazujące możliwości wykorzystania techniki komputerowej w sztuce, medycynie i przemyśle turystycznym.

17. Trzeci Biegun – przerwana wyprawa

reż.: Jerzy Surdel i Wojciech Ostrowski; reportaż z wyprawy polarnej gdańszczanina Marka Kamińskiego przez Antarktydę; emisja w TVP1.

18. Wakacje z Biegunem

reż.: Jerzy Surdel i Wojciech Ostrowski; reportaż zrealizowany podczas wyprawy Marka Kamińskiego na Antarktydę, opowiadający o pobycie dzieci na Antarktydzie; emisja w TVP 1.

II. Programy cykliczne
1. Fakty Północ

program informacyjny z terenu Polski Północnej; emisja dwa razy dziennie na antenie telewizji TVN.

2. Kronika Końca Wieku

reż.: Sławomir Pultyn i Jarosław Rybicki; 15 odcinków po 30 min.; programy telewizyjne w formie magazynu, realizowane w całej Europie; emisja w 1998 roku w TV Polonia.

3. Leksykon katolicki

reż.: Barbara Gorgol, Ewa Górska; 52 odcinki po 10 min.; programy emitowane w cyklu tygodniowym na antenie Telewizji Gdańsk.

4. Ludzie sukcesu

reż.: Waldemar Płocharski; 5 odcinków po 30 min.; programy typu talk-show; emisja na antenie Telewizji Gdańsk.

5. Lumen 2000

25 odcinków po 30 min.; reportaże o działalności Kościoła na całym świecie; emisja w 1998 roku w TVP1.

6. Między panem a plebanem

reż.: Waldemar Płocharski i Ryszard Bongowski; 13 odcinków po 20 min., programy telewizyjne z udziałem ojca

Józefa Puciłowskiego; emisja w cyklu tygodniowym w Telewizji Gdańsk.

7. 11 kilkunastominutowych reportaży zrealizowanych w regionie gdańskim; reż.: Małgorzata Zawistowska, Alicja Chmielewska, Edyta Sikora, Grzegorz Karbowski, Barbara Gorgol, Ewa Górska, Jacek Wyszomirski; emisja w Telewizji Gdańsk.

8. 5 kilkuminutowych programów reporterskich emitowanych przez telewizję Canal Plus w ramach programów "Na gapę", "Sport Plus", "x5".

III. Inne programy i materiały filmowe zrealizowane dla firm i instytucji niezwiązanych bezpośrednio z produkcją telewizyjną.

1. Cykl programów wyborczych zrealizowanych dla Akcji Wyborczej „Solidarność".
2. „Tides and Waves" – reportaż ze światowej premiery musicalu Joanny Bruzdowicz – Tittel.
3. Filmy i programy promocyjne dla firm: ARSA, Synergia, Cox-Film, Gdańskie Przedsiębiorstwo Robót Drogowych, Atlas, Pomorski Okręgowy Zakład Gazownictwa, Saur Neptun Gdańsk.
4. Materiały filmowe zrealizowane dla Urzędu Miejskiego w Gdańsku.

W 1997 roku w VSG powstało 287 programów telewizyjnych, w tym 33 filmy, reportaże dokumentalne oraz 10 wielodcinkowych programów cyklicznych (w sumie 254 programy). VSG zrealizowało w 1997 roku swój tysięczny (od początku istnienia studia) program telewizyjny – była to jedna z impresji z cyklu *Gdańsk 997-1997*.

Wytwórnia Filmowa „Dydakta" w Warszawie

1. Język migowy – Mapa pogody

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 15 min.

2. Język migowy – Na brzegu morza

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 14 min.

3. Język migowy – Wyjazd

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek; 15 min.

4. Język migowy – Podróż

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek, Maciej Bugajak; 14 min.

5. Język migowy – Na zawodach sportowych

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek, Maciej Bugajak; 13 min.

6. Język migowy – Zwycięzcy i medale

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek, Maciej Bugajak; 12 min.

7. Język migowy – Ptaki

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek, Waldemar Bala; 17 min.

8. Język migowy – Zwierzęta

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek, Waldemar Bala; 17 min.

9. Język migowy – Sad i ogród

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Krzysztof Gołąbek, Waldemar Bala; 14 min.

10. Język migowy – Części ciała

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 13 min.

11. Język migowy – Higiena

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 13 min.

12. Język migowy – Przybory toaletowe

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 16 min.

13. Język migowy – W przychodni dziecięcej

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 15 min.

14. Język migowy – Rehabilitacja po wypadku

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 13 min.

15. Język migowy – Ubranie chłopca

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 16 min.

16. Język migowy – Ubranie dziewczynki

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 16 min.

17. Język migowy – Sklep z odzieżą

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 15 min.

18. Język migowy – Gotujemy

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 13 min.

19. Język migowy – W kuchni

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 15 min.

20. Język migowy – Warzywa i owoce

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 13 min.

21. Język migowy – Mięso i wędliny

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 13 min.

22. Język migowy – Pieczemy ciastka

reż.: Przemysław Borkowski; operator: Waldemar Bala, Mariusz Piesiewicz; 15 min.

Powyższe filmy przeznaczone są dla nauczycieli i wychowawców dzieci niesłyszących oraz studentów surdopedagogiki. Mogą być również wykorzystywane do nauki języka migowego.

POLSKA AGENCJA PROMOCJI TURYSTYKI – WYTWÓRNIA FILMOWA SPORTFILM

1. Na żagle

reż., zdj.: Krzysztof Kalukin; scen.: Jerzy Roszkowski; na zlecenie Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki Promocji Turystyki; 6 min., 30 sek.

2. Tradycje i atrakcje kuchni polskiej

reż., zdj.: Ryszard Gajewski; scen.: dr Grzegorz Russak; na zlecenie Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki Departament Promocji Turystyki; 12 min., 10 sek.

3. Zabytki architektury drewnianej w Polsce

reż., scen.: Krzysztof Szmagier; zdj.: Andrzej Ramlau, Krzysztof Stawowczyk; na zlecenie Urzędu Kultury Fizycznej i Turystyki Departament Promocji Turystyki; 12 min. 30 sek.

CRACKFILM

1. Chińczyk Czu z prowincji Gansu

reż., scen.: Sambor Wilk; zdj.: Maciej Pleśniak; 10 min. (losy chińskiego filozofa, który wyemigrował do Polski i lepi pierogi w chińskiej restauracji w Krakowie).

2. Cinema – Theatre

reż.: Jerzy Ridan, Adolf Weltschek; zdj.: Andrzej Jeziorek; muz.: Józef Rychlik; wyk.: aktorzy krakowskiego teatru K.T.O; 25 min., (Impresyjna opowieść o początkach kina. Film zrealizowany w kawiarni „Jama Michalika")

3. Częstochowa – wyspa Miłości

reż.: Włodzimierz Petraniuk; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 25 min., f. dok. z serii *Wyspy Miłości*. (Kolejna próba odpowiedzi na pytanie co to jest miłość. Tym razem o miłości międzyludzkiej, realizującej się w trakcie pielgrzymki z Warszawy do Częstochowy. Młoda dziewczyna z Ukrainy – Masza – jest świadkiem różnych sytuacji, które wyzwalają pozytywne emocje i solidarność między pielgrzymami)

4. Herman

reż.: Enno i Anne Podehl (Niemcy); real. tv: Andrzej Jeziorek, Jerzy Ridan, Wojciech Pepliński; rejestracja przedstawienia teatru lalkowego dla dorosłych, (niemieckie małżeństwo od prawie 20 lat realizuje spektakle lalkowe, zdobywając co roku liczne nagrody na światowych festiwalach. *Herman* dotyczy ich biografii. Rozgrywa się w latach trzydziestych i w czasie II wojny światowej. Opowiada o samotności i wpływie totalitaryzmu na osobowość ludzką)

5. Kunicki

reż.: Jerzy Ridan; zdj.: Andrzej Jeziorek; muz.: Krzysztof Ridan; 17 min., f. dok. (Portret Ryszarda Kunickiego absolwenta Wydziału Operatorskiego PWSFTiTV w Łodzi, który w latach osiemdziesiątych wyjechał do USA, a potem osiadł w Hamburgu. Produkuje własne programy tv. Jest właścicielem znanej firmy VAP, realizującej programy m.in. dla CBS. Realizuje wirtualne programy w oparciu o system Mona Lisa, opracowany przez niego oraz projektantów niemieckich i amerykańskich)

6. Skąd się bierze woda w kranie

real.: Jerzy Hojda; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 14 min., 30 sek., (film edukacyjny na temat zanieczyszczenia oraz konieczności ochrony i oszczędzania wody)

FOCUS PRODUCERS

I. Raj – magazyn młodzieżowy (dla TVP S.A Program I), w tym filmy dokumentalne:

1. Bunt

2. Dotykanie świata

3. Dwojga trzeba do tanga

4. XIX Rozdziałów

5. Jak Gołota i Piłsudski cud nad Wisłą uczynili

6. Nagroda za odwagę

7. Ojcze św. dokąd pójdziemy

8. Ojcze św. trzymojcie się

9. Rue du Bac

10. Samotność technomana

11. Tożsamość

12. Tropami św. Wojciecha

13. Wolność

14. Życie to nie teatr

real., scen.: Agnieszka Dzieduszycka, Jacek Komorowski, Jerzy Krysiak, Jarosław Faliński, Krzysztof Stypuła; zdj.: Piotr Wolski; dźw.: Jerzy Kozak; mont.: Jacek Jadczak; kier. prod.: Julita Świerez; asyst.: Sylwia Dominik, Artur Maciocha; opieka artystyczna: Rafał Wieczyński; producent: Julita Świerez.

FOKUS FILM

I. Filmy dokumentalne

1. Było i już

real.: Feliks Falk, Teresa Torańska; dla Programu 2 TVP S.A.

2. Crazy Horse

reż.: Ryszard Bugajski przy współpracy Ryszarda Wolańskiego; dla Programu 1 TVP S.A.

II. Programy tv

Teresa Torańska przedstawia – Teraz Wy

cykl programów typu talk-show na zamówienie Programu 2 TVP S.A.

DA VINCI

I. Cykle

Mixer

reż., scen.: Piotr Rzepliński, Joanna Kos; zdj.: Piotr Piesiak; sc.: Katarzyna Solik-Mach; mont.: Dariusz Ksionek, Piotr Rzepliński; cykliczny program młodzieżowy, dla II Programu TVP S.A.

II. reportaże

Jeszcze raz, czyli , Młode wilki 1/2"

reż., scen., mont.: Piotr Rzepliński; zdj.: Piotr Piesiak; reportaż z planu filmowego; dla TVP S.A.

III. teledyski

1. Helikopter

reż., scen.: Wojciech Smarzowski; zdj.: Bartłomiej Maj; sc.: Monika Uszyńska; mont.; Piotr Rzepliński; (teledysk zespołu „Golden Life", dla BMG)

2. Lustro

reż., scen., mont.: Piotr Rzepliński; zdj.: Piotr Piesiak; sc.: Monika Uszyńska; (teledysk zespołu „Ich troje", dla Koch International)

3. Łysa Piosenka

reż., scen.: Wojciech Smarzewski; zdj.: Wojciech Szepel; sc.: Monika Uszyńska; mont.: Dariusz Ksionek; (teledysk Piotra Bukartyka, dla Sony Music Polska)

4. Mimo wszystko

reż., scen., mont.: Piotr Rzepliński; zdj.: Tomasz Madejski; (teledysk zespołu „O.N.A", dla Sony Music Polska)

5. To nie był film

rep., scen.: Wojciech Smarzowski; zdj.: Wojciech Szepel; sc.: Monika Uszyńska; mont.: Dariusz Ksionek; (teledysk zespołu „Myslovitz", dla Sony Music Polska)

IV. reklamy

Indiana Jones

reż., scen., zdj.: Jarosław Żamojda; sc.:

Marek Burgemajster; mont.: Dariusz Ksionek; (Inwazja Mocy dla radia RMF FM)

Mezzoforte

reż., scen., zdj.: Jarosław Żamojda; mont.: Dariusz Ksionek; (dla RMF FM)

Ni w 5 ni w 9

reż., scen., zdj.: Jarosław Żamojda; sc.: Katarzyna Solik-Mach; mont.: Dariusz Ksionek; grafika komputerowa – Aram Multimedia (dla radia RMF FM)

RMF FM 97

reż., scen.: Filip Kovcin, Piotr Rzepliński; zdj.: Piotr Piesiak; mont.: Piotr Rzepliński; (3 filmy po 5 min., filmy promocyjne dla radia RMF FM)

STUDIO FILMOWE TAK

1. Jam Osjan

real., scen.: Andrzej Titkow; zdj.: Tomasz Madejski; muz.: Piotr Moss; mont.: Paweł Deliś; kier. prod.: Anna Wojdat; Beta; dla Programu 2 TVP S.A; 45 min. (film dok. o zespole „Osjan" – fragmenty koncertów z maja 1997 roku, wypowiedzi lidera grupy Jacka Ostaszewskiego oraz Marka Jackowskiego, Tomasza Stańki, Jacka Kleyffa, Grzegorza Ciechowskiego, Leszka Kolankiewicza i wielu innych, którzy mówią o funkcjonowaniu Osjana w nurcie kultury alternatywnej lat 60. i 70.).

2. Odejścia, powroty...

real.: Andrzej Titkow; scen.: Jarosław Markiewicz, Andrzej Titkow; zdj.: Jacek Knopp; muz.: Piotr Moss; mont.: Paweł Deliś; kier. prod.: Anna Wojdat; Beta; prod.: Program 1 TVP S.A; Agencja Produkcji Filmowej, Studio Filmowe TAK; 55 min., (o swoich niezwykłych doznaniach i ich ważnym – często przełomowym znaczeniu – opowiadają ludzie, którzy przeżyli stan śmierci klinicznej; w filmie biorą także udział: lekarz, astronom, psychoterapeuta i ksiądz).

AB FILM PRODUCTION

I. Spektakle teatralne

1. Pan Huczek (Teatr TV dla dzieci)

autor: Hannu Makela; tłum.: Joanna Trzcińska-Mejor; reż.: Wiesław Hołdys; sc., ko.: Zbigniew Szumski, Piotr Nawara; asyst. reż.: Jasmin Novliaković; operator obrazu: Jacek Knopp; dźw.: Marian Bogacki; muz.: Barbara Zawadzka; cha.: Krystyna Zięć; mont.: Krystyna Jocher; kier. prod.: Piotr Miklaszewski; prod.: Jacek Strama; wyk.: Jerzy Trela, Dariusz Skibiński, Tadeusz Rybicki, Jan Kochanowski, Wanda Swaryczewska, Juliusz Grabowski, Grażyna Misiorowska, Ludwik Popiel, Weronika Roztworowska, Kuba Lipski; czas: 35 min.33 sek.; nagranie 12–17 V 1997.

2. Raj utracony – opera odjazdowa w odcinkach odc. IV, V, VI

reż., real TV: Jan Kidawa-Błoński; scen., muz.: Zbigniew Raj; współpr. literacka: Anna Wrzesińska; cha.: Krystyna Zięć, Iwona Świerzawska; real. nagrań muz.: Piotr Hałasa; real. dźw.: Krzysztof Suchodolski; mont.: Marek Lamprecht; asyst. reż.: Beata Zborowska; kier. prod.: Piotr Miklaszewski; współpr.: Wojciech Sadzik; chorcografia: Tomasz Gołębiowski; sc.: Marek Braun, Piotr Nawara; współpr.: Ryszard Hodur; zdj.: Mariusz Palej; prod.: Jacek Strama; wyk.: Beata Rybotycka, Jacek Wójcik, Beata Fudalej, Zbigniew Raj, Dariusz Gnatowski, Jarosław Szwec; dla Programu 2 TVP S.A.; czas: 29 min. 24 sek.; 31 min. 58 sek.; 33 min.10 sek.

3. Teatr niekonsekwencji

autor: Tadeusz Różewicz; reż.: Tadeusz Malak; sc., ko.: Marek Braun, Piotr Nawara; asyst. reż.: Beata Zborowska; operator obrazu: Krzysztof Pakulski; operator kamery: Jacek Fabrowicz; dźw.: Krzysztof Suchodolski; cha.: Krystyna Zięć; mont.: Krystyna Jocher; kier. prod.: Piotr Miklaszewski; prod.: Jacek Strama; wyk.: Jerzy Trela, Krzysztof Globisz, Jerzy Bińczycki, Zbigniew Kosowski, Juliusz Grabowski, Danuta Maksymowicz, Marek Litewka, Magdalena Walach (PWST), Wanda Kruszewska, Tadeusz Huk, Krzysztof Jędrysek, Leszek Piskorz, Dominika Bednarczyk, Zbigniew Kaleta, Agnieszka Mandat, Rafał Jędrzejczyk, Kazimierz Borowiec, Edward Wnuk, Jacek Strama, Tadeusz Malak; czas: 1 h 6 min.; nagranie: 2–8 V 1997.

II. Filmy dokumentalne

1. Historia jednej znajomości

reż., scen.: Marta Meszaros; zdj.: Marek Rajca, Jancso Zoltan; kier. prod.: Beata Zborowska, Wojciech Sadzik; prod.: Jacek Strama; 53 min. 36 sek.; (Marta Meszaros i Jan Nowicki opowiadają o dziejach swojego związku. W filmie biorą udział ich polscy i węgierscy przyjaciele. Jest to także opowieść o związkach kulturalnych i politycznych dwu narodów).

2. Nagroda I i Nagroda II

real., scen.: Krystyna i Michał Bogusławscy; zdj.: Krzysztof Stawowczyk, Krzysztof Rzączyński, Mariusz Palej; mont.: Marcin Bastkowski; kier. prod.: Jacek Strama; 27 min.16 sek.; 28 min.40 sek. (historia nagrody przyznanej Towarzystwu Ziemi w Czarnej w I edycji konkursu Małych Ojczyzn, organizowanego przez Fundację Kultury).

3. Wszystkie grzechy są tutaj pod jednym dachem

reż., scen.: Anetta Jaworska-Rutkowska; zdj.: Mariusz Palej; muz.: Krzysztof Jaworski, Piotr Mikołajczak; mont.: Grzegorz Labiś; kier. prod.: Wojciech Sadzik; 26 min.; (film prezentuje ludzi związanych ze środowiskiem ruchu resocjalizacyjnego powstałego we Władysławowie w woj. poznańskim. Barbara i Tomasz Sadowscy – założyciele stowarzyszenia „Barka" – pomagają osobom z marginesu społecznego w ich powrocie do normalnego życia).

III. Programy publicystyczne

Rozmowy na koniec wieku

reż., real TV: Bogusław Dąbrowa-Kostka; scen., prowadzenie: Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski; zdj.: Mariusz Palej, Bogusław Dąbrowa-Kostka; odc. 10 – 27; (cykl programów z udziałem najwybitniejszych postaci życia kulturalnego i duchowego naszego kraju. Bohaterami programu byli: K. Kutz, A. Wajda, J. Nowosielski, W. Stróżewski, bp A. Nossol, P. Hertz, J. Kłoczkowski, J. Pomianowski, A. Szczeklik, J. Turowicz, G. Herling-Grudziński, J. Życiński, K. Łupa, B. Cywiński, A. Zagajewski, L. Kołakowski, A. Świderkówna, R. Kapuściński).

IV. Teledyski

1. „Całuj mnie" Kukiza

reż., scen.. Bo Martin Bochenek; mont.: Marek Lamprecht; kier. prod.: Piotr Miklaszewski.

2. „Dziś jest pełnia" Yaro

reż., scen.: Bo Martin Bochenek; zdj.: Grzegorz Dolecki; mont.: Marek Lamprecht; kier. prod.: Piotr Miklaszewski; 3 min. 33 sek.

3. „Skaczcie do góry" Liroya

reż., scen.: Bo Martin Bochenek; zdj.: Aleksander Trafas; sc.: Piotr Nawara; kier. prod.: Piotr Miklaszewski; 4 min. 4 sek.

Studio Filmowe „Kalejdoskop"

I. Film

1. Ambasador Atlantydy

reż.: Piotr Morawski; scen.: Ryszard Kaczyński; (film o Kajetanie Morawskim, ambasadorze Emigracyjnego Rządu Polskiego we Francji w czasie II wojny światowej)

2. Bartoszewski

reż., scen.: Jerzy Kowynia, Jerzy Ridan; zdj.: Andrzej Jeziorek; muz.: Józef Rychlik; kier. prod.: Janusz Skałkowski; udział biorą: Władysław Bartoszewski, Stefan Kisielewski, Jan Nowak Jeziorański, Israel Gutman; koprod.: TVP S.A. Program I; 44 min.

3. Bóg wysoko, dom daleko

reż., scen.: Helena Włodarczyk; 29 min. 5 sek. (wypowiedzi Adama Bienia – ministra rządu londyńskiego RP, jednego ze skazanych w procesie szesnastu przywódców Polski podziemnej)

4. Czarodziej

reż., scen.. Tadeusz Piotr Król; zdj.: Andrzej Szulkowski; kier. prod.: Wojciech Szczudło; dla TVP S.A, Program I; 26 min. (historia byłego wykładowcy marksizmu-leninizmu, który zajmuje się sztuką iluzji)

5. Mikołaj Melanowicz

reż.: Barbara Górska i Jerzy Diatłowicki; scen.: Barbara Górska; (sylwetka wybitnego tłumacza literatury japońskiej)

6. Powrót do miasta

reż., scen.: Piotr Morawski; zdj.: Andrzej Adamczak; muz.: Danuta Zankowska; dla TVP S.A. Program I; 25 min.

II. Cykle

1. Gospodarka Japonii

reż., scen.: Paweł Łoziński
– Rodzina w społeczeństwie
– Ekologia
– Przemysł
– Rolnictwo
– Tradycja
– Edukacja

AKSON STUDIO

I. Filmy dokumentalne

1. Andrzej Wajda – Moje notatki z historii

część I – **Jeszcze nie zginęła**
część II – **Między wojnami**
część III – **Życie na niby**
część IV – **Wiedzieliśmy czego od nas chcą**
część V – **Oni budowali nasze szczęście**
reż.: Andrzej Wajda; konsultant: Bolesław Michałek; zdj.: Zbigniew Wichłacz; dźw.: Jacek Hamela; real. sierpień.

II. Programy telewizyjne

1. Janusz Józefowicz zaprasza

reż., scen.. Janusz Józefowicz; sc.: Marek Chowaniec; ko.: Ewa Krauze;

2. Sylwester z Jedynką

reż., scen.: Janusz Józefowicz; sc.: Marek Chowaniec; ko.: Agnieszka Komornicka;

III. Spektakle Teatru Telewizji

1. Czerwony Kapturek

autor: Eugeniusz Szwarc; reż.: Krzysztof Babicki; zdj.: Zdzisław Najda; sc., ko.: Anna Rachel; dźw.: Andrzej Bohdanowicz; wyk.: Aleksandra Dymitruk, Anna Seniuk, Piotr Fronczewski, Krzysztof Kowalewski, Olaf Lubaszenko, Janusz Michałowski, Agnieszka Wosińska; koprod. TVP S.A.; Betacam SP; real. czerwiec.

2. Dla Fedry

autor: P.O.Enquist; reż.: Henryk Baranowski; zdj.: Bohdan Stachurski; sc.: Barbara Falender, Oliwia Orlińska; ko.: Dorota Roqueplo; dźw.: Andrzej Bohdanowicz; wyk.: Monika Niemczyk, Janusz Michałowski, Piotr Skiba, Joanna Sidor, Bohdan Brzyski, Danuta Szaflarska, Mirosław Zbrojowicz; koprod. TVP S.A.; Betacam SP; real. Luty.

3. Kariera Arturo Ui

autor: Bertold Brecht; reż.: Piotr Szulkin; zdj.: Dariusz Kuc; sc.: Marek Chowaniec; ko.: Magda Biedrzycka; dźw.: Nikodem Wołk-Łaniewski; wyk.: Jan Peszek, Maria Ciunelis, Marek Siudym, Wojciech Siemion, Bożena Dykiel, Henryk Bista; koprod. TVP S.A.; Betacam SP; real. luty.

4. Ksiądz Marek

autor: Juliusz Słowacki; reż., scen.: Krzysztof Nazar; zdj.: Tomasz Wert; sc.: Allan Starski; ko.: Magda Tesławska-Biernawska; dźw.: Andrzej Cecota; wyk.: Krzysztof Globisz, Magdalena Cielecka, Daniel Olbrychski, Janusz Michałowski, Józef Fryźlewicz, Jan Frycz, Janusz Gajos, Artur Żmijewski; koprod. TVP S.A.; Betacam SP; real. czerwiec.

5. Mroczne zaułki na Kępie Kimballa

autor: Jean Aiken; reż., scen.: Barbara Sass; zdj.: Zbigniew Rybczyński; sc.: Anna Wichłacz; ko.: Magda Maciejewska; dźw.: Andrzej Cecota; wyk. Aleksandra Tokarska, Ewa Szykulska, Anna Milewska, Ryszard Ronczewski, Mateusz Gradlik; koprod. TVP S.A.; Betacam SP; real. czerwiec.

6. Obróbka

autor: Martin Crimp; reż. Maria Zmarz-Koczanowicz; zdj.: Krzysztof Pakulski; sc.: Marek Chowaniec; ko.: Ewa Krauze; dźw.: Andrzej Bohdanowicz; wyk.: Jan Frycz, Anna Chodakowska, Zbigniew Zapasiewicz, Kinga Preis; koprod. TVP S.A.; Betacam SP; real. grudzień.

7. Perła

adaptacja: M. Sawicka-Owsiany; reż.: Piotr Mikucki; zdj.: Zdzisław Najda; sc.: Andrzej Przedworski; ko.: Irena Biegańska; dźw.: Andrzej Bohdanowicz; wyk.: Karolina Gruszka, Bartek Opania, Andrzej Zieliński, Dominika Ostałowska, Gabriela Kownacka; koprod. TVP S.A.; Betacam, SP; real. maj.

8. Piękno

autor: Piotr Bednarski; reż.: Izabella Cywińska; zdj.: Ryszard Lenczewski; sc.: Ewa i Andrzej Przybył; ko.: Magda Biedrzycka; dźw.: Nikodem Wołk-Łaniewski; wyk.: Danuta Stenka, Bartosz Obuchowicz, Andrzej Grabowski, Mirosława Zbrojewska, Mariusz Benoit, Andrzej Mastalerz; Betacam SP; real. kwiecień.

9. Spór

autor: Marivoux; reż.: Marcin Ziębiński; zdj.: Krzysztof Ptak; sc.: Anna i Jeremi Brodniccy; ko.: Beata Zduńczyk; dźw.: Iwona Kawiorska; wyk.: Andrzej Seweryn, Grażyna Szapołowska, Gabriela Kownacka, Leon Charewicz, Jolanta Fraszyńska; koprod. TVP S.A.; Betacam SP, real. lipiec.

10. Szara róża

autor: Lech Borski; reż.: Tomasz Detloff; zdj.: Zdzisław Najda; sc.: Halina Dobrowolska; ko.: Ewa Krauze; dźw.: Andrzej Bohdanowicz; wyk.: Anna Maria Mucha, Marcin Kołodyński, Henryk Baranowski; Betacam SP; real. styczeń.

11. Wielki mag

autor: A. Lenartowski; reż. Ryszard Bugajski; zdj.: B. Stahurski; sc.. A. Rachel; ko.: Ewa Krauze; dźw.: Nikodem Wołk-Łaniewski; wyk.: Mariusz Benoit, Marek Barbasiewicz, Maria Ciunelis, Anna Gornostaj; koprod. TVP S.A.; Betacam SP; real. październik.

12. Wiewiórczak

autor: Marian Brandys; reż., scen.: Wojciech Nowak; zdj.. Bohdan Stachurski; sc., ko.: Leszek Paul; dźw.: Andrzej Bohdanowicz; wyk.: Jerzy Kiszkis, Halina Łabonarska, Jacek Braciak, Elżbieta Jarosik, Małgorzata Rożniatowska, Aleksander Ihnatowicz, Bartosz Obuchowicz; koprod. TVP S.A.; Betacam SP, real. lipiec.

13. W poszukiwaniu zgubionego buta

autor: Wiesław Myśliwski; reż.: Izabella Cywińska; zdj.: Jacek Petrycki; sc.: Magdalena Dipont; ko.: Magdalena Biedrzycka; dźw.: Nikodem Wołk-Łaniewski; wyk.: Izabela Dąbrowska, Andrzej Iwiński, Janek Prosiński, Tomasz Zaliwski, Jan Kociniak, Jerzy Kamas, Janusz Michałowski; koprod. TVP S.A.; Betacam SP; real. wrzesień.

Studio Filmowe „Everest" w Łodzi

1. A ty co?

reż., scen.: Mirosław Dembiński; zdj.: Paweł Wendorff; muz.: Kuba Sienkiewicz i „Elektryczne Gitary"; prod.: Mirosław Dembiński, 27 min.

2. Podwójne życie Kieratówny

reż., scen.: Piotr Kiclar; zdj.: Jacek Łechtański, Andrzej Wojciechowski; mont.: Monika Zawadzka; muz.: Dariusz Gzyra; prod. Mirosław Dembiński, 35 mm, 26 min. (portret mieszczańskiej rodziny, której duszna atmosfera tłamsi psychicznie słabszą z sióstr bliźniaczek).

3. Przyszłość złudzeń

reż., scen.: Franco De Pena; zdj.: Antoine Vivas-Denisov; mont.: Dorota Wardęszkiewicz; muz. Janusz Strobel; prod.: Mirosław Dembiński; 16 mm, 49 min. (poetycki portret mieszkańców Hawany na pograniczu dokumentu i fabularnej fikcji; w Nowy Rok siedmiu bohaterów filmu pragnie czegoś, co mogłoby zmienić ich życie).

4. Tata z Ameryki

reż., scen.: Piotr Kiclar; mont.: Jarosław Ostanówko; dźw.: Bogumiła Kłopotowska; muz.: Dariusz Gzyra; 35 mm, 27 min. (autobiograficzny film młodego reżysera; wykorzystując materiały filmowe z domowego archiwum autor opowiada o swojej relacji z ojcem, który zostawił go, gdy przyszły reżyser miał dwa lata. Teraz po 25 latach dochodzi do spotkania ojca i syna).

MT Art

1. Pontyfikat

reż.: Andrzej Trzos-Rastawiecki, f. dok., 66 min.

2. Pułkownik Kukliński

reż.: Andrzej Trzos-Rastawiecki, f. dok.

Studio Filmowe „LOGOS"

I. Filmy dokumentalne

Komenda WiN

reż.: Leszek Baron, operator: Stefan Czyżewski, Tomasz Filipczak; (dzieje V Komendy Zrzeszenia Wolność i Niezawisłość)

II. Programy telewizyjne

1. Bractwo białego orła

Programy ekologiczne dla dzieci, realizowane dla TV Polsat.
Emisja 210 odcinków zakończyła się grudni 1997

2. Bumerang

autor: Marek Markiewicz; 30 odcinków programu publicystycznego, dla TV Polsat

3. Klub 21

reż. Witold Orzechowski; TV talk-show

4. Sztuka informacji

scen. i prowadzenie: Marek Markowski; dla TV Polsat; do końca 1997 roku zrealizowano 100 odcinków po 30 min.

Studio Filmów Animowanych w Krakowie

I. Filmy

1. Człowiek i chleb

reż., scen., plastyka: Ryszard Czekała; zdj.: Tomasz Wolf; kier. prod.: Halina Kramarz; taśma filmowa 35 mm; animacja wycinankowa; 7 min.; film współfinansowany przez APF i TVP S.A.

2. Elektrownia wodna – produkcja energii

reż.: Leszek Kozioł; scen.: Tadeusz Zabrzewski; plastyka: Krzysztof Kiwerski; animacja komputerowa: Krzysztof Kijak; muz.: Krzysztof Suchodolski; kier. prod.: Halina Kramarz; animacja komputerowa i zdjęcia żywe; 7 min. 40 sek., film dydaktyczny; na zlecenie Okręgowej Dyrekcji Gospodarki Wodnej w Krakowie.

3. Gospodarka wodna zbiornika retencyjnego

reż.: Leszek Kozioł; scen.: Adam Kloss; animacja komputerowa: Krzysztof Kijak; plastyka: Krzysztof Kiwerski; kier. prod.: Halina Kramarz; animacja komputerowa i zdjęcia żywe; 6 min. 26 sek.; film dydaktyczny; dla Okręgowej Dyrekcji Gospodarki Wodnej w Krakowie.

4. Między śniegiem a siódmym niebem

reż., scen., dialogi, plastyka: Agnieszka Sadurska; obsługa komputera: Krzysztof Kijak; muz.: Janek Pospieszalski; mont.: Adam Lipiński; animacja: Józef Trzaska, Mirek Zacny; kier. prod.: Halina Kramarz; animacja klasyczna, malowanie i łączenie z dekoracjami techniką komputerową; kaseta Betacam; 25 min.; dla TVP S.A.

II. Seriale

Przypadki Zwierzo-Jeża (Adventures of the Hedgehog-Like)

reż., scen., plastyka: Agnieszka Sadurska; zdj., obsługa komputera: Krzysztof Kijak; muz.: Janek Pospieszalski; mont.: Adam Bortnowski, Dariusz Wężowski; animacja: Józef Trzaska, Mirek Zacny; kier. prod.: Halina Kramarz; dla TVP S.A.; Betacam; animacja klasyczna, malowanie i łączenie z dekoracjami techniką komputerową; (dla Telewizyjnej Agencji Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A)
– **odc. XI** ***Kto czyta nie błądzi*** (7 min. 30 sek.);
– **odc. XII** ***Niezłe ziółko*** (7 min. 29 sek.);
– **odc. XIII** ***Wiosenne początki*** (10 min. 36 sek.);

III. Serie

1. Bajki zza okna – Nierozłączna para

reż.: Ryszard Antoniszczak, Krzysztof Kiwerski; scen., plast.: Ryszard Antoniszczak; proj. dekor.: Jacek Ukleja; operator obrazu: Tomasz Wolf; muz.: Marek Wilczyński; kier. prod.: Halina Kramarz; dla TVP S.A.; taśma filmowa 35 mm; animacja klasyczna; 12 min., 45 sek.

Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej

I. Seria – Między nami bocianami

1. Nas jest więcej

reż.: Andrzej Flettner; scen.: Andrzej Orzechowski; oprac. plast.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko; zdj.: Dorota Poraniewska, Roman Baran; muz.: Marek Kuczyński; mont.: Irena Hussar; dźw.: Otokar Balcy; animacja: Teresa Rokowska-Kliś, Zenon Kliś, Józef Byrdy, Małgorzata Grabysa, Izabela Cholerek, Elżbieta Burek, Iwona Sienkiewicz, Aleksandra Dzida, Ewa Danel, Marian Wantoła, Helena Oczko, Łucja Pachuła, Katarzyna Ślusarczyk, Sylwia Berdys, Jolanta Krysta-Sobolak; dł.: 662 m; 25 min.

2. Powrót boćków

reż.: Bronisław Zeman; scen.: Andrzej Orzechowski; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Marek Kuczyński; layout: M. Burda, A. Czaderna, A. Duda, A. Dybczak; zdj.: D. Poraniewska; proj. plast.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko; dźw.: Otokar Balcy; mont.: Irena Hussar; animacja: Andrzej Czaderna, Teresa Rokowska-Kliś, Marek Burda, Krystyna Lasoń, Zenon Kliś, Józef Byrdy, Małgorzata Grabysa, Izabela Cholerek, Elżbieta Burek, Iwona Sienkiewicz, Aleksandra Dzida, Ewa Danel, Marian Wantoła, Helena Oczko, Łucja Pachuła, Małgorzata Łukowicz, Ryszard Pudełko, Katarzyna Ślusarczyk, Sylwia Berdys, Jolanta Krysta-Oczko; kier. prod.: Romana Miś; 25 min.; dł.: 602 m; 22 min.; prod.: TVP S.A. Dyrekcja Produkcji Teatralnej i Filmowej.

II. Seria – Sceny z życia Smoków (Scenes from Dragons' Life)

1. Nocne przygody żaby odc. VI

reż.: Aleksander Oczko; scen. na podst. książki Beaty Krupskiej *Sceny z życia smoków*: Andrzej Grabowski; oprac. plast.: Ireneusz Czesny, Krzysztof Trusz; zdj.: Dorota Poraniewska, współpr. Roman Baran; muz.: Jacek Skubikowski; mont.: Irena Hussar; dźw.: Otokar Balcy; dł. 380 m.

2. Urodziny (odc. VII)

reż.: Andrzej Flettner; scen. na podstawie książki Beaty Krupskiej *Sceny z życia smoków*: Andrzej Grabowski; layout: M. Burda, L. Budzelewski, A. Czaderna, A. Duda, A. Dybczak, A. Flettner; zdj.: Roman Baran; proj. plast.: Ireneusz Czesny, Krzysztof Trusz; muz.: Jacek Skubikowski; dźw.: Otokar Balcy; mont.: Irena Hussar; kier. prod.: Romana Miś; 14 min.; dł. 383 m.; prod.: TVP.

3. Wyprawa bardzo ratunkowa (odc. VIII)

reż.: Marek Burda; scen.: na podstawie książki Beaty Krupskiej *Sceny z życia smoków*: Andrzej Grabowski; layout: L. Budzelewski, A. Czaderna, A. Duda, A. Dybczak; zdj.: Dorota Poraniewska; proj. plast.: Ireneusz Czesny, Krzysztof Trusz; muz.: Jacek Skubikowski; dźw.: Otokar Balcy; mont.: Irena Hussar; kier. prod.: Romana Miś; 14 min.; dł. 374 m; prod.: TVP.

Studio Miniatur Filmowych w Warszawie

I. Filmy

LOT

reż.: Joanna Zacharzewska-Szymańska; oper. obrazu: Jan Ptasiński; muz.: Wojciech Lemański; kier. prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 3 min.

II. Usługi

1. Troubles the cat

4 odcinki 6 minutowe dla firmy „INK TANK" z USA

2. Zima w Wiklinowej Zatoce

2 odcinki 15 minutowe dla firmy ORBITA

Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR" w Łodzi

I. Filmy

1. Kocia Wielkanoc

reż.: Janusz Martyn; scen.: Sławomir Grabowski, Marek Nejman; zdj.: Grzegorz Świetlikowski, Zbigniew Szneliński; mont.: Zbigniew Szneliński, Stanisław Lenartowicz; proj. plast.: Anna Ziomka; muz.: Witold Grabowski; dźw.: Wiesław Nowak; animacja: Janusz Martyn, Anna Wróblewska-Dzwoniarek, Sławomir Kwaśniak, Oleg Ridzel, Krzysztof Sobczyński, Dorota Dobruchowska; kier. prod.: Jolanta Wąsek; film rysunkowy; barwny; 35 mm; 681 m; 25 min.; dla Agencji Produkcji Filmowej i Teatralnej TVP S.A.

II. Serie

1. Za siedmioma duchami – Zemsta w Odrzykoniu (odc. I)

reż.: Leszek Komorowski; scen.: Antoni Bańkowski i Sławomir Grabowski; zdj.: Grzegorz Świetlikowski; proj. plast.: Leszek Komorowski, Stanisław Lenartowicz, Anna Ziomka; muz.: Tadeusz Woźniak; mont.,dźw.: Wiesław Nowak, animacja: Leszek Komorowski, Andrzej Bzdak, Agata Porczyk, Oleg Ridzel, Jan Szymański, Ryszard Woźniakowski; kier. prod.: Jolanta Wąsek; 25 min.; film rysunkowy; barwny; 35 mm; 669 m; 24 min. 30 sek.; dla TVP S.A.

STUDIO FILMOWE ANIMA-POL

I. Filmy

Dobranocka

reż., scen.: Daniel Szczechura; zdj.: Janusz Wojciechowski, Mariusz Roszak; muz.: Jerzy Satanowski; prod.: Jadwiga Wendorff; 20 min.; anim., 35 mm.; dł. 471 m.

II. Serie

1. Dynastia Miziołków – Rocznica ślubu dziadków,

reż.: Ireneusz Czesny; scen.: Joanna Olech; zdj.: Grzegorz Świetlikowski; muz.: Monika Wendorff; mont.: Barbara Sarnocińska; animacja: Ryszard Szymczak, Krzysztof Sobczyński, Lesław Budzelewski, Dorota Dobruchowska, Janusz Matusik, Anna Dzwoniarek, Janusz Martyn; oprac. plast.: Beata Mirowska, Ireneusz Czesny; odc. 1; 35 mm., dł. 222,4 m; 8 min.

2. Notatnik Przyrodniczy

– **Dlaczego słoń rozbrykał się jak koń**, odc. 18; 35 mm, dł. 141 m.

– **Dlaczego Ciapek nie może być psem policyjnym**, reż., oprac. plast.: Ireneusz Czesny; scen.: Antonii Bańkowski, Sławomir Grabowski; zdj.: Grzegorz Świetlikowski; muz.: Monika Wendorff; mont.: Wiesław Nowak; animacja: Dorota Dobruchowska, Sławomir Kwaśniak, Krzysztof Sobczyński, Anna Wróblewska-Dzwoniarek; odc.19; 35 mm., dł 145 m; 5 min.

– **Dlaczego na łące łapaliśmy zające**, odc. 20; 35 mm., dł. 140 m.

– **Dlaczego kij ma dwa końce**, odc.21; 35mm., dł.147 m.

– **Dlaczego wpadliśmy do wody w rezerwacie przyrody**, reż.: Jerzy Stę-

pień; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski; zdj.: Grzegorz Świetlikowski; muz.: Monika Wendorff; mont.: Wiesław Nowak; animacja: Dorota Dobruchowska, Sławomir Kwaśniak, Krzysztof Sobczyński, Anna Wróblewska-Dzwoniarek; oprac. plast.: Ireneusz Czesny; odc. 22; 35 mm., dł.141 m; 5 min.

– **Dlaczego cały świat oszczędza każdy wat**, reż.: Andrzej Piliczewski; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski; zdj.: Grzegorz Świetlikowski; muz.: Monika Wendorff; mont.: Wiesław Nowak; animacja: Dorota Dobruchowska, Sławomir Kwaśniak, Krzysztof Sobczyński, Anna Wróblewska-Dzwoniarek, Janusz Martyn; oprac. plast.: Ireneusz Czesny odc. 23; 35 mm., dł 142 m; 5 min.

III. Programy tv

1. Południk 19 – program tv, zapis magnetyczny
– **A czas leci**, odc. 7.
– **Nasi starzy znajomi z kosmosu**, odc. 8.
– **Poproszę o sól**, odc. 9.
– **Pod szczęśliwą gwiazdą**, odc. 10.
– **Mała kostka lodu**, odc. 11.
– **Podróżny bzik**, odc. 12.
– **Terra Incognita, czyli Ziemia nieznana**, odc. 13.
– **Wszyscy jesteśmy kosmitami**, odc. 14.
– **Dlaczego Ziemia się trzęsie**, odc. 15.
– **Jasne jak Słońce**, odc. 16.
– **Wszystko płynie**, odc. 17.
– **Co się kryje w ziarnku piasku**, odc. 18.
– **Tam gdzie kończy się Ziemia**, odc. 19.
– **Szukam gwiazd przewodniczek Łodzi**, odc. 20
– **A może by nad morze**, odc. 21.
– **Tam sięgaj gdzie wzrok nie sięga**, odc. 22.
– **Krzaków Warszawa**, odc. 23.
– **Wyprawa do wnętrza Ziemi**, odc. 24.
– **Pod górę**, odc. 25.
– **Mowa jest srebrem**, odc. 26.
– **Pamiątka z Kredy**, odc. 27.

J & P Studio Grafiki Filmowej

I. Seriale

Bukolandia

odc. 1 **Bulber**
reż., oprac. plast.: Leszek Gałysz; scen.: Jerzy Niemczuk; muz.: Jan Pospieszalski; mont.: Maciej Medyj, Iwona Ziółkowska, Andrzej Artymowicz, Henryk Zastróżny; sc.: Dorota Maciejewska; animacja: Jarosław Szyszko, Jarosław Fik, Grażyna Firląk, Paweł Garbacz, Piotr Giersz, Krystyna Golędzinowska, Małgorzata Jaryczewska, Beata Strzelecka, Anna Wojciechowska; Betacam; dla TVP; 25 min.

II. Usługi

– realizacja animowanego obrazu do serialu *Troubles* dla CTW (USA)
– realizacja animowanego obrazu – pilota filmu *Crackle box* dla PBS (USA)

STO FILMS

I. Serie

I. Kulfon, co z ciebie wyrośnie

1. Budowlana awanturka
2. Grzeczni zdobywcy kosmosu
3. Kinodraka
4. Konkurs ogrodniczy
5. Kulfoniasty porządeczek
6. Lodowe królewstwo
7. Monika w niebezpieczeństwie
8. Niegrzeczna przygoda
9. Prawdziwego Kulfona poznaje się w biedzie
10. Smacznego kudłaty kolego
11. Spokojnie jak w muzeum
12. Z bakteriami nie ma żartów
13. Zębobajka

II. Bardzo przygodowe podróże Kulfona

1. Lekarstwo na przeciepienie
2. Skarby królowej
3. Złoty bumerang
Wszystkie filmy po 6 min.
Realizatorzy:
reż., sc., oprac. plast.: Krzysztof Rynkiewicz; scen.: Andrzej Grabowski; zdj.: Andrzej Teodorczyk, Jolanta Malicka; muz.: Andrzej Krauze; mont.: Henryka Sitek; animacja: Irena Wiernicka, Maryna Korolova, Ryszard Woźniakowski.

III. Kasztaniaki

1. Apetyt na grzyby

reż.: Dariusz Zawilski; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Bogdan Malicki, 9 min.

2. Awantura o jajko

reż.: Krystyna Kulczycka; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Andrzej Górski; 9 min.

3. Jak się zgubić, jak się znaleźć

reż.: Wojciech Gierłowski; scen.: Jadwiga Jasny-Mazurek; zdj.: Jarosław Żenicki; 9 min.

4. Jak wykurza się tchórza

reż.: Krystyna Kulczycka; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Andrzej Górski; 9 min.

5. Kto co wie, a kto nie

reż.: Wojciech Gierłowski; scen.: Jadwiga Jasny-Mazurek; zdj.: Jarosław Żenicki; 9 min.

6. Na jagody

reż.: Dariusz Zawilski; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Bogdan Malicki, 9 min.

7. Niespodziewany koniec jesieni

reż.: Dariusz Zawilski; scen.: R. Maciej Okuński, Jarosław Sawicki; zdj.: Stanisław Kucner, Jarosław Żenicki, Jolanta Malicka, 9 min.

8. Nowe mieszkanie

reż.: Wojciech Gierłowski; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Jarosław Żenicki, 9 min.

9. Smaczne kąski

reż.: Dariusz Zawilski; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Bogdan Malicki, 9 min.

10. Trujące pułapki

reż.: Wojciech Gierłowski; scen.: Jadwiga Jasny-Mazurek; zdj.: Jarosław Żenicki; 9 min.

11. Wiercipięta, chwalipięta

reż.: Krystyna Kulczycka; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Andrzej Górski, 9 min.

12. Zguba w paski

reż.: Krystyna Kulczycka; scen.: Janusz Raczkiewicz; zdj.: Andrzej Krauze, 9 min.

LONGIN STUDIO z Krakowa

1. Droga Buddy (The Way of the Budda)

reż.: Longin Szmyd; proj. postaci: Teresa Zalewska, Sławomir Zalewski; proj. dekor.: Ewa Słowik-Grabowska; layout: Janusz Jacek Wrzesiński; animacja: Małgorzata Lenart, Marek Burda, Lech Śmigaj; kierownik malarni: Renata Skąpska-Kantor; operator: Tomasz Wolf; asyst. operatora: Tomasz Chmiel; kierownik prod.: Ryszard Palonek; muz.: Janusz Grzywacz; 14 min. film wykonany w technice animacji klasycznej; sypania soli i klasycznej na celuloidach malowanych farbami olejnymi; dla S4C.

2. Kafka kontra Kafka

reż.: Longin Szmyd; scen., dialogi: Maciej Pisuk, Jarosław Hess; proj. plast. i dekor.: Agnieszka Nowińska; animacja: Wiesław Winek; zdj.: Tomasz Wolf; asyst. operatora: Tomasz Chmiel; mont, dźw.: Irena Hussar; muz.: Bogusław Schaeffer; wyk. muz.: Bogusław Schaeffer, Jan Pilch, Marek Chołoniewski; kierownik prod.: Ryszard Palonek; II reż.: Maciej Pisuk; 7 min. 15 sek.; film wykonany w technice animacji.

3. Życie Buddy (The Life of the Budda)

reż.: Longin Szmyd; proj. postaci: Teresa Zalewska, Sławomir Zalewski; proj. dekor.: Ewa Słowik-Grabowska; layout: Janusz Jacek Wrzesiński; animacja: Małgorzata Lenart, Marek Burda, Lech Śmigaj; kierownik malarni: Renata Skąpska-Kantor; operator: Tomasz Wolf; asyst. operatora: Tomasz Chmiel; kierownik prod.: Ryszard Palonek; muz.: Janusz Grzywacz; 14 min. film wykonany w technice animacji klasycznej na celuloidach oraz animacji akwareli; dla S4C.

TELEWIZJA POLSKA

Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu

I. Filmy

Preludium Des-dur

reż., scen., gł. anim. – animacja trickowa, zdj. trickowe, proj. plast.: Stanisław Śliskowski; zdj.: Krzysztof Szyszka; muz.: Fryderyk Chopin; wyk. muz.: Halina Czerny-Stefańska (fortepian); mont., dźw.: Wiesław Nowak; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja kombinowana, 35 mm., kolor, 6 min., 168 m/c.

II. Cykle

1. Impresje – Joan Miro

reż., scen. gł. anim., proj. plast. na inspirowane obrazami Joana Miro: Paweł Walicki; zdj.: Krzysztof Szyszka; muz.: Ryszard Tymański; mont., dźw.: Wiesław Nowak; kier. prod.: Ewa Samborska; opieka artystyczna: Kazimierz Urbański; animacja klasyczna wykonana techniką malarską na celuloidach; 35 mm., 4 min. 50 sek., kolor, 124 /c.

2 Upadek Ikara – Pieter Bruegel

reż., oprac. plast. inspirowane obrazami Pietera Bruegla St. *Zabawy dziecięce* i *Upadek Ikara*: Jacek Kasprzycki; scen.: Tamara Sorbian-Kasprzycka, Jacek Kasprzycki; gł. anim.: Janusz Gałązkowski; zdj.: Krzysztof Szyszka; muz.: Arnold Dąbrowski; mont., dźw.: Wiesław Nowak; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja klasyczna wykonana techniką malarską na celuloidach, 35 mm, kolor,121 m/c, 4 min. 35 sek.

III. Serie

Bajki z królestwa Lailonii dla dużych i małych Leszka Kołakowskiego odc. Piękna Twarz (The Good Looks)

reż.: Maciej Wojtyszko; scen.na podst. książki Leszka Kołakowskiego *Bajki z królestwa Lailonii dla dużych i małych*: Jan Zamojski; plastyka, współpr. reż.: Artur Wrotniewski; layouty: Artur Wrotniewski, Lesław Budzelewski; anim.: Leszek Budzelewski, Janusz Gałązkowski, Szymon Felkel, Paweł Iwanowski, Elżbieta Kandziora, Krystyn Koczorski, Dorota Maciejewska, Maciej Matecki, Ewa Rodewald, Waldemar Szajkowski; zdj.. Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała; muz.: Jan Janga Tomaszewski; wyk. muz.: Jan Janga Tomaszewski, Krzysztof Ścierański, Michał Kulenty, Sławomir Kulpowicz; mont., dźw.: Wiesław Nowak; narrator: Zbigniew Zapasiewicz; aktorzy – dialogi: Antonina Choroszy, Zbigniew Grochal, Aleksander Machalica, Daniela Popławska, Maria Rybarczyk; kier. prod.: Ewa Sobolewska; film w technice animacji klasycznej wykonanej na celuloidach; 35 mm, kolor, 388 m/c; prod.: TVP S.A., 14 min. 10 sek.

IV. Sekwencje filmowe

1. Koło życia (The Circle of Life)

sekwencja z 15 minutowego filmu Longina Szmyda *Życie Buddy/The life of the Buddha* produkowanego dla S4C z Cardiff.

reż., plastyka, mont.: Anna Dudek; muz.: Janusz Grzywacz; layout: Anna Dudek, Maciej Matecki; animacja: Anna Dudek, Maciej Matecki, Janusz Gałązkowski; zdj.: Krzysztof Szyszka; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja klasyczna wykonana na papierze, negatyw 35 mm, kolor, 101 m/c, Betacam Digital, 3 min. 40 sek.

2. Złoty jeleń (The Golden Deer)

sekwencja z 15 minutowego filmu Longina Szmyda ***Droga Buddy/The way of the Buddha*** produkowanego dla S4C z Cardiff.

reż., plastyka, animacja, layout, mont.: Piotr Muszalski, muz.: Janusz Grzywacz; zdj.: Krzysztof Napierała; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja w kolorowych solach bezpośrednio pod kamerą, negatyw 35 mm, kolor, 105 m/c, Betacam Digital, 3 min. 50 sek.

V. Czołówki filmowe

1. Pocztylion

reż., scen.: Hieronim Neumann; plastyka: Urszula Rogucka; animacja: Piotr Maciejewski; zdj.: Krzysztof Szyszka; kier. prod.: Ewa Samborska; animacja klasyczna wykonana na papierze, negatyw 35 mm, kolor, Betacam SP PAL, czołówka dla TVP S.A – TV Polonia; 15 sek.

2. Telewizja Edukacyjna

reż., scen., plastyka, animacja: Kazimierz Urbański; zdj.: Krzysztof Napierała; mont., dźw.: Wiesław Nowak; kier. prod.: Ewa Samborska; animacja kombinowana, negatyw 35 mm, kolor, Betacam SP PAL, czołówka dla Programu I TVP S.A; 12 sek.

3. Wieczorynka – Jesień

temat: Ewa Sobolewska; reż., scen., plastyka, animacja: Aleksandra Korejwo; muz.: Tadeusz Woźniak; zdj.: Krzysztof Napierała; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja w kolorowych solach bezpośrednio pod kamerą, negatyw 35 mm, kolor, Betacam SP PAL, czołówka dla Programu I TVP S.A; 25 sek.

4. Wieczorynka – Zima

temat: Ewa Sobolewska; reż., scen., plastyka, animacja: Aleksandra Korejwo; muz.: Tadeusz Woźniak; zdj.: Krzysztof Napierała; kier. prod.: Ewa Sobolewska; animacja w kolorowych solach bezpośrednio pod kamerą, negatyw 35 mm, kolor, Betacam SP PAL, czołówka dla Programu I TVP S.A; 25 sek.

5. Zwierzaki cudaki

reż., scen.: Hieronim Neumann; plastyka, animacja: Joanna Migodzińska; dekoracje, mont.: Urszula Rogucka; muz.: Jerzy Zielniak; zdj.: Krzysztof Szyszka; kier. prod.: Ewa Samborska; animacja klasyczna wykonana na celuloidach, negatyw 35 mm, kolor, Betacam SP PAL, czołówka dla Programu I TVP S.A; 20 sek.

DZIAŁ FILMÓW DOKUMENTALNYCH PROGRAMU I (wybór)

1. Arizona

reż., scen.: Ewa Borzęcka; zdj.: Mikołaj Nesterewicz; prod.: Andrzej Fidyk; 46 min.

2. Bartoszewski

reż., scen.: Jerzy Kowynia, Jerzy Ridan; zdj.: Andrzej Jeziorek; muz.: Józef Rychlik; kier. prod.: Janusz Skałkowsk; udział biorą: Władysław Bartoszewski, Stefan Kisielewski, Jan Nowak Jeziorański, Israel Gutman; prod.: SF „Kalejdoskop"; 44 min.

3. Bezprizorni

reż., scen., zdj.: Piotr Trela; prod. Andrzej Fidyk; 55 min.

4. Bogowie New Age

96 min., 6 sek.

5. Chwile przemijania

reż., scen.: Tadeusz Pałka; zdj.: Rafał Wróblewski; prod. Andrzej Fidyk; 22 min.

6. Cienie przyjaźni

reż., scen.: Beata Postnikoff; zdj.: Dariusz Jadach; 26 min.

7. Czarne tulipany

reż.: Jan Sosiński, 47 min.4 sek.

8. Czarodziej

reż., scen.. Tadeusz Piotr Król; zdj.: Andrzej Szułkowski; kier. prod.: Wojciech Szczudło; prod.: SF „Kalejdoskop"; 26 min.

9. Czerwone szelki

reż.: S Filek-Cisowski, prod. SF „Kronika", 29 min. 40 sek.

10. Doświadczenie miłości

reż.: Z Dzięgiel, prod. „Skapia", 44 min. 23 sek.

11. Dziewczyny z Szymanowa

reż., scen.: Magdalena Piekorz; zdj.: Dariusz Szymura; prod.: Andrzej Fidyk; 29 min.

12. Eugeniusz Bodo – za winy nie popełnione

reż.: Stanisław Janicki, prod. WFO, 50 min. 17 sek.

13. Jeden dzień z życia Tomka Karata

reż., scen.: Małgorzata Szumowska; zdj.: Jacek Drosio; prod. Andrzej Fidyk; 28 min.

14. Jerzy Pomianowski – Polak ochotnik

reż.: J. Nieśpiłowski, 50 min. 39 sek.

15. Jorgos Skolias – kim jestem

reż. Athena Sawidis; prod. TVP Program I; 30 min.

16. Kanar

reż., scen.: Sławomir Smoczyński; zdj.: Wojciech Wasilewski; muz.: Jacek Figura; prod.: Andrzej Fidyk; 24 min.

17. Konik, który mówi

reż.: Andrzej Soroczyński; prod.: Kaspro-Film na zamówienie TVP1.

18. List z Argentyny

reż., scen.: Grzegorz Pacek; zdj.: Jarosław Mazur; prod.: Andrzej Fidyk; 53 min.

19. Lwy Westerplatte

reż.: Krzysztof Pulkowski, 36 min., prod.: Henryk Romanowski, Filmcontract LTD.

20. Moja wasza samotność

reż. M Wojaczek, 29 min. 40 sek.

21. Najszczęśliwszy człowiek

reż.: Barbara Balińska, Krzysztof Kalukin, 25 min., prod. TVP Gdańsk.

22. Niefachowy stryczek

reż.: Robert Stando, 35 min. 18 sek, prod. Polnet.

23. Nieznani sprawcy

reż. J Pakuła, 24 min. 44 sek.

24. Nie zostałem twórcą

reż.: Zbigniew Kowalewski, 17 min.

25. Nurt tej samej rzeki

reż.: Sylwester Kiełbiewski, prod. SF „Czołówka", 23 min. 41 sek.

26. Odejścia, powroty

reż. Andrzej Titkow, 53 min. 56 sek.

27. Ono

reż.: J. Kobierzewska

28. Pamięć i pojednanie

reż.: Leszek Baron, 56 min. 11 sek.

29. Paradajz

reż., scen.: Krzysztof Lang; zdj.: Krzysztof Pakulski, Andrzej Adamczak; muz.: Lech Brański; prod.: Andrzej Fidyk; 29 min.

30. Patrz Litwa...

reż., scen.: Vita Zelakevičiute-Drygas; zdj.: Algis Mikutenas; prod.: Andrzej Fidyk; 56 min.

31. Polityk i sztuka

30 min., 22 sek.

32. Pomnik z wnętrzem

reż., scen.: Stanisława Domagalska; zdj.: Paweł Banasiak; prod. Andrzej Fidyk; 19 min.

33. Powiększenie

reż.: B. Lankosz, prod. OTV Łódź, 22 min. 54 sek.

34. Powrót do miasta

reż., scen.: Piotr Morawski; zdj.: Andrzej Adamczak; muz.: Danuta Zankowska; prod.: 2SF „Kalejdoskop"; 25 min.

35. Prawdziwa historia guźca

reż., scen.: Krzysztof Wierzbicki, Tomasz Zygadło; zdj.: Sławomir Orman; prod.: Andrzej Fidyk; 23 min.

36. Przeciwko żywotnym interesom PRL

reż.: W. Szpak, prod. SF „Wir", 22 min. 36 sek.

37. Przygody Paula Fiedlera

reż.: Andrzej Soroczyński; prod.:Kaspro-Film dla TVP1.

38. Sanna w centrum wszechświata

reż.: Waldemar Karwat, Andrzej Pankiewicz, 30 min., Redakcja Reportażu.

39. Sceny z życia kickbokserki

reż.: Konrad Szołajski, 22 min.

40. 17 dni września

reż.: Józef Gębski, 20 min., prod. Redakcja Wojskowa.

41. Sceny z życia kickbokserki

reż.: Konrad Szołajski, 21 min. 37 sek.

42. Sławomir Mrożek przedstawia...

reż.: Paweł Łoziński, 48 min., prod.: TVP, APF, Projektor Film, 47 min. 8 sek, pr.: 25 III, pr. TVP: 1 IV.

43. Stan świadomości

real. Grzegorz Skurski; zdj.: Jerzy Rudziński; prod. wyk. Piotr Minkiewicz, Takt Film dla TVP Program 1; 27 min.,

44. Świat według Adama P.

reż.: K Bukowski, 40 min. 38 sek.

45. Teren uspokojony

reż., scen.: Piotr Morawski; zdj.: Andrzej Adamczak; muz.: Danuta Zankowska; prod.: Andrzej Fidyk; 26 min..

46. Tło, które mówi

reż.: Krzysztof Gradowski, 17 min. 10 sek.

47. To jednak byłam ja

reż., scen.: Hanna Kramarczuk; zdj.: Jan Budzowski; muz.: Andrzej Fronczak; prod.: Andrzej Fidyk; 22 min.

48. Wisła, km 530

reż.: Andrzej Soroczyński; Kaspro-Film dla TVP 1;

49. Zamień mnie w długiego węża

reż.: Maria Zmarz-Koczanowicz, Michał Arabudzki; zdj.: Andrzej Adamczak; prod. Andrzej Fidyk; 29 min.

50. Z marmuru i z żelaza

reż.: Andrzej Soroczyński; scen.: Grzegorz Kasperek, Andrzej Soroczyński; zdj.: Tadeusz Wudzki; prod.: Andrzej Fidyk; prod. wyk.: Kaspro-Film, dla TVP 1 S.A., 26 min.;

51. Znajomi z Rakowieckiej

reż. M. Terlecki, 50 min. 30 sek.

52. Żeby nie bolało

reż.: Marcel Łoziński; 46 min., prod.: APF, TVP S.A. Program I, SF „Kalejdoskop".

53. Życie, miłość, śmierć i inne błahostki czyli Jan Saudek – czeski fotograf

reż.: J. Pultyn Rybicki, prod. Profilm, 37 min. 7 sek.

DZIAŁ FORM DOKUMENTALNYCH PROGRAMU II

1. Bóg wysoko, dom daleko

reż.: Helena Włodarczyk; 29 min. 5 sek. (wypowiedzi Adama Bienia – ministra rządu londyńskiego RP, jednego ze skazanych w procesie szesnastu przywódców Polski podziemnej).

2. Chrzestny dar

reż.: Michał Nekanda-Trepka; scen.: Elżbieta i Michał Nekanda-Trepka; zdj.: Zdzisław Najda, Jacek Knopp; muz.: Eugeniusz Rudnik, Danuta Zankowska; prod.: Grzegorz Kasperek, Kaspro-Film; 25 min., 30 sek. (w 1954 roku podczas wykopalisk archeologicznych w Gdańsku znaleziono drewniane krzyżyki – dar chrzestny św. Wojciecha w jego misji w Gdańsku. Film przeleżał do dziś na półce).

3. Dni, miesiące, lata

reż.: Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski; 39 min., 44 sek. (sylwetka pisarza Kazimierza Brandysa).

4. Dwadzieścia hektarów sztuki
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Andrzej Falber; 28 min., 6 sek. (Tuchomie – miejsce spotkań artystów. Europejskie Centrum Sztuki oraz Europejski Park Rzeźb założone przez J. Piwowarskiego i jego rodzinę).

5. Dżyń, dżyń...
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Andrzej Jakimowski, 28 min. 15 sek. (bohaterem filmu jest Sebastian Izenberg, utrzymujący swoją rodzinę zbierając złom).

6. Felicja

reż.: Magdalena Żurowska; 28 min., 8 sek. (o polsko-duńskiej organizacji, której celem było prowadzenie akcji wywiadowczej na polecenie rządu londyńskiego i pomoc w przerzutach z Niemiec do Anglii).

7. Jaka to pieśń

reż.: Marian Kubera; 45 min., 31 sek. (opowieść o Mazurku Dąbrowskiego).

8. Kas cie niesie
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Andrzej Różycki; 26 min.

9. Moje miejsce
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Wiesław Romanowski; 24 min. 30 sek. (Kiełpino – miejsce, które po wojnie zmuszeni byli opuścić Niemcy i dokąd przenoszono żołnierzy, przesiedleńców znad Wilejki, Ukraińców z akcji „Wisła").

10. Obrona gminy. Jak Słupiacy gminy bronili
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Bohdan Kosiński; 25 min. (Protest mieszkańców wsi Słupnia koło Skierniewic przeciw przeniesieniu gminy do innej miejscowości).

12. Obywatel

reż.: Róża Wojta, Jacek Kubiak; 28 min. (historia życia Teodora Müllera volksdeutscha i żołnierza AK).

13. Ostatni baron

reż.: Sylwester Kiełbiewski; 37 min., 12 sek. (saga polsko-niemieckiego rodu arystokratycznego Pfeffenhoffen-Chłędowski, który powstał po Powstaniu Listopadowym i którego siedzibą była Koblencja).

14. Paradoks o konduktorze

reż., scen.: Michał Dudziewicz, zdj.: Jacek Knopp; muz.: Marta Dudziewicz; prod.: Krzysztof Kopczyński – Prasa i Film, Warszawa; 49 min. 4 sek. (wydarzenia poznańskiego Czerwca – historia dwóch osób: Kazimierza Wieczorka, 25-letniego konduktora, który został zastrzelony 28 VI oraz Zdzisława Wardejna, dzisiaj znanego aktora, a wówczas 16-letniego chłopca, który spędził w areszcie trzy dni, podczas gdy rodzina uważała, że zginął).

15. Pochwalony bądź Panie mój. O Janie z Dukli

reż.: Marian Curzydło, Andrzej German; 55 min. (10 czerwca 1997 roku w Krośnie odbyły się z udziałem Ojca Świętego Jana Pawła II uroczystości kanonizacyjne błogosławionego Jana z Dukli).

16. Pod znakiem Gryfa

reż.: Anna Maria Mydlarska; 39 min.(wspomnienie działalności partyzanckiej i jej współczesna ocena).

17. Polska w imperium GRU i KGB

reż.: J. Kessler, R. Brzeski; 48 min., 8 sek. (działalność służb wywiadu wojskowego i cywilnego Związku Radzieckiego i Rosji na terenie Polski).

18. Portret w kropli

reż.: Kazimierz Karabasz; 22 min. 19 sek. (codzienne życie dużego miasta utrwalone na fotografiach).

19. Proces przeciw miastu

reż.: Marek Nowakowski; 57 min., 33 sek. (wydarzenia poznańskie, zapoczątkowane 28 czerwca 1956 roku demonstracją załogi Zakładów Cegielskiego, a zakończone szturmem więzienia i budynku Urzędu Bezpieczeństwa oraz aresztowaniem i procesami kilkuset uczestników zajść).

20. Sen o Sarajewie. Zmartwychwstanie

reż.: Wojciech Szumowski; 51 min., 12 sek. (opowieść o życiu obok grobów, marzeniach o normalności i wspomnienia tego, co w Sarajewie było najpiękniejsze).

21. Sopockie lata

reż.: Anna Maria Mydlarska; 27 min., 10 sek. (życie i malarstwo prof. gdańskiej ASP Włodzimierza Łajminga).

22. Strumiłło. Powroty do domu
(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Waldemar Czechowski; 25 min. (sylwetka Andrzeja Strumiłły – malarza, poety, filozofa i podróżnika).

23. Tatarska pieśń

(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Angela Uziębło-Schulic, Waldemar Czechowski; 27 min., 30 sek. (Polscy Tatarzy z okolic Białej Podlaskiej, Sokółki oraz Gdańska i Warszawy).

24. To są nasze Kresy

(cykl **Małe ojczyzny**)

reż.: Andrzej Chiczewski, 28 min., 20 sek. (wspomnienia urodzonego niedaleko Krzemieńca księdza Janusza Popławskiego – kapelana Towarzystwa Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich oraz prezesa warszawskiego oddziału tego Towarzystwa).

25. Włóczęgą przez życie

reż.: Aleksander Srebrakowski, Julisz Janicki; 29 min. (Czesław Miłosz, Andrzej Święcicki, Czesław Herman, Józef Wierzbicki i inni opowiadają o Klubie Włóczęgów Wileńskich, powstałym w okresie dwudziestolecia międzywojennego na Uniwersytecie im. Stefana Batorego).

26. Wojna z wodą. Po potopie

reż.. Mirosław Jasiński; 58 min. (przebieg trwającej od 4 – 13 VII 1997 roku powodzi).

27. Zawód rycerz. Dom wielki jak zamek

reż.: Tomasz Drozdowicz; 29 min., 30 sek. (zamek w Gniewie na ziemi kociewskiej zbudowany w 1282 roku jako siedziba krzyżackiej komturii dzisiaj służący turystom).

28. Zebranie założycielskie

reż.. Krzysztof Miklaszewski; 27 min. 50 sek. (artystyczne rodziny Woźniaków i Majchrzaków).

29. Życie jak film

reż.: Stanisław Jędryka; 40 min. (twórczość i życie Adama Bahdaja, wybitnego pisarza, autora wielu powieści i scenariuszy filmów dla dzieci).

TELEWIZJA EDUKACYJNA TVP 1

DZIAŁ PROGRAMOW HUMANISTYCZNYCH

1. Andrzej Pawłowski

reż.: Maria Osterwa-Czekaj; 29 min. 15 sek., prod. wyk. OTV w Krakowie.

2. Boski architekt

autor: Mariusz Malec, 22 min. 17 sek. (śladami katalońskiego architekta Antonio Gaudiego).

3. Egipt Słowackiego

reż.: Piotr Parandowski; 21 min. 50 sek.

4. Eugeniusz Get Stankiewicz

reż.: Marek Śnieciński; 30 min. 3 sek. (sylwetka grafika specjalizującego się w miedziorycie).

5. Koszalin średniowieczny – miasta nadbałtyckie

reż.: Roman Barcikowski, Marek Pysz; scen.: Danuta Szewczyk; 11 min. 17 sek.

6. My i oni

reż.: Elżbieta i Michał Nekanda-Trepka; scen.: Elżbieta Nekanda - Trepka; zdj.: Jan Muszyński, Andrzej Popławski; muz.: Antoni Łazarkiewicz; 18 min.

7. Na scenie świata. Człowiek-marionetka

autor: Kazimierz Bardzik; 30 min. 30 sek. (rozwój symboliki marionetki w teatrze, literaturze i sztukach plastycznych).

8. Nie dokończony portret

reż., scen.: Urszula Dubowska; zdj.: Roman Płocki; muz.: Andrzej Kałuszko; 29 min., (sylwetka malarza Hilarego Krzysztofiaka, który od 1968 roku mieszkał w RFN i USA).

9. Odsłanianie ukrytych wymiarów

autor: Marek Śnieciński; 30 min. 30 sek., (sylwetka Stanisława Borkowskiego – mistrza sztuki szklarskiej).

10. Oto obchodzimy „Dziady"

real.: Maria Nockowska; 20 min., (historia teatralnych inscenizacji „Dziadów")

11. Partum de facto

real., scen.: Piotr Weychert; 28 min. 48 sek. (portret Andrzeja Partuma).

12. Picasso i teatr

real., scen.: Andrzej Matynia; 19 min. 20 sek.

13. Płynąc – Izabella Gutowska

autor: Mirosława Sikorska; 16 min. 49 s e k .

14. Providence, to ja. Opowieść o H. P. Lovecrafcie i jego mieście

autorzy: Agnieszka Taborska i Marcin Giżycki; zdj.: Tsuyoshi Kimoto; 29 min. 6 sek., (legenda jednego z ojców gatunku horroru).

15. Przezroczysty pokój

autor: Kazimierz Bardzik; 34 min., prod. wyk. Krakowska Fundacja Artystów Teatru; (praca Krystiana Lupy nad sztuką Musila).

16. Ulica Floriańska w Krakowie

reż., scen., komentarz, oprawa muz.: Stefan Szlachtycz; zdj.; Jan Zub; cz. I – 28 min. 29 sek.; cz. II – 20 min. 14 sek.

17. Ulica Staromiejska w Katowicach

reż., scen., komentarz, oprawa muz.: Stefan Szlachtycz; zdj.; Jan Zub; 29 min. 56 sek.

18. Ulica Świdnicka

reż.: Stefan Szlachtycz; 28 min. 15 sek., real. OTVP w Katowicach (monografia jednej z najstarszych ulic Wrocławia).

19. Wahadło światła

autor: Tadeusz Żukowski; 29 min. 43 sek., prod. wyk. Remax Studio i OTV w Szczecinie; (portret malarza i rzeźbiarza Jacka Waltosia, profesora ASP w Krakowie i Poznaniu).

20. W po szukiwaniu Pacanowa

autorzy: Agata i Witold Stanisławscy; 37 min. 38 sek., (opowieść o Marianie Walentynowiczu – twórcy rysunków Koziołka Matołka, Małpki Fiki Miki i Smoka Wawelskiego, a także pomysłodawcy i współautora tekstu *Przygód Koziołka Matołka*).

CYKLE

I. Awangarda krakowska

reż.: Robert Kaczmarek; zdj.: Andrzej Szulkowski; narrator: Krzysztof Jaworski; prod. OTVP w Poznaniu i Sowa-Film.

– odc. I – **Początki Awangardy**, 23 min. 13 sek.
– odc. II – **Tadeusz Peiper**, 25 min. 7 sek.
– odc. III – **Julian Przyboś**, 25 min. 2 sek.
– odc. IV – **Jan Brzękowski**, 25 min.
– odc. V – **Po katastrofie**, 25 min. 18 sek.

II. Dzieje kultury polskiej

reż.: Mariusz Malec; scen.: Rafał Gru-

piński; zdj.: Alexander Pavlović; mont.: Jerzy Odzeniak; muz.: Zbigniew Kozub; prod. wyk. Sowa-Film.
– odc. I – **Narodziny**, 54 min. 21 sek.
– odc. II – **Trudne początki,** 51 min. 21 sek.
– odc. III – **Zakony i cywilizacja,** 51 min.

III. Język filmu

real.: Jerzy Zalewski; prod.: Dr Watkins.
odc. XVI – **Początek**, autor: Jerzy Wójcik; 15 min.
odc. XVII – **Dialog**, autor: Jerzy Wójcik; 15 min.
odc. XVIII – **Przestrzeń**, autor: Jerzy Wójcik; 14 min. 44 sek.
odc. XIX – **Scenografia – przedmiot i przestrzeń,** autor: Jerzy Wójcik; 15 min.
odc. XX – **Kostium**, autor: Jerzy Wójcik; 15 min. 2 sek.
odc. XXI – **Muzyka**, autor: Jerzy Wójcik, Zygmunt Konieczny,14 min. 35 sek.
odc. XXII – **Dźwięk**, autor: Jerzy Wójcik, Nikodem Wołk-Łaniewski, 14 min. 38 sek.
odc. XXIII – **Obraz,** autor: Jerzy Wójcik,Witold Sobociński, 14 min. 3 sek.
odc. XXIV – **Utwór filmowy,** autor: Jerzy Wójcik,Witold Sobociński, 15 min.sek.

IV. Konwencje teatralne

reż.: J. Bunsch; scen.: R. Nowak; real. OTV we Wrocławiu;
odc. VI – **Na scenie pudełkowej**; 25 min. 20 sek.;
odc. VII – **W świecie iluzji,** 28 min. 50 sek.;
odc. VIII – **Powrót do korzeni,** 29 min. 50 sek.

V. Linia życia, linia śmierci

autor: Maciej Zakrocki
– Na polach Flandrii zakwitły maki
(historia i teraźniejszość belgijskiego miasta Ypres – w walce o które Niemcy po raz pierwszy użyli gazów bojowych), 20 min.
– Piekło nad Sommą
(Latem 1916 roku nad Sommą miała miejsce bitwa, w której wzięli udział Anglicy, Francuzi, Australijczycy, Nowozelandczycy, żołnierze z Afryki Południowej, z francuskich kolonii i protektoratów. Już pierwszego dnia bitwy zginęło 1000 brytyjskich oficerów i ponad 20 tys. żołnierzy, 25 tys. było ciężko rannych), 25 min.
– Płonie Louvain
(Louvain – belgijskie, uniwersyteckie miasto spalone przez Niemców podczas I wojny światowej. Pożar strawił wówczas średniowieczne zabytki uznane za perły architektury i bibliotek uniwersytecką), 25 min.

VI. Oczywiste nieoczywiste

real.: Jadwiga Nowakowska; po 25 min. Cykl prezentujący kulturę mniejszości narodowych zamieszkujących Polskę: **Kultura Greków, Kultura Kaszubów, Kultura Ormian, Kultura Rosjan, Kultura Staroobrzędowców, Kultura Ślązaków, Kultura Węgrów, Kultura Żydów.**

VII. Rody fabrykanckie

autor: Leszek Skrzydło; prod.: OTV Łódź; po 30 min. (historia rodów łódzkich fabrykantów, którzy nie tylko pomnażali w Łodzi swój kapitał, ale także budowali kościoły, łożyli na cele społeczne i aktywnie uczestniczyli w życiu kulturalnym)
– **Krusche i Ender**
– **Silbersteinowie**

VIII. Sylwetki współczesnych pisarzy polskich

– Sny i kamienie
real. Krzysztof Magowski, 21 min. 23 sek., prod. Video film, (sylwetka Magdaleny Tulli).

IX. Telewizyjna Szkoła Teatralna

autorzy: Zbigniew Zapasiewicz, Paweł Pochwała; odc. I– **Teatr i teatralizacja życia**, 24 min. 55 sek.

X. Twórcy naszej tradycji

– Hrabia Henryk
reż.: Mariusz Malinowski; scen., sc.: Mariusz Wituski; zdj.: Jacek Mierosławski; muz.: Robert Obcowski; prod.: Alliance: 50 min.
– Juliusz Słowacki
reż.: Leszek Wejcman, Jan Sosiński, Tomasz Gładki; scen.: Leszek Wejcman, Jan Sosiński, Jacek Chromy; zdj.: Marek Januszkiewicz; prod.: Zeppelin; 39 min. 34 sek.
–Pamięci profesora Aleksandra Brücknera
autor: Adam Hanuszkiewicz; 33 min. 40 sek., prod. Studio „K".
– Romans z ojczyzną. Maurycy Mochnacki 1803 – 1834
autorzy: Jacek Kubiak, Zbigniew Przychodniak; zdj.: Mirosław Skrzypczak; prod. Telenowa, 51 min. 40 sek.

XI. Wielcy reformatorzy teatru

reż.: Maria Nockowska; odc. IV – **Konstanty Stanisławski,** 22 min. 55 sek.; odc. IV
– **Konstanty Stanisławski,** 22 min. 55 sek.; odc. V
– **Juliusz Osterwa,** 20 min.; odc. VI
– **Leon Schiller**, 20 min.; odc. VII
– **Wilam Horzyca i Edmund Wierciński,** 20 min.; odc. VIII
– **Andrzej Pronaszko,** 20 min. 10 sek.; odc. IX
– **Wincenty Drabik,** 20 min.; odc. X
– **Władysław Daszewski,** 20 min.; odc. XI
– **Iwo Gall**, 25 min.

XII. Wędrówki śródziemnomorskie

reż.: Piotr Załuski; zdj.: Maciej Wielowieyski; muz.: Marek Staśko; mont.: Piotr Orłowski;
– cz. I – **Wyprawa do wielkiej Grecji;** 25 min.
– cz. II – **Apostoła Pawła droga do Rzymu,** 20 min. 39 sek.
– cz. III – **Rejs na Melitę,** 29 min. 23 sek.

XIII. Z kościelnych skarbców

autor: Maciej Wojtyński; 3 odc. – **Rzemiosło artystyczne w diecezji kieleckiej,** 15 min. 54 sek.; **Malarstwo diecezji kieleckiej**, 15 min. 45 sek.; **Złotnictwo w diecezji kieleckiej,** 14 min. 31 sek.

DZIAŁ PROGRAMOW PRZYRODNICZYCH

1. Bramy czasu

autor: Michał Nekanda-Trepka; 39 min. 18 sek. (historia Jerozolimy).

2. Łzy królowej – Bursztyny

autorzy: Barbara Balińska, Krzysztof Kalukin; 14 min. 48 sek.

3. Moja Mongolia

real., scen., zdj., komentarz: Szymon Wdowiak; 32 min. 27 sek.

4. Ostatnia puszcza

autorzy: Bożena i Jan Walencikowie; 29 min. 18 sek. (monografia Puszczy Białowieskiej).

5. Spotkałem Masajów

autor: Ryszard Czajkowski; 18 min.

6. Szum Czeremoszu

autor: Szymon Wdowiak; 11 min. 49 sek. (studencki spływ po karpackiej rzece).

7. Tajemniczy świat Dogonów

autor: Ryszard Czajkowski; 21 min. 13 sek. (życie afrykańskiego ludu, żyjącego na południe od Wielkiego Łuku Nigru).

8. W stronę reniferów

real., scen., zdj., komentarz: Szymon Wdowiak; 29 min. 30 sek. (podróż do krainy mongolskich reniferów Ułan Tajgi).

CYKLE

I. Piąta pora roku

real. Włodzimierz Kaczmarek
– **Babie lato,** 20 min.
– **Kraina żurawi i kruków,** 18 min. 5 sek.

II. Program pod różą

– Raj jest na południu,
autorzy: Elżbieta Dzikowska, Tony Halik, Roman Kanciruk; 27 min. 50 sek. (podróż do Tunezji).

III. Przez Karpaty

autor: Gerard Sawicki
– część I – **Karpaty Słowackie – Mała Fatra,** 20 min.
– część II – **Karpaty Słowackie – Dolina Środkowego Wagu,** 1 odc. po 20 min.
– część III – **Karpaty Słowackie – Dolina Środkowego Wagu,** 2 odc. po 20 min.
– część IV – **Karpaty Słowackie – Strażowskie Wierchy,** 20 min.
– część V – **Karpaty Słowackie – Małe Karpaty,** 20 min.
– część VI – **Niżne Tatry,** 20 min.

IV. Zdobywcy Karpat

real., scen.: Jacek Zygadło
– **Jan Gwalbert Pawlikowski**
(sylwetka pioniera ochrony przyrody tatrzańskiej, zdobywcy w 1880 roku wraz z Maciejem Sieczką Mnicha nad Morskim Okiem), 24 min. 6 sek.
– **Mariusz Zaruski**
(postać wybitnego taternika, pioniera narciarstwa zimowego w Polsce, założyciela Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego), 23 min 10 sek.; prod. wyk.: TAPTiF.
– **Tytus Chałubiński**
(legenda Zakopanego – lekarz, botanik i taternik, który w 1885 roku utworzył w Zakopanem stację klimatyczną), 22 min. 44 sek.

TVP ODDZIAŁ W POZNANIU

1. Marcin Rożek, patriota

autor: Jan Kurek; zdj.: Mirosław Skrzypaczak; dźw.: Marcin Kurek; mont.: Róża Wojta; oprac. muz.: Alicja Gnadecka; lektor: Piotr Maciejewski; lektorka: Dorota Lelka; kier. prod.. Antoni Antkowiak; 22 min., 28 sek.; (film dok. o życiu i twórczości rzeźbiarza Marcina Rożka).

2. Ocalić nadzieję

autorzy: Monika Górska, Marcin Winiecki, Robert Klimczak, Piotr Wojtkowiak; zdj.: Andrzej Półrolniczak, Witold Wieczorek; dźw.: Mirosław Domagała, Przemysław Leszczyński; mont.: Antoni Karolczak, Wiesław Jagsch; kier. prod.: Leszek Dziurdzi, Ireneusz Młynarczak; 44 min., 57 sek.; (program o Słubicach – mieście zagrożonym przez powódź w lipcu 1997 roku i uratowanym przez swoich mieszkańców. Relacja z mającej miejsce 30 VIII 1997 roku imprezy o nazwie „Święto ocalonej nadziei w Słubicach").

FILMY WYPRODUKOWANE PRZEZ INNE STUDIA I WYTWORNIE FILMOWE

Bustryk

reż.: Grzegorz Tomczak; scen.: Grzegorz Tomczak, Monika Żechowska; prod. TAL; prod. wyk.: TAPTiF; 40 min.

Chienne de vie

reż.: „PICHA"; asyst.: Bounoure Laurent, Siergiej Gizyła; scen.: „PICHA"; gł. anim.: Siergiej Gizyła; zdj.: Marek Raczek; asyst.: Krzysztof Ćwiertnia, Jadwiga Zauder, Siergiej Maksymowicz; real.: Grzegorz Handzlik; asyst.: Siergiej Gizyła, Leszek Kożuszek, Wołodia Wróblewski, Jerzy Stępień, Małgorzata Nycz; kier. prod.: Jan Sordyl, Krzysztof Cepeniuk; 26 odc. po 26 min.; prod.: Belgia („Tchin-Tchin" Eric van Beuren); koprod.: Polska („Orange" Studio Reklamy")

Chrzest

reż., scen., zdj.: Piotr Szczepański; wyk.: Konrad Grajrer, Marcin Chochlew; prod.: PWSFTViT w Łodzi; 5 min.; film fab.

Cisza

reż., scen.: Małgorzata Szumowska; zdj.: Michał Englert; prod.: PWSFTViT w Łodzi; 13 min.

Drewniane oko Krzysztofa

reż., scen., muz.: Tomasz Gliński; zdj.: Małgorzata Łupina; prod.: PWSFTViT w Łodzi; 7 min.

Dywizja marketing

reż.: Ewa Stankiewicz, Grzegorz Siedlecki; scen.: Ewa Stankiewicz; zdj.: Władysław Lipkowski; Telewizja Polska SA, Program II; 20 min.

Dziewczynka z zapałkami

reż., scen.: Grzegorz Madej; zdj.: Grzegorz Dolecki, Natalia Jezierska; prod.: TVN Południe, Kraków; 8 min.

Emkazet Łódź

real., scen., zdj.: Piotr Szczepański. Według pomysłu Grzegorza Bednaka; prod.: PWSFTViT, 21 min.,

Jureczek

reż.: Mirosław Judkowiak; scen.: Mirosław Judkowiak, Witold Planutis; zdj.: Wojciech Habasiński; 9 min., fab., prod.: Grafbis (Sopot).

Kwestionariusz

reż., scen.: Anna Kaplińska, Iwona Kurz, Jacek Łagowski, Emilia Sadowska, Aleksandra Sekuła, Teodor Sobczak; 13 min., dok., prod.: Katedra Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Nocna apteka

reż., proj. plast.: Marek Luzar; scen.: Marek Skwarnicki, Marek Luzar; gł. anim.: Wiktor Kasza; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Janusz Kohut; dźw.: Irena Husar; kier. prod.: Rafał Niesyt; 5 min.; prod.: TVP; prod. wyk.: Kameleon Animation Studio; technika – malowanie ręczne kolorowymi pastelami.

Sposób na Moravię

reż.: Marek Gajczak, Małgorzata Szumowska; scen., zdj.: Marek Gajczak; wyk.: Magda Jarosz, Ryszard Chlebuś, Marek Zawierucha, Maciej Maleńczuk, Marcin Władyniak; prod.: PWSFTViT w Łodzi; 10 min., film fab.

Widziałem wielu bogów

reż.: Jacek Kubiak, (sylwetka Romana Brandstaettera).

Więzienny plan

reż., scen.: Marcin Mamoń; zdj.: Andrzej Jaskowski; prod.: TVN Południe, Kraków; 10 min.

Wojownik uliczny

reż., scen.: Wojciech Bockenheim; zdj.: Dariusz Szymura; prod.: TVN Południe, Krakaków; 13 min.

Trudno złapać wizję

reż., scen.: Barbara Medajska; zdj.: Kamil Król; prod.: PWSFTViT w Łodzi; 14 min.

Wielka woda

reż.: Piotr Łazarkiewicz; zdj.: Adam Sikora; mont.: Katarzyna Rudnik-Glińska; mont.: Antoni Łazarkiewicz; prod.:CSF/OYV Wrocław dla TVP S.A. Program II; video; 46 min., kolor i cz. – b.

Zydzi Warszawy

reż., scen.: Daniel Strehlau; zdj.: Piotr Brodzisz, Daniel Strehlau, C. Bulwarski; prod.: Daniel Strehlau, Studio Filmowe „Okna"; 43 min.

POLSKIE PREMIERY FILMOW ZAGRANICZNYCH

Air Force One
(Air Force One)

reż.: Wolfgang Petersen, USA, 1997, 125 min., Syrena (w kinach od 5 XII)

Agent specjalnej troski
(Austin Powers International Man of Mystery)

reż.: Jay Roach, USA, 1997, 95 min., Syrena (w kinach od 26 XII)

Alex – sam w domu
(Home Alone 3)

reż.: Raja Gosnell, USA, 1997, 111 min., Syrena (w kinach od 19 XII)

American Buffalo
(American Buffalo)

reż.: Michael Corrente, USA–Wlk. Brytania, 1995, 86 min., MUVI (w kinach od 31 I)

Anakonda *(Anaconda)*

reż.: Luis Llosa, USA, 1997, 89 min., Syrena (w kinach od 27 VI)

Angielski pacjent
(The English Patient)

reż.: Anthony Minghella, USA, 1996, 160 min., Vision (w kinach od 4 IV)

Aniołek
(Engelchen/Little Angel)

reż.: Helke Misselwitz, Niemcy, 1996, 90 min. (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Anna Karenina
(Anna Karenina)

reż.: Bernard Rose, USA, 1997, 112 min., IMP (w kinach od 7 XI)

A życie płynie
(Floating Life)

reż.: Clara Law, Australia, 1996, 95 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Basquiat. Taniec ze śmiercią
(Basquiat)

reż.: Julian Schnabel, USA, 1996, 108 min., ITI (w kinach od 24 X)

Batman i Robin
(Batman & Robin)

reż.: Joel Schumacher, USA, 1997, 130 min.,Warner Bros. (w kinach od 1 VIII)

Bez twarzy *(Face/Off)*

reż.: John Woo, USA, 1997, 138 min., Syrena (w kinach od 24 IX)

Biały labirynt
(Smilla's Sense of Snow)

reż.: Bille August, Niemcy–Dania–Szwecja, 1996, 121 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Blask *(Shine)*

reż.: Scott Hicks, Australia – Wlk. Brytania, 1996, 105 min., Vision (w kinach od 25 IV)

Boogie Boy
(Boogie Boy)

reż.: Craig Hamann, USA, 1997, 97 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Bracia Skladanowscy
(Die Gebrüder Skladanowsky)

reż.: Wim Wenders, Niemcy, 1996, 79 min., (Tydzień Młodego Kina Niemieckiego w Warszawie 24 – 31 X)

Brooklyn Boogie
(Blue in the Face)

reż.: Wayne Wang, Paul Auster, USA, 1995, 85 min., Gutek Film (w kinach od 3 I)

Burning Life
(Burning Life)

reż.: Peter Welz, Niemcy, 1994, 105 min., (Tydzień Młodego Kina Niemieckiego w Warszawie 24 – 31 X)

Cheun Gwong Tsa Sit
(Happy Together)

reż.: Wong Kar-wai, Hong-kong, 1997, kolor/cz.b., 92 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Chory z miłości
(Hole Ahava Be'shikun Gimel/Lovesick on Nana Street)

reż.: Savi Gabizon, Izrael, 1995, 94 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Ciało w lesie
(Un cos al bosc/A Body in the Forest)

reż.: Joaquin Jorda, Katalonia–Hiszpania, 1996, 93 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

City Hall. Ludzie miasta
(City Hall)

reż.: Harold Becker, USA, 1996, 111 min., Vision (w kinach od 12 IX)

Clerks – Sprzedawcy
(Clerks)

reż.: Kevin Smith, USA, 1994, 92 min, cz.-b., Gutek Film (w kinach od 3 X)

Combat de Fauves
(Combat de Fauves/Wild Games)

reż.: Benoit Lamy, Belgia–Niemcy–Francja, 1997, 89 min. (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Con Air. Lot skazańców
(Con Air)

reż.: Simon West, USA, 1997, 115 min., Syrena (w kinach od 25 VII)

Crash *(Crash)*

reż.: David Cronenberg, Kanada–Wlk. Brytania, 1996, 105 min., Sołopan (w kinach od 17 I)

Czarodziej Kazaam
(Kazaam)

reż.: Paul M. Glaser, USA, 1996, 93 min., ITI (w kinach od 30 V)

Czarownice z Salem
(The Crucible)

reż.: Nicholas Hytner, USA, 1996, 123 min., Syrena (w kinach od 7 III)

Części intymne
(Private Parts)

reż.: Betty Thomas, USA, 1997, 109 min., ITI (w kinach od 14 XI)

Cztery pokoje
(Four Rooms)

reż.: Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, USA, 1995, 97 min., ITI (w kinach od 21 II)

Czułe słówka – ciąg dalszy
(The Evening Star)

reż.: Robert Harling, USA, 1996, 128 min., Best Film, Polmedia (w kinach od 14 II)

Czy będzie śnieg na Boże Narodzenie?
(Y aura-t-il de la neige a Noel?)

reż.: Sandrine Veysset, Francja, 1996, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Demony Jezusa
(Les demons de Jesus/The Demons of Jesus)

reż.: Bernie Bonvoisin, Francja, 1996, 117 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Desperatki
(Set It Off)

reż.: F. Gary Gray, USA, 1996, 123 min., IMP Cinema (w kinach od 6 VI)

Diabelska wyspa
(Djöflaeyjan/Devil's Island)

reż.: Fridrik Thor Fridriksson, Islandia–Niemcy–Norwegia–Dania, 1996, 103 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Dla żartu! *(Pour rire!)*

reż.: Lucas Belvaux, Francja, 1996, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Długi pocałunek na dobranoc
(The Long Kiss Goodnight)

reż.: Renny Harlin, USA, 1996, 120 min., IMP Cinema
(w kinach od 2 V)

Doberman
(Le Doberman/Dobermann)

reż.: Jan Kounen, Francja, 1997, 103 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Donnie Brasco
(Donnie Brasco)

reż.: Mike Newell, USA, 1996, 126 min., Vision (w kinach od 9 V)

Doom Generation – Stracone pokolenie (patrz: Stracone pokolenie)

Doręczyciel
(Budbringeren/Junk Mail)

reż.: Pal Sleatune, Norwegia, 1997, 83 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Duch i Mrok
(The Ghost and the Darkness)

reż.: Stephen Hopkins, USA, 1996, 109 min., Vision (w kinach od 27 VI)

Dzień ojca
(Fathers' Day)

reż.: Ivan Reitman, USA, 1997, 96 min., Warner Bros. (w kinach od 26 IX)

Eddie *(Eddie)*

reż.: Steve Rash, USA, 1996, 93 min., Vision (w kinach od 28 II)

Elfy z ogrodu czarów
(Fairy Tale – A True Story)

reż.: Charles Sturridge, Wlk. Brytania–USA, 98 min., IMP (w kinach od 26 XII)

Evita *(Evita)*

reż.: Alan Parker, USA, 1996, 134 min.,Vision (w kinach od 14 III)

Exil Shanghai
(Exil Shanghai)

reż.: Ulrike Ottinger, Niemcy, 1997, 275 min., (Tydzień Młodego Kina Niemieckiego w Warszawie 24 – 31 X)

Faceci w czerni
(Men in Black)

reż.: Barry Sonnenfeld, USA, 1997, 98 min., Syrena (w kinach od 3 X)

Feeling Minesota

reż.: Steven Baigelman, USA, 1996, 95 min., IMP (w kinach od 13 III)

Pogrzeb.
(The Funeral)

reż.: Abel Ferrara, USA, 1996, 98 min., Best Film (w kinach od 18 IV)

Furgonetka *(The Van)*

reż.: Stephen Frears, Wlk. Brytania, 1996, 105 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Genealogia zbrodni
(Genealogies d'un crime)

reż.: Raoul Ruiz, Francja, 1997, Eurocom, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

George prosto z drzewa
(George of the Jungle)

reż.: Sam Weisman, USA, 1997, 91 min., Syrena (w kinach od 7 XI)

Georgia *(Georgia)*

reż.: Ulu Grosbard, USA, 1996, 100 min., Solopan (w kinach od VI)

Glinarz z Metropoli *(Metro)*

reż.: Thomas Carter, USA, 1996, 117 min., Syrena (w kinach od 9 V)

Głupole *(The Stupids)*

reż.: John Landis, USA, 1996, 90 min., Viktonex (w kinach od 3 I)

Goło i wesoło
(The Full Monty)

reż.: Peter Cattaneo, USA–Wlk. Brytania, 1997, 92 min., Syrena (w kinach od 28 XI)

Góra Dantego
(Dante's Peak)

reż.: Roger Donaldson, USA, 1997, 112 min., ITI (w kinach od 11 IV)

Gra *(The Game)*

reż.: David Fincher, USA, 1997, 128 min., ITI (w kinach od 26 XII)

Gwiezdne wojny – trylogia. Wersja specjalna
(Star Wars Trilogy – Special edition)

Gwiezdne wojny – wersja specjalna
(Star Wars – Special edition)

reż.: George Lucas, USA, 1977 (wersja specjalna –1997), Syrena (w kinach od 21 III)

Imperium kontratakuje – wersja specjalna
(The Empire Strikes Back – Special edition)

reż.: Irvin Kershner, USA 1983/1996, Syrena (w kinach od 4 IV)

Powrót Jedi – wersja specjalna
(Return of the Jedi – Special edition)

reż.: Richard Marquand, USA, 1983/1996, Syrena (w kinach od 18 IV)

Hamlet *(Hamlet)*

reż.: Kenneth Branagh, Wlk. Brytania, 1996, 242 min. (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Hard Core Logo
(Hard Core Logo)

reż.: Bruce McDonald, Kanada, 1996,

96 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Hardware *(Hardware)*

reż.: Richard Stanley, USA, 1990, 94 min., Film pokazywany był w Warszawie 1991 roku podczas Konfrontacji. Solopan (w kinach od 27 VI)

Historia Liliany *(Lilian's Story)*

reż.: Jerzy Domaradzki, Australia, 1996, 91 min., Gutek Film (w kinach od 11 IV)

Incydent *(Breakdown)*

reż.: Jonathan Mostow, USA, 1996, 93 min., Vision (w kinach od 21 XI)

Jaguar *(Le Jaguar)*

reż.: Francis Veber, Francja, 1995, 100 min., Marianne (w kinach od 28 II)

Jak kochają czarownice *(Witch Way Love)*

reż.: Rene Manzor, Francja, 1997, 102 min., Best Film (w kinach od 18 VII)

Jak królowie *(Comme des rois)*

reż.: Francois Velle, Francja, 1996, 95 min., (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie, XXII FPFF w Gdyni)

Jak pies z kotem *(The Truth about Cats and Dogs)*

reż.: Michael Lehmann, USA, 1996, 97 min., Syrena (w kinach od 10 I)

Jaś Fasola – nadciąga totalny kataklizm *(Bean – The Ultimate Disaster Movie)*

reż.: Mel Smith, Wlk. Brytania, 80 min., ITI (w kinach od 14 VIII)

Jerry Maguire *(Jerry Maguire)*

reż.: Cameron Crowe, USA, 1996, 138 min., Syrena (w kinach od 14 III)

Jeszcze *(Encore)*

reż.: Pascal Bonitzer, Francja, 1996, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Jeszcze raz i po nim *(Beim nächsten Kuss knall ich ihn nieder)*

reż.: Hans Christoph Blumenberg, Niemcy, 1995, 82 min., (Tydzień Młodego Kina Niemieckiego w Warszawie 24 – 31 X)

Kapitan Conan *(Capitaine Conan)*

reż.: Bertreand Tavernier, Francja, 1996, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Kłamca, kłamca *(Liar, Liar)*

reż.: Shadyac Tom, USA, 1996, 83 min., ITI (w kinach od 16 V)

Kobiety topless opowiadają o swoim życiu *(Topless Women Talk About Their Lives)*

reż.: Harry Sinclair, Nowa Zelandia, 1997, 90 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Kola *(Kolja)*

reż.: Jan Sverak, Czechy–Wlk.Brytania–Francja, 1996, 108 min., Prestige Pictures (w kinach od 2 V)

Komora *(The Chamber)*

reż.: James Foley, USA, 1996, 110 min., ITI (w kinach od 23 V)

Kontakt *(Contact)*

reż.: Robert Zemeckis, USA, 1997, 135 min., Warner Bros. (w kinach od 7 XI)

Kosmiczny mecz *(Space Jam)*

reż.: Joe Pytka, USA, 1996, 85 min., Warner Bros. (w kinach od 31 I)

Krew i wino *(Blood & Wine)*

reż.: Bob Rafelson, USA, 1996, 98 min., Solopan (w kinach od II)

Kręgłogłowi *(Kingpin)*

reż.: Bobby Farelli, USA, 1996, 110 min., ITI (w kinach od 30 IV)

Krowy (Vacas)

reż.: Julio Medem Lafont, Hiszpania, 1992, („Pierwszy pokaz nowego kina hiszpańskiego")

Krytyczna terapia *(Extreme Measures)*

reż.: Michael Apted, USA, 1996, 118 min., Vision (w kinach od 14 II)

Krzyk *(Scream)*

reż.: Wes Craven, USA, 1996, 112 min., Syrena/Imperial (w kinach od 22 VIII)

Księżniczka na lodzie *(Princiessa na Bobach)*

reż.: B. Nowak, Ukraina, 1997, 105 min. („Dni kina rosyjskiego" w Warszawie)

L.A. Confidential *(L.A. Confidential)*

reż.: Curtis Hanson, USA, 1997, 135 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Lea *(Lea)*

reż.: Ivan Fila, Niemcy, 1996, 100 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Lemur zwany Rollo *(Fierce Creatures)*

reż.: Robert Young, Fred Schepisi, Wlk. Brytania, 1996, 93 min., ITI, (w kinach od 14 III)

Letnia opowieść *(Conte d'ete)*

reż.: Eric Rohmer, Francja, 1995, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Love God *(Love God)*

reż.: Frank Grow, USA, 1997, 82 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Maksimum ryzyka *(Maximum Risk)*

reż.: Ringo Lam, USA, 1996, 126 min., Syrena (w kinach od 14 II)

Manneken Pis *(Manneken Pis)*

reż.: Frank Van Passel, Belgia, 1995, 90 min., Gutek Film (w kinach od 8 VIII)

Marsjanie atakują! *(Mars Attacks)*

reż.: Tim Burton, USA, 1996, 103 min., Warner Bros. (w kinach od 28 II)

Matka Noc *(Mother Night)*

reż.: Keith Gordon, USA, 1996, 112 min., IMP (w kinach od 11 IV)

Michael *(Michael)*

reż.: Nora Ephron, USA, 1996, 100 min., Imperial (w kinach od 20 VI)

Michael Collins *(Michael Collins)*

reż.: Neil Jordan, USA, 1996, 127 min., Warner Bros. (w kinach od 14 II)

Microcosmos *(Microcosmos, le peuple de l'herbe)*

reż.: Claude Nuridsany, Marie Perennou, Francja, 1996, 77 min., Best Film (w kinach od 4 IV)

Miłość i wojna *(Love and War)*

reż.: Richard Attenborough, USA, 1996, 114 min., Vision (w kinach od 13 VI)

Miłość jak narkotyk *(Addicted to love)*

reż.: Griffin Dunne, USA, 1997, 90 min., Warner Bros.
(w kinach od 18 VII)

Moe No Suzaku *(Suzaku)*

reż.: Naomi Kawase, Japonia, 1996, 100 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Morderstwo w Białym Domu *(Murder at 1600)*

reż.: Dwight Little, USA, 1997, 108 min., Warner Bros. (w kinach od 27 VI)

Mój chłopak się żeni *(My Best Friend's Wedding)*

reż.: P.J. Hogan, USA, 1997, 105 min., Syrena (w kinach od 14 XI)

Mój syn fanatyk *(My Son the Fanatic)*

reż.: Udayan Prasad, Wlk. Brytania, 1997, 86 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Mój ukochany mężczyzna *(Mein lieber Mann)*

reż.: Maria Bahlrüs, Niemcy, 1994, 80 min., (Tydzień Młodego Kina Niemieckiego w Warszawie 24 – 31 X)

Mrs. Brown *(Mrs. Brown)*

reż.: John Madden, Wlk. Brytania, 1997, 103 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Nelly i Pan Arnaud *(Nelly et Mr. Arnaud)*

reż.: Claude Sautet, Francja, 1995, 106 min., Marianne (w kinach od I)

Neonowa Biblia *(The Neon Bible)*

reż.: Terence Davies, Wlk. Brytania, 1995, 91 min., Gutek Film (w kinach od 22 VIII)

Nic do stracenia *(Nothing to Lose)*

reż.: Steve Oedekerk, USA, 1997, 97 min., Syrena (w kinach od 8 VIII)

Nic doustnie *(Nill By Mouth)*

reż.: Gary Oldman, Wlk. Brytania, 1997, 128 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Nieuchwytny *(Glimmer Man)*

reż.. John Gray, USA, 1996, 97 min., Warner Bros. (w kinach od 10 I)

Nowhere *(Nowhere)*

reż.: Gregg Araki, USA, 1997, 85 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Obietnica *(La Promesse)*

reż.: Luc i Jean-Pierre Dardenne, Francja, 1996, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Odsiadka za Patsy Cline *(Doing Time For Patsy Cline)*

reż.: Chris Kennedy, Australia, 1997, 95 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Orbis Pictus *(Orbis Pictus)*

reż.: Martin Sulik, Słowacja–Czechy, 1997, 105 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Orkiestra *(Brassed Off)*

reż.: Mark Herman, Wlk. Brytania, 1996, 107 min., Tantra (w kinach od 7 XI)

Ostatnia podróż Roberta Rylandsa *(El ultimo viaje de Robert Rylands)*

reż.: Gracia Querejeta, Hiszpania, 1996, 120 min., („Pierwszy pokaz nowego kina hiszpańskiego")

Ostatni sprawiedliwy *(Last Man Standing)*

reż.: Walter Hill, USA, 1996, 101 min., Vision (w kinach od 24 I)

Oszołom szoł (Meet Wally Sparks)

reż.: Peter Baldwin, USA, 1996, 105 min., Vision (w kinach od 18 VII)

Ósmy dzień *(Le Huitieme Jour)*

reż.: Jaco Van Dormael, Francja–Belgia–Wlk. Brytania, 1996, 117 min., Gutek Film (w kinach od 28 V)

Partner *(Associate)*

reż.: Donald Petrie, USA, 1996, 113 min., ITI (w kinach od 1 VIII)

Peacemaker *(The Peacemaker)*

reż.: Mimi Leder, USA, 1997, 126 min., ITI (w kinach od 7 XI)

Piąty element *(Le Cinquieme Element)*

reż.: Luc Besson, USA–Francja, 1996, 126 min., Vision (w kinach od 17 X)

Picasso. Twórca i niszczyciel *(Surviving Picasso)*

reż.: James Ivory, USA, 1996, 130 min., Warner Bros. (w kinach od 2 V)

Pięć ton i on *(Larger Than Life)*

reż.: Howard Franklin, USA, 1996, 93 min., Vision (w kinach od 1 VIII)

Pinokio *(The Adventures of Pinocchio)*

reż.: Steve Barron, Wlk. Brytania–Francja–Niemcy, 1996, 94 min., dubbing, Vision (w kinach od 9 V)

Plac Waszyngtona *(Washington Square)*

reż.: Agnieszka Holland, USA, 1997, 110 min., Solopan (w kinach od 24 X)

Plump Fiction *(Plump Fiction)*

reż.: Bob Kohen, USA, 1995, 79 min., Best Film (w kinach od 6 VI)

Po drodze *(Una estacion de paso)*

reż.: Gracia Querejeta, Hiszpania, 1992, („Pierwszy pokaz nowego kina hiszpańskiego")

Pogrzeb (patrz: The Funeral. Pogrzeb)

Polubić czy poślubić *(Fools Rush In)*

reż.: Andy Tennant, USA, 1997, 106 min., Syrena (w kinach od 23 V)

Pomyłki to męska specjalność *(Irren ist männlich)*

reż.: Sherry Hormann, Niemcy, 1996, 106 min. (Tydzień Młodego Kina Niemieckiego w Warszawie 24 – 31 X)

Po piątej w dżungli... *(Nach fünf im Urwald)*

reż.: Hans Christian Schmid, Niemcy, 1995, 90 min. (Tydzień Młodego Kina Niemieckiego w Warszawie 24 – 31 X)

Portret damy *(The Portrait of a Lady)*

reż.: Jane Campion, USA, 1996, 144 min., ITI (w kinach od 31 III)

Poza czasem *(Neben der Zeit)*

reż.: Andreas Kleinert, Niemcy, 1995, 107 min., (Tydzień Młodego Kina Niemieckiego w Warszawie 24 – 31 X)

Prawem na lewo *(Trial and Error)*

reż.: Jonathan Lynn, USA, 1996, 98 min. IMP (w kinach od 26 IX)

Przełamując fale (Breaking The Waves)

reż.: Lars von Trier, Dania–Szwecja–Holandia–Francja–Norwegia, 1996, 156 min., Gutek Film (w kinach od 21 II)

Przerażacze *(The Frighteners)*

reż.: Peter Jackson, USA, 1996, 106 min., ITI (w kinach od 3 I)

Przygoda na Alasce (Alaska)

reż.: Fraser C. Heston, USA, 1996, 108 min., Vision (w kinach od 10 I)

Pukając do nieba bram *(Knockin' On Heaven's Door)*

reż.: Thomas Jahn, Niemcy, 1997, 85 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Pusher *(Pusher)*

reż.: Nicolas Winding Refn, Dania, 1996, 105 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Relikt *(The Relic)*

reż.: Peter Hyams, USA, 1996, 110 min., ITI (w kinach od 4 VII)

Robinson Crusoe *(Robinson Crusoe)*

reż.: George Miller, Rod Hardy, USA, 1997, 104 min., ITI (w kinach od 24 X)

Rodzinne podobieństwo *(Un air de famille)*

reż.: Cedric Klapisch, Francja, 1996, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Romeo i Julia *(William Shakespeare's Romeo & Juliet)*

reż.: Baz Luhrmann, USA, 1996, 120 min., Syrena (w kinach od 2 V)

Ruda wiewiórka *(La ardilla roja)*

reż.: Julio Medem Lafont, Hiszpania, 1993, („Pierwszy pokaz nowego kina hiszpańskiego")

Ryzykanci *(Double Team)*

reż.: Tsui Hark, USA, 1997, 91 min., Syrena (w kinach od 20 VI)

Sekrety i kłamstwa *(Secrets & Lies)*

reż.: Mike Leigh, Wlk. Brytania, 1995, 141 min., Gutek Film (w kinach od 7 III)

Sekrety serca (Secretos Del Corazon/Secrets of the Heart)

reż.: Montxo Armendariz, Hiszpania–Francja–Portugalia, 1996, 85 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Sen nocy letniej *(Midsummer Night's Dream)*

reż.: Adrian Noble, Wlk. Brytania, 1996, 100 min., Muvi (w kinach od 10 X)

Siódmy pokój *(La Septieme Demeure)*

reż.: Marta Meszaros, Włochy–Francja–Polska–Węgry, 1995, 110 min., Marianne (w kinach od 24 V, w Warszawie od 6 VI)

Skandalista Larry Flynt *(The Pople vs. Larry Flynt)*

reż.: Milos Forman, USA, 1996, 127 min., Syrena (w kinach od 28 II)

Skytturnar *(White Whales)*

reż.: Fridrik Thor Fridriksson, Islandia, 1987, 80 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Small Time *(Small Time)*

reż.: Shane Meadows, Wlk. Brytania, 1996, 60 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Sobota na ziemi *(Un samedi sur la terre)*

reż.: Diane Bertrand, Francja, 1996 (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Sól Tybetu *(Die Salzmänner von Tibet/The Saltmen of Tibet)*

reż.: Ulrike Koch, Szwajcaria–Niemcy, 1997, 90 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Spawn *(Spawn)*

reż.: Mark A. Z. Dippe, USA, 1997, 97 min., Imperial (w kinach od 12 XII)

Speed 2. Wyścig z czasem *(Speed 2: Cruise Control)*

reż.: Jan De Bont, USA, 1997, 126 min., Syrena (w kinach od 19 IX)

Spisek *(Shadow Conspiracy)*

reż.: George P. Cosmatos, USA, 1996, 102 min., Vision (w kinach od 5 IX)

Spiskowcy rozkoszy *(Spiklenci slasti/Conspirators of Pleasure)*

reż.: Jan Svankmajer, Czechy- Szwajcaria–Wlk. Brytania, 1996, 75 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Spokojna wieś *(Vaiennut Kyla/The Quiet Village)*

reż.: Kari Väänänen, Finlandia, 1997, 78 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Sposób na Ryszarda *(Looking for Richard)*

reż.: Al Pacino, USA, 1996, 109 min., Syrena (w kinach od 7 II)

101 Dalmatyńczyków *(101 Dalmatians)*

reż.: Stephen Herek, USA, 1996, 103 min., dubbing, Syrena (w kinach od 7 III)

Stracone pokolenie (*Doom Generation)*

reż.: Gregg Araki, Francja–USA, 1995, 80 min., Prestige Pictures (w kinach od 26 IX)

Studnia *(The Well)*

reż.: Samantha Lang, Australia, 1997, 102 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Sukienka *(De jurk/The Dress)*

reż.: Alex van Warmerdam, Holandia, 1996, 103 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Swingers *(Swingers)*

reż.: Doug Liman, USA, 1996, 96 min., Gutek Film, (w kinach od 5 XII)

Szaleństwa młodości (That Thing You Do!)

reż.: Tom Hanks, USA, 1996, 108 min., Syrena (w kinach od 27 VI)

Szalona odwaga *(Courage under Fire)*

reż.: Edward Zwick, USA, 1996, 116 min., Syrena (w kinach od 17 I)

Szczęśliwy dzień *(One Fine Day)*

reż.: Michael Hoffman, USA, 1996, 108 min., Syrena (w kinach od 21 II)

Szeptem *(Septej/Whisper)*

reż.: David Ondricek, Czechy, 1996, 86 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Scigani (Fled)

reż.: Kevin Hooks, USA, 1996, 98 min., ITI (w kinach od 23 III)

Śmierć i busola *(La Muerte y la Brujula/Death and the Compass)*

reż.: Alex Cox, Meksyk–Japonia–USA, 1996, 90 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Śmieszność *(Ridicule)*

reż.: Patrice Leconte, Francja, 1996, 102 min., ITI (w kinach od 6 VI). W 1996 roku podczas Warszawskiego Festiwalu Filmowego wyświetlano ten film pod tytułem *Kompromitacja.*

Święty *(The Saint)*

reż.: Phillip Noyce, USA, 1996, 116 min., ITI (w kinach od 13 VI)

Tajemnica Roan Inish (The Secret of Roan Inish)

reż.: John Sayles, Irlandia–USA, 1994, 98 min., Eurocom (w kinach od 23 V)

Tajemnice Los Angeles *(L.A, Confidential)*

reż.: Curtis Hanson, USA, 1997, 130 min., Warner Bros., (w kinach od 21 XI)

Der Totmacher *(The Deathmaker)*

reż.: Romuald Karmakar, Niemcy, 1995, 114 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Trees Lounge *(Trees Lounge)*

reż.: Steve Buscemi, USA, 1996, 95 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Trzy życia i jedna śmierć *(Trois vies et une seule mort)*

reż.: Raoul Ruiz, Francja, 1995, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Tunel (Daylight)

reż.: Rob Cohen, USA, 1996, 109 min., ITI (w kinach od 17 I)

Turbulencja *(Turbulence)*

reż.: Robert Butler, USA, 1997, 100 min., Vision (w kinach od 4 VII)

Twarz *(Face)*

reż.: Antonia Bird, Wlk. Brytania, 1997, 90 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Twin Town *(Twin Town)*

reż.: Kevin Allen, Wlk. Brytania, 1996, 99 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy).

Ukryty wymiar *(Event Horizon)*

reż.: Paul Anderson, USA, 1997, 95 min., ITI (w kinach od 21 XI)

Uśpieni *(Sleepers)*

reż.: Barry Levinson, USA, 1996, 147 min., ITI (w kinach od 7 II)

Uwolnić orkę 3: Na ratunek *(Free Willy 3: The Rescue)*

reż.: Sam Pillsbury, USA, 1997, 96 min. Warner (w kinach od 10 X)

Więzy miłości *(Jude)*

reż.: Michael Winterbottom, Wlk. Brytania, 1995, 122 min., ITI (w kinach od 31 I)

Wirtualni wojownicy *(Warriors of Virtue)*

reż.: Ronny Yu, USA – Chiny, 1996, 102 min.,Vision, (w kinach od 5 XII)

W jaki sposób się pokłóciłem (moje życie seksualne) *(Comment je me suis dispute...ma vie sexuelle)*

reż.: Arnaud Desplechin, Francja, 1995, (IV Festiwal Filmu Francuskiego w Warszawie)

Władza absolutna *(Absolute Power)*

reż.: Clint Eastwood, USA, 1996, 121 min., Vision (w kinach od 15 VIII)

W morzu ognia *(Fire Down Below)*

reż.: Felix Enriquez Alcala, USA, 1997, 106 min., Warner Bros. (w kinach od 19 XII)

Wszyscy mówią: kocham cię *(Everyone Says I Love You)*

reż.: Woody Allen, USA, 1996, 101 min., Gutek Film (w kinach od 5 IX)

Wulkan *(Volcano)*

reż.: Mick Jackson, USA, 1997, 102 min., Syrena (w kinach od 31 X)

Wyspa doktora Moreau *(The Island of Dr. Moreau)*

reż.: John Frankenheimer, USA, 1996, 96 min., IMP (w kinach od 17 II)

Zabijanie na śniadanie *(Grosse Pointe Blank)*

reż.: George Armitage, USA, 1997, 107 min., Syrena (w kinach od 6 VI)

Zabójca *(Assasin/s/)*

reż.: Mathieu Kassovitz, Francja, 1997, 134 min., Marianne (w kinach od 29 VIII)

Zaginiony świat: Jurassic Park *(The Lost World: Jurassic Park)*

reż.: Steven Spielberg, USA, 1997, 134 min., ITI (w kinach od 5 IX)

Zagniewani młodociani *(High School High)*

reż.: Hart Bochner, USA, 1996, 86 min., Syrena (w kinach od 10 I)

Zagubiona autostrada *(Lost Highway)*

reż.: David Lynch, USA, 1996, 135 min., Gutek Film, (w kinach od 25 IV)

Zapomniane światło *(Zapomenute svetlo/The Forgotten Light)*

reż.: Vladimir Michalek, Czechy, 1996, 105 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Zbóje: Rozdział VII *(Brigands: Chapitre VII)*

reż.: Otar Josseliani, Gruzja–Francja–Rosja–Włochy–Szwajcaria, 1996, 128 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Zdrada *(The Devil's Own)*

reż.: Alan J. Pakula, USA, 1997, 107 min., Syrena, (w kinach od 25 IV)

Z dżungli do dżungli *(Jungle 2 Jungle)*

reż.: John Pasquin, USA, 1997, 105 min., Syrena (kinach od 4 VII)

Ziemia *(Tierra)*

reż.: Julio Medem Lafont, Hiszpania, 1996, 120 min., („Pierwszy pokaz nowego kina hiszpańskiego")

Zimny pocałunek (Kissed)

reż.: Lynne Stopkewich, Kanada, 1997, 78 min., Solopan (w kinach od 12 IX)

Złodzieje *(Les Voleurs)*

reż.: Andre Techine, Francja, 1996, 117 min., Marianne (w kinach od 9 V)

Zwycięstwo *(Victory)*

reż.: Mark Peploe, Wlk. Brytania–Francja–Niemcy, 1994–1996, 106 min., Vision (tylko pokazy specjalne)

Żona pastora *(The Preache's Wife)*

reż.: Penny Marshall, USA, 1996, 124 min., Syrena (w kinach od 7 II)

Życie i śmierć na Long Island *(Love and Death on Long Island)*

reż.: Richard Kwietniowski, Wielka Brytania–Kanada, 1997, 93 min., (13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Życie jest piękne *(Lust och fägring stor/All Things Fair)*

reż.: Bo Widerberg, Szwecja–Dania–Norwegia, 1995, 128 min., Graffiti (w kinach od 31 I)

FILMY KRÓTKOMETRAŻOWE

Gdzie są pieniądze, Ronnie?
(Where's the Money, Ronnie?)

reż.: Shane Meadows, Wlk. Brytania, 1996, cz.b., 12 min.,
(13. Warszawski Festiwal Filmowy)

Kawa i papierosy (gdzieś w Kalifornii)
(Coffee and Cigarettes /somewhere in California/)

reż.: Jim Jarmusch, USA, 1993, 12 min., Gutek Film (w kinach od 3 I)

FILMY ANIMOWANE

Herkules *(Hercules)*

reż.: John Musker, Ron Clements, USA, 1997, 92 min., dubbing, Syrena (w kinach od 29 XI)

Wallace & Gromit II. Golenie owiec itd
(Wallace & Gromit. A Close Shave itd)

reż.: Nick Park, USA, 1995, 75 min., Solopan (w kinach od V)

Zakochany kundel
(Lady and the Tramp)

reż.: Hamilton Luske, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, USA, 1955, 76 min., Syrena (druga premiera po prawie trzydziestu latach nieobecności na ekranach polskich kin, nowa wersja dubbingowa, w kinach od 30 V)

WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI I PRZEGLADÓW FILMOWYCH (wybór)

IV PRZEGLĄD POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH O TEMATYCE WIEJSKIEJ I MAŁOMIASTECZKOWEJ „PROWINCJONALIA 97" SŁUPCA koło KONINA (6 – 8 II)

Nagroda Główna Publiczności – Statuetka „Jańcia Wodnika": *Odwiedź mnie we śnie,* reż.. Teresa Kotlarczyk; Nagroda Publiczności za najlepszą kreację aktorską: Waldemar Błaszczyk za rolę w filmie Radosława Piwowarskiego *Autoportret z kochanką.* Nagroda Organizatorów za najlepszą kreację aktorską: Mariusz Saniternik za rolę w filmie Jana Jakuba Kolskiego *Grający z talerza;* Nagroda za wrażenia artystyczne: Danuta Stenka za rolę w filmie *Odwiedź mnie we śnie;* Nagroda honorowa za całokształt twórczości: Andrzej Barański; Nagroda dziennikarzy: *Odwiedź mnie we śnie;* Dyplom uznania od burmistrza Słupcy: organizatorzy imprezy

VIII OGÓLNOPOLSKI I MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMU REKLAMOWEGO I REKLAMY CRACKFILM '97 KRAKÓW (6 – 8 III)

Statuetki „Tytanów" w konkursie filmowym otrzymali: Grand Prix za najlepszą kampanię reklamową 1996 roku: agencja Grey Warszawa (reklama soków Frugo); najlepszy film reklamowy (nagroda dla reżysera i scenarzysty): *Krzyżówka* (Agencja BBDO); najlepszy operator: Paweł Edelman ze Studia Filmowego OTO (film *Dziewczyna,* reklamujący opony Kormoran ze Stomilu Olsztyn); najlepszy producent: Studio Filmowe OTO; najlepszy montażysta: Peter McGlamcham za reklamę wody Bonaqa, najlepszy kompozytor: Tomasz Gąssowski – twórca muzyki do reklamy babeczek czekoladowych z Cukierni Mistrza Jana. Statuetkę „Tytana" w konkursie zagranicznych filmów reklamowych adaptowanych na rynek polski w 1996 roku: *Pierwszy pocałunek* – reklama chipsów Ley's (agencja Young&Rubicam). Nagrody dodatkowe – „Kamień milowy" za szczególny wkład w poszerzanie i rozwój rynku polskiej reklamy: Telewizja Polsat; – Nagroda Telewizji Kraków: agencja Grey; – Nagroda miesięcznika „Cinema" za „najmocniejsze uderzenie reklamowe 1996 roku": Agencja Corporate Profiles; – Nagroda Kodaka: Studio Filmowe OTO; Nagroda Polskiego oddziału Międzynarodowego Stowarzyszenia Reklamy (IAA): branżowy miesięcznik „Media Polska".

IV FESTIWAL FILMU FRANCUSKIEGO WARSZAWA (13–21 III)

Najlepszy film: *Letnia opowieść (Conte d'ete),* reż.: Eric Rohmer (prod. 1995). Wyróżnienie honorowe: *Czy będzie śnieg na Boże Narodzenie (Y aura–t–il de la neige a Noel?),* reż.: Sandrine Veysset (prod. 1996; Nagrody: Prix Delluc, 1996; Cezar za najlepszy debiut reżyserski, 1997).

XI TARNOWSKA NAGRODA FILMOWA

(Przegląd Najlepszych Polskich Filmów) TARNÓW (19 – 22 III)

Nagroda Jury dla najlepszego filmu i Statuetka „Leliwity": *Gry uliczne,* reż.: Krzysztof Karuze; Nagroda Jury Młodzieżowego: *Poznań'56,* reż.: Filip Bajon; Nagroda Specjalna za najlepszą kreację aktorską: Maria Seweryn za rolę w filmie *Matka swojej matki,* reż.: Robert Gliński; Nagroda Specjalna dla najlepszego reżysera: Jan Jakub Kolski za film *Grający z talerza:* Nagroda Publiczności i Statuetka Tarnowskiego „Maszkarona": *Gry uliczne,* II Nagroda Publiczności: *Grający z talerza.*

V TARNOWSKA PANORAMA FILMÓW (Festiwal Najlepszych Filmów Zagranicznych na Polskich Ekranach w 1996) TARNÓW (12 – 19 IV)

Nagroda Jury dla dystrybutora najlepszego zagranicznego filmu wyświetlonego w Polsce – „Złota Gałązka Tarniny" (ex aequo): firma Gutek Film za wprowadze-

nie na polskie ekrany filmu *Między złem, a głębokim, błękitnym oceanem (Between the Devil and the Deep Blue Sea)*, reż.: Marion Hänsel (prod.: Belgia–Wlk. Brytania–Francja, 1995) i firma ITI Cinema za film *Symfonia życia (Mr Holland's Opus)*, reż.: Stephen Herek (prod.: USA, 1995). Honorowe wyróżnienia jury: ITI Cinema za dystrybucję filmu *Dead Man Walking. Przed egzekucją (Dead Man Walking)*, reż.: Tim Robbins (prod. USA, 1995) i Solopan za film *Dolores (Dolores Claiborne)*, reż.: Taylor Hackford (prod.: USA, 1995). Nagrodę Jury Młodzieżowego – „Srebrną Gałązkę Tarniny" otrzymała: firma ITI Cinema za rozpowszechnienie filmu *Symfonia życia*. Nagrodę Publiczności – „Brązową Gałązkę Tarniny" otrzymała: firma ITI Cinema za film *Symfonia życia*. Pozaregulaminowe wyróżnienie Jury Katolickiego Stowarzyszenia Wychowawców (koło w Tarnowie) otrzymała firma ITI Cinema za wsprowadzenie na polskie ekrany filmu *Symfonia życia*. Pozaregulaminowe wyróżnienie reprezentacji Samorządu Studenckiego Wyższej Szkoły Biznesu otrzymała firma Gutek Film za dystrybucję filmu *Dym (Smoke)*, reż.: Wayne Wang (prod. USA, 1995).

XV MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW DLA DZIECI I „ALE KINO!" POZNAŃ (15 – 19 IV)

Organizator: Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży.

Nagrody jury międzynarodowego:

Grand Prix – „Poznańskie Złote Koziołki" dla najlepszego filmu: *Kratka*, reż.: Paweł Łoziński (Polska) „za wysoki poziom artystyczny, umiar i trafność środków wyrazu oraz realistyczną wizję rzeczywistości, ze szczególnym podkreśleniem kreacji głównych bohaterów"; „Poznańskie Srebrne Koziołki" dla najlepszego filmu aktorskiego: *Chłopiec, który przestał mówić (De Jongen die niet meer praatte/The Boy Who Stopped Talking)*, reż.: Ben Sombogaart (Holandia, 1995) „za piękną opowieść służącą porozumieniu między ludźmi różnych kultur"; „Poznańskie Srebrne Koziołki" dla najlepszego filmu animowanego (ex aequo): *Zapomniane zabawki (The Forgotten Toys)*, reż.: Graham Ralph (Anglia, 1995) – „za biegłość w sztuce filmowej animacji i umiejętność tworzenia emocjonalnej więzi z widownią" i *Golenie owiec (A Close Shave)*, reż.: Nick Park (Anglia, 1995) – „za nowatorstwo wszelkich aspektów animowanego widowiska filmowego, przemawiającego do najszerszej publiczności"; „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego reżysera: Nick Park (*Golenie owiec)* – „za mistrzowskie panowanie nad rytmem opowieści i gamą wizualno-dźwiękowych środków filmowego wyrazu"; „Poznańskie Koziołki" dla najlepszej odtwórczyni roli dziecięcej: Sarah Wayne za rolę w filmie *Magia jeziora (Magic in the Water)*, reż.: Rick Stevenson (Kanada, 1995); „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego odtwórcy roli dziecięcej: Michał Michalak za rolę w filmie *Kratka*, reż.: Paweł Łoziński (Polska, 1996); „Poznańskie Koziołki" za scenariusz: Paweł Łoziński i Piotr Czekanowski (*Kratka*) – „za umiejętność zaprojektowania i wydobycia każdego szczegółu w realistycznym obrazie filmowej rzeczywistości"; Nagroda Specjalna Jury dla filmu *Naran (Shiroi Uma)*, reż.: Makoto Shiina (Japonia, 1995) – „za znakomite wprowadzenie w nieznany świat innej kultury". Nagroda CIFEJ: *Naran*. Nagrody Jury Dziecięcego – „Marcin" dla najlepszego filmu: *Kratka*, reż.: Paweł Łoziński; „Marcinki" – wyróżnienia: – film animowany *Jakub i wielka brzoskwinia (James and the Great Peach)*, reż.: Henry Selicj (USA, 1996); – film animowany *Powtórny podbój (Die Rückeroberung/Reconquest)*, reż.: Ralf Kukula (Niemcy, 1995) – „za poruszenie problemu zanieczyszczania środowiska"; – Phil Lewis „za opracowanie plastyczne filmu animowanego *Golenie owiec owiec (A Close Shave)*, reż.: Nick Park (Anglia, 1995); – Lou Brouwers „za scenariusz do filmu *Chłopiec, który przestał mówić (De Jongen die niet meer praatte/The Boy Who Stopped Talking)*, reż.: Ben Sombogaart (Holandia, 1995) – „za poruszenie problemu wojny"; – Kenji Takama za zdjęcia do filmu *Naran (Shiroi Uma)*, reż.: Makoto Shiina (Japonia, 1995).

Nagrody jury krajowego

Grand Prix – „Poznańskie Złote Koziołki" dla najlepszego filmu: *Gdzie jesteś Święty Mikołaju?* reż.: Igor Mołodecki (TVP S.A. Warszawa, 1996); „Poznańskie Srebrne Koziołki" dla najlepszego filmu animowanego *Dobranocka*, reż.: Daniel Szczechura (TVP. S.A. Warszawa, 1997); „Poznańskie Srebrne Koziołki" dla filmu aktorskiego: filmy z serii *Maszyna zmian – nowe przygody*, reż.: Andrzej Maleszka (TVP S.A. Warszawa, 1996); „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego reżysera: Igor Mołodecki za film *Gdzie jesteś Święty Mikołaju?*; „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego aktora: Jerzy Kamas za rolę Eugeniusza w filmie *Kratka*, reż.: Paweł Łoziński (TVP S.A Warszawa, Studio Filmowe „Tor" Warszawa, 1996); „Poznańskie Koziołki" dla najlepszego odtwórcy roli dziecięcej: Dominika Mroczek za rolę w filmie *Gdzie jesteś Święty Mikołaju?*; „Poznańskie Koziołki" za reżyserię filmu animowanego: Longin Szmyd za film *Jeden dzień z życia kukułki zegarowej* (TVP S.A Warszawa, Longin Studio Kraków, 1996); „Poznańskie Koziołki" dla autora najlepszego opracowania plastycznego w filmie animowanym: Leszek Gałysz za filmy z serii *Film pod strasznym tytułem* (TVP S.A. Warszawa, J&P Studio Grafiki Filmowej Warszawa, 1996); „Poznańskie Koziołki" za muzykę: Krzesimir Dębski za muzykę do filmów z serii *Tajemnica Sagali*, reż.: Jerzy Łukaszewicz (TVP S.A. Warszawa, Mitteldeutscher Rundfunk, 1996); „Poznańskie Koziołki" za scenariusz: Andrzej Maleszka (*Maszyna zmian – nowe przygody)*; „Poznańskie Koziołki" za zdjęcia: Zdzisław Najda za zdjęcia do filmu *Gdzie jesteś Święty Mikołaju?* oraz filmów z serii *Tajemnica Sagali*. Wyróżnienia: –Izabela Kołodziej za rolę Tosi w filmie *Misiaczek (*z serii *Maszyna zmian – nowe przygody);* – Michał Michalak za rolę Sebastiana w filmie *Kratka*; – Katarzyna Łuczewska za rolę Julii w filmie *Telejulia* (z serii *Maszyna zmian – nowe przygody);* – Grzegorz Ruda za rolę Kuby w filmach z serii *Tajemnica Sagali*; – Marek Burda, Lesław Budzelewski, Andrzej Czaderny, Aleksander Dybczak, Antoni Duda, Jadwiga Byrska, Izabela Cholerek, Teresa Rokowska-Kliś za animację do filmu *Nocne przygody żab* (z serii *Sceny z życia smoków)*, reż.: Aleksander Oczko (TVP S.A. Warszawa, Studio Filmów Rysunkowych Bielsko-Biała, 1997). Nagrody Jury Dziecięcego – „Marcin": *Telejulia* (z serii *Maszyna zmian – nowe przygody)*. „Marcinki" – wyróżnienia: – za najlepszą rolę dziewczęcą: Katarzyna Łuczewska w filmie *Telejulia* (z serii *Maszyna zmian – nowe przygody);* – za najlepszą rolę chłopięcą: Michał Michalak w filmie *Kratka*; – za muzykę: Jerzy Satanowski za muzykę do filmu *Dobranocka;* – za zdjęcia: Zdzisław Najda za zdjęcia do filmu *Najkrótszy dzień* z serii *Tajemnica Sagali;* – za dubbing: filmy animowane z serii *Sceny z życia smoków*. Jury dziecięce stwierdziło, że w filmach animowanych jest za dużo scen walki i przemocy.

VI MIĘDZYNARODOWE BIENNALE SZTUKI NOWYCH MEDIÓW WRO 97 WROCŁAW (30 IV – 4 V)

Nagrody Jury sfinansowane ze środków przyznanych przez Wojewodę Wrocławskiego i Władze Samorządowe Miasta Wrocławia.
I nagroda: David Larcher za pracę *Text Videovoid* (Wlk. Brytania); II nagroda: Irit Batsry za pracę *Scale* (USA), Istvan Kantor za pracę *Nineveh* (Kanada), Piotr Wyrzykowski za pracę *Oglądaj mnie* (Polska).
Nagrody Specjalne: – Nagroda specjalna Programu 2 TVP S.A: Juan Pucjo za pracę video *Soc Jo/Oto ja* (Hiszpania) – nagrodą jest zakup praw do emisji filmu na antenie Dwójki; – Specjalna nagroda realizacyjna Programu 2 TVP S. A.: Christin Bolewski za pracę video *Weltend/Koniec świata* (Niemcy) – nagrodą jest zaproszenie artystki do stworzenia nowej pracy dla Programu 2 TVP S.A.; Nagroda specjalna „Piątki" – regionalnego Programu Telewizji Polskiej: Jacek Szleszyński z Wrocławia za animację komputerową *In Progres* – nagrodą jest możliwość realizacji pracy w warunkach studia komputerowego Ośrodka Wrocławskiego TVP S.A; Nagroda specjalna dziennikarzy Gazety Wyborczej akredytowanych przy WRO 97: Alexander Davić za pracę *Očevidać*.

VII PRZEGLĄD FILMÓW O SZTUCE SANDOMIERZ (6–7 V)

Organizator festiwalu: Muzeum Okręgowe w Sandomierzu.
Nagroda Główna – statuetka „Brama '97": *Rzeźbię aby ocalić marzenia*, reż.: Lucyna Smolińska i Mieczysław Sroka.

XII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW KATOLICKICH NIEPOKALANÓW (20 – 24 V)

Organizator festiwalu: Katolickie Stowarzyszenie Filmowe i klasztor Ojców Franciszkanów z Niepokalanowa.
Grand Prix: *Anna*, reż.: Aloizs Brenes (Łotwa); I nagroda w kategorii filmu fabularnego: *Gospa*, reż.: Jakov Sedlar (Chorwacja–USA); kategoria filmu dokumentalnego: I nagroda – *Róg Marksa i Obrońców* Krzyża, reż.: Jerzy Ridan (Polska) i *Mater Misericordiae*, reż.: Jurij Gorulev (Białoruś); II nagroda – *I że cię nie opuszczę*, reż.: Barbara Pawłowska; III nagroda – *Idę swoją drogą*, reż.: Włodzimierz Kuligowski; kategoria filmu amatorskiego: I nagroda – *Czy wolno napisać list rozwodowy?* reż.: Barbara Wesołowska (Polska); kategoria programów telewizyjnych i katechetycznych: I nagroda – *Od Wadowic do Rzymu*, reż.: Jerzy Klechta i *Ewolucja, rzeczywistość czy domniemanie?* reż.: Peter Wilders (USA); II nagroda – *Doświadczenie miłości – dziennik z podróży ks. K. Orzechowskiego*, reż.: Zbigniew Dzięgiel; III nagroda – *Prymas Przełomu*, reż.: Jerzy Klechta. Nagroda OCIC (Międzynarodowa Organizacja Katolickiego Filmu i Audiowizji): *Suryagayatri*, reż.: Rappai Poothokaren (Indie). Nagroda Specjalna Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji: *Prymas Przełomu*, reż.: Jerzy Klechta.
Nagroda w kategorii programów radiowych: *Ostatnie Dni Wielkiego Tygodnia*, reż.: Marek Mądrzejewski (Polskie Radio Bis) oraz *Chciałem być bohaterem*, reż.: Elżbieta Staniszewska i ks. Józef Andruszkiewicz (Teatr Polskiego Radia). Nagrody w kategorii programów multimedialnych: CD-ROM *Ślady Jezusa Chrystusa* i CD-ROM *Z życia Jezusa*. Nagrody w kategorii stron internetowych: serwer Watykanu (www.vatican.va) i polski Mateusz (www.mateusz.logon.bydgoszcz.pl) oraz amerykański serwer American Catholic Online (www.american.catholic.org).

XXXIV MIĘDZYNARODOWY i XXX OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH KRAKÓW (30 V – 3 VI, 29 V – 1 VI)

Konkurs międzynarodowy
„Złoty Smok": *Fredens Port (Wrota wiecznego spokoju)*, reż.: Thomas Stenderup (Dania); „Srebrny Smok": *Lap Rouge (Czerwona płachta)*, reż.: Lodewijk Crijns (Holandia); „Brązowy Smok": *Siegodnia my postroim dom (Dzisiaj zbudujemy dom)*, reż.: Siergiej Łoznica, Murat Magambetow (Rosja); Dyplomy honorowe: – *Taboo memento mori*, reż.: Christophe Gachet (Wlk. Brytania–Francja) – „za powagę, oryginalność i śmiałość w podjęciu kontrowersyjnego tematu"; – *In transit (W tranzycie)*, reż.: Eva F. Dahr (Norwegia) – „za oszczędność środków i filmowy profesjonalizm"; – *Die Frucht Deines Leibes (Owoc żywota twego)*, reż.: Barbara Albert (Austria) – „za wrażliwą i subtelną penetrację dziecięcej wyobraźni"; Nagroda prof. Bronisława Chromego: *Many Happy Returns (Wszystkiego najlepszego)*, reż.: Marjut Rimminen (Wlk. Brytania) – „za wzbogacenie sztuki animacji o nowe środki wyrazu". Plakietka ceramiczna „Don Kichota" – Nagroda Jury FICC (Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych – Federation Internationale des Cine-Clubs): *Wind of Changes (Wiatr zmian)*, reż.: Phil Mulloy – „za bogactwo różnych form animacji ilustrujących wstrząsającą wypowiedź bohatera o jego losach – na wschodzie i zachodzie – na tle jego muzyki; Wyróżnienia Specjalne FICC: *Trzynastka*, reż.: Ewa Borzęcka i *Lap Rouge*, reż.: Lodewijk Crijns – „za poruszające – w obu filmach – przedstawienie ekstremalnych sytuacji w rodzinie, kształtujących psychikę i losy jej członków". Nagroda FIPRESCI: *Dakvorst (Człowiek na dachu)*, reż.: Mathijs Geijskes (Holandia)– „za fascynującą kombinację przeróżnych dramatycznych, fikcyjnych konfliktów przedstawionych w sposób stylizowany i zdyscyplinowany"; Wyróżnienie Specjalne FIPRESCI: *Trzynastka*, reż.: Ewa Borzęcka (Polska) – „za ludzkie potraktowanie uniwersalnych problemów w kontekście współczesnego polskiego społeczeństwa".
Konkurs krajowy
Grand Prix – „Złoty Krakowski Lajkonik": *Najszczęśliwszy człowiek*, reż.: Barbara Balińska i Krzysztof Kalukin; Nagroda Główna – „Srebrny Karkowski Lajkonik": *Czarne tulipany*, reż.: Jan Sosiński; Nagroda Specjalna – „Brązowy Krakowski Lajkonik": *Ballada o Salapatku*, reż.: Jakub Skoczeń; Dyplomy honorowe jury: – *Lenin z Krakowa*, reż.: Jerzy Ridan i Jerzy Kowynia – „za niekonwencjonalną konstrukcję dramaturgiczną"; – *Tata z Ameryki*, reż.: Piotr Kielar – „za autoironiczny obraz różnic między pokoleniami"; Nagrody pozaregulaminowe: – Nagroda Agencji Scenariuszowej: *Niefachowy stryczek*, reż.: Robert Stando „za pomysłową narrację i szczególne walory scenariuszowe"; – Nagroda Radia Kraków: *Dobranocka*, reż.: Daniel Szczechura „za ścieżkę dźwiękową"; – Nagroda KODAK-FILM: *Najszczęśliwszy człowiek*, reż.: Barbara Balińska i Krzysztof Kalukin „dla najlepszego filmu polskiego"; Nagroda Canal Plus: *Lenin z Krakowa*, reż.: Jerzy Ridan i Jerzy Kowynia.

II FESTIWAL FILMÓW MŁODZIEŻOWYCH I DZIECIĘCYCH WARSZAWA (11 – 16 VI)

Organizator: Fundacja Akademia Promocji w Warszawie.

Grand Prix – „Złoty Słoń" za najlepszy film: *Czy to ty... czy to ja (It Takes Two)*, reż.: Andy Tennant (USA, 1996, dystrb. IMP); „Złoty Słoń"dla najlepszych aktorów dziecięcych: Mary Kate Olsen i Ashley Olsen za role w filmie *Czy to ty... czy to ja (It Takes Two)*, reż.: Andy Tennant (USA, 1996); „Złoty Słoń" za rolę pierwszoplanową: Michael Jordan w filmie *Kosmiczny mecz (Space Jam)*, reż.: Joe Pytka (USA, 1996); „Złoty Słoń" za animację: *Kosmiczny mecz*; „Złoty Słoń" za muzykę: *Kosmiczny mecz*; „Złoty Słoń" za kostiumy: *Chłopak na dworze króla Artura (A Kid in the King's Arthur Court)*, reż.: Michael Gottlieb (USA, 1995, dystryb. Best Film); „Złoty Słoń" za reżyserię: *Daleko od Europy*, reż.: Bam Kabay i Katalin Epetenyi (Węgry); „Złoty Słoń" za scenariusz: *Matylda*, reż.: Danny De Vito; „Złoty Słoń"za scenografię: *Chłopak na dworze króla Artura*; „Złoty Słoń"za zdjęcia: *Microcosmos*, reż.: Claude Nuridsany i Marie Perennou; Nagroda Publiczności: *Zakochany kundel (Lady and the Tramp)* reż.: Hamilton Luske, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson (USA, 1955); „Złote Słonie" za całokształt twórczości: Maria Kaniewska – autorka pierwszej ekranizacji *Awantury o Basię* i *Szatana z VII klasy* oraz Janusz Nasfeter – reżyser *Małych dramatów*, *Kolorowych pończoch* i *Motyli*.

XXVII LUBUSKIE LATO FILMOWE ŁAGÓW (22 –28 VI)

„Złote Grono": *Oskarżenie*, reż.: Sandor Sara (Węgry); „Srebrne Grona" ex aequo: *Historie miłosne*, reż.: Jerzy Stuhr (Polska) i *Spiskowcy rozkoszy*, reż.: Jan Svankmajer (Czechy); „Brązowe Grona" ex aequo: *Farba*, reż.: Michał Rosa (Polska), *Marian*, reż.: Peter Vaclav (Czechy) i *Aniołek*, reż.: Heike Misselwitz (Niemcy); Nagroda Prasy Filmowej: *Historie miłosne*.

13. WARSZAWSKI FESTIWAL FILMOWY (2 – 12 X)

Organizator festiwalu: Warszawska Fundacja Filmowa.

Plebiscyt publiczności na najlepszy film festiwalu: I miejsce – *Goło i wesoło (The Full Monty)*, reż.. Peter Cattaneo (Wlk. Brytania – USA, 1997); II miejsce – *Kiler*, reż.: Juliusz Machulski (Polska, 1997); III miejsce – *Bandyta (Brute)*, reż.: Maciej Dejczer (Polska–Niemcy–Francja, 1997); IV miejsce – *Pukając do nieba bram (Knockin' On Heaven's Door)*, reż.: Thomas Jahn (Niemcy, 1997); V miejsce – *Życie i śmierć na Long Island (Love and Death on Long Island)*, reż.: Richard Kwietniowski (Wlk. Brytania–Kanada, 1997).

XXII FESTIWAL POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH GDYNIA (14–19 X)

Organizatorzy festiwalu: Komitet Kinematografii, Telewizja Polska S.A., Polska Korporacja Telewizyjna Canal Plus, wojewoda gdański, prezydent miasta Gdyni.

Jury: Jerzy Kawalerowicz (przewodniczący), Filip Bajon, Izabella Cywińska, Elżbieta Czyżewska, Paweł Huelle, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Krauze, Stanisław Syrewicz i Jerzy Wójcik.

Nagrody regulaminowe:

– Wielka Nagroda „Złote Lwy": *Historie miłosne*, reż.: Jerzy Stuhr oraz Studio filmowe „Zebra" za wyprodukowanie filmu *Historie miłosne*.

– Nagrody Specjalne Jury: *Czas zdrady*, reż.: Wojciech Marczewski i *Darmozjad polski*, reż.: Łukasz Wylężałek;

– Nagrody indywidualne: za reżyserię – Janusz Zaorski (*Szczęśliwego Nowego Jorku*); za scenariusz – Cezary Harasimowicz (*Bandyta*, reż.: Maciej Dejczer); za zdjęcia –Paweł Edelman (*Kroniki domowe*, reż.: Leszek Wosiewicz); za pierwszoplanową rolę kobiecą – Jadwiga Jankowska-Cieślak (*Wezwanie*, reż.: Mirosław Dembiński); za pierwszoplanową rolę męską – Til Schweiger (*Bandyta*); za drugoplanową rolę kobiecą – Anna Samusionek (*Darmozjad polski*, reż.: Łukasz Wylężałek); za drugoplanową rolę męską – Andrzej Iwiński (*Darmozjad polski*); za muzykę – Michał Lorenc (*Bandyta*); za dźwięk – Piotr Knopp, Aleksander Gołębiowski i Mariusz Kuczyński (*Bandyta*); za scenografię i dekorację wnętrz – Przemysław Kowalski i Anna Wunderlich (*Kroniki domowe*); za montaż – Milenia Fiedler (*Czas zdrady*, reż.: Wojciech Marczewski); za kostiumy – Stanisław Kulczyk (*Darmozjad polski*).

Nagrody pozaregulaminowe:

Nagroda Video Studio Gdańsk – Janusz Kondratiuk za reżyserię filmu *Złote runo*; Nagroda Stowarzyszenia Dystrybutorów Polskich – Maciej Ślesicki za reżyserię filmu *Sara*; Nagroda Kin Studyjnych – Jerzy Stuhr za reżyserię filmu *Historie miłosne*; Wyróżnienie Kin Studyjnych – Leszek Wosiewicz za film *Kroniki domowe* i Michał Rosa za *Farbę*; Nagroda Polskiego Radia Kraków – Adam Nowak kompozytor piosenki do *Historii miłosnych*; Nagroda Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Toronto – Jerzy Stuhr; „Złoty Klakier 97" – nagroda Radia Gdańsk dla najgłośniej oklaskiwanego filmu na festiwalu – Juliusz Machulski za film *Kiler*; Nagroda Dziennikarzy – Leszek Wosiewicz za *Kroniki domowe*.

Nagroda Publiczności: *Kiler*, reż.: Juliusz Machulski.

I PODKOWIAŃSKI PIKNIK FILMOWY

Organizator: Koło Podkowy Leśnej i studenci Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

„Złoty Podkowiański Oskar": *Na końcu świata*, reż.: Piotr Kielar; „Srebrny Podkowiański Oskar": *Dozorca, jego żona, córka i ich kogut*, reż.: Marek Gajczak; „Brązowy Podkowiański Oskar": *Zanim powiesz kocham*, reż.: Piotr Muszyński i Andrzej Wojciechowski.

IV MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY ETIUDA'97 KRAKÓW (12 – 15 XI)

Formułą festiwalu jest coroczne biennale i organizacja konkursu na przemian z prezentacją dorobku szkół filmowych z całego świata. Festiwal „Etiuda'97" został poświęcony szkołom i pracowniom artystycznym kształcącym studentów w dziedzinie animacji. Zaprezentowano 148 filmów z 7 krajów, które reprezentowała – Rhode Island School of Design (Providence, USA), założona przez Raoula Servais pracownia działa-

jąca w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych (Gent, Belgia), prowadzona przez Huberta Sieleckiego pracownia Trickfilmstudio z Hochschule Für Angewandte Kunst (Wiedeń, Austria), prowadzona przez Pritta Paarna pracownia z Turku School of Art and Communication (Finlandia), National Film and Television School (Beaconsfield, Wlk. Brytania), Studio SHAR (Moskwa, Rosja). Polskę reprezentowały pracownie animacji w Łodzi, Poznania i Krakowa. Odbyła się międzynarodowa dyskusja panelowa na temat sytuacji filmu animowanego i szans zawodowych absolwentów szkolnictwa animacji artystycznej. Imprezy towarzyszące: – retrospektywa twórczości prof. Daniela Szczechury; – retrospektywa prac Aleksandra Sroczyńskiego niegdyś związanego ze Studiem Filmów Animowanych w Krakowie, obecnie pracującego w USA; – obchody 50–lecia Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku–Białej; – w dnach poprzedzających festiwal IV Krakowskie Warsztaty Filmu Animowanego.

VIII FESTIWAL MEDIÓW „CZŁOWIEK W ZAGROŻENIU", ŁÓDŹ (19–21 XI)

Przewodnicząca jury: Maria Malatyńska.
Grand Prix festiwalu – nagroda prezesa TVP S.A w postaci „Białej Kobry": *Witajcie w życiu*, reż.: Henryk Dederko; Nagroda Prezydenta Miasta Łodzi: *Arizona*, reż.: Ewa Borzęcka; Nagroda Wojewody Łódzkiego: *Przeszłość złudzeń*, reż.: Franco de Pena; Nagroda Telewizji Polsat: *Dzień zwycięstwa*, reż.: Jarosław Kamieński; Nagroda Agencji Scenariuszowej: *Paradoks o konduktorze*, reż.: Michał J. Dudziewicz; Nagroda Ministerstwa Ochrony Środowiska: *Świat Bałtyku – morze niczyje, morze wspólne*, reż.: Jacek Sarnacki; Nagroda Banku PBG Grupa PKO S.A: *Doświadczenie miłości*, reż.: Zbigniew Dzięgiel; Nagroda Radia Łódź za ścieżkę dźwiękową: *Linczowski*, reż.: Hanna Kramarczuk; Nagroda Studia Filmowego STO Films: *Tata z Ameryki*, reż.: Piotr Kielar; Nagroda Studia Filmowego Anima-Pol: *Człowiek i chleb*, reż.: Ryszard Czekała. Dyplomy honorowe: *Casting*, reż.: Marcin Krzyształowicz; *Lenin z Krakowa*, reż.: Jerzy Ridan, Jerzy Kowynia; *Wszystkie grzechy są tutaj pod jednym dachem*, reż.: Anetta Jaworska–Rutkowska.

V MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI AUTORÓW ZDJĘĆ FILMOWYCH – CAMERIMAGE

TORUŃ (29 XI – 6 XII)

Przewodnicząca jury: Agnieszka Holland.
„Złota Żaba" za całokształt twórczości: Vilmos Zsigmond.
Grand Prix – „Złota Żaba": Rogier Stoffers (Holandia) za zdjęcia do debiutanckiego filmu Holendra Mike'a Van Diema *Charakter/Karakter* (Holandia–Belgia–Polska, 1997); „Srebrna Żaba": Ron Fortunato za zdjęcia do filmu Gary Oldmana *Nic dousnie/Nill By Mouth*, reż.: Gary Oldman (Wlk. Brytania, 1997); „Brązowa Żaba": Paweł Edelman za zdjęcia do filmu *Kroniki domowe*, reż.: Leszek Wosiewicz (Polska, 1997).
Nagroda dla duetu reżyser–operator za szczególny wkład w rozwój sztuki filmowej: Bernardo Bertolucci i Vittorio Storaro.
Nagroda honorowa od operatorów dla reżysera za wrażliwość wizualną: Bernardo Bertolucci.
Nagroda Specjalna przewodniczącego Komitetu Kinematografii: Alex Thomson za zdjęcia do filmu *Hamlet* Kennetha Branagha (Wlk. Brytania, 1996).
Nagroda Publiczności: Vilko Filać za zdjęcia do filmu *Chinese Box*, reż. Wayne Wang (Francja–Japonia–USA, 1997).
Nagroda studentów sztuki operatorskiej, reprezentujących 11 szkół filmowych całego świata: Ron Fortunato za *Nic dousnie*.

W 1997 roku po raz pierwszy odbył się konkurs studencki, w którym rywalizowały 33 etiudy szkolne. „Złotą Kijankę" otrzymał Marek Wieser za zdjęcia do filmu *Wątroba i ziemniaki* Il Gon Songa, zaś „Srebrną Kijankę" Marek Gajczak za *Sposób na Moravię* – oba filmy z łódzkiej Szkoły Filmowej. „Brązową Żabą" nagrodzono *Summer's Day* Saskii Kuipers ze zdjęciami Manuela Macka z Berlina.

IV BIAŁOSTOCKI FESTIWAL FILMOWY

„PROJEKTOR '97" BIAŁYSTOK (10 –14 XII)

Organizator: Klub Filmowy „Projektor" w Białymstoku

Najlepszy film z regionu: *Sceny z użycia*, reż.: Kobas Laksa i Cezariusz Andrejczuk (prod. C. Andrejczuk, Białystok 1997, 50 min.); Najlepszy film spoza regionu: *Historia o proroku Eliaszu z Wierszalina*, reż.: Krzysztof Wojciechowski (prod. TVP S.A, Warszawa 1997, 55 min.) oraz *Pisarz i opowiadanie*, reż.: Patrick Yoka (prod. Studio K2, Wrocław 1997, 16 min.); Nagroda za reżyserię filmu dokumentalnego: Elżbieta Rottermund i Michał Góral za film *Rabbi – Roman Brandstatter* (prod. TVP S.A Warszawa, 1997, 34 min.); Nagroda za reżyserię filmu fabularnego: Krzysztof Wojciechowski za film *Historia o proroku Eliaszu z Wierszalina*; Nagroda za reżyserię innych form filmowych: Henryk Lehnert za film *Europa* (3 min.); Nagroda za zdjęcia: Tomasz Tarasin (*Historia o proroku Eliaszu z Wierszalina*); Nagroda za montaż: Aleksander Stefański (*Wolna miłość*, 20 min.); Nagroda za dźwięk: Jan Kidawa (*Pisarz i opowiadanie*); Nagroda za muzykę: Jacek Greń (*Pisarz i opowiadanie*); Nagroda za rolę męską: Kobas Laksa (*Sceny z użycia*); Nagrody za rolę żeńską nie przyznano.

IV OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL AUTORSKICH FILMÓW ANIMOWANYCH OFAFA '97 KRAKÓW (11 – 13 XII)

Organizatorzy: Urząd Miasta Krakowa, Dom Kultury „Podgórze", DKF „Klatka".
Przewodniczący jury: Zdzisław Kudła.
Kategoria filmów profesjonalnych: „Złota Kreska" – *Człowiek i chleb*, reż.: Ryszard Czekała (SFA Kraków); „Srebrna Kreska" za szczególne walory artystyczne – *Carmen Torero*, reż.: Aleksandra Korejwo (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych, Poznań); „Srebrna Kreska" za muzykę – Janusz Grzywacz (*Jeden dzień z życia kukułki zegarowej*, reż.: Longin Szmyd – (Longin Studio Kraków); „Srebrna Kreska" za plastykę – Longin Szmyd i Jacek Wrzesiński – (*Jeden dzień z życia kukułki zegarowej*, reż.: Longin Szmyd – (Longin Studio Kraków); Wyróżnienie za najlepszy seryjny film dla dzieci – *Wiosenne porządki*, reż.: Agnieszka Sadurska (SFA Kraków).
Kategoria filmów studenckich i nieprofesjonalnych: Grand Prix – *Opadnięcie kurtyny*, reż.: Dorota Dubiak (PWSFTViT Łódź); Nagroda Specjalna za szczególne walory artystyczne – *Kołysanka*, reż.: Katarzyna Sierżant (PWSFTViT Łódź).

Kategoria etiud studenckich: Nagroda Główna – *Drabina*, reż.: Wojciech Sobczyk (ASP Kraków).
Kategoria filmów amatorskich: Nagroda Główna – *Proszę czekać*, w reż.: Krzysztofa Seidla (AKF Laterna Magica, Legnica); Wyróżnienia – *Siódme niebo*, reż.: Danuta Kurasz (ASP Poznań), *Rapatapa to ja*, reż.: Angelina Janas (ASP Poznań), *Dziewczęce spojrzenie*, reż.: Barbara Nowak (AKF Laterna Magica, Legnica)

NAGRODY KRAJOWE

• „Artura '97" – nagrodę przyznawaną przez Muzeum Kinematografii w Łodzi otrzymał Wojciech Kilar.
• Nagrody im. Bohdana Korzeniowskiego, przyznawane młodym reżyserom, zajmującym się tematyką kulturalną, za wyróżniające się osiągnięcia artystyczne otrzymali: Iwona Kempa i Marek Fiedor (17 II)
• Nagrody im. Leona Schillera dla młodych twórców, przyznawane przez Związek Artystów Scen Polskich otrzymały Dorota Landowska i Edyta Jungowska.
• „Wawrzyny Grzymały"– nagrody przyznawane od ośmiu lat w Bydgoszczy otrzymali: Krystyna Feldman, Izabela Olszewska, Marian Cebulski, Władysław Kowalski i Bronisław Pawlik.
• Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza przyznawane przez miesięcznik „Teatr": za wybitne osiągnięcia aktorskie w sezonie 1996–1997 otrzymali Dorota Segda za rolę Małgorzaty w *Fauście* cz. I Goethego w reż. Jerzego Jarockiego w Starym Teatrze w Krakowie i Zbigniew Zapasiewicz za rolę Stomila w *Tangu* Mrożka w reż. Macieja Englerta w Teatrze Współczesnym w Warszawie.
• Nagroda reżyserska im. Konrada Swinarskiego przyznawana przez miesięcznik „Teatr": Jerzy Grotowski.
• Wiktory'96 – nagrody w plebiscycie na osobowości telewizyjne: – aktor: Zbigniew Zamachowski; – piosenkarz lub artysta estrady: Justyna Steczkowska; – polityk: prof. Leszek Balcerowicz i prof. Grzegorz Kołodko; – prezenterka: Hanna Smoktunowicz; – dziennikarz, komentator i publicysta: Tomasz Lis (korespondent Telewizji Polskiej w USA); – autor programu TV: Jacek Fedorowicz za *„Dziennik Telewizyjny"*; – sportowiec: Renata Mauer. Wiktor Publiczności: Krzysztof Ibisz. Superwiktory: Nina Terentiew, Mariusz Walter, Bogusław Kaczyński, Adam Hanuszkiewicz i Piotr Fronczewski.
• „Warszawskie Syrenki" – nagrody Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej za najlepsze filmy na ekranach polskich kin w 1997 roku: *Historie miłosne*, reż.: Jerzy Stuhr (Polska, 1997) "za umiejętne połączenie trzech talentów – scenarzysty, reżysera i aktora, a także za wzruszenia, których film dostarczył widowni" i *Kola*, reż.: Jan Sverak (Czechy–Wlk. Brytania–Francja, 1996) „za nieprzeciętną wrażliwość twórcy i wybitne walory filmowej opowieści" (wręczenie w marcu 1998).
• „Złote Taśmy" – nagrody Samodzielnego Koła Piśmiennictwa SFP dla najbardziej wartościowych filmów roku 1997: w kategorii polskich filmów – *Historie miłosne*, reż.: Jerzy Stuhr; w kategorii filmów zagranicznych – *Przełamując fale*, reż.: Lars von Thrier (Dania–Szwecja–Holandia–Francja–Norwegia, 1996).
• „Złote Kaczki '96" – nagrody w 38. plebiscycie czytelników miesięcznika „Film": najlepszy film polski – *Pułkownik Kwiatkowski*, reż.: Kazimierz Kutz; najlepszy film zagraniczny wprowadzony na ekrany polskich kin – *Siedem (Seven)*, reż.: David Fincher (USA, dystryb. IMP) ; najlepszy film na wideo – *Braveheart – Waleczne Serce (Braveheart)*, reż: Mel Gibson (USA, dystryb. Imperial); najlepsza aktorka – Maja Komorowska za rolę w filmie *Cwał* w reż.: Krzysztofa Zanussiego; najlepszy aktor – Marek Kondrat za rolę w filmie *Pułkownik Kwiatkowski*.
•„Srebrne Jabłka" – nagrodę miesięcznika „Pani" dla pary roku 1996 otrzymali Barbara i Jerzy Stuhrowie.
• Laureaci IV plebiscytu „TeleRzeczpospolitej" – „Złota Piątka": Irena Santor, Irena Kwiatkowska, Jan Kobuszewski, Olga Jackowska – Kora, Gabriela Kownacka.
• Laureaci III Konkursu im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych: Grand Prix – Andrzej Szpulak; II nagroda – Aneta Pierzchała; III nagroda – Anita Piotrowska. Wyróżnienia: Jarosław Twardosz, Konrad Chmielecki, Ewa Kuklo, Patrycja Morawska, Katarzyna Figiel.
• Grand Prix Yach Film Festiwal za najlepszy teledysk'97 oraz za montaż i zdjęcia otrzymali Jacek Taszakowski i Leszek Molski za teledysk *Bruk* zespołu „Sweet Noise" (prod.: Filmotwórnia).
• Nagrody I Ogólnopolskiego Przeglądu Młodzieżowych Filmów Amatorskich „Jutro filmu '97" (17 – 18 V) zorganizowanego przez Stowarzyszenie Pro Varsovia: Grand Prix – *Polonistka*, reż.: Mikołaj Jazdon z Przeźmierowa; I nagroda – *Nie każdy rodzi się artystą*, reż.: Paulina Holtz i Paweł Witecki z Warszawy; II nagroda – *Kropla*, reż.: Karol Jazdon z Przeźmierowa, zdj.: Maciej Łebkowski; III nagroda – *Szept*, reż.: Tomasz Wiński z Warszawy; wyróżnienia – *Karol*, reż.: Paweł Skurski z Warszawy i *Hipotermia*, reż.: Michał Bulik z Warszawy; Nagroda Publiczności – *Drug*, reż.: Maciej Majewski z Warszawy.
• Grand Prix XLIII Ogólnopolskiego Konkursu Filmów Amatorskich (Konin 12–15 VI) otrzymał Maciej Łukomski ze Studia Filmowego „Drya" z Sieradza za film *Schody*. Nominacje Jury do Nagród Roku Federacji Twórców Filmów Nieprofesjonalnych otrzymały filmy – w kategorii scenariusza: *Kropla* Karola Jazdona; – w kategorii reżyseria – *Szept* Tomasza Wińskiego; – w kategorii zdjęcia: *Daria* Mirosława Judkowiaka
• Grand Prix IV MF Szkół Filmowych i Telewizyjnych „Mediaschool '97" w Łodzi zdobył film *Nawigator* Stefana Schneidera, studenta szkoły filmowej w Monachium; II nagrodę – *Przyszłość złudzeń*, reż. Franco de Pena (PWSFTViT w Łodzi). (X).
• Nagrody 18. Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu: Grand Prix, Nagroda Dziennikarzy i Nagroda Prezydenta Gdyni: Katarzyna Groniec z warszawskiego Studia Buffo (piosenka z repertuaru Miry Zimińskiej *Taka mała* i Jacquesa Brela *Amsterdam*); II nagroda oraz „Statuetka Andrzeja" dla najdowcipniejszego uczestnika festiwalu: Mariusz Drężek – student wrocławskiej PWST (ballada Toma Waitsa *Rybi puzon* i pastiszowa piosenka *Swing* Johnny'ego Hessa); III nagroda i Nagroda Publiczności: Małgorzata Duda z warszawskiego Teatru Nowego (parodia piosenki z repertuaru Tiny Turner *Private dancer*); nagroda za najlepszą piosenkę premierową: Paweł Mykietyn – autor muzyki do *Ballady z makaty* Mirona Białoszewskiego i wykonawczyni utworu Agnieszka Wosińska z warszawskiego Teatru Dramatycznego; wyróżnienia: Elżbieta Mrozińska z Gdyni, Agnieszka Wosińska, Tomasz Karolak z Krakowa i Agnieszka Maliszewska z Warszawy; Nagroda im. prof. Aleksandra Bardinicgo – dyplom mistrzowski: Zbigniew Zamachowski

• Nagrody przeglądu polskich filmów – Wrocław'97: Nagroda Studium Realizacji Filmowo-Telewizyjnej za najlepszy film: *Odwiedź mnie we śnie*, reż.: Teresa Kotlarczyk; Nagroda organizatorów za oryginalny pomysł: *Odwiedź mnie we śnie*.
• Nagrody XV Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „Dozwolone do 21" w Tarnowie (zorganizowanego przez tarnowski Pałac Młodzieży): Główna Nagroda – *Szept*, reż.: Tomasz Wiński z Warszawy; I nagroda – *Red Shoes*, reż.: Anna Nadolna z Leszna; II nagroda – *Przypowieść*, reż.: Anna Matysik z Krakowa; III nagroda – *Latający dywan*, reż.: Bartek Kędzierski z Wrocławia. Nagroda zespołowa: AKF „Szwenk" z Tarnowa. Wyróżnienia: *Fin du train*, reż.: Natalia Surmiak z Tarnowa, *Sen nocy letniej*, reż.: Katarzyna Koniarz z Tarnowa.
• Główne nagrody Kaliskich Spotkań Teatralnych otrzymali Igor Przegrodzki i Aleksander Bednarz.

• *Był sobie Gdańsk...* – film dokumentalny w reżyserii Jacka Samackiego (Video Studio Gdańsk, 1996) zdobył I nagrodę w kategorii: „Film" na konkursie pt.: „Europy Gdański Kalendarz"
• *Historie miłosne* – film fabularny w reż. Jerzego Stuhra otrzymał „Srebrną Taśmę"– nagrodę Stowarzyszenia Włoskiej Krytyki Filmowej dla najlepszego filmu zagranicznego pokazywanego we Włoszech w 1997 roku.
• *Język migowy – Wizyta w ZOO* film w reż.: Przemysława Borkowskiego, ze zdjęciami Andrzeja Kalinowskiego (Wytwórnia Filmowa „Dydakta" w Warszawie, 1995) otrzymał wyróżnienie na Przeglądzie Filmów Naukowych w Krakowie (XI)
• *Śladami świętego Wojciecha* – scenariusz Andrzeja Gajewskiego wygrał konkurs na scenariusz filmu dokumentalnego o św. Wojciechu ogłoszony przez Telewizyjną Agencję Produkcji Teatralnej i Filmowej TVP S.A.
• Aleksandra Bednarz zdobyła jedną z nagród podczas Kaliskich Spotkań Teatralnych.
• Jerzy Kawalerowicz otrzymał jedną z przyznanych przez ministra Zdzisława Podkańskiego dorocznych nagród za twórczość artystyczną oraz upowszechnianie i ochronę dóbr kultury.
• Kazimierz Kutz został doktorem honoris causa Uniwersytetu Opolskiego za całokształt twórczości filmowej i telewizyjnej, zwłaszcza za upowszechnianie tematyki śląskiej (10 III)
• Marek Piwowski, reżyser filmu *Krok* został laureatem Wielkiego Fe Fe „za robienie swojego w filmie" – głównej nagrody IV Przeglądu „Felliniada" w Skierniewicach.
• Igor Przegrodzki zdobył jedną z nagród podczas Kaliskich Spotkań Teatralnych.
• Wojciech Sarnowicz – reżyser filmów dokumentalnych, otrzymał – przyznawaną przez Związek Górnośląski – Nagrodę im. Wojciecha Korfantego „za bogate, różnorodne i niezwyczajne dokonania twórcze propagujące tradycję, obyczajowość i współczesną problematykę Śląska. (19 IV)
• Anna Seniuk otrzymała Nagrodę Teatru Polskiego Radia – „Wielki Splendor'97" za radiowe kreacje aktorskie.
• Jan Walencik – reżyser, operator, montażysta – twórca telewizyjnego cyklu przyrodniczego *Tętno pierwotnej puszczy* – otrzymał nagrodę im. Hugona Steinhausa za rok 1996, przyznawaną przez Polską Fundację Upowszechniania Nauki oraz Towarzystwo Popierania i Krzewienia Nauk za upowszechnianie i popularyzację wiedzy.
• Zbigniew Zapasiewicz otrzymał jedną z przyznanych przez ministra Zdzisława Podkańskiego dorocznych nagród za twórczość artystyczną oraz upowszechnianie i ochronę dóbr kultury.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA POLSKICH FILMÓW I TWÓRCÓW FILMOWYCH

• *Carmen Torero* – film zrealizowany w Telewizyjnym Studiu Filmów Animowanych w Poznaniu przez Aleksandrę Korejwo otrzymał I nagrodę w kategorii filmów do 5 minut na V Międzynarodowym Konkursie Filmów Animowanych w Los Angeles – „The World Animation Celebration".
• *Cinema-Theatre* – film zrealizowany przez Jerzego Ridana i Adolfa Weltschека (Crackfilm, 1997) został nagrodzony na MFF w Berkeley (USA)
• *Cwał* – film fabularny Krzysztofa Zanussiego otrzymał „Srebrnego Witezia" na VI Festiwalu Filmowym Narodów Słowiańskich i Prawosławnych, odbywającego się w Moskwie i innych miastach Federacji Rosyjskiej pod hasłem „O chrześcijańskie idacły moralne, o podniesienie duszy człowieka".
• *Deszczowy żołnierz* – film fabularny Wiesława Saniewskiego otrzymał „Lone Star Silver Award" oraz nagrodę specjalną za reżyserię na 30. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Worldfest Houston w USA
• *Historie miłosne* – film Jerzego Sthura otrzymał na MFF w Wenecji nagrodę FIPRESCI oraz nagrodę Katolickiego Centrum Filmowego Navicella, wyróżnienie OCIC i 5000 dolarów na promocję od Agencji Amica Flash.
• *Kratka* – film w reżyserii Pawła Łozińskiego otrzymał złoty medal na XVI Moskiewskim Festiwalu Filmów dla Dzieci i Młodzieży (IX) oraz
– Specjalne Wyróżnienie Jury na Festiwalu Filmów Dziecięcych w Berlinie „za wspaniałą reżyserię debiutanckiego filmu na podstawie oryginalnego scenariusza. Reżyser umiejętnie szkicuje realistyczny portret społeczeństwa, w którym następują zmiany."
– III nagrodę jury dziecięcego i specjalne wyróżnienie międzynarodowego jury na X Festiwalu Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Bellinzonie w Szwajcarii (XI).
– nagrodę za debiut podczas Cierlickiego Lata Filmowego na Śląsku Cieszyńskim.
• *Księga wielkich życzeń* – film Sławomira Kryńskiego został uznany za najbardziej romantyczny film Festiwalu Filmów Romantycznych w Cabourgu (Francja).
• *Obcy musi fruwać* – film fabularny (1993) w reżyserii Wiesława Saniewskiego zdobył Silver Award na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Charleston.
• *Pańcia* – zrealizowana pod opieką Krzysztofa Kieślowskiego etiuda Iwony Siekierzyńskiej została uznana za najlepszy europejski film młodego reżysera na III Festiwalu Filmów Krótkometrażowych i Dokumentalnych w Ludwigsburgu. (VII)
• *Pokuszenie* – etiuda studenta PWSFTViT w Łodzi Adama Guzińskiego zdobyła nagrodę na festiwalu filmowym w Sienie.
• *Trzynastka* – film dokumentalny Ewy Borzęckiej (TVP 1) otrzymał I nagrodę na festiwalu filmów telewizyjnych krajów nadbałtyckich Balticum Film TV Festival w Gudhjem na Bornholmie.
• *Ze światłem* – film dokumentalny Ewy Żukowskiej (TVP 1) otrzymał II nagrodę na festiwalu filmów telewizyjnych krajów nadbałtyckich Balticum Film TV Festival w Gudhjem na Bornholmie.
• Filip Bajon otrzymał nagrodę za reżyserię filmu *Poznań'56* na VI Festiwalu

Filmowym Narodów Słowiańskich i Prawosławnych, odbywającego się w Moskwie i innych miastach Federacji Rosyjskiej pod hasłem „O chrześcijańskie ideały moralne, o podniesienie duszy człowieka".

• Ireneusz Engler otrzymał wyróżnienie w kategorii filmów telewizyjnych i dokumentalnych na VI Festiwalu Filmowym Narodów Słowiańskich i Prawosławnych, odbywającego się w Moskwie i innych miastach Federacji Rosyjskiej pod hasłem „O chrześcijańskie ideały moralne, o podniesienie duszy człowieka".

• Marek Gajczak – student wydziału operatorskiego szkoły filmowej w Łodzi zwyciężył w konkursie szkół filmowych podczas X Międzynarodowego Festiwalu im. Federico Felliniego w Rimini, prezentując krótkometrażowy film *Dozorca, jego żona, córka i ich kogut.*

• Łukasz Kośmicki otrzymał nagrodę za zdjęcia do filmu Filipa Bajona *Poznań '56* na VI Festiwalu Filmowym Narodów Słowiańskich i Prawosławnych, odbywającego się w Moskwie i innych miastach Federacji Rosyjskiej pod hasłem „O chrześcijańskie ideały moralne, o podniesienie duszy człowieka".

• Maja Komorowska otrzymała nagrodę za główną rolę kobiecą w filmie Krzysztofa Zanussiego *Cwał* na VI Festiwalu Filmowym Narodów Słowiańskich i Prawosławnych, odbywającego się w Moskwie i innych miastach Federacji Rosyjskiej pod hasłem „O chrześcijańskie ideały moralne, o podniesienie duszy człowieka".

• Jerzy Lubow otrzymał wyróżnienie w kategorii filmów telewizyjnych i dokumentalnych na VI Festiwalu Filmowym Narodów Słowiańskich i Prawosławnych, odbywającego się w Moskwie i innych miastach Federacji Rosyjskiej pod hasłem „O chrześcijańskie ideały moralne, o podniesienie duszy człowieka".

• Paweł Łoziński otrzymał wyróżnienie w kategorii filmów telewizyjnych i dokumentalnych na VI Festiwalu Filmowym Narodów Słowiańskich i Prawosławnych, odbywającego się w Moskwie i innych miastach Federacji Rosyjskiej pod hasłem „O chrześcijańskie ideały moralne, o podniesienie duszy człowieka".

• Dominika Ostałowska została laureatką nagrody głównej za rolę kobiecą w filmie *Łagodna* na IV Międzynarodowego Festiwalu Filmu Aktorskiego „Bałtycka Perła" w Rydze oraz
– nagrodę za drugoplanową rolę kobiecą w filmie *Łagodna* na VI Festiwalu Filmowym Narodów Słowiańskich i Prawosławnych, odbywającego się w Moskwie i innych miastach Federacji Rosyjskiej pod hasłem „O chrześcijańskie ideały moralne, o podniesienie duszy człowieka".

• Zbigniew Preisner otrzymał na 47. MFF w Berlinie „Srebrnego Niedźwiedzia" za muzykę do duńskiego filmu *Wyspa przy ul Ptasiej,* reż.: Soren Kragh-Jacobsen;

• Omar Sangare, aktor Teatru Dramatycznego w Warszawie otrzymał nagrodę dla najlepszego aktora na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Niezależnych w Nowym Jorku. Omar Sangare zagrał tam po angielsku własny monodram zatytułowany *Recenzent naprawdę teatralny.*

• Andrzej Wajda otrzymał nagrodę dla najlepszego reżysera za film *Panna Nikt* na 13. Międzynarodowym Festiwalu w Troia w Portugalii.

• Andrzej Wajda został 10 XII w Paryżu przyjęty w poczet członków francuskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako jeden z 15 członków zagranicznych Akademii zajął fotel uprzednio należący do Federico Felliniego.

• Anna Wielgucka otrzymała na 47. MFF w Berlinie wyróżnienie dla „młodej nadziei filmu" (ex aequo) za rolę w filmie *Panna Nikt,* reż.: Andrzej Wajda (Polska, 1996).

• Krzysztof Zanussi został członkiem Papieskiej Akademii Sztuk Pięknych i Literatury.

• Krzysztof Zanussi otrzymał Medal im. Vittorio de Siki, za sacrum w sztuce filmowej. Laureatom nagrody – wśród, których była także włoska reżyserka Liliana Cavani i Brytyjczyk Mike Leigh – medale wręczyła podczas Festiwalu 5 Kontynentów na wyspie Ischia koło Neapolu wdowa po de Sice.

WYDAWNICTWA FILMOWE (WYBÓR)

DRUKI ZWARTE

Elżbieta Baniewicz: *Anna Dymna. Ona to ja.* Wydawnictwo Książkowe „Twój styl", 159 s.

John Barbes: *Evita (Evita. The First Lady);* przeł.: Jolanta i Maciej Antosiewicz, wyd. Amber, Warszawa, 151 s.

Ingmar Bergman: *Piąty akt (Temte akten);* przeł.: Halina Thylwe, Ewa Niewiarowska; Wydawnictwo Warszawskie, 170 s.

Robert Brutter, Witold Horwath, Wojciech Wójcicki: *Ekstradycja;* cz. 1–2; Wydawnictwo TRO; 380 s., il.

Leon Bukowiecki: *Wspomnienia kinomana.* Spółdzielnia Wydawnicza ANAGRAM, Warszawa, 266 s., il.

Frances Hodgson Burnett: *Mała księżniczka.* wyd. Prószyński i S–ka, Warszawa, 244 s., (wznowienie).

Michael Fenney Callan: *Sean Connery. Bohater bez skazy (Sean Connery. The Untouchable Hero);* przeł. Justyna Kotlicka, Seria: Niezwykłe biografie; Wyd. Alfa-Wero, Warszawa, 320 s.

Cybulski Andrzej: *Pokolenie kataryniarzy.* Wydawnictwo Marpress; wydanie 3 zmienione, rozszerzone; 227 s., fot.

Wiesława Czapińska: *Artyści w Trzeciej Rzeszy.* Wyd. ABC, 222 s., il.

Marc Eliot: *Walt Disney: Czarny książę Hollywood (Walt Disney: Hollywood's Dark Prince);* przeł.: Jan Stanisław Zaus, Seria: Niezwykłe Biografie; Wyd. Alfa–Wero, Warszawa; 336 s.

Małgorzata Dipont, Stanisław Zawiśliński: *Faraon kina.* Wydawnictwo Skorpion, Warszawa, 136 s., il. (o Jerzym Kawalerowiczu).

Walt Disney: *Bambi;* przeł. z ang.: Elżbieta Grygiel; wyd. „Egmont Polska", Warszawa, 111 s., il.

Walt Disney: *Powrót Dżafara.* Tekst polski: Paweł Wieczorkiewicz; wyd. „Egmont Polska", Warszawa, 96 s., il.

John Fowles: *Kochanica Francuza (The French Lieutenant's Woman);* przeł.: Wacława Komarnicka. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań. Powieść sfilmowana została przez Karola Reisza w 1981 roku.

Stefan Friedman: *Pisma zebrane. Mniejsza całość;* Loża Wydawnicza Interese, Warszawa,

Lucy Freeman: *Dlaczego Norma Jean zabiła Marilyn Monroe. Portret psychologiczny (Why Norma Jean killed Marilyn Monroe. A psychological portait);* przeł. z ang. Agnieszka Grzybek, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 237 s.

Jonathan Gems: *Marsjanie atakują!;* na podst. własnego scenariusza do filmu *Marsjanie atakują!* według kart Topps Company; przeł. z ang.: Zofia Grudziń-

ska, wyd.: „Da Capo", Warszawa, 255 s.

Francoise Gilot: *Żyć z Picassem.* Wyd. Prószyński i S–ka, Warszawa, 272 s.

Andrzej Górny, Filip Bajon: *Poznań'56. Scenariusz.* Wyd. WIS, Poznań.

Christopher Garbowski: *Krzysztof Kieślowski's decalogue series. The Problem of the Protagonists and Their Self–Transcendence.* Maria Curie-Skłodowska University Press, Lublin, 139 s., il.

John Grisham: *Komora (The Chamber);* przeł. Marcin Wawrzyńczak; Wyd. Amber, 464 s. (wznowienie wydania I z 1994 roku).

Andrzej Gwóźdź: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami.* Wyd. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 220 s.

Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski: *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996.* Ars Nova, Poznań 1996. (Książka trafiła do księgarń w grudniu 1996).

Maryla Hopfinger: *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku.* Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa, 197 s.

Witold Jakubowski: *Lęk w filmie. (Refleksje pedagoga).* Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków, 120 s.

Henry James: *Portret damy;* przeł. z ang.: Maria Skibniewska, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 675 s.

Zygmunt Kałużyński, Tomasz Raczek: *Poławiacze pereł.* Wydawnictwo „Twój Styl", Warszawa.

Katalog: *XXII Festiwal Polskich Filmów Fabularnych Gdynia 14 – 19 X 1997.* Oprac. zespół, Neptun Film, Gdańsk, 95 s., il.

Katalog: *13. Warszawski Festiwal Filmowy 2 – 12 X 1997.* Oprac zespół, red. Ewa Więckowska, Warszawa, 115 s., il.

Kino Krzysztofa Kieślowskiego. Red. Tadeusz Lubelski, Wyd. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 324 s., il.

Krzysztof Kieślowski: *O sobie. Autobiografia.* Oprac. Danuta Stok, Wyd. Znak, Kraków, 204 s.

Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: *Trzy kolory. Niebieski. Biały. Czerwony. Scenariusze filmowe;* wyd. Instytucja Filmowa Agencja Scenariuszowa, Warszawa; 217 s.

Jerzy Komasa: *Sztos.* Wydawnictwo Non Stop Press, Gdańska.

Maja Komorowska: *31 dni Maja.* Wyd. Tenten, Warszawa, 176 s.

Leksykon polskich filmów fabularnych. Red. Jan Słodowski. Wyd. Wiedza i Życie, Warszawa, 879 s., wydanie poprawione i rozszerzone.

Lucjan Kydryński: *Życie wśród gwiazd.* Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 495 s., il.

Jan F. Lewandowski: *100 Filmów Polskich.* Wyd. Videograf II, Katowice, 206 s., il.

Mario Vargas Llosa: *Ciotka Julia i skryba (La Tia Julia y el Escribidor);* przeł.: Danuta Rycerz. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań. II poprawione wydanie sfilmowanej powieści.

Shirley MacLaine: *Moje szczęśliwe gwiazdy. Wspomnienia hollywoodzkie.* przeł. z ang.: Barbara Korzon, Wydawnictwo Videograf II, Katowice, 368 s.

Lech Majewski: *Basquiat. Nowojorska opowieść filmowa.* Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 152 s.

Sophie Marceau: *Kłamczucha*; przeł. Sylwia Foryś-Majewska. Wyd. "Twój Styl", Warszawa, 156 s.

Krzysztof Mętrak: *Dziennik z pawlacza.* Wydawnictwo Puls, Londyn.

Krzysztof Mętrak: *Grzejąc ławę.* Wyd. Przedświt, Warszawa, 259 s.

Mira Michałowska: *Wojna domowa.* Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, 288 s., (wznowienie).

Tadeusz Miczka: *Oświęcim w filmie.* wyd. Śląsk.

A. A. Milne: *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka; przeł.* Irena Tuwim. Wyd. Nasza Księgarnia, Warszawa,m 328 s., il.: Ernest H. Shepard. (wznowienie)

Andrzej Mularczyk: *Sami swoi.* Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A, Warszawa, 352 s.

Musisz żyć (scenariusz filmowy). Autorzy: Maria Moneta-Malewska, Bożena Toeplitz, Konrad Szołajski; Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa, 189 s.

Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej. Red. Grażyna Stachówna. Wyd. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 222 s.

Jerzy Niemczuk: *Opowieść pod strasznym tytułem.* Wyd. Nasza Księgarnia, Warszawa, 170 s.

David Niven: *Księżyc jest balonem (The Moon's a Balloon).* Seria: Autobiografie; przeł.: Aleksander Glondys; Wyd. „Znak", Kraków, 416 s.

Katarzyna Nowicka: *Pyskiem do kamery. Szarik, Cywil i inni;* Wydawnictwo Bellona, Warszawa, 205 s., il.

Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej. Pod red. Maryli Hopfinger. Instytut Badań Literackich, Wydawnictwo, Warszawa, s. 270.

Daniel Olbrychski: *Anioły wokół głowy.* Polska Oficyna BGW, 327 s., il.

Daniel Olbrychski: *Parę lat z głowy.* Polska Oficyna BGW, 223 s., il.

Panorama kina najnowszego (1980–1995). Leksykon. Praca zbiorowa: Barbara Kosecka, Anita Piotrowska, Wojciech Kocołowski,. Wydawnictwo Znak, Kraków, 438 s.

John Parker: *Robert De Niro (De Niro);* przeł.: Hanna Pustuła; Seria: Biografie – Legendy XX Wieku; Wyd. „Amber", Warszawa, 224 s.

John Parker: *Sean Connery;* przeł.: Rafał Trzaskowski. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik".

David Parkinson: *Kino.* Seria *Oxford Młodym (Young Oxford Book of Cinema);* przeł. z ang.: Bogna Piotrowska; Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa, 160 s.

Richard Platt: *Kino.* Z serii: *Patrzę, podziwiam, poznaję;* przeł. Krystyna Klejn, wyd. Arkady, 64 s. *Polonistyczne pogranicza. Film;* (Biblioteka Młodego Polonisty);

Red. i oprac.: Waldemar Rajca; wyd. Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, Kielce; 55 s.

Marcin Przybyłek: *Ojciec i syn, czyli gwiezdne wojny (nowa nadzieja – narodziny autonomii);* Wydawnictwo Stakroos, Warszawa, 120 s.

Pascal Quignard: *Wszystkie poranki świata.* wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa.

Brian J. Robb: *Brad Pitt. Aktorski geniusz naszych czasów; przeł.* z ang. Barbara Sobiewska; wyd. Debit; 162 s., fot.

Barbara Rybałtowska: *Iga Cembrzyńska sama i w duecie.* Wyd. Oficyna Wydawnicza Szczepan Szymański, Warszawa, 181 s., il., filmogr.

Martin Scorsese: *Pasja i bluźnierstwo (Scorsese on Scorsese);* przeł. z ang. Barbara Kosecka; wyd. Znak, Kraków, 262 s.

Dodie Smith: *101 Dalmatyńczyków (The Hundret and One Dalmatians);* przeł.: Robert Ginalski, wyd. Da Capo, 300 s.

Donald Spoto: *Marilyn Monroe. Biografia (Marilyn Monroe. Biography);* przeł.: Małgorzata Cendrowska, wyd. Prima, Warszawa, 623 s.

Donald Spoto: *Błękitny anioł. Życie Marleny Dietrich (Blue Angel. The Life of Marlene Dietrich);* przeł.: Marzena Krzewicka, wyd. Da Capo, Warszawa, 384 s.

Jerzy Stefan Stawiński: *Piszczyk.* Wydawnictwo Trio, Warszawa, 576 s.

Studia Filmoznawcze nr 18. Red. Sławomir Bobowski; Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 134 s.

Stuletnia kronika kina. Rozmowy radiowe. Praca zbiorowa: Barbara Kasztelanicc, Jan F. Lewandowski, Tadeusz Miczka. Wydawnictwo Videograf II, Katowice, 252 s.

Tadeusz Szczepański: *Zwierciadło Ingmara Bergmana – monografia twórczości (1944–1958).* Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 216 s.

Quentin Tarantino: *Pulp Fiction;* przeł. z ang.: Elżbieta Gałązka; wyd. „Da Capo", Warszawa, 223 s.

Stefan Themerson: *Wyspa Hobsona; przeł.*: Ewa Kraskowska; Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 238 s.

Ulrike Ottinger. Red.: Grażyna M. Grabowska, Renata Prokurat. Wyd. Peter C. Seel, Goethe-Institut, Filmotekas Narodowa, Warszawa, 204 s.

Andrzej Wajda: *Beata Tyszkiewicz – „Jej portret";* wyd. Nowohuckie Centrum Kultury; 70 s.

M. Wawrzak-Chodaczek: *Miejsce telewizji w życiu codziennym rodziny.* „Prace Pedagogiczne" CXXII, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 124 s.

Andrzej Werner: *Dekada filmu.* Wyd.: Instytut Badań Literackich, Warszawa, 160 s., il.

William Wharton: *Ptasiek (Birdy); przeł.* Jolanta Kozak. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań. Po raz pierwszy powieść wydano w 1979 roku. W 1985 roku sfilmował ją Alan Parker.

Video Comfort – kolorowy katalog nowych filmów, tom VII., rocznik. Praca zbiorowa. Wyd. Comfort Multimedia, Warszawa, 258 s.

Krzysztof Zanussi: *Opowieści weekendowe. Cykl nowel telewizyjnych.* Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław.

Krzysztof Zanussi: *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty.* Wyd. Tenten, Warszawa, 206 s.

Z archiwum X. Strach (Files X); Les Martin na podst. serialu tv. Pomysł Chris Carter, scen.: Glen Morgan i James Wong; przeł. z ang. Maciejka Mazan, wyd. „Da Capo", Warszawa, 95 s.

Zbigniew Cybulski – Aktor XX wieku. Pod red. Jana Ciechowicza i Tadeusza Szczepańskiego. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 254 s., il.

Żeromski w filmie. Wyd. Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce, 76 s.

CZASOPISMA

„Aida Media – teoria i praktyka reklamy", miesięcznik. Red. naczelny: Andrzej Mroczkowski. Rok wyd. IV. Nry od 1 (32) do 12 (43). Wyd. Agencja Reklamowa „Aida", Wrocław.

„Ciach! Domowa wideoteka, muzyka filmowa, gry telewizyjne", miesięcznik bezpłatny. Red. naczelny: Dariusz Wojtas. Rok wyd. I. Pierwszy numer pisma ukazał się w grudniu 1996 roku. W 1997 roku ukazały się numery od 2 (luty'92) do 10 (grudzień'97).Wyd. Górnośląska Agencja Marketingowa „INFOS", Katowice.

„Cinema", edycja polska, miesięcznik,. Red. naczelna: Agnieszka Passendorfer. Rok wyd.: III. Nry od 1 (17)-12(28). Wyd. Robert M. Walczak Film Publishing Poland, Warszawa.

„Cinema Press Video – magazyn nowości filmowych", miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowiec. Rok wyd. VI-II. Nry od 1 (83) do 12 (94) w tym 7/8 podwójny. Wyd.Agencja Wydawnicza „Domino", Katowice.

„Comfort News. Bezpłatny biuletyn – video, muzyka, książki, multimedia", miesięcznik. (Patrz:„Video Comfort. Bezpłatny dodatek do katalogu Video Comfort").

„Easy Rider. Teoria – analiza – krytyka. Pismo filmoznawców", ukazuje się nieregularnie. Red. naczelny: Jacek J. Cegiełka. Nr 10 –11. (Zawiera blok materiałów o kinie azjatyckim).

„Film", miesięcznik. Red. naczelny: Lech Kurpiewski. Rok wyd.: LII. Nry od 1 do 12. Wyd. FILM S.A., Warszawa.

„Film na Świecie" – periodyk. Red. naczelny: Jan Słodowski. W 1997 roku pismo nie ukazało się.. Wyd. Polska Federacja dyskusyjnych Klubów Filmowych.

„Film Pro", miesięcznik. Wyd. Agencja Graffiti Info, Kraków. Dodatek: „Filmowy Serwis Prasowy". W 1997 pismo nie ukazało się.

„Iluzjon. Kwartalnik filmowy". Wyd. Filmoteka Narodowa, Warszawa. W 1997 roku wydawanie pisma zostało zawieszone.

„Kino", miesięcznik. Red. naczelny: Andrzej Kołodyński. Nr-y od 1 do 12. Wydawnictwo „KINO" – Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej, Warszawa. Dodatek: „Reżyser – Pismo Korporacji Polskich Reżyserów Filmowych i Telewizyjnych". Nr-y od 1 (63) do 12 (74).

„Kinolot. Pismo filmowe". Red. naczelny: Jerzy Zińczuk. Rok. wyd. II. Nr 6. Wyd. SKF „Projektor", Białystok.

„Kino News. Film, wideo, muzyka", miesięcznik. Red. naczelny: Janusz Nowak. Nry 1–12. Wyd. Agencja Wydawniczo–Filmowa Premiera przy współpracy Verlag Medienbörse, Kraków

„Kwartalnik Filmowy". Red.naczelny Janusz Gazda (nr 17 i 18), Teresa Rutkowska (nr 19–20). Rok. wyd. XIX (II edycja – rok wyd. V). Nry od 17 (77) do 20 (80). Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa (numery 17 i 18 poświęcone są kinu polskiemu, numer 17 zawiera dokumentację filmową za rok 1996; nr 19–20 poświęcony jest filmowi animowanemu).

„Life-Video", miesięcznik. Red naczelny: Jacek Kamler. Rok wyd. VII. Nry od 1 do 12 (w tym podwójny nr 7/8). Wyd. Life Video s. c., Warszawa.

„Media Polska", miesięcznik. Red. naczelny: Marzena Reyher. Rok wyd.: IV. Nry od 1 (34) do 12 (45). Wyd. VFE-VFP Communications, Warszawa.

„SAT-Audio-Video", miesięcznik poświęcony m.in. sprzętowi video. Red. naczelny: Jerzy Auerbach. Rok wyd. XIII. Nry od 1 do 12 (w tym podwójny 7/8) . Wyd. SAT-Audio-Video, Warszawa.

„Video Bussines", miesięcznik. Red. naczelny: Grażyna Pawełczak. Rok wyd. V. Nry od 1 do 12. Wyd. PHU „ARES II", Bytom, redakcja Katowice.

„Video Club", miesięcznik. Red. naczelny: Janusz Kołodziej. Rok wyd.: VIII. Nry od 1 (76) do 12 (87). Wyd. Classics s.c., Warszawa.

„Video Comfort. Bezpłatny dodatek do katalogu Video Comfort", miesięcznik. Red. naczelny; Sławomir Polak. Rok wyd. VI. W listopadzie pismo ukazało się w nowej formule i pod nowym tytułem – „Comfort News. Bezpłatny biuletyn – video, muzyka, książki, multimedia", miesięcznik. Redaguje zespół. Wyd. Comfort Multimedia , Warszawa. Pismo rozdawane jest w sklepach sieci EMPIK.

„Video Hit", miesięcznik. Red. naczelny: Dariusz Wojtas. Rok wyd. II. Nry 1 – 12, w tym 7/8 podwójny.Wyd. Górnośląska Agencja Marketingowa „INFOS", Katowice.

„Videoman – video, kino, elektronika, płyty CD. Magazyn multimedialny", miesięcznik. Red. naczelny: Rosalinda Porolniczak. Rok wyd. V. Nry od 1 (53) do 12 (64). Wyd. Roko s.c., Warszawa.

„Video Premiery", miesięcznik. Red. naczelny: Grażyna Pawełczak. Rok wyd.I. Nry od 1 do 12. Wyd. PHU „ARES II", Bytom, redakcja Katowice.

„Video reporter", miesięcznik. Red. naczelny: Dariusz Wojtas. Rok wyd. III. Nry 1 – 12, w tym 7/8 podwójny.Wyd. Górnośląska Agencja Marketingowa „INFOS", Katowice.

„Videoteka – magazyn biznesu kasetowego", miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowiec. Rok wyd. VII. Nry od 1 (63) do 12 (74). Wyd. AW DOMINO, Katowice.

MULTIMEDIA

Leksykon polskich filmów fabularnych. Producent: Wydawnictwo Wiedza i Życie SA oraz Vulcan Media (opracowanie programu). Wymagania sprzętowe: 486DX z 8 MB RAM, SVGA, CD-ROMx2, Windows 3.11 lub nowsze.

MUZYKA FILMOWA

BMG Ariola Poland

– ***The Tarantino Connection*** – muzyka m.in. z filmów *Pulp Fiction*, *Natural Born Killers*, *Desperado* (CD).
Ścieżki dźwiękowe do filmów:
Alien: Resurection **(Obcy: Przebudzenie)** (CD); ***Brassed Off*** **(Orkiestra)** (CD); ***Daylight*** **(Tunel)** – muz. Randy Edelman, wyk. m.in. Donna Summer i Bruc Robarts – „Whenever There Is Love" (CD); ***Everyone Says I Love*** **(Wszyscy mówią kocham cię)** (CD); ***The End of Violence*** **(Koniec przemocy)** – muz. Ry Cooder (CD i kaseta); ***Fled*** **(Ścigani)** – wyk. The Rich Priject, Monica, T-Boz, For Real, Fishbone (kaseta); ***The Full Monty*** **(Goło i wesoło)** – muz. Anne Dudley (CD i kaseta); ***Hoodlum*** (kaseta); ***Incognito*** (CD), ***L.A. Confidential*** **(Tajemnice Los Angeles)** (CD); ***Live Flesh*** (CD); ***Long Kiss Goodnight*** **(Długi pocałunek na dobranoc)** (CD i kaseta); ***Love and War*** **(Miłość i wojna)** (CD); ***Lost Highway*** **(Zagubiona autostrada)** – muz. Angelo Badalamenti (CD i kaseta); ***Lost World – Jurrasic Park*** **(Zagubiony świat: Jurrasic Park)** (CD i kaseta); ***Michael*** – muz. Randy Newman (CD i kaseta); ***Money Talks/Dirty*** (CD i kaseta); ***More Dirty Dancing*** (CD); ***Preacher's Wife*** **(Żona pastora)** – (kaseta), ***Ry Cooder – score from The End of Violence*** – ścieżka dźwiękowa z muzyką Ry Coodera do filmu **Koniec przemocy** (CD); ***Soul Food/Int'l Vers*** (CD i kaseta), ***Soul in the Hole*** (CD i kaseta); ***Star Wars Trilogy – Star Wars a New Hope/The Empire Strikes Back/ Return of the Jedi*** **(Gwiezdne wojny –trylogia)** – muz. John Williams, wyk.: Londyńska Orkiestra Symfoniczna. **Gwiezdne wojny** (*The Princess Leia's Theme, The Battle Of Yavin, Main Title, Binary Sunset, Learn About The Force, The Stormtroopers, Cantina Band, Cantina Band 2*) – 105 min. 16 sek., **Imperium kontratakuje** (*The Ice Planet Hooth, Han Solo and the Princess, The Battle of Hoth, Arrival Pn Dagobah, Mynock Cave, The Trainning of a Jedi Knight, Carbon Freeze)* – 127 min. 28 sek., (CD i kaseta), **Powrót Jedi** (*Luke and Leia, Yoda, The Battle of Endor, Han Solo Returns, The Fleet Inters Hyperspace, Jedi Rocks, Jabba's Baroque Recital, Victory Celebration*) – 148 min. 4 sek., (CD i kaseta); ***The Peacemaker*** – muz. Hans Zimmer (CD i kaseta); ***Suburbia*** (CD i kaseta); ***Szczęśliwego Nowego Jorku*** – muz. Marek Kościkiewicz (CD i kaseta); ***Tato*** – muz.: Przemysław Gintrowski (CD); ***Trial&Error*** **(Prawem na lewo)** – wyk. m.in. Taj Mahal, Oscar Petrson, Lorrie Morgan (CD i kaseta).

EPIC SOUNDTRACKS

Surviving Picasso **(Picasso. Twórca i niszczyciel)** – muz. – Richard Robbins (CD i kaseta)

KOCH International

– ścieżka dźwiękowa do filmu: – ***Colonel Bunker*** **(Pułkownik Bunker)** – muz. Andrzej Krauze (CD); ***Gniew*** – muz.: Paweł Betley oraz utwory: „Od tyłu się nie liczy" – wyk. Jacek Kuśmierczyk, „Duende" – wyk. Delirium, „Carnal" – wyk. Vader, „Sedum" – wyk. Tuff Enuff, „Anaconda's Child" – wyk. Jesus Chrysler Suicide, „Parę chwil" – wyk. Soda, „Pierwszy strach" – wyk. Soda, „Point of View" – wyk. Agressiva 69, „Geny milczenia" – wyk. Agressiva 69, „Clinical" – wyk. Agressiva 69, „Dark Disco" – wyk. Agressiva 69 (MC i CD); ***Sara*** – muz. Marek Stefankiewicz, Leonard Cohen, Tomasz Gąssowski; wyk.: m.in.: Agnieszka Włodarczyk, Bogusław Linda, Robert Janowski (CD i kaseta);

MCA

The Lost World: Jurrasic Park **(Zaginiony świat)** – muz. John Williams (CD).

POLTON – CDN

– ***Alien Trilogy*** – (CD); ***Batman Trilogy*** (CD); ***Great Moment's in Film Music*** (CD); ***The MGM Album*** – wyk. Debbie Gravitte (CD); ***Movie Memories*** – muzyka m.in. z filmów *Most na rzece Kwai*, *Poszukiwacze zaginionej Arki*, *Przeminęło z wiatrem*, *Casablanca*, *Spartacus*, *Duch*; wyk. laureaci Grammy Award i Norymberska Orkiestra Symfoniczna (CD); ***Movie Themes – Twin Peaks*** – tematy przewodnie m.in. z filmów *Twin Peaks*, *Miami Vice*, *Rain Man* (CD); ***Movie Themes – Twin Pe-***

aks vol. II – tematy przewodnie m.in. z filmów *Twin Peaks*, *Top Gun*, *Pretty Woman* (CD); ***Once Upon a Time in the Cinema*** – największe przeboje muzyki filmowej Ennio Morricone (CD); ***Patton, Tora! Tora*** – muzyka filmowa Jerry Goldsmitha (CD); ***Plays World Hits*** – słynne tematy filmowe w nowych wersjach zaaranżowane i nagrane przez Marka Bilińskiego (CD i MC); ***Soundtrack Classics*** (CD); ***Soundtrack Hits*** (CD); ***Star Wars Trilogy*** (CD); ***20 Classic Tracks*** – wyk. John Travolta (CD); ***Western Movie Themes*** – tematy filmowe z najsłynniejszych westernów (CD);

– ścieżki dźwiękowe do filmów: ***Absolute Power*** **(Władza absolutna)** – muz. Lennie Niehaus (CD); ***Air Force One*** – muz. Jerry Goldsmith (CD); ***Albino Alligator*** – wyk. Michael Brook (CD); ***American Buffalo*** – muz. Thomas Newman (CD); ***Blue Velvet*** – muz. Angelo Badalamenti (CD); ***Casino Royale*** – muz. Burt Bucharach (CD); ***City Hall*** **(Ludzie miasta)** – muz. Jerry Goldsmith (CD); ***Dante's Peak*** **(Góra Dantego)** – muz. John Frizzel (CD); ***Dracula*** – muz. John Williams (CD); ***Driving Miss Daisy*** **(Wożąc Miss Daisy)** – muz. Hans Zimmer (CD); ***Escape from New York*** **(Ucieczka z Nowego Jorku)** – muz. John Carpenter, 37 min. (CD); ***Fire*** (CD); ***The Fly*** (CD); ***Free Willy 3. The Rescue*** **(Uwolnić orkę 3: Na ratunek** (CD); ***Gorky Park*** **(Park Gorkiego)** – muz. James Horner, 36 min. (CD); ***Green Card*** **(Zielona karta)** – muz. Hans Zimmer (CD); ***Hudson Hawk*** – muz. Michael Kamen, Robert Kraft (CD); ***K–2*** – muz. Hans Zimmer (CD); ***Lawrence of Arabie – orig. score*** **(Lawrence z Arabii)** – muz. Maurice Jarre (CD); ***Maximum Risk*** **(Maksimum ryzyka)** – muz. Robert Folk (CD); ***Omen*** – muz. Jerry Goldsmith (CD); ***Omen IV*** – muz. Jonathan Sheffer (CD); ***Only the Lonely*** – muz. Maurice Jarre (CD); ***Othello*** – muz. Francesco Lavagnino (CD); ***Othello*** – muz. Charlie Mole (CD); ***Planet of the Apes*** **(Planeta małp)** – muz. Jerry Goldsmith (CD); ***Renaissance Man – Mr Bill*** **(Inteligent w Armii)** – muz. Hans Zimmer (CD); ***Rio Grande*** – muz. Victor Young (CD); ***Road Warrior*** - muz. Brian May (CD); ***The Sand Pebbles*** – muz. Jerry Goldsmith (CD); ***Star Wars – Empire Strikes Back*** – muz. John Williams (CD); ***Star Wars – Shadows of the Empire*** – muz. Joel Mc Nelly (CD); ***Terminator 2 – Judgment Day*** – muz. Brad Fiedel (CD); ***2001 Space Odyssey*** **(Odyseja kosmiczna 2001)** – ścieżka filmowa nagrana w styczniu 1993 roku przez National Philharmonic Orchestra (CD); ***Vertigo*** – muz. Bernard Hermann (CD); ***Volcano*** **(Wulkan)** – muz. Alan Silvestri (CD); ***Wall Street, Talk Radio*** – muz. Steward Copeland (CD); ***Washington Square*** **(Plac Waszyngtona)** – muz. Jan A. P. Kaczmarek (CD); ***Who's Afraid of Virginia Woolf*** **(Kto się boi Virginii Woolf?)** – muz. Jerry Goldsmith (CD).

POLYGRAM

– Pokój saren (Opera Autobiograficzna) – muz.: Lech Majewski i Józef Skrzek (CD);
– ścieżki dźwiękowe do filmów: ***American Werewolf in Paris*** (CD); ***The Associate*** **(Partner)** – muz. m.in. James Brown *–It's a Man's Man's Man's World* (CD i kaseta); ***Austin Powers*** **(Austin Powers – agent specjalnej troski)** – muz. George S. Clinton (CD i MC); ***Bandits*** (CD); ***Blackout*** (CD); ***City of Industry*** (CD); ***Con Air*** **(Con Air. Lot skazańców)** – muz. Mark Mancina i Trevor Rabin (CD); ***Dancehall Queen*** (CD); ***Day tripper*** (CD); ***Dobermann*** (CD); ***Donnie Brasco*** – wyk. m.in. Dinah Washington – *A Stranger on Earth,* Lou Monte – *Heart of My Heart,* The Pointer Sisters – *Happiness,* Electric Light Orchestra – *Don't Bring Me Down,* Dean Martin – *Return to Me,* El Chiano – *The Latin One,* Herbie Hancock – *Just Around The Corner,* muz. skomponowana do filmu: Patrick Doyle (CD i kaseta); ***Eddie*** – (CD); ***English Patient*** **(Angielski pacjent)** – muz. Gabriel Yared; 75 min. 13 sek. (CD); ***Face*** **(Bez twarzy)** – (CD); ***The Ghost and the Darkness*** **(Duch i Mrok)** – muz. Jerry Goldsmith (CD); ***G.I. Jane*** (CD); ***Gridlock'd*** (CD); ***Grosse Pointe Blank*** (CD); ***Hercules*** **(Herkules)** –muz. Alan Menken, teksty piosenek: David Zippel; teksty polskie: Filip Łobodziński (CD), ***Home Alone 3*** **(Alex sam w domu)** – (CD); ***How To Be a Player*** (CD); ***In & Out*** (CD); ***Kazaam*** **(Czarodziej Kazaam)** – muz. Christopher Tyng (CD); ***Kiler*** (CD); ***Kiss Me Guido*** – (CD); ***Last Man Standing*** **(Ostatni sprawiedliwy)** – muz. Ry Cooder (CD); ***Le Huitieme Jour*** **(Ósmy dzień)** – muz. Pierre Van Dormael, Wolfgang Amadeusz Mozart oraz piosenki w wyk. Luisa Mariano – „Le Chanteur de Mexico", „La piu bella del mondo", „Quizas, quizas, quizas", „L'Amour est un bouquet de violettes", Genesis – „Jesus, he knows me" (CD); ***A Life Less Ordinary*** (CD); ***Mandela*** (CD); ***Mr. Bean*** **(Jaś Fasola)** (CD); ***Nocne Graffiti*** – muz.: Robert Janson (CD); ***Nowhere*** (CD); ***Ransom*** **(Okup)** – muz. James Horner (CD); ***Ridicule*** **(Śmieszność)** – muz.. Antoine Duhamel (CD); ***Romy and Michelle*** (CD); ***Shine*** **(Blask)** – muz. m.in. Chopin, Rachmaninow, Schumann, Liszt; wyk.: David Helfgott, David Hirschfeld; 64 min. 26 sek., (CD i kaseta); ***The 6th Man*** (CD); ***Sleepers*** **(Uśpieni)** – muz. John Williams (CD); ***Slingblade*** (CD); ***Swingers*** – muz. Justin Reinhard (CD); ***Thank God It's Friday*** **(Dzięki Bogu już piątek)** – (2 CD); ***Tomorrow Never Dies*** **(Jutro nie umiera nigdy)** – muz. David Arnold (CD); ***Twin Town*** muz. Mark Thomas (CD); ***When We Where Kings*** (CD);

POMATON EMI

Bandyta – muz. Michał Lorenc (CD i kaseta); ***Beyond Silence*** – muz. Niki Reiser (CD); ***Blood And Wine*** **(Krew i wino)** – muz. Michał Lorenc (CD i kaseta); ***Casablanca*** – kompilacja (CD); ***Casper – A Spirited Beginnig*** **(Kacper)** – (CD i kaseta); ***Le Cinquieme Element/The 5th Element*** **(Piąty element)** – muz. Eric Serra (CD i kaseta); ***Evening Star*** – muz. William Ross (CD); ***The People vs Larry Flynt*** **(Skandalista Larry Flynt)** – kompilacja (CD); ***Prince Valliant*** (CD); ***Pułapka*** muz. Janusz Stokłosa, Anita Lipnicka (CD i kaseta); ***The Saint*** **(Święty)** – kompilacja (CD i kaseta); ***Shooting Fish*** **(Polowanie na grube ryby)** – kompilacja (CD i kaseta); ***Speed 2*** – kompilacja (CD i kaseta); ***The Sweet Hereafter*** **(Słodkie jutro)** – muz. Mychael Dana (CD); ***Touch*** – muz. Davie Grohl (CD); ***Trainspotting*** – kompilacja (CD i kaseta); ***William Shakespeare's Romeo & Juliet vol. 1*** **(Romeo i Julia)** – The Cardigans – *Lovefool*, Kim Mazelle – *Young Heart Run Free*, Garbage, Everclear, Radiohead – *Talk show host*, Des'ree, Butthole Surfers, Gavin Friday, One Inch Punch, Quindon Tarver – *Everybody's free*, Stina Nordenstam – *Little star;* 51 min. 09 sek. (CD i kaseta); ***vol. 2*** **(Romeo i Julia)** – muz. Nelle Hooper (CD i kaseta); ***Zabriskie Point*** – druga wersja, kompilacja (CD).

SONY MUSIC POLSKA

– ***Musica da Film*** – muzyka filmowa Nino Roty, wyk. Filharmonia Della Scala (CD);
– ścieżki dźwiękowe do filmów: ***As Go-***

od As It Gets **(Lepiej być nie może)** – muz. Hans Zimmer (MC); ***Clerks*** **(Clerks – Sprzedawcy)** – muz. Scott Angley; wyk. piosenek: Love Among Freaks – *Clerks*, Girls Against Boys – *Kill the Sex Player*, Alice in Chains – *Got Me Wrong*, Bash&Pop – *Making Me Sic*, Supernova – *Chewbacca*, The Jesus Lizard – *Panic in Cicero*, Golden Smog – *Shooting Star*, Bad Religion – *Leaders and Followers*, Stabbing Westward – *Violent Mood Swings*, Seaweed – *Big Problems*, Soul Asylum – *Can't Even Tell* (CD); ***Ghost in the Shell*** – (CD); ***Hamlet*** – muz. Patrick Doyle (CD); ***Jerry Maguire*** – wyk. The Who – m.in. *Getting' in tunel*, Elvis Presley – *Pocket ful of rainbows,* Neil Young – *World a string,* Nancy Wilson – *We meet again, Sandy,* Rickie Lee Jones, Aimee Mann, Bruce Springsteen – *Secret garden,* Paul McCartney – *Singalong junk, Momma miss America,* Bob Dylan; 54 min. 33 sek. (MC i CD); ***Men in Black*** **(Faceci w czerni)** – muz.: Danny Elfman (MC); ***Młode wilki 1/2*** – muz. Marek Daroń (CD); ***My best Friend's Wedding*** **(Mój chłopak się żeni)** – muz. James Newton Howard (MC); ***One Fine Day*** **(Szczęśliwy dzień)** – muz. James Newton Howard (CD i MC); ***Paradise Road*** – wyk. Malle Babbie Choir (CD); ***Pret-a-Porter*** – (CD); ***Seven Years in Tibet*** **(Siedem lat w Tybecie)** – muz. John Williams, wyk. Yo-Yo-Ma (CD); ***Spawn*** – muz. Graeme Revell, wyk. m.in. Prodigy, Rage Against, The Machine, Metallica, Orbital (CD); ***Surviving Picasso*** **(Picasso – twórca i niszczyciel)** – muz. Richard Robbins, wyk. orkiestra pod dyr. Harry'ego Rabinowitza – 42 min. 13 sek. (CD); ***Symphony for Richard III*** – muz. Ennio Morricone, wyk. Accademia Musicale Italia (CD); ***The Tango Lesson*** – muz. Astor Piazzolla, wyk. Sally Potter (CD); ***That Thing You Do!*** **(Szaleństwa młodości)** – muz. Howard Shore, (CD); ***Titanic*** – muz. James Horner, wyk. Celine Dion (CD);

SOUND – POL

(Płyty i kasety z muzyką filmową znajdujące się w katalogu firmy w 1997 roku)

– Tadeusz Baird „ Muzyka filmowa " – muzyka z filmów : *Miejsce dla jednego*, *Warszawa w obrazach Canaletta*, *Wizyta u królów*, *Rok pierwszy*, *Pasażerka*, *Naganiacz*, *Ludzie z pociągu*, *Kwiecień*, *Nieznany*, *Szorstka twórczość*, *Kiedy miłość była zbrodnią*; wyk. Polska Orkiestra Symfoniczna; łączny czas: 76 min.42 sek.(CD)

– Tadeusz Baird „ Muzyka filmowa " – muzyka z filmów: *Między brzegami*, *Ogniomistrz Kaleń*, *Ich dzień powszedni*, *Kamienne niebo*, *Spóźnieni przechodnie*, *Samson*; wyk. Polska Orkiestra Symfoniczna; łączny czas: 72 min. 51sek. (CD)

– Waldemar Kazanecki „Muzyka Filmowa" – muzyka z filmów : *Noce i dnie*, *Dom*, *Miłość ci wszystko wybaczy*, *Wielka podróż*, *Szaleństwa Panny Ewy*, *Prom do Szwecji*, *Brunet wieczorową porą;* wyk. Polska Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją Waldemara Kazaneckiego; łączny czas: 70 min., 32 sek. (CD i MC)

– Wojciech Kilar „ Muzyka Filmowa " – muzyka z filmów : *Ziemia Obiecana* , *Bilans kwartalny*, *Hipoteza*, *Rodzina Polanieckich*, *Milczenie*, *Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie*, *Salto*, *Zazdrość i medycyna*, *Trędowata*; łączny czas: 66 min.02 sek. (CD i MC);

– Wojciech Kilar „Muzyka filmowa cz. 2 " – muzyka z filmów : *Przygody Pana Michała*, *Smuga cienia*, *Kronika wypadków miłosnych*, *Catamount Killing*, *Kontrakt*, *Wkrótce nadejdą bracia*, *Śmierć jak kromka chleba*; wyk. Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach; łączny czas: 55 min.55 sek. (CD i MC)

– Andrzej Korzyński „Muzyka do filmów Andrzeja Wajdy" – muzyka z filmów: *Człowiek z Żelaza* , *Człowiek z Marmuru*, *Brzezina*, *Polowanie na muchy*; wyk. Orkiestra pod dyrekcją Andrzeja Korzyńskiego, łączny czas: 77 min. 28 sek.; (CD)

– Andrzej Kurylewicz „Muzyka filmowa " – muzyka z filmów : *Polskie drogi*, *Nad Niemnem*, *Lalka*, *Pan Tadeusz.* wyk. Orkiestra Filharmonii Narodowej w Warszawie pod dyrekcją Andrzeja Kurylewicza (utwory 1–7;11–25) oraz Orkiestra Filharmonii Łódzkiej pod dyrekcją Zdzisława Szostaka; łączny czas: 73 min.37 sek. (CD)

– Henryk Kuźniak „Muzyka filmowa " – muzyka z filmów : *Vabank*, *Vabank II czyli Riposta* (CD).

– Jerzy Satanowski „Wrzeciono czasu i inne wrzeciona " – muzyka z filmów Andrzeja Kondratiuka, Janusza Kondratiuka, Andrzeja Domalika, Leszka Wosiewicza oraz spektakli teatralnych Janusza Wiśniewskiego, Roberta Glińskiego, Jana Englerta, Jana Buchwalda; łączny czas: 56 min. (CD i MC);

– Muzyka z filmu ***Alicja*** – muz. Henri Seroka (CD)

WARNER MUSIC Poland

Batman & Robin **(Batman i Robin)** – muz. m.in. Elliot Goldenthal – „Batman Overture"; wyk. m.in. Soul Couhing – „The Bug", Underworld – „Moaner", The Smashing Pumpkins – „The End Is The Beginning Is The End", R.E.M – „Revolution", Goo Goo Dolls – „Lazy Eye", Lauren Christy – „Breed", Arkarna – „House Of Fire", Bone Thugs-N-Harmony – „Look Into My Eyes", Moloko – „Fun For Me", Me'Shell Ndegeocello – „Poison Ivy", Eric Benet – „True To Myself", R. Kelly – „Gotham City", Jewel – „Foolish Games" (CD); ***Contact*** **(Kontakt)** – muz. Alan Silvestri (CD); ***The Devil's Own*** **(Zdrada)** – muz. James Horner, 46 min. 47 sek. (CD); ***Fairy Tale – A True Story*** **(Elfy z ogrodu czarów)** – muz. Zbigniew Preisner (CD i MC); ***High School High*** **(Zagniewani młodociani)** muz. Ira Newborn (CD); ***Hype!*** – wyk. Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden (CD i MC); ***Howard Stern Privat Paris*** **(Części intymne)** – wyk. Deep Purple, AC/DC, Ozzy, Porno For Pyros, Marylin Manson (CD); ***Jackie Brown*** – muzyka z lat 60., soul (CD i MC); ***Knocking on Heaven's Door*** **(Pukając do nieba bram)** – muz. H Blockx, Toten Hosen (CD); ***Kod 187*** **(187)** – wyk. m.in. Massive Attack (CD i MC); ***Mars Attacks!*** **(Marsjanie atakują)** – muz.: Danny Elfman (CD i kaseta); ***Michael Collins*** – muz. Elliot Goldenthal (CD); ***Nothing To Loose*** **(Nic do stracenia)** wyk. Coolio, Lil Kim (CD i MC); ***Set It Off*** **(Desperaci)** – wyk. Miles Davis, Des'Ree, EN Vouge, Queen Latifah i Andrea Martin – *Set It Off*, The Fugees, En Vogue– *Don't Let Go Love*, Seal, Gladys Knight i Chaka Khan oraz Brandy i Tamia – *Missing You*, Bone Thugs-N-Harmony – *Days Of Our Livez,* Simply Red – *Angel* (CD i kaseta); ***Smillas Sense of Snow*** – muz. H. Zimmer (CD); ***Space Jam*** **(Kosmiczny mecz)** wyk. Coolio, Seal (CD i kaseta).

ZMARLI

Krystyna Bigelmajer-Szymkiewicz (ur. 10 X 1938 w Warszawie) – aktorka. W 1959 roku ukończyła PWST w Warszawie. Debiutowała 22 V 1959 roku w Białymstoku za dyrekcji Zbigniewa Sawana rolą Rozyny w *Cyruliku Sewilskim* Beaumarchais. Występowała w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku (1959–1960),w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1960 –1961), w Teatrze Współczesnym w Szczecinie (1961–1969), gdzie zagrała m.in. Panią Odjo w *Mordercach i świadkach* Tadeusza Polanowskiego w reż. Jana Maciejowskiego (24 VI 1966) i Amalię von Edelreich w *Zbójcach* Fryderyka Schillera w reż. Edmunda Pietryka (3 XII 1966). Aktorka pracowała także w Teatrze Dramatycznym w Gdyni (1969–1970); w Teatrze Rozmaitości w Krakowie (1970–1971), w Teatrze Dramatycznym (1971–1972) i w Teatrze Polskim (1972– 1974) w Poznaniu, w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (1974–1976), w Teatrze Ziemi Mazowieckiej (1976–1978), w Teatrze Popularnym w Warszawie (1978–1990) – zagrała tu m.in. księżniczkę Celinę Sieniawiankę w *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego w reż. Andrzeja Zięblińskiego (16 XII 1978) i Martę Boll w *Fizykach* Friedricha Dürrenmatta w reż. Teresy Żukowskiej (9 VI 1984), a także Ofelię w *Hamlecie* w reż.: Rodziewicza, Desdemonę w *Otellu* i Lady Annę w *Ryszardzie III* Szekspira w reż.: Jana Maciejowskiego, Marynę w *Weselu* w reż.: Józefa Grudy, Elwirę w *Don Juanie* Moliera w reż.: Tadeusza Byrskiego, Lirenkę w *Zawiszy Czarnym* Słowackiego w reż. Andrzeja Witkowskiego, Józefinę w *Idiotce* Acharda w reż. Ireny Grywińskiej–Adwentowiczowej, Fruzię w *Damach i huzarach*, Szambelanową w *Panu Jowialskim*, Panią Dobrójską w *Ślubach panieńskich*, Elżbietę w *Marii Stuart* Schillera, Agnieszkę w *Chwiejnej równowadze* Albee'ego, Eleonorę w *Tangu*. W Teatrze Telewizji debiutowała w 1964 roku rolą Heleny w sztuce Osborne'a *Miłość i gniew* w reż.: Jana Maciejowskiego. Zagrała też E. Godtree w *Maximatic* J. i K. Brent w reż. Juliusza Burskiego (27 IV 1978), w *Sąsiadach* Michała Bałuckiego w reż. Jerzego Wróblewskiego (2 III 1987) i redaktorkę w sztuce *Safari. Ostatnia jednoaktówka* Pavla Kohouta w reż. Wiesława Wodeckiego (15 VII 1992). W latach 1994–1996 pracowała w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, gdzie była asystentem reżysera i zagrała rolę Pani Blewett w inscenizowanej przez Wojciecha Kępczyńskiego sztuce *Ania z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery (23 IX 1994) i w *Zemście* Aleksandra Fredry (17 V 1996). Przy wystawianiu tam przez Jarosława Ostaszkiewicza *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry zajmowała się pracą nad słowem (17 XII 1994). W Radomiu wyreżyserowała *Męża i żonę* Aleksandra Fredry (23 XI 1996). **Filmografia: 1976** – *Barwy ochronne*, reż. Krzysztof Zanussi; **1980** – *Constans*, reż. Krzysztof Zanussi; **1996** – *Cwał*, reż. Krzysztof Zanussi; *Słaba wiara (* cykl *Opowieści weekendowe*), reż. Krzysztof Zanussi, f. tv; **1997** – *Brat naszego Boga*, reż. Krzysztof Zanussi (28 VIII we Wrocławiu).

Jacek Bigoszewski (ur. 1945) – artysta malarz, profesor ASP, wykładowca PWSFTViT, w której od 1980 roku prowadził na wydziale animacji i wydziale operatorskim zajęcia z plastyki obrazu filmowego, a od 1995 wykładał zagadnienia formy wizualnej na wydziale aktorskim. Był także wykładowcą na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego (6 V).

Henryk Bista (ur. 12 III 1934 w Kochłowicach) – aktor. Dwa lata studiował architekturę na Politechnice. W 1958 roku ukończył PWST w Warszawie, gdzie studiował pod kierunkiem m.in. Jana Kreczmara, Janiny Romanówny, Ryszardy Hanin, Aleksandra Bardinicgo, Andrzeja Szczepkowskiego i Mariana Wyrzykowskiego. W latach 1958–1960 występował w warszawskim Teatrze Ateneum. Debiutował tam rolą Arlekina w *Lekarzu mimo woli* Moliera w reż. Jerzego Rakowieckiego (1 X 1958), potem grał sędziego śledczego i woźnego w *Procesie* Franza Kafki w reż. Jana Kulczyńskiego (6 XII 1958), marynarza w *Tramawaju zwanym pożądaniem* Tennessee Williamsa w reż. Aleksandra Bardinicgo (12 I 1959), Dudę w *Śnie nocy letniej* Szekspira w reż.: Aleksandra Bardinicgo (28 IV 1959), świętego Gwalberta w *Lilli Wenedzie* Słowackiego (16 VII 1959), gońca i szeryfa w *Henryku IV* Szekspira w reż. Aleksandra Bardinicgo (4 III 1960), Kruppa w *Zabawa jak nigdy* Williama Saroyana w reż. Aleksandra Bardinicgo (15 VI 1960). W latach 1960–1962 Henryk Bista związany był z Teatrem im. Juliusza Osterwy w Lublinie – zagrał tam Jima Tyrone'a w sztuce *Księżyc świeci nieszczęśliwym* Eugene O'Neilla w reż. Jerzego Rakowieckiego (10 XII 1960), Johna Worthinga w *Bracie marnotrawnym* Oscara Wilde'a w reż. Lecha Komornickiego (30 XII 1961), Waltera w *Operze za trzy grosze* Bertolda Brechta w reż. Jerzego Golińskiego (29 I 1962). W 1962 roku rozpoczął pracę w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Pierwszą rolą aktora w tym teatrze był Leon w *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza Słowackiego w reż. Jerzego Golińskiego (17 XI 1962). Grał tu także w programie poetyckim *To ja dąb* Władysława Broniewskiego w reż. Kazimierza Łastawieckiego (19 IV 1963), hrabiego Marchii w *Henryku IV* Szekspira w reż. Jerzego Golińskiego (18 VIII 1963), Walerego w *Skąpcu* Moliera w reż. Kazimierza Brauna (18 X 1963), obłąkanego w sztuce *Andorra* Maxa Frischa w reż. Kazimierza Brauna (10 I 1964), górala II w *Krakowiakach i góralach* Wojciecha Bogusławskiego w reż. Jerzego Golińskiego (16 II 1964), De Charentesa w *Ojcu królowej* Jerzego Stefana Stawińskiego w reż.: Barbary Kalkowskiej (18 IV 1964), Fernanda w *Komu bije dzwon* Ernesta Hemingwaya w reż. Jerzego Golińskiego (6 VI 1964), prefekta policji w *Śmierci gubernatora* w inscenizacji Kazimierza Brauna (12 IX 1964), Liktora w *Królu IV* Stanisława Grochowiaka w reż. Piotra Paradowskiego (20 XI 1964), Genia w *Panu Damazym* Józefa Blizińskiego w reż. Barbary Kalkowskiej (22 I 1965), plutonowego Franciszka Magdziarza w *Westerplatte* J. Skowrońskiej-Feldmanowej w reż. Jerzego Golińskiego (31 III 1965), Bolesława w *Jadzi wdowie* Juliana Tuwima i R. Ruszkowskiego w reż. Barbary Kalkowskiej (12 VI 1965), starego żołnierza w *Matce Courage* Bertolda Brechta w reż. Jerzego Golińskiego (5 XI 1965), Achillesa w *Romulusie Wielkim* Friedricha Dürrenmatta w reż. Piotra Paradowskiego (25 II 1966), Adolfa Eichmanna w *Namiestniku* Rolfa Hohhutha w reż. Jerzego Golińskiego (15 V 1966), Don Pedra w *Wiele hałasu o nic* Szekspira w reż. Jerzego Golińskiego (27 VIII 1966), przewodniczącego w *Żeglarzu* Jerzego Szaniawskiego w reż. Piotra Paradowskiego (10 XI 1966), chłopa i kułaka w sztuce Agnieszki Osieckiej *Niech no tylko zakwitną* .... w reż. Jagienki Zychówny (7 IV 1967), cesarza Tusmika II w *Łóżku* Jerzego Afansajewa w reż. Zbigniewa Bogdańskiego (28 V 1967), Pytalskiego w *Dyliżansie* Fredry w reż. Zbigniewa Bogdańskiego (4 XI 1967), biskupa Ely

w *Ryszardzie III* Szekspira w reż. Tadeusza Minca (10 II 1968), Juliusza w *Grubych rybach* Michała Bałuckiego w reż. Piotra Paradowskiego (23 V 1968), Łazarza w *Tragedii o Bogaczu i Łazarzu* Anonima w reż.: Tadeusza Minca (7 IX 1968, 1969 – główna nagroda aktorska na festiwalu w Toruniu), artystę z buldogiem w *Rzeczy listopadowej* Ernesta Brylla w reż. Marka Okopińskiego (23 XI 1968), króla w sztuce *Ostatnia dobranoc Armstronga* Johna Ardena w reż. Tadeusza Minca (8 II 1969), Agisitsa w *Agamemnonie* Ajschylosa w reż. Piotra Paradowskiego (19 IV 1969), Alberta Weissa w *Przyszedłem pana zabić* Stanisława Goszczurnego w reż. Marka Okopińskiego (1 IX 1969), Daniela Defoe w *Będę mówił szczerą prawdę* Al Danila w reż. Zbigniewa Bogdańskiego (11 X 1969), Joe Powera w *Ulissesie* według Joyce'a w inscenizacji Zygmunta Hübnera (14 II 1970), marynarza w *Morze dalekie, morze bliskie*[1] i Lucchesiniego w *Termopilach polskich* Tadeusza Micińskiego w reż.: Marka Okopińskiego (2 IV 1970), krytyka literackiego w *Grze* Wojciecha Brydaka w reż. Piotra Paradowskiego (27 VI 1970), Lucchesiniego w sztuce *Termopile polskie* Tadeusza Mycińskiego w reż. Marka Okopińskiego (5 XII 1970), Fujarkiewicza w *Grubych rybach* Michała Bałuckiego w reż. Jerzego Kreczmara (27 II 1971), Lucyfera w *Tragedii człowieka* Imre Madacha w reż. Matyasa Giricza (18 IX 1971), Peleusa w *Świecie zawikłanych* do tekstów staropolskich w reż. Marka Okopińskiego (4 XII 1971), więźnia w *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego w reż. Marka Okopińskiego (4 XII 1971), Robespierre'a w *Thermidorze* Stanisławy Przybyszewskiej w reż. Marka Okopińskiego (11 III 1972), Milosa w w *Cmentarzysku samochodów* Fernando Arrabala w reż.: Stanisława Hebanowskiego (29 IV 1972), reżysera w *Naszym mieście* Thorntona Wildera w reż. Lecha Hellwiga-Górzyńskiego (26 VIII 1972), Ordęgę w *Lamencie* Michała Choromańskiego w reż. Andrzeja Rozhina (27 I 1973), Ducha złego w *Nie-boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego w reż. Marka Okopińskiego (16 V 1973), Jagona w *Otellu* Szekspira w reż. Marka Okopińskiego (23 VIII 1973), doktora w *Lecie* Tadeusza Rittnera w reż. Krystyny Meissner (1 XII 1973), Konrada Siwickiego w *Odbudowie Błędomierza* Jarosława Iwaszkiewicza w reż. Marka Okopińskiego (20 II 1974), Prospera w *Szacie Prospera* Ernesta Renana w reż. Jerzego Kreczmara (6 IX 1974), Szamanowa w sztuce *Zeszłego lata w Czulimsku* Aleksandra Wampiłowa w reż. Stanisława Wampiłowa (16 XI 1974), Gorgoniusza w *Cyganerii warszawskiej* Adolfa Nowaczyńskiego w reż. Stanisława Hebanowskiego (1 II 1975), rektora Krolla w sztuce *Rosmersholm* Henryka Ibsena w reż. Stanisława Hebanowskiego (9 V 1975), Pana Berga w *Murze* Jana Tettera (19 XII 1975), Roberta Dudleya w *Marii Stuart* Fryderyka Schillera w reż. Ryszarda Majora (19 XII 1975), Dziadka w *Białym małżeństwie* Tadeusza Różewicza w reż. Ryszarda Majora (27 III 1976), Abramsohna w *Teatrze odwiecznej wojny* Nikołaja Jewreinowa w reż. Stanisława Hebanowskiego (26 VI 1976), Gospodarza w *Weselu* Wyspiańskiego w reż. Stanisława Hebanowskiego (20 XI 1976). W latach 1977–1978 występował w warszawskim Teatrze na Woli, a następnie powrócił do Gdańska, gdzie w Teatrz Wybrzeże grał do 1992 roku m.in. Sagredę, Kardyna i Barberiniego w *Życiu Galileusza* Bertolda Brechta w reż. Ludwika Rene (16 V 1978), Joachima Baltazara Baltazara de Campos de Baleastadara w *Sonacie Belzebuba* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reż. Ryszarda Majora (17 II 1979), pułkownika garnizonu warszawskiego w *Czarnym romansie* Władysława Terleckiego w reż. Marcela Kochańczyka (21 IV 1979), Jajecznicę w *Ożenku* Gogola w reż. Ryszarda Majora (16 VI 1979), Gustawa-Konrada w *Dziadach* Adama Mickiewicza w reż. Macieja Prusa (3 XI 1979), doktora w *Już po wszystkim* Edwarda Albee w reż. Kazimierza Kutza (2 II 1980), tytułową rolę w *Makbecie* Szekspira w reż. Stanisława Hebanowskiego (3 V 1980), Robespierre'a w *Sprawie Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej w reż. Andrzeja Wajdy i Macieja Karpińskiego (9 XI 1980), Rożnieckiego i urzędnika policji w sztuce *Sto rąk, sto sztyletów* Jerzego Żurka w reż. Ryszarda Majora (9 XI 1980), w programie poetyckim do tekstów Czesława Miłosza w reż. Macieja Prusa (2 II 1981), Wilhelma Tona i Nieznajomego w *Kniaziu Patiomkinie* Tadeusza Micińskiego w reż. Macieja Prusa (21 III1981), Prokuratora Roberta Scurwy w *Szewcach* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reż. Marcela Kochańczyka (7 XI 1981), Papkina w *Zemście* Fredry w reż. Hebanowskiego (20 III 1982), Pijaka w *Ślubie* Gombrowicza w reż. Ryszarda Majora (20 VI 1982), Grzegorza w *Kordianie* Słowackiego w reż. Krzysztofa Babickiego (14 XI 1982), Pana I w *Biurze pisania podań* Władysława Terleckiego w reż. Marka Drążewskiego (14 V 1983), Profesora w *Operetce* Gombrowicza w reż. Ryszarda Majora (11 III 1984), Franka Fostera w *Jak się kochają w niższych sferach* Alana Aycbourna w reż. Krzysztofa Bukowskiego (4 X 1984), Łopachina w *Wiśniowym sadzie* Czechowa w inscenizacji Krzysztofa Babickiego (5 V 1985), komendanta policji w *Balkonie* Jeana Geneta w reż. Ryszarda Majora (17 XI 1985), Masynissę w *Irydionie* Krasińskiego w reż.: Krzysztofa Babickiego (1 III 1986), Bertolda Brechta w *Opowieściach Hollywoodu* Christophera Hamptona w reż. Kazimierza Kutza (10 V 1986), Octavio Piccolominiego w *Wallensteinie* Schillera w reż. Krzysztofa Babińskiego (15 III 1987), Radosta w *Ślubach panieńskich* Fredry w reż. Urszuli Modrzewskiej-Bisty (18 VII 1987), Bartodzieja w *Portrecie* Sławomira Mrożka w reż. Marka Okopińskiego (27 III 1988), Gotorpowa w *Leninie* Wacława Grubińskiego w reż. Krzysztofa Babickiego (21 XII 1989). Współpracował jako pedagog ze Studiem Aktorskim Teatru Wybrzeże w Gdańsku i Studium Aktorskim Teatru Muzycznego w Gdyni. Gościnnie wystąpił w warszawskim Teatrze Północnym w Warszawie w roli Nieznajomego w sztuce *Oskarżony Dymitr Karamazow* według Ława Tołstoja (24 XI 1990) i w warszawskim Teatrze Dramatycznym w roli Starego w *Krzesłach* Eugene Ionesco w reż. Szczepana Szczykno (19 I 1991). Od 1992 roku występował w Teatrze Współczesnym Warszawie – zagrał m.in. w Waltera, radcę sądowego w *Rozbitym dzbanie* Heinricha Kleista w reż. Macieja Englerta (9 V 1992), adwokata w *Sami porządni ludzie* Graticna Gelinasa w reż. Kazimierza Kutza (23 V 1992), Pana Drugiego w sztuce *Wdowy* Sławomira Mrożka w reż. Erwina Axera (30 XII 1992), Isidoro w *Awanturze w Chioggi* Carla Goldoniego, w reż. Macieja Englerta (19 VI 1993), Nauczyciela w *Wizycie starszej pani* Friedricha Dürenmatta w reż. Wojciecha Adamczyka (11 XII 1993), Antygonusa, Wolfa w *Miłości na Krymie* w reż. Erwina Axera (1994), Czas w *Zimowej opowieści* Szekspira w reż. Macieja Englerta (15 I 1995), człowieka w *Ambasadorze* Mrożka w reż. Erwina Axera (13 V 1995), prezesa w *Martwych duszach* Gogola w reż. Macieja Englerta (6 XII 1995). W Teatrze Tele-

wizji aktor zagrał w ponad 100 spektaklach m.in. w sztuce *Zatoka Śpiewających Traw* Stanisławy Fleszarowej-Muskat w reż. Kazimierza Łastawieckiego (31 X 1969), *Tak cicho, że wierzyć nie...* Michała Misiornego w reż. Kazimierza Łastawieckiego (12 III 1971), Rycerza w *Malowidle na drzewie* Ingmara Bergmana w reż. Stanisława Hebanowskiego (15 VI 1973), generała Kokoszkina w *Człowieku na warcie* Mikołaja Leskowa w reż. Jerzego Afanasjewa (11 XI 1973), sędziego w *Jenny* Erskine Caldwella w reż. Jerzego Afanasjewa (10 XII 1973), Alfreda w *Obcy przyszedł na farmę* Miki Waltari w reż. Abdellaha Drissi (18 I 1974), w *Huraganie* Helmuta Mullera w reż. Jerzego Afanasjewa (13 X 1975), w *Kobiecie* według Jacka Londona w reż. Jerzego Afanasjewa (16 IV 1976), dyrektora w sztuce *Gwiazda sezonu* Andrzeja Twerdochliba w reż. Jerzego Afanasjewa (4 IV 1977), Hitlera w *Przed burzą,* w reż. Romana Wionczka, (8 odcinków 1977), Bera w *Powodzi* Henninga Bergera w reż. Jerzego Afanasjewa (17 VI 1977), Solby'ego Clive'a w *Człowieku, który zmienił...* Edgara Wallace'a w reż. Jerzego Afanasjewa (7 VII 1977), Hary'ego Olofssona w *Symfonii paryskiej* Jana Gudmundssona w reż. Michała Hermana (24 VII 1978), inżyniera Ewgenidze w *Moście* Aleksandra Czchaidze w reż. Olgi Lipińskiej (2 X 1978), Hathorne'a w *Czarownicach z Salem* Arthura Millera w reż.: Zygmunta Hübnera (6 III 1979), pastora w *Upiorach* Henryka Ibsena w reż. Marcela Kochańczyka (9 IV 1979), prokuratora w *Ostatniej nocy przed końcem* Stanisława Goszczurnego w reż. Jerzego Afanasjewa (25 V 1979), Feliksa w *Wizycie* Martina Walsera w reż. Michała Hermana (21 VI 1979), Pana w *Kartotece* Różewicza w reż.: Krzysztofa Kieślowskiego (15 X 1979), sędziego Abramsona w *Obrzędzie* Bergmana w reż.: Stanisława Hebanowskiego (15 I 1980), wuja Bena w *Śmierci komiwojażera* Arthura Millera w reż. Kazimierza Karabasza (17 III 1980), Teuliena w *Wilkach* Romaina Rollanda w reż. Jana Maciejowskiego (13 VII 1980), Henryka w *Grze* Jerzego Żuławskiego w reż. Stanisława Hebanowskiego (31 XII 1980), Alberta w *Pustelni* Stanisława Horaka w reż. Wojciecha Solarza (2 III 1981), wielkiego inkwizytora w *Don Carlosie* Fryderyka Schillera w reż. Ryszarda Bugajskiego (30 VIII 1981), Chodackiego w *Ostatnich tygodniach* Z. Pietras, K. Rodowicz, reż. Maria Kaniewska (31 VIII 1981), Hrabiego w *Czerwonym bukiecie* Tadeusza Rittnera w reż. Stanisława Hebanowskiego (13 IX 1981), Luzgina w *Fałszywej monecie* Maksyma Gorkiego w reż. Jacka Gąsiorowskiego (8 XI 1982), Dionizego w *Nocy sylwestrowej* Stefana Krzywoszewskiego w reż. Marii Kaniewskiej (3 I 1983), Pijaka w *Ślubie* Gombrowicza w reż. Ryszarda Majora (1 X 1983), Prokuratora w *Wilkach w nocy* Tadeusza Rittnera w reż. Krzysztofa Gordona (12 XI 1983), Robespierre'a w *Thermidorze* Stanisławy Przybyszewskiej w reż. Jerzego Krasowskiego (15 X 1984), starostę w *Miłości i próżności* Ksawerego Godebskiego w reż. Bogusławy Czosnowskiej (29 IV 1985), podróżnego I w sztuce *Anioł na dworcu* Jarosława Abramowa w reż. Marcela Kochańczyka (12 VIII 1985), w *Algach* Krzysztofa Borunia w reż. Jacka Hohensee (20 II 1986), Aymone Lucchesi w *Kongresie we Francji* Jarosława Iwaszkiewicza w reż. Wojciecha Solarza (31 III 1986), urzędnika w sztuce *Pięć dni Samuela Guliwera* Krzysztofa Nowickiego w reż. Marka Okopińskiego (7 IV 1986), Chmylowa w *Natalii* według Walerego Briusowa w reż. Krzysztofa Langa (13 X 1986), w sztuce *Jeff Peters jako osobisty...* O'Henry'ego, reż. Ł. Zielińskiego i S. Kałużyńskiego (7 XII 1986), Bertolda Brechta w *Opowieściach Hollywoodu* Christophera Hamptona w reż. Kazimierza Kutza (22 II 1987), generała w *Śmierci Adama Zawiszy* Ryszarda Frelka w reż. Romana Wionczka (25 II 1987), Jewgienija Nikołajewicza w *Pieniądzach dla Marii* Walentina Rasputina w reż. Marka Okopińskiego (23 III 1987), Buszyckiego w *Sylwii* Wacława Bilińskiego w reż. Ryszarda Bera (21 IX 1987), w *Mistrzu sądu ostatecznego* Leo Perutza w reż. Krzysztofa Nazara (5 X 1987), Jurija Diewiatowa w *My niżej podpisani* Aleksandra Gelmana w reż. Marka Okopińskiego (30 V 1988), sąsiada w *Daczy* Ireneusza Iredyńskiego w reż. Tomasza Zygadły (5 IX 1988), Aleksandra i Matamora w *Iluzji* Pierre'a Corneille'a w reż. Krzysztofa Gordona (30 I 1989), Messerschmanna w *Zaproszeniu do zamku* Jeana Anouilha w reż. Krystyny Sznerr (3 II 1989; Nagroda za rolę „Złoty Ekran'89"), Jacobowsky'ego w *Jacobowsky i pułkownik* Franza Werfla w reż.: Edwarda Dziewońskiego (8 V 1989, Nagroda za rolę „Złoty Ekran'89"), Dziadka Mroza w *Kwartecie* Michała Komara i Tomasza Zygadły (23 X 1989), Nulty'ego w *Żegnaj laleczko* Raymonda Chandlera w reż. Laco Adamika (29 X 1989), Ictavio Piccolomini w *Wallensteinie* Fryderyka Schillera w reż. Krzysztofa Babickiego (13 XI 1989, Nagroda za rolę „Złoty Ekran'89"); w *Mieczu obosiecznym* Jerzego Zawieyskiego w reż. Tadeusza Malaka (Nagroda za rolę „Złoty Ekran'89"); Pana Kolegę w *Czarownej nocy* Sławomira Mrożka w reż.: Ireny Wollen (17 V 1990), Radcę w *Krótkiej nocy* Władysława Terleckiego w reż. Roberta Glińskiego (21 V 1990), komisarza w *Kto zabił Łucję Verane* według Daniela Boulanger w reż. Marka Gracza (7 X 1990), Wróbla w *Szalbierzu* Gyorgy Spiro w reż. Tomasza Wiszniewskiego (21 I 1991), tytułową rolę w *Romulusie Wielkim* Friedricha Dürrenmatta w reż. Mirosława Borka (7 X 1991), Dicka w *Kobiecie interesu* Louise'a Page'a w reż. Jana Buchwalda (10 XI 1991), Eugeniusza w *Tangu* Sławomira Mrożka w reż. Piotra Szulkina (6 I 1992), reżysera w *Ogniu na wichrze* Krystyny Berwińskiej w reż. Wojciecha Solarza (1 VI 1992), księdza Bernarda w *Rozmowie z diabłem* Leszka Kołakowskiego w reż. Andrzeja Bednarka (28 X 1992), profesora w *Wilku stepowym* Hermanna Hesse w reż. Teresy Kotlarczyk (23 XI 1992), Sama w *Powrocie do domu* Harolda Pintera w reż. Jana Buchwalda (10 II 1993), gospodarza w *Biurze pisania podań* Władysława Terleckiego w reż. Mirosława Borka (28 IV 1993), profesora w *Przygodzie w Warszawie* Stefana Kisielewskiego w reż. Mariana Terleckiego (9 IX 1993), Stefana Fuldgate'a w *Dziesiątej Beethovena* Petera Ustinova w reż. Bogdana Augustyniaka (25 IX 1993), hrabiego Orsini-Rosenberga w *Amadeuszu* Petera Shaffera w reż. Macieja Wojtyszki (18 X 1993), Nikitę Iwanowicza w *Łabędzim śpiewie* Antoniego Czechowa w reż. Tomasza Zygadło (21 XII 1993), Kamińskiego w *Bliźniaku* Józefa Hena w reż. Mikołaja Haremskiego (21 III 1994), Kleniewicza w w *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego w reż. Agnieszki Glińskiej – premiera 16 V 1994 w Teatrze Poniedziałkowym Programu 1; Pisarza i Kraka w *O wawelskim smoku* Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza w reż. Konrada Szołajskiego (1994, Teatr dla Dzieci, premiera 18 IX 1994, Program II); Egana w *O przemyślności kobiety niewiernej. Sześć opowieści z Boccaccia wziętych,* w reż. Macieja Dutkiewicza (premiera w Teatrze Poniedziałkowym 26 IX 1994, Program 1); Marsjanina

w sztuce *Dziewczynka, której nigdy nie zdarzy się nic złego* Kiryła Bułyczowa, w reż. Agnieszki Glińskiej (premiera w Teatrze dla Dzieci 2 X 1994, Program 2); Żelskiego w *Domu otwartym* Michała Bałuckiego w reż. Michała Kwiecińskiego (10 X 1994), Dyrektora w *Pierścieniu czarodzieja* Andrzeja Żaka, reż. Teresa Kotlarczyk (premiera w Teatrze dla Dzieci 23 X 1994, Program 2); hotelowego w *Podłużnej walizce* Francisa Vebera, w reż. Barbary Borys-Damięckiej (premiera w Teatrze Poniedziałkowym 14 XI 1994); Krogstada w *Norze* Henryka Ibsena reż.: Izabelli Cywińskiej (premiera w Teatrze Poniedziałkowym 5 XII 1994); profesora w *Matce Chrzestnej* R. Bruttera i M. Kalisza w reż. Macieja Dutkiewicza (30 I 1995), Ernesta Fanshawa w sztuce Gabriela Arouta *On czy nie on* w reż. Edwarda Dziewońskiego (4 II 1995), Heinricha Bohne w *Łowcy jasnowidzów* Jacka Koprowicza, w reż. autora, prod. SF Medium (18 IX 1995), Adolfa w *Słowiku Warszawy* Jarosława Abramowa-Newerlycgo w reż. Ryszarda Bera (23 IX 1995), męża w sztuce *Cudza żona i mąż pod łóżkiem* Fiodora Dostojewskiego w reż. Izabelli Cywińskiej (2 X 1995), Koadiutora Isidoro w *Awanturze w Chioggi* Carlo Goldoniego w reż. Macieja Englerta (13 XI 1995), Kritona w *Jaskini filozofów* Zbigniewa Herberta w reż. Stefana Chazbijewicza (1992, Teatr Dwójki, premiera 10 I 1996), Fomę Fomicza Opiskina w *Ekscelencji* Fiodora Dostojewskiego w reż. Andrzeja Kostenki (1995, Studio Teatralne Dwójki, premiera 7 II 1996), Ksińskiego w *Horsztyńskim* Juliusza Słowackiego w reż. Zbigniewa Zapasiewicza (1995, Teatr Poniedziałkowy, premiera 4 III 1996), Bogara w *Improwizacji paryskiej* Jeana Giraudoux w reż. Macieja Englerta (1996, Teatr Poniedziałkowy, premiera 25 III 1996), Skazańca w przedstawieniu *Czapa* Janusza Krasińskiego w reż. Piotra Szulkina (1996, Teatr Dwójki, premiera 22 V 1996), Pana Wonny w *Chorym z urojenia* Moliera w reż. Krzysztofa Langa (3 VI 1996), Przybysia w *Farsie z ograniczoną odpowiedzialnością* Władysława Zawistowskiego w reż. Roberta Glińskiego (1995, Telewizyjny Teatr Rozmaitości, premiera 29 VI 1996 w Programie I), Profesora Zadoka Salta w *Innych czasach* Ronalda Harwooda w reż. Tomasza Wiszniewskiego (1995, Teatr Poniedziałkowy, premiera 23 IX 1996), Zuryłę w *Ciężkich czasach*, Michała Bałuckiego, reż. Barbary Borys-Damięckiej (12 I 1997); Waltera w *Rozbitym dzbanie* Heinricha von Kleista w reż. Macieja Englerta (10 II 1997), męża w *Przybyszu z Narbony* Juliana Stryjkowskiego w reż. Laco Adamika (21 IV 1997), ojca w sztuce *Gry przedmałżeńskie* Francisa Scotta Fitzgeralda w reż. Urszuli Urbaniak (27 IV 1997), Szymona Stimsona w *Naszym mieście* Thorntona Wildera w reż. Marii Zmarz-Koczanowicz (27 V 1997), w zrealizowanej w lutym 1997 roku sztuce Bertolda Brechta *Kariera Arturo Ui* w reż. Piotra Szulkina, Pana Rosario w *Trzech cylindrach* Miguela Mihurę w reż. Leny Szurmiej (20 VII 1997), Bellinghama w *Szkarłatnej literze* Nathaniela Hawthorne'a w reż. Macieja Dejczera (25 VIII 1997), człowieka w *Ambasadorze* Sławomira Mrożka w reż. Erwina Axera (8 IX 1997), pacjenta–pana Henryka w *Stanie po zapaści* Jacka Bocheńskiego, reż. Jerzego Markuszewskiego, premiera w Studiu Teatralnym Dwójki 11 XII 1997. Na ekranie debiutował w **1960** roku rolą Romana Andrzejewskiego w filmie *Rzeczywistość* w reż.: Antoniego Bohdziewicza. Henryk Bista zagrał w 130 filmach kinowych oraz ponad 100 filmach tv i kilkunastu serialach: **1965** – Banda, reż. Zbigniew Kuźmiński (nowy wychowawca w domu poprawczym); **1966** – *Pieczone* gołąbki, reż. Tadeusz Chmielewski (malarz z brygady remontowej); **1968** – *Ostatni po Bogu*, reż.: Paweł Komorowski (mat); **1970** – *Przystań*, reż.: Paweł Komorowski (rybak Zeberkiewicz); **1971** – *Seksolatki*, reż.: Zygmunt Hübner (pan Julek krewny „babci"); **1973** – *Drzwi w murze*, reż.: Stanisław Różewicz; *Tajemnica Wielkiego Krzysztofa*, reż.: Mieczysław Waśkowski, tv, (zwiedzający); **1975** – *Czerwone i białe*, reż.: Paweł Komorowski (Karol Krauze); *Żelazna obroża*, reż.; Stanisław Lenartowicz, tv (dr Borowski); *Der schwarze Storch/Czarny bocian*, reż. Herbert Ballmann, film prod.: RFN (zarządca majątku); **1976** – *Ocalić miasto/Spasti gorod*, reż.: Jan Łomnicki, prod.: Polska–ZSRR (kapitan „Sztych"); *Legienda o Tile/Legenda o Dylu*, reż.: Aleksandr Ałow, Władimir Naumow, film prod. ZSRR (landgraf); *07–zgłoś się*, reż.: Krzysztof Szmagier, serial tv, odc. I – *Major opóźnia akcję* („Czarny" Trepkiewicz); *Czerwone ciernie*, reż.: Julian Dziedzina (Rosenblatt); *Zielone–minione*, reż.: Gerard Zalewski, tv (właściciel domu gry); *Ptaki ptakom*, reż.: Paweł Komorowski (Karol Profaska), *Dagny*, reż.: Haakon Sandoy, prod. Polska–Norwegia (Antoni Przybyszewski); **1977** – *Śmierć prezydenta*, reż.: Jerzy Kawalerowicz (ksiądz Nowakowski), *Pasja*, reż.: Stanisław Różewicz (nieznajomy); **1978** – *Struny*, reż.: Zbigniew Kuźmiński, tv; *Znak Orła*, reż.: Hubert Drapella, serial tv, 14 odcinków; *Zimne ognie*, reż.: Michał Herman, tv (scenarzysta Adam); *Życie na gorąco*, reż.: Andrzej Konic, serial tv, odc. *Rzym* (multimilioner Skalkator); *Wśród nocnej ciszy*, reż.: Tadeusz Chmielewski (podkomisarz Stefan Waniek); *Szpital Przemienienia*, reż.: Edward Żebrowski (doktor Kauters); *Osiemdziesięciu huzarów/80 huszar*, reż.: Sander Sara, prod. Węgry; *Do krwi ostatniej*, reż.: Jerzy Hoffman, film kinowy i serial tv (ksiądz pułkownik Wilhelm Franciszek Kubsz, naczelny kapelan Armii Polskiej w ZSRR); **1979** – *Placówka*, reż.: Zygmunt Skonieczny (Hirszgold); *Sto koni do stu brzegów*, reż.: Zbigniew Kuźmiński (gestapowiec); *Zielone lata*, reż.: Stanisław Jędryka (doktor Turowski); *Hotel klasy Lux*, reż.: Ryszard Ber (dyrektor Henryk Jakubik); *Detektywi na wakacjach*, reż.: Leokadia Migielska, serial tv dla młodzieży, 5 odcinków; *Sekret Enigmy*, reż.: Roman Wionczek (Brochwitz); **1980** – *Tajemnica Enigmy*, reż.: Roman Wionczek, serial, 8 odcinków, odc.: *Marsz w historię* i *Zaproszenie do Warszawy* (Brochwitz); *Dom*, reż.: Jan Łomnicki, serial tv, seria I (pułkownik Jerzy Poznański); *Powstanie Listopadowe 1830 1831*, reż.: Lucyna Smolińska, tv, dokument fabularyzowany z cyklu *Polskie bitwy* (Franciszek Wołowski); *Wizja lokalna 1901*, reż.: Filip Bajon (rektor szkoły Fedtke); *Polonia Restituta*, reż.: Bohdan Porębа (Raymond Poincare, prezydent Francji); *Królowa Bona*, reż.: Janusz Majewski, serial tv, 9 odcinków (Marsupin); **1981** – *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy*, reż.: Jerzy Sztwiertnia, serial tv, odc.: *Filolog i gwoździe* i *Już tylko nadzieja* (Makowski – „Algemon Rewita"); *Vabank*, reż.: Juliusz Machulski (Jan Rożek, oszukany klient banku Kramera); *Stacja*, reż.: Antoni Krauze, tv (adwokat); *Biuletyn specjalny, czyli Fik-Mik*, reż.: Marek Nowicki, tv (wiceminister); *Ślepy bokser*, reż.: Marek Nowicki, tv (minister); *Popielec*, reż. Ryszard Ber, serial tv; **1982** – *Polonia Restituta*, reż.: Bohdan Porębа, serial tv, odc. V – VII (Raymond Poincare, prezydent Francji); *Oko Proroka*, reż.: Paweł Komorowski, prod.: Polska–Bułgaria (Podstarości); *Der Aufenthalt/Pobyt*, reż.: Frank Beyer, prod. NRD (starszy prokurator, ma-

jor UB); *Popielec*, reż.: Ryszard Ber, serial tv, emisja 1984; odc.: *Dziczyzna*, *Herold* i *Podmuch* (kapitan Kruszyna); *Matka Królów*, reż.: Janusz Zaorski (pułkownik Grzegorz); *Kartka z podróży*, reż.: Waldemar Dziki, premiera 1984 (rabin); **1983** – *Akademia Pana Kleksa*, reż.: Krzysztof Gradowski, część II: *Tajemnica Golarza Filipa* (Dziadek do orzechów); *Na odsiecz Wiedniowi – rok 1683*, reż.: Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka, tv dokument fabularyzowany z cyklu *Polskie bitwy* (hrabia Thurn); *Szkatułka z Hongkongu*, reż.: Paweł Pitera, tv (policjant Marczak); *Synteza*, reż.: Maciej Wojtyszko, tv (Asteria); *Nie było słońca tej wiosny*, reż.: Juliusz Janicki (Mazurek); *Jedno z dwojga*, reż.: Krzysztof Tchórzewski, tv (kapitan statku ratowniczego); *Wierna rzeka*, reż.: Tadeusz Chmielewski (doktor Kulewski); *Thais*, reż.: Ryszard Ber (Aristojos); *Żywot człowieka niemczonego*, reż.: Marian Kubera, tv dokument fabularyzowany z cyklu *Pogranicze* (Wojciech Kętrzyński); *Stan* wewnętrzny, reż.: Krzysztof Tchórzewski; **1984** – *Przeklęte oko proroka*, reż.: Paweł Komorowski, prod. Polska–Bułgaria (Podstarości); *O-bi, O-ba. Koniec cywilizacji*, reż.: Piotr Szulkin (Pucołowaty); *Przemytnicy*, reż.: Włodzimierz Olszewski (stary Alińczuk); *Rok spokojnego słońca*, reż.: Krzysztof Zanussi; *Sceny dziecięce z życia prowincji*, reż.: Tomasz Zygadło (towarzysz M.); *Yesterday*, reż.: Radosław Piwowarski (dyrektor szkoły Jan Garbatko); *Przyłbice i kaptury*, reż.: Marek Piestrak, serial tv (żebrak Kostur); *Porcelana w składzie słonia*, reż.: Andrzej Czekalski, tv; **1985** – *Medium*, reż.: Jacek Koprowicz (dr Mincel); *Podróże Pana Kleksa*, reż.: Krzysztof Gradowski, cz.: *Wysłannicy Bajdocji*, cz.: *Wyspa Wynalazców*, prod.: Polska–ZSRR (Wielki Elektronik); *Mokry szmal*, reż.: Gerard Zalewski (jubiler Lasoń); *Ga – ga. Chwała bohaterom*, reż.: Piotr Szulkin (pastor); *Tanie pieniądze*, reż.: Tomasz Lengren (Leon Solski); **1986** – *Komediantka*, reż.: Jerzy Sztwiertnia (doktor); *W cieniu nienawiści*, reż.: Wojciech Żółtowski (mężczyzna); *Życie wewnętrzne*, reż.: Marek Koterski (Tenodpsa); *Magnat*, reż.: Filip Bajon (Gosche); **1987** – *Na srebrnym globie*, reż.: Andrzej Żuławski, film powstawał w latach 1976–1978 i 1986–1987; *Sonata marymoncka*, reż.: Jerzy Ridan (Rustecki); *Koniec sezonu na lody*, reż.: Sylwester Szyszko (Drabik); *Między ustami a brzegiem pucharu*, reż.: Zbigniew Kuźmiński (Franz); *Łuk Erosa*, reż.: Jerzy Domaradzki (profesor Ramke); *Kocham kino...*, reż.: Piotr Łazarkiewicz (kinooperator); *Śmierć Johna L.*, reż.: Tomasz Zagadło (Kosiński); *Klątwa Doliny Węży*, reż.: Marek Piestrak, prod.: Polska–ZSSR (redaktor); *Nowy Jork – czwarta rano*, reż.: Krzysztof Krauze (podróżny); *Wielki statysta*, reż.: Marian Kubera, film paradokumentalny; **1988** – *Pan Kleks w kosmosie*, reż.: Krzysztof Gradowski, cz. I: *Porwanie Agnieszki*, cz. II: *Misja Voltana* (Wielki Elektronik); *Schodami w górę, schodami w dół*, reż.: Andrzej Domalik (komisarz Szmurło); *Pomiędzy wilki*, reż.: Juliusz Janicki, tv, (Jacek Domański); *Pilkarski poker*; reż.: Janusz Zaorski (Jaskóła); *Więcej niż miłość*, reż. Jan Kidawa-Błoński; **1989** – *Stan wewnętrzny*, reż.: Krzysztof Tchórzewski; *Lawa. Opowieść o „Dziadach" Adama Mickiewicza* (Senator) –1990: „Złote Lwy" za najlepszą drugoplanową kreację aktorską na XV FPFF w Gdańsku; *Ostatni dzwonek*, reż.: Magdalena Łazarkiewicz (dyrektor szkoły); *Bal na dworcu w Koluszkach*, reż.: Filip Bajon (Pszoniak, dziennikarz); *Porno*, reż.: Marek Koterski (lekarz); *Żelazną ręką*, reż.: Ryszard Ber (Cabas); *Konsul*, reż.: Mirosław Bork (Ługowski); *Męskie sprawy*, reż.: Jan Kidawa-Błoński (Meisel); *Prywatne niebo*, reż.: Janusz Kondratiuk; *Serenite*, reż.: A. Skiba, tv; **1990** – *W środku Europy*, reż.: Piotr Łazarkiewicz, tv, (Kałmuk); *Powrót wilczycy*, reż.: Marek Piestrak (dr Nussbaum); *Historia niemoralna*, reż.: Barbara Sass (montażysta); *Pożegnanie jesieni*, reż.: Marek Treliński (papa Bertz); *Ucieczka z kina „Wolność"*, reż. Wojciech Marczewski; *Życie za życie*, reż. Krzysztof Zanussi; **1991** – *Śmierć dzieciorobа*, reż. Wojciech Nowak (ojciec Bladej); *Dziecko szczęścia*, reż. Sławomir Kryński (adwokat); **1992** – *Cynga*, reż.: Leszek Wosiewicz; *Ferdydurke*, reż.: Jerzy Skolimowski; *Sauna*, reż.: Filip Bajon; *Białe małżeństwo*, reż.: Magdalena Łazarkiewicz (dziadek); **1993** – *Lista Schindlera/Schindler's List*, reż.: Steven Spielberg prod. USA (Löwenstein); *Dwa księżyce*, reż.: Andrzej Barański (kupiec Mistig); *Pora na czarownice*, reż.: Piotr Łazarkiewicz, tv, (Małocha); *Taranthriller*, reż.: Mirosław Dembiński; *Żywot człowieka rozbrojonego*, reż.: Krzysztof Gruber, serial tv, 3 odcinki; *Mała Apokalipsa/Small Apocalypse*, reż. Costa-Gavras, prod. Francja–Włochy–Polska (Janek); *Kraj świata*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz; *Bye, bye Amerika*, reż. Jan Schütte, prod. Polska–Niemcy (urzędnik); **1994** – *Polska śmierć*, reż.: Waldemar Krzystek, tv, (sąsiad zapadający w letarg); *Zawrócony*, reż.: Kazimierz Kutz, tv, (dyrektor); *Jest jak jest*, reż.: Jan Łomnicki, Maciej Dejczer, Janusz Dymek, serial tv, 23 odcinki; *Bank nie z tej ziemi*, reż. Dziki, Sala, Zięba, Dembiński; serial tv; **1995** – *Nic śmiesznego*, reż.: Marek Koterski (pirotechnik); *Akwarium*, reż.: Antoni Krauze, prod. Polska–Ukraina–Niemcy, (właściciel firmy); *Les Milles*, reż.: Sebastian Grall, prod. Polska–Francja–Niemcy (pułkownik armii pruskiej); *Odjazd*, reż. Magdalena i Piotr Łazarkiewicz, serial tv; (von Litzki); *Młode wilki*, reż. Jarosław Żamojda (Pan Janek); *Prowokator*, reż. Krzysztof Lang, prod. Polska–Anglia–Czechy (księgarz); *Sukces*, reż. Krzysztof Gruber, serial tv; **1996** – *Ekstradycja II*, reż.: Wojciech Wójcik, serial tv, odc. VI, VII, IX (pan Henryk Dobracki); **1997** – *Sztos*, reż.: Olaf Lubaszenko, *Kochaj i rób co chcesz*, reż.: Robert Gliński (profesor Wilczewski). W 1995 roku Krzysztof Miklaszewski zrealizował trzyczęściowy program o aktorze pt.: *Co słychać po 20 latach?*. **Nagrody:** Nagroda na XI FTPP w Toruniu za rolę Łazarza w *Tragedii o Bogaczu i Łazarzu* – 1969; Nagroda na Festiwalu Dramaturgii Krajów Socjalistycznych w Katowicach za rolę Lucyfera w *Samuelu Zborowskim* – 1971; Nagroda na FTPP w Toruniu za rolę w *Cyganerii warszawskiej* – 1975; Nagroda im. Galla za rok 1975 – 1976; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki II stopnia za osiągnięcia aktorskie – 1977; Teatralna Nagroda Wybrzeża za wybitną kreację aktorską w *Samuelu Zborowskim* – 1978; Nagroda na IV OKT w Opolu za rolę Lucyfera w *Samuelu Zborowskim* – 1978; Nagroda Teatralna wojewody gdańskiego za wybitne osiągnięcia w dziedzinie kultury – 1980; Nagroda na VII OKT w Opolu za rolę w *Kniaziu Patiomkinie* – 1981; Nagroda redakcji „Nowości" – „Złota Kareta" na XXIII FTPP w Toruniu za najwybitniejszą kreację aktorską festiwalu – 1981; Nagroda wojewody gdańskiego z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru za rolę w *Szewcach* – 1982; Nagroda na XXV FTPP w Toruniu za rolę Pijaka w *Ślubie* – 1983; wyróżnienie na XXX FTPP w Toruniu za rolę Bartodzieja w *Portrecie* Mrożka – 1984; Nagroda na XXV KST w Kaliszu za rolę Łopachina w *Wiśniowym sadzie* – 1985; Nagroda Przewodniczącego Komitetu d/s Radia i Telewizji za wybitne kreacje aktorskie

w Teatrze Telewizji – 1986; Nagroda wojewody gdańskiego za rolę Brechta w *Opowieściach Hollywoodu* – 1987; "Złoty Ekran" za role w widowiskach teatru TV *Wallenstein*, *Jacobowsky i pułkownik*, *Zaproszenie do zamku*, *Miecz obosieczny* – 1989; Nagroda Teatralna prezydenta Gdańska – 1990; Nagroda indywidualna na FPFF w Gdańsku za najlepszą drugoplanową rolę męską w filmie *Lawa*. **Odznaczenia:** 1968 – Brązowy Medal za Zasługi Obronne Kraju; 1971 – Srebrny Krzyż Zasługi; 1972 – Odznaczenie za zasługi dla Ziemi Gdańskiej; 1975 – Medal 30–lecia; 1976 – Złoty Krzyż Zasługi; 1984 – Krzyż Kawalerski OOP; 1986 – Zasłużony Działacz Kultury (8 X w Warszawie).

Irena Byrska (ur. 9 X 1901 roku w Warszawie) – aktorka, reżyser, dyrektorka teatrów, pedagog. Ukończyła Wyższą Szkołę Ogrodniczą w Warszawie. Po studiach pracowała jako nauczycielka przyrody i uczęszczała do szkoły dramatycznej. W 1927 ukończyła Wydział Dramatyczny Warszawskiego Konserwatorium, za dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza. Przed wojną pracowała jako aktorka w teatrach w Rydze i w Wilnie. Debiutowała 21 IV 1922 roku. Od 1928 do 1929 roku pracowała jako aktorka w Teatrze Ateneum w Warszawie. W latach 1933– 1935 związana była z Teatrem Reduta, w latach 1935–1939 współpracowała z Polskim Radiem w Warszawie jako aktorka i reżyser. W czasie okupacji prowadziła tajne zajęcia teatralne i pomagała więźniom Pawiaka. Po wojnie prowadziła Teatr w Opolu, zajęcia w warszawskiej PWST oraz pracowała w Toruniu, gdzie w Teatrze Ziemi Pomorskiej wyreżyserowała sztuki *Świerszcz za kominem* Karola Dickiensa (23 I 1952), *Lekarz mimo woli* Moliera – współreż. z Tadeuszem Byrskim (23 II 1952), *Pani Dulska na rozdrożu* Anatola Sterna (25 IV 1952), *Zemsta* Aleksandra Fredry (27 VI 1952). W latach 1952–1959 reżyserowała, a także od 1 X do 31 XII 1958 pełniła funkcję kierownika artystycznego w prowadzonym przez jej męża Tadeusza Byrskiego Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach. Od 13 VII 1955 do 31 XII 1958 roku kierowała utworzonym przy tym teatrze Studiem Teatralnym. W Kielcach wyreżyserowała m.in. sztuki *Pan Damazy* Józefa Blizińskiego (5 II 1953), *Nie igra się z miłością* Alfreda de Musseta (20 IX 1953), *Poemat pedagogiczny* Antoniego Makarenki (13 IV 1954), *Dożywocie* Aleksandra Fredry (3 VIII 1954), *Gdzie ta ulica, gdzie ten dom* Dychwicznego i Słobodskoja (12 X 1954), *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego (2 IV 1955), *Zemsta* Aleksandra Fredry (30 VIII 1955), *Pluskwa* Włodzimierza Majakowskiego (prapremiera, 29 V 1956), *Komentarz do podróży Cooka* Jeana Giraudoux (prapremiera, 29 V 1956), *Pokój* Arystofanesa (Studio Aktorskie, 17 IX 1956), *Brat marnotrawny* Oscara Wilda – współreż. z Tadeuszem Byrskim (5 I 1957), *Ocalenie Antygony* Krystyny Berwińskiej (Studio Aktorskie, 17 I 1957), *Tristan i Izolda* Josepha Bediera (Studio Aktorskie, 10 VI 1957), *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry (13 XI 1957), *Stracone zachody miłości* Szekspira (30 III 1958), *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego – współreż. z Tadeuszem Byrskim (24 V 1958), *Leonce i Lena* Georga Buchnera (prapremiera 24 V 1958), *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta (10 VII 1958), *Szczęście Frania* Włodzimierza Perzyńskiego (24 I 1959), *Mazepa* Juliusza Słowackiego (5 II 1959). W 1959 roku przeniosła się do Poznania, gdzie Tadeusz Byrski objął dyrekcję teatrów Polskiego i Nowego. W poznańskim Teatrze Dramatycznym wyreżyserowała *Nie igra się z miłością* Alfreda de Musseta (3 IX 1959). W 1960 wyreżyserowała w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie *Cyrulika Sewilskiego* Pierre'a Beaumarchais (30 XII). Na początku lat 60. zainicjowała w TVP cykl widowisk dla szkół. W latach 1962 – 1966 była dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim.Wyreżyserowała tam sztuki: *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego (10 III 1962), *Mazepa* Juliusza Słowackiego (29 IV 1962), *Igraszki trafu i miłości* Pierre'a Marivaux (9 II 1963), *Człowiek z głową* Janusza Warmińskiego (9 V 1963), *Czerwone pantofelki* według Hansa Christiana Andersena (15 X 1963), *Panopticum* Tytusa Czyżewskiego (2 XI 1963), *Świerszcz za kominem* Karola Dickiensa (4 I 1964), *Don Alvares* Stanisława Lubomirskiego (6 IX 1964), *Dalekie* A. Afinogenowa – współreż z Tadeuszem Byrskim (6 IX 1964), *Jaskinia filozofów* Zbigniewa Herberta (2 XII 1964), *Nowy Don Kiszot* Aleksandra Fredry (30 I 1965), *Rosmersholm* Henryka Ibsena (3 IV 1965), *Lekarz mimo woli* Moliera – współreż. z Tadeuszem Byrskim (10 IX 1965), *Pan Drops i jego trupa* Jana Brzechwy – współreż. Z Tadeuszem Byrskim (8 I 1966), *Po północy nie płaczę* Edmunda Pietryka i Tadeusza Byrskiego (20 II 1966), *Amerykanin* Howarda Fasta (prapremiera 10 IV 1966), *Jutro* Josepha Conrada (10 VI 1966); *Niewidzialna kochanka* Pedro de la Barca Calderona (16 I 1971); *Zemsta* Aleksandra Fredry (29 I 1972). Współpracowała jako reżyser ze scenami w Łodzi (*Pan Drops i jego trupa* Jana Brzechwy – Teatr Nowy 18 XII 1966), Wałbrzychu (Teatr Dramatyczny – *Niecnota w sidłach* Urszuli Radziwiłłówny – 31 XII 1967; *Murzyn* Jerzego Szaniawskiego – 21 VI 1969; *Odludek albo Mizantrop* Macnandra – 31 I 1970), Nowej Hucie (Teatr Ludowy – *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry – 27 IV 1969; *Czajka* Antoniego Czechowa – 21 III 1970), Gnieźnie (Teatr im. Aleksandra Fredry – *Nie igra się z miłością* Alfreda de Musseta – 30 I 1971), Opola (Teatr Ziemi Opolskiej – *Pigmalion* George'a Bernarda Shaw – 3 VII 1971), Gdyni (Teatr Dramatyczny – *Ania z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery – 22 I 1976; *Teatr Pana Dropsa* Jana Brzechwy – 27 VII 1985), Gdańsku (Teatr Wybrzeże – *Przed sklepem jubilera* Karola Wojtyły – współreż z Tadeuszem Byrskim 16 II 1982; *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego współreż. z Tadeuszem Byrskim – 15 V 1985; *Ania z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery – 9 XII 1989), ponownie z Teatrem im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (*Pan Drops i jego trupa* Jana Brzechwy 26 V 1985) i Teatrem Dramatycznym w Poznaniu (*Nie igra się z miłością* Alfreda de Musseta – 3 IX 1959, w sztuce tej aktorka także zagrała jedną z postaci z chóru). Jako pedagog pracowała w warszawskim Teatrze Guliwer. Była autorką scenografii teatralnej do kilku sztuk reżyserowanych przez Tadeusza Byrskiego, m.in. *Lekarz mimo woli* Moliera (Teatr Ziemi Opolskiej w Opolu – 1 VII 1949, Teatr Ziemi Pomorskiej Bydgoszcz–Toruń – 29 II 1952), *Policja* Sławomira Mrożka (Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach – 6 X 1958) i sztuk we własnej reżyserii *Panopticum transcendentalne* Tytusa Czyżewskiego (Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie – 2 XI 1963), *Pan Drops i jego trupa* Jana Brzechwy (Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach – 26 V 1985), *Teatr Pana Dropsa* Jana Brzechwy (Teatr Dramatyczny w Gdyni – 27 VII 1985). Dla Teatru Telewizji zaadaptowała sztukę Tadeusza Hołuja *Dom pod Oświęcimiem*, reż. Tadeusz Byrski (15 I 1962). W 1991 roku zagrała rolę Załuskiej w wyreżyserowanym

przez Tadeusza Różewicza spektaklu Teatru Telewizji *Tylko matka* Stanisława Brzozowskiego (19 XII). Podczas stanu wojennego towarzyszyła wielu działaniom ludzi pracujących w podziemiu. W 1993 aktorka otrzymała Krzyż Komandorski OOP. Nagrody: 1962 – Nagroda Wydziału Kultury PWRN w Opolu za reżyserię sztuk *Mazepa*, *Uciekła mi przepióreczka* w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie, 1966 – Nagroda PWRN Zielonej Góry, 1995 – „Srebrna Maska" Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach z okazji 50-lecia sceny. **Role filmowe: 1945** – *Gdzie jest nasz dom*; **1980** – *Kontrakt*, reż.: Krzysztof Zanussi (służąca), **1981** – *Człowiek z żelaza*, reż.: Andrzej Wajda (matka Hulewicz); *Przypadek*, reż.: Krzysztof Kieślowski (ciotka); **1983** – *Filip z konopi*, reż.: Józef Gębski (matka Krystyny) (27 I w Skolimowie)

Czesław Byszewski (ur. 27 II 1915 w Warszawie) – aktor, lektor Polskiego Radia, aktor dubbingu. Po raz pierwszy wystąpił przed mikrofonem radia 6 X 1948 roku – czytał wówczas tekst Broniewskiej o generale Świerczewskim. Był od 1948 roku lektorem w audycji radiowej *Muzyka i Aktualności*. Wystąpił w 3000 programach tej audycji. Był także lektorem w kilku tysiącach innych audycji radiowych. Techniki mówienia do mikrofonu uczył się u Stefana Martyki i Kazimierza Wajdy. Jego współpraca ze Studiem Opracowań Dialogowych w Łodzi zaczęła się w 1953 roku od przeczytania komentarza do radzieckiego filmu *Romeo i Julia* – do tej pracy zachęcił go pionier polskiego dubbingu, reżyser Seweryn Nowicki. Aktor użyczył głosu m.in. Henry'emu Fondzie w roli Denisa w filmie *12 gniewnych ludzi*, francuskiemu aktorowi Paulowi Meurisse w filmie *Nieznany zdrajca*. Występował też w polskiej wersji językowej takich filmów jak *Piraci Pacyfiku*, *Prawo i bezprawie*, *Nieziemska historia*, *Taka miłość* czy *Kopciuszek*. Eksternistyczny egzamin aktorski zdał w 1953 roku. Od 1948 roku pracował w Teatrze Powszechnym w Warszawie, gdzie zagrał m.in. Księcia Radosława w *Panu Geldhabie* Aleksandra Fredry w reż.: Karola Borowskiego (20 VII 1950), Maurycego w *Rozbitkach* Józefa Blizińskiego w reż.: Karola Borowskiego (2 XII 1950), Kotarbę w *Awansie* Wandy Żółkiewskiej w reż.: Zbigniewa Sawana (24 II 1951), Otockiego w *Szczęściu Frania* Włodzimierza Perzyńskiego w reż.: Danuty Pietraszkiewicz (17 VII 1951), Darmunda w *Godzien litości* Aleksandra Fredry w reż. Danuty Pietraszkiewicz (23 I 1952), Henryka Montrivauth w *Rodzince* Jerzego Jurandota w reż. Kazimierza Pawłowskiego (30 VI 1952), Zdzisława w *Cudzoziemszczyźnie* Aleksandra Fredry w reż. Karola Borowskiego (22 I 1953), Hilarego de Monde w *Procesie* Krystyny Berwińskiej w reż. Karola Borowskiego (13 VI 1953), Arkadija Pawłowicza w *Chirurgu* Aleksandra Korniejczuka w reż. Tadeusza Kubalskiego (17 XI 1953), Poldka w *Imieninach pana dyrektora* J. Słotwińskiego i Z. Skowrońskiego w reż. Karola Borowskiego (14 III 1954) i Dębickiego w tej samej sztuce (14 XI 1954), Prawdina w *Synalku szlacheckim* Denisa Fonwizina w reż. Karola Borowskiego (2 IV 1954), Ludwika Waryńskiego w *Zdarzeniu* Jadwigi Chamiec w reż. Stanisławy Perzanowskiej (26 VI 1954), Alastaira Fitzfassendena w *Milionerce* George'a Bernarda Shaw w reż. Jerzego Kreczmara (2 IV 1955), Leona Birbanckiego w *Dożywociu* Aleksandra Fredry w reż. Karola Borowskiego (1 X 1955), Doktora w *Suchym kraju* Tadeusza Hołuja w reż. Ireny Babel (19 V 1956), Nocellę w *Filomenie Marturano* Eduardo de Filippo w reż. Adama Hanuszkiewicza (8 IX 1956), lekarza w *Strasznej zabawie* Marcina Bierżewicza w reż. Ireny Babel (8 III 1958), ojca Mariana w *Elżbiecie królowej Anglii* Ferynanda Brucknera w reż. Henryka Szletyńskiego (10 X 1958), Bernarda w *Hamlecie* Williama Szekspira reż. Ireny Babel (29 I 1959), Pana Ogmore w *Pod niczyim lasem* Thomasa Delancy w reż. Ireny Babel (25 VI 1959), Alonsa, króla Neapolu w *Burzy* Williama Szekspira w reż. Krystyny Skuszanki (17 I 1960), prokuratora Brewe w *Zmartwychwstaniu* Lwa Tołstoja w reżyserii Adama Hanuszkiewicza (25 II 1961), świadka I w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego w reż. Adama Hanuszkiewicza (27 X 1964), adwokata w *Panu Wokulskim* według Bolesława Prusa w reż. Adama Hanuszkiewicza (13 I 1967). Był asystentem reżysera w inscenizowanym przez Danutę Pietraszkiewicz *Szczęściu Frania* Włodzimierza Perzyńskiego (17 VII 1951). Zagrał także Artura Lee w *Narodzinach Figara* Fryderyka Wolfa w reż. W. Rychtera i J. Strachockiego (8 VI 1950 – Ludowy Teatr Muzyczny w Warszawie) oraz w Teatrze Narodowym Grubego w *Kartotece* Tadeusza Różewicza w reż. Tadeusza Minca (17 XI 1973) i Pana w *Balladynie* Juliusza Słowackiego w reż. Adama Hanuszkiewicza (8 II 1974). W Teatrze Telewizji zagrał m.in. Generała Drobnego w *Kolumbach* Romana Bratnego w reż. Adama Hanuszkiewicza (22 VIII 1966), w *Zbrodni i karze* według Fiodora Dostojewskiego w reż. Adama Hanuszkiewicza (10 VII 1967), epizod w *Epilogu norymberskim* w reż. Jerzego Antczaka (24 XI 1969), w *Pierwszym interesancie* Daniła A. Granina w reż. Jerzego Antczaka (27 IV 1970), Jabczyńskiego w *Brydżu* Zbigniewa Kubikowskiego w reż. Henryka Drygalskiego (7 I 1971), w *Rafale Olbromskim (Popioły)* Stefana Żeromskiego w reż. Kazimierza Brauna (3 V 1971), epizod w *Sprawie Evy Evard* według Andrzeja Struga w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (17 IV 1972), epizod w *Odlocie* w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (19 XI 1972), Inspektora w *Osaczonym* Michaela Carey'a w reż. Witolda Orzechowskiego (30 XII 1976), epizod w *Lekcji niemieckiego* Siegfrieda Lenza w reż. Andrzeja Żmijewskiego (13 VI 1977), Inspektora Harrisona w *Pameli* Edwina Lanhama w reż. Witolda Orzechowskiego (cz. I – 28 XII 1978, cz. II – 29 XII 1978). **Role filmowe: 1955** *Zaczarowany rower*, reż. Silik Sternfeld (radiowy sprawozdawca sportowy); **1965** – *Podziemny front*, reż.: Seweryn Nowicki i Hubert Drapella, serial tv; **1971** – *Pejzaż z bohaterem*, reż.. Włodzimierz Haupe; **1972** – *Ocalenie*, reż.: Edward Żebrowski; **1977** – *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, reż. Bohdan Poręba; *Śmierć prezydenta*, reż.: Jerzy Kawalerowicz (premier, dr Julian Nowak); **1978** – *Romans Teresy Hennert*, reż.: Ignacy Gogolewski (major Bielski); **1979** – *Sekret Enigmy*, reż. Roman Wionczek; **1980** – *Zamach stanu*, reż.: Ryszard Filipski (Szurmański); *Ciosy*, reż.: Gerard Zalewski; *Powstanie listopadowe 1830–1831*, reż.: Lucyna Smolińska, film z cyklu *„Polskie bitwy"*; **1983** – *Na odsiecz Wiedniowi – rok 1683*, reż.: Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka, tv dokument fabularyzowany z cyklu *„Polskie bitwy"* (narrator).

Był odznaczony: Medalem X-lecia (1955), Złotym Krzyżem Zasługi (1957), Odznaką 1000-lecia (1966), Brązowym Medalem za Zasługi Obrony Kraju (1973), Złotą Odznaką za zasługi dla Warszawy (1977) (29 XII w Warszawie).

Jerzy Eljasiak (ur. 1932) – dziennikarz, krytyk filmowy, wieloletni kierownik działu kulturalnego „Sztandaru Młodych".

Witold Figlewski – dyrektor Centrali Wynajmu Filmów, pracownik Redakcji Filmowej Telewizji Polskiej, współautor kilku tomów Katalogu Polskich Telewizyjnych Filmów Fabularnych z lat 1964–1985.

Tadeusz Janczar (25 IV 1926 w Warszawie) – aktor. Był synem wojskowego. Przez pewien czas mieszkał w podwarszawskim garnizonowym Rembertowie. Jego ojciec został rozstrzelany przez Rosjan w 1939 roku pod Oszmianą. Siostra przyszłego aktora zmarła rok później na gruźlicę. Kilkunastoletni Tadeusz Janczar uczył się i pracował, a z czasem wziął na siebie ciężar utrzymania rodziny. Działał w ZWZ. W 1943 roku wstąpił do Armii Krajowej, ale z prawego brzegu Wisły nie dotarł ze swoim oddziałem do powstania. 4 X 1944 roku zgłosił się do na ochotnika do II Dywizji Piechoty im. Jarosława Dąbrowskiego. Debiutował w 1944 w Teatrze I Dywizji Wojska Polskiego im. Tadeusza Kościuszki, gdzie grał m.in. w spektaklu poetycko-muzycznym por. Lipeckiego i por. Obolewicza ze scenografią plut. podchor. R. Bieleckiego *Warszawa w ogniu*. Do zespołu, który docierał ze swymi przedstawieniami do żołnierzy na pierwszej linii frontu, należeli wówczas także Józef Nalberczak, Zdzisław Latoszewski, Mieczysław Łącki oraz tenor Władysław Gawlikowski i bas Feliks Bombała. Zespół przemierzył szlak od Warszawy do Berlina i dał ostatni spektakl w Cottbus. Po powrocie do Warszawy Janczara skierowano do Domu Żołnierza, a także wraz z Nalberczakiem, Marią Homerską, Wiktorem Nanowskim, Ryszardem Pietruskim i Wojciechem Zagórskim do nie mającej uprawnień wyższej uczelni, trzyletniej szkoły dramatycznej, prowadzonej przez Janusza Strachockiego na Pradze przy Al. Waszyngtona. Po ukończeniu szkoły Tadeusz Janczar od 1947 do 1948 występował w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie, gdzie – pod dyrekcją Janusza Strachockiego – zagrał m.in. Piotra w sztuce Noela i Companeza *Przyjaciel nadejdzie wieczorem* w reż. Hanny Małkowskiej (15 X 1947), Charlesa Murdocka w *Pociągu widmo* Arnolda Ridleya w reż. Marii Szczęsnej (12 XII 1947), Wacława w *Zemście* Aleksandra Fredry w reż. Janusza Strachockiego (22 I 1948). W 1948 roku – po zdemobilowaniu – Janczar jako cywil zdał w Szkole Teatralnej w Łodzi egzamin eksternistyczny przed komisją, w skład której weszli: Leon Schiller, Zofia Tymowska, Karol Adwentowicz, Józef Węgrzyn, Jacek Woszczerowicz, Bohdan Korzeniowski i Henryk Szletyński. W 1948 roku pracował pod dyrekcją Karola Adwentowicza w Teatrze Powszechnym w Łodzi, a następnie przeniósł się do Warszawy. W latach 1948–1950 za dyrekcji Dobiesława Damięckiego w Teatrze Rozmaitości grał m.in. w sztukach: *Śmierć Tarielkina* Aleksandra Kobylina w reż. Bohdana Korzeniewskiego (26 XI 1948), *Zemsta* Aleksandra Fredry w reż. Jerzego Leszczyńskiego (Wacław, 29 XI 1948), *Bajka* Michała Świetłowa w reż. Gustawy Błońskiej (3 II 1949), *Amfitrion* Jeana Giraudoux w reż. Bohdana Korzeniewskiego (trębacz, 16 IX 1949), *Mazepa* Juliusza Słowackiego (Mazepa, 26 XII 1949). W teatrze tym, który przemianowywano na Teatr Nowej Warszawy (1950), Młodej Warszawy (1955) i znowu Rozmaitości grał do 1958 roku m.in w sztuce: *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Marii Konopnickiej w reż. Leoni Jabłonkówny (Sarabanda, 1 IX 1950), *Mindowe* Juliusza Słowackiego w reż. Zofii Modrzewskiej (Trojant, synowiec Mindowy, 4 III 1952), *Młodość ojców* Borysa Gorbatowa w reż. Dąbrowskiego i Szydłowskiej (Anton, 7 XII 1952), *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry w reż. Marii Wiercińskiej (Jan, 27 VI 1953), *Legenda o miłości* Nazima Hilmeta w reż. Jerzego Rakowieckiego (Ferhad, 28 IV 1954), *Stronica życia* Wiktora Rozowa w reż. Stanisława Bugajskiego (Andrzej, 18 XII 1954), *Podróż poślubna* Dychawicznego i Słobodskoja w reż. Stanisława Bugajskiego (Andrzej, 13 X 1955), *Brat marnotrawny* Oscara Wilde'a w reż. Wiktora Biegańskiego (John Worthing, 26 X 1957). W latach 1958–1969 za dyrekcji Ireny Babel występował Teatrze Powszechnym w Warszawie. Zagrał tu m. in. w sztukach *Burza* Szekspira w reż. Krystyny Skuszanki (Ferdynand, 17 I 1960), *Nie ma nieznanych wysp* Stanisława Stamfla w reż. Jacka Szczęka (windziarz, 24 II 1960), *Kaukaskie kredowe koło* Bertolda Brechta w reż. Ireny Babel (policjant Szuwa, 1 V 1960), *Kupiec* Plautusa w reż. Mieczysława Daszewskiego (Charinus, 28 V 1960), *Król w kraju rozkoszy* Franciszka Zabłockiego w reż. Wandy Laskowskiej (Barasz, 1 VII 1960), *Głupiec i inni* Jerzego Broszkiewicza w reż. Ireny Babel (Lutek, 8 IV 1961), *Eurydyka* Jeana Anouilha w reż. Jacka Szczęka (Orfeusz, 3 X 1961), *Szachy* Stanisława Grochowiaka, w reż. Jacka Szczęka (człowiek, 1 II 1962), *Skandal w Hellbergu* Jerzego Broszkiewicza w reż. Jacka Szczęka (Karol Grober, 10 X 1962) oraz w sztukach w reż. Adama Hanuszkiewicza: *Dla miłego grosza* Apolla Korzeniowskiego (Staropolski, 9 IV 1963), *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (Jasiek, 26 X 1963), *Stefan* Andrzeja Jareckiego (Władek, 19 VI 1964), *Koriolan* Szekspira (obywatel III, 22 III 1966), *Pan Wokulski* według Bolesława Prusa (Fitulski, 13 I 1967), *Fantazy* Juliusza Słowackiego (Jan, 23 XI 1967), *Śmierć Dantona* Georg'e a Buchnera (Legendre, 29 II 1968), *Damy i huzary* Aleksandra Fredry (Rembo, 8 VI 1968), *Nie-boska komedia* Zygmunta Krasińskiego (chłop, 20 III 1969). W 1969 roku aktor przeniósł się do Teatru Narodowego, gdzie grał do 1983 roku m.in. w sztukach reżyserowanych przez Adama Hanuszkiewicza: *Rzecz listopadowa* Ernesta Brylla (Pierwszy, 21 XI 1969), *Hamlet* Szekspira (Horacy, 16 IV 1970), *Norwid* (9 X 1970), a także *Pasja dr Fausta* Jerzego S. Sity w reż. Tadeusza Minca (Siebel, 9 XI 1971), *Lorenzaccio* Alfreda de Musseta w reż. Tadeusza Minca (Tebaldo, 20 X 1972), *Wesele* Wyspiańskiego w reż. Adama Hanuszkiewicza (Czepiec, 11 XII 1974), *Pluskwa* Włodzimierza Majakowskiego w reż. Konrada Swinarskiego (ślusarz, robotnik, wartownik, 2 IX 1975), *Mickiewicz* w reż. Adama Hanuszkiewicza (Anioł Biały, Stróż, 21 II 1976), *Jak wam się podoba* Szekspira w reż. Tadeusza Minca (Jakub, 3 IX 1976), *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego w reż. Andrzeja Łapickiego (dyrektor drugi, 29 IV 1978), *Dziady cz. III* i *Ustęp* Adama Mickiewicza w reż. Adama Hanuszkiewicza (kapral, 31 X 1978), *Szkoła żon* Moliera w reż. Jana Kulczyńskiego (Chryzald, 7 II 1979), *Jan Maciej Karol Wścieklica* Witkacego (Wścieklica, 9 V 1979), *Obora* Helmuta Kajzara w reż. autora (Jan K., 11 XII 1980), *O poprawie Rzeczypospolitej* w reż. Adama Hanuszkiewicza (11 XI 1981), *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza w reż. Adama Hanuszkiewicza (Gerwazy, 27 III 1982), *Leśmian* w reż. Adama Hanuszkiewicza, *Czarująca szewcowa* Frederica Garci Lorci w reż. Krzysztofa Orzechowskiego (Szewc, 21 IV 1983), *Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego w reż. Jerzego Krasowskiego (Miechodmuch, 18 VI 1983). Tadeusz Janczar współpracował z radiem – czytał m.in. powieść Jerzego Andrzejewskiego *Popiół i diament*, a w słuchowisku *Matysiakowie* kreował postać

Stacha Matysiaka. Aktor wystąpił w wielu programach telewizyjnych m.in. dla szkół – *Portret Słowackiego*, *Awans* według Niziurskiego. W Teatrze Telewizji wystąpił m.in w sztukach: *Hotel Astoria* Aleksandra Sztejna w reż. Stanisława Wohla (27 XI 1961), *Papa* R. Flersa i A. Caillaveta w reż. Edwarda Dziewońskiego (Jan Bernard, 27 I 1964), *Święta miłości kochanej ojczyzny* – program poetycki w reż. Adama Hanuszkiewicza (27 III 1966), *Kolumbowie* Romana Bratnego w reż. Adama Hanuszkiewicza (Olo, 22 VIII 1966), *Pochwalone niech będą ptaki* według Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w reż. Adama Hanuszkiewicza (23 IV 1967), *Horoskop* Marka Domańskiego w reż. Henryka Drygalskiego (27 VI 1968), *Zegar cię woła* według Mirona Białoszewskiego w reż. Anny Minkiewicz (9 II 1969), *Studium* Ernesta Bryla w reż. Zbigniewa Kuźmińskiego (porucznik MO, 16 XI 1970), *Panna Radosna* Jerzego Krzysztonia w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (30 XI 1970), *Złote koło* Aleksandra Ścibora-Rylskiego w reż. Stanisława Wohla (22 IV 1971), *Rzecz listopadowa* Ernesta Brylla w reż. Bohdana Poręby (mężczyzna II, 1 XI 1971), *Nie za górę, nie za rzekę...* Zofii Posmysz w reż. Marka Wortmana (porucznik, 7 I 1972), *Harry Brent* Francisa Dubridge'a w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (Eryk Vyner, cz. I –1 VI 1972, cz. II 8 VI 1972), *Opowieści mojej żony (Przeczucie)* Mirosława Żuławskiego w reż. Adama Hanuszkiewicza (gość, 12 VII 1972), *Echo* Tadeusza Hołuja w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (Jan Środa, 22 X 1972), *Młyn nad Lutynią* Jarosława Iwaszkiewicza w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (18 II 1974), *Stworzenie świata* Jerzego Janickiego w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (6 V 1975), *Nora* Henryka Ibsena w reż. Macieja Englerta (dr Rank, 10 XI 1975), *Kundel* Stanisława Stampfla w reż. Józefa Słotwińskiego (lekarz, 2 II 1976), *Sidła* Leona Kruczkowskiego w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (dr Rudny, 15 III 1976), *Relacje* Jerzego Wójcika w reż. autora (6 IX 1976), *Brutalna gra* Francisa Dubridge'a w reż. Anny Minkiewicz (Norman Pennm 30 IX 1976), *Turoń* Stefana Żeromskiego w reż. Jana Kulczyńskiego (chłop I, 21 II 1977), *Medea* Eurypidesa w reż. Jerzego Wójcika (Aligues, 6 II 1978), *Uśmiech losu* Włodzimierza Perzyńskiego w reż. Józefa Słotwińskiego (Siewski, 1 V 1978), *Pani Dally* Williama Hanley'a w reż. Kazimierza Karabasza (Pan Dally, 5 VI 1978), *Ta nasza mała ziemia* Georgi Dżagarowa w reż. Jana Englerta (Łazarow, 12 X 1980), *Głębokie, błękitne morze* Terence'a Rattigana w reż. Macieja Englerta (Miller, 15 III 1981), *Replay* Ferenca Karinthy w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (4 II 1985). Dla Teatru Telewizji wyreżyserował jednoaktówki *Ona więdnie, on ginie* Wasyla Szukszyna, w której także zagrał (27 III 1978) i *Dom z widokiem na pole* Aleksandra Wampiłowa (27 III 1978). **Filmografia: 1951** – *Załoga*, reż.: Jan Fethke (uczeń Szkoły Morskiej Brzozowski); **1952** – *Piątka z ulicy Barskiej*, reż.: Aleksander Ford (Kazek Spokorny); **1953** – *Żołnierz zwycięstwa*, reż.: Wanda Jakubowska (Franek – żołnierz II Armii); **1954** – *Kariera*, reż.: Jan Koecher (Witek); *Pokolenie*, reż.: Andrzej Wajda (Jasio Krone) – Nagroda Państwowa III stopnia (1955); **1956** – *Kanał*, reż.: Andrzej Wajda (Jacek – por. „Korab"); **1957** – *Eroica*, cz. III *Con bravura*, reż.: Andrzej Munk (kurier), **1958** – *Pożegnania*, reż.: Wojciech J. Has (Paweł); **1960** – *Zezowate szczęście*, reż.: Andrzej Munk (podchor. Sawicki); **1961** – *Nafta*, reż.: Stanisław Lenartowicz (Szymek, mąż Baśki); **1962** – *Dziewczyna z dobrego domu*, reż.: Antoni Bohdziewicz (Tadeusz Łokietek); *Jutro premiera*, reż.: Janusz Morgenstern (młody scenograf Roman Witting); **1965** – *Dzień ostatni, dzień pierwszy*, serial tv, odc. *Nazajutrz po wojnie*, reż.: Lech Lorentowicz (Franek); **1967** – *Marsjanie*, reż.: Andrzej Czekalski, film tv, odc. I – *Wojna* (porucznik Szulc); **1968** – *Stawka większa niż życie*, serial tv, seria III; **1969** – *Znaki na drodze*, reż.: Andrzej J. Piotrowski (Michał Biel); **1970** – *Krajobraz po bitwie*, reż.: Andrzej Wajda (Karol); *Prawdzie w oczy*, reż.: Bohdan Poręba (Bronek Kaczmarski); *Na przejeździe*, reż.: Ryszard Rydzewski, kr.m., **1971** – *Zabijcie czarną owcę*, reż.: Jerzy Passendorfer (ojczym Tymona); *Gonitwa*, reż.: Zygmunt Hübner, film tv (nauczyciel); *Złote koło*, reż.: Stanisław Wohl, film tv (kapitan Budny); *Kamizelka*, reż. Stanisław Jędryka, film tv (handlarz); **1972** – *Na krawędzi*, reż.: Waldemar Podgórski (Wojtek); *Chłopi*, reż.: Jan Rybkowski, serial tv (Mateusz); **1973** – *Hubal*, reż.: Bohdan Poręba (kapitan Kalenkiewicz „Kotwicz"); *Z temtej strony tęczy*, reż.: Andrzej J. Piotrowski (malarz); *Chłopi*, reż.: Jan Rybkowski, film kinowy (Mateusz); **1974** – *Nie będę cię kochać*, reż.: Janusz Nasfeter (ojciec Anki); *Najważniejszy dzień życia*, reż.: Sylwester Szyszko, serial tv, odc. III – *Strzał* (inżynier Markowski); *Opowieść w czerwieni*, reż.: Henryk Kluba (kapitan Paszkowski); **1976** – *Noc w wielkim mieście*, reż. Karol Dąbrowski, film tv (Józef Kaliński); **1978** – *Romans Teresy Hennert*, reż.: Ignacy Gogolewski (profesor Laterna); *Coś za coś*, reż.: Agnieszka Holland, film tv (Jerzy mąż Hanny); **1980** – *Dom*, reż.: Jan Łomnicki, serial tv, (doktor Sergiusz Kazanowicz); *Polonia Restituta*, reż.: Bohdan Poręba (Wojciech Korfanty); *Zamach stanu*, reż.: Ryszard Filipski (Wojciech Korfanty); *Nic nie stoi na przeszkodzie*, reż.: Hubert Drapella (Jerzy); *Królowa Bona*, reż.: Janusz Majewski, serial tv (biskup Maciejowski); **1982** – *Dom*, reż.: Jan Łomnicki, serial tv, cz. II; *W obronie własnej*, reż.: Zbigniew Kamiński (dr Jerzy); *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*, reż.: Janusz Majewski (biskup Maciejowski); **1988** – *Dom*, reż.: Jan Łomnicki, serial tv, cz. III.

Nagrody: 1955 – Nagroda Państwowa – wyróżnienie za kreacje aktorskie m.in. w filmie *Piątka z ulicy Barskiej* i *Pokolenie*; 1977 – „Złoty Ekran" za kreacje aktorskie w spektaklach Teatru TV *Relacja*, *Rzecz listopadowa*, *Trzeci maja*. Odznaczenia: Złoty Krzyż Zasługi (1955), Odznaka 1000-lecia (1967), Krzyż Kawalerski OOP (1970), Medal 30-lecia (1975), Odznaka za zasługi dla Warszawy (1977), Medal 40-lecia (1985). (31 X w Warszawie)

Jerzy Jaraczewski – reżyser filmowy, absolwent PWSTiF. Współpracował przez wiele lat z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Był laureatem wielu nagród na krajowych i zagranicznych festiwalach. **Filmografia: 1951** – *Warszawa*; **1952** – *Nad granicą pokoju*; **1954** – *Automatyczne spawanie łukiem krytym* (f. instruktażowy); *Synowie ludu* (f. dok., asystent reż.); **1955** – *Historia jednego przeładunku*; **1956** – *Dyżur trwa*; **1957** – *Pierwsze odwiedziny* (f. dok.); **1958** – *Wojskowa Kronika Filmowa nr 1–4, 6–8*; **1959** – *Stop! Kontrola drogowa* (f. reklamowy); *Sprawa 47/60*; **1961** – *Puchar przechodni*; **1962** – *Od ciebie zależy* (f. dok.); **1963** – *Światło dnia*; *Początek wielkiej miedzi*; **1965** – *Nowocześnie – bezpiecznie w budownictwie*; *Węzeł śląski*; *Bliżej miedzi*; *Miedź* (f. dok.), *Stocznia Gdynia*; **1966** – *Szlak wielkiej elektryfikacji*; *Kierunek oceany*; *Pościg*; **1967** – *Etap II*; *Stocznia* (f. dok.), *BHP taboru elektrycznego*; *ZAMECH*; *Uwaga dziecko*; **1968** – *Bliźniaczy most* (także tekst); *BHP na liniach zelektryfiko-*

wanych (także scenariusz); **1970** – *Funkcja* (film BHP, także scenariusz); **1971** – *Wznoszę pomnik* (f. dok., także scenariusz) – „Srebrny Lajkonik" na XII OFFK w Krakowie, 1972; Premia Międzynarodowego Jury Stowarzyszenia Filmów Dokumentalnych (AID) na XXVIII MFF Krótkometrażowych w Oberhausen (RFN, 1972); wyróżnienie na XXII MFF w Melbourne (Australia, 1973); **1972** – *Fundamenty* (f. dok., także scenriusz); *Raport w sprawie węgla* (także scenriusz i komentarz); *Czas żywych* (f. dok., także scenariusz); **1973** – *W dwa lata po decyzjach* (f. dok., także scenariusz i komentarz); *Otwarcie w przyszłość* (f. dok., także scenariusz i komentarz); **1974** – *Raport w sprawie energetyki* (f. dok., także scenariusz i komentarz), *Na krańcu Polski* (f. dok., także scenariusz); **1975** – *Autocross* (WFDiF); *Współpraca Polska–RFN* (WFDiF); *Centralny* (WFDiF, scen., reż., komentarz, f. dok.); **1976** – *Dworzec Centralny* (f. dok., WFDiF, scen., reż., komentarz); *Instalexport* (WFDiF, f. dok., 16 mm); *Międzynarodowe Targi Poznańskie* (WFDiF, 16 mm, kolor); *Fabryka domów FD-6* (WFDiF, 16 mm, kolor); *Sonda Bonn – Warszawa* (WFDiF, f. dok.); *Wystawa budownictwa 1976* (scen., reż., WFDiF, 16 mm, kolor); **1977** – filmy na zlecenie ZREMBU *Obsługa żurawia, Technika pracy żurawia samojezdnego, Podwieszanie ładunków, Odbiór techniczny żurawia samojezdnego* (WFDiF, 16 mm); *Współpraca – Instal* (WFDiF, 16 mm); *Montaż i spawanie gazociągu* (WFDiF, 16 mm); *FD-6 Factory: FABEX-ZREMB przedstawia* (WFDiF, 16 mm); 4 filmy na zlecenie ZREMBU o żurawiach wieżowych (WFDiF, 16 mm); **1978** – *Silniki spalinowe – budowa i zasady działania* (WFDiF, 16 mm); *Silniki spalinowe – wykrywanie i usuwanie usterek* (WFDiF, 16 mm); 3 filmy o obsłudze technicznej koparek (WFDiF, 16 mm); **1979** – *Zespoły zgrzewne CR-600* (WFDiF, 16 mm); *Czyste niebo* (WFDiF, 16 mm); *Z Polski do Turcji* (WFDiF, 16 mm); 6 filmów o spycharkach (WFDiF, 16 mm); **1980** – *Jeziorna – rodowód 1760–1980* (scen., reż., komentarz, 16 mm., WFDiF); *Soda ASH Plants* (WFDiF, 16 mm); **1981** – 7 filmów o ładowarkach (WFDiF, 16 mm); **1982** – *Fabryka kwasu siarkowego* (WFDiF, 16 mm).

Piotr Jaworski (ur. 3 X 1931 w Łodzi) – operator filmów animowanych. Ukończył technikum fotochemiczne. Od 1948 roku przez całe swoje życie pracował jako laborant i asystent operatora w łódzkiej PWSFiT. W 1962 roku rozpoczął pracę także jako asystent operatora w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For" w Łodzi, gdzie pracował nieprzerwanie aż do przejścia na emeryturę w 1990 roku. W 1971 roku zadebiutował jako samodzielny operator obrazu, realizując odcinek animowanej serii lalkowej *Przygody Misia Colargola* zatytułowany *Miś w przestworzach*. Był autorem zdjęć do 47 filmów krótkometrażowych (dla dzieci i dorosłych), zrealizowanych w różnych technikach animacyjnych – lalkowej, wycinankowej i rysunkowej – m.in. do filmu z 1988 roku *Dobry wieczór* w reż. Piotra Studzińskiego (prod. „Se-Ma-For") oraz odcinków animowanych seriali dla dzieci: *Przygody Misia Colargola* (m.in. *Colargol zdobywcą kosmosu*, reż. Tadeusz Wilkosz, prod. SMFF „Se-Ma-For" i „Procidis" Francja, 1979), *Miś Uszatek*, *Plastelinki*, *Przygód kilka wróbla ćwirka*. (3 X)

Leon Jeannot (ur. 9 V 1908 roku w Warszawie) – reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych i fabularnych. W okresie międzywojennym współpracował z kinematografią jako asystent reżysera i realizator filmów dokumentalnych. W latach 1939 – 1957 przebywał w ZSRR, gdzie pracował m.in. jako reżyser dubbingu. Po powrocie do kraju współpracował z ZRF „Iluzjon" i „Studio". **Filmografia:** Filmy krótkometrażowe: **1935** – *Walczymy z powodzią* (współreż.); *Warszawa w dniu jesiennym* (współreż.); **1936** – *Dźwięk uwięziony/Jak powstaje płyta* (współreż.); *Żarówka* (współreż.); **1937** – *Jak powstaje szybowiec*; *Kwiaty*; *Łazienki królewskie*; *Pałac na wodzie*; *Światło we szkle*; *Jesienna Warszawa*; *Siedem grzechów głównych*; *Hiszpańskie capriccio*; *Etiuda Skriabina*; *Walka o życie*. Filmy fabularne: **1930** – *Na Sybir*, reż. Henryk Szaro (asyst. reż.); **1932** – *Rok 1914*, reż.: Henryk Szaro (asyst. reż.); **1937** – *Weseli biedacy/Frejliche Kabconim* (reż.); **1963** – *Kryptonim „Nektar"* (reż. i współscen. z Edmundem Niziurskim); **1966** – *Bumerang* (reż. i współscen. z Jerzym Janickim); **1968** – *Człowiek u M-3* (reż. i współscen. z Jerzym Janickim); **1972** – *Beczka amontillado* (tv, współscen. z Bolesławem Michałkiem); **1975** – *Zawiłości uczuć* (reż i scen.) (21 VI w Warszawie).

Cezary Julski (ur. 23 VI 1927 roku w Wolsztynie) – aktor teatralny i filmowy. Był aktorem Teatru Lalki i Aktora w Poznaniu, gdzie debiutował 11 II 1946 roku w sztuce *Królewna Śnieżka* w reż. Marii D'Alphonse. Zagrał tam także w sztuce *Młodzi* Zygmunta Ziembińskiego (13 IV 1946). W latach 1947–1950 grał w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, a w latach 1950–1952 w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, gdzie pod kierunkiem Iwo Galla zagrał m.in. Wiertowa w *Rodzinie* Iwana Popowa (8 XII 1950), murarza II w *Zemście* Aleksandra Fredry (20 XI 1951), wyładunkowego w *Dyrektorze* Samuela Aloszyna (4 XII 1952). W 1952 roku zdał aktorski egzamin przed Państwową Komisją Egzaminacyjną w Warszawie. Występował w Teatrze Ludowym w Warszawie (1952–1956), gdzie zagrał m.in. Pana Czyściciela w *Chorym z urojenia* Moliera w reż. Wiktora Biegańskiego (18 XI 1953), Marchołta w *Marchołcie* Romana Brandstaettera w reż. Władysława Hańczy (20 IV 1956) i księcia Efezu w *Komedii omyłek* Szekspira w reż. Stanisława Bielińskiego (16 IV 1956), oraz w Teatrze Polskim w Warszawie (1956–1957), gdzie grał m.in. Kaspra w sztuce George'a Farqhara *Oficer werbunkowy* (9 III 1957). W 1956 roku współpracował z warszawskim Kabaretem Architektów „Pineska", będąc jego reżyserem. W latach 1957–1990 był aktorem Teatru Komedia. Zagrał tu m.in. w sztuce: *Daj buzi Kate* Samuela i Belli Spewack w reż. Jerzego Rakowieckiego (gangster I, 14 IX 1957), *Królewna Śnieżka* Rakowieckiego i Wittlina w reż. Jerzego Rakowieckiego (strażnik, 21 IV 1959), *Uczeń diabła* George'a Bernarda Shaw w reż. Czesława Szpakowicza (Krzysztof Dudgeon, 16 VI 1959), *Billy kłamca* Halla Willisa i Keith Waterhouse w reż. Kazimierza Kutza (Geoffrey Fisher, 11 VII 1964). W Teatrze Telewizji aktor zagrał m.in. w sztukach: *Mordercy* według Ernesta Hemingwaya w reż. Konrada Swinarskiego (Ole Anderson, 7 X 1955), *Skowronek* Jeana Anouilha w reż. Czesława Szpakowicza (24 IX 1956), *Julietta ze snów* Nevcuxa w reż. Jana Kulczyńskiego (4 III 1957), *Szelmostwa Skapena* Moliera w reż. Jana Kulczyńskiego (Sylwester, 29 VII 1963), *Droga do Czarnolasu* Aleksandra Maliszewskiego w reż. Jana Kulczyńskiego (23 III 1964), *Stanisław i Bogumił* Marii Dąbrowskiej w reż. Jerzego Krasowskiego (rycerz polski, 29 VI 1965), *Kapitan z Koepenick* Carla Zuckmayera w reż. Józefa Słotwińskiego (żołnierz, 25 X 1965), *Nocleg w Apeninach* Aleksandra Fredry w reż. Czesława Szpakowicza (Anzelmo, 8 VI

1966), *Król* Caillaveta i Flersa w reż. Edwarda Dziewońskiego (25 IX 1967), *Alicja prowadzi śledztwo* Roberta Thomasa w reż. Edwarda Dziewońskiego (29 I 1970), *Szał* cz. I Francisa Durbridge'a w reż. Jana Bratkowskiego (Bill Royd, 12 III 1970), *Wizyta starszej pani* Friedricha Dürrenmatta w reż. Jerzego Gruzy (10 V 1971), *Kurka wodna* Witkacego w reż. Tadeusza Minca (11 X 1971), *Cezar i Kleopatra* George'a Bernarda Shaw (żołnierz, 19 VI 1972), *Żegnam pana Mr Kowalsky* Andrzeja W. Pastuszka, reż. A. Halor i J. Gębski (Pchełka, 14 II 1974), *Król* Caillaveta i Flersa w reż. Edwarda Dziewońskiego (poeta, 1 X 1977), *Wojna w Polszcze pospolita* Kluby i Lewańskiego w reż. Henryka Kluby (dzwonnik, 26 I 1981), *Raz swawolny Tadeusz* Czekanowskiego i Kosińskiego w reż. Aleksandra Czekanowskiego (1 V 1989). Wystąpił także w przedstawieniu Teatru Rozrywki *Zaciszny pensjonat* Walentego Katajewa w reż. Olgi Koszutskiej (10 XII 1973) i Teatru dla Dzieci w *Nic do stracenia* Ewy Bilińskiej w reż. autorki (12 XII 1991). Inne role teatralne Cezarego Julskiego: *Zaczarowane koło* (Boruta), *Platon Kreczet* (Platon), *Niemcy* (Willy), *Artyści* (Hovel), *Tysiąc walecznych* (Maciejewski), *Bankrut* (Podlizkin), *Rubikon* (Kowalski), *Próżna miłość* (Kola), *Młyn* (Infant), *Żołnierz i bohater* (major Saranow), *Dziady cz. III* (Pelikan), *Lady Godiva* (hrabia Leofryk), *My Fair Lady* (płk. Pickering), *Siódme mniej kradnij* (dyr. cmentarza), *Porwanie Amazonek* (Herkules), *Fachowcy* (dyr. Mintaj), *Przygoda Sylwestrowa* (Mikołaj), *Happy End* (mjr Armii Zbawienia). Cezary Julski występował w radiowym *Podwieczorku przy mikrofonie*. W telewizji grywał w czwartkowym teatrze Kobry i dubbingował Freda Flinstone'a z kreskówki *Między nami jaskiniowcami*. **Filmografia: 1951** – *Pierwsze dni*, reż.: Jan Rybkowski (członek bandy); **1953** – *Celuloza*, reż.: Jerzy Kawalerowicz; *Sprawa do załatwienia*, reż.: Jan Rybkowski i Jan Fethke (widz na meczu bokserskim); **1954** – *Pokolenie*, reż.: Andrzej Wajda; **1955** – *Godziny nadziei*, reż.: Jan Rybkowski (były kapo); **1957** – *Skarb kapitana Martensa*, reż.: Jerzy Passendorfer, *Ewa chce spać*, reż..: Tadeusz Chmielewski (Kruszyna – policjant); *Król Maciuś I*, reż.: Wanda Jakubowska (adiutant); **1958** – *Wolne miasto*, reż.: Stanisław Różewicz (Szwed); *Kalosze szczęścia*, reż.: Antoni Bohdziewicz (Grabiennikow); *Ostatni strzał*, reż.: Jan Rybkowski (Skiłądź); *Miasteczko*, reż.: Julian Dziedzina i Janusz Łęski (fotograf); **1959** – *Krzyż Walecznych*, reż.: Kazimierz Kutz; *1000 talarów*, reż.: Stanisław Wohl (kochanek Broni i starszy drużba); **1960** – *Krzyżacy*, reż.: Aleksander Ford (Zawisza Czarny); *Walet Pikowy czyli kobieta zmienną jest*, reż.: Tadeusz Chmielewski (agent ochrony); *Ostrożnie Yeti*, reż.: Andrzej Czekalski; **1961** – *Czas przeszły*, reż. Leonard Buczkowski (Rudy); *Komedianty*, reż.: Maria Kaniewska (aktor łamiący podkowy); *Bitwa o Kozi Dwór*, reż.: Wadim Berestowski (ojciec); **1962** – *Zacne grzechy*, reż.: Mieczysław Waśkowski (Jaśko); **1963** – *Smarkula*, reż.: Leonard Buczkowski („dziecko"); **1964** – *Pierwszy dzień wolności*, reż.: Aleksander Ford; **1965** – *Wojna domowa*, reż.: Jerzy Gruza; **1966** – *Zawsze w niedzielę*, reż.: Ryszard Ber; *Małżeństwo z rozsądku*, reż.: Stanisław Bareja (kupiec z bazaru); **1967** – *Łobuziaki*, real. Edward Sturlis, film aktorsko-rysunkowy, prod. „Se-Ma-For"; *Ja gorę*, reż.: Janusz Majewski, tv; *Paryż-Warszawa bez wizy*, reż.. Hieronim Przybył; **1969** – *Stawka większa niż życie*, reż.: Janusz Morgenstern, serial tv; **1971** – *Pierścień księżnej Anny*, reż.: Maria Kaniewska (Krzyżak „Zażywny"); *Milion za Laurę*, reż.. Hieronim Przybył; **1973** – *Czarne chmury*, reż.: Andrzej Konic, serial tv (Błażowski); *Janosik*, reż.: Jerzy Passendorfer (dowódca żandarmów); **1974** – *Nie ma róży bez ognia*, reż.: Stanisław Bareja („szatniarz"); *Kłopotliwy* gość, reż.: Jerzy Ziemik (strażak Kowalski); **1977** – *Noce i dnie*, reż.: Jerzy Antczak, serial (Antoś Kałużny), *Czterdziestolatek*, serial, reż.: Jerzy Gruza; **1980** – *Miś*, reż. Stanisław Bareja; **1986** – *Porwanie w Tiutiurlistanie*, reż.: Zdzisław Kudła, Franciszek Pyter (król Baryłka).

Odznaczenia: Krzyż Kawalerski OOP, Medal X-lecia (1955), Złoty Krzyż Zasługi (1971) (19 VIII w Warszawie).

Józef Kalita (ur. 2 IX 1928 w Radłowicach) – aktor teatralny i filmowy. Zadebiutował w 1951 roku w Teatrze Ziemi Pomorskiej (Bydgoszcz –Toruń). W teatrze tym zagrał Klitandra i Pietrka w sztuce Moliera *Grzegorz Dandin* w reż. Kazimierza Biernackiego (20 X 1951) i Nowaka w sztuce *Dwa tygodnie w „Raju"* Z. Skowrońskiego i J. Słotwińskiego w reż. Marii Szczęsnej (26 II 1952). W 1956 roku ukończył PWST w Warszawie. W przedstawieniu dyplomowym w Teatrze Młodej Warszawy zagrał starca z medalem w *Żołnierzu i bohaterze* Samuela Marszaka (21 I 1956). W latach 1956–1957 pracował w Teatrze Polskim w Warszawie. W latach 1958 – 1961 występował w Teatrze Ziemi Mazowieckiej. W 1961 roku powrócił do Teatru Polskiego w Warszawie, w którym występował do 1994 roku. Zagrał m.in w sztuce: *Jaskółka* Ludwika Hieronima Morstina w reż. Mariusza Dmochowskiego (Gniewosz z Dalewic, 24 XII 1961), *Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego w reż. Krystyny Skuszanki (szlachcic, 6 IV 1963), *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego w reż. Jerzego Krasowskiego (Prokurator, 30 XI 1963), *Nawrócenie kapitana Brassbound* George'a Bernarda Shaw w reż. Andrzeja Szafiańskiego (Hassan, 10 II 1967); *Owca* Stanisława Stratijewa w reż. Jerzego Rakowieckiego (Owczarz, 15 II 1978); *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza w reż. Augusta Kowalczyka (chłop, 13 III 1981); *Obłęd* Jerzego Krzysztonia w reż. Jerzego Rakowieckiego (przechodzień, pielęgniarz I, 24 III 1983); *Zemsta* Aleksandra Fredry w reż. Kazimierza Dejmka (Smigalski, 25 VI 1983), *Ja, Michał z Montaigne* Józefa Hena w reż. Jana Bratkowskiego (strażnik II, 10 V 1984); *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego w reż. Kazimierza Dejmka (gość, chłop, 5 XII 1991); *Zaczarowana królewna* Artura Oppmana w reż. Kazimierza Dejmka (23 V 1992); *Pan Jowialski* Aleksandra Fredry w reż. Kazimierza Dejmka (stróż, 29 IX 1992); *Ryszard III* Szekspira w reż. Macieja Prusa (Lord Mer Londynu, 9 X 1993), *Kariera Artura Ui* Bertolda Brechta w reż. Macieja Prusa (sędzia, 26 I 1995), *Dożywocie* Aleksandra Fredry w reż. Andrzeja Łapickiego (Maciej, 26 X 1996). W Teatrze Telewizji zagrał m.in. w sztuce *Mieszczanie* Maksyma Gorkiego w reż. Gustawa Holoubka (26 IV 1967); *Kordian i cham* według Leona Kruczkowskiego w reż. Jana Bratkowskiego (18 IX 1972), *Kaukaskie kredowe koło* Bertolda Brechta w reż. Macieja Z. Bordowicza (20 XI 1972); *Don Carlos* Fryderyka Schillera w reż. Macieja Z. Bordowicza (Don Ludwik, 12 XI 1973); *Jak to pamiętam* Zdzisława Wróbla w reż. Stanisława Brejdyganta (robotnik, 8 VII 1974); *Pamela* Edwina Lanhama w reż. Witolda Orzechowskiego (sierżant Fox, cz. I – 28 XII 1978, cz. II – 29 XII 1978); *Hamlet* Szekspira w reż. Jana Englerta (11 XI 1985); *Antygona* Jeana Anouilha w reż. Andrzeja Łapickiego (starszy strażnik, 4 V 1987); *Wilki w nocy* Tade-

sza Rittnera w reż. Andrzeja Łapickiego (służący, 9 I 1989); *Wielki Peeperkorn* według Tomasza Manna reż. Tomasz Zygadło (17 IV 1989); *Amadeusz* Petera Shaffera w reż. Macieja Wojtyszki (majordomus, cz. I – 18 X 1993, cz. II – 25 X 1993); *Kordian* Juliusza Słowackiego w reż. Jana Englerta (21 XI 1994); (premiera 29 I 1996; Gawriła), *Iwanow* Antoniego Czechowa w reż. Jana Englerta (1995, Teatr Poniedziałkowy, 29 I 1996, Gawriła); *Dziady* Adama Mickiewicza w reż. Jana Englerta (1 XI 1996). W Teatrze Telewizji był autorem scenografii do *Płaszcza* według Mikołaja Gogola w reż. Izabelli Cywińskiej (23 III 1973). W 1988 roku otrzymał odznaczenie za zasługi dla Teatru Polskiego. **Niektóre role filmowe: 1957** – *Koniec nocy*, reż.: Julian Dziedzina (porucznik MO); **1967** – *Kontrybucja* reż.: Jan Łomnicki; **1969** – *Wniebowstąpienie*, reż.: Jan Rybkowski; **1988** – *Kogel-mogel*, reż.: Roman Załuski; **1989** – *Czarny wąwóz*, reż. Janusz Majewski, prod. Polska–Czechosłowacja (rola w dubbingu); *Stan strachu*, reż.: Janusz Kijowski; **1994** – *Dama kameliowa*, reż. Jerzy Antczak (odźwierny). Miał zagrać jedną z ról w przygotowywanej przez Jerzego Hoffmana ekranizacji *Ogniem i mieczem* (19 III).

Tatiana Kamińska (ur. 1935) – montażystka dźwięku. Współpracowała m.in. z WFDiF w Warszawie. Autorka opracowania muzycznego m.in. do filmów: *63 dni* Romana Wionczka (1969), *Czas nadziei*, reż. Roman Wionczek (1986); *Zbuduję pałac*, reż. Tomasz Rostworowski, film dok. (1988); *Twarde lądowanie*, reż. Krzysztof Lang, film dok.

Ryszard Koniczek (ur. 15 I 1931 w Wilnie) – krytyk i teoretyk filmu, badacz prasy filmowej. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Poznańskim. Magisterium zrobił z filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Po studiach pracował na wydziale estetyki Instytutu Nauk Społecznych. W latach 60. kierował w „Polityce" działem kultury i nauki. Działał w Filmowej Radzie Repertuarowej. W latach 1969–1979 był redaktorem naczelnym „Kina". Pisał o filmie m.in. na łamach „Literatury". Był jednym z inicjatorów Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie. W łódzkiej PWSFTViT był dyrektorem Instytutu Teorii i Historii Filmu. Autor książek *Polski film fabularny 1947–1967* (1967, wyd. Biblioteka Narodowa), *Film radziecki w Polsce* (6 IV w Warszawie).

Alina Kotowska (ur.26 X 1927 w Gorzyczkach, powiat Rybnik) – realizatorka filmów animowanych dla dzieci, laureatka wielu międzynarodowych festiwali. Absolwentka Wydziału Włókienniczego Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Początkowo pracowała w przemyśle, we wzorcowni tkanin dekoracyjnych. W roku 1960 związała się ze Studiem Małych Form Filmowych „Se-Ma-For" w Łodzi. Realizowała filmy rysunkowe i wycinankowe dla dzieci. Jej filmy charakteryzowała dbałość o stronę plastyczną. Autorka często stosowała jako materiał do animacji liście, drewna, włóczki itp. W 1976 roku została laureatką zespołowej nagrody Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży (za serię *Zaczarowany ołówek*). **Filmografia: 1961** – *Ala ma kota*; **1962** – *Cudowna waza*; **1964** – *Alarm w ZOO* (f. z serii *Zaczarowany ołówek*); **1965** – *Chodzi lis koło drogi* (f. z serii *Zaczarowany ołówek*); **1966** – *Worek prezentów* (f. z serii *Zaczarowany ołówek*); **1967** – *Rzym za Nerona* (f. z serii *Przygody Otka*); **1968** – *Bunt*; **1969** – *Wakacje z duchem* (f. z serii *Zaczarowany ołówek*); **1970** – *Menażeria kapitana Ali*; *Jak poskromić lwy* (f. z serii *Zaczarowany ołówek*); **1971** – *Kapitan Ali w Parasolii* (z Jerzym Kotowskim); **1972** – *Powrót kapitana Ali* (z Jerzym Kotowskim); *Zimowy wieczór* (f. z serii *Dziwny świat kota Filemona*) – „Brązowe Koziołki" na III OFF dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1973; **1973** – *Ach te myszy* (f. z serii *Dziwny świat kota Filemona*); *Jak ziemniaki do Polski wędrowały* – Dyplom honorowy na III OFF Dydaktycznych, Łódź 1974; **1974** – *Co kto lubi* (f. z serii *Dziwny świat kota Filemona*); **1975** – *Pierwsze kroki* (f. z serii *Ferdynand Wspaniały*); *Małpie figle* (f. z serii *Zaczarowany ołówek*); **1976** – *Niebezpieczny nocleg* (f. z serii *Ferdynand Wspaniały*); **1977** – *Ballada o tęczy* – także scen., Dyplom Honorowy za reżyserię, scenografię i muzykę na V OFF dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, 1977; *Trąbka*; *Każdy Polak artystą* (f. z serii *Między nami Polakami*); **1978** – *Jak pies z kotem* (f. z serii *Przygody kota Filemona*); *Wszystkie dzieci są nasze* (z Jerzym Kotowskim, Złoty Medal UNICEF na XII MFF Animowanych w Annecy, 1979), *Jesteśmy towarzyscy* (z Ryszardem Szymczakiem, f. z serii *Między nami Polakami*); *Kocie drogi* (f. z serii *Przygody kota Filemona*); *Po nitce do kłębka* (z cyklu tv *Antologia polskiej poezji dla dzieci*); **1979** – *Dziura w płocie* (f. z serii *Przygody kota Filemona*); *Nocny spacer* (f. z serii *Przygody kota Filemona*); **1980** – *Wszyscy jesteśmy fachowcami* (z Ryszardem Szymczakiem, f. z serii *Między nami Polakami*); *Przeciek* (tv, z Ryszardem Szymczakiem, f. z serii *Między nami Polakami*); *Pomoc drogowa* (f. z serii *Między nami Polakami*); *Recepta* (f. z serii *Między nami Polakami*); *Najwierniejszy towarzysz* (f. z serii *Przygody kota Filemona*); **1981** – *Łata na łacie* (f. z serii *Przygody kota Filemona*); *Malarz Mrozik* (scen. z Antonim Bańkowskim); **1982** – *Czarodziejski tłuczek* (f. z serii *Eliasz i Pistulka*); **1983** – *Jesienne bajki* (Nagroda im. Zenona Wasilewskiego za najlepszy film animowany dla dzieci, Łódź 1983; „Złote Koziołki" na VIII OFF dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, 1983); *Wyprawa do Szmaragdowego Grodu* (f. z serii *W krainie czarnoksiężnika Oza*); **1984** – *Jedynak* (f. z serii *Przygód kilka wróbla Ćwirka*); *Nauka pływania* (f. z serii *Przygód kilka wróbla Ćwirka*); **1985** – *Tajemnica wielkiego Oza* (f z serii *W krainie czarnoksiężnika Oza*); **1986** – *Słomiana opowieść*; *Spółka z jaskółką* (f. z serii *Przygód kilka wróbla Ćwirka*); **1987** – *Co za spotkanie* (f z serii *W krainie czarnoksiężnika Oza*); *Darmozjady* (f. z serii *Przygód kilka wróbla Ćwirka*); *Ptasie mleko* (f. z serii *Przygód kilka wróbla Ćwirka*); **1988** – *Kłopoty z Gackiem* (f. z serii *Przygód kilka wróbla Ćwirka*); *Wyjątkowo spokojni sąsiedzi* (f. z serii *Przygód kilka wróbla Ćwirka*); **1991** – *Podróż z zaczarowanym ołówkiem* (współreż., f. pełnometrażowy) (24 IX w Łodzi).

Aurelia Łopatowska (ur. 1 IV 1930 Piotrków Trybunalski) – charakteryzatorka filmowa i teatralna. Ukończyła pomaturalne studium charakteryzacji filmowej i teatralnej. W latach 1960–1989 pracowała w Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi (przy ul Łąkowej 29). Współpracowała m.in. z Jerzym Hassem i Jerzym Hoffmanem. Pracowała przy filmach o ogromnym rozmachu inscenizacyjnym, filmach historycznych, w których należało wykreować oblicze postaci i nadać jej wyraz związany z ikonografią (przy charakteryzacji portretowej) i przy filmach, w których charakteryzatorka musiała wykreować oblicze wynikające z charakteru postaci. Jednym z ważniejszych przedsięwzięć artystycznych Aurelii Łopatowskiej była współpraca przy charakteryzacji Jadwigi Barańskiej do serialu *Noce i dnie* Jerzego Antczaka. Podczas realizacji te-

go filmu charakteryzatorka musiała ukazać, trwający niemal 50 lat, proces starzenia się głównej bohaterki (od młodej dziewczyny do starej kobiety). W Wytwórni Filmów Oświatowych brała udział w realizacji filmów instruktażowych m.in. dla potrzeb medycyny, pożarnictwa, bezpieczeństwa i higieny pracy, zleconych przez m.in. Ministerstwo Obrony Narodowej, Ministerstwo Zdrowia i Opieki Społecznej, Ministerstwo Ochrony Środowiska. W filmach tych, przy użyciu rozmaitych technik charakteryzatorskich odtwarzała na statystach skutki różnego rodzaju zranień i oparzeń. Pracowała w teatrach Łodzi, Krakowa i Warszawy. Wykształciła wielu charakteryzatorów, którzy odbywali praktyki jako jej asystenci. Materialny dorobek Aurelii Łopatowskiej (w postaci detali takich jak wąsy, brody itp.) pozostały po realizacji poprzednich filmów jest wykorzystywany w kolejnych realizacjach. Aurelia Łopatowska pracowała m.in przy filmie; **1962** – *Jadą goście jadą*, reż.: Romuald Drobaczyński, Jan Rutkiewicz; **1971** – *Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni*, reż.: Mieczysław Waśkowski; **1975** – *Noce i dnie*, reż.: Jerzy Antczak (współpr.); **1976** – *Trędowata*, reż.: Jerzy Hoffman; **1978** – *Do krwi ostatniej*, reż.: Jerzy Hoffman; **1980** – *Olimpiada 40*, reż.: Andrzej Kotkowski; **1981** – *Znachor*, reż.: Jerzy Hoffman. Miała współpracować przy filmie Jerzego Hoffmana *Ogniem i mieczem*, do którego zrobiła zarosty i przygotowywała galerię portretów, odtworzonych w filmie w postaci charakteryzacji (5 V).

Sergiej Makowiej (ur. 1959) – socjolog, choreograf i realizator filmów dokumentalnych, współpracujący z Telewizją Polską. Autor m.in. filmów *Biały Brat Apostoł „Adui Das"* (1993, prod. wyk. Agencja Reklamowa AG Propaganda dla Działu Form Dokumentalnych Programu II TVP) i *Pot* (1994, Dział Form Dokumentalnych Programu II TVP).

Bolesław Michałek (ur. 12 VI 1925 w Toruniu) – krytyk i teoretyk filmu, recenzent, eseista, scenarzysta, dyplomata i pedagog. Walczył w Powstaniu Warszawskim. W 1949 roku ukończył wydział historii i socjologii sztuki Ecole de Sciences Politiques et Sociales Universite Libre de Bruxelles. Był autorem książek poświęconych filmowi: *Sztuka faktów* (1958), *Trzy portrety* (1959), *Szkice o filmie polskim* (1960), *Film się zmienia* (1967), *Marzenia i rzeczywistość* (1970), *Kino naszych czasów* (1972), *The Cinema of Andrzej Wajda* (pierwsze angielskie wydanie 1973), *Film – sztuka w ewolucji* (1975), *Ćwiczenia z anatomii kina* (1976), *Notes filmowy* (1981), z Frankiem Turajem *The Modern Cinema of Poland* (Indiana, 1988, edycja francuska 1992). W 1959 roku otrzymał Nagrodę im. Irzykowskiego przyznawaną przez Klub Krytyki Filmowej za książkę *Sztuka faktów*, studium *Fellini – moralista przeciwko poecie* oraz cykl felietonów *Kino '58* publikowanych w „Nowej Kulturze". Przetłumaczył i zredagował wybór esejów Andre Bazina, wydany w 1963 roku pod tytułem *Film i rzeczywistość*. W latach 1961–1972 był redaktorem naczelnym tygodnika „Film". W latach 1973–1983 był zastępcą redaktora naczelnego „Kina". Od połowy lat 50. był przewodniczącym Klubu Krytyki Filmowej SDP. Od 1979 roku prowadził zajęcia dla studentów Wyższego Zawodowego Studium Scenariuszowego łódzkiej PWSTFiTV. Wykładał w uczelniach zagranicznych w Waszyngtonie (1983–1984, 1985 – 1986) i na Uniwersytecie im. Gutenberga w Moguncji (1987–1988). W latach 1973 – 1983 był kierownikiem literackim Zespołu Filmowego „X", a w latach 1989 – 1991 zespołu „Tor". Pod opieką Bolesława Michałka powstał *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy, *Wodzirej* Feliksa Falka i *Gorączka* Agnieszki Holland. Gdy stanie wojennym rozwiązano zespół „X" pisał książki, wykładał scenopisarstwo w USA i Niemczech. Był autorem kilku scenariuszy filmowych – *Beczka Amontillado*, reż. i współscen: Leon Jeannot, film tv (1972). *Śmierć prezydenta* Jerzego Kawalerowicza (1977), *Sprawa Gorgonowej* Janusza Majewskiego (z Januszem Majewskim, 1977), *Spotkanie na Atlantyku* Jerzego Kawalerowicza (1980), *Danton* (1982) i *Miłość w Niemczech/Eine Liebe in Deutschland* Andrzeja Wajdy (1983), *Trzy młyny* (z Jerzym Domaradzkim, 1986); *Łabędzi śpiew* Roberta Glińskiego(1988, Nagroda Szefa Kinematografii za rok 1988 za scenariusz filmowy). Dwukrotnie pełnił funkcję prezydenta FIPRESCI – międzynarodowej federacji krytyków (1968–1972, 1974–1979).Wcześniej w latach 1964–1968 pełnił funkcją wiceprzewodniczącego FIPRESCI, a od 1982 był honorowym przewodniczącym federacji. W latach 1978–1988 był członkiem i wiceprzewodniczącym Zarządu Sekcji Autorów Dzieł Filmowych i Telewizyjnych Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Od roku 1988 do 1993 był członkiem Rady Stowarzyszenia. Od 1990 do 1995 roku był Ambasadorem Nadzwyczajnym i Pełnomocnym Rzeczypospolitej Polskiej w Republice Włoskiej oraz Republice Maltańskiej i stałym przedstawicielem RP przy ONZ do spraw wyżywienia i rolnictwa (FAO) w Rzymie. Po powrocie do kraju pracował w Telewizji Polskiej, został dyrektorem programowym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Był członkiem Rady Etyki Mediów. W sierpniu 1997 był konsultantem przy relizacji serii filmów dokumentalnych Andrzeja Wajdy *Andrzej Wajda – Moje notatki z historii*. Odznaczenia: Krzyż Oficerski OOP; Zasłużony Działacz Kultury; Krzyż Oficerski Orderu Arts et des Lettres (Francja) (29 VIII w Warszawie).

Iwa Młodnicka właśc. Iwona Korwin Młodnicka (ur. 5 IX 1941 roku w Częstochowie) – aktorka teatralna i filmowa. Była córką Artura Młodnickiego (reżysera teatralnego aktora teatrów Lwowa, Krakowa, Wrocławia) i Ireny Tomaszewskiej (aktorki grającej w teatrach Lwowa, a po wojnie w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach). W 1963 roku ukończyła PWST w Warszawie. W latach 1963 – 1964 pracowała w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego. Od 1965 do 1972 roku występowała w Teatrze Klasycznym w Warszawie. Po przemianowaniu Teatru Klasycznego w Teatr Studio pracowała w nim od 1972 do 1974 roku. W latach 1974–1978 związana była z Teatrem Rozmaitości w Warszawie, gdzie zagrała m.in. w sztuce *Happy end* Dorothy Lane w reż. Olgi Lipińskiej (fordanserka, 12 XI 1976) Od 1979 do 1980 roku występowała w Teatrze Polskim w Warszawie. W latach 1982–1984 ponownie grała w Teatrze Rozmaitości, m.in. w spektaklu *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego w reż. Andrzeja Marii Marczewskiego (Róża Puciatycka, 22 VII 1984). W latach 1986 – 1989 związana była z Teatrem Na Targówku w Warszawie. W Teatrze Telewizji zagrała m. in. w spektaklu *Estrada wiosenna* w reż. Adama Hanuszkiewicza (1 V 1963), *Pierwszy dzień wolności* Leona Kruczkowskiego w reż. Adama Hanuszkiewicza (24 VI 1963); *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry w reż. Ireneusza Kanickiego (Klara, 11 III 1966), *Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego w reż. Ireneusza Kanickiego (Anna, 11 VII 1971), *Brydż* Zbigniewa Kubikowskiego w reż. Hen-

ryka Drygalskiego (sekretarka, 7 I 1971), *Martin Eden* Jacka Londona w reż. Stanisława Wohla (Ruth, 6 VIII 1972), *Sposób na życie* Wojciecha Bieńki w reż. Janusza Bukowskiego (29 X 1984). **Filmografia: 1964** – *Rozwodów nie będzie,* reż.: Jerzy Stefan Stawiński, **1966** – *Wystrzał,* reż.. Jerzy Antczak (Masza), **1967** – *Morderca zostawia ślad,* reż.: Aleksander Ścibor-Rylski (Gośka) oraz serialach: **1969** – *Stawka większa niż życie,* reż.: Janusz Morgenstern; **1971** – *Przygody psa Cywila,* reż.: Krzysztof Szmagier (lekarka) (15 IV w Warszawie).

Maria Modzelewska (ur. 15 IV 1903 roku w Sosnowcu) – aktorka. Karierę zaczynała w Krakowie w Teatrze Bagatela. Grała tam w lipcu 1922 roku w *Kurce wodnej* Witkacego. W sezonie 1924/1925 przeniosła się do Warszawy i w Teatrze Polskim prowadzonym przez Arnolda Szyfmana grała m.in. Julię w sztuce J.A. Kisielewskiego *W sieci.* W sezonie 1926/1927 grała w Warszawie rolę Ewy Pobratymskiej w scenicznych *Dziejach grzechu* Stefana Żeromskiego w adaptacji i reżyserii Leona Schillera. Kolejne role to Basia w *Krakowiakach i góralach*, Bonny w *Artystach*, żona w *Ich czworo* Zapolskiej, Smugoniowa w *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego, Epifamia w *Milionerce* Shawa, Ksantypa w *Obronie Ksantypy* L. H. Morstina, Polly w *Operze za trzy grosze*, Musseta w *Cyganerii paryskiej* Mariana Hemara. Wystąpiła także w uwspółcześnionej przez Mariana Hemara wersji *Pięknej Heleny* Offenbacha i uwspółcześnionej przez Tuwima *Jadzi wdowie* Ruszczykowskiego. Współpracowała z takimi reżyserami jak: Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Jerzy Leszczyński, Aleksander Węgierko, Karol Borowski. Partnerowała m.in. Kazimierzowi Junoszy-Stępowskiemu, Stefanowi Jaraczowi, Mariuszowi Maszyńskiemu, Jackowi Woszczerowiczowi i Eugeniuszowi Bodo (w sztuce *Jim i Jill*). Pasją aktorki była piosenka. W jej repertuarze były takie utwory jak: „I chciałabym i boję się", „Sancta Madonna, poratuj", „Ty się zaciąłeś, ty się zawziąłeś". Autorem tekstów jej wielu przebojów wykonywanych w „Qui Pro Quo" i innych teatrach rewiowo-muzycznych był Marian Hemar. Maria Modzelewska dubbingowała Królewnę Śnieżkę w zakupionym 1937 roku do rozpowszechniania w Polsce rysunkowym filmie Walta Disneya *Królewna Śnieżka.* Po wojnie aktorka znalazła się wraz z mężem w Stanach Zjednoczonych. Początkowo pracowała na kurzej fermie. Wkrótce porzuciła pracę, męża i zaczęła występy w polonijnym wędrownym Polskim Teatrze Artystów subsydiowanym przez generała Sikorskiego. Grała m.in Matkę Boską w *Pastorałce* Schillera, Marię w *Warszawiance* Wyspiańskiego i Telimenę w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza. Dialogi Telimeny z Tadeuszem odniosły duży sukces w zainscenizowanym w nowojorskiej Carnegie Hall i wyreżyserowanym przez Juliana Tuwima programie kabaretowym *Sentymentalny Sylwester.* Aktorka (nie tylko recytując, ale i tańcząc poloneza w choreografii Jerzego Łazowskiego) powtórzyła swój sukces podczas obchodów mickiewiczowskich w Nowym Jorku w roku 1955. Przez pewien czas Modzelewska przebywała w Londynie, po czym zdecydowała się na pobyt stały w Nowym Jorku. Kilkakrotnie odwiedzała Polskę m.in. w latach 70. Była autorką wiersza *Mój Leszku* zamieszczonego w książce *Strofy o Janie Lechoniu.* Ostatnie lata życia aktorka spędziła w Polsce. **Filmografia: 1924** – *Kiedy kobieta zdradza męża*, reż.: Hansott i Konrad Tom; **1925** – *Iwonka*, reż.: Emil Chaberski (Ola, przyjaciółka Iwonki); **1926** – *O czym się nie myśli*, reż.: Edward Puchalski (Zosia, córka majstra Wierciaka); **1927** – *Ziemia obiecana*, reż.: Aleksander Hertz i Zbigniew Gniazdowski (Zośka, córka montera Malinowskiego); **1928** – *Przedwiośnie*, reż.: Henryk Szaro (Karolinka); **1931** – *Serce na ulicy*, reż.: Juliusz Gardan; *Straszna noc*, reż.: Konstanty Meglicki (w filmie tym aktorka śpiewała piosenkę o morzu); **1934** – *Śluby ułańskie*, reż. Juliusz Gardan (Maria, żona Stanisława Pleszczyńskiego) (25 IX w Skolimowie).

Lucyna Nowak (ur. 16 I 1930 w Żyrardowie) – zastępca dyrektora Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie w latach 1977–1997. W 1948 roku ukończyła Liceum Ogólnokształcące im. Stefana Żeromskiego w Żyrardowie i rozpoczęła studia I-go stopnia na Wydziale Chemicznym Politechniki Warszawskiej, specjalizując się w zakresie fotochemii. W styczniu 1953 roku otrzymała dyplom inżyniera chemika. 24 V 1952 roku rozpoczęła pracę w WFD. Całe 45-letnie życie zawodowe związała z kinematografią. Zaczynała od pracy w laboratorium chemicznym w Wydziale Obróbki Taśmy, awansując w ciągu 21 lat pracy w tym wydziale od stanowiska technologa poprzez starszego inżyniera, kierownika do stanowiska głównego technologa. W 1974 roku została przeniesiona służbowo na trzy lata do pracy w Naczelnym Zarządzie Kinematografii jako specjalista d/s obróbki taśmy. W roku 1977 powróciła do Wytwórni na stanowisko zastępcy dyrektora. W uznaniu jej postawy zawodowej i zasług dla kinematografii uhonorowana została odznaczeniami państwowymi: Srebrnym Krzyżem Zasługi (1970), Złotym Krzyżem Zasługi (1976), Medalem 40-lecia Polski Ludowej (1984), Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1987). Otrzymała także Brązową, Srebrną i Złotą Odznakę Zasłużonego Pracownika WFDiF (29 V).

Zofia Oraczewska-Grabowska (ur. 28 I 1931 roku w Warszawie) – reżyser, scenograf i scenarzystka filmów animowanych. Absolwentka Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Warszawie (1956). Od 1958 roku pracowała w warszawskim Studiu Miniatur Filmowych jako animator, a od 1961 jako reżyser filmów animowanych. **Filmografia: 1961** – *Utracony raj* (reż., f. rys.); **1962** – *List gończy* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Jacek Śpioszek*); *Lody śmietankowie* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Jacek Śpioszek*); **1963** – *Zamach* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Na tropie*); **1964** – *Czarodziejski dzwon* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Baśnie i waśnie*); *Czarodziejski eliksir* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Baśnie i waśnie*); **1965** – *Roztańczone pantofelki* (reż., scenopis, f. rys.); *XIII baran* (reż., scenopis, f. rys.- nagroda na Festival Film, Wiedeń '66; dyplom uznania na VI OFFK w Krakowie, 1966); **1966** – *Z wizytą u Centaurów* (reż., scenopis, f. rys.); **1967** – *Kółko* (reż., scen., scenopis, f. rys.); *Cudowna skrzynka* (reż., scenopis, f. rys.); **1968** – *Kompozytor i muza* (reż., scen., scenopis, f. rys.); **1969** – *Smocza jama* (reż., scen., scenopis, f. rys. z serii *Dziwne przygody Koziołka Matołka*); *Konkurs śpiewu* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Dziwne przygody Koziołka Matołka*); **1970** – *Turyści* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Kochajmy straszydła* – wyróżnieni na FF w Poznaniu, 1971); **1971** – *Kangury* (reż., scen., scenopis, f. wycinankowy); *Po drugiej stronie* (reż., scen., scenopis); **1972** – *Dom* (reż., scenopis, f. rys.); *Lodówka* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Pies, kot i ...*); **1973** – *De revolutionibus Orbium Coelestium* (reż., scen., scenopis, f. wycinankowy, kombinowany); *Historia sentymentalna* (reż., scen., scenopis, f. wycinankowy, kombinowany, wyróżnienie Klubu Kry-

tyki Filmowej SDP na XIV OFFK w Krakowie, 1974); **1974** – *Przyjaciel z jeziora* (reż., scenopis, f. rys.); **1975** – *Si vis pacem* (reż., scen., scenopis, f. wycinankowy – wyróżnienie na MFF w Krakowie; II nagroda „Brązowy Feniks" na FF w Jeleniej Górze, 1975); *Ostatni zachód słońca* (reż., scen., scenopis, f. wycinankowy, kombinowany); **1976** – *Bankiet* (reż., scen., scenopis, f. wycinankowy – Nagroda Specjalna „Srebrny Bumerang" na MFF w Melbourne; „Srebrna Plakietka" na MFF w Chicago; Nagroda Specjalna Ministerstwa Kultury i Sztuki 1977); *Ostatnie wielkie drzewo* (reż., scen., scenopis, f. wycinankowy); **1977** – *Odwiedziny nie z tej ziemi* (reż., scenopis, f. rys.); **1979** – *Z życia owadów czyli lot trzmiela* (reż., scen., scenopis, f. rys.); **1981** – *Pax vincit* (reż., scenopis, f. wycinankowy, kombinowany – „Brązowy Pegaz" za najlepszy film anim.); **1983** – *Przygody Jasia i Małgosi* (reż., scen., scenopis, f. rys. kombinowany); *Przygody Czerwonego Kapturka* (reż., scen., scenopis, f. rys.); **1985** – *Tornister, czapka i róg* (reż., scen., scenopis, f. rys.); **1986** – *Przed wschodem słońca* (reż., scen., scenopis, f. kombinowany); **1987** – *Czas sępa* (reż., scen., scenopis, f. wycinankowy); **1988** – *Królewski płaszcz* (reż., scenopis, f. rys. z serii *Utopce*); **1990** – *Łowy* (reż., f. rys.) (19 X w Łodzi).

Agnieszka Osiecka (ur. 9 X 1936 r. w Warszawie) – poetka, pisarka, reżyserka i dziennikarka, autorka ponad dwóch tysięcy tekstów piosenek m.in. *Okularników*, *Małgośki* (nazwanej przez prof. Marię Janion arcydziełem) i *Niech żyje bal*. Była córką muzyka i bibliotekarki. Ukończyła Wydział Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego (1956). Studiowała też na Wydziale Reżyserii Filmowej PWSTiF w Łodzi (1957–1962). Nakręciła tam m.in. w 1959 roku krótki film z Barbarą Kwiatkowską pt.: *Słoń* wg opowiadania Sławomira Mrożka. W tym okresie pisała recenzje filmowe do „Sztandaru Młodych". W latach 1954–1955 pisała reportaże i eseje dla „Głosu Wybrzeża". Okazjonalnie współpracowała z „Nową Kulturą" (1955–1956), „Sztandarem Młodych" (1955–1957), „Po prostu" (1955–1957), „Literaturą" (1972–1976), „Kulturą" (1981) oraz „Polską" i „Radarem". Była członkiem Rady Artystycznej i autorką w Studenckim Teatrze Satyryków (STS) w Warszawie (1954–1972) i redaktorem w Radiowym Studiu Piosenki PR w Warszawie (1965–1968). Współpracowała także z Kabaretem Olgi Lipińskiej (*Co się połepszy, Nie jestem łatwy)* i kabaretem Pod Egidą (*Łabędzi śpiew, Ostatni sport, Czy te oczy mogą kłamać, Tamta pani, Urwać nać!)*. Jej piosenki śpiewali m.in, Skaldowie (*Gonić króliczka)*, Czerwone Gitary (*Nie spoczniemy)*, Łucja Prus (*W żółtych płomieniach liści)*, Urszula Sipińska (*Szukam kogoś na stałe)*, Magda Umer (*Przyjdę do siebie, Szpetni czterdziestoletni)*, Sława Przybylska (*Pożegnanie z piosenką, Kochałam raz łajdaczka)*, Halina Kunicka (*Co się nażyłam)*, Elżbieta Wojnowska (*Bywa, że miłość)*, Seweryn Krajewski (*Ludzkie gadanie, Te nasze jesienie, Co każdy chłopiec wiedzieć powinien, Dwie sowy, Kiedy mnie już nie będzie, Pod niebami)*, Roman Frankl (*Mężczyzna na niepogodę*), Stan Borys (*... a jaki będzie mój udział)*, Maryla Rodowicz (*Gonią wilki za owcami, Małgośka, Sing Sing, Wariatka tańczy, Damą być, Diabeł i raj, Pompa, Bossa nova do poduszki, Wielka woda)*, a także wielu znakomitych aktorów m.in. Kalina Jędrusik *(Mój pierwszy bal)*, Ewa Dałkowska (*Daty polskie)*, Krystyna Janda (*Wariatka tańczy, A ja jestem proszę Pana na zakręcie)*, Adrianna Biedrzyńska i Zbigniew Zamachowski (*Czy te oczy mogą kłamać)*. Była autorką tekstu piosenki z filmu Romana Polańskiego *Nóż w wodzie* (1962), śpiewanej przez Irenę Santor piosenki z filmu *Gangsterzy i filantropi* w reż. Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego (1963), wykonanej przez Edmunda Fettinga ballady *Nim wstanie dzień* z filmu *Prawo i pięść* (1964) w reż. Jerzego Hoffmana, wykonywanej przez Gustawa Lutkiewicza piosenki do dokumentalnego filmu Andrzeja Piekutowskiego *Gdzie jest ten wielki las...* (1965), śpiewanej przez Martę Kotowską piosenki z filmu *Wyspa złoczyńców* w reż. Stanisława Jędryki (1965), tekstów piosenek z filmu *Małżeństwo z rozsądku* w reż. Stanisława Bareji (1966), śpiewanej przez Edmunda Fettinga piosenki z serialu *Czterej pancerni i pies* w reż. Konrada Nałęckiego (1967), wykonywanej przez Igę Cembrzyńską piosenki do filmu *Ściana czarownic* w reż. Pawła Komorowskiego, będącego w repertuarze Haliny Kunickiej *Walca* z filmu *Noce i dnie* w reż. Jerzego Antczaka (1975), *Śpiewki żeglarskiej* do filmu *Fregata* w reż. Macieja Wojtyszki oraz wykonywanej przez Seweryna Krajewskiego piosenki *Uciekaj skoro świt* z serialu *Jan Serce* (1981) w reż. Radosława Piowarskiego. Teksty piosenek wydała w tomach: *Kolory* (1963), *Wyszłam i nie wróciłam* (1969), *Listy śpiewające* (1971), *Sztuczny miód* (Wyd. „Czytelnik" 1977), *Żywa reklama* (Wyd. „Iskry"1985), *Śpiewające piaski* (1989), *Opisanie szopki* (1991). Utwory prozatorskie ukazały się w tomach: *Zabiłam ptaka w locie* (1971), *Dixie* (1972), *Szpetni czterdziestoletni* (1985), *Czarna wiewiórka* (1986), *Rozmowy w tańcu* (Wyd. Tenten, 1992). Ponadto autorka wydała cykl esejów *Galeria Potworów*, powieść w odcinkach *Ametysty*, tomik wierszy *Wada serca* (Wyd. „Czytelnik" 1981) i książki dla dzieci: *Dzień dobry Eugeniuszu* (1969), *Wzór na diabelski ogon* (1974), *Ptakowiec, Szczególnie małe sny*. Agnieszka Osiecka była autorką widowiska *Niech no tylko zakwitną jabłonie* (1964), musicali *Apetyt na czereśnie* (1969), *Dziś straszy* (1972), *Na skróty* (1985), *Dama z walizką* (1986) oraz dramatów muzycznych *Łotrzyce* (1974) *i Świnka* (1979), monodramu *Biała bluzka* (1986) i dramatu *Znajomi znajomych* (1987). Swoje pasje fotograficzne utwaliła w książce *Na początku był negatyw*. W 1988 roku powstał film pt.: *Agnieszka*, reż.: G. Pieczuro. W 1996 roku Magda Umer przeprowadziła z Agnieszką Osiecką wywiad – rzekę, z którego powstał film *Rozmowy o zmierzchu i świcie*, zdj.: Jacek Kuźniar (TVP S.A Program I). Przez ostatnie trzy lata życie poetka pisała głównie dla Anny Szałapak z „Piwnicy pod Baranami" i sopockiego Teatru „Atelier" Andre Hübner-Ochodlo (7 III w Warszawie).

Maria Piotrowska-Zalewska (ur. 27 XI 1931 roku w Mile na Wileńszczyźnie) – reżyser dubbingu. Współpracowała ze Studiem Opracowań Filmów, Walt Disney Character Voices i Start International Polska (*Król i ptak* dla Canal Plus). W 1938 roku rodzina Piotrowskich zamieszkała w Wilnie, dokąd ojciec przyszłej reżyserki – z zawodu nauczyciel – dostał przeniesienie. Maria Piotrowska rozpoczęła naukę we wrześniu 1938 roku w Wilnie. Mimo wybuchu wojny uczęszczała do szkoły przez cztery lata. Potem kontynuowała naukę w domu. W maju 1945 roku, w ramach akcji repatriacyjnej, jej rodzina przeniosła się z Wilna do Torunia. Maria Piotrowska rozpoczęła tam naukę od klasy VI. Egzamin maturalny złożyła w roku 1951 w Szkole Ogólnokształcącej stopnia Podstawowego i Licealnego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci w Toruniu. W tym czasie jej ojciec wraz z rodziną otrzymał przeniesienie do Bydgoszczy.

Tam w latach 1951 – 1952 przez rok uczęszczała do pomaturalnej dwuletniej Szkoły Felczerskiej, równocześnie kontynuując naukę w średniej szkole muzycznej w dziale wokalnym. W 1953 roku zdała egzamin na Wydział Reżyserski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej im. Leona Schillera w Łodzi. W roku akademickim 1957/1958 uzyskała roczny macierzyński urlop dziekański i 1 października 1957 roku podjęła pracę w Studiu Opracowań Filmów w Łodzi w charakterze asystenta reżysera. Absolutorium na uczelni uzyskała 30 VII 1960 roku. Zrealizowała dwa filmy dla Wytwórni Filmów Oświatowych: *Wszystkie dzieci są nasze* (1965), *Batory* (1969). W 1965 roku Maria Piotrowska-Zalewska otrzymała tytuł reżysera III kategorii filmu dubbingowanego, w 1975 – reżysera II kategorii, a w 1978 – I kategorii. Od 1957 do 1989 roku pracowała w Studio Opracowań Filmowych – w oddziale łódzkim SOF do 1980 roku, a przez kolejne 9 lat w oddziale warszawskim (seria *Fragglesi*; *Przygody Cantinflasa*). Reżyserowała dubbing do przedstawień telewizyjnego Teatru na Świecie m.in.do sztuk: 1983 – *Wieczór Trzech Króli* Szekspira, 1984 – *Kupiec wenecki* Szekspira, 1985 – *Sen nocy letniej* Szekspira, 1986 – *Makbet* Szekspira, *Ostatnie dni Pompeji*, *Quo vadis*, 1987 – *Wesołych Świąt/Absurd personal singular* H. Pintera, 1988 – *Wujaszek Wania*; 1989 – *Koriolan* Szekspira, *Cymbeline* Szekspira; 1995 – *Brat marnotrawny* O. Wilde'a. Była autorką dubbingu m.in. do filmów: *Ryszard Lwie Serce i krzyżowcy/King Richard and the Crusaders* reż. D. Butler (1954); *Król areny/Korol manieża* reż. J. Czulukin (1958); *Rozbójnicy/I Briganti Italiani* reż. M. Camerini (1961); *Wódz Czerwonoskórych/ Dełowyje ludi* reż. L. Gajdaj (1962); *Ach, te dzieci!/Trudnyje dieti* reż. W. Cwietkow (1962); *Ptaszyna/Con chim van khuyen*, f. wietnamski (1964); *Dzieci Don Kichota/Dieti Don-Kichota*, f. radziecki (1965); *Kto zdobędzie puchar/Cup Pever* reż. D. Bracknell (1965); *Wojenka, wojenka/Les Fetes galantes* reż. Rene Clair (1965); *Pamiętnik pani doktor/Le Joural d'une Femme en Blanc* reż. Cl. Autant-Lara (1965); *Ja, twój syn/Apa* reż. Istvan Szabo (1966); *Tango dla niedźwiedzia/Tango pro medvedu* reż. St. Barabas (1966); *101 Dalmatyńczyków/101 Dalmatians* f. USA, prod. Studio Disneya (anim., 1966), *Kaukaska branka/Kawkazskaja plennica* reż. L. Gajdaj (1966); *Zapach migdałów/S dych na bademi* f. prod. bułgarskiej (1967); *Morderca na zawołanie/Anatomie eines Justizmordes* reż. H. Hoelzke (1967); *Złote cielę/Zołotoj tielonok* reż. M. Szwejcer (1968); *Dr Glas/Dr. Glas* reż. M. Zetterling (1968); *El „Che" Guevara/„Che"* film prod. włoskiej (1968); *Cierpienia młodego Bohaczka/Utrapeni mladeho Bohačka* reż. F. Filip (1969); *Beatrice Cenci/Beatrice Cenci* reż. L. Fulci (1969); *Mój pies Wulkan/My s Wułkanom* reż. W. Pierow (1969); *Effi Briest/Effi Briest* reż. W. Luderer (1970); *Marzenia miłosne/Szerelmi almok – Liszt* reż. M. Keleti (1970); *Dawid Copperfield/David Copperfield* reż. D. Mann (1970); *Czym mogę służyć?/Pan si ne zelal nic* reż. P. Solan (1970); *Uwaga, żółw/Wnimanije, czerepacha!* reż. R. Bykow (1970); *Dzieci wśród piratów/Dobutsu Takarajima*, f. prod. japońskiej (1971); *Naszyjnik dla mojej ukochanej/Ożerelije dla mojej lubimoj* reż. T. Abuładze (1972); *Sześć niedźwiedzi i klown Cebulka/Sest medvedu s Cibulkou* reż. O. Lipsky (1972); *Tygrysek/Tygryczeto* reż. M. Jewstatiewa, f. prod. bułgarskiej (1972); *Poczekam aż zabijesz/Počkam, až zabiješ* reż. St. Cerny (1973); *Weronika w krainie czarów/Veronika se intoarce* reż. E. Bostan, f. prod. rumuńskiej (1973); *Zeznania komisarza policji przed prokuratorem republiki/Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica* reż. D. Damiani (1973); *Jeździec bez głowy/Wsadnik biez gołowy* reż. W. Wajsztok (1973); *Dni zdrady/Dny zrady* reż. O. Vavra (1973); *Weronika/Veronika* reż. E. Bostan, f. prod. rumuńskiej (1973); *Przeciw Kingowi/Protiv Kinga* reż. D. Jovanović (1974); *Baśń o Jasnym Sokole/Finist – Jasnyj Sokoł* reż. G. Wasiljew (1975); *Koncert na patelnię i orkiestrę/Konzert fur Bratpfanne und Orchester* reż. H. Unterberg (1975); *Przygody Calineczki/Oya-Yubi Hime*, f. prod. japońskiej (1975); *Syrenka i książe (Rusałoczka)* reż. W. Byczkow, prod. radziecko-bułgarska (1976); *Zrozumiałeś, gratuluję!/Dodumałsia, pozdrawlaju!* reż. E. Gawriłow (1976); *Dyrektor od wszystkiego/Premiera* reż. M. Constantinescu (1976); *W gwiezdnym pyle/Im Staub der Sterne* reż. G. Kolditz (1976); *Niech żyją duchy!/At ziji duchove* reż. O. Lipsky (1977); *Siedem piegów/Sieben Sommersprossen* reż. H. Zschoche (1978); *Szkrab/Małczugan* reż. A. Frejmanis, f. prod. radzieckiej (1978); *Karkonosz i narciarze*, f. prod. CSRS (1981); *Teheran 43*, II cz., f. prod. ZSRR (1981); *Książę regent* (serial prod. angielskiej, tv, 1981); *Münchhausen w krainie fantazji*, f. prod. węgierskiej (1981, tv); *Józefina i Napoleon* (serial prod. francuskiej, tv, 1981); *Bajka o Mrozie Czarodzieju*, film prod. ZSRR (1981, tv); *Chanuma* (seria prod. ZSRR, tv,1981); *Opowieści upierzonego węża* (seria dla dzieci, tv, prod. CSRS, 1981); *Biały delfin Oum* (seria dla dzieci, tv, prod. Francja, 1981); *Sławna historia życia króla Henryka VIII* (prod. Wlk. Brytania, tv, 1982); *Pszczółka Maja* (II seria, 1982, tv), *Początki fortuny Rougonów* (serial, prod. Francja, tv, 1982); *Syn pułku* (2 cz., prod. ZSRR, tv, 1982); *Zawołaj go, mamo* (prod. ZSRR, tv, 1982); *Robinson Crusoe, marynarz z Yorku* (film prod. CSRS-RFN, 1983); *Księżniczka w oślej skórze* film prod. ZSRR (1983); *Niewierność po słowacku* (seria tv, prod. CSRS, 1983); *Śpiąca królewna* (film tv, prod. NRD, 1983); *Bez wyroku* (film prod. węgierskiej, 1983); *Mumbly* (seria dla dzieci, tv, prod. Wlk. Brytania, 1983); *Arabella* (czeski serial aktorski, 1983, tv), *O czym szumią wierzby* (dł. m, tv, 1984), *Mała czarownica* (film prod. CSRS, 1984); *Z kronik Barchesteru* (seria tv, prod. Wlk. Brytania, 1984); *Wodne dzieci* (anim. film dł. m., prod. WLK. Brytania, 1984), *D'Artagnan i trzej muszkieterowie* (serial dla dzieci, tv, prod. Hiszpania, 1984); *Chłopiec z plakatu* (seria dla dzieci, tv, CSRS, 1984); *Ogród Venus* (seria tv, prod. Hiszpania, 1984); *Braciszkowie mróweczkowie* (seria dla dzieci, tv, prod. CSRS, 1984); *Niedźwiadek z bajki* (seria dla dzieci, tv, prod. Hiszpania, 1985); *Fragglessi* (1985-1989, seria dla dzieci, prod. Wlk. Brytania, tv), *Niewidzialny człowiek* (film prod. ZSRR, tv, 1986); *Jenny* (seria tv, prod. Norwegia, 1986); *Ostatnie dni Pompejów* (seria tv prod. włoskiej, 1986); *Quo Vadis* seria tv, 1986); *Odyseja* (film prod. CSRS-NRD, 1987); *Trzynasta narzeczona księcia* (film prod. CSRS, 1987); *Garaż* reż. Eldar Riazanow, prod. ZSRR, 1987); *Akcja open (*serial tv, prod. Francja, 1987); *Cantiflas* (seria dla dzieci, tv, prod. Wlk. Brytania, 1987–1988); *Hrabina Cosel* (2 cz., film tv prod. NRD, 1988); *Wróbelek Willy* (film prod. węgierskiej, 1989); *Kacze opowieści* (USA, 1990-1992, tv), *Cheap i Dale* (seria dla dzieci, tv, prod. USA,1990), *Poszukiwacze zaginionej lampy* (film prod. USA, 1991); *Kubuś Puchatek* (serial dla dzieci, prod. USA, 1992, tv), *Piękna i bestia/Beauty and the Beste* (film. prod.

USA, 1992); *Strażak Sam* (seria dla dzieci, 1993, tv), *Aladyn* (film prod. USA,1993), *Król lew/The Lion Kong* (1994); *Barney* (seria dla dzieci, tv, 1994); *Pocahontas* (film anim. prod. USA, 1995); *Przygody Myszki Miki i Kaczora Donalda* (seria filmów dla TVP, 1994–1995); *Aladyn* (seria dla TVP, 1995–1997); *Nowe przygody Arsena Lupin* (francuski serial aktorski, 1996), *Toy Story* (film anim. prod. USA, 1996); *Tajna misja* (angielski serial aktorski, 1996), *Molly* (angielski serial aktorski, 1996), *101 Dalmatyńczyków*, (film aktorski, prod. USA,1996); *Pinokio* (film anim. prod. USA, 1996); *Zakochany kundel* (anim., dł.m., prod. USA,1997), *Nowe przygody Kubusia Puchatka* (prod. USA, 1997), *Kubuś Puchatek* (film prod. USA, dł m., na kasetach z serii „Klasyka Disneya") (21 V)

Marek Pisarski (ur. 1935) – dziennikarz i filmowiec. Od 1958 roku współpracował z Telewizją Polską. Początkowo związany był z „Dziennikiem Telewizyjnym", potem z „Kurierem Telewizyjnym", a następnie z Naczelną Redakcją Programów Oświatowych. Zrealizował kilkadziesiąt filmów dokumentalnych m.in. *Lenin, Polska, Polacy* (real. z Romualdem Dobrzyńskim), *Drogi i bezdroża II Rzeczypospolitej,* real z Andrzejem Chiczewskim (Nagroda Przewodniczącego Komitetu d/s Radia i TV w 1969 roku), *Bałtyk w probówce* (real. z Rafałem Skibińskim), *Planetariusze* – film z cyklu *Znaki zapytania* (real. z Tadeuszem Kraską), *Testament barona, Bałtyk jest jeden* („Srebrna Nimfa" – I nagroda w kategorii filmów poświęconych ochronie środowiska naturalnego i „Złota Nimfa" – Główna Nagroda na XVII Międzynarodowym Festiwalu Telewizyjnym w Monte Carlo), *Polonia Rediviva* (1978, WFDiF, f. dok., montażowy), *Białoruska ballada* (real. z Ryszardem Danielewskim), film o Marcinie Kasprzaku oraz kilka filmów o współpracy polsko–radzieckiej, jak *Partnerzy*, *Kara-Kum*, *Moskiewskie spotkania*, a także film o współpracy polsko–szwedzkiej (20 IV).

Stanisław Prószyński (ur. 31 I 1925 roku w Warszawie) – kompozytor, publicysta, pedagog, twórca m.in. muzyki filmowej, radiowej i telewizyjnej. Ukończył Gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie. Gry na fortepianie uczył się u Jerzego Lefelda i Stanisława Raube. W latach 1946 – 1952 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w klasie kompozycji Piotra Rytla (1949–1951) i Kazimierza Sikorskiego (1951–1953), u którego ukończył studia kompozytorskie w 1953 roku. Stanisław Prószyński był w latach 1955–1958 kompozytorem i pianistą Teatru Na Tarczyńskiej. Przez 50 lat związany był z Akademią Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie m.in. jako przewodniczący zespołu pedagogów czytania partytur i instrumentacji, Dziekan oraz wykładowca Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, kierownik katedry i wykładowca na Wydziale Wychowania Muzycznego i studium zaocznego tego wydziału, przewodniczący rektorskiej komisji koncertowej. Pełnił funkcję przewodniczącego zarządu sekcji muzyki poważnej Ludowego Instytutu Muzycznego w Łodzi, przewodniczył Zarządowi Funduszu Samopomocy Koleżeńskiej ZKP, był jurorem olimpiad artystycznych i konkursów na prace magisterskie.Był autorem książek *Tosca*, *Aida*, *Cyganeria*. Twórca m.in. takich utworów jak „Mała symfonia", „Obrazy olimpijskie", „Konstrukcje liryczne", „I i II Kwartet smyczkowy", opera „Czerwony lew", „Dramat muzyczny na aktorów – Zawisza Czarny", „Łatwe utwory na fortepian", „Miniatury fortepianowe", „Trzy staropolskie pieśni towarzyskie", „Liryczna oda do Warszawy", „Jana Kochanowskiego Tren VIII" Napisał ponad 200 artykułów do „Kuriera Codziennego", „Po prostu", „Stolicy", „Śpiewamy i tańczymy" i „Ruchu Muzycznego". Pisał programy dla teatrów muzycznych i audycji radiowych. Był konsultantem w zakresie terminologii muzycznej w przekładach książek na język polski i nazewnictwa polskiego w filmach (Studio Opracowań Filmów). Autor muzyki m.in. do filmów animowanych *Sąd królewski* w reż. Katarzyny Latałło (1961) i *Słupy betonowe* Zbigniewa Kamińskiego i Krzysztofa Nowaka (SMF „Se-Ma-For", 1971) (14 V).

Zbigniew Prus-Niewiadomski (ur. 1 I 1922 roku w Warszawie) – aktor. Od 1946 do 1947 był adeptem w Teatrze Dzieci Warszawy. W 1948 roku ukończył Wydział Aktorski PWST w Łodzi. Pracował w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (1947–1948, 1949 – 1951). Zagrał tam m.in. w sztuce *Pociąg widmo* Arnolda Ridleya w reż. Marii Szczęsnej (John Streling, 12 XII 1947), *Zemsta* Aleksandra Fredry w reż. Janusza Strachockiego (Śmigalski, 22 I 1948). Występował też w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (1948–1949), w Teatrze Dramatycznym w Szczecinie (1954–1959). W Teatrze Klasycznym w Warszawie pracował w latach 1959 – 1972. Zagrał tam m.in. w sztuce *Bolesław Śmiały. Skałka* Stanisława Wyspiańskiego w reż. Emila Chaberskiego (Rycerz Bolesława, 29 V 1958) i *Dwaj panowie z Werony* Williama Szekspira w reż. Tadeusza Cyglera (Turyo, 25 VII 1959). Od roku 1972 do 1982 był związany z Teatrem Rozmaitości w Warszawie, w którym zagrał m.in w sztuce *Brat marnotrawny* Oscara Wilde'a w reż. Wiktora Biegańskiego (Merrman, 26 X 1957), *Żona niema* Vojmila Rabadana w reż. Stanisława Bugajskiego (Maitre Mouche, 31 X 1963), *Cień* Wojciecha Młynarskiego w reż. Jerzego Dobrowolskiego (Tajny Radca, 28 IV 1973). Aktor grywał też w Teatrze Dramatycznym w Poznaniu – *Dom na Twardej* Kazimierza Korcellego w reż. Adama Hanuszkiewicza (Wroński, 23 II 1955), w Teatrze Młodej Warszawy – *Dzikie łabędzie* Kazimiery Jeżewskiej w reż Tadeusza Cyglera (Kjalmar, 21 VII 1956) i *Diabeł na plebanii* Agaty Christie w reż. Jana Kulczyńskiego (inspektor Slack, 23 III 1957). W Teatrze Telewizji aktor wystąpił w przedstawieniu *Diabelski zawód* Russella O'Neila w reż. Marii Kaniewskiej (8 I 1973) i *Napad* Janusza Dymka i Feliksa Falka w reż. autorów (9 X 1975). Zbigniew Prus – Niewiadomski wystąpił w 1979 w filmie *Skradziona kolekcja*, reż. Jan Batory (szef Joanny) (8 XI).

Zbigniew Raplewski (ur. 18 VI 1922 w Warszawie) – reżyser i operator filmów dokumentalnych. Absolwent PWSF (1950). Przez 37 lat związany był z WFDiF w Warszawie. W latach 1950 – 1974 zrealizował zdjęcia do około 850 tematów Polskiej Kroniki Filmowej, Kroniki Harcerskiej i Przeglądu Sportowego. Reżyser, scenarzysta i autor zdjęć do następujących filmów: **1958** – *Z wizytą do Anglii*; **1961** – *Po dwudziestu latach*; **1962** – *Chicago*; *Spotkanie z oceanem*; *Tu Pałac Warszawa*; **1963** – *Brama snów* (reportaż); *Araby konie* – (nagrody na festiwalach w Buenos Aires, Krakowie, San Francisco – 1964, Ankarze – 1965); **1964** – *Gorąca strefa*; *Ratownicy* (f. górski); **1965** – *Osada na wybrzeżu*; *W Bieszczadach*; **1966** – *Anatolia gościnna*; *Śladami bohatera pozytywnego*; *Marynarka to męska przygoda* (średni m., współreż..); *W Białymstoku*; **1967** – *Ostatni przystanek; San Remo śpiewa trzy dni* (współreż.); *Tatuowani*; **1968** – *Zapusty*; **1969** – *Konie rasy wielkopolskiej* (re-

portaż); *Świadectwo urodzenia*; **1970** – *Zbieracze*; *Dziewczęta w mundurach*; *Konie rasy wielkopolskiej*; **1971** – *Bachleda* (reportaż); **1972** – *Egzamin* (film fab., tv., reż. i współscen.); **1973** – *Skansen: Portret serdeczny* (f. dok., także komentarz); **1974** – *Idzie Halny* (f. dok.); *Współpraca* (f. dok.); *Spotkania za Odrą* (f. dok.); **1975** – *Ładne słowo odwaga* (f. dok.); *Teatr narodów* (f. dok., tv); *Nad Zatoką Gdańską* (16 mm); **1976** – *Kierunek PCW* (16 mm, kolor); **1977** – *PCV – 2* (16 mm, kolor, także komentarz); *Bieszczadzkie sylwetki* (f. dok.); **1978** – *Szerokiej drogi* (f. dok.); *Podwójna wartość czasu – PCW 3* (16 mm., także komentarz); *Trudny powrót do dobrej marki* (f. dok.); *Pierwszy sprawdzian PCV – 4* (16 mm., kolor); **1979** – *Robotnicze głosy* (f. dok.); *Jeden dzień* (f. dok., także komentarz); **1980** – *Granica przyjaźni* (f. dok.); *Zatrzymać czas* (16 mm., kolor, także komentarz); **1981** – *Pierwszy chlor* (16 mm., kolor, także komentarz), *... Tego się nie da zatrzymać* (f. dok.); **1982** – *Czy zabrakło czegoś w ich życiu?* (f. dok.); *Za jedno dziękuję* (f. dok.); **1983** – *Kołobrzeg i okolice* (16 mm., kolor, f. tv); *Na Kujawach* (16 mm., kolor, f. tv); **1984** – *Przypadek*; *Wśród dzieci niczyich* (f. dok.); **1985** – *Szkic do portretu zbiorowego* (16 mm, kolor, także komentarz); *Świadectwo czasu* (także komentarz); *Ostatnie słowo techniki* (także komentarz); *Ku szczytom tatrzańskim* (f. dok.); **1986** – *Zakopiański ród* (f. dok.); **1987** – *W krainie tysiąca jezior* f. dok.); *Ocalałe w pamięci* (f. dok.). Był operatorem obrazu przy realizacji następujących filmów dokumentalnych i reportaży: **1952** – *Początek Abecadła* (reportaż); *Wesoła II* (f. dok.); **1953** – *Reportaż z trzeciej płaszczyzny*; **1954** – *Gwiazdy muszą płonąć*; **1955** – *Premier Nehru w Polsce*; *Spotkanie w Warszawie*; **1956** – *IX Wyścig Pokoju*; **1957** – *Mężczyźni o tym nie wiedzą*; **1958** – *Wizyta przyjaźni*; **1960** – *Biały człowiek z Yakou* (f. z cyklu *Afryka*, reż. T. Jaworski); *N'FUMA* (f. dok.); *Bassari* (f. dok.); *Gwinea niepodległa* (f. z cyklu *Afryka*); *Przewoźnicy z Akry* (f. z cyklu *Afryka 1960*); **1961** – *Bezkrólewie*; *Pierwsza balowa sukienka*; **1962** – *Agronom*; *Hałdy*; *Jane*; *Fis*; **1963** – *Z Polski w świat*; *Rejs do Indii*; *Ojcowie i dzieci*; **1964** – *Pojedynek* (f. sportowy); *W Bieszczadach* (reportaż); **1965** – *Dwie kroniki Szczecina*; **1966** – *Bosfor–Istambuł* (także scen.), **1967** – *Dziennikarze i generał*; *Uwaga dziecko*; **1968** – *Śpiewa Irena Santor* (f. tv); **1969** – *Gorzko, gorzko*; *Powrót znaczy początek*; *XX-lecie Elektromontażu*; *Sobota Grażyny A. i Jerzego T*; **1970** – *W sądzie*;, **1971** – *O prawdziwe słońce*; *Rok 2000 zagłada czy nadzieja* (f. tv), *Jak będziemy mieszkać. Rok 2000* (f. tv); *U progu nowej ery. Rok 2000* (f. tv); **1972** – *Egzamin* (także scen.); **1977** – *Dwa brzegi rzeki* (także scen.); **1984** – *Uważaj! Nie masz części zamiennych* (16 mm., kolor); **1985** – *Scena z kotłem* (f. dok., także scenariusz).

Zenon Piotr Różewicz (ur. 1942) – scenograf. Był współautorem scenografii do spektakli Teatru Telewizji: *Poszukiwany Albert Peryt* Jerzego Jesionowskiego w reż. Janusza Dymka (z Markiem Karwackim, 10 I 1985); *Tajemnica jeziora* Raymonda Chandlera w reż. Mariusza Malinowskiego (z Mariuszem Witulskim, 4 IV 1985); *Msza za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego w reż. Janusza Kijowskiego (z Bogusławem Cichockim, 29 III 1995). **Filmografia: 1975** – *Noce i dnie*, reż.: Jerzy Antczak (współpr. sc. z Jerzym Sajką); **1978** – *...Gdziekolwiek jesteś Panie Prezydencie*, reż.. Andrzej Trzos-Rastawiecki (sc. z Andrzejem Kowalczykiem i Jerzym Szeskim); **1979** – *Sekret Enigmy*, reż. Roman Wionczek (sc. z Elżbietą Karwańską, Jerzym Masłowskim); **1980** – *Dzień Wisły*, reż. Tadeusz Kijański (sc.); **1981** – *Mężczyzna niepotrzebny*, reż. Laco Adamik (sc.); **1983** – *Do góry nogami*, reż. Stanisław Jędryka (sc.); *Śpiewy po rosie*, reż. Władysław Ślesicki (sc.); **1984** – *Umarłem, aby żyć*, reż. Stanisław Jędryka, film tv, (scenografia); *Grzechy dzieciństwa*, reż. Krzysztof Nowak (sc.); *Haracz szarego dnia*, reż. Roman Wionczek (sc.); **1985** – *Jestem przeciw*, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki (sc. z Dorotą Ignaczak); *Romans z intruzem*, reż. Waldemar Podgórski (sc.); **1986** – *Nad Niemnem*, reż. Zbigniew Kuźmiński (sc.); **1987** – *Zamknąć za sobą drzwi*, reż. Krzysztof Szmagier (sc.); **1988** – *Kornblumenblau*, reż. Leszek Wosiewicz (sc. z Krzysztofem Baumillerem); **1989** – *Urodzony po raz trzeci*, reż. Stanisław Jędryka, film tv, (scenografia i dekoracja wnętrz); *Po własnym pogrzebie*, reż. Stanisław Jędryka, film tv, (scenografia i dekoracja wnętrz); **1992** – *Czy ktoś mnie kocha w tym...*, reż. Stanisław Jędryka, film tv, (dekoracja wnętrz z Hanną Morawiecką).

Jerzy Sajko (ur. 1939) – scenograf filmowy. **Filmografia: 1975** – *Noce i dnie*, reż.: Jerzy Antczak (współpr. sc. z Zenonem Piotrem Różewiczem); **1981** – *Ciosy*, reż. Gerard Zalewski; **1982** – *Debiutantka*, reż. Barbara Sass; **1983** – *Krzyk*, reż. Barabara Sass (sc., dekor. wnętrz); **1984** – *Widziadło*, reż. Marek Nowicki; *Szaleństwa panny Ewy*, reż. Kazimierz Tarnas; **1985** – *Idol*, reż. Feliks Falk; **1986** – *Dziewczęta z Nowolipek*, reż. Barbara Sass (sc. z Władysławem Bielskim); **1987** – *Cudowne dziecko*, reż. Waldemar Dziki (sc. z Andrzejem Przedworskim, Andrzejem Halińskim i Violette Dancau); *Zygfryd*, reż. Andrzej Domalik; **1988** – *Nikt nie jest winien*, reż. Ryszard Zatorski (sc. z Krzysztofem Rutą); *Zabij mnie, glino*, reż. Jacek Bromski; *Piłkarski poker*, reż. Janusz Zaorski (sc., dekor. wnętrz); **1991** – *Niech żyje miłość*, reż. Ryszard Ber (dekor. wnętrz); *Panny i wdowy*, reż. Janusz Zaorski, serial (sc. z Anna Bohdziewicz); *Żegnaj Rockefeller*, reż. Waldemar Szarek, serial (sc.); **1992** – *Przeklęta Ameryka*, reż. Krzysztof Tchórzewski (sc.); **1993** – *Człowiek z ..*, reż. Konrad Szołajski (sc.); *Żegnaj Rockefeller*, reż. Waldemar Szarek (sc.); *Jacek*, reż.: Andrzej Maleszko, serial tv (sc.); **1994** – *Faustyna*, reż. Jerzy Łukaszewicz (sc.); *Panna z mokrą głową*, reż. Kazimierz Tarnas (sc.); *Panna z mokrą głową*, reż. Kazimierz Tarnas, serial tv (sc.); **1995** – *Gracze*, reż. Ryszard Bugajski (sc.); *Awantura o Basię*, reż. Kazimierz Tarnas (sc.); **1996** – *Maszyna zmian*, reż. Andrzej Maleszka, serial tv (sc.); *Tajemnica Sagali*, reż. Jerzy Łukaszewicz, serial tv (sc.). Współpracował przy realizacji spektakli Teatru Telewizji – *Napad* Janusza Dymka i Feliksa Falka (9 X 1975) i *Cisza* Pawła Trzaski (1995, emisja w Telewizyjnym Teatrze Rozmaitości 27 IV 1996). W 1994 roku Jerzy Sajko otrzymał „Poznańskie Koziołki" za scenografię do filmu *Panna z mokrą głową* na XIII KFF dla Dzieci w Poznaniu (29 XII 1996).

Piotr Skrzynecki – (ur. 12 IX1930 w Warszawie) – założyciel i animator krakowskiego kabaretu Piwnica pod Baranami, którym kierował ponad 40 lat. Był synem oficera ułanów z zasymilowanej żydowskiej rodziny. Podczas okupacji cudem uniknął śmierci w warszawskim getcie. Po wojnie mieszkał w Łodzi, gdzie ukończył szkołę instruktorów teatrów amatorskich. Potem wyjechał do Krakowa, gdzie prowadził amatorskie zespoły. Studiował historię sztuki, ale jej nie ukończył. W połowie lat 50. zaczął stopniowo tworzyć Piwnicę pod Baranami. Był jej kierownikiem artystycznym od 1956 roku. W Teatrze Telewizji zagrał rolę Anzelma w sztuce

Stefana Kisielewskiego *Przygoda w Warszawie* w reż. Mariana Terleckiego (9 IX 1993). Nagrody: 1994 – tytuł Honorowego Obywatela stołecznego i królewskiego miasta Krakowa; Nagroda Wielka Fundacji Kultury dla „Piwnicy pod Baranami"; 1995 – Złoty Laur "Przekroju" (z okazji 50-lecia pisma) za...kwiatek do kapelusza.

Filmografia: 1964 – *Plaża,* reż. Edward Sturlis, film aktorsko-animowany (prod. „Se-Ma-For"); **1980** – *Sukcesja,* reż. Marta Meszaros, prod. Węgry (Fulop, wuj Sylvii); **1985** – *Wir,* reż. Henryk Jacek Schoen (wodzirej); **1990** – *Dziennik dla mojego ojca i matki/ Naplo, Apamnak, Anyamnak,* reż.: Marta Meszaros, prod. Węgry (Feri); **1994** – *Spis cudzołożnic,* reż. Jerzy Stuhr. Wystąpił w wielu filmach dokumentalnych poświęconych Piwnicy m.in. *Po drodze, Piwnica pod Baranami,* reż., scen.: Anna Górna i Lubomir Zając; zdj.: Jacek Petrycki, Jerzy Zieliński i archiwum WFO; prod.: Studio Filmów Edukacyjnych w Łodzi, 1977, (kolor, 21 min., 595 m, 35 mm). W 1990 roku zrealizował w Studiu Filmowym im. Karola Irzykowskiego film dokumentalny o Edycie Sicińskiej pt.: *Dwa pawie na złotym sznurku* (16 min.). W 1984 roku Tomasz Zygadło zrealizował w Studiu Filmowym im. Karola Irzykowskiego film fabularno-dokumentalny poświęcony Skrzyneckiemu pt.: *Przewodnik* (109 min.), a w 1989 roku Andrzej Titkow nakręcił *Światło odbite* (27 IV w Krakowie).

Janusz Skwara (ur. 1932) – krytyk filmowy, dziennikarz, konsultant filmów religijnych, autor książek o tematyce filmowej. Redaktor naczelny miesięcznika „Kino" w latach 1979–1980. Współpracował z „Ekranem" i tygodnikiem „Film". Od 1962 był stałym pracownikiem, a w drugiej połowie lat 70. zastępcą redaktora naczelnego „Filmu" (31 VII).

Andrzej Soroczyński (ur. 1932) – reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych. Był absolwentem Uniwersytetu Warszawskiego. Pracował jako dziennikarz, fotoreporter, operator. Związany był z warszawskim „SPORTFILMEM", Studiem Filmowym „Wir", WFDiF i TV. Był specjalistą w dziedzinie zastosowania nowych technik filmowych i wideo z wykorzystaniem urządzeń cyfrowych. Publikował na ten temat artykuły w czasopismach „Młody Technik", „Radioelektronik", „Hi-Fi Audio-Video". Zrealizował ponad 100 filmów dokumentalnych, oświatowych i dydaktycznych. Jego filmy wielokrotnie reprezentowały polską kinematografię na festiwalach w RFN, Francji, Włoszech, Jugosławii, Tunezji i na Węgrzech. Otrzymał 19 nagród i wyróżnień na festiwalach krajowych i zagranicznych. Współpracował z producentami zagranicznymi przy realizacji filmów: *Pod stejnim nebem* (f. dok. Czechy); *Die Glockien der St. Katherine Kirche* (f. dok. Niemcy); *Brawo. Petersburg* (filmowa wersja przedstawienia o tym tytule wystawionego przez Teatr na Fontance w Rosji). **Filmografia: 1964** – *Złote potoki* (tv, zdj.); **1967** – *W krainie hodowców i myśliwych* (tv, zdj.); **1975** – *Płockie kontrasty*; **1976** – *Krakowiak*; **1977** – *Polonez*; *Tańce górali żywieckich*; **1978** – *Łucznictwo*; *Na olimpijskim szlaku*; **1979** – *ABC rugby*; *Piłka wodna – elemnty techniki*; *Słoneczni*; *Taktyka regatowa*; *Radomsko – 100 lat dobrej tradycji* (WFDiF, 16 mm, kolor); *Kapitan Krystyna* – Nagroda honorowa w Budapeszcie '80; **1980** – *Dzień szansy* – I nagroda na MFF Sportowych w Turynie 1981; *Kronika olimpijska*, **1981** – *Chory inaczej*; *Hokej na lodzie*; *Stąd ich ród*; *HBB* (WFDiF, scen., reż.); *Sprawnie i bezpiecznie* (WFDiF, scen., reż., 16 mm, kolor); *Był taki czas służby* (WFDiF, 16 mm, kolor); **1982** – *ABC żagli*, *Akcja Mundial 82*, **1983** – *Jedno życie* (WFDiF, f. dok., scen., reż.); *Złoty szlak* (WFDiF, scen., reż.); *W Kotlinie Kłodzkiej* (WFDiD dla TV, 16 mm, kolor, scen., reż.); *Przed olimpiadą* (WFDiF, 16 mm, kolor, scen., reż.); *ABC kręglarstwa sportowego*; *Kronika PKOL nr 30*; *Zanim wezwiesz pomocy* – Nagroda profesjonalna na Festiwalu Filmów Morskich w Szczecinie '87; *Zanim zostaniesz żeglarzem*; **1984** – *Cyrk* (WFDiF, scen., reż.); *Z kart 40-lecia polskiego sportu* (WFDiF); *Bramkarz – piłka ręczna*; *Hokej na trawie – technika*; *Igrzyska Polonijne*; *Silnik na jachcie żaglowym*; *Spinaker* – II nagroda na III FF Żeglarskich „Yachtfilm '86; *Wywrotka*, **1985** – *30 lat na wspólnym* (WFDiF); *Debiut mistrza* (WFDiF); *Rendezvous at Janów* (WFDiF, 16 mm, kolor); *Ballada o E–8* (WFDiF, 16 mm, kolor); *Spotkanie przyjaciół*, **1986** – *Mimet* (WFDiF); *Mimet's offer* (WFDiF, 16 mm, kolor); *Surowce, maszyny, automaty z Polski* (WFDiF, 16 mm., kolor); *470 na trasie regatowej*; *Finn na trasie regatowej*; *Jak startować w regatach*; *Judo – technika mistrzów* (cz. I – *Legień* cz. II – *Sądej*); *Stara poczciwa szalupa*, **1987** – *Powrót do swoich* (WFDiF dla TV, 16 mm, kolor); *W listopadzie 87* (WFDiF, f. dok., scen., reż.); *Judo – technika mistrzów* (Janusz Pawłowski, Wiesław Blach, Joanna Majdan), **1988** – *Diabłu ogarek* (WFDiF, f. dok., scen., reż.); *Miasto niegdyś nasze, czyli z Ksawerym Pruszyńskim w Wolnym Mieście Gdańsku* (film z cyklu *Kronikarze Polski międzywojennej*, WFDiF dla TVP); *Trzymta się bracia! czyli pisarze i reporterzy na Śląsku Opolskim* (film z cyklu *Kronikarze Polski międzywojennej*, WFDiF dla TVP); **1989** – *Dzwony św. Katarzyny* (WFDi F, f. dok., scen., reż.); *Komisja specjalna do walki z nadużyciem* (notacja, WFDiF, redakcja); **1990** – *Pod tym samym niebem* (scen.; współreż. z Jarosławem Barvinkiem ze Studia w Zlinie; prod. WFDiF, Filmstudio Zlin – Czechosłowacja) – Główna Nagroda na XVII Międzynarodowym Festiwalu Filmów Ekologicznych EKO–Film'90 w Ostrawie w maju 1990; *Powstańcze kariery* (WFDiF, f. dok.); *Sowieci do domu* – (scen., reż., film dok. prod. SF „Wir" i WFDiF; 16 mm, kolor); **1991** – *Non-stop* (WFDiF, wideo); **1992** – *Szychta niewolników* (scen., reż., f. dok., Studio Filmowe „Wir" i TVP, 16 mm, kolor); **1994** – *...I żeby nie wrócili* (f. dok., Studio Filmowe „Wir" na zamówienie TVP1); **1995** – *Heimat Pani Hanki* (f. dok., Studio Filmowe „Wir" i TVP2); **1996** – *Na dnie z honorem lec* (f. dok., Studio Filmowe „Wir" dla Redakcji Filmów Dokumentalnych Programi I TVP); *Pejzaż z piekarnią w tle* (f. dok., prod. Dział Form Dokumentalnych Programi II TVP); **1997** – *Wisła, km* 530 (Kaspro-Film na zamówienie TVP1); *Konik, który mówi* (Kaspro–Film na zamówienie TVP1); *Przygodya Paula Fiedlera* (Kaspro-Film dla TVP1); *Żywe torpedy*; *Człowiek z marmuru i żelaza* (reż. i scen., Kaspro-Film) (12 XI)

Andrzej Szczepkowski (ur. 26 IV 1923 r. w Suchej Beskidzkiej) – aktor, reżyser, dyrektor teatru, pedagog, fraszkopisarz, przewodniczący Związku Artystów Scen Polskich. Ukończył gimnazjum we Lwowie. Debiutował w czasie okupacji niemieckiej rolą Cześnika w *Zemście* Fredry w krakowskim Teatrze Podziemnym Adama Mularczyka. W 1947 roku ukończył Studium Dramatyczne przy Teatrze Starym w Krakowie. W krakowskim Teatrze Starym grał m.in tytułową rolę w *Powrocie Odysa* Wyspiańskiego. Występował w Teatrze Powszechnym Karola Adwentowicza (1945 – 1946), gdzie zagrał m.in w sztuce *Burmistrz Stylmondu* Maurice'a Materlincka w reż. Emila Chaberskiego (26 X 1945), *Dwa teatry* Jerzego Sza-

niawskiego w reż. Ireny Grywińskiej (leśniczy, 24 II 1946), *Dzień bez kłamstwa* Jamesa Montgomery w reż. Romana Zawistowskiego (Revelers, 12 V 1946) i Teatrze Kameralnym T.U.R (1946–1947) w Krakowie. W Teatrze Polskim w Poznaniu pracował w latach 1947–1948, zagrał tam w sztukach reżyserowanych przez Emila Chaberskiego – *Rozbitki* Józefa Blizińskiego (Władysław Czarnkalski, 2 IX 1947), *Świętoszek* Moliera (Walery, 3 X 1947), *Słońce w nocy* Janusza Teodora Dybowskiego (13 XII 1947), *Pan inspektor przyszedł* Johna Pristleya (28 I 1948). W Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1948–1949) zagrał m.in. w sztuce *Korzenie sięgają głęboko* Gowa i D'Usseau w reż. Władysława Krasnowieckiego (Brett Charles, 17 IV 1948), *Słomkowy kapelusz* Eugene Labiche w reż.: Władysława Krasnowieckiego (Emil Tavernier, wojak, 26 VI 1948), *Inżynier Saba* Juliusza Wirskiego w reż. Jerzego Merunowicza (Jan Saba, 22 X 1948), *Dobrze* Włodzimierza Majakowskiego w reż. Władysława Krasnowieckiego (6 XI 1948), *Szczygieł i zaułek* George'a Bernarda Shaw w reż. Jerzego Merunowicza (Dr Harry Trench (23 XII 1948), *Listy Chopina* w reż. Marii Wiercińskiej (26 III 1949), *Makar Dubrowa* Aleksandra Korniejczuka w reż. Władysława Krasnowieckiego (Paweł Kruglak, 25 VI 1949). W warszawskim Teatrze Narodowym pracował w latach 1949 –1957, 1962 – 1966, 1968 – 1971. Zagrał tam, m.in. w sztuce *Jegor Bułyczkow i inni* Maksyma Gorkiego w reż. Władysława Krasnowieckiego (Zwoncow, 13 XII 1949), *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego w reż. Leona Schillera (Bardos, 30 IV 1950), *Jak wam się podoba* Szekspira w reż. Władysława Krasnowieckiego (Oliwer, 15 IX 1950), *Zwykła sprawa* Adama Tarna w reż. Erwina Axera (Cartel, dziennikarz, 29 XII 1950), *Sułkowski* Stefana Żeromskiego w reż. Leona Schillera (Sułkowski, 15 VII 1951), *Fircyk w zalotach* Franciszka Zabłockiego w reż. Jacka Woszczerowicza (Aryst, 31 VII 1952), *Zemsta* Aleksandra Fredry w reż. Bohdana Korzeniowskiego (Papkin, 17 IV 1953), *Karykatury* Jana Augusta Kisielewskiego w reż.: Jerzego Rakowieckiego (Radowski, 17 IV 1953), *Rzeczpospolita zapłaci* Haliny Auderskiej w reż. Józefa Wyszomirskiego (Król Zygmunt August, 17 VII 1953), *Wesele Figara* Pierre'a Beaumarchais w reż. Józefa Wyszomirskiego (Hrabia Almawiwa, 4 VI 1954), *Człowiek z karabinem* Mikołaja Pogodina w reż. Bohdana Korzeniewskiego (Europejczyk, 22 X 1954), *Niemcy* Leona Kruczkowskiego (Joachim Peters, 18 II 1955), *Ostry dyżur* Jerzego Lutowskiego w reż. Erwina Axera (doktor Tadeusz Osińskiego, 21 VII 1955), *Kordian* Juliusza Słowackiego w reż. Erwina Axera (Szatan, 21 IV 1956), *Niewiele brakowało* Thorntona Wildera w reż. Jerzego Rakowieckiego (Zapowiadacz, 15 XI 1956), *Złote czasy* Bernarda George'a Shaw w reż. Władysława Krasnowieckiego (król Karol II, 26 I 1957), *Święta Joanna* George'a Bernarda Shaw (Arcybiskup, 25 IX 1969), *Czajka* Antoniego Czechowa w reż. Tadeusza Minca (Trigorin, 12 II 1970), *Norwid* w reż. Adama Hanuszkiewicza (9 X 1970), *Na dnie* Maksyma Gorkiego w reż. Jana Maciejowskiego (Baron, 12 XII 1970). Andrzej Szczepkowski związany był także z warszawskim Teatrem Komedia (1957–1961). Zagrał tam m.in. w sztuce *Porwanie Sabinek* Paula i Franza Schonthana w reż. Czesława Szpakowicza (Leonard Strzyga–Strzycki, 8 VI 1958), *Uczeń diabła* George'a Bernarda Shaw (Ryszard Dudgeon, 16 VI 1959), *Królowa Przedmieścia* według Konstantego Krumłowskiego w reż. Jerzego Rakowieckiego (Stefan, 22 X 1959), *Most* Jerzego Szaniawskiego w reż. Marian Wyrzykowskiego (architekt Tomasz, 1 II 1963), *Brytanik* Jeana Racine'a w reż. Wandy Laskowskiej (Burus, 15 X 1964), *Lekkomyślna siostra* Włodzimierza Perzyńskiego w reż. Stefanii Domańskiej (Olszewski, 9 V 1963), *Ryszard II* Szekspira (Fitzwalter, 22 II 1964), *Kurka wodna* Witkacego w reż. Wandy Laskowskiej (Wojciech Wałpor, 15 X 1964), *Kordian* Słowackiego w reż. Kazimierza Dejmka (Gehenna, Pierwsza osoba prologu, 16 XI 1965), *Namiestnik* Rolfa Hochutha w reż. Kazimierza Dejmka (doktor, 16 IV 1966). W warszawskim Teatrze Polskim aktor pracował w latach 1961–1962 i 1981 – 1988. Wystąpił tam m.in. w sztuce *Wesele* Wyspiańskiego w reż. Jerzego Rakowieckiego (Widmo, 15 VII 1961), *Pigmalion* George'a Bernarda Shawa (prof. Henryk Higgins), *Ambasador* Sławomira Mrożka w reż.: Kazimierza Dejmka (Ambasador, 22 X 1981), *Uciechy staropolskie* w reż. Kazimierza Dejmka (Pater, Lucyper, Nędza, Śmierć, 3 XII 1981), *Vatzlav* Sławomira Mrożka w reż. Kazimierza Dejmka (Geniusz, 1 IV 1982), *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego w reż.: Kazimierza Dejmka (15 VII 1982), *Terroryści* Ireneusza Iredyńskiego w reż.: Jana Bratkowskiego (Minister, 21 X 1982), *Gra o Narodzeniu i Męce* w reż. Kazimierza Dejmka (Pielgrzym, Piłat, Józef, 16 XII 1982), *Obłęd* Jerzego Krzysztonia w reż. Jerzego Rakowieckiego (dostojny rozmówca, 24 III 1983), *Szalona Greta* Stanisława Grochowiaka w reż. Janusza Hamerszmita (Prokurator, 9 II 1984), *Ja, Michał z Montagne* Józefa Hena w reż. Jana Bratkowskiego (Piotr, 10 V 1984), *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego w reż. Kazimierza Dejmka (Gospodarz, 12 VII 1984), *Stąd nadejdą święci* Henryka Bardijewskiego w reż. Jerzego Rakowieckiego (Aleksy, 16 V 1985), *Damy i huzary* Aleksandra Fredry w reż. Andrzeja Łapickiego (kapelan, 25 XII 1986), *Kordian* Juliusza Słowackiego w reż. Jana Englerta (Grzegorz, 12 III 1987), *Ambasador* Sławomira Mrożka w reż. Kazimierza Dejmka, druga wersja (Ambasador, 25 VI 1987), *Krótka noc* Władysława Terleckiego w reż. Jana Bratkowskiego (podróżny, 17 XI 1987), *Adwokat i róże* Jerzego Szaniawskiego w reż. Jana Bratkowskiego (przyjaciel, 24 XI 1988).W latach 1966–1968 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Dramatycznego w Warszawie – zrezygnował z tej funkcji na znak protestu wobec wydarzeń marca'68. Grał także na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie (1971–1981) – m.in. w sztuce *Pamiątkowa fotografia* Jerzego Jurandota w reż. Witolda Skarucha (Jan Kwiatkowski, jubilat, 16 II 1967), *Mądremu biada* Aleksandra Gribojedowa (Repetikow, 26 V 1967), *Anabaptyści* Friedricha Dürrenmatta w reż. Ludwika Rene (cesarz Karol V, 18 XI 1967), *Jenny* Erskine Caldwella w reż. Witolda Skarucha (Milo Rainey, 6 VII 1968), *Zakładnik* Brendana Behana w reż. Zygmunta Hübnera (Messje, 19 XII 1971), *Na czworakach* Tadeusza Różewicza w reż. Jerzego Jarockiego (Racapan, 25 III 1972), *Photo Finish* Petera Ustinova w reż. Ludwika Rene (Sam, 9 VI 1972), *Wyzwolenie* Wyspiańskiego w reż. Jerzego Golińskiego (reżyser, 11 XI 1972), *Człowiek znikąd* Ignatij Dworecki w reż. Ludwika Rene (Riabinin, 5 I 1973), *Żeby wszystko było jak należy* Luigi Pirandello w reż. Ludwika Rene (Salvo Manfroni, 19 V 1973), *Elektra* Jeana Giraudoux w reż. Kazimierza Dejmka (Egistos, 29 XI 1973), *Ślub* Witolda Gombrowicza w reż. Jerzego Jarockiego (kanclerz, 5 IV 1974), *Sułkowski* Stefana Żeromskiego w reż. Kazi-

micrza Dejmka (Condulmero, 14 VII 1974), *Rzeźnia* Sławomira Mrożka w reż. Jerzego Jarockiego (dyrektor filharmonii, 21 III 1975), *Przyjdzie na pewno* Eugene O'Neilla w reż. Jerzego Antczaka (Larry Slade, 15 VI 1976), *Wybrany* Gabora Thurzo w reż. Janusza Zaorskiego (Biskup, 22 VIII 1978), *Noc listopadowa* Wyspiańskiego w reż. Macieja Prusa (Gendre, 11 XI 1978), *Styczeń* Jordana Radiczko w reż. Wojciecha Pokory (Suso, 22 III 1979), *Bałałajkin i spółka* Sergiusza Michałkowa w reż. Ludwika Rene (Gawędziarz, 21 VI 1979), *Hamlet* Szekspira w reż. Gustawa Holoubka (Duch ojca Hamleta, 28 XII 1979). Grywał też w w warszawskim Teatrze Nowym m.in. w sztuce *Nad wodą wielką i czystą* w reż. Adama Hanuszkiewicza (31 XII 1989), w Teatrze Ateneum m.in. w sztuce *J.B. i inni* według Maksyma Gorkiego w reż. Tadeusza Konwickiego (Wasilij Dostigajew, 9 VII 1994), *Fantazy* Juliusza Słowackiego w reż. Gustawa Holoubka (hrabia Respekt, 13 XI 1994), Teatrze Współczesnym, m.in. w sztuce *Śmieszna historia* Armanda Salacrou w reż. Stanisława Bielińskiego (Karol Barbier, mąż Ady, 4 V 1957), *Gra* Wojsława Brydaka w reż. Macieja Englerta (7 VI 1975), w Teatrze Powszechnym w Warszawie m.in. w sztuce *Śluby panieńskie* Fredry (Radost, 10 I 1969) i w Teatrze Wielkim w Warszawie w sztuce *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego w reż. Kazimierza Dejmka (D'Armagnac, gubernator Loudun, 8 VI 1975). Był asystentem reżyserki Janiny Romanówny przy inscenizacji w Teatrze Polskim sztuki Beaumarchais *Szalony dzień czyli Wesele* (18 V 1955) i Jerzego Rakowieckiego w Teatrze Narodowym przy *Niewiele brakowało* Thorntona Wildera (15 XI 1956). Aktor wyreżyserował m.in. sztukę: *Pasztet jakich mało* R. Valmy i J. Vincy (Teatr Komedia, także rola Kardynała, 4 VI 1960; Teatr Rozmaitości we Wrocławiu, 12 XI 1960), *Łowca głów* Maxa Regniera (także rola Daniela, warszawski Teatr Komedia 15 II 1961) i *Kłamczucha* Maurice'a Hennequina (Teatr Komedia 14 V 1965), w Teatrze Ziemi Mazowieckiej –*Balik gospodarski* Franciszka Zabłockiego (28 II 1966), *Pani prezesowa* Vebera i Hennequina (20 VII 1973), w Teatrze Dramatycznym w Warszawie – *Bruart i nieporządek* Claude'a Aveline (27 IX 1966), *Ja–Napoleon* Joanny Olczak (z Lechem Wojciechowskim, 22 II 1968). Był współautorem tekstów piosenek z Ziemowitem Kunińskim do przedstawienia *Królowa przedmieścia* według Konstantego Krumłowskiego w reż. Barbary Borys–Damięckiej (Teatr Syrena w Warszawie, 24 V 1996). Występował w radiowym magazynie literackim *To i owo* i Teatrze Telewizji – m.in. w sztukach *Tęskonta za Julią* Stefana Flukowskiego w reż. Czesława Szapakowicza (17 II 1958), *Amy Foster* wg Josepha Conrada w reż.: Adama Hanuszkiewicza (26 IX 1960), *Spazmy modne* Wojciecha Bogusławskiego w reż.: Bohdana Trukana (Hrabia, 30 VII 1962), *Pierwsza lepsza* Aleksandra Fredro w reż. Andrzeja Łapickiego (Zdzisław, 8 VII 1963), *Dudek* Georgesa Feydeau w reż. Jerzego Antczaka (mąż Maggy, 30 III 1964), *Sprawa Bakrana* Miroslava Krieży w reż. Jana Berana (22 VI 1964), *Eugeniusz Oniegin* Aleksandra Puszkina w reż.: Ryszardy Hanin (narrator II, 29 X 1967), *Rozwód* Jerzego Stawińskiego w reż.: Jerzego Gruzy (mąż, 4 II 1968), *Hiszpanie w Danii* Prospera Merimee w reż.: Wandy Laskowskiej (rezydent, 24 VI 1968), *Trąd w pałacu sprawiedliwości* Ugo Bettiego w reż.: Gustawa Holoubka (Erzi, 21 XI 1968 i 18 V 1970), *O Wyspiańskim* Adama Hanuszkiewicza (29 I 1969), *Wachlarz Lady Windermere* Oscara Wilde'a w reż.: Bogdana Trukana (Lord August Lorton, 10 II 1969), *Boy'a igraszki kabaretowe* według Tadeusza Boya-Żeleńskiego w reż. Andrzeja Łapickiego (26 II 1969), *Niewidzialna kochanka* Pedro Calderon de la Barca w reż. Gustawa Holoubka (Don Luis, 10 III 1969), *Znak wolności* Romana Brandstaettera w reż. Marka Okopińskiego (Pesaro, 28 IV 1969), *Rozmyślania przy goleniu* Stanisława Dygata w reż. Adama Hanuszkiewicza (25 VI 1969), *Niemcy* Leona Kruczkowskiego w reż. Kazimierza Dejmka (oficer Wehrmachtu, 29 IX 1969), *Epilog norymberski* w reż. Jerzego Antczaka (24 XI 1969), *Hermes idzie przez świat* Zbigniewa Herberta w reż. Andrzeja Konica (14 XII 1969), *Harfy przez Wisłę* Stanisława Swena Czachorowskiego (1 V 1970), *A jesteś ogród* Stanisława Grochowiaka w reż.: Andrzeja Konica (22 VII 1970), *Mała ankieta* Petera Karvasa w reż. Jana Łomnickiego (profesor, 8 XI 1970), *Melissa* Francis Durbridge'a w reż. Jana Bratkowskiego (inspektor Cameron, 3 XII 1970), *Widzenia miłosne* Anki Kowalskiej w reż.: Olgi Lipińskiej (10 I 1971), *Grupa Laokoona* Tadeusza Różewicza w reż.: Olgi Lipińskiej (ojciec, 17 I 1971), *Fantazy* Juliusza Słowackiego w reż. Gustawa Holoubka (Rzecznicki, 4 X 1971), *W biały dzień* Francis Dubridge w reż. Jana Bratkowskiego (11 XI 1971), *Martin Eden* Jacka Londona w reż.: Stanisława Wohla (narracja, 6 VIII 1972), *Kordian i cham* Leon Kruczkowskiego w reż. Jana Bratkowskiego (25 IX 1972), *Ruy Blas* Wiktora Hugo w reż. Ludwika Rene (Don Guritan, 1 I 1973), *Zaciemnienie w Gretley* Johna Priestleya w reż.: Romana Kłosowskiego (pułkownik Tarlington, 9 VIII 1973), *Hamlet* Szekspira w reż. Gustawa Holoubka (duch ojca Hamleta, 28 I 1974), *Tajny agent* Josepha Conrada w reż. Andrzeja Zakrzewskiego (inspektor Heat, 14 XI 1974), *Nie trzaskać drzwiami* Michela Fermauda w reż. Jana Machulskiego (ojciec, 10 IV 1976), *Daleko od Sodomy* Eugene O'Neilla w reż. Jana Bratkowskiego (Nat Miller, 13 V 1976), *Strzał o świcie* Antoniego Marczyńskiego w reż. Jerzego Sztwiertni (Ludwik, 13 V 1976), *Żeby wszystko było jak należy* Luigi Pirandello w reż. Ludwika Rene (Salvo Manfroni, 7 VI 1976), *Turoń* Stefana Żeromskiego w reż. Jana Kulczyńskiego (hrabia Leopold Lażansky, 21 II 1977), *Przed burzą,* w reż.: Roman Wionczek, (1977, 8 odcinków), *Rewolwer* Aleksandra Fredry w reż. Jana Świderskiego (Monti, 9 V 1977), *Król* G. Ciallavet i R. Flers w reż. Edwarda Dziewońskiego (Garier, 10 X 1977), *Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego w reż. Andrzeja Łapickiego (Skrzynecki, 15 V 1978), *Sułkowski* Stefana Żeromskiego w reż. Tadeusza Junaka (Worsley, 17 XII 1979), *Zegarek* Jerzego Szaniawskiego w reż.: Andrzeja Zakrzewskiego (Mecenas, 4 II 1980); *Wielki człowiek* Ala Morgana w reż.: Andrzeja Chrzanowskiego (Charley, 14 IV 1980), *Każdemu co mu się należy od..* Leonardo Sciascia w reż. Juliusza Janickiego (prałat, 25 XII 1980), *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego w reż. Jana Kulczyńskiego (Wernyhora, 16 III 1981), *Próba rekonstrukcji* Jana Bratkowskiego (Ratchif, 14 V 1981), *Wieczór Schillerowski* Kazimierza Dejmka (17 VI 1987), *Samobójstwo,* Jarosława Iwaszkiewicza w reż.: Jerzego Sztwiertni, premiera w Studiu Teatralnym Dwójki 26 X 1994 (sąsiad). W Teatrze Telewizji wyreżyserował m.in. sztukę *Uważaj na zakrętach* Antoniego Minkiewicza (6 II 1972), *Króliczek* J.J. Bricaire i M. Lasaygue (1 I 1978 i także rola Plissona 10 I 1978), *Igraszki trafu i miłości* Pierre'a Marivaux (18 V 1981), *Uczeń diabła* George Bernarda Shaw (21 VII 1997 także rola

generała Burgoyne). Był związany z kabaretem „Stańczyk", „Szpak" i „Pod Egidą". Od 1967 roku był pracownikiem dydaktycznym PWST w Warszawie, m.in. prodziekanem Wydziału Aktorskiego. Był członkiem i wiceprezesem (1976–1980), a w roku 1981 był prezesem Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu – Związku Artystów Scen Polskich oraz członkiem, a w latach 1968–1981 prezesem Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki. Podczas stanu wojennego był jednym z inicjatorów aktorskiego bojkotu i włączył się w nurt występów w kościołach. Po raz pierwszy wystąpił w kościele św. Anny podczas Pasterki 1981 roku. Obok Lecha Wałęsy przemawiał podczas pogrzebu księdza Jerzego Popiełuszki. W 1989 roku został wybrany senatorem. Nagrody: Nagroda I stopnia za rolę w *Rzeźni* podczas XVI Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu (1975); Nagroda za rolę Piłata w *Grze o Narodzeniu i Męce Pańskiej* podczas IX Opolskich Konfrontacji Teatralnych w Opolu (1983). Odznaczenia: Medal 10-lecia (1954); Złoty Krzyż Zasługi (1954); Krzyż Komandorski OOP (1966); Odznaka 1000-lecia (1967); Medal 30-lecia (1974). **Role filmowe: 1947** – *Ostatni etap*, reż.: Wanda Jakubowska (więzień w Oświęcimiu); **1957** – *Kapelusz pana Anatola*, reż.: Jan Rybkowski (szef bandy); *Deszczowy lipiec*, reż.: Leonard Buczkowski (wczasowicz Wacek); **1958** – *Żołnierz Królowej Madagaskaru*, reż.: Jerzy Zarzycki (mecenas Władysław Mącki), *Kalosze szczęścia*, reż.: Antoni Bohdziewicz, współscen. z Antonim Bohdziewiczem, Stanisławem Grochowiakiem, Januszem Majewskim (aktor–figlarz); **1959** – *Pan Anatol szuka miliona*, reż.: Jan Rybkowski (szef bandy); **1961** – *Drugi człowiek*, reż.: Konrad Nałęcki (malarz Wolski), *Historia żółtej ciżemki*, reż.: Sylwester Chęciński („Czarny Rafał"), **1962** – *O dwóch takich, co ukradli księżyc*, reż.: Jan Batory (narrator – tylko głos); *I ty zostaniesz Indianinem*, reż.: Konrad Nałęcki (bandyta Szyjka), *Wielka, większa i największa*, reż.: Anna Sokołowska (ojciec Iki); **1963** – *Zacne grzechy*, reż.: Mieczysław Waśkowski (przeor Ignacy), *Mansarda*, reż.: Konrad Nałęcki (Stanisław Witkiewicz); **1964** – *Panienka z okienka*, reż.: Maria Kaniewska (astronom Jan Heweliusz); *Pingwin*, reż.: Jerzy Stefan Stawiński (pan Bączek, ojciec Adasia), **1965** – *Wojna domowa* (serial 15 odc.), reż.: Jerzy Gruza (Henryk Kamiński), **1966** – *Piekło i niebo*, reż.: Stanisław Różewicz (Franciszek), **1969** – *Pan Wołodyjowski*, reż.: Jerzy Hoffman (ksiądz); **1970** – *Epilog Norymberski*, reż.: Jerzy Antczak, f.tv, w 1971 także w kinach (mecenas Exner); **1972** – *Niebieskie jak Morze Czarne*, reż.: Jerzy Ziarnik (naczelnik Puc), *Wesele*, reż.: Andrzej Wajda (Nos), **1975** – *Noce i dnie*, reż.: Jerzy Antczak, (rejent Wacław Holszański); *Obrazki z życia*, cz. IV *Spór*, reż.: Andrzej Kotkowski (adwokat Wojciechowski); **1976** – *Zielone – minione*, reż.. Gerard Zalewski, tv (Jabłonowski); **1977** – *Pasja*, reż.: Stanisław Różewicz (Wodzicki); *Noce i dnie*, reż.. Jerzy Antczak, serial tv (rejent Wacław Holszański); *Sprawa Gorgonowej*, reż.: Janusz Majewski (mecenas Woźniakowski); **1979** – *Sekret Enigmy*, reż.: Roman Wionczek (płk Gustave Bertrand), *Sto koni do stu brzegów*, reż.: Zbigniew Kuźmiński (pułkownik); *Dorota*, reż.: Gerard Zalewski, tv (minister); **1980** – *Tajemnica Enigmy*, reż.: Roman Wionczek, serial tv 8 odc. (płk Gustave Bertrand); *Królowa Bona*, reż.: Janusz Majewski, serial tv (Biskup Maciej Drzewicki); **1984** – *Zmiana*, reż. Rafał Kalinowski, film tv (Ordynator); **1985** – *Jezioro Bodeńskie*, reż.: Janusz Zaorski (Thompson), **1986** – *Cudowne dziecko*, reż.: Waldemar Dziki; **1987**– *Rajski ptak*, reż.: Marek Nowicki (profesor); **1988** – *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*, reż.: Wojciech J. Has (kardynał Nenni), *Dotknięci*, reż.: Wiesław Saniewski; *Król komputerów*, reż. Paweł Solski, film tv; *Królewskie sny*, reż. Grzegorz Warchoł, serial tv (Wołczko); *Spadek*, reż. reż. Mirosław Gronowski, film tv; **1989** – *Obywatel Piszczyk*, reż.: Andrzej Kotkowski (Tubalny); **1990** – *Życia za życie*, reż. Krzysztof Zanussi (Górecki); **1991** – *Maria Curie* (serial 3 odc.prod. Polska–Francja), reż.: Michel Boisrond, **1994** – *Spółka rodzinna*, reż.: Jerzy Sztwiertnia, Janusz Dymek, serial tv, 18 odcinków; **1995** – *Awantura o Basię*, reż.: Kazimierz Tarnas (Walicki); *Próby domowe*, reż. Waldemar Dziki; **1996** – *Awantura o Basię*, reż.: Kazimierz Tarnas, serial tv (Walicki). Zagrał wiele ról Teatrze Polskiego Radia. Udział w filmach dokumentalnych: *Wieczór w „Szpaku"*, reż.: Ludwik Perski; zdj.: Franciszek Fuchs; Studio Filmów Dokumentalnych w Warszawie, 1960, cz-b, 21 min., 595 m, 35 mm. – reportaż z występów warszawskiego kabaretu „Szpak", fragmenty przedstawienia pt.: *Różowy monokl* z udziałem m.in. Andrzeja Szczepkowskiego. Publikacje Andrzeja Szczepkowskiego: *Słóweczka* (zbiór fraszek) (31 I w Warszawie).

Bohdan Świątkiewicz (ur. 1936) – reżyser filmów dokumentalnych wytwórni filmowej „Czołówka", scenarzysta, autor komentarzy do filmów dokumentalnych, dziennikarz prasy wojskowej, reportażysta, realizator i prezenter programów telewizyjnych i radiowych, zawodowy żołnierz W.P. W latach 1965–1969 kierownik Redakcji Wojskowej TVP. Ukończył Wydział Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego i WSE. Był oficerem prasowym I Zmiany Polskiej Wojskowej Jednostki Specjalnej w ONZ na Bliskim Wschodzie. Zrealizował cykl filmów o locie pierwszego Polaka w kosmos. Jest autorem kilku książek z zakresu literatury faktu. Napisał kilka słuchowisk radiowych i scenariuszy spektakli TV. Wykładał na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Za swoją twórczość był wielokrotnie nagradzany doroczynmi nagrodami Ministra Obrony Narodowej, Ministra Kultury i Sztuki, Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. **Filmografia: 1974** – *Podhalańskie rytmy* (228 m, 35 mm, kolor); **1975** – *Czarny pająk nad Chile* (z Edmundem Zb. Szaniawskim – nagroda redakcji „Polityki" w 1975); *W służbie ONZ* (z M. Duszyńskim); **1976** – *Bałtycka wachta* (reż., scen., 302 m, 35 mm, kolor); *Obrona cywilna* (reż., scen.; 403 m, 35 mm, kolor); **1978** – *Mirosław Hermaszewski* (reż., scen., komentarz; 460 m, 35 mm, kolor); *Droga w kosmos* (reż., scen., komentarz; 1355 m, 35 mm, kolor); *Wita Was Polska* (reż., scen.; 1781 m, 35 mm, kolor); *W wielkiej kosmicznej rodzinie* (reż., scen.; 93 m, 35 mm, kolor); *Polski lotnik kosmonauta* (reż., scen.; 91 m, 35 mm, kolor); **1979** – *Podpułkownik Zenon Jankowski* (reż., scen., komentarz; 378 m, 35 mm, kolor); *Polak w kosmosie* (1447 m, 35 mm, kolor); *Wita Was Polska* (reż., scen., komentarz; 1233 m, 35 mm, kolor); *Grunwald* (reż., scen.; 188 m, 35 mm, cz -b); *Siły zbrojne PRL* (872 m, 35 mm, kolor); *Tu bez przerwy coś mnie straszy* (reż., scen.; 20 m, 35 mm, cz-bn); *Bądź pozdrowiony gościu nasz* (reż., scen.; 45 m, 35 mm, cz-b); *Nasze serca biją dla was* (reż., scen.; 37 m, 35 mm, cz-b); *Niech w każdym domu będzie radość* (reż., scen.; 41 m, 35 mm, cz-b); *Poszli chłopcy pod Lenino* (reż., scen.; 110 m, 35 mm, cz-b); **1980** – *Kosmiczna przyjaźń* (reż., scen, komentarz, 590 m, 35 mm, kolor); *Lotnik kosmonauta* (318 m, 35 mm, cz-b); *Romek*

(reż., scen., komentarz; 412 m, 35 mm, kolor); *Warszawy i tak nie dostaną* (reż., scen.; 175 m, 35 mm, cz-b); *Pieśń zjednoczonych armii* (190 m, 35 mm, cz-b); **1981** – *Strach i odwaga* (reż., scen., komentarz; 1322 m, 35 mm, kolor); **1983** – *Krzyk* (384 m, 16 mm, cz-b); **1984** – *Czy musiał zginąć* (reż., scen.; 222 m, 16 mm, cz-b); *Powracająca fala* (reż., scen.; 446 m, 35 mm, cz-b); **1985** – *Kontakty* (reż, scen; 226 m, 16 mm, cz-b); *Pływający most kolejowo drogowy* (reż., scen., komentarz; 492, 35 mm, cz-b); **1986** – *Narodowi i Partii* (reż., scen.; 728 m, 35 mm, kolor); *Klucz do tragedii* (reż., scen.; 396 m, 35 mm, kolor); *Festiwal'86* (reż., scen.; 857 m, 35 mm, kolor); **1987** – *Praojcom na chwałę, braciom na otuchę* (reż., scen.; 748 m, 35 mm, kolor); *Opal'87* (reż., scen.; 844 m, 35 mm, kolor); **1988** – *Słaba widoczność* (reż., scen.; 254 m, 35 mm, kolor); *W uczelni i na poligonie* (reż., scen.; 797 m, 35 mm, kolor); *Piłeś, więc...* (267 m, 35 mm, kolor).

Jarosław Świtoniak (ur. 1927 w Łodzi) – scenograf, związany z kinematografią od 1949 roku. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Łódzkim oraz na Wydziale Budowlanym Szkoły Inżynieryjnej w Łodzi. Wykładowca PWSFTViT. **Filmografia: 1951** – *Gromada* (as. dekoratora wnętrz); **1953** – *Przygoda na Marienstacie* (as. dekoratora wnętrz); **1954** – *Celuloza* (as. sc.); *Pod gwiazdą frygijską* (as. sc.); *Kariera* (as. sc); *Uczta Baltazara* (as. sc.); **1955** – *Sprawa pilota Maresza* (as. sc.); *Zaczarowany rower* (współpr. sc.); **1956** – *Człowiek na torze* (dekor. wnętrz); *Pożegnanie z diablem*, reż.: Wanda Jakubowska (sc. z Janem Grandysem); **1957** – *Deszczowy lipiec*, reż.: Leonard Buczkowski (sc.z Romanem Mannem); *Król Maciuś I* (współpr.sc.); **1958** – *Krzyż walecznych*, reż.: Kazimierz Kutz (sc. z Romanem Mannem); *Orzeł* (dekor. wnętrz); *Popiół i diament*, reż.: Andrzej Wajda (sc. z Romanem Mannem i Leszkiem Wajdą); **1959** – *Awantura o Basię* (współpr. dekor.); *Cafe pod Minogą*, reż.: Bronisław Brok (sc. z Romanem Mannem); *Nikt nie woła*, reż.: Kazimierz Kutz (sc., dekor. wnętrz); **1960** – *Powrót*, reż.: Jerzy Passendorfer (sc.z Romanem Mannem); **1961** – *Zaduszki*, reż.: Tadeusz Konwicki (sc., dekor.); *Czas przeszły*, reż.: Leonard Buczkowski (sc.z Janem Grandysem); *Milczące ślady*, reż.: Zbigniew Kuźmiński (sc. z Cecylią Wróblewską); **1962** – *Profesor Zazul* (oprac. plast.); *Czerwone berety*, reż.: Paweł Komorowski (dekor.); *Drugi brzeg*, reż.: Zbigniew Kuźmiński (sc.); *Dwaj panowie N*, Tadeusz Chmielewski (dekor.); **1963** – *Mój drugi ożenek*, reż.: Zbigniew Kuźmiński (sc.); *Weekendy*, reż.: Jan Rutkiewicz, Wadim Berestowski (sc. z Eugeniuszem Bożykiem); **1964** – *Zakochani są między nami*, reż. Jan Rutkiewicz (sc.); *Banda*, reż.: Zbigniew Kuźmiński (sc.); **1965** – *Głos ma prokurator*, reż.: Włodzimierz Haupe (sc. z Eugeniuszem Bożykiem); *Potem nastąpi cisza*, reż. Janusz Morgenstern (sc.); *Salto*, reż. Tadeusz Konwicki (sc.); **1966** – *Chudy i inni*, reż. Henryk Kluba (sc.); *Zejście do piekła*, reż.: Zbigniew Kuźmiński (sc.); **1967** – *Wycieczka w nieznane*, reż. Jerzy Ziarnik (sc.); **1969** – *Jarzębina czerwona*, reż. Ewa i Czesław Petelscy (sc.); *Szkice warszawskie*, reż. Henryk Kluba (sc.); **1970** – *Dziura w ziemi*, reż. Andrzej Kondratiuk (sc. i rola kelnera); *Mały*, reż. Julian Dziedzina (sc.); *Prom*, reż. Jerzy Afansajew (sc. z Andrzejem Płockim); **1972** – *Słońce wschodzi raz na dzień*, reż. Henryk Kluba (sc.); **1973** – *Na wylot*, reż. Grzegorz Królikiewicz (sc.); *W pustyni i w puszczy*, reż.: Władysław Ślesicki (sc. z Wiesławem Śniadeckim i Miłko Marinowem); **1974** – *Jak to się robi*, reż. Andrzej Kondratiuk (sc.); **1975** – *Mniejszy szuka dużego*, reż. Konrad Nałęcki (sc.); **1976** – *Ocalić miasto*, reż.: Jan Łomnicki (sc. z Haliną Dobrowolską); **1978** – *Pogrzeb świerszcza*, reż. Wojciech Fiwek (sc. z Tomaszem Świtoniakiem i Wojciechem Wolniakiem); *Płomienie*, reż. Ryszard Czekała (sc.); **1979** – *Zapowiedź ciszy*, reż.: Lech J. Majewski, Krzysztof Sowiński (sc.); **1982** – *Bołdyn*, reż. Ewa i Czesław Petelscy (sc.); *Dziewczyna i chłopak*, reż. Stanisław Loth (sc.); *Krab i Joanna*, reż. Zbigniew Kuźmiński (sc.); **1983** – *Oko proroka*, reż. Paweł Komorowski (sc.); **1984** – *Czas dojrzewania*, reż. Mieczysław Waśkowski (sc. z Anną Bohdziewicz); *Katastrofa w Gibraltarze*, reż. Bohdan Poręba (sc.); **1985** – *Alabama*, reż. Ryszard Rydzewski (sc.); **1987** – *Między ustami a brzegiem pucharu*, reż. Zbigniew Kuźmiński (sc.); *Złoty pociąg*, reż. Bohdan Poręba (sc. z Victorem Tapu).

Andrzej Trzaska – reżyser dźwięku. Współpracował przy realizacji dźwięku do filmu *Kulig* (TVP, 1968), *Wędrujący cień* (reż.: Kazimierz Karabasz, 1979); *Szamanka* (reż.: Andrzej Żuławski, 1996), *Pułapka* (reż.: Adek Drabiński, 1997), *Taekwondo,* (reż.: Moon Seung Wook; prod. Polska–Korea; 1997, dźwięk ze Stefanem Chomnickim). Opracował dźwięk m.in. do serialu *Dom na głowie* (1990). Współpracował ze Studiem Filmowym O'kay. Zmarł w Głuchach (woj. ostrołęckie) na planie telenoweli *Zaklęta* (19 V).

Teresa Tuszyńska (ur. 5 IX 1942 w Warszawie) – aktorka filmowa i modelka. Była uczennicą liceum plastycznego, z którego przeniosła się do liceum teatralnego. W roku 1958 wygrała ogłoszony przez tygodnik „Film" konkurs „Piękne dziewczęta na ekrany". Pracowała jako modelka „Mody Polskiej". Przez rok była żoną Jana Zamoyskiego, a potem przez pięć lat reżysera dźwięku Kozłowskiego. **Filmografia: 1959** – *Biały niedźwiedź*, reż. Jerzy Zarzycki (Anna), *Ostatni strzał*, reż. Jan Rybkowski; **1960** – *Do widzenia do jutra*, reż. Janusz Morgenstern (Margueritte); **1961** – *Drugi człowiek*, reż. Konrad Nałęcki (Krystyna); **1962** – *Tarpany*, reż. Kazimierz Kutz (Basia); **1964** – *Rozwodów nie będzie*, Jerzy Stefan Stawiński (Joanna w cz. II); **1967** – *Cała naprzód*, reż. Stanisław Lenartowicz (dziewczyna oraz baronowa Gloria, zagraniczna pasażerka na polskim statku, dziewczyna spotkana w porcie i Wanda – uciekinierka z haremu); *Wreckari/Kieszonkowcy* – film prod.: CSRS; *Poczmistrz*, reż. Stanisław Lenartowicz, tv (Dunia); **1968** – *Prazske noci/Praskie noce* – film prod.: CSRS (hrabianka w cz. *Chlebva strevicky/Trzewiczki z chleba*); **1971** – *Kto wierzy w bociany*, reż. Jerzy Stefan Stawiński i A. Amiradż (matka Filipa) (19 III w Warszawie).

Ryszard Wróblewski – operator filmowy, związany z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych. W latach 1950 – 1972 zrealizował zdjęcia do 424 tematów do kronik telewizyjnych, Kronik Harcerskich, Naszej Kroniki i Polskiej Kroniki Filmowej. Był operatorem przy następujących filmach: **1951** – *Jednostka lotnicza*; *Kierunek Nowa Huta*; **1955** – *Tatrzańska wiosna*; **1957** – *Pierwsze odwiedziny*; **1958** – *CEKOP* (film reklamowy); *Koksprojekt* (film reklamowy); **1959** – *Jazz Camping* (film muzyczny); **1962** – *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* (f. dok.); **1964** – *Sonety miłosne* (zdj. trickowe; f. baletowy; prod TVP); **1965** – *Film „Laury"*; *Gdzie jest ten wielki las*; *Śpiewa Stefania Wojtowicz*; *Trzy pieśni – śpiewa Stefania Wojtowicz*; **1966** – *Kino*; teledyski *SOPOT'66* – śpiewa Nilson Marianne ze Szwecji, Burke z Kuby, Arsen Dedic z Jugosławii, Carola z Finlandii, Cahill z Irlandii; *SOPOT'66*; *Skrucha przychodzi za późno*; *Frombork '66*; *Na stadio-*

nie; **1967** – teledyski: *Sposób na kobiety*, *Na całych jeziorach ty*, *W małym kinie*, *Malwy*, *Charlie*, *Warszawski taksówkarz*; *Uniwersal* (film reklamowy); *Demon szybkości*; *Koń a sprawa polska* (f. animowany); *Kolekcja* (f. dok.); *This Way to Poland*; **1968** – *Kuchnia Polska*; *Opole '68* – sześć teledysków; *Sopot '68* – trzy teledyski; *Gra Roman Siwek* (teledysk); *Tajemnica Damy z bukietem – Pollena*; **1969** – *W kraju Chopina* (f. tv); *Żuraw* (teledysk; real. i zdj.); **1970** – *Fragment życiorysu* (f. dok., tv, real., scen., zdj.); *Muzyka na perkusję* (teledysk; real., zdj.); *Radiostacja kl. BU* (f. dok); *Oczami przyjaciół* (reportaż); **1971** – *W Andrychowie* (real., scen., zdj.; f. tv); *Czarne – zielone* (reportaż); *Karlik Loska i inni* (f. tv); *Wyszedł w jasny, pogodny dzień*; *Czarne słońce* (f. tv); dwa *Teledyski dworcowe*; **1972** – *Nahorny – Rondo* (real., scen.; f. muzyczny, tv); *Jeden plus jeden* (impresja filmowa); *Drogami czasu*; **1973** – *Górale, górale, góralska muzyka* (f. muzyczny); *Witold Kledzik oprowadza po mieście* (tv); *Huta Katowice* (reż., scen., zdj., f. tv); teledyski: *Śpiewy i tańce dzieci z Pienin*, *Śpiewy i tańce dzieci z Podtatrza*, *Śpiewy i tańce dzieci ze Spisza*, *Śpiewy i tańce dzieci z Orawy*; *Plac Czerwony*; *Wśród nas* (f. dok.); *Notatnik 14*; *Adam i Ewa* (tv); *Rzetelny trud* (f. dok.); *Plac Zamkowy nr 4* (16 mm., tv); *Oto Polska* (f. dok.); cztery teledyski z serii *Obrazki śląskie* (16 mm); **1974** – *Planować sukces*; pięć teledysków z serii *Muzyka polskiego baroku* (tv); *Na wystawie w Manežu* (f. dok.); *Wszystkie moje dzieci* (dokument fabularyzowany); dwa teledyski *Miniatury* i *Obrazki z secesji* (16 mm); *Miasto niezwykłe Warszawa* (f. dok.); **1975** – *Spotkanie w Warszawie* (f. dok.); *Kto?* (f. dok.); *Klowni* (burleska tv); *Spotkanie stulecia* (f. dok.); *XXX-lecie kinematografii – uroczystość w WFD*; *Rytmy* (teledysk tv); *Wielka karta Europy* (f. dok.); *Do dnia* (f. dok.); *Kamerą pisane* (f. dok.); *Radość o skowronku* (f. muzyczny z serii *Podróże z Hagawem*; 16 mm, kolor); *W Bielinach* (real., zdj.; film TVP, 16 mm, kolor); **1976** – *VII Zjazd PZPR* (f. dok.); *Próba rekonstrukcji* (f. dok.); *Mój smog* (burleska); *Rozalia i Wojciech Grzegorczykowie poeci ludowi w jesieni życia* (f. dok.); *Jak się buduje dom* (scen., film TVP; 16 mm, kolor); *Dialog między Wisłą i Renem* (f. dok.); **1977** – *Andoria – Syria* (16 mm); *Labirynt* (f.dok.); *Hi-Hi* (f. dok.); *Ojcowizna* (f. dok.); *Budimex – eksport wewnętrzny* (real., zdj.; 16 mm., zlecenie); *Jednolity system budowy z betonu* (real., zdj.; 16 mm, kolor); *Plamy na słońcu* (f. dok.); **1978** – *CITY* (f. dok.); *Protomet* (real., zdj., 16 mm, kolor); *Moje uniwersytety* (f. dok.); *Odcinek XIII* (film TVP, 16 mm, kolor); *Witold Małcużyński – we wspomnieniach bliskich* (f. dok.); *Akademia Druha Kieruzalskiego* (f. dok.); *Wizamet'79* (real., zdj.); *Aero-Agro '78* (16 mm); *Na Anioł chłopski* (f. dok.); **1979** – *Witold Małcużyński – we wspomnieniach bliskich* (f. dok. wersja skrócona); *Pezetel wszędzie* (16 mm, kolor); *Order uśmiechu* (f. dok.); *Co z ciebie wyrośnie* (f. dok.); *Światło i dźwięk* (16 mm, kolor); *Radomsko – 100 lat dobrej tradycji* (16 mm, kolor); *Polish Oil For Export – Polska Olejarnia* (real., zdj., 16 mm, kolor); *Dębowa kłoda* (f. dok.); *Sama ze swoją piosenką*; *Ułamki sekund* (f. dok.); *Fenix* (16 mm, kolor); *Na Chełmskiej* (f. dok.); *Nasza spółdzielnia* (16 mm, kolor); *Przywrócić kształt*; *Zamość miasto otwarte* (16 mm, kolor); **1980** – *Z ziemi* (f. dok.); *W dniach VIII Zjazdu* (16 mm, kolor); *Skupisko* (f. dok.); *Tajemnice teatru lalek*; *Kanclerz i hetman* (16 mm, kolor); *Przygoda reportera – bajka dokumentalna*; *Alicja w krainie Atomu – plakat filmowy*; **1981** – *HBB*; *Sprawnie i bezpiecznie* (16 mm., kolor); *Rocznica* (f. dok.); **1982** – *Ceramika budowlana* (rel., zdj., 16 mm., kolor); *Polacy na starych fotografiach* (f. dok.); **1983** – dwa filmy z cyklu *Piłkarska misja* (f. dok., TVP); teledyski – *Warszawa*, *Kraków*, *Częstochowa*, *Mazury*, *Zakopane*, *Niepokalanów* (16 mm., kolor); *Huta Stalowa Wola* (real., scen., zdj., 16 mm., kolor); *Jelczańskie Zakłady Samochodowe* (real., zdj.); *Samochody specjalistyczne*, *Samochody ciężarowe* (16 mm., kolor); *Autobusy i Autokary*; **1984** – *Strażacy – kulturze* (real., zdj., 16 mm); **1986** – *Huta Stalowa Wola* (real., zdj., 16 mm., kolor); *Aukcja – ładowarki* (real., zdj., 16 mm., kolor); *Zespoły napędowe* (real., zdj., 16 mm., kolor); *Ciągniki gąsienicowe* (real, zdj., 16 mm., kolor) (25 VI).

Mira Zimińska-Sygietyńska (ur. 22 II 1901 r. w Płocku jako Maria Burzyńska, nieoficjalnie aktorka podawała rok 1895) – aktorka, pieśniarka, konferansjer kabaretowy, reżyser, pedagog, współzałożycielka i dyrektorka Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze". Przyszła artystka grywała od najmłodszych lat role dziecięce (Stasi w *Ich czworo* Zapolskiej, Isi w *Weselu* Wyspiańskiego oraz role w sztuce *W małym dworku* Rittnera, *Kościuszko pod Racławicami* i II cz. *Dziadów)* w Teatrze Miejskim w Płocku, w którym pracowali jej rodzice (ojciec był maszynistą teatralnym i wykonawcą dekoracji, matka wykonywała różne czynności – była biletерką, bufetową, szatniarką itp.) Mając 16 lat wyszła za mąż za muzyka Jana Zimińskiego. W roku 1918 oboje zostali zaangażowani do teatru w Płocku – on na stanowisko kapelmistrza, ona zaś grywała w operetkach, komediach i wodewilach. W 1919 roku przenieśli się do Radomia, gdzie Mira Zimińska zagrała rolę hrabianki Stasi w *Księżniczce czardasza* Kalmana i Władki w *Aszantce* Perzyńskiego. Zauważona w *Aszantce* przez współwłaściciela kabaretu „Qui Pro Quo" artystka przybyła na jego zaproszenie do Warszawy. Współpracując z „Qui Pro Quo" 12 X 1920 roku pojawiła się w teatrze przy ul. Senatorskiej 29. Rok później po otwarciu „Wodewilu" – teatru operetkowego przy Nowym Świecie brała udział w przedstawieniu *Hania chce tańczyć*. Wystąpiła także w kabarecie „Stańczyk". W tym czasie rozstała się z Zimińskim. W „Qui Pro Quo" poznała później swojego drugiego męża Tadeusza Sygietyńskiego, który był autorem muzyki do piosenek pisanych dla niej przez Mariana Hemara. Artystka występowała w „Qui Pro Quo" w latach 1920–1931, lansując takie przeboje jak: *Taka mała, Nie ma mowy, Czy nie straci pan do mnie szacunku?*, *Wekselek*, *Ja pana znam z Otwocka*, *Dziewczyna z ulicy Hożej*, *Chuda ruda*. Grała także w „Teatrze 13 rzędów" (*Mira i satyra* Janusza Minkiewicza i Światopełka Karpińskiego) i w warszawskich kabaretach literackich „IPS" (recitale 1919–1939), „Morskie Oko" (1932), „Banda" (1932–1933), „Cyganeria" (1933 – rewia *Ram-pam-pam*, piosenka *Tata da raka*), „Cyrulik Warszawski" (1935). Po likwidacji „Cyrulika Warszawskiego" i „Wielkiej Rewii" 5 IV 1939 roku wystąpiła po raz pierwszy w teatrze małych form „Ali Baba" z satyrą antyhitlerowską. Przebojami kabaretowymi Miry Zimińskiej były oprócz piosenek także skecze: *Cokolwiek Chopina* z Adolfem Dymszą, *Zaproszenie* z Igo Symem i własny *Kobieta, le femme*. W latach 20. Mira Zimińska zaczęła grać w filmach – początkowo epizody, a potem większe role. W latach 1929–1938 i 1946–1948 była aktorką dramatyczną i komediową w warszawskich teatrach. Grała m.in. Mazie w *Artystach* Wattersa i A. Hopkinsa (1929) w Teatrze Polskim u Arnolda Szyfmana i Adę w *Lekkomyślnej sio-*

strze Perzyńskiego w Teatrze Małym również u Szyfmana (1930), Lolę w *Dr Julii Szabo* W. Fodora w Teatrze Małym(1931); rolę tytułową w *Pannie Maliczewskiej* Zapolskiej w Teatrze Ateneum u Stefana Jaracza (1932), Juliasiewiczową w *Moralności pani Dulskiej* i Katarzynę w *Madame Sans-Gene* (1934 – Teatr Aktora), Marię w *W małym domku* Rittnera w Teatrze Kameralnym u Adwentowicza (1934), Kamillę w *Żołnierzu królowej Madagaskaru* Tuwima i Dobrzańskiego (1935 – Teatr Letni, 1945, 17 II 1947 – Teatr Muzyczny Domu Wojska Polskiego w Warszawie), a także w *Chorym z urojenia, Świętoszku, Damie od Maxima* i *Chicago*. W latach 1934–1935 pełniła funkcję redaktora naczelnego pisma satyrycznego „Duby Smalone" (dodatku do „Kuriera Porannego"). W 1937 roku pojawiła się „Na pięterku" kawiarni Mała Ziemiańska i stała się gwiazdą „Małego Qui Pro Quo" Jerzego Boczkowskiego. Podczas kampanii wrześniowej (1939) była pielęgniarką. Uczestniczyła w ruchu oporu. Była członkiem Armii Krajowej. W 1942 roku więziono ją przez kilka miesięcy na Pawiaku – była tam członkiem tajnej organizacji więźniów. W czasie okupacji uczestniczyła w koncertach, z których dochód przeznaczony był na pomoc ofiarom wojny. Śpiewała m.in. w kawiarniach „U aktorek", „Adrii" i w „SIMie". W latach 1943 1944 artystka pisała piosenki antyfaszystowskie dla gazeciarzy warszawskich. Podczas Powstania Warszawskiego (1944) dawała koncerty dla żołnierzy. Między występami pracowała jako pielęgniarka w powstańczym szpitalu. Po upadku Powstania trafiła do obozu w Pruszkowie, skąd uciekła z Sygietyńskim do zburzonej Warszawy. W latach 1944–1948 występowała na estradach Łodzi, Lublina i Warszawy (teatr na ul. Karowej i teatrzyk „Duby Smalone" na ul Konopnickiej). Po wyzwoleniu aktorka wylansowała wielki przebój napisany dla niej przez Sygietyńskiego *A tu jest Warszawa*. W latach 40. propagowała piosenkę aktorską. W grudniu 1948 roku Mira Zimińska i Tadeusz Sygietyński założyli Państwowy Zespoł Pieśni i Tańca „Mazowsze" mający siedzibę w Karolinie koło Warszawy. W latach 1948–1955 była reżyserem Zespołu, w latach 1955–1957 kierownikiem artystycznym, a od 1957 roku reżyserem, kierownikiem artystycznym i dyrektorem. W 1951 roku Jan Rybkowski nakręcił film *Warszawska premiera,* do którego – wykorzystując pomysł Miry Zimińskiej – scenariusz napisał reżyser filmu wraz ze Stanisławem Różewiczem. W latach 60. Mira Zimińska nagrała dla Polskiego Radia oraz na płyty wiele przedwojennych szlagierów. Artystka otrzymała Nagrodę Państwową I stopnia (1951, 1986), nagrodę ministra kultury i sztuki I stopnia za całokształt działalności artystycznej i zasługi dla popularyzacji polskiego folkloru w kraju i za granicą (1977), Krzyż Komandorski z Gwiazdą i Oficerski OOP, Order Sztandaru Pracy I klasy, Krzyż AK, Medal 10-lecia i 30-lecia Polski Ludowej, Medal Komisji Edukacji Narodowej, tytuł Zasłużony Nauczyciel PRL, Zasłużony dla Kultury Narodowej, Zasłużony Działacz Kultury, Warszawski Krzyż Powstańczy, Krzyż Wielki Orderu Odrodzenia Polski (1994), Order Orła Białego oraz Komandorię Orderu Leopolda II (Belgia). W 1995 roku z okazji 100-lecia kina otrzymała Nagrodę Miasta Warszawy. Była członkiem ZASP do 1939 r., zasłużonym członkiem SPATiF (1973), członkiem ZKRP i byłego WP (do 1990 ZBoWiD). **Role filmowe: 1922** – *Wszystko się kręci,* reż.: Danny Kaden; **1924** – *O czym się nie mówi,* reż.: Edward Puchalski; **1925** – *Iwonka*, reż.: Emil Chaberski (Bronka); **1926** – *O czym się nie myśli*, reż.: Edward Puchalski (pianistka Wanda); **1930** – *Na Sybir*, reż.: Henryk Szaro (Janka Mirska); *Parada Paramountu (Paramount on Parade),* reż.: D. Arzner, O. Brower, E. Goulding, V. Herman, prod. USA–Polska (Mira Zimińska wraz Mariuszem Maszyńskim prowadziła konferansjerkę w wersji przeznaczonej dla polskich widzów), **1933** – *Każdemu wolno kochać*, reż.: Mieczysław Krawicz, Janusz Warnecki (pokojówka Lodzia); *Jego ekscelencja subiekt,* reż.: Michał Waszyński; **1935** – *Manewry miłosne*, reż.: Jan Nowina Przybylski, Konrad Tom (pokojówka baronowej); **1936** – *Ada, to nie wypada*, reż.: Konrad Tom (primadonna), *Papa się żeni*, reż.: Michał Waszyński (Mira Stella). Aktorka opublikowała książkę autobiograficzną *Nie żyłam samotnie* (WAiF, 1985) i *Drugą miłość mego życia* (1990). Lucyna Smolińska i Mieczysław Sroka nakręcili film dokumentalny poświęcony Mirze Zimińskiej pt.: *Mira* (emisja 14 II 1988 r. TVP Program 1) (26 I w Warszawie).

FILM NA ŚWIECIE '97

Opracowała Beata Kosińska-Krippner

Festiwale i Nagrody

BERLIN
47. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY BERLIN (13 – 24 II)

Grand Prix – „Złoty Niedźwiedź" (Golden Berlin Bear - Grand Prix): *Skandalista Larry Flynt/The Pople vs. Larry Flynt,* reż.: Milos Forman (USA, 1996); „Srebrny Niedźwiedź" – Nagroda Specjalna Jury (Silver Berlin Bear Special Jury Prize):: *He Liu/Rzeka,* reż.: Tsai Ming–Liang (Tajwan); „Srebrny Niedźwiedź" dla najlepszego reżysera (Silver Berlin Bear Best Director): Eric Heumann za film *Port Djema,* (Francja); „Srebrny Niedźwiedź" za najlepszą rolę męską (Silver Berlin Bear Best Actor): Leonardo DiCaprio za rolę Romea w filmie Baza Luhrmanna *Romeo i Julia/William Shakespeare's Romeo & Juliet* (USA, 1996); „Srebrny Niedźwiedź" za rolę kobiecą (Silver Berlin Bear Best Actress): Juliette Binoche *Angielski pacjent/The English Patient,* reż.: Anthony Minghella (USA, 1996); „Srebrny Niedźwiedź" za jednostkowe dokonanie (Silver Berlin Bear Best Single Achievement):Zbigniew Preisner za muzykę do filmu *Wyspa przy ul Ptasiej/Oen i fuglegaden,* reż.: Soren Kragh–Jacobsen, prod. Dania); Wyróżnienie dla „młodej nadziei filmu"(A special Mention for the promising performances) – ex aequo: Anna Wielgucka za rolę w filmie *Panna Nikt*, reż.: Andrzej Wajda (Polska, 1996) i Jordan Kiziuk za rolę w filmie *Wyspa przy ul Ptasiej*, reż.: Soren Kragh-Jacobsen (Dania); Wyróżnienia specjalne

(A special Mention): *Das Leben ist eine/Life Is All You Get*, reż.: Wolfgang Becker i *Get on the Bus*, reż.: Spike Lee; Nagroda FIPRESCI: *He Liu/Rzeka*, reż.: Tsai Ming–Liang (Tajwan), – nagroda International Forum of Young Cinema: *Nobody's Bussiness*, reż. Alan Berliner (USA), – nagroda 11 th International Panorama: *Sreda*, reż.: Victor Kossakovsky (Rosja–Niemcy–Brazylia–Finlandia); Nagrody UNICEF: Najlepszy film dla dzieci – *Kan Du Vissla, Johanna*, reż.: Rumle Hammerich (Szwecja), specjalne wyróżnienie – *Kratka*, reż.: Paweł Łoziński (Polska, 1996) – „za wspaniałą reżyserię filmu na podstawie oryginalnego scenariusza. Reżyser umiejętnie szkicuje realistyczny portret społeczeństwa, w którym następują zmiany" i *Wo Je You Baba*, reż.: Huang Shuquinn; najlepszy krótkometrażowy film dla dzieci – *Dinner for Two*, reż.: Janet Perlman (Kanada); Nagrody Jury Dziecięcego: I nagroda – *Der Flug des Albatros*, reż.: Werner Meyer; specjalne wyróżnienie: *The Whole of the Moon*, reż.: Ian Mune (Nowa Zelandia–Kanada); najlepszy film krótkometrażowy: *La Grande Migration*, reż.: Jurij Czerenkow (Francja); specjalne wyróżnienie: *Ozonfisk*, reż.: Ingebjorg Torgesen (Norwegia); Honorowy „Złoty Niedźwiedź": Kim Novak. „Srebrny Niedźwiedź" za wkład do sztuki kinematograficznej (Silver Berlin Bear Lifetime Contribution to Arts of Cinematography): Raoul Ruiz (podczas festiwalu pokazano film *Genealogie zbrodni/Genealogies d'un crime*). Nagroda Europejskiej Akademii Filmu i Telewizji „Błękitny Anioł" za europejski film roku („The Blue Angel"): *Sekrety serca/Secretos del corazon*, reż.: Montxo Armendariz (Hiszpania); Nagroda im. Alfreda Bauera (Alfred Bauer Prize): *Romeo i Julia/William Shakespeare's Romeo & Juliet* (USA, 1996).). Nagroda German Art House Cinemas: *Get on the Bus*, reż.: Spike Lee (USA) i *Das Leben ist eine Baustelle*, reż.: Wolfgang Becker (Niemcy); Nagrody czytelników „Berlioner Morgenpost": I nagroda – *Skandalista Larry Flynt/The Pople vs. Larry Flynt*, reż.: Milos Forman (USA, 1996), II nagroda – *Angielski pacjent/The English Patient*, reż.: Anthony Minghella (USA, 1996), III nagroda – *Romeo i Julia/William Shakespeare's Romeo & Juliet* (USA, 1996). Nagroda czytelników „Berliner Zeitung": *Focus*, reż.: Satoshi Isaka (Japonia). Nagroda Wolfganga Staudte: *Sertão das memorias*, reż.: Jose Arrujo (Brazylia), specjalne wyróżnienie: *Picado Fino*, reż.: Esteban Sapir (Argentyna). Nagroda C.I.C.A.E (International Confederation of Art Cinemas): *Mutter und Sohn*, reż.: Aleksander Sokurov (Niemcy–Rosja). NETPAC (Network For The Promotion Of Asian Cinema): *Focus*, reż.: Satoshi Isaka (Japonia). Gay Teddy Bears (Gay and Lesbian Film Awards): – najlepszy film fabularny: *All Over Me*, reż.: Alexandra Sichel (USA), – najlepszy film dokumentalny: *Heldinnen der Liebe*, reż.: Nathalie Percillier i Lily Beilly (Niemcy), – najlepszy esej filmowy: *Murder and Murder*, reż.: Yvonne Rainer (USA). Filmy krótkometrażowe (Prizes for short films): „Złoty Niedźwiedź" (Golden Berlin Bear): *Senaste Nytt/ The Latest News*, reż.: *Per Carleson*; „Srebrny Niedźwiedź" (Silver Berlin Bear): *Late at Night*, reż.: Stefanie Jordan, Stefanie Saghri, Claudia Zoller.

CANNES 50. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY CANNES (7 –18 V)

„Złota Palma" (Palme d'Or) ex aequo: *The Taste of Cherry/Ta'm e guilass (Smak czereśni)*, reż.: Abbas Kiarostami (Iran) i *Unagi/The Eel (Węgorz)*, reż.: Shohei Imamura (Japonia); Grand Prix: *The Sweet Hereafter (Słodkie jutro)*, reż.: Atom Egoyan (Kanada); Nagroda Specjalna Jury (Special Jury Prix): *Western*, reż.: Michel Poirier (Francja); Nagroda FIPRESCI: *The Sweet Hereafter (Słodkie jutro)*, reż.: Atom Egoyana (Kanada); Nagroda za reżyserię (Prix de la Mise en Scene): Wong Kar-Wai za film *Happy Together* (Hongkong); Nagroda za najlepszy scenariusz: James Schamus *(The Ice Storm*, reż.: Ang Lee USA); Nagroda dla najlepszej aktorki (Prix d'interpretation Feminine): Kathy Burke (*Nil by Mouth*, reż.: Gary Oldman, Wielka Brytania). Nagroda dla najlepszego aktora (Prix d'interpretation masculine): Sean Penn (*She's So Lovely*, reż.: Nick Cassavetes, USA); Nagroda komisji technicznej (Technical Grand Prix):Thierry Arbogast za filmy *She's So Lovely* i *The Fifth Element/Piąty element*, reż. Luc Besson; Nagroda 50 – lecia (50 th Anniversary Prize): *Al Massir/The Destiny*, reż.: Youssef Chahine (Egipt); „Złota Kamera" (Camera d'Or): *Suzaku*, reż.: Naomi Kawase (Japonia); Wyróżnienie: *La Vie De Jesus*, reż.: Bruno Dumont; „Złota Palma" za film krótkometrażowy (Short Film Prize): *Is it the Design on the Wrapper*, reż.: Tessa Sheridan (Wlk. Brytania); Nagroda Jury za film krótkometrażowy: *Leonie*, reż.: Lieven Debrauwer, *Les Vacances*, reż.: Emmanuelle Bercot; Honorowa „Złota Palma": Ingmar Bergman.

LOCARNO 50. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY LOCARNO

Honorowy Leopard: Bernardo Bertolucci. Złoty Leopard: *Lustro*, reż.: Jafar Panahi (Iran). Nagroda Publiczności – Srebrny Leopard: *Szalony cudzoziemiec*, reż.: Tony Gatlif (Francja–Rumunia). Nagroda za debiut: *Fools*, reż.: Radaman Suleman (RPA).

SAN SEBASTIAN 45. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY SAN SEBASTIAN (IX)

Nagroda Jury za oryginalność i szczerość (Jury Prize for its originality and sincerity): *I Went Down*, reż.: Paddy Breathnach (Irlandia); nagroda za najlepsze zdjęcia (Best Photography): Nick Morris za zdjęcia do *Firelight* (Wlk. Brytania); nagroda dla najlepszej aktorki (Best Actress): Julie Christie za rolę w *Afterglow* (USA); nagroda dla najlepszego aktora (Best Actor): Federico Luppi za rolę w filmie *Martin (Hache)* (Hiszpania–Argentyna); nagroda dla najlepszego reżysera (Best Director): Claude Chabrol za film *Rien ne va plus* (Francja); Nagroda Specjalna Jury (Special Jury Prize): *Firelight*, reż.: William Nicholson (Wlk. Brytania); „Złota Muszla" za najlepszy film: *Rien ne va plus*, reż.: Claude Chabrol (Francja); nagroda za debiut reżyserski (New Directors Prize): *I Went Down*, reż.: Paddy Breathnach, prod. Robert Walpole; Solidarity Prize: *Men With Guns*, reż.: John Sayles; Alma Prize za najlepszy scenariusz: Alan Rudolph za *Afterglow*; Nagroda Międzynarodowego Jury Katolickiego (International Catholic Film Organization – OCIC): *Men With Guns*, reż.: John Sayles; Nagroda Koła Autorów Scenariuszy (Circulo De Escritores Cinematograficos/ Circle of Cinematographic Writers) za najlepszy scenariusz: Conor McPherson (*I Went Down*, reż.: Paddy Breathnach); Nagroda FIPRESCI: *Men With Guns*, reż.: John Sayles „za wrażliwe i skuteczne przedstawienie istotnego problemu naszych czasów".

WENECJA
54. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY WENECJA (27 VIII – 6 IX)

„Złoty Lew św. Marka" (Leone d'Oro): *Hana-bi*, reż.: Takeschi Kitano (Japonia); Nagroda Specjalna Jury: *Ovosodo*, reż.: Paolo Virzi (Włochy); nagroda za najlepszy scenariusz: Gilles Taurand i Anne Fontaine za *Nettoyage a sec* w reż.: Anne Fontaine (Francja); Puchar Volpi (Coppa Volpi) – nagroda dla najlepszej aktorki: Robin Tunney za rolę w filmie *Niagara, Niagara* w reż.: Boba Gosse'a (USA); Puchar Volpi (Coppa Volpi) – nagroda dla najlepszego aktora: Wesley Snipes za rolę w filmie *One Night Stand* w reż.: Mike'a Figgisa (USA); nagroda za najlepsze zdjęcia: Emmanuel Machuel za *Ossos*, w reż.: Pedro Costy (Portugalia); nagroda za najlepszą muzykę: Graeme Revell za *Chinese Box* Wayne'a Wanga (Chiny–Hongkong); Złoty Medal Przewodniczącego Senatu Republiki Włoskiej: *Wor*, reż.: Paweł Czuchraj (Rosja); Nagroda Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Filmowej FIPRESCI: *Historie miłosne*, reż.: Jerzy Stuhr (Polska); *Twentyfourseven*, reż.: Sheane Meadows (Wlk. Brytania), *Gummo*, reż.: Harmony Korine (USA). Nagroda UNICEF: *Wor*, reż.: Paweł Czuchraj (Rosja). Nagroda UNESCO: *La strana storia di banda sonora*, reż.: Francesca Archibugi (Włochy). Nagroda Luigi De Laurentisa dla najlepszego debiutu i nagroda Kodaka: *Tano da morire*, reż.: Robert Torre (Włochy). Nagorda Międzynarodowej Katolickiej Organizacji Filmowej (OCIC): *Zimowy gość*, reż.: Alan Rickman (Wlk. Brytania).

ANNECY
21. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOW ANIMOWANYCH ANNECY (26 – 31 V)

Grand Prix za najlepszy krótki film: *La vieille dame et les pigeons/The Old Lady and the Pigeons*, reż. Sylvain Chomet (Francja–Kanada); Nagroda Specjalna Jury: *The Mermaid*, reż. Alexander Petrov (Rosja); Nagroda za najlepszy debiut: *Onder de wassende maan/Under the waxing moon*, reż. Hans Spilliaert (Belgia); wyróżnienie za reżyserię i rozwój postaci: *Kot v sapoghakh*, reż. Garri Bardine (Rosja) i *On a full moon*, reż. Lee Whit more (Australia); wyróżnienie za walory plastyczne: *Death and the mother*, reż. Ruth Lingford (Wielka Brytania); Grand Prix za najlepszy fabularny film pełnometrażowy: *James et la peche geante/James and the giant Peach*, reż. Henry Selick (USA); Grand Prix za najlepszy program telewizyjny: *Famous Fred*, reż. Joanna Quinn (Wlk. Brytania); Nagroda Specjalna za najlepszą serię telewizyjną: *Duckman, Noir gang*, reż. Raymie Muzquiz (USA); nagroda za inwencję: *Un point c'est tout/Just a point*, reż. Georges Le Piouffle (Francja); Nagroda za film oświatowy: *Talking about sex a guide for families*, reż. Candy Kugel i Vincent Cafarelli (Wlk. Brytania); Nagroda za film reklamowy: *Martell: Legend*, reż. Pat Gavin (Wlk. Brytania); Nagroda UNICEF: *Manhattan*, reż. Ali Dieler (Niemcy); Nagroda FIPRESCI: *The end of the world in four seasons/La fin du monde enquatre saisons*, reż. Paul Driessen (Kanada); Nagroda francuskiego ministerstwa rolnictwa i rybołówstwa: *The Mermaid*, reż. Alexander Petrov (Rosja); Nagroda za najlepszy film dyplomowy: *Lili et le loup/Lili and the wolf*, reż. Florence Henrard (Belgia); wyróżnienie za najlepszy film trójwymiarowy: *I Faust*, reż. Stephen Hunt (Francja); wyróżnienie za oryginalność pomysłu i animację: *Frühling spring*, reż. Silke Parzich (Niemcy); Nagroda dla najlepszej szkoły: Royal College of Art–London; Nagroda publiczności: *A close shave*, reż. Nick Park (Wlk. Brytania); Nagroda Julesa Cheret: *Fado Lusitano*, reż. Abi Feijo (Portugalia); Nagroda Mike'a Gribble: *Rubicon*, reż. Gil Alkabetz (Izrael–Niemcy).

46. MIEDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY MANNHEIM–HEIDELBERG (10 – 18 X)

The International Independent Award of Mannheim–Heidelberg – najlepszy film: *De Verstekeling/The Stowaway/Blinder Passagier*, reż.: Ben van Lieshout (Holandia); najlepszy film dokumentalny: *Ghetto*, reż.: Thomas Imbach (Szwajcaria); najlepszy film krótkometrażowy: *Sea Space*, reż.: William Farley (USA); Nagroda im. Reinera Wernera Fassbindera (The Special Prize of Mannheim Heidelberg in Memoriam Reiner Werner Fassbinder): *Brent Av Frost/Burnt by Frost*, reż.: Knut Erik Jensen (Norwegia); Nagroda Specjalna Jury (Special Award of the Jury): *Orbis Pictus*, reż.: Martin Sulik (Czechy–Słowacja) i *Cinquieme Saison/Season Five*, reż.: Rafi Pitts (Iran); specjalne wyróżnienia jury (Special Mentions of the Jury):- aktorka: Leea Klemola za rolę w filmie *Neitoperho/The Collector*, reż.: Auli Mantila (Finlandia), – autor zdjęć: Sergiej Jurizditsky za zdjęcia do filmu *Silna kak smert ljubow/Love Is As Strong As Death*, reż.: Andriej Nekrasow(Rosja), – reżyser: Goran Rusinović za film *Mondo Bobo* (Chorwacja); Nagroda krytyków filmowych FIPRESCI (International Film Critics' Prize): *Silna kak smert ljubow/Love Is As Strong As Death*, reż.: Andriej Nekrasow (Rosja); wyróżnienie specjalne krytyków filmowych: *Orbis Pictus*, reż.: Martin Sulik (Czechy–Słowacja); Nagroda Jury Ekumenicznego (Ecumenic Jury Prize): *De Verstekeling/The Stowaway/Blinder Passagier*, reż.: Ben van Lieshout (Holandia); wyróżnienie specjalne jury ekumenicznego: *Shoemaker/Schuster*, reż.: Colleen Murphy (Kanada); Nagroda Publiczności (Audience Prize): *Shoemaker/Schuster*, reż.: Colleen Murphy (Kanada).

ZŁOTE GLOBY „97
The 55th Annual Golden Globe Awards"

– wręczone 18 I 1998 po raz 55 nagrody Hollywoodzkiego Stowarzyszenia Prasy Zagranicznej (Hollywood Foreign Press Association)

Film

• dla najlepszego reżysera (Best Director – Motion Picture): James Cameron (*Titanic*)

• za najlepszy film dramatyczny (Best Motion Picture – Drama): *Titanic*, reż.: James Cameron

• za najlepszą komedię lub musical (Best Motion Picture – Musical or Comedy) : *Lepiej być nie może/ As Good As It Gets*, reż.: James L. Brooks

• dla najlepszej aktorki w dramacie (Best Performance by an Actress in a Motion Picture – Drama) : Judi Dench (*Jej Wysokość Pani Brown/ Her Majesty Mrs Brown*, reż.: John Madden)

• dla najlepszej aktorki w komedii lub musicalu (Best Performance by an Actress in a Motion Picture – Musical or Comedy): Helen Hunt (*Lepiej być nie może/ As Good As It Gets*, reż.: James L. Brooks)

• dla najlepszej aktorki w roli drugoplanowej (Best Performance by an Actress in a Supporting Role in a Motion Picture): Kim Basinger (*Tajemnice Los Angeles/L.A Confidential*, reż.: Curtis Hanson)
• dla najlepszego aktora w dramacie (Best Performance by an Actor in a Motion Picture – Drama): Peter Fonda (*Ulee's Gold*)
• dla najlepszego aktora w komedii lub musicalu (Best Performance by an Actor in a Motion Picture – Musical or Comedy): Jack Nicholson (*Lepiej być nie może/ As Good As It Gets*, reż.: James L. Brooks)
• dla najlepszego aktora w roli drugoplanowej (Best Performance by an Actor in a Supporting Role in a Motion Picture): Burt Reynolds (*Boogie Nights*)
• za najlepszy scenariusz (Best Screenplay – Motion Picture): Matt Damon, Ben Affleck (*Buntownik z wyboru/Good Will Hunting*, reż.: Gus Van Santa)
• za najlepszą oryginalną ilustrację muzyczną (Best Original Score – Motion Picture): James Horner (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• za najlepszą oryginalną piosenkę (Best Original Song – Motion Picture): *My Heart Will Go On* w wykonaniu Celine Dion (*Titanic).*
• za najlepszy film nieanglojęzyczny (Best Foreign Language Film): My *Life In Pink (Ma Vie En Rose)*
• Nagroda Cecila B. De Mille za całokształt twórczości: Shirley MacLaine

Produkcja telewizyjna

• najlepsza seria dramatyczna (Best Television Series – Drama): *Z archiwum X /The File X*
• najlepsza aktorka w serii dramatycznej (Best Performance by an Actress in a Television Series – Drama): Christine Lahti (*Chicago Hope*)
• najlepszy aktor w serii dramatycznej (Best Performance by an Actor in a Television Series – Drama): Anthony Edwards (*ER /Ostry dyżur*)
• najlepsza seria muzyczna lub komediowa (Best Television Series – Musical or Comedy): *Ally McBeal*
• najlepsza aktorka w serii muzycznej lub komediowej (Best Performance by an Actress in a Television Series – Musical or Comedy): Calista Flockhart *(Ally McBeal)*
• najlepszy aktor w serii muzycznej lub komediowej (Best Performance by an Actor in a Television Series – Musical or Comedy): Michael J. Fox (*Spin City*)
• najlepszy mini serial lub film telewizyjny (Best Mini-Series or Motion Picture Made for Television): *George Wallace*
• najlepsza aktorka w mini serialu lub filmie telewizyjnym (Best Performance by an Actress in a Mini-Series or Motion Picture Made for Television): Alfre Woodard (*Miss Evers' Boys*)
• najlepszy aktor w mini serialu lub filmie telewizyjnym (Best Performance by an Actor in a Mini-Series or Motion Picture Made for Television): Ving Rhames (*Don King: Only in America*)
• najlepsza aktorka w roli drugoplanowej w serii, mini-serii lub filmie telewizyjnym (Best Performance by an Actress in a Supporting Role in Series, Mini-Series or Motion Picture Made for Television): Angelina Jolie (*George Wallace*)
• najlepszy aktor w roli drugoplanowej w serii, mini-serii lub filmie telewizyjnym (Best Performance by an Actor in a Supporting Role in Series, Mini-Series or Motion Picture Made for Television): George C. Scott *(12 Angry Men/ 12 gniewnych ludzi)*

FELIXY'97–NAGRODY EUROPEJSKIEJ AKADEMII FILMOWEJ

Nagrody wręczono 6 XII w Berlinie.
• najlepszy film: *Goło i wesoło/The Full Monty*, reż.: Peter Cattaneo (Wlk. Brytania–USA, 1997).
• najlepszy aktor: Bob Hoskins za rolę w filmie *Twenty Four Seven.*
• najlepsza aktorka: Juliette Binoche za rolę w filmie *Angielski pacjent/The English Patient,* reż.: Anthony Minghella (USA, 1996).
• Nagroda Publiczności: *Goło i wesoło*
• Felix za całokształt działalności artystycznej: Jeanne Moreau.
• Felix za wyjątkowe zasługi dla kina światowego: Milos Forman.

OSCARY „97 – NAGRODY AMERYKANSKIEJ AKADEMII FILMOWEJ"

Nagrody 70 edycji wręczono w 24 III 1998 roku.
• najlepsza reżyseria (Directing) – James Cameron (*Titanic*)
• najlepsza aktorka w roli głównej (Actress in a Leading Role) – Helen Hunt (*Lepiej być nie może/As Good As It Gets*, reż.: James L. Brooks)
• najlepszy aktor w roli głównej (Actor in a leading role) – Jack Nicholson (*Lepiej być nie może/As Good As It Gets*, reż.: James L. Brooks)
• najlepsza aktorka w roli drugoplanowej (Actress in a Supporting Role) – Kim Basinger (*Tajemnice Los Angeles/L.A. Confidential*, reż.: Curtis Hanson)
• najlepszy aktor w roli drugoplanowej (Actor in a Supporting Role) – Robin Williams (*Buntownik z wyboru/Good Will Hunting*, reż.: Gus Van Sant)
• najlepszy film (Best Picture) – *Titanic*, reż.: James Cameron
• najlepszy film obcojęzyczny (Foreign Language Film) – *Character/Karakter*, reż.: Mike van Diem (Holandia)
• najlepszy scenariusz oryginalny (Original Screenplay) – Ben Affleck i Matt Damon (*Buntownik z wyboru/Good Will Hunting*, reż.: Gus Van Sant)
• najlepszy scenariusz będący adaptacją (Screenplay Adaptation) – Brian Helgeland i Curtis Hanson (*Tajemnice Los Angeles/L.A. Confidential*, reż.: Curtis Hanson)
• najlepsze zdjęcia (Cinematography) – Russel Carpenter (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepszy montaż (Film Editing) – Conrad Buff, James Cameron, Richard A. Harris (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepsze efekty specjalne (Visual Effects) – Robert Legato, Mark Lasoff, Thomas L. Fisher (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepsza oryginalna muzyka w komedii lub musicalu (Original Musical or Comedy Score) – Anne Dudley (*Goło i wesoło/The Full Monty*)
• najlepsza muzyka w dramacie (Original Dramatic Score) – James Horner (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepsza piosenka oryginalna (Original Song) – James Horner i Will Jennings „My Heart Will Go On" (*Titanic*, reż.: James Cameron), wyk. Celine Dion
• najlepszy dźwięk (Sound) – Gary Rydstrom, Tom Johnson, Gary Summers, Mark Ulano (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepszy montaż efektów dźwiękowych (Sound Effects Editing) – Tom Bellfort, Christopher Boyes (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepsza scenografia (Art Direction) – Peter Lamont i Michael Ford (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepsze dekoracje (Set Decoration) –

(*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepsze kostiumy (Costiume Design) – Deborah L. Scott (*Titanic*, reż.: James Cameron)
• najlepsza charakteryzacja (Makeup) – Rick Baker, David LaRoy Anderon (*Faceci w czerni/Men in Black*, reż.: Barry Sonnenfeld,)
• najlepszy krótkometrażowy film animowany (Animated Short Film) – *Geri's Game*, reż.: Jan Inkava
• najlepszy krótkometrażowy film fabularny (Live Action Short Film) – *Visas and Virtue*, reż.: Chris Tashima i Chris Donahue
• najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny (Documentary Short Subject) – *A Story of Healing*, reż.: Donna Dewey i Carol Pasternak
• najlepszy pełnometrażowy film dokumentalny (Documentary Feature) – *The Long Way Home*, reż.: Rabbi Marvin Hier, Richard Trank
• Oscar honorowy za całokształt osiągnięć (Honoray Oscar) – Stanley Donen

18 „Złote Maliny" za najgorsze dokonania filmowe

(18th Annual Golden Raspberry Awards for Worst Achievements in Film)

„Razzie" przyznawane są w przeddzień rozdania Oscarów

• najgorszy film (Worst Picture): *Wysłannik przyszłości /The Postman–Messanger of the Future*, reż.: Kevin Costner, USA, Warner Bros.,1997; producenci: Jim Wilson, Steve Tisch, Kevin Costner.
• najgorsza reżyser (Worst Director): Kevin Costner (*Wysłannik przyszłości /The Postman-Messanger of the Future*).
• najgorszy aktor (Worst Actor): Kevin Costner (*Wysłannik przyszłości /The Postman-Messanger of the Future*).
• najgorszy scenariusz (Worst Screenplay): Eric Roth i Brian Helgeland za scenariusz na podstawie książki Davida Brina *(Wysłannik przyszłości /The Postman-Messanger of the Future*, reż.: Kevin Costner).
• najgorsza piosenka (Worst Song): autorzy – Jeffrey Barr, Glenn Burke, John Coinman, Joe Flood, Blair Forward, Maria Machado and Jono Manson.(*Wysłannik przyszłości / The Postman-Messanger of the Future*, reż.: Kevin Costner).
• najgorsza aktorka (Worst Actress): Demi Moore za rolę w filmie *G.I. Jane*, reż.: Ridley Scott, prod. Hollywood Pictures.
• najgorsza aktorka w roli drugoplanowej (Worst Supporting Actress): Alicia Silverstone za rolę w *Batman & Robin*; prod.Warner Bros.
• najgorszy aktor w roli drugoplanowej (Worst Supporting Actor): Dennis Rodman za rolę w filmie *Double Team*; prod. Columbia
• najgorszy duet ekranowy (Worst Screen Couple): Dennis Rodman & Jean-Claude van Damme za role w *Double Team*
• najgorszy debiut aktorski (Worst New Star): Dennis Rodman za rolę w *Double Team*.
• najgorszy remake lub sequel (Worst Re-Make or Sequel): *Speed 2. Wyścig z czasem/Speed 2: Cruise Control*, reż. Jan De Bont, prod. 20th Century–Fox
• film, w którym najlekkomyślniej lekceważono ludzkie życie i własność publiczną (Worst Reckless Disregard for Human Life and Public Property – New Category): *Con Air. Lot skazańców/Con Air*, reż. Simon West, prod. Touchstone Pictures

CEZARY– NAGRODY FRANCUSKIEJ AKADEMII SZTUKI I TECHNIKI FILMOWEJ

23. Noc Cezarów odbyła się 28 II 1998 roku w paryskim Theatre des Champs Elysees – wręczono nagrody za rok 1997. Uroczystość prowadziła Juliette Binoche.

• najlepszy film francuski (Cesar du meilleur film français): *On connait la chanson/Znamy tę piosenkę*, reż.: Alain Resnais (prod. Francja, 1997).

• najlepszy reżyser (Cesar du meilleur realisateur): Luc Besson za film *Piąty element/The Fifth Element/Le Cinquieme element* (prod. USA–Francja, 1996)

• najlepszy aktor (Cesar du meilleur acteur): Andre Dussolier za rolę w filmie *On connait la chanson/Znamy tę piosenkę*, reż.: Alain Resnais (prod. Francja, 1997).

• najlepsza aktorka (Cesar du meilleur actrice): Ariane Ascaride za rolę w filmie *Marius et Jeannette/Marius i Jeannette*, reż.: Robert Guediguian (prod. Francja 1997).

• najlepszy film zagraniczny (Cesar du meilleur film etranger): *Orkiestra/Brassed Off*, reż.: Mark Herman (prod. Wielka Brytania, 1996).
• najlepszy aktor w roli drugoplanowej (Cesar du meilleur acteur dans un second role): Jean-Pierre Bacri za rolę w filmie *On connait la chanson/Znamy tę piosenkę*, reż.: Alain Resnais (prod. Francja, 1997).
• najlepsza aktorka w roli drugoplanowej (Cesar de la meilleure actrice dans un second role): Agnes Jaoui za rolę w filmie *On connait la chanson/Znamy tę piosenkę*, reż.: Alain Resnais (prod. Francja, 1997).
• najlepszy film krótkometrażowy (Cesar du meilleur court-metrage): *Des majorettes dans l'espace*, reż.: David Fourier.
• nadzieja kina w kategorii aktorek (Cesar du meilleur jeune espoir feminin): Emma de Caunes za *Un frere*.
• nadzieja kina w kategorii aktorów (Cesar du meilleur jeune espoir masculin): Stanislas Merhar za *Nettoyage a sec*.
• najlepszy debiut fabularny (Cesar de la meilleure premiere oeuvre de fiction): *Didier*, reż.: Alain Chabat.
• najlepszy scenariusz (Cesar du meilleur scenario original ou adaptation): Agnes Jaoui i Jean-Pierre Bacri za *On connait la chanson/Znamy tę piosenkę*.
• najlepsza muzyka (Cesar de la meilleure musique ecrite pour un film): Bernardo Sandoval za *Western* (reż.: Manuel Poirier, Francja 1997).
• najlepsze zdjęcia (Cesar de la meilleure photo): Dan Weil za *Piąty element/The Fifth Element/Le Cinquieme element* (reż.: Luc Besson, prod. USA–Francja, 1996).
• najlepsza scenografia (Cesar du meilleur decor): Dan Wiel (*Piąty element/The Fifth Element/Le Cinquieme element*, reż.: Luc Besson (prod. USA–Francja, 1996)
• najlepszy dźwięk (Cesar du meilleur son): Pierre Lenoir i Jean Pierre Laforce za *On connait la chanson/Znamy tę piosenkę*, reż.: Alain Resnais (prod. Francja, 1997).
• najlepszy montaż (Cesar du meilleur montage): Herve de Luze za *On connait la chanson/Znamy tę piosenkę*, reż.: Alain Resnais (prod. Francja, 1997).
• najlepsze kostiumy (Cesar des meilleurs costumes): Christian Gasc za *Le Bossu/Garbus* (reż.: Philippe de Broca, Francja 1997).
• Cezary honorowe (Cesar d'honneur): Michael Douglas, Clint Eastwood, Jean-Luc Godard.

BAFTA – NAGRODY BRYTYJSKIEJ AKADEMII SZTUKI FILMOWEJ I TELEWIZYJNEJ

Wręczenie nagród za rok 1997 odbyło się 19 IV 1998 w Londynie

• Nagroda za całokształt twórczości: Sean Connery.

• Najlepszy film: *Goło i wesoło/Full Monty*, reż.: Peter Cattaneo, USA–Wielka Brytania, 1997.

• najlepsza aktorka w roli pierwszoplanowej: Judi Dench za rolę królowej Wiktorii w filmie *Jej Wysokość Pani Brown/Her Majesty Mrs. Brown*, reż.: John Madden, Wlk. Brytania–USA–Irlandia, 1997.

• najlepszy aktor w roli pierwszoplanowej: *Goło i wesoło/Full Monty*

• najlepszy aktor w roli drugoplanowej: *Goło i wesoło/Full Monty*

• nagroda publiczności za najbardziej popularny film: *Goło i wesoło/Full Monty*.

SUMMARIES

PHENOMENA

Franco de Pena POSMOSI 6
Postmodernism from the standpoint of a young film-maker. De Pena searches for the roots of post-modernism and conducts a semantic analysis of the term. Features of the modernist style in architecture and the distinguishing features of a post-modernist epoch in economy. De Pena notes that as there is no modernist cinema, one cannot speak of the post-modernist cinema but rather of the cinema of post-modernist times. He makes a brief analysis of the *Blue Velvet* by David Lynch as an example of the film made in post-modernist manner.

Tadeusz Lubelski AFTER THE FALL OF THE WALL 24
The essay on Polish cinema. Film art against the background of the cultural life of communist Poland and the role of cinema during the 1989 transformation. Analysing Poland's film production of the present decade, Lubelski distinguishes six author's strategies: a strategy of psychotherapist, formed by the so-called Polish school cinema, deals with key problems of the nation, a strategy of witness, based on a description of reality from the point of view of its witness or its active participant, a strategy of tomfool – the comedy mocking at current reality, a strategy of professional – films that come true in intertextuality, a strategy of fabler – reality-inspired conventional stories that have didactic, allegorical or philosophical purposes – a strategy of mythbiographer, stories are linked to authors' private biographies.

Józef Gębski HOW TO REACH NONSENSUS 37
The following is a synthetic essay on trends in the development of American, British, Italian, French, Russian, Czech and Polish comedy over the years. Also on changes of the comedy language from slapstick comedy to films of the 1990s. The comedy style of Woody Allen and documentary character of his films.

THEORY AND PRACTICE

Andrzej Zalewski – *FIRST NAME: CARMEN* AND *WILD AT HEART* – TWO TYPES OF FILM NON-CONTINUITY 48
Citing two examples from the contemporary cinema, Zalewski reflects upon the status of fiction and reality in films, on ways of giving a value of reality to fictional events and, vice versa, of rendering unreal real events. These issues, however, become only a springboard for reflections on the theory of film, especially on the issue of constructing a film story and narrative tricks. Zalewski considers ambiguity, non-continuity and incoherence – of which the films are perfect examples – as features of the contemporary cinema. The tools applied in the analysis of traditional texts fail. A conflict between narrative and a plot and, above all, between the plot and pictures becomes inevitable.

Alicja Helman LIGHTS ON FORSTER 64
Helman makes a survey of James Ivory's film adaptations of Edward Forster's novels, starting with the model of a film adaptation, defined and termed by theoretician Dudley Andrew as a „crossing", e.i. literature is „illuminated" by a movie, when – if possible – the film tries to show the very literary work. A traditional adaptation consists in converting a novel into a motion-picture, but in this case the point is to adapt a novel for the screen almost intact and to preserve the greatest possible fidelity to the author's intentions.

The Room With a View, Maurice and *Howard's End* are analysed here. In Helman's view, Forster's novels are perfectly suitable for that operation. We always have to do with a character (or characters) with whom the author identifies and guides it to self-knowledge that undergoes a spiritual evolution. Such a character is always endowed with the ability to intensely experience the feeling of love, for which it pays a high price. In Ivory's films, Forster's irony is enriched with a trait of nostalgia.

PRESENTATIONS – THE FILM

WILD AT HEART BY DAVID LYNCH

Elżbieta Ostrowska TRAVELS ON THE FILM MAP OF AMERICA 74

Ostrowska starts with regarding the *Wild at Heart* as a representative example of the post-modernist cinema whose major feature is a mix of traditional film genre conventions. She meditates on ways by means of which spectators decipher these conventions. Ostrowska arrives at the conclusion that the topoi of space-time is one of recognition signals. Generally speaking, the individual stages of the plot are located in concrete points and areas of the United States, that gained a symbolic value in the history of American cinema as permanent places of action of the classic American cinema (Texas – western, Chicago – gangsters' movie, California – the promised land in road movies).

SHORT CUTS BY ROBERT ALTMAN

Barbara Kosecka PEOPLE AND FISHES 88

In this Altman's film, a mosaic of human fates creates a fascinating picture in which – as Kosecka claims – the director „undertakes another arduous effort to bring the cinema just a little step closer to reality."

THE PIANO BY JANE CAMPION

Małgorzata Radkiewicz MUSIC AND SILENCE. THE ATTEMPT AT ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS 94

The analysis of Jane Campion's *The Piano* is a rare example of feminist critique, rooted in the widely cited Western theoretical works on feminism. In *The Piano*, Campion overcomes common patterns, discloses stereotypes and subjectivizes the point of view of the narrated story in which the woman and her way of experiencing the world is a key character and the main point of reference.

PULP FICTION BY QUENTIN TARANTINO

Urszula Jarecka, Jerzy Giebułtowski EZEKIEL 25.17 REVELATION IN THE LABYRINTH OF POP-CULTURE 110

The following is an analysis of selected thematic plots of Quentin Tarantino's *Pulp Fiction*. Jarecka and Giebułtowski describe a few levels of the film: surface level, soaked with comicality and commonplace stories; a level of intertextual games; symbolic level. They re-create chronology of events, of characteristic aesthetics of violence, that is the feature of the film's style, and write about thrash ontology practised by the film characters and a labyrinth structure of the world of the *Pulp Fiction*.

Jacek Ziemek THE ART OF NEGOTIATION 123

Ziemek detects in Tarantino's film a highly entertaining pop-culture production for the mass public. Having outlined the film's plot plan, he shows its ways of guiding spectators. He states that for Tarantino the very cinematographic medium and technological, narrative and reception gear are the point of reference and creative material.

BURNT BY THE SUN BY NIKITA MIKHALKOV

Łucja Demby PRESENT TIME, TRAGIC TIME 132

Stalinist purges in the Soviet Union in 1936 are the starting point of Mikhalkov's work, but his chief message is to show the essence of the Russian character, that

which constitutes Russian soul. Mikhalkov depicts a Soviet communist Russia burdened with a motive of fear, death and inevitable annihilation of the pre-revolution values but he also shows that paradoxically, a continuity between the two epochs has never been broken for good.

CRASH BY DAVID CRONENBERG

Krzysztof Loska EROS AND TECHNOLOGY 144

Cronenberg's film is a pretext for Loska's reflections on the way new technologies have influenced a change of man's consciousness, of his attitude towards time, space, the world and, most of all, towards his own body and identity. He cites the belief of a French theoretician of contemporaneity – Paul Virilio, who argues that life has become dependent on speed. The car is a symbol of these changes. In Cronenberg's movies we experience fascination with rapidity, speed, eroticism, death and transgression of all limits these areas have been assigned by our culture.

SMOKE BY WAYNE WANG

Katarzyna Jabłońska CONTINUATION – THE BOOK OF EVENTS 152

Wayne Wang's film *Smoke* as a fragment of the book of events, the record of human fates and a world in which there is room for „continuation". The film is a story about the piece of life of some average nice people who have seized the uniqueness of repeatable events and exceptionality of a single life. The film is a fairytale built on the foundation of realism.

BREAKING THE WAVES BY LARS VON TRIER

Aneta Pierzchała THE DEATH OF A RELIGIOUS MAN 160

Pierzchała analyses *Breaking the Waves* from the standpoint of transformations that took place in the spiritual life of a Westerner. However, she sees in the film an important and timeless message that refers to longings and inclinations to devotion, similar to those expressed by Andersen in *The Little Mermaid.*

LOST HIGHWAY BY DAVID LYNCH

Andrzej Pitrus *LOST HIGHWAY*, WITH NO END AND BEGINNING 170

David Lynch's *Lost Highway* as a psychogenic fugue. Pitrus writes about the behind-the-scenes of the film making and problems the attempt to interpret and analyse it presents.

THE WITMAN BOYS BY JANÓS SZÁSZ

Dariusz Czaja SEASON IN HELL. THE WINTER'S TALE 176

In Czaja's view, Janós Szász's film *The Witman Boys* is about the atrophy of feelings, the inability to love and the birth of evil. The precise construction of pictures and not the narrative plays an important part in the film. All that is built „above" the plot „is a film icon of contemporary hell". Czaja argues that the tone, themes and questions posed in the film remind him of Andersen's fairytale *The Snow Queen.*

FUNNY GAMES BY MICHAEL HANEKE

Beata Kosińska-Krippner WHITE-GLOVED VIOLENCE 184

The detailed analysis of *Funny Games*, a Michael Haneke's film with which he joins in the discussion on the image of violence on the screen.

The Funny Games shows violence as a game. Lots of games are played in the film: content – a game between the main characters; form – a play with film conventions, a game with spectators' expectations. In Kosińska-Krippner's view, all the games serve to discredit the screen image of violence and to make spectators aware of the mechanisms of manipulation they are subject to by the crime-infested commercial cinema that dangerously falsifies reality.

SWEET HEREAFTER BY ATOM EGOYAN
Marcin Michalski THE RETURN OF A RAT-CATCHER 208
Citing the old legend of a Rat-catcher from the town of Hameln, Michalski makes an analysis of the film *Sweet Hereafter*. The film relates to an authentic tragedy that occurred in a little American town. On a winter day, a school bus with children tumbled down a mountainous hairpin to the river, killing all but the driver and a girl. The event is a catalyst that discloses dark dramas of the isolated closed community. Above all, Egoyan manages to bring into prominence mythical and timeless plots.

LOOKING BACK
Piotr Bieńkowski KALEIDOSCOPE OF NOTHINGNESS 214
The essay on Peter Greenaway's *The Draftsman's Contract*, the film that poses the question about the sense of toil and the place of an artist in the world.
Bieńkowski writes about the habit of concluding contracts on the strength of which artists sold their talents to aristocrats a few hundred years ago. He argues that Greenaway has created an analogy between the situation of draftsman Neville and the contemporary film maker on purpose. Besides, Bieńkowski, who introduces us to the development of garden art, tries to fathom the function and define the meaning of the garden from *The Draftsman's Contract*.

PRESENTATION – THE DIRECTORS

NANNI MORETTI
Katarzyna Kościelak THE ART OF COMPROMISE OR THE DIFFICULT ART OF MATURING 226
Nanni Moretti's production is a record of the history of a rebellious generation of the late 1960s. Kościelak describes this interesting and colourful character in which all problems and dilemmas of the former old rebels are reflected. Therefore – Kościelak notes – Moretti's movies will remain the „cult" cinema for all his contemporaries who love unpretentious individualism.

LUC BESSON
Magdalena Łapińska THE OBSERVER OF THE „CONSTELLATIONS OF CONTEMPORANEITY" 236
Łapińska sees in Besson's films (*Nikita, The Big Blue, The Professional*) one chief motif, namely that man is lonely and lost in the contemporary world in which truth, sincerity and the right to be oneself no longer matter. Besson's characters look for their selves and seek their self-identity, paying the highest price for it. The three films become a springboard for Łapińska's reflections on the condition of contemporary man.

ANTHROPOLOGY AND FILM
Sławomir Sikora THE IMAGE OF OTHERNESS. SIDE-NOTES TO *BREATHING THE WAVES* AND *FUNNY GAMES* 249
The two European feature films about otherness and estrangement in culture become a pretext for a very interesting anthropological analysis and comparison of similar themes in American movies (where pragmatism dominates) and European cinema (where we face „something not fully defined").

MUSIC AND FILM
Krzysztof Lipka CASTRATOS OR THE ANGELIC VOICES OF THE VICTIMS OF MUSICAL SENSUALITY 261
In an interesting way, Lipka introduces us to the unusual and tragic role of castratos in the history of European music. His comparison of the real biographies of outstanding castratos with Gerard Corbiau's film *Farinelli* allows Lipka to make a few accurate but bitter remarks about the condition of the contemporary mass culture.

WITH AN EYE AND EAR

Marcin Giżycki THE END OF THE CENTURY AND WHAT NEXT 285
Giżycki meditates on what is behind the metaphor of the end of the century today; the metaphor so fascinating for artists and thinkers of the stamp of Fukuyama, Baudrillard or Lyotard. Contemporary culture and mankind's moods are torn between hope and fear, which is the sign that our lives are still determined by magical thinking.

FILM IN POLAND '97 291
(by Beata Kosińska-Krippner)

FILM WORLDWIDE '97 363
(by Beata Kosińska Krippner)

NOTES IN THE AUTHORS 290

SUMMARY OF ARTICLES 369

SOMMAIRE 374

Translated by ANDRZEJ SZCZEPANIK

SOMMAIRE

EDITORIAL

LES PHENOMENES

LES POSMOS par **Franco de Peña** 6
APRES LA DESTRUCTION D'UN MUR (LE CINEMA POLONAIS DE LA DERNIERE DECADE) par **Tadeusz Lubelski** 24
COMMENT ATTEINDRE UN «NONSENSUS» par **Józef Gębski** 37

LA THEORIE ET LA PRATIQUE

LE PRENOM CARMEN ET *SAILOR ET LULA*. LES DEUX TYPES D'UNE DISCONTINUITE CINEMATOGRAPHIQUE par **Andrzej Zalewski** 48
LES ADAPTATIONS CINEMATOGRAPHIQUES DES ROMANS DE FORSTER, REALISES PAR JAMES IVORY par **Alicja Helman** 64

LES PRESENTATIONS – LES FILMS

SAILOR ET LULA DE DAVID LYNCH
LES LIEUX COMMUNS DU GENRE par **Elżbieta Ostrowska** 74

SHORT CUTS DE ROBERT ALTMAN
LES HOMMES ET LES POISSONS par **Barbara Kosecka** 88

LA LEÇON DE PIANO DE JANE CAMPION
LA MUSIQUE ET LE SILENCE par **Małgorzata Radkiewicz** 94

PULP FICTION DE QUENTIN TARANTINO
ESECHIEL 25, 17. LA REVELATION AU LABYRINTHE DE LA POP-CULTURE par **Urszula Jarecka** et **Jerzy Giebułtowski** 110
L'ART DE LA NEGOCIATION par **Jacek Ziemek** . . . 123

LE SOLEIL TROMPEUR DE NIKITA MIKHALKOV
LE PRESENT, LE TEMPS TRAGIQUE par **Łucja Demby** 132

CRASH DE DAVID CRONENBERG
EROS ET LA TECHNOLOGIE par **Krzysztof Loska** . 144

SMOKE DE WAYNE WANG
A SUIVRE par **Katarzyna Jabłońska** 152

BREAKING THE WAVES DE LARS VON TRIER
LA MORT D'UN HOMME RELIGIEUX par **Aneta Pierzchała** 160

LOST HIGHWAY DE DAVID LYNCH
L'AUTOROUTE PERDUE, SANS FIN, SANS COMMENCEMENT par **Andrzej Pitrus** 170

LES GARÇONS WITMAN DE JANÓS SZÁSZ
LA SAISON DANS L'ENFER. L'HISTOIRE D'HIVER par **Dariusz Czaja** 176

FUNNY GAMES DE MICHAEL HANEKE
LA VIOLENCE DANS LES GANTS BLANCS par **Beata Kosińska-Krippner** 184

DE BEAUX LENDEMAINS D'ATOM EGOYAN
LE RETOUR D'UN RATIERE par **Marcin Michalski** 208

LE REGARD EN ARRIERE
LE KALEIDOSCOPE DU NEANT par **Piotr Bieńkowski** 214

LES PRESENTATIONS
– LES METTEURS-EN-SCENE
NANNI MORETTI
L'ART D'UN COMPROMIS, ou LE DIFFICILE L'ART DE LA MATURATION par **Katarzyna Kościelak** . 226

LUC BESSON
L'OBSERVATEUR DES CONSTELLATIONS DE LA SOLITUDE par **Magdalena Łapińska** 236

L'ANTHROPOLOGIE ET LE CINEMA
LES VISAGES D'UN AUTRE. EN MARGE DE *BREAKING THE WAVES* ET *CRIME GAMES* par **Sławomir Sikora** 249

LA MUSIQUE ET LE CINEMA
LES CASTRATS, OU LES VOIX ANGELIQUES DES VICTIMES DE LA SENSUALITE MUSICALE par **Krzysztof Lipka** 261

LA SAISON CINEMATOGRAPHIQUE '97 291

LE CINEMA EN POLOGNE '97 291

LE CINEMA AU MONDE '97 363

NOTE SUR LES AUTEURS 290

SUMMARY OF ARTICLES 369

SOMMAIRE 374

Pozycja sponsorowana
przez
Komitet Kinematografii
Fundację im. Stefana Batorego
Ministerstwo Kultury i Sztuki

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego"
za rok 1998
półroczna – 10 zł
roczna – 20 zł
Wpłaty na prenumeratę przyjmuje firma **AMOS**
Warszawa, ul. Zuga 12
Konto: PKO BP VIII Oddział Warszawa nr 10201084-77578-270-1-111
oraz **RUCH**, konto: **PBK S.A. o/Warszawa, nr 11101053-16-551-2700-1-67**
(z zaznaczeniem: prenumerata „Kwartalnika Filmowego").
Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest dwukrotnie droższa.
Prenumerata zagraniczna:
półroczna – 10 USD, roczna – 20 USD
Nakład: 1000 egzemplarzy

„KWARTALNIK FILMOWY"
Wydawca: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
00-950 Warszawa, ul. Długa 28
Adres redakcji: 00-950, ul. Długa 28, pok. 40
tel. 831-32-71 wewn. 234; fax: 831-31-49
Skład i druk: Drukarnia Piotra Włodarskiego
ul. Ksawerów 21, 02-656 Warszawa, tel. 843-14-71 w. 240
Korekta: Hanna Stompor
Zdjęcia: Filmoteka Narodowa, Archiwum IS PAN

ISSN 0452-9502

„KWARTALNIK FILMOWY"
można nabyć w następujących księgarniach:

GDAŃSK
Gdańska Księgarnia Naukowa
ul. Łagiewniki 56

KATOWICE
Księgarnia „Libella"
ul. Francuska 18

KRAKÓW
Antykwariat „Bibliofil"
ul. Szpitalna 19

Instytut Filmowo-Księgarski HarCFilm
placówka w kinie „Kijów"
Al. Krasińskiego 34
(k/hotelu „Cracovia")

ŁÓDŹ
Księgarnia „Ossolineum"
ul. Piotrkowska 181

PWSTFiTv - Biblioteka
ul. Targowa 61

POZNAŃ
Księgarnia „Bestseller"
Ul. Wrocławska 16

Księgarnia „Kapitałka"
Al. Niepodległości 4

Księgarnia „Koala"
ul. Ratajczaka 39

Księgarnia „Uniwersytecka"
ul. Zwierzyniecka 7

PRZEMYŚL
Antyki i Dzieła Sztuki
ul. Grodzka 1

WROCŁAW
Księgarnia „Ossolineum"
Rynek 6

WARSZAWA

Księgarnia Fundacji
Pomocy Bibliotekom Polskim
ul. Marszałkowska 74

Księgarnia „Leksykon"
ul. Nowy świat 41
Księgarnia „Liber"
ul. Krakowskie Przedmieście 24

Księgarnia „MDM"
ul. Piękna 31

Księgarnia Naukowa
im. Bolesława Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7

Księgarnia „Odeon"
ul. Hoża 19

Księgarnia ORPAN
Pałac Kultury i Nauki

Księgarnia „Ossolineum"
ul. Jaworzyńska 4

Księgarnia „Reprint"
ul. Krakowskie Przedmieście 71

Punkt sprzedaży Instytutu Sztuki
ul. Długa 26

Sprzedaż i prenumeratę prowadzi także Instytut Filmowo-Księgarski „HarCFilm",
Al. Krasińskiego 7, 31-111 Kraków.