Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA HISTORII I TEORII FILMU INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 1 (61) **1993** **ROK XVI**

SPIS RZECZY

Prof. dr hab. Stanisław Mossakowski WSTĘP 5
* * * 6
OD REDAKTORA 7

POGRANICZA FILMU 8
Stanisław Cichowicz AD REM. AD VOCEM 8
Gilles Deleuze TEZY O RUCHU
tłum. Jakub M. Godzimirski 14
NOTY O KSIĄŻCE I AUTORZE
(Wojciech Chyła, Teresa Rutkowska) 14
Umberto Eco KINO ZRÓB TO SAM
tłum. Teresa Rutkowska 26
Piotr Krajewski CZAS FAUSTA 31
Joanna Krakowska-Narożniak
FILM I VIDEO W TEATRZE 35

Czesław Miłosz PAMIĘĆ JEST WIELKIM CIĘŻAREM 40

FILM I PAMIĘĆ — „USŁYSZCIE MÓJ KRZYK" (FELIX '91) 39
ks. Józef Tischner
MYŚMY TEJ ŚMIERCI NIE PRZEMYŚLELI 41
Maciej J. Drygas USŁYSZCIE MÓJ KRZYK (lista montażowa
filmu) 44
Krzysztof Kąkolewski PIERWSZE SAMOSPALENIE 60
Maciej J. Drygas BYŁO WTEDY OSTRE SŁOŃCE
HISTORIA POWSTANIA FILMU 63
Ryszard Siwiec
WAM MOJE DROGIE DZIECI ZALECAM 68
Maciej J. Drygas TESTAMENT
(tekst słuchowiska — PRIX ITALIA '92) 69
Jan Nowak-Jeziorański
DLACZEGO DRAMAT ZOSTAŁ NIE ZAUWAŻONY 84
Władysław Mazur ZAWIADOMIŁEM „WOLNĄ EUROPĘ" 85
Henryk Rozen TRAKTAT NA DWA GŁOSY 86

FILM I HISTORIA ... 93
„WSZYSTKO CO NAJWAŻNIEJSZE" (wg Oli Watowej) ... 93
WIERNOŚĆ SOBIE Z reżyserem Robertem Glińskim rozmawiają: Zbigniew Benedyktowicz, Ryszard Ciarka, Janusz Gazda ... 94
Aleksander Wat CYTATY ... 102
Jacek Trznadel CO JEST WAŻNE? ... 103
Aleksander Wat CYTATY ... 109
Józef Czapski NAD GROBEM POETY ... 110
Janusz Gazda ETYKA ŚWIADKA ... 111
Andrzej Wat W OCZACH SYNA ... 119

FILM-SYMBOL-FAKT ... 120
CZERWONA FLAGA NAD REICHSTAGIEM Z prof. Richardem Raackiem z California State University rozmawia Stanisław F. Ozimek ... 120

BIOGRAFIE ... 125
Aleksander Jackiewicz MOJE ŻYCIE W KINIE (do druku podała Natalia Jackiewiczowa) ... 125

POŻEGNANIA ... 137
Krzysztof Tyszkiewicz WSPOMNIENIE O JERZYM SZESKIM ... 138

STULECIE KINEMATOGRAFII — 20 NAJLEPSZYCH ANKIETA ... 143
Krzysztof Mętrak PRÓBY ZATRZYMANIA CZASU ... 143
Waldemar Borowczyk, Robert Gliński, Michał Głowiński, Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowki, Krzysztof Kieślowski, Ewa Mazierska, Krzysztof Mętrak, Józef Robakowski, Stanisław Różewicz, Jolanta Słobodzian, Jerzy Stefan Stawiński, Wanda Wertenstein, Krzysztof Zanussi, Andrzej Żuławski ... 145
LISTA WYMIENIONYCH FILMÓW ŚWIATA ... 149
Rafał Marszałek PROPOZYCJE I KOMENTARZE ... 150
ANKIETY „SIGHT AND SOUND" (1952–1992): 10 NAJLEPSZYCH ... 155

FILM NA ŚWIECIE '92 156
FELIX '92 Jerzy Uszyński O „ZŁODZIEJU DZIECI" (Gianni Amelio, Włochy) 156
Živilė Pipinytė O „ZIEMI OCIEMNIAŁYCH" (Audrius Stonys, Litwa) 159
OSIĄGNĄĆ WEWNĘTRZNĄ WOLNOŚĆ Rozmowa z Audriusem Stonysem tłum. Alwida Bajor-Rolska 161
FESTIWALE '92: Jerzy Płażewski, Andrzej Werner, Wanda Wertenstein CANNES, WENECJA, BERLIN, SAN SEBASTIAN, LOCARNO, SALONIKI 167

FILM W POLSCE '92 — DOKUMENTACJA
(oprac. Beata Kosińska): 179
Polskie pełnometrażowe filmy fabularne; Koprodukcje; Zagraniczne filmy polskich reżyserów; Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w Polsce; Spóźnione premiery.
WYTWÓRNIE I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA) 182
Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie; Studio Filmowe „Kronika"; Studio Filmowe „Wir"; Studio Miniatur Filmowych w Warszawie; Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR" w Łodzi; Zespół Filmowy „Feniks" w wytwórni „Czołówka"; Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu; Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku Białej; Wytwórnia Filmowa „Dydakta" w Warszawie; Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych „Sportfilm".
POLSKIE PREMIERY FILMÓW ZAGRANICZNYCH: 186
Filmy pełnometrażowe; Filmy krótkometrażowe; Filmy animowane.
WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI I PRZEGLĄDÓW FILMOWYCH 189
NAGRODY KRAJOWE 191
NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA FILMÓW I REŻYSERÓW POLSKICH 192
WYDAWNICTWA FILMOWE 193
Druki zwarte; Czasopisma.
ZMARLI 196
NOTY O AUTORACH 198

CONTENTS 200
SOMMAIRE 201

DYREKTOR
INSTYTUTU SZTUKI PAN

Warszawa, dnia 21 lutego, 1993

Wśród szeroko pojętych nauk o sztuce historia i teoria filmu są dyscypliną najmłodszą. Do jej powstania i rozwoju w naszym kraju w niemałym stopniu przyczyniło się środowisko Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, w pierwszych latach swojego istnienia działającego jako Państwowy Instytut Sztuki, którego postacią wiodącą był i pozostaje prof. Jerzy Toeplitz. Pod jego też redakcją ukazywał się pierwszy polski periodyk o charakterze naukowym poświęcony sztuce filmowej: „Kwartalnik Filmowy", którego dorobek zamknął się wydaniem 15 roczników obejmujących 60 sporych zeszytów. Niestety publikacja ta została przerwana w r. 1965 i przez długie lata dawał się odczuć brak czasopisma naukowego tej ważnej dziedziny badań.

Toteż z wielką radością przychodzi powitać fakt, że nowe warunki pozwalają Instytutowi na reaktywowanie „Kwartalnika Filmowego". Czasopismo to winno mieć charakter naukowy, tj. publikować badania dążące do obiektywizmu, o tezach intersubiektywnie sprawdzalnych. Być naukowe na tyle, na ile pozwala młodość samej sztuki filmowej, uwikłanej jak mało która w teraźniejszość, a także młodość dyscypliny, w której linia demarkacyjna między tym, co jest jeszcze krytyką a co już nauką, tak trudna jest do wytyczenia.

Wierzę, że „Kwartalnik Filmowy" w swej nowej postaci będzie otwarty nie tylko na całe spectrum zagadnień związanych ze sztuką filmową lecz także przyciągnie do współpracy przedstawicieli wszystkich ośrodków naukowych naszego kraju, przyczyni się do ożywiania dyskusji między badaczami, do zintegrowania środowiska zajmującego się filmem, jednym słowem do rozwoju dyscypliny.

W imieniu Dyrekcji Instytutu Sztuki życzę redakcji i współpracownikom pisma, jego autorom obecnym i przyszłym, najpełniejszego sukcesu, a czytelnikom poznawczego pożytku.

Prof. dr hab. STANISŁAW MOSSAKOWSKI

* * *

Wznowienie „Kwartalnika Filmowego", czy ściślej mówiąc rozpoczęcie nowej edycji tego pisma przypada na czas szczególny. Za dwa lata obchodzić będziemy stulecie narodzin kina. „Od tamtej pory pisanie historii sztuki nie do pomyślenia jest bez tego rozdziału ostatniego, poświęconego filmowi: zjawisku, które na trwałe wpisało się w doświadczenie i kształtowało świadomość naszego pokolenia, i które należy do najbardziej znaczących zjawisk artystycznych w rozwoju naszego stulecia" — pisał Bela Balazs na kartach swojej „Teorii filmu". Temu sądowi o znaczeniu filmu w dziejach sztuki odpowiadają słowa, w których Jan Białostocki, śledząc obecność powiązań poezji i malarstwa, literatury i sztuki w dobie Romantyzmu, powiązań będących odbiciem zależności głębszych, sięgających do panującej w kulturze artystycznej humanizmu zasady ut pictura poesis, namawiał historyków sztuki, by nie przechodzili obok filmu obojętnie. To właśnie w filmie, na jego obszarze widział możliwość odrodzenia owej humanistycznej zasady jedności sztuk, od której oddalała się coraz bardziej sztuka nowoczesna naszego stulecia: „Dlatego — pisał — w arcydziełach filmu słowo i obraz znajdują dawną wspólnotę, znów kojarzy się tam poezja i malarstwo, idea i forma, narracja i prezentacja. Film w swych najlepszych utworach, przełamuje kryzys i jednoczy na nowo humanistyczną jedność sztuk wizualnych. I w jego obszarach stare problemy nabierają nowej, zarówno artystycznej, jak i naukowej aktualności." (por. Słowo i obraz, w: Symbole i obrazy w świecie sztuki, 1982).

Jednocześnie zaś z drugiej strony wznowienie naszego pisma przypada na czas, w którym coraz częściej mówi się o kryzysie kina (przynajmniej jako instytucji kulturowej). Jesteśmy świadkami rewolucji technologicznej (zapis elektroniczny, video sprzężone z techniką komputerową). Czy będziemy świadkami śmierci kina? Z tej perspektywy podjęcie się trudu wydawania pisma poświęconego sztuce filmowej może wydawać się anachronicznym, romantycznym gestem. Prezentować arcydzieła filmowe, ukazywać związki filmu z literaturą, z teatrem, plastyką, z doświadczeniem egzystencjalnym, filozoficznym i kulturowym naszego stulecia. Ukazywać film na tle innych sztuk, w jego humanistycznej z nimi jedności. Pisać prosto, bez sztucznego, naukowego, akademickiego żargonu do czego zachęca doświadczenie współczesnej humanistyki. Cokolwiek by nie powiedzieć o naszych zamierzeniach (i marzeniach?) związanych z tym pismem za takim przedsięwzięciem i zadaniami kryje się spuścizna, przesłanie, twórczość i projekt takiego właśnie interdyscyplinarnego podejścia do filmu, jakie pozostawił po sobie prof. Aleksander Jackiewicz, kierujący od lat Pracownią Historii i Teorii Filmu w Instytucie Sztuki, i z której to Pracowni wywodzi się zespół redakcyjny. Chcąc sprostać temu zadaniu zapraszamy wszystkich chętnych do współpracy, dla których ów antropologiczny wymiar sztuki filmowej tak podkreślany przez Jackiewicza, sam film wreszcie i samo kino pozostają nadal wciąż sprawą żywą.

ZBIGNIEW BENEDYKTYNOWICZ

OD REDAKTORA

Słowa Czesława Miłosza — o pamięci, o tym, że twórczość nie potrafi sobie poradzić z doświadczeniami człowieka XX wieku, o poczuciu bezradności wobec rzeczywistości, która pozostaje nie nazwana i o tym, że młode pokolenia mogą się już nie dowiedzieć, jak naprawdę było — mogły były otwierać ten numer „Kwartalnika" i stać się ważną wskazówką w pracy redaktorów pisma. Są one mottem bloku materiałów, w których rozważa się styk filmu z pamięcią społeczeństwa i jednostki oraz z historią.

Wkroczywszy w „fin de siecle" stoimy nie tylko wobec rzeczywistości nienazwanej, ale także wobec rzeczywistości nazwanej nieodpowiednio, źle. Poruszamy się często wśród fałszywych ksiąg, wśród fałszywych idei, świadectw i zapisów, także filmowych lub z filmem związanych. Czas „fin de siecle'u" mógłby być czasem przejrzenia przeszłości, zastanowienia się — bez uprzedzeń — jak została zapisana.

Również na naszym małym podwórku kina polskiego jest mnóstwo miejsc nie opisanych, opisanych niedokładnie lub w sposób jednostronny. Mijający czas ma swoje wymagania i — jak w każdej dziedzinie twórczości artystycznej — zachęca do przewartościowań i reinterpretacji. Koniec wieku stawia także historyka filmu wobec wielu wyzwań. Czy „Kwartalnik Filmowy" potrafi tym wyzwaniom sprostać, czy jego redaktorzy i współpracownicy potrafią je właściwie odczytać? Odpowiedź na te pytania przyniosą kolejne numery, które będą zapewne powstawać jako rezultat ścierania się różnych zainteresowań i poglądów osób „Kwartalnik" współtworzących.

JANUSZ GAZDA

AD REM, AD VOCEM

STANISŁAW CICHOWICZ

Początki filozofowania bywają rozmaite, aczkolwiek każdy z początkujących liczy na uznanie z jednego tylko tytułu... Tytułu Filozofii! Powtórzenie i różnica wchodzą zatem w te rachuby jako czynnik. Odmienność filozoficznych głosów materializuje historia (powszechna i osobista), ich tytularność formalizuje natomiast ideał (intelektualny i etyczny). W różnych czasach u różnych ludzi dzieje się to zupełnie inaczej. Tradycja jest dla filozofujących wyzwaniem, a selekcja i interpretacja oraz innowacja lub kontynuacja bywa odpowiedzią. Faktyczna przypadkowość posunięć nie zaciera jednak domniemanej konieczności celu. Jak chcieli greccy inauguratorzy Filozofii, miało być tym celem odkrycie rzeczywistości pierwiastkowej, myślowych wymagalników i pewników, jeśli już nie ostatecznych, to przynajmniej dostatecznych podstaw istnienia i myślenia.

Bez mowy nie ma o filozofowaniu mowy, ale też nie powinno ono wyczerpywać się w słów toku, skoro stara się poprzez nie dotrzeć do rzeczy. Filozof jest człowiekiem, który mówi, ustawicznie z tego się usprawiedliwiając, zapatrzony w rzeczy i wsłuchany w słowa; zabierając głos samemu, licząc się albo nie licząc z głosem innych, sięga z mniejszą lub większą rozwagą po znaki, które ma pod ręką w jakimś tam zestawie zależnie od indywidualnych i historycznych okoliczności. Kontekst i konsytuacja mają niezbywalny wpływ na wyraz jego myślenia w dyskursywnej materii i w filozoficznej formie. Przybierając postać faktycznego musu przypadkowość i tym razem mieni się pozorem konieczności. Mówiąc ludzi filozof siebie i innych, może wszakże mówiąc rozwiewać owe złudzenia.

Przez szum słów z trudem daje znać o sobie szmer rzeczy, chcąc oddać głos tym ostatnim woła filozof w toku dyskusji *ad rem,* a zarazem *ad vocem,* skoro konfrontuje go z różnymi głosami. Uwikłanie myślenia z jednej strony w rzeczowość, a z drugiej w słowność własnego dyskursu narzuca mu podwójne jarzmo i dwojaką odpowiedzialność, merytoryczną i literacką, którą łatwo zrzuca z siebie dając się ponieść słowom i oddalić przez to od rzeczy. Pierwsze prowadzą do drugich, *ad rem,* kiedy to oddaje pod ich kuratelę siebie, mówiącego i słuchającego, nie ściągając tych ostatnich *ad vocem,* wyłącznie pod własne rozkazy.

Jak ma filozof przełamać pierwotny dla swej misji dylemat? Przecież w tradycji, która zawsze określa go jakoś (gdy ją aprobuje i gdy krytykuje), głos tego, o co mu chodzi, daje się słyszeć także z głosów tych, którzy go byli poprzedzili w mowie! Jak ma filozof mówić o swoich badaniach, by nie mijać się z prawdą, by swą mowę trzymać w ryzach rzeczywistości?

Kto filozofuje musi myśleć przynajmniej dwa naraz, dzięki spotęgowanemu myśleniu poprzez pojęcie i słowo. Dla przykładu może, gdy chce śladem Kartezjusza zaczynać od siebie, zadawać sobie pytanie, „czy jest ze mną jak ze wszystkim i czy jest jak być powinno?", nadto zaś biorąc sobie do serca przestrogi Rozenzweiga oraz Levinasa wymienić w powyższej formule wyrażenie „jak ze wszystkim" na zwrot „jak z czymś innym", skoro „wszystko" jest synonimem „całości" i podsunąć może totalitarną strategię (łącznie z ludobójczą zbrodnią). Właściwe od czasów Talesa filozofującym Grekom i ich następcom (w większości) domniemywanie nieuchwytnej całości za namacalnym poszczególnym istnieniem wyzuwa niejako istnienie ze szczególnych praw i ujednolica w ogólnym porządku, a eksterminacja innych jest już tylko polityczną konsekwencją metafizyki Tego Samego. To Samo albo wchłania w siebie Inne albo je poza siebie odrzuca, a przecież powinno zostawić je w spokoju i uszanować jego ontologiczną odrębność. Czyż nie tego wymaga od myślenia krytycyzm i samokrytycyzm?! Od myślenia mieniącego się filozoficznym, myślenia podzielnego, myślenia zdolnego ogarnąć wiele naraz...

Borykając się z dowolnym pytaniem, prostym i złożonym, filozof musi, ma się zastanowić nad warunkami, jakich spełnienie gwarantuje prawomocność większości odpowiedzi na większość pytań, a przynajmniej tej jednej odpowiedzi na to jedno pytanie, by być pewnym swego, ale też pamiętać, że od odpowiedzi ważniejsze jest samo pytanie, skoro stawia ono przed myśleniem otworem jakiś przestwór do pojęcia i zbadania, podczas kiedy ona zamyka go, pieczętuje. Niemniej jest już tak u ludzi, iż wątpliwość jątrzy, a pewność koi; tocząca się na wielu poziomach i w wielu kierunkach refleksja powinna dzięki uwzględnianiu różnic i powtórzeń zachować krytycyzm i samokrytycyzm gwoli uniknięcia wszystkich niebezpieczeństw czyhających na nią od wewnątrz i z zewnątrz. Samokrytycyzm i krytycyzm starano się zaszczepić myśleniu od hebrajsko-helleńskich początków kultury europejskiej. Dzisiaj nie ma już znaczenia, czy jest nadal drugą czy już stał się pierwszą naturą filozofowania, które w przeszłości uchodziło dość często, jeszcze obecnie nieraz uchodzi, za „królewską" postać myślenia. Dzisiaj znaczenie ma to, że myślenie, tym bardziej zaś filozofowanie muszą dochodzić swych praw nie tylko w sobie, lecz też poza sobą (choćby pod hasłami *ad rem* i *ad vocem*); swej heteronomii zawdzięczają one ścisłość, zresztą bardziej płodną, niż swej autonomii. Niechęć do wiązania się z rzeczywistością i z głosami wypowiadającymi się w jej wielorakim imieniu oraz niemożność utrzymania się we własnych ryzach, a więc lekceważenie w myśleniu zarówno jego heteronomii jak autonomii jest przejawem jego rozwiązłości. Jest wynaturzeniem myślowym — tonem filozoficznym powiedziałby każdy, kto jest gotów tropić je, ujawniać i ganić, odwołując się do stałych i pewnych dla myślenia odniesień. Listę tych wymagalników i pewników, które wiązałyby myśl na dobre, a nie na złe w jej poczynaniach, ma prawo — powtórzmy — układać każdy, nie tylko filozof, kto staje na straży praworządności myślenia. W swej głębi jest to praca filozoficzna,

jakkolwiek nie zawsze jest prowadzona filozoficznymi środkami, gdy zabiera głos w sprawie myślenia uczony teolog lub poeta, powieściopisarz lub publicysta...

Rozwiązłość myślenia ma to do siebie, że się nie wydaje nadużyciem czy wynaturzeniem temu, kto niczym nie pohamowany daje się ponieść w myśleniu słowom, pojęciom, ideom, gdy chce pomyśleć dla przykładu aż trzy po trzy naraz i to bez różniczy sięgającej ich sedna. Myślenie ma swoje granice i myślący musi się ich trzymać. XX stulecie n.e. ukazało tyle niebezpieczeństw zagrażających myśleniu od wewnątrz i od zewnątrz, że pytanie, jak można myśleniu zaufać, (przychodzące do głowy i cisnące się na usta w skrajnej, głośnej jednak dzisiaj wersji „Jak można myśleć po Oświęcimiu?") jest historycznie i etycznie w tym stuleciu czymś uzasadnionym. Do myślenia należy odnosić się z pietyzmem. Mówił o tym wprost Heidegger w ostatnich zdaniach *Pytania o technikę*: „Im bardziej zbliżamy się do niebezpieczeństwa, tym bardziej poczynają świecić drogi ku temu, co niesie ratunek, tym bardziej jesteśmy tymi, którzy pytają. Gdyż pytanie jest pobożnością myśli". Nieco wcześniej padają w tym tekście słowa pozwalające uściślić sens owej „pobożności": „U zarania losów udzielonych Zachodowi (...) sztuka (...) była odkrywaniem (...). Była pobożna, *promos*, tzn. uległa rządom i służąca zachowaniu prawdy". W tym sensie atoli najpobożniejszym pytaniem byłoby to, w którym chodzi o pobożność myślenia, w którym ta pobożność najmocniej dochodzi do głosu, byłoby pytanie takie: „Kiedy myli się myśl?" Na takie pytanie zgodnie z prastarą tradycją zapoczątkowaną u zarania losów udzielonych Zachodowi odpowiedź narzuca się następująca: „Gdy myśl mija się z rzeczywistością", a znana także w krótszej wersji: „Gdy mija się myśl z prawdą!" Tylko tyle? Właśnie, tyle. Albowiem omyłka, błąd, fałsz zagrażają myśli wtedy, gdy nie trzyma się ona rzeczy, z którą już ma do czynienia, z którą właśnie ma się zmierzyć, gdy nie jest otwarta na rzeczywistość obcą lub własną. Którą ma odkryć i ogarnąć, gdy nie jest wierna pouczającym ją pewnikom, ani posłuszna kiełznającym ją wymaganiom. Co w ryzach praworządności może ją utrzymać? Samokontrola, samowiedza, samokrytycyzm? Słowem, bezgraniczny krytycyzm? Czy myśl krytyczna jest myślą trafną? Gdy zważać na sam termin, etymologicznie biorąc — tak, gdy uwzględnić fakty, historycznie biorąc — nie (nie zawsze w każdym razie). Dzieje filozofii okazały, iż nadmierny krytycyzm przeobraża — tak jak nadmierny dogmatyzm — merytoryczne hasło *Ad rem!* w literacką formułę *Ad vocem!* Znany okrzyk: „Róża jest różą, jest różą, jest różą" zawsze daje się zinterpretować jako westchnienie równie słynne: „Słowa, słowa, słowa".

Zgodnie z prastarą tradycją Zachodu kryteriami zwano ongiś znaki pozwalające wnosić o obecności przedmiotu, z którym dany znak jest nierozerwalnie związany, i będące probierzami czy też sprawdzianami sądów. O róży, kamieniu, wilku i człowieku źle jest pomyśleć tak samo, choćby z pominięciem dzielących je „filozoficznych" różnic, chyba że się je sprowadza do wspólnego „meta-fizycznego" mianownika. Różne rzeczy wymagają różnej myśli; jej otwartość na rzeczywistość musi być za każdym razem inna, gdy i dana jej rzecz okazuje się inna. Kto chce, niech łączy słonie ze sprawą polską, pół konia z odcinkiem rzeczy, własne ucho z księżycem, jeśli z tych zestawień ma wyniknąć coś dobrego dla wiedzy, gdyż w przeciwnym razie pozbawione heurystycznej wartości pozostaną okazami szaleństwa lub głupoty ludzkiej, interesującymi tylko doksografów,

dawnych lub współczesnych, piętnowanymi zaś przez ortodoksów, filozoficznych lub nie-filozoficznych. Jak się rzekło, w poszczególnych dziedzinach myślenia jego praworządność musi być odmienna, musi przeto być uszanowana, zwłaszcza przez metafizykę Tego Samego, które nie znosi Różnicy. Regionalizm myślenia sprawia, że jego wyniki w postaci poszczególnych sądów empirycznych lub teoretycznych zbiorów też poddają się jeśli nie weryfikacji, to falsyfikacji, czego nie można powiedzieć na ogół o wynikach metafizycznych uniesień myślenia. Ale jak to Leibniz ujął z właściwą sobie przenikliwością, doświadczenie daje często pewność, że jakaś metafizyka tkwi w błędzie, chociaż nie jest ona w stanie wykazać, gdzie dokładnie ta błądzi, lecz w niektórych wypadkach tak szczęśliwie dla myślenia się składa, że metafizycznej tezie zadaje kłam konstatacja empiryczna, kiedy to mijającemu się w zapędach metafizycznych z rzeczywistością, z prawdą, filozofowi pozwala wytknąć „gdzieś" błąd. Oto przykład, jeden z wielu.

Lekko-myślność jest godna ubolewania u kogoś, kto wbrew swemu doświadczeniu nie zatrzymuje się i nie zastanawia nad jakimś pierwiastkiem rzeczywistości, z którym nie raz przyszło mu się w życiu zetknąć i myślą zapuszcza się tak daleko, iż ów empiryczny pewnik znika za horyzontem jego uwagi. Co to za pierwiastek i o kogo chodzi? Tym pierwiastkiem jest... zaraz będzie o nim mowa, a tym myślicielem... trudno to powiedzieć. Albowiem kiedy jeden filozof zabiera głos drugiemu i to w jego imieniu, jego myśl wyrażając własnymi słowami, których tamten nie używał, a niekiedy nawet nie znał, można tylko domniemywać, że albo interpretator daje się ponieść myśli interpretowanego, albo tego drugiego ponoszą pomysły pierwszego; jako dokument pozostaje tekst, który mówi sam za siebie, jego autorem jest zaś Leszek Kołakowski a przedmiotem *Karol Marks i klasyczna definicja prawdy*; czytamy w nim: „Abstrakcyjnie nic nam nie przeszkadza pociąć otaczającą materię na fragmenty zbudowane w sposób całkowicie różny od tego, do jakiego przywykliśmy (a więc, mówiąc w uproszczeniu, gdzie nie byłoby przedmiotów takich, jak 'koń', 'liść', 'gwiazda' i inne przez naturę rzekomo wymyślone obiekty, byłyby natomiast np. przedmioty takie, jak 'pół konia i odcinek rzeki', 'moje ucho i księżyc' i tym podobne wytwory surrealistycznej wyobraźni; świat surrealistów wydaje się nam bardziej dziwny niż świat potoczny tylko dlatego, że dla jego składników nie mamy imion i że nie posługujemy się nim w technice; stąd mały zdrowy rozsądek uważa go za 'nieprawdziwy', bądź też dzieli go na części, których nazwy są mu znane, uniemożliwiając sobie w ten sposób właściwą percepcję)". Tyle tekst. Jak się rzekło, nie bardzo wiadomo, kto — Marks czy Kołakowski — jest twórcą powyższej myślowej wizji, kto — Kołakowski czy Marks — surrealistycznie wypacza obraz rzeczy, wiadomo jednak, że nawet wobec tak spekulatywnych instancji jak Bóg i Ludzka Praktyka Gatunkowa musi ostać się różnica między ludzkim ciałem własnym, a pozostałymi ciałami, poświadczana u człowieka choćby bólem ucha, bólem doznawanym jedynie w tej części własnego ciała a nie w ciele niebieskim krążącym wokół słonecznej gwiazdy. Trudno przypuszczać, by Kołakowski i Marks nie zaznali przynajmniej raz w życiu dobro-dziejstwa i zło-dziejstwa (choćby rozkoszy i bólu) wynikających z posiadania ciała, nie poznali empirycznie i transcendentalnie różnicy między nim a resztą świata, nie przeczytali w końcu jako filozofowie kształceni i wykształceni następującego fragmentu *VI Madytacji* Kartezjusza: „Spostrzegłem też, że owo ciało (scil. 'ciało, które

uważałem jakby za część siebie samego, a może także jakby za siebie całego' — S.C.) znajduje się między licznymi innymi ciałami, które nań mogą oddziaływać w sposób korzystny lub niekorzystny, i te korzystne działania oceniałem za pomocą pewnego wrażenia rozkoszy, niekorzystne zaś za pomocą wrażenia bólu. Oprócz bólu i rozkoszy odczuwałem też głód, pragnienie i inne pożądania tego rodzaju, a także pewne skłonności cielesne do wesołości, do smutku, do gniewu i tym podobnych innych uczuć (*affectus*). Na zewnątrz zaś uświadamiałem sobie oprócz rozciągłości ciał, ich kształtów i ruchów, także ich twardość, ciepło i inne własności dotykowe, a ściślej światło, barwy, zapachy, smaki i dźwięki, których różnorodność pozwala mi odróżniać od siebie niebo, ziemię, morza i wszystkie inne ciała."

Tak pisał Kartezjusz, a pisał tak pod dyktatem *l'usage de la vie*, faktycznej, jednostkowej praktyki życiowej, której wartość heurystyczna przewyższałaby wedle niego (gdyby się o tym dowiedział) spekulatywną wartość domniemanej gatunkowej praktyki, którą kielznałaby myśl o tamtej, tak jak trzymała w ryzach (co okazują *Medytacje o pierwszej filozofii*) Kartezjańskie myśli wyładowujące się w hipotezach naukowych wyłożonych w traktatach o świecie, człowieku i dioptryce; sam Kartezjusz zresztą był aż nadto świadom fikcjonalizmu własnych pomysłów (zapamiętanych tylko przez historyków nauki), skoro uważał je za baśń świata (*fabula mundi*), a poznawczą prawomocność przyznawał tylko tym poczynaniom umysłu, którym miała przysługiwać jasność oraz wyrazistość, przy czym nie chodziło mu wyłącznie o samowiedzę czystego umysłu, ale również o samopoczucie wcielonego umysłu z wybijającymi się krańcowo momentami rozkoszy i bólu, uwydatniającymi otchłanność empiryczno — transcendentalnej Różnicy między ciałem własnym człowieka a ciałami innymi, dzięki której jest możliwa weryfikacja lub falsyfikacja językowych i technicznych ustaleń, co należy do człowieka, a co do świata; korzystność rozkoszy oraz niekorzystność bólu, dobro-dziejstwo pierwszej i zło-dziejstwo drugiego poświadczają zgodnie z tą Różnicą każde na swój sposób, pozytywny albo negatywny, egocentryzm ludzkiej egzystencji, jej wsobność i osobność; co więcej, rozkosz ułatwia afirmację bytu, natomiast ból ją utrudnia — i to uniemożliwia konstrukcję totalistycznej lub totalitarnej, słowem, jednolitej albo jednorodnej ontologii.

Wszelako o tym wszystkim zdaje się nie wiedzieć „para autorska" Marks — Kołakowski, w każdym razie nie pamiętać albo uniepamiętniać, podczas gdy zdaje sobie z tego dobrze sprawę, a przynajmniej ze znaczenia bólu dla myślenia, dramaturg i powieściopisarz: „A teraz, jeśli pan pozwoli, chciałbym panu szepnąć coś na ucho — wciąż jako ta osoba z 'drugiego brzegu', z brzegu nie teorii a praktyki; sztuka to właśnie to — szepnąć panu, powiadam coś... przerażającego. Jest, widzi pan, taki element, jedyny w całym Istnieniu... antyludzki... niemożliwy... doprawdy wyjątkowy... niesłychany... i realny, o realny... Pan blednie, drogi przyjacielu, pan odgadł. Tak, to: Ból." Tyle Witold Gombrowicz (w szkicu *Byłem pierwszym strukturalistą*). Nie on jeden zresztą dostrzega i uwydatnia pierwiastkową rzeczywistość bólu. Bo oto z kolei poeta i powieściopisarz, Czesław Miłosz odnotowuje 29 VIII 1987 (w *Roku myśliwego*): „...kim bylibyśmy, gdyby nie ból i śmierć? W moim starym notatniku znajduję zapis sprzed dwóch lat i trzech miesięcy: «Mój bliźni! Trzeba ciągle myśleć o znaczeniu tych słów,

ale przeszkadza nam nasze *ja* (...). I tylko w krótkich chwilach refleksji nad własną chorobą czy zbliżającą się śmiercią umiemy odnaleźć tożsamość, powiedzieć sobie: przecież on (ona) to ja! (...) Ale wobec gwiazd, wobec zwierząt — naszych sąsiadów, psów i kotów? Wobec motyla? Tylko jeden człowiek tożsamy w swoich pragnieniach i nasyceniach. A przede wszystkim w bólu. Uniwersalność bólu jako gwarancja mojej (naszej) natury. A jednak całkowicie wczuć się w bliźniego i doznawać jego nieszczęścia jakby było nasze własne, potrafi chyba tylko święty»".

Wymowa powyższych notatek o bólu jest jasna; jest ten ból dzięki swojemu znaczeniu pewnikiem, którego myślenie powinno się trzymać, któremu myśliciel zawdzięcza własną prawomyślność, powściągając swe ekstazy, kiedy go ponosi myśl, wyobraźnia, uczucie, kiedy z jego ust lub spod ręki wychodzą falsyfikaty. Takich pewników jak ból, jak cierpienie, nie mówiąc o głodzie, pragnieniu, nienasyceniu, niezadowoleniu, gniewie itp., jest więcej. I powinnością każdego myśliciela — czy mieni się artystą, uczonym, filozofem, teologiem — jest brać je wszystkie pod uwagę. Czyli mieć się na baczności. Nieuwaga, nierozwaga, nieum — mszczą się na dochodzącym do głosu. Dlatego okrzyk *ad rem* powinien górować nad westchnieniem *ad vocem*. U wszystkich. Którzy lubują się w słowach lecz są wierni rzeczom.

Nadzór nad myśleniem — oto wielka sprawa. Jakoż jest ta sprawa sprawą właśnie rzeczy. Wielu rzeczy. A z rzeczami mają wszyscy do czynienia. Nie tylko filozofowie, jak pokazuje historia filozofii, najmniej filozofowie. Dlatego tak są pouczające głosy rozmaite, nie tylko filozoficzne. Bronić rzeczy, a zatem sprawy myślenia (bo czym jest myślenie bez rzeczy?), jest prawem wszystkich i dla wszystkich, pragnących pogodzić się z powinnością. „Czy jest ze mną jak ze wszystkim?", ba! „Czy jest ze mną jak z innymi?", „Czy jest tak jak być powinno?" — te pytania jątrzą, odpowiedź zaś na nie nigdy nie będzie kojąca. Cóż może ukoić ból, zwłaszcza gdy pozostał we wspomnieniu, jako własny, w świadomości, jako cudzy? A znieść cierpienie? A nasycić chuć? A wypełnić pustkę istnienia? Filozofującym wolno zaczynać od tych mniej lub bardziej „czarnych dziur" w ludzkim istnieniu, lecz nie są to jedyne początki filozofowania. Zasklepiona w sobie Filozofia stawia tamę filozofowaniu, którą dla własnego interesu musi ono przerwać wylewem na niefilozoficzne domeny.

Decyzja filozoficzna musi mieć wiele ośrodków, niekoniecznie filozoficznych, strategia filozofowania musi uwzględniać różne wymogi, niekoniecznie filozoficzne, filozofujący musi się mieć na baczności w dwó- czy czwórnasób, także w pozafilozoficzny sposób.

STANISŁAW CICHOWICZ

TEZY O RUCHU

PIERWSZY KOMENTARZ DO BERGSONA

GILLES DELEUZE

Bergson przedstawia nie jedną tezę o ruchu, lecz trzy. Pierwsza z nich, najbardziej znana, może nam przesłonić dwie pozostałe, a jest wszak tylko pewnym do nich wprowadzeniem. Wedle niej ruchu nie można mylić z przebytą przestrzenią. Przebyta przestrzeń to przeszłość, ruch zaś to teraźniejszość, to zachodzący w danej chwili akt pokonywania przestrzeni. Przebyta przestrzeń jest podzielna, a nawet nieskończenie podzielna, ruchu zaś podzielić się nie da, każde bowiem jego poczłonkowanie niesie ze sobą zmianę jego natury. Rodzi się zatem pewna bardziej złożona idea: o ile wszelkie przebyte przestrzenie są fragmentem pewnej przestrzeni jednorodnej, o tyle wszelkie ruchy są niejednorodne i nie mają żadnego wspólnego mianownika.

Zanim jednak jeszcze ta pierwsza teza przybierze kształt ostateczny, pojawia się także pewne założenie: nie da się otóż odtworzyć ruchu dzięki wyznaczeniu kolejnych pozycji w przestrzeni lub momentów w czasie, czyli „przekrojów" nieruchomych... Odtworzenie tego ruchu osiągnąć można poprzez połączenie tych pozycji lub momentów z abstrakcyjną ideą następstwa, pewnego mechanicznego, homogenicznego, uniwersalnego i naśladującego przestrzeń czasu, jednakowego dla wszystkich ruchów. Ruch wymyka się wam zatem na dwa sposoby. Z jednej strony nadaremnie będziecie próbować w nieskończoność rozciągać każdy

GILLES DELEUZE O FILMOWYM „OBRAZIE-RUCHU" I „OBRAZIE-CZASIE"

WOJCIECH CHYŁA

Tytułem (fragmentarycznego z konieczności) zapoznania zainteresowanych polskich czytelników ze znaczniejszymi tekstami filmowo-teoretycznymi ostatnich dziesięcioleci, w kolejnych numerach naszego kwartalnika zamieszczać będziemy ich przekłady.

Zaczynamy od próbki wywodów Gilles'a Deleuze'a z pracy *Cinéma 1. L'Image-mouvement, Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, Paris 1983–1986. — chyba najznaczniejszego dzieła ostatnich lat dotyczącego refleksji o kinie. Dwutomowe dzieło Gilles'a Deleuze'a nie jest pracą w ścisłym tego słowa znaczeniu teoretyczną. Po pierwsze, jest filozofowaniem o pojęciach ruchu, czasu i myśli we wzajemnym ich związku jak i w związku z obrazem na przykładzie filmu, w ramach tradycji, jaką tym pojęciom nadały filozofia Henri Bergsona (z jej bezpośrednim odniesieniem do filmu) oraz wypowiedzi myślicieli filmu — często zarazem filmowców, albo

z dwóch momentów lub każdą z dwóch pozycji, by je zbliżyć do siebie, ruch zawsze będzie się odbywał w przedziale między tymi dwoma, a zatem za waszymi plecami. Z drugiej zaś strony daremnie będziecie poddawać czas podziałom oraz podpodziałom, ruch bowiem odbywać się będzie w ramach jakiegoś zawsze konkretnego trwania, każdy określony ruch będzie więc miał własne jakościowe trwanie. Pojawiają się zatem tutaj dwie niesprowadzalne już do niczego formuły: „ruch rzeczywisty — konkretne trwanie" oraz „nieruchome przekroje + abstrakcyjny czas."

W 1907 roku w *Ewolucji twórczej* Bergson określił tę niepoprawną formułę mianem złudzenia kinematograficznego. Kino zasadza się bowiem na dwóch dopełniających się przesłankach: z jednej strony mamy nieruchome przekroje, określane mianem obrazów, z drugiej zaś pewien bezosobowy, zuniformizowany, abstrakcyjny, niewidoczny i nie dający się ogarnąć zmysłami ruch czy czas, który jest zamknięty „w" aparacie projekcyjnym i „dzięki" któremu odtwarzane są obrazy[1]. Kino daje nam więc ruch fałszywy, jest ono typowym przykładem ruchu fałszywego. Zastanawia jednak, że Bergson określa to najstarsze ze złudzeń tak nowoczesnym i nowym słowem („kinematograficzne"). W gruncie rzeczy Bergson stwierdza, że kinematografia odtwarzając ruch za pomocą nieruchomych przekrojów, czyni właściwie to samo co pradawna myśl (paradoksy Zenona), lub percepcja naturalna. Pod tym względem Bergson różni się od fenomenologów, wedle których kino zrywa raczej z naturalną percepcją. „Zdejmujemy widoki migawkowe z przechodzącej rzeczywistości, a ponieważ są one charakterystyczne dla tej rzeczywistości, wystarczy, gdy je nawleczemy wzdłuż stawania się oderwanego, jednostajnego, niewidzialnego, umieszczonego w głębi przyrządu poznania... Postrzeganie, pojmowanie, mowa, na ogół tak postępują. Czy chodzi o myślenie o stawaniu się, czy też o jego wyrażenie, czy nawet o postrzeżenie, nie czynimy zgoła nic innego, tylko wprowadzamy w ruch rodzaj *kinematografu wewnętrznego*"[2]. Czy należy przez to rozumieć, że Bergson pojmował kino jedynie jako projekcję, jako pewną postać stałego i powszechnego złudzenia. Tak

---

uprawiających filmową refleksję eseistów. Po drugie, dzieło Deleuze'a jest swoistym rozwinięciem Peirce'owskiej taksonomii znaku, w tym przypadku znaku ikonicznego; rozwinięciem uczynionym przez autora na użytek konstruowanego w toku jego pracy filmowo-historycznego wywodu, wywód ten wspierającym i umożliwiającym. Po trzecie, ta rozległa praca jest wreszcie *summą* wartościowań i upodobań znawcy i miłośnika filmu, zagorzałego obserwatora historii sztuki filmowej.

Deleuze daje szeroki upust swojemu znawstwu arcydzieł tej nowej dziedziny sztuki, na nowo i świadomie przez jej nowych powojennych mistrzów kształtowanej i przez Deleuze'a rozpatrywanej na tle jej klasycznej hollywoodzkiej epoki, stanowiącej główny punkt odniesienia dla wszelkich sądów o kinie — zarówno tych, ferowanych o ogólnie uznawanej za normę filmowej przeciętnej, jak i tych, wciąż towarzyszących nieustannie wypróbowywanej i każdorazowo w historii postulowanej wyszukanej odmianie twórczości filmowej. Zasadniczą postawą Deleuze'a wobec filmu jest podziw, że film, mimo zniewolenia go prawami wielkiego przemysłu i funkcjonowania masowego rynku, potrafił wykształcić swoją własną historię swojej własnej sztuki, z jej arcydziełami, mistrzami, kierunkami, intelektualnymi rozważaniami i teoriami. Deleuze głosi: *nie ma sztuki komercyjnej; to nonsens. Komercjalizm jest*

jakby filmy były tworzone bez świadomości tworzenia? Takie postawienie sprawy rodzi jednak szereg pytań.

Po pierwsze, czy nie dzieje sie tak, że samo zreprodukowanie złudzenia wprowadza doń także pewne poprawki? Czy ze sztuczności użytych środków można wyciągać wniosek co do sztuczności skutków? Kino wykorzystuje fotogramy, czyli nieruchome przekroje wyświetlane z prędkością 24 klatek na sekundę (początkowo 18). Przed naszymi oczami pojawia się jednak, co wielokrotnie już zauważono, nie tyle fotogram, ile obraz wypośrodkowany, do którego ruch się nie dołącza, którego ruch nie uzupełnia: ruch należy do obrazu wypośrodkowanego jako coś bezpośredniego i danego (*donné immediate*). Powie ktoś, że podobnie rzecz się ma też z percepcją naturalną. W tym ostatnim przypadku złudzenie ulega korekturze niemal u źródeł percepcji, dzięki uwarunkowaniom, które umożliwiają podmiotowi postrzeganie, podczas gdy w kinie owa korektura następuje w chwili, gdy obraz pojawia się przed widzem wolnym od tych uwarunkowań (z tego względu powinniśmy przyznać rację fenomenologii, która dostrzega naturalną różnicę między percepcją naturalną, a percepcją kinematograficzną). Krótko mówiąc, kino nie oferuje nam obrazu, do którego dołączałby się ruch, oferuje nam bezpośrednio ruchomy obraz. Jest to oczywiście przekrój, lecz przekrój ruchomy, nie zaś przekrój nieruchomy plus abstrakcyjny ruch. Co dziwniejsze, to właśnie Bergsonowi udało się dokonać odkrycia ruchomych przekrojów albo przepojonych ruchem obrazów (*images-mouvement*), do tego, zanim jeszcze napisał *Ewolucję twórczą*, a także przed narodzinami kina, w jego pochodzącej z 1896 r. pracy *Materia i pamięć*. Czy można przypuszczać, że Bergson zapomniał po dziesięciu latach o swoim odkryciu?

Czy też może pozwala on sobie na poddanie sie innemu złudzeniu, które pojawia się u początków wszelkich rzeczy? Wiadomo wszak, że tak rzeczy jak i osoby są zawsze u swego zarania zmuszane do ukrywania się, zdeterminowane do ukrycia się, gdy przychodzi ich początek. Dlaczegóż miałoby być inaczej? Pojawiają się w ramach zbioru, który ich w sobie jeszcze nie zawiera, i muszą

---

przewidywalny; sztuka jest działaniem nieoczekiwanym, nieprzewidywalnym.

* * *

Wybrany przez nas fragment dwutomowej książki jest pierwszym z czterech „komentarzy do Bergsona" i stanowi wprowadzenie do filozoficznego wątku rozważań Deleuze'a o kinie, jest tego wątku otwarciem — ustanowieniem wykładni pierwszych pojęć i wejściem w pole zagadnień ruchu, czasu i myśli, traktowanych w ściśle warunkującym się związku. Z pewnością, by móc być dla czytelnika nie tylko śladową próbką filozofowania Deleuze'a, ale i próbką spoistości i logiki przekazywania konkretnego, istotnego dla jego książki o filmie wywodu, fragment ten domaga się swego dopełnienia w postaci publikacji tłumaczenia dalszych trzech komentarzy, co mamy nadzieję nastąpi.

Uprzedzając fakty, dla zorientowania w lekturze, możemy skrótowo powiedzieć: Deleuze wyodrębnia z tekstów Bergsona (*Materia i pamięć, ewolucja twórcza*) trzy płaszczyzny rozważań: przestrzeń, czas, ruch.

Przestrzeń — całość sztucznie zamknięta, „odcinana", „wykrawana" przez nasze zmysły.

Czas — otwarta Całość „czystego trwania", nie zaprzestającej zmiany.

Ruch — odnoszący się z jednej strony do przedmiotów w przestrzeni, powodujący zmianę ich pozycji, z drugiej zaś strony,

wykazać się — by nie zaznać odrzucenia — cechami, które wspólnie z owym zbiorem posiadają. Istota rzeczy nie ujawnia się nigdy u jej zarania, lecz dopiero w miarę rozwoju, w stadium środkowym, gdy kształtujące ją siły są już dojrzałe. A z tego nikt nie zdawał sobie wszak sprawy tak dobrze jak Bergson, który odmienił filozofię stawiając pytanie o to, co „nowe", zamiast poruszać problem wieczności (w jaki sposób stworzenie i pojawienie sie czegoś nowego jest w ogóle możliwe?). Mówił on na przykład, że nowość życia nie mogła ujawnić się u jego zarania z tej racji, że na samym początku życie musiało naśladować materię... Czy wniosek ten nie dotyczy także kina? Czy nie musiało ono, od swych początków, naśladować percepcji naturalnej? Jaka była jego sytuacja na samym początku? Z jednej strony ujęcie filmowe było stałe, plan miał zatem charakter przestrzenny i formalnie nieruchomy; z drugiej strony, aparat filmujący łatwo mógł uchodzić za aparat projekcyjny spożytkowujący czas jednolity i abstrakcyjny. Ewolucja kina, zawładnięcie obszarami, które zadecydowały o jego istocie czy nowatorstwie, dokonało się wraz z wprowadzeniem montażu, ruchomej kamery i uniezależnieniem sposobu filmowania od aparatu projekcyjnego. I tak plan przemienił się z kategorii przestrzennej w kategorię czasową — przekrój stał się przekrojem ruchomym, nie zaś nieruchomym. Kino odnalazło zatem dokładnie ten sam ruchomy obraz, który spotkaliśmy w pierwszej części *Materii i pamięci.*

Należy zatem stwierdzić, że pierwsza dotycząca ruchu teza Bergsona jest bardziej złożona, niżby to się mogło pierwotnie wydawać. Zawiera ona z jednej strony krytykę wszelkich prób odtwarzania ruchu za pośrednictwem przebytej przestrzeni, które miałyby polegać na łączeniu przekrojów nieruchomych i chwilowych z abstrakcyjnym czasem. Z drugiej strony krytykuje ona także kino, uznane za jedną z takich złudnych prób, próbę, w której dochodzi do pełnej kulminacji złudzenia. Obok niej jest też jednak teza sformułowana w *Materii i pamięci,* mianowicie ruchome przekroje i uczasowione plany, które w pewien proroczy sposób zapowiadały przyszłość czy istotę kina.

---

odnoszący się do otwartej Całości bez granic, bez początku i końca, której wyraża nigdy nie ustającą zmianę. Płaszczyznom tym autor przyporządkowuje na początek pojęcia techniczno-filmowe:
Kadraż — tworzenie przestrzeni względnie zamkniętych.
Montaż — zdolność czynienia możliwym określanie Całości (nieskończonego trwania).
Ujęcie (plan) — „obraz-ruch", inaczej mówiąc „ruchomy przekrój" trwania.
Z tej ostatniej definicji (ujęcia jako „obrazu-ruchu") autor czyni pierwsze rozróżnienie, którym — jego zdaniem — można posługiwać się w odniesieniu do zespolenia obrazów i znaków jakie stanowi film. Na początek, może być ono rozwarstwione w trzy podstawowe odmiany: obraz-percepcja, obraz-uczucie, obraz-akcja.
Od elementarnej dla kina (strukturalnie i historycznie) odmiany „obrazu-ruchu" (wraz z jej wszystkimi możliwymi pod-odmianami) kino przechodzi do bardziej zaawansowanej odmiany „obrazu-czasu" kina autorskiego, by zawsze starać się dojść do obrazu-myśli, czyli obrazowania myślenia i myślenia obrazami (obrazowania biegu myśli i myślenia za pomocą obrazów) — ostatecznego rejestru filmowych możliwości.

2. *Ewolucja twórcza* przedstawia właśnie drugą tezę, która zamiast sprowadzania wszystkiego do jakiegoś odnoszącego się do ruchu złudzenia, wyróżnia przynajmniej dwa zupełnie różne złudzenia. Błąd tutaj polega zawsze na odtwarzaniu ruchu za pomocą momentów lub pozycji, istnieją jednak dwie jego postaci: starożytna i nowoczesna. W starożytności ruch odsyłał do intelligibilnych elementów, Form lub Idei, które same w sobie są wieczne i nieruchome. Dla odtworzenia ruchu starano się zatem uchwycić owe formy w postaci jak najbliższej ich aktualizacji w płynnej materii. Są one czymś potencjalnym, co się aktualizuje tylko przez wcielenie się w materię. Ruch ten jest jednak w odwrotny sposób niejako jedynie wyrazem pewnej „dialektyki" form, pewną idealną syntezą, która dostarcza mu porządku i miary. Tak pojmowany ruch będzie zatem, jak w tańcu, prawidłowym przejściem od jednej formy do innej, określonym porządkiem figur i uprzywilejowanych momentów. Formy lub idee „wyróżniać mają pewien okres, którego kwintesencję wyrażają jakoby, podczas gdy cała reszta tego okresu jest zapełniona przez przejście od jednej formy do drugiej, przejście samo w sobie pozbawione znaczenia... Zaznacza się tedy metę końcową lub punkt szczytowy (*télos, akmè*), stawia się go jako moment zasadniczy i ten moment, który mowa zatrzymała dla wyrażenia faktu całkowitego, wystarcza również nauce dla jego określenia"[3].

Nowożytna rewolucja naukowa polegała na odniesieniu ruchu nie tyle do uprzywilejowanych momentów, ile do dowolnego momentu. Choćby nawet szło w niej o rekompozycję ruchu, rekompozycja ta zasadzała się nie na transcendentnych elementach formalnych (pozycjach), lecz na immanentnych elementach materialnych (przekrojach). Zamiast intelligibilnej syntezy ruchu dokonywano czysto zmysłowej analizy. W taki właśnie sposób narodziła się współczesna astronomia określająca pewne relacje między orbitą a czasem, jaki jest potrzebny do jej pokonania (Kepler), współczesna fizyka badająca stosunek między przebytą przestrzenią a czasem spadania ciała (Galileusz), współczesna geometria odkrywająca równanie krzywej na płaszczyźnie, czyli położenie punktu na będącej

GILLES DELEUZE — ur. 1925 r.; filozof francuski, wieloletni wykładowca na Uniwersytecie w Lyonie, Paris VIII-Vincennes i Collège de France. Istotą filozofii jest, według niego tworzenie pojęć. Formułować je trzeba wciąż od nowa, bowiem są one ściśle uzależnione od obrazu myślenia (definiowanego nie tyle jako metoda, ile jako pewien system współrzędnych, punktów orientacyjnych, uzgodnień, składających się tyleż na sam proces myślenia o świecie, co i rozumienia i porozumiewania się, wreszcie autorefleksji). Obrazy myślenia są uwarunkowane historycznie i kulturowo, podlegają więc nieustannym zmianom, mają charakter dynamiczny, jest to wszakże dynamika oparta na wiecznym powrocie tego co było, ale powrocie „inaczej", bo w innym kontekście, pod ciśnieniem teraźniejszości. Deleuze zajmował się historią filozofii w tej właśnie perspektywie. Świadczą o tym jego prace poświęcone

w ruchu prostej względem dowolnego momentu jej trasy (Kartezjusz), i wreszcie rachunek różniczkowy, dzięki któremu odważono się na badanie nieskończenie małych przyrostów (Newton i Leibniz). Wszędzie dochodziło do zastępowania dialektycznego porządku figur mechanicznym następstwem dowolnych momentów: „Nauka nowożytna powinna być określana przede wszystkim przez to, że pragnie przyjąć czas za zmienną niezależną"[4].

Kino wydaje się być ostatnim z potomków tej linii wyodrębnionej przez Bergsona. Można by zapewne przedstawić całą serię środków translokacji (pociąg, samochód, samolot...) jak i pewną równoległą w stosunku do niej serię środków ekspresji (grafika, fotografia, kinematografia): kamera okazałaby się zatem swego rodzaju pośrednikiem, czy też raczej uogólnionym odpowiednikiem ruchów translokacyjnych. I tak też się jawi w filmach Wendersa. Gdy zastanawiamy się nad prehistorią kina, zdarza sie iż dochodzimy do mętnych stwierdzeń, a dzieje się tak ponieważ nie wiadomo właściwie, jak dalece należałoby cofnąć, ani w jaki sposób zdefiniować jej technologiczny rodowód. Można odwoływać się na przykład do chińskiego teatru cieni czy też do najarchaiczniejszych systemów projekcyjnych, w istocie jednak tym, co warunkuje i określa kino jest nie tyle sama fotografia, ile fotografia migawkowa (fotografia pozowana należy do innej rodziny); jednakowy rytm zdjęć migawkowych; „przedruk" tego jednakowego rytmu na podkład, który umożliwia „film" (perforacja taśmy jest zasługą Edisona i Dicksona); mechanizm przesuwania obrazów (chwytaki braci Lumière). W takim rozumieniu kino jest systemem reprodukującym ruch będący funkcją dowolnego momentu, czyli funkcją rytmicznie powtarzanych chwil dobranych tak, by powstało wrażenie ciągłości. Wszystkie systemy, które reprodukowałyby ruch w pewnym porządku polegającym na przechodzeniu od jednej pozy do drugiej, są czymś z gruntu obcym sztuce filmowej. Widać to wyraźnie gdy podejmuje się próby zdefiniowania filmów animowanych: o ich pełnej „kinowości" decyduje fakt, że rysunek nie przedstawia jakiejś dopracowanej sceny czy postaci, lecz jest raczej zarysem jakiejś postaci cały czas się tworzącej lub znikającej, o której

takim filozofom jak Hume (1953), Nietzsche (1962, 1965), Kant (1963), Bergson (1966) czy Spinoza (1968, 1970), Bacon (1981), Foucault (1981) ostatnio także Leibniz (1988). Interesowały go również obrazy myślenia pisarzy takich jak Proust (1970) czy Kafka (wspólnie z F. Guattrim, 1975). W książkach *Différence et repetition* (*Różnica i powtórzenie*, 1968) oraz *Logique du sens* (*Logika sensu*, 1969) koncepcja ta zyskuje już kształt pełny i dojrzały. Punktem zwrotnym w jego życiu staje się spotkanie z Felixem Guattarim. Ich najsłynniejsza książka *L'Anti-Oedip* (1972), pisana po burzliwych przemianach społecznych roku 1968 jest ostrą polemiką ze spłyconą i strywializowaną spuścizną marksistowską i freudowską, oraz z psychoanalizą w ogóle. Praca ta, wraz z książką *Mille plateau* (1980) zamknięta w cyklu *Kapitalizm i schizofrenia* stała się punktem wyjścia dla najważniejszych debat o kulturze współczesnej jakie toczyły się w Europie Zachodniej w ostatnich latach. Tu rozwija Deleuze swoją koncepcję *rhizone* (kłącza), jako metafory dominujących współcześnie intelektualnych wysiłków zmierzających do opanowania współczesności. Zainteresowanie kinem jako sposobem wizualizacji myśli było więc naturalną konsekwencją wcześniejszych przemyśleń. Na tej samej zasadzie przedmiotem jego rozważań stały się sztuki plastyczne w książce *Le Pli* (*Zagięcie* — o Leibnizu i Baroku).

Jego ostatnią książką jest napisana wspólnie z Guattarim (który zmarł latem roku 1992) praca *Qu'est-ce que c'est la philosophie* (*Czym jest filozofia*, 1991), w której wraca niejako do punktu wyjścia głosząc niezmienną żywotność i sensowność filozofowania, wbrew kasandrycznym lamentom nad śmiercią tej nauki.

T.R.

wyglądzie decyduje ruch linii i punktów uchwyconych w dowolnym momencie przebywanej przez nie trasy. Film animowany odsyła do geometrii kartezjańskiej, a nie euklidesowej. Nie ukazuje on nam postaci uchwyconej w jakimś szczególnym momencie, lecz ciągłość ruchu, który opisuje tę figurę.

Wydaje sie jednak, że pożywką kina są momenty uprzywilejowane. Stwierdza sie często, że Eisenstein czyni przedmiotem sztuki filmowej *par excellence* pewne momenty przełomowe, które wydobywa z ruchów lub fabuły. On sam nazywał to „czynnikiem patosu": dobiera on wypuentowane ujęcia i okrzyki, doprowadza sceny do pewnego paroksyzmu, a nawet do wzajemnych zderzeń. Nie czynimy mu jednak z tego powodu najmniejszego zarzutu. Powróćmy do prehistorii kina i weźmy za przykład słynny koński galop: jego rozbioru można było dokonać jedynie dzięki rejestracjom graficznym Mareya oraz zrytmizowanym zdjęciom Muybridge'a, którym udało sie odnieść całą złożoność tego kroku do jakiegoś punktu. Przy odpowiednim doborze interwału między kolejnymi zdjęciami w nieunikniony sposób dojdziemy do godnych uwagi momentów, to znaczy zarejestrujemy chwile kiedy koń dotyka ziemi jedną tylko nogą, zaraz potem trzema, dwoma, trzema i jedną. Chwile te można określić mianem momentów uprzywilejowanych: nie dotyczy to jednak w żadnym stopniu póz i postur ogólnych, za pomocą których oddawano galop dawniej. Te momenty nie mają nic wspólnego z pozami, co więcej jako pozy są one niemożliwe formalnie. Jeśli są one momentami uprzywilejowanymi, to nie przez to, że są momentami aktualizacji pewnej formy transcendentnej, lecz z racji tej, iż są wyróżniającymi się, czytaj osobliwymi, punktami, które dają się odnaleźć w ruchu. Pojęcie zmieniło swój sens. Momenty uprzywilejowane Eisensteina lub innego twórcy są nadal momentami dowolnymi: jako takie mogą być wszelako albo powtarzalne, albo prawidłowe, albo osobliwe, zwykłe, albo wyróżnione. Fakt, że Eisenstein wybiera momenty niezwykłe, nie przeszkadza mu, że tej selekcji dokonuje dzięki immanentnej analizie ruchu, a nie jakiejś jego transcendentnej syntezie. Niezależnie od tego czy jest to moment wyróżniony czy też osobliwy, jest on tylko jednym z dowolnych momentów. Na tym zresztą polega różnica między dialektyką współczesną, do której przyznaje sie Eisenstein, a dialektyką starożytną. Ta ostatnia polega na uporządkowaniu form transcendentnych, które aktualizują się w ruchu, podczas gdy ta pierwsza polega na produkcji i konfrontacji punktów osobliwych, immanentnych ruchowi. Ta produkcja (skok jakościowy) zwykłych punktów dokonuje się dzięki akumulacji punktów zwykłych (proces ilościowy) w tej mierze, w jakiej osobliwość dominuje nad bylejakością. Sam Eisenstein uściślał, że „czynnik patosu" zakładał „organiczność" rozumianą jako zorganizowany zbiór dowolnych momentów, do których należało dostosować montaż[5].

Dowolny moment to moment zrytmizowany sekwencyjnie, leżący w takiej samej odległości od momentów sąsiednich. Kino pragnęlibyśmy zatem zdefiniować jako pewien system reprodukcji ruchu w odniesieniu do momentów dowolnych. Tu jednak rodzi sie pewna trudność. Cóż bowiem interesującego może być w takim systemie? Z punktu widzenia nauki, bardzo niewiele. Rewolucja naukowa bowiem powstała z analizy. Jeśli zatem dla przeprowadzenia analizy zaistniała konieczność odniesienia ruchu do dowolnego momentu, nikły byłby pożytek z dokonania jego syntezy, lub rekonstrukcji opartych na tej samej zasadzie, chyba, że ważne by było jego potwierdzenie. Z tego właśnie powodu ani Marey,

ani Lumière nie wiązali z wynalezieniem kina zbyt wielkich nadziei. Czy można je było wykorzystać chociaż dla sztuki? Początkowo nie wyglądało to zbyt optymistycznie, sztuka bowiem rezerwowała sobie prawo do jak największego syntetyzowania ruchu oraz nie odżegnywała sie od póz i form potępianych przez naukę. Dotarliśmy tutaj do samego sedna dwuznacznego traktowania kina jako „sztuki ery przemysłowej": nie było ono bowiem ani sztuką, ani nauką.

Wszelako współcześni mogli być wyczuleni na ewolucję, która narastała w różnych sztukach pięknych i zmieniała status ruchu, nawet w malarstwie. Z głębszych przyczyn taniec, balet oraz pantomima porzuciły figury i pozy ujawniając wartości wolne od regularnego rytmu, odnoszące ruch do dowolnych momentów. Dzięki temu taniec, balet, pantomima stały się akcjami zdolnymi do natychmiastowej reakcji na wypadki zachodzące w danym środowisku, czyli na rozkład punktów w pewnej przestrzeni lub momentów w jakimś zdarzeniu. Wszystko to sprzyjało kinu. W epoce dźwięku kino potrafiło uczynić jednym ze swoich ulubionych gatunków komedię muzyczną, „taniec-akcję" Freda Astaire'a, coś, co przebiega właściwie w każdym miejscu, na ulicy, między samochodami lub na chodniku[6]. Ale już w okresie kina niemego Chaplin wyrwał pantomimę z kręgu sztuki póz i uczynił z niej pełną spontanicznego ruchu sztukę filmową. Na zarzuty stawiane Chaplinowi, że wykorzystywał kino, a nie był jego sługą, Mitry odpowiedział, iż nadał on pantomimie nowy wzorzec, będący funkcją przestrzeni i czasu, bazujący na rozbudowywanej z chwili na chwilę ciągłości, którą można było rozbić jedynie na wyróżnione elementy immanentne, zamiast wyszukiwać z góry ustalone formy, które miałyby być realizowane[7].

Bergson dowodzi dobitnie przynależności kina do tej współczesnej koncepcji ruchu. Zarazem nie może zdecydować sie na obranie jednej z dróg: pierwsza wiedzie go do pierwszej tezy, druga za to otwiera nową kwestię. Wedle pierwszej drogi obie koncepcje mogą się znacznie różnić z naukowego punktu widzenia, co nie narusza ich podobieństwa co do samych skutków. Powraca zatem do rozbioru ruchu na odwieczne pozy albo nieruchome przekroje: jednak w obu przypadkach nie chwyta się ruchu, ponieważ myśli się o Całości, zakłada, „że wszystko jest dane", podczas gdy ruch dokonuje sie jedynie wtedy, gdy całość ani nie jest, ani nie może być dana. Z chwilą gdy w wiecznym porządku form i póz, lub w zbiorze dowolnych momentów zakłada się jakąś całość, gdy czas czyni się jedynie odwzorowaniem wieczności lub wynikiem tego zestawu, okazuje się, że nie ma już miejsca dla realnego ruchu[8]. Ale przed Bergsonem otwiera się też bodaj inna droga. Jeśli bowiem koncepcja starożytna koresponduje z filozofią starożytną, która odnosi się do wieczności, to koncepcja współczesna, naukowa, domaga sie innej filozofii. Odnosząc bowiem ruch do dowolnych momentów trzeba być zdolnym do uchwycenia w każdym z tych momentów wytwarzającej się właśnie nowości, to znaczy czegoś wyjątkowego i osobliwego. Jest to całkowite odwrócenie filozofii, na co Bergson w końcu się decyduje, chcąc dać współczesnej nauce odpowiednią dla niej, a brakującą jej metafizykę, która przystawałaby do niej tak, jak przystają do siebie dwie połowy tego samego[9]. Czy można jednak zatrzymać się na tej drodze? Czy można zanegować fakt, że także i sztuki musiały dokonać tego zwrotu? I że kino jest w tym względzie czynnikiem niezwykle istotnym, że odegrało ono pewną rolę przy narodzinach i kształtowaniu tej nowej myśli, tego nowego sposobu myślenia? I oto Bergson

nie zadawala sie jedynie potwierdzaniem swojej pierwszej tezy o ruchu. Mimo, iż ta druga teza Bergsona nie jest rozwinięta do końca, umożliwia ona jednak inne spojrzenie na kino, którego nie traktuje się już jako pewnego zaawansowanego narzędzia, za pomocą którego przekazuje się najstarsze ze złudzeń, lecz jako pewien przyrząd służący doskonaleniu nowej rzeczywistości.

I to jest właśnie trzecia teza Bergsona sformułowana w *Ewolucji twórczej*. Gdybyśmy zechcieli nadać jej pewien walor obcesowości, moglibyśmy powiedzieć, że nie tylko chwila jest pewnym nieruchomym przekrojem ruchu, ale także, że ruch jest pewnym ruchomym przekrojem trwania, czyli Całości lub pewnej całości. To zaś prowadzi do stwierdzenia, że ruch jest wyrazem czegoś głębszego, wyrazem zmiany zachodzącej w trwaniu lub w całości. To, że trwanie jest zmianą, zawiera się w jego definicji: ono się zmienia i zmieniać się nie przestaje. Materia, na przykład, jest cały czas w ruchu, ale się nie zmienia. Ruch zaś jest wyrazem zmiany w trwaniu lub w całości. Problem stwarza z jednej strony sam „wyraz", z drugiej zaś owa identyfikacja całości i trwania.

Ruch to translokacja w przestrzeni. Każdorazowo zatem, gdy dochodzi do przemieszczenia cząstek w przestrzeni, dochodzi także do jakościowej zmiany w samej całości. Bergson przedstawił na to szereg przykładów w *Materii i pamięci*. Widzimy ruch jakiegoś zwierzęcia — nie przemieszcza się ono jednak bez celu, a celem tym może być zdobycie pożywienia, migracja itp. Twierdzi się, iż ruch zakłada istnienie różnicy potencjałów, a jego celem jest jej zniwelowanie. Jeśli w jakiś abstrakcyjny sposób myślę o cząstkach lub miejscach A i B, to nie myślę jednocześnie o jakimś ruchu między nimi. Jeśli jednak znajduję się, zgłodniały w punkcie A, zaś w punkcie B znajduje sie żywność, to po dotarciu do punktu B i po posileniu się zmianie ulega nie tylko mój stan, lecz wszystko — A i B oraz to, co zawierało się między nimi. Gdy Achilles wyprzedza żółwia to zmienia się stan całości, na którą składa się żółw, Achilles oraz dzielący ich dystans. Ruch zawsze każe myśleć o zmianie, migracja — o wahaniach sezonowych. Dotyczy to także ciał — upadek jakiegoś ciała zakłada istnienie ciała innego, które je przyciąga i jest wyrazem zmiany całości zawierającej je oba. Jeśli zaś myślimy o czystych atomach, to ich ruchy świadczą o wzajemnych oddziaływaniach wszystkich cząstek materii, wyrażając dobitnie zachodzące w całości przekształcenia, zaburzenia i zmiany energetyczne. Poza przemieszczeniami — jak to Bergsonowi udało się odkryć — istnieją w tle drgania i promieniowanie. Nasz błąd polega na tym, że wierzymy, iż wszystko, co się rusza sprowadza się do dowolnych, nie mających nic wspólnego z jakościami elementów. Jednakże te jakości są czystymi wibracjami, które ulegają zmianom w tym samym momencie, gdy owe rzekome elementy wprawiane są w ruch [10].

W *Ewolucji twórczej* Bergson podaje przykład tak słynny, że nie potrafimy dostrzec już w nim rzeczy najbardziej zadziwiającej. Mówi on, że wsypując cukier do szklanki z wodą „muszę czekać, aż się cukier rozpuści" [11]. Jest to o tyle dziwne, że Bergson jakby zapomniał, że zamieszanie łyżeczką może przyspieszyć to rozpuszczanie. Cóż jednak przede wszystkim chce on powiedzieć? Ruch translokacyjny, który rozprasza cząsteczki cukru i czyni z nich wodną zawiesinę jest wyrazem zmiany całości, a więc zawartości szklanki, zmianą jakości wody ze stanu, kiedy nie ma w niej jeszcze cukru, w stan „pocukrzenia". Gdybym zamieszał wodę łyżką, przyspieszyłbym ten ruch, lecz dokonałbym także zmiany

całości, której częścią jest teraz łyżka, zaś przyspieszony ruch okazałby się wyrazem zmiany. „Czysto powierzchowne zmiany miejsca mas i cząsteczek, badane przez fizykę i chemię, w stosunku do tego ruchu życiowego, który w głębi zachodzi i jest przekształcaniem, a nie przenoszeniem, stałyby sie tym, czym jest spoczywanie ciała w stosunku do ruchu tego ciała w przestrzeni"[12]. W swojej trzeciej tezie Bergson przedstawia zatem następującą analogię:

$$\frac{\text{nieruchome przekroje}}{\text{ruch}} = \frac{\text{ruch jako ruchomy przekrój}}{\text{zmiana jakościowa}}$$

Z tą jednak tylko różnicą, że o ile lewa strona równania odzwierciedla złudzenie, o tyle jego strona prawa odzwierciedla rzeczywistość.

Odwołując się do owej szklanki wody Bergson chce powiedzieć, że moje oczekiwanie, niezależnie od tego, jakie by ono było, wyraża pewne trwanie będące realnością umysłową i duchową. Czemuż jednak owo trwanie jest świadectwem nie tylko mojego oczekiwania, lecz także zmieniającej się całości? Bergson mówił: całość ani nie jest, ani nie może być dana (zaś błędem tak nauki nowożytnej jak nauki starożytnej było to, że obie, na różny wszak sposób, całość sobie przedstawiały). Wielu filozofów twierdziło już wcześniej, że całość ani nie jest, ani nie może być dana, wyciągali jednak z tego wniosek, że całość jest pewnym pojęciem pozbawionym sensu. Wniosek Bergsona jest diametralnie odmienny: jeśli całość nie może być dana, to dzieje się tak dlatego, iż jest Otwartością, że charakteryzuje ją nieustanna zmiana czyli wyłanianie czegoś nowego, mówiąc krótko, trwanie. „Trwanie wszechświata musi więc utożsamiać się z zakresem twórczości, jaka może w nim znaleźć miejsce"[13]. I to tak dalece, że za każdym razem po zetknięciu się z jakimś trwaniem lub znalezieniem się w jego obrębie dałoby się wnioskować o istnieniu jakiejś zmiennej i otwartej gdzieś całości. Wiadomo, że Bergson ustalił najpierw, że trwanie miało być identyczne ze świadomością. Bardziej zaawansowane studium poświęcone świadomości ukazało, że istnieje ona tylko dzięki otwarciu na całość, dzięki temu, że jest zbieżna z tym otwarciem. Podobnie dzieje sie z istotą żywą: gdy Bergson dokonuje porównania żyjącego człowieka z całością, z całością wszechświata, to sprawia to wrażenie jakby powracał on do najstarszego z porównań[14]. Dokonuje on jednak całkowitego odwrócenia tych pojęć. Jeśli bowiem istota żyjąca stanowi całość, a więc jest czymś dającym się przyłączyć do wszechświatowej całości, to nie dzieje się tak dlatego, iżby miała ona być pewnym mikrokosmosem zamkniętym tak, jak zamknięta miałaby być całość, lecz dlatego iż na odwrót, jest ona otwarta na świat, a świat, wszechświat jest sam w sobie Otwartością. „Wszędzie, gdzie cokolwiek żyje, jest gdzieś księga otwarta, w której zapisuje się czas"[15]. Jedyne, acz istotne podobieństwo między Bergsonem a Heideggerem pojawia sie właśnie tutaj: obaj opierają specyficzność czasu na pewnej koncepcji otwartości.

Gdyby przyszło do definiowania całości, to najlepiej można by to było uczynić odnosząc ją do Relacji. Relacja nie jest bowiem jakąś własnością przedmiotu, jest ona zawsze czymś zewnętrznym wobec swoich członów. Nie da sie jej także oderwać od otwartości i jest ona przejawem pewnej egzystencji duchowej lub mentalnej. Relacje nie należą do przedmiotów, ale do całości, pod warunkiem jednak, że ta nie będzie traktowana jako pewien zamknięty zbiór przedmiotów[16]. Dzięki ruchom w przestrzeni, przedmioty należące do pewnego zbioru

zamieniają sie miejscami. Dzięki relacjom, zmienia sie całość lub też następuje przełom jakościowy. O trwaniu, a nawet o czasie, możemy powiedzieć, że są one całością relacji.

Nie należy jednak mylić całości jako takiej, ani wielu całości ze zbiorami. Zbiory są zamknięte, a wszystko co zamknięte, jest zamknięte w sposób sztuczny. Zbiory są zawsze zbiorami części, a całość nie jest zamknieta, lecz otwarta, nie ma żadnych części, poza tymi, które należy pojmować w specyficzny sposób, ponieważ wszelkie zachodzące w niej podziały zmieniają na każdym etapie tych podziałów jej naturę. „Rzeczywisty całokształt mógłby być niepodzielną ciągłością"[17]. Całość nie jest zamkniętym zbiorem, lecz raczej wprost przeciwnie tym, dzięki czemu zbiór nie jest nigdy absolutnie zamknięty, zupełnie oderwany, czymś co powoduje, że jest on jednak gdzieś otwarty, że za pośrednictwem jakiejś nici utrzymuje jednak pewien kontakt ze wszechświatem. Szklanka z wodą jest zamkniętym zbiorem, na który składają się oprócz samej szklanki także woda, cukier i być może łyżeczka, nie jest to jednak żadna całość. Całość tworzy się bezustannie w innym, pozbawionym części wymiarze, jest czymś co powoduje, że zbiory zmieniają swoje właściwości, jest czystym, nieustającym stawaniem się, które dokonuje się we wszystkich fazach. I tak właśnie pojmowana, jest ona czymś duchowym lub mentalnym. „Znaczy to, że szklanka wody, cukier i sprawa rozpuszczania sie cukru w wodzie są niewątpliwie abstrakcjami, że Całość, z której zostały one wykrojone przez moje zmysły i mój umysł, posuwa się może w czasie w podobny sposób jak świadomość"[18]. Należy jeszcze dodać, że owo sztuczne wydzielenie jakiegoś zbioru czy systemu zamkniętego nie jest czystym złudzeniem. Jest ono oparte na solidnych podstawach, a nawet jeśli nie da sie zerwać tego, co łączy każdą rzecz z całością (a jest to łączność paradoksalna, która powoduje tej rzeczy otwarcie), to można wszak przynajmniej wydłużać dystans, rozciągać go w nieskończoność, czynić tę łączność coraz luźniejszą. Organizacja materii umożliwia istnienie takich zamkniętych systemów lub zbiorów określanych przez ich części, zaś rozwinięcie przestrzeni czyni je wręcz koniecznymi. Należy jednak uściślić, że zbiory funkcjonują w przestrzeni, zaś Całość jako taka i poszczególne całości dane są w trwaniu, są wręcz, jako że nie ustają w przemianach, samym trwaniem. Tak wiec dwie formuły odpowiadające pierwszej tezie Bergsona nabierają w tym świetle pewnego bardziej ścisłego charakteru: „nieruchome przekroje + abstrakcyjny czas" odnosi sie do zbiorów zamkniętych, których poszczególne części są zatem nieruchomymi widokami i pewnymi sukcesywnymi stanami przeliczanymi na abstrakcyjny czas; „ruch rzeczywisty — konkretne trwanie" dotyczy zaś otwartości pewnej całości trwającej, której ruchy są ruchomymi przekrojami przenikającymi systemy zamknięte.

Formułując tą trzecią tezę odnajdujemy w istocie trzy poziomy: 1) zbiory lub systemy zamknięte, które można zdefiniować dzięki odrębnym przedmiotom lub wyraźnym częściom; 2) ruchy translokacyjne występujące między tymi przedmiotami i modyfikujące ich wzajemną pozycję; 3) trwanie, bądź całość, które są pewną rzeczywistością duchową, poddawaną w ramach wewnętrznych relacji ciągłym przemianom.

Ruch ma zatem w pewien sposób dwa oblicza. Z jednej strony jest on tym, co zachodzi między przedmiotami lub częściami, z drugiej zaś jest on wyrazem trwa-

nia i całości. Powoduje on, iż zmieniające naturę trwanie, dzieli się na przedmioty, zaś zarysy przedmiotów zanurzających sie w pewnej głębi ulegają rozmyciu, co umożliwia im ponowne włączenie się w trwanie. Można zatem powiedzieć, że ruch ustanawia stosunek między przedmiotami należącymi do pewnego zamkniętego systemu a otwartym trwaniem, oraz między trwaniem a elementami systemu, który zmusza do otwarcia. Ruch ustanawia stosunki między przedmiotami pomiędzy którymi zachodzi a zmieniającą się całością, której jest wyrazem — i odwrotnie. Dzieki ruchowi, całość dzieli się na części, części zaś łączą sie na powrót w całość: „całość" się zmienia właśnie dokładnie w tym zachodzącym między nimi ruchu. Przedmioty, elementy jakiegoś zbioru, możemy uważać za przekroje nieruchome; między tymi przekrojami zachodzi jednak pewien ruch, który ustanawia stosunek między elementami lub częściami a zmienną całością, wyrażając tym samym zmienność całości względem elementów i stając się też pewnym ruchomym przekrojem trwania. Możemy zatem zrozumieć głęboką tezę zawartą w pierwszym rozdziale *Materii i pamięci:* 1) nie istnieją jedynie jakieś obrazy migawkowe, to znaczy nieruchome przekroje ruchu, 2) istnieją pewne ruchome obrazy, które są ruchomymi przekrojami trwania 3) istnieją w końcu pewne, wykraczające poza sam ruch obrazy-czasy, to znaczy obrazy-trwanie, obrazy-zmiana, obrazy-relacja, obrazy-objętość...

Tłumaczył JAKUB M.GODZIMIRSKI
Przekład przejrzał STANISŁAW CICHOWICZ

---

[1] *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1957. W przekładzie Floriana Znanieckiego, s. 267. Pozostałe teksty cytowane według tego samego wydania.
[2] *Ewolucja twórcza*, s. 267
[3] *Ewolucja twórcza*, s. 288
[4] *Ewolucja twórcza*, s. 292
[5] O relacji między „organicznością" a patosem patrz: Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*.
[6] Arthur Knight, „Revue du cinéma" nr 10.
[7] Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, s. 49–51
[8] *Ewolucja twórcza*, s. 311–312
[9] *Ewolucja twórcza*, s. 299–300
[10] O wszystkim tym pisze Bergson w: *Materja i pamięć*, rozdział IV, ss. 192–201. Cytowane według przekładu W. Filewicza z 1926 roku.
[11] *Ewolucja twórcza*, s. 22
[12] *Ewolucja twórcza*, s. 41
[13] *Ewolucja twórcza*, s. 295
[14] *Ewolucja twórcza*, s. 26–27
[15] *Ewolucja twórcza*, s. 28.
[16] Przyczyniamy się tutaj do rozważenia problemu relacji, mimo, że nie został on *expressis verbis* postawiony przez Bergsona. Wiemy, że relacja, stosunek między dwoma rzeczami nie może być potraktowana jako przedmiot jednej lub drugiej rzeczy, a tym bardziej jako atrybut zbioru. Natomiast jest możliwe w pełni odnoszenie relacji do całości, jeśli potraktuje się całokształt jako jakąś „ciągłość", a nie jako jakiś zbiór.
[17] *Ewolucja twórcza*, s. 41
[18] *Ewolucja twórcza*, s. 22

KINO — ZRÓB TO SAM

UMBERTO ECO

W roku 1993*, wraz z ostatecznym upowszechnieniem video, nawet w urzędach geodezyjnych, kino komercyjne podobnie jak i kino artystyczne znalazły się w fazie kryzysu. Twórczość filmowa stała się odtąd praktyką dostępną każdemu, każdy mógł sobie sam wyświetlić film, nie postawiwszy nawet stopy w sali kinowej. Nowe techniki reprodukcji i projekcji dzięki kasecie, którą można włożyć do urządzenia umieszczonego np. na tablicy rozdzielczej samochodu, sprawiły, że dotychczasowe metody realizacji filmów awangardowych przeżyły się. W latach owych wielkie powodzenie zyskały podręczniki w rodzaju *Zrób sobie sam Antonioniego*. Użytkownik kupował „plot pattern", to znaczy złożoną „siatkę" tematyczną. Można ją było wypełniać standardowymi kombinacjami, których wachlarz dano do wyboru. Z pomocą jednego takiego wzorca, zaopatrzonego w zestaw kombinacji, można było stworzyć na przykład 15.751 filmów Antonioniego. Podajemy poniżej instrukcje do kilku z owych filmów kasetowych. Litery określające każdą z sytuacji podstawowych odsyłają do zestawu ewentualnych, wymiennych rozwiązań. Dla przykładu, podstawowy model Antonioniego (Jakaś pusta przestrzeń. Ona odchodzi) może być początkiem innych filmów, (Labirynt restauracji przy autostradzie w nieostrym ujęciu. On długo dotyka jakiegoś przedmiotu) itd.

Zestaw tematyczny do Antonioniego

Jakaś[a] pusta[b] przestrzeń[c]. Ona[d] odchodzi[e].

Transformacje

a. Dwie, trzy, nieskończenie wiele. Sieć... Labirynt.... Jakiś.

b. Wyludniona/e/y. Bezkresna/e/y. Nieostra/e/y w rozproszonym świetle. Zamglona/e/y. Odgrodzona/e/y luźną siatką. Radiokatywna/e/y. Zdeformowana/e/y w szerokokątnym obiektywie.

c. Miasto. Rozjazd na autostradzie. Restauracja przy autostradzie. Podziemia metra. Rafineria. Miejscowość nadmorska. La Defense. Skład rur pod gołym niebem. Cmentarz samochodów.

Fabryka Renault w Billancourt w niedzielę. Wystawa po zamknięciu. Centrum badań kosmicznych piętnastego sierpnia. Campus Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles w czasie, gdy studenci przebywają w Waszyngtonie. Lotnisko w Pruszkowie**.

d. On. Obydwoje.

e. Stoi nieruchomo. Długo dotyka jakiegoś przedmiotu. Oddala się, potem staje bezradnie; cofa się dwa kroki i odchodzi ponownie. Nie odchodzi, ale

* Tekst ukazał się drukiem w wydaniu książkowym w roku 1988.

** Zdarza się, że w oryginale występują odniesienia (nazwy miejsc, postaci, itd.) które polskiemu czytelnikowi nic nie mówią — w wyjątkowych przypadkach umieściłam tam więc odpowiedniki w postaci realiów polskich — przyp. tłum.

kamera wykonuje *travelling* wstecz. Patrzy w kamerę, ukazuje nieruchomą twarz, dotyka szala.

Zesatw tematyczny do Jean-Luc Godarda

On przyjeżdża[a], następnie bum[b] rafineria[c] eksploduje Amerykanie[d] uprawia miłość[e] ludożercy[f] uzbrojeni w bazooki[g] strzelają[h] na torze kolejowym[i] ona pada[j] podziurawiona pociskami[k] z muszkietu[l] z szaloną prędkością[m] udaje się do Vincennes[n] Cohn Bendit[o] wsiada do pociągu[p] i mówi[q] dwaj mężczyźni[r] zabijają ją[s] (ona) czyta maksymy Mao[t] Monteskiusz/a[u] rzuca bombę[v] na Diderota[w] on zabija[x] się sprzedaje „Figaro"[y] czerwonoskórzy[z] przybywają.

Transformacje

a. Jest już w trakcie lektury maksym Mao. Martwy na autostradzie z rozwaloną głową. Właśnie się zabija. Prowadzi mityng. Biegnie drogą. Skacze przez okno.

b. Łup. Bęc. Brrrum. Pac. Klap. Łubudu.

c. Ogródek jordanowski. Notre-Dame. Siedziba partii komunistycznej. Parlament. Powstrzymywana wściekłość. Parthenon. Redakcja „Figaro". Pola Elizejskie. Paryż.

d. Niemcy. Spadochroniarze francuscy. Wietnamczycy. Arabowie. Izraelczycy. Policja.

e. Nie uprawia

f. Indianie. Eksperci-księgowi w grupie. Komunistyczni dysydenci. Szaleni kierowcy ciężarówek.

g. Jatagany. Egzemplarze „Figaro". Haki do abordażu. Pistolety maszynowe. Puszki z czerwoną farbą. Puszki z niebieską farbą. Puszki z białą farbą. Puszki z pomarańczową farbą. Puszki z czarną farbą. Obraz Picassa. Małe czerwone książeczki. Kartki pocztowe.

h. Rzucają kamienie. Bomby. Wywracają puszki z farbą czerwoną, zieloną, niebieską, żółtą, czarną. Rozlewają na drodze śliską maź.

i. Na Polach Elizejskich. Na Uniwersytecie w Nanterre. Na placu de la Concorde.

j. Zostaje wyrzucona przez okno przez agentów CIA. Zostaje zgwałcona przez spadochroniarzy. Zostaje zabita przez aborygenów australijskich.

k. Z szeroką raną w brzuchu, z której wylewają się strumienie farby żółtej, czerwonej, niebieskiej, czarnej. Uprawia miłość z Wolterem.

l. Z kasztanów.

m. Ze zmienną prędkością. Bardzo powoli. Pozostając bez ruchu, podczas gdy tło przemieszcza się (przy zastosowaniu przezroczy).

n. Nanterre. Flins. Plac de la Bastille. Clignancourt. Wenecja.

o. Jean-Jacques Servan-Schreiber. Jean-Paul Sartre. Pier Paolo Pasolini. D'Alambert.

p. Na szczurzycy. Jedzie rowerem. Na wrotkach.

q. Płacze. Krzyczy: *Niech żyje Guevara!*

r. Grupa Indian.

s. Wszyscy. Nikt.

t. Cytaty z Brechta. Deklarację Praw Człowieka. Saint-Johna Perse'a. Księcia Korzybsky'ego. Eluarda. Lo Suna. Charles'a Peguy. Różę Luksemburg.

u. Diderota. Sade'a. Restifa de la Bretonne'a. Pompidou.

v. Pomidora, który roztrzaskuje się, plamiąc wszystko czerwoną, niebieską, żółtą, czarną farbą.

w. Daniel Cohn Bendit. Nixon. Madame de Sévigné. Samochód. Van Vogt. Einstein.

x. Odchodzi. Zabija wszystkich. Rzuca bombę na Łuk Triumfalny. Wysadza mózg elektronowy. Wywraca na ziemię puszki z żółtą, zieloną, niebieską, czarną farbą i czerwoną minią.

y. Maksymy Mao. Pisze dazibao. Czyta wiersza Pierre'a Emmanuela. Ogląda film Chaplina.

z. Spadochroniarze. Niemcy. Bandy ekspertów-księgowych, wygłodzonych i uzbrojonych w szable. Pancerni. Pier Paolo Pasolini z Pompidou. Exodus piętnastego sierpnia. Diderot sprzedający *Encyklopedię* chodząc od drzwi do drzwi. Unia marksistów-leninistów na ślizgawce.

Zastaw tematyczny do Ermanno Olmiego

Drwal[a] bezrobotny[b] błąka się długo[c], potem wraca do swojej wioski rodzinnej[d] i dowiaduje się, że jego matka[e] nie żyje[f]. Przechadza się po lesie[g] rozmawiając z włóczęgą[h], potem pojmuje[i] urodę drzew[j] i pozostaje tam[k], aby pomyśleć[l].

Transformacje

a. Młody człowiek dziarsko przybywa do miasta. Stary partyzant. Rozczarowana kadra oficerska. Myśliwy alpejski. Górnik. Instruktor narciarski.

b. Zatrudniony. Smutny. Któremu brak celu w życiu. Chory. Wykwalifikowany. Przepełniony uczuciem pustki. Który utracił wiarę. Który odzyskał wiarę. Po wizycie papieża Jana XXIII.

c. Krótko. Prowadzi na autostradzie Mini Austina. Prowadzi ciężarówkę z Bergamo do Brindes.

d. Do tartaku swojego brata. Do chaty w górach. Do Poronina. Do Chamonix. Nad brzeg jeziora. Na plac Inwalidów, do biura handlu tytoniem swojego kuzyna.

e. Innego krewnego w pierwszej linii. Narzeczonej. Przyjaciela. Proboszcza.

f. Jest chora/y. Został/a prostytutką. Stracił/a wiarę. Odzyskał/a wiarę. Miał/a wizję, w której występował papież Jan XXIII. Wyjechał/a do Francji. Został/a porwany/a przez lawinę. Jest zajęty/a drobnymi, codziennymi sprawami.

g. Na autostradzie. Wokół basenu na Inflanckiej. W Łowiczu. Pośród dziewiczych śniegów. Na Starym Mieście. Na korytarzu agencji reklamowej w poczuciu alienacji.

h. Ze starym myśliwym alpejskim. Z proboszczem. Z bratem Piotrem. Ze starym bojownikiem ruchu oporu. Z przewodnikiem wysokogórskim. Z szefem drwali. Z administratorem agencji wzornictwa przemysłowego. Z robotnikiem. Z bezrobotnym z południa.

i. Nie udaje mu się pojąć. Przypomina sobie. Odkrywa. Dowiaduje się z wizji od Jana XXIII.

j. Śniegów. Warsztatu. Samotności. Przyjaźni. Ciszy.

k. Odchodzi na zawsze.

l. Nie myśli więcej o niczym. Bez żadnego celu w życiu. Z nowym celem w życiu. Odprawiając nowennę za Jana XXIII. Zostając drwalem (przewodnikiem wysokogórskim, włóczęgą, górnikiem, woziwodą)

Zestaw tematyczny do Sampieri, Bellocchio, Faenza, etc.

Młodzieniec chory na heinemedinę[a] z rodziny bardzo bogatej[b], który porusza się na wózku inwalidzkim[c] po willi[d] w parku pełnym żwiru[e] nienawidzi swojego kuzyna[f] architekta[g] radykała[h] i łączy się[i] seksualnie ze swoją własną matką[j]

w sposób biologicznie prawidłowy[k], po czym zabija się[l] zagrawszy uprzednio w szachy[m] z reżyserem[n].

Transformacje

a. Z porażeniem kończyn dolnych. Nieopanowany histeryk. Neurotyk. Zdegustowany społeczeństwem neo-kapitalistycznym. Noszący piętno aktu przemocy seksualnej, jakiemu został poddany przez dziadka w wieku lat trzech. Z tikiem szczęki. Piękny, ale impotent. Blondyn i koślawy (zadowolony z tego stanu rzeczy). Który symuluje szaleństwo. Który symuluje sprawność umysłową. Opętany manią religijną. Który zapisał się do Unii Marksistów-Leninistów, w stanie silnej nerwicy.

b. Majętnej. Dekadenckiej. Ułomnej. Zrujnowanej. Którego rodzice żyli w separacji.

c. Na deskorolce. O kulach. Ze sztuczną nogą. Z protezą zębową o bardzo długich kłach, na których się wspierał. Jedynie zwieszając się na gałęziach drzew.

d. Jachcie. Mieście-ogrodzie. Sanatorium. Klinice swojego ojca.

e. Jakiejkolwiek innej nawierzchni, takiej jednak, która sprawia, że to co po niej jedzie wydaje nieustanny hałas.

f. Inni krewni do wyboru, w tym także przyrodni bracia i siostry, a także przybrani rodzice. Kochanek/ka jego matki (ojca, ciotki, babki, reżysera, narzeczonej).

g. Urbanista. Pisarz. Przewodniczący Przyjaciół Ziemi. Makler bankowy (któremu się powiodło). Pisarz zaangażowany.

h. Prenumerator „L'Express". Komunista. Profesor demokrata. Były przewodniczący związków zawodowych. Przyjaciel Theodorakisa. Bernard Pivot. Jack Lang. François Léotard. Kuzyn Marchais. Były działacz studencki.

i. Zamierza się połączyć. Jest gwałtowny, ale okazuje się impotentem. Marzy o połączeniu (sekwencja oniryczna). Dokonuje defloracji za pomocą pompki rowerowej.

j. Z babką. Z ciotką. Z ojcem. Z siostrą. Z kuzynką. Z kuzynką w drugiej linii. Ze szwagierką. Z bratem.

k. Od tyłu. Wprowadzając jej do pochwy pałkę dynamitu. Kolbą kukurydzy (co poprzedzone jest cytatem z Faulknera, poczynionym przypadkiem przez architekta radykała. Zob. punkty f. i i.

g. Przez cunnilinctus. Bijąc ją gwałtownie. Zakładając kobiece ubranie. Przebierając się tak, że przypominał swojego ojca (babkę, ciotkę, matkę, brata, kuzynkę). W przebraniu milicjanta. W przebraniu marynarza. W plastikowej masce diabełka. Ubrany w mundur SS. Przebrany za radykała. Przebrany za Scorpio Rising. W garnitur z kolekcji Paco Rabane. W przebraniu duchownego.

l. Polewa się benzyną. Połyka środki nasenne. Nie zabija się, ale śni o tym (sekwencja oniryczna). Zabija ją/jego. Wzywa S.O.S. Wysadza urząd pocztowy. Oddaje mocz na grób rodzinny. Pali fotografię przedstawiającą go jako dziecko, zanosząc się dzikim śmiechem. Śpiewa Normę.

m. W chińskiego pokera. Pobawiwszy się ołowianymi żołnierzykami. Grając w wojnę. W durnia. W kanastę. W bezika.

n. Z ciotką. Z babką. Z naiwną, małą siostrzyczką. Z samym sobą w lustrze. Ze zmarłą matką (sekwencja oniryczna). Z komiwojażerem. Ze starą guwernantką. Z Michelem Droit. Z jednym z braci Bellocchio (do wyboru).

Zestaw tematyczny do Luchino Viscontiego

Baronowa[a] hanzeatycka[b] lesbijka zdradza kochanka[c] robotnika z zakładów

Fiata[d], denuncjując[e] go na policji[f]. On umiera[g], a ona, skruszona[h], organizuje wielką fetę[i] orgiastyczną[j] w podziemiach Opery[k] z udziałem transwestytów[l] i przyjmuje truciznę[m].

a. Księżna. Córka faraona. Markiza. Akcjonariuszka Du Pont de Nemours. Artystka-muzyk z Europy Środkowej.

b. Z Monaco. Sycylijka. Arystokratka pontyfikalna. De Genevilliers.

c. Kochanka. Męża. Syna, z którym utrzymuje stosunki kazirodcze. Siostrę, z którą utrzymuje stosunki kazirodcze. Kochanka córki, z którą utrzymuje stosunki kazirodcze i którą zdradza z tym kochankiem. Oberkommandanturweltanschauunggotterdammerungfurera z SA z Górnego Śląska. Pieszczoszka swojego męża impotenta i rasisty.

d. Rybaka na wyspach anglo-normandzkich. Montera. Szulera na statku rzecznym. River boat gamblera. Szalonego doktora z obozu koncentracyjnego. Komendanta kawalerii lekkiej. Faraona. Koniuszego Radetzky'ego. Porucznika pana Clemenceau. Gondoliera.

e. Dając mu fałszywe wskazówki co do trasy, jaką miał przebyć. Powierzając mu fałszywe sekretne zlecenie. Wyznaczając mu spotkanie na cmentarzu nocą w Wielki Piątek. Przebierając się za bohaterkę *Rigoletta* i zamykając go w worku. Otwierając pułapkę w zamku przodków w momencie, gdy on śpiewa *André Chenier*, przebrany za Marlenę Dietrich.

f. Śpiewa romancę z *Aidy*. Wypływa barką na połów w kierunku Malty i nie daje znaku życia. Zostaje uderzona żelazną sztabą podczas strajku. Zostaje zgwałcona przez szwadron ułanów na żołdzie księcia Homburgu. Łapie chorobę weneryczną podczas stosunku seksualnego z Vaniną Vanini. Zostaje sprzedana jako niewolnica Wielkiemu Sułtanowi i odnaleziona przez Borgiów na pchlim targu służy córce faraona jako podnóżek przy wychodzeniu z łóżka.

g. Bynajmniej nie skruszona i pełna szczęścia. Popadłszy w obłęd. Kąpiąc się w Deauville przy dźwięku bałałajek.

h. Ceremonię pogrzebową. Obrzęd satanicznу. *Te Deum* w akcie dziękczynnym.

i. Mistyczne. Teatralne. Barokowe. Żałobne. Skatologiczne. Sadomasochistyczne.

j. Na Père-Lachaise. W bunkrze Hitlera. W zamku w Szwarcwaldzie. W Grand Hotelu.

k. Z udziałem zdeprawowanych dzieci. Z niemieckimi homoseksualistami. Z chórzystkami. Z lesbijkami przebranymi za żołnierzy Bourbonów. Z kardynałem Richelieu i Cromwellem. Z Jeanem-Louisem Barrault. Z Gustavem Mahlerem.

l. Asystuje w cyklu przedstawień *Pierścienia Nibelungów*. Gra piosenki lombardzkie na gitarze. W punkcie kulminacyjnym uroczystości rozbiera się zupełnie, pokazuje, że jest mężczyzną, potem pozbawia się męskości. Umiera na gruźlicę owijając się w gobeliny. Połyka płynny wosk i wchodzi do muzeum. Rozrywa sobie gardło wiertarką wyrzucając z siebie mroczne proroctwa. Czeka na przypływ w Mont-Saint-Michel i topi się.

tłumaczyła TERESA RUTKOWSKA

CZAS FAUSTA

PIOTR KRAJEWSKI

Idea multimedialności, uniwersalności narzędzia, umożliwiającego wielowymiarowość opisu albo kreacji świata, nie jest oczywiście nowa, ale dopiero technika cyfrowa wprowadziła rewolucyjną w skutkach jej realizację. Cyfrowe video i fotografika, grafika i animacja komputerowa, projektowanie architektoniczne i przemysłowe, wreszcie elektroniczna muzyka — istnieją już nie tylko jako nowe odrębne dziedziny. Wspólnota leżącego u ich podstaw kodu matematycznego umożliwiła bowiem kreowanie, bądź odkrywanie najrozmaitszych związków pomiędzy tymi formami twórczości, a także, co może jeszcze donioślejsze, pomiędzy zazwyczaj osobno percypowanymi sferami kreowania przez nie świata.

Wraz z rozwojem tych nowych dziedzin sztuki pojawiają się coraz liczniej i coraz ciekawszą spełniają rolę festiwale i rozmaite trudne do zaszufladkowania przedsięwzięcia odbiegające od utrwalonego podziału na dziedziny artystyczne, ba, nawet samo określenie „artystyczny" użyte w stosunku do nich, wydaje się nie zawsze znacząco określać ich specyfikę. **Ars Electronika** — *Festiwal Sztuki, Technologii i Społeczeństwa,* odbywający się od lat kilkunastu w Linzu w Austrii, jest takim „klasycznym", ale nie jedynym europejskim przykładem, wielowymiarowego i wielowątkowego wydarzenia.

Animacja komputerowa:
Karl Sims — „Primordial Dance" (1991, USA)

Jesienią 1992 odbyło się w Tuluzie *Forum Artystyczne Świata Nauki i Technologii*. F.A.U.S.T. '92 — tak brzmi skrót nazwy francuskiej i zarazem symbolicznie sformułowany główny temat tego wydarzenia. Filozofowie, wynalazcy, artyści, krytycy i entuzjaści, specjaliści konkretnych profesji, a także tych dziedzin, które nie mają jeszcze swej utrwalonej nazwy — wszyscy oni dyskutowali o problemach sztuki, technologii i społeczeństwa. A że współczesność wprowadziła tu niezłe zamieszanie, więc zakres tematów był właściwie nieograniczony. Kilkadziesiąt wykładów, debat, seminariów i otwartych dyskusji miało posłużyć intelektualnej ocenie tego swoistego splotu zagadnień technicznych, artystycznych i kulturowych, jaki komputeryzacja i elektronika wprowadziły w dziedzinę najszerzej rozumianej komunikacji. Zastanawiano się nad zmianami w kulturze spowodowanymi pojawieniem się nowych mediów w dziedzinie obrazu, muzyki i dźwięku, języka, wreszcie teatru i sztuk przedstawiających. Wygląda na to, że rozpoczął się szybki proces zmiany nośników kultury.

Niedawno pojawiły się multimedialne kompakt dyski, od zwyczajnej płyty kompaktowej, od której zewnętrznie się nie różnią, odbiegające tym, iż prócz zapisu dźwięku zawierają grafikę, teksty pisane i krótkie sekwencje animowane. Słuchając wydanej w ten sposób *IX Symfonii* Beethovena możemy jednocześnie oglądać na monitorze komputera zapis nutowy, czytać notatkę biograficzną czy muzykologiczne eksplikacje, oglądać portret kompozytora albo rysunki instrumentów. Możemy też zgłębiać tajniki orkiestracji wysłuchując partii utworu rozbitych na różne grupy instrumentów, albo odgrywanych w uproszczeniu przez syntetyzator. Na płytach multimedialnych wydaje się również książki. Na oryginalną „literacką" twórczość przeznaczoną dla multimediów przyjdzie jeszcze poczekać. Dziś wydawane w ten sposób książki to głównie wersje wielkich encyklopedii i atlasów geograficznych.

KSIĄŻKA A LITERATURA — czy książka to rzeczywiście niezastąpiony wehikuł bez którego zatraci się wiedza i duchowe doświadczenie ludzkości? Początek i koniec, a między oprawkami zadrukowany papierowy środek. Czy pisany dziś *Ulisses* byłby tekstem w literackim znaczeniu, czy dziś twórca o temperamencie Joyce'a wybrałby Księgę czy raczej multimedialny kompakt i jeszcze dopisałby specjalny program, który tak „zwariowałby" odtwarzacz, że odczytywany i wyświetlany tekst obraz-dźwięk nie miałby nigdy początku ani końca? Czy Cortazar sam nie wprowadziłby zmiennej losowej zamiast namawiać czytelnika do skakania po rozdziałach *Gry w klasy*? A tworzony dziś Mannowski dialog Settembriniego z Naphtą — może byłby podobny do realizacji *The Infinite Talk* Wojciecha Bruszewskiego, gdzie komputer prowadzi sam z sobą głosami kobiety i mężczyzny nieskończony dyskurs oparty na cytatach z literatury filozoficznej. Od roku 1988 ich rozmowę nieprzerwanie emituje w świat radiostacja zamontowana na dachu berlińskiej RUINE DER KUNSTE.

Jaka jest dzisiaj rola artysty, jeśli np. w dziedzinie grafiki komputerowej „typowo" artystyczna swobodna kreacja form plastycznych wydaje się zazwyczaj infantylna i pusta, w porównaniu z obrazami przekazywanymi dzięki zastosowaniu endotechnologi — p o d p a t r u j ą c e j ś w i a t o d ś r o d k a, na przykład z perspektywy wnętrza zwykłej komórki. Albo jeśli diagnozowanie za pomocą

tomografu i komutera graficznego jest właściwie tworzeniem filmu animowanego o podróży w głąb nieznanych światów. *Nota bene* z tej perspektywy świat przypomina abstrakcję liryczną w stylu Kandinsky'ego.

Ciekawym przykładem połączenia naukowej inspiracji z artystyczną kreacją są prace Amerykanina Karla Simsa. Jego *Panspermia*, film o rozsiewaniu się życia w kosmosie, używa programu komputerowego pozwalającego określić kształt i inne parametry rośliny na podstawie cech ziarna. Natomiast *Primordial Dance* wykorzystuje program, który wizualizuje rozwój komórek tworzących żywy organizm. Czym jest właściwie sztuka, jeśli powstające obrazy są wynikiem piękna matematycznej teorii przełożonej na komputerowy *software*, a tak się dzieje np. w wypadku geometrii fraktalnej opartej na teorii Mandelbrota. I kto tu jest prawdziwym kreatorem?

Nauki przyrodnicze i społeczne, spekulacja matematyczna i metafizyka w szerokim wyborze; praktyka i fantazja, sztuka i wynalazki techniczne mieszają się ciągle, tworząc rodzaj współczesnej alchemii. Szczegółowe problemy techniczne egzystują tu wespół z odwiecznymi pytaniami o sens sztuki, oraz prawdę poznania i przedstawiania świata. Charakterystyczne dla tradycji alchemicznej połączenie wiedzy i szarlatanerii, geniuszu, mistycyzmu, sceniczności, odradza się na gruncie współczesnej komunikacji, także i refleksji o niej.

Wszelkie te spekulacje wspiera coraz bardziej kreatywna i zwariowana technika. W Tuluzie F.A.U.S.T. przynajmniej jedną nogą stoi twardo na ziemi — towarzyszą mu bowiem organizowane już po raz czwarty Targi Kreatywnej Technologii gromadzące zarówno unikalne wynalazki wizjonerów, jak i systemy, które znalazły już swe codzienne zastosowanie. Obecne były małe firmy i wielkie koncerny, wystawiano zarówno rzeczy wspaniałe niepraktyczne, jak i o zaskakująco konkretnych, choć fantazyjnych zastosowaniach, np. systemy kamer video pływających wewnątrz rurociągów i pilnujących od środka ich funkcjonowania. Sama obecność dużych koncernów, liderów nowoczesnych technologii, świadczy o randze zagadnienia kreatywnej technologii. Nic w tym dziwnego, gdyż rozwój techniki komputerowej zawdzięcza jej szczególnie wiele. Prognozuje się, że rola niekonwencjonalnych pomysłów w rozwoju współczesnych technologii stanie się wręcz dominująca. Widząc zalety pojawienia się w biznesie kontrowersyjnych i niestandardowych postaci, duże koncerny sponsorują program badań dotyczących stworzenia najlepszych warunków współpracy twórczych osobowości ze zdyscyplinowanymi zespołami.

Kim jest dziś sam Doktor FAUST — symbol niespokojnej i twórczej osobowości — artystą, wynalazcą, czy specjalistą od reklamy? Bardziej szarlatanem i fantastą czy myślicielem? Czy odrzucając tradycje poświęca kulturę wysoką dla popularnej. Czy jego pomysły służyć będą ludzkości, czy są zwiastunem technokratycznej dyktatury, czy jego wynalazki otwierają nowe horyzonty czy tylko infantylizują duchowe oblicze ludzkości. Pomagają poznawać świat czy tylko narzucają wciąż nowe klisze masowej wyobraźni.

Tę nową sytuację obrazuje grupa hipisujących artystów (?), maniaków komputerowych (?), disc jockey'ów (?), która swe doświadczenia w kształtowaniu obrazu dźwiękiem, rozpoczęła w jednej z awangardowych londyńskich dysko-

tek. Dźwięk tworzył kolorowe obrazy wyświetlane przez urządzenia projekcyjne, skojarzone z odpowiednio zaprogramowanym komputerem.

Wymyślony przez nich program komputerowy okazał się jednak czymś więcej, niż narzędziem do rytmicznej produkcji kolorowych plam, wpadli bowiem na trop pewnych strukturalnych zależności, które najogólniej mówiąc pozwalają uchwycić pojęcie stylu w architekturze. Dalsze doskonalenie programu i zastosowanie *chipów* skonstruowanych oryginalnie dla *virtual reality*, dało możliwość projektowania form, wręcz nowych stylów architektonicznych, w oparciu o harmonię muzyczną. Rezultaty są na tyle obiecujące, że program ten stał się wielkim finansowym sukcesem, a to może oznaczać, że rewolucja w architekturze będzie dziełem muzyka, pociągającego *jointa* i nastąpi podczas *jam session* w piwnicy u Auerbacha.

Niegdyś kino przeszło drogę od jarmarcznej rozrywki do sztuki, wpływając przy okazji na kulturową percepcję świata. Dzisiaj znamiona przemian w stronę „kultury elektronicznej" niekoniecznie muszą być postrzegane jako wartościowe. Jak zawsze, tak i teraz nowości budzą fascynację jednych i niesmak innych. Ale zastanówmy się czy mnich przywykły jedynie do ilustrowanych, kaligrafowanych na pergaminie ksiąg, nie pomyślał sobie, oglądając pierwsze druki Gutenberga, że ta tandeta się chyba nie przyjmie.

PIOTR KRAJEWSKI

FILM I VIDEO W TEATRZE

JOANNA KRAKOWSKA-NAROŻNIAK

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat chętnie wprowadzano do teatru nowe, nietypowe środki wyrazu. Są wśród nich techniki filmowe, zarówno w dosłownym tego słowa znaczeniu tzn. ekran i obraz filmowy, jak i znaczące struktury i techniki narracyjne charakterystyczne dla sztuki filmowej. Dotyczyć to może tradycyjnego teatru narracyjnego, czy też klasycznej już dziś awangardy, ale też zupełnie nowych gatunków widowiska, takich jak *video performance*.

Ogólnie rzecz biorąc, różnice między teatrem i filmem pojawiają się nie tylko w sposobach budowania znaczeń, ale we wzajemnych zależnościach, organizacji i hierarchii narzuconej systemom znakowym filmu i przedstawienia przez sposób prezentowania i opowiadania historii, tj. przez praktyki dyskursywne. Innymi słowy różnice między teatrem i filmem pojawiają się zasadniczo na płaszczyźnie narracji, nie zaś semiotyki. A w każdym razie różnice semiotyczne są tutaj na ogół wtórne, bo kształtowane właśnie przez dyskurs.

Stąd też obecność filmu w teatrze przyjmuje najczęściej postać wprowadzania technik narracyjnych, montażu filmowego, zabiegów stylistycznych i filmowej interpunkcji.

Funkcję strukturalną w teatrze, jako jeden z wielu kodów, film pełnił we wczesnych latach dwudziestych. Stał się wówczas tym elementem widowiska, który wniósł do niego dosłowność, dokumentalny realizm, podkreślał jednoczesność wypowiedzi scenicznej. Obraz filmowy pojawił się tam, gdzie bezpośrednim referentem widowiska teatralnego miał być świat rzeczywisty, a wszelkie teatralne środki wyrazu miały kształtować wiedzę o tym świecie, a nie o świecie przedstawionym w spektaklu. Nie na darmo Piscator wprowadzając na scenę ekrany filmowe napisze jednocześnie: „Zwróciłem się w stronę agitacji środkami scenicznymi"[1]. Prócz rozmaitych funkcji dydaktycznych, zdjęcia dokumentalne określały kontekst wypowiedzi scenicznej, a tym samym ograniczały możliwy horyzont interpretacyjny. Silnie oddziałując na emocje widzów (m.in. poprzez element zaskoczenia w przerzucaniu się od scen granych do obrazu dokumentalnego), wprowadzenie filmu dokumentalnego i archiwalnego stanowiło formę swoistego przekraczania „obramowania teatralnego" zdefiniowanego przez Goffmana[2] jako zbiór konwencji pozwalających na odbiór widowiska teatralnego jako fikcyjnej rzeczywistości. W ten sposób wyróżnikiem teatru politycznego stało się traktowanie przez widzów i twórców świata możliwego przedstawienia jako części świata realnego. Taki zabieg zastosował zresztą jeszcze wcześniej Meyerhold, który teatrowi agitacyjnemu nadawał charakter wiecu politycznego, ale obraz filmowy wprowadzał tylko w postaci sloganów agitacyjnych rzucanych bezpośrednio na wkomponowany w dekoracje ekran. Słusznie wnioskował, że

dynamizm i techniczne nowatorstwo tego pomysłu przyciąga uwagę i wysuwa hasła na pierwszy plan, podnosząc zarazem ich skuteczność propagandową.

Niemniej jednak u Meyerholda ważniejsza wydaje się być teatralna adaptacja technik filmowych, którą określał jako *kinofikację teatru*, a która dotyczy bezpośrednich narracji, a więc konstrukcji akcji i jej montażu. Realizując *Las* Ostrowskiego (1924), Meyerhold podzielił przedstawienie nie na akty, lecz na epizody, te zaś na krótkie sekwencje zestawiając różnorodne, niekoniecznie powiązane ze sobą zdarzenia. Konsekwencją tak prowadzonej narracji musiała być degradacja tekstu dramatu, a więc odmienna niż w teatrze tradycyjnym hierarchia znaków scenicznych. Paradoksalnie więc technika rodem z kinematografu dopomogła autonomii teatru rozumianej jako synteza równoprawnych systemów znakowych.

Wprowadzenie filmu jako elementu dekoracji czy też scenografia inspirowana kinem spełniały na ogół również bezpośrednią funkcję narracyjną, pozwalając przy pomocy aparatu projekcyjnego albo odpowiedniego operowania światłem przeobrażać miejsce akcji czy zaznaczać retrospekcje. Nie można też nie wspomnieć o specyficznym typie aktorstwa filmowego, który nie pozostał bez wpływu na teatralne, aktorskie środki wyrazu. Takie zbliżenie technik aktorskich nastąpiło na przykład wraz z powstawaniem po II wojnie „kieszonkowych teatrzyków" w prywatnych mieszkaniach, gdzie aktor w bezpośrednim kontakcie z widzem grał jakby „na zbliżeniu". Skutkiem tego stać się musiało zaburzenie tradycyjnej hierarchii znaków aktorskich, ich ilościowe i jakościowe ograniczenie.

Można by dorzucić tu jeszcze kilka przykładów tricków czy też innych elementów charakterystycznych dla filmu, a pojawiających się w spektaklach rozmaitych twórców. Skrajnie zwolniony ruch aktorów w spektaklach Boba Wilsona, „stop klatki", a także wielokrotne cofanie i powtarzanie całych sekwencji w przedstawieniu Tadeusza Kantora. U Wilsona stanowi to rewizję tradycyjnego postrzegania relacji przestrzennych, a zarazem swoisty efekt obcości, u Kantora, w teatrze pamięci, ma także znaczenie figuratywne.

Emigrantów Mrożka w reżyserii Andrzeja Wajdy oglądaliśmy na scenie w czarnej kinowej ramie za cienkim tiulem odgradzającym aktorów od widzów. Ten szczególny chwyt podnosił „gęstość" znaków poprzez złudzenie kadrowania rzeczywistości scenicznej.

Z tych wyrywkowych, lecz dość różnorodnych przykładów przenikania filmowych środków wyrazu do teatru widać wyraźnie ich różnorodne funkcje: semantyczne, strukturalne, narracyjne. Bezpośredni obraz filmowy wskazywać może na tożsamość świata możliwego spektaklu ze światem rzeczywistym, ograniczając tym samym poważnie zakres możliwości interpretacyjnych i przełamując konwencje fikcji teatralnej. Film wprowadza do teatru nowe, a tym samym skuteczniejsze środki, które służą ukierunkowywaniu uwagi widza, wysuwaniu na pierwszy plan określonych elementów przedstawienia, płynnemu przemieszczaniu się w czasie i w przestrzeni. Bywa używany jako forma aktualizacji, efektu obcości, eliminuje prymat języka w dyskursie teatralnym. A co najważniejsze, dopomaga zerwaniu z tradycyjną teatralnością jako koturnem, sztucznością, nadekspresją.

Wkroczenie do teatru techniki filmowej w postaci aparatury video przynosi wszakże całkiem odmienne efekty, nie tylko ze względu na różnice techniczne

między filmem i video czy też dlatego, że rodowód zjawisk opisywanych wyżej sięga lat dwudziestych i dotyczy zupełnie innego modelu teatru. Na przykładzie spektaklu *Aktorka* prezentowanego w trzech kolejnych wersjach (1985–88–90)[3] przez Jolantę Lothe i Piotra Lachmana można zobaczyć jak analityczny i dekonstrukcyjny obraz video wyparł syntetyczny i konstruktywny wkład filmu do sztuki teatralnej.

Klucze do zrozumienia tego zjawiska są dwa: postmodernistyczna słabość do kultury masowej i filozofia Jacques'a Derridy, który swą książką *De la grammatologie*[4] już w 1967 r. zapoczątkował wciąż chyba najbardziej radykalny nurt myśli poststrukturalistycznej.

W teatrze Lothe i Lachmana na równych prawach współistnieją: aktorka i odtwarzane z kilku magnetowidów sekwencje będące albo rodzajem ruchomej scenografii, albo domniemaną projekcją świadomości aktorki, albo też powiększonymi fragmentami twarzy, ciała, sceny przekazywanymi za pomocą pracującej cały czas kamery video. Oparcie seansów na tekstach Helmuta Kajzara i zderzenie ich z technicznie doskonałą sieczką obrazu telewizyjnego ilustruje klęskę i degradację rozmaitych symboli, archetypów i mitów kultury, które utraciły swe umocowanie w otaczającym nas świecie. Kajzar i Lachman opowiadają o aktorce, która nie może odnaleźć własnej tożsamości. Filozof Derrida twierdzi, że jest to rzeczywiście zupełnie niemożliwe.

Jacques Derrida i stworzony przez niego dekonstrukcjonizm kwestionuje istnienie obiektywnych prawd i zewnętrznych stałych. Podważa istnienie stałego znaczenia w języku, a więc również w tekście, a zatem pozbawia nasz język referentów — jednoznacznych odniesień. Neguje możliwość dotarcia do Prawdy i Absolutu.

W spektaklu aktorka pozbawiona jest własnej tożsamości, jej gest jest pusty, symbole, ku którym się zwraca nie mają odniesień w rzeczywistości.

Jacques Derrida mówiąc o języku wprowadził dwa pojęcia: *differance* i *dissemination*[5]. Żaden element języka choć odróżnia się od innych, sam w sobie nic nie znaczy. Znaczy o tyle o ile wchodzi w związki w innymi elementami i odsyłając tym samym do wciąż nowych znaczeń, pozwala na nieograniczone ich tworzenie, na nieskończoną semiozę. Na tym polega *differance*, która prowadzi wprost do rozproszenia sensów, chaosu, zagubienia czyli do *dysseminacji*. Video-performance jest klinicznym przypadkiem *dysseminacji*. Sytuacje i pozy, słowa i gesty zderzają się z obrazem telewizyjnym, poszczególne elementy układają się na moment w nietrwałą mozaikę i zmieniają jak w kalejdoskopie, przyciągając wciąż nowy obraz, nową twarz z ekranu, nowy dźwięk. Właśnie zastosowanie techniki video umożliwia pokazanie tej tymczasowości, tego nieustannego ruchu sygnifikatów.

Wreszcie trzecia, po braku oparcia w referencie i rozproszeniu wiecznie umykających znaczeń przesłanka filozofii Derridy, tym razem metodologiczna. Jacques Derrida nalega, by poddać tekst dekonstrukcji, to znaczy pokazać jego wewnętrzne sprzeczności, pokazać w jaki sposób on sam sobie zaprzecza, sam siebie podważa, kwestionuje własne twierdzenia.

Video-performance Lothe i Lachmana nie zajmuje się niczym innym. Widząc przed sobą aktorkę żywą, spostrzegamy jednocześnie na ekranie powięk-

szony fragment jej twarzy, wyodrębniony gest, pozę. Widz konfrontuje natychmiast plan żywy z tym, co dzieje się z obrazem utrwalonym na taśmie. Pracująca nieprzerwanie kamera staje się mimowolnym narzędziem dekonstrukcji: podważając autentyczność póz, negując sens teatralnej konwencji, kwestionując zdolność widza do postrzegania rzeczywistości scenicznej. U Piscatora obraz filmowy upraszczał komunikację, skracał drogę od znaczącego do znaczonego; video performance przebycie tej drogi uniemożliwia.

Słabość do kultury masowej, a ściślej do telewizyjnej techniki, zabawa należącymi do przeszłości symbolami, przede wszystkim charakterystyczna autentyczność tego teatru umieszcza go w estetyce postmodernistycznej. Video-performance odkrywa swoje potencjalne możliwości, celebruje własne techniczne sztuczki, jest autoreferencjalny i autoteliczny. Ale też nie ma innego wyboru, gdyż w myśl filozofii Derridy nic poza tekstem nie istnieje. Dlatego niezbędne są kamery. Albo lustra.

---

[1] E. Piscator, *Teatr polityczny*, WAIF, 1983, Warszawa, s. 71.

[2] E. Goffman, *Frame Analysis*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1974, s. 124–125.

[3] 1985 — Mała Scena Teatru Powszechnego.

[4] J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967, wyd. angielskie: *Of Grammatology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

[5] J. Derrida, *Writing and Differance*, trans. Alan Bass, Rootledge and Kegan, London 1978. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972.

FILM I PAMIĘĆ

FELIX '91

USŁYSZCIE MÓJ KRZYK

Ryszard Siwiec, dokonując 8 września 1968 roku aktu samospalenia na warszawskim stadionie, w obecności stutysięcznej widowni i najwyższych władz PRL liczył, że jego ofiara poruszy sumienia współrodaków. Tymczasem mechanizmy zrodzone przez system sprawiły, że protest został niemal nie zauważony i nie utrwalił się w świadomości narodowej. Po 30 latach wydarzenie to i jego sens przywrócił pamięci ludzkiej Maciej J. Drygas, realizując film dokumentalny *Usłyszcie mój krzyk* oraz słuchowisko radiowe *Testament*. Środki filmowe stały się narzędziem rekonstruowania pamięci, a reżyser przystępował do pracy bez nastawienia ideologicznego, kierowała nim jedynie pasja odkrywania prawdy. Posłużenie się dwoma mediami (film, radio) nie oznaczało przetłumaczenia jednego utworu (filmu) na język innego medium (radiowego). Każdy z tych utworów odkrywał inny obszar prawdy. Maciej Drygas otrzymał wiele nagród w kraju i za granicą (m.in. FELIX '91 dla filmu i PRIX ITALIA '92 dla słuchowiska). Był to największy sukces międzynarodowy polskiego artysty filmowego w ciągu ostatnich kilku lat.

Pamięć jest wielkim ciężarem, ale nie mogę się od niej wyzwolić i wiek XX przebywa we mnie ze wszystkimi obrazami zbiorowych szaleństw i masowych zbrodni. (...)

Rzeczywistość była wyzwaniem dla nas, zwłaszcza w naszej części Europy. I teraz, tuż przed końcem drugiego milenium, ciągle siebie zapytuję, ile z tego, co się zdarzyło, znalazło się w naszych książkach. Niestety, nieszczęścia dotykające ludzi, ich cierpienia, ich daremne nadzieje, ich śmierci, jeżeli są pomnożone przez liczbę, która wygląda przerażająco nawet w statystykach, składają się na zjawisko tak ogromne, że nie może sobie poradzić z nim żadna literatura, a tym mniej teoria literatury. Co więcej, dzisiejszy rozwój wiedzy o literaturze zdaje się iść w parze z osłabieniem energii twórczej i oto spostrzegamy, że środki artystyczne do naszej dyspozycji wyczerpują się jeden po drugim, że zawodzą kolejne przepisy na realizm i że, oglądając się wstecz na nasze stulecie, stoimy wobec rzeczywistości nienazwanej, tak że młode pokolenia już nie dowiedzą się, jak to naprawdę było.

CZESŁAW MIŁOSZ

fragment przemówienia
z okazji przyznania poecie doktoratu honoris causa Uniwersytetu Rzymskiego,
18 XI 1992 r., druk za: „Gazeta Wyborcza", 27 XI 1992 r.

MYŚMY TEJ ŚMIERCI NIE PRZEMYŚLELI

KS. JÓZEF TISCHNER

Analiza śmierci Siwca musi uwzględnić pewien kontekst, który zaistniał już o wiele wcześniej. Gdzieś od 65–66 roku dochodziły do nas wiadomości o samospaleniach mnichów buddyjskich. Wiadomości te budziły w Polsce mieszane uczucia. Najpierw były to uczucia niezrozumienia, potem jakiegoś tragicznego współczucia. W 1966 roku „Tygodnik Powszechny" zamieścił rodzaj wyjaśnienia: *Dlaczego się palą.*

Pisze mnich buddyjski Nhat Han w liście do Martina Lutera Kinga: *Wietnamski mnich, kiedy dokonuje samospalenia wyraża z całą mocą i zdecydowaniem na jakie go tylko stać, że potrafi znieść największe nawet cierpienie, ażeby za tę cenę uchronić swój naród od zła. Celem spalenia jest chęć wyrażenia swojej nieugiętości i woli, nie jest tu celem śmierć. W naszej nieszczęśliwej ojczyźnie rozpaczliwie staramy się błagać, nie zabijajcie człowieka, nawet w imię człowieczeństwa. Błagam: zabijcie prawdziwego nieprzyjaciela człowieka, nieprzyjaciela, który jest obecny wszędzie, a tkwi w głębi naszych umysłów i serc.*

Tak wyglądał sens samospaleń w przypadku mnichów buddyjskich. Było w tym jakieś świadectwo, jakiś protest, protest przeciwko wojnie, przeciwko zabijaniu, przeciwko znieważaniu, a z drugiej strony było świadectwo niezwykłego heroizmu, które wyrażało się samospaleniem.

Jeśli to wszystko przenieść na nasz obszar kulturowy natrafiamy na dość istotne przeszkody jeśli chodzi o zrozumienie. W naszym obszarze religijnym i kulturowym rozumiemy doskonale męczeństwo, np. męczeństwo ojca Kolbego, jako odebranie życia przez kogoś drugiego. Ojciec Kolbe godzi się na śmierć za bliźniego, ale sam sobie tej śmierci nie zadaje, śmierć przychodzi do niego z zewnątrz. Otóż w naszej tradycji heroicznej, w tradycji wielkich bohaterów narodowych czy religijnych, mieliśmy bardzo często do czynienia z przypadkiem poświęcenia aż do śmierci... Natomiast nie ma w naszej tradycji śmierci typu samospaleń mnicha buddyjskiego. I dlatego nie należy się dziwić, że u przeciętnych obserwatorów tego typu akt nie znajduje zrozumienia.

Etyka chrześcijańska może patrzeć na akt samobójcy okiem tolerancyjnym wtedy, kiedy coś już się stało, ale nie można znaleźć w niej pozytywnego umotywowania tego rodzaju aktów heroicznego świadectwa. Śmierć księdza Popiełuszki od razu stała się własnością Kościoła. Tragizm śmierci Siwca polega m.in. na tym, że ta śmierć także dla Kościoła nie mogła być wzorcem heroicznej postawy. Kościół czy teologowie nie przeczyli, że jest w tym jakiś wielki heroizm, ale

nie mogli dawać tego heroizmu jako wzorca do naśladowania innym. Ta śmierć z góry skazana była na to, żeby pozostać anonimowa, żeby pozostać niezrozumiała. Nawet ludzie dobrej woli nie bardzo umieli przedrzeć się do istoty sprawy. Woleli zatrzymać się w połowie drogi mówiąc — niezrównoważony psychicznie, a może pijak; gdyż człowiek normalny wziąłby granat i uderzył w trybunę.

Myślę, że nawet dzisiaj myśmy do końca tej śmierci nie przemyśleli.

Warto by zapytać, jak on sobie w sumieniu ten czyn usprawiedliwił. Bo popełnił ten czyn nie wyrzekając się wiary. Mamy więc dwa problemy. Z jednej strony jest jego problem osobisty: jak on swój czyn wywiódł ze swojej wiary? Z drugiej strony jest problem społeczny: dlaczego inni o tym zdarzeniu milczeli? Mamy przyczynek do systemu totalitarnego, do jego historii. Myślę, że gdyby to się stało kilka lat później, byłoby inaczej.

Kościół jest przeciwny samobójstwom. Uważa, że życie jest darem Boga. Bóg dał i Bóg jedynie może je odebrać. Ale Kościół rozumie trudne sytuacje ludzi i wtedy ocena tych ludzi jest zupełnie inna. A więc np. ktoś bardzo cierpi fizycznie, nie może znieść tego cierpienia i zadaje sobie śmierć, żeby więcej nie cierpieć. Ale może istnieć także trudna sytuacja w sensie moralnym. Ktoś nie może znieść widoku zła, chce protestować przeciwko temu i podejmuje taką właśnie formę protestu. Wtedy trzeba powiedzieć, że jest to niewątpliwie święty, ale święty nieco innej religii.

Kościół wchodzi w dialog z innymi religiami, a wchodząc w dialog z innymi religiami akceptuje również w pewnym sensie ich świętości. Nie chciałbym mówić, że Siwiec przez sam akt samospalenia przeszedł z jednej religii do innej. Po prostu usiłował przenieść świętość jednej religii w łono świętości drugiej religii. Do tej drugiej religii, do chrześcijaństwa chciał on zaszczepić nową wizję heroizmu. Kościół akceptuje to na zasadzie, że w imię ducha ekumenicznego akceptuje także świętości innej religii. Sokrates też był w pewnym sensie świętym innej religii. Nie był przecież chrześcijaninem, sam sobie zadał śmierć na mocy wyroku sądowego, o którym był przekonany, że jest niesłuszny. I został uznany przez Kościół za moralny wzór godny naśladowania. Jeśli idzie o Siwca, Kościół nigdy nie powie, że on jest godny naśladowania. Kościół rozróżnia rzeczy godne podziwu i rzeczy godne naśladowania.

Wedle doktryny teologicznej, która obowiązuje nas na spowiedzi, nie mógłbym mu dać rozgrzeszenia. Musiałbym go powstrzymywać wszelkimi dostępnymi sposobami. Ale z drugiej strony trzeba wiedzieć, że Kościół szanuje sumienie człowieka. Sumienie jest dla człowieka ostateczną instancją moralną. Musiałbym mu powiedzieć: ja ci nie daję rozgrzeszenia, tyś tego nie powinien robić, ale ty masz swoje sumienie. Głos sumienia jest wołaniem, które jest zobowiązujące dla człowieka. Czyli stanąłbym w pewnym momencie bezradny ze wszystkimi moimi argumentami wobec faktu sumienia tego człowieka. W 68 roku on mógł być bardzo samotny.

Trzeba powiedzieć, że my, ludzie, uciekamy od śmierci. Nie tylko od śmierci tego typu, ale uciekamy od wypadków, uciekamy od widoku szpitali. Normalny stan człowieka w życiu codziennym to jest uciekanie od śmierci. Zwłaszcza od śmierci, która narzuca obowiązek. A obowiązek narzucany przez Siwca był

strasznie ciężki. Chociaż, patrząc z punktu dzisiejszego dnia, może nie taki ciężki. Bo wystarczyło napisać, powiedzieć, opublikować. Czyli, jak to powiedziano w Ewangelii, na dachach opowiadajcie. Wyjdźcie na dach i krzyczcie o tym co się dzieje. Jak to powiadano w innym miejscu: jeżeli wy wołać nie będziecie, kamienie wołać będą.

W eseju *Praca nad nadzieją bliźniego* pisałem: *Współczesny heroizm pozachrześcijański nosi na sobie piętno jakiejś goryczy. Zrodzeni z niego bohaterowie są samotni (...). Gdy umierają, umierają przeżywając podwójną gorycz: raz z powodu śmierci, raz z powodu człowieka. Ich poświęcenie jest wprawdzie za ludzi i dla ludzi, ale zupełnie bez ludzi. Ich gorycz to dodatkowe oskarżenie czasów „niegodnych do przyjęcia swoich świętych"*[1].

Na czym polegał dramat tamtych czasów? Wydawało się, że nie ma miejsca na wolność, na wolną decyzję. Że przestrzeń wolności, tak potrzebna każdemu człowiekowi, została zaanektowana przez totalitarną władzę. Tymczasem w wypadku Siwca mieliśmy do czynienia z aktem wolnym. Może nawet podwójnie wolnym. Wolnym od totalitaryzmu i wolnym od przeciętnych poglądów religii chrześcijańskiej. A więc jakby na tym stadionie płonęła wolność. Ale nie płonęła w sensie zniszczenia, tylko w sensie światła. Zapaliło się jakieś ogromne światło wolności. To był w istocie rzeczy człowiek wolny od ziemskich uwarunkowań i ta wolność była ciosem w totalitaryzm. To potem nadeszły czasy walki z totalitaryzmem bez używania przemocy. Ale dzisiaj trzeba byłoby do tradycji tej walki włączyć nazwisko Ryszarda Siwca. Walczył bez użycia przemocy i zapalił na stadionie ogień wolności. Nie był to płomień zniszczenia, ale był to płomień wolności. I trzeba tę postać przyswoić tradycji polskiego heroizmu, obok takich wielkich ludzi jak Kościuszko, książę Józef Poniatowski, bohaterowie Warszawy, Ojciec Kolbe i on. Może nawet nie po to, by się na nim wzorować, ale po to żeby lepiej zrozumieć tajemnicę człowieka. Żeby móc ufać człowiekowi, bo w gruncie rzeczy to co zrobił jest wielkim argumentem za naszą wiarą w człowieka. I w tym sensie trzeba tę postać przyswoić tradycji polskiego heroizmu.

(Wypowiedź nagrana przez Macieja Drygasa podczas dokumentacji)

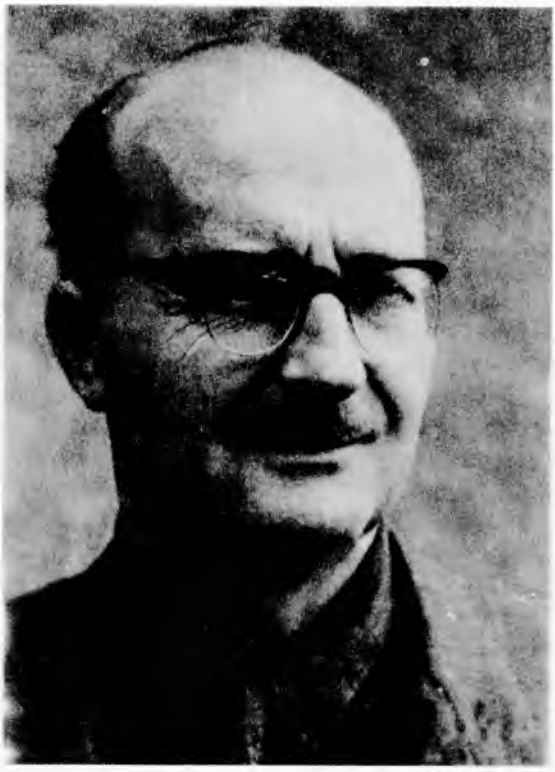
[1] W: *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1975, s. 100

FELIX '91

USŁYSZCIE MÓJ KRZYK

(LISTA MONTAŻOWA)

MACIEJ DRYGAS



Ryszard Siwiec

1. Przemyśl. Wysoki, szary mur przedziela połowę kadru. Ponad nim unosi się słup dymu. Z oddalonego budynku wychyla się dwóch policjantów z naręczami dokumentów. Funkcjonariusze zbiegają pospiesznie po schodach i znikają za murem. Do nieba bucha jeszcze bardziej gęsty dym.

2. Kamera długo wpatruje się w stos tlących się dokumentów.

3. Tłum ludzi idących na kamerę. Ich sylwetki, filmowane długim obiektywem, kołyszą się na boki niczym marionetki.

4. Przez uchylone okno widać wnętrze mieszkania. Na półce z książkami stoi duża fotografia Ryszarda Siwca. Kamera powoli oddala się od zdjęcia i po chwili, unosząc się na kranie, panoramuje po szarej ścianie budynku. Towarzysząca od początku filmu, przenikliwa muzyka, nagle milknie. Na ciszy pojawia się

wkopiowany odręcznym pismem tytuł: *Usłyszcie mój krzyk*.

5–8. Wykopiowania z materiałów archiwalnych. Warszawa: rok 1968. Centralne dożynki na Stadionie Dziesięciolecia. Korowód młodzieży w ludowych strojach przemierza płytę stadionu. Roześmiane dziewczęta wymachują bukietami sztucznych kwiatów. Inne wznoszą do góry ramiona i klaszczą. Ludowa kapela przygrywa wesołego walczyka.

9–10. Archiwum Urzędu Spraw Wewnętrznych. Pracownica przekręca klucz w zamku i z trudem uchyla ciężkie, obite blachą drzwi. Kamera podąża za nią wzdłuż wąskiego, ponurego korytarza. Kobieta zatrzymuje się przy kolejnych drzwiach i ponownie przekręca klucz w zamku. W końcu wkracza do pomieszczenia wypełnionego po sufit grubymi tomami skoroszytów.

11. Archiwum Szpitala Przemienienia Pańskiego. Metalowy stelaż zarzucony stertą dokumentów. Z tyłu kobieta w białym fartuchu nerwowo przerzuca przewiązane sznurkiem paczki z kartami chorobowymi.

12. Archiwum Prokuratury Wojewódzkiej. **Urzędniczka** wychyla się zza regału z dokumentami. Mówi trzymając w dłoniach otwartą księgę:

Niestety, akta sprawy zostały zniszczone w 85-tym roku. Pozostał tylko ślad w repertorium, że toczyła się sprawa o rozpowszechnianie w dniu 8 września 68-go roku, na Stadionie Dziesięciolecia przez Ryszarda Siwca, ulotek zawierających fałszywe wiadomości o sytuacji polityczno-społecznej w Polsce.

13. Przemyśl. Kancelaria kościoła OO. Salezjanów. **Ksiądz Piłat** schodzi z drabiny. Pod pachą trzyma księgę zmarłych, rozkłada ją na stole i przerzuca strony. W końcu znajduje właściwy fragment i czyta:

Ryszard Siwiec zmarł w Warszawie, 12-go września 1968 roku. Jako przyczynę śmierci podano wypadek...

14–20. Zdjęcia archiwalne. Centralne dożynki na Stadionie Dziesięciolecia. I sekretarz KC PZPR Władysław Gomułka z bochnem chleba w dłoniach zbliża się do przykrytego białym obrusem stołu. Tuż za nim w takt melodii „Plon niesiemy, plon" kroczy grupa gospodyń wiejskich z dożynkowymi darami. Kobiety nisko kłaniają się siedzącym przy stole przedstawicielom władzy i stawiają kosze. A na płycie boiska tańczy młodzież w ludowych strojach.

21. Wnętrze mieszkania. Mówi kuzyn Ryszarda Siwca — **Tadeusz Kamiński**:

Ryszard przez długie lata był człowiekiem milczącym. Nie ujawniał swoich głębokich myśli i swoich przeżyć, swoich doznań. Aż po roku 1960-tym, nagle Ryszard zaczął dzielić się swoimi myślami, zaczął się dzielić ze swoim otoczeniem swoimi przeżyciami, swoimi doznaniami. Trochę mi to przypomina erupcję wulkanu, który przez długie lata milczy, gromadzi się i nagle wybucha. Tak, Ryszard wybuchł nagle, nagle zaczął ujawniać swoje myśli.

22. Wnętrze mieszkania, **Maria Wojciechowska** (znajoma Siwca):

On się bardzo zajmował historią. On w zasadzie był bibliofilem, zbierał dużo materiałów. Poza tym stale śledził pewien bieg wypadków i myślę, że to trudno właściwie powiedzieć, w tej chwili, po tylu latach, ale to w nim narastało i w końcu kiedyś trzasło.

23. Tadeusz Kamiński:

I kiedy przyszedł rok 1968 i studenci Uniwersytetu Warszawskiego byli palowani przez milicję i tak zwanych robotników, to on poczuł to jako osobistą klęskę i osobistą porażkę. On poczuł się znieważony, zapewne poczuł, że czyni się gwałt na nim samym.

Maria Siwiec

Mariusz

Innocenta

Elżbieta

Adam

Wit

24. Janusz Janiszewski (znajomy Siwca):

Ja uważam, że to była idea fix, że on postanowił, że to było jego ideą fix dlatego żeby, to jest takie moje przekonanie, żeby właśnie poświęcić się, żeby przeorać sumienia tych ludzi, którzy są Polakami, a którzy się sprzedali po prostu. To był jego bunt na tym tle.

25. Maria Wojciechowska:

Z jego różnych wypowiedzi, z jego po prostu takiej gorącej nienawiści do reżimu, to chyba można było podejrzewać, że on coś zrobi, że on się zdecyduje na coś. Na co, to nikt nie wiedział, jaką to formę przybierze.

26. Zdjęcia archiwalne. Centralne dożynki. Kolejna grupa młodzieży wkracza na płytę stadionu. Chłopcy, ubrani w czarne marynarki, rytmicznie poruszają skrzyżowanymi ramionami. Ich gesty symbolizują pracę kombajnu. Tuż za nimi dziewczęta w jasnych sukienkach. Kołyszą się na boki niczym łany zbóż. A wszystko to w rytmie skocznego kujawiaka.

27. Jan Janiszewski:

Uważam, na podstawie rozmów, trudno jest powtórzyć te rozmowy, ale one krążyły wokół jednego tematu. To znaczy atmosfery wówczas panującej, atmosfery niezadowolenia, niewolnictwa, upokorzeń, niesprawiedliwości społecznej. To może są takie bardzo wyświechtane słowa, ale to był człowiek mocny, zdecydowany.

28. Tadeusz Kamiński:

Liczył na to, że całe społeczeństwo, za pośrednictwem ludzi zgromadzonych na Stadionie Dziesięciolecia, dowie się o tym, że należy walczyć w jakiś sposób z istniejącym reżimem. Z obłudą, fałszem, zakłamaniem należy walczyć o sprawę polską.

29. Maria Wojciechowska:

On w tym duchu wychowywał przecież swoje dzieci. On na każdym kroku dawał wyraz temu, że on się pogodzić nie może. On tego zrywu narodowego oczekiwał bardzo.

30–34. Zdjęcia archiwalne. Kolejna grupa młodzieży w ludowych strojach wkracza na płytę stadionu. Zza kadru słychać **fragment autentycznej transmisji radiowej** z dożynkowych uroczystości w 1968 roku:

I oto już podziwiamy Poloneza gospodarskiego. Jeden rząd to dziewczęta, drugi chłopcy. I posuwiście, i z fantazją. Zbliżają się do siebie, to oddalają w dostojnym, tanecznym rytmie. Przeplatają się grupy tancerzy i wtedy aż się mieni stadion od setek barw, od tych spódnic wyszywanych, koralików, i wstążek, i bufiastych koszul! Bo taniec zawsze towarzyszył żniwnym obrzędom. Tańczyć musiał każdy, nawet ten, który nie umiał. Wszak nadszedł czas wesela, odpoczynku po znojnej pracy.

35. Przemyśl. Wnętrze mieszkania Marii Siwiec. Kamera powoli panoramuje po rozłożonych na stole pamiątkach pozostałych po Ryszardzie Siwcu. Jego fotografia sprzed wojny. Stara mapa, łyżwy, czapka studencka, skórzany pokrowiec z wizytówkami. Zza kadru słychać **tekst testamentu**:

Ja, Ryszard Siwiec, zdrów na ciele i umyśle, po długiej walce i rozwadze postanowiłem zaprotestować przeciwko totalnej tyranii zła, nienawiści i kłamstwa opanowującego świat. Ponieważ nie mam szans, że wyjdę z tego cało, rozporządzam niniejszym jak następuje...

36. Obiektyw błądzi po drobiazgach ustawionych na półce by wreszcie zatrzymać się na fotografii przedstawiającej Marię Siwiec sprzed lat dwudziestu kilku.

Wszystko co mam, co przedstawia jakąkolwiek wartość, wszystkie przysługujące mi prawa zapisuję mojej żonie Marii. Najlepszej i najdroższej. Dziękuję ci za wszystko coś zrobiła dla utrzymania domu, a co przechodziło często ludzkie siły i wytrzymałość...

37. Przemyśl. **Maria Siwiec**:

Po tych zajściach wszystkich, cofnęłam się wstecz i przypomniałam sobie Święta Wielkanocne, to widziałam, że on był jakby obcy w tym pokoju. Tak jakoś duchem gdzie indziej... Patrzył tylko na nas i to patrzył tak właśnie, jak człowiek, który ostatnie święta spędza w rodzinie... Tak ja to odebrałam, ale w późniejszym dopiero okresie.

38. Nieopodal zegara ściennego obiektyw kamery natrafia na zdjęcia dwudziestoparoletniej blondynki.

Córce Innocencie Siwiec zapisuję złoty zegarek naręczny i encyklopedię Gutenberga...

39. Kanada. Missisauga k/Toronto. **Innocenta Siwiec**:

Myślę, że na coś takiego mógł się porwać tylko taki człowiek, jak mój ojciec i tylko tak strasznie samotny przed śmiercią jak on był.

40. Fotografia dwudziestoletniej Elżbiety Siwiec wisi na ścianie tuż pod zwisającymi łodygami bluszczu.

Córce Elżbiecie Siwiec zapisuję emaliowaną papierośnicę srebrną, Encyklopedię Trzaski pięciotomową...

41. Przemyśl. **Elżbieta Siwiec**:

Pomyślałam sobie, że przede wszystkim zostawił właśnie rodzinę. Ile miał siły, żeby to zrobić. Skąd, jaka to siła rządziła tym wszystkim.

42. Zdjęcie czternastoletniego Wita stoi na pianinie.

Synowi Witowi Siwiec, wszystkie klasery, wszystkie znaczki pocztowe, największą fajkę, pamiątkę po świętej pamięci pułkowniku Kawińskim, dowódcy 7 Dywizji Kieleckiej Armii Krajowej, oraz książkę „Westerplatte" z autografem obrońcy...

43. Kanada. Missisauga k/Toronto. **Wit Siwiec**:

Być może, że wtedy właśnie uświadomiłem sobie, że dalsze poszukiwanie autorytetu, nowego autorytetu, nie ma żadnego sensu, bo ja go już mam.

44. Na półce z książkami stoi fotografia jedenastoletniego Adama.

Synowi Adamowi Siwiec zapisuję książkę Skalskiego „Czarne skrzydła nad Polską" z autografem oraz szablę, aby zawsze pozostał wierny wyrytej na niej dewizie: „Honor i Ojczyzna..."

45. USA. Erie w stanie Pensylwania. **Adam Siwiec**:

Ojciec zwracał nam uwagę na wiarę, wiarę w drugiego człowieka, wiarę w siebie samego, jak również w bliźniego. Jeżeli pomożesz mu w jakikolwiek sposób — on odpłaci ci tym samym.

46. Zdjęcie dziesięcioletniego Mariusza stoi w kredensie, oparte o kryształowy wazonik.

Synowi Mariuszowi Siwiec zapisuję fajkę czeską, „Dywizjon 303" z dedykacją Tola dla niego...

47. Kanada. Missisauga k/Toronto. **Mariusz Siwiec**:

Kiedy mama mi to powiedziała poczułem, że mój ojciec zrobił coś wielkiego, niemniej jednak oczami dziecka nie mogłem sobie zdać sprawy, jakie to wielkie bohaterstwo.

48. Na stole wśród pamiątek po Ryszardzie Siwcu leży również zawinięta w celofan szpula z taśmą magnetofonową, podpisana dużymi literami: *OJCIEC.*

Kamera powoli odjeżdża od stołu, który niczym ołtarz obciągnięty jest nieskazitelnie białym obrusem. Zza kadru słychać końcowy fragment testamentu.

Wam moje drogie dzieci, zalecam i nakazuję: nie dajcie nigdy odebrać sobie wiary w Boga, wiary w człowieka, w jego dążenia do wolności i prawdy...

49. Kraków. Ksiądz prof. **Józef Tischner**:

Mnich buddyjski dokonując aktu samospalenia, decydował się na ofiarę pełną bólu. Chciał w ten sposób krzykiem swoim ogłosić, że ma coś bardzo ważnego do powiedzenia. Nic na świecie nie boli tak jak oparzenie. Mnich buddyjski decydując się na taką ofiarę dokonywał aktu samozniszczenia, ale w tym akcie było coś twórczego.

50. Warszawa. Pusty Stadion Dziesięciolecia widziany z lotu ptaka. Narastające akordy muzyki.

51. Przemyśl. **Maria Siwiec**:

Dzień przedtem powiedział, żeby mu przygotować garnitur, taki miał bladoniebieski, żeby go po prostu odświeżyć, bo jedzie służbowo do Tarnobrzegu. Ja to zrobiłam, no i rano, jak mąż wstał, przygotowałam śniadanie, które zjadł. Wchodził do pokoju do dzieci. Chłopcy spali w jednym pokoju i później się dowiedziałam od najstarszego syna, że zrobił znak krzyża nad każdym. Wita zegarek wziął, ubrał na rękę, a swój zegarek położył Witowi na szafce nocnej i wyszedł od nich. A ze mną się pożegnał...aha, jeszcze chciałam śniadanie, które przygotowałam na drogę, dać do teczki. Nie pozwolił mi teczki otworzyć. Powiedział: Nie otwieraj, ja sam schowam. Tak dotykając to poczułam flaszkę w środku, ale myślę sobie — na pewno wino ma, tam dla kogoś wiezie i nie otwierałam teczki. A tymczasem tam, jak się później dowiedziałam, był rozpuszczalnik. Nawet rachunek na rozpuszczalnik znalazłam. No i pożegnaliśmy się jak zwykle serdecznie i wyszedł. Ja mam zwyczaj patrzyć przez okno jak wychodził z domu, zawsze na dzieci patrzyłam, na męża jak szedł w tym swoim garniturku i w berecie na głowie. Tak, to było moje ostatnie jego... ale jeszcze zdrowego widzenie.

52–55. Przez okno dojeżdżającego do Warszawy pociągu widać przemazujące się drzewa, domy, wreszcie most łączący oba brzegi Wisły. Zza kadru dobiega beznamiętny głos **Urzędnika SB**:

Szyfrogram numer 8172, tajne. W dniu 9 września 1968 roku o godzinie 9.40 do mieszkania Marii Siwiec w Przemyślu zgłosiła się Maria Tchórzewska, która chciała przekazać wymienionej list od męża Ryszarda Siwca. Z uwagi na nieobecność obywatelki Siwiec w mieszkaniu, list ten pozostawiła w drzwiach mieszkania, który został przejęty przez Służbę Bezpieczeństwa. Treść listu jest następująca:

„Kochana Marysiu, nie płacz. Szkoda sił, a będą ci potrzebne. Jestem pewny, że po to dla tej chwili żyłem 60 lat. Wybacz, nie można było inaczej. Po to, żeby nie zginęła prawda, człowieczeństwo, wolność — ginę, a to mniejsze zło niż śmierć milionów. Nie przyjeżdżaj do Warszawy. Mnie już nikt nic nie pomoże. Dojeżdżamy do Warszawy, piszę w pociągu, dlatego krzywo. Jest mi tak dobrze, czuję taki spokój wewnętrzny jak nigdy w życiu".

56. Stadion Dziesięciolecia. Mówi **dziennikarz radiowy Zbigniew W.**:

Rozpoczęliśmy drugą część naszego sprawozdania, drugą część transmisji, która była zdecydowanie trudniejsza, ale dla sprawozdawcy również i bardziej wdzięczna. Trudniejsza o tyle, że opowiadać w radiu o tańcach to rzecz rzeczywiście karkołomna, ale wykombinowaliśmy sobie ze Sławkiem Szofem, bo z nim robiłem tę transmisję, że będziemy mówili w takt muzyki.

A więc jeżeli na płycie boiska pojawi się korowód, który tańczył poloneza, to myśmy chcieli mówić posuwistym krokiem, żeby te zapaski, żeby te wszystkie kolorowe stroje opisywać w rytmie właśnie poloneza. A gdy był walczyk mówiliśmy na trzy i tak dalej i tak dalej.

57. Zdjęcia archiwalne. Warszawa. Rok 1968. Centralne dożynki na Stadionie Dziesięciolecia. Dożynkowy korowód posuwa się powolnym krokiem na kamerę. Ujęcie rejestrowane jest obiektywem z nasadką anamorfotyczną, więc nienaturalnie wydłużone sylwetki maszerujących dodają temu obrazowi majestatu. Gospodyni dożynek niesie ogromny bochen chleba. Prostuje ramiona i wznosi bochen wysoko do nieba.

58–70. Warszawa. Stadion Dziesięciolecia. Zdjęcia współczesne. **Dziennikarz radiowy Zbigniew W.**:

Raptem usłyszałem szum, szum niepokojący, taki, jaki czasami słyszy się, kiedy jest się na meczu piłkarskim i uwaga kibica skupiona jest na tym co się dzieje na boisku. Raptem gdzieś ktoś zaczyna się bić, ale najpierw pojawia się ten szum i dopiero potem człowiek kieruje uwagę w tamtą stronę i rzeczywiście obserwuje, że coś się tam dzieje.

Milicjant Michał S.:

W momencie kiedy składany był wieniec dożynkowy, poniżej sektoru, którego siedziałem, zauważyłem, że ludzie się rozlecieli i nastał jakiś potężny słup czarnego dymu.

Grażyna N.:

To był zupełny przypadek, że ja się na tym stadionie znalazłam. Nie bardzo śledziłam co się tam działo, natomiast pamiętam, że był przepiękny dzień, niebieskie niebo, młodzież tańczyła, grała muzyka. I nagle w sąsiednim sektorze wybuchł ogień.

Instruktorka tańca Stanisława K.:

Młodzież przygotowywała się do występów w tunelu obok i w pewnym momencie jeden z członków zespołu zawołał: Mamciu, coś się pali! Wybiegłam przed segment i zobaczyłam słup dymu. Wysoki słup dymu i krzyk ludzi i osobnika, który właśnie płonął.

Operator Polskiej Kroniki Filmowej Zbigniew S.:

Miałem kamerę oczywiście w ręku, na statywie z obiektywem 180 mm. Popatrzyłem przez obiektyw, zobaczyłem to bliżej, bo to działo się po drugiej stronie stadionu i zobaczyłem wyraźnie, że pali się człowiek.

Grażyna N.:

Ludzie zaczęli uciekać. Mówili: Wódka! Wódka się w facecie zapaliła. Zobaczyłam tego człowieka, wyrywał się innym mężczyznom, którzy próbowali go gasić.

Instruktorka tańca Stanisława K.:

Ludzie uciekają, piszczą, no a ja muszę pilnować tej mojej młodzieży, żeby się nie wysuwała do przodu, żeby tam nie szli, bo po co.

Milicjant Michał S.:

Człowiek płonął, to jest coś strasznego. Widziałem jak zmieniał się, wszystkie kolory, jak kameleon; poprzez fiolet, zieleń do czerwoności. Włosy stały pionowo tak jak maszty. Płonął, wokół ludzie krzyczeli: wariat! wariat!

Grażyna N.:

Siedzący obok mnie faceci w cywilu, którzy tam pobiegli, przynieśli czarną teczkę, którą przeglądali. Tam były maszynopisy, w których pisało, że ten człowiek zrobił to w proteście o Czechosłowację. Ja wiedziałam to od razu.

I jeden z nich nawet powiedział, że gdyby mógł, to byłby go zastrzelił, gdyby miał pistolet.

Dziennikarz radiowy Zbigniew W.:

Ja przez chwilę czułem wyraźne drżenie, właściwie mrowienie, coś czego jeszcze nie doświadczyłem i nigdy nie chciałbym tego doświadczyć, ale było to przeżycie, którego ja do końca swoich dni nie zapomnę. Trzeba było się wziąć w garść, no bo transmisja musiała iść dalej. Mieliśmy zresztą teksty, więc skupiliśmy się na tekście. Kolejny taniec, kolejny kolorowy obrazek, zaczęliśmy pokazywać.

Grażyna N.:

Wjechała karetka i ludzie próbowali go do tej karetki zapędzić, ale bali się go dotykać. Lekarz też, taki w białym fartuchu człowiek, też coś chciał z nim zrobić, ale bał się go dotknąć, on dłuższy czas był poniżej mnie i wołał coś, ale grała muzyka i myśmy nie słyszeli co on woła. Wołał dużo.

71–72. Zdjęcia archiwalne. Dożynki '68. Stadion Dziesięciolecia. Grupa mężczyzn powoli sunie wzdłuż płyty stadionu z ogromnym, wznoszącym się ponad głowami, dożynkowym wieńcem. Za nimi, dostojnym, polonezowym krokiem idą kobiety. Każda ma na głowie nienaturalnej wielkości wianek spleciony ze zbóż i polnych kwiatów. Ten korowód, ponownie filmowany nasadką panoramiczną, bardziej przypomina kondukt żałobny.

73. Kamera płynie przez pogrążony w czerni stadionowy tunel. Na końcu tunelu majaczy biel wdzierającego się słońca. Z każdą sekundą ta świetlna plama coraz bardziej wypełnia ekran.

74–78. Zdjęcia archiwalne. Dożynki '68. Wydłużone, jak na obrazach Modiglianiego, twarze dziewcząt (nasadka panoramiczna). Ich skupione spojrzenia wbite w jeden punkt.

79–84. Warszawa. Stadion Dziesięciolecia. **Operator Zbigniew S.:**

Gdybym był bliżej zdarzenia, może bym się tym zainteresował. Ale z takiej odległości, widząc tylko sylwetkę człowieka palącego się, po prostu nie miałem jakiejś takiej emocjonalnej, emocjonalnego do tego zdarzenia jakiegoś... postawy emocjonalnej.

Instruktorka tańca Stanisława K.:

Tak w ogóle nie zwracano na to uwagi, bo my skupiliśmy się w swojej sprawie, prawda? A tamto, to uważaliśmy — incydent jakiś, prawda, przeszło i już.

Dziennikarz radiowy Zbigniew W.:

Radiosłuchacze nie usłyszeli w naszej relacji nic o tym wydarzeniu. Dlaczego? Dwa słowa wyjaśnienia: przede wszystkim dlatego, że cały czas w podkładzie dźwiękowym mieliśmy skoczne kujawiaki, krakowiaki. I jak w tym momencie mówić, że coś się pali, coś się dzieje. Gdyby orkiestra natychmiast przestała grać to sprawozdawca musi zareagować, musi powiedzieć dlaczego orkiestra przestała grać i już ma punkt odniesienia i my byśmy to relacjonowali.

Fotoreporter Leszek Ł.:

No tak nas trochę szkolono w tym wypadku, że robić to co do nas należy, a nie to co nie należy. Bo i tak nikt tego ani nie wydrukuje, a mogą być tylko ewentualnie jakieś nieprzyjemności.

Dziennikarz radiowy Zbigniew W.:

Nas zatkało. Mało tego, my nie potrafiliśmy dokładnie opisać... No ja bardzo przepraszam, ale czy pan by opisał śmierć płonącego człowieka?

Grażyna N.:

I największym dla mnie szokiem było to, że wszystko wróciło do normy, że z tunelu wypuszczono nową, świeżą młodzież, która w radosnym jakimś tańcu, nie pamiętam, może mazura, zaczęła tańczyć, że niebo dalej było niebieskie, że dalej grała muzyka. I pamiętam gołębie...

85–87. Zdjęcia archiwalne. Dożynki '68. Stadion Dziesięciolecia. Grupa dziewcząt i chłopców w ludowych strojach sunie tanecznym krokiem po płycie stadionu (nasadka panoramiczna).

88–93. Warszawa. Stadion Dziesięciolecia. Zdjęcia współczesne.

Lekarz Hubert U.:

Gdy przyjmuje się chorego oparzonego, do rutynowych pytań należy — jak to się stało, że się oparzył. Więc chory odpowiada, że się podpalił, no to proste, logiczne. Następne pytanie jest — a po co to zrobił? I wtedy chory wyjaśnił z jakiego powodu oblał się benzyną i podpalił.

Pielęgniarka Halina Ł.:

W oddziale szum, hałas, bieganina, wszyscy zajęci. Zajrzałam do sali, pacjent był odseparowany od całego oddziału. Leżał w sali, która była dotąd opatrunkowa. Łóżko odsunięte od ściany, naokoło stojaki, kroplówki. Pacjent spowity cały jak mumia w bandaże, przytomny.

Lekarz Hubert U.:

Podczas gdy kolega powiedział właśnie z jakiego powodu nastąpiło to oparzenie, rozległy się głosy — wariat, psychopata i temu podobne. Jeden z kolegów słysząc to powiedział zdenerwowanym głosem, że tak został wychowany naród polski i tak już zostaliśmy wszyscy indoktrynowani, że w momencie, gdy w ramach protestu palą się mnisi buddyjscy, to uważamy ich za świętych, natomiast jeżeli u nas ktoś podpala się z jakichś powodów, powiedzmy politycznych, to mówimy psychopata, wariat.

Pielęgniarka Halina Ł.:

Każdy miał zapowiedziane z pracowników, że należy rejestrować wszystko to, co powie pacjent. Należy obserwować kto przychodzi. Jeżeli przyjdzie jakiś gość z wizytą wtedy należy natychmiast zadzwonić. Cyfrą umowną telefonu było zero. Po wykręceniu tego numeru natychmiast odzywał się ktoś w Urzędzie Bezpieczeństwa. Nasz stosunek do tego był różny, ale głównie nikt nie podniósł nigdy tej słuchawki.

Milicjant Michał S.:

Kilka dni po wydarzeniu na stadionie zostałem wezwany, po prostu zaproszony razem z biorącymi udział strażakami w gaszeniu tego człowieka, do Komendy Stołecznej MO, gdzie otrzymaliśmy... ja otrzymałem gratyfikację pieniężną, chłopcy otrzymali książeczki oszczędnościowe.

Strażak Jan D.:

No i oczywiście tam też nam przypomniano jeszcze ponownie, że rozumiecie jaka to jest sytuacja, że należy trzymać język za zębami. Jeżeli chodzi o tego pana, który się spalił, powiedziano nam, że po trzech dniach zmarł, że to był dziwak z Przemyśla, że niezbyt zdrowy na umyśle, że w sumie nie był taki biedny, ale coś mu tam zaczęło odkręcać i dlatego, że był wrogiem po prostu naszego ustroju.

94–97. Zdjęcia archiwalne — rozfazowany (zwolniony ruch) fragment siedmiosekundowego ujęcia odnalezionego w archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Dożynki '68. Stadion Dziesięciolecia. Ludzie siedzący na widowni powstają z miejsc. Z niepokojem spoglądają w jeden punkt. Jakaś

kobieta zakrywa dłońmi usta, jakby tym gestem chciała stłumić krzyk. Mężczyzna obok chwyta się za głowę. Inny — obraca się przez ramię i zastyga w bezruchu.

98. Przemyśl. **Maria Siwiec**:

Bo już tam w Warszawie miałam żal do niego i pierwsze moje słowa to były właśnie: Coś ty zrobił? Po coś ty to zrobił? To było właśnie... to co czułam.

99. Rozfazowany fragment siedmiosekundowego ujęcia archiwalnego. Jakaś kobieta przeciska się przez tłum, staje na palcach i dopiero teraz z przerażeniem zauważa coś, co dzieje się poniżej (za kadrem).

100. Warszawa. **Tadeusz Kamiński** (kuzyn):

Jest tak w naszej psychice coś, że działamy pod wpływem czegoś silnego, jakiegoś niesamowicie silnego bodźca, który nas zmusza do określonych działań. I wtenczas może nawet nie zdajemy sobie sprawy dlaczego to robimy, tylko wiemy, że musimy to zrobić. Może on był w takim stanie.

101. Rozfazowany fragment siedmiosekundowego ujęcia archiwalnego. Ludzie w panice rozbiegają się na boki. U dołu ekranu pustoszeją sektory.

102. Kraków. Ks. prof. **Józef Tischner**:

Sumienie jest ostateczną instancją, która rozstrzyga o tym, co człowiek powinien, a czego nie powinien zrobić. I gdybym zobaczył, że taki jest głos jego sumienia musiałbym to uznać.

103–115. Kolejne fragmenty rozfazowanego (ruch zwolniony) siedmiosekundowego ujęcia archiwalnego. Jakiś mężczyzna chwyta teczkę i wycofuje się w bardziej bezpieczne miejsce. Uciekająca kobieta zaczepia o czyjąś rozłożoną parasolkę. Czasza parasolki wygina się. Inna kobieta z torbą pod pachą przeskakuje z ławki na ławkę kierując się ku górze. Mężczyzna w białej koszuli wymachując marynarką usiłuje zbliżyć się do opustoszałego sektora. Towarzyszy mu milicjant. Ten też wymachuje jakąś szmatą. Tymczasem wzdłuż barierki dzielącej widownię od płyty stadionu biegnie kolejny milicjant. Ktoś inny chwyta się za głowę i w tym dramatycznym geście ucieka.

Od początku tej sekwencji słychać zza kadru **posłanie Ryszarda Siwca**, nagrane na taśmę magnetofonową, dwa dni przed samospaleniem:

Do władców i właścicieli Związku Radzieckiego! Do mas pracujących, chłopów i robotników Związku Radzieckiego! Do literatów, intelektualistów Związku Radzieckiego! Do młodzieży — przyszłości wszystkich narodów. Lenin powiedział: każdy kraj, który ujarzmia inne narody — musi upaść. To nic nowego, to stare, obowiązujące wiecznie prawo historii, prawo rozwoju. Czy sądzicie, że wasze imperium nie upadnie tylko i wyłącznie dlatego, że ujarzmienie innych narodów nazwaliście wyzwalaniem? Że kłamstwo nazywacie prawdą, że niewolę nazywacie wolnością, że totalną tyranię nieodpowiedzialnej kliki rządzącej — demokracją? Że zastąpienie wyzysku człowieka przez człowieka — totalnym wyzyskiem przez jednego molocha kapitalistę — państwo — nazwaliście socjalizmem?

Że waszą walkę o panowanie nad światem nazwaliście walką o pokój? Pytam: dlaczego jesteście pewni, że właśnie wam, tylko i jedynie wam w ciągu całych dziejów ludzkości, uda się zbudować i utrzymać imperium oparte na przemocy, krzywdzie i niesprawiedliwości? Jaki kraj, jakie państwo mające możność prawdziwego wyboru, wybrało ustrój wzorowany na waszym? Żaden kraj, żadne państwo! Albowiem ustrój wasz, ustrój zaniesiony na bagnetach i zawieziony na czołgach Armii Czerwonej do innych krajów, ustrój

narzucony im brutalną siłą, nie jest ani dyktaturą proletariatu, ani komunizmem, ani socjalizmem, ani demokracją. Nie ma ceny, której nie warto by zapłacić, żeby taki ustrój nie zapanował nad światem. Ludzie! Ludzie, opamiętajcie się! Młodzieży, przyszłości narodu, nie daj się mordować co 20 lat, żeby na świecie zapanowały rozmaite „izmy". Nie daj się mordować, żeby taka czy inna grupa ludzi zdobyła władzę totalną. Ludzie, którzy nie zapomnieliście jeszcze najpiękniejszego słowa na Ziemi — Matka! Ludzie, w których może jeszcze tkwi iskierka ludzkości, uczuć ludzkich, opamiętajcie się! Usłyszcie mój krzyk, krzyk szarego, zwyczajnego człowieka, syna narodu, który własną i cudzą wolność ukochał ponad wszystko, ponad własne życie, opamiętajcie się! Jeszcze nie jest za późno!

116–117. Kanada. Missisauga k/Toronto. **Innocenta Siwiec**:

Nienawidziłam polityki. To jest ogólnie powiedziane — w tym okresie, przed śmiercią ojca. Dlatego, że ojciec na siłę próbował mnie w nią wciągnąć. To była jeszcze następna klatka, w której mogłam być zamknięta. Ja to tak odbierałam. Gdybym trochę się przyłożyła do tego, gdybym była trochę mądrzejsza w tym czasie, wszystko wyglądałoby inaczej. Ja bym dała się w to wciągnąć i łagodziłabym tę jego szorstkość, którą miał właśnie w swojej naturze, tę jego taką bezwzględność w dążeniu do prawdy.

Wit Siwiec:

Po prostu tylko to, co on powiedział, realizować codziennie. Nienawiść zastąpić miłością, a jak jest nienawiść — powiedzieć, że to jest właśnie nienawiść, a nie miłość.

118. Rozfazowany fragment siedmiosekundowego ujęcia archiwalnego. Sektor z odsuwającą się publicznością skadrowany w szerszym planie. U dołu ekranu widać unoszący się słup dymu.

119–122. Warszawa. Stadion Dziesięciolecia. Zdjęcia współczesne.

Dziennikarz radiowy Zbigniew W.:

A potem, gdy zakończyła się transmisja, zaczęliśmy się zastanawiać, dlaczego właśnie na tańcach, na tym pokazie, a nie w czasie Gomułki ten człowiek się spalił. Bo gdy Gomułka miał przemówienie, jestem przekonany, że ten szum tego stadionu, to co się stało, musiałoby go również, tak jak i nas wytrącić z równowagi. To była normalna ludzka reakcja. Przemówienie byłoby przerwane, cały świat by się dowiedział o tym.

Grażyna N.:

Wydarzenie z Siwcem miało takie znaczenie jak wypadek pociągu. On nie był wmontowany w moje samodzielne myślenie... Dla mnie nie. Nie potrafię tego wytłumaczyć. Może dlatego, że samobójstwo dla Polaka, to jest coś obcego dla naszej kultury, nie wiem.

Dziennikarz radiowy Zbigniew W.:

Ten protest, tak tragicznie zakończony, dla mnie był protestem nieskutecznym. On się rozpłynął w tych tańcach ludu polskiego, w tych kolorowych wstążkach, o których myśmy opowiadali.

Grażyna N.:

Pomyślałam sobie, że chyba lepiej dla niego, żeby umarł. Że wszystko to, co go może w życiu spotkać, to lepsza chyba śmierć jest. I teraz po latach zastanawiam się, skąd ja to wiedziałam, bo przecież nie wiedziałam zupełnie o eksterminacjach, o Katyniu, o tym co ten system wyrabiał z ludźmi, a jednak w podświadomości, mimo, że nigdy o tym nie słyszałam, wiedziałam, że za coś takiego musi być kara. I chyba myślę, że to też jest jedną

zdjęcie zrobione przez fotoreportera Leszka Łożyńskiego

z przyczyn dla których ta śmierć była taka daremna. To nasze pogodzenie się ze straszną stroną tego systemu, podświadome pogodzenie się.

123–126. Fragment rozfazowanego siedmiosekundowego ujęcia archiwalnego. Dzieci objąwszy się za ramiona krążą przytupem po płycie stadionu. Ich głowy odwrócone, uniesione do góry, a przerażone spojrzenia wlepione gdzieś na koronę stadionu. A jednak tańczą dalej, jak w jakimś obłędnym śnie.

127. Przemyśl. **Maria Siwiec**:
Powiedział mąż, że najpierw jest Bóg, Ojczyzna i rodzina. Myślał takimi kategoriami.

128. Kanada. Missisauga k/Toronto. **Innocenta Siwiec**:
Ojciec był bardzo prawym człowiekiem. Takim prawym, że czasem trudno to było znieść.

129. USA. Erie w stanie Pensylwania. **Adam Siwiec**:
Gdyby historia się wróciła i znając mojego ojca podejrzewam, że zrobiłby tak drugi raz.

130–135. Rozfazowane siedmiosekundowe ujęcie archiwalne. Wreszcie widać całe wydarzenie w planie ogólnym. U dołu ekranu tańczące dzieci, u góry — uciekający w popłochu tłum. A po środku płonie Ryszard Siwiec. Wymachuje rękoma, coś krzyczy. Dwójka mężczyzn usiłuje zbliżyć się do niego, żeby stłumić ogień. Ujęcie to powtarzane jest kilka razy w coraz bliższym planie. W końcu pulsujący ziarnem bliski plan Ryszarda Siwca wypełnia cały kadr. W jego spojrzeniu nie widać bólu. Jego twarz jest pełna prawdziwego triumfu. (na stop klatce rozjaśnienie do zupełnej bieli).

136. Napis końcowy:
Samospalenie Ryszarda Siwca miało miejsce 8 września 1968 roku podczas uroczystości dożynkowych na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, w obecności 100 tysięcy ludzi.

137. Plansza:
W filmie wykorzystano fragmenty autentycznego nagrania zarejestrowanego przez Ryszarda Siwca dwa dni przed samospaleniem.
Ujęcie (7 sek.) płonącego Ryszarda Siwca utrwalone przez operatora Polskiej Kroniki Filmowej — Zbigniewa Skoczka.

138. *Udział wzięli: Maria Siwiec, Innocenta Siwiec, Elżbieta Siwiec, Wit Siwiec, Adam Siwiec, Mariusz Siwiec.*

139. *Zbigniew Wojciechowski, Grażyna Niezgoda, Zbidniew Skoczek, Stanisława Kańska, Michał Szymłowski, Jan Dyjak, Leszek Łozyński, Hubert Uszyński, Halina Łagowska, Tadeusz Kamiński, Jan Janiszewski, Maria Wojciechowska, ks. prof. Józef Tischner.*

140. *Scenariusz i realizacja:*
Maciej J. Drygas

141. *Zdjęcia:*
Stanisław Śliskowski

142. *Montaż:*
Dorota Wardęszkiewicz

143. *Dźwięk:*
Andrzej Żabicki

144. *Kierownictwo produkcji*
Zbigniew Grefkowicz

145. *Współpraca:*
Vita Žalakevičiute, Józef Sikora, Zdzisław Wojciechowski, Zbigniew Ka-

miński, Brbara Gołuch, Ireneusz Sobczak, Bogusław Kołodziej, Grażyna Kaczyńska, Wiktor Błaszczyk, Teresa Oziemska.

146. *W filmie wykorzystano utwór Pawła Szymańskiego „Partita III" na orkiestrę i klawesyn w wykonaniu Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej pod dyr. Kazimierza Korda.*
Klawesyn: Elżbieta Chojnacka.
© 1986 by Paweł Szymański
Poland, Bulgaria, Albania, Czechoslovakia, Cuba, Chinese People's Republic, Estonia, Hungary, Latviia, Lithuania, North Korea, Romania, Soviet Union, Vietnam.
© 1987 by Chester Music Limited London for the rest of the world.

147. *Opracowanie muzyczne*
Anna Iżykowska-Mironowicz

148. *Materiały archiwalne z uroczystości dożynkowych w 1968 r.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Naczelna Redakcja Archiwów i Zbiorów Programowych TV, Archiwum Polskiego Radia w Warszawie.*

149. *Realizatorzy dziękują:*
Adamowi Macedońskiemu
Zygmuntowi Karczowi
— założycielom Wspólnoty im. Ryszarda Siwca i Jana Palacha
Włodzimierzowi Rekłajtisowi
— dyr. Archiwum WFD
Dyrekcji i pracownikom Wawell Villa, inc. Kanada,
Elżbiecie Chojnackiej
Kazimierzowi Kordowi
i Orkiestrze Filharmonii Narodowej

Uwaga: cyfry początkujące akapity określają numer ujęcia filmowego.

PIERWSZE SAMOSPALENIE

KRZYSZTOF KĄKOLEWSKI

Jesteśmy winni wdzięczność reżyserowi Maciejowi Drygasowi za film *Usłyszcie mój krzyk*. Film jest filmem historycznym, tylko nie opowiada o Rejtanie czy Walerianie Łukasińskim lecz o Ryszardzie Siwcu, człowieku, który żył niedawno wśród nas.

Rodzaj heroizmu Siwca był w 1968 roku nieznany w Europie, a tym bardziej w katolickiej Polsce, wzięty z całopalnego wniebowzięcia mnichów buddyjskich — podobnie jak potem ruch Solidarności wywodził się częściowo z gandyzmu. Pamiętajmy: dopiero po Siwcu był Jan Palach. Czcząc Palacha zadajemy sobie pytanie: dlaczego znów jest jak z Lidicami? Pierwszą wsią, jaką Niemcy spalili, były Skłoby w Kieleckiem w odwecie za działania Hubala, a potem już tak szło. Nigdy Polacy nie starali się, by opisy kaźni Skłobów, Szałasu, Mnichowa i innych wsi dotarły do świata.

Reżyser po 23 latach każe mówić kilku osobom, które znalazły się w czasie święta dożynek PRL na tzw. Stadionie Dziesięciolecia. Zmusza je, by wróciły na ten stadion i zrelacjonowały co widziały. I czuły.

Ale nawet ci co widzieli, niewiele czuli.

W jaki sposób reżyser odnalazł ludzi z tak różnych branż, które z tak różnych powodów — przeważnie zawodowych — znalazły się na stadionie — pozostanie jego tajemnicą. Wyjmuje ich z innych czasów i stawia w nowych, wobec prawdy, o której myśleli, że będzie zapomniana, a mówienie o niej na zawsze surowo zakazane.

Nastrój filmu zbudowany jest na skrajnym kontraście, wziętym z rzeczywistości. Autor stawia tych ludzi do konfrontacji z samymi sobą, wykluczając jednak możliwość okrutnej konfrontacji z czynem bohatera filmu. Zaczyna od pramaterii filmu — od kamerzystów, których pracę — wtedy — można by dziś wykorzystać. Gdy człowiek zaczął płonąć naprzeciwko ich kamer, zauważyli to czy nie? Nakręcili to czy nie? Może przypadkiem objęli go kamerą? Wyłączyli kamery? Nakręcili nieświadomie? Zaczęli kręcić a potem zobaczywszy, że kręcą coś, na co marnują tylko taśmy, co nigdy, przenigdy nie będzie miało szans na wyświetlenie w kinie — przerwali? Z góry wiadomo było, że to wydarzenie będzie „anulowane", zatarte, wymazane z historii: dosłowna realizacja *Roku 1984* Orwella.

Pytania reżysera miały nie tylko obnażyć mentalność ludzi owych czasów, ale także zmierzały do ustalenia czy zachował się choć skrawek taśmy, którą można by wykorzystać w filmie. Odpowiedzi kamerzystów są tak zawikłane, że nie można wywnioskować nic poza jednym: nie warto niczego szukać w materiałach kroniki. Już wtedy daleko zaszliśmy! Poza tym samotnym człowiekiem był głos Andrzejewskiego, który napisał słynny artykuł, inni pocieszali się: *Czesi w czasie wojny polsko-bolszewickiej zatrzymali broń idącą do Polski, Benesz wierzył w Rosję i wierzył Rosji, nie Sikorskiemu. Czesi sami zrobili komunistyczny przewrót*. Atmo-

sferę zobojętnienia, pustki oddają głosy tego filmu. Może nigdy nie byliśmy tak blisko przepaści. Żydzi odczuli wtedy obojętność społeczeństwa na ich krzywdę, bo ono zobojętniało na własne krzywdy. Magiczny rok 1984, w którym miał przestać istnieć ZSRR, wydawał się śmiesznym wymysłem. Wszystkim, nawet młodym wydawało się, że *za ich życia nie będzie Polski*. Obolałość dochodzi do stanu skrajnego: znieczulenia, atrofii umysłów, bezkrytyczności, a niepoinformowanie do pogranicza samobójczej niewiedzy.

Siwiec był jednym wobec stu tysięcy. Jakaż nie do opisania samotność, męczeństwo przypominające pierwszych chrześcijan ginących wśród rozradowanych widzów. Jest i stadion, skopiowany z greckich i rzymskich wzorów.

Ale ten tłum nie był rozradowany, nie był wrogi, nic nie czuł, nic nie myślał mózgami białymi od telewizji.

Najwyższą wartością filmu Drygasa jest zestawienie człowieka, który płonie — z tancerzami. Są niby radośni świętem socjalizmu. (Istotą totalitaryzmu jest świętowanie rocznic i rocznic rocznic, każdy dzień w kalendarzu był czyimś świętem: matki, nauczyciela, dziecka, pielęgniarki). Zarazem mechanicznie wykonujący *pas* są maszynką ludzką, marionetkami tańczącymi jak w XVIII-wiecznej zabawce. Są zabawką dyktatora dzierżawiącego władzę od obcej przemocy.

Opozycja dramaturgiczna między geniuszem śmierci, wyzwaniem jej, zagęszczonej jak ogień i dym, który obejmuje Siwca, jego zagadkowym aż spokojem, nieruchomością wobec bólu oparzeń, płonącego ciała — a nicością, przeciętnością, brakiem życia, zamarciem tłumu. To nie Siwiec popełnił samobójstwo, ale stutysięczny tłum. To oni — sto tysięczni — nie żyją a Siwiec żyje.

Najciekawsza z punktu widzenia analityka, a najpotworniejsza z punktu widzenia etyka jest wypowiedź kierowniczki czy reżyserki masowego pokazu tańca, ludowego baletu dla rządu, tworzącego geometryczne figury (i chyba napisy z ciał, tego nie jestem pewien).

Najzwyczajniej jak gdyby nic, tańczyli!! Wydała takie polecenie! Taniec, gdy człowiek płonie, gdy człowiek umiera, gdy ginie: muzyka i taniec, które zagłuszają jego krzyk, taniec, który odwraca uwagę, zamazuje, niszczy, spycha do niepamięci. Pani reżyser nie przerwała tańca — bo mazura ćwiczyła półtora miesiąca. Sprawiłaby zawód tancerzom. Tak czekali na ten występ! Post factum widzowie męczeństwa Siwca, krytykują go, że wybrał zły moment: trzeba było się podpalić, gdy przemawiał Gomułka, a tak tańczący odwrócili od niego uwagę. Ale tak stało się lepiej. Ten występ był konieczny, bardziej niż wszystko inne przydał się ofierze Siwca, głębia kontrastu fascynuje. Dobrze, że pani instruktor nie przerwała występu porażona trądem totalizmu. Nie przyszło jej do głowy, by powiedzieć dla filmu, że się bała, że zaniechanie występu naraziłoby ją na utratę pracy, a może więzienie? Ten film nie daje pociechy jakiej się szuka w kinie. Znajdujemy w nim wytłumaczenie względnych sukcesów naszych dawnych prześladowców. To takie instruktorki, to stadionowy tłum głosował na Cimoszewicza, Partię X (równanie z jedną niewiadomą), to ten tłum czytuje organ Urbana i wymienia go w plebiscytach popularności. Ich nie interesuje przeszłość, tajemnice ich własnego życia, które im narzucono. To jeszcze naród, społeczeństwo, czy już tłum, motłoch? Martwota umysłu, zamieranie uczuć, nawet instynktu samozachowawczego.

Drugi typ reakcji na człowieka płonącego żywcem: jedyna dana mu pomoc jest interwencją sił porządkowych. Aby zapobiec nieprzewidzianemu wydarzeniu strażak własną kurtą mundurową uderza płonącego, by go ugasić. Obrywa mu skórę, zrywa zeń ubranie, obnażając do żywego mięsa. Interweniują pielę-

gniarki, strażacy, BOR, służba bezpieczeństwa. Ta służba zareagowała nie tylko precyzyjnie w sensie operacyjnym „likwidując incydent". Natychmiast, w genialnym odruchu rozwijanego nieustannie instynktu kłamstwa, wymyśliła fałszywkę: *Człowiek zapalił się od wódki*. Widzieli, że społeczeństwo, któremu narzucono alkoholizm, spodlone, czuje się winne i łatwo uwierzy w każde zło, które rzekomo popełniło. Ktoś pił spirytus. Do tego musiał mieć jeszcze Extramocnego i dlatego zginął. Broń, której użyto jest typowa: zniesławienie ofiary.

Ja, mieszkający naprzeciw stadionu zbudowanego nie z myślą o sporcie, ale o masowych paradach, gdy szykowało się coś na stadionie, wyjeżdżałem za miasto. Na trzeci dzień moja pani gosposia, J.R., która miała siostrzeńca w KC, powiedziała mi w tajemnicy — która chyba mnie już nie obowiązuje — *tylko niech pan nie wierzy, że w człowieku zapaliła się wódka. Sam siebie zapalił. Dlaczego — dowiem się niedługo*. I powiedziała mi.

Jest jeszcze reakcja przerażenia, strachu przed płonącym. Żeby ogień nie przerzucił się na spódnicę. Żeby być z daleka? Nie być wplątanym? Widzimy to w niesamowitej sekwencji będącej punktem kulminacyjnym filmu. Jest ona zarazem najbardziej zagadkowym fragmentem filmu. Inscenizacja? Ale czy możliwe, by tak mistrzowska? Dlatego ten sam bardzo krótki fragment powtarza się: to widać płomień przesłaniający obiekt palący się, to strażak wali kurtką to coś płonącego, to ktoś przybliża się, by patrzeć, co płonie. To cofa się w przerażeniu. Widzimy, że płonie człowiek! Krzyczy, ale co — nie wiemy. Ktoś ucieka w górę stadionu. Każde zbliżenie tej sceny, filmowanej z daleka, ukazuje nam reakcję innej osoby, ukazuje jej ruch zstępujący, wstępujący, jej gesty, wobec śmierci, która wydaje się nie tylko straszna, ale i obrzydliwa.

Historia tej sekwencji jest niezwykła, paralelna do historii samospalenia się Siwca. W archiwach Kroniki Filmowej została odnaleziona zarówno kronika ukazująca dożynki jak i materiał z niej wyeliminowany. Nie było śladu samospalenia Siwca. Może nie było sfilmowane, jak zdawali się sugerować operatorzy?

Reżyser wraz z archiwistką przeglądali wszelkie dostępne materiały, kartoteki, otwierali setki kopert. Nagle... archiwistka spostrzegła kopertę z następującym napisem: „Płonący człowiek". To mógł być mnich buddyjski, gospodarz ratujący chudobę z pożaru, strażak, kierowca wyścigowy. Gdy ujrzeli, że płonącego człowieka otacza tłum na stadionie, poczuli triumf. Wyrwali z niepamięci kluczową scenę. To znalezisko można porównywać do odkrycia archeologicznego czegoś, co zdarzyło się przed tysiącleciami. Przyroda — pożerająca wszystko — jest łaskawsza niż totalitarni niszczyciele. Ten okruch, trwający jedną ósmą minuty, 168 błyskawicznie biegnących klatek, przypomina okruch amfory, z którego uczony potrafi odtworzyć jej kształt. Nakręcony prawdopodobnie nieświadomie przez operatora, bez jego wiedzy, ocalał. Strzępek celuloidu zrządzeniem losu (czy celowo?) wyjęty z torby ze ścinkami przeznaczonymi do zniszczenia i zachowany przez kogoś anonimowego, odzwierciedla historię poświęcenia się Siwca tak długo spychaną w zapomnienie.

KRZYSZTOF KĄKOLEWSKI

(„Kino", 1991, nr 12)

BYŁO WTEDY OSTRE SŁOŃCE...

JAK POWSTAWAŁ FILM O SIWCU

MACIEJ J. DRYGAS

Latem 1989 r. przeczytałem w „Gazecie Wyborczej" wywiad z Zygmuntem Karczem, który z Adamem Macedońskim założył w Krakowie wspólnotę im. Ryszarda Siwca i Jana Palacha. Był to ruch mający na celu szukanie płaszczyzny, która mogłaby łączyć Polaków i Czechów. To właśnie z tego wywiadu po raz pierwszy dowiedziałem się o samospaleniu Siwca. W tym czasie kończyłem pisać, dla litewskiego reżysera Raimondasa Banionisa, scenariusz filmu fabularnego, którego akcja — co za dziwny zbieg okoliczności — ocierała się o historię samospalenia osiemnastoletniego Litwina Romasa Kalanty.

W maju 1972 r. nieopodal budynku KGB w Kownie Kalanta oblał się benzyną i podpalił. Pozostawił kartkę z informacją, że ginie za wolność Litwy. I choć oficjalna propaganda usiłowała zdyskredytować ten akt (w gazetach ukazało się oświadczenie psychiatrów, że Kalanta był umysłowo chory) pogrzeb Kalanty stał się pretekstem do ciągnących się prawie tydzień masowych demonstracji. Jego protest wpisał się jednoznacznie w świadomość litewskiego społeczeństwa, również na emigracji: w USA powstały organizacje młodzieżowe im. Kalanty, w Brazylii postawiono jego pomnik. Podobnie reagowali Czesi na wieść o samospaleniu Palacha. Tak więc, rozpoczynając poszukiwanie śladów po Ryszardzie Siwcu, cały czas odwoływałem się do moich spostrzeżeń z kilkumiesięcznej doku-

MACIEJ J. DRYGAS: ur. 1956, w Łodzi, w 1981 ukończył wydział reżyserii WGIK (Moskwa), był asystentem Krzysztofa Zanussiego (*Constans*, *Z dalekiego kraju*) i Krzysztofa Kieślowskiego (*Przypadek*), od 1988 członek Studia Filmowego „Zodiak". Autor scenariuszy: *Surowy klimat* (1985, niezreal.), *Pora na miłość* (1986, niezreal.), *Grecka wyspa* (1988, niezreal., druk.: „Dialog", 1990, nr 6), *Dzieci z hotelu Ameryka* (1990, zrealizowany w Litewskiej Wytwórni Filmowej w Wilnie, reż.: Raimondas Banionis; druk.: „Dialog" 1991, nr 3). Zrealizowane filmy (scen. i reż.): *Falstart* (1981, film dyplomowy), *Psychoterapia* (1984, film TV), *Usłyszcie mój krzyk* (1991, film dok.).

mentacji na Litwie, z coraz większym zdumieniem przeciwstawiając mit o czynie Kalanty — niepojętej zmowie milczenia wokół protestu Siwca. Nie myślałem jeszcze o filmie, nie wiedziałem czy uda mi się zainteresować producentów. Chciałem po prostu poznać prawdę — dla siebie samego, może dla kilku przyjaciół.

Zacząłem od archiwów gazet, które wychodziły w 68 roku. Łudziłem się, że może gdzieś znajdę jakąś wzmiankę. Przeglądałem również fotografie, które tego dnia zostały nie zakwalifikowane do druku. Dopiero w kilka dni później w Centralnej Agencji Fotograficznej trafiłem na pierwszy ślad. Przeglądając album ze zdjęciami z dożynek zauważyłem puste miejsca po dwóch wyciętych fotografiach. W archiwum negatywów te dwie klatki również były wycięte, a na kopercie widniał napis, że zdjęcia usunięto na prośbę fotoreportera. Odnalazłem tego człowieka. Potwierdził, że na dwóch fotografiach rzeczywiście widać było płonącego mężczyznę. Nie znał jego nazwiska, nigdy nie usiłował wyjaśnić, co naprawdę zdarzyło się wtedy na Stadionie Dziesięciolecia. Negatywy zlikwidowano na polecenie specjalnej komórki działającej przy CAF, komórki, która zajmowała się cenzurą fotografii, zanim te trafią do redakcji gazet.

Wyruszyłem do Krakowa na spotkanie z Zygmuntem Karczem i Adamem Macedońskim. Z zebranych przez nich informacji wynikało, że Ryszard Siwiec zajmował miejsce w sektorze tuż obok trybuny honorowej, że w trakcie przemówienia Gomułki oblał się rozpuszczalnikiem i płonąc biegł w kierunku I sekretarza PZPR. Biegł ze sztandarem, na którym widniał napis *Za naszą i waszą wolność*. Tuż przed trybuną został złapany przez ludzi z Biura Ochrony Rządu. Podobno przerażony Gomułka przerwał na chwilę swoje przemówienie, a SB zatrzymało najbliższych świadków tego wydarzenia usiłując ich najpierw zastraszyć, a potem przekupić w zamian za milczenie. Wersja ta brzmiała bardzo przekonująco, jednak, jak się później okaże, wyraźnie odbiegała od prawdy.

Pierwsze wątpliwości nasunęły się po przesłuchaniu nagrania transmisji radiowej z uroczystości dożynkowych w 1968 r., nagrania, które odnalazłem w archiwum Polskiego Radia w Warszawie. Wielokrotnie przesłuchiwałem tę taśmę, maksymalnie wzmacniając dźwięk, z nadzieją, że być może usłyszę jakiś krzyk, szmer lub choćby jakąś drobną pauzę w przemówieniu Gomułki. Nic takiego się

NAGRODY ZA *USŁYSZCIE MÓJ KRZYK*:

SREBRNY SMOK — MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH, KRAKÓW 1991

WYRÓŻNIENIE SPECJALNE — ŁAGOWSKIE LATO FILMOWE 1991

SREBRNA SESTERCJA — FESTIWAL FILMÓW DOKUMENTALNYCH W NYON, SZWAJCARIA 1991

NAGRODA GŁÓWNA — FESTIWAL MEDIÓW, ŁÓDŹ 1991

FELIX 91

NAGRODA MŁODYCH IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO 1991

NAGRODA IM. ANDRZEJA MUNKA ZA NAJLEPSZY DEBIUT, 1992
(PO RAZ PIERWSZY W HISTORII TEJ NAGRODY
ZOSTAŁ UHONOROWANY FILM DOKUMENTALNY)

GRAND PRIX — MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW DOKUMENTALNYCH W MELBOURNE, AUSTRALIA 1992

GOLDEN GATE AWARD W SEKCJI FILM I VIDEO
MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY W SAN FRANCISCO USA, 1993

nie wydarzyło — I sekretarz był w dobrej formie, a w intonacji komentujących dożynki sprawozdawców nie doszukałem się niczego szczególnego.

MOTYWACJE

Mniej więcej w tym czasie ówczesny szef Teatru Polskiego Radia — Henryk Rozen zaproponował mi, abym dokumentował historię Siwca również z myślą o słuchowisku radiowym. Załatwił mi profesjonalny magnetofon i kilka delegacji. Wyruszyłem do Przemyśla na spotkanie z żoną Ryszarda Siwca — Marią i córką Elżbietą. Udostępniły mi taśmę z nagraniem, którego Siwiec dokonał dwa dni przed wyjazdem na dożynki, skontaktowały ze znajomymi Siwca. Dzięki nim poznałem człowieka, który twierdził, że w pół roku po samospaleniu odważył się wysłać list do rozgłośni Radia Wolna Europa z informacją na temat protestu Siwca.

Rodzina Siwca i jego znajomi potwierdzali wersję wydarzeń, którą już wcześniej słyszałem od Zygmunta Karcza. Niektórzy mówili o tajnej organizacji, o czarnej kuli, którą wylosował Siwiec. Ciekawe, że o czarnej kuli mówiono mi również na Litwie, kiedy dokumentowałem historię Kalanty. Myślę, że podobnie jak w Kownie, tu w Przemyślu — ludziom trudno było uwierzyć, iż na taki czyn człowiek mógł się zdecydować samotnie.

Kilka dni później, będąc jeszcze w Przemyślu, wszedłem do biura „Solidarności". Sekretarka powiedziała mi, że zna osobę, która była wtedy na stadionie. W ten zupełnie przypadkowy sposób poznałem pierwszego wiarygodnego świadka. Grażyna N. siedziała na stadionie w sektorze tuż obok bramy głównej, a więc po przeciwnej stronie niż trybuna honorowa. Twierdziła, że cały dramat odbywał się kilkanaście metrów od niej, podczas dożynkowych tańców. Następnego dnia, szperając w dokumentach Stronnictwa Ludowego, odnalazłem nazwisko i adres rolnika, który w 68 r. był szefem delegacji z okręgu przemyskiego. Pamiętał jak Siwiec usiłował zdobyć zaproszenie na dożynki. Było to dość skomplikowane, bowiem skład delegacji został już wcześniej ustalony. W końcu dopisano Siwca do listy pod ostatnim numerem. Rozmawiałem również z lekarką z rejonowej poradni, która powiedziała, że tuż po proteście zjawili się u niej funkcjonariusze SB, którzy wypytywali czy Siwiec nie leczył się na chorobę psychiczną. Byli trochę zawiedzeni, gdy ta tłumaczyła im, że to był zdrowy i silny mężczyzna.

Opuszczałem Przemyśl pod wrażeniem odnalezionych materiałów. Dopiero tam zrozumiałem, że zanim Siwiec podjął decyzję o tak desperackim proteście, najpierw przebył długą drogę, dojrzewając do tego czynu. Będąc absolwentem wydziału filozofii na uniwersytecie lwowskim, miał po wojnie propozycje, aby zostać nauczycielem historii. Odmówił, bowiem nie chciał uczyć młodzieży nieprawdy. Nagrane przed śmiercią posłanie do przywódców na Kremlu, listy do Gomułki, pozostawione notatki świadczyły o jego niezwykłej wiedzy historycznej. Były również dowodem, że w przeciwieństwie do większej części naszego społeczeństwa, które dało się uwieść idei socjalizmu o ludzkiej twarzy, Siwiec nigdy nie miał złudzeń. Długo i dokładnie obmyślał swój protest. Wydawałoby się, że wybrał doskonałe miejsce i czas, że przewidział każdy szczegół, oprócz jednego: że jego czyn, choć dokona się w obecności stu tysięcy ludzi, dziennikarzy, fotoreporterów, przedstawicieli partii, pozostanie jednak bez rozgłosu. Wtedy zrozumiałem, że moim obowiązkiem jest zrealizowanie filmu dokumentalnego o tym człowieku i przez film nadanie sensu jego śmierci.

Zgłosiłem się z tym pomysłem do Władysława Wasilewskiego, który zakładał właśnie przy Wytwórni Filmów Oświatowych zespół filmowy „Logos".

Rozpocząłem kolejny etap poszukiwań. Najpierw wizyta w szpitalu Przemienienia Pańskiego w Warszawie, w którym przez cztery dni Siwiec umierał. Rozmowy z lekarzami, personelem pielęgniarskim. Siwiec długo był przytomny.

Opowiadał o swoim proteście. Dlaczego milczeli? — pytałem. Potem rozmowa z córką kuzyna Siwca, która była wtedy na stadionie. Z daleka widziała płonącego mężczyznę, ale dopiero po latach dowiedziała się, że to był jej wuj! Którejś nocy ludzie z warszawskiej rozgłośni radiowej umożliwili mi połączenie ze studiem Głosu Ameryki w Waszyngtonie. Tam czekał Jan Nowak-Jeziorański. Potwierdził otrzymanie anonimowego listu z Polski. Pierwsza informacja o proteście Siwca została nadana w osiem miesięcy po jego śmierci (patrz str. 84 — wypowiedzi Jana Nowaka-Jeziorańskiego i człowieka, który zawiadomił Wolną Europę — przyp. Red.).

Napisałem podanie do ówczesnego ministra spraw wewnętrznych z prośbą o udostępnienie mi materiałów SB. Długo nie było decyzji. Przez kilka miesięcy wydzwaniałem do jego sekretarki. W końcu otrzymałem zgodę. Podczas pierwszej wizyty w Pałacu Mostowskich pokazano mi teczkę z materiałami operacyjnymi dotyczącymi sprawy Ryszarda Siwca. Było tego zaledwie dwadzieścia kilka stron. Niektóre zasłonięte białymi kartkami. Tych nie wolno mi było oglądać. Pilnowało mnie dwóch urzędników. Potem, kiedy udało mi się ich namówić na odsłonięcie jednej z kartek, przeczytałem ostatni list, który Siwiec pisał do żony w pociągu na kilka godzin przed tragedią. Kopię tego przechwyconego przez SB listu pani Maria otrzymała po dwudziestu trzech latach ode mnie. Nie mogłem zrozumieć, dlaczego ten tekst był przykryty białą kartką. Przecież od prawie roku żyliśmy wreszcie, jak wtedy często powtarzano, „we własnym domu".

SIEDEM SEKUND

Z materiałów SB zorientowałem się również, że Służba Bezpieczeństwa nie prowadziła w sprawie Siwca jakiegoś szalonego śledztwa. Były to rutynowe działania i wkrótce sprawa została umorzona „wobec śmierci sprawcy". Tak więc, oprócz inwigilacji najbliższej rodziny — SB, które, jak przypuszczam, samo było zaskoczone taką formą protestu, nie podjęło żadnych kroków, żeby sprawę „uciszyć". Bo i nie musiało. Nie potwierdziła się informacja o wyłapywaniu świadków tego zdarzenia, szantażowaniu ich i próbach przekupienia. I to był kolejny fakt, który mnie poraził. Stało się dla mnie jasne, że choć Siwiec ginął publicznie, ludzie zebrani na stadionie kompletnie zignorowali jego protest. Dlaczego? Być może Siwiec wyprzedził swój czas w tym sensie, że więcej pojmował niż inni.

Zrozumiałem wtedy, że realizacja dokumentalnego filmu o Siwcu daje szansę, aby przez pryzmat czynu Siwca spojrzeć również na kondycję naszego społeczeństwa w latach sześćdziesiątych. Za pośrednictwem „Teleekspresu" i „Gazety Wyborczej" zwróciłem się z apelem do świadków. Otrzymałem wiele listów, telefonów. Niektórzy ludzie na początku nie chcieli ujawniać swoich nazwisk. Obawiali się, choć prawdę mówiąc nie wiedziałem czego. Przez kilka tygodni jeździłem po całym kraju odwiedzając wszystkich, którzy zareagowali na mój apel. Wieczorami na rozrysowanym planie Stadionu Dziesięciolecia umieszczałem w poszczególnych sektorach nazwiska kolejnych świadków, jakbym prowadził jakieś śledztwo. A przecież nie chodziło mi o szukanie winnych. Pragnąłem tylko zrozumieć, dlaczego ci ludzie nigdy potem nie wracali pamięcią do tego tragicznego wydarzenia? Dlaczego heroizm Siwca okazał się tak daremny? Tylko Jan D. — strażak, który gasił Siwca — zwierzył mi się, że kiedy kilka lat temu poznał swoją obecną żonę, opowiadali sobie najważniejsze wydarzenia w ich życiu. Dla D. jednym z takich momentów było samospalenie Siwca. Z ust człowieka, który często ma do czynienia z ofiarami pożarów, takie zwierzenie zabrzmiało wstrząsająco.

Znajoma dokumentalistka Anna Górna poradziła mi, abym w archiwum WFD dokładnie przeszukał materiały odrzucone z Polskiej Kroniki Filmowej. Kiedyś obiło jej się o uszy, że ktoś nakręcił ujęcie płonącego Ryszarda Siwca. Nie znalazłem niczego w katalogu odrzutów, choć prowadzony jest niezwykle skrupulatnie. Po godzinie pracownica archiwum, która zaczęła szperać w pudełkach z taśmami, przyniosła zwiniętą miniaturową rolkę, z przyczepioną pożółkłą kartką. Była na niej wypisana ołówkiem informacja: *ujęcie płonącego mężczyzny.* Autorem zdjęć był operator PKF — Zbigniew Skoczek. Zanim obejrzałem to ujęcie, minął ponad tydzień. Taśma musiała zostać poddana odpleśnieniu i konserwacji.

Kiedy wreszcie nacisnąłem pedał stołu montażowego i przed moimi oczyma mignęło zaledwie siedem sekund z tego dramatycznego wydarzenia, trudno mi było ukryć emocje. Ja wiem, że to brzmi patetycznie, ale już od prawie roku żyłem wyłącznie historią Siwca. Ten człowiek i jego kodeks moralny stał się dla mnie bardzo bliski. Nie potrafiłem się już zdystansować do tego co robię. I choć w 68 roku miałem zaledwie 12 lat, czułem się odpowiedzialny za jego los. Z przerażeniem pomyślałem, że to ujęcie mogłoby teraz zostać gdzieś przypadkiem wyemitowane jako historyczna ciekawostka, tak jak to się zdarzyło z fotografią płonącego Siwca, którą parę miesięcy wcześniej wydrukowały „Skandale" — gdzieś między zdjęciem obnażonej kobiety a krzyżówką... Pobiegłem do szefa archiwum WFD Włodzimierza Rekłajtisa. Nie musiałem mu długo tłumaczyć, zrozumiał wszystko w pół słowa. Natychmiast schował taśmę do sejfu, z prawem wyłączności dla mojego przyszłego filmu.

Kiedy miałem już zgromadzony prawie cały materiał zacząłem pisać scenariusz. Ponownie przesłuchiwałem nagrania dokonując m.in. wyboru świadków, których miałem zaprosić na zdjęcia. Brakowało mi jednej osoby — człowieka, który w 68 roku piastował urząd ministra rolnictwa. Usiłowałem zdobyć choćby jego numer telefonu. W końcu udało się, zatelefonowałem, lecz do spotkania nie doszło. Eks-minister wytłumaczył mi, że jest chory, że właśnie idzie do szpitala. Potem miał jechać do sanatorium. A ja musiałem ze względów organizacyjnych zaznaczyć w scenariuszu, że odbędę z nim rozmowę. Więc po prostu wpisałem kilka wymyślonych przez siebie zdań: że wtedy było ostre, oślepiające słońce i że on niczego nie zauważył. Wiele miesięcy później, gdy skończyłem już realizację zdjęć, doszło wreszcie do spotkania. Oczywiście, bez kamery. Zapytałem czy pamięta ten incydent na stadionie, stał przecież na trybunie honorowej, w pierwszym rzędzie. Odpowiedział mi, że w czasie wojny był więźniem gestapo, że Niemcy uszkodzili mu wzrok, że od tego czasu nosi ciemne okulary, a wtedy było ostre słońce, bijące prosto w twarz i on, niestety, niczego nie zauważył.

* * *

Kiedy kręciłem zdjęcia na ulicy w centrum Toronto (trzej synowie i jedna z córek Siwca wyemigrowali do Kanady i USA) podszedł do mnie nieznajomy przechodzień i spytał o czym realizuję film. Powiedziałem mu, że będzie to historia człowieka, który w 68 roku protestując dokonał aktu samospalenia. Ów Kanadyjczyk pokiwał ze zrozumieniem głową: — *Ach, o tym czeskim studencie* — powiedział, jakby na dowód, że wie o kogo chodzi, po czym obrócił się na pięcie i odszedł. Obok mnie stał Wit Siwiec. Z kamienną twarzą długo patrzył w ślad ginącego w tłumie przechodnia...

MACIEJ J. DRYGAS

Wam moje drogie dzieci zalecam i nakazuję!

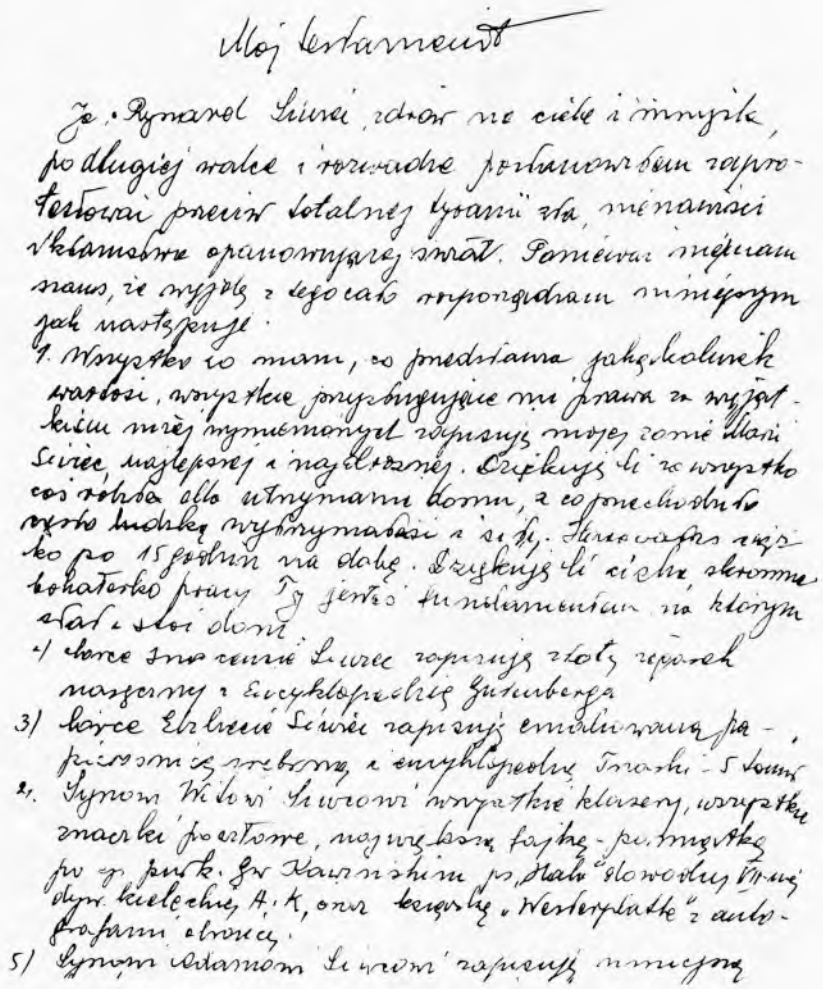
1. Nie dajcie nigdy odebrać sobie wiary w Boga, wiary w człowieka, w jego dążenia do wolności i prawdy.

2. Bądźcie zawsze dobrymi Polakami i Polkami i pamiętajcie, że ojczyzna, to nie tylko wy, ale i ten zbałamucony polski milicjant, który bije Cię pałką i kopie za domaganie się wolności.

3. Zawsze pamiętajcie, że drugi człowiek jest takim samym człowiekiem jak wy, a często może lepszym od was.

Ryszard Siwiec

Ostatnie słowa Testamentu, który nadszedł do rodziny pocztą z Warszawy już po wypadku.



Mój testament

Ja, Ryszard Siwiec, zdrów na ciele i umyśle, po długiej walce i rozważaniu postanowiłem zaprotestować przeciw totalnej tyranii zła, mieniącemu kłamstwem opanowywany świat. Pomimo niepewności czy wyjdę z tego cało rozpoczynam mi[ę]dzym jak następuje.

1. Wszystko co mam, co przedstawia jakąkolwiek wartość, wszystkie przysługujące mi prawa za wyjątkiem mojej wymienionej rodzinie mojej żonie Marii Siwiec najlepszej i najdroższej. Oświadczam że wszystko co robiła albo utrzymywała dotychczas ciężko ludzką wytrzymałością i siłą. Testament ważny po 15 godzinach na dalej. Oświadczam że ciche skromne bohaterstwo prawy Ty jesteś fundamentem na którym stoi dom.

2) Córce Ewie Siwiec zapisuję złoty zegarek naręczny i Encyklopedię Gutenberga

3) Córce Elżbiecie Siwiec zapisuję emaliowaną pi[e]rśc[i]onkę srebrną, i encyklopedię Trzaski - 5 tomów

4. Synowi Wiesławowi Siwiecowi wszystkie klisze, wszystkie znaczki pocztowe, najmłodszą fajkę - pe[ł]nowartościowy [ł]ańcuch. Gr Kazimierzowi pozostałe słownik[i] [i] encyklopedię Wiedzy Powszechnej A. K, oraz książkę „Westerplatte" z autografami obrońców.

5) Synowi Adamowi Siwiecowi zapisuję mniejszą

Rękopis testamentu Ryszarda Siwca

PRIX ITALIA '92

TESTAMENT

(SŁUCHOWISKO DOKUMENTALNE)

MACIEJ J. DRYGAS

(słowom postaci towarzyszy muzyka)

Innocenta Siwiec:

Przywołuję obraz ojca, ja go nie przywołuję, on sam przychodzi w odpowiednich momentach, wtedy gdy jest mi ciężko, gdy nie mogę sobie poradzić. Do ojca nie muszę mówić, nie muszę używać słów, nie muszę niczego tłumaczyć, on wie... Tak, że dla mnie śmierć ojca dała mi ogromną siłę...

Mariusz Siwiec:

Bardzo często kiedy przede mną stały jakieś bardzo poważne decyzje do powzięcia, śnił mi się ojciec. Nie widzę go twarzą zwróconego do siebie, lecz stoi jakby z profilu i kiedy pytam: „Tatusiu czy ja mam właśnie tak postąpić w tej sprawie, czy inaczej?", tato mi odpowiada: „Cokolwiek byś nie zrobił, to dobrze zrobisz"...

Adam Siwiec:

W moim życiu ojciec śnił mi się kilkadziesiąt razy. Zawsze uśmiechnięty, zadowolony. Nigdy nie dawał rad żadnych. Nigdy nie usłyszałem od niego „synu" czy „Adam"... „Misiu" — tak mnie nazywał. To były w zasadzie radosne, migawkowe spotkania z moim ojcem, raczej towarzyskie...

Wit Siwiec:

Pracując w fabryce, któregoś dnia... tam coś robiłem, nie pamiętam już — piłowałem czy tłukłem, usłyszałem nagle głos mojego ojca, wyraźnie i dobitnie: „Witek!" Głos, który miał zobrazować, jakby jego niezadowolenie, jakby w tym imieniu wypowiedzianym w gniewie zabrzmiało coś takiego, jakby: „Synu co ty tutaj robisz!"...

Maria Siwiec:

Ile razy rozpalałam pod kuchnią, bo nie miałam gazu jeszcze z początku czy zapałkę świeciłam, a popiekłam palce i do teraz, ogień — to zawsze widzę męża. Po prostu, to już tak we mnie siedzi...

(wybrzmienie muzyki)

(Nagranie archiwalne z 1968 r.: tłum skandujący „Wiesław! Wiesław!". Ktoś usiłuje uspokoić salę, krzyczy: „Drodzy Towarzysze!". Na tle skandującego tłumu wchodzi przemówienie jakiegoś robotnika.)

Robotnik:

Przypominamy i ostrzegamy, że kto szarga dobrym imieniem klasy robotniczej i lży naród polski, kto podnosi głowę i rękę na politykę partii i jej kierownictwo, na ustrój socjalistyczny, ten musi być zmieciony!

(ryk skandującego tłumu przechodzi w zbliżające się kroki maszerującego wojska, słychać nadjeżdżające czołgi; na tym tle pojawia się głos spikera z Rozgłośni Radiowej w Pradze)

Spiker *(mówi w języku czeskim)*:

Wczoraj 26 sierpnia, około godziny 23, granicę Czechosłowacji przekroczyły wojska Związku Radzieckiego, Polskiej Republiki Ludowej...

(zapowiedź czeskiego spikera oraz kroki maszerującego wojska wchodzą pod fragment przemówienia Władysława Gomułki)

Władysław Gomułka:

W ostatnich miesiącach zaistniała konkretna groźba wyrwania Czechosłowacji z szeregu państw Układu Warszawskiego. Aby do tego nie dopuścić zaszła konieczność wprowadzenia wojsk radzieckich, polskich, węgierskich i bułgarskich na terytorium sojuszniczej Czechosłowacji.

(strzały z karabinów maszynowych, krzyczący tłum, syrena nadjeżdżającej karetki pogotowia. Efekty te chowają się pod komunikatem ogłoszonym przez spikera Rozgłośni Radiowej w Pradze)

Spiker *(mówi w jęz. czeskim)*:

Drodzy przyjaciele, póki mnie jeszcze słyszycie, w imieniu pracowników Rozgłośni prosimy was jeszcze raz: nie róbcie nic, co mogłoby doprowadzić do niepotrzebnego rozlewu krwi. W tej sytuacji budowanie barykad niczemu nie pomoże! Przyjaciele, póki mnie jeszcze słyszycie, rozejdźcie się do domów!

(końcówka komunikatu zagłuszona narastającymi wystrzałami. Słychać fragment czeskiego hymnu, którego dźwięk usiłuje się przebić przez dochodzące z ulicy strzały)

Wit Siwiec *(czyta)*:*

Ja, Ryszard Siwiec, zdrów na ciele i umyśle, po długiej walce i rozwadze, postanowiłem zaprotestować przeciwko totalnej tyranii zła, nienawiści i kłamstwa opanowującego świat. Ponieważ nie mam szans, że wyjdę z tego cało, rozporządzam niniejszym jak następuje: wszystko co mam, co przedstawia jakąkolwiek wartość, wszystkie przysługujące mi prawa z wyjątkiem niżej wymienionych zapisuję mojej żonie Marii Siwiec... *(długi miks)*

Maria Siwiec *(kontynuuje odczytywanie testamentu)*:

...mojej żonie Marii Siwiec, najlepszej i najdroższej. Dziękuję ci za wszystko coś zrobiła dla utrzymania domu, a co przechodziło często ludzką wytrzymałość i siły. Ty jesteś fundamentem, na którym stał i stoi dom. Córce Innocencie Siwiec zapisuję... *(długi miks)*

Innocenta Siwiec *(czyta)*:

...Córce Innocencie Siwiec zapisuję złoty zegarek naręczny i encyklopedię Gutenberga. Córce Elżbiecie Siwiec... *(długi miks)*

Elżbieta Siwiec *(czyta)*:

...Córce Elżbiecie Siwiec zapisuję emaliowaną papierośnicę srebrną i encyklopedię Trzaski pięciotomową... Synowi Witowi Siwiec... *(długi miks)*

Wit Siwiec *(czyta)*:

...Synowi Witowi Siwiec — wszystkie klasery, wszystkie znaczki pocztowe, największą fajkę — pamiątkę po świętej pamięci pułkowniku Kawińskim, dowódcy 7 Dywizji Kieleckiej Armii Krajowej oraz książkę „Westerplatte" z autografem obrońcy... Synowi Adamowi Siwiec... *(długi miks)*

Adam Siwiec *(czyta)*:

...Synowi Adamowi Siwiec zapisuję mniejszą fajkę, książkę Skalskiego „Czarne skrzydła nad Polską" z autografem oraz szablę, aby zawsze pozostał wierny wyrytej na niej dewizie: „Honor i Ojczyzna"... Synowi Mariuszowi... *(długi miks)*

---

* Mniejszą czcionką wydrukowano fragmenty, które znajdują się także w filmie *Usłyszcie mój krzyk*.

Z albumu rodzinnego

Mariusz Siwiec *(czyta)*:

...Synowi Mariuszowi Siwiec zapisuję fajkę czeską, „Dywizjon 303" z dedykacją Tola dla niego...

Wit Siwiec *(czyta)*:

Wam moje drogie dzieci zalecam i nakazuję: Nie dajcie nigdy odebrać sobie wiary w Boga, wiary w człowieka, jego dążenia do wolności i prawdy... Przemyśl, dnia 20 kwietnia 1968...

(muzyka — wypływa spod końcówki testamentu)

Maria Siwiec:

Po tych zajściach wszystkich cofnęłam się wstecz i przypomniałam sobie Święta Wielkanocne, to widziałam, że on był jakby obcy w tym pokoju. Tak jakoś duchem gdzie indziej... Patrzył tylko na nas i to patrzył tak właśnie, jak człowiek, który ostatnie święta spędza w rodzinie... Tak ja to odebrałam, ale w późniejszym dopiero okresie.

Wit Siwiec:

Na pewno był zbuntowany. Był krytycznie nastawiony do otaczającej go rzeczywistości. Wpadał do domu z pracy, to pierwszą rzeczą co robił, to szedł do pokoju i załączał radio. To, pamiętam, było chyba wpół do czwartej, nastawiał radio Wolna Europa. Mama, jak podawała obiad, to do pokoju, koło radia. Sam przeważnie jadł obiad...

Maria Siwiec:

Pisał na maszynie wieczorami. Ja nieraz mówię: „Idź już spać, już przestań pisać, idź spać"... Przede mną ukrywał te rzeczy. Nie jestem nigdy dociekliwa, ani nigdy nie zamęczam swoją osobą nikogo i jemu było z tym dobrze. Ja wiedziałam, że jeżeli coś robi to na pewno robi coś dobrego i mądrego. Jeżeli pisze to widocznie musi sobie coś napisać. Nieraz żałowałam, potem, dlaczego ja nie poszłam, nie popatrzyłam, nie zaglądnęłam co on robi, co on pisze. No ale... był zajęty...

(mocny akcent muzyczny, po chwili uspokaja się zakłócony trzaskami ze starej magnetofonowej taśmy. Słychać matowy, kiepsko zarejestrowany głos mężczyzny. To fragment posłania Ryszarda Siwca nagrany na dwa dni przed śmiercią. Muzyka cały czas towarzyszy jego wypowiedzi.)

Ryszard Siwiec:

Literaci, intelektualiści, profesorowie, studenci i młodzieży polska! Pamięć o waszym zrywie trwać będzie wiecznie. Ulegliście przeważającej sile fizycznej, przemocy brutalnej, terrorowi, ale duchem na zawsze zostaniecie zwycięzcami! Zapisaliście jeszcze jedną piękną kartę naszej historii. Za wami przyjdą inni! A wy dziennikarze, publicyści odegraliście wyjątkowo podłą, haniebną i nikczemną rolę podczas zajść marcowych i demonstracji i... w czasie najazdu na Czechosłowację. Wolni Polacy, bo prawda i wolność musi zwyciężyć, będą ze wstydem wspominać wasze nazwiska jako zdrajców i sprzymierzeńców. Wybraliście wieczną hańbę!

(koniec muzyki)

Elżbieta Siwiec:

Jechałam na sesję i tato mnie odprowadzał i dał mi parę listów. Powiedział, że to jest nasza tajemnica, więc nic nie pytałam, tylko wiedziałam, że jest napisane Jan Polak. To był ojca pseudonim, tak się podpisywał i prosił, żebym na dworcu we Wrocławiu to wrzuciła. To były listy do Fali 58, do tych studentów strajkujących. Bardzo chciał nawiązać kontakt z przywódcami tych strajków.

Z albumu rodzinnego

Innocenta Siwiec:

Ojciec próbował nawiązywać kontakty, tylko nie umiał. Ojciec nie miał tej łatwości nawiązywania kontaktów. Ojciec szedł prostą drogą, zawsze prostą, a do każdego człowieka trzeba przecież podejść inaczej... Ojciec był bardzo prawym człowiekiem. Takim prawym, że czasem trudno to było znieść...

Adam Siwiec:

Przychodzi taki moment, że człowiek chce powiedzieć nie. Przychodzi w życiu taki moment, że człowiek powie: nie! nie! Wystarczy! Dosyć! I to było w przypadku mojego ojca, moment taki, że musiał powiedzieć: nie!

(akcent muzyczny ponownie zakłócony trzaskami z magnetofonowej taśmy, muzyka wchodzi pod kolejny fragment posłania Ryszarda Siwca)

Ryszard Siwiec:

Upaść może wielki naród, ale zginąć tylko nikczemny. Udowodnijcie swoim wyborem, że nie jesteście narodem nikczemnym. SOS! Ratujcie najpiękniejsze tradycje naszego narodu... Tolerancję! Poszanowanie drugiego człowieka! Wolność sumienia. Wolność myśli i przekonań!...

(koniec muzyki)

Elżbieta Siwiec:

Wśród jego notatek znalazłam plan strategiczny działania. I tu jest kilka punktów. Pierwszy brzmi tak: wstęp na stadion — nareszcie załatwiony. Drugi: komu protesty? Trzeci: jakie hasła? Czwarty: ubranie. Piąty: benzyna, zapałki. Szósty: miejsce na stadionie. Siódmy: czas akcji. Ósmy: spowiedź po raz drugi i ostatni... Czyli to było wszystko planowane.

Maria Siwiec:

Dzień przedtem powiedział, żeby mu przygotować garnitur, taki miał bladoniebieski, żeby go po prostu odświeżyć, bo jedzie służbowo do Tarnobrzega. Ja to zrobiłam... No i rano jak mąż wstał przygotowałam śniadanie, które zjadł. Wchodził do pokoju do dzieci. Chłopcy spali w jednym pokoju i... później się dowiedziałam od najstarszego syna, że zrobił znak krzyża nad każdym. Wita zegarek wziął, ubrał na rękę, a swój zegarek położył Witowi na szafce nocnej. I wyszedł od nich... A ze mną pożegnał się... Aha, jeszcze chciałam śniadanie, które przygotowałam mu na drogę, dać do teczki. Nie pozwolił mi teczki otworzyć. Powiedział: „Nie otwieraj, ja sam schowam". Tak dotykając to poczułam flaszkę w środku, ale myślę sobie, na pewno wino ma, tam dla kogoś wiezie. I nie otwierałam teczki, a tymczasem tam, jak się później dowiedziałam był rozpuszczalnik. Nawet rachunek na rozpuszczalnik znalazłam... No i pożegnaliśmy się, jak zwykle serdecznie i wyszedł. Ja mam zwyczaj patrzeć przez okno jak wychodził z domu, zawsze na dzieci patrzyłam czy jak do kościoła szły. Więc kuchennym oknem patrzyłam na męża jak szedł w tym swoim garniturku i berecie na głowie... To było moje ostatnie jego, ale jeszcze zdrowego widzenie...

(szelest przerzucanych kartek)

Pracownik Służby Bezpieczeństwa *(czyta)*:

Szyfrogram numer 8172. Tajne. W dniu 9 września 1968 r., o godzinie 9.40, do mieszkania Marii Siwiec w Przemyślu zgłosiła się Maria Tchórzewska, która chciała przekazać wymienionej list od męża Ryszarda Siwca. Z uwagi na nieobecność obywatelki Siwiec w mieszkaniu, list ten pozostawiła w drzwiach mieszkania, który został przejęty przez Służbę Bezpieczeństwa. Treść listu jest następująca: „Kochana Marysiu, nie płacz! Szkoda sił, a będą ci potrzebne. Jestem pewny, że po to dla tej chwili żyłem 60 lat. Wybacz, nie można było inaczej. Po to, żeby nie zginęła prawda, człowieczeństwo, wolność — ginę, a to mniejsze zło niż śmierć milionów. Nie przyjeżdżaj do Warszawy. Mnie już nikt nie pomoże. Dojeżdżamy do Warszawy. Piszę w pociągu i dlatego krzywo. Jest mi tak dobrze, czuję taki spokój wewnętrzny jak nigdy w życiu..."

(motyw muzyczny wychodzi spod listu i miesza się z gwarem na stadionie. Słychać fragmenty autentycznej transmisji ze święta dożynek w 1968 r.)

Z albumu rodzinnego

Komentator Radiowy I:

Halo, witamy państwa na centralnych uroczystościach dożynkowych. Tu Stadion Dziesięciolecia. Spotykamy się już tradycyjnie w tym miejscu nad Wisłą, pod warszawskim niebem, aby, jak stary obyczaj każe, podziwiać dożynkowy wieniec niesiony w gospodarski dom... (...)

(orkiestra gra hymn państwowy, na który, po chwili długim miksem, nakłada się znany nam temat poprzedzający kolejny fragment posłania Ryszarda Siwca. Muzyka ta towarzyszy całości wypowiedzi)

Ryszard Siwiec:

Do władców i właścicieli Związku Radzieckiego! Do mas pracujących, chłopów i robotników Związku Radzieckiego! Do literatów, intelektualistów, inteligencji Związku Radzieckiego! Do młodzieży — przyszłości wszystkich narodów! Lenin powiedział: każdy kraj, który ujarzmia inne narody musi upaść. To nie nowego, to stare, wiecznie obowiązujące prawo historii, prawo rozwoju. Czy sądzicie, że wasze imperium nie upadnie tylko i wyłącznie dlatego, że ujarzmienie innych narodów nazwaliście wyzwalaniem? Że kłamstwo nazywacie prawdą? Że niewolę nazywacie wolnością, że totalną tyranię nieodpowiedzialnej kliki rządzącej — demokracją? Że zastąpienie wyzysku człowieka przez człowieka, totalnym wyzyskiem przez jednego molocha kapitalistę — państwo — nazwaliście socjalizmem? Że waszą walkę o panowanie nad światem nazwaliście walką o pokój?!...

(kolejny fragment transmisji z Centralnych Dożynek, chór z towarzyszeniem orkiestry śpiewa poloneza)

Komentator Radiowy I:

... nasz polski, polonez! Dziewczęta w czterech długich rzędach trzymają się za ręce. Ruszają tanecznym, posuwistym krokiem. Końce tych rzędów zakrzywiają się i tworzą koła: jedno... drugie... trzecie... Pierwsze, ogromne na środku boiska, dwa mniejsze na obu jego bokach. Obserwujemy pełen gracji i lekkości taniec pięciuset dziewcząt, krok w prawo...

(dźwięk radiowej transmisji oddala się, na pierwszym planie słychać szelest przerzucanych kartek)

Pracownik Służby Bezpieczeństwa

(czyta, w tle cały czas słychać dożynkowego poloneza):

Warszawa, dnia 8 września 1968 roku. Tajne. Notatka służbowa... Pełniąc służbę na stadionie X-lecia w dniu 8 września 1968 roku podczas uroczystości dożynkowych zauważyłem o godzinie 12.15, na trzeciej ławce od dołu sektora trzynastego, jak na mężczyźnie paliło się ubranie. Wraz z pracownikiem biura „8" podeszliśmy bliżej wyżej wymienionego sektora. Ja dokonałem kilku zdjęć fotograficznych, zaś pracownik biura „8" filmował. Po ugaszeniu ubrania, mężczyzna ten głośno mówił, że jest to wyraz protestu przeciwko łamaniu praworządności i wolności. Jednocześnie informuję, że zabrałem film jednemu z fotografujących, który przy wyjmowaniu z aparatu został naświetlony oraz do kierownictwa zabezpieczania dożynek przekazałem dowód osobisty wymienionego i szczątki spalonej marynarki. W załączeniu 24 fotografie wraz z negatywami.

(transmisja z dożynek znowu wychodzi na pierwszy plan, słychać muzykę i komentarz)

Komentator Radiowy I:

Zmienia się rytm i nastrój. Chłopcy w ciemnych kombinezonach szeroką ławą wyszli na bieżnię naprzeciwko trybuny głównej. Zatrzymują się przy białych liniach boiska. Podbiegło do nich kilkanaście dziewcząt, ale inne tańczą jeszcze na zielonej murawie...

Z albumu rodzinnego

Ryszard Siwiec

(chór dziewcząt po chwili zagłuszony szelestem przerzucanych kartek, muzyka oddala się na drugi plan)

Pracownik Służby Bezpieczeństwa *(czyta)*:

Warszawa, dnia 8 września 1968 roku. Tajne. Protokół oględzin. W celu utrwalenia śladów i dowodów przestępstwa dokonałem oględzin następujących przedmiotów znalezionych przy Ryszardzie Siwcu:

– teczka koloru brązowego zapinana na dwa zamki, częściowo nadpalona, o rozmiarach 43 na 30 centymetrów,
– biało-czerwony sztandar o rozmiarach 56 na 40 centymetrów z napisem „Za naszą i waszą wolność. Honor i Ojczyzna",
– dwie puste butelki po rozpuszczalniku o pojemności pół litra,
– beret koloru czarnego, częściowo nadpalony
– zegarek marki ruhla z paskiem,
– książka pod tytułem „Zagłada Hiroszimy", wydawnictwo MON,
– brulion zawierający na ostatniej stronie zapis sporządzony pismem odręcznym o treści rozpoczynającej się od słów: „kochana", a kończących się „niech Was Bóg...",
– 24 karty papieru zapisane po jednej stronie pismem maszynowym o treści rozpoczynającej się od słów: „Protestuję przeciw nie sprowokowanej agresji na bratnią Czechosłowację", a kończących się: „Ginę po to, żeby nie zginęła wolność",
– 13 kart zawiera odręczny napis: „Prawda i Człowieczeństwo",
– 2 karty zawierające odręczny napis: „Prawda"...

(transmisja z dożynek znowu wraca na pierwszy plan, oklaski, a potem muzyka i śpiew)

Komentator Radiowy I:

Jeszcze nie przebrzmiały oklaski po przemówieniu gospodarza dożynek Władysława Gomułki, a już z różnych stron stadionu rozlegają się dźwięki kapel, tradycyjne ogranie przemówienia Gospodarza. Skrzypce i basetle, bazuny i bębenki. Znów oczy wszystkich kierują się na płytę stadionu, gdzie za kilka minut rozpocznie się część druga tegorocznego święta plonów. Wielkie widowisko taneczne. Wielka pożniwna zabawa...

Komentator Radiowy II:

My, zanim się pożegnamy, spójrzmy jeszcze wspólnie na piękny stadion X-lecia. W tej chwili wieniec dożynkowy w otoczeniu wieńców wojewódzkich niesiony jest ku trybunie honorowej. Wieniec spleciony jest z polnych kwiatów, z maków i ślicznych malw. Wyżej symboliczna kępa złotych kłosów, a na szczycie Biały Orzeł. We wszystkie strony rozchodzą się różnobarwne wstęgi...

(dożynkowe śpiewy i towarzyszące im sprawozdania komentatora tłumi, długim miksem, muzyczne crescendo, po kilkunastu sekundach muzyka urywa się)

Maria Siwiec:

To była niedziela. Dzwonek do drzwi i wszedł jeden pan, drugi, trzeci w cywilu. Okazało się, że to milicja. Było ich 13. Wchodzili, przychodzili... Powiedzieli, że mają zrobić rewizję w moim domu. Ja mówię: dobrze, ale dlaczego, jaka jest przyczyna tego? Ja mówię: mego męża nie ma, on pojechał. Gdzie pojechał? Ja mówię: do Tarnobrzega pojechał, służbowo. Pewno teraz jest w Dębicy, bo powiedział, że do rodziny wstąpi... A jeden z nich mówi: dużo dalej pojechał jak do Dębicy... A tu się odzywa któryś: przestań, nic nie mów...

(szelest przerzucanych kartek)

Pracownik Służby Bezpieczeństwa *(czyta)*:

Warszawa, dnia 9 września 1968 roku. Tajne. Notatka służbowa. W dniu dzisiejszym przeprowadziłem rozmowę z lekarzami, którzy opiekują się chorym

Ryszardem Siwcem. Poinformowano mnie, że stan chorego jest bardzo ciężki, nie rokujący nadziei. Dla całego zespołu lekarzy niezrozumiały jest fakt, że chory przy tak dużym oparzeniu, 85% powierzchni ciała jest spalone, jeszcze żyje. Siwiec Ryszard jest odizolowany od pozostałych pacjentów. Leży w osobnym pokoju. Poczyniłem szereg przedsięwzięć, które winny zapewnić, że poza teren oddziału szpitala na temat Siwca nie wyjdą żadne informacje. Personel oddziału opiekujący się chorym poinformowany został jak postąpić w przypadku, gdyby Siwca usiłowali odwiedzić jacyś dziennikarze, korespondenci i tym podobni...

(muzyka, po kilkunastu sekundach wchodzi pod początek wypowiedzi)

Maria Siwiec:

Ciężko to mówić o tym... W każdym razie leżał cały przykryty, ręce obandażowane, jedna i druga... Tylko głowa zostawiona... Twarz miał... takie wrażenie zrobiła... taką jakby osmoloną. Tak jakby ciemniejsza była... Przywitał mnie, powiedział mi: „Moje uszanowanie"... Mam takiego znajomego co mnie wita zawsze: „Moje uszanowanie". Prosiłam go, żeby tego nie mówił, ale potem dałam spokój. Bez przerwy mnie tak witał i jak on mnie tak przywitał, to minęło dwa lata, trzy, pięć, a on tak mówił to ja... zawsze męża widziałam. Ja wtedy nie w porządku byłam w stosunku do męża. Może... Ja nie wiem, może więcej serca powinnam była mu okazać... ale powiedziałam mu tylko: „Co ty zrobiłeś? I jaki ból sobie zadałeś."... Tylko miał nogi, stopy wystające i od stóp szły... I lekarz mówi, żeby... że już wizyta skończona, żebym wyszła... To ja go pocałowałam w nogę... i wyszłam...

Wit Siwiec:

Pamiętam w szkole przystąpił do mnie nauczyciel i powiedział mi: „Twój ojciec to jest bohater. Miałeś wielkiego ojca". I w tym momencie jak mnie wziął tak pod rękę, ja siebie zapytałem: „Po co?". I na to pytanie odpowiadam sobie do dzisiaj. Uznałem to za rzucenie rękawicy, jak w okresie średniowiecza — rycerz rzucił rękawicę, to trzeba było ją podnieść, jeżeli się chciało stanąć... Ja to uznałem, że to jest dla mnie rękawica, że trzeba coś zrobić. I znowu było pytanie: „Co i jak?". Skoro taka ofiara jest bez rezultatu, nie ma skutku jaki powinna odnieść... I w tym momencie zacząłem szukać...

Maria Siwiec:

Są takie luki u mnie, że ja nie mogę sobie przypomnieć niektórych spraw. Co ja robiłam, gdzie ja chodziłam... Wiem, że na stację poszłam, bilet kupiłam, potem ten bilet oddałam, bo sobie myślę: „po coś kupiła bilet jak on tam leży", a tu sobie myślę: „tam dzieci same"... Sama nie wiedziałam co...

Wit Siwiec:

Ale jako młody człowiek potrzebowałem wsparcia, potrzebowałem pomocy, może pokierowania... Potrzebowałem autorytetu, na którym mógłbym się oprzeć. Zacząłem sobie wybierać coś do naśladowania, w zasadzie nie „coś" należałoby powiedzieć, „kogoś"... ludzi. Zacząłem poszukiwać, ale zawsze te moje „znaleziska", które wybrałem na autorytet, okazało się, że nie spełniły oczekiwań, nie spełniły moich nadziei. Stawało to się później, po jakimś czasie. Bo jak jakieś rzeczy wydawały mi się wielkie, tak nagle, w kilku innych okazały się małe, płaskie i do niczego... I być może, że właśnie w tym momencie uświadomiłem sobie, że... dalsze poszukiwanie autorytetu, nowego autorytetu, nie ma żadnego sensu. Bo ja go już mam!...

Maria Siwiec:

Przychodziłam tam do męża i rozmawiałam z nim o dzieciach. Specjalnie go nie wypytywałam o nic... Pytał się o dzieci, czy dzieci wiedzą prawdę, czy znają.

Ja powiedziałam, że nie dzieciom nie mówiłam. Dzwonię tylko do Inki, bo ona jest w domu, a chłopcy to jeszcze dzieci... nie wiedzą jeszcze. Wiedzą, że jesteś chory i tyle... No, ale kiedyś się dowiedzą o tym...

Wit Siwiec:

W tym momencie ja sobie uświadomiłem, że to co ja być może myślę, a co nie wychodzi poza mój mózg, co siedzi w mojej głowie w środku... Ja się niczym nie różnię od wszystkich, którzy mnie otaczają! Robię dokładnie to samo! I wtedy powiedziałem sobie po raz pierwszy: „Trzeba wreszcie powiedzieć: nie! Masz najlepszy przykład jak to się robi!" Zdawałem sobie sprawę, że nie potrzebuję w tym momencie robić protestu, tylko wcielić w życie niejako ojca testament. Po prostu powiedzieć: Nie! Że białe jest białe, a czarne jest czarne! I to właśnie zacząłem robić...

Maria Siwiec:

Był taki moment, że chciał coś powiedzieć, ale wtedy, po prostu, przeoczyłam to. Że zaczęłam mówić zupełnie o czymś innym, obojętnym. To tak wyglądało, jakbym go nie chciała dopuścić do tej spowiedzi. Ja tego strasznie żałuję... Ja wiedziałam, kiedy on chce mi coś ważnego powiedzieć. I wtedy zrobił taki ruch w moim kierunku głową, że... Ja myślę sobie, pewnie coś będzie mówił i ja zaczęłam coś innego o dzieciach... i to minęło... i już nie wrócił do tego tematu... Był taki moment. Był... Ale on chciał właśnie wtedy mnie przeprosić, bo potem już zaraz stracił przytomność. To były te jego ostatnie chwile świadomości... Ja tylko o tym wciąż myślę, ale nigdy nie mówiłam. Żadnemu dziecku...

Wit Siwiec:

Wydaje mi się, że ja go rozumiałem, że mógł i miał prawo tak postąpić. Ja nie chcę tutaj rzucać oskarżeń czy źle się wyrażać o rodzeństwie, ale jedna rzecz rzeczywiście miała miejsce — troszeczkę, jakbym się oddalił od pozostałych członków rodziny. W momencie, kiedy zacząłem głośno wyrażać swój sprzeciw, byłem napominany przez wszystkich: przez mamę, przez brata, przez siostry. Rozumiałem je, ale rozumiałem siebie i wiedziałem, że ja się już nie cofnę. I nieraz jak mama była zła i mówi: „Synu, nie dość ojca! Nie dosyć jednego przykładu, co robisz?" Ja mówię: „Mamusiu, nie mogę inaczej. Nie umiem inaczej..."

Maria Siwiec:

Potem, jak on był nieprzytomny już... oczy miał otwarte, to ja z nim rozmawiałam. Mówiłam do niego serdecznie: „Ryszardziu, ty zrobiłeś... ty jesteś bohaterem." Chciałam, żeby on usłyszał ode mnie, to co może chciał usłyszeć, że ja mu nie mam za złe... I on na znak zrozumienia, zamknął oczy... Czyli dał mi wzrokiem znak, że on rozumie...

Wit Siwiec:

Pamiętam 72 rok, z moją obecną żoną, żeśmy szli na spacer i ona mnie się w pewnym momencie zapytała tak: „Posłuchaj, a czy ty byś dzisiaj, jakby taka sytuacja zaistniała i byś wiedział, że na przykład, taki czyn jak twój tato zrobił, że to by przyniosło jakiś rezultat, że to by przyniosło jakieś odzwierciedlenie, czy ty byś to zrobił?" A ja mówię: „Bez wahania. Jestem gotowy w tej chwili iść". A ona mówi: „Naprawdę?". Ja mówię: „Naprawdę..."

Maria Siwiec:

W nocy, wpół do drugiej, zbudził mnie... to nie był... ja wiem? To tak jak na jawie... sen... „Marysiu!" Głośno zawołał do mnie mąż. Ja się zerwałam z łóżka, ubrałam się i poszłam do szpitala... I właśnie wpół do drugiej umarł...

(muzyka, zagłuszona po chwili trzaskami ze starej magnetofonowej taśmy, towarzyszy kolejnemu fragmentowi posłania Ryszarda Siwca)

Ryszard Siwiec:

Dlaczego sądzicie, że właśnie wam uda się zabić ideę, prawdę, wolność, szlachetność, wieczne dążenie do czegoś lepszego, wyższego. Po co to wszystko robicie? Dlaczego? W czyim imieniu? Dla kogo? Co dajecie ludom ujarzmionym i podbitym, ludom stojącym od was wyżej kulturą i cywilizacją?... Kłamstwo, terror, pogardę, wyzysk mas pracujących, a klice rządzącej z waszego mandatu olbrzymią, gigantyczną władzę-monstrum, odpowiedzialną tylko przed wami. Władzę — opium, narkotyk dla rządzących, władzę — cel sam w sobie... Jaki kraj, jakie państwo mające możność prawdziwego wyboru, wybrało ustrój wzorowany na waszym?... Żaden kraj, żadne państwo. Albowiem ustrój wasz zaniesiony na bagnetach i zawieziony na czołgach Armii Czerwonej do innych krajów, ustrój narzucony im brutalną siłą i tą siłą utrzymywany, nie jest ani dyktaturą proletariatu, ani komunizmem, ani socjalizmem, ani demokracją... Jest to totalna dyktatura zła, która nie może istnieć bez nienawiści, bez kłamstwa, bez przemocy... Nie ma ceny, której nie warto by zapłacić, żeby taki ustrój nie zapanował nad światem...

(szelest przerzucanych kartek)

Pracownik Służby Bezpieczeństwa *(czyta)*:

Warszawa, 9 września 1968 roku. Tajne. Notatka służbowa. Z dotychczas uzyskanych informacji ustalono, że Siwiec Ryszard, lat 59, zamieszkuje w Przemyślu przy ulicy Okrzei 2. Posiada wykształcenie wyższe. Ukończył Wydział Filozofii Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Obecnie zatrudniony jako księgowy w Tarnobrzeskich Zakładach Spożywczych. Żonaty, ma pięcioro dzieci. Rewizja wykazała, że Siwiec Ryszard posiada trzy pokoje z kuchnią, dobrze umeblowane, bibliotekę bogato wyposażoną w wydawnictwa przedwojenne, telefon, maszynę do pisania. W mieszkaniu znajduje się ozdobny portret Józefa Piłsudskiego.

Według przeprowadzonych ustaleń w Miejskiej Przychodni Rejonowej w Przemyślu nie stwierdzono, aby Siwiec był kierowany i pozostawał na leczeniu na zaburzenia psychiczne. Równocześnie informuję, że rodzina Siwca jest religijna i pozostaje w ścisłym kontakcie z kurią biskupią w Przemyślu, która udziela im pomocy materialnej jako małżeństwu wielodzietnemu.

(muzyka)

Mariusz Siwiec:

Na pogrzebie ojca popatrzyłem na swoją siostrę Elżbietę, która zaczęła płakać. Bardzo tragicznie siostra moja płakała... Ja wybuchłem płaczem i od tej chwili nie ustawałem płakać przez kilka godzin. I dopiero jak wróciliśmy do domu, mama mnie uspokoiła, przytuliła mnie do siebie i powiedziała, że tak właśnie trzeba było, że mój ojciec zrobił coś wielkiego, niemniej jednak oczami dziecka nie mogłem zdać sobie z tego sprawy jak to wielkie bohaterstwo...

Adam Siwiec:

Bezpośrednio po jego śmierci czułem pustkę, czułem żal do ojca.. Czułem... Dlaczego zostawił nas samych? Nie mogłem go oceniać za sferę polityczną jego czynu. Byłem za mały. W wieku dwunastu lat, to był dla mnie ojciec, to był dla mnie tatuś, człowiek, którego potrzebuję na co dzień, którego widzę, spotykam, chcę jego miłości, chcę jego krzyku i takiego go pamiętam...

Wit Siwiec:

Nie, ja żalu nie miałem do ojca. Ja miałem poczucie winy... Ja miałem poczucie winy, bo zdawało mi się, że jest jakaś moja wina w tym, że ojciec umarł.

I to poczucie winy towarzyszy mi do dnia dzisiejszego... Dzisiaj ja wiem, że na tę śmierć ojca, na ten jego protest złożyło się co najmniej kilka powodów, niemniej jednak wtedy ja to odbierałem, że jedną z tych przyczyn jest to, że ja jako jego dziecko, może nie jestem taki, jak on by chciał, że nie spełniłem nadziei jakie położył we mnie ojciec...

Innocenta Siwiec:

Ojciec pokładał we mnie duże nadzieje. Dlatego najbardziej usiłował wciągnąć mnie w swój świat. Ale ja byłam generalnie zbuntowana i nie chciałam się dać... Po śmierci nic innego nie czułam tylko ogromny żal do niego i pretensję, że zostawił matkę samą, że zrzucił na nią ciężar, którego może ona nie potrafi udźwignąć. Dopiero później, gdy to uczucie zaczęło słabnąć, gdy zaczęłam rozumieć, że mama poradzi sobie, coś innego zaczęło rosnąć we mnie, że mogłam mu w jakiś sposób pomóc. To nie znaczy, że stanęłabym obok niego, ale może duchowo wzmocniłabym go, może nie byłby taki samotny przed śmiercią. Może czułby moją obecność i byłby silniejszy. I to jest mój kompleks... To jest cholerne poczucie winy...

Elżbieta Siwiec:

Ale mimo wszystko we mnie w głębi tkwi jeszcze ta myśl, że tak bardzo kochał ojczyznę, że zostawił dzieci i żonę swoją. Ile miał siły, żeby to zrobić? Jaka to siła rządziła tym wszystkim?...

(muzyka, po kilku sek. wchodzi pod kolejny fragment posłania Ryszarda Siwca)

Ryszard Siwiec:

Dzisiaj wy wysyłacie czołgi do Czechosłowacji za to tylko, że jej cały naród domaga się, o zgrozo, o hańbo wieczna dla dwudziestego wieku i dla was, wolności słowa, to jest prawa do własnego ograniczonego zdania. Wolności od strachu, to jest ograniczenia wszechwładzy organów bezpieczeństwa i że chce budować ludzki, postępowy socjalizm. Na 14 milionów Czechów i Słowaków dokonały inwazji wojska reprezentujące prawie 300 milionów ludzi! Dokonali inwazji bez cienia pozoru na kraj mały, pokojowy, bezbronny, nie stawiający żadnego oporu militarnego. Hańba tego czynu mówi sama za siebie. Po wieczne czasy zostanie jedną z najczarniejszych plam na waszej historii! Hańba tego czynu pada czarnym cieniem na całą ludzkość!...

(muzyka)

Maria Siwiec:

W kuchni jeszcze wtedy nie miałam gazu, a paliłam pod kuchnią czy w piecu jak palę, w pokoju, w zimie... to jak zapałka mi dotknie tego palca, to momentalnie przypomina mi się on. I sobie myślę, jak on mógł tyle ścierpieć... I to jest właśnie u mnie, że tak strasznie cierpiał, a potem dopiero — za co cierpiał, przychodzi następna myśl... I czy to się opłaciło? Co to dało jego cierpienie?...

(trzaski ze starej magnetofonowej taśmy)

Ryszard Siwiec:

Całe dzieje i historia ludzkości, upadek na naszych oczach wszystkich imperiów opartych na przemocy, zachodzące obecnie coraz szybciej zmiany i to olbrzymie zmiany i postęp na świecie dowodzą niezbicie, że upadek waszego anachronicznego imperium kolonialnego, ostatniego na świecie, jest nieodwołalną i nieuniknioną koniecznością historyczną... Ludzie! Ludzie! Ludzie! Opamiętajcie się! Młodzieży, przyszłości narodu, nie daj się mordować co dwadzieścia lat, żeby na świecie zapanowały rozmaite „izmy". Nie daj się mordować, żeby

taka czy inna grupa ludzi zdobyła władzę totalną! Ludzie, którzy nie zapomnieliście jeszcze najpiękniejszego słowa na ziemi: Matka!... Ludzie, w których może jeszcze tkwi iskierka ludzkości, uczuć ludzkich, opamiętajcie się! Usłyszcie mój krzyk. Krzyk szarego, zwyczajnego człowieka, syna narodu, który własną i cudzą wolność ukochał ponad wszystko, ponad własne życie! Opamiętajcie się, jeszcze nie jest za późno!!!

zapowiedź końcowa:

Było to słuchowisko Macieja Drygasa pod tytułem „Testament" w reżyserii autora. Muzyka Pawła Szymańskiego. Realizacja dźwięku Andrzeja Brzoski.

W słuchowisku wykorzystano następujące materiały archiwalne: fragmenty autentycznego nagrania dokonanego przez Ryszarda Siwca na dwa dni przed samospaleniem, fragmenty transmisji Polskiego Radia z Centralnych Dożynek w roku 1968 oraz nagrania z archiwum rozgłośni radiowej w Pradze.

DLACZEGO DRAMAT ZOSTAŁ NIE ZAUWAŻONY?

JAN NOWAK-JEZIORAŃSKI

ÓWCZESNY DYREKTOR RADIA WOLNA EUROPA

W kilka miesięcy po inwazji w Czechosłowacji, dowiedzieliśmy się od jakiegoś partyjnego dziennikarza, którego nazwiska nie pamiętam, że rzekomo podpalił się na Stadionie Dziesięciolecia jakiś nieznany człowiek. Wiadomość ta była zbyt sensacyjna i nie wykorzystaliśmy jej. Dopiero w marcu, a więc w pół roku po inwazji, dotarł do nas anonim, niesłychanie szczegółowy, który podawał imię, nazwisko, wszystkie okoliczności. Z reguły nie wykorzystywaliśmy anonimów, ale ten budził takie zaufanie i był jakby potwierdzeniem już poprzednio otrzymanej wiadomości, że zdecydowano się to nadać. Dzisiaj muszę powiedzieć, iż będąc tutaj, na stadionie, dwadzieścia dwa lata po tej tragedii, przeżywam jednak pewien moment wzruszenia. Dlatego, że to była zupełnie niesłychana tragedia ludzka. Tragedia człowieka, który na miesiące przed samospaleniem Jana Palacha, chciał ogłosić światu polski protest przeciwko inwazji w Czechosłowacji. Tragedia polegała na tym, że ofiara nie została zauważona, choć dokonała się na oczach stutysięcznego tłumu. Gdy patrzę na olbrzymi stadion, widzę ilu było świadków tego czynu. Ten protest był wtedy niesłychanie potrzebny, bo ludność Czechosłowacji odczuwała obecność żołnierzy polskich na terytorium Czechosłowacji jako niesłychaną krzywdę. Gdyby dotarł wówczas do świata, miałby ogromne znaczenie.

Nie potrafię sobie wytłumaczyć, dlaczego dramat, który rozegrał się w obliczu stutysięcznego tłumu, przeszedł nie zauważony. Dlaczego informacja o każdym ważnym wydarzeniu w Warszawie docierała do nas natychmiast, a ta wielka wiadomość, która niewątpliwie ukazałaby się pod wielkimi nagłówkami w prasie światowej, nie dotarła do nas w odpowiednim czasie?

Kazimierz Wierzyński na kilka dni przed śmiercią napisał ostatni wiersz w swoim życiu. Wiersz poświęcony Palachowi. Nagrał ten wstrząsający wiersz własnym głosem. Pomyśleć tylko, że poeta pisząc wiersz nie wiedział, że był i polski Jan Palach.

Spisana z taśmy filmowej wypowiedź, która nie weszła do ostatecznej wersji filmu

ZAWIADOMIŁEM WOLNĄ EUROPĘ

WŁADYSŁAW MAZUR

Kilka dni przed śmiercią odnalazł mnie Ryszard Siwiec i poprosił mnie do winiarni, gdzie pracował jako główny księgowy. Tam, kiedy weszliśmy do środka, powiedział mi, że wybiera się na dożynki do Warszawy, ma już przepustkę załatwioną i jedzie w tym celu, że chce zaprotestować na tych dożynkach przeciwko inwazji wojsk sprzymierzonych: radzieckich, niemieckich i polskich na Czechosłowację. Nie powiedział mi jednak, w jaki sposób chce protestować, myślałem po prostu, że jedzie po prostu żeby — ja wiem? Czy jakieś ulotki rozrzucać, czy coś. Nie przypuszczałem w tamtym okresie, że postanowił poświęcić się na wzór mnichów buddyjskich i spalić się na stadionie — jako protest przeciwko działaniu Armii Radzieckiej w Czechosłowacji.

Kiedy w pół roku później spalił się w Pradze czeskiej — student Jan Palach cały świat był wstrząśnięty tą wiadomością. Wobec tego ja postanowiłem uratować od zapomnienia heroiczną śmierć Ryszarda Siwca. Dlatego pojechałem z odpowiednim memorialem do Warszawy. Udałem się do ambasady brytyjskiej i chciałem na ich ręce przekazać. Niestety po ich odmowie odczułem, że mnie raczej potraktowano jako prowokatora. Wobec tego wróciłem do swego rodzinnego miasta i postanowiłem poprzez przypadkową firmę meblową zawiadomić sekcję radia Wolna Europa w Sztokholmie i wysłałem ten list w Rzeszowie, nie w Przemyślu, tylko ze względów bezpieczeństwa wysłałem go w Rzeszowie. Dlatego nie było żadnych wiadomości. Dopiero gdzieś w połowie kwietnia, nieoczekiwanie, słuchając codziennie radia Wolnej Europy o godzinie dwunastej w komunikacie usłyszałem dość krótki, ale właśnie taki komunikat jaki ja wysłałem o tej treści do radia Wolna Europa o śmierci Ryszarda Siwca, który się spalił na stadionie w Warszawie.

Spisana z taśmy filmowej wypowiedź, która nie weszła do ostatecznej wersji filmu

TRAKTAT NA DWA GŁOSY

HENRYK ROZEN

Jesienią 1989 roku, w Szkole Filmowej w Łodzi, niedawno poznany przeze mnie Maciej Drygas wręczył mi stronicę maszynopisu. Zawierała streszczenie pomysłu na film dokumentalny, a właściwie opatrzoną zwięzłym komentarzem oś dramaturgiczną przyszłego filmu o człowieku, który dokonał samospalenia, by zaprotestować przeciw najazdowi wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, ale ofiara okazała się daremna, gdyż ogromny tłum uczestników dożynek po prostu jej nie zauważył lub nie chciał zauważyć.

Można było ten pomysł potraktować jako zadanie podręcznikowe, jako świetny punkt wyjścia do ćwiczeń na wydziale reżyserii lub dziennikarstwa, gdy chce się zilustrować napięcie pomiędzy wiernym odtworzeniem zdarzeń a interpretacją rzeczywistości. Szkopuł polegał na tym, że nie miało to być teoretyczne poszukiwanie właściwej kompozycji dzieła, lecz projekt dla realizacji.

Zaczęliśmy dyskusję nad modelami kompozycyjnymi, rozpatrując możliwości wynikające z różnorakich rezultatów prac dokumentacyjnych. Maciej miał pomysły różnych rozwiązań dramaturgiczno-montażowych w zależności od tego, jakie uda mu się zebrać informacje i materiały. Pomyślałem o słuchowisku na ten sam temat, ponieważ wyczułem, szansę na dzieło oryginalne. Domyślałem się, że Drygas przyszedł nie tylko na rozmowę, ale także z prośbą o dofinansowanie. Kierowałem wówczas Teatrem Polskiego Radia w Warszawie, mogłem nieco pomóc w opłaceniu dokumentacji. Obiecałem także wypożyczenie profesjonalnego magnetofonu.

W rezultacie żmudnych, długotrwałych poszukiwań udało się reżyserowi dotrzeć do trzech dokumentów, które zaważyły na kompozycji zarówno filmu jak i słuchowiska. Pierwszym było nagranie przemówienia Ryszarda Siwca zarejestrowane przy użyciu amatorskiego magnetofonu na dwa dni przed samospaleniem. Czemu miało służyć owo nagranie? — nie zostało ustalone. Był to jednak bezcenny materiał, gdyż stanowił, wypowiedzianą własnym głosem myśl bohatera filmu. Fragmenty nagrania weszły zarówno do filmu jak i do słuchowiska. Z przemowy tej pochodzi zdanie stanowiące tytuł filmu — *Usłyszcie mój krzyk!* Drugim znaleziskiem było trwające 7 sekund ujęcie palącego się Siwca. W słuchowisku nie można go było użyć z oczywistych powodów, ale stanowiło inspirację dla fragmentu muzyki puentującej sekwencję dożynkową utworu. Kompozytor Paweł Szymański starał się symbolicznie wyrazić podpalenie się Siwca imitując rytmy ruchu palącego się bohatera. Trzecim odkryciem był testament Ryszarda Siwca, odczytywany później i w filmie, i w słuchowisku przez członków jego rodziny.

Z innych, odnalezionych przez Drygasa materiałów, wiele ciekawych i ważnych informacji wnoszą tajne raporty Służby Bezpieczeństwa. Spośród przeróżnych opinii, spostrzeżeń i ustaleń dwa dokumentują wiarygodność decyzji Ryszarda Siwca co do formy protestu przeciw „totalnej tyranii zła": — po pierwsze

— zostaje tam odnotowane, że prowadzono działania rozpoznawcze co do poczytalności Siwca i ustalono bezsprzecznie, że nie był leczony ani rejestrowany w poradni dla psychicznie i nerwowo chorych. Skoro do powyższych ustaleń doprowadziło rozpoznanie faktów przez SB i MO (a mówi o tym tajny raport służbowy z wyraźną nutą żalu, że spodziewano się wyniku odwrotnego), to sprawozdanie tajnych służb staje się świadectwem zdrowia psychicznego uwierzytelnionym przez organa ścigania. Ma to dla tego rodzaju desperackiej ofiary kluczowe znaczenie: był to czyn osoby poczytalnej.

Po drugie — z raportu SB wynika, że Ryszard Siwiec był absolwentem Wydziału Filozofii Uniwersytetu we Lwowie. W zestawieniu z innymi faktami, a zwłaszcza metodycznym przygotowaniem do samospalenia, pozwala to uwierzyć w logiczną motywację samobójstwa, jako czynu dokonanego z wyboru. (Informacja o wykształceniu Ryszarda Siwca pojawia się jedynie w słuchowisku.)

W procesie poszukiwań centralna postać filmu odsłoniła tak wiele swych tajemnic, że stała się czytelna jako charakter; wyłoniła się osobowość człowieka, który dokonał aktu samospalenia z podobnych pobudek co Jan Palach, ale przed nim. Z początku, przy braku wiadomości o Siwcu, wydawało się — rozumował wówczas reżyser — że Siwiec mógłby zafunkcjonować w opowieści jako symbol sprawy, jako postać w rodzaju Everymana z angielskiego moralitetu, a mógłby to być wariant jedyny, jeśli zabrakłoby o nim informacji. Po zebraniu materiału dokumentacyjnego sylwetka Siwca zarysowała się jednak bardzo wyraziście, zarówno w sferze obrazu jak i dźwięku; a zatem w filmie na równi ze słuchowiskiem Siwiec stawał się coraz bardziej rzeczywisty. Symbol jako zastępstwo informacji, nie był już potrzebny. Jednocześnie wyglądało na to, że Siwca sfotografowanego i nagranego jest za mało jak na potrzeby reżysera. Wywoływało to jego komentarze: *Gdybym ja stał z kamerą na tamtych dożynkach i zobaczył palącego się człowieka, to skierowałbym tam obiektyw i kręcił jego i ludzi wokoło, a nie hop-sa-sa.*

Gdy rozpatruje się z grubsza kilka możliwości opowiedzenia takiej historii jak historia Siwca, zaczyna się dostrzegać paradoksy, które utrudniają wybór formy, utrzymanie się w regułach dokumentu jako gatunku filmowego i radiowego. W pomyśle Macieja Drygasa na opowieść o Siwcu najciekawszym paradoksem, który każe myśleć o formie, jest „nie zamierzony symbolizm bohatera". Kroci tu, by urealistycznić tak bardzo teatralny i być może przez to nie dostrzeżony, protest bohatera. Instynktownie chciałoby się odnaleźć w jego życiu inne elementy patetyczne, bowiem precyzja i powaga, z jaką przygotowuje swe całopalenie jest prozaiczna aż do śmieszności.

Sumienna dokumentacja spowodowała odejście Drygasa od realizmu w imię realizmu. Stosuje on w obu wariantach sceny inscenizowane. Zabieg taki uważany jest za ryzykowny, a nawet sprzeczny z samą ideą filmu dokumentalnego. Nie znaczy to jednak, że nie był stosowany. Tutaj posłużył ożywieniu dynamiki montażu i poszczególnych ujęć, w których ktoś coś mówi. Trafnym zabiegiem było sfilmowanie wypowiedzi świadków samospalenia Siwca w formie wizji lokalnej w scenerii zdewastowanego w ciągu trzydziestu kilku lat Stadionu Dziesięciolecia. Wizja lokalna była subtelną inscenizacją polegającą na uruchomieniu świadków zdarzenia jako swego rodzaju „przewodników" po pobojowisku. Zabieg ten stanowił przy tym kontrapunkt dla wykopiowanych z taśm archiwalnych fragmentów zapisu filmowego dożynek z 1968 roku, w których to dożynkach

uczestniczyli świadkowie. W słuchowisku — by dać inny przykład inscenizacji — rodzina Ryszarda Siwca odczytuje jego testament jakby podejmując go w momencie, gdy zapis dotyczy czytającej właśnie osoby. Scena ta jest „podbarwiona" nakładaniem się kolejnych głosów na siebie z ruchem w przestrzeni.

Inscenizacja niektórych scen jest starannie przemyślana i wynika z wyeksploatowania możliwości poszczególnych planów zdjęciowych. Nie oznacza zmiany konwencji. Nie czyni ze słuchowiska radiowego teatru faktu, ani też nie przekształca filmu w rodzaj utworu fabularnego opartego na rzeczywistych zdarzeniach i odgrywanego przez świadków użytych jako nieprofesjonalni aktorzy. Nie ma mowy o żadnej fabularyzacji. Idzie raczej o sugestywne przekazanie prawdy przyszłemu odbiorcy obu dzieł, a także o wyeksponowanie tych fragmentów wypowiedzi świadków, które określają ich miejsce w historii Ryszarda Siwca. Zabieg ten stosowany jest dla uwypuklenia dramatu działań Siwca, przez uruchomienie quasi akcji jako sposobu relacji świadka. (Opis płonącego ubrania i włosów w filmie, czy sposób formułowania zapisu ostatniej woli przez Siwca — w słuchowisku.)

Jeśli przyjrzymy się bliżej właśnie tej warstwie w filmie i w słuchowisku, łatwo zauważymy, że przy nieco odmiennych konstrukcjach w układzie, opierają się one na podobnych zasadach. Charakteryzują się bowiem podwójną organizacją materii wydarzeń. Wszystkie relacje świadków (rodziny i osób postronnych) służą z jednej strony odtwarzaniu zdarzeń, których bohaterem był Siwiec, z drugiej zaś — stanowią dokumentalny zapis procesu przypominania sobie przez świadków nie tylko faktów, lecz także swoich wrażeń oraz myśli związanych z relacjonowanymi cząstkami wydarzeń. Taki sposób narracji pozwala konstruować wewnętrzne zależności pomiędzy poszczególnymi wątkami tematycznymi i w filmie i w słuchowisku. Determinuje także fragmentaryzację czyli podział materiałów archiwalnych na ujęcia, zastosowanie muzyki, wprowadzanie asynchroniczne poszczególnych wypowiedzi (np. relacji pracowników SB). Jednym słowem stanowi podstawę montażu filmu i słuchowiska.

Taka kompozycja jest w moim przekonaniu głównym źródłem sukcesu obu utworów, gdyż tak w niesłychanie przewrotny sposób transmituje przesłanie autora filmu i słuchowiska, a jednocześnie eliminuje wszelkiego rodzaju efekciarstwo montażowe. Wybór takiego a nie innego sposobu narracji został wysnuty z prac dokumentacyjnych nad filmem: Siwiec ukrywał zamiar samobójczego protestu przed swą rodziną, a i przed resztą świata; jego czyn nie doprowadził do ujawnienia motywacji, która się za tym kryła; motywacja ta była jednak oczywista zarówno dla rodziny jak i dla świadków w momencie czynu; jednak rodzina i świadkowie zareagowali na ten czyn przede wszystkim w kategoriach indywidualnych — nieszczęśliwego wypadku, tragedii rodzinnej, przerażającego widoku. Dla twórcy filmu jedyną wizualizacją powyższych spostrzeżeń i motywów Siwca było 7 sekund materiału archiwalnego z płonącym Ryszardem Siwcem — świadectwo samego czynu.

Zbieranie materiałów, rekonstrukcja niektórych zdarzeń, jak również opracowanie tego wszystkiego, było więc nie kończącym się procesem dedukcji. Dlatego też twórca filmu i słuchowiska zdecydował się na skonstruowanie mechanizmu, który zarówno jego osobiste widzenie sprawy Siwca, jak i przesłanie dla widza wyrazi nielinearnie: — bez prymitywnej ilustracji tezy i bez patriotycznej martyrologii. Krok po kroku widzowie filmu i słuchacze gromadzą przesłanki do

rozumowania nie tylko o Siwcu, lecz przede wszystkim o sobie jako ludziach, o rodzinie jako ostoi i o społeczeństwie. Wywołuje to napięcie emocjonalne pomiędzy dziełem a odbiorcą, gdyż w ten sposób każdy z widzów czy słuchaczy staje się świadkiem drogi Siwca ku samobójstwu i instynktownie porównuje swoją reakcję z odczuciami autentycznych świadków. Widzowie i słuchacze rozumieją motywację bohatera filmu w znacznie większym stopniu, niż rzeczywiści świadkowie wydarzeń, stąd też w zwrotnych punktach tematu muszą zareagować i poddać się wzruszeniu.

Dzieło dokumentalne filmowe, ale również radiowe, którego sensem jest rejestracja prawdy o rzeczywistości, rzadko wprowadza akcję lub stosuje jako środek wyrazu napięcie dramatyczne. Dokumentalistyka jest raczej wyborem, a następnie rozwijaniem tematu, zaś wspomniane elementy kompozycyjne stanowią domenę utworów fabularnych. Dlatego też efektownie stosowane środki montażowe bywają używane w dokumentalistyce niejako dla zastąpienia tych dwóch najbardziej skupiających uwagę odbiorcy składników. Oczywiście, można sobie założyć przy temacie dokumentalnym wprowadzenie akcji lub napięcia dramatycznego, ale bardzo często brak jest materiałów zdjęciowych wizualizujących te elementy. W filmie i słuchowisku Drygasa, pomimo braku dokumentalnego zapisu filmowego i w wielkiej mierze również dźwiękowego scen z życia Ryszarda Siwca, oba te elementy istnieją dzięki umiejętnie wybranemu sposobowi narracji. Autor filmu, doskonale zdający sobie sprawę z reakcji widza na „cyrk" montażowy, tak chętnie stosowany przez twórców amerykańskich, rezygnuje z epatowania odbiorcy popisami stylistycznymi. Nie stosuje „zauważalnego" montażu. Film i słuchowisko są wielowątkowe, często znajdujemy w nich taką figurę stylistyczną jak paralela (zestawienie), ale nie ma tam miejsc, które narzucałyby formie zadania treściowe, mogące szkodzić wiarygodności dokumentu. Dzięki temu widz nie widzi w tym filmie kamery i nie słyszy mikrofonu w słuchowisku.

Punktem wyjścia dla słuchowiska jest cisza. Do niej dodaje się poszczególne zdarzenia wyrażone w dźwięku. Każde dodanie wprowadza swoistą sieć szczegółów, skojarzeń i implikacji. Ciąg zdarzeń składa się na rodzaj wielowarstwowego zwierzenia, przeznaczonego dla jednej pary uszu. To „zasłyszenie" lub zwierzenie musi nieść w sobie bodźce pobudzające wyobraźnię słuchacza i porządkujące pracę wyobraźni, gdyż właśnie tam rodzą się obrazy — „myślowy film słuchowiska". Dlatego też teatr dźwiękowy jest kreacją świata przy pomocy podpowiadania i sugerowania.

Punktem wyjścia dla filmu jest cisza i ciemność, do której dodaje się zakomponowane, ruchome i udźwiękowione obrazy przedstawianego świata. Sieć szczegółów ukazywana przez każde kolejne dodanie jest wyborem tych składników, które pozwalają świat zrozumieć lub odczuć. Zatem film, przedstawiając świat, każe go widzowi odkrywać, penetrować i analizować.

Powyższa próba uchwycenia różnic i podobieństw pomiędzy filmem i słuchowiskiem nie wyczerpuje tematu, ale też do tego nie pretenduje. Jest to tylko wprowadzenie do kolejnego stwierdzenia, które może ułatwić zrozumienie być może dość zaskakującego faktu, że tak różne dziedziny sztuki posługują się niemal identyczną terminologią, gdy idzie o zasady i wynikające z nich części składowe kompozycji. Dla przykładu termin „plan" na określenie wielkości kadru i różne jego rodzaje są w teatrze dźwiękowym takie same jak w filmie. Drugie znaczenie słowa „plan" określające miejsce nagrywania słuchowiska lub, miejsce

zdjęć w filmie także oznacza to samo. Wspominam o tym dlatego, żeby wyjaśnić dlaczego Maciej Drygas tak szybko opanował technikę robienia słuchowisk. Myślę, że najtrudniejszą dla niego rzeczą w tej dziedzinie było wyrobienie w sobie instynktu montowania tych obrazów, które powstają w wyobraźni słuchacza.

Spróbujmy porównać początki obu utworów, aby rozpatrzyć zawiązywanie tematu w filmie i w słuchowisku.

W filmie ujęcia 2–14 stanowią krótko zebraną garść luźnych prezentacji, różnych miejsc akcji spuentowanych fotografią Siwca w oknie jego domu oraz wkopiowany napis tytułowy — *Usłyszcie mój krzyk*. Potem, w ujęciach 6–9 pojawiają się archiwalne zdjęcia z dożynek. We fragmentach 11 i 12 widzimy akcję poszukiwania w archiwum państwowym. Dopiero w numerze 13 z planu archiwum padają pierwsze słowa w filmie, które zbierają informację poprzednich fragmentów, wyjaśniając scenkę palenia akt (bo dokumenty sprawy Siwca zniszczono), scenkę z dożynek — bowiem przestępstwo rozpowszechniania przez Ryszarda Siwca ulotek wrogich Polsce Ludowej miało miejsce podczas dożynek 1968 roku. W ujęciu 14 ksiądz wydobywa księgę parafialną i odczytuje wiadomość o śmierci Siwca w cztery dni później od daty dożynek z informacją, iż był to wypadek. Potem powrót do zdjęć archiwalnych. Muzyka zaczyna i kończy ten krótki fragment filmu.

Łatwo zrozumieć, że opowieść rozpoczyna się od zdania: Zginął człowiek. A choć znamy z pewnych źródeł datę śmierci, pragniemy dociec tego, co się za tą śmiercią kryje, bowiem zastanawiający jest fakt dziwnej zbieżności pomiędzy działalnością opozycyjną nieboszczyka, wypadkiem jako przyczyną zgonu oraz zniszczeniem akt sprawy związanej z działaniem politycznym. Ten zwięzły i mocny początek jest przy tym informacją, że zajmować się będziemy (jako widzowie) swego rodzaju śledztwem, a kategoria sprawy determinuje zarysowanie bogatego tła o charakterze polityczno-społecznym.

Początek słuchowiska jest całkowicie odmienny. Jest to rozegrana na tle muzycznym scena zwierzeń dzieci Ryszarda Siwca, opowiadających o ojcu. Scenkę tę puentuje wypowiedź żony Siwca, Marii, która wyraźnie poruszona, kojarzy postać męża tragicznie z ogniem. Po tej scenie pojawia się klaster dźwiękowy stanowiący skrót atmosfery polityczno-społecznej w Polsce roku 1968 i echa najazdu na Czechosłowację. Jest to, nawiasem mówiąc, mistrzowska kompozycja dźwiękowa i znaczeniowa. Po tej panoramie dziejów w pigułce rodzina Siwca zaczyna odczytywać testament. Jest to nawiązanie do bardzo skromnie zarysowanej czołówki słuchowiska, w której pada właśnie to słowo jako tytuł.

Słuchowisko już od samego początku narzuca bardzo osobisty, rodzinny punkt widzenia. To, że Ryszard Siwiec nie żyje, przekazane zostaje poprzez bardzo niejasną podpowiedź, która nie budzi już wątpliwości w momencie czytania ostatniej woli. Temat zostaje zarysowany z całym bogactwem uczuć poszczególnych członków rodziny zmarłego. Czujemy, że śmierć ta jest zdarzeniem niedawnym, który budzi emocje. W chwilę później dowiadujemy się, że miała miejsce prawie trzydzieści lat wcześniej niż zapis wypowiedzi dzieci i żony. To natychmiast określa tragizm tematu i to w klasycznym ujęciu: zniszczenie istotnej wartości z pewnym nastrojem niezasłużonej, lub przedwczesnej straty i krzywdy. (Zatem już na samym początku słuchowiska słuchacz jest doskonale poinformowany, że będzie brał udział w rodzinnym śledztwie na temat śmierci ojca, który poświęcił życie dla jakiejś większej sprawy politycznej, patriotycznej — kiedyś w 1968 roku).

Już z tego pobieżnego porównania widać zasadniczą różnicę w podejściu do tematu pomiędzy wersją filmową a radiową. W przypadku filmu jest to opowieść o społeczeństwie. W przypadku słuchowiska — opowieść o rodzinie. Jeśli uświadomimy sobie, że w obu dziełach jako elementy wspólne istnieją: testament Ryszarda Siwca, jego odezwa i polityczne credo, raporty tajnych służb i fakt śmierci przez samospalenie — łatwo uda się nam spojrzeć na plan myślowy obu utworów, że tak się wyrażę, z lotu ptaka. Główną myślą filmu pt. *Usłyszcie mój krzyk* jest ukazanie zniewolenia, a co za tym idzie obojętności społeczeństwa wobec protestu jednostki przeciwko pozorom demokracji ukrywającym tyranię. Główną myślą słuchowiska pt. *Testament* jest przytłaczający ciężar bezradności rodziny, której członek zdobył się na bohaterski czyn. Czyn ten właściwie postawił wartości moralne o znaczeniu ogólnoludzkim ponad rodzinę, która sama w sobie jest inkorporacją wartości wyższego rzędu.

Czy Maciejowi Drygasowi udało się uniknąć wspomnianych uprzednio pułapek tematu Siwca, określonych przeze mnie wcześniej jako *podręcznikowy czy szkoleniowy charakter tego zadania realizacyjnego*? Tak, przyjmując że uznanie czynu Ryszarda Siwca za symbol przy jednoczesnym skupieniu się na możliwości jego funkcjonowania jako przykładu dla społeczeństwa, w przypadku filmu, a wzoru dla rodziny w przypadku słuchowiska, jest rozwiązaniem najprostszym — zatem godnym mistrza. Odpowiedź na pytanie: dlaczego tłum nie zareagował? — staje się oczywista i prowokuje do dalszych refleksji. Byłoby to jednak niewiele, gdyby film wyrażał jedynie odwieczną i nieco już wyświechtaną myśl o braku zrozumienia dla jednostek o szerszym niż przeciętne poczuciu moralnym ze strony społeczeństwa, które nie potrafi dostrzec tragizmu losów takiej jednostki i odnieść tego do siebie. Wszak między innymi uniwersalizm tematu przyniósł Maciejowi Drygasowi obie międzynarodowe nagrody. Dla Polaka oba utwory są czymś więcej, gdyż temat uniwersalny sprowadzony zostaje z wyżyn ogólnoludzkich na mazowieckie równiny codziennej egzystencji. I tu chciałbym spisać, co rozumiem z przesłania autora.

Maciej Drygas miał w roku 1968 12 lat, a ja 23. Obaj należymy do pokoleń, które nie słyszały ani jednego strzału II Wojny Światowej i obaj wychowani zostaliśmy w PRL. Inną Polskę znaliśmy z opowiadań osób starszych i z podręczników historii, a obu tych źródeł z różnorakich przyczyn nie mogliśmy uznawać za pewne. Co więcej, niejasność, lub może nawet fałsz wkradał się w rozumienie tego, co było i tego co jest (czy raczej stanowiło rzeczywistość do końca PRL) przy porównaniu z literaturą legalnie dostępną, a powstałą do roku 1939. Ja osobiście uważałem to mylnie za efekty wyrazu artystycznego. Tymczasem życie PRL toczyło się w nieco wymuszonej pogodzie ogólnych prawd realnego socjalizmu.

Historia wszelakich represji, utrzymujących niedawno zaprowadzony w naszej części Europy ustrój społeczny, tliła sie w świadomości pokoleń wcześniejszych. Dopiero rok 1968, czas młodzieżowych buntów, czeskiej odnowy, uniwersyteckich wieców, stłamszenia przez Pakt Warszawski nieśmiałych prób demokratyzacji w Pradze oraz afera z *Dziadami* w Teatrze Narodowym — wszystko to uświadomiło mi, że zaczął się czas represji dla mojego pokolenia. Otrzymaliśmy namacalne dowody, że wszelkie demokratyczne, pacyfistyczne i humanistyczne hasła głoszone przez państwową propagandę są kłamstwem. Było to widoczne bardzo jaskrawo, bowiem tego roku wydawało się, że z jakichś tajemnych

bunkrów wypuszczono na świat demony zła, aby wykarczowały wolność i prawdę, a w dodatku działo się to po obu stronach dzielącej świat tamtych czasów „żelaznej kurtyny".

Byliśmy młodzi, ale traktowanie nas jak przedszkolaczków przez propagandę uważaliśmy za bezczelność. Kiedy w maju zaczęła buntować się młodzież francuska dowiedzieliśmy się, że nie postępują właściwie demolując samochody, ale w zasadzie mają rację ideowo. Sprawa *Dziadów* uświadomiła wielu z nas, że opisywane w zakazanych wówczas książkach rozliczne metody wynaradawiania stosowane przez reżim komunistyczny, zawsze koncentrują się na próbach wykorzenienia kultury narodowej na rzecz czegoś bezosobowo słusznego, bo humanitarnego, bo internacjonalistycznego.

Jeśli pozwalam sobie tak wiele miejsca poświęcić w tym szkicu niezwykłej aurze tamtych czasów, to tylko dlatego, by przywołać z pamięci pewną opinię, która się we mnie wówczas zrodziła. W 1968 roku pokolenie całkowicie „socjalistyczne", nie znające innego systemu społecznego i wychowane dla tego ustroju przestało weń wierzyć i nie uwierzyło w późniejsze kosmetyczne zmiany. Zaczęło też rozumieć, że ustrój ten nie może być zaakceptowany przez żadne społeczeństwo, więc musi upaść. Zwracam uwagę, że o tym mówi w swoim posłaniu do Sowietów Ryszard Siwiec. Zapowiada też upadek komunizmu dwadzieścia lat przed tym faktem. Z drugiej strony, w słuchowisku syn Siwca mówi o dotyczącej tamtych czasów potrzebie poszukiwania wartości, i że czyn ojca tę wartość wyrażoną w dostrzeżeniu autorytetu moralnego ojca, pozwolił mu odnaleźć.

Sądzę, że Maciej Drygas zainteresował się sprawą Siwca, ponieważ była ona nieznaną próbą protestu z czasów, gdy nowe pokolenia podjęły na chwilę zamarłe dążenie do wolności i przegrały. Ryszard Siwiec protestuje pomimo przegranej, wbrew temu, że znajduje się na pobojowisku Marca '68, jest świadkiem ciosu, który „sojusznicy" wymierzyli Czechosłowacji i spodziewa się własnej przegranej.

Jest to więc traktat na dwa głosy o człowieku niezłomnym.

HENRYK ROZEN

FILM I HISTORIA

WSZYSTKO CO NAJWAŻNIEJSZE

wg OLI WATOWEJ

Film *Wszystko co najważniejsze* zdobył główną nagrodę
— Złote Lwy Gdańskie —
na XVII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych
i przez kinematografię polską zgłoszony był do Oscara
(nominacji nie uzyskał).
Dyskusję nad tym filmem traktujemy jako przyczynek do rozważań
o obecnej kondycji artystycznej i myślowej kina polskiego.

Wszystko co najważniejsze — reżyseria: Robert Gliński; scenariusz: Dżamila Ankiewicz-Nowowiejska; zdjęcia: Jarosław Szoda; muzyka: Jerzy Satanowski; dźwięk: Marek Kuczyński, Krzysztof Jastrząb; scenografia: Wojtek Badiak; dekoracja wnętrz: Teresa Gruber; kostiumy: Ewa Krauze; kierownictwo produkcji: Iwona Ziułkowska; obsada: Ewa Skibińska (Ola Wat), Adaś Siemion (Andrzej Wat), Grażyna Barszczewska (Prezydentowa), Natalia Kolakanowa (Wiera), Oleg Czebotariew (Iwan), Bogusław Linda (Bogucki), Krzysztof Globisz (Aleksander Wat), oraz Krzysztof Stroiński, Karol Strasburger i inni. Producent: Marek Nowowiejski; współproducent: P.Z.U. SA.

WIERNOŚĆ SOBIE

ROZMOWA Z ROBERTEM GLIŃSKIM

Zbigniew Benedyktowicz: *W jednym z wywiadów prasowych, a było to w sierpniu 1990 roku, odżegnuje się pan od podjęcia tematyki współczesnej w polskim filmie, ponieważ czas produkcji i realizacji jakiegoś tematu nie nadąża za szybkością zmian sytuacji i nastrojami w kraju. Powiedział pan wtedy, że chciałby zrealizować film będący przedstawieniem dramatu niszczenia polskiej inteligencji, zapoczątkowanego w latach II wojny światowej. Miała to być opowieść o jednostkowym losie kobiety zesłanej w głąb ZSRR, o wyzwaniach i zagrożeniu przed jakimi stanęli ci ludzie i o tragicznym finale tej konfrontacji. Czy zatem już wtedy miał pan na myśli wspomnienia Oli Watowej i znał pan scenariusz do filmu „Wszystko, co najważniejsze"?*

Robert Gliński: Dramat wyniszczenia polskiej inteligencji chodził za mną od lat. Na *Wszystko co najważniejsze* trafiłem później, w końcu 1990. Na przełomie jesieni i zimy zaczęliśmy pracę nad scenariuszem, który napisała Dżamila Ankiewicz. Wspomnień Oli Watowej wcześniej nie znałem. Czytałem natomiast *Mój wiek* Wata i jego wiersze. Natomiast Dżamila Ankiewicz znała dobrze Watową, studiowała w Warszawie scenariopisarstwo i w ramach prac jeszcze studenckich napisała pierwszą wersję adaptacji książki i to do mnie trafiło.

Ryszard Ciarka: *Ale czy scenariusz został panu zaproponowany, czy pan to znalazł zupełnie przypadkowo?*

Robert Gliński: Dżamilę znałem od lat i pewnego dnia dość przypadkowo spotkaliśmy się w telewizji. Powiedziała kilka słów o Watowej. Wręczyła scenariusz. Wydało mi się to bardzo interesujące, chociaż trochę za obszerne. Potem przeczytałem książkę i zaczęliśmy nad tym poważnie pracować. Jednak nie oszukujmy się, to była także pewna moda i taki czas, rok 1989, kiedy pojawiła się możliwość robienia filmów na temat spraw sowiecko-polskich, tego trudnego okresu łagrów, zsyłek, zesłań i deportacji. Wiem, że bardzo wiele osób chodziło za tym tematem. Bardzo bliski był Bajon z *Innym światem* Herlinga-Grudzińskiego. Miał jednak spore kłopoty z uzyskaniem praw autorskich. I nawet się w końcu porozumieli, tyle że tym razem Bajon zrezygnował i odłożył ten pomysł. Uważał, że to się już w nim przetrawiło. Był jednak wtedy taki wspólny impuls i pamiętam, że nawet zazdrościłem Bajonowi, że ma taki gęsty materiał.

Janusz Gazda: *Pomówmy więc o dylematach przed którymi pan stanął zanim pan przystąpił do zdjęć, dylematach dramaturgicznych i technicznych, które trzeba było rozstrzygnąć.*

Robert Gliński: Pierwsza sprawa jaka się pojawiła to była prawda. To, o czym teraz myślę, jest na przykład bardzo widoczne w *Cyndze*, gdzie właśnie brakuje prawdy. Widać, że ten film był kręcony w Polsce. Oglądałem prawdziwe łagry w Kazachstanie i nie ma to nic wspólnego z obozem koncentracyjnym, z zamknięciem, z jakimś barakiem czy kolczastym drutem. W Kazachstanie to były

tylko takie kupy nor lepianko-kamiennych ogrodzone czymś, co było może kiedyś ogrodzeniem. Żadnego porządku. Wież strażniczych. Bo tam nie było dokąd uciekać. Od początku wiedziałem, że ten film musi być robiony w Azji. Doradzano mi, aby znaleźć jakiś kawałek stepu czy pustyni w Polsce, ulepić jakiś barak z gliny, i kręcić. Teoretycznie, to każdemu się wydaje, że w filmie można oszukać. Niestety, wszystko potem na ekranie wyłazi. Często są to bardzo ulotne rzeczy. Tu chodzi o tkankę powietrza, horyzont, światło. Podobna sprawa była z pierwszą częścią filmu. Chciałem, aby te sceny były robione we Lwowie, ale to się nie udało. Tych kilka scen nakręciliśmy w Warszawie. Szkoda. Dlatego też zamknęliśmy się we wnętrzach, planów „lwowskich" jest w filmie bardzo mało. Niestety. Jeśli zaś chodzi o scenariusz Dżamili Ankiewicz, to był on poprawiany dwukrotnie. W pierwotnej wersji było w nim zbyt dużo scen, epizodów, wątków i postaci. Dążyłem więc do kondensacji, aby to skupić wokół Oli Watowej i jej syna, niektóre sceny były więc niepotrzebne. Skręcały w bok, jakby coś zwalniały i to wszystko trzeba było zestrugać. Staraliśmy się doprowadzić do tego, aby powstała opowieść, w której są jasno zarysowane postaci matki i syna. I to, co istnieje pomiędzy nimi. Tata i mąż, czyli Wat, musiał zostać zepchnięty na plan drugi. W przypadku chłopca ważne było to, aby pokazać normalne dziecko. Po tragedii rozstania z ojcem uzyskuje on dodatkową świadomość, zmienia się, powoli zastępuje ojca. W przypadku Oli podobnie, najpierw jest to kobieta przyzwyczajona do luksusu, dama „przy mężu". Po aresztowaniu próbuje walczyć, przeżywa chwile załamania i depresji. Chodziło o to, aby coś się działo w tej postaci. Jednak musi przetrwać. Zachowuje swoją godność. I wiarę. W miłość i w męża. Po pierwszej lekturze książki uderzyło mnie, że autorka pokazuje siebie bardzo czysto, poetycko, niewinnie. Trzeba było wzbogacić tę postać. Uczłowieczyć ją. Z pomnikowego monolitu stworzyć „zjadacza chleba". Krystaliczny diament porysować okrutnym losem. Dodana jest więc scena gwałtu i zasugerowane jest, że Ola odczuwa jakiś związek emocjonalny z młodym Kazachem. Dużo mocniej reaguje Ola na wiadomość o śmierci męża. Mocniejsze niż w rzeczywistości jest też załamanie psychiczne bohaterki po całej sprawie

ROBERT GLIŃSKI: ur. 1952, w Warszawie, absolwent Politechniki Warszawskiej, w 1979 r. ukończył wydz. reżyserii PWSFTViT, twórca przedstawień telewizyjnych (m.in. *Brzydkie kaczątko*, *Bajki*, *Hymn*, *Szkoda słońca*) i teatralnych (m.in. *Mein Kampf* w teatrze Ateneum). Filmografia: 1979 — *Nadobnisie i koczkodany* (dok.), 1981 — *Nie boimy się* (dok.), 1982 — *Dwójka bez sternika* (dok.), *Niedzielne igraszki*, 1985 — *Rośliny trujące* (TV), 1987 — *Więzień nr 94287, nr 181970* (dok.), *Ja, Żyd* (dok.), 1988 — *Łabędzi śpiew*, 1990 — *Superwizja*, 1992 — *Wszystko co najważniejsze*.

paszportyzacji. Te problemy zostały w filmie wyostrzone i nad tym pracowaliśmy jeszcze przed realizacją.

Ryszard Ciarka: *W pewnym sensie pana wypowiedź wyjaśnia moje wątpliwości, ale czy nie uważa pan jednak, że te sceny dodane w celu stworzenia jakiegoś kontrapunktu, i te brutalne i ta liryczna, są jednak bardzo stereotypowe. Przecież ta opowieść i tak się broni, bo jest obrazem tragedii ludzi zesłanych na „nieludzką ziemię", może więc konieczność dodanych scen wynika z tego, że za mało pokazał pan tej „ziemi"?*

Robert Gliński: Uważam, że tego Kazachstanu jest tyle ile potrzeba. Musimy przecież brać pod uwagę film. Montując materiał filmowy robiłem różne próby, raz tego Kazachstanu było więcej, raz było mniej. Pokazywałem to co zrobiłem różnym ludziom, najlepszym filmowcom tego kraju, takim jak Wajda, Zanussi, Marczewski, Bajon, z prostym pytaniem: czy więcej, czy mniej. Opinie były tak diametralnie różne, że po pewnym czasie zdecydowałem się zrobić to zupełnie po swojemu. Zrozumiałem, że to jest zupełnie indywidualna sprawa. Zanussi na przykład mówił, żeby dać więcej stepów. Wajda natomiast powiedział, żeby wyrzucić te trawy, bo jego interesowała tylko ta kobieta i dziecko. Sednem filmu — jak powiedział — są ludzie i to, co się pomiędzy nimi dzieje. Bardzo wiele jeszcze sensownych rzeczy mi dopowiedział, tak, że pod kątem jego uwag zrobiłem dwa dni dokrętek.

Zbigniew Benedyktowicz: *No właśnie, jeśli chodzi o dbałość w odtwarzaniu pewnej atmosfery pamiętam, że byłem zachwycony „Niedzielnymi igraszkami", ze względu na doskonałe wyważenie proporcji, na troskę o szczegół, na znakomitą rekonstrukcję tego podwórka. To na prawdę niezwykłe, że można zrobić taką rekonstrukcję jeszcze teraz. I mam tutaj zarzut w stosunku do filmu „Wszystko co najważniejsze", że nie pasuje do całej rekonstrukcji zdarzeń scena w lwowskiej restauracji, i plastycznie, i jeśli chodzi o szczegół. Czy obraz tego artystycznego i intelektualnego Lwowa nie jest zbyt dużym uproszczeniem?*

Robert Gliński: Tu trzeba się zastanowić nad całą częścią lwowską, nie tylko nad sceną w restauracji, choć tam może jest to najbardziej widoczne. Podobny zarzut można postawić co do miejsca, gdzie mieszkają Watowie i sekwencji w teatrze podczas próby inscenizacji Majakowskiego. Tam też jest trochę na wyrost. Chciałem pokazać obraz inteligencji artystycznej, artystów, futurystów tak, żeby widz, który nic nie wie o tym, co działo się przed wojną, odczuł jakiś zapach tamtego czasu, że są to właśnie artyści, awangarda kulturalna tamtej Europy. Chciałem stworzyć w ten sposób kontrast do Azji gdzie ta cała Europa powoli opada z zesłańców. Może ta rzeczywistość w restauracji, te stroje i te wygłupy są zbyt plakatowe. Zbyt duży skrót, umowność, plakat. Ale zdaję sobie z tego sprawę. Nie chciałem robić nudnej „piły historycznej". Widza młodego nie interesuje historia w warstwie ikonograficznej! Mnie też. Młody człowiek np. w Ameryce nie wie, kto to był Hitler, a kto Stalin. Natomiast rozumie dramat człowieka, który ma wspaniałą rodzinę, potem zostaje uwięziony i wywieziony. I o tym jest film.

Janusz Gazda: *A czy pan nie uważa, że ci, którzy kształtują wyobraźnię społeczną poprzez obraz filmowy, często w sposób być może nieświadomy, pomagają tym młodym ludziom tkwić w ich niewiedzy. Jeśli ktoś nie czytał wspomnień Oli*

Watowej czy Wata, a takich widzów będzie bardzo wielu, to przychodząc do kina i oglądając pierwsze sceny jest przekonany, że widzi jakiś normalny świat.

Robert Gliński: Tak.

Janusz Gazda: *A tymczasem nie był to świat normalny. To była okupacja sowiecka. Jeśli pan chce początkowe, sielankowe sceny potraktować jako kontrast w stosunku do koszmaru, który będzie w Kazachstanie, to rzeczywiście osiąga pan efekt kontrastu. Ale przecież istnieje jeszcze coś takiego jak prawda historyczna. Watowie w swych wspomnieniach podkreślają kontrast, ale między życiem, szczególnie artystycznym, przedwojennym a tym, co wprowadzili swoim przyjściem Sowieci we Lwowie. Tymczasem ja, oglądając pierwsze sceny lwowskie, byłem przekonany, że rzecz dzieje się nie na terenach zajętych przez Rosjan, tylko że jest to być może Warszawa tuż przed jej kapitulacją w 1939 roku.*

Robert Gliński: Te sceny, na które panowie słusznie zwrócili uwagę, są oczywiście pewnym uproszczeniem, ale to nie jest film historyczny. To jest film o ludziach i po to, aby ich pokazać, trzeba było poprzestawiać akcenty w ten sposób, żeby ich indywidualna historia była bardziej czytelna. Próbuję pokazać, że moi bohaterowie są normalnymi ludźmi, którzy normalnie działają w warunkach trochę odmiennych, bo przecież są Sowieci. Nie mogłem pokazać szarego, smutnego Lwowa, bo potem dalszy ciąg filmu musiałby być radosny, a wynikałoby to już z logiki dramaturgicznej. Gdybym natomiast zaczął od psychologicznej analizy ludzi zagrożonych, wtedy gdy wkroczyli Sowieci, od okupacji Sowieckiej, to musiałbym dalej iść w głęboki psychologizm. Początek filmu jest zawiązaniem akcji, trzeba pokazać fajnego ojca rodziny, tak aby widz go zapamiętał, bo przecież przez cały film żona i syn do niego tęsknią. Po *Niedzielnych igraszkach* powstała taka opinia, z którą się w zasadzie zgadzam, że jest to film w pewnym sensie plakatowy, zimny, który pokazuje pewne zjawisko ale nie wchodzi w głąb, że jest to film bardzo zewnętrzny. Jego treścią było to, że dzieci kopiują w swoich zabawach świat dorosłych. Ale przecież dopiero wtedy owe zabawy nabierają innego kontekstu, kiedy się je pokazuje a nie dotyka głębi struktury.

Zbigniew Benedyktowicz: *Jeśli chodzi o „Niedzielne igraszki", to był to okres, w którym zaczęły powstawać filmy o stalinizmie i o ile pamiętam, to żaden z nich, poza pana filmem, zrealizowanym tak delikatnie, przy pomocy tak oszczędnych środków, bez pokazywania ubeckich kazamatów, jak w „Matce Królów" czy w „Przesłuchaniu", nie oparł się stereotypom. I w ostatnim pana filmie „Wszystko co najważniejsze" jest również wątek rodziny na tle dramatycznych wydarzeń historycznych, który stanowi jakby kontynuację takiego bardzo subtelnego pokazywania zdarzeń, natomiast wszystko, co dzieje się poza plenerami i specyficzną otoczką Kazachstanu ulega takim kliszom i stereotypom. Czy pan się tego nie obawiał w trakcie realizacji filmu?*

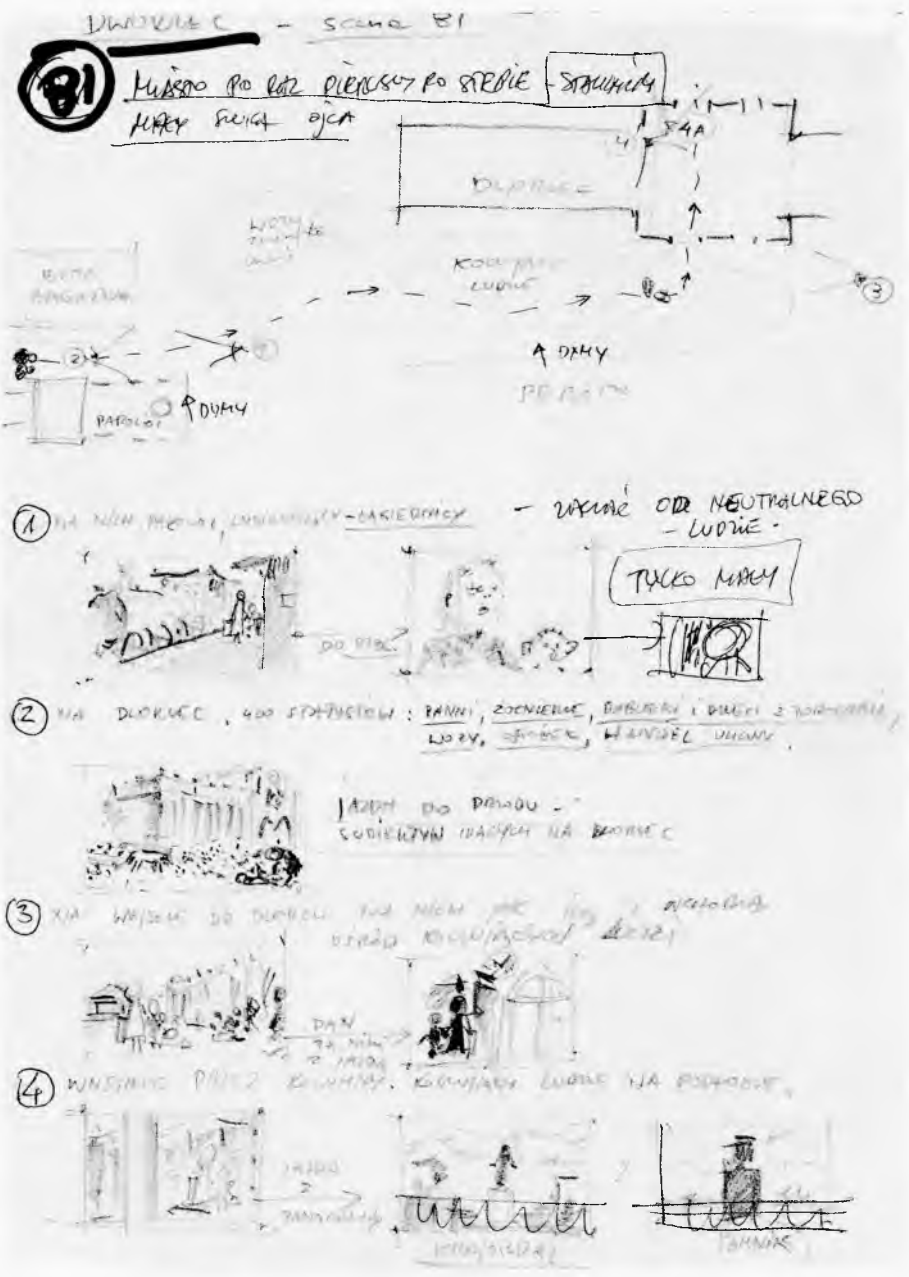
Robert Gliński: Zdawałem sobie sprawę, że istnieje ten zły schemat. Byliśmy już po wydarzeniu, a jednocześnie i doświadczeniu, jakim był film *Panny i wdowy*. Wiedziałem, że istnieje i tu podobne niebezpieczeństwo, że pewne sceny, które są robione wprost i mają w sobie zakorzeniony stereotyp, kładą wszystkich na łopatki, tyle że ze śmiechu.

Ryszard Ciarka: *Ale czy nie obawiał się pan również innego stereotypu, jakim jest dla mnie na przykład sposób pokazania w pana filmie problemu antysemityzmu?*

Robert Gliński: W filmie pomyślane to było tak, że silnymi przeciwnikami Watowej w grupie Polaków są wyłącznie trzy osoby: postać kupcowej, którą gra Marzena Trybała, oraz ziemianin i inżynier a pozostali są jakby niedookreśleni. Natomiast Grażyna Barszczewska, grająca burmistrzową, utrzymuje kontakt z naszą bohaterką i nie sekuje jej tak jak tamci. Proszę zauważyć, że Ola sama opuszcza barak, na znak urażonej dumy, gdy kupcowa (M. Trybała) oznajmia jej, że miejsce, które chce zająć Ola jest zajęte. Ola mówi do Andrzeja: „Idziemy". I wychodzą. Kupcowa nie chciała spać obok Oli. Nie wyrzuca jej jednak z baraku, jak większość tropicieli antysemickich czyta tę scenę. A we wcześniejszej scenie kupcowa mówi do inżyniera i ziemianina o Oli: „szpieguje i donosi". Bo odkryli, że Wat był komunistą, i doszli do wniosku, że Ola na zesłaniu znalazła się służbowo. I dopiero do hasła „komunista" dodane jest, według stereotypu, hasło „Żyd". Kupcowa boi się Oli, domniemanej komunistki (np. scena wykradania i czytania listu). Ta chwila antysemityzmu jest tylko chwilą, kiedy zesłani przyjeżdżają w step, kiedy bohaterka filmu zostaje rozpoznana. Potem w miarę rozwoju akcji, w miarę jak to, co nazwiemy europejską warstwą kulturową opada, ten stosunek grupy do Oli się zmienia. Akceptują. Czyli można to sprowadzić do najprostszego spostrzeżenia, że nieszczęścia łączą ludzi. No, ale za tym wszystkim kryje się rzecz głębsza, to, co jeszcze wywodzi się z *Niedzielnych igraszek* — świat dorosłych jest skonstruowany na zasadzie różnych zabaw (w cudzysłowie) i jedna z tych zabaw polega na tym, że bawimy się w rasizm, antysemityzm itd. Ale w sumie jest to coś sztucznego. Ta kulturowa narośl zostanie obciosana przez miejsce, problemy, tragiczną sytuację w jakiej się znaleźli. Ten antysemityzm wybucha na początku z dużą siłą, bo to są jeszcze Europejczycy a potem są to już ludzie nie czujący tej Europy i ludzie zaplątani w problemy życia i śmierci. Są w Azji. Jednoczą się. Bronią Oli i Andrzeja.

Janusz Gazda: *Jak pan pojmuje w twórczości filmowej problem stosunku do historii. Opowiada pan wprawdzie perypetie i przeżycia indywidualne, ale przecież to historia zdecydowała o ich dramatach. Czy można więc tak bardzo dowolnie historię traktować?*

Robert Gliński: Do lat obecnych znajdowaliśmy się w takiej sytuacji czy w takiej czasoprzestrzeni społecznej, politycznej i nawet artystycznej, w której historia zawsze wpływała na nasze postawy i zainteresowania. Dopiero teraz wchodzi w życie takie pokolenie, które będzie ahistoryczne, i coraz bardziej ten styk jednostka i historia będzie tracił na znaczeniu. Film nie może opowiedzieć w pełni jakiegokolwiek okresu historycznego, mechanizmy historii są bardzo skomplikowane i jest to dziedzina badań dla historyków, może dla literatury. Natomiast mnie interesuje pewien styk pomiędzy historią a losem indywidualnym człowieka. I to historią pojmowaną nie w znaczeniu wielkich ruchów dziejowych tylko w punkcie, gdzie historia wpływa na losy szarego, normalnego „zjadacza chleba". To jest najbardziej interesujące. Moje pokolenie było dotykane przez historię w różny sposób, ale ja na przykład nigdy bym nie zrobił filmu o działaczu partyjnym, który przeżywa jakieś rozterki, o działaczu „Solidarności", który ma kaca społecznego czy o działaczu kościelnym, bo takie były możliwości romansów (z partią, z „Solidarnością", z kościołem) w minionych dziesięcioleciach. Myślę, że to co jest mi najbliższe, to los inteligenta. Interesuje mnie też, jak historia wpływa na kondycję psychiczną człowieka. Ten film jest o kobiecie i o dziecku,



Szkice reżyserskie do scenopisu

a nie jest o wielkiej historycznej sprawie. W pewnym sensie jest „ahistoryczny". Ukazuje absurd ludzkiego losu, bo historia, która nimi kieruje nie ma sensu. Nie można jej zrozumieć, tak jak nie można zrozumieć reguł działania piekła. Cóż znaczy w stepie poczucie historii? Tam najważniejsze są wartości podstawowe i proste ludzkie uczucia. Jest w filmie zapowiedź tego przesłania. Wat opowiada Andrzejkowi bezsensowną rymowankę (autentyczne!). Absurd tego wierszyka, który układa się w pozornie logiczną całość, przypomina wyczyny demona historii. Ten „diabeł", którego szyderczy śmiech czytał Wat, jest nieobliczalny. Robi co chce z ludzkim losem. Z nami. I tu rodzi się pytanie podstawowe: co robić aby nie dać się zniszczyć? O tym jest film.

Janusz Gazda: *Zrobił pan film, który dzieje się w konkretnym czasie historycznym, w konkretnym miejscu. Czy istnieje jakieś etyczne zobowiązanie do wierności wobec historii i to wierności również w szczegółach?*

Robert Gliński: Myślę, że jak robię film to muszę być etyczny i wierny wobec samego siebie. I to jest pierwszy aksjomat postępowania. Dalej ważne jest to, że wszystko musi służyć filmowi. Jeśli się decyduję na adaptację jakiejś książki, to pewne rzeczy na pewno muszę zmienić, i nie tylko chodzi tu o detale, czy fragmenty wydarzeń ale też i rzeczy głębsze. Na przykład postać i stosunek tej postaci do różnych relacji społecznych, bo to mi jest potrzebne do generalnego przesłania. Natomiast coś ogólnego, jakby zapach, czy myśl tej książki powinna pozostać. Rozważaliśmy nawet taką możliwość, czy wobec tego, że dokonaliśmy tylu zmian w scenariuszu, w wydarzeniach, w całej historii, zostawić nazwisko Wat czy je zmienić na jakieś inne. Byliśmy skłonni to zrobić, ale Andrzej Wat, który jest spadkobiercą wszystkich praw Oli Watowej, nie chciał. Ola Watowa prosiła tylko, aby zmienić nazwisko Daszewskiego. Przed przystąpieniem do realizacji filmu przeżyłem chwile wahania — to są prawdziwe wydarzenia, konkretne życie konkretnych ludzi. Zawsze jak taki film powstaje, to te ich życia, ich rzeczywistość doznają jakiejś fabularyzacji, nie są już ich konkretną historią. Mnie się wydaje, że w tych wszystkich uproszczeniach nie posunęliśmy się za daleko. Pokazałem *Wszystko co najważniejsze* Andrzejowi Watowi. Był pierwszym widzem tego filmu. Zaakceptował go, nawet wzruszył się po projekcji. Nasza cała rozmowa dotyczy warstwy literackiej filmu. A przecież ja jestem reżyserem. To, o czym rozmawiamy to ważne, tylko że dla mnie jako reżysera w tym filmie jest spraw ważnych bardzo dużo. Gadaliśmy o scenariuszu, więc teraz może o tym, jak ten tekst przekładam na obraz. Bo po to jestem. Więc załóżmy, że scenariusz jest gotowy. Wtedy muszę sobie odpowiedzieć, gdzie to będzie i kto będzie grać. Szukam miejsc zdjęciowych. Rysuję plan (rzut) każdego miejsca, i na tym opracowuję konkretne ujęcia, ruchy kamer i aktorów. Szkicuję też kadry. Oczywiście jest to pewien schemat, ale niezwykle pomocny przy realizacji. Potem w pracy można to ewentualnie zmienić. Ważne jest jeszcze miejsce opracowywanej sceny w układzie scen poprzedzających i późniejszych. Dawniej pisało się dokładny scenopis i to była taka „polska metoda", opisowe przygotowanie do inscenizacji na planie. Natomiast Wojciech Has i Henryk Kluba, moi wykładowcy ze szkoły, zachęcali by robić także rysunki. Has rysował ze słynnymi ekierkami, które miały różne kąty, takie jak widzenie w obiektywie, od bardzo szerokich do bardzo wąskich. Na wyrysowanym planie stawiał sobie te ekierki i widział ile obejmuje obiektyw, jaki jest zakres ujęcia. Potem bardzo precyzyjnie to kreślił, i te rzuty

były podstawą jego słynnych długich ujęć. Przejąłem tę metodę od niego, tylko że ja nie podchodzę do tego tak precyzyjnie. Kiedy byłem przez pół roku na stypendium w Ameryce, to podglądałem jak pracuje Sidney Lumet: on też rysuje. Amerykanie robią też coś, co u nas rzadko się zdarza, próby z aktorami przed zdjęciami, bo koszt ekipy jest tam bardzo drogi. Powstaje wtedy właściwie cała inscenizacja z aktorami, którą w Polsce zazwyczaj robi się dopiero na planie. Jeden asystent markuje miejsca plastrami a drugi przerysowywuje to wszystko na papier tak, że gdy ekipa wchodzi na plan zdjęciowy, to aktor wie gdzie ma stanąć. Oczywiście wszystko się jeszcze może zmienić, ale kręgosłup sceny zawsze jest zrobiony wcześniej. To pomaga. Podobnie właśnie zrobiłem przy *Niedzielnych igraszkach* z dziećmi. Na początku nie miałem do nich zaufania i przez miesiąc, przed zdjęciami, bawiliśmy się w taką szkołę aktorską, ćwicząc pewne scenki w miejscach, o których wiedziałem, że będą planem filmu. Rysunki też są po to, aby pierwsze wrażenia mogły się konkretyzować. Widać wtedy już gdzie są słabe punkty, gdzie coś „gra", a gdzie nic nie ma. Jest jeszcze pewna zasada rytmiki, którą często stosuję. Jak mam scenę spokojną, to następną staram się trochę przyspieszyć i odwrotnie, jak jest szybka, to w następnej powinno być wolniej. I coś takiego musi być, bo to pomaga w odbiorze i lepiej stymuluje emocje widza. Czuję odpowiedzialność za każdą kręconą scenę, i nie ma tu mody ani stylu, bo każdy z użytych środków musi wynikać z rytmu filmu i zawartych tam informacji.

opracował RYSZARD CIARKA

ALEKSANDER WAT
CYTATY

Jeżeli duma ma jeszcze jakiś sens w naszych czasach, to duma z ciągłego przezwyciężania własnego wczoraj. Przeważnie dzieje się odwrotnie: X..., Y..., Z... jest dumny, że od półwiecza pozostał wierny — nie sobie! — swoim dawnym dokonaniom i przynależnościom.

*

Zagadka komunizmu intelektualistów zachodnich: fanatyczna awersja do własnej kultury, ba, abominacja (nausée), pewność wewnętrzna, że ta cywilizacja, że to społeczeństwo jest spaczone, obłudne, złe — i stąd imperatyw magiczny szukania czystości w cywilizaci odmiennej, przeciwstawnej.

*

Dążenia epoki krystalizują się stopniowo w pewne pojęcia, które długo jeszcze trwają, choć same dążenia zdecydowanie zmieniły kierunek. To jest materiał do intryg tragikomicznych dla wielkiego pisarza. Wiek XIX, biorąc sumarycznie, wypełniony był walką o wolność i sprawiedliwość. Wiek XX, mając gotową formułę swego poprzednika, pod jej szyldem pogalopował żwawo ku komorom gazowym, ku obozom śmierci, ku despotyzmowi i nowym przywilejom. A co już jest osobliwością naszego wieku: Kaliban, ujrzawszy własne oblicze w lustrze, zakochał się w sobie.

*

Może się wydawać, że to, co naprawdę i najistotniej wyróżnia nasze czasy, to stale postępujący proces trywializacji. Trywializacja ludobójstwa starych azjatyckich monarchii w łagrach Hitlera i Stalina. Kafka jest pisarzem genialnym, zapewne, i proza jego bywa jak kryształ, ale jak to się dzieje, że nikt z tysięcy jego komentatorów nie dostrzegł jak jego filozofia, jego świat, jego wizja są beznadziejnie trywialne. A przecież zaczęło się to tak niedawno. Kiedy? Kilkadziesiąt lat temu? Przecież ani Stendhal, ani nawet Balzac, ani nawet Dickens, a w zacofanej Rosji Turgieniew — tak często banalny, szablonowy, pretensjonalny — ani tak bliski nam w czasie Tołstoj.

Czy trywialność nie doszła do mocy wtedy, kiedy zaczęły się wielkie wymioty? Kiedy na zmianę Pascalowego le moi haissable przyszło le moi nauséeux?

*

Myśląc, że umrę, kiedy stałem przy bibliotece, nagle zobaczyłem, że mam ten „Miesięcznik Literacki", że go z Warszawy przywiozłem, chociaż nie zaglądałem do niego nigdy, przez cały czas. I napisałem bardzo śmieszną historię. Nie wiadomo po co. Żeby się odgrodzić? „Miesięcznik" to jest corpus delicti nikczemnienia, historii mojego znikczemnienia w komunizmie, przez komunizm. W więzieniu komunistycznym przyszło opamiętanie zupełne i odtąd w więzieniu, na zesłaniu, w Polsce pod komunizmem, nigdy nie pozwoliłem sobie na zapomnienie obowiązku elementarnego: zapłacić, płacić sobą za te dwa, trzy lata moralnego obłędu. I płaciłem.

Dziennik bez samogłosek
(Czytelnik, Warszawa 1990, s. 295, 82, 26, 234, 59)

CO JEST WAŻNE?

JACEK TRZNADEL

O interpretację historyczną filmu „Wszystko co najważniejsze" Redakcja poprosiła prof. Jacka Tiznadla jako współautora książki Oli Watowej i jako pisarza zajmującego się wydarzeniami przedstawionymi w filmie.

Powtórzę tutaj, co pisałem już gdzie indziej: pracując z Olą Watową nad tekstem wspomnień *Wszystkiego co najważniejsze*, nie zdawałem sobie w pełni sprawy, że niektóre istotne historycznie epizody tam przywołane, są widziane przez autorkę bardzo subiektywnie. Dopiero w kilka lat po ukazaniu się książki napisałem artykuł, polemizujący z pewnymi ujęciami (także tymi w *Moim wieku* Aleksandra Wata), rzutującymi na rozumienie historii Polski (w londyńskim czasopiśmie „Puls").

Chodziło o swoiście niechętny stosunek do polskiej niepodległości dwudziestolecia międzywojennego, charakteryzujący niektórych lewicowców o komunistycznej przeszłości. Były z tym jakoś związane także krzywdzące sądy o delegaturze polskiej w Alma-Acie i jej szefie, Kazimierzu Więcku. Razem z moim artykułem ukazały się także wspomnienia Kazimierza Więcka i materiały historyczne, przechowane przez niego, między innymi autentyczny rękopis relacji samego Aleksandra Wata z tamtych lat, ukazujący pewne fakty inaczej niż w *Moim wieku*.

Jeśli jednak wracam tu do tych spraw, to z powodu filmu, który został nakręcony na kanwie tej książki, czy wychodząc od tej książki (problem delegatury w Alma-Acie zresztą w filmie w ogóle nie występuje). W każdym razie nazwisko Watów nie zostało w filmie zatarte, mamy więc prawo patrzeć na film także przez jego stosunek do prawdy historycznej. Z tą prawdą historyczną i film nie zawsze jest w zgodzie.

Powie jednak ktoś, że nie chodziło wcale o prawdę historyczną, lecz o uogólnienie prawdy ludzkiej. Czy jednak prawda ludzka, a więc piękno i prawda utworu artystycznego mogą powstać, jeśli utwór — ukazując tę prawdę w związku z historią — rozmija się nie tylko z pojedynczymi faktami, ale i szerszym odniesieniem do prawdy historycznej? — Zdaję sobie przytem sprawę — o tym szerzej pod koniec tego tekstu — że chodzi mi o epizody, które można by uznać za

„wtręty" historyczno-ideowe

dla filmu niekonieczne, w odbiorze niektórych widzów peryferyjne i mogące być od filmu odłączone. Spróbujmy przyjrzeć się i faktom, i niektórym uogólnieniom.

Prześladowania Watów przez sowiecki komunizm nie zaczęły się od razu: Wat, który przed wojną był redaktorem kryptokomunistycznego „Miesięcznika

Literackiego", jeszcze we Lwowie pod sowiecką okupacją pracował w komunistycznym „Czerwonym Sztandarze" i podpisał deklarację pisarzy uzasadniającą odebranie Polsce jednej trzeciej jej terytorium i agresję totalitarną 17 września. Przyznaje się w *Moim wieku*, że ze strachu nadal udawał komunistę, choć właściwie już nim nie był. I było w tym Lwowie jednocześnie coś takiego, jak konflikt komunistów z niekomunistyczną częścią społeczeństwa polskiego. O tym ani w filmie, ani w książce nie słychać. W książce Watowej zaangażowanie Watów w Polsce niepodległej owiane jest „westernową" odwagą, a niemiła policja nęka ich rewizjami. We Lwowie Wat mówi, na początku filmu, że nie mógłby wrócić do Warszawy, i uzasadnia to tym, że byłby tam widziany jako „żydo-komuna". Odwołanie się do antysemickiego oskarżenia osłabia jednak własne przyznanie się bohatera do komunizmu.

Zachowuje to swoją ważność w innych sekwencjach filmu wprowadzających Watów, gdzie umniejsza się ich (przede wszystkim jego) udział w komuniźmie. Po pierwsze wiek Watów: zostają oni odmłodzeni o jakieś dziesięć lat. Oddziałuje to na podświadomość widza, jaką bowiem ważną rolę mogli odegrać przedtem tak młodzi ludzie? Ale jeszcze we Lwowie, Wat historyczny, zaangażowany w komunizm od początku lat trzydziestych, grał konsekwentnie rolę przekonanego komunisty. Film to świadomie zaciera.

Dlatego pierwsza scena filmu, rozgrywająca się w hipotetycznej redakcji „Czerwonego Sztandaru", w której Wat odważnie protestuje przeciw słowom Mołotowa o Polsce — należy do urojeń scenarzystki, pani Dżamili Ankiewicz-Nowowiejskiej. Atmosfera kolaboracji i strachu panująca w redakcji, kierowanej przez agentów NKWD, wykluczała cień krytyki. Dodajmy, że sam Wat — o czym zresztą pisze — zachowywał się strachliwie (zresztą i tak mu nie ufano; nie donosił, co w tym kręgu było rzadką zaletą.) Nieprawdopodobna jest również scena, z pierwszym, domniemanym najściem NKWD na mieszkanie Watów (okazuje się, że to głupi żart). Czy scenarzystka wyobraża sobie, że taki żart był w ogóle możliwy, gdy groził za to donos na NKWD? To tak jakby ktoś w GG bił dla żartu w drzwi krzycząc: *Aufmachen! Gestapo!*

Anachroniczny jest także, wysunięty w rozmowie, zarzut sowiecki, że Wat nie jest w partii — nikt z tych polskich komunistów nie był wtedy w partii, przecież rozwiązanej przez Stalina i Międzynarodówkę. A zaszczyt przyjęcia do WKP(b) przez pewien, dość długi czas, był tylko udziałem renegatki Wandy Wasilewskiej. Nie jest nawet pewne, czy w momencie aresztowania Wata spotkał ją już ten wyczekiwany zaszczyt. Trzeba też powiedzieć jasno: tak zwana prowokacja lwowska, w wyniku której aresztowano Aleksandra Wata, była przede wszystkim rozgrywką NKWD z komunistami polskimi kolaborującymi z okupantem sowieckim. Więc kolaboranci i okupanci, a nie ofiary i NKWD. Co do odwagi: okazał jej sporo Władysław Broniewski, recytując bez zezwolenia świeży swój wiersz (*Syn podbitego narodu...*), z aluzją do Warszawy i niepodległości Polski. I może za to go aresztowano.

Z tym, że sprawa komunistycznej przynależności Watów w filmie (a także w książce) zostaje poniekąd zatarta, a właściwie ulega przesunięciu na rzecz innego konfliktu, określonego tu polskim antysemityzmem. Sprawa komunizmu, w słowach jednego z Polaków z deportowanej z Watową grupy („Żyd i komunista!"), zostaje zamieniona przez scenarzystkę na antysemityzm tej grupy i to antysemityzm staje się odtąd jednym z istotnych wektorów filmu. Tymczasem,

czytając książkę Watowej nie jesteśmy pewni, czy podkreślony w scenach wywózki antysemityzm (w książce i filmie powiązany z komunizmem) nie był tam czymś zastępczym i czy powstałby konkretnie bez reakcji na komunizm Watów? Tak niby jest i w filmie, ale raczej po to, by podkreślić, że niegodna jest nieufność tej polskiej grupy do ofiary komunizmu. Mająca podstawy nieufność do Watów zostaje w filmie zafałszowana przez sposób jej ukazania, podobnie w samej książce jest ona niezrozumiała dla Watowej. Śladem mojego przeciwstawienia się takiej ocenie (pamiętam to z okresu pracy nad książką), jest w książce jedno zdanie wypowiedziane przeze mnie: *Nie zapominaj jednak o ich strachu.* Wat był osobą zaangażowaną w komunizm. Czyżby mogło to nie wzbudzać nieufności Polaków prześladowanych przez komunizm? Film jednak polskiej grupie racji nie przyznaje.

Antysemityzm, oczywiście, istniał. I oczywiście każda artykulacja antysemityzmu — nawet jeśli jest maską innej niechęci — jest złem. Ale antykomunizm złem nie jest. Watowa w książce (i w filmie) tego nie rozumie, czując się niewinna, bo: *Aleksander został zaaresztowany.* Oczywiście, prześladowana ofiara jest przede wszystkim prześladowaną ofiarą, ale społeczność zaszczuta bała się także wszechobecnych kapusiów, a urazy były rzeczywiste. Nawet w łagrach torturowani komuniści donosili na współwięźniów. Wystarczy poczytać *Mój wiek*, by zobaczyć postaci współwięźniów, prześladowanych razem z Watem, którzy nie wyrzekali się komunizmu. Pouczająca jest historia opowiedziana przez Juliana Stryjkowskiego. Gdy zgłosił się do poboru w Buzułuku, nie chciał oddać oficerowi Andersa swego sowieckiego paszportu. Wobec tego oficer odmówił przyjęcia go do polskiego wojska, w którym byli obywatele polscy, nie sowieccy. Stryjkowski — wtedy — poczytał to za antysemityzm. Po latach Stryjkowski uznał decyzję oficera za słuszną. Dodam: co robiłby ten zażarty komunista u Andersa? A tak mógł potem pracować razem z Wasilewską. Inna rzecz, że Anders sygnalizował nastroje antysemickie w armii.

Watowie. Jednak i w książce, i w filmie, zamiast ludzi, którzy

mieliby sobie coś do wyrzucenia

jako byli chwalcy komunizmu, a innym do wybaczenia, jako ofiarom mającym prawo do nieufności — widzimy niewinną ludzką rodzinę, Żydów, gnębionych przez rosyjskich komunistów i przez ofiary komunizmu, Polaków, wyładowujących na nich swój antysemityzm. Czy antysemityzm jednak, czy bardziej antykomunizm? To wrażenie niewinności ofiar film potęguje, gdy łupem antysemickich wybryków ze strony dzieci polskich pada Andrzejek, będący oczywiście dowodem, jak cierpią niewinni. Ta scena została wymyślona przez scenarzystkę, gdyż w książce jej nie ma. Prawo do artystycznego uogólnienia?

Zaś w komentarzu do problemu antysemityzmu w filmie trzeba tu dorzucić, że część ludności żydowskiej, witała totalitarne hordy Czerwonej Armii w 1939 roku z wylewnością i radością (było tak i w 1920 roku). Podobnie jak część Ukraińców. Poczynali sobie jak Niemcy etniczni, witający wkraczanie siejących śmierć oddziałów Wehrmachtu. Te fakty są przez publicystów żydowskich na ogół pomijane.

W filmie Watowie występują jako Żydzi, a nie komuniści. Są bez skazy. Występują też w filmie Rosjanie i Kazachowie, oraz Polacy. Rosjanom i Kazachom zdarza się rys ludzkiej dobroci i kultury. Wyłączeni z niej są tylko Polacy. Dzieci biją biednego Andrzejka i tłuką mu okulary, to Polacy kradną wciąż Watom tę

odrobinę z trudem zdobywanej żywności, choć modlą się do „Baranka Bożego". Kolęda *Bóg się rodzi* zakrawa w ustach śpiewającej na bluźnierstwo, dlatego że w tej chwili kradnie się Watom jedzenie, czy dlatego, że uprzednio, w jednej ze scen Polka nie życzyła sobie obecności Watów przy modlitwach, proponując miejsce w innym baraku? Urazy wobec Watów w filmie urastają do dyskryminacji, bo jest tak jakby Polacy wyrzucili Watową z dzieckiem z baraku pod gołe niebo (czego w książce nie ma). W zamian za słowa nadziei Polka sączy w Watową słowa pesymizmu i nienawiści. Czy dlatego w filmie nie pokazuje się powrotu Watów do Polski? Zastępuje to biała plama (można więc było nie pokazać, jak Wat bił jednak brawo Bierutowi) i wiadomość, z której wynika, że następną po granicy polskiej — była niemiecka, włoska i francuska granica i że resztę życia rodzice Andrzejka spędzili w Paryżu (apostatami komunizmu stali się w pełni dopiero na emigracji we Francji).

Natomiast w Kazachstanie, nawet w drodze do Aleksandra, w pociągu, Watowa z obrzydzeniem przechodzi przez wagon, w którym jadą wracający z łagrów do Andersa Polacy i śpiewają: *Rozkwitały pęki białych róż*. Scenarzystka idzie po linii swoich tendencji: że nie było miło znaleźć się między Polakami (w książce Watowa jest wzruszona polskim, zresztą żołnierskim, wagonem).

Wstrętny polski donosiciel ze Lwowa, autor prowokacji, też jedzie tym wagonem (pamiętam mój spór z Watową, że ostatecznie nie ma dowodów na to, że Daszewski wiedział o tym, co stanie się w restauracji). Kto jednak czytał choćby *Na nieludzkiej ziemi* Józefa Czapskiego, wie, że masa nędzarzy udająca się do Buzuluku, nie jechała w rozśpiewanych wagonach, przy wódce. Jechali półżywi, ostatkiem sił, często by umrzeć pod polskim namiotem. Ta scena więc też odmienia historię. Przypomnijmy, że w książce podkreśla się niechęć do delegatury w Alma-Acie, i do Polaków, ze względów także czysto towarzyskich. Watowie najchętniej przebywają w towarzystwie Rosjan.

Wróćmy do filmu. Można zająć taką postawę metafizyczną i artystyczną — spojrzenia przez pryzmat polskiego antysemityzmu — ale prawda socjologiczna bywała też trochę inna. Powołam się na rodzinne wspomnienie. Mój ojciec, wysoki urzędnik państwowy w Polsce dwudziestolecia, był we Lwowie tamtego czasu dwa razy denuncjowany do NKWD, za każdym razem przez komunistę Żyda. Cudem uniknął, co tu dużo mówić, nie wywózki, lecz śmierci. Takich się tylko rozstrzeliwało lub wysyłało do łagru za koło polarne na pewną śmierć. Po wojnie ojciec był włóczony na UB, wspominał potem ze śmiechem, gdy groza już minęła i był stary, że śledczy przysyłał mu czasem miłe widokówki z Izraela. Nie uważam, że z tego powodu mógłbym napisać scenariusz udowadniający, że Żydzi odegrali przykrą rolę w dziejach mojej rodziny. Byłby to po prostu antysemityzm. Równie nacjonalistyczny, co widoczny w filmie antypolonizm. I równie niemiły. I jedno i drugie jest chorobą.

Oczywiście, bohaterem tego filmu nie jest

polska zbiorowość.

Prawem artysty jest wybór swojego bohatera. Jeśli nie dzieje się to z pogwałceniem innej prawdy. Bo jednak ci polscy deportowani tu się pojawiają. Prawda o deportowanej polskiej zbiorowości była trochę inna. Nie była to byle jaka mieszanina. W tym samym czasie, co Watowa, przeżywały np. dramat deportowane do Kazachstanu rodziny oficerów, dowiadujące się, że ich mężów już rozstrzelano w Katyniu i że muszą przyjąć sowiecki paszport. Niszczono polską inteligencję. Przez ukazanie w filmie grupy polskiej jako „polskich nacjonalistów"

(tu sąd filmu nie różni się jakby wiele od sądu „uprawliajuszczewo", naczelnika w kołchozie) — ponosi szwank prawda historyczna. Oczywiście, głównym problemem filmu jest cierpienie Watów. To cierpienie jest prawdą i wiele podano jego powodów. Młyn totalitaryzmu mełł równo i bez litości, zacierał różnice.

Dodajmy, że dramat Watów nie został pokazany jako dramat Polaków, lecz Żydów, odsuniętych przez Polaków od polskiej społeczności. To suwerenne prawo reżysera i scenarzysty. Jeśli wypowiadam tu swoją wątpliwość, to tylko ze względu na ocenę komunizmu, gdyż w sztuce nie muszą być zachowane proporcje, a jedno cierpienie może być całym światem.

Jeszcze ten szczegół: pomyłką scenarzysty jest też scena „kazachstańska", w której naczelnik więzienia mówi Watowej, że jej mąż nie żyje. Władze sowieckie potrafiły latami nie informować o śmierci lub egzekucji więźniów, nie spotkałem się jednak z informowaniem o śmierci żyjącego więźnia.

Na tym tle można przytoczyć sąd Adama Michnika. Napisał na marginesie tego filmu: *(...) jest to film, który przywraca oskalpowany fragment naszej najnowszej historii. Długo można było pokazywać tylko cierpienia wojenne, które* [sic!] *zaznaliśmy od hitlerowców. Film jest konsekwentnie poprowadzony. Przez cały czas wiem o jakie wartości chodzi.* („Gazeta Wyborcza", 1992, nr 275, 23 listopada).

Rozumiem, że Michnik docenił cierpienia, jakich w filmie zaznaje się od Polaków-niekomunistów (artystycznie i moralnie w filmie najdotkliwsze, bo od współ — zdawałoby się — cierpiących). Kazachów zniewolił komunizm, Rosjan zniewolił komunizm. I tylko Polacy jawią się nam jako ludzie zniewoleni przez siebie samych. Zdolni także do denuncjacji (Tadeusz — odbicie roli, jaką Watowie przypisywali Daszewskiemu; Polacy wykradający Watowej jej skargę do Moskwy i oddający ją w posiołku naczelnikowi). I tylko Polak jest zdolny do radości z sowieckiego paszportu (niemiła scena). Grzechy są po jednej stronie. Cóż, każdy ma prawo do swego *reservatio mentalis*...

W życiu Watów było także inaczej: przeżyli dzięki pomocy Polaków, a za wydawane paszporty polskie Kazimierz Więcek, delegat-konsul w Ałma-Acie, zapłacił dziewięcioma latami komunistycznego więzienia (jeden z tych paszportów wydał Aleksandrowi Watowi). Czy to nie wystarczające powody, aby nie mówić o delegacie z niechęcią (*Wszystko co najważniejsze*) i nie nazywać go złodziejem (w *Moim wieku*) za Andriejem Wyszyńskim, którym to złodziejem delegat na domiar nie był... Urojenia, jeszcze jedna choroba.

*

Napisałem tu o tej stronie filmu, która jest może bardziej ukryta dla przeciętnego widza, mniej przywiązującego znaczenie do wierności historycznej. Ten przeciętny widz zostanie, na szczęście, uderzony może przede wszystkim okrucieństwem systemu komunistycznego i znieważaniem wszystkich podbitych przez komunizm rosyjski narodów. Przejmująca jest też chwilami wzajemna miłość Watowej i synka, pozwalająca im przeżyć (przejmująca przede wszystkim za sprawą roli małego Andrzejka). Pod tym względem film przemawia do widza, a reżyser objawia swoje zdolności. To strona sukcesu filmu.

Można to ująć inaczej: wyobraźmy sobie ten film bez próby naszkicowania historycznej sytuacji Watów, bez wynikającego stąd konfliktu z deportowaną grupą polską, jednym słowem bez pretensji do ukazania szerokich uwikłań i uwarunkowań historycznych występujących postaci. I bez spłycenia tych historycznych

odniesień z powodu nieobiektywnego i ledwo naszkicowanego ich ukazania. Za trudne to sprawy na nieobiektywne migawki. Jednym słowem: gdyby film po prostu umiał się ograniczyć do ukazania miłości ludzi i cierpienia od sowieckiego totalitaryzmu, wtenczas i materiał mojej oceny skupiłby się na czym innym i wypadłby inaczej.

Cóż by z tego wynikało? Że w filmie tu opisanym jest także inny film, może ważniejszy i że on zajmuje większość czasu projekcji. I wynikałaby może nauka, że jeśli chce się powiedzieć zbyt wiele i ma się zbyt wielką pewność, że o rzeczach złożonych posiada się wiedzę jedyną i wyłączną (a nie ma się jej), może to prowadzić do niepotrzebnego obciążenia obrazu ramką ideologiczną, psującą wymowę, przecież wystarczającego sobie obrazu.

Wychodząc na wstępie od dokumentu, film sygnalizuje swoje ambicje w tym względzie. Dlaczegóż by nie, jak napisał kiedyś Józef Mackiewicz: *tylko prawda jest ciekawa*. Dlatego późniejsze, choćby dyskretne przesunięcia, w stronę poetyki ekspresjonistycznej w ruchu ujęć i kamery, kłócą się dla mnie trochę z dokumentowaną historycznością. Osobiście podziwiam niektórych reżyserów amerykańskich (nie tych typowo „hollywoodzkich") za umiejętność podniesienia do rangi sztuki szarego realistycznego szczegółu. Oczywiście, utwór artystyczny uogólnia, kompensuje i wyolbrzymia. Film ma tylko przysłowiową godzinę czasu dla przekonania widza, zresztą — każdy film.

Ewa Skibińska, grająca rolę Watowej, grała poprawnie, a więcej niż poprawnie wypadł Adaś Siemion, odtwarzający postać Andrzejka Wata. Bardzo mi się podobała muzyka Jerzego Satanowskiego (piękne partie obojów i klarnetów!). Muzyka nie jest na szczęście nigdy ideowa.

JACEK TRZNADEL

ALEKSANDER WAT
CYTATY

Nigdy nie czułem się Polako-Żydem czy Żydo-Polakiem. Nie znosiłem Metysów. Zawsze czułem się i Żydem-Żydem, i Polakiem-Polakiem (jak by się powiedziało po francusku). Jednocześnie trudne do wytłumaczenia, ale prawdziwe. Zawsze byłem dumny (o ile wolno w ogóle być dumnym z przynależności do tej czy innej grupy ludzkiej), że jestem Polakiem, że jestem Żydem. A także zrozpaczony: że jestem Polakiem, że jestem Żydem. Fura nieszczęść!

*

[O *Moim wieku*]

Trudno o bardziej wnikliwego, bardziej inteligentnego i pobudzającego słuchacza niż Miłosz! A przecież jego szczególne zainteresowanie tym, czego on nie znał: warszawskim komunizmem lat dwudziestych, wykoleiło moją narrację w degradującym i trywialnym kierunku. [...] Widząc się w tylu biedach i klęskach — zaplątany i ostatecznie skazany, maniakalnie szukałem winy w sobie, wyolbrzymiałem swoje grzechy młodości („Miesięcznik Literacki", Lwów 1939), zapominając np. o aktach śmiałych, desperackich w tymże okupowanym Lwowie 1939, o nękających, nieomal codziennych doprosach na Zamarstynowie, gdzie walczyłem ze śledowatielem o każde słowo, obciążając tchórzliwie siebie samego, ale broniąc innych.

Słowem, są to raczej akta procesu egzorcyzmowania niż memuary.

*

Oprócz życia i śmierci (albo poza życiem i śmiercią) jest trzeci stan: konania, codziennego — postępującego raz powoli, stopniowo, w sposób ciągły, to skokami — rozpadu. Ani wojna, ani pokój — stan współczesnego świata (pokój brzeski). Ani życie, ani śmierć — konanie, taki jest mój stan. I w ten sposób okaże się, że egzystencja moja (czy choroba) jest figurą egzystencji współczesnego świata? Jeżeli tak, to słuszna jest hipoteza demonicznej etiologii mojej choroby. Jeżeli tak, to leczyć mnie trzeba egzorcyzmami. Biesy.

*

Choroba moja jest fizyko-somatyczna i działają na nią na równi warunki meteorologiczne i moralno-psychiczne [...] A kto mnie w tę chorobę wpędził? Wedle orzeczenia wszystkich lekarzy, miała ona wyłącznie przyczyny moralne, psychiczne, była skutkiem wyniszczenia w ZSRR, a nade wszystko systematycznej nagonki urządzonej przez Putramentów et tutti quanti w latach 1949–1953, a zwłaszcza w 1951. Klepałem biedę, za cenę upokorzeń dawano mi od czasu do czasu tłumaczenia, i to najtrudniejsze, po mizernej stawce, przez długie miesiące utrzymywała mnie siostra, szpicle nie odstępowali mnie na ulicy.

Dziennik bez samogłosek
(wyd. cyt. s. 19, 294–295, 39, 291)

*

Moment diaboliczny jest bazą mojego pojmowania komunizmu, powiedzmy totalizmu, bo w końcu hitleryzm jest też jedną z jego postaci, jakąś reakcją na komunizm. Jest diabeł. To mnie w gruncie rzeczy nigdy nie opuszczało. Jeśli pisałem o tym nikczemnieniu, to w sensie właściwie diabelskości, która jest również trywializacją.

Mój wiek
(Londyn, 1977, cz. I, s. 59)

NAD GROBEM POETY

Przemówienie na pogrzebie Aleksandra Wata

JÓZEF CZAPSKI

Dlaczego śmierć Aleksandra Wata wzbudziła i wzbudzi wielki żal wśród tylu ludzi różnych, nieraz nawet wrogich sobie, rodzin duchowych? Dlatego, że ten poeta, o kulturze, której rozległość porównać by można jedynie z kulturą kilku jego współczesnych, żył od wczesnej młodości na skrzyżowaniu wszystkich dróg, po których szło walcząc, kalecząc się i ginąc jego pokolenie. Nadzieje ostateczne, rozdarcia, rozczarowania ostateczne i znowu nadzieje ogarniały go, raniły, zabijały i wskrzeszały.

P o l s k i poeta, wrośnięty w Polskę i w jej tradycję historyczną, poetycką i jej los okrutny — do kultury polskiej należał tak jak ona do niego, był jej współtwórcą;

Ż y d, całym sobą zrośnięty z żydostwem — jego przeszłością i jego tragedią, dla którego Biblia była księgą, z którą się do śmierci nie rozstawał;

C z ł o w i e k, który rewelację chrześcijaństwa przeżył w więzieniach i zesłaniach sowieckich; odtąd Nowy Testament stał się dla niego książką równie bliską jak Stary.

Ponad 15 lat ostatnich żył w nieustającej prawie torturze fizycznych cierpień (rzadkie były wyspy wytchnienia). W tym okresie choroby i wędrówek po świecie, ile wierszy, ile tekstów, które z o s t a n ą, a jednocześnie, ile spotkań, pomocy ludziom, których swoją mądrą i jakże serdeczną przyjaźnią darzył!

Wdzięczność, którą tylu z nas dla niego odczuwa, jest nie tylko natury osobistej: był żywym wcieleniem symbiozy dwóch tradycji — wiemy jak ta symbioza pogłębiła i rozszerzyła horyzont naszej świadomości.

Ona przetrwa nas wszystkich i wiązać będzie Polaków i Żydów, których połączyły wieki na wspólnej ziemi przeżyte.

⟨1967⟩

(Za: Józef Czapski, *Czytając*, Wyd. Znak, Kraków 1990)

ETYKA ŚWIADKA

JANUSZ GAZDA

W jednej ze scen filmu *Wszystko co najważniejsze* główna bohaterka, Ola Watowa, demonstruje nagle rodzaj wdzięczności wobec przesłuchującego ją enkawudysty i z serdecznym uśmiechem, dwukrotnie wypowiada do niego słowo *dziękuję*. Ofiara dziękuje swemu prześladowcy. Dzieje się to w okupowanym przez Sowietów Lwowie, po aresztowaniu jej męża, gdy Ola zostaje wezwana do gmachu NKWD, a przesłuchujący oficer daje jej do zrozumienia, że Wat zostanie wkrótce zwolniony z więzienia. Ten jeden uśmiech, te dwa krótkie słowa *dziękuję*, oznaczają uznanie zaistniałej sytuacji za coś normalnego.

Wielcy kronikarze epoki łagrów i epoki pieców, opisując różne warianty skomplikowanych relacji między ofiarą a katem, nie pozwalają ani na moment wątpić, że nawet w nieludzkich warunkach problem godności ludzkiej jest stale obecny, a często staje się problemem kluczowym szczególnie w odczuciu narratorów (Herling-Grudziński, Szałamow, Wat, Obertyńska, Paradżanow). Jednym z ważniejszych motywów literatury obozowej było pokazywanie procesu odzierania człowieka z jego własnej godności, ale również — procesu walki o jej utrzymanie. W pewnych warunkach jedni potrafili godność zachować, inni tracili ją. Dotyczyło to nie tylko sytuacji obozowych, ale także „normalnych" warunków życia w systemie totalitarnym.

Ważną cechą kreacji osobowościowej, określanej mianem *homo sovieticus*, jest utrata poczucia godności. A więc nie tylko utrata samej godności, ale także zdolności rozumienia czym w ogóle godność jest. Dystansując się od postawy *homo sovieticusa* moglibyśmy powiedzieć, że filmowa Ola Watowa, we wspomnianej scenie w NKWD, zachowała się niezbyt godnie, zdobywając się na pewien rodzaj serdeczności czy nawet przymilności wobec prześladowcy.

Sowieckość

Podczas pobytu w Irkucku, tuż przed Bożym Narodzeniem roku 1990, zostałem zaciągnięty do małego muzeum, które gromadziło eksponaty związane z losem zesłańców, a mieściło się w starym, przytulnym, typowo rosyjskim domku drewnianym. Kierowniczka muzeum, o rosyjskim nazwisku Tiernowaja i imieniu Irina, Polka z pochodzenia, która nie znała jednak polskiego, wręczyła mi do przejrzenia teczki z „aktami osobowymi", przekazane niedawno do muzeum przez miejscowy oddział KGB.

Otworzyłem teczkę, której bohaterem był Adam-Daniił Antonowicz Koffman, Polak, urodzony w 1891 r., wnuk zesłanego w te okolice powstańca roku 1863. Poczułem się nieswojo, domyślając się, że w tej cieniutkiej teczce, opatrzonej rosyjskim nadrukiem „papka dla bumag" (teczka na papiery) zamyka się bezpowrotnie czyjś los. Pierwszy dokument nosił datę 5 XII 1935 i nagłówek „sprawka", czyli „notatka", „informacja", choć był zwykłym donosem. Niejaki Kniażkow oskarżał przed NKWD Adama Koffmana m.in. o to, że ten ...*na prze-*

strzeni szeregu lat utrzymywał (listowne) kontakty z Polską, gdzie żyją jego krewni: matka, dwaj bracia i dwie siostry. W korespondencji z krewnymi zwierzał się ze swych patriotycznych uczuć do Polski. Ma zamiary nielegalnego wyjazdu do Polski.

W dalszym ciągu „sprawki" historia zwykłego, nikomu nie znanego Polaka z Irkucka, krzyżuje się z inną, tym razem głośną historią, o której swego czasu rozpisywały się wszystkie gazety w Polsce. Otóż w roku 1926 polscy lotnicy dokonali ryzykownego i pionierskiego naonczas przelotu na trasie Warszawa-Tokio. Po drodze mieli jednak defekt, musieli przymusowo lądować pod Irkuckiem i prosić miejscowe władze o pomoc. Adam Koffman pracował wówczas w irkuckich zakładach lotniczych i wraz z grupą innych kolegów został oddelegowany przez kierownictwo fabryki do pomocy załodze polskiego samolotu, co po upływie dziewięciu lat da okazję autorowi „sprawki" do oskarżenia: *stykał się z polskimi lotnikami i informował ich o życiu w ZSRR.* Wśród dalszych dokumentów jest postanowienie tzw. trójki, czyli trzyosobowego sądu ludowego, który 22 XII 1937 skazał Koffmana na śmierć przez rozstrzelanie. Na tymże dokumencie figuruje odręczny zapis z nieczytelnym podpisem: *Wyrok wykonano, 8 I 1938.*

Adam Koffman został zrehabilitowany 15 X 1960, ale ostatni dokument, jaki znajduje się w teczce, nosi datę 13 VII 1990. Być może właśnie dzięki temu dokumentowi teczka została przekazana do muzeum. Jest to bowiem list córki, skierowany do KGB. Zaczyna się tak: *Szanowni towarzysze, serdecznie wam wszystkim dziękuję....* Właściwie nieważne są już dalsze słowa. Szokujący jest bowiem sam fakt, że córka ofiary, córka człowieka niewinnie rozstrzelanego, zwraca się do instytucji, która dokonała tego morderstwa, z serdecznymi słowami podzięki. Nie jest istotne, że dziękuje nowym pracownikom tej instytucji za pomoc we wskazaniu miejsca zbiorowej mogiły, w której prawdopodobnie leży jej ojciec. Ta kobieta, pod wpływem strachu, który system rozsiewał, utraciła poczucie swych praw, nadal czuje się zniewolona i wyraża wdzięczność za coś, co w roku 1990 powinno być obowiązkiem tej instytucji, jeśli miałaby być ona traktowana bez uprzedzeń.

W Irkucku przebywałem z inicjatywy reżysera Radosława Piwowarskiego, który prosił, żebym przedstawił jego filmy tamtejszej publiczności. Obok mnie występowała wielka admiratorka kina polskiego z Moskwy, tłumaczka Natasza Pantiuszkowa, która przy pełnej sali największego kina w Irkucku zwierzała się publiczności, dlaczego tak wysoko ceni polskie filmy. Dlatego — mówiła — że pokazują ludzi, którzy potrafili, wbrew wszelkim okolicznościom i nieprzychylnym warunkom zewnętrznym, zachować własną godność. Obywatelka ZSRR w filmach polskich, czyli jej najłatwiej dostępnych, odkrywała to, za czym tęskniła i czego jej brakowało w rzeczywistości i w filmach sowieckich.

W okupowanym Lwowie

Dwa lata później, w Gdyni, zobaczyłem film wybitnego operatora Jerzego Wójcika *Skarga*. Jednym z jego głównych motywów jest obrona godności. Film opowiada historię rodziców chłopca, który zginął z rąk milicji podczas tzw. wypadków grudniowych na Wybrzeżu w roku 1970. Rodzice (ich role odtwarzają Magda Teresa Wójcik i Henryk Boukołowski, a więc aktorzy szczególnie wyczuleni na prawdę szczegółu, na ludzką prawdę codziennego życia) początkowo nie wiedzą co się stało z ich synem, po prostu nie wrócił do domu. Prowadzą więc poszukiwania w szpitalach, na milicji, a wreszcie, gdy życzliwy lekarz, wbrew obowiązującemu go zakazowi władz, powie im, że ich syn nie żyje i wskaże, gdzie jest jego ciało — wędrują także przez różne korytarze i gabinety urzędów,

rozmawiają, natykając się na obojętność, niechęć i lekceważenie, z urzędnikami, prokuratorami, pracownikami milicji, domagając się wydania zwłok i możliwości zorganizowania pogrzebu.

W całej tej swojej wędrówce, która jest ciągłym pukaniem do różnych drzwi, bohaterowie filmu ani razu nie proszą, nie błagają o nic, ani razu też nie mówią słowa *dziękuję* nikomu, kto spełnił jakieś ich żądanie a był reprezentantem władzy. Kobieta na ekranie cały czas powtarza: *To jest moje prawo. Jestem matką i mam do tego prawo.* Cały czas ma poczucie, i okazuje to, że istnieją dwa obce sobie światy, świat represyjnej władzy, i świat ludzki, do którego i ona należy i nie dopuszcza do żadnej poufałości w stosunkach z tymi, którzy ucieleśniają przemoc. Magda Wójcik, opowiadając o kontaktach z kobietą, której przeżycia odtwarzała na ekranie, wspomina, że tym, co ją w tej kobiecie najbardziej uderzyło, było głęboko zakorzenione poczucie godności i umiejętność zachowania tej godności w każdej sytuacji.

Tę umiejętność mogła zatracić kobieta z Irkucka, która od urodzenia żyła w systemie zniewolenia i nie znała innego świata, poza światem sowieckim. Ale żona Wata? Czyżby inteligencja i wrażliwość nie podsunęły jej innego sposobu zachowania niż serdeczny uśmiech i wylewne *dziękuję*? Czyżby w jej charakterze była niewolnicza uległość, skłonność do nadmiernej pokory i przymilności wobec przemocy, czyżby brak jej było choćby wewnętrznych odruchów dystansujących? Wydawało mi się to nieprawdopodobne. Zacząłem wertować wspomnienia Watowej, ale podobnej sceny tam nie znalazłem: została wymyślona przez autorów filmu.

We wspomnieniach Oli Watowej z okresu lwowskiego jest natomiast opis innej sceny, która również oznaczała przekroczenie bram, wprawdzie nie NKWD, ale więzienia sowieckiego: *Udało nam się z Zarembińską dowiedzieć, że Aleksander i Władek* (mowa o poecie Władysławie Broniewskim — przyp. J.G.) *siedzą na Zamarstynowie, i uzyskałyśmy pozwolenie na podanie im paczek. Trochę żywności i zmianę bielizny. Wpuszczono nas do ogromnego, ponurego przedsionka tego więzienia, gdzie stłoczeni czekaliśmy w ogonku przed okienkiem, w którym paczki przyjmowano i gdzie odbierało się brudną bieliznę. I chociaż wszyscy mówili szeptem, nie zapomnę strachu, jaki nas ogarnął na wrzask strażnika, który oświadczył, że jeżeli nie będziemy milczeć, to z łatwością nas tu wszystkich powsadzają. I nigdy już stąd nie wyjdziemy. Oni są mistrzami w robieniu takich „spektakli".* [1]

Każde z tych kilku zdań krótkiego opisu (robionego z wyraźnym zdystansowaniem się w stosunku do rzeczywistości) tchnie autentyzmem, jest skrótem prawdy. Można by oczekiwać, że twórca filmowy, posługujący się cudzymi wspomnieniami, jeśli wymyśla scenę, której w tych wspomnieniach nie ma, będzie jednak dbał o szczegóły zgodne z prawdą pokazywanego miejsca i czasu oraz nastrojem i sposobem odczuwania osoby, o której opowiada. Jak tymczasem wygląda wymyślona przez filmowca scena?

Ekranowa Ola Watowa zbliża się do budynku KGB ubrana w futro ze srebrnych lisów obwieszone dekoracyjnie lisimi kitami. W okupowanym przez Sowietów Lwowie był to strój ekstrawagancki, świadczący poza tym o nadmiernym luksusie, a nawet o podejrzanym pochodzeniu klasowym osoby tak ubranej. W tym czasie zdarzało się, że po domach chodziły trzyosobowe komisje sowieckie, które rekwirowały „oznaki luksusu". Pokazanie się w takim stroju na ulicy było ryzykowne i mogło pociągać za sobą bardzo groźne konsekwencje. Można sobie oczywiście wyobrazić kobietę, która świadomie podejmuje to ryzyko, bo chce być na przykład prowokacyjna, albo chce podkreślić swoją wyniosłość wo-

bec nowego otoczenia, albo czuje się z jakichś względów tak pewnie, iż uważa, że właśnie jej nic się nie może stać złego. Ale w każdym z tych przypadków strój musiałby mieć w filmie jakieś skutki dramaturgiczne, a strażnicy w NKWD nie patrzyliby nań z taką obojętnością jak w filmie, byłby bowiem dla nich szokiem i nie omieszkaliby tego głośno i z wrogością lub szyderstwem skomentować. Tymczasem ekranowa bohaterka paraduje w swym stroju nie wzbudzając niczyjego zdziwienia — epizod został zainscenizowany tak, jakby rozgrywał się w Warszawie Anno Domini 1993.

Prawda szczegółu

Polski reżyser może powiedzieć, że są to wszystko nieważne szczegóły, że film nie jest filmem historycznym lecz filmem o ludziach. Taka postawa reżyserska w kinie polskim jest dość powszechna i *Wszystko co najważniejsze* nie należy do wyjątków. Jednocześnie z wielu wypowiedzi polskich reżyserów wynika, że żywy jest wśród nich kult kina amerykańskiego, traktowanego nawet jako kino *par excellence* (według określenia stosowanego niegdyś przez francuską „nową falę"), jako prawdziwe wcielenie kinowości. Nie można być jednak pewnym, czy pojęcie „kinowość" rozumieją oni tak samo jak Amerykanie i czy rzeczywiście w ten sam sposób pojmują to, co najciekawsze w wybitnych filmach amerykańskiego kina.

Producent filmu *Wszystko co najważniejsze* przed rozpoczęciem realizacji wysyłał scenariusz do USA licząc, że być może zainteresuje się nim Meryl Streep i zechce zagrać główną rolę. Później kierownictwo kinematografii polskiej zgłosiło film do Oscara, a realizatorzy pojechali nawet do USA w celach promocyjnych (nominacji nie uzyskali). Z jednej strony istnieje u nas przekonanie, że nobilitacją dla filmowca prawdziwą jest sukces na gruncie amerykańskim, ale z drugiej strony zapomina się, że właśnie tam wytworzono pewne reguły dobrej roboty filmowej i że dopiero ta dobra robota daje szansę na wymarzoną nobilitację.

Dobry rzemieślnik amerykański, który w swym rzemiośle jest już artystą (nie mówimy tu bowiem o wytwórcach tandety, których w USA jest mnóstwo), zanim by się zdecydował na wybór stroju dla bohaterki filmu, przeanalizowałby skrupulatnie wszystkie konsekwencje dramaturgiczne wynikające z takiego a nie innego ubioru, który musi być dopasowany do indywidualnego charakteru bohaterki, jej nastroju psychicznego i do sytuacji w jakiej się znalazła. Są to sprawy z elementarza profesjonalizmu filmowego i w USA pisze się na ten temat nawet podręczniki. Każdy szczegół jest po prostu ważny i każdy musi coś oznaczać i zbliżać nas do prawdy o postaci filmowej.

Nie przypadkiem jedyny, wychowany w Polsce reżyser filmowy, który odniósł poważny sukces na Zachodzie — Roman Polański — tak wielką rolę przykłada w swoich filmach do szczegółu, także takiego, który określa klimat miejsca i czasu, w jakim poruszają się jego filmowe postaci. A przecież nie robi filmów historycznych, w tym sensie w jakim je rozumie reżyser filmu *Wszystko co najważniejsze*, przeciwstawiając im „filmy o ludziach". Nawet w *Dziecku Rosemary*, będącym połączeniem fantazji z elementami horroru, w filmie, który opowiadał historię tyleż niesamowitą, co zmyśloną i nieprawdopodobną, a więc mogłoby się wydawać, że pozwalał Polańskiemu na bardzo wiele umowności i dowolności — artysta i jego współpracownicy włożyli wiele wysiłku, by wyposażyć film w mnóstwo prawdziwych szczegółów, tworzących atmosferę konkretnego roku w konkretnym mieście (1965 w Nowym Jorku — tam bowiem reżyser zdecydował się umieścić akcję filmu).

Doceniając potrzebę owego klimatu autentyzmu, bez którego niemożliwa jest prawda w sztuce filmowej, Roman Polański, realizując we Francji *Tess*, dla scen ukazujących pracę bohaterki w gospodarstwie rolnym sprowadził krowy aż z Anglii i to nie z dowolnego miejsca w Anglii, ale z hrabstwa Dorset, w którym rozgrywała się akcja adaptowanej powieści Hardy'ego, a odtwórczynię głównej roli, Nastassję Kinski, zmusił do nauczenia się dialektu z tegoż hrabstwa. Uznał te wszystkie szczegóły za bardzo ważne dla ostatecznego wyrazu artystycznego.

U nas ostatnio przywiązuje się mniejszą wagę do dbałości o podobne szczegóły i w tym sensie scena „wizyty" bohaterki *Wszystkiego co najważniejsze* w gmachu NKWD może być przykładowa (a nonszalancja inscenizacyjna nie dotyczy tylko kostiumu). Tymczasem w sztuce filmowej każdy szczegół ekranowy sugeruje zawsze określony obraz świata przedstawionego, a drobny nawet fałsz nadaje inny sens sytuacji, w której znalazły się postaci filmowe. Każdy szczegół otwiera nowe skojarzenia z rzeczywistością.

Niewiedza

Rozmowa filmowej Oli Watowej z oficerem śledczym odbywa się w pomieszczeniu archiwum, wśród labiryntu półek z równo poustawianymi na nich teczkami. Jest to sceneria fotogeniczna (chociaż obecnie już filmowo ograna) i w pogoni za fotogenicznością reżyser tę scenerię wybrał. Scena została przy tym zaaranżowana w sposób utrzymujący widza w przekonaniu, że znajdujemy się w archiwum z dokumentami NKWD. Tymczasem w cywilizacji sowieckiej archiwum, a nawet każde pomieszczenie z dokumentami, było miejscem-tabu, świętym, tajnym, ściśle strzeżonym i nie dostępnym dla zwykłych śmiertelników. Chorobliwy kompleks tajności i tajemnicy służbowej, rozwinięty w ZSRR do granic absurdu, połączony ze stwarzaniem atmosfery nieustannej podejrzliwości i zagrożenia ze strony rzekomych szpiegów, nasłanych przez wrogie siły — nie dopuszczał możliwości wprowadzenia do pomieszczenia z tajnymi aktami kogoś takiego, jak bohaterka filmu, a więc żona więźnia i w dodatku (przynajmniej do niedawna) obywatelka obcego państwa.

Upływający czas zaciera kontury i znaczenia. Coraz trudniej przedstawić na ekranie niuanse dawnej rzeczywistości. Być może występuje także coraz mniejsze nimi zainteresowanie. Po projekcji *Wszystkiego co najważniejsze* rozmawiam z kilkoma urodzonymi już po wojnie znajomymi naukowcami, mówię, że zaskakujące jest zachowanie filmowej Oli Watowej wobec oficera NKWD, ale moi rozmówcy nie rozumieją o co mi chodzi (!) i o jakiej mówię godności (!) i jej braku w scenie, gdy Watowa uśmiecha się i z wdzięcznością do enkawudzisty. Przecież — powiadają — Watowa zachowała się jak najnormalniej, nie mogła w tym momencie tego oficera traktować jak prześladowcę, bo scena rozgrywa się jeszcze przed zsyłką do Kazachstanu, przed więzieniem, potem, po więzieniu, mógłby ktoś taki jak oficer NKWD być przez nią traktowany z wrogością, ale na początku filmu, przed osobistym doświadczeniem przemocy — nie.

Tłumaczę, jak umiem, rzeczy zdawać by się mogło oczywiste, jaką nienawiść i strach w Polakach wzbudzało wówczas samo słowo „NKWD", przypominam, że we Lwowie, wkrótce po aresztowaniu Wata odbyła się wielka wywózka (220 tys. ludzi) przy 30-stopniowym mrozie, że scena rozgrywa się przecież w mieście okupowanym, że oficer był przedstawicielem władzy obcego państwa, które pięć miesięcy wcześniej dokonało w stosunku do Polski agresji. *A może Watowa wcale nie traktowała ZSRR jako państwa sobie obcego, może uważała, że to jest jej państwo* — powiada jeden z moich rozmówców!

Przypominają się słowa Czesława Miłosza: *Stoimy wobec rzeczywistości nienazwanej, tak że młode pokolenia już nie dowiedzą się, jak to naprawdę było.* Oczywiście, utwór artystyczny nie jest lekcją historii, tak jak nią jest wykład historyka. Ale czy to oznacza, że w utworze artystycznym, który uwikłany jest w historię, osadzony w realiach historycznego miejsca i czasu, można tymi realiami dowolnie żonglować?

Brak symbolicznego myślenia

Zastanawiamy się tu nad jednym filmem, analizujemy — przykładowo — jedną z jego scen (można by posłużyć się innymi), ale w gruncie rzeczy chodzi w tych rozważaniach o coś więcej. Różne motywy sprawcze kierują artystyczną wyobraźnią filmowców, ale potrzeba szukania i zgłębiania prawdy — także prawdy o przedstawianym człowieku — nie zawsze jest przez nich postrzegana jako szczególnie ważna. Typowe są słowa reżysera Glińskiego, wypowiedziane w związku z jego filmem: *To nie jest film historyczny. To jest film o ludziach.* Kryje się za nimi przekonanie, że można osobno traktować w filmie człowieka, a osobno kontekst w jakim on żyje, jakby ten kontekst i związane z nim szczegóły nie były także cząstką prawdy o tym człowieku. Nie chodzi mi przy tym jedynie o tzw. prawdę historyczną, chodzi o coś więcej — o ogólniejszą, głębszą prawdę utworu artystycznego. Nie chodzi także o pedanterię w odtwarzaniu realiów, lecz o to, by szczegóły coś znaczyły i były zgodne z ogólniejszym kontekstem, w jakim poruszają się ekranowe postaci, z ogólniejszą prawdą miejsca i czasu.

W kinie polskim coraz częściej szczegóły niewiele znaczą. Obserwujemy zanikanie myślenia symbolicznego, które niegdyś stanowiło o sile polskiego filmu. Myślenie symboliczne, wyczulenie na treści ukryte obrazu, na jego dodatkowe znaczenia odwołuje się do dwóch sfer mityczno-kulturowych. Z jednej strony odwołuje się do archetypów, konfrontuje nas jakby z wiecznością. Z drugiej strony może mieć zasięg bliższy, poruszając się np. w obrębie mitologii współczesnych, na nie nakierowując skojarzenia odbiorów. Ostatnio nawet ten drugi rodzaj myślenia obrazami jest u nas w zaniku.

Dobrym przykładem jest archiwum z omawianej przez nas sceny filmu *Wszystko co najważniejsze.* Obraz archiwum funkcjonuje w naszej wyobraźni, ukształtowanej przez współczesne utwory literackie i filmowe, w podwójnym, przeciwstawnym sobie znaczeniu. Konkretyzacja znaczenia następuje dzięki odpowiedniej aranżacji emocjonalnej, dzięki dodatkowym elementom wyróżniającym. Może więc być symbolem bezduszności prawa i systemu, wobec których pojedynczy człowiek czuje się bezradny i zagubiony (znaczenie wywodzące się od Kafki, niezbyt zakorzenione w wyobraźni masowej). W filmie *Wszystko co najważniejsze* to znaczenie nie zostało wydobyte sposobem inscenizacji, a swobodne zachowanie bohaterki jest z nim sprzeczne.

Obraz archiwum może być także symbolem stabilizacji, prawa równego dla wszystkich, a nawet wolności, jeśli związany jest ze swobodnym do archiwum dostępem (znaczenie bardzo rozpowszechnione dzięki licznym obrazom i ich kontekstowi w filmach amerykańskich) — sposób inscenizacji omawianej sceny narzuca naszej podświadomości raczej taki sens (do archiwum można swobodnie wejść i wyjść z niego, tam otrzymuje się dobrą nowinę). Obraz archiwum jest także symbolem długiego trwania, zakorzenienia się ustroju, państwa, systemu prawnego — ta symboliczna sugestia w omawianym filmie jest szczególnie sprzeczna z prawdą o rzeczywistości, gdyż sugeruje, że władza radziecka jest w tym mieście, w tym regionie, zasiedziała od dawna. Tymczasem funkcjono-

wała ona wówczas we Lwowie zaledwie od kilku miesięcy (nie mogłaby więc nagromadzić tak wielkiej ilości akt).

Odstępstwa

Brak prawdy szczegółu, fałszywe sugestie, często wynikające z tak a nie inaczej zaaranżowanego obrazu filmowego, są prawdopodobnie rezultatem nieprzemyślenia przez reżysera wielu spraw i rezultatem niechęci do zgłębienia prawdy kontekstu historycznego, a układają się w logiczny ciąg: łagodzą obraz codziennego życia w komunizmie. Różne sceny we Lwowie, kostium Watowej idącej do NKWD, scena z oficerem śledczym (m.in. to bohaterka decyduje, a nie oficer, kiedy tę scenę zakończyć i wyjść z pomieszczenia NKWD jak się wychodzi np. z jakiegoś urzędu w kraju demokratycznym, z urzędu, do którego przyszło się z własnej woli, aby zasięgnąć jakiejś informacji) — wszystko to sprawia wrażenie jakby rzecz rozgrywała się w zwykłym, normalnym świecie a nie pod okupacją władzy totalitarnej.

Pewien ogólniejszy mechanizm psychologiczny utrudnia, a może nawet uniemożliwia osobom, które nie otarły się same o rzeczywistość radziecką, uzyskanie na ekranie wiarygodnego jej wizerunku, uchwycenie atmosfery właściwej tylko rzeczywistości tamtejszej. Może istnieje trudna do przekroczenia bariera, która sprawia, że reżyserom żyjącym w innych warunkach szczególnie trudno wyobrazić sobie tamtejszą codzienność. Panuje zresztą (zwłaszcza na Zachodzie — stąd próby odtwarzania tam realiów radzieckich ocierają się na ogół o śmieszność) błędne przekonanie, iż inność, nienormalność ustroju radzieckiego sprowadzała się jedynie do aresztowań, zsyłek, łagrów i więzień, a wszystko pozostałe, a przede wszystkim życie codzienne, przebiegało mniej więcej w zgodzie z prawidłowościami życia w normalnych, cywilizowanych krajach.

Reżyser tłumaczy, że takie rozegranie poszczególnych scen spowodowane zostało respektowaniem zasad dramaturgicznych: trzeba było pokazać życie lwowskie nieco sielankowo, aby prawem kontrastu silniej zagrały sceny na zesłaniu w Kazachstanie. Hitchcock jednak mawiał inaczej: że film powinien zaczynać się od trzęsienia ziemi, a potem napięcie powinno wzrastać.

Łagodzenie stosunku do systemu jest widoczne zresztą nie tylko w scenach początkowych. W charakterystyczny sposób uproszczony został np. wizerunek Kazachów. Jedną z najciekawszych przygód Oli Watowej, opisanych w książce, było odkrycie obcości a nawet wrogości, jaką żywili Kazachowie w stosunku do systemu radzieckiego. Żaden ślad tego motywu nie przedostał się do filmu, w którym ukazano jakby oficjalny (jak z gazet radzieckich) obraz Kazachów jako integralnie wtopionych w radzieckość. To przeoczenie w sposób niezamierzony wprowadza do filmu nieco pogardliwy, obcy naszej zsyłkowej tradycji ton w stosunku do tubylców, obcy także Oli Watowej.

Innym odstępstwem od prawdy zawartej w książce, a układającym się w pewną logikę, jest motyw, który Jacek Trznadel (patrz artykuł na str. 103) nazywa antypolskim, a który to motyw należałoby raczej nazwać tanią publicystyką. Reżyserowi nie udało się odnaleźć odpowiedniego tonu i posłużył się raczej językiem plakatu niż językiem sztuki. W rezultacie zamiast krytyki postawy antysemickiej mamy krytykę Polaków w ogóle. U Oli Watowej pojawiał się motyw catharsis. Film posługuje się stereotypami i karykaturą. Nie ma powodu wątpić w to, że intencją reżysera było przeciwstawienie się ksenofobii, ale, niestety, sam popadł w ksenofobiczny ton: tzw. „Polacy" zostają przeciwstawieni tu osobom pochodzenia żydowskiego i funkcjonują jako obcy, których trzeba ukazać w złym świetle,

nadając im cechy osobników wzbudzających obrzydzenie. To, co pisał Wat i co pisała Ola Watowa zmierzało do budowania porozumienia wbrew istnieniu tragicznych konfliktów. Czy to, co robi reżyser filmu, nie jest czasami budowaniem przepaści między Polakami różniącymi się od siebie pochodzeniem etnicznym?

Szczególnie sugestywnym przykładem może być scena w pociągu. W filmie pokazano odpychający, ordynarny i pijany tłum Polaków, w stosunku do których można czuć jedynie obcość, wstręt i pogardę. Tymczasem Ola Watowa zanotowała tę scenę zupełnie inaczej, wpisując w nią krańcowo różne w porównaniu z filmowymi emocje własne: *I nagle usłyszałam mężczyzn, którzy zwracali się do mnie po polsku. Zobaczyłam polskich wojskowych. Zobaczyłam polskie mundury. Zrobiło się tak niezwykle, tak uroczyście, gardło miałam ściśnięte od łez. Ale zarazem wesoło i ufnie. Częstowano nas, nie byliśmy już głodni ani samotni, ani opuszczeni, ani skazani na zagładę. Mieliśmy przed sobą dwa dni i dwie noce jazdy, żeby dotrzeć do Alma Aty. Ale były to chwile radosne, prawie beztroskie, pełne śpiewu, pieśni patriotycznych.* [2]

W filmie sceny akcentujące niechęć otoczenia polskiego do rodziny Watów układają się w pewną logikę, dającą — prawdopodobnie niezamierzony — efekt publicystyczny. Gdy na końcu ukazuje się napis, że Polska była dla Watów jedynie przystankiem przesiadkowym i że ostatecznie osiedli oni we Francji, niezorientowany w biografii Watów widz musi odnieść wrażenie, iż stało się to za sprawą polskiego antysemityzmu: to społeczeństwo polskie wypędziło Watów z Polski. Mamy tu do czynienia z kolejnym fałszem filmowym. Wyjazd Watów z Polski i zamieszkanie na stałe za granicą związane było z jednej strony z ciężką chorobą Wata, wymagającą specjalistycznego leczenia, a z drugiej strony — z polityką władz komunistycznych i osób je reprezentujących, które robiły wszystko, by wypchnąć poetę poza granice Polski. Świadectwo temu niejednokrotnie dawał sam Aleksander Wat.

Odstępstwa od książki są bardzo duże, niektóre z nich zmieniają wizerunek postaci i obraz przedstawianej rzeczywistości. Reżyser zapytany, czy istnieją przy adaptacji jakieś zasady etyczne, odpowiedział: *Muszę być etyczny i wierny wobec samego siebie*. W twórczości artystycznej element wierności samemu sobie odgrywa pierwszoplanową rolę. Ale czy wierność sobie oznacza dopuszczalność sprzeniewierzania się innym, czy jest ponad wszystkim, także ponad własnym sumieniem? Jest to problem ogólniejszy, który dotyczy nie tylko tego przykładu.

W kinie często się zdarza, że reżyser opisuje czasy i miejsca, w których nie żył, opisuje ludzi, z którymi się nie stykał. Czy istnieje więc etyka artysty? Czy zakłada ona konieczność dążenia do poznawania prawdy? W pewnych sytuacjach artysta występuje jako świadek. Jeśli ma dawać świadectwo, a świadkiem nie był, to przecież (chyba także z poczucia wierności samemu sobie i swojemu sumieniu) powinien poznać i zgłębić opinię tych, co byli świadkami. A jeśli posługuje się opiniami innych, jeśli staje się pośrednikiem między nimi a widzami, to czy ma prawo te opinie zmieniać, nadal powołując się na to, że przekazuje ich świadectwo?

A zatem: czy istnieje etyka świadka? czy istnieje etyka pośrednika, który ma dać świadectwo prawdzie?

JANUSZ GAZDA

[1] Ola Watowa, *Wszystko co najważniejsze*, Czytelnik 1990, s. 38.
[2] tamże, s. 82

W OCZACH SYNA

mówi ANDRZEJ WAT

W celach dokumentacyjnych zespół „Kwartalnika" postanowił opublikować dostępną w momencie oddawania numeru do druku opinię Andrzeja Wata o filmie „Wszystko co najważniejsze". Przy okazji najbliższego pobytu p. Andrzeja w Polsce Redakcja zaproponuje mu obszerną rozmowę.

– *Witaj w Polsce. Jak Ci się podoba film?*

– Uważam, że jest znakomicie wyreżyserowany, odznacza się świetnymi zdjęciami i aktorstwem. A w ogóle nie jest mi łatwo ustosunkować się do odbicia w filmie mojego dzieciństwa i całego tego okresu pełnego doświadczeń najistotniejszych w życiu mojej rodziny. Powiem tylko, że jestem głęboko wzruszony, mimo że prawa filmu w znacznym stopniu zadziałały przeciw absolutnej wierności wspomnień mojej Matki. Mam na myśli to, że należało objąć wspólnym mianownikiem tragiczne losy Polaków zsyłanych na Wschód nie po raz pierwszy.

– *Pomówmy o aktorach. Ciebie gra młodziutki Adaś Siemion.*

– Wydaje mi się, że jest bardzo dobry, równie jak Grażyna Barszczewska i Krzysztof Globisz. Ale szczególnie zachwyciła mnie Ewa Skibniewska. Znalazłem w niej podobieństwo wewnętrzne, ale także i zewnętrzne do mojej Matki. Panią Ewę z Matką łączy uroda, delikatność, kruchość, a przy tym niezwykła siła moralna i fizyczna w krańcowych sytuacjach jakie się zdarzały na zsyłce.

– *Jesteś w Warszawie po raz któryś po 32 latach. Jak się czujesz w Polsce?*

– Rzeczywiście od kilku lat wracam przy każdej okazji. Za pierwszym razem nie odnalazłem ani Warszawy ani siebie, a teraz już czuję się normalnie jak w moim mieście. Dlatego mówię „wracam", bo mam tu sporo przyjaciół, z którymi odnalazłem tak samo wspólny język jak przed laty. Choć dorastaliśmy w dość okropnych — z każdego punktu widzenia — czasach, to jednak wszyscy umieliśmy bawić się i cieszyć życiem, a nasze dzieci już tego nie potrafią.

Rozmawiała BOŻENA ZAGÓRSKA

– Czy odnalazłem w filmowym Andrzeju siebie z tamtych lat? Nie szukałem tego. Ale jakieś podstawowe podobieństwo jest. Inaczej z Ewą Skibniewską w roli mojej matki — mówi Andrzej Wat. — Nawet fizycznie ją przypomina. Poza urodą, matka była piękną kobietą, jest w Ewie owo niezwykłe połączenie kruchości i wewnętrznej siły. Ma też siłę fizyczną, przecież nie udawaną, widać to w scenach pracy na stepie. Taką siłę miała też moja matka. Często dziwiło mnie, skąd ją brała. Poza tym Ewa jest znakomitą aktorką. Spotkaliśmy się na pokazie filmu w Warszawie i dla mnie były to chwile niezwykłego wzruszenia, myślę, że obopólnego.

Jest taka scena w filmie, kiedy cała nasza trójka, przytuleni do siebie, jedziemy pociągiem i nagle ktoś mówi mocnym głosem: „Granica polska" — to było to, co wzruszyło mnie chyba najbardziej...

Rozmawiała EWA CZARTOSZEWSKA-RETMANIAK

CZERWONA FLAGA NAD REICHSTAGIEM

Z prof. RICHARDEM C. RAACKIEM
z California State University
rozmawia STANISŁAW F. OZIMEK

Stanisław F. Ozimek: *Z perspektywy „długiego trwania", w ostatniej dekadzie XX wieku spora grupa historyków czasów najnowszych, również na Zachodzie, do najbardziej ważkich i bulwersujących świadomość społeczną wydarzeń minionego wieku, zaliczyła genezę, trwanie i skutki I i II Wojny Światowej, a także doświadczenie cywilizacji europejskiej (i nie tylko) z dwoma totalitaryzmami — brunatnym i czerwonym. Wydarzenia te w sferze audiowizualnego przekazu znalazły swoją bogatą konotację, a niekiedy obrosły mitem i legendą. Filmowe materiały dokumentalne zyskały rangę świadka i źródła historii, choć nieczęsto jako takie były akceptowalne przez historyków obcujących z tradycyjnymi archiwaliami pisanymi. Do utrwalonych w świadomości historycznej wydarzeń, zdefiniowanych co do czasu, miejsca, a nawet nazwisk bohaterów, a zarejestrowanych na taśmie filmowej, należą sceny decydującego ataku na berliński Reichstag 30 kwietnia 1945 r. i zatknięcia na szczycie jego kopuły — czerwonego sztandaru. Te ujęcia i kadry, które urosły do rangi znaku-symbolu miały być, nie podlegającym dyskusji, zapisem ontologicznie zdefiniowanej „żywej historii".*

Richard C. Raack: Rzeczywiście, ten kulminacyjny moment miał być ukoronowaniem nie tylko wielkiej operacji berlińskiej, ale także spektakularnym obrazem zwycięstwa nad III Rzeszą. Intrygujący jest również fakt, nie analizowany dotąd, że dla społeczeństwa Związku Radzieckiego, a dla Generalissimusa J. Stalina osobiście, symbolem zwycięstwa nad hitleryzmem — stał się R e i c h s t a g. Ta budowla z kamienia, stali i szkła zbudowana pod koniec XIX wieku jako siedziba parlamentu niemieckiego, imperialnego lecz już demokratycznie wybieranego. Reichstag osadzony wraz ze swą masywną kopułą górującą nad drzewami wschodniej części dzielnicy Tiergarten, wyżej niż Brama Brandenburska. Jego kopuła, podobnie jak sylweta zamku Hohenzolernów i wieże

katedry tworzyły charakterystyczny pejzaż architektoniczny berlińskiej metropolii.

Wybór Reichstagu jako kolebki i symbolu hitlerowskiej III Rzeszy był, moim zdaniem, dwuznaczny, lecz typowy dla sowieckich zachowań, nie tylko w czasie II Wojny Światowej. Reichstag mógł być również... symbolem demokracji, o którą, jak głosiła propaganda sowiecka, walczyła Czerwona Armia. Za czasów Hohenzolernów było to miejsce debat parlamentu z wyboru, a następnie demokratycznego zgromadzenia Republiki Weimarskiej. Wreszcie tu 27 stycznia 1933 wybuchł pożar, o którego rozniecenie naziści oskarżali komunistów... To były niewątpliwie wydarzenia historyczne zapamiętane przez Stalina równie głęboko, jak narzucone przez Goebbelsowską propagandę łączenie owego pożaru z rzekomą prowokacją niemieckich komunistów i ich, sterowaną z Moskwy, międzynarodówką. W każdym razie Stalin i jego dyspozycyjni historycy łączyli pojęcie Reichstagu nierozerwalnie z nazizmem, a nie z demokracją. odmiennie od ówczesnej opinii społecznej na Zachodzie, która przynajmniej do roku 1933, widziała tu ostoję demokracji niemieckiej...

Stanisław F. Ozimek: *Jednak dla większości Polaków szczególnie wówczas w 1945 roku, w finale wojny, Reichstag był również symbolem III Rzeszy. Na przykład Edmund Osmańczyk, znany publicysta, przedwojenny działacz Związku Polaków w Niemczech, w czasie operacji berlińskiej korespondent wojenny, w swym zbiorze reportaży „Chwalebna wyprawa na Berlin" przedstawia zdobycie Reichstagu jako symbolu „niemieckiego imperializmu". Dodam, że Osmańczyk który nosił wówczas mundur Ludowego Wojska Polskiego, nie był propagandystą bolszewickim. Mało kto wie, że był członkiem Armii Krajowej, uczestnikiem Powstania Warszawskiego 1944, redaktorem legendarnej radiostacji K.G. AK „Błyskawica" i powstańczego „Polskiego Radia"...*

Richard C. Raack: Jest to, niewątpliwie, ciekawy przyczynek wskazujący na ambiwalentny odbiór identycznych symboli w świadomości historycznej różnych narodów. Mówiąc jednak o kojarzeniu pojęcia — obiektu Reichstagu z demokracją, miałem na myśli historyków, publicystów i szeroką opinię publiczną na Zachodzie. Nie zmienia to faktu, że Reichstag, jego zdobycie i zwieńczenie czerwoną flagą, było najpierw ewidentnym wydarzeniem, które urosło do rangi symbolu o znaczeniu historycznym, uniwersalnym, choć niejednoznacznym odbiorze.

Stanisław F. Ozimek: *W rezultacie każdy film dokumentalny traktujący o dziejach II Wojny Światowej nie może obyć się bez tej, klasycznej już dziś, sekwencji. Czy te zakodowane od niemal półwiecza ujęcia i kadry mogą utracić pełną atrybucję wiarygodnego źródła historii?*

Richard C. Raack: Z sowieckich relacji wynika niezbicie, że hasło „Na Berlin! Na Reichstag!" miało dużą mobilizującą moc pośród żołnierzy Armii Czerwonej. Dopiero znacznie później autorzy wspomnień i opracowań historycznych próbowali analizować cenę żywiołowego szturmu Reichstagu. Niewątpliwie ten symbol zwycięstwa został okupiony setkami jeśli nie tysiącami ofiar. Rosyjscy autorzy historyczni, jak F. Worobiew czy B. S. Tiełpuchowski, potwierdzali, że był to w Berlinie „główny punkt obrony", a generał W. I. Czujkow wspominał, że Reichstag „dobrze nadawał się do obrony". W każdym razie Stalin wydał rozkaz, który został wprowadzony w czyn. Starannie do tej operacji przygotowali się filmowcy. Doborowe ekipy, czołówki frontowe zostały zmobilizowane w czasie operacji berlińskiej przez moskiewskie Centralne Studio Dokumentalne im. „Czerwonego Sztandaru"...

Stanisław F. Ozimek: *Nomen omen!*

Richard C. Raack: Jedną z tych czołówek kierował znany reżyser Julij Rajzman, który towarzyszył operacji berlińskiej 16 kwietnia 1945 już od samego początku, od forsowania Odry. Po kilkunastu dniach jednostki dwu frontów, dowodzonych przez marszałków Żukowa i Koniewa, znalazły się w rejonie Berlina. Świadkowie tych wydarzeń później z dumą (i niestety naiwnie) cytowali wielką liczbę strat ponoszonych przez atakujących obiekty dobrze ufortyfikowane i bronione. Największa liczba oddziałów przedzierała się do centrum miasta do Bramy Brandenburskiej, Kancelarii Rzeszy i pobliskiego Reichstagu. W innych rejonach oblężonego miasta liczne oddziały niemieckie trwały na swych pozycjach, mało niepokojone.

Stanisław F. Ozimek: *W planie sowieckich operatorów frontowych było przecież uwiecznienie tego najważniejszego momentu...*

Richard C. Raack: Jak wynika z wiarygodnych relacji, zarówno żołnierzy jak i operatorów frontowych, pierwsze oddziały szturmowe zaatakowały bezpośrednio Reichstag 30 kwietnia 1945 roku około godziny 2 po południu. Natrafiły jednak na zaciekły opór. Walki trwały do zmroku o każdą kondygnację, przeniosły się do podziemi. Rano 1 maja Reichstag był zdobyty. Jednak już wcześniej, pod wieczór i o zmroku zawisły dziesiątki... czerwonych flag na zdobytych fragmentach atakowanego kompleksu. Przez wiele lat obowiązywała jedna wersja oficjalna zdobycia Reichstagu, zakończonego pod gwałtownym ogniem zatknięciem zwycięskiej flagi na kopule.

Stanisław F. Ozimek: *Już kilka pokoleń widzów kinowych zna to na pamięć. Heroiczny duet — lejtenant Jegorow i sierżant Kantaria...*

Richard C. Raack: Ta historyczna flaga spoczywa na honorowym miejscu w moskiewskim muzeum poświęconym Wielkiej Wojnie Wyzwoleńczej. Jakkolwiek nazwiska Kantarii i Jegorowa zostały utrwalone w kronikach wojennych, to również znaleźli się i inni kandydaci do pierwszeństwa „oflagowania" Reichstagu. Może pierwszym był lejtenant Sorokin, wspólnie z Rjadowem i Bułatowem, albo kapitan Samsonow, albo bezimienny żołnierz, który, mówiąc słowami dokumentalisty sowieckiego Romana Karmena, „nie dbał o własną sławę"? Nikt chyba nie jest w stanie rozstrzygnąć tej zagadki ponad wszelką wątpliwość.

Również sporo wątpliwości nasuwa moment czasowy czynu Jegorowa i Kantarii. Z różnych relacji wynika, że mogło się to zdarzyć 30 kwietnia między godziną 2.25 po południu a godziną 10.50 wieczorem (moskiewskiego czy środkowoeuropejskiego czasu?). Na przykład, marszałek Georgii Żukow w swych pamiętnikach wspomina, że 30 kwietnia o godz. 3 po południu otrzymał meldunek, że flaga zwycięstwa powiewa nad Reichstagiem, liczniejsze jednak relacje przenoszą ten moment na godziny wieczorne...

Stanisław F. Ozimek: *Wtedy nawet przy blasku pobliskich płomieni trudno było przecież filmować...*

Richard C. Raack: Na intrygujące szczegóły dotyczące filmowania tej sceny natrafiłem w relacjach znanych reżyserów filmowych, których ekipy operatorskie były w wówczas w Berlinie — Julija Rajzmana i Romana Karmena. Rajzman — laureat nagrody Stalinowskiej jest m. in. twórcą para-dokumentalnego *Szturmu Berlina*. Film ten doczekał się w ciągu kilkunastu lat, kilku wersji...

Stanisław F. Ozimek: *O ile dobrze pamiętam, to dopiero w trzeciej wersji swego filmu Julij Rajzman „przypomniał sobie" o udziale polskich żołnierzy w szturmie Berlina. Polacy, jakkolwiek niezbyt liczni, byli jedynymi spośród Aliantów, którzy, obok wielonarodowej Armii Czerwonej, brali bezpośredni udział w zdobyciu stolicy*

III Rzeszy. Ich epopeja berlińska znalazła również swój wymowny znak-symbol. Były to kadry filmowe ukazujące zawieszenie biało-czerwonej flagi na pruskiej Kolumnie Zwycięstwa — Siegessaüle. Moment ten sfilmowany był przez operatorów czołówki filmowej Aleksandra Forda, m in. przez zmarłego niedawno operatora Adolfa Forberta i włączony do filmowego dokumentu Jerzego Bossaka — „Zagłada Berlina" (1945). Odmiennie jednak od fascynującej zagadki filmowania Reichstagu, już dość wcześnie było wiadomo, że moment zawieszenia polskiej flagi na Siegessaüle był inscenizowany. Polscy operatorzy do tego regionu dotarli bowiem kilkadziesiąt godzin po jego zdobyciu. Pisałem o tym nie bez ingerencji cenzury, w swej książce „Film polski w wojennej potrzebie 1939–1945" (Warszawa 1974).

Richard C. Raack: Natomiast „sekwencja Reichstagu" posiadała, jak wspomniałem uprzednio, zdawałoby się niepodważalną atrybucję sfilmowanego *in statu nascendi* historycznego wydarzenia. Dopiero odczytane ponownie relacje m.in. Rajzmana i Karmena, nasunęły mi pewne przesłanki do rewizji tego filmowego mitu. Na przykład Julij Rajzman poświadcza, że zdjęcia szturmu Reichstagu były realizowane prawdopodobnie w dniu 1 maja, a więc wówczas kiedy ten kompleks był zdobyty, o czym świadczyły... dziesiątki czerwonych flag zatkniętych na jego szczycie i górnych kondygnacjach. W swym fabularyzowanym *Szturmie Berlina* Rajzman ukazuje sekwencję zdobywania Reichstagu i zawieszenia na nim flagi filmowaną z pozycji Kancelarii Rzeszy, która była zdobyta później, dopiero 2 maja 1945!

Interesująca jest tu też relacja operatora frontowego I. Panowa. Stwierdza on, że próbował filmować szturm Reichstagu w dniu 30 kwietnia, lecz był już wieczór i było **zbyt ciemno,** aby zdjęcia mogły się udać. Dlatego przybył na to miejsce ponownie **rankiem 1 maja** i wykonał już bez przeszkód serię zdjęć ukazujących m.in. czerwone flagi zatknięte na dachu, fasadzie i grupie rzeźb zdobiących, jak określił, „ostatnie legowisko faszystowskiej bestii".

Natomiast Roman Karmen, który nie był bezpośrednim świadkiem szturmu 30 kwietnia, ujawnia w swych wspomnieniach nazwisko operatora, któremu należy się pierwszeństwo sfilmowania zatknięcia flagi. Działo się to w blasku poranka, (a więc zapewne 1 maja!), operator frontowy M. Sznejderow, zamienił się w wojownika, „który szturmował wyższe kondygnacje i salę Reichstagu, aby wykonać śmiertelnie (deathless) ryzykowne ujęcie — zawieszenia zwycięskiej flagi nad cytadelą germańskiego faszyzmu". We wcześniejszej relacji Karmena czytamy, że Sznejderow szturmował Reichstag z automatem i kamerą „pod gradem kul". Jeśli to rzeczywiście miało miejsce 1 maja, to Reichstag był już zdobyty...

Stanisław F. Ozimek: *Jak widać udramatyzowana relacja ma swoje, oględnie mówiąc, niedostatki.*

Richard C. Raack: Dochodzę do wniosku, że słynna sekwencja zdobycia Reichstagu, z takimi ujęciami jak forsowanie kamiennych wysokich schodów, wtargnięcie żołnierzy do wnętrza i kardynalny moment zawieszenia flagi na szczycie, uważana dotąd za wierną konotację wydarzeń, została z a i n s c e n i z o w a n a *post factum*. Dodam jeszcze, że Roman Karmen w swych dokumentach filmowych ukazuje, odmiennie od relacji niektórych świadków wydarzenia, że flaga została umieszczona nie na wysokiej kopule lecz na zdobiącej fronton Reichstagu, statule symbolizującej Germanię...

Stanisław F. Ozimek: *Tak również ukazuje szturm Reichstagu Roman Karmen w swym epicko-dokumentalnym serialu telewizyjnym, który był emitowany w Polsce pt. „Decydujący front". Ważnej roli komentatora filmu podjął się aktor o światowej popularności — Burt Lancaster. Było to zapewne nielada promocją tego filmu.*

Osobowość i sława aktora nadawały temu epickiemu dokumentowi dodatkową wiarygodność...

Richard C. Raack: Niestety, amerykański aktor po wielu latach od przedstawianych selektywnie wydarzeń, prawdopodobnie mimowolnie, z dobrą wiarą powtarzał różne wątpliwe tezy historiozoficzne, nieścisłości i utrwalone legendy, jak ów mit o fladze zwycięstwa, w sposób, który mu przedstawili moskiewscy współpracownicy. Trzeba dodać, że aktor szczególnie dobrze wspominał swoją współpracę ze słynnym reżyserem Romanem Karmenem, a według Pawła Batowa („Sovietskaja Kultura" z 23 III 1979) komentował swój udział przy serii *The Unknown War*, (taki nosił tytuł ten serial skierowany do anglosaskiej widowni — przyp. S. F. O.) — „jako być może najważniejszą pracę swego życia"!

Człowiek o sławnej reputacji związał się z ludźmi, którzy potrzebowali wsparcia nie dla filmowej, dokumentalnej prawdy. *A distinquished actor is made into an ingénue...*

Stanisław F. Ozimek: *Proszę mi pozwolić, przetłumaczyć tę ostatnią opinię o tyle wiernie co i dosadnie: — znakomity aktor dał się wrobić w konia!*

Richard C. Raack: Ta moja krótka próba rewizji kronikalno-filmowego mitu, powinna zasygnalizować konieczność weryfikacji wielu innych „faktograficznych" opowieści, dotyczących II Wojny Światowej i najnowszej historii. Na przykład badając, już w aspekcie historycznym, działania i zachowania propagandowe, b. Związku Radzieckiego można dojść do generalniejszych wniosków o naturze dokumentalnego reportażu i mimetycznej strukturze filmu jako źródła... Reichstag, moim zdaniem, stał się **symbolem zwycięstwa** w **symbolicznej kampanii** o Berlin. Symbolem metropolii, którą politycy z Zachodu tak gładko, przez tyle lat, pozostawili w znacznej części w gestii Związku Radzieckiego. Symbol zwycięstwa został wybrany dla nie bardzo chwalebnych zamiarów. Setki i prawdopodobnie tysiące zabitych miało być ofiarą złożoną dla tego symbolicznego zapisu. Kiedy cel został osiągnięty, nie udało się go uwiecznić na taśmie filmowej jak planowano. Z powodów propagandowych zasadnicze sceny specjalnie dla wojennej kroniki zainscenizowano. Te inscenizowane zdjęcia funkcjonują od 1945 roku i stale mają rangę (również za incydentalną sprawą Burta Lancastera) wiernego zapisu faktu historycznego. Długo też funkcjonuje już dana osobiście przez Leonida Breżniewa, glossa do tego wydarzenia: „To jest nieśmiertelny sztandar Października, to jest wielka flaga Lenina; to jest niezwyciężony znak Socjalizmu".

Po rozpadzie Związku Radzieckiego następuje na Wschodzie gorąca debata nad białymi (raczej czerwonymi) plamami Historii, nad różnymi aspektami dochodzenia do prawdy materialnej i historycznej. Jest to jednak proces trudny, szczególnie budzący opory gdy wymaga rewizji utrwalonych głęboko w świadomości fałszywych schematów, będących rezultatem indoktrynacji historycznej, a także gdy wymaga weryfikacji heroicznych symboli, toposów i mitów, między innymi przez trudne w praktyce badawczej ukazywanie ich rzeczywistych kulis.

Słowa George'a Santayany o Historii, — **tak często cytowanej, lecz rzadko zapamiętywanej**, uświadamiają nam pozorny paradoks, polegający na tym, że ci, którzy zaprzeczają przeszłości pragną ją ciągle powtarzać. Historyczne mity, które służyły umacnianiu systemu powinny być krytycznie testowane i analizowane, ponieważ powtarzanie ich w zachowaniach i postawach, może również kształtować zachowania dzisiejsze i te w bliskiej przyszłości.

BIOGRAFIE

ALEKSANDER JACKIEWICZ

7 czerwca 1993 mija piąta rocznica śmierci prof. Aleksandra Jackiewicza, pisarza, krytyka, badacza filmu, wieloletniego Kierownika Zakładu Historii i Teorii Filmu Instytutu Sztuki PAN. Rozpoczynamy druk autobiografii *Moje życie w kinie*, którą ciężko chory Jackiewicz zaczął pisać tuż przed śmiercią, w szpitalu. Tytuł jego autobiograficznych zapisków nawiązywał do stałej rubryki, wypełnianej tekstami przez Profesora w miesięczniku „Kino". Notatki te powstawały na luźnych kartkach formatu A4, wyrwanych z bloku listowego. Wyraźny charakter pisma z pierwszych stron rękopisu stopniowo staje się coraz trudniejszy do odczytania. Tekst początkowo zapisywany bez poprawek i uzupełnień, pod koniec był coraz częściej pokreślony i poddawany autoredakcji. Aleksander Jackiewicz odszedł, gdy rękopis liczył 53 strony. Śmierć przerwała Jego opowieść, w momencie gdy zaczął spisywać przeżycia wojenne. Jako pierwsi publikujemy pełną wersję *Mojego życia w kinie* (dotychczas ukazały się jedynie wyjątki, zamieszczone w specjalnym numerze „Kontekstów", poświęconym antropologii filmu — por. „Polska Sztuka Ludowa. KONTEKSTY." Nr 3–4/1992). Druk autobiografii prof. Jackiewicza kontynuować będziemy w następnych numerach „Kwartalnika".

MOJE ŻYCIE W KINIE

ALEKSANDER JACKIEWICZ

OD AUTORA

Podczas dłuższej choroby i rekonwalescencji (które spowodowały przerwę w publikowaniu moich comiesięcznych szkiców na łamach „Kina"), miałem wiele czasu na myślenie o mojej pracy. Między innymi zastanawiałem się, czy warto pod tytułem „Moje życie w kinie" pisać dość przypadkowe teksty: wspomnienia o „szkole polskiej", o naszych reżyserach, o kinie obcym, wreszcie śledzić — jak w ostatnich szkicach — dość nieciekawy dzisiejszy nasz film? Czy nie lepiej „Moje życie w kinie" wypełnić opowieścią autobiograficzną, względnie systematyczną i chronologiczną, o moim życiu intelektualnym, a może — szerzej — zawodowym? Pisałbym więc nie tylko o kinie, lecz także o powieściopisarstwie, które uprawiam, o krytyce literackiej, która trochę miejsca zajęła — i zajmuje — w mojej pracy, wreszcie o pracy naukowej. Ta myśl pociągnęła mnie. I jeszcze jako rekonwalescent zacząłem to spisywać: od wczesnej młodości, podczas studiów, i dalej po dzień dzisiejszy. Nie zawsze udało mi się ograniczyć do mego życia zawodowego, bo także pociągały mnie różne wydarzenia, ludzie, z którymi zetknąłem się, miejsca, gdzie w różnych latach przebywałem. Robi się więc powoli z „Mojego życia w kinie" niemal prawdziwa autobiografia, a tytuł pracy wydaje się zbyt wąski. Chcę utrzymać go jednak.

Muszę prosić Czytelników o pewną cierpliwość. Będzie to „życie w kinie", ale wpierw muszę pisać o moich zainteresowaniach literackich, krytycznych, naukowych (czy przynajmniej dydaktycznych), pisarskich, bo tak układał się porządek owej mojej pracy zawodowej. Przez wiele lat stykałem się z kinem doraźnie, jak z innymi sztukami i poważne zajęcie się X Muzą przyszło stosunkowo późno. Z czasem jednak stało się ono moim zainteresowaniem głównym: myślenie o kinie, pisanie o kinie, praca naukowa nad nim. Ale to wszystko nie byłoby takie jakie jest, gdyby nie owe wcześniejsze zajęcia: literatura, powieściopisarstwo, choćby pierwsze lata zainteresowania kinem, pochłonęła mi komparatystyka literatury, teatru, kina. Dziś z kolei zajmuję się związkiem filmu i kultury, a szerzej — antropologią kina, w której w końcu wciąż działałem, poczynając od wspomnianej komparatystyki.

Będzie więc i kino, i „moje życie w kinie". I wiele tego. Proszę jednak — powtarzam — tymczasem o dłuższą cierpliwość. W końcu publikuje swoją autobiografię krytyk filmowy. A że żył nie tylko w kinie...

Często przytacza się słowa Artura Feermana, który powiedział o autorach pamiętników, iż są „ludźmi o zbyt małej wyobraźni, by pisać powieści, i zbyt słabej pamięci, by pisać prawdę".

*

Zaczęło się od literatury. Taka to jednak była literatura... *Cienny masyw zamku Lubarta wśród bagien pod Łuckiem, na baszcie stoi sam książę i spogląda ku wschodowi, skąd ma nadciągnąć nawała tatarska.* Tak wyglądał początek — i zarazem koniec — mojej pierwszej powieści. Później inne ruiny w Klewaniu koło

Równego zaludniały się tworami mojej wyobraźni, gdy dotykałem kamieni, do dziś lubię dotykać starych murów, jakbym ocierał się o dawno zmarłych ludzi. Ale już nie próbowałem pisać.

Jako uczeń gimnazjum czasem układałem słowa piosenek i wielką radość sprawił mi przed maturą przedruk napisanych na „studniówkę" moich tekstów na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego", opublikowanych najpierw w naszym piśmie szkolnym. Byłem jego redaktorem i współautorem, lubiłem dni przed wydaniem kolejnego numeru, spędzane niemal całe w jedynej bodaj drukarni w mieście, w której składało się jeszcze ręcznie, a w powietrzu unosił się mocny zapach farby drukarskiej.

Czytelnikiem książek nie byłem zbyt pilnym we wczesnych latach, a przynajmniej o wiele mniej niż mój brat, który potrafił całe dnie spędzać nad książką. Pociągały mnie bardziej sporty wodne, lenistwo nad rzeką, chociaż zarazem urządziłem sobie w wolnym pokoiku za kuchnią pracownię, gdzie usiłowałem studiować dzieła historyczne i inne.

Mieszkaliśmy we Włodzimierzu Wołyńskim, małym mieście nad piękną rzeką Ługą, która kilkanaście kilometrów dalej wpadała do Bugu, a zanim objęła miasto, wiła się długo wśród łąk, tworząc zakola i małe wyspy, zaś w oddali widać było białe mury klasztoru prawosławnego w Zimnem. Włodzimierz miał trzy kościoły i cerkiew. Był przeważnie parterowy, o ulicach brukowanych kamieniem lub wcale. Na przedmieściach i skrajach miasta wzdłuż jezdni ciągnęły się drewniane kładki, które w dni szarugi zapadały się niby klawisze i oblewały nogi.

Miejscową świątynią sztuki było Kino Miejskie, które prowadził dobroduszny starszy kawaler pan Nagórko, lecz prawdziwą popularnością cieszył się kinooperator Szaja, zawsze, nawet w kabinie projekcyjnej, ubrany w skórzaną kurtkę z podniesionym kołnierzem, niby kierowca samochodowy czy nawet pilot, w każdym razie człowiek zajmujący się pracą niezwyczajną. To zresztą nie przeszkadzało publiczności wołać, kiedy film podczas projekcji się zerwał: *Szaja szewc! Szaja... krawc!*.

Repertuar zmieniał się bodaj raz w tygodniu. W dniu zmiany biegliśmy do najbliższego słupa ogłoszeniowego, aby sprawdzić, czy film jest dla młodzieży dozwolony. Wielki był nasz zawód, kiedy na plakacie nie znajdowaliśmy oczekiwanego napisu. Mieliśmy wówczas smutny tydzień. Niektórzy śmiałkowie próbowali łamać zakaz, starając się zmienić swój młodzieńczy wygląd na bardziej dorosły; w starych kapeluszach ojców głęboko naciągniętych na głowę czy cyklistówkach przemykali się do kina. Ale nauczyciele często ich łapali. Inni, w tej liczbie i ja, przyjmowali zakaz jako definitywny i nie usiłowali go łamać, między innymi dlatego, żeby nie kombinować, nie chować się, „nie czuć się zwierzyną łowną", bo to uwłaczało.

Pierwszy film obejrzałem mając chyba 8 lat, w Zgierzu koło Żyrardowa, gdzie, zanim osiedliliśmy się na Wołyniu (ojciec był prawnikiem, a na Wołyniu obowiązywał Kodeks Napoleona, który ojciec dobrze znał), przebywaliśmy u przyjaciół rodziców po powrocie z Rosji.

Zanim jeszcze znalazłem się w kinie, rodzice często, wracając wieczorem do domu, opowiadali o filmach które obejrzeli i jak to wyglądało: że na wielkim płótnie na ścianie ukazują się ruchome obrazy.

Więc wyobrażałem sobie grube płótno, z jakiego robi się ukraińskie ręczniki (Krym, gdzie się urodziłem, sąsiaduje z południową Ukrainą), na którym jakaś niewidzialna ręka szybko wyszywa nićmi obrazki i wzory, jak to się rzeczywiście robiło na autentycznych ręcznikach.

Kiedy zjawiłem się w kinie i usiadłem na widowni, wielkie płótno rzeczywiście było rozciągnięte przed nami, lecz puste, dopiero gdy na sali zrobiło się ciemno, w chybotliwym świetle ukazały się obrazy prawdziwych ludzi, ulic, budynków, wnętrz — wszystko w ruchu, opowiadane w sposób sensacyjny. Ale trudno mi było śledzić wątek filmu, gdyż podejrzewałem, że ludzie, których obrazy widziałem na ekranie, kryją się za ekranem; podczas antraktów starałem się podpatrzeć, czy jakoś inaczej odkryć ich obecność, niby aktorów, którzy na chwilę zeszli ze sceny. Co się w tym czasie działo z resztą obrazów, rzeczami je wypełniającymi czy pejzażem, nie zastanawiałem się, tak bardzo byłem zemocjonowany. Szedł bodaj jakiś film z popularnym wówczas Eddy Polo. Były jakieś gonitwy i walki, między innymi pod wielką kopułą cyrkową.

Moi rodzice byli amatorami filmów i starali się chodzić ze mną, a później także z moim młodszym bratem, do kina często. Lubili też opowiadać, zwłaszcza matka, o filmach, które jeszcze w Rosji widzieli: o komedyjkach z Maxem Linderem czy rosyjskich dramatach z carskich czasów — z Iwanem Mozżuchinem i Wierą Chołodną. Ojciec wolał westerny, chociaż burleski także. Kiedy brał nas już w naszych młodzieńczych latach do Warszawy, gdzie bywał parę razy do roku, pamiętam, że wieczorami, chcąc obejrzeć jak najwięcej filmów, biegaliśmy od kina do kina, niekiedy wprost z jednego seansu na drugi.

Film mnie interesował, ale jak pierwszego lepszego kinomana czy może nawet przeciętnego widza. Teatr wciągał bardziej. Może jednym z powodów było już w owym okresie, początku lat trzydziestych, moje rosnące — chociaż nie zawsze jeszcze dobrze uświadomione — zainteresowanie literaturą i, co się wówczas z nią — nawet w programie szkolnym łączyło — dramatem.

Wielkim świętem dla miasta, a przynajmniej dla inteligencji miejscowej, były występy zespołów w Kinoteatrze Miejskim. Z początku od czasu do czasu przyjeżdżał sam Osterwa, pamiętam też występ Stanisławy Wysockiej w popularnej sztuce *Mademoiselle*. W Teatrze Wołyńskim nie było aktorów tej miary, ale zespół wyrównany i dość ambitny repertuar.

Z czasem i my spróbowaliśmy swoich sił, w teatrze szkolnym. Ideę tę poddał nam nauczyciel polskiego, prof. Michał Bojarczuk. Wcześniej już na lekcjach, kiedy czytaliśmy jakiś dramat, rozdawał nam poszczególne role, które winni byliśmy recytować. Ale teraz miał to być teatr „prawdziwy", na scenie w auli szkolnej, w dekoracjach i kostiumach. Profesor wybrał *Antygonę* Sofoklesa, gdyż spektakl miał stanowić część igrzysk istmijskich na wzór starożytny (greki wprawdzie nie uczyliśmy się w szkole, tylko łaciny, ale kulturę antyczną choćby poprzez łacinę znaliśmy dobrze), gdzie obok zawodów sportowych prezentowano utwory literackie (pamiętam, że publicznie czytałem w auli jakieś swoje opowiadanie czy szkic), no i właśnie teatr. *Antygona* jednak pozostawiła we mnie uczucie dużego zawodu, nie samo dzieło oczywiście, ani jego wykonanie, które wypadło dobrze, ale z racji mojej „degradacji" w ostatniej chwili: z postaci Kreona na Przodownika Chóru. Podczas zaawansowanych już prób mianowicie prof. Bojarczuk doszedł do wniosku, że do roli władcy Teb jestem za młody (byłem najmłodszy w klasie i miałem za wysoki głos). Długo miałem wielki żal o tę „degradację" do mego nauczyciela.

Ojciec

Matka

Aleksander Jackiewicz
w dzieciństwie

Lubiłem jego przedmiot i sposób nauczania. Prof. Bojarczuk, po wojnie dyrektor sławnego liceum Zamoyskiego, umiał uczyć literatury rzeczowo, konkretnie i ciekawie. Pozostawiał dużą swobodę uczniom w interpretacji tekstów, zarazem był bardzo wymagający i sypał dwójami. Pod jego okiem nauczyłem się literaturę traktować nie „polonistycznie", czy niby poetycko, co się wówczas jeszcze nawet w uniwersytetach zdarzało, gdzie uprawiano „literaturę" o literaturze, a analizować rzeczy filologicznie, odnajdywać w nich ich strukturę. Jeżeli dziś jeszcze, pisząc o dziele literackim, filmowym, staram się to robić solidnie, bez zbędnych dywagacji i słów, prof. Bojarczukowi to zawdzięczam. Zawdzięczam mu także to — czego nas nauczył — że staram się omawiany utwór, obraz i zagadnienie (lubił wydobywać z tekstów zagadnienia) traktować możliwie na własny sposób, mieć do niego osobisty stosunek, nie pleść banałów i odkrywać to co ukryte i co należy odnaleźć na własne ryzyko. Stąd m.in. też pewnie mój — i w krytyce, i w nauce pociąg do hipotez.

Może to moje spojrzenie „z zewnątrz", może mój pociąg do widzenia całości, to „obce" spojrzenie wzięło się, zwłaszcza jeśli chodzi o literaturę i język, stąd, że dzieciństwo spędziłem w Rosji, w odmiennej niż polska kulturze i mowie. Kiedy, mając siedem lat, wróciłem z rodzicami do kraju, lepiej mówiłem po rosyjsku niż po polsku (bo po polsku tylko w domu).

I kiedy już opanowałem polski język, a rosyjski trochę zapomniałem (żeby go z latami — paradoksalnie — przypomnieć sobie, jakby się klisza ponownie sama wyświetliła) tamta perspektywa była pierwsza, co nie zawsze oznacza, że bliższa: czuję rosyjskie życie, psychikę, kulturę jak własnego narodu, w rosyjskim języku znam wszystkie niuanse, na co wpłynął zresztą nie tylko wczesny pobyt w Rosji, czy z czasem nierzadkie odwiedziny tamtego kraju, ale także liczne towarzystwo Rosjan, których wielu było — obok Polaków, Ukraińców (ukraińskiego uczono nas w gimnazjum), Żydów — na Wołyniu. No i lektury rosyjskich książek w oryginale.

Jeszcze co do spojrzenia „z zewnątrz". Z czasem przyczyniły się do tego kultura francuska i język, które nie tak znam jak rosyjski, ale które także dawały mi dystans wobec spraw rodzimych. I żeby wszystko na ten temat powiedzieć — ocierając się tu o wspomniany już mój pociąg do hipotez: kiedy względnie dobrze poznałem literaturę, zająłem się filmem i z tej perspektywy usiłowałem patrzeć na słowo pisane, i na odwrót: kiedy poznałem film, chętnie znów patrzę, zwłaszcza w ostatnich latach, na literaturę. Z podobnych względów stale, chociaż dorywczo, zajmuję się sztukami pięknymi czy teatrem. Czy wreszcie, znów ostatnio, telewizją.

Zdając maturę w 1933 roku wiedziałem właściwie, co chcę w życiu robić: pisać i zajmować się studiami literackimi. Te zainteresowania rozbudziła we mnie — obok prof. Bojarczuka, a nawet w większym stopniu niż on, bo od lat i na co dzień — moja matka. Miała ukończone studia z filologii słowiańskiej w Petersburgu. Jej profesorami byli sławny filolog klasyczny, Polak prof. Zieliński (pamiętam go później już z Uniwersytetu Warszawskiego, miał piękną sylwetkę: nosił dużą brodę, a ramiona okrywał na dawniejszy sposób peleryną) i również nasz rodak, znakomity językoznawca prof. Bodouin de Courtenay. Moja matka należała do jego faworytek (języki interesowały ją bardziej niż literatura) i profesor nawet proponował jej asystenturę, ale matka, mieszkając na Krymie, gdzie ojciec był adwokatem, [propozycji nie przyjęła], w dodatku właśnie spodziewała się mnie.

Aleksander Jackiewicz (w mundurze) z ojcem (1934 r.)

Po maturze jednak zacząłem się wahać nad wyborem zawodu. Wiedziałem, że będę pisał i zajmował się literaturą, ale zastanawiałem się, z czego będę żył. Z pióra nie wyżyję, nauczycielem być nie chcę. Ojciec radził politechnikę (sam był niedoszłym inżynierem, ale usunięty z uczelni jako uczestnik strajków szkolnych w 1905 roku, wreszcie ukończył prawo, które go zainteresowało i które z czasem polubił). Wybrałem Lwów, dokąd pojechałem na kurs przygotowawczy do egzaminów i zapisałem się na chemię. Z przedmiotów ścisłych w szkole ona interesowała mnie najbardziej. Ale niedługo po zaczęciu kursu, zresztą pod wpływem kolegi, z którym dzieliłem pokój, przerzuciłem się na architekturę. Była bliższa moim humanistycznym zainteresowaniom, bo studia uwzględniały historię architektury (a historia sztuki od wczesnych lat mnie pociągała) i rysunek (w domu wraz z bratem wiele rysowaliśmy, ale on był w tej dziedzinie znacznie bardziej uzdolniony ode mnie). Na Politechnikę zdałem, mimo egzaminu z geometrii wykreślnej, prowadzonej przez byłego premiera, prof. Bartla, na której kandydaci często się potykali. Ale studia zacząłem po roku. Żeby ich nie przerywać, najpierw odbyłem ochotniczą służbę wojskową w Szkole Podchorążych Rezerwy Artylerii we Włodzimierzu, w którym mieszkałem. Następnie, ponieważ w szkole należałem do plutonu artylerii konnej, po zdobyciu stopnia podchorążego, zostałem przydzielony do 2 Dywizjonu Artylerii Konnej w Dubnie, należącego do II Samodzielnej Brygady Kawalerii, którą dowodził gen. Anders.

Na Politechnice pozostałem tylko jeden semestr. Mimo że chętnie studiowałem historię sztuki i wiele rysowałem i malowałem, pozostałe przedmioty mnie mało interesowały. W dodatku trenowałem boks we lwowskim klubie „Polonia".

Za boksem był zawsze ojciec, który od wczesnych lat nas z bratem trenował najpierw sam, a następnie pod kierunkiem instruktora. W podchorążówce też należałem do sekcji bokserskiej i szparowałem nawet z mistrzem Łotwy, wileńskim bokserem Żuresku. We Lwowie jednak odbywałem już regularne i zawodnicze treningi. Mimo że należałem do wagi ciężkiej, na ringu byłem dość ruchliwy, nauczywszy się szybkości od kolegów z wag niższych, z którymi szparowałem w podchorążówce (mistrz Polski, Zych, waga kogucia) i teraz w klubie (wicemistrz Polski, Leoniak, doskonały technik — waga bodaj średnia). Jednak boks, obok braku zainteresowania architekturą, przyczynił się do rezygnacji ze studiów. Kreślenia wypadały mi słabo, z powodu powybijanych dość często podczas treningów palców, czy nadgarstków. Poza tym prawie zawsze miałem trochę posiniaczone, napuchnięte oko czy rozbitą wargę. Znaki te pilnie obserwował prowadzący kreślenia adiunkt profesora Bartla, dr Otto, który nie cierpiał sportowców, sam ponoć okaleczony przy próbach uprawiania sportu we wczesnej młodości. Tak czy inaczej tępił mnie dość systematycznie i chyba słusznie, bo rysunki moje — powiadam — nie były dobre, a wiedziałem, że jeśli ich nie zaliczę, stracę semestr, a może rok, gdyż geometria wykreślna liczyła się we Lwowie bardzo, podobno nawet za bardzo, zarówno przy egzaminach wstępnych, jak i oczywiście podczas studiów.

Krótko mówiąc, po feriach Bożego Narodzenia, nie wróciłem do Lwowa, ale zapisałem się na polonistykę w Warszawie. Wybrałem tym razem stolicę, gdyż uważałem, że studia humanistyczne stwarzają tu większe szanse, niż w mniejszym ośrodku, bo dają oczywistszy kontakt ze światem, Rodzice nie przeciwstawiali się tak radykalnej zmianie studiów. W tej materii dawali mi od początku wolną

rękę. Zapisałem się na drugi semestr, zobowiązując się pierwszy uzupełnić, co do końca roku akademickiego spełniłem.

Chyba wolałem Lwów od Warszawy. Miał położenie bardziej urozmaicone — wzgórza, doliny. Był ładny, miał piękną architekturę skupioną na węższym niż w stolicy obszarze. Był wreszcie swojski: wisiało to w powietrzu, czuło się to w bezpośrednim, wesołym usposobieniu mieszkańców, lubiłem ich mowę i akcent (mój akcent, usłyszałem go po raz pierwszy kiedyś, z taśmy magnetofonowej w radio, własnego akcentu się nie słyszy).

Warszawa miała mniej stylu niż Lwów, trochę „nie pozbierana" i podobni byli jej ludzie. Miała, oczywiście, stołeczny rozmach, więcej kin, teatrów, restauracji, wiele kawiarń, miała sporo wydawnictw i redakcji. W Warszawie lubiłem głównie Aleje Ujazdowskie — wówczas deptak miasta, Nowy Świat mniej — zbyt tłoczny, o stosunkowo niskich podniszczonych domach z mnóstwem sklepów na parterze. Prestiż tego miasta podniósł raz w moich oczach wyjazd powozem z Zamku Królewskiego, siedziby prezydenta R.P. dostojnika kościelnego w kardynalskiej purpurze czy fioletach biskupich, nie bardzo pamiętam, był to bodaj nowy nuncjusz Watykanu. Towarzyszył mu na białych koniach oddział policji w hełmach z pióropuszami na głowach. Poczułem się trochę w „przeciągu europejskim" jak to kiedyś później nazywał Lec. Warszawa, mimo wszystko była — i czuło się to — jedną ze stolic Europy, jeżeli nawet Europy „gorszej".

Studentem nie byłem najlepszym. Przede wszystkim nie jestem słuchowcem. Więc podczas wykładów sporo przepuszczałem, myśląc o czym innym, albo zastanawiając się nad jakąś kwestią, którą wykładowca poruszył, podczas kiedy on szedł dalej. Z wykładanego materiału interesowały mnie zagadnienia szersze, problemy charakterystyczne dla danego dzieła, twórczości pisarza czy okresu literackiego, nużył mnie materiał informacyjny, którego niekiedy wykłady były pełne, a do którego zupełnie nie miałem głowy, poza tym wiedziałem, że mogę znaleźć to w każdej książce związanej z wykładanym tematem (dokładne tytuły książek, opowiadań czy wierszy pisarza, w kolejności ich powstawania i z datami utworów, których często nie czytałem i nie miałem czytać — nieistotne moim zdaniem szczegóły biografii autora). Ilustracją moich zainteresowań był egzamin u prof. Gołąbka — rusycysty, gdyż literaturę rosyjską wybrałem jako tzw. przedmiot poboczny. Profesor pytał mnie z Dostojewskiego, właśnie o tytuły, daty, szczegóły. Szło mi słabo, czułem, że zasłużę najwyżej na trójkę. Kiedy profesor zabierał się do wystawiania stopnia, spytałem go czy mogę teraz powiedzieć, jak widzę autora *Zbrodni i kary* i jego dzieło. Profesor wysłuchawszy mnie powiedział: *Bardzo dobrze, ciekawe to co pan mówił i zasługuje na piątkę, ale na pytania, które stawiałem i które obowiązują, odpowiedział pan na trójkę* — i wpisał ten stopień do indeksu.

Językoznawstwo w ogóle mnie nie interesowało, więc traktowałem je jako zło konieczne. Chociaż gramatykę opisową zdałem u prof. Szobera na piątkę, to historyczną tylko na trójkę.

A egzamin ze staro-cerkiewno-słowiańskiego musiałem zdawać dwa razy, potknąwszy się — pamiętam — na odmianie słowa „Crkw" (świątynia). Chętnie jedynie chodziłem na wykłady prof. Doroszewskiego, młodego wówczas, o włosach czarnych jak węgiel, który mówił z pasją o języku i potrafił wciągnąć.

Wolałem zajęcia z literatury, ale znów nie wszystkie. Chętnie słuchałem wykładów — chociaż oczywiście po swojemu z lukami — prof. Krzyżanowskiego.

Wrócił niedawno z Anglii. Nienagannie ubrany, świetnie panujący nad literaturą, czuło się to — nie tylko polską, o suchej twarzy, żywej mimice, miał duże poczucie humoru i potrafił być złośliwy. Potem na wyższych latach uczęszczałem na jego seminarium, podziwiałem jego erudycję i żywość umysłu. Ale baliśmy się go, zwłaszcza kiedy trzeba było wygłosić referat. Potrafił tekst i jego autora wydrwić niemiłosiernie.

Drugim wykładowcą, którego lubiłem, był prof. Władysław Tatarkiewicz. Wprawdzie czytałem jego *Historię filozofii*, mówił o dziejach ludzkiej myśli tak ciekawie, że słuchało się go z przyjemnością. Poza tym mówił dobrze, wykładał płynnie, czuł — jak to się mówi — salę; jego teksty miały poza tym coś z eseju literackiego (nie przypadkiem, obok filozofii i estetyki, zajmował się historią sztuki). Miał poczucie piękna, harmonii, także w życiu. Po latach, kiedy sam byłem już pracownikiem nauki, bardzo zbliżyłem się do niego.

Spotykaliśmy się na sympozjach, kwaterowaliśmy obok siebie, jadaliśmy razem. Opowiadał — kiedy go pytałem, w jaki sposób potrafił napisać tyle w życiu (bo także na starsze lata *Historię estetyki*, piękną książkę *O szczęściu* i inne) — że nie jest wcale wbrew pozorom pracowity. Że zawsze na pierwszym miejscu stawiał życie przed nauką. Lubił ciekawe towarzystwo, zwłaszcza towarzystwo kobiet (podczas moich studiów cieszył się wielkim powodzeniem wśród studentek — był zawsze, zresztą do końca, bardzo dobrze ubrany, przystojny, znakomity *causeur*), lubił smaczne jedzenie i w ogóle wszystkie dobra świata. Kiedy więc pracował, pisał? Wykorzystywał na pracę każdy nadarzający się do tego odcinek czasu.

Jego dzień nie miał luk, nawet kiedy czekał na obiad, czy na czyjąś wizytę, czy przed pójściem do kina, potrafił pracować. A właśnie. Kino. Nasze zbliżenie między innymi kinu zawdzięczam. Ponieważ na starsze lata przytępił mu się słuch, rezygnował z teatru czy koncertów, uczęszczając na filmy, które słyszał dobrze. Mimo podeszłego wieku świetnie je odbierał. A raz nawet wystąpił na ekranie, wyjaśniając pojęcie „iluminacja" na wstępie filmu Zanussiego pod tym tytułem. Zawiozłem go na premierę do kina Wars, siedzieliśmy na honorowych miejscach. Był ze swego występu niezadowolony. Niepotrzebnie — mówił — zerkał do kartki. Kartki rzeczywiście były mu zbędne. Jeden z ostatnich wykładów, jakie wygłosił, odbył się na Uniwersytecie (z którego go w okresie stalinowskim usunęli, bo reprezentował światopogląd katolicki, a kolejne wydanie *Historii filozofii* sprzedawano tylko na uczelni dla pracowników, posiadających na to odpowiednie pozwolenie). Tytuł wykładu brzmiał: „Czy estetyka jest nauką?". Mówił ponad godzinę, ani razu nie sięgnąwszy do notatek, których miał pełne kieszenie. Oczywiście — jak zawsze w sposób wyważony i tolerancyjny dowodził, że nauka o pięknie jest zarówno nauką, jak i sztuką myślenia o tym, czego przy pomocy kategorii naukowych nie da się określić.

Kiedyś, wchodząc powoli po schodach na piętro w oficynie w Jabłonnej, gdzie mieszkaliśmy powiedział: *Szczęśliwie, niby w przeciwieństwie do ryby, psuję się od dołu; od nóg, nie od głowy.*

Najwięcej mi podczas studiów dała prof. Zofia Szmydtowa (wówczas jeszcze docent). Na I i II roku prowadziła proseminarium. Lubiłem seminaria, zawsze wolałem je od wykładów, gdyż są żywym dialogiem między prowadzącym a studentem, lub między uczestnikami zajęć w ogóle i wymagają od każdego uczestnictwa, a więc wcześniejszego przygotowania się. Sam jako nauczyciel akademicki to głównie stosuję, a nawet kiedy mam wykład, to staram się, żeby on również miał charakter przynajmniej wykładu — seminarium.

Prof. Szmydtowa miała długą, pogodną, skłonną do uśmiechu twarz. Wprowadzała w sposoby badań dzieła literackiego, i w sposoby badań naukowych (wybór i zbieranie materiału, jego weryfikację, porządek pisania tekstów itd.). Robiła to zarówno ucząc teoretycznie, jak i wymagając pierwszych prób własnych od słuchaczy. Próby te następnie dyskutowało się na zajęciach. W wyborze tematów referatów, a także w tym, jak je ujmowali, dawała studentom dużą swobodę. Była wymagająca, ale wyrozumiała.

Na I roku wybrałem jako temat postać Antoniego Sygietyńskiego, mało znanego pisarza, naturalisty, a potem modernisty, poddanego wpływom literatury francuskiej, gdyż wiele przebywał we Francji. Pracę tę robiłem z pewną przyjemnością. Jeszcze dzięki prof. Bojarczukowi dawałem sobie jakoś radę z tekstem literackim, korzystając już zarazem z nauczania prof. Szmydtowej. A Sygietyńskiego wybrałem, bo mało o nim dotychczas pisano, poza tym ocierał się o modernizm, który dość pilnie studiowałem, gdyż od początku studiów pociągała mnie literatura nowsza: przełom XIX i XX wieku po Wojnę Światową (z literaturą współczesną, która mnie może jeszcze bardziej interesowała, zapoznałem się na własną rękę, gdyż w ówczesnym programie studiów jeszcze nie była ona uwzględniana).

Na II roku, kiedy pani profesor spytała, co chcę wybrać na pracę proseminaryjną, zaproponowałem Stanisława Przybyszewskiego. Przyjęła, dodając ze swoim miłym, trochę macierzyńskim uśmiechem: *Lubię jak student proponuje własny temat pracy*. Ustaliliśmy temat: „Doktryna Stanisława Przybyszewskiego i jej realizacja artystyczna". Chodziło o tzw. teorię „nagiej duszy", o której autor *Homo sapiens* wiele pisał, ukazując ową duszę w poematach prozą (pisanych jeszcze po niemiecku), dramatach i powieściach. „Teorię" ową uformował pisarz na podstawie filozofii indyjskiej, a następnie Schopenhauera i zwłaszcza — Nietzschego, którego obdarzał szczególnym kultem, oraz swgo własnego, od młodości dość amoralnego, życia. Była — do czego z latami coraz bardziej dochodziłem, poznając biografię pisarza — ciągłym usprawiedliwianiem i próbą rozgrzeszenia się. Doktryna dość prosta.

Ludzie wyjątkowi — zwłaszcza artyści — mają obnażone dusze, są pełni skrajności: namiętni w swoich uczuciach, skrajni w poglądach, żadne więzy moralne czy obyczajowe ich nie krępują, potrafią dać szczęście lecz zarazem — przede wszystkim — sieją wiele zła.

W stosunku do kobiet są bezwzględni. Kiedy mężczyzna z „obnażoną duszą" natrafi na przeznaczoną sobie kobietę, rzuca wszystko i wiąże się z nią, gdyż jeszcze przed narodzeniem obojga ich dusze, które były sobie przeznaczone, zostały rozdzielone, niby przełamany na dwoje pierścień (to m.in. zaczerpnął Przybyszewski z braminizmu, zresztą nie on jeden) i teraz w życiu oboje się szukają (na marginesie: pisarz dla Dagny Juel, swojej pierwszej żony, rzucił przyjaciółkę, z którą już miał dzieci, a ona z rozpaczy się zabiła, po czym dla Jadwigi Kasprowiczowej opuścił Dagny, a ona też w konsekwencji skończyła tragicznie).

Pisząc pracę u prof. Szmydtowej nie interesowałem się specjalnie biografią pisarza (z czasem Stanisław Helsztyński wydał jego bogatą korespondencję), znałem ją z grubsza m. in. dzięki książkom Boya — pociągała mnie sama jego twórczość. Jak w wypadku Sygietyńskiego, wybrałem sobie tego pisarza, bo był już prawie zapomniany, nikt o nim nie pisał, jego twórczość uznano za złą, prawie grafomanię. Kiedy, zanim zgłosiłem ją jako temat, trochę zapoznałem się

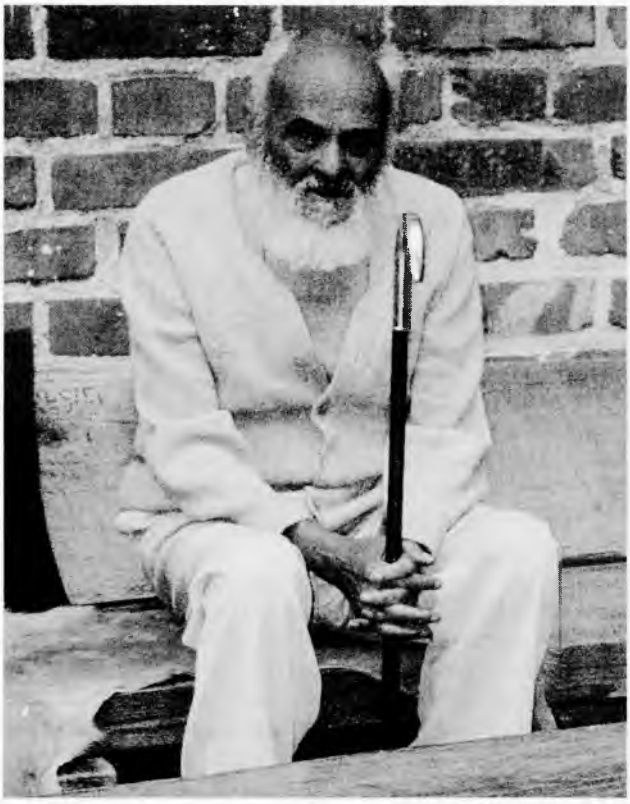
z nią i z rozgłosem pisarza (najpierw w Niemczech, a później w Polsce, zresztą także w innych krajach, zwłaszcza w przedrewolucyjnej Rosji). Zacząłem rozumieć fascynację jego tekstami. Przeważnie źle, bo niechlujnie napisane, z wyjątkiem jego wczesnych poematów prozą (*De Profundis, Am Meer, Androgyne*), które zresztą brzmią lepiej po niemiecku, niż po polsku, o czym się przekonałem poznawszy z czasem lepiej język, są same jak owa „naga dusza": traktują o wyzwolonych instynktach i namiętnościach, przeważnie o artystach, ich kobietach i dramatach, jakie wywołują. Nawet wspomniane niechlujstwo tekstów niekiedy temu służyło: książki i dramaty pisarza były „rozdygotane". Wertując je, poddawałem się ich fascynacji. A chociaż to była literatura dalece nie najlepsza, bardzo jednak swoim „złem", owym wyzwoleniem się mocnego nietzscheańskiego człowieka od krępujących go praw i przesądów, różniła się od często poczciwej — zwłaszcza pozytywistycznej literatury polskiej i zapowiadała na swój sposób nonkonformistyczną literaturę współczesną. Dlatego też od początku pociągał mnie modernizm w ogóle.

My mieliśmy tylko, niestety, Przybyszewskiego, Rosjanie aż Dostojewskiego. Szwedzi niedocenionego w Polsce, i nie tylko — Strindberga (zwłaszcza niedocenione i nie tłumaczone są jego powieści). Dzięki wielokrotnym pobytom w Szwecji w ostatnich latach, poważnie się zająłem Strindbergiem (i znowu ścisłym związkiem jego dzieła, które całe stanowi niby zabieg wiwisekcji wewnętrznej dokonywanej na sobie, z własną biografią). Więc po jakże długim czasie powróciłem do źródeł i do dawnych pasji. Mój referat o autorze *Dla szczęścia* prof. Szmydtowa przyjęła, ale ja tak się zachęciłem do tematu, nie tylko „doktryny", ale też i jej związku z biografią pisarza (wyszedł już I tom *Listów* wydanych przez Helsztyńskiego), że zgłosiłem ten sam temat w następnym roku na pracę magisterską, na co prof. Zygmunt Szweykowski, na którego seminarium uczęszczałem, wyraził zgodę. Wolałbym uczestniczyć w podobnych zajęciach prof. Krzyżanowskiego, były ciekawsze, a nawet pisać pracę magisterską u niego, mimo że zapewne wymęczyłby mnie porządnie, ale on zajmował się literaturą starszą, a prof. Szweykowski późniejszą, zwłaszcza pozytywizmem, zaś w szczególności podczas moich studiów — Prusem. Dla mnie nie było to ciekawe, nie tyle autor, co drobiazgowa analiza jego tekstów (pamiętam nie kończące się nasze rozważania nad *Lalką*). Późniejszą literaturą profesor w ogóle nie zajmował się, co miało ten minus, że pracowałem praktycznie bez opieki naukowej, a tym bardziej bez mistrza, zaś plus — że w materii modernizmu i Przybyszewskiego miałem zupełną swobodę.

(dok. w następnych numerach)

Do druku podała: NATALIA JACKIEWICZOWA

POŻEGNANIA



SCENOGRAF
JERZY SZESKI

Scenograf w kinie

WSPOMNIENIE O JERZYM SZESKIM

KRZYSZTOF TYSZKIEWICZ

Poznałem Jerzego Szeskiego w korytarzu Zespołów Filmowych przy ulicy Puławskiej. Umówiony byłem wcześniej listownie, miałem zostać jego asystentem. Jerzy Hoffman wchodził w okres przygotowawczy z filmem *Potop*. Jerzy Szeski projektował kostiumy i militaria. Mój przyszły mistrz ubrany był wspaniale: wysokie buty z żółtej skóry, bryczesy, piękny sukienny płaszcz kroju napoleońskich czasów. Energiczny, żywy, o przenikliwych, błyszczących ogniem oczach. Pokochałem go nie tylko jako już od tej chwili swojego pryncypała, ale odnalazłem też w nim przyjaciela, ojca i człowieka, z którym w jakimś poprzednim wcieleniu uganialiśmy się po Dzikich Polach i stepach Azji Środkowej. Potem było różnie, rozstawaliśmy się i znowu do siebie wracaliśmy, zawsze tęskniliśmy za sobą, bardziej już jako przyjaciele niż współpracownicy.

W roku 1990 nadszedł moment, kiedy poprosiłem Jerzego, by pomógł mi przy wielkiej imprezie, zainicjowanej przez Piotra Skrzyneckiego. Była to Noc Paryska na ulicy Floriańskiej w Krakowie. Budowaliśmy wieżę Eiffla, Moulin Rouge, piramidę z Luwru. Jerzy był po zawale i wracał powoli do normalnego życia, zgodził się z radością, bardzo kochał Kraków. W tym momencie czas, czas Jerzego zatoczył koło, w tym mieście rozpoczął swoją drogę twórczą i w nim ją zakończył.

Potem już tylko pracował w swoim domu w Warszawie, projektując kostiumy i militaria do filmu *Ogniem i mieczem*. Bardzo chciał aby ten film był zrealizowany. Zakończyłby swoją ukochaną trylogię, nie potrafił siedzieć bezczynnie, nawet już bardzo chory i słaby rzeźbił armatę z zaprzęgiem generała Bema lub Pasje Jezusa.

Urodził się w Chersoniu przy ujściu Dniepru do Morza Czarnego. Dziad jego był właścicielem koszar, konie i mundury od dzieciństwa towarzyszyły Jurkowi. Potem zjawił się w Nowogródku w teatrze lalek, gdzie projektował, wykonywał i mechanizował wspaniałe marionetki. Tam też poznał swoją cudowną żonę Halinę, u jej boku przeszedł przez całe swoje twórczo-burzliwe życie. Poznał tam też Władysława Jaremę, do którego przyjechał po okupacji do Krakowa. Władzio-Dziadzio — tak o Jaremie mówili razem z Andrzejem Stopką, będąc już pracownikami tworzonego wówczas Teatru Groteska.

Wyszedłem z okupacji jak wykąpane niemowlę — opowiadał Jerzy Szeski — *miałem prawie 25 lat i własnoręcznie z papierowego płótna uszyty worek, kopałem z nim okopy dla Niemców na Agrykoli. Po odejściu Niemców, ani trochę nie czekawszy, spakowałem się, i z tym woreczkiem, z byle czym, nic tam nie mia-*

łem, pojechałem do Krakowa. Tunel był jeszcze zasypany, trzeba było przejść na drugą stronę, czekał tam drugi pociąg. Przed godziną policyjną, która wtedy jeszcze obowiązywała, już za Ruskich naturalnie, wysiadłem na dworcu w Krakowie.

Wyglądałem strasznie egzotycznie, nosiłem czarny kapelusz z opadniętym na wszystkie strony rondem, płaszcz granatowy, przypominający trochę płaszcz kolejarza, przepasany mocno paskiem, no i ten worek na plecach. Miałem jechać na Królowej Jadwigi, tam mieszkała matka Jaremów. Krakowa oczywiście w ogóle nie znałem, nie wiedziałem którędy pójść, siadłem więc sobie na tym dworcu, zmęczony w końcu podróżą i przydrzemałem. Nauczony jednak okupacją śpię jak ten czujny glina. Nagle patrzę, coś koło mnie, jakiś smród. Widzę: tam blokują jakieś drzwi, tu blokują jakieś drzwi, facety z czerwonymi opaskami sprowadzają Rusków, trójka tych kolejowych ubeków podchodzi do mnie i pyta łamanym niemieckim o ausweis. Wyciągam ten dowód osobisty, gapa była wycięta, bo wymieniali na 500 złotych, miałem zameldowanie Włochy bei Warschau, taki był niemiecki zwrot, facet na mnie tak jakoś dziwnie popatrzył i mówi: a Italiano, Italiano. Że niby biedny Italianiec z niewoli ucieka. Nie przyszło im do głowy, że na przykład mogłem być Italiańcem opowiadającym się po stronie Hitlera, nie musiałem być przecież takim biednym Włochem z obozu jenieckiego. Zrobił się ranek, dotarłem do Władka Jaremy, strasznie się ucieszył, powiedział, że jest już mieszkanie, że się teatr robi...

Tak zaczęła się jego wspaniała przygoda, przygoda z malarstwem, teatrem, filmem. Mieszkali razem z Władysławem Jaremą przy Alejach Krasińskiego, pierwszą wspólną ich pracą był *Cyrk Tarabumba*. W czasie chrzcin drugiej córki Jerzego doszło do narady familijnej:

Co to jest za robota? Bez wykształcenia, właściwie bez zawodu. No i uchwaliliśmy, że pójdę oczywiście na Akademię. Ponieważ Stopka był już w kręgach znajomych, więc się mnie pyta: Słuchaj k... do kogo k... chciałbyś k... pójść? Ja mu mówię, że chociaż się wstydzę, ale najchętniej chciałbym pójść do Weissa. To składaj rysunki, mówi. Złożyłem papiery, przyszedłem na egzamin... Gdy zobaczyłem jak ci chłopcy rysują, to pomyślałem sobie, rany boskie, to są już profesory... Wszyscy byli

wyjadacze, już gdzieś się uczyli, obyli, a ja z lasu, dosłownie, zza Buga. Ale przyjęli mnie. Na pierwszych lekcjach od razu Weiss odnosił się do mnie serdecznie, strasznie mnie chwalił, zainteresował się mną natychmiast, miałem tam u niego bardzo dobrze.

Jerzy studiował razem z Janem Schancenbachem, którego malarstwo uwielbiał, jednocześnie pracował, by utrzymać rodzinę. Po rozstaniu z Groteską, pierwszą samodzielną scenografię robił w Teatrze Rozmaitości u Marii Biliżanki. Poznaje Adama Polewkę, współpracuje z Andrzejem Stopką w Teatrze Starym. Jest na trzecim roku, gdy zaczyna współpracę z Teatrem im. J. Słowackiego, początkowo jako modelator, jednocześnie zaczyna specjalizację: scenografię i malarstwo dekoracyjne u Karola Frycza, za projekt do *Świętoszka* dostaje nagrodę, rysunku uczy go Zbigniew Pronaszko.

Siedziałem okrakiem na barykadzie, chodziłem do Weissa i chodziłem do Frycza.

Mieszka już wtedy na Olszy we dworze Potockich, na górze, w pokojach mansardowych, gdzie pośrodku mieszkała Chmarzyna, pociotka Ossowieckiego. Straszyło tam, była jakaś grawitacja, przeżywał tam Jerzy męki Tantala. Przeprowadzka na Olszę też była malownicza, tylko Szeski mógł coś takiego wymyślić. Pożyczył mianowicie osła, który stał w bramie Teatru Groteska, był własnością księży, którzy prowadzili bursę, „stał w bramie i szczury go straszyły". Jerzy załadował na wózek cały swój dobytek i przy pomocy Jacka i Franka Pugetów zajechał pod dwór Elżbiety Potockiej. Antoni, syn pani Potockiej, oszalał na punkcie tego zwierzęcia, chciał by osioł został w majątku, nic jednak z tego nie wyszło, osioł wrócił do księży.

Umiera Wojciech Weiss, Jerzy przechodzi do pracowni Hanny Rudzkiej-Cybisowej.

Przylgnąłem już zdecydowanie do Frycza, już niczym innym właściwie się nie zajmowałem, zaangażowałem się do Teatru im. J. Słowackiego. Poznałem wtedy co to jest praca kostiumera. Stanisław Teisseyre dostał do robienia „Fantazego" z Juliuszem Osterwą w roli tytułowej i mówi do mnie — bądź moim asystentem. Ja

już niby byłem ostrzelany, zrobiłem parę scenografii, bardzo się ucieszyłem. Osterwa bardzo mi się podobał, byłem urzeczony jego osobowością. Jest generalna próba, wszyscy w strasznych nerwach, krótko mówiąc, zrobili scenę na cmentarzu, elektryk puścił takie niebiesko-białe chmury, płynęły pomału na horyzoncie, mimo że była noc. Wszyscy siedzieli na widowni jak zaczarowani. Ale Staszka Teisseyre nie ma. Co teraz będzie jak przyjdzie reżyser? Wchodzi nagle przez bramkę cmentarną Osterwa, rozgląda się, czy ktoś jest, widzi mnie, podchodzi... Widzę, że mu się to wszystko podoba, że nie reaguje źle, więc mówię, jak Panie Dyrektorze, co by jeszcze trzeba było? — Ach mój kochany, mój kochany, powiedz mi, gdzie tu jest północ? A ja bez chwili zastanowienia, mówię — tam — dziękuję ci uprzejmie, dziecko. Koniec, cała historia.

Zostaje asystentem Karola Frycza, już z pensją, a jednocześnie dostaje stypendium i propozycję pracy w teatrze lalek we Wrocławiu. I tak studiując i pracując dotrze do dyplomu w 1952 roku. Potem jest Szczecin, Łódź, Warszawa. Debiutuje w filmie jako starszy asystent reżysera do spraw plastycznych przy *Warszawskiej premierze* Rybkowskiego w 1949 r. Filmowi był najwierniejszy, najbardziej kochał tę pracę. Uwielbiał podróżować, zmieniać ciągle miejsca, wracać potem do niektórych z nich. Jako przełożony był bardzo wymagający, jednocześnie nie trzymał niczego w tajemnicy, wszystko co wiedział przekazywał swoim asystentom, bardzo dobrze uczył. Jego oczkiem w głowie był XVII wiek i Jan Chryzostom Pasek. Potrafił często z niczego, w sytuacjach dramatycznych, na planie zdjęciowym stworzyć kostium, rekwizyt. Wspaniale zmyślał, zdrabniał, przekręcał wyrazy, nazwy, nazwiska, tworzył nowe słowa.

Przeżywałem jego opowiadania tak, jak bym w nich również uczestniczył. Jerzy opowiadał bardzo barwnie, dowcipnie i tak cudownie sprośnie jak tylko potrafią na Kresach. Szedłem niektórymi jego ścieżkami, tylko że o tym wtedy jeszcze nie wiedziałem, nawet na tej samej mieszkaliśmy ulicy, może nawet w tym samym domu, mieszkaniu, Jerzy numeru nie pamiętał. Będąc także scenografem w Bagateli, dawniej Rozmaitości, debiutowaliśmy na tej samej scenie.

W ostatnim okresie pracował nad scenariuszem o życiu Marii, matki Jezusa. Nie zdążył obejrzeć pokazanego w święta Bożego Narodzenia filmu Zeffirellego *Jezus z Nazaretu*. Wspaniałe, bardzo prawdziwe dzieło. Byłby nim zachwycony.

Umarł 8 grudnia 1992 roku w dzień Matki Boskiej Niepokalanego Poczęcia.

Jerzy Szeski — Filmografia

1951: Warszawska premiera — (st. asystent reżysera do spraw plastycznych); reż. Jan Rybkowski
1953: Żołnierz zwycięstwa — (st. asystent reżysera do spraw plastycznych); reż. Wanda Jakubowska
1955: Pokolenie — (autor kostiumów, st. asystent reżysera do spraw plastycznych); reż. Andrzej Wajda. — **Godziny nadziei** — (st. asystent reżysera do spraw plastycznych); reż. Jan Rybkowski
1956: Cień — (st. asystent reżysera do spraw plastycznych); reż. Jerzy Kawalerowicz
1957: Kanał — (autor kostiumów, st. asystent reżysera do spraw plastycznych); reż. Andrzej Wajda
1961: Marysia i krasnoludki — (scenografia, scenariusz ze Zdzisławem Skowrońskim, współreżyser z Konradem Paradowskim)
1965: Popioły — (asystent reżysera, współautor kostiumów z Ewą Starowieyską; reż. Andrzej Wajda
1967: Kot i mysz (Katz und Maus), — film prod. niemieckiej (scenografia); reż. Hansjurgen Pohland
1969: Pan Wołodyjowski — (militaria i kostiumy wojskowe); reż. Jerzy Hoffman
1970: Album polski — (scenografia z Haliną Dobrowolską); reż. Jan Rybkowski. — **Krajobraz po bitwie** — (kostiumy z Renatą Własow, scenografia); reż. Andrzej Wajda
1971: Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni — (scenografia); reż. Mieczysław Waśkowski
1974: Potop — (militaria i kostiumy wojskowe); reż. Jerzy Hoffman. — **Gniazdo** — (militaria); reż. Jan Rybkowski
1976: Trędowata — (scenografia); reż. Jerzy Hoffman
1978: Do krwi ostatniej — (scenografia z Siemionem Walaszczukiem); reż. Jerzy Hoffman. — **Gdziekolwiek jesteś panie prezydencie** — (scenografia z Zenonem Różewiczem i Andrzejem Kowalczykiem); reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki. — **Pasja** — (scenografia z Andrzejem Kowalczykiem); reż. Stanisław Różewicz
1980: Rycerz — (scenografia); reż. Lech J. Majewski
1982: Znachor — (scenografia z Teresą Smus); reż. Jerzy Hoffman
1985: Pobojowisko — (scenografia); reż. Jan Budkiewicz

Filmy telewizyjne
1968: Wenus z Ille — (scenografia); reż. Janusz Majewski.
1969: Przygody pana Michała — (scenografia); reż. Paweł Komorowski
1971: Mateo Falcone — (scenariusz z Janem Budkiewiczem); reż. Jan Budkiewicz
1974: Sędziowie — (scenografia); reż. Konrad Swinarski

Filmy krótkometrażowe — (reżyseria wg własnych scenariuszy): **Caprichos** (1966), **Listy Jana III** (1967), **Triolet melancholijny** (1968).
- W życiorysie napisanym dla Sekcji Scenografii ZPAP Jerzy Szeski podał, że zrobił scenografię do filmu **Virtuti Militari.**

Prace teatralne[1]
Kraków: lata 1945–1950: Cyrk Tarabumba, Marysia Sierotka, Mistrz Piotr Pathelin (z Adamem Polewką), Syn pułku, Powrót posła, Żeglarz, Wariatka z Chaillot (z Marią Dulembą), Pan Geldhab, Stara Baśń, Robinson Crusoe, Świerszcz za kominem, Ikrce w gród walą (z Adamem Polewką), Świętoszek.
Wrocław: lata 1950–1953: Romans z wodewilu, Pieją koguty, Mistrz Piotr Pathelin.
Szczecin: lata 1953–1956: Pan Jowialski, Komedianci, Ojciec Goriot, Za tych co na morzu, Teodor Zrzęda, Ich czworo, Świętoszek, Don Carlos (współpraca z prof. Karolem Fryczem), Klub kawalerów, Dom Bernardy Alba, Dożywocie, Lilla Weneda, Adwokat i róże.
Łódź: lata 1956–1959: Tania, Mazepa, Moralność pani Dulskiej, Celestyna, Nauczyciel tańca, Współwinni, Antygona.
W międzyczasie[2]: Madam Sans Gêne, Balladyna, Burza, Don Carlos, Otello, Obrona Ksantypy, Latarnia, Ogniem i mieczem, Czarująca szewcowa, Fajerwerk, Zemsta nietoperza.
Warszawa: lata 60-e: Don Cezar de Bazan, Warszawianka, Samotny biały żagiel, Skiz, Uczeń czarnoksiężnika, Dziewczyna za wiatr, Moralność pani Dulskiej, Robin Hood, Złote ręce (Historia żółtej ciżemki), Bolesław Śmiały i Skałka, Drzewa umierają stojąc, Wesele Figara, Piotr Pathelin, Poskromienie złośnicy, Dwaj panowie z Werony.
- Jerzy Szeski był także autorem scenografii do spektaklu telewizyjnego *Makbet* w reż. Andrzeja Wajdy (emisja 30 IV 1969 r.) oraz zrobił oprawę plastyczną i wyreżyserował sztuki: *Robin Hood* (Teatr Klasyczny — Warszawa), *Otello* (Opole), *Ogniem i mieczem* (Częstochowa i Rzeszów).

[1] informacje zaczerpnięte z życiorysu spisanego przez Jerzego Szeskiego w 1970 roku dla Sekcji Scenografii Związku Polskich Artystów Plastyków
[2] określenie Jerzego Szeskiego, którego dokładniej nie wyjaśnił

STULECIE KINEMATOGRAFII

20 NAJLEPSZYCH
ANKIETA

Zbliżająca się setna rocznica narodzin kinematografii (1895) zachęca, aby spojrzeć wstecz i uzmysłowić sobie, co z dorobku kinematografii jest dziś uważane za najważniejsze bądź za najbardziej sugestywne. W listopadzie ub.r. rozesłaliśmy do reżyserów, krytyków filmowych i filmologów, a także niektórych pisarzy i badaczy literatury specjalną ankietę. Oto jej fragment:

Prosimy o wymienienie:

I. 20 arcydzieł światowej sztuki filmowej, które ceni Pan (Pani) najbardziej;

II. 20 twórców filmowych, których uważa Pan (Pani) za największe indywidualności w historii kina;

III. 10 najwybitniejszych filmów polskich (ten punkt nie wyklucza możliwości umieszczenia filmów polskich na liście sformułowanej w punkcie I).

Prosiliśmy jednocześnie respondentów o ewentualne krótkie skomentowanie dokonanego wyboru i jego kryteriów. Dla większości osób ankieta była pierwszą informacją o przygotowywanym wznowieniu „Kwartalnika Filmowego" i niektóre z nich z tej okazji dodawały jeszcze kilka słów uprzejmościowych pod naszym adresem. Postanowiliśmy zacytować również tę część listów.

Dziś publikujemy pierwszy zestaw najwcześniej nadesłanych wypowiedzi — dalsze ukażą się w numerach następnych. Aby ułatwić Czytelnikom dokonywanie porównań zgrupowaliśmy wszystkie zestawy filmów i twórców filmowych w jednym miejscu, drukując oddzielnie listy-komentarze respondentów. Dzięki podaniu (w kwadratowych nawiasach) odsyłaczy z numerem stron, można bez trudu skonfrontować zestawy z komentarzem. Respondenci układali swe zestawy alfabetycznie, chronologicznie lub nie stosując żadnej zasady porządkującej; nigdy jednak kolejność podawania tytułów lub nazwisk reżyserów nie miała znaczenia wartościującego (nie można wynosić Chaplina nad Felliniego, i odwrotnie — napisał jeden z respondentów).

Jako uzupełnienie drukujemy na str. 155 wyniki nieco podobnej ankiety ogłaszanej co 10 lat (począwszy od roku 1952) przez angielski kwartalnik (obecnie miesięcznik) filmowy „Sight and Sound".

PRÓBY ZATRZYMANIA CZASU

KRZYSZTOF MĘTRAK

Wszystkie tego typu ankiety, plebiscyty, klasyfikacje i rankingi są tylko rodzajem zabawy, do której jedynie osobnicy o wyjątkowej potrzebie hierarchizowania zjawisk i wygórowanym poczuciu porządku, mogą przykładać miary i wagi intelektualnej natury. Taka konstatacja wydaje się oczywista, banalna i aż żenujące byłoby wyłuszczać — punkt po punkcie — powody, dla których tak się rzeczy mają. Wszak w sztuce nie istnieją kryteria obiektywne, hierarchie sprawiedliwe i wyważone, kategorie jedynie słuszne i raz na zawsze obowiązujące. Przeciwnie, to jest domena subiektywizmu i względności. Nie ma reguł, są przykłady i gusty. Na dodatek zmienne w przestrzeni czasu.

Dlaczego więc, co jakiś czas najpoważniejsze pisma filmowe na świecie proponują taką zabawę? Dlaczego szacowni krytycy i czcigodni eksperci układają „sezono-

we" listy, szukając punktów orientacyjnych na mapie rozszalałego oceanu? Zapewne po to, by odnaleźć chwilowe miejsce oparcia, jakieś słupy milowe, pomocne przy wydawaniu codziennych ocen, które są wynikiem doraźnych, fragmentarycznych koniunkturalnych osądów. I jeszcze dlatego, że film jest sztuką młodą, a więc nieustannie poszukującą własnej klasyki. Poszukiwania te narażone są na rozmaite komplikacje: w filmie przemiany techniczne, powiewy konwencji i mód, czynią więcej zamieszania niż to się dzieje na poletku sztuk tradycyjnych. Tempo tych przemian stale zaskakuje — wydawałoby się, że przygotowanych na wszystko — obserwatorów. Próby ustalania Świętych Hierarchii, to zatem rozpaczliwe próby zatrzymania biegu obrazów w kalejdoskopie i zarazem — w rzeczy samej — nieudolne próby „zatrzymania czasu".

Oczywiście, kino ma już swoją historię, a jego kronikarze stworzyli pewne hierarchie, które zostały zaakceptowane: z konieczności i z przyzwyczajenia. Stworzono siatkę autorytatywnych wartości, podtrzymywanych na co dzień przez iluzjony, leksykony wiedzy potocznej, przekazy historyczne, wspomnienia. Nawet najbardziej suwerenni oglądacze i krytycy, nie poddający się tradycyjnym gustom i stadnym odruchom, nie mogą udawać, że urodzili się dopiero dzisiaj. Jesteśmy bowiem podświadomie uzależnieni od zastanych ocen, szkolnych hierarchii wartości, symboli przeszłości. Na ile ingerują one w nasz osobisty gust — nikt nie wymierzy. A co „powinno" nam się podobać, co „musimy" docenić, bo ma to za sobą pieczęć uniwersalnej wartości? W każdym razie na ogół poddajemy się Hierarchiom Zastanym, co najwyżej lekko je modyfikując na własny użytek. Chyba, że jesteśmy rewolucjonistami, to wtedy tłuczemy wszystkie termometry.

Na dobrą sprawę każdy kinoman winien tworzyć dla siebie skalę wartości, odwołując się do filmów, które stały się dlań — w różnym czasie — istotnym, niezapomnianym przeżyciem, rezygnując zgoła (tak! tak!) z kryteriów historycznych i artystycznych. Zgadzam się z Pauliną Kael, która twierdzi, że jakość estetyczna filmu ma dla takich przeżyć znaczenie drugorzędne. Nasz pierwotny odbiór kształtują czynniki emocjonalne, czasem trudne do jakiegokolwiek wyjaśnienia. I dopiero później, na kanwie porównań i mózgowych spekulacji, wprowadzamy takie miary jak „wartość artystyczna". Podobnie jak wiersz może nam się podobać i komunikować jakąś treść, zanim jeszcze spróbujemy zgłębić jego znaczenia, tak i film może porazić np. warstwą wizualną, wywołać zdarzenia znane z rzeczywistości, zachwycić jakimś fragmentem. Oczywiście, człek świadomy rzeczy usiłuje potem wprowadzić jakieś „obiektywne kryteria", spojrzeć „na całość". Nawet zwyczajni widzowie są poddani tej presji. Jest to niewątpliwie rezultat hiperaktywności krytyki w naszej dobie. Ruchliwa, gorliwa i wścibska, narzuca ona osądy, często kolidujące z naszym osobistym stosunkiem do dzieła. Wszystko to odejmuje swobodę zajęcia własnego stanowiska, a poddaje presji konformizmu. Efektem tego są poszukiwania złotego środka i salomonowych werdyktów. I wszelkie ankiety, klasyfikacje itp. opierają się na iluzji „wypośrodkowania". Jedyne co nas może bronić to wewnętrzne przekonanie, że lepiej być niekonsekwentnie otwartym niż konsekwentnie ciasnym i dogmatycznym. Lepiej zdać się czasem na przypadkowe tytuły niż szukać prawidłowości.

Nie mam złudzeń, że układając własną listę, potrafiłem się wyzbyć oportunizmu. Poza listami pozostawiłem wiele tytułów i nazwisk, z którymi obcowanie stało się ważną częścią mego życiowego doświadczenia. Ale trzeba by to długo i zawile objaśniać. To już lepiej starać się sprostać „obiektywności". Szybciej okazujemy się znawcami, gdy szanujemy głosy innych znawców.

Jest jeszcze jedna rzecz, o której należy pamiętać. Dziś ułożyłem takie oto listy, jutro zapewne ułożyłbym inne. Dysponując przy tym identyczną „bazą źródłową". Dlatego podobne wysiłki przywołują na pamięć zalecenie amerykańskiego poety Delmore'a Schwartza:

„Śmiej się, o głowo pedantyczna,
Bo porównania są konieczne".

KRZYSZTOF MĘTRAK

[patrz str. 147]

	Walerian Borowczyk	Robert Gliński	Michał Głowiński
FILMY ŚWIATA		**Obywatel Kane** Welles, 1941 **Andriej Rublow** Tarkowski, 1969 **Osiem i pół** Fellini, 1962 **Casablanca** Curtiz, 1943 **Matnia** Polański, 1965 **Rozmowa** Coppola, 1974 **XX wiek** Bertolucci, 1976 **Misja** Joffé, 1986 **Kabaret** Fosse, 1972 **Blaszany bębenek** Schlöndorff, 1976 **Dawno temu w Ameryce** Leone, 1984 **Mefisto** Szabo, 1981 **La Strada** Fellini, 1954 **Szepty i krzyki** Bergman, 1972 **Zmierzch bogów** Visconti, 1969 **Popiół i diament** Wajda, 1958 **Tron we krwi** Kurosawa, 1957 **Miłość blondynki** Forman, 1965 **Komedianci** Carné, 1945 **Powiększenie** Antonioni, 1966	**Dyktator** Chaplin, 1949 **Męczeństwo Joanny d'Arc** Dreyer, 1928 **Obywatel Kane** Welles, 1941 **Generał Della Rovere** Rossellini, 1959 **La Strada** Fellini, 1954 **Noce Cabirii** Fellini, 1957 **Rzym** Fellini, 1971 **A statek płynie** Fellini, 1983 **Viridiana** Buñuel, 1961 **Komedianci** Carné, 1945 **Siódma pieczęć** Bergman, 1956 **Czyż nie dobija się koni?** Pollack, 1956 **Posłaniec** Losey, 1971 **Żyć własnym życiem** Godard, 1962 **Mefisto** Szabo, 1981 **Ballada o Narayamie** Imamura, 1984 **Amadeusz** Forman, 1984 **Kobieta z wydm** Teshigahara, 1964 **Wszystkie poranki świata** Corneau, 1991
REŻYSERZY ŚWIATA	Charles **Chaplin** Luis **Buñuel** Emile **Cohl** Vittorio **de Sica** Siergiej **Eisenstein** David **Wark Griffith** Buster **Keaton** Louis **Lumière** Georges **Méliès** Emile **Reynaud**	Federico **Fellini** Ingmar **Bergman** Roman **Polański** Francis **F. Coppola** Andriej **Tarkowski** Luis **Buñuel** Andrzej **Wajda** Robert **Bresson** Charles **Chaplin** Jiří **Menzel** Miloš **Forman** Jean-Luc **Godard** Luchino **Visconti** Pier Paolo **Pasolini** Michelangelo **Antonioni** John **Ford** Akira **Kurosawa** Lindsay **Anderson** Ken **Russel**	Charles **Chaplin** Carl Theodor **Dreyer** Marcel **Carné** Luis **Buñuel** René **Clair** Siergiej **Eisenstein** Fritz **Lang** Federico **Fellini** Michelangelo **Antonioni** Pier Paolo **Pasolini** Miloš **Forman** François **Truffaut** Andrzej **Wajda** Ingmar **Bergman** Alain **Resnais** Akira **Kurosawa** Joseph **Losey** Stanley **Kubrick** Roman **Polański**
FILMY POLSKIE		**Popiół i diament** Wajda, 1958 **Brzezina** Wajda, 1970 **Sanatorium pod klepsydrą** Has, 1973 **Zezowate szczęście** Munk, 1960 **Na wylot** Królikiewicz, 1973 **Nikt nie woła** Kutz, 1960 **Człowiek z marmuru** Wajda, 1977 **Matka Joanna od Aniołów** Kawalerowicz, 1961 **Wszystko na sprzedaż** Wajda, 1969 **Dreszcze** Marczewski, 1981	**Ulica graniczna** Ford, 1949 **Popiół i diament** Wajda, 1958 **Ziemia obiecana** Wajda, 1975 **Danton** Wajda, 1983 **Matka Joanna od Aniołów** Kawalerowicz 1961 **Śmierć prezydenta** Kawalerowicz, 1977 **Rękopis znaleziony w Saragossie** Has, 1965 **Żywot Mateusza** Leszczyński, 1968 **Barwy ochronne** Zanussi, 1976 **Nóż w wodzie** Polański, 1961

FILMY ŚWIATA

Małgorzata Hendrykowska

Nietolerancja Griffith, 1916
Chciwość Stroheim, 1924
Wschód słońca Murnau, 1927
Wicher Sjöström, 1928
Dyliżans Ford, 1939
Obywatel Kane Welles, 1941
Rashomon Kurosawa, 1950
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1954
La Strada Fellini, 1954
Miłość blondynki Forman, 1965
Samotność długodystansowca Richardson, 1962
Rozmowa Coppola, 1974
Ojciec chrzestny Coppola, 1972
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Portret rodzinny we wnętrzu Visconti, 1975
Lot nad kukułczym gniazdem Forman, 1975
Amarcord Fellini, 1973
Annie Hall Allen, 1977
Manhattan Allen, 1979
Misja Joffé, 1986

Marek Hendrykowski

Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Pies andaluzyjski Buñuel, 1928
Towarzysze broni Renoir, 1937
Obywatel Kane Welles, 1941
Casablanca Curtiz, 1943
Rashomon Kurosawa, 1950
La Strada Fellini, 1954
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1954
Tam gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
Osiem i pół Fellini, 1962
Powiększenie Antonioni, 1966
Ojciec chrzestny Coppola, 1972
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Dyskretny urok burżuazji Buñuel, 1972
Amarcord Fellini, 1973
Szepty i krzyki Bergman, 1972
Rozmowa Coppola, 1974
Lot nad kukułczym gniazdem Forman, 1975
Manhattan Allen, 1979
Amadeusz Forman, 1984

Krzysztof Kieślowski

Kes Loach, 1969
Obywatel Kane Welles, 1941
Brzdąc Chaplin, 1921
La Strada Fellini, 1954
Samotność długodystansowca Richardson, 1962
Czarny Piotruś Forman, 1964
Ucieczka skazańca Bresson, 1956
Kolano Klary Rohmer, 1970
Fanny i Aleksander Bergman, 1983
Wózek dziecinny Widerberg, 1962
400 batów Truffaut, 1959
Do widzenia chłopcy Malle, 1987
Intymne oświetlenie Passer, 1966
Posada, Olmi, 1961
Muzykanci Karabasz, 1961
Paris-Texas Wenders, 1984
Barwy ochronne Zanussi, 1977
Dziecko wojny Tarkowski, 1963
Popiół i diament Wajda, 1958
Wieczór kuglarzy Bergman, 1953

REŻYSERZY ŚWIATA

Woody **Allen**
Robert **Altman**
Luis **Buñuel**
Francis Ford **Coppola**
Siergiej **Eisenstein**
Federico **Fellini**
John **Ford**
Miloš **Forman**
David Wark **Griffith**
Werner **Herzog**
Akira **Kurosawa**
Georges **Méliès**
Friedrich W. **Murnau**
Jean **Renoir**
John **Schlesinger**
Victor **Sjöström**
Josef von **Stroheim**
Luchino **Visconti**
Orson **Welles**

Woody **Allen**
Robert **Altman**
Ingmar **Bergman**
Luis **Buñuel**
Charles **Chaplin**
Francis F. **Coppola**
Siergiej **Eisenstein**
John **Ford**
Miloš **Forman**
John W. **Griffith**
Alfred **Hitchcock**
Buster **Keaton**
Akira **Kurosawa**
Fritz **Lang**
Friedrich W. **Murnau**
Pier Paolo **Pasolini**
Andriej **Tarkowski**
Luchino **Visconti**
Andrzej **Wajda**

Ingmar **Bergman**
Federico **Fellini**
Charles **Chaplin**
Michelangelo **Antonioni**
Andriej **Tarkowski**
Woody **Allen**
Peter **Weir**
Luis **Buñuel**
Billy **Wilder**
Akira **Kurosawa**
John **Cassavetes**
Robert **Bresson**
Kazimierz **Karabasz**
René **Clair**
Andrzej **Wajda**
Martin **Scorsese**
Jaques **Tati**
Louis i Auguste **Lumière**

FILMY POLSKIE

Popiół i diament Wajda, 1958
Zezowate szczęście Munk, 1960
Rejs Piwowski, 1970
Iluminacja Zanussi, 1973
Sanatorium pod klepsydrą Has, 1973
Szpital Przemienienia Zebrowski, 1979
Dreszcze Marczewski, 1981
Przypadek Kieślowski, 1981
Matka Królów Zaorski, 1982
Przesłuchanie Bugajski, 1982

Eroica Munk, 1958
Popiół i diament Wajda, 1958
Zezowate szczęście Munk, 1960
Nóż w wodzie Polański, 1962
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1965
Wszystko na sprzedaż Wajda, 1969
Ocalenie Żebrowski, 1972
Iluminacja Zanussi, 1973
Człowiek z marmuru Wajda, 1976
Panny z Wilka Wajda, 1978

Muzykanci Karabasz, 1961
Popiół i diament Wajda, 1958
Barwy ochronne Zanussi, 1977
Zimowy zmierzch Lenartowicz, 1957
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Iluminacja Zanussi, 1973
Bez znieczulenia Wajda, 1978
Zezowate szczęście Munk, 1960
Rysopis Skolimowski, 1964
Baza ludzi umarłych Petelski, 1959
Pociąg Kawalerowicz, 1950
Dreszcze Marczewski, 1981
Aktorzy prowincjonalni Holland, 1979

FILMY ŚWIATA

Ewa Mazierska

Caravaggio Jarman, 1936
Dalekie głosy, martwe natury Davies, 1988
Długie pożegnania Muratowa, 1971
Dom wisielców Kusturica, 1989
Kontrakt rysownika Greenaway, 1982
Matnia Polański, 1966
Maurice Ivory, 1987
Metropolis Lang, 1926
Miłość Elwiry Madigan Widerberg, 1967
Obywatel Kane Welles, 1941
Performance Roeg, 1970
Pokój z widokiem Ivory, 1987
Portier z Hotelu Atlantic Murnau, 1924
Słodkie życie Fellini, 1960
Szklane serce Herzog, 1976
Tom Jones Richardson, 1963
Trzeci człowiek Reed, 1949
Zaćmienie Antonioni, 1962
Z biegiem czasu Wenders, 1976
Zet i dwa zera Greenaway, 1985

Krzysztof Mętrak

Nietolerancja Griffith, 1916
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Dzisiejsze czasy Chaplin, 1936
Błękitny anioł Sternberg, 1929
Obywatel Kane Welles, 1941
Casablanca Curtiz, 1943
Sokół maltański Huston, 1941
Rashomon Kurosawa, 1950
Osiem i pół Fellini, 1962
Viridiana Buñuel, 1961
Tam gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
Cena strachu Clouzot, 1953
Buntownik bez powodu Ray, 1955
Przygoda Antonioni, 1960
W samo południe Zinnemann, 1952
Mechaniczna pomarańcza Kubrick, 1971
Taksówkarz Scorsese, 1976
Czas Apokalipsy Coppola, 1979
Ostatnie tango w Paryżu Bertolucci, 1972
Piknik pod wiszącą skałą Weir, 1976

Stanisław Różewicz

Błękitny anioł Sternberg, 1929
Dyliżans Ford, 1933
Generał Keaton, 1927
Gorączka złota Chaplin, 1925
Hamlet Olivier, 1948
Iwan Groźny Eisenstein, 1945
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Komedianci Carné, 1945
M-morderca Lang, 1931
Nietolerancja Griffith, 1916
Nosferatu Murnau, 1922
Obywatel Kane Welles, 1941
Osiem i pół Fellini, 1962
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Rashomon Kurosawa, 1950
Rzym miasto otwarte Rossellini, 1945
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Ucieczka skazańca Bresson, 1956
Wakacje pana Hulot Tati, 1953

REŻYSERZY ŚWIATA

Michelangelo **Antonioni**
Ingmar **Bergman**
Luis **Buñuel**
Federico **Fellini**
Peter **Greenaway**
Wojciech **Has**
Werner **Herzog**
James **Ivory**
Emir **Kusturica**
Fritz **Lang**
Monty **Python** *(choć to nie reżyser)*
Friedrich Wilhelm **Murnau**
Roman **Polański**
Carol **Reed**
Tony **Richardson**
Nicolas **Roeg**
Luchino **Visconti**
Orson **Welles**
Wim **Wenders**
Bo **Widerberg**

David W. **Griffith**
Siergiej **Eisenstein**
Josef von **Sternberg**
Charles **Chaplin**
Jean **Renoir**
Fritz **Lang**
Frank **Capra**
Orson **Welles**
Howard **Hawks**
John **Huston**
Alfred **Hitchcock**
Luis **Buñuel**
Federico **Fellini**
Ingmar **Bergman**
Michelangelo **Antonioni**
Akira **Kurosawa**
Miloš **Forman**
Bernardo **Bertolucci**
Francis Ford **Coppola**
Peter **Weir**

Robert **Bresson**
Luis **Buñuel**
Marcel **Carné**
Charles **Chaplin**
René **Clair**
Siergiej **Eisenstein**
John **Ford**
Federico **Fellini**
Alfred **Hitchcock**
Akira **Kurosawa**
Fritz **Lang**
David **Lean**
Georges **Méliès**
Roberto **Rossellini**
Eric von **Stroheim**
Jacques **Tati**
Orson **Welles**
Luchino **Visconti**

FILMY POLSKIE

Austeria Kawalerowicz, 1983
Faraon Kawalerowicz, 1966
Jak być kochaną Has, 1963
Krótki film o miłości Kieślowski, 1989
Na wylot Królikiewicz, 1973
Nóż w wodzie Polański, 1962
Panny z Wilka Wajda, 1979
Rejs Piwowski, 1970
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1965
Ziemia obiecana Wajda, 1975

Popiół i diament Wajda, 1958
Zezowate szczęście Munk, 1960
Nóż w wodzie Polański, 1962
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1965
Pociąg Kawalerowicz, 1959
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Ziemia obiecana Wajda, 1974
Barwy ochronne Zanussi, 1976
Dekalog Kieślowski, 1991
Salto Konwicki, 1965

Brzezina Wajda, 1970
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Ostatni etap Jakubowska, 1948
Ostatni dzień lata Konwicki, 1958
Rejs Piwowski, 1970
Sanatorium pod klepsydrą Has, 1973
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Świadectwo urodzenia Różewicz, 1961
Śmierć prowincjała Zanussi, 1966
Szpital Przemienienia Żebrowski, 1979

Jolanta Słobodzian

FILMY ŚWIATA

Andriej Rublow Tarkowski, 1966
Do utraty tchu Godard, 1959
Dyskretny urok burżuazji Buñuel, 1972
Gwiazdy na czapkach Jancsó, 1967
Grek Zorba Cacoyannis, 1965
Kobieta z wydm Teshigahara, 1964
Lot nad kukułczym gniazdem Forman, 1975
Obywatel Kane Welles, 1941
Ojciec chrzestny Coppola, 1972
Osiem i pół Fellini, 1962
Persona Bergman, 1966
Popiół i diament Wajda 1958
Powiększenie Antonioni, 1966
Pociągi pod specjalnym nadzorem Menzel, 1966
Rozmowa Coppola, 1974
Szepty i krzyki Bergman, 1972
Viridiana Buñuel, 1961
Zawód reporter Antonioni, 1975
Zwierciadło Tarkowski, 1975

REŻYSERZY ŚWIATA

Michelangelo **Antonioni**
Ingmar **Bergman**
Robert **Bresson**
Luis **Buñuel**
Francis Ford **Coppola**
Federico **Fellini**
Miloš **Forman**
Jean-Luc **Godard**
Werner **Herzog**
Miklós **Jancsó**
Akira **Kurosawa**
Andriej **Tarkowski**
Orson **Welles**
Andrzej **Wajda**

FILMY POLSKIE

Gorączka Holland, 1981
Iluminacja Zanussi, 1973
Jak daleko stąd jak blisko Konwicki, 1972
Krótki film o zabijaniu Kieślowski, 1991
Panny z Wilka Wajda 1979
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1964
Popiół i diament Wajda, 1958
Rejs Piwowski, 1970
Rysopis Skolimowski, 1965
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Wesele Wajda, 1973

Wanda Wertenstein

Gorączka złota Chaplin, 1925
Generał Keaton, 1927
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Dies Irae Dreyer, 1943
Towarzysze broni Renoir, 1937
Rio Bravo Hawks, 1958
Dyliżans Ford, 1939
Obywatel Kane Welles, 1941
W cieniu podejrzenia Hitchcock, 1943
Komediancl Carné, 1945
Henryk V Olivier, 1945
Mały Cezar Le Roy, 1930
Paisa Rossellini, 1946
Osiem i pół Fellini, 1962
Przygoda Antonioni, 1960
Jak w zwierciadle Bergman, 1961
Fanny i Aleksander Bergman, 1983
Rashomon Kurosawa, 1950
Ran Kurosawa, 1985
Dziecko wojny Tarkowski, 1963

Georges **Méliès**
Charles **Chaplin**
Buster **Keaton**
Federico **Fellini**
Luchino **Visconti**
Woody **Allen**
Perter **Greenaway**
Laurence **Olivier**
Frank **Capra**
Sam **Peckinpah**
Akira **Kurosawa**
Francis F. **Coppola**
Siergiej **Paradżanow**
Andriej **Tarkowski**
David W. **Griffith**
Robert **Flaherty**
David **Lean**
Luis **Buñuel**
Marcel **Carné**
Yasuiro **Ozu**

Człowiek na torze Munk, 1956
Eroica Munk, 1957
Popiół i diament Wajda, 1958
Kanał Wajda, 1956
Nóż w wodzie Polański, 1962
Ucieczka z kina „Wolność" Marczewski
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Barwy ochronne Zanussi, 1976
Krótki film o zabijaniu Kieślowski, 1991

Krzysztof Zanussi

Towarzysze broni Renoir, 1937
Komediancl Carné, 1945
Dyktator Chaplin, 1940
Urok szatana Clair, 1950
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1940
Na wschód od Edenu Kazan, 1955
Jules et Jim Truffaut, 1961
Teoremat Pasolini, 1968
Siódma pieczęć Bergman, 1956
Mefisto Szabo, 1981
Piękność dnia Buñuel, 1967

Ingmar **Bergman**
Luis **Buñuel**
Federico **Fellini**
Jean **Renoir**
Elia **Kazan**
Charles **Chaplin**
René **Clair**
Marcel **Carné**
Pier Paolo **Pasolini**
Andrzej **Wajda**
Andriej **Tarkowski**
François **Truffaut**
Michelangelo **Antonioni**
Peter **Weir**
Istvan **Szabo**
Volker **Schlöndorff**
Francis Ford **Coppola**
Roman **Polański**
Miloš **Forman**

Andrzej **Wajda**
Krzysztof **Kieślowski**
Wojciech **Has**
Kazimierz **Kutz**
Stanisław **Różewicz**
Tadeusz **Konwicki**
Jerzy **Kawalerowicz**
Jerzy **Skolimowski**
Siebie ponoć wymieniać nie przystoi.

Andrzej Żuławski

FILMY ŚWIATA

Metropolis Lang, 1926
Wschód słońca Murnau, 1927
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Dyliżans Ford, 1939
Błękitny anioł Sternberg, 1929
Top Hat Sandrach, 1935
Komedianci Carné, 1945
Dyktator Chaplin, 1940
Obywatel Kane Welles, 1941
Asfaltowa dżungla Huston, 1950
Deszczowa piosenka Donen, 1952
Henryk V Olivier, 1945
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1954
Słowo Dreyer, 1955
Wszystko o Ewie Mankiewicz, 1950
Osiem i pół Fellini, 1962
Teoremat Pasolini, 1962
Dzika banda Peckinpah, 1969
Lśnienie Kubrick, 1980
Fanny i Aleksander Bergman, 1983

REŻYSERZY ŚWIATA

David Wark **Griffith**
Siergiej **Eisenstein**
Friedrich Wilhelm **Murnau**
Erich von **Stroheim**
Victor **Sjöström**
Charles **Chaplin**
John **Ford**
Jean **Renoir**
Orson **Welles**
Howard **Hawks**
Alfred **Hitchcock**
Michelangelo **Antonioni**
Pier Paolo **Pasolini**
Akira **Kurosawa**
Yasujiro **Ozu**
Ingmar **Bergman**
Federico **Fellini**
Michaił **Kałatozow**
Stanley **Kubrick**
Sam **Peckinpah**

FILMY POLSKIE

Kanał Wajda, 1957
Lotna Wajda, 1959
Wesele Wajda, 1973
Popiół i diament Wajda, 1958
Zakazane piosenki Buczkowski, 1948
Dwaj ludzie z szafą Polański, 1958
Rysopis Skolimowski, 1964
Za ścianą Zanussi, 1977
Przesłuchanie Bugajski, 1982
Skarb Buczkowski, 1949

bo trza dziesięciu

Lista wymienionych filmów świata

(w porządku alfabetycznym z podaniem w nawiasach tytułów oryginalnych)

Amadeusz (*Amadeus* Forman, 1984), **Amarcord** (Fellini, 1973), **Andriej Rublow** (Tarkowski, 1969), **Annie Hall** (Allen, 1977), **Asfaltowa dżungla** (*The Asphalt Jungle* Huston 1950), **A statek płynie** (*E la nave va* Fellini, 1983), **Ballada o Narayamie** (*Shohei* Imamura, 1984), **Barwy ochronne** (Zanussi, 1977), **Blaszany bębenek** (*Di Blechtrommel* Schlöndorff, 1976), **Błękitny anioł** (*Der Blaue Engel* Sternberg, 1929), **Brzdąc** (*The Kid* Chaplin, 1921), **Buntownik bez powodu** (*Rebel without a cause* Ray, 1955), **Caravaggio** (Jarman, 1936), **Casablanca** (Curtiz, 1943), **Cena strachu** (*La Salaire de la peur* Clouzot, 1953), **Chciwość** (*Greed* Stroheim, 1924), **Czarny Piotruś** (*Černý Peter* Forman, 1964), **Czas Apokalipsy** (*Apocalypse now* Coppola, 1979), **400 batów** (*400 cents coups* Truffaut, 1959), **Czyż nie dobija się koni?** (*Shoot Horses, Don't They*? Pollack, 1969), **Dalekie głosy, martwe natury** (*Distant Voices, Still Lives* Davies, 1988), **Dawno temu w Ameryce** (*Once Upon a Time in America* Leone, 1984), **Deszczowa piosenka** (*Singing in the Rain* Donen, 1952), **Dies Irae** (Dreyer, 1943), **Długie pożegnania** (*Dołgije prowoda* Muratowa, 1971), **Dom wisielców** (*Dom za vesanje* Kusturica, 1989), **Do utraty tchu** (*A bout de souffle* Godard, 1959), **Do widzenia chłopcy** (*Au revoir les enfants* Malle, 1987), **XX wiek** (*Novecento* Bertolucci, 1976), **Dyktator** (*The Great Dictator* Chaplin, 1949), **Dyliżans** (*Stagecoach* Ford, 1939), **Dyskretny urok burżuazji** (*La charme discret de la bourgeoisie* Buñuel, 1972), **Dziecko wojny** (*Iwanowo dietstwo* Tarkowski, 1963), **Dzika banda** (*The Wild Bunch* Peckinpah, 1969), **Dzisiejsze czasy** (*Modern Times* Chaplin, 1936), **Fanny i Aleksander** (*Fanny och Alexander* Bergman, 1983), **Generał** (*The General* Keaton, 1927), **Generał Della Rovere** (*Il Generale Della Rovere* Rossellini, 1959), **Gorączka złota** (*The Gold Rush* Chaplin, 1925), **Grek Zorba** (*Alexis Zorbas* Cacoyannis, 1965), **Gwiazdy na czapkach** (*Csillagosok kantonak* Jancsó, 1967), **Hamlet** (Olivier, 1948), **Henryk V** (*Henry V* Olivier, 1944), **Intymne oświetlenie** (*Intimni osvetleni* Passer, 1966), **Iwan Groźny** (*Ivan Groznyj* Eisenstein, 1945), **Jak w zwierciadle** (*Sasom i en spegel* Bergman, 1961), **Jules i Jim** (*Jules et Jim* Truffaut, 1961), **Kabaret** (*Cabaret* Fosse, 1972), **Kes** (Loach, 1969), **Kobieta z wydm** (*Suna no onna* Teshigahara, 1964), **Kolano Klary** (*Le genou de Claire* Rohmer, 1970), **Komedianci** (*Le enfants du paradis* Carné, 1945), **Kontrakt rysownika** (*The Draughtman's Contract* Greenaway, 1982), **La strada [Na gościńcu]** (*La Strada* Fellini, 1954), **Lot nad kukułczym gniazdem** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest* Forman, 1975), **Lśnienie** (*The Shining* Kubrick, 1980), **Mały Cezar** (*Little Caesar* Le Roy, 1930), **Manhattan** (Allen, 1979), **Matnia** (*Cul-de-sac* Polański, 1965), **Maurice** (Ivory, 1987), **Mechaniczna pomarańcza** (*A Clockwork Orange* Kubrick, 1971), **Mefisto** (Szabo, 1981), **Metropolis** (Lang, 1926), **Męczeństwo Joanny d'Arc** (*La passion de Jeanne d'Arc* Dreyer, 1928), **Miłość blondynki** (*Lasky jedne plavovlaski* Forman, 1965), **Miłość Elwiry Madigan** (*Elvira Madigan* Widerberg, 1967), **Misja** (*Mision* Joffé, 1986), **M-morderca** (*M.* Lang, 1931), **Muzykanci** (Karabasz, 1961), **Na wschód od Edenu** (*East of Eden* Kazan, 1955), **Nietolerancja** (*Intolerance* Griffith, 1916), **Noce Cabirii** (*Le Notti di Cabiria* Fellini, 1957), **Nosferatu** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* Murnau, 1922), **Obywatel Kane** (*Citizen Kane* Welles, 1941), **Ojciec chrzestny** (*The Goldfather* Coppola, 1972), **Osiem i pół** (*Otto e Mezzo* Fellini, 1962), **Ostatnie tango w Paryżu** (*Ultimo tango a Parigi* Bertolucci, 1972), **Paisa** (Rossellini, 1946), **Pancernik Potiomkin** (*Bronienosiec Potiomkin* Eisenstein, 1925), **Paris-Texas** (Wenders, 1984), **Performance** (Roeg, 1970), **Persona** (Bergman, 1966), **Pies andaluzyjski** (*Un chien andalou* Buñuel, 1928), **Piękność dnia** (*Belle de jour* Buñuel, 1967), **Piknik pod wiszącą skałą** (*Picnic on the Hanging Rock* Weir, 1976), **Pociągi pod specjalnym nadzorem** (*Ostře sledované vlaky* Menzel, 1966), **Pokój z widokiem** (Ivory, 1987), **Popiół i diament** (Wajda, 1958), **Portier z hotelu Atlantic** (*Der letzte Mann* Murnau, 1924), **Portret rodzinny we**

wnętrzu (*Gruppo di famiglia in un interno* Visconti, 1975), **Posada** (*Il posto* Olmi, 1961), **Posłaniec** (*The Go-Between* Losey, 1971), **Powiększenie** (*Blow-up* Antonioni, 1966), **Przygoda** (*L'avventura* Antonioni, 1960), **Ran** (Kurosawa, 1985), **Rashomon** (Kurosawa, 1950), **Rozmowa** (*The Conversation* Coppola, 1974), **Rio Bravo** (Hawks, 1958), **Rzym** (*Roma* Fellini, 1971), **Rzym miasto otwarte** (*Roma, città aperta* Rossellini, 1945), **Samotność długodystansowca** (*The Loneliness of the Long Distance Runner* Richardson, 1962), **Siedmiu samurajów** (*Shichinin no samurai* Kurosawa, 1954), **Siódma pieczęć** (*Det sjunde inseglet* Bergman, 1956), **Słodkie życie** (*La dolce vita* Fellini, 1960), **Słowo** (*Ordet* Dreyer, 1955), **Sokół maltański** (*The Maltese Falcon* Huston, 1941), **Szepty i krzyki** (*Viskningar och rop* Bergman, 1972), **Szklane serce** (*Herz aus Glas* Herzog, 1976), **Śmierć w Wenecji** (*Morte a Venezia* Visconti, 1971), **Taksówkarz** (*Taxi Driver* Scorsese, 1976), **Tam gdzie rosną poziomki** (*Smultronstaller* Bergman, 1958), **Teoremat** (*Teorema* Pasolini, 1968), **Tom Jones** (Richardson, 1963), **Towarzysze broni** (*La grande illusion* Renoir, 1937), **Tron we krwi** (*Kumonosu-jo* Kurosawa, 1957), **Trzeci człowiek** (*The Third Man* Reed, 1949), **Ucieczka skazańca** (*Un condamné à mort s'est echappé* Bresson, 1956), **Urok Szatana** (*Le beauté du diable* Clair, 1950), **Wakacje pana Hulot** (*Les vacances de M. Hulot* Tati, 1953), **W cieniu podejrzenia** (*Shadows of a Doubt* Hitchcock, 1943), **Wicher** (*The Wind* Sjöström, 1928), **Wieczór kuglarzy** (*Gycklarnas afton* Bergman, 1953), **Wózek dziecinny** (*Barnvagen* Widerberg, 1962), **W samo południe** (*High Noon* Zinnemann, 1952), **Wschód słońca** (*Sunrise* Murnau, 1927), **Wszystkie poranki świata** (*Toutes les matin du monde* Corneau, 1991), **Wszystko o Ewie** (*All about Eve* Mankiewicz, 1950), **Viridiana** (Buñuel, 1961), **Zaćmienie** (*L'eclisse* Antonioni, 1962), **Zawód reporter** (*Professione: reporter* Antonioni, 1975), **Z biegiem czasu** (*Im Laut der Zeit* Wenders, 1976), **Zet i dwa zera** (*A Zed And Two Noughts* Greenaway, 1985), **Zmierzch bogów** (*La caduta degli dei* Visconti, 1969), **Zwierciadło** (*Zierkało* Tarkowski, 1975), **Żyć własnym życiem** (*Vivre sa vie* Godard, 1962).

CAŁOŚCI, EPIZODY

Rafał Marszałek

Nie wiedziałem jak odnieść się do tej ankiety. Dotyczyłaby ona mocnych racji czy silnych doznań? W powszednim obcowaniu z filmem dominują oczywiście uczucia. Racjonalizacja przychodzi później. Przy układaniu kolejnej listy „brukselskiej" czy „warszawskiej" zdaje się nam, że oddajemy filmowi sprawiedliwość. Uczuciom nie potrzeba jednak usprawiedliwienia, a sprawiedliwość niekoniecznie jest wrażliwa. Dochodzi do tego czynnik czasu. Filmy zmieniają się razem z nami. Towarzyszą nam na podobieństwo pejzaży i ludzi: kiedyś bliskich (albo niezrozumiałych), potem gdzieś zagubionych i nagle odnalezionych. Późne spotkania zazwyczaj obciążone są zdawkowością. A czasem bywają ważne. W pewien sposób uzasadniają przeszłość. Budują też perspektywę.

Jedyne więc na co mnie stać, to zwierzenie o naturze dzisiejszych spotkań z filmem. Dziwne i trochę niepokojące, że z biegiem czasu mniej dla mnie znaczą zamknięte całości, a więcej ostre fragmenty, jaskrawe drobiny. To jest sprawa czysto subiektywna i jakby przenosząca wartości na inną płaszczyznę. Na przykład zgadzam się, że najwspanialszą całość w historii kina stanowi dorobek Amerykanów. Trudno byłoby mi jednak wyróżnić konkretnych reżyserów amerykańskich, wysławiać jedne dzieła, a inne pominąć. Podobnie z uznanymi wielkościami. Tak, twórczość Chaplina ma wymiar uniwersalny, ale spotkania z mistrzem — poza *Światłami wielkiego miasta* — zdarzają mi się rzadko. Wielkie posągi radzieckie (rosyjskie?) — Eisensteina, Pudowkina, mijam dość obojętnie, podczas gdy z ciekawością wracam choćby do Kałatozowa i Kozincewa. Rzeczy sławnych Francuzów — Claira, Renoira wydają się odległe. A z drugiej strony, pochodzące sprzed pół wieku kadry *Paly ze sprawowania* i *Atalanty* są blisko jak na wyciągnięcie dłoni. Sporo takich paradoksów.

Władają mną dzisiaj wszystkie *Szepty i krzyki*. Towarzyszy cały *Andriej Rublow*. Nachodzi egzystencjalny niepokój *Powiększenia* i *Zawodu — reporter*. Niepokoi podskórny erotyzm *Tristany*, wolne zniewolenie *Kobiety z wydm*, okrucieństwo *Gwiazd na czapkach*. Zadziwia intuicja Langa z *M-mordercy* i siła Joffé'a z *Misji*. Przenika mnie bezimienna samotność *Umberta D.*, poniżenie *Portiera z Hotelu Atlantic* i bohaterów *Wieczoru kuglarzy*. Nie gubię śladu wędrowców ze *Stalkera* ani miłosnej godziny ukradzionej życiu w *Popiele i diamencie*. Wracając do *Tronu we krwi* i *Ran* upewniam się, że kultura jest uniwersalna.

Nigdy nie zapomnę krzyżujących się spojrzeń skazańca i małego chłopca w finale *Wniebowstąpienia* Łarysy Szepitko. Pamiętam scenę dworcowego pożegnania z filmu *Lecą żurawie*, moment z *Ballady o żołnierzu*, gdy dziewczyna pochyla się na peronie pijąc wodę i te sekundy, które na zawsze oddzieliły żołnierzyka od spotkania z matką. Oglądam się w stronę *Słodkiego życia*, a natrafiam na niesamowitą scenę *Wywiadu*, gdy Anita Ekberg i Marcello Mastroianni wchodzą po raz drugi do tej samej rzeki niczym para czułych krokodyli. I jeszcze raz Fellini z *Casanovy*: opamiętanie, uspokojenie, nawrót ciszy. Zanikające światło, które wolno i ceremonialnie ktoś nad ranem dławi.

WALERIAN BOROWCZYK

Paryż, 02 grudnia 1992

Szanowny Panie Redaktorze!

Dziękuję za list z zaproszeniem do referendum. Rzeczywiście, mój czas jest cenny, jak Pan pisze, lecz dla kogo nie jest cenny? Wydarzenie zbyt wielkie: nowy „Kwartalnik Filmowy"! Chociaż o sztuce nie decyduje większość (gdyby głosowało 40 milionów Polaków, to 39,9 oddałoby głos na filmy Walta Disneya i Veita Harlana), ułożyłem swoją listę — kanon, nie uważając tego za zabawę!

20 arcydzieł światowej sztuki filmowej?

20 twórców historii kina?

10 najwybitniejszych filmów polskich?

By odpowiedzieć obszernie na powyższe pytania, sporządziłem listę, która składa się z 10 nazwisk. Zupełnie jak 10 Przykazań Bożych. Jest lepsza, bo nie wymaga obszernego katechizmu Anno Domini 1992. Mój dekalog, to księga zawierająca w sobie skarbnicę odpowiedzi na milion pytań człowieka żyjącego filmem, dziś i w przyszłości. Twórcy, odbiorcy, opiniotwórcy i badacza.

Oto moja lista, w porządku alfabetycznym:

- Charlie Chaplin,
- Louis Buñuel,
- Emile Cohl,
- Vittorio de Sica,
- Sergiusz Eisenstein,
- David Wark Griffith,
- Buster Keaton,
- Louis Lumière,
- Georges Méliès,
- Emile Reynaud.

Jak widać, na tej liście nie ma Polaków. Błędem bowiem jest dzielenie sztuki według narodów, szkół, tematyki. O sztuce decydują indywidualności i jeżeli film jest sztuką, a nią jest niewątpliwie, to jest to sztuka, jak inne. Nie zlepek, jak uczą profesorowie w państwowych wyższych szkołach filmowych. Autonomiczna.

Powołano w Polsce kilkutysięczną (prawie) Radę do Spraw Kultury. Czarnobyl kulturalny stał się faktem.

Odpowiedzialność za upadek sztuki w Polsce ponosi rząd, który zaprzepaścił historyczną szansę i nie potraktował oświaty jako najważniejszej pozycji budżetowej. Tylko oświecone społeczeństwo, wykształcone, kulturalny naród, zapragnie sztuki, zażąda sztuki, wypełni teatry i kina, kupować będzie książki i obrazy. Budować będzie ultranowoczesne fabryki i domy.

Mówiono o Japonii, jako o wzorze dla przyszłej Polski..., lecz zapomniano, że w Japonii najlepiej płatnym zawodem jest zawód nauczyciela!

Państwowych nakładów pieniężnych potrzebuje sztuka, ale więcej potrzebują ich szkoły, lekcje łaciny i greki w szkołach. Tam jest początek wszystkiego! Będą wówczas twórcy, będzie sztuka, będą odbiorcy, będzie film i zginie rasa „krytyków"-nieuków-wulgarnych cenzorów donosicieli. Będzie KRYTYKA. Będzie dobry „Kwartalnik Filmowy"!

Walerian Borowczyk

Panie Redaktorze, proszę wydrukować powyższy tekst w całości, bez skrótów, od słowa „Szanowny" do słowa „Borowczyk", za co dziękuję i łączę pozdrowienia dla Pana i całej redakcji.

W.B.

[patrz str. 145]

ROBERT GLIŃSKI

AD 1. To przede wszystkim filmy, które pamiętam i które... chciałbym zrobić, zazdroszczę ich twórcom, że je zrobili. Chciałbym je mieć na kasetach w domu, tak jak się ma stół, krzesło czy szklankę.

AD 2. To faceci, którzy mają lub mieli swój punkt widzenia, swój świat i to widać w ich filmach, ich osobowość i wrażliwość. Dali swoim filmom taki zapach, który lubię. Są niepowtarzalni.

AD 3. Te filmy pamiętam wyraźnie i mogę je oglądać wiele razy z równie intensywną fascynacją.

Tyle mi się przypomniało. Mogłem pominąć wielki film, czy wielkie nazwisko, ale piszę z pamięci *ad hoc*

Ściskam

[patrz str. 145]

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

Do kina chodzę i zawsze chodziłem wyłącznie dla przyjemności, mój światopogląd filmowy określony więc został przez bieżący repertuar, nie — przez dążenie do poznania historii kina. Na listach umieściłem te filmy, które dobrze zapamiętałem i które przed laty zrobiły na mnie wielkie wrażenie. Na ogół nie oglądałem ich po raz drugi i nie wiem, jakbym zareagował na nie dzisiaj. Kiedy jako uczeń obejrzałem — chyba około roku 1950 — *Ulicę graniczną*, wydała mi się ona filmem wielkim — i to wspomnienie zadecydowało o umieszczeniu jej na liście, nie jestem oczywiście świadom, jakbym ją ocenił dzisiaj. W latach sześćdziesiątych podobały mi się awangardowe filmy francuskie, zwłaszcza *L'année Dernière à Marienbad*, nie zaliczyłem go jednak do swych wybrańców, obawiam się bowiem, że obecnie nie byłbym w stanie wysiedzieć na nim do końca. Cóż bowiem nudniejszego i bardziej staroświeckiego niż awangardy niegdysiejszych czasów?

Warszawa, 30 listopada 1992.

[patrz str. 145]

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

Dokonując wyboru „najlepszych filmów" i „największych indywidualności" stanęłam jak wszyscy uczestnicy tej ankiety przed koniecznością wyboru między tym, co w historii sztuki filmowej „przełomowe", „pierwsze", „niepowtarzalne", „antycypujące późniejsze dokonania", „wyjątkowe", a tym co było lub jest mi szczególnie bliskie ze względów osobistych. Wybór jest zawsze kompromisem. Uznaję wielkość i niepowtarzalność *Nietolerancji* Griffitha czy *Chciwości* Stroheima, ale nie są mi one tak bliskie (każdy zresztą z innych powodów) jak *Siedmiu samurajów, Amarcord* czy *Annie Hall.* Podobnie jest z listą polskich tytułów, na której przeważają tytuły nieobojętne emocjonalnie dla mojego pokolenia i właściwie tytułowe „10 najwybitniejszych filmów polskich" należałoby zastąpić innym określeniem — „10 filmów ważnych dla pokolenia *Iluminacji*". Być może wszystkich tych rozterek dałoby się choć częściowo uniknąć uzupełniając ankietę o czwartą listę: listę „moich" filmów. Każdy z nas ma przecież swoją prywatną listę tytułów filmowych szczególnie dla niego ważnych, choć może niekoniecznie „przełomowych" z punktu widzenia historii sztuki filmowej. Ta czwarta lista byłaby chyba najciekawsza. Pewnie nie dałoby się z niej ułożyć kanonu przydatnego dla szkolnej videoteki, ale zwalniając z obowiązku docenienia wielkości odsłoniłaby ona rzecz bardzo ważną, kto wie czy nie najważniejszą: co naprawdę trafiło do serca, poruszyło emocje i pozostało na długo w pamięci filmowych widzów. Nie pytajmy jednak „dlaczego?".

[patrz str. 146]

MAREK HENDRYKOWSKI

Zacznijmy od podstawowego pytania, czy rzeczywiście istnieje dzisiaj głębsza, by tak rzec pozarocznicowa, potrzeba sporządzania kanonu światowej i polskiej kinematografii? W moim przekonaniu, tak. Kto pamięta tytuły wyróżnione na listach „złotych dziesiątek" sprzed lat, ten wie, że tamta kanoniczna tradycja kina jest już w znacznej mierze przestarzała i domaga się obecnie ostrego przewartościowania. Nowy kanon, którego wytypowanie proponuje redakcja „Kwartalnika Filmowego", otwiera nową dyskusję nad dziedzictwem sztuki filmowej — jak zawsze w takich przypadkach ocenianym w perspektywie współczesności. W tym sensie nie ma oczywiście mowy o żadnym obiektywizmie. Współczesna lista, jakkolwiek dokładnie nie pokrywałaby się z indywidualnym wyborem poszczególnych osób, będzie miała charakter tak czy inaczej subiektywny. Wzięcie udziału w samej debacie wydaje mi się zresztą zarazem obowiązkiem, jak i przywilejem historyka filmu. Fakt, iż jesteśmy skazani na subiektywizm indywidualnych ocen, nie przekreśla bynajmniej wartości naszego sądu. Każe natomiast postawić pytanie o kryteria. Ja sam kierowałem się przy układaniu list kryterium prostym i bardzo osobistym. Wybrałem filmy, do których chętnie powracam i mógłbym je obejrzeć raz jeszcze, oraz twórców, których filmy — nawet te słabsze — zawsze oglądam z wielkim zainteresowaniem.

Odpowiedź moja trzyma się ciągle reguł zaproponowanych w ankiecie. Zgodnie z nimi wytypowałem równo 20 arcydzieł światowej sztuki filmowej, 20 największych indywidualności w historii kina oraz 10 najlepszych polskich filmów. Nie znaczy to, że nie dostrzegam nikogo i niczego ponadto. Po prostu respektuję przyjęte przez autorów zasady ankiety. Jak zwykle bywa w takich plebiscytach, swoją wymowę mają nie tylko tytuły i nazwiska uwzględnione, lecz również długi szereg pominiętych. Działa tu swoisty mechanizm „minus-obecności", który sprawia, że doceniając przykładowo Eisensteina jako wybitną postać światowego kina, mimo to nie umieszczam żadnego z jego filmów. Takie pominięcia (*Pancernik Potiomkin* otwiera obie listy brukselskie i listę plebiscytu „Kina" z 1973 roku) mają w sobie rzecz jasna coś z aksjologicznej prowokacji. Są one w pełni świadome i chciałbym, aby zostały potraktowane przez Czytelnika jako zaproszenie do poważnej dyskusji nad współczesnym dziedzictwem sztuki filmowej. Podobnie ma się sprawa z „przeniesieniami" tytułów z dawnych list. Ich wymowa jest może nawet jeszcze silniejsza. Fakt kontynuacji tamtych wyborów potwierdza bowiem nieprzemijającą wartość dzieł takich jak: *Męczeństwo Joanny d'Arc, Towarzysze broni, Obywatel Kane, Tam gdzie rosną poziomki, Osiem i pół.* To również daje do myślenia. Najbardziej wymowne jednak wydają mi się te spośród osobistych preferencji, które sprawiły, że na mojej liście znalazło się po parę filmów: Felliniego, Kurosawy, Buñuela, Bergmana, Coppoli, Formana czy Wajdy. Owa nić przywiązania ma charakter całkowicie subiektywny i „niesprawiedliwy", potwierdzając, że tam, gdzie mowa o sztuce, trudno o wyważony obiektywizm.

[patrz str. 146]

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

Szanowni Panowie! Szanowny Panie Januszu!

Zastałem Panów list i prośbę i krótko — z braku czasu — odpowiadam. Nie układam sobie — jak możecie sobie Panowie wyobrażać — żadnych list klasyfikacyjnych czy rankingowych, prosiłbym więc, o zamieszczenie przy moim głosie dwóch informacji:

1. To nie 20 czy 10 arcydzieł, a 10 czy 20 filmów, które zrobiły na mnie największe wrażenie.

2. Lista ułożona jest bez kolejności, tzn. że podobne wrażenie zrobił na mnie film nr 20 jak i film nr 1. (...) Jeszcze raz podkreślam — nie ma tu w żadnym miejscu żadnej kolejności. Filmów polskich jest więcej niż 10 — bo te właśnie zrobiły na mnie porównywalne wrażenie.

Warszawa 26.11.92

[patrz str. 146]

EWA MAZIERSKA

Zawsze z wielką uwagą śledziłam tego typu listy, drukowane w prasie polskiej i zagranicznej i pisząc własne typy zastanawiałam się, czy nie powinnam w jakiś zasadniczy sposób inspirować się kanonem już istniejącym, np. czy na listę arcydzieł nie powinnam wpisać *Pancernika Potiomkina* czy *Gorączki złota,* a na listę największych indywidualności — Siergieja Eisensteina, Charlesa Chaplina czy Marcela Carné. Ostatecznie jednak postanowiłam dać w tej ankiecie wyraz wyłącznie mojemu gustowi, zaprezentować moje ukochane filmy i ulubionych twórców, przy czym znacznie łatwiej było mi wybrać reżyserów niż filmy. Ulubionych filmów jest bowiem znacznie więcej niż 20 i musiałam tu dokonać ostrej selekcji, z której nie jestem w pełni zadowolona. Jednym z najważniejszych kryteriów wyboru filmu było to, czy mam ochotę obejrzeć go wiele razy. Moje ulubione filmy porównałabym do ulubionych obrazów — powracam do nich, gdy tylko nadarza się okazja. Tak się składa, że najwięcej zrealizowali ich Brytyjczycy, Niemcy i „zangliczały Amerykanin" — James Ivory (13 filmów z mojej listy to filmy angielskie bądź niemieckie). Kulturę brytyjską cenię zresztą najwyżej spośród wszystkich, które jako tako znam.

Lubię filmy, które nie poddają się upływowi czasu, których autorzy w najwyższym stopniu interesują się estetyką, w nieco mniejszym — etyką i wcale nie zajmują się polityką lub czynią to w sposób dla mnie niezauważalny. Wysoko cenię reżyserów, których filmy spełniają te właśnie kryteria i którzy zarazem tworzą na ekranie własną, łatwo rozpoznawalną rzeczywistość. Od moich ulubionych artystów nie oczekuję gwałtownych zmian, wręcz przeciwnie — liczę na to, że będą wierni swojemu stylowi. Chciałabym też zaznaczyć, że lista ta jest funkcją mojej wiedzy o filmie, tym samym — funkcją mojej niewiedzy. Bardzo możliwe, że gdybym urodziła się wcześniej lub później i zobaczyła znacznie więcej filmów, lista ta wyglądałaby inaczej.

[patrz str. 147]

JÓZEF ROBAKOWSKI

Dziękuję serdecznie za zaproszenie do wzięcia udziału w ankiecie. Niestety, nie czuję się na siłach zabrać głosu w tej sprawie. Zajmuję się tzw. twórczością, a nie różnego rodzaju klasyfikacjami. Musicie mi wybaczyć tę decyzję.

Łączę wyrazy szacunku

STANISŁAW RÓŻEWICZ

1.12.92.

...pozycje wymieniłem w kolejności alfabetycznej — bo trudno mi klasyfikować, że np. Fellini przed Chaplinem, *Komedianci* przed *Błękitnym aniołem* — lub odwrotnie etc.

Dobrze, że „Kwartalnik Filmowy" zacznie ukazywać się w czasach tej naszej filmowej biedy. Życzę powodzenia w szlachetnym przedsięwzięciu — dłoń ściskam i serdecznie pozdrawiam

[patrz str. 147]

JOLANTA SŁOBODZIAN

Dwa słowa o kryteriach. Są one zapewne nietypowe, bowiem związane z moją pracą edukacyjną. Przez 7 lat prowadzenia zajęć z historii kina w edukacyjnych klubach filmowych miałam okazję „zweryfikowania" kilkuset tytułów najważniejszych filmów. Jak należało się domyślać: czas i doświadczenie zrobiły swoje, wiele wśród tych filmów, które zapamiętałam jako bardzo dobre z pierwszego kontaktu, straciło swoją siłę i odwrotnie, są takie, które dopiero teraz świecą mocnym blaskiem. Dlatego mój wybór padł na te tytuły, które w dalszym ciągu, niezależnie od czasu ich powstania, budzą żywą reakcję tak tematem jak i formą jego ujęcia, w widzu, który ma okazję obejrzeć je pierwszy raz dopiero teraz.

Drugim wyróżnikiem, który stosowałam przy wyborze, to pytanie na ile dany film spełnia wspomagającą, współodczuwającą funkcję sztuki. To znaczy — tę, która wspomaga człowieka (widza) w oswajaniu się z podstawowymi pytaniami o sens i cel ludzkiego losu, która jak tarcza obronna pozwala mu się zbliżyć do „ciemnych stref". To tyle. Życzę powodzenia, dużego nakładu i tyleż samo czytelników.

[patrz str. 148]

JERZY STEFAN STAWIŃSKI

Panie Januszu,

W odpowiedzi na Pańskie miłe zapytanie muszę z żalem stwierdzić, że nie potrafię wysmażyć ani listy arcydzieł filmowych, ani geniuszy, którzy je stworzyli. Bierze się to z mojego utylitarnego stosunku do filmu: albo mnie interesuje albo nudzi. Dlatego w dzieciństwie

szalałem za Chaplinem, Buster Keatonem, Haroldem Lloydem, Patem i Patachonem oraz Flipem i Flapem, jako ucznia szkoły średniej zachwycał mnie Fred Astaire, po wojnie wzruszali mnie *Złodzieje rowerów* czy też *Cud w Mediolanie*. Niestety, czym dalej, tym zachwyty przychodziły mi z coraz większym trudem. Gdy w roku 1957 wypuszczono mnie po raz pierwszy na Zachód, zachwyciłem się *Mostem na rzece Kwai* i *Nocami Cabirii*, które szły w Cannes obok naszego *Kanału*. W tym samym czasie na wielu arcydziełach zasypiałem. Czy na przykład film *Żądło* — obejrzałem go bez znudzenia po raz drugi! — jest arcydziełem w rozumieniu Pańskiej ankiety? Na pewno nie. Od pewnego czasu coraz częściej czuję w kinie krzesło i spoglądam na zegarek po czterdziestu pięciu minutach projekcji. Obawiam się, że czas arcydzieł minął, choć przyzwoitych filmów przecież nie brakuje.

Listy polskich filmów tym bardziej nie sporządzę: za głęboko w tym siedziałem i nie potrafię być obiektywny.

Miło mi było o Panu usłyszeć. Ściskam rękę

WANDA WERTENSTEIN

Nie umiem wybierać 20 najwybitniejszych filmów świata — mogę wyliczyć kilka, kilkanaście czy kilkadziesiąt, które mi się podobały, albo mnie zachwyciły, albo mnie wzruszyły, kiedy je oglądałam i zapewne do niejednego miałabym dziś, po latach, inny stosunek. Nie czuję się na siłach, by uzasadnić, dlaczego wpisuję taki a nie inny film danego reżysera. Zrobił na mnie po prostu większe wrażenie.

[patrz str. 148]

KRZYSZTOF ZANUSSI

Wypełniam zadaną przez Pana listę rankingową w poczuciu wewnętrznego gwałtu — nigdy nie wiązałem wspomnień w dziesiątki czy też dwudziestki — rezultat jest przypadkowy, ale skoro to Panu ma się na coś przydać — proszę oto moje typy. *[patrz str. 148]*

ANDRZEJ ŻUŁAWSKI

Fromont, 30 XI 92

Szanowni Panowie,

cieszę się ze wznowienia „Kwartalnika"! Obrazki się mnożą, sztuka filmowa zanika, i dobrze, że znajdzie kawałek ostoi w piśmie Panów.

Za to martwię się prośbą stworzenia „listy-kanonu" najwybitniejszych filmów i twórców filmowych.

Proszę zrozumieć, że słowo „kanon" jest tu najzupełniej zmylne. Nasze — moje — rozumienie kina wykręca się i zmienia zgodnie ze zmiennym sposobem oglądania kina samego, i myślę, że niczyja lista nie byłaby uczciwie dziś podobna do listy sprzed zaledwie kilku lat.

Może to jest znakiem przedłużającego się — niejako pod popiołem — życia kinematografii? Może jest to znakiem, że mimo tak wiele, kino wciąż potrafi być po prostu lepsze od innych środków wyrażania świata obrazem?

Nie wiem. W każdym razie spełniam Panów życzenie, obkładając je paroma uwagami.

Pierwsza więc, to że lista moja odpowiada temu, co mi się wydaje na dzień 30 XI 92. Ani wcześniej, ani później.

Druga, to że dwudziestu najwybitniejszych twórców filmowych — dla mnie — niekoniecznie było autorami dwudziestu najcenniejszych filmów.

Trzecia, to że ze sporym trudem przyszło mi skompletować listę aż dziesięciu wybitnych filmów polskich. Tak naprawdę, to myślę, że wybitne były tylko te filmy (znów dla mnie) Andrzeja Wajdy, które podaję.

Czwarta, to że powstrzymałem się, z obyczajnej pruderii, od wpisywania na wszystkie trzy listy siebie samego i filmów własnych. Może się to wydać oczywiste, a nie jest. Pozwalam sobie czuć, że kilka z moich filmów jest ważniejszych od wielu z filmów jakie wypisałem.

Piąta, to że myślę ze zgrozą o kompromisowym „demokratycznym" spisie utworów i ludzi, który na końcu z tego wyniknie. Film nie jest ani kompromisową, ani demokratyczną dziedziną, nawet gdy robiony jest dla mas. Już sobie wyobrażam kochanych naszych zaciemniaczy i koszałków-opałków, wyśliniających namaszczone profesorskie artystyczne obowiązkowe piły, z wyżyn (czy nizin) swej niekompletnie życiowej wiedzy!

W sumie, z pewnym przestraszonym zaciekawieniem szykuję się na rezultaty tych wyścigów, i życzę powodzenia i trwałości dla Panów osobiście i dla „Kwartalnika".

I. Lista pierwsza, „arcydzieł światowych": (jak i pozostałe) nie jest spisana w kolejności preferencji, tylko mniej-więcej historycznej. A więc: *[lista: patrz str. 149]*

Mam nadzieję, że wyszło dwadzieścia, jak proszono. Choć chętnie bym wpisał większość filmów Bergmana czy Felliniego czy Wellesa czy Kubricka... Ale tych dwadzieścia wziąłbym na bezludną wyspę i do bezludnej nieludzkiej Metropolii...

II. Lista druga, twórców filmowych: *[lista: patrz str. 149]*

No i chyba znów wyszło dwadzieścia. Żal Mizoguchiego, Rossellinicgo, Satyajit Raya, Buñuela, Jeana Vigo, innych... No ale... Parę lat temu wpisałbym Tarkowskiego... Dzisiaj...

III. Trzecia lista. (Najtrudniejsza dla mnie, bo umieściłbym na niej bez cienia rumieńców *Trzecią część nocy*, *Diabła* i *Na Srebrnym Globie* zamiast... No ale, ale) *[lista: patrz str. 149]*

ANKIETA „SIGHT and SOUND"

10 NAJLEPSZYCH (1952–1992)

Jak zmieniają się gusta i kryteria ocen? Poważne czasopismo angielskie „Sight and Sound" co 10 lat (od roku 1952) rozpisywało wśród mniej więcej dwustu krytyków i reżyserów filmowych z całego świata (w 1992 r. respondentów było 230) ankietę pod hasłem „10 najlepszych". Oto wyniki:

1952

Złodzieje rowerów De Sica, 1949
Światła wielkiego miasta Chaplin, 1930
Gorączka złota Chaplin, 1925
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Nietolerancja Griffith, 1916)
Opowieść z Luizjany Flaherty, 1947
Gorączka Von Stroheim, 1924
Brzask Carné, 1939
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Spotkanie Lean, 1945
Milion Clair, 1930
Reguła gry Renoir, 1939

1962

Obywatel Kane Welles, 1941
Przygoda Antonioni, 1960
Reguła gry Renoir, 1939
Gorączka Von Stroheim, 1924
Opowieści księżycowe Mizoguchi, 1953
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Złodzieje rowerów De Sica, 1949
Iwan Groźny Eisenstein, 1943–46
Ziemia drży Visconti, 1948
Atalanta Vigo, 1934

1972

Obywatel Kane Welles, 1941
Reguła gry Renoir, 1939
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Osiem i pół Fellini, 1963
Przygoda Antonioni, 1960
Persona Bergman, 1967
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Generał Keaton/Brukcman, 1927
Wspaniałość Ambersonów Welles, 1942
Opowieści księżycowe Mizoguchi, 1953
Tam gdzie rosną poziomki Bergman, 1957

1982

Obywatel Kane Welles, 1941
Reguła gry Renoir, 1939
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1954
Deszczowa piosenka Donen/Kelly, 1952
Osiem i pół Fellini, 1963
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Przygoda Antonioni, 1960
Wspaniałość Ambersonów Welles, 1942
Zawrót głowy Hitchcock, 1958
Generał Keaton/Bruckman, 1927
Poszukiwacze Ford, 1956

1992 *(wg głosów krytyków)*

Obywatel Kane Welles, 1941
Reguła gry Renoir, 1939
Tokijska opowieść Ozu, 1953
Zawrót głowy Hitchcock, 1958
Poszukiwacze Ford, 1956
Atalanta Vigo, 1934
Droga do miasta Ray, 1955
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
2001: Odysea kosmiczna Kubrick, 1968

1992 *(wg głosów reżyserów)*

Obywatel Kane Welles, 1941
Raging Bull Scorsese, 1980
Osiem i pół Fellini, 1963
La Strada Fellini, 1954
Atalanta Vigo, 1934
Dzisiejsze czasy Chaplin, 1936
Ojciec chrzestny Coppola, 1972
Zawrót głowy Hitchcock, 1958
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Ojciec chrzestny II Coppola, 1974
Rashomon Kurosawa, 1950
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1954

1992 Najlepsi reżyserzy *(wg krytyków)*

Welles
Renoir
Godard
Hitchcock
Chaplin
Ford
Ray
Ozu
Dreyer
Eisenstein

1992 Najlepsi reżyserzy *(wg reżyserów)*

Fellini
Welles
Kurosawa
Coppola
Scorsese
Buñuel
Bergman
Chaplin
Ford
Hitchcock

FELIX '92

ZŁODZIEJ DZIECI

IL LADRO DI BAMBINI

JERZY USZYŃSKI

Felix roku 92 oraz Wielka Nagroda Jury i Nagroda Jury Ekumenicznego na festiwalu w Cannes dla filmu *Il ladro di bambini* (*Złodziej dzieci*) Gianniego Amelio — nie powinny być zaskoczeniem. Należący do średniego pokolenia reżyser realizował w latach siedemdziesiątych filmy telewizyjne. W 1982 nakręcił dla kina *Colpire al cuore* (*Ugodzić w serce*), rzecz o terroryzmie i o konflikcie międzypokoleniowym. Psychologiczna analiza, penetracja realnego życia i umiejętność zdystansowania się do banału codzienności w kierunku nienatrętnej metafory przyniosły mu uznanie krytyki. *Porte aperte* (*Drzwi otwarte*), za które otrzymał w 1990 roku Felixa, potwierdziły jego pozycję. Oparty na opowiadaniu Leonarda Sciasci film potraktowano — podobnie jak *Krótki film o zabijaniu* Krzysztofa Kieślowskiego — jako głos w toczącej się w różnych krajach dyskusji na temat kary śmierci.

Jednak Amelio nie podporządkował swego wywodu publicznej tezie. Historia sędziego z Palermo, który w 1937 roku musi zmierzyć się z przypadkiem potrójnego zabójstwa, zainteresowała reżysera nie tyle ze względu na „kwestię moralną", ile ze względu na swój wymiar filozoficzny. Zderzenie faszystowskiego systemu prawnego ze zwyczajem vendetty, czyli pierwotnym mechanizmem zadośćuczynienia, i z wysublimowanym w tradycji europejskiej poczuciem praworządności, skłania do namysłu nad zdolnością ludzkiego sądzenia innych. Niewiele znaczące wydarzenie staje się punktem wyjścia do szerszej refleksji kulturowej — historycznej, obyczajowej.

Podobnie postępuje Amelio w *Złodzieju dzieci*. Ten film, będący po części swoistą wersją kina drogi na miarę lat 90-tych, nie skłonnych do wiary w wolnościową utopię swobodnych jeźdźców, po części zaś kontynuujący najlepsze tradycje włoskiego kina społecznego, nie narzuca się z żadną gotową tezą.

Punktem wyjścia jest zdarzenie, jakich wiele znajdujemy na łamach wysokonakładowych gazet. Sąd odbiera matce opiekę nad jedenastoletnią dziewczynką

i jej młodszym bratem. Wśród licznych zarzutów, głównym jest skłanianie córki do nierządu. Sprawiedliwości stało się zadość, rozpoczął się ludzki dramat. Dzieci mają trafić do sierocińca, który zajmie się ich dalszym wychowaniem. Jednak siostry zakonne w dbałości o reputację zakładu nie są skłonne przyjąć doń małoletniej prostytutki. W zasadzie wszystkie instytucje publiczne okazują się obojętne na los ofiar rodzinnej (i społecznej) tragedii.

Zanim dojdzie do odrzucenia, nieufne, wrogo nastawione do świata dzieci wyruszają pod eskortą policjanta do Rzymu. Młody karabinier, Antonio pochodzi z Sycylii, w jego lokalnym świecie obyczaje nie uległy jeszcze tak głębokiej erozji jak w bogatych prowincjach na północy. W wielu sytuacjach wydaje się bardziej naiwny niż jego podopieczni. W trójkę rozpoczynają wędrówkę po współczesnych, pełnych kontrastów Włoszech; wędrówka ta jest zarazem dla każdego z protagonistów swoistą podróżą w głąb siebie. Pomiędzy Antoniem i dwojgiem dzieci zawiązuje się nić porozumienia, która powoli przekształca się w coś więcej niż zaufanie, w coś więcej nawet niż w przyjaźń.

Po raz pierwszy pozbawione normalnych uczuć rodzeństwo spotyka się z (początkowo powściąganą) serdecznością i bezinteresownością. Nic dziwnego, że karabinier wykonujący służbowe obowiązki zajmuje w ich duchowym pejzażu puste miejsce, w którym powinien znajdować się ojciec. Dzieci przeżywają wewnętrzny dramat, programowa nieufność jest postawą bezpieczniejszą w zatomizowanym świecie. Uczuciowe zaangażowanie łączyło się dotąd w ich życiu raczej ze strachem i utratą jakiejś cząstki siebie. Teraz, gdy pękła bariera obcości, skłonne są dla odmiany oczekiwać od swego dobroczyńcy zbyt wiele.

Dla karabiniera jest to sytuacja ambarasująca. Po pierwsze dlatego, że będąc na służbie nie jest on panem samego siebie. Miał tylko wykonać zlecone mu zadanie. Jedno z wielu, podobnie jak służba jest tylko jednym z epizodów w życiu, które zamierza ułożyć zgodnie z obowiązującym powszechnie modelem. A ten polega we współczesnym świecie na wygodzie, bez zbytniego angażowania się w cokolwiek — w politykę, ideologię, działalność społeczną, czy nawet w zbyt gwałtowne uczucia. Uprzejma obojętność to ideał demokratycznego, sytego i opiekuńczego społeczeństwa. Los płata mu jednak figla, wymagając dojrzałości, której większość dorosłych nie osiąga przez całe życie.

Jednocześnie wszelkie działania zgodne z odruchem serca okazują się sprzeczne z prawem, czyli ze „zbiorową mądrością" społeczeństwa. Policjant — gdy już dojrzeje do męskiej decyzji — nie może na własną rękę zająć się niechcianymi przez wszystkich dziećmi.

Amelio, przywiązany do narracji realistycznej, obserwuje paradoksy, w jakie uplątany jest współczesny człowiek. Opiekuńcze społeczeństwo stworzyło cały system relacji, praw i instytucji, które regulują chaos zbiorowego życia i rozszerzają zakres jednostkowego bezpieczeństwa i wolności. Przy okazji zagubiło rzecz fundamentalną, jaką jest miara szczęścia. Odebrało jednostkom umiejętność poszukiwania go. Może stąd bierze się bezradność karabiniera Antonia, który przecież nie jest z natury buntownikiem, kontestującym reguły społecznej gry. Będzie on jednak musiał podjąć wyzwanie bycia dorosłym w zdziecinniałym świecie.

Złodziej dzieci wydaje się filmem dość charakterystycznym dla kina włoskiego lat 90-tych. Niewątpliwie całe kino europejskie przeżywa kryzys tożsamości. Po części związany z kolejną inwazją widowiskowej kultury amerykańskiej. Choć nie należy przesadzać. Nadal na półwyspie Apenińskim powstaje co roku niemal sto pełnometrażowych fabuł. Połowa z nich to debiuty. A charakter filmów pozostał narodowy. Dominują commedia all'italiana i środowiskowe filmy obyczajowe, a te zawsze wyrażają lokalną tożsamość.

Kryzys polega na czymś innym, łączy się z przemianami kulturowymi i... politycznymi ostatniego dziesięciolecia. Po pierwsze, uderza tematyczny minimalizm tego kina. Wraz z odejściem wielkich mistrzów — Antonioniego, Viscontiego, Pasoliniego — młodzi reżyserzy raczej unikają filozoficznych i historiozoficznych syntez. Po wypaleniu się płomienia kontestacji unikają też ideologicznych dyskusji. Nawet tacy twórcy, jak Bellocchio czy Bertolucci porzucili regiony poetyckich utopii i zajęli się obserwacją szczegółowych przypadków. Popularne swego czasu interwencyjne kino społeczne, promowane przez włoskich eurokomunistów, ustąpiło pola bardziej wyważonym obserwacjom. Bracia Taviani wykazują większe zainteresowanie ludowymi legendami i powszechną mitologią XX wieku, niż rodowodami włoskich anarchistów.

Nowe pokolenie twórców unika syntez i szlachetnych deklaracji. Często reżyserzy ograniczają się do środowiskowej obserwacji, śledzenia konkretnych przypadków i nie zawsze — jak jest to w filmie Amelio — udaje im się stworzyć konstrukcję zdolną unieść uogólnienie. Ta niechęć do „filozofowania" wynika chyba z powszechnej konfuzji, jaką przyniósł ze sobą koniec wieku ideologii oraz upadek politycznych bloków. Anachroniczność klasycznego podziału na lewicę i prawicę ujawniła się nie w roku 1989, ale co najmniej w 1980, jeśli nie wcześniej. W takiej sytuacji bezpieczniej jest nie angażować się po żadnej stronie, poprzestać na małym realizmie włoskiej stabilizacji. To program dla mniej ambitnych.

Ci z większym talentem otrzymali zaś od historii szansę uwolnienia się od dotychczasowych stereotypów. Z czystym sumieniem, bez zobowiązań wobec kulturalnych mocodawców, mogą z uwagą pochylić się nad ludzkim losem. Nad indywiduum, którego życie zawsze jest bogatsze od wszelkich schematów.

JERZY USZYŃSKI

FELIX '92

ZIEMIA OCIEMNIAŁYCH

NEREGIŲ ŽEMĖ

ŽIVILĖ PIPINYTĖ

Audrius Stonys, młody dokumentalista, wchodzi do kina litewskiego własną, nie utorowaną przez nikogo drogą: podejmuje próby pokazania tego, czego się nie dostrzega okiem i nie opisuje słowem. Stara się utrwalić wewnętrzne stany człowieka, nie gasnące w nim światło. Słowem, stara się językiem dokumentu pokazać to, z czym dotąd radziła sobie może tylko poezja albo filozofia, mianowicie — uduchowienie, tę chwilę olśnienia, w której stapiają się w jedno emocje i byt, przeczucia i prawda. A może w istocie tak właśnie jest, że o tym świecie, który nas otacza, o człowieku w nim najwięcej wiedzą tylko ci, którzy z tych czy innych „obiektywnych" przyczyn nie mogą dokonać oglądu tego świata — poeci, ludzie odchyleni od „normy", ociemniali... Właśnie bohaterowie filmu Stonysa — ociemniali — „patrzą" na nas tak, jakby już dawno poznali wielką tajemnicę.

Odnosi się wrażenie, że ludzie ci — starzec w wózku inwalidzkim wybierający się w tylko jemu wiadomą podróż, niewidomy muzyk intonujący swoją

Kadr z filmu „Ziemia ociemniałych"

bezdźwięczną pieśń, czy siwa staruszka hodująca kozy i kury — żyją, egzystują nie w naszej rzeczywistości, ale gdzieś na drugiej półkuli księżyca. Dziwna jest ta ziemia ociemniałych: szare, nagie pola, zwierzęta chowu domowego ze zdumionymi oczyma utkwionymi w kamerę, pochylone fabryczne kominy i — rzekłbyś, gdzieś na samym końcu świata — ledwo widoczne trzęsawisko. Ziemia jest zimna i bez cienia życia, ale może właśnie tak odbierają ją bohaterowie filmu?

Chociaż z drugiej strony, trudno jest przecież uwierzyć, że są to ludzie ociemniali. Ich rytualna codzienność niesie światło i głęboki sens — karmienie bydła, próba odczucia światła dziennego, wreszcie ta — podróż... Wydaje się, że tym ziemskim światłem, mądrością emanują nawet hodowane przez staruszkę zwierzęta, które dzielą się z nią — według zasad sprawiedliwego podziału — jakże ubogą strawą.

Aliści znów dysonansem w tym pełnym sensu i światła życiu są wdzierające się obrazy rzeźni — to odbicie naszego świata i zaczajona w codzienności metafora śmierci. Właśnie ten żywiący się padliną świat obficie tryska krwią — jest to jedyna barwa, którą Stonys stosuje w barwnych kadrach filmu.

Litewskie kino dokumentalne już od dawna lubuje się w temacie wszelkiej rangi dziwaków, ludzi „nie z tej ziemi". Jednak Stonys posuwa się tu dalej. Nie ogranicza się jedynie do utrwalenia realiów, czy do tworzenia tradycyjnych lirycznych filmów-portretów. Swoich bohaterów Stonys prezentuje z miłością i z trudną do opisania delikatnością, nie rezygnując także z form refleksyjnego protestu wobec nasilających się w sztuce objawów traktowania wszystkiego powierzchownie i spekulowania takimi pojęciami jak nędza, okrucieństwo, przemoc i brak nadziei.

Powolny rytm, harmonijność dźwięku i obrazu (zdjęcia Rimvydas Leipus, muzyka — Vidmantas Bartulis) tworzą niezwykle czysty i intensywny ton tego filmu. Nie ma przypadkowych sekwencji, ujęć, dźwięków. Wszystko coś znaczy, wszystko jest jednakowo ważne — pejzaż, przedmiot, ruch, gest — wszystko to jest swoistym odbiciem spojrzeń ludzi ociemniałych. Bowiem oni widzą i czują to, czego my nie widzimy i o czym nie wiemy.

Może dlatego *Ziemia ociemniałych* utrwala jakąś dziwną, mocno osadzoną w kadrze próżnię: czas bez kresu, rzekłbyś nigdy nie kończący się pejzaż, jakby martwa natura, dziwna pora dnia — dzień złączony z nocą.

Ziemię ociemniałych można chyba nazwać utrwaleniem istnienia (parafrazując kino Andrieja Tarkowskiego jako definicję „utrwalonego czasu"). Audrius Stonys jest wyjątkowo czuły na wszelkie zjawiska istnienia i trwania, na wszelkie „jest" w postaci — Boga, życia, natury, albo w postaci duszy ociemniałego emanującej osobliwym światłem w... ciemności.

ŽIVILĖ PIPINYTĖ,
tłum. ALVIDA BAJOR-ROLSKA

OSIĄGNĄĆ WEWNĘTRZNĄ WOLNOŚĆ

Rozmowa z laureatem nagrody

FELIX '92

AUDRIUSEM STONYSEM

Audrius Stonys

— *Pańscy rodzice są aktorami. Czy to wpłynęło na pańską decyzję wyboru zawodu? Czy miało wpływ na pański stosunek do sztuki?*

— Oczywiście, że miało. Prawdopodobnie już od swoich prapoczątków byłem tak skonstruowany, że później w żaden sposób nie mogłem wgryźć się w nauki ścisłe. W szkole moją stałą oceną z przedmiotów ścisłych było „ledwo dostatecznie", a i tę ocenę wystawiano mi jedynie dlatego, że dobrze znam litewski, literaturę, no i inne przedmioty — nie ścisłe. Całe moje dzieciństwo spędziłem w teatrze. A i dotąd pozostaję niezwykle wrażliwy na wszystko, co się tam dzieje: na atmosferę za kulisami, na zapach teatralnego pudru, na pokryte kurzem dekoracje. Jest mi to stale bardzo bliskie i wciąż łączy się ze świeżymi jeszcze wspomnieniami dzieciństwa. Wciąż zżera mnie tęsknota za teatrem.

— *Wybrał Pan jednak nie teatr, ale kino...*

— Sprawiły to życiowe okoliczności. Chciałem zostać aktorem, ale się nie udało. Może dlatego, że wszystko jakoś tak „czuję sobą", poprzez jaźń, no a w teatrze... tam już w samej grze aktorskiej założone jest przecież — udawanie. Na scenie byłem zmuszony do samokontroli, co przeszkadzało mi w zgłębieniu systemu Stanisławskiego.

— *Myślę, że nie żałuje Pan jednak, że tak się stało...*

— Bynajmniej. W teatrze nie mógłbym być tak niezależny, jak obecnie. Niezależny w wypowiadaniu swoich myśli. W teatrze jako reżyser byłbym zależny od aktorów, i odwrotnie — oni byliby zależni ode mnie. Tak czy inaczej przez taki układ byłbym zmuszony do twórczych kompromisów. Tak przynajmniej sądzę, bo tego wszystkiego — jako reżyser — nie zdążyłem przecież jeszcze na sobie doświadczyć.

— *Czy z tych powodów nie robi Pan filmów fabularnych?*

— Tak. Ale mówiąc szczerze — chcę robić takie filmy. Chociaż zdaję sobie sprawę, że to, co przed chwilą powiedziałem o teatrze, dotyczy także kina. Ale chciałbym spróbować.

— *Zetknął się Pan z Jonasem Mekasem. Był Pan na stażu w jego Archiwum Antologii Filmów w Nowym Jorku.*

— Myślę, że ten miesiąc — razem z Jonasem Mekasem — jest bardzo ważnym etapem w moim życiu. Wszystko co Mekas we mnie wtłoczył jest czymś w rodzaju ładunku wybuchowego, który kiedyś eksploduje. Trudno jest przestrzegać wszystkich zasad, których przestrzega Mekas. Byłem u niego, byłem z nim, zrozumiałem jego prawdy. Teoretycznie — można być tych prawd wyznawcą, ale praktycznie — żyć podług nich... to oznacza skazanie się na ogromny wysiłek, wykazanie się niezwykłym hartem woli. Wymaga to twórczej, duchowej bezkompromisowości. Ale głęboko wierzę, że to, co on mi dał, nigdzie się nie ulotni.

— *Odpycha mnie od Mekasa jego formalna imitacja stylu. A przecież to, co on robi jest unikalne, tego się nie da podrobić.*

— To prawda, jest to niepowtarzalne. Dlatego nie ufam żadnej sekwencji nakręconej przeze mnie tuż po prelekcji Mekasa. Ale Mekas wpoił we mnie jedną rzecz: przekonanie o konieczności bezkompromisowego stosunku do samego siebie i do własnej twórczości. Mekas odrzuca wszelkie próby spodobania się komuś, Mekas — to publiczna spowiedź. Nie spotkałem dotąd człowieka, któremu można by powiedzieć „wyspowiadaj się, obnaż się przed wszystkimi" — i by on się zdobył na taką spowiedź. Teraz często zadaję sobie pytanie: czy w tym co robię jestem wobec siebie uczciwy? Czy nie jest tak, że przyglądając się swojej pracy zaczynam się zastanawiać, czy to na przykład ujęcie „zadziała" na widza, a tamto, czy mieści się w normie, czy odpowiada zasadzie „zrobione jak trzeba". Są rozwiązania, sceny, sytuacje, które mogą być — wiem to — dla kogoś innego zrozumiałe, albo — mogą się nie podobać komuś z jurorów festiwalu. Czy mam więc dostosować się do czyichś upodobań? W takich przypadkach pytam sam siebie: po co robisz ten film? Czy po to, żeby się komuś spodobał, czy też po to, że chcesz w nim coś istotnego od siebie powiedzieć?

— *Jest Pan kinomanem?*

— Tak, jestem tym, który ogląda.

Reżyser Stonys z bohaterem filmu „Apostoł ruin"
fot. Dainiaus Mazulis

— *Powinien Pan zatem mieć swoich ulubionych autorów, którzy w ten czy inny sposób jakoś na Pana wpłynęli. Dokonując oceny pańskich filmów często słyszałam, jak padało obok nich nazwisko Andrieja Tarkowskiego.*

— Owszem, ja ten wpływ czuję, ale zawsze jest mi niezręcznie robić takie porównania. Wiem, są reżyserzy, którzy nie obawiają się wpływu innych i mówią o tym bez żenady. Ja nie potrafię się zdobyć na to, aby mówić, że jestem pod wpływem Tarkowskiego. Ten twórca w moim odczuciu uplasował się bardzo wysoko w hierarchii artystycznej, na jej szczycie. Nie chciałbym wzywać jego imienia nadaremnie. Na przykład jego *Stalker*. Ten obraz to dla mnie nie tylko film. *Stalker* był ważnym wydarzeniem w moim osobistym życiu. Bardzo lubię Wernera Herzoga. Duże wrażenie wywarła na mnie jego *Zagadka Kaspara Hausera*. Nie miałem okazji oglądać jego prac dokumentalnych — udało mi się obejrzeć tylko parę fragmentów o nim samym, o Herzogu. Ale nawet te — krótkie minuty spotkania z nim na ekranie — są dla mnie bardzo ważne.

— *Jaki był pierwszy pański film? O czym?*

— Pierwszy film robiłem razem z Arunasem Matelisem, nazywał się *Jeszcze jesteśmy* (*Mes dar esam*). Film o samotnych wileńskich starcach. Z Matelisem byliśmy wtedy na trzecim roku studiów. Dużo jest tam wszystkiego — mnóstwo symboli, metafor...

— *A potem był film „Drzwi otwarte dla przybysza" („Atverti duris ateinančiam"). Był bardzo osobisty. Mówi się w nim o pańskim stosunku do religii...*

— Może jednak trochę inaczej. Mówi się w nim chyba nie tyle o moim stosunku do religii, ile o moim stosunku do bohatera tego filmu. A jest nim ksiądz Stanisław. Znam go już od dosyć dawna. Już wtedy, odkąd zostałem studentem Konserwatorium, byłem święcie przekonany, że przyjdzie kiedyś ta chwila, kiedy

ojciec Stanisław zostanie przyjęty w poczet świętych. Bo w moim przekonaniu był to człowiek naprawdę święty. Kiedy przyjeżdżałem do niego, odwiedzałem go — za każdym razem czułem jego dobroczynny wpływ na mnie. Jakoś nie umiałem, nie potrafiłem, tak jak tego pragnąłem, wyrazić mu za to wdzięczności. W braku tych umiejętności, w jakimś gorącym podnieceniu wykonywałem w jego domu różne męskie roboty — żeby chociaż w ten sposób odwdzięczyć mu się za jego dobroć, za wielkie światło, którym promieniował. Właśnie. Dlatego pragnąłem zrobić ten film. Film nie tyle o nim, jako człowieku, ale o tej światłości, którą on — ksiądz Stanisław — emanował. Dlatego praca szła mi z dużymi oporami. Za każdym przyjazdem wchodziłem do tego domu tak, jak się wchodzi do kościoła. Z chwilą przestąpienia progu — od razu opanowywało mnie uczucie jakbym się pozbywał całej ziemskiej, szorstkiej, chropowatej powłoki. Stapiałem się z panującą tu atmosferą — uczestniczyłem we wspólnym spożywaniu wieczerzy, w śpiewaniu pieśni. Dom był stale otoczony szpiclami. Pijani sąsiedzi zapisywali numery rejestracyjne każdego przyjeżdżającego tu samochodu, a jednak... A jednak czułem się tu jak ryba w wodzie. Nagle przyjechałem do tego domu z kamerą filmową, z ekipą... Cała ta technika, światła reflektorów, ludzie uprawiający swoje rzemiosło, dym z papierosów... Wdarłem się drastycznie w światłość tego domu i wbrew własnej woli zmusiłem tak bardzo drogiego mi człowieka, który dotąd nigdy nikomu nie powiedział: „wyjdź stąd", „przestań", zmusiłem go do tego, że nie wytrzymał i zapytał: „kiedy stąd odjedziecie?". Ale ja wówczas wiedziałem że muszę jeszcze nakręcić co najmniej cztery ujęcia, muszę... Więc razem z ekipą po kryjomu przenoszę się w plener i z „bezpiecznej" odległości od tego domu, zamaskowany... filmuję. Czułem się tak jakbym był jednym z tych szpicli, którzy go śledzą... po raz pierwszy zrozumiałem jak brutalny jest sam proces twórczości filmowej, ileż trzeba wykonać drastycznych posunięć wobec człowieka, którego pragnę sfilmować.

— *Ile jest w pańskich filmach improwizacji?*

— Kiedy robiłem *Drzwi otwarte dla przybysza* wymagano ode mnie scenariusza z opisem najdrobniejszych szczegółów przyszłego filmu. Zresztą, niezależnie od scenariusza o ojcu Stanisławie powypisywałem tyle, że starczyłoby na książkę. A wynik był taki, że ani jeden ze skrzętnie obmyślanych przeze mnie wątków nie został zrealizowany, bo ojciec Stanisław nie zezwolił na to. No a później... Później nikt już ode mnie nie żądał żadnego scenariusza... A co się tyczy filmu *Ziemia ociemniałych* - jest to realizacja naszego wspólnego pomysłu, mojego i operatora — Rimvydasa Leipusa. Po każdym dniu zdjęciowym rozmawialiśmy ze sobą o tym do późnej nocy, ale nie sporządzaliśmy szczegółowego planu na dzień następny. Reagowaliśmy na impulsy rzeczywistości, fotografowaliśmy spontanicznie to, co wydało nam się ciekawe, ale co działo się niezależnie od nas. Swych bohaterów szukałem bardzo długo. Długo z nimi rozmawiałem, odwiedzałem ich nie raz i nie trzy. Przyglądałem się — jak żyją, o czym myślą, marzą.

— *Jak powstała idea tego filmu?*

— To trudno dziś powiedzieć. Być może impulsem było te dwadzieścia sekund z filmu Herzoga *Kraina ciszy i ciemności.* Wtedy zobaczyłem, że ludzie pozbawieni normalnego kontaktu ze światem, mogą go odbierać o wiele silniej emocjonalnie aniżeli my, dysponujący wszystkimi sześcioma zmysłami. Podam

przykład. Przyglądam się człowiekowi, z którym razem lecimy samolotem. Za oknem — piękne obrazy, a on — odkąd wsiadł do samolotu nie odrywa oczu od gazety. I przyglądam się ociemniałej staruszce — ona niczego nie widzi, może także nie słyszy, może nawet nie czuje i — oto nagle — ileż blasku w wyrazie jej twarzy! Skąd to? Kto to zrozumie?

— *A pański film „Apostoł ruin" („Griuvėsių apaštalo")? Co o nim może Pan powiedzieć?*

— O, ten film wciąż jakby „jest we mnie". Ale tu musiałbym wybiec do nieco wcześniejszych wspomnień. Do czasów, kiedy grałem u Sarunasa Bartasa w jego filmie *Trzy dni* (*Trys dienos*). Mieszkaliśmy w hotelu we wspólnym pokoju. Wtedy to dotkliwie odczułem osobliwy smutek, straszliwą... samotność człowieka. Człowiek żyje pośród ludzi, w całkowitym od nich odosobnieniu, jak na bezludnej wyspie. Właśnie ten stan uczuciowy nie opuszczał mnie przez cały czas kręcenia filmu *Apostoł ruin* i chyba nie opuszcza mnie do dziś. Jest to stan osobliwy — nie poddawania się. Bohater filmu nie zaszywa się rozpaczliwie w kąt, nie zamyka na cztery spusty, nie chcąc nikogo widzieć. Wręcz odwrotnie — ze wszystkich sił broni się przed samotnością. Broni się tworząc swój własny świat. Broni się przez nadanie sensu rzeczom zdawałoby się całkowicie bezsensownym. Broni się — usiłując podnieść to, co myśmy odrzucili, usiłując zobaczyć piękno w czymś co jest przydatne już tylko na złom, na śmietnik, choćby w tym zniszczonym aż do strzępów dywaniku. On się broni przed straszliwą samotnością.

— *Wspomniał Pan kiedyś o tym, że nigdy nie zetknął się Pan z cenzurą. Ale w Panu samym — co się dzieje? Co się dzieje kiedy przychodzi chwila, w której wydaje się Panu, że film jest już skończony, że powiedział Pan już wszystko?*

— Jedynym rodzajem cenzury jest taśma filmowa. Są takie momenty, kiedy trzeba sobie powiedzieć — stop! Kiedy się widzi, że taśmy na szpuli pozostaje już tylko połowa. Wtedy rozumiem, że to już wszystko, że już — zrobiłem film. Jestem przekonany, że gdyby ktoś mi powiedział: weź sobie taśmy ile zechcesz i rób film — nigdy bym tego filmu nie skończył. Najprzyjemniejszą chwilą jest bodaj ta, kiedy można wszystko skasować i zacząć od nowa.

— *Krytycy, teoretycy filmu lubią wszystko poukładać do odpowiednich szuflad, odpowiednio zaetykietować. A jak Pan sam określa to, co Pan w kinie robi?*

— Jest to coś w rodzaju drogi wiodącej do uczciwej, otwartej rozmowy. Trudno mi nawet powiedzieć, na jakim to teraz jestem etapie. Chciałbym robić takie kino, żeby... nie było ono powtórzeniem tego, co mi się już raz udało odnaleźć. Chciałbym nauczyć się mówienia o tym, o czym chcę naprawdę mówić. I żeby przy tym nie myśleć, nie zastanawiać się, nie zadręczać — będę zrozumiały czy nie, dobrze robię czy źle... Muszę, powinienem odrzucić te wszystkie trapiące mnie obawy, pozbyć się ich. Obawy o to, że może komuś wydam się głupi, inny aniżeli jestem naprawdę. Pozbyć się tych wszystkich wahań i mówić wprost, mieć pewność co do własnej prawdy. Takie właśnie kino chcę tworzyć. Nie, ja nie mam żadnych aspiracji do tego, żeby coś w dotychczasowej stylistyce czy gramatyce kina poprawić, doskonalić, czy burzyć. Nie. Myślę, że wspomniany dziś przeze mnie Mekas już to osiągnął, zdobył się na całkowitą wolność ducha. To jest bardzo ważne — osiągnąć szczyt pełnej wewnętrznej wolności. Tego przede wszystkim dla siebie pragnę.

— *W „Apostole ruin" z dużym zainteresowaniem śledziłam, jak Panu udało się wykorzystać język jako środek porozumiewania się. Długo rozbrzmiewa w tym filmie tekst po gruzińsku — nie tłumaczony. Czy uważa Pan, że język, znaczenie wyrazów jest w pańskich filmach całkowicie zbędne?*

— W *Apostole ruin* język ma dla mnie szczególne znaczenie. I dlatego nie chciałem, żeby był tłumaczony. Nie chciałem języka obciążać jakimikolwiek bądź sensami. Chciałem zachować czystość tego języka i zostawić go jak coś bardzo cennego, co ma walor pierwotności.

— *Jak się czuje człowiek, który dostał Felixa i został autorem najlepszego filmu roku? Czy w związku z tą nagrodą coś się zmieniło w pańskim życiu?*

— Felixa dostałem dwukrotnie. Pierwszy raz — kiedy odebrałem telefon z tą wiadomością. I drugi — kiedy uroczyście wręczono mi go w Babelsbergu. Nawet nie wiem, który z tych momentów był dla mnie bardziej wzruszający. A czy w związku z tym coś się zmieniło? Nie wiem. Wiem tylko, że od tej chwili pojawił się we mnie jakiś głos ostrzegający: „To świetnie, dostałeś Felixa, ale to już przeszłość. Teraz znów musisz coś robić. Coś całkiem nowego. Nie wolno ci mieć pewności, że wszystko już osiągnąłeś, że jesteś najlepszy". Oczywiście, ja tu nie chcę mówić o Felixie w taki sposób — no niejako pragmatyczny, jak o czymś bardzo powszednim. Ale chciałbym być uczciwym wobec siebie i dokonywać trzeźwej samooceny. Felix nie powinien być mi przeszkodą w robieniu tego, co chcę zrobić. Uciekam od tego, co mi przyniosło satysfakcję, ale co już — należy do przeszłości. Jeżeli już wiem — jak się nagrodę zdobywa — powinienem od tego uciekać. Najbardziej się boję tego, że oto posypią się kolejno — *Ziemia ociemniałych 2, Ziemia ociemniałych 3* i tak dalej.

— *I tradycyjnie, na zakończenie rozmowy — o najbliższych planach? Powie Pan coś o tym?*

— Chciałbym nakręcić coś takiego, co byłoby zaskoczeniem. Zaskoczeniem dla mnie i dla odbiorcy. Nie chcę niczego planować — swojego jutra i najbliższych prac. Ja nie mam planów, mam idee, pomysły, przesłania. Ale jeżeli teraz będę o nich opowiadał — stracę do nich chęć, zainteresowanie i nie będę miał wówczas już ochoty na to, żeby je zmaterializować. Już to niejednokrotnie przeżyłem — opowiedziałem o swoich planach i — straciłem ochotę, żeby je realizować.

— *A o kim teraz będzie Pan kręcił nowy film?*

— O pewnym starcu, poecie. Nazywa się Viktorus Ziurys. Ma już osiemdziesiątkę. To... taki wędrowiec, bez stałego miejsca zamieszkania. I to właśnie ma swój największy urok.

Rozmawiała ŽIVILĖ PIPINYTĖ,
tłum. z litewskiego ALWIDA BAJOR-ROLSKA.

FESTIWALE '92

Cannes

45 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY W CANNES (7-18 V)

Grand Prix — Złota Palma: *Dobre chęci* (Den Goda Viljan), reż. Bille August (Szwecja). Nagroda 45-lecia Festiwalu: *Howard's End*, reż. James Ivory (Wielka Brytania). Wielka Nagroda Jury: *Złodziej dzieci* (Il ladro di bambini), reż. Gianni Amelio (Włochy). Nagroda Jury (ex aequo): *Marzenie w świetle* (El Sol Del Membrillo), reż. Victor Erice (Hiszpania); *Samodzielne życie* (Samostojatielnaja żizń), reż. Witalij Kaniewski (WNP). Za reżyserię: Robert Altman za film *Gracz* (The Player). Za rolę żeńską: Pernilla August w filmie *Dobre chęci*. Za rolą męską: Tim Robbins za rolę w filmie *Gracz*. Filmy krótkometrażowe — Złota Palma: *Omnibus*, reż. Sam Karmann. Nagroda Specjalna: *La Sensation*, reż. Manuel Poutte. Inne nagrody: za debiut — Złota Kamera: *Mac*, reż. John Turturro; nagroda Wyższej Komisji Technicznej: *Podróż* (El Viaje), reż. Fernando Solanas (Hiszpania). Nagroda FIPRESCI: *Marzenie w świetle* (El Sol Del Membrillo), reż. Victor Erice (Hiszpania). Nagroda Jury Ekumenicznego: *Złodziej dzieci*, reż. Gianni Amelio. Nagroda „Un Certain Regard": *Zendegi Edamé Dârad*, reż. Abbas Kiarostami.

Po staremu: najwięcej wybitnych filmów z całego świata ogląda się jednak w Cannes. Rocznik 1992 wypadł okazale. Trafnie podsumował go dziennik „Le Figaro": *był on wyjątkowy, jeśli idzie o wysoką jakość selekcji zagranicznej i fatalną jakość selekcji francuskiej.*

Znamienne, że wszystkie najlepsze filmy festiwalu kończyły się źle. Pierwszy wśród równych, *Gracz* (*Player*, triumfalny powrót starego Roberta Altmana) z pojęcia happy endu uczynił wręcz papierek lakmusowy do badania stanu umysłów, zwanego Hollywood. Tematem jest powstawanie w kalifornijskiej „fabryce snów" ambitnego filmu, którego scenarzysta zastrzega się z góry, że nie zakończy swego dzieła per: „a potem żyli długo i szczęśliwie". Poddany presji producentów, na takie zakończenie wyraża jednak ostatecznie zgodę i w intencji Altmana happy end jest smutnym synonimem kapitulacji. Natomiast główny bohater, chytry boss hollywoodzki, wymyka się karze za zabicie człowieka i wręcz uwodzi dziewczynę zabitego. Pozornie — happy end. Ale w istocie — jego przeciwieństwo.

Analogicznie pozbawione szczęśliwego zakończenia okazały się inne filmy ścisłej czołówki: *Złodziej dzieci, Rezydencja Howardów, Miłość, Myszy i ludzie, Hieny, Niezależne życie.* W każdym odbija się jakiś niepokój naszej epoki, związany z upadkiem wiary w urguntowane dotąd wartości.

Zwracała uwagę zupełna nieobecność kina społecznego, politycznego, takiego np. jak głośny *JFK* Stone'a. Prawie kompletnie znikło również kino eksperymentów formalnych. Jeśli przypisać doń głównego kandydata gospodarzy, *Posterunek (Sentinelle)* Arnauda Desplechina, to jego nowatorstwo polegałoby głównie na osłabianiu związków przyczynowo-skutkowych, wyrzucaniu kulminacji, dygresjach prowadzących do nikąd i stawianiu pytań bez odpowiedzi. Mało kto chce dziś iść tą drogą.

Wydaje się natomiast, że zwycięża w praktyce intuicja postmodernistyczna: że wszystko już było, o orygi-

nalność zabiegać nie warto (nie wiadomo zresztą, czy jest ona osiągalna), chodzi natomiast nie o coś nowego, tylko o wzorowe wykonanie, przy użyciu najbardziej stosownych środków. Laboratoryjnym wręcz przykładem była bardzo dobra adaptacja powieści Steinbecka *Myszy i ludzie (Of Mice and Men)* w reż. aktora Gary Sinisego, dokonana w pół wieku po pamiętnej adaptacji Milestone'a. Ten kryzysowy dramat dwóch robotników rolnych wykonany jest nieskazitelnie, wzrusza prawdą sytuacji i przekonuje finezją w rysowaniu charakterów. Tylko... czy istotnie warto ponawiać adaptację tej samej książki, kiedy poprzednia adaptacja, równie doskonała, zachowuje w pełni walor artystycznej aktualności?

Cecha „wzorowego wykonania" przysługuje z pewnością tradycyjnie opowiedzianym *Dobrym chęciom (Den goda viljan)* Bille Augusta według autobiograficznego scenariusza Ingmara Bergmana — wnikliwemu dramatowi rodzinnemu, pozbawionemu jednak tchnienia metafizycznej tajemnicy Bergmanowskiej. Tę samą nieskazitelność reżyserii wykazuje *Rezydencja Howardów (Howard's End)* Jamesa Ivory'ego, sarkastyczna krytyka uprzywilejowanych, połączona z nieco naiwną idealizacją pokrzywdzonych. Wyważona roztropność w wywoływaniu współczucia dla 11-letniej prostytutki w *Złodzieju dzieci (Il ladro di bambini)* Gianniego Amelio legitymuje się — mimo upływu lat — płodnymi związkami z estetyką neorealizmu.

Poważnego uszczerbku doznało kino szoku. Stało się tak przede wszystkim za przyczyną autokompromitacji nie koronowanego króla gatunku, Davida Lyncha. Jego *Twin Peaks, Ogień idzie za mną (Twin Peaks, Fire Walks With Me)* w dążeniu do maksimum drastycznych efektów wplata w brutalny kryminał interwencje sił nadprzyrodzonych, ni w pięć, ni w dziewięć, irytując zarówno miłośników gatunku, jak i jego przeciwników. Daleko konsekwentniej (i skuteczniej) nasilają ekspresję swych dreszczowców debiutanci Quentin Tarantio w *Reservoir dogs* i Abel Ferrara w *Złym poruczniku (Bad Lieutenant)*, gdzie zwyrodniałe akty agresji znajdują pełne uzasadnienie w logice charakterów i sytuacji. Mimo to mniej — znaczy często więcej, o czym estetyka szoku wiedzieć nie chce.

Kinematografie słabiej wprowadzone na międzynarodowe rynki, licznie obecne, sprawiły kilka przyjemnych niespodzianek. Potwierdził swą renomę Irańczyk Abbas Kiarostami, mężnie walczący z ograniczeniami fundamentalistycznej cenzury, którego *Życie idzie dalej (Zendegi endame darad)* sytuuje się wiarygodnie na pograniczu dokumentu. *Hieny (Hyenes)* są adaptacją *Wizyty starszej pani* Dürrenmatta, a równocześnie przykładem przeciwstawnym *Myszom i ludziom*: w żadnej mierze nie powtarzają mozolnej adaptacji Bernharda Wickiego z r. 1964, gdyż reżyser nowej wersji nazywa się Djibril Diop Mambety i przeniósł akcję z dostatniego szwajcarskiego Gullen w kąt senegalskiej Sahary: tam tragiczne skutki szantażu bogactwa wobec nędzy są znacznie bardziej oczywiste. Także *Podróż (El viaje)* Argentyńczyka Fernando Solanasa udatnie syntetyzuje z gorzką ironią liczne rozterki świata Latynosów, od krańców Patagonii po Meksyk.

Dwie ostatnie pozycje są współprodukcjami (z Francją, z Hiszpanią) i stanowią przykłady, że kooperacja dwóch krajów może dawać doskonałe rezultaty.

Trzeba jeszcze podkreślić wyraźną fascynację festiwalu Rosją. Już nie polski etos solidarnościowy otwiera pozamykane drzwi. Zastąpiła go frenetyczna ciekawość wszystkiego, co dzieje się na wschód od nas. *Niezależne życie (Samostojatielnaja żiźń)* Witalego Kaniewskiego, już włączone do festiwalu berlińskiego, zostało z pogwałceniem obyczaju dyplomatycznego przejęte przez Cannes, gdzie autor był już nagrodzony za swój debiut *Zamrzyj, umrzyj, zmartwychwstań*, równie okrutny i brutalnie szczery, ale chyba mniej upozowany. Wiele pochwał (ale i gwizdów) zebrał z powodu *Lunaparku* Paweł Łungin, wylansowany niegdyś w Cannes za *Taxi Blues*, tym razem sprowadzający *ad absurdum* antysemickie nienawiści. Tenże motyw w konwencji subtelnego melodramatu erotycznego *Miłość (Lubow)* podjął Walerij Todorowski, zaś Aleksander Rogożkin w *Czekiście* doprowadził widzów do kresu fizycznej wytrzymałości obrazem bolszewickich represji wobec najlepszych sił narodu zaraz po zakończeniu wojny domowej. Stawka filmów mocna i znacząca!

Po werdykcie jury z r. 1991, kiedy aż 3 z 7 nagród przypadły temu samemu *Bartonowi Finkowi* Coenów, władze festiwalu zastrzegły się przed dublowaniem wyróżnień. Ale w rok potem jury kierowane przez Gerarda Depardieu znów złamało tę zasadę. Złota Palma uwieńczyła *Dobre chęci*, którym przypadła także nagroda aktorska dla Pernilli August. *Gracz* nie dostał pierwszej nagrody, tylko nagrodę za reżyserię i dodatkowo aktorską dla Tima Robbinsa, co miało jakby powetować jego odsunięcie. Ponadto najważniejsze wyróżnienia słusznie przypadły *Rezydencji Howardów* i *Złodziejowi dzieci*. Nic natomiast nie dostało się gospodarzom, którzy mimo bardzo słabej reprezentacji ulokowali w konkursie aż trzy filmy. Taki to już *charme local* festiwalu canneńskiego.

JERZY PŁAŻEWSKI

Wenecja

49 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY W WENECJI (1-12 IX)

Złoty Lew: *Qiuyue* (Jesienna pełnia księżyca), reż. Zhang Yimou (Chiny). Srebrne Lwy: *Un coeur en hiver*, reż. Claude Sautet (Francja); *Jamon, Jamon*, reż. Juan Bigas Luna (Hiszpania); *Hotel de Lux*, reż. Dan Pita (Rumunia). Specjalna Nagroda Jury: *Morte di un matematico napoletano*, reż. Mario Martone (Włochy). Puchar Volpi za kreacje: Gong Li (*Qiuyue*); Jack Lemmon (*Glengarry Glenn Ross*, USA). Specjalne Złote Lwy za całokształt działalności artystycznej: Francis Ford Coppola, Jeanne Moreau, Paolo Villaggio. Nagroda publiczności: *Un' altra vita*, reż. Carlo Mazzacuratti (Włochy) — z Adrianną Biedrzyńską w roli głównej.

To tegoroczne Biennale pod nowym kierownictwem znanego niegdyś reżysera Gillo Pontecorvo jeszcze na długo przed rozpoczęciem reklamowane było jako krucjata w obronie kina artystycznego przeciw zalewowi komercjalnej tandety. Festiwalowi towarzyszyło poświęcone tej sprawie seminarium, w którym udział wzięło wiele znakomitości kina światowego. Od razu ujawniło się jednak pierwsze ustępstwo świadczące o tym, że jeśli o sztukę walczy się w świetle tysięcy jupiterów, wówczas ważniejsze staje się to właśnie, przeciw czemu skierowano ostrze. A więc efekt, szum, reklama: przy takim spędzie stokroć bardziej liczy się to, kto powiedział, niż to, co powiedział. Dobrze podpisane głupstwo lepsze jest niż anonimowa mądrość. Ostatecznie również i tutaj, nawet przy najlepszych intencjach, sprawy biorą w swoje ręce urzędnicy — a urzędnik musi się wylegitymować sukcesem. A sukces, wiadomo, to udział gwiazdy

— i w ten sposób wracamy do punktu wyjścia.

Nota bene, nie lepsze było drugie seminarium: poświęcone kinematografiom Europy Środkowej i Wschodniej. Mimo, że prowadził je nasz drogi i nieoceniony Ambasador Bolesław Michałek, nawet nie za bardzo miał okazję do zabrania głosu: wypowiadali się kolejno, według scenariusza, obecni twórcy. Wypowiedzi były wcześniej zamówione, przygotowane, żadnej komunikacji między nimi, żadnej dyskusji. W rezultacie rozległ się jeden, dość żenujący jęk: dajcie nam pieniędzy, a zobaczycie jacy jesteśmy genialni. Gdybyż to jeszcze była prawda: nie w kwestii genialności, bo to rozstrzygnąć trudno, ale w kwestii braku pieniędzy. Wybór filmów konkursowych potwierdzał ambitne założenia: żadnych efektownych superprodukcji, prawie bez ustępstw dla gatunków lżejszych, rozrywkowych. Wyraźnie inaczej, niż się to dzieje w Cannes, gdzie jest mnóstwo artystyczno-rozrywkowego kogla-mogla. Zresztą, konieczność odróżnienia się od Cannes jest może ważniejsza niż jakakolwiek ideologia artystyczna. Więcej niż odróżnienia: podjazdowa wojna, jaką prowadziły między sobą najważniejsze festiwale, zmieniła się w tym roku w pospolite ruszenie przeciw najmocniejszemu, który ponoć podkrada, podkopuje filmy i prowadzi grę oględnie mówiąc odległą od zasady fair.

Jedynym wyjątkiem od tej dość surowej klauzury był thriller — horror Briana de Palmy *Wychowanie Kaina* — z cyklu niby to ambitnych, quasi-filozoficznych horrorów (sukces *Milczenia owiec* wskazuje, że ludzie chętnie dają się nabrać; tym razem jednak Jury nabrać się nie dało). Inne filmy amerykańskie, biorące udział w konkursie, to już właściwie nie Hollywood lecz produkcja niezależna. Zresztą, niczym specjalnym nie zapisały się w pamięci, łącznie z filmem wg scenariusza Davida Mameta *Glengarry Glen Ross* (reż. James Foley). Nie pomogli znakomici aktorzy: Jack Lemmon, Al Pacino, Ed Harris, skoro ich umiejętności sprawdzić można było przede wszystkim w nie kończących się dialogach. Nagrodzona kreacja Jacka Lemmona jest wprawdzie efektowna, lecz zdradza nazbyt wyraźnie, jak cały film zresztą, swój teatralny rodowód.

Wśród autorów dzieł prezentowanych w konkursie nie brakowało doskonałych nazwisk: Pupi Avati, Juan Jose Bigas Luna, Lana Gogoberidze, Peter Handke, Agnieszka Holland, Otar Joselani, Kira Muratowa, Luis Puenzo, Claude Sautet, Ousmane Sembene, Bertrand Tavernier, Zhang Yimou. Nie wydaje się jednak, iżby zaprezentowali tu swoją najwyższą formę. Może z wyjątkiem Sauteta: nie jestem przesadnym wielbicielem tego twórcy, ale prezentowane w Wenecji *Serce z lodu* słusznie dostało jedną z głównych nagród festiwalu: to chyba najlepszy film tego reżysera.

Kira Muratowa (*Sentymentalny milicjant*) tym razem znacznie poniżej możliwości udokumentowanych *Syndromem astenicznym*. Miał być to jakby bardziej ciepły, ludzki rewers tamtego, okrutnego arcydzieła. Cóż, zapewne nie przypadkiem łatwiej o jednolicie czarne wizje.

Zarówno Agnieszka Holland (*Olivier, Olivier*) jak i Otar Joseliani (*Polowanie na motyle*) przedstawili swoje francuskie filmy. Gruzin opowiada historię jakoś tam zakorzenioną w jego kraju rodzinnym. Polka po raz pierwszy nakręciła film całkowicie zagraniczny. Łączą te filmy świetnie zapowiadające sekwencje początkowe i — niestety — zaprzepaszcze-

nie rysującej się szansy. Chyba też nie przypadkiem: świetne jest to, co jest filmową obserwacją. Przyzwyczajenia dzisiejszego widza (a może tylko producentów) każą jednak zawiesić te obserwacje na solidnym szkielecie fabularnym — a to jest już o wiele mniej ciekawe. Mimo wszystko film Joselianiego należał do najbardziej interesujących w konkursie.

Główna nagroda festiwalu przyjęta została ze zrozumieniem, właściwie przez nikogo nie była kontestowana. Wspomniano co najwyżej, że laureat, młody Chińczyk Zhang Yimou, w obiegłym roku jeszcze bardziej zachwycił wenecką publiczność swoim błyskotliwym debiutem *Zawieście czerwone latarnie*. Tamtego filmu nie widziałem, zastanowił mnie natomiast tak trwały i podwójny podziw. Po pierwsze, podziw władz chińskich, konsekwentnie stawiających na niedoświadczonego jeszcze artystę. I — po drugie — dokładnie ten sam podziw (z powodów estetycznych, a jakże) Jury i widzów wenecjańskich oddalonych o dziesiątki tysięcy kilometrów od placu Tiananmen. Po obejrzeniu filmu, zresztą interesującego, sprawnie, a momentami nawet przejmująco opowiedzianego, dziwić się przestałem. Te dwa zachwyty, oddalone od siebie geograficznie i kulturowo mają tę samą podstawę, choć oczywiście, różnią się rozumieniem jej zalet. To właściwie drobiazg, szczegół fabuły. Młoda wieśniaczka-pieniaczka dochodzi sprawiedliwości z uporem godnym lepszej sprawy. Porusza niebo i ziemię, a chodzi przecież o głupstwo. Na samej górze zapada wyrok sprawiedliwy, ale formalistyczny i w efekcie jakże uciążliwy. Nieco niżej, ale aż do władz regionu (pewnie wielkości pół Europy) panuje niebywałe wręcz zrozumienie, paternalistyczna wprawdzie, ale przecież autentyczna życzliwość. Jakże pocieszne dla nieco zawiedzionych zwolenników kulturalnej rewolucji!

I właściwie w tym tonie umiarkowanego zawodu można dalej opowiadać o poszczególnych filmach: żadnych kompromitacji, ale też i bez zachwytu. Mogły te filmy powstać, ale też nie stałoby się nic wielkiego — przynajmniej dla nas, dla widzów — gdyby ich nie było. I to chyba najważniejsza obserwacja z filmowego Biennale '92. Nie ma w tym winy organizatorów: wynik usilnych i popartych prestiżem wielkiego festiwalu starań dobitnie odzwierciedla aktualny poziom sztuki filmowej. Przynajmniej filmu ambitnego — bo taki przecież i tylko taki interesuje zarówno nas jak i organizatorów międzynarodowych festiwali.

ANDRZEJ WERNER

Berlin

42 MIĘDZNARODOWY FESTIWAL FILMOWY W BERLINIE (13-24 II)

Grand Prix — Złoty Niedźwiedź: *Wielki Kanion*, reż. Lawrence Kasdan (USA). Srebrny Niedźwiedź: *Belltenebros*, reż. Pilar Miro (Hiszpania). *Kochana Emmo, droga Böbe*, reż. Istvan Szabo (Węgry). Nagroda Specjalna: *Kochana Emmo, droga Böbe*. Srebrny Niedźwiedź dla najlepszego aktora: Armin Mueller-Stahl (*Utz*, reż. Georg Sluizer, W. Brytania-Niemcy-Włochy). Nagroda dla najlepszego reżysera: Jan Troell (*Il capitano*, Szwecja). Nagroda krytyki (FIPRESCI): *Opowieść zimowa*, reż. Eric Rohmer (Francja). Nagroda Jury Młodego Kina: *Cyganeria*, reż. Aki Kaurismäki (Finlandia).

Berlinale 1992 stało pod znakiem Amerykanów.

Nie było to zaskoczeniem. Od lat festiwal berliński ostentacyjnie wygrywa swe dobre stosunki z Hollywoodem, nieufnie patrząc na niezależność festiwali europejskich. Ale do Berlina czołowi twórcy amerykańscy mają zaufanie. Jeśli 80% ambitnej produkcji USA przewija się w tej czy

innej formie przez festiwale międzynarodowe, to ponad połowa tych tytułów prezentowana jest w Berlinie. Więcej niż w Cannes i Wenecji razem wziętych.

Producenci europejscy sarkali po rozdaniu nagród, że w ostatnich 4 latach aż 3 razy Złoty Niedźwiedź festiwalu pojechał za Atlantyk. Upatruje się w tym nie tyle stronniczości bardzo różnych przecież jury, ile refleks dość oczywistego faktu, że w Berlinie Amerykanie stanowią *magnam pars*. Jury 1992 pod kobiecą batutą Annie Girardot popisało się wyjątkowo nie trafionym werdyktem, ale jego Grand Prix na ogół ocenione zostało przychylnie. Zdobył je Lawrence Kasdan *Wielkim Kanionem (Grand Canyon)*. Przekorny tytuł nie zdobi bynajmniej westernu, tylko film o współczesnej Ameryce, o rzadkim na tamtym gruncie zacięciu epickim. Nie grzeszący uprzednio nadmiernymi ambicjami Kasdan umiał w zręcznej narracyjnie formie znaleźć miejsce między Scyllą nihilistycznego protestu i Charybdą cukierkowych „american dreams" — dla odpowiedzi na coraz powszechniej rejestrowane lęki o świat pochopnie odrzucający wartości, o gwałtownie karlejący wymiar stosunków międzyludzkich.

Podobne spojrzenie na swój kraj zademonstrowała Allison Anders w *Benzynie, wyżywieniu, noclegu (Gas, Food, Lodging)*, z dodatkiem bardzo kobiecej dobrotliwości i niestety, mniejszego rygoru dramaturgicznego. Klasycznie hollywoodzkiej dramaturgii nie brakło natomiast w widowiskach sensacyjnych — Berlin bez nadmiernego rozgłosu przejął od Wenecji funkcję przebierania w produktach amerykańskiego show businessu i wyciągania z nich tego, co obok walorów kasowych reprezentuje wyższy poziom artystyczny. W tym trybie rok wcześniej wypromował niezapomniane *Milczenie owiec*, a w 1992 przede wszystkim *Przylądek strachu* Martina Scorsese. Tradycyjny wątek zemsty poprowadzony tu został (szkoda, że nie do końca) — na wspak: szukający odwetu nie zadaje morderczych ciosów, woli perfidnie organizować przyzwolenie samych ofiar na pomstę.

Oryginalnością w ramach wyraźnie zdeterminowanego gatunku wyróżnił się jeszcze David Cronenberg, w którego *Nagim lunchu (Naked Lunch)*, formalnie angielsko-kanadyjskim, za książką Borroughsa przenarkotyzowany umysł pisarza przekształca maszyny do pisania w ogromne, fantastycznie prawdziwe karaluchy. Wyżej cenione przez business *Bugsy* Barry Levinsona czy *Umrzeć znów (Dead Again)* Anglika Kennetha Branagha nie przeskoczyły już tak wysoko zawieszonej poprzeczki.

Aż 9 filmów z USA, na 30 filmów głównego programu, stanowiło jaskrawe zaprzeczenie zasady przestrzeganej rygorystycznie na festiwalu w Moskwie, gdzie każdy kraj mógł wprowadzić tylko po 1 filmie: i USA, i Mongolia. Ta zasada skutecznie rozłoży każdy festiwal. A zastosowana w Berlinie — uniemożliwiłaby obejrzenie najlepszego filmu amerykańskiego: pozakonkursowych, niebywale dowcipnych i inteligentnych *Cieni i mgły (Shadows and Fog)* Woody Allena, dyskretnego hołdu złożonego kinu europejskiemu w ogóle, a ekspresjonizmowi niemieckiemu w szczególności. Dotąd bywało, że to kino europejskie (różnego lotu) naśladowało amerykańskie. Allen jeden z pierwszych świadomie odwraca ten kierunek zależności.

W pozostałych 21 filmach nie-amerykańskich niemal połowę (9) stanowiły współprodukcje. Były nimi zwłasz-

cza wszystkie filmy ze wschodu Europy: błyskotliwe, nabrzmiałe współczesnością *Kochana Emmo, droga Böbe, (Edes Emma, draga Böbe)* Istvana Szabo; oparty na wspomnieniach kinooperatora Stalina, *Wewnętrzny krąg (Inner Circle)* Andrieja Konczałowskiego; refleksyjna, tarkowsko-podobna *Nieskończoność (Infinitas)* Marlena Chucyjewa. Wyłamał się tylko gruziński (bo czysto gruziński) *Wybraniec (Rszeuli)* Michaiła Kałatoziszwilego. Ale i on, by lepiej wprowadzić międzynarodową publiczność w konflikty rewolucji 1917 r., wpisał je w ramy noweli Prospera Merimée z r. 1829.

Oto nowy problem, który dopiero zaczynamy rozgrywać. Współprodukcje, dawniej zjawisko marginesowe i dotyczące twórczości pośledniejszej, w toczącej się rywalizacji kina nie-amerykańskiego z amerykańskim, coraz częściej będą stykać dwie odmienne kultury. Jak wchodzić w nowe, bardziej złożone stosunki produkcyjne bez utraty narodowej i indywidualnej tożsamości? Nie jest to łatwe, często kończy się porażką (szwedzko-fińsko-duński *Il capitano* Jana Troella), ale zdarzają się już i sukcesy. Obok wspomnianych filmów Szabo i Cronenberga np. *Utz*: fascynujący portret kolekcjonera w angielsko-niemiecko-włoskim filmie Holendra Georga Sluizera.

Póki co, więcej dzieł wybitnych przynoszą produkcje narodowe, zwłaszcza francuska. Najlepszym filmem festiwalu była *Zimowa bajka (Conte d'hiver)* Erica Rohmera, który udowodnił, że jest głową nurtu introspekcyjnego współczesnej kinematografii. Wygrał mistrzowsko nieskończoną ilość odcieni takich uczuć, jak wierność, miłość i przywiązanie. Sekundował mu Alain Corneau *Wszystkimi porankami świata (Tous les matins du monde)* o wykwintnie stylizowanej narracji, trafnie chwytającej współzależności obrazu i muzyki.

Berlin nigdy nie celował w udostępnianiu dzieł kinematografii bardziej egzotycznych. W tej materii wnioski mogą być bardziej przypadkowe. Ale *Świecący miecz (Hikarigoke)* głośnego Japończyka Kei Kumai zdaje się świadczyć, że kino jego kraju wciąż nie może otrząsnąć się z głębokiej zapaści. A już nagroda aktorska przyznana Taiwance Maggie Cheung za nieudolny melodramat *Ruan Ling Yu* da się wytłumaczyć jedynie dążnością jury do wykazania się „odwagą" za każdą cenę.

W tym stanie rzeczy korzystniej pokazali się Latynosi: chilijsko-hiszpańską *Granicą (La frontera)* Ricardo Larraina o znanym, ale wiarygodnie rozwiązanym wątku judymowskiego posłannictwa inteligencji represjonowanej przez wojskowe dyktatury.

JERZY PŁAŻEWSKI

San Sebastian

40 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY W SAN SEBASTIAN (17–26 IX)

Złota Muszla dla najlepszego filmu: *Un lugar en el mundo* (Miejsce w świecie), reż. Adolfo Aristarain. Specjalna Nagroda Jury: *Zwolnieni z życia*, reż. Waldemar Krzystek. Srebrne Maski: za reżyserię: Goran Marković (*Tito i ja*); za najlepszą rolę kobiecą: Krystyna Janda (*Zwolnieni z życia*); za najlepszą rolę męską: Roberto Sosa (*Highway Patrolman*) oraz kilkuletni wykonawca Dimitro Vojnov (*Tito i ja*). Nagroda „Opera Prima": *Langer Gang*, reż. Yilmaz Arsian. Wyróżnienie Honorowe: *Kiedy rozum śpi*, reż. Marcin Ziębiński. Nagroda FIPRESCI: *Zwolnieni z życia*. Nagroda OCIC: *Un lugar en el mundo*; wyróżnienie: *Langer Gang*.

Jeśli narzekania na poziom weneckiego festiwalu nie były bezpodstawne, tylko cud, albo zdecydowana różnica gustów, uratować mogły widzów tych festiwali, które czekać muszą w kolejce za potentatami. Choć impreza w San Sebastian należy do ważnych

i ma ugruntowaną pozycję wśród ambitnych i bynajmniej nie ubogich festiwali, to jednak, siłą rzeczy, towar, który tutaj dociera został już wcześniej trochę poprzebierany. Ale w San Sebastian rządzą rygorystyczni wielbiciele sztuki filmowej i nie ma mowy o łataniu programowych dziur efektowną rozrywką.

Nikt nie mógł powiedzieć, że program był nieciekawy: było jednak na czym zawiesić oko, choć niekoniecznie w pełnym zachwycie, częściej — z ostrym sprzeciwem, chęcią dyskusji. Zastanawiającym na przykład zjawiskiem była duża liczba filmów autotematycznych. Podobne filmy pojawiły się zresztą i w Wenecji. Autotematyzm może być szczególnym chwytem zmierzającym do maksymalnego wyostrzenia narzędzi poznawczych w sztuce i do korekty wmówień, zakłamań, automistyfikacji towarzyszących procesowi twórczemu. Ale może być też — jak pisał Paul Valery — wyrazem kryzysu, ucieczką od rzeczywistości, „pisaniem o niczym, o pisaniu". W tych filmach, o których mówię (m. in. *W zupie* Alexandra Rockwella, USA; *Spec od efektów* Leona Narbeya, Nowa Zelandia; *Zakazane ćwiczenia* Jaime Humberto Hermosillo, Meksyk) jest to raczej zachwyt filmowca nad samym sobą i swoim wspaniałym zawodem demiurga nowych rzeczywistości. Jeśli tak jest istotnie, to zjawisko autotematyzmu we współczesnym kinie okazuje się jeszcze jednym przejawem szerszej i bardzo niepokojącej tendencji. Można ją nazwać osłabieniem czy też rozchwianiem poczucia rzeczywistości. Może nawet mocniej — całkowitą utratą zainteresowań czy wręcz pogardą. Rzeczywistość pozaekranowa traci własną spoistość, autonomię, jest dla reżysera istotna o tyle tylko, o ile stanowi materiał do całkowicie dowolnej obróbki. Nie stawia żadnego oporu, nie nakłania do tego, aby poszukiwać jedynej właściwej dla niej formy. Nic nie ogranicza zwycięskiego demiurga: poczucie sensu czy bezsensu, prawdy czy fałszu. Ważny jestem ja, twórca, który na tym śmietniku zniszczonej rzeczywistości odprawiam misterium sztuki.

W tej rozszerzonej formule mieści się już bardzo wiele filmów, kto wie czy nie większość filmów nie tylko tego festiwalu. Ciekawą jej wersją są filmy produkowane w krajach postkomunistycznych, na ogół w koprodukcji z zachodnimi producentami. Szczególnie licznie reprezentowane były na festiwalu w roku 1992 filmy rosyjskiej czarnej serii, „czernuchy" — jak ją ze swojska nazywają. I właśnie powstaje pytanie, do jakiego stopnia ten rozrachunek z komunistyczną przeszłością i komunistycznym dziedzictwem dnia dzisiejszego jest szczery, a gdzie zaczyna się kokietowanie pozorną szczerością, której ofiarą pada znowu nieszczęsna rzeczywistość. Szczególne wątpliwości wzbudził na tym festiwalu głośny już skądinąd film Iwana Dychawicznego *Moskiewska defilada* (tytuł oryginalny: *Prorwa*). Moim zdaniem jest tylko jeden bohater tego bolesnego w założeniu rozrachunku: to bez wątpienia sam artysta. I nie ma żadnych granic, żadnej prawdy, żadnej świętości, której by nie poświęcił, żeby pokazać całemu światu jakim to on wielkim i szczerym artystą jest. Pokazać, oczywiście w taki sposób, żeby wielki świat to podziwiał i — przede wszystkim kupił.

Ale świat, na szczęście, nie jest aż taki głupi i — przynajmniej w San Sebastian — film Dychawicznego wygwizdano. Najbardziej spodobał się natomiast prosty i szlachetny, czasem nawet może aż zbyt szlachetny, ale

zrobiony właśnie z pewną niezbędną dozą pokory wobec rzeczywistości, przede wszystkim wewnętrznej, psychicznej tajemnicy życia swoich bohaterów, film argentyński *Miejsce na ziemi* (reż. Adolfo Aristarain). Tym razem wspólny faworyt i publiczności i krytyki zdobył jednocześnie główną nagrodę festiwalu, Złotą Muszlę.

Bardzo wysoko oceniony został także film Waldemara Krzystka *Zwolnieni z życia*: przypadła mu Nagroda Specjalna Jury, nagroda FIPRESCI i nagroda za najlepszą rolę kobiecą dla Krystyny Jandy. Polacy byli w ogóle bardzo widoczni podczas tegorocznego festiwalu. Jedno z wyróżnień w konkursie debiutów dostał Marcin Ziębiński za *Gdzie rozum śpi*, w pobocznym przeglądzie wyświetlano *Koniec gry* Feliksa Falka, po uroczystym zamknięciu festiwalu prezentowano (w obecności autora) najnowszy film Romana Polańskiego *Gorzkie gody*. Najciekawsze spośród polskich filmów zaprezentowano w obszernym przeglądzie filmów Studia „Perspektywa" (m. in. *Przesłuchanie, Dolina Issy*).

Ale to już nieoficjalny, poboczny niejako program festiwalu. Był on bogaty i rekompensował nie najwyższy poziom konkursu: pełna retrospektywa filmów Johna Cassavetesa, w obecności Geny Rowlands, przegląd filmów Ameryki Łacińskiej, bogaty zestaw dokumentów, sporo ciekawych pozycji z innych festiwali, przede wszystkim z Cannes i Wenecji, odrębny konkurs debiutów, i jeszcze wiele różnych różności — np. spektakl Teatru Ósmego Dnia na nadatlantyckiej promenadzie.

ANDRZEJ WERNER

Locarno

45 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY W LOCARNO (5–15 VIII)

Grand Prix — Złoty Lampart: *Qiu Ju*, reż. Clara Law Chuck Yiu (Hongkong-Japonia). Srebrny Lampart: *Kairat*, reż. Darežan Omirbajew (Kazachstan). Brązowy Lampart: *Die Terroristen* (Terroryści), reż. Peter Gröning (Niemcy). Brązowy Lampart (IV nagroda): *Eddie King*, reż. Gidi Dar (Izrael). Nagroda Specjalna: *Holozän*, reż. Heinz Bütleri i Manfred Eicher (Szwajcaria-Niemcy). Nagroda „Swissair-Crossair": *Quartier Mozart*, reż. Jean-Pierre Bekolo (Kamerun-Francja). Nagroda Jury Ekumenicznego: *Sishi Buhuo* (Portret rodzinny), reż Li Shaohong (Chiny) Nagroda FIPRESCI: *Kairat*; *Requiem*, reż. Reni Martens i Walter Marti (Szwajcaria).

Po Wenecji (1932) i obok Cannes, Locarno należy do najstarszych europejskich festiwali filmowych (oba z 1946 r.). Od wielu snobistycznych imprez różni się przede wszystkim tym, że uczestniczy w nim niemal cała ludność miasta. Dzieje się to nie tylko dzięki licznym kinom, w których wyświetlane są różne festiwalowe programy. Przede wszystkim w każdy festiwalowy wieczór największy, centralny plac — Piazza Grande — zamienia się w kino, które może pomieścić ponad 5 tysięcy widzów. Na ogromnym ekranie po zachodzie słońca (o 21.30) pokazywany jest film (czasem także i drugi, krótszy), który nie uczestniczy w konkursie, ale jest z pewnością godny uwagi. O nagrody ubiegają się filmy z trzech programów: głównego konkursu, w którym nagrodami są złote, srebrne i brązowe Lamparty, pokazów młodego kina („Lamparty jutra") i Tygodnia Krytyki Filmowej. Prócz głównego jury nagrody przyznają inne gremia — jury FIPRESCI, Jury Młodych, jury ekumeniczne, jury programu „Lamparty jutra". Na wszystkich pokazach przeważają ludzie młodzi, panuje atmosfera bliższa klubom filmowym niż festiwalowym galom. Dlatego tak żywo czuje

się, że tu chodzi naprawdę o dobre, ciekawe kino.

45 Festiwal był pierwszym pod dyrekcją Włocha Marco Mullera, wieloletniego współorganizatora festiwali w Pesaro, Wenecji i Turynie. Muller wprowadził do programu festiwalu nowy element — targi, na które zaprosił europejskich dystrybutorów i animatorów kin typu studyjnego, by pokazanym filmom artystycznym, filmom nie tylko adresowanym do szerokiej publiczności stworzyć szansę dotarcia do widza. Sukces tej inicjatywy (chociaż konkretne wyniki handlowe nie zostały ujawnione) zapowiada, że Locarno może stać się poważnym ośrodkiem marketingu kina spoza wielkich dystrybucyjnych koncernów amerykańskich. W znacznej mierze temu celowi wydaje się świadomie podporządkowany dobór filmów. Nie będąc festiwalem „innego kina" Locarno '92 dało przegląd interesujących filmów z całego prawie świata. Wydarzenia w głównym nurcie kina europejskiego i amerykańskigo można było oglądać w Berlinie, Cannes czy Wenecji, tu — być może przypadkiem, być może wskutek szczególnych zainteresowań dyrektora festiwalu — do najciekawszych należały filmy z Afryki i Azji. I co ważniejsze — niektóre z nich stawały się świadectwem wzajemnego przenikania kultur — niech o tym świadczą dwa filmy pokazane poza konkursem Piazza Grande. *Poranek w kolorze krwi* Chinki Li Shaohong (1990) jest znakomitą, przeniesioną na grunt chińskiej wsi adaptacją *Kroniki zapowiedzianej śmierci* Gabriela Garcii Marqueza; *Hieny* senegalczyka Djibrila Diop Mambety to z kolei *Wizyta starszej pani* Friedricha Dürrenmatta rozegrana w afrykańskiej wiosce gdzieś na końcu świata. W obu przypadkach literacki materiał z naszego kręgu kulturowego służy reżyserowi dla przedstawienia spraw rodzimych.

Chinką jest także zdobywczyni Złotego Lamparta czyli Grand Prix festiwalu Clara Law (Law Chuch Yiu); jej film *(Qiu Ju)* w opowieści o przyjaźni chińskiej dziewczynki i młodego Japończyka oddaje niepokoje mieszkańców Hongkongu przed bliskim przyłączeniem do Chin. Z kolei jednym z najdowcipniejszych, ciekawie przedstawiających narodową obyczajowość był film Kameruńczyka Jean-Pierre'a Bekolo *Dzielnica Mozarta (Quartier Mozart),* zrealizowany w koprodukcji z Francją. By nie wymieniać wszystkich godnych uwagi filmów — ich różnorodność dobrze widać z wykazu festiwalowych nagród — trzeba podkreślić, że filmy, jakie można było zobaczyć w Locarno, stanowiły dowód, że wbrew wszelkim jeremiadom, kino żyje i wciąż potrafi dawać przekonujące obrazy życia i problemów współczesnego świata; wymienione tytuły chińskie i afrykańskie to tylko przykłady. Równie dobrze można by wspomnieć o filmach z byłego ZSRR, z Włoch czy Francji, z Grecji czy Szwajcarii, z Indii czy USA, filmach dojrzałych reżyserów i młodych „lampartów jutra" czy wreszcie o filmach dokumentalnych z Tygodnia Krytyki. W różnorodności tematycznej i stylistycznej trudno mówić o jakimś dominującym nurcie w dzisiejszym światowym kinie; raczej o wykorzystaniu wypróbowanych technik dla przedstawienia tego, co danego reżysera naprawdę interesuje i czym rzeczywiście potrafi zainteresować widza. Trzeba też koniecznie powiedzieć o wspaniałej, liczącej 46 tytułów retrospektywie włoskiego reżysera Mario Cameriniego (1895–1981) — z wielką radością oglądało się te proste, nieraz na-

iwne opowieści przedstawione zawsze z prawdziwie serdecznym stosunkiem do człowieka, z mądrą wyrozumiałością dla ludzkich słabości, z życzliwym uśmiechem.

W doborze filmów wyraźnie widać było indywidualność nowego dyrektora festiwalu — człowieka, który kocha dobre i ciekawe kino.

WANDA WERTENSTEIN

Saloniki

1 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY W SALONIKACH (6-15 IX)

Do tej pory w Salonikach odbywał się rokrocznie grecki narodowy festiwal. W roku 1992 impreza całkowicie zmieniła oblicze: Wystartował nowy międzynarodowy festiwal młodego kina. I to jak wystartował: około 150 zaproszonych gości z całego świata, pełna oprawa wystawnej, wcale nie prowincjonalnej imprezy. A więc duży festiwal, który nie stracił jeszcze uroków małego towarzyskiego spotkania miłośników kina. W konkursie brały udział debiuty, bądź drugie filmy, a więc wśród zaproszonych twórców przeważali ludzie relatywnie młodzi. Repertuar grecki pozostał w programie, ale na plan pierwszy wysunął się konkurs międzynarodowy.

Publiczność jednak pozostała wierna filmom greckim. Robiło to dość niesamowite wrażenie, zwłaszcza na Polakach przyzwyczajonych do dokładnie odwrotnej reakcji: na filmach zagranicznych, nawet na wieczornych pokazach konkursowych sale kinowe bywały pustawe, za to gdy pokazywano nowy film grecki — ścisk niewiarygodny i atmosfera prawdziwego święta. I to zupełnie niezależnie od jakości artystycznego wydarzenia. Nacjonalizm? Być może, ale byłaby to jedna z najbardziej sympatycznych jego form, zbliżona do lokalnego patriotyzmu, wierności kibica swojej drużynie piłkarskiej, może nie najlepszej, ale własnej. Gdyby i w Polsce zdarzyło się podobnie, miałbym cień wątpliwości, czy nie stanowiłoby to zbytniego ułatwienia dla naszych filmowców, którzy i tak brakiem pewności siebie nie grzeszą. Bardzo chciałem uczestniczyć w tym święcie, znaleźć w filmach greckich, które obejrzałem, jakieś autentyczne wartości. Niestety, nie udało mi się zauważyć godnego uwagi wydarzenia artystycznego. Natomiast właśnie tutaj, w Salonikach, zdarzył się cud: obejrzałem zdecydowanie najciekawszy film, jakiego nie było ani w Wenecji, ani w San Sebastian, ani — jak sądzę — w Berlinie, czy Cannes. Jest to po prostu wspaniały film. Po raz pierwszy od dość długiego już czasu wyszedłem z kina zachwycony. I nawet nie bardzo wiem dlaczego: a trudność przełożenia własnego zachwytu na słowa powinna być dla krytyka ważnym kryterium wartości filmu. Nie jest to nawet kino o wybujałych ambicjach intelektualnych. Ale jest w nim właśnie to, czego próżno było szukać nawet w tegorocznej produkcji.

A więc: szacunek a nawet czułość artysty wobec przedstawionej przez siebie rzeczywistości, wobec swoich bohaterów, zwierząt, drzew, ziemi. Twórca nie jest demiurgiem, który powołał ich do życia i może z tym życiem zrobić, co mu się tylko podoba. Nie, on je tylko jak gdyby wydobywa z zapomnienia, z pokorą i miłością rekonstruuje starając się nie zgubić najdrobniejszego szczegółu, a przede wszystkim samej tajemnicy ich życia, jeśli zależnej to przecież od Boga, a nie od artysty. Najwyższy czas ujawnić tytuł i autora. To hiszpański film *Krowy*,

debiut fabularny baskijskiego reżysera Julio Medema. Zachodzę w głowę, cóż mogło sprawić, że nie zauważyło go żadne jury. Chyba nie to, że został wcześniej nagrodzony w 1991 r. na festiwalu w Tokio, bo przecież i główna nagroda Salonik, nieskończenie mniej wartościowy film Sally Potter *Orlando* również był już prezentowany i nawet zdobył jakąś poboczną nagrodę w Wenecji.

Tytułem kontrastu chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden z filmów prezentowanych w Salonikach. Otóż wiele razy słyszało się o filmach, które budziły ostry protest hierarchii kościelnej i środowisk katolickich, filmach obrażających ponoć uczucia religijne, bluźnierczych. Najgłośniejszym przykładem w ciągu minionych kilku lat było *Ostatnie kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese. Otóż nigdy jakoś nie miałem okazji zgodzić się z tak jednoznacznymi sądami. W Salonikach obejrzałem film, który tego rodzaju kwalifikację w pełni uzasadnia. Chyba nie jest to najwłaściwszy moment, żeby teraz właśnie w Polsce o tym opowiadać, ale poczucie pewnej przekory czy też sumienności każe mi jednak o nim wspomnieć. *Confortorio* Włocha Paolo Benvenutiego opowiada o historycznym zdarzeniu z roku 1736 w Rzymie, kiedy to przed cywilnym sądem stanęli dwaj Żydzi i za przestępstwo kryminalne (kradzież z włamaniem) zostali skazani na śmierć. Film nie kwestionuje ani przestępstwa ani drakońskiego wyroku, zajmuje się natomiast gwałtownym, połączonym z torturami nakłanianiem nieszczęśników na nawrócenie się przed śmiercią na wiarę katolicką. Dzieje się to na terenie klasztoru Dominikanów, przy udziale wysokiej hierarchii kościelnej. Nie dysponując niezbędną wiedzą, nie kwestionuję rzetelności przedstawienia historycznych faktów. Zakładam nawet, że relacja może być prawdziwa. Okrutna i bezwzględna walka o — tego nie da się ukryć — dusze skazańców przedstawiona została w sposób tak nachalnie prymitywny, zacietrzewiony, z tak nie przebierającą w środkach niechęcią już nie tylko wobec Kościoła, ale i wiary katolickiej (są tu sceny, które najbardziej liberalny katolik odczuć musi jako świadome i obrzydliwe bluźnierstwo), że — i to właśnie jest najciekawsze — film Benvenutiego sam zwraca się przeciw wartościom, w imieniu których chce występować. Wartością tą jest oczywiście tolerancja i szacunek wobec innej wiary. Co więcej — wskutek furii film sam zaprzecza swej głównej tezie. Bo jeśli katolicyzm jest choć w części tak nietolerancyjny jak to Benvenuti przedstawia, to po bluźnierstwach, wobec których *Szatańskie wersety* są piosenką przedszkolaków edukowanych przez Armię Zbawienia, nie tylko kopie filmu spłonęłyby na stosie.

Z bogatego programu towarzyszącego konkursowi warto jeszcze zwrócić uwagę na przegląd kilku filmów zrealizowanych przez młodego i bardzo interesującego reżysera kanadyjskiego Atoma Egoyana. Jego *Agent ubezpieczeniowy (The Adjuster)*, prezentowany w Cannes '91 jest nie pierwszym i z pewnością nie ostatnim ciekawym filmem tego oryginalnego i świetnie zapowiadającego się artysty.

ANDRZEJ WERNER

FILM W POLSCE '92

DOKUMENTACJA

Opracowała

BEATA KOSIŃSKA

POLSKIE PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE (PRODUKCJA 1992)

1. Białe małżeństwo

reż.: Magdalena Łazarkiewicz; scen. na podstawie dramatu Tadeusza Różewicza: Magdalena Łazarkiewicz, Jan Różewicz; zdj.: Zbigniew Wichłacz; muz.: J.A.P. Kaczmarek; s.: Halina Dobrowolska; wyk.: Jolanta Fraszyńska (Bianka), Agata Piotrowska (Paulina), Teresa Budzisz-Krzyżanowska (matka) i inni; prod.: SF „Perspektywa", TVP, Syrena Entertainment Group; 105 min.

2. Czarne słońca

reż.: Jerzy Zalewski; scen.: Jerzy Zalewski, Wojciech Tomczyk, Paweł Wendorff; zdj.: Paweł Wendorff; muz.: zespół „Kult"; s.: Bogdan Sölle; wyk.: Tomasz Dedek (Wilk), Ewa Dałkowska (Celina), Sławomir Orzechowski (Leon) i inni; prod.: SF „Indeks", PWSFTViT, WFO w Łodzi; 81 min.; pr.: 9. IX.

3. Głos

reż.: Janusz Kondratiuk; scen.: Maciej Karpiński, Janusz Kondratiuk wg. W.B. Yeatsa; zdj.: Maciej Kijowski; muz.: Jerzy Satanowski; s.: Henryk Waniek, Marek Burgemajster; wyk.: Marek Walczewski (Rycerz), Andrzej Mastalerz (Kurek) i inni; prod.: Telewizja Polska; 65 min.

4. Kawalerskie życie na obczyźnie

reż.: Andrzej Barański; scen.: Andrzej Barański wg książki Jakuba Wojciechowskiego *Życiorys własny robotnika*; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Henryk Kuźniak; s.: Paweł Mirowski; wyk.: Marek Bukowski (Michał), Bożena Dykiel (Frau Luther), Magdalena Wójcik (Agata) i inni; prod.: SF „Oko", TVP; 106 min.

5. Nocne ptaki

reż.: Andrzej Domalik; scen.: Andrzej Domalik na motywach opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Stracona noc*; zdj.: Jacek Bławut; muz.: Jerzy Satanowski; s.: Ewa Braun; wyk.: Ewa Isajewicz-Telega (Faustyna), Olgierd Łukasiewicz (Julian Kisielecki), Mariusz Bonaszewski (Janek); prod.: Telewizja Polska; 70 min.

6. Pograbek

reż. i scen.: Jan Jakub Kolski; zdj.: Piotr Lenar; muz.: Waldemar Wróblewski; s.: Barbara Komosińska; wyk.: Grażyna Błęcka-Kolska (Kuśtyczka), Mariusz Saniternik (Pograbek), Franciszek Pieczka (Kaczuba) i inni; prod.: Telewizja Polska; 75 min.

7. Przeklęta Ameryka

reż.: Krzysztof Tchórzewski; scen.: Krzysztof Tchórzewski, Michał Arabudzki; zdj.: Janusz Gauer; muz.: Lech Brański; s.: Jerzy Sajko; wyk.: Edward Żentara (Zbyszek Butryn), Katarzyna Butowtt (Jane), Sylwia Wysocka (Teresa) i inni; prod.: SF Krzysztof Tchórzewski; 95 min.

8. Psy

reż. i scen.: Władysław Pasikowski; zdj.: Paweł Edelman; muz.: Michał Lorenc; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Bogusław Linda (Franc), Marek Kondrat (Olo), Janusz Gajos (Gross) i inni; prod.: SF „Zebra", IFDF „Helios", Film Polski, International Movie Production; 110 min.

9. Sauna

reż. i scen.: Filip Bajon; zdj.: Wit Dąbal; muz.: Michał Lorenc; s.: Anna Wunderlich; wyk.: Bogusław Linda (Janek), Gabriela Kownacka (Masza), Marian Opania (Jurij) i inni; prod.: Telewizja Polska; 90 min.

10. 1968, Szczęśliwego Nowego Roku

reż. i scen.: Jacek Bromski; zdj.: Janusz Gauer; muz.: Henri Seroka, piosenki zespołu „Klan"; s.: Dorota Ignaczak; wyk.: Jolanta Jackowska (Agnieszka Bergman), Krzysztof Kolberger (Jerzy Bergman), Piotr Machalica (Henryk Kowalczyk) i inni; prod.: SF „Zebra", TVP; 89 min.

11. Wielka wsypa

reż.: Jan Łomnicki; scen. wg noweli Czesława Magnowskiego: Jan Łomnicki; zdj.: Artur Radźko; muz.: Piotr Hertel; s.: Barbara Nowak; wyk.: Jan Englert (Jarek Bronko vel Branicki), Ewa Gawryluk (Iruśka), Marzena Trybała (Pani Hania) i inni; prod.: SF „Kadr", WFDiF Warszawa; 102 min.

12. Wszystko co najważniejsze
reż.: Robert Gliński; scen.: Dżamila Ankiewicz-Nowowiejska; zdj.: Jarosław Szoda; muz.: Jerzy Satanowski; s.: Wojtek Badiak; wyk.: Ewa Skibińska (Ola Wat), Adaś Siemion (Andrzej Wat), Grażyna Barszczewska (Prezydentowa) i inni; prod.: Marek Nowowiejski Productions Ltd., PZU SA; 108 min.

KOPRODUKCJE

1. Berlin, Breslauer Platz
reż. i scen.: Wiesław Saniewski; zdj.: Ryszard Lenczewski; wyk.: Piotr Fronczewski, Miłogost Reczek, Henryk Niebudek; prod.: Polska (Saco Film), Niemcy.

2. Dotknięcie ręki (The Silent Touch)
reż.: Krzysztof Zanussi; scen. angielski: Peter Morgan, Mark Wadlow na podstawie scenariusza Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Żebrowskiego; zdj.: Jarosław Żamojda; muz.: Wojciech Kilar; s.: Ewa Braun; wyk.: Max von Sydow (Henryk Kezdi), Lothaire Bluteau (Stefan Bugajski), Sarah Miles (Helena); prod.: Polska (SF „Tor", TVP), Wlk Brytania (Mark Forstater Production Ltd. British Screen), Dania (Metronome Productions A/S); 90 min.; pr.: 30.X.

3. Enak
reż. i scen.: Sławomir Idziak; zdj.: Andrzej J. Jaroszewicz; muz.: Jacek Ostaszewski; s.: Tomasz Kowalski, Magdalena Dipont; wyk.: Irene Jacob (Lucielle Spaak), Joanna Szczepkowska (Ann Miller), Edward Żentara (Charles Enak) i inni; prod.: Polska-Niemcy-Francja; 93 min; pr.: 29.VI.

4. Europejska noc (European night)
reż.: Zbigniew Kamiński; scen.: Charles Haigh, Zbigniew Kamiński; zdj.: Ryszard Lenczewski; muz.: Zbigniew Górny; s.: Jerzy Śnieżawski; wyk.: Chase Masterson (Tammy), Maxwell Caulfield (Victor), Julie Araskoy (Greta) i inni; prod.: Polska-USA; 100 min.

5. Kiedy rozum śpi (When Reason Sleeps)
reż.: Marcin Ziębiński; scen.: Andrzej Rychcik, Wojciech Zimiński; zdj.: Dariusz Kuc; muz.: Jean Claude Petit; s.: Ewa Braun, Grzegorz Piątkowski, Marek Burgemajster; wyk.: Ute Lemper (Catherine Gless), Jonathan Zaccai (Maksymilian Bardo), Philippine Leroy-Beaulieu (Jeanne Eberlem) i inni; prod.: Polska (MS Film Production, TVP), Francja (Atria Films, La Sept Cinéma); 109 min.

6. Listopad (November)
reż.: Łukasz Karwowski; scen.: Łukasz Karwowski, Paweł Edelman; zdj.: Paweł Edelman; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Marine Delterme (Sara), Bartek Topa (Piotr), Judith Henry (Nowak) i inni; prod.: Polska (SF „Indeks", PWSFTViT, TVP), Francja (Jeck Film); 91 min.

7. Łza księcia ciemności
reż.: Marek Piestrak; scen.: Wojciech Jędrkiewicz; zdj.: Janusz Pawłowski; wyk.: Hanna Dunowska, Tomasz Stockinger; prod.: Polska (SF „Oko"), Czecho-Słowacja (Studio Atan), Kazachstan (Studio Brik), Estonia (Tallinn Film).

8. Naprawdę krótki film o miłości, zabijaniu i jeszcze jednym przykazaniu (A Really Short Film about Love, Killing and One More Commandment)
reż. i scen.: Rafał Wieczyński; zdj.: Andrzej J. Jaroszewicz, Andrzej Czernawski; muz.: Maciej Korczak-Stawujak; s.: Julita Świercz; wyk.: Katarzyna Węglicka (Kasia), Mariusz Czajka (Wojtek), Tomasz Sapryk (Karol) i inni; prod.: Polska (Focus Producers), Francja (K-Films); 100 min.

9. Pamiętnik znaleziony w garbie (Memento found In a hunched back)
reż.: Jan Kidawa-Błoński; scen.: Jacek Kondracki, Jan Kidawa-Błoński, Zenon Olejniczak; zdj.: Zdzisław Najda; muz.: Michał Lorenc s.: Barbara Komosińska, Barbara Nowak, Wład Orłow; wyk.: Olaf Lubaszenko (Janek, młody Antoni), Marzena Trybała (Maria), Katarzyna Skrzynecka (młoda Maria) i inni; prod.: Polska (Gambit Production), Kanada (Les Productions d'Amerique Française Inc.), Rosja (Barmalig); 110 min.

10. Pierścionek z orłem w koronie (The ring with a crowned eagle)
reż.: Andrzej Wajda, scen. wg powieści Aleksandra Ścibora-Rylskiego: Andrzej Wajda, Maciej Karpiński, Andrzej Kotkowski; zdj.: Dariusz Kuc; muz.: Zbigniew Górny; s.: Allan Starski; wyk.: Rafał Królikowski (Marcin), Agnieszka Wagner (Wiśka), Ada Biedrzyńska (Janina) i inni; prod.: Polska (SF „Perspektywa", Heritage Film) Niemcy (Regine Ziegler Filmproduktion), W. Brytania (Cine Elektra — Londyn), Francja (Erato-Films-Paryż); 106 min.

11. Smacznego, telewizorku (Bon appétit television)
reż. i scen.: Paweł Trzaska; zdj.: Frantisek Brabec; muz.: Maksym Dunajewski; s.: Andrzej Kowalczyk, Juraj Dvorsky, Zoja Nikaszina; wyk.: Gabriela Kownacka (żona Adlera), Piotr Machalica (Adler), Krystyna Tkacz •(Topolska) i inni; prod.: Polska (SF „Oko"), Kazachstan (Studio Brik-Alma-Ata), Czecho-Słowacja (Atan Studio — Bratysława); 93 min.

12. Szuler (Cheat)
reż i scen.: Adek Drabiński; zdj.: Piotr Woytowicz, muz.: Michał Urbaniak; s.: Wojciech Saloni-Marczewski; wyk.: Alice Adair (Cornelia Grandhomme), Jerzy Zelnik (Victor Moritz), Justin Deas (Rudolf de Seve) i inni; prod.: International Vision Arts, Castor Films, Vitek Films; 130 min.

13. Szwadron (Squadron)
reż. i scen. wg opowiadań *Przekazana sztafeta* i *Igła wojewody* Stanisława Rembeka: Juliusz Machulski;

zdj.: Witold Adamek; muz.: Krzesimir Dębski; s.: Valentin Gjudulanow, Dorota Ignaczak; wyk.: Radosław Pazura (Jeremin), Janusz Gajos (Dobrowolski), Siergiej Szakurow (Żuryn) i inni; prod.: Polska (SF „Zebra"), Francja (High Speed Films — Paryż), Belgia (A.K. Productions — Bruksela), Ukraina (Arkadia — Odessa); 105 min.

14. Tak, tak (Yes, yes)

reż. i scen.: Jacek Gąsiorowski; zdj.: Witold Adamek; muz.: Michał Urbaniak; s.: Teresa Gruber; wyk.: Zbigniew Zamachowski (Marek), Maria Gładkowska (Krystyna), Julie Japhet (Karen) i inni; prod.: Polska (SF „Perspektywa", TVP), Francja (Flach Film, La Sept); 84 min.

15. Tragarz puchu (Warsaw, 5703)

reż.: Janusz Kijowski; scen. wg słuchowiska Jerzego Janickiego *Tragarz puchu*: Janusz Kijowski, Jerzy Janicki; zdj.: Przemysław Skwirczyński; muz.: Jan Kanty-Pawluśkiewicz; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Lambert Wilson (Alek), Hanna Schygulla (Stefania), Julie Delpy (Fryda); prod.: Polska (SF „Zodiak"), Niemcy (CCC Filmkunst Produktion, Artur Brauner), Francja (Molecule); 110 min.

16. Zwolnieni z życia (Dismissed from Life)

reż. i scen.: Waldemar Krzystek; zdj.: Dariusz Kuc; muz.: Zbigniew Preisner; s.: Tadeusz Kosarewicz; wyk.: Krystyna Janda (Wariatka), Jan Frycz (Marek), Gabriela Kownacka (Elżbieta) i inni; prod.: Polska (SF „Zodiak"), Francja (Jeck Film); 91 min.

ZAGRANICZNE FILMY POLSKICH REŻYSERÓW

Gorzkie gody (Bitter Moon/Lune de fiel)

reż.: Roman Polański; scen. wg powieści Pascala Brucknera: Roman Polański, Gérard Brach, John Brownjohn; wyk.: Hugh Grant (Nigel), Kristin Scott-Thomas (Fiona), Emmanuelle Seigner (Mimi), Peter Coyote (Oscar); prod.: Francja — W. Brytania; 139 min.

FILMY ZAGRANICZNYCH REŻYSERÓW ZREALIZOWANE W POLSCE

Kim był Joe Louis? (Who was Joe Louis?)

reż.: Juha Rosma; scen.: Juha Rosma, Cezary Harasimowicz; zdj.: Janusz Sosnowski; wyk.: Ilka Hejskanen (Joni), Anna Majcher (Ewa), Vesa-Matti Loiri (trener) i inni; prod.: Polska (SF „Dom"), Finlandia (Fantasia Film OY); 95 min.

Frankenstein — the Real Story

reż.: David Wickes; zdj.: Jack Conroy; wyk.: Randy Quaid, Małgorzata Potocka, Lambert Wilson i inni; prod.: David Wickes Television i MM Potocka F and M Production.

SPÓŹNIONE PREMIERY

1. Bestia (La Bête)

reż., scen., dialogi: Walerian Borowczyk; zdj.: Bernard Daillencourt, Marcel Grignon; muz.: Domenico Scarlatti; wyk.: Sirpa Lane, Lisbeth Hummel, Elisabeth Kahson i inni; prod.: Argos Film — Francja; 1975; 102 min.; pr.: 19 IX 1992.

2. Cynga

reż. i scen. na motywach wspomnień Jerzego Drewnowskiego: Leszek Wosiewicz; zdj.: Krzysztof Ptak; muz.: Henryk Kuźniak; wyk.: Tomasz Łysiak, Władysław Kowalski, Ewa Dałkowska i inni; prod.: SF „Tor", TV, Film Polski; 1991; 100 min.; pr.: 8 V 1992 r.

3. Długa noc

reż.: Janusz Nasfeter; scen.: Janusz Nasfeter wg powieści Wiesława Rogowskiego *Noc*; zdj.: Antoni Nurzyński; wyk.: Anna Ciepielewska, Józef Duriasz, Ludwik Pak, Ryszarda Hanin, Jolanta Wołłejko; prod.: ZRF Studio; 1967; cz-b; 81 min.; pr.: 28 XII 1992 r.

4. Europa, Europa

reż., scen. na podstawie wspomnień Sally'ego Perela: Agnieszka Holland; zdj.: Jacek Petrycki; muz.: Zbigniew Preisner; w roli głównej: Marco Hofschneicker; prod.: Francja-RFN-Polska (SF „Perspektywa"); 1990; pr.: 7 II 1992 r.

5. Ferdydurke (Thirty door key)

reż.: Jerzy Skolimowski; scen. na podstawie powieści Witolda Gombrowicza: John Yorick, Joseph Kay, Jerzy Skolimowski; zdj.: Witold Adamek; muz.: Stanisław Syrewicz, Michał Lorenc; wyk.: Iain Glen, Robert Stephens, Crispin Glower, Judith Godreche, Tadeusz Łomnicki, Krzysztof Janczar, Artur Żmijewski, Jerzy Skolimowski; prod.: Polska-W. Brytania-Francja; 1991; pr.: 21 II 1992

6. Kanalia

reż., scen.: Tomasz Wiszniewski; zdj.: Tomasz Wert; muz.: Michał Lorenc; wyk.: Adam Ferency, Piotr Siwkiewicz-Shivak, Bogusław Linda i inni; prod.: SF „Zodiak", PWSFTViT; 1990; pr.: 15 III 1992.

7. Koniec gry

reż.: Feliks Falk; scen.: Feliks Falk, Maciej Karpiński; zdj.: Dariusz Kuc; muz.: Michał Lorenc; wyk.: Anna Romantowska, January Brunov, Jerzy Zass i inni; prod.: SF „Perspektywa"; 1991; 82 min. pr.: 14 II 1992.

8. Niech żyje miłość

reż.: Ryszard Ber; scen.: Michał Arabudzki; zdj.: Przemysław Skwirczyński; muz.: Jan Ptaszyn-Wróblewski; wyk.: Marek Probosz, Katarzyna Walter-Sakovitch, Bronisław Pawlik; prod.: SF „Oko" (Polska); 1991; 98 min.

9. Odjazd

reż., i scen.: Magdalena i Piotr Łazarkiewiczowie; zdj.: Jarosław Żamojda; muz.: Michał Urbaniak; wyk.: Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Halina Winiarska, Grażyna Jędras; prod.: SF „Zodiak" (Polska),

Film Polski, Westdeutcher Rundfunk Koln; 1991; 110 min.; pr.: 27 XI 1992.

10. Opowieści niemoralne (Contes immoraux)

reż., scen.: Walerian Borowczyk; zdj.: Bernard Daillencourt, J. Guy Deurdan; muz.: Moris Le Roux, Suillame de Machaut, dawna muz. hiszp., ludowa muz. węgier.; wyk.: Lise Danvers, Fabrice Luchini, Paloma Picasso i inni; Francja 1974; pr.: 2 XI 1992

11. Papierowe małżeństwo (Paper marriage)

reż.: Krzysztof Lang; scen.: Krzysztof Lang, Marek Kreutz; zdj.: Grzegorz Kędzierski; muz.: Stanisław Syrewicz; wyk.: Gary Kemp, Joanna Trzepiecińska; prod.: Mark Forstater i SF „Zodiak"; 90 min.; 1991; pr.: 10 III 1992.

12. Skarga

reż.: Jerzy Wójcik; scen.: Witold Zalewski i Jerzy Wójcik; zdj.: Witold Sobociński; muz.: Eugeniusz Doga; wyk.: Magda Teresa Wójcik, Henryk Boukołowski, Rafał Zwierz; prod.: SF „Indeks", TVP, PWSTViT; 1991; 86 min.; pr.: 27 III 1992.

13. Usłyszcie mój krzyk

reż. Maciej J. Drygas; SF „Logos"; 1991; pr.: 1 IX 1992.

WYTWÓRNIA FILMÓW DOKUMENTALNYCH I FABULARNYCH W WARSZAWIE

Kroniki Powstania Warszawskiego

cz. II filmu „Warszawa Walczy"; Przeglądy nr 4, 5; realizacja: Stefan Bagiński; konsultacja historyczna: prof. dr Władysław Jewsiewicki; 55 min.

(Film dokumentalny zrealizowany przez jednego z ośmiu operatorów Powstania z zachowanych materiałów archiwalnych nakręconych przez ekipę filmową Wydziału Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej. Obejmuje zdjęcia z okresu 29 VIII – 2 X 1944 roku, które podczas Powstania nie były wywołane, ani zmontowane. Po kapitulacji operatorzy ukryli je. Obróbce zostały poddane po wojnie w Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, po czym władze państwowe zarekwirowały je. Do WFD w Warszawie trafiły w 1956 roku.)

Polska Kronika Filmowa

52 numery, w tym 19 kronik monotematycznych: nr 1 — *Co będzie jutro?* (o rosnącym w Polsce zainteresowaniu wiedzą tajemną); nr 11 — *Tadeusz Łomnicki nie żyje*; nr 19 — *Zmęczenie wiosenne* (tematyka polityczna); nr 23 — *Otwarta droga* (wizyta Lecha Wałęsy w Rosji); nr 25 — *Teki i teczki* (tematyka polityczna m.in. lustracja, wybór nowego premiera); nr 26 — *Z życia partii* (obraz kilku polskich partii politycznych); nr 29 — *Koniec drogi* (sprowadzenie zwłok Ignacego Paderewskiego do kraju); nr 30 — *Rząd za rządem* (tematyka polityczna); nr 32 — *Najkrótsza noc* (Noc Świętojańska w Pradze Czeskiej); nr 31 — *Wyspa świat* (wystawa EXPO '92 w Sewilli); nr 35 — *Codzienny młyn* (sytuacja prasy w Polsce); nr 37 — *Był sierpień* (obchody rocznicy sierpniowej, strajki); nr 38 — *Wtedy i teraz* (I Światowy Zjazd Kombatantów w Warszawie); nr 39 — *Puste pola* (upadek PGR-ów); nr 40 — *Pogorzelisko* (pożar lasów w województwie katowickim latem 1992); nr 41 — *Wygrani przegrani* (strajk w Tychach); nr 45 — *Nowy Świat* (o ulicy Nowy Świat w Warszawie); nr 47 — *Z Wilna* (obraz miasta, wileńskie Zaduszki); nr 52 — *Był bal* (zestaw kronik pokazujących bale sylwestrowe na przestrzeni 40 lat).

STUDIO FILMOWE „KRONIKA"

1. Miejsce urodzenia

reż., scen.: Paweł Łoziński; zdj.: Artur Reinhart; 16 mm; 48 min.; z TVP;

2. Nie zabijaj

reż., scen.: Józef Gębski; zdj.: Waldemar Grodzki; cz-b; 35 mm; 75 min.

3. Pulsujący punkt

reż., scen.: Tomasz Dobrowolski; zdj.: Tomasz Dobrowolski, Janusz Budzowski; muz.: Aleksander Lasoń; 35 mm; 20 min.; z TVP

4. Strażniczka

reż., scen.: Maria Kwiatkowska; zdj.: Stanisław Plewa; 16 mm; 30 min.

5. Zwykły człowiek

reż., scen.: Andrzej Titkow; zdj.: Jacek Knop; 30 min.

STUDIO FILMOWE „WIR"

1. Gra o Polskę

reż., scen.: Zbigniew Kowalewski; zdj.: Tadeusz Wudzki; 45 min.; z TVP (Polska — lata 80. Zbigniew Brzeziński jako znawca i strateg polityki globalnej).

2. Księga Tatr najnowsza

reż., scen.: Ignacy Szczepański; zdj.: Stanisław Szabłowski; 43 min.; z TVP (najnowsze dzieje polskich górali).

3. Kurier nadziei

reż., scen.: Zbigniew Kowalewski; zdj.: Tadeusz Wudzki; 35 min.; z TVP (portret Jana Nowaka Jeziorańskiego).

4. Madonna Kozielska

reż., scen., zdj.: Zygmunt Adamski; 20 min.; (Historia powstania wizerunku Madonny Kozielskiej wyrzeźbionej przez Tadeusza Zielińskiego).

5. Nadzieja umiera ostatnia

reż., scen.: Tadeusz Wudzki; Henryk Janas; 47 min.; (Halina Birenbaum — ocalałe z zagłady dziecko żydowskie — opowiada o eksterminacji narodu żydowskiego przez hitlerowców w latach 1939–45).

6. Polskie miejsca, polskie adresy

reż., scen.: Ignacy Szczepański; zdj.: Stanisław Szabłowski; 40 min.;

(Chicago — największe skupisko Polonii w USA).

7. Potomkowie wielkich rodów

reż., scen.: Włodzimierz Szpak; zdj.: Artur Radźko; 40 min.; z TVP; (żyjący i działający w Polsce potomkowie rodów Czartoryskich, Mycielskich, Potockich, Tarnowskich. Arystokracja wczoraj i dziś, rola, znaczenie).

8. Rysopis Skolimowskiego

reż., scen.: Jerzy Kołat; zdj.: Waldemar Kolsicki; 43 min.; (sylwetka reżysera filmowego i poety Jerzego Skolimowskiego).

9. Szychta niewolników

reż., scen.: Andrzej Soroczyński; zdj.: Przemysław Fiałka; 30 min.; (losy uprowadzonych i wywiezionych podstępnie w głąb Związku Radzieckiego kilkudziesięciu tysięcy mieszkańców Śląska w latach 1945–1950).

10. Tama

reż., scen.: Jerzy Kalina; zdj.: Ryszard Golc; 24 min.; z TVP; (tragiczne losy księdza Jerzego Popiełuszki).

11. Wszystko dla orląt

reż., scen.: Zbigniew Kowalewski; zdj.: Henryk Janas; 30 min; (epizod z wojny z Ukraińcami w 1918 r. W obronie Lwowa uczestniczyła młodzież (Orlęta Lwowskie) i lotnicy polscy. W tym czasie powstał graficzny symbol polskich skrzydeł — szachownica biało-czerwona. W filmie wystąpił uczestnik bitwy o Lwów — Zygmunt Niedźwirski).

STUDIO MINIATUR FILMOWYCH W WARSZAWIE

1. Dyliżans

reż., scen.: Bogdan Nowicki; s.: Zenon Sawa; zdj.: Barbara Stankiewicz; muz.: Krzysztof Marzec; koprodukcja: B.V. Tanagra — Holandia, Telewizja Polska, I.M.C. Santago; 270 m; 35 mm; film rysunkowy, barwny, bezdialogowy z serii „Dwa koty i pies".

2. Hi-fi

reż., scen.: Leszek Gałysz; zdj.: Barbara Stankiewicz, muz.: Krzysztof Marzec; s.: Bogdan Nowicki; koprodukcja: B.V. Tanagra, Telewizja Polska, I.M.C. Santago; 270 m.; 35 mm; film rysunkowy, barwny, bezdialogowy z serii „Dwa koty i pies".

3. Jacek i Placek

reż., s.: Leszek Gałysz; scen.: Krzysztof Kowalski, Leszek Gałysz na motywach powieści Kornela Makuszyńskiego *O dwóch takich co ukradli księżyc*; zdj.: Barbara Stankiewicz, Andrzej Kurek, Adam Mickiewicz; muz.: Jan Borysewicz; głos Placka: Dorota Stalińska, głos Jacka: Ewa Szykulska, narrator: Jan Kobuszewski; 2.100 m; film rysunkowy, barwny, montażowy.

4. Kajak

reż.: Leszek Komorowski; scen.: Zenon Sawa, Leszek Komorowski; zdj.: Barbara Stankiewicz; muz.: Krzysztof Marzec; s.: Bogdan Nowicki; koprodukcja: B.V. Tanagra — Holandia, Telewizja Polska, I.M.C. Santago; 270 m; 35 mm; film rysunkowy, barwny, bezdialogowy z serii „Dwa koty i pies".

5. Litera J
6. Litera K
7. Litera L
8. Litera Ł
9. Litera M
10. Litera N
11. Litera O

3-minutowe filmy rysunkowe z edukacyjnego cyklu dla dzieci, przedstawiającego kolejne litery alfabetu pt. „ABC.....itd." reż., s.: Wojciech Karpiuk; scen.: Jadwiga Jasny-Mazurek; zdj.: Jan Ptasiński; muz.: Mikołaj Hertel 102 m; 35 mm.

12. 3 Bajki

reż., scen., s.: Agnieszka Ziobrowska; zdj.: Jan Ptasiński; muz.: zespół „Armia"; koprodukcja: I.M.C. Santago; 99,5 m; 35 mm; teledysk muzyczny zrealizowany do utworu „3 Bajki" zespołu „Armia".

13. W górach

reż.: Leopold Pulchny; scen.: Iwona Rybicka; s.: Bogdan Nowicki; zdj.: Jan Ptasiński; muz.: Krzysztof Marzec; koprodukcja: B.V. Tanagra — Holandia, Telewizja Polska, I.M.C. Santago; 260 m; 35 mm; film rysunkowy, barwny, bezdialogowy z serii „Dwa koty i pies".

STUDIO MAŁYCH FORM FILMOWYCH „SE-MA-FOR" W ŁODZI

1. Alki z północy

reż.: Wojciech Gierłowski; scen. i proj. plast: Tadeusz Wilkosz; zdj.: Stanisław Kucner; muz.: Piotr Hertel; animacja: Wojciech Fadiejew, Wojciech Gierłowski; 264 m; film z serii „Mały pingwin Pik-Pok"; (dla TV).

2. Dim

reż.: Marek Skrobecki; scen.: Maciej Bełdycki, Marek Skrobecki; proj. plast.: Krystyna Roztworowska, Marek Skrobecki; zdj.: Zbigniew Kotecki; muz.: W.A.Mozart, Michał Lorenc; animacja: Adam Wyrwas; 293 m.

3. Martwa natura z ptakiem

scen. i reż.: Stanisław Lenartowicz; oprac. plast.: Anna Ziomka, Stanisław Lenartowicz; zdj.: Zbigniew Szneliński; 189 m.

4. Osioł i lew

reż.: Andrzej Piliczewski; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski; proj. plast.: Michał Jędrzejewski; zdj.: Grzegorz Świetlikowski; muz.: Jan Kanty Pawluśkiewicz; animacja: Krystyna Kulczycka; 248 m; (dla TV).

5. Poszukiwacze zaginionej gwiazdki

proj. plast. i reż.: Ireneusz Czesny, Jerzy Stępień; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski na podstawie książki Jolanty Hartwig-Sosnowskiej; zdj.: Andrzej Teodorczyk, Kazimierz Wojczuk; muz.: Marek Wilczyński; animacja: Ryszard Woźniakowski, Irena Wiernicka, Jan Szymański; 738 m; (dla TV).

6. Szkoła w Igloo

reż., scen., proj. plast.: Tadeusz Wilkosz; zdj.: Bogdan Malicki; muz.: Piotr Hertel; animacja: Krzysztof Brzozowski, Krystyna Kulczycka; 269 m; film z serii „Mały pingwin Pik-Pok"; (dla TV).

ZESPÓŁ FILMOWY „FENIKS" W WYTWÓRNI FILMOWEJ „CZOŁÓWKA"

1. A jednak Polska — 1918–1921

scen. i real.: Wincenty Ronisz; zdj.: Jan Chodkiewicz, Jan Wojciechowski; 1 godz. 34 min.

2. Ateny Wołyńskie

reż. Kazimierz Sheybal; zdj.: Krzysztof Langda. (Historia, założonego przez Tadeusza Czackiego w Krzemieńcu, Gimnazjum Wołyńskiego przemianowanego później na Liceum Krzemienieckie).

3. Czyn zbrojny Polaków w I Wojnie Światowej

reż. Wincenty Ronisz; scen.: Aleksander Achmatowicz; 18,5 min.

4. Działalność morza w strefie brzegowej

reż.: Tadeusz Łukawski; scen.: Grażyna Młynarczyk, Tadeusz Łukawski; 9 min.

5. Ignacy Jan Paderewski 1860–1941

reż.: Jerzy Ziarnik. Wykorzystano materiały z filmu „Mistrz — Prezydent" z Archiwum WFDiF; 16 min.

6. Kadeci

scen. i reż.: Edmund Zbigniew Szaniawski; zdj. Krzysztof Langda; 55 min. (Historia szkół kadeckich, od Szkoły Rycerskiej założonej w 1765 roku do Junackiej, która powstała przy II Korpusie gen. Andersa w Palestynie. Nieznany epizod uratowania tysięcy dzieci polskich wywożonych do Rosji).

7. Krzyż Virtuti Militari 1792–1992

scen. i real.: Edmund Zbigniew Szaniawski; zdj.: Krzysztof Langda, Dariusz Kopciński, Archiwum WF „Czołówka"; 50 min.

8. Misja wojskowa w Berlinie

scen. i real.: Sylwester Kiełbiewski, Edward Wojtara; zdj.: Krzysztof Langda oraz materiały archiwalne; 57 min. (Historia 45-letniej działalności Polskiej Misji Wojskowej w byłym Berlinie Zachodnim).

9. Mondo Migliore

scen. i real.: Dariusz Jabłoński, Władysław Wasilewski; zdj.: Robert Baliński, Janusz Tylman; 67 min. koprodukcja z: ZF LOGOS przy WFO w Łodzi, Video-Studio Gdańsk, „Apple" film... Warszawa; 67 min. (Film opowiada o Zlocie Młodzieży z całego świata, który odbył się na Jasnej Górze w Częstochowie latem 1991 roku. W uroczystości tej uczestniczył Ojciec Święty Jan Paweł II).

10. Nieznany żołnierz

reż.: Edmund Zbigniew Szaniawski; scen.: Edmund Zbigniew Szaniawski, Witold Lisowski; zdj.: Krzysztof Langda, Dariusz Kopciński; 45 min. (Historia Grobowca Nieznanego Żołnierza w Warszawie).

11. Pamiętaj żeś miał honor być kadetem

scen. i reż.: Edmund Zbigniew Szaniawski; zdj.: Krzysztof Langda; 55 min. (Historia szkół kadeckich).

12. Początki i rozwój polskiego ruchu ludowego do 1939 roku

scen., real i komentarz: Sylwester Kiełbiewski. Film montażowy; 18 min.

13. Polski ruch ludowy 1939–1989

scen., real i komentarz: Sylwester Kiełbiewski. Film montażowy: 18 min.

14. Rydz Śmigły marszałek II Rzeczpospolitej

scen. i real.: Maciej Sieński; 28 min.; cz.-b.

15. Rzeźbotwórcza działalność wiatru

reż. Tadeusz Łukawski; scen.: Grażyna Młynarczyk, Tadeusz Łukawski; 10 min.

16. Stanisław Mikołajczyk 1901–1966

scen., real. i kometarz: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Archiwum WF „Czołówka", Archiwum WFDiF; 22 min.

17. Stosunek mocarstw do sprawy polskiej

reż.: Wincenty Ronisz; scen.: Aleksander Achmatowicz; 15 min.

18. Walczyć do końca — Stanisław Mikołajczyk 1901–1966

scen., real. i komentarz: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski; 58 min.

19. Westerplatczycy zapis życia i śmierci

real.: Edward Wojtara; scen.: Stanisław Górnikiewicz, Edward Wojtara; zdj.: Konstanty Putrament; 55 min.

20. Wody podziemne, a rzeźba terenu

reż.: Tadeusz Łukawski; scen.: Grażyna Młynarczyk, Tadeusz Łukawski; 12 min.

21. Wojna polsko-bolszewicka — 1918–1921

reż.: Wincenty Ronisz; scen.: Aleksander Achmatowicz; 20 min.

22. Zbrodnia katyńska

scen i real.: Maciej Sieński; zdj.: Jan Wojciechowski, Konstanty Putrament, Jan Wileński; 50 min.; cz.-b.

23. Życiorys do protokółu... rzecz o generale Leopoldzie Okulickim

scen. i real.: Włodzimierz Dusiewicz; zdj.: Krzysztof Langda, Jan

Wojciechowski; słowo o życiorysie w wykonaniu Marka Widarskiego; 28 min.; cz.-b.

TELEWIZYJNE STUDIO FILMÓW ANIMOWANYCH W POZNANIU

1. Divertimento presto KV 138

do muzyki W.A. Mozarta; reż., scen., oprac. plast.: Maciej Ćwiek; zdj.: Krzysztof Szyszka; 3 min.

2. Dla Elizy

do muzyki Ludwiga van Beethovena; reż., oprac. plast.: Jacek Kasprzycki; scen. na motywach ballady Bułata Okudżawy pt. „Niebieski balonik": Tamara Sorbian; zdj.: Krzysztof Szyszka; 4,5 min.

3. Mazurek e-moll

do muzyki Fryderyka Chopina; reż., scen., oprac. plast.: Anna Dudek; zdj.: Krzysztof Szyszka; 3 min.

4. Sonata C-dur KV 14

do muzyki W.A. Mozarta; reż., scen., oprac. plast.: Hieronim Neumann; zdj.: Zbigniew Kotecki; 4 min.

5. Stary zamek

do muzyki Modesta Musorgskiego; reż., oprac. plast.: Maciej Ćwiek; scen. na motywach baśni Ch. Andersena pt. „Dziewczynka z zapałkami": Maciej Ćwiek; 6,5 min.

6. To Ma Jo

reż.: Ryszard Szymczak; scen., komentarz, teksty piosenek: Jadwiga Jasny-Mazurek; zdj.: Krzysztof Szyszka; muz.: Mariusz Matuszewski; oprac. plast.: Mariola Mazanka, Ryszard Szymczak; 20 min.

7. Wspomnienia z Alhambry

do muzyki Francisco Tarregi; reż., scen., oprac. plast.: Jacek Adamczak; zdj.: Krzysztof Szyszka; 5,5 min.

STUDIO FILMÓW RYSUNKOWYCH W BIELSKU-BIAŁEJ

I. SERIALE:

1. Lis Leon

(kontynuacja serialu sprzed lat) — *Napad na bank* — reż.: Ryszard Lepióra, Andrzej Sperling; scen.: Krzysztof Kowalski; oprac. plastyczne: Stanisław Dülz, Romuald Kłys, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Ryszard Lepióra.: zdj.; Maryla Adamek; muz.: Marek Wilczyński; 220 m; 8 min. 4 s.

2. Podróże do bajek

(film rysunkowy, z dialogiem); dla TVP. — *Bajka o rycerzu i królu* — reż.i oprac. plast.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko; scen.: Beata Krupska, Aleksandra Magnuszewska-Oczko; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Marek Niedzielko; 255 m; 9 min. 21 s. — *Okulary króla* — reż.: Alreksander Oczko; scen.: Beata Krupska; plastyka: Aleksander Oczko, Aleksandra Magnuszewska-Oczko; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Marek Niedzielko; 281 m. 10 min. 18 s.

3. Szkoła mędrców

(filmy wycinankowe dla dorosłych, z komentarzem); dla TVP. — *Ulica Zmartwień i Marzeń* — reż. i oprac. plast.: Marek Luzar; scen.: Marek Skawarnicki, Marek Luzar; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Janusz Kohut; 113 m. 4 min. 11 s. Filozoficzna opowieść o ludziach szczęśliwych i dźwigających brzemię kłopotów. — *Wilk i tolerancja* — czołówka jak wyżej; 115 m. 4 min. 13 s. Opowieść o konformiźmie i rzekomej tolerancji.

II. FILMY POJEDYNCZE:

1. Bez powrotu panie Z.

(film komb. dla dorosłych); reż. i oprac. plast.: Zdzisław Kudła; scen.: Andrzej Orzechowski, Zdzisław Kudła; zdj.: Dorota Poraniewska; 220 m. 8 min. 4 s. Katastroficzna wizja osaczenia współczesnego człowieka.

2. Klon

(film wycinankowy) — reż.: Józef Byrdy; scen.: Jan Petryszyn, Bronisław Zeman; oprac. plast.: Jan Petryszyn: zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Grzegorz Turnau; 200 m. 7 min. 20 s. Film o chłopcu, który opiekuje się znalezionym wśród ruin złamanym klonem.

3. Przejście graniczne w Cieszynie

(film dokumentalny) — reż. scen. i zdj.: Zdzisław Poznański; 916 m; 33 min. 40 s.: filmowa dokumentacja budowy przez firmę Dromex nowego przejścia granicznego w Cieszynie.

4. Siódemka w Krainie Dziwolągów

(animacja rysunkowa) — reż., scen., oprac. plast.: Andrzej Sperling; zdj.: Dorota Poraniewska; 293 m. 10 min. 44 s.

III. FILMY REKLAMOWE:

1. Balon

(animowany) — reż. i oprac. plast.: Jan Petryszyn; scen.: Mieczysław Woźny; zdj.: Dorota Poraniewska; 15 m; 30 s. Reklama orzeszków ziemnych.

2. Grand-Beta

(animowany) — reż. i oprac. plast.: Franciszek Pyter; scen.: Andrzej Orzechowski; zdj.: Dorota Poraniewska; 15 m; 30 s.; Reklama olejów rafinerii w Czechowicach-Dziedzicach.

3. Uniwersjada-93

(animowany) — reż., scen., oprac. plast.: Andrzej Sperling; zdj.: Dorota Poraniewska; 15 m, 30 s.; Czołówka Uniwersjady '93 w Zakopanem.

WYTWÓRNIA FILMOWA „DYDAKTA" W WARSZAWIE

1. Język migowy — Na lotnisku

reż.: Przemysław Borkowski; zdj.: Ryszard Jastrzębski; 120 m.

2. Język migowy — Nasze miasta
j. w.; 128 m.

3. Język migowy — Na wybrzeżu
j. w.; 120 m.

4. Język migowy — Wybrane nazwy państw europejskich
j. w.; 120 m.

5. Kondensator w multiwibratorze
reż.: Adam Gottwald; zdj.: Marek Kobert; 111 m.

6. Kondensator w obwodach tranzystorowych
j. w.; 147 m.

7. Kondensator — zbiornik ładunków elektrycznych
j. w. 111 m.

8. Opieka nad chorym i poszkodowanym w warunkach obozowych
reż.; Mieczysław Adamek; zdj.: Marek Kobert; 108 m.

9. Pierwsza pomoc w wypadkach odmrożeń
j. w.; 100 m.

10. Pierwsza pomoc w wypadkach omdleń, ataku padaczkowego i porażenia prądem
j. w.; 192 m.

11. Pierwsza pomoc w wypadkach udarów i utonięć
j. w.; 196 m.

12. Termistor i fotorezystor
reż.: Adam Gottwald; zdj.: Marek Kobert; 129 m.

WYTWÓRNIA FILMÓW SPORTOWYCH I TURYSTYCZNYCH „SPORTFILM"

1. Badminton — trening specjalistyczny
real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Zhu-Jun-Ling, Andrzej Klej, Lesław Markowicz; video; 30 min.

2. Dolny Śląsk
real., scen., koment.: Krzysztof Szmagier; zdj.: Andrzej Ramlau; Video; 18 min.; wersja pol., niem., ang., fran.

3. Niezwykłe miasteczko
real., scen., koment.: Krzysztof Szmagier; zdj.: Andrzej Ramlau; 12 min; film o Kazimierzu nad Wisłą; wersja niem., ang., pol., fran.

4. Zapasy — styl wolny i klasyczny
real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen.: Aleksander Bąk, Andrzej Bąk; koment.: Stanisław Krzesiński, Andrzej Głaz; video; 30 min.

5. Zawód hotelarz
real., zdj.: Ryszard Gajewski; scen., koment.: Ryszard Gajewski, Agnieszka Ziombska; muz.: Marek Lament; video; 22 min.

6. Zdrowy duch
real., scen.: Mariusz Popielarski; koment.: Teresa Wolańska; zdj.: Mieczysław Dobrowolski, Ryszard Gajewski; video; 23 min.

POLSKIE PREMIERY FILMÓW ZAGRANICZNYCH

A. FILMY PEŁNOMETRAŻOWE

Agent bez matury
(patrz: „Szpieg bez matury")

Alicja
(Alice), reż.: Woody Allen, USA, 1990, 106 min.

Beethoven
(Beethoven), reż.: Brian Levant; USA, 1992, 87 min.

Billy Bathgate
(Billy Bathgate), reż.: Robert Benton; USA, 1991, 107 min.

Blaszany bębenek
(Die blechtrommel/Le Tambour), reż.: Volker Schlöndorff; RFN-Francja, 1979, 142 min.

Bugsy
(Bugsy), reż.: Barry Levinson; USA, 1991, 135 min.

Być dziwką
(patrz: „Dziwka")

Czarna suknia
(Black Robe), reż.: Bruce Beresford; Kanada-Australia, 1991, 100 min.

Czas patriotów
(patrz: Patriot Games)

Czerwona Wenecja
(Rouge Venise), reż.: Etienne Périer; Francja-Włochy, 1988, 110 min.

Doktor
(The Doctor), reż.: Randa Haines; USA, 1991, 125 min.

The Doors
(The Doors), reż.: Oliver Stone; USA, 1991, 140 min.

Do szaleństwa
reż.: Peter Faiman; USA, 1991.

Dowód rzeczowy
(Physical Evidence), reż.: Michael Crichton; USA, 1988, 99 min.

Drugstore Cowboy
reż.: Gus Van Sunt; USA, 1989.

Dzika orchidea II
(Blue Movie Blue), reż.: Zalkman King; USA, 1991, 107 min.

Dziwka
(Whore), reż.: Ken Russell; USA, 1991, 92 min.

Europa
(Europe), reż.: Lars von Trier; Dania-Francja-Niemcy-Szwecja, 1990, 110 min.

Frankie i Johnny
(Frankie and Johnny), reż.: Garry Marshall; USA, 1991, 118 min.

Freddy nie żyje. koniec koszmaru
(Freddy's Dead: The Final Nightmare), reż.: Rachel Talalay; USA, 1991, 90 min.

FX2
(FX 2 — the Deadly Art of Illusion), reż.: Richard Franklin; USA, 1991, 107 min.

Gladiator
(The Gladiator), reż.: Rowdy Herrington; USA, 1992, 102 min.

Hook
(Hook), reż.: Steven Spielberg; USA, 1991, 135 min.

Hot Shots
(Hot Shots), reż.: Jim Abrahams; USA, 1991, 85 min

Huragan ognia
(Rapid Fire), reż.: Dwight H. Little; USA, 1992, 96 min.

Imperium zmysłów
(L' empire des sens/Ai no Corida), reż.: Nagisa Oshima; Francja-Japonia, 1976, 105 min.

Inaczej niż w raju
(Stranger Than Paradise), reż.: Jim Jarmusch; USA, 1984, 90 min.

JFK
(JFK), reż.: Oliver Stone; USA, 1991, 189 min.

K-2
(K-2), reż.: Franc Roddam; USA, 1991, 111 min.

Kevin sam w Nowym Jorku
(Home Alone II, Lost in New York), reż.: Chris Columbus; USA, 1992,

Kiedy Harry poznał Sally
(When Harry met Sally), reż.: Rob Reiner; USA, 1989, 95 min.

Klasowo-łóżkowe potyczki w Beverly Hills
(Scenes from the Class Struggle in Beverly Hills), reż.: Paul Bartel; USA, 1989, 103 min.

Kochanek
(L' amant/The Lover), reż.: Jean-Jacques Annaud; Francja-W. Brytania, 1992, 115 min.

Kolumb odkrywca
(Christopher Columbus — the Discovery), reż.: John Glen; USA-Hiszpania, 1992, 120 min.

Komando „Foki"
(Navy Seals), reż.: Levis Teague; USA, 1990, 114 min.

Kontrakt rysownika
(The Draughtsman's Contract), reż.: Peter Greenaway; W. Brytania, 1982, 108 min

Kosiarz umysłów
(The Lawnmower Man), reż.: Brett Leonard; W. Brytania-USA, 1992, 108 min.

Kosmita z przedmieścia
(Suburban Commando), reż.: Burt Kennedy; USA, 1991, 90 min.

Król kickboxerów
(The King of the Kickboxers), reż.: Lucas Lowe; USA-Hongkong, 1990, 92 min.

Książę przypływów
(The Prince of Tides), reż.: Barbra Streisand; USA, 1991, 132 min.

Kto obroni prezydenta?
(The Naked Gun 2 1/2: The Smell of Fear), reż.: David Zucker; USA, 1991.

Kulisy filmu
(Stone Cold), reż.: Craig R. Baxley; USA, 1990.

Leningradzcy kowboje jadą do Ameryki
(Leningrad Cowboys Go America), reż.: Aki Kaurismäki; Finlandia-Szwecja, 1989, 79 min.

Lunatycy
(Sleepwalkers), reż.: Mick Garris; USA, 1992, 89 min.

Mały przestępca
(Le petit criminel), reż.: Jacques Doillon; Francja, 1990, 100 min.

Mc Bain
(McBain), reż.: James Glickenhaus; USA, 1991, 102 min.

Milczenie owiec
(The Silence of the Lambs), reż.: Jonathan Demme; USA, 1991, 118 min.

Misery
(Misery), reż.: Rob Reiner; USA, 1990, 107 min.

Moja dziewczyna
(My Girl), reż.: Howard Zieff; USA, 1991, 102 min.

Moje własne Idaho
(My Own Private Idaho), reż.: Gus Van Sant; USA, 1991, 104 min.

Mucha II
(The Fly II), reż.: Chris Walas; USA, 1989, 104 min.

Mystery Train
(Mystery Train), reż.: Jim Jarmusch; USA, 1989, 112 min.

Na fali
(Point Break), reż.: Kathryn Bigelow; USA, 1991, 122 min.

Nagi instynkt
(Basic Instinct), reż.: Paul Verhoeven; USA, 1992, 120 min.

Na lewo od windy
(A gauche en sortant de l'ascenseur), reż.: Eduard Molinaro; Francja, 1988, 83 min.

Nie mów mamie, że niania nie żyje
(Don't Tell Mom the Babysitter's Dead), reż.: Steven Herek; USA, 1991, 106 min.

Nieśmiertelny II. Nowe życie
(Highlander II — the Quickening), reż.: Russel Mulcahy; USA-W. Brytania, 1991, 90 min.

Nieustające wakacje
(Permanent Vacation), reż.: Jim Jarmusch; USA, 1980, 80 min.

Nikita
(Nikita), reż.: Luc Besson; Francja-Włochy, 1990, 117 min.

Obcy III
(Alien 3), reż.: David Fincher; USA, 1992, 115 min.

Obsesja namiętności
(Unlawful Entry), reż.: Wolfgang Petersen; USA, 1992, 111 min.

Odnaleźć siebie
(patrz: „Regarding Henry")

Ofiarowanie
(Offret/Sacrification), reż.: Andriej Tarkowski; Szwecja-Francja, 1986.

Okruchy pamięci
(Shattered), reż.: Wolfgang Petersen; USA, 1991, 98 min.

Orzeł wylądował
(The Eagle Has Landed), reż.: John Sturges; W. Brytania, 1976, 135 min.

Ostatni skaut
(The Last Boy Scout), reż.: Tony Scott; USA, 1991, 105 min.

Oszukana
(Deceived), reż.: Damian Harris; USA, 1991, 108 min.

Papryka
(Paprica), reż.: Tinto Brass; Włochy, 1990.

Patriot games
(Patriot Games), reż.: Phillip Noyce; USA, 1992, 117 min.

Piekielny Brooklyn
reż.: Uli Edel; RFN, 1989.

Podwójne uderzenie
(patrz: „Podwójny cios")

Podwójny cios
(Double Impact), reż.: Sheldon Lettich; USA, 1990

Pole marzeń
(Field of Dreams), reż.: Phil Alden Robinson; USA, 1989, 106 min.

Powrót batmana
(Batman Returns), reż.: Tim Burton; USA, 1992, 126 min.

Powtórna śmierć
(patrz: „Umrzeć powtórnie")

Poza prawem
(Down by Law), reż.: Jim Jarmusch; USA, 1986, 106 min.

Prominent
(Eminent Domain), reż.: John Irvin; USA, 1991.

Przyjdź zobaczyć raj
(Come See the Paradise), reż.: Alan Parker; USA, 1990, 133 min.

Przylądek strachu
(Cape Fear), reż.: Martin Scorsese; USA, 1991, 128 min.

Regarding Henry
(Regarding Henry), reż.: Mike Nichols; USA, 1991, 108 min.

Ręka na kołysce
(The Hand that Rocks the Cradle), reż.: Curtis Hanson; USA, 1992, 110 min.

Rodzina Addamsów
(The Addams Family), reż.: Barry Sonnenfeld; USA, 1991, 99 min.

Rozalka idzie na zakupy
(Rosalie Goes Shopping), reż.: Percy Adlon; RFN, 1989, 94 min.

Smród życia
(Life Stinks), reż.: Mel Brooks; USA, 1991, 100 min.

Spokojnie tatusku!
(Parenthood), reż.: Ron Howard; USA, 1989, 124 min.

Stop! Bo matka strzela
(Stop or my Mom Will Shoot), reż.: Roger Spottiswoode; USA, 1992, 87 min.

Sublokatorka
(Single White Female), reż.: Barbet Schroeder; USA, 1992, 108 min.

Sułtani westernu
reż.: Ron Underwood; USA, 1991.

Switch — trudno być kobietą
(Switch), reż.: Blake Edwards; USA, 1991, 103 min.

Syreny
(Mermaids), reż.: Richard Benjamin; USA, 1990, 110 min.

Szkoła wyrzutków
(Toy Soldiers), reż.: Daniel Petrie jr.; USA, 1991, 111 min.

Szpieg bez matury
(Teen Agent), reż.: William Dear; USA, 1991, 84 min.

Ścieżka strachu
(Miller's Crossing), reż.: Joel Coen; USA, 1990, 115 min.

Światło w mroku
(Shining Through), reż.: David Seltzer; USA, 1992, 132 min.

Świat Wayne'a
(Wayne's World), reż.: Penelope Spheeris; USA, 1992, 95 min.

Tate — mały geniusz
(Little Man Tate), reż.: Jodie Foster; USA, 1991, 99 min.

Taxi Blues
(Taxi Blues), reż.: Paweł Łungin; ZSRR-Francja, 1990.

Terminator 2. ostateczna rozgrywka
(Terminator 2, Judgment Day), reż.: James Cameron; USA, 1991, 135 min.

Terrorysta Nieczajew
(Netchaiev est de retour), reż.: Jacques Deray; Francja 1991.

Trening mistrza przed wyścigiem
(L' entrainement du champion avant la course), reż.: Bernard Favre; Francja, 1990.

Umrzeć powtórnie
(Dead Again), reż.: Kenneth Branagh; USA, 1991, 108 min.

Universal Soldier
(Universal Soldier), reż.: Roland Emmerich; USA, 1992, 103 min.

V.I. Warshawski — detektyw w szpilkach
(V.I. Warshawski), reż.: Jeff Kanew; USA, 1991, 89 min.

Więcej czadu
(Pump up the Volume), reż.: Allan Moyle, 1990, 101 min.

Wojownicze żółwie Ninja
(Teenage Mutant Ninja Turtles), reż.: Steve Barron; USA, 1990, 93 min.

Wojownicze żółwie Ninja II
(Teenage Mutant Ninja Turtles II: The Secret of the Ooze), reż.: Michael Pressman; USA., 1991, 87 min.

Wspaniali Baker Boys
(The Fabulous Baker Boys), reż.: Steve Kloves; USA, 1989, 113 min.

Wspaniała epoka
(Une epoque formidable), reż.: Gerard Jugnot; Francja, 1991, 96 min.

Wydział Rosja
(The Russia House), reż.: Fred Schepisi; USA, 1990, 123 min.

Wykonać wyrok
(The Hit), reż.: Stephen Frears; W. Brytania, 1984, 98 min.

Wzgórza Pacyfiku
(Pacific Heights), reż.: John Schlesinger; USA, 1990, 104 min.

Zabójcza broń III
(Lethal Weapon 3), reż.: Richard Donner; USA, 1992, 118 min.

Za horyzontem
(Far and Away), reż.: Ron Howard; USA, 1992, 140 min.

Za kamerą
(Switching Channels), reż.: Ted Kotcheff; USA, 1987, 105 min.

Za wcześnie umierać
(Dying Young/Choice of Love), reż.: Joel Schumacher; USA, 1991, 111 min.

Zawód: pan młody
(The Marrying Man/Too Hot to Handle), reż.: Jerry Rees; USA, 1991, 116 min.

Ze śmiercią jej do twarzy
(Death Becomes Her), reż.: Robert Zemeckis; USA, 1992.

Zimy jak głaz
(Stone Cold), reż.: Craig R. Baxley; USA, 1991, 95 min.

Złoto i chwała
(The Gold and Glory/the Coolangatta), reż.: Igor Auzins; Australia, 1984, 98 min.

Związek przeszczepionych serc
(Heart Condition), reż.: James D. Parriott; USA, 1990, 95 min.

B. FILMY KRÓTKOMETRAŻOWE

1. Kawa i papierosy
(Coffee and Cigarettes), reż.: Jim Jarmusch; USA, 1986, cz.-b., 6 min.

2. Kawa i papierosy — wersja Memphis
(Coffee and Cigarettes — Memphis Version); USA, 1989, cz.-b., 8 min.

C. FILMY ANIMOWANE

1. Bernard i Bianka w Krainie Kangurów
(The Rescuers Downunder), reż.: Hendel Butoy, Mike Gabriel; USA, 1990, 77 min.

2. Królewna Śnieżka
(Snow white and the Seven Dwarfs), reż.: David Hand; USA, 1937, 83 min.

3. Ostatni jednorożec
(The Last Unicorn), reż.: Arthur Rankin jr. Jules Bass; USA, 1982, 93 min.

WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI I PRZEGLĄDÓW FILMOWYCH

(WYBÓR)

III MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW GÓRSKICH, KATOWICE (29 I – 1 II)

Główna nagroda: Totem, reż. Robert Nocod (Francja); Nagroda publiczności: Totem; Honorowe wyróżnienia: Krzyk Kamienia, reż. Werner Herzog; K-2, reż. Franc Roddam; Spacer, reż. Jan Paweł Pełech. Jedna z nagród nieoficjalnych: Ten czternasty, reż. Ryszard Warecki

XII FESTIWAL POLSKICH FILMÓW DLA DZIECI I MŁODZIEŻY, POZNAŃ 4–7 II

Grand Prix — Poznańskie Koziołki: twórcy ze Studia Miniatur Filmowych w Warszawie za trzy filmy z serii Dwa koty i pies (Leszek Galysz za film Złota rybka, Leszek Komorowski za film Poszukiwacze złota, Bogdan Nowicki za film Napad na bank).

Nagrody specjalne: za najlepszy animowany film długometrażowy: Krzysztof Kiwerski i Paweł Nowosławski za film Lisiczka (Studio Filmów Animowanych w Krakowie i TV 2000 Wiesbaden RFN); za zdjęcia: Tomasz Tarasin (Tajemnica puszczy, Studio Filmowe „Profil" w Warszawie); za scenografię: Bogdan Nowicki (Dwa

koty i pies); za animację: Roman Gądek (Intruz, Studio Filmów Animowanych w Krakowie); za muzykę: Krzesimir Dębski (Ofelia na wakacjach), Zbigniew Kozub (Mały książę, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzierzy w Poznaniu), Janusz Grzywacz i Marek Wilczyński (Lisiczka); za opracowanie plastyczne: Jacek Adamczak (Eine Kleine Nachtmusik — Rondo Allegro, TV Studio Filmów Animowanych w Poznaniu).

Nagrody dla aktorów: Magda Gensler i Beata Żurek za role w filmie Ofelia na wakacjach, Karolina Lutczyn i Rafał Zwierz za role w filmie Tajemnice puszczy. Najgorszy Film Festiwalu: Szwedzi w Warszawie.

Nagrody Jury Młodzieżowej Akademii Filmowej: Grand Prix — Kryształowe Koziołki: Szwedzi w Warszawie, reż. Włodzimierz Gołaszewski. Plebiscyt Dziecięcej Publiczności (Poznań, Kraków, Lublin, Wyszków) na najpopularniejszy film festiwalu — Nagroda „Św. Marcin": Latające machiny kontra pan Samochodzik, reż. Janusz Kidawa (SF „Profil" w Warszawie)

TARNOWSKA PANORAMA FILMOWA (27 II – 1 III)

Nagrody Jury TPF: The Fisher King, reż. Terry Gilliam; Przebudzenie, reż. Penny Marshall. Nagrody dla dystrybutorów: Syrena Entertainment Group oraz Solopan.

II KONKURS POLSKICH FILMÓW REKLAMOWYCH, KRAKÓW (13–15 III)

Statuetki „Tytanów" otrzymali: najlepszy reżyser filmów reklamowych — Jacek Kulczycki (reklama „Blaupunktu"), najlepszy scenarzysta — Wiesław Ciborowski oraz Zbigniew i Robert Boczkowscy za kampanię reklamową „Polleny 2000", najlepszy producent — Agencja Reklamowa „Image Art" z Warszawy za film „Bank PKO SA".

VII FESTIWAL FILMÓW KATOLICKICH W NIEPOKALANOWIE (20–24 V)

Grand Prix: Droga, reż. Paweł Woldan; w kategorii filmów dokumentalnych: I. Za Horyzontem, reż. Irena Kamieńska i Andrzej Piekutowski, II. Mister Nobody, reż. Krzysztof Nowak-Tyszowiecki; wyróżnienia: Zlot Hippisów, reż. Julian Pakula, W duchu i prawdzie, reż. Krystyna Mokrosińska i Jacek Moskwa. I Nagroda w kategorii programów telewizyjnych: Nie tracić nadziei, Być matką, real. ks. Andrzej Bączyński. W kategorii filmów amatorskich: I. Odrodzenie, real. Mieczysław Malinowski i ks. Jan Zając, II. Memento pro Polonia, real. Andrzej Kozłowski i Piotr Perczyński. W kategorii filmów fabularnych nagród nie przyznano.

XXIX MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH, KRAKÓW (26–30 V)

Kategoria filmów dokumentalnych: Złoty Smok: Europa w oblężeniu (Flugten Til Europa), reż. Poul-Erik Heilbuth i Hans Bülow (Dania); Srebrny Smok: Nie wydany album (Niewidanyj albom), reż. Wiktor Kripczenko i Wołodymir Taranczenko (Ukraina); Brązowy Smok: Siostry (Sestri), reż. Aljoša Simjanovski (Macedonia). Kategoria filmów animowanych: Złoty Smok: Przez pole, reż. Jerzy Kucia (Polska); Srebrny Smok: Andriej Svisłotski, reż. Igor Kowalik (Rosja); Brązowy Smok: Franz Kafka, reż. Piotr Dumała (Polska); Nagroda Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych — „Don Kichot": Franz Kafka, reż. Piotr Dumała. Nagroda Specjalna — statuetka „Pieśń Oceanu": Łzy Marii Machity (De Tranen van Maria Machita), reż. Paul Ruven (Holandia). Nagroda Działu Filmu Dokumentalnego I programu TVP: Paweł Łoziński (Miejsce urodzenia).

X MIĘDZYNARODOWY PRZEGLĄD DZIECIĘCYCH I MŁODZIEŻOWYCH FILMÓW AMATORSKICH, WARSZAWA (4–7 VI)

Nagrody w konkursie polskim: Grand Prix: Kochaj, reż. Klaudiusz Kasprzak (AKF „SAWA"). W kategorii wiekowej od 15 do 18 lat: I nagroda: Poza Codziennością, reż. Marlena Czarnecka i Małgorzata Niemiec (AKF „SAWA"). W kategorii wiekowej do 15 lat: I nagroda: Niedługa piosenka — (AKF „Mini-Film"). Nagrody w konkursie międzynarodowym: Grand Prix: Narysuję ci dom — Klub Filmowy z Bratysławy.

XXII LUBUSKIE LATO FILMOWE, ŁAGÓW (21–28 VI)

Grand Prix: Kochana Emmo, droga Böbe (Edes Emma, Draga Böbe), reż. Istvan Szabo (Węgry). Srebrne Grona: Rozmowy kontrolowane, reż. Sylwester Chęciński (Polska); Papierowe małżeństwo, reż. Krzysztof Lang (Polska — W. Brytania); Będziemy się długo żegnali, reż. Michaił Ptaszuk (Białoruś). Wyróżnienia: Miejsce urodzenia (dok.), reż. Paweł Łoziński (Polska), Tego nie ma nigdzie na świecie tylko w Tyszowcach (dok.), reż. Jadwiga Żukowska (Polska). Nagroda Klubu Kultury Filmowej w Zielonej Górze: Kochana Emmo, droga Böbe. Nagroda Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych: Miejsce urodzenia. Nagroda Prezesa Radiokomitetu: Andrzej Rychlik, Wojciech Zimiński za scenariusz filmu Kiedy rozum śpi, reż. Marcin Ziębiński.

III FESTIWAL MEDIÓW POD HASŁEM „CZŁOWIEK W ZAGROŻENIU", ŁÓDŹ (21-24 X)

Grand Prix, nagroda Szefa Łódzkiej Telewizji — „Biała Kobra": Paweł Łoziński (Miejsce urodzenia). Nagroda Szefa Telewizji Polskiej dla najciekawszej indywidualności twórczej festiwalu: Harriet Eder z Niemiec (Moja wojna, jeszcze Polska nie zginęła). Nagroda wojewody łódzkiego: Mirosław Dembiński (Owoce ziemi czarnej). Nagroda Prezydenta miasta Łodzi: Tom Robertson z Wielkiej Brytanii (Dzieci matki).

VII WARSZAWSKI FESTIWAL FILMOWY (8-19 X)

Wyniki plebiscytu publiczności na najlepszy film festiwalu: I. Księgi Prospera, reż. Peter Greenaway, II. Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek, reż. Peter Greenaway, III. Noc na Ziemi, reż. Jim Jarmusch, IV. Delicatessen, reż. Jean-Pierre Jeunet i Marc Caro, V. Kontrakt rysownika, reż. Peter Greenaway. Wśród filmów polskich zwyciężył film Krzysztofa Zanussiego Dotknięcie ręki.

XVII FESTIWAL POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH, GDYNIA (16-22 XI)

Grand Prix — Złote Lwy Gdańskie: Wszystko co najważniejsze, reż. Robert Gliński; Nagroda Specjalna Jury: Odjazd, reż. Magdalena i Piotr Łazarkiewiczowie; Nagrody za: — reżyserię: Władysław Pasikowski (Psy), — scenariusz: Stanisław Tym (Rozmowy kontrolowane), — debiut: Adek Drabiński: (Cheat/Szuler), — pierwszoplanową rolę żeńską: Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Odjazd), — pierwszoplanową rolę męską: Bogusław Linda (Psy), — drugoplanową rolę żeńską: Agnieszka Jaskółka (Psy), — drugoplanową rolę męską: Janusz Gajos (Kiedy rozum śpi reż. Marcin Ziębiński, Szwadron reż. Juliusz Machulski), — zdjęcia: Jarosław Szoda (Wszystko co najważniejsze), — muzykę: Michał Lorenc (Psy), — dekorację wnętrz i scenografię: Paweł Mierowski i Albina Barańska (Kawalerskie życie na obczyźnie reż. Andrzej Barański), — dźwięk: Marek Kuczyński i Krzysztof Jastrząb (Wszystko co najważniejsze), — montaż: Zbigniew Niciński i Wanda Zeman (Psy), — kostiumy: Ałła Gribowa (Siwa legenda reż. Bohdan Poręba). Nagroda dziennikarzy: Wszystko co najważniejsze. Nagroda publiczności uczestniczącej w warszawskiej replice festiwalu — Srebrna Tratwa: Psy. Nagroda Przewodniczącego Komitetu Kinematografii: Daniel Olbrychski. Nagroda Prezesa Radiokomitetu: I. Enak, reż. Sławomir Idziak, II. Rozmowy kontrolowane, reż. Sylwester Chęciński. Nagroda Fundacji Kultury Polskiej: Listopad, reż. Łukasz Karwowski. Nagroda Prezydenta Miasta Gdyni: Szwadron, reż. Juliusz Machulski. Nagroda Korporacji Polskich Reżyserów za publikacje o filmie: Kazimierz Kutz.

NAGRODY KRAJOWE

• „Złote Taśmy' 92" — nagrody Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla najlepszego filmu polskiego i zagranicznego rozpowszechnianych w 1992 roku, przyznane przez Koło Piśmiennictwa Filmowego SFP: najlepszy film polski: Dotknięcie ręki, reż. Krzysztof Zanussi, Polska-W.Brytania-Dania; najlepszy film zagraniczny: Blaszany bębenek, reż. Volker Schlondorf (Niemcy); wyróżnienia: Inaczej niż w raju, reż. Jim Jarmusch; Kontrakt rysownika, reż. Peter Greenaway.

• Warszawskie Syrenki — Nagrody Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej za najlepsze filmy na polskich ekranach w 1992 r.: Białe małżeństwo Magdaleny Łazarkiewicz i Milczenie owiec Jonathana Demme'a.

• Nagrody Stowarzyszenia Filmowców Polskich za animację lat 1990–91: Nagrody Główne: Jacek Adamczak za Kuplety toreadora i Eine Kleine Nachtmusik — Rondo Allegro (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu), Piotr Dumała za film Franz Kafka (Studio Miniatur Filmowych w Warszawie); Dyplomy Honorowe za rok 1990: Aleksandra Korejwo za film Łabędź (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu); Anna Ziomka za film Chopin (SMFF „Se-Ma-For" w Łodzi); Dyplomy Honorowe za rok 1991: Anna Dudek za Divertimento Menuetto (SFA w Pozaniu); Zbigniew Kotecki za Divertimento Presto (SFA w Poznaniu).

• Nagroda im. Andrzeja Munka, przyznawana przez Szkołę Filmową w Łodzi za najlepszy debiut: Maciej J. Drygas (Usłyszcie mój krzyk).

• Nagrody im. Konrada Swinarskiego przyznawane przez miesięcznik „Teatr": Kazimierz Kutz za reżyserię „Nocy Walpurgii" i „Stalina" w teatrze telewizji; Tadeusz Łomnicki za rolę Icyka Sagera w „Stalinie"; Anna Seniuk za tytułową rolę w „Moralności Pani Dulskiej" (teatr TV); Andrzej Hudziak za rolę w „Maltem" i „Kalkwerku" — przedstawieniach Starego Teatru w Krakowie.

• Nagroda Artystyczna Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego za rok 1991: Maciej Drygas (Usłyszcie mój krzyk)

• Nagroda im. Zbigniewa Cybulskiego dla wyróżniających się aktorów młodego pokolenia: Anna Majcher i Artur Żmijewski.

• Nagrody Prezesa Radiokomitetu za twórczość telewizyjną: Bartłomiej Nizioł (w dziedzinie muzyki klasycznej), Jerzy Owsiak (za program „Róbta co chceta"), Jerzy Kalina (za film TAMA), Kazimierz Kutz (za przedstawienia

Teatru Telewizji „Stalin" i „Noc Walpurgii"), Filip Bajon (za film Sauna), Halszka Wasilewska (za program „Wódko pozwól żyć"), Jan Nowak-Jeziorański (za twórczość publicystyczną), Marcin Wolski (za program „Polskie ZOO"), Andrzej Maleszka (za programy dla dzieci i młodzieży)

• „Złote Kaczki '91" — nagrody w plebiscycie czytelników tygodnika „Film": najlepszy film polski: Podwójne życie Weroniki Krzysztofa Kieślowskiego; najlepszy film zagraniczny wprowadzony na ekrany polskich kin: Tańczący z wilkami Kevina Costnera; najlepsza aktorka: Joanna Trzepiecińska; najlepszy aktor: Bogusław Linda.

• „Laterna Magica' 91" — nagrody przewodniczącego Komitetu Kinematografii za osiągnięcia w dziedzinie kultury filmowej: Zbigniew Benedyktowicz za zorganizowanie przeglądu dorobku polskiej animacji tworzonej poza krajem oraz sesji „Film-Jesteśmy"; Witold Górka z warszawskiego kina „Tęcza" za promowanie wartościowego repertuaru; Jacek Jaroszyk twórca DKF-u „Kinematograf 75" i galerii plakatu „Interspera" w Poznaniu za zorganizowanie imprez popularyzujących kino artystyczne; Jerzy Kapuściński za cykl telewizyjny „Inne kino"; Ryszard Kluszczyński za działalność naukową i organizatorską w dziedzinie kina awangardowego i video-artu; Violetta i Piotr Krajewscy za stworzenie „Festiwalu Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych «WRO»" we Wrocławiu; Seweryn Kuśmierczyk za propagowanie twórczości Andriejа Tarkowskiego w Polsce; Jacek Szymański — twórca DKF „300" i Młodzieżowej Akademii Filmowej we Wrocławiu, za szerzenie kultury filmowej w szkołach; Jerzy Świtek za cykl imprez „Premiera miesiąca" w kinie przy Tarnowskim Ośrodku Kultury i promowanie rodzimego filmu i grafiki; Wiesław Wałkuski za wyróżniające się plakaty filmowe; specjalnym wyróżnieniem uhonorowano Mariana Celejewskiego za pomoc okazywaną DKF-om.

• „Artur" — nagroda przyznawana przez Łódzkie Muzeum Kinematografii: Artur Brauner — producent z CCC Kunst Berlin współpracujący z polskimi reżyserami

• „Bursztynowa Fregata" — nagroda organizatorów XVII FPFF i II Targów Video, Biura Usług Promocyjnych z Sopotu: firma „Arathos" z Łodzi, za wypuszczenie na rynek serii kaset video „Klub Dobrego Filmu"

• Wiktory '91 — nagrody w plebiscycie na osobowości telewizyjne: Krystyna Janda, Alicja Resich-Modlińska (po raz drugi), Jacek Kuroń, Jan Miodek (po raz drugi), ks. Arkadiusz Nowak, Maciej Orłoś, Stanisław Sojka, Wiesław Walendziak, Marcin Wolski, Jerzy Kryszak, Andrzej Zaorski.

• Nagrody w I Ogólnopolskim Konkursie na Najlepszy Temat Filmowy, zorganizowanym przez Agencję Scenariuszową, Gildię Scenarzystów i tygodnik „Film": Nagrody Główne: Tadeusz Sienkiewicz za projekt bez tytułu, Sławomir Józefowicz za „Rezonans", Renata Wondołowska za projekt „Contoia"; wyróżnienia: Paweł Kurylak, Cezary Bielakowski, Grażyna Kubicka, Maria Lenartowska, Grażyna Jeromin; Nagroda tygodnika „Film": Piotr Wereśniak.

• Nagroda „Video Businessman Roku": Jacek Szumlas właściciel firmy Solopan.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA FILMÓW I REŻYSERÓW POLSKICH

• DIM Marka Skrobeckiego otrzymał Dyplom Honorowy na MFFA w Espinho (XI)

• Eine Kleine Nachtmusik — Rondo Allegro — animowany film Jacka Adamczaka, zrealizowany w poznańskim SFA, otrzymał Nagrodę Specjalną Jury w kategorii programów telewizyjnych na Międzynarodowym Festiwalu Filmów dla Dzieci w Kairze. (X)

• Europa, Europa — film Agnieszki Holland otrzymał nominację do Oscara w kategorii najlepszego scenariusza będącego adaptacją innego tekstu (III) oraz

– Złoty Glob — nagrodę Hollywood Foreign Press Association dla najlepszego filmu zagranicznego wyświetlanego w USA w 1991 roku. (I)

• Franz Kafka Piotra Dumały otrzymał Grand Prix na X Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Zagrzebiu (VI) oraz

– I nagrodę w kategorii filmów 15–30 minutowych na IV Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Hiroszimie. (IX).
– Wyróżnienie specjalne na MFFA w Stuttgarcie. (III)
– Nagrodę Filmoteki Młodych dla najlepszego filmu animowanego na MFFK w Oberhausen (IV/V)
– I nagrodę dla najlepszego filmu animowanego na MFF w Madrycie (IV/VI)
– Nagrodę za najlepszą animację rysunkową na MFFA w Ottawie (IX/X)
– Grand Prix na MFFA w Espinho (XI)

• Franz Kafka Zbigniewa Rybczyńskiego został nagrodzony Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Elektronicznych w Tokio. (8–13.VI)

• I tylko dym Tadeusza Pałki zdobył I nagrodę (Złota Pochodnia) na MFF w Phenianie (IX)

• Kiedy rozum śpi — film fabularny w reżyserii Marcina Ziębińskiego otrzymał wyróżnienie w kategorii debiutów na 40 Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian. (IX)

• Łabędź Aleksandry Korejwo otrzymał nagrodę dla najlepszego filmu w kat. do 5 min. na MFFA w Szanghaju (XII)

• Niemożliwa ucieczka — film Waldemara Karwata otrzymał wyróżnienie na 32 Festiwalu Sztuki Telewizyjnej w Monako. (III)

• Ołtarze — film Andrzeja Wojciechowskiego i Jacka Łechtańskiego z łódzkiej PWSFTViT

zdobył I nagrodę w kategorii filmów eksperymentalnych na IV Międzynarodowym Festiwalu Filmu Studenckiego w Tel Awiwie. (VI)

• Podwójne życie Weroniki Krzysztofa Kieślowskiego zostało uznane przez Amerykańskie Stowarzyszenie Krytyków Filmowych na najlepszy film zagraniczny 1991 roku. (I)

• Pulsujący punkt Tomasza Dobrowolskiego zdobył I nagrodę (Złoty Mikeldi) dla najlepszego filmu dokumentalnego na MFFDiK w Bilbao (XI/XII)

• Przez pole Jerzego Kuci otrzymał nagrodę dla najlepszego filmu w kat. 15–30 min. na MFFA w Szanghaju (XII)

• Seszele — debiut fabularny Bogusława Lindy otrzymał Nagrodę Specjalną Jury oraz Nagrodę Studentów na Festiwalu Filmów Przygodowych w Valenciennes we Francji. (IV)

• Story — krótkometrażówka Tomasza Dettloffa z Uniwersytetu Śląskiego otrzymała nominację do studenckiego Oscara, którego przyznaje Amerykańska Akademia Filmowa. Do nagrody pretendowały filmy z 70 uczelni filmowych. (V) oraz

– Nagrodę Jury Ewangelicznego Centrum Filmowego na MFFK w Oberhausen (IV/V)

• Ucieczka z kina „Wolność" Wojciecha Marczewskiego otrzymała Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastycznych w Avoriaz. (I)

• Wieża Babel — telewizyjny program Andrzeja Maleszki otrzymał Prix Jeunesse UNESCO i nagrodę za najlepszy pomysł na Festiwalu Programów dla Dzieci i Młodzieży — Prix Jeunesse 1992 w Monachium. (VI)

• Zwolnieni z życia — film w reż. Waldemara Krzystka otrzymał Specjalną Nagrodę Jury i Nagrodę FIPRESCI na 40 Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian. (IX)

• Prix Italia na Festiwalu Twórczości Radiowo-Telewizyjnej we Włoszech zdobyło słuchowisko „Testament" w reżyserii Macieja Drygasa

• „Srebrna Muszla" za najlepszą rolę na 40 Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian przypadła Krystynie Jandzie za rolę w Zwolnionych z życia reż. Waldemara Krzystka

• Nagrodę Stowarzyszenia Krytyków Filmowych w Los Angeles (LAFCA) otrzymał Zbigniew Preisner za muzykę do filmu Luisa Malle'a Damage

• „Złotą Płytę" otrzymał w Paryżu Zbigniew Preisner za muzykę do filmu Podwójne życie Weroniki; płyta z tą muzyką rozeszła się we Francji w stu tysiącach egzemplarzy.

• Międzynarodową Nagrodę Ennio Flaiano otrzymała Grażyna Szapołowska za rolę we włoskim serialu Piazza di Spania

• I nagrodę w konkursie prac magisterskich o tematyce filmowej zorganizowanym we Włoszech zdobyła Katarzyna Jabłońska z UW za pracę „Wariacje na temat dziesięciorga przykazań czyli «Dekalog» według Kieślowskiego i Piesiewicza".

WYDAWNICTWA FILMOWE (WYBÓR)

DRUKI ZWARTE

Woody Allen: *Bez piór*; przeł. Jacek Łaszcz. Wyd. Phantom Press International, Gdańsk, s. 224.

Andrzej Bilik: *Yves Montand. Aktor, kochanek, polityk.* Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa, s. 99

Olivier Dazat: *Alain Delon*; przeł z franc. Andrzej Sojur. WAiF, Warszawa, s. 116.

Dariusz Domański: *Piotr Fronczewski — próba portretu.* Nakładem autora przy współpracy Klubu Inteligencji Katolickiej w Krakowie, Kraków, s. 145, il.

Film Production Guide: Poland '92, t. 1–2, red. Andrzej Fogler, Maciej Maria Putowski, Krystyna Regulska. Fundacja Euromedia, Warszawa, s. 157; s. 235, il.

Gustave Flaubert: *Pani Bovary.* przeł. z franc. Aniela Micińska, WAiF, Warszawa, s. 312, il. — zdjęcia z filmu Claude'a Chabrola z Isabelle Huppert.

Forum Kina Europejskiego; Klasyka, premiery, debiuty. Program pod red. Sławomira Fijałkowskiego i Tadeusza Wijaty; Łódzki Dom Kultury, Łódź, s. 48, il.

Michael Freedland: *Dustin: Biografia Dustina Hoffmana*; przeł. Grzegorz Woźniak, Wyd. Bis, Warszawa, s. 216, il.

Lawrence Grobel: *Rozmowy z Marlonem Brando*; przeł. z ang. Piotr Pieńkowski; Graffiti, Kraków, s. 160.

Gwiazdy '92.; wydanie specjalne Magazynu Filmowego „Premiera", s. 64, il.

Gwiazdy filmu i video '92.; wydanie specjalne tygodnika „Film", s. 96, il.

Andrzej Gwóźdź: *Kultura-komunikacja-film.* Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 292.

Andrzej Gwóźdź (oprac., wybór, wstęp): *Niemiecka myśl filmowa*, posłowie Günter Bentele. Wyd. S. Szumacher, Kielce, s. 288.

Marek Haltof: *Kino lęków.* Wyd. Szumacher, Kielce, s. 155.

Alicja Helman: *Co to jest kino?* Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 176.

Marek Hendrykowski: *1001 zagadek filmowych.* Book Service, Poznań, s. 176, il.

James Leo Herlihy: *Nocny kowboj*; Graffiti, Kraków.

Patricia Hermes: *Moja dziewczyna.* (na podstawie scenariusza Laurice Elehwany); przeł. z ang. Wojciech Madej; Wyd. Opus, Łódź, s. 163.

Jill Ireland: *Linie życia*; przeł. z ang. Katarzyna Nowakowska. Wyd. Ryton, Warszawa, s. 309.

Krystyna Janda: *Tylko się nie pchaj; Krystyna Janda opowiada o sobie Bożenie Janickiej.* Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa, s. 88.

Zygmunt Kałużyński, Tomasz Raczek: *Perły do lamusa? Rozmowy o filmach lat dziewięćdziesiątych.* Wyd. Opus, Łódź, s. 207.

Katalog 17 Festiwalu Filmów Fabularnych Gdynia 16–22 listopada 1992. Koncepcja wydawnicza: Piotr Łazarkiewicz. Dom Wydawniczy ABC, Warszawa, s. 128, il.

Katalog: *Warszawski Festiwal Filmowy 8–19 X 1992,* red. Tomasz Dąbala, Warszawa, s. 141, il.

Jacek Jaroszyk (oprac): *Marilyn*; DKF „Kinematograf 75", Poznań, s. 22, il.

Todd Keith: *Kevin Costner. Nie autoryzowana biografia.* Wyd. Opus, Łódź, s. 212.

Klaus Kinski: *Ja chcę miłości*; przeł. z niem. Marzena Wasilewska. Wyd. Da Capo, Warszawa, s. 364.

Teresa Koprowska, Michał Strzeszewski: *Telewizja a tradycyjny przekaz kultury w świadomości społecznej.* Nakładem Instytutu Kultury, s. 86.

Hanna Krajewska: *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939.* Wyd. Naukowe PWN, Warszawa-Łódź, s. 246, il.

Grzegorz Królikiewicz: *Off, czyli hipnoza kina.* Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Łódzki Dom Kultury, Warszawa-Łódź, s. 157.

Wendy Leigh: Arnold. *Nie autoryzowana biografia Schwarzeneggera*; wyd. „Piruet", Petersburg, s. 232.

Jarosław Lindenberg, Konrad Szołajski: *Człowiek z krwi i kości.* Oficyna Wydawniczo-Handlowa Migo, Warszawa, s. 117.

Tadeusz Lubelski: *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym w latach 1945–1961.* Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 209.

Guus Luijters: *Własnymi słowami — Marilyn Monroe*; przeł. Tomasz Tłuczkiewicz. Wyd. Jet, Warszawa, s. 128. il.

John D. MacDonald: *Egzekucja*; przeł. Andrzej Pawelec. Wyd. Graffiti, Kraków, s. 208.

Jan Machulski: *Chłopak z Hollyłódź. Wspomnienia.* Nowe Wydawnictwo Polskie, Warszawa, s. 157.

Shirley MacLaine: *Tańcząc w świetle*; przeł. Ewa i Tomasz Lewandowscy. Agencja Wydawnicza Petra, Warszawa, s. 492.

Ewa Mazierska, (oprac.), *Jim Jarmusch.* Fundacja Sztuki Filmowej, Warszawa, s. 81.

Ewa Mazierska, (oprac.), *Peter Greenaway.* Fundacja Sztuki Filmowej. s. 120.

Tadeusz Miczka: *10000 km od Hollywood. Historia kina włoskiego.* Oficyna Literacka, Kraków, s. 355, il.

Tadeusz Miczka: *Wielka Improwizacja Filmowa — Opowieść o „Dziadach" Adama Mickiewicza — „Lawa" Tadeusza Konwickiego.* Wyd. S. Szumacher, Kielce, s. 32.

Tadeusz Miczka: *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intelektualnych w kinie współczesnym.* Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 1283, s. 140.

Marek Miller, Krzysztof Krubski, Waldemar Wiśniewski: *Filmówka: powieść o łódzkiej szkole filmowej.* Wyd.: Tenten, Warszawa, s. 279.

Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku. red. Marta Fik, IS PAN, Wyd. Krąg, Warszawa, s. 309.

Brian Moore: *Czarna suknia*; przeł. Andrzej Pawelec, Wyd. Graffiti, Kraków, s. 224. il.

Daniel Olbrychski: (współpraca: Przemysław Ćwikliński, Jacek Ziarno). *Anioły wokół głowy.* Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa, s. 326.

Wojciech Orawiec: *Leksykon techniki i filmu video*; Videograf, Katowice, s. 64.

Sally Perel: *Europa, Europa*; przeł. z hebraj. Regina Gromacka. Wyd. Cyklady, Warszawa, s. 199.

Andrzej Pietrus: *Gore-seks-ciało-psychoanaliza. Pułapki interpretacyjne.* Oficyna Wydawnicza Er, Siedlce, s. 120.

Jerzy Płażewski: *Historia filmu francuskiego.* Editions Spotkania, Warszawa, s. 654, il.

Produkcja Filmowa w Polsce. Katalog pod red. Michała Zabłockiego. Montevideo Co, Wrocław, s. 77.

Joanna Rawik: *Za kulisami sławy.* Wyd. Twój Styl, Warszawa, s. 118.

Mirosława Salska-Kaca: *Słowo w filmie dokumentalnym. Z problemów semantycznych wypowiedzi słownej w filmie*; Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 167.

Erich Segal: *Love story czyli o miłości*; przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska. Wyd. Podsiedlik-Raniowski i Spółka, Poznań, s. 138.

Erich Segal: *Opowieść Olivera*; przeł. Jarosław Sokół. Wyd. Podsiedlik-Raniowski i Spółka, Poznań, s. 238.

Henry Sergg: *Bugsy*; przeł. z franc. Hugo Kołman. Wyd. Opus, Łódź, s.228.

Słownik terminów filmowych. t. 3. red. Alicja Helman, (autorzy: Marek Hendrykowski, Andrzej Gwóźdź, Łukasz Plesnar). Wyd. Wiedza o Kulturze, Wrocław, s. 128.

James Spada: *Grace — sekrety życia księżnej*; przeł. z ang. Andrzej Kołodyński, WAiF, Warszawa, s. 300, il.

Jerzy Sthur: *Sercowa choroba, czyli moje życie w sztuce.* Wyd. Czytelnik, Warszawa, s. 342.

Norbert Stresau: *Eddie Murphy*; przeł. z niem. Ewa Róża Fabjanowska, Arletta Walczewski. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź, s. 182.

The Best of Video 93. Oficyna Comfort, Warszawa, s. 640.

T.T. Thomas: *Ja — James Dean. Prawdziwa historia największego idola Ameryki lat 60-tych*; przeł. Robert Sudoł. Wyd. Batos, s. 141, il.

Video Comfort — katalog. Oficyna Warszawska Comfort, Warszawa, s. 398.

Video Comfort 2. Oficyna Comfort, Warszawa, s. 256.

Vidi '92. Poradnik wideo pod red. Oskara Sobańskiego, Wydawnictwo Literackie i Agencja Wydawców Filmowych AFI, Kraków, s. 170.

Ulli Weiss: *Sylwester Stallone*; przeł. z niem. Ewa Róża Fabjanowska, Arletta Walczewski. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź, s. 206.

Adrian Wright: *Sylwester Stallone. Szalona kariera Kopciuszka z Hollywood*. Wyd. Ryton, Warszawa, s. 160.

Edward Zajicek: *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*. WAiF, Filmoteka Narodowa, Warszawa, s. 293.

Gerard Zalewski: *Angielsko-polski słownik terminów filmowych*. Instytucja Filmowa — Agencja Scenariuszowa, Warszawa, s. 124.

Krzysztof Zanussi: *Scenariusze filmowe III*. Wyd. Iskry, Warszawa, s. 486.

Meinolf Zurhorst, Lothar Just: *Jack Nicholson*; przekł. z niem. Małgorzata Gawlik. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź, s. 298, il.

CZASOPISMA

„Audio-Video", miesięcznik. Red. naczelny: Jerzy Auerbach. Rok wyd. VIII. Nry od 1 do 12. Wyd. SAT-Audio-Video, Warszawa.

„Cinema Press Video", miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowiec. Rok wyd. III. Nry od 1 do 12. Wyd. Agencja Wydawnicza Domino, Katowice.

„Easy Rider. Teoria — analiza — krytyka. Kwartalnik Filmowców". Red. naczelny: Jacek J. Cegiełka. Wyd. Oficyna Wydawnicza Er. Redakcja: Zakład Filmu i TV UJ, Kraków.

„Ekran", tygodnik. Red. naczelny: Andrzej Bątkiewicz. Rok wyd. II. Nry od 1 do 17 (w kwietniu 1992 r. pismo przestało się ukazywać), Wyd. Fibak-NOMA-Press S.A., Katowice.

„Film", tygodnik. Red. naczelny: Maciej Pawlicki, Rok wyd. XLVII. Nry od 1 (2216) do 52 (2267). Wyd. FILM S.A., Warszawa.

„Film na świecie", dwumiesięcznik Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Red. naczelny: Tadeusz Szczepański. Nry od 1 (386) do 5 (390). Wyd. Polska Federacja DKF. Ekran Bis, Warszawa-Łódź.

„Filmowy serwis prasowy — biuletyn informacyjny", miesięcznik. Red. naczelny: Barbara Pełka. Rok wyd. XXXVIII. Nry 1 (731) do 12 (742). Wyd. Oficyna Wydawnicza Fundacji Sztuki Filmowej, od 1 X 1992 Agencja Dystrybucji Filmowej we współpracy z Domem Wydawniczym ABC, Warszawa.

„Iluzjon", kwartalnik filmowy. Red. naczelny: Ewa Modrzejewska, Nry od 1 (45) do 4 (48). Wyd. Filmoteka Narodowa w Warszawie.

„Kino", miesięcznik. Red. naczelny: Tadeusz Sobolewski. Nry od 1 do 12. Wyd. Oficyna Wydawnicza Fundacji Sztuki Filmowej, od nru 11 Oficyna KINO — Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej i Dom Wydawniczy ABC, Warszawa.

„Konkurs — film, kino, media, kultura". Wyd. Stowarzyszenie Wydawców Magazynu „Konkurs", Kraków. Wydawanie pisma zostało zawieszone w 1992 r.

„Life-Video", miesięcznik. Red. naczelny: Ryszard Pełka. Rok wyd. II Nry od 1 do 12. Wyd. SAT-Audio-Video, Warszawa.

„Miraż-Ludzie-Film-Wydarzenia", miesięcznik. Red. naczelny: Stanisław Zawiśliński. Rok wyd. I. Nry od 1 do 6 (po 6 numerze wydawanie pisma zawieszono). Wyd. PIW „Cameo", Warszawa.

„Pakiet" — Biuletyn Informacyjny Agencji: Scenariuszowej, Produkcji Filmowej, Dystrybucji Filmowej. Nry od 1 do 4. Warszawa.

„Powiększenie — magazyn filmowy". Red. naczelny: Tadeusz Skoczek. Wyd. Krakowski Dom Kultury „Pałac pod Baranami". W 1992 r. wydawanie pisma zawieszono.

„Premiera. Magazyn filmowy. Kino-Video-Telewizja", miesięcznik. Red. naczelny: Jan F. Lewandowski. Rok wyd. II. Nry od 1(16) do 12 (27). Wyd. Media sp. z o.o., Katowice.

„Video Club", miesięcznik. Red. naczelny: Janusz Kołodziej. Rok wyd. III. Nry od 1 (16) do 12 (27). Wyd. CLASSICS Spółka cywilna.

„Video-Play", miesięcznik. Red. naczelny: Krzysztof Uściński. Rok wyd. I. Nry od 1 (lipiec) do 6. Wyd. Spółka Sfinx, Wrocław.

ZMARLI

Ludwik Benoit (ur. 1920) — aktor. Studia aktorskie ukończył w 1946, w filmie zadebiutował w 1951 roku epizodyczną rolą w *Warszawskiej premierze* (rzeźbiarz). Grał m.in. w filmach: *Ewa chce spać* (kasiarz), *O dwóch takich co ukradli księżyc* (ojciec), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (opętany Paszeko), *Przygody pana Michała* (Luśnia), *Noce i dnie* (Józefat), *Pierścień i róża* (kapitan Zerwiłebski), , *Siekierezada* (Wasyluk), *Łabędzi śpiew* (miłośnik kaktusów), *Mleczna droga* (Dziad). (3 XI)

Marian Celejewski (ur. 1935) — dyrektor firmy dystrybucyjnej „Apollo-Film". Znawca kina, miłośnik filmu artystycznego, wieloletni dyrektor festiwali filmów krótkometrażowych, inicjator i opiekun Klubu Sztuki Filmowej „Mikro". Związany był z ruchem klubowym, studyjnym, zakopiańskim festiwalem filmów o sztuce, przeglądami animacji i filmów sportowych. Był orędownikiem Dyskusyjnych Klubów Filmowych, którym bezpłatnie udostępniał filmy prezentowane w ramach Konfrontacji Filmowych i filmy polskie. Za swoją działalność na kilka dni przed śmiercią został wyróżniony nagrodą przewodniczącego komitetu kinematografii „Laterna Magica". (22 I)

Jadwiga Chojnacka-Dębicka (ur. 1905) — aktorka, reżyserka, pedagog. Absolwentka Warszawskiej Szkoły Dramatycznej i Instytutu Reduty. Zadebiutowała w 1925 roku w teatrze Zagłębia w Sosnowcu. W okresie międzywojennym występowała m.in. w teatrach Łodzi, Poznania, Warszawy. W latach 1939–1941 była zaangażowana w Państwowym Radzieckim Teatrze Dramatycznym we Lwowie. Po wojnie objęła stanowisko kierownika Oddziału Muzyki, Teatru i Literatury Wydziału Kultury i Sztuki w Łodzi. W latach 1950–1957 była dyrektorem Teatru Powszechnego w Łodzi, a od 1957 do 1968 r. aktorką i reżyserem w Teatrze Klasycznym w Warszawie. Od 1947 r. do końca lat osiemdziesiątych wykładała w PWSTFiTV w Łodzi. Przez wiele lat była Maniusią Zarębską w radiowych „Matysiakach". Wyreżyserowała kilkadziesiąt przedstawień teatralnych. W filmie zadebiutowała w *Ostatnim etapie*. Zagrała w ponad 70 filmach, m.in. w *Skarbie, Chłopach, Awanturze o Basię, Godzinach nadziei, Kamiennym niebie, Zaduszkach*. (23 XII)

Mariusz Dmochowski (ur. 1930) — aktor. W latach siedemdziesiątych (od 1974) był dyrektorem warszawskiego Teatru Nowego. W tym okresie piastował też mandat poselski. Był laureatem m.in. Nagrody Ministra Kultury i Sztuki. Po ogłoszeniu stanu wojennego organizował niezależne imprezy teatralne. Jeździł z nimi po całym kraju, występując w prywatnych mieszkaniach i kościołach. Zadebiutował w Teatrze Polskim w Warszawie w roku 1955. Zagrał w ponad 40 filmach kinowych i telewizyjnych. Debiutował w *Eroice* Munka jako por. Korwin-Makowski. Grał m.in. w filmach: *Lalka* (Wokulski), *Hrabina Cosel* (król August III Mocny), *Pan Wołodyjowski* (hetman Jan Sobieski), *Zazdrość i medycyna* (Waldmar), *Barwy ochronne* (prorektor), *C.K. Dezerterzy* (generał), *Piłkarski poker* (Kmita). (8 VIII)

Adolf Forbert (ur. 1911) — operator filmowy, pedagog, współzałożyciel Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej. Pracę w zawodzie operatora rozpoczął na przełomie lat 20 i 30 (w Austrii, gdzie był asystentem operatora kroniki filmowej). Po powrocie do Warszawy założył własne laboratorium filmowe „Sektor". Przed wojną wspólnie za Stanisławem Wohlem robił zdjęcia m. in. do *Strachów* i *Żołnierza Królowej Madagaskaru*. W czasie wojny był operatorem frontowej kroniki filmowej ZSRR, a następnie Czołówki Filmowej WP. Po wojnie zrealizował zdjęcia *Zakazanych piosenek* (wspólnie z Karolem Chodurą), a samodzielnie był operatorem m. in. *Czarciego żłobu, Sprawy do załatwienia, Panienki z okienka, Bicza bożego*. Pracował również jako operator i współoperator ponad 80 filmów dokumentalnych, ponad 30 zrealizował jako operator i jednocześnie reżyser. Był laureatem nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za pracę dydaktyczną. (23 VI)

Tadeusz Łomnicki (ur. 1927) — aktor i pedagog. Po tajnych kursach aktorskich podczas okupacji ukończył studium przy Starym Teatrze w Krakowie. Od 1949 roku związany był ze scenami Warszawy. W latach 1975–81 był dyrektorem stołecznego Teatru na Woli, a od 1971 do 1981 rektorem PWST. Był laureatem wielu nagród. Wystąpił w ponad 50 filmach. Debiutował w 1947 roku w *Dwóch godzinach*. Grał m.in. w filmach: *Pokolenie* (Stach), *Niewinni czarodzieje (Bazyli)* i *Człowiek z marmuru* (reżyser Burski) Wajdy, *Eroica* (por. Zawistowski) Munka, *Baza ludzi umarłych* (partyzant) Petelskiego, *Pierwszy dzień wolności* Forda, *Ręce do góry* (Opel Record) Skolimowskiego, *Pan Wołodyjowski* i *Potop* (Pan Michał — rola nagrodzona Srebrnym Medalem na festiwalu w Moskwie '69) Hoffmana, *Tańczący jastrząb* (dyrektor) Królikiewicza, *...Gdziekolwiek jesteś panie prezydencie...* (Stefan Starzyński) Trzosa Rastawieckiego, *Klucznik* (hrabia) Marczewskiego, *Przypadek* (Werner) Kieślowskiego, *Ferdydurke* (wuj) Skolimowskiego. Zmarł podczas próby przedstawienia *Król Lear* Szekspira w poznańskim Teatrze Nowym, na tydzień przed premierą. (22 II)

Józef Nalberczak (ur. 1926) — aktor. Karierę aktorską rozpoczął w teatrach II Dywizji Piechoty. Od 1944 roku grał w Teatrze 1 Armii WP. Po wojnie studiował najpierw w Szkole Dramatycznej w Warszawie, a następnie w Łodzi. Występował na scenach teatrów w Olsztynie i Łodzi. Od 1948 roku był związany z Warszawą. Jako aktor filmowy zadebiutował w komedii *Skarb* w 1948 roku. Zagrał m.in. w filmach: *Trudna miłość* (Małodworny), *Milczące ślady*, (pracownik UB), *Świadectwo urodzenia* (radziecki jeniec) *Trzy kobiety* (Władysław), *Westerplatte* (Szamlewski), *Popioły* (żołnierz tułacz). Za kreację w filmie *Uciec jak najbliżej* został nagrodzony Złotym Gronem na festiwalu w Łagowie w 1972 roku. Największą popularność przyniosły mu role w filmach i serialach telewizyjnych m. in.: *Profesor na drodze* (Złoty Ekran za rolę polonisty), *Przygody Marka Piegusa, Do przerwy 0:1, Czterdziestolatek, Czarne chmury, Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy, Droga, Czterej pancerni i pies*. Stworzył dziesiątki niezapomnianych ról epizodycznych. (18 XII)

Irena Netto (ur. 1899) — aktorka. Ukończyła Szkołę Dramatyczną w Warszawie w 1922 roku. Związana była z teatrami Warszawy, Torunia i Katowic. W czasie wojny pracowała w tajnym nauczaniu, po wyzwoleniu występowała w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Na ekranie debiutowała rolą sąsiadki w *Skarbie* Buczkowskiego. Stworzyła pamiętne kreacje w filmach Wojciecha Hasa: *Pętla* (barmanka), *Pożegnania* (właścicielka pensjonatu), *Wspólny pokój* (Stukonisowa), *Rozstanie* (Wiktoria), *Jak być kochaną* (żona nauczyciela). Ponadto wystąpiła w kilkudziesięciu filmach m. in.: Stanisława Różewicza *(Wolne miasto)*, Andrzeja Wajdy *(Lotna, Samson)*, Kazimierza Kutza *(Ktokolwiek wie...)*, Jerzego Passendorfera *(Skąpani w ogniu, Sygnały)*, Edwarda Żebrowskiego *(W biały dzień)*. (13 III)

Władysław Sheybal (ur. 1923) — aktor, reżyser, scenarzysta i dramaturg. W filmie zadebiutował rolą kompozytora w *Kanale* Andrzeja Wajdy. W kilka miesięcy po październiku 1956 roku, wyjechał do Londynu. Na emigracji pracował jako kucharz w pizzerii. Do filmu powrócił dzięki Kenowi Russellowi. Jako Vladek Sheybal zagrał w pięciu filmach Russela (m. in. *Boy friend*). Film *Pilat i inni*, w którym zagrał rolę Kajfasza był ponownym spotkaniem z Andrzejem Wajdą. Wystąpił w ponad 50 filmach i serialach. Reżyserował filmy (m. in. *Wszystko dla primabaleriny)* i sztuki teatralne. Napisał kilka sztuk i scenariuszy, przekładał polską poezję, malował obrazy. (16 X)

Hanna Skarżanka (ur. 1917) — aktorka. Ukończyła podziemną szkołę aktorską w Wilnie i debiutowała w 1944 roku w tamtejszym Teatrze Polskim. W filmie zadebiutowała w 1946 roku rolą Teresy w *Dwóch godzinach* Wohla i Wyszomirskiego. Grała m.in. w filmach *Młodość Chopina* (robotnica), *Warszawska Syrena* (wiedźma Kobylicha), *Ubranie prawie nowe* (Róża), *Żywot Mateusza* (gospodyni), *Wezwanie* (matka artysty), *Wesele* (Klimina), *Pożegnania* (Marysia), *Polowanie na muchy* (teściowa), *Rok spokojnego słońca* (wysiedlona ziemianka). W latach 50 i 60 występowała na estradzie m. in. w kabarecie „Szpak", dawała recitale piosenkarsko-poetyckie. Od 1982 roku prowadziła niezależną scenę aktorską w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. W ciągu 8 lat teatr ten przygotował 54 premiery, dał ponad 700 przedstawień i koncertów. (8 XI)

Marta Straszna — śląska aktorka-amatorka, którą odkrył dla filmu w zespole gawędziarek siemianowickiego Domu Kultury Kazimierz Kutz. Wystąpiła w kilkunastu filmach i spektaklach teatralnych m. in. w *Paciorkach jednego różańca* i *Na straży Twej stać będę* Kutza.

Jerzy Szeski (ur. 1920) — scenograf, kostiumolog. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Był znawcą XVII wieku. Z filmem rozpoczął współpracę w 1951 roku uczestnicząc w realizacji *Warszawskiej premiery*. Był twórcą scenografii m. in. do filmów *Pan Wołodyjowski, Krajobraz po bitwie, Potop, Popioły, Trędowata, Katz und Maus* (RFN). Stworzył oprawę plastyczną dla wielu przedstawień teatralnych, filmów telewizyjnych i spektakli Teatru Telewizji. Był także współscenarzystą i współreżyserem filmu *Marysia i krasnoludki*. (zm. 8 XII) (patrz Wspomnienie — str. 138).

Stanisław Wyszomirski (ur. 1938) — krytyk i dziennikarz filmowy. Przez 20 lat związany był z warszawskim „Expressem Wieczornym", ostatnio prowadził w nim dział kulturalny. (11 X)

Zenon Zaniewicki (ur. 1916) — współzałożyciel szczecińskiego DKF-u Inteligencji i Studentów, któremu przez wiele lat przewodniczył. Był honorowym prezesem DKF-u „Kontrasty". Przez wiele lat był członkiem Prezydium Polskiej Federacji DKF. Przygotowywał, od strony organizacyjnej i programowej Festiwal Filmów Morskich. Był autorem katalogu filmów morskich. Wraz z innymi starał się o utworzenie ośrodka telewizyjnego w Szczecinie, Teatru Muzycznego i Szczecińskiego Towarzystwa Kultury. W latach 60-tych publikował recenzje filmowe w prasie szczecińskiej.

opr. Beata Kosińska

Uzupełnienia dokumentacji dotyczące produkcji filmowej w 1992 roku zamieścimy w następnym numerze „Kwartalnika Filmowego".

NOTY O AUTORACH

Alwida Bajor-Rolska — polska dziennikarka, krytyk teatralny i filmowy, tłumaczka, kierowniczka działu kulturalnego w „Kurierze Wileńskim". M. in. autorka książki *Rozmowy z Jonasem Vaitkusem* (1991). Mieszka w Wilnie.

Stanisław Cichowicz — ur. 1939. Historyk filozofii, eseista, tłumacz, edytor. Autor monografii poświęconej ontologii G. W. Leibnitza — *Filozof i istnienie* (PWN 1970). Współpracował m.in. z pismami: „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej", „Kultura", „Literatura", „Literatura na świecie", „Nowe Książki", „Nowy Wyraz", „Odra", „Pamiętnik Literacki", „Res Facta", „Teksty", „Twórczość", „Tygodnik Powszechny", „Znak". Tłumaczył pisma filozoficzne i naukowe (m.in.: Bergson, Deleuze, Foucault, Guiraud, Kartezjusz, Leibnitz, Levy-Strauss, Piaget, Ricoeur, Todorov). Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oraz Leibnitz Gesellschaft. Mieszka w Warszawie.

Krzysztof Kąkolewski — ur. 1930, reporter, prozaik, autor scenariuszy filmowych. Studiował w ANP, ukończył Wydz. Dziennikarski UW (1954). Pracował m.in. w redakcjach: „Sztandar Młodych", „Świat", „Kultura", „Literatura". Wykładowca Studium Dziennikarskiego UW. W stanie wojennym związany ze środowiskami kościelnymi. Autor książek z dziedziny literatury faktu: *3 złote za słowo* (1964), *22 historie, które napisało życie* (1967), *Jak umierają nieśmiertelni* (1973), *Wańkowicz krzepi* (1973), *Co u pana słychać* (1975), *Baśnie udokumentowane* (1976), *Dziennik tematów* (1984) oraz beletrystyki: *Na sto czterdziestym kilometrze w lewo* (1978), *Notatka* (1982), *W złą godzinę* (1983), *Lato bez wakacji* (1987), *Sygnet z jastrzębcem* (1988), *Paradis* (1989), *Szukanie Beegera* (1993). Mieszka w Warszawie.

Piotr Krajewski — ur. 1956. Ukończył studia w zakresie teorii i filozofii kultury na Uniwersytecie Wrocławskim. Założyciel i dyrektor artystyczny festiwalu sztuki medialnej WRO. Publikował w czasopismach „Exit", „Kino", „Film", „Polska sztuka ludowa. Konteksty" oraz w katalogach sympozjów i festiwali we Francji, Niemczech, Danii, Brazylii, i w Polsce. Mieszka we Wrocławiu.

Joanna Krakowska-Narożniak — Absolwentka Filologii Angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zatrudniona w Zakładzie Teatru Instytutu Sztuki PAN, gdzie zajmuje się zagadnieniami współczesnej teorii teatru. Mieszka w Warszawie.

Živilė Pipinytė — Litewska dziennikarka i krytyk filmowy, członek redakcji miesięcznika „Kinas". Mieszka w Wilnie.

Jerzy Płażewski — ur. 1924. Krytyk i historyk filmu. W latach 1956–57 redaktor naczelny miesięcznika „Film na świecie". Od 1968 w kolegium redakcji miesięcznika „Kino". Publikacje książkowe: m.in. *Szkice filmowe* (1952), *Język filmu* (1961), *Historia filmu dla każdego* (1968), *Historia filmu francuskiego* (1992). Mieszka w Warszawie.

Richard C. Raack — Absolwent Harvardu. Profesor Wydziału California State University, San Francisco. Jego polem badawczym są dzieje polityczne i dyplomatyczne II Wojny Światowej, z uwzględnieniem krajów Europy środkowo-wschodniej, w tym Polski. W swoich pracach naukowo-badawczych interesuje się również filmem jako źródłem historii.

Henryk Rozen — ur. 1945. Reżyser radiowy i teatralny. Absolwent wydz. aktorskiego (1967) i reżyserskiego (1971) PWST w Warszawie. Realizacje w Teatrze Wybrzeże oraz w teatrach w Białymstoku, Płocku i Warszawie. W latach 1976–1992 pracuje w Radiu jako reżyser a od 1986 także jako kierownik Teatru Polskiego Radia. Obecnie Redaktor Naczelny Redakcji Edukacyjnej Telewizji Polskiej. Mieszka w Warszawie.

Ks. prof. Józef Tischner — ur. 1931. Studiował na Wydz. Filozofii ATK i na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem Romana Ingardena. W 1963 uzyskał doktorat na podstawie pracy *Ja transcendentalne w filozofii Husserla*. Prowadził badania w Archiwum Husserla w Belgii (Louvain). Habilitował się w 1974 na podstawie rozprawy *Studia z teorii świadomości*. Jest członkiem Polskiej Akademii Nauk, laureatem nagrody Jurzykowskiego. Wykłada filozofię człowieka w PAT (kierownik katedry), a także w Instytucie Filologii Polskiej UJ, Wyższej Szkole Teatralnej i Instytucie Teologicznym XX Misjonarzy; wykładał także w wielu uniwersytetach zagranicznych. Wraz z H.G. Gadamerem i K. Michalskim założył Instytut Nauk o Człowieku w Wiedniu i jest także jego wieloletnim prezesem. Stały uczestnik kolokwiów naukowych w Castel Gandolfo. Wydał m.in.: *Świat ludzkiej nadziei* (1975), *Etyka solidarności* (1981), *Myślenie według wartości* (1981), *Polska jest ojczyzną* (1985), *Filozofia dramatu* (1990), *Polski młyn* (1991). Mieszka w Krakowie.

Prof. dr hab. Jacek Trznadel — ur. 1930. Badacz literatury, krytyk literacki, tłumacz literatury francuskiej, poeta. Autor książek: m.in. *Twórczość Leśmiana* (1964), *Czytanie Norwida* (1978), *Hańba domowa* (Paryż, 1986), *Polski Hamlet* (Paryż, 1988), *Ocalenie tragizmu* (1993). W latach 1978–1983 profesor slawistyki paryskiej Sorbony. Obecnie w IBL. Mieszka w Warszawie.

Krzysztof Tyszkiewicz — ur. 1946. Scenograf. Studiował w PWSSP w Gdańsku, na wydziale Malarstwa. Od 1971 r. zajmuje się scenografią filmową. Współpracował m. in. z Jerzym Hoffmanem, Andrzejem Żuławskim, Janem Rybkowskim, Ryszardem Czekałą, Grzegorzem Królikiewiczem. Debiutował jako scenograf w teatrze „Bagatela" w Krakowie. Współpracował w teatrze „STU" z Krzysztofem Jasińskim i Tadeuszem Malakiem. Brał udział przy wielkich realizacjach plenerowych „Piwnicy Pod Baranami" (m. in. „Hołd Pruski", „Noc Paryska", „Święto Kopców"). Autor grafiki książkowej, wydawca. Mieszka w Warszawie.

Jerzy Uszyński — ur. 1958. Krytyk filmowy. Absolwent Wydz. Filologii Polskiej UW. W latach 1984–1991 pracował w miesięczniku „Film na Świecie". Współpracuje z wieloma pismami filmowymi. Mieszka w Warszawie.

Wanda Wertenstein — ur. 1917. Wieloletni redaktor w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, krytyk filmowy, tłumacz. Od 1974 r. związana z miesięcznikiem „Kino". Mieszka w Warszawie.

PUBLIKACJE INSTYTUTU SZTUKI PAN

SZTUKA NA WYSOKOŚCI OCZU. FILM I ANTROPOLOGIA

red. Zbigniew Benedyktowicz, Danuta Palczewska, Teresa Rutkowska.

Książka zawiera artykuły, rozprawy, eseje, ofiarowane przez autorów do Księgi Pamiątkowej dla uczczenia ponad czterdziestoletniej pracy naukowej Profesora Aleksandra Jackiewicza. Czytelnik znajdzie tu teksty pisane przez literaturoznawców, historyków sztuki, historyków teatru, krytyków, historyków i teoretyków filmu, reżyserów — twórców polskiego kina, a także uczniów Profesora i jego doktorantów. Swoje prace zamieszczają m.in.: Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Maria Janion, Rafał Marszałek, Wiesław Juszczak, Aleksander Wojciechowski, Zbigniew Raszewski, Stanisław Mossakowski, Tadeusz Sobolewski, Alicja Helman, Jerzy Płażewski, Jadwiga Bocheńska, Maryla Hopfinger, Anna Boczkowska, Ludwik Stomma, Stefan Morawski, Stanisław Ozimek, Zbigniew Czeczot-Gawrak, Andrzej Werner, Maria Małatyńska. Książka zawiera także bibliografię prac Aleksandra Jackiewicza.

Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991, ss. 396, nakład 1 000 egz.

Cena 25 000 zł.

MIĘDZY POLSKĄ A ŚWIATEM KULTURA EMIGRACYJNA PO 1939 ROKU

pod redakcją Marty Fik

(Materiały z sesji „Między polską a Światem", zorganizowanej przez IS PAN w dniach 3–5 IX 1991 r.)

Na wybranych przykładach z różnych dziedzin sztuki autorzy próbują określić fenomen artysty-emigranta. Bohaterami artykułów są m. in.: Czesław Miłosz, Józef Czapski, Feliks Topolski, Roman Palester, Stefan Themerson, Zbigniew Rybczyński, Jan Lenica, „Kultura" paryska. Różnorodność problematyki i eseistyczna forma czynią z tej publikacji atrakcyjną lekturę nie tylko dla specjalistów.

HISZPAŃSKA MYŚL FILMOWA

Wojciech Chyła

Książka jest prezentacją teoretycznego dorobku hiszpańskiej myśli filmowej od lat dwudziestych do lat osiemdziesiątych. Skupia się na uchwyceniu najważniejszej osobliwości tego dorobku, jaką jest wszechstronny i wnikliwy namysł nad filozoficzną problematyką kina. Przedstawia i bada poglądy hiszpańskich teoretyków, eseistów i krytyków na fenomen kina, organizując je wokół dominujących wątków i tendencji myślowych, które łączy z dziedzictwem klasycznej filozofii niemieckiego idealizmu od Kanta i Hegla po Schopenhauera i Nitzschego.

Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991, s. 233, nakład 1 000 egz. Cena 25 000 zł.

POLSKA SZTUKA LUDOWA, KONTEKSTY

Nr 3–4/1992

Kwartalnik poświęcony antropologii kultury, etnografii, sztuce, wydawany przez Instytut Sztuki PAN — specjalny numer poświęcony antropologii filmu i fotografii, a w nim teksty o micie, literaturze, filmie i fotografii.

spis treści:

Roland Barthes O zmianie przedmiotu badań (czyli mitologia dzisiaj); **Andrzej Wajda** Z notatnika; **Joanna Walaszek** „Wesele" w Salzburgu; **Aleksander Jackiewicz** Moje życie w kinie; **James Clifford** Samokreacja etnograficzna: Conrad i Malinowski; **Teresa Rutkowska** Wędrówki Felliniego; **Andrzej T. Pilichowski-Ragno** Z rzymskiego notatnika; **Małgorzata Baranowska** Pocztówka masowa i fotografia uczuć; **Dariusz Czaja** Symbol i film; **Don Frederickssen** „Bar Yohai"; **Wojciech Michera** Wyobraźnia alchemiczna Wernera Herzoga; **Dariusz Czaja** Wenecja i śmierć: konteksty symboliczne; **Monika Sznajderman** „Stary Gringo". Motyw Don Kichota w filmie i literaturze; **Wiesław Juszczak** Dzieło a „granica sensu"; **Dariusz Czaja** Moment wieczny. O „Uczcie Babette"; **Zbigniew Benedyktowicz** Marta i Maria (Uwagi o „Uczcie Babette"); **Marta Leśniakowska** O grzechu łakomstwa i konflikcie kulturowym. Z powodu „Uczty Babette"; **Janusz Gazda** Artysta, który wymyśla jedynie prawdę (o twórczości Sergiusza Paradżanowa); **Italo Calvino** Kombinatoryka a mit w sztuce opowiadania; **T. Jefferson Kline** Orfeusz transcendujący. „Ostatnie tango w Paryżu" Bertolucciego; **Sławomir Sikora** Fotografia — pamięć — wyobraźnia; **Ryszard Ciarka** Film i prawdziwy obraz rzeczy; **Anna Sobolewska** Konstrukcja istnienia; **Violetta Kutlubasis-Krajewska, Piotr Krajewski** Taśmy mieszane czyli video-art na festiwalu we Wrocławiu; **Ludwik Stomma** Antropologia kultury, historia i Kubuś Puchatek; **Wiesław Szpilka** Zobaczyć świat: Etnografia wobec filmu i kultury masowej; **Wiesław Szpilka** „Batman" — opowieść o stworzeniu; **Teresa Rutkowska** Przewrotność „Batmana"; *** Zapis dyskusji o filmie „Batman"; **Monika Sznajderman** Co się kryje pod tą maską: wokół motywu Człowieka Śmiechu. Parę uwag o „Batmanie"; **Teresa Rutkowska** Postmodernizm i film; **Ewa Klekot** „Matador", czyli hiszpańska baśń postmodernistyczna; **Czesław Robotycki** Wampiry. Od wierzeń ludowych do filmowych fantomów; **Jeanette Debouzek** „Etnograficzny surrealizm" Jeana Roucha; **Aleksander Jackowski** Przeżyć fikcję; **Anna Beata Bohdziewicz** Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata; **Zbigniew Benedyktowicz** „Uciekające zdjęcia". Rozmowa z Piotrem Skrzyneckim; **Piotr Skrzynecki** Szkic do scenariusza filmowego pt. „O groblach na Groblach"; **Zbigniew Książek** Piosenki; **Piotr Skrzynecki** Szkic scenariusza uroczystości związanych ze zjazdem przedstawicieli domów panujących w Europie; **Małgorzata Niezabitowska** Wolny człowiek; **Józef Szymańczyk** Jestem fotografem; **Aleksander Jackowski** Kreacja i dokument. Filmy Andrzeja Różyckiego; **Anna Beata Bohdziewicz** O kapliczkach; **Mariusz Wieczorkowski** Z teki; Galeria zdjęć nieintencjonalnych; **Ryszard Ciarka** Widzieć, odczuwać, myśleć. Rozmowa z Jackiem Olędzkim; **Krzysztof Kubiak** „Regardy" Colette — uwagi uczestnika ze wschodu.

Do nabycia w Instytucie Sztuki PAN, 00–950 Warszawa, ul. Długa 28; tel 31-32-71 w. 258

CONTENTS

Professor Stanisław Mossakowski
PREFACE 5
EDITORIALS 6

THE BORDER-LINES OF FILM 8
Stanisław Cichowicz AD REM. AD VOCEM 8
Gilles Deleuze THE THESIS ON THE MOVEMENT 14
THE NOTES ON THE BOOK AND THE AUTHOR **(Wojciech Chyła, Teresa Rutkowska)** 14
Umberto Eco FILM, DO IT YOURSELF 26
Piotr Krajewski THE TIME OF FAUSTUS 31
Joanna Krakowska-Norożniak THE FILM AND THE VIDEO IN THE THEATRE 35

Czesław Miłosz THE MEMORY IS THE GREAT BURDEN 40

THE FILM AND THE MEMORY
"HEAR MY CRY" (FELIX '91) 39
father Józef Tischner WE DID NOT PONDER ON THIS DEATH 41
Maciej J. Drygas "HEAR MY CRY" (cue sheet) . 44
Krzysztof Kąkolewski THE FIRST SELF-BURNING 60
Maciej J. Drygas THERE WAS A BRILLIANT SUNSHINE. THE GENESIS OF THE FILM 63
Ryszard Siwiec AND I ENJOIN YOU, MY DEAR CHILDREN 68
Maciej J. Drygas THE TESTAMENT (the adaptation for broad-casting — PRIX ITALIA '92) .. 69
Jan Nowak-Jeziorański WHY THIS TRADGEDY REMAINED UNNOTICED 84
Władysław Mazur I HAD INFORMED RADIO FREE EUROPE 85
Henryk Rozen THE TWO-PART TRACT 86

THE FILM AND THE HISTORY 93
"ALL, THAT REALLY MATTERS" (after Ola Watowa's memories) 93
TO BE TRUE TO ONESELF The interview with director **Robert Gliński.** Talk Zbigniew Benedyktowicz, Ryszard Ciarka, Janusz Gazda. ... 94
Aleksander Wat QUOTATIONS 102
Jacek Trznadel WHAT IS IMPORTANT? 103
Aleksander Wat QUOTATIONS 109
Józef Czapski OVER THE POET'S GRAVE 110
Janusz Gazda THE ETHICS OF THE WITNESS 111
Andrzej Wat IN THE EYES OF THE SON 119

THE FILM — THE SYMBOL — THE FACT 120
THE RED BANNER OVER REICHSTAG **Stanisław Ozimek** talks with professor **Richard Raack** from California State University 120

BIOGRAPHIES 125
Aleksander Jackiewicz MY LIFE IN THE CINEMA (published by Natalia Jackiewiczowa) 125

FAREWELLS 137
Krzysztof Tyszkiewicz JERZY SZESKI IN MEMORIAM 138

THE CENTENERY OF THE CINEMATOGRAPHY (THE POLLS) 143
— TOP TWENTY PROPOSED BY: Krzysztof Mętrak, Rafał Marszałek, Waldemar Borowczyk, Robert Gliński, Michał Głowiński, Małgorzata and Marek Hendrykowski, Krzysztof Kieślowski, Ewa Mazierska, Józef Robakowski, Stanisław Różewicz, Jolanta Słobodzian, Jerzy Stefan Stawiński, Wanda Wertenstein, Krzysztof Zanussi, Andrzej Żuławski 145
THE LIST OF MENTIONED FOREIGN FILM TITLES 149
THE POLL OF "SIGHT AND SOUND". TOP TEN FILMS (1952-1992) 155

THE FILM IN THE WORLD '92 156
FELIX 92 **Jerzy Uszyński** ABOUT "CHILDREN THIEF" (Gianni Amelio, Italy) 156
Živilė Pipinytė ABOUT "A LAND OF THE BLINDS" (Audrius Stonys, Lituania) 159
TO SCORE THE INNER FREEDOM Interview with Audrius Stonys trans. Alwida Bajor-Rolska 161
FESTIVALS '92 **Jerzy Płażewski, Andrzej Werner, Wanda Wertenstein** CANNES, VENICE, BERLIN, SAN SEBASTIAN, LOCARNO, SALONIKI 167

FILM IN POLAND '92 (DOCUMENTATION) 179
Polish feature films; Coproductions; Foreign films made by Polish directors; Foreign films made in Poland; Premières; Film producers; Premiers of foreign films in Poland; Film Awards in Poland; Foreign Film Awards for Polish films and directors; Film publishers; Dead. Prepared by Beata Kosińska
NOTES ON AUTHORS 198

SOMMAIRE

Professeur Stanisław Mossakowski
PRÈFACE 5
EDITORIALS 6

AUX CONFINS DU FILM 8
Stanisław Cichowicz AD REM. AD VOCEM 8
Gilles Deleuze THESIS SUR LE MOUVEMENT trad. par Jakub M. Godzimirski 14
NOTES SUR LE LIVRE ET L'AUTEUR **(Wojciech Chyła, Teresa Rutkowska)** 14
Umberto Eco CINÈMA, DO IT YOURSELF trad. par Teresa Rutkowska 26
Piotr Krajewski TEMPS DU FAUST 31
Joanna Krakowska-Norożniak FILM ET VIDÉO AU THÉÂTRE 35

Czesław Miłosz LE MÉMOIRE C'EST UN GRAND FARDEAU 40

LE FILM ET LE MÉMOIRE. "ÉCOUTEZ MON CRI" (FELIX '91) 39
père Józef Tischner NOUS N'AVONS PAS RÉFLÉCHI À CETTE MORT 41
Maciej J. Drygas "ÉCOUTEZ MON CRI" (liste de montage) 44
Krzysztof Kąkolewski LE PREMIER AUTO-BRÛLEMENT 60
Maciej J. Drygas IL Y'AVAIT LE SOLEIL BRÛLANT. LA GENÈSE DU FILM 63
Ryszard Siwiec ET JE VOUS RECOMMANDE MES ENFANTS 68
Maciej J. Drygas LE TESTAMENT (l'adaptation pour le montage radiophonique — PRIX ITALIA '92) 69
Jan Nowak-Jeziorański POURQUOI LA TRAGÉDIE RESTAIT UNAPERÇUE? 84
Władysław Mazur J'AI INFORMÉ RADIO L' EUROPE LIBRE 85
Henryk Rozen LE TRAITE À DEUX VOIX 86

LE FILM ET L'HISTOIRE 93
"TOUT CE QUE C'EST IMPORTANT" (d'après les mémoires d'Ola Watowa) 93
LA FIDÉLITÉ À SOI-MEME l'interview avec metteur en scéne — **Robert Gliński, par Zbigniew Benedyktowicz, Ryszard Ciarka, Janusz Gazda.** 94
Aleksander Wat LES CITATIONS 102
Jacek Trznadel QU'EST-CE QUE C'EST L' IMPORTANT 103
Aleksander Wat LES CITATIONS 109
Józef Czapski AU-DESSUS DU TOMBEAU DU POETE 110
Janusz Gazda L'ÉTHIQUE DU TEMOIN 111
Andrzej Wat AUX YEUX DU FILS 119

LE FILM — LE SYMBOL — LE FAIT 120
LES DRAPEAUX ROUGES SUR REICHSTAG Entretien de **Stanisław Ozimek** avec professeur **Richard Raack** de California State University 120

LES BIOGRAPHIES 125
Aleksander Jackiewicz MA VIE AU CINÈMA (publiée par Natalia Jackiewiczowa) 125

ADIEUX 137
Krzysztof Tyszkiewicz
LES COMMÉMORATIONS SUR JERZY SZESKI 138

LE CENTENAIRE DU CINÈMA (L'ENQUÊTE) 143
— LES VINGT MEILLEURS PROPOSÉS PAR: Krzysztof Mętrak, Rafał Marszałek, Waldemar Borowczyk, Robert Gliński, Michał Głowiński, Małgorzata et Marek Hendrykowski, Krzysztof Kieślowski, Ewa Mazierska, Józef Robakowski, Stanisław Różewicz, Jolanta Słobodzian, Jerzy Stefan Stawiński, Wanda Wertenstein, Krzysztof Zanussi, Andrzej Żuławski 145
LE LISTE DE FILMS MENTIONÉS ÉTRANGERS 149
L'ENQUÊTES DE "SIGHT AND SOUND" — LE DIX MEILLEURS FILMS (1952-1992) 155

LE FILM AU MONDE '92 156
FELIX 92 **Jerzy Uszyński** SUR "LE VOLEUR DES ENFANTS" (Gianni Amelio, Italie) 156
Živilė Pipinytė SUR "LA TERRE DES AVEUGLES" (Audrius Stonys, Lituanié) 159
ATTEINDRE LA LIBERTÉ INTÉRIEURE Entretien avec **Audrius Stonys** trad. Alwida Bajor-Rolska 161
FESTIVALS '92 **Jerzy Płażewski, Andrzej Werner, Wanda Wertenstein** CANNES, VENICE, BERLIN, SAN SEBASTIAN, LOCARNO, SALONIKI 167

FILM EN POLOGNE '92 (LA DOCUMENTATION) 179
Les films polonais de fiction; Les coproductions; Les films étrangers faits par les metteurs-en-scéne polonais; Les films étrangers faits en Pologne; Les premières; Les ateliers du film; Les premières polonaises des films étrangers; Les Prix polonais; Les Prix étrangers pour les films et metteurs-en-scéne polonais; Les éditions sur film; Les decés.
Preparé par Beata Kosińska
NOTES SUR LES AUTEURS 198

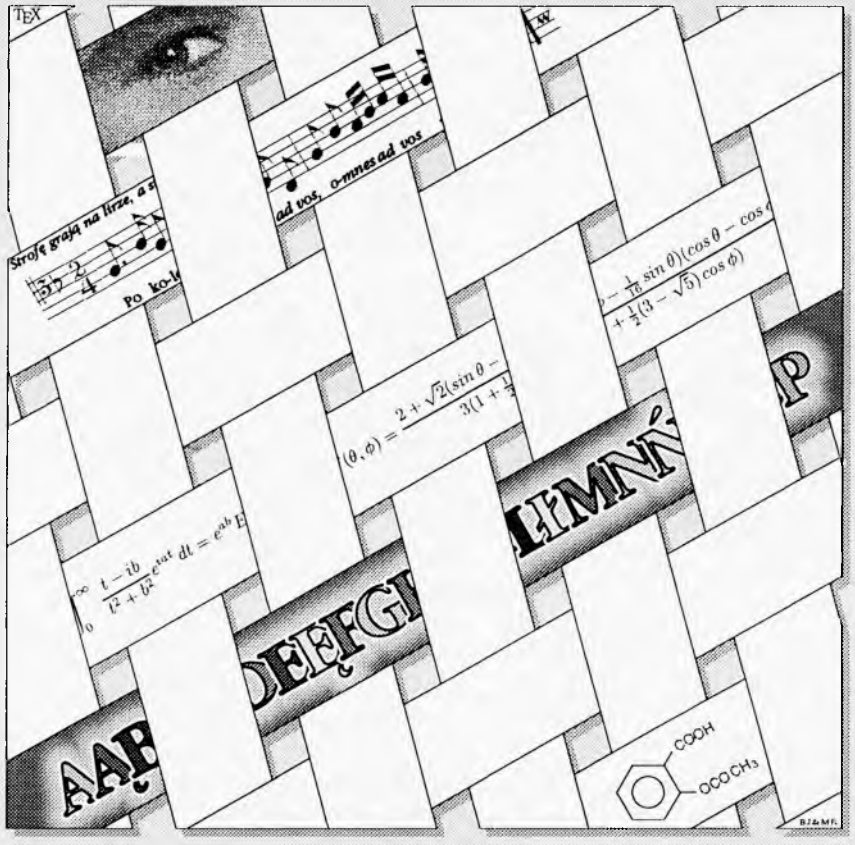
KONFERENCJA NAUKOWA

UMBERTO ECO

Komitet Nauk o Sztuce PAN oraz Instytut Sztuki PAN organizują jesienią roku 1993 trzydniową konferencję naukową „Dzieło Umberto Eco. Inspiracje i konteksty". Celem konferencji jest przybliżenie twórczości Umberto Eco jako filozofa, semiologa, mediewisty, pisarza i krytyka oraz ukazanie inspirującego wpływu jego myśli na metodologię nauk o sztuce i krytykę artystyczną. Organizatorzy zapraszają do udziału w konferencji wszystkich zainteresowanych myślą włoskiego badacza i pisarza.

Zgłoszenia można nadsyłać do dn. 30 lipca b.r.
pod adresem sekretarzy naukowych sesji:
dr Danuty Kuźnickiej i mgr Teresy Rutkowskiej
(Instytut Sztuki PAN, 00–950 Warszawa, ul. Długa 26/28).

Autorom referatów organizatorzy zapewniają
zwrot kosztów podróży i noclegów.



PROFESJONALNY SKŁAD TEKSTÓW

WSZYSTKIE STOPNIE TRUDNOŚCI, UMIARKOWANE CENY

Wydawnictwo „Do", ul. Filtrowa 1, 00-611 Warszawa, tel. 25-04-71 w. 193

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego" na rok 1993
Prenumerata półroczna wynosi 60 000 zł,
roczna — 120 000 zł
Opłacać prenumeratę można na konto Instytutu Sztuki PAN:
PBK XIII o/Warszawa, nr 370044–3492
(z zaznaczeniem: prenumerata „Kwartalnika Filmowego").
Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest dwukrotnie droższa.
Prenumerata zagraniczna:
półroczna — 10 USD, roczna — 20 USD.
Konto dewizowe IS PAN: PBK XIII o/Warszawa, nr 370044–3492–151–4787.

„Kwartalnik Filmowy".
Wydawca: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk,
00–950 Warszawa, Długa 28.
Adres redakcji: 00–950, ul. Długa 28, pok. 40;
tel.: 31–32–71 wewn. 234; fax: 31–31–49.
Skład i łamanie: Wydawnictwo „Do" (Marek Ryćko),
ul. Filtrowa 1, 00–611 Warszawa; tel.: 25–04–71 w. 193.
Druk: Drukarnia Przeglądu Powszechnego,
ul. Rakowiecka 61, 02–532 Warszawa; tel.: 48–91–31.