Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 11 (71) **1995** **Rok XVII**

SPIS RZECZY

100 LAT KINA
Juri Civjan
WPROWADZENIE DO PRZEKŁADU POLSKIEGO **6**
Juri Civjan
O SYMBOLICE POCIĄGU W POCZĄTKOWYM OKRESIE KINA **10**

TEORIE FILMOWE
David Bordwell
PROCESY POZNAWCZE A ROZUMIENIE
WIDZENIE I ZAPOMINANIE W *MILDRED PIERCE* **22**
Jacek Ostaszewski
DAVIDA BORDWELLA KOGNITYWNA TEORIA FILMU **40**

JUBILEUSZE: ALICJA HELMAN
Stefan Morawski
SŁABA TEORIA VERSUS AGRESYWNY PASTISZ **51**

Z HISTORII PIONIERÓW I AWANGARD
Marcin Giżycki
ANEGDOTYCZNA HISTORIA FLUXFILMU
(MACIUNAS, YOKO ONO I INNI) **58**
Stanisław Ozimek
VIKING EGGELING I JEGO *SYMFONIA DIAGONALNA* (1924) **71**
z dr Louise O'Konor
rozmawia Stanisław F. Ozimek
INSPIRACJE I KREACJE VIKINGA EGGELINGA **81**
Viking Eggeling
TEORETYCZNA PREZENTACJA SZTUKI RUCHU **84**

FILM NA ŚWIECIE
Maria Kornatowska
DZIENNIK NOWOJORSKI (2) **88**

PREZENTACJE – WERNER HERZOG
Andrzej Werner
GOŚĆ Z INNEJ EPOKI. O FILMACH WERNERA HERZOGA **98**

PREZENTACJE: *OLIVIER, OLIVIER* AGNIESZKI HOLLAND
Mariola Jankun-Dopartowa
ZSTĄPIENIE OLIVIERA DO PIEKIEŁ **112**

SPIS RZECZY

WIDZIALNE – NIEWIDZIALNE
Bohdan Pociej
OBRAZ I MYŚL **125**

FILM I CENZURA
Marta Fik
Z ARCHIWUM GUKPPIW (6) **128**

PIERWSZE PRÓBY, PIERWSZE TEKSTY
Rafael Marziano Tinoco
CZWARTA METAFORA **136**

MULTIMEDIA
Piotr Zawojski
FILMOWY OBRAZOŚWIAT JAKO PRODUKT SYMULACJI ELEKTRONICZNEJ **156**

POŻEGNANIA: JERZY TOEPLITZ
Rafał Marszałek
TOWARZYSZ PODRÓŻY **168**
Stefan Morawski
O JERZYM TOEPLITZU **169**
Beata Kosińska-Krippner
PAN PROFESOR **173**
Jerzy Toeplitz
PRZYGODA AUSTRALIJSKA **176**

STULECIE KINEMATOGRAFII – 20 NAJLEPSZYCH – ANKIETA (7)
Józef Gębski, Marcin Giżycki, Maryla Hopfinger, Mieczysław Jahoda, Zygmunt Machwitz, Bolesław Michałek, Stanisław Ozimek, Tadeusz Szyma, Jerzy Wójcik **187**
ANKIETA-KOMENTARZE **191**

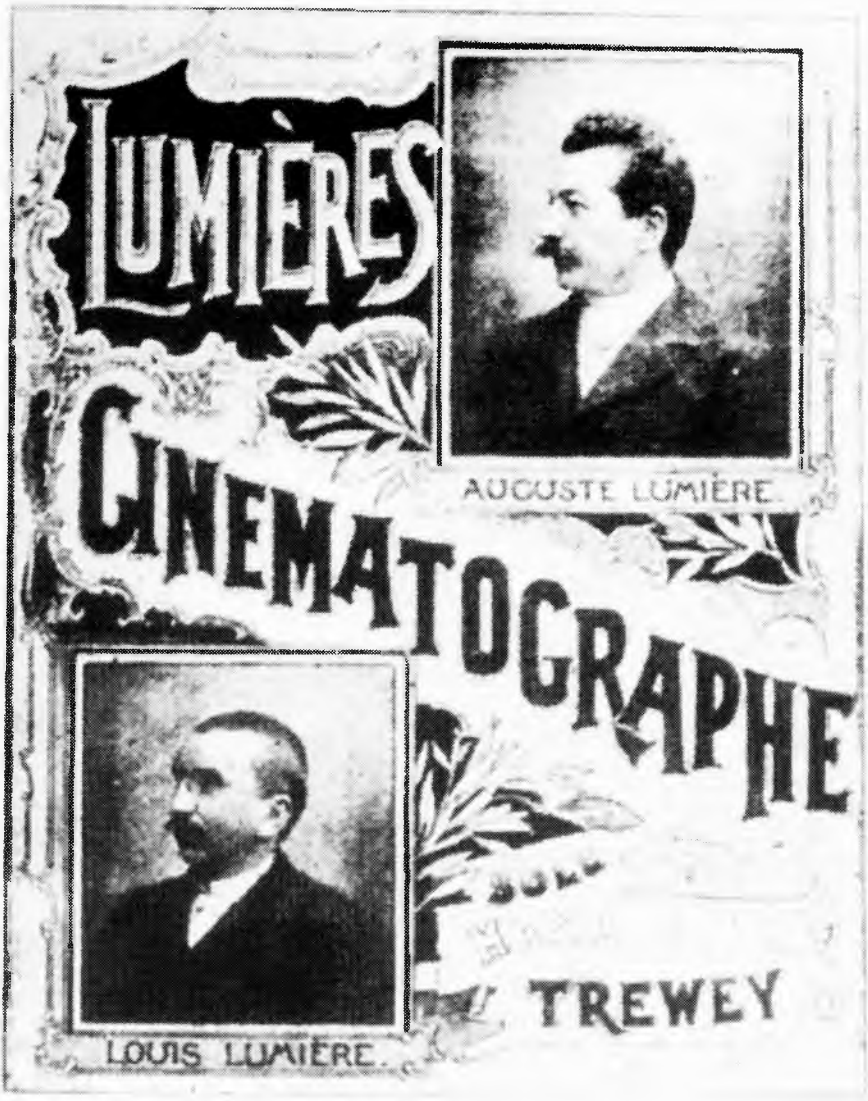
AUTORZY NUMERU **192**

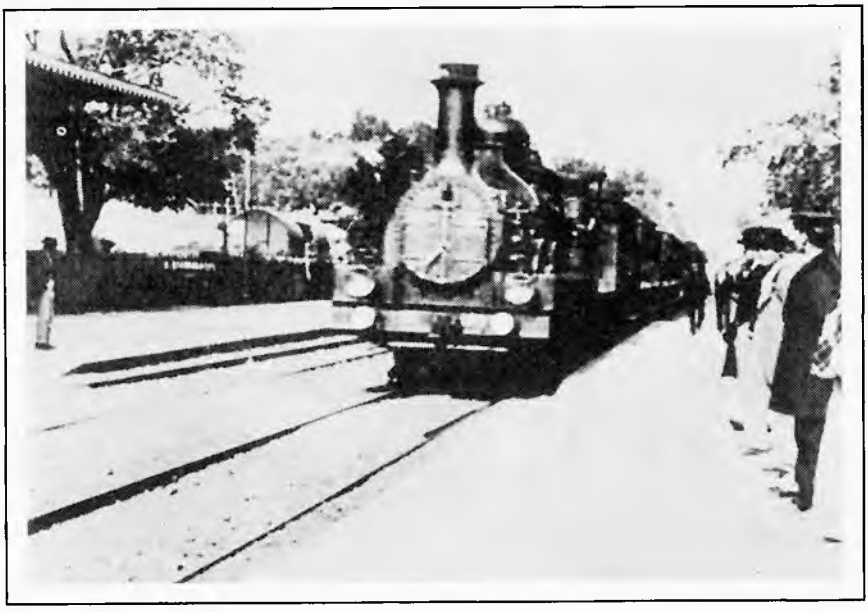
FILM W POLSCE '94
opr. Beata Kosińska-Krippner
DOKUMENTACJA **193**

FILM NA ŚWIECIE '94
opr. Beata Kosińska-Krippner
MIĘDZYNARODOWE FESTIWALE FILMOWE **224**

SUMMARY OF ARTICLES **228**

SOMMAIRE **233**


LUMIÈRES
AUGUSTE LUMIÈRE.
CINEMATOGRAPHE
LOUIS LUMIÈRE.
TREWEY



Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat

Wprowadzenie do tłumaczenia polskiego

JURI CIVJAN

Przebywając kilka lat temu w Polsce i będąc gościem naszego Instytutu, Juri Civjan, wybitny łotewski badacz filmu, wykładowca na uniwersytetach zagranicznych (m.in w USA i Holandii), przedstawił na seminarium antropologiczno-filmowym „Wieczne tematy, obrazy i symbole w filmie swój tekst pt. *O symbolice pociągu w początkowym okresie kina*. Autor wyrażając zgodę na druk tego tekstu przygotował wówczas specjalne *Wprowadzenie do tłumaczenia polskiego*. Oba teksty drukujemy poniżej.

Mój artykuł nie traktuje o filmie, ale o tym, jak film odbija się w zwierciadle kultury, to znaczy – o recepcji twórczości filmowej w Rosji na przełomie wieków. Dlaczego „nie o filmie"? Przecież wydawać by się mogło, że recepcja jest częścią procesu filmowego. Rzecz w tym, że w świadomości kultury tamtej epoki film i jego odbiór tworzą jakby dwa procesy, rozwijające się całkowicie autonomicznie. Dlaczego „w Rosji"? Czyżby cechy odbioru filmu nie były identyczne we wszystkich kulturach?

Najpierw jednak trzeba się dokładnie zorientować, co rozumiemy pod słowem „recepcja". Jeśli pod tym słowem rozumiemy związki, jakie mogą zachodzić między nowym zjawiskiem technologicznym – kinem – a zespołem skomplikowanych przedstawień tradycyjnych, których korzenie sięgają odległej historii, to, oczywiście, każda kultura narodowa kino traktowała po swojemu.

Przytoczmy jeden przykład. Z prac polskich badaczy (Aliny Madej i innych) o wzajemnych stosunkach kina i kultury okresu Młodej Polski wynika, że nie odnotowano żadnego zainteresowania kinem ze strony Stanisława Przybyszewskiego – pisarz stawiał siebie dużo wyżej od owego widowiska dla tłumów. W rezultacie w polskiej kulturze temat „Przybyszewski" i temat „film" nie wzbudzają żadnych wzajemnych asocjacji, są to pojęcia, które nie stykają się ze sobą w żadnym punkcie.

Zupełnie inny obraz możemy zaobserwować w kulturze rosyjskiej początku wieku, kiedy to wśród ludzi czytających książki widać poważne zainteresowanie Przybyszewskim. Przy tym w krwiobieg rosyjskiej krytyki literackiej weszło stałe porównywanie Przybyszewskiego z filmem. Skąd się wzięło to skojarzenie, które po raz pierwszy pojawiło się w 1908 r., w artykule rosyjskiego symbolisty Andrieja Biełego pt. *Prorok zaniku osobowości*, a później zostało podchwy-

cone przez innych krytyków tamtych lat? Można, jak się wydaje, prześledzić łańcuch przyczynowo-skutkowy tego zjawiska.

W związku z popularnością Przybyszewskiego w Rosji jego utwory tłumaczyli zarówno pisarze-profesjonaliści w trudnej sztuce przekładu, jak i ludzie, którzy nie tylko nie mieli pojęcia o twórczości translatorskiej, ale równocześnie niezbyt dobrze znali język polski. Pojawił się nawet modny styl literacki, zainspirowany złymi przekładami Przybyszewskiego, a obecny nie tylko w niskiej literaturze gazetowej, ale także w twórczości tak wybitnego pisarza, jak Fiodor Sołogub. Czy był to jednak w istocie rzeczy styl Przybyszewskiego, odciskający swe piętno na stylu rosyjskiej literatury? Wygląda na to, że nie.

Tłumacze, znający język polski tylko z utworów Przybyszewskiego, brali pewne normatywne zasady polskiego języka literackiego za specyficzne cechy indywidualnego stylu pisarza. Jak wiadomo, język polski dopuszcza zdania z czasownikiem, ale bez zaimka osobowego. Zdania takie są dla ucha polskiego całkowicie naturalne. W języku rosyjskim jest to niemożliwe. Zdanie wymaga zaimka. Zdania, w rodzaju – *wstał, wyszedł z pokoju*, w języku rosyjskim brzmią dziwacznie: kto wstał? kto wyszedł? ja? on? ona?

W 1907 r. pewna gazeta pisała o Fiodorze Sołogubie: *Pisze zdaniami krótkimi, rwanymi, lapidarnymi. Nieustannie opuszcza przy czasownikach zaimki. Obrzydliwą manierę stosowania czasowników bez zaimka osobowego i te epileptyczne zdania wprowadzili nam tłumacze Przybyszewskiego* [1]. Oznacza to, że tłumacze sądzili, iż tę charakterystyczną cechę języka polskiego wynalazł Przybyszewski i starannie przekazywali ją w swych przekładach.

Popatrzmy teraz, jak w oczach rosyjskiego czytelnika wygląda takie zdanie bez zaimka osobowego. Wyobraźmy sobie zwykłe zdanie rosyjskie jako człowieka, który ma głowę i nogi.

Głowa – podmiot, zaimek osobowy – wskazuje Rosjaninowi, o kim jest mowa; czasownik, orzeczenie – to nogi, które pokazują, co robi, dokąd idzie człowiek. Zdanie zbudowane na sposób polski sprawia na Rosjaninie wrażenie człowieka pozbawionego głowy, wygląda jak coś, co oznacza czysty ruch, ale nie wyjaśnia, co się właściwie porusza.

Z czym da się porównać takie zdanie? Pierwsze, co przychodziło na myśl człowiekowi tkwiącemu w kulturze rosyjskiej początku lat tysiąc dziewięćsetnych, było kino. Właśnie w kinie mógł on zobaczyć czysty ruch. Nic dziwnego, że Andriej Bieły, analizując w 1908 r. prozę Przybyszewskiego, wybrał film do roli wszystko obejmującej metafory stylu Przybyszewskiego: *Drgania duszy i drgania mięśni, przebijające się przez wiele obrazów kinematograficznych... Linia fabuły nigdzie nie nakreślona, a jedynie zaznaczona w ogólnych zarysach, wykropkowana zaledwie, ale każda kropka, każdy punkt (chwila) zostały sfotografowane z niezwykłą dokładnością* [2] – pisał Andriej Bieły o tym stylu.

Drugim wyróżnikiem, o którym warto pamiętać, kiedy się mówi o filmie i jego recepcji w kulturze, jest różnica między filmem a seansem. Dla filmowca z wczesnego okresu rozwoju kina i dla widza z tej samej epoki pojęcie „tekst" nie było identyczne: dla autora filmu jednostką tekstu był, oczywiście, film; natomiast dla widza realnie istniejącym tekstem był seans. Na początku lat dziewięćsetnych ludzie nie chodzili „na film", lecz „do kinematografu". Seanse składały się z zestawu krótkich „obrazów" i dla widza mniej wyrazista była różnica

między owymi „obrazami", niż to, co je łączyło – ich przynależność do nowego rodzaju widowiska.

Czym jest „seans filmowy" i dlaczego odgrywa ważną rolę w procesie badania recepcji? Seans nie jest tym samym, co suma iluś filmów, stanowi on jedność wyższego rzędu. Przede wszystkim, szczególnie we wczesnym okresie rozwoju kina, jest to jedność w planie akustycznym.

Kiedy mówimy, że początkowo kino było nieme, nie oznacza to, że w sali panowała cisza. Cisza w sali kinowej jest prerogatywą kina dźwiękowego. Psykamy na sąsiada, aby móc słyszeć słowa dobiegające z ekranu. Filmom niemym cisza nie była do niczego potrzebna. Po pierwsze, w każdym kinie był muzyk („taper" – jeśli grał na fortepianie lub pianinie), usuwający poczucie przytłaczającej ciszy. Taper grał nie patrząc na ekran – muzyka niekoniecznie musiała odpowiadać temu, co się działo na ekranie. W Rosji właściciele sal kinowych woleli zatrudniać akompaniatorów niewidomych – uważano, że należy raczej akompaniować nastrojom sali, niż perypetiom ekranowym.

Po drugie, sama atmosfera sali bardzo się niegdyś różniła od atmosfery dzisiejszej. Na widowni panował o wiele większy hałas – widownia przypominała ludowe audytorium bud jarmarcznych, w których oglądający widowisko podpowiadali Pietruszce, gdzie się schował posterunkowy. Na widowni głośno się kłócono i obrzucano wyzwiskami. Osoby umiejące czytać odczytywały na głos napisy ekranowe. Voldemars Puce, jeden z najstarszych reżyserów łotewskich, wspominał, że w przedwojennych kinach Rygi istniał swoisty obyczaj – kiedy na ekranie bohater całował bohaterkę, w ostatnich rzędach rozlegało się cmokanie i jeżeli którejkolwiek parze na widowni udało się osiągnąć „synchron" z ekranem, zostawała ona nagradzana oklaskami.

Wreszcie, w salach, w których wyświetlano nieme filmy, słychać było terkot aparatu projekcyjnego. Nikomu to nie przeszkadzało, a reżyser teatralny Wsiewołod Meyerhold wyrażał nawet żal, że takiego terkotu nie było w teatrze: jego zdaniem szum projektora dawał widzom obraz Czasu. Nie był to terkot monotonny – kinomechanicy kręcili ręcznie korbką projektora i od nich zależała szybkość poruszania się postaci. Komedie zawsze były kręcone szybciej, sceny wzruszające – powoli. Także w ramach jednego wątku czy tematu rytm projekcji często się zmieniał – np. kinomechanik starał się szybciej przewinąć sceny, które wydawały mu się nudne.

Poza tym szybkość projekcji często była zależna od okoliczności zewnętrznych – takich, jak pora dnia i temperament mechanika. Na przykład, unikano za wszelką cenę seansów wieczornych wiedząc, że wieczorem kinomechanik spieszy się zwykle do domu. Jeśli chodzi o temperament, to dysponujemy świadectwem Dmitrija Kirsanowa, znanego reżysera francuskiego lat dwudziestych, autora filmu *Menilmontant* – klasycznej pozycji francuskiej awangardy – sfotografowanego w wyraźnie zwolnionym tempie. Wyjaśniając czytelnikom francuskim tę cechę swego artystycznego widzenia, Kirsanow odwołał się do pierwszych dziecięcych wrażeń z udziału w projekcji filmowej w mieście Jurjew (obecnie Tartu), gdzie się urodził: *...ponieważ „Kinematograf", do którego uczęszczałem, znajdował się w mieście prowincjonalnym, gdzie powolność stanowi zasadę życia, oglądałem większą część filmów w niejakim spowolnieniu, które przypominało dzisiejsze zwolnione zdjęcia. Tak więc najbardziej podobały mi*

się wówczas powolne, nienaturalne ruchy grających aktorów. Oczywiście, wydawało mi się wtedy, że umiejętność takiego poruszania się jest rezultatem szczególnego daru artystycznego, i bezskutecznie usiłowałem naśladować osobliwy ruch filmowy... [3]

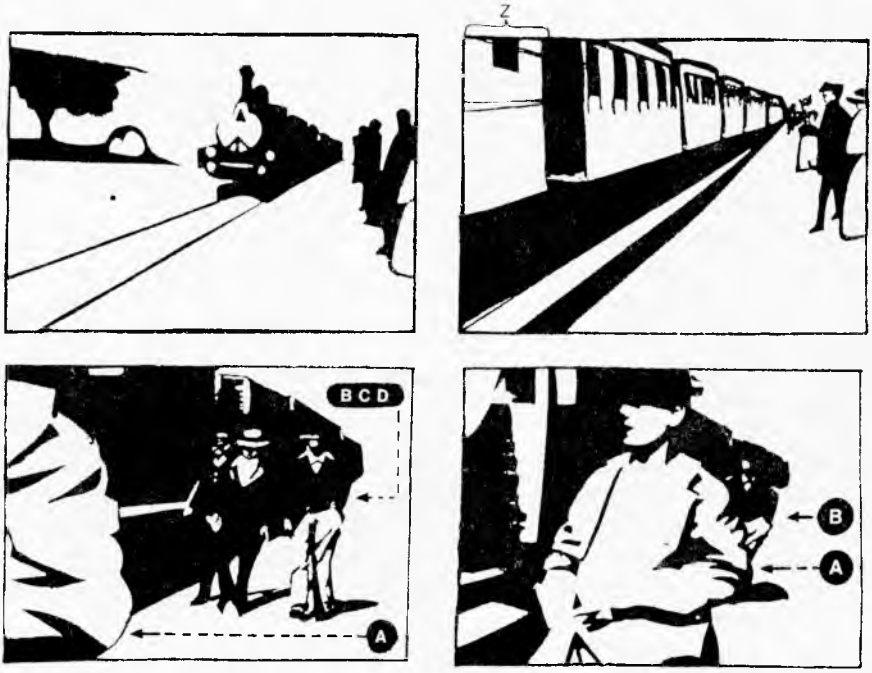
Widzowie, oczywiście, nie pozostawali obojętni na improwizacje kinomechaników. Jeśli rytm wydawał im się zbyt szybki, krzyczeli: *Nie przyspieszaj filmu!*, a jeśli niesłychanie powolny: *Miszka, kręć szybciej!* (Miszkami nazywano wszystkich kinomechaników, jak wcześniej woźniców nazywano Wańkami).

To, co mówiliśmy o atmosferze, jaka panowała w salach kinowych w okresie filmu niemego, da się podsumować słowami pisarza rosyjskiego Aleksieja Riemizowa: *...rozumiem, dlaczego kino tak nęci i przyciąga – ludzie wysiadują tam każdego wieczora: kino jest miejscem zacieśniania się wzajemnych więzi przy współudziale kogoś trzeciego, kto jednoczy – przy współudziale akcji na scenie i to akcji tak urozmaiconej, że czegoś podobnego nie potrafi dać widzowi współczesny teatr.*

Takie są, ujmując rzecz w dużym skrócie, specyficzne cechy recepcji kina niemego. W artykule tym zatrzymamy się na jednym momencie historycznym – opowiemy o recepcji pierwszych filmów przywiezionych do Rosji około roku 1896.

JURI CIVJAN
tłum. J. G.

[1] „Słowo" 1907, nr 330, 14 (27) grudnia, s. 4.
[2] A. Biełyj, *Prorok biezliczija. Arabieski*, Moskwa 1911, s. 6.
[3] D. Kirsanoff, *Les problemes de la photogénie*, „Cinéa – Ciné pour tous", 1926, nr 62, s. 38.



Ilustracje do stron: 13, 14, 18.

O symbolice pociągu w początkowym okresie kina

JURI CIVJAN

W roku 1919 I. Ignatow, który od dziesięciu lat uważnie śledził rozwój kina rosyjskiego, ze zdziwieniem odnotował reakcję prasy na film *Anna Karenina*. Jeśli wierzyć gazetom, *nie tylko kinematograf zyskiwał i odnajdywał twardy grunt dzięki pokazowi „Anny Kareniny", ale i „Anna Karenina" nabrała jakichś szczególnych cech, które oddziaływały na widza mocniej, niż ów znany utwór, ofiarowany przez Tołstoja czytelnikowi* [1].

Anna Karenina, przeniesiona na ekran w 1914 r. przez Władimira Gardina, była przez recenzentów wyróżniona za *psychologizm*, ale oczywiście to nie ta właściwość kazała współczesnym dostrzec w filmie samodzielną wartość, umożliwiającą porównanie z powieścią. Przeciwnie, właśnie psychologiczny rysunek roli Anny stał się powodem najbardziej przeciwstawnych opinii. Zwłaszcza w kręgach zbliżonych do MChAT-u kreację M. Germanowej oceniano jako daleką od Tołstoja.

M. Lilina stwierdziła, że w filmie *Jekatierina Iwanowna*, według sztuki Andriejewa, Germanowa wypadła bez porównania lepiej (ironia tej uwagi staje się zrozumiała, jeżeli przypomnimy sobie podtytuł filmu – *Żona-bachantka* – i jego intrygę, trawestującą fabułę *Anny Kareniny*) [2]. M. Kallasz w liście do O. Knipper-Czechowej z dnia 31 maja 1914 r., potakując zapewne wewnątrzteatralnym tarciom, oburzała się: *Anna Karenina niczym nie różni się od Wasylisy* [w] *„Na dnie". Niczego dobrego nie oczekiwałam, ale takich kpin z Tołstoja nie mogłabym sobie nawet wyobrazić* [3].

To samo można powiedzieć również o sposobie odtworzenia epoki: przychylna w sumie recenzja D. Filosofowa wskazywała na anachronizm – zbyt współczesny parowóz, *niepodobny do swych współbraci z końca lat siedemdziesiątych (...) z ogromnym kominem, rozszerzającym się ku górze* [4]. W przywołanym liście M. Kallasz przytaczane są również *takie inscenizacyjne niezgodności jak pluszowy niedźwiedź i inne ultra-nowoczesne zabawki, które Anna Karenina przynosi swemu synowi* [5].

Można utrzymywać, że odczucie „pewnych szczególnych cech" filmu *Anna Karenina* pojawiło się u widzów w drugiej dekadzie XX w. niezależnie od jego zalet jako ekranizacji, na tamte czasy całkiem przeciętnej. Jeżeli nawet było to poczucie „czegoś już doświadczonego", to na innej płaszczyźnie – film dotykał dawnego przeżycia, które już wcześniej połączyło w świadomości widza fabułę *Anny Kareniny* i kinematograf.

W końcu lat dziewięćdziesiątych liczne głosy w prasie i w korespondencji prywatnej odnotowały wstrząs, który wywołał wśród rosyjskiej publiczności pre-

zentowany program pierwszych filmów Louisa Lumière'a. Spośród krótkich filmów tego pokazu najsilniejsze wrażenie wywoływał film *Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat* (1895). Prawie wszyscy naoczni świadkowie pierwszych seansów opisują przerażenie, przechodzące w ogólną panikę, gdy pojawiający się w oddali pociąg zaczynał gwałtownie zbliżać się do widzów. Maksym Gorki w korespondencji z 1896 r. tak opisywał to wrażenie: *Pędzi on jak strzała prosto na Was – strzeżcie się! Wydaje się, że lada chwila runie w ciemność, w której siedzicie, i przemieni Was w podarty skórzany worek, pełen zmiażdżonego mięsa i pogruchotanych kości, oraz zburzy, zamieni w gruz i pył tę salę i gmach...* [6]

Widz rosyjski z końca XIX wieku prawie automatycznie kojarzył z tym przeżyciem najbardziej zbliżoną paralelę literacką – finał powieści Tołstoja. Listy W. Stasowa, obfitujące we wrażenia wyniesione z seansów Lumiére'a, utrwaliły to skojarzenie: *Leci nagle pociąg kol.* [ejowy] *z daleka, na ukos po ekranie, leci i ciągle powiększa się, i jak gdyby za chwilę najedzie na Ciebie i zmiażdży, dokładnie jak w „Annie Kareninie" – to jest wprost niewyobrażalne* [7].

W rosyjskiej świadomości literackiej film Lumière'a i finał powieści weszły w relację pseudomorfizmu. Oto przyczyna szczególnego znaczenia *Przyjazdu pociągu* dla kinematografii rosyjskiej, która zaistnieje w dziesięć lat później: już w okresie pierwszych pokazów można było z dość dużym prawdopodobieństwem przewidzieć, że w przyszłych ekranizacjach *Anny Kareniny* scena samobójstwa będzie realizowana nie według Tołstoja, lecz według Lumière'a.

Rzeczywiście, finałowy kadr filmu Gardina, reprodukowany na wewnętrznej stronie czasopisma „Iskry" (1914, nr 20, s. 156-157) był dokładną repliką układu z dzieła Lumière'a, jeśli chodzi o usytuowanie pociągu względem kamery filmowej, z tą tylko różnicą, że w momencie nadjeżdżania pociągu rzucała się na szyny bohaterka. Zbyteczne będzie przypomnienie, że u Tołstoja rozwiązanie tej sceny jest inne – Anna rzuca się nie pod lokomotywę, lecz pod przejeżdżający obok wagon.

Zapewne można tu mówić nie o umyślnej reminiscencji, lecz o formotwórczej sile pierwszego wrażenia wyniesionego z kina. Dla osób z pokolenia pierwszego dziesięciolecia XX w. wrażenie to (z reguły dziecięce) ma jedno źródło: zestaw motywów, przedstawionych w programie Lumière'a i powtórzonych bez istotnych zmian w realizacjach operatorów przez niego wynajętych. Ponieważ kampania, rozpoczęta przez braci Lumière w celu komercyjnego wykorzystania ich wynalazku, stawiała przed sobą ograniczone zadanie – wykorzystanie czynnika nowości kinematografu, to również strategia wytwarzania i demonstracji filmów została nastawiona nie na różnorodność fabuł, lecz na maksymalnie szeroki zasięg geograficzny pokazów.

Dla Lumière'ów wzorcowym widzem był człowiek, który jeszcze nie znał kinematografu, zaś do wywołania pierwszego wrażenia najbardziej nadawał się zaaprobowany przez nich program. Szeroko rozpostarta sieć przenośnych aparatów Lumière'ów została zlikwidowana dopiero wówczas, gdy podstawowa część mieszkańców Europy, Azji, Północnej Afryki i (w mniejszym stopniu) Ameryki wyrobiła sobie wyobrażenie o kinematografie na podstawie pociągów, robotników z fabryki, bawiących się dzieci, kirasjerów i kąpiących się dam.

Masowe „wstrzykiwanie" jednorodnych fabuł miało swoje konsekwencje. Wpierw narodziła się potrzeba zdecydowanej zmiany poetyki (stąd pojawienie

się „Pathé", „Star-film" i innych firm), a następnie, w okresie późniejszym, uzewnętrzniło się u filmowców i publiczności nieświadome pragnienie, aby odrodzić na wpół zapomniane przeżycie, doświadczone na pierwszym seansie. Wynikiem pewnego zmęczenia feeriami Méliès a i jego epigonów, jak również burleską André Deeda, jest pod koniec pierwszego dziesięciolecia XX w. tęsknota za „złotym wiekiem" Lumière'a.

W pierwszym numerze czasopisma „Ciné-Phono" z 1907 r. redakcja wyraziła to odczucie następująco: *Mniej więcej piętnaście lat temu po raz pierwszy zostały pokazane świetlne obrazy, a wrażenie, jakie one wywołały, było tak wielkie, że każdy, myśląc jakby o jakimś zdumiewającym cudzie, wspomina czas, gdy po raz pierwszy w życiu zobaczył na białym płótnie mknący pod pełną parą pociąg.* Tego rodzaju sądy (a było ich wiele) nie pozostawały gołosłowne. W pierwszym dziesięcioleciu w środowisku filmowców stopniowo kształtował się pewien sposób wartościowania, który na początku lat dwudziestych został uczyniony przez zwolenników teorii fotogenii przedmiotem kultu estetycznego.

Oto jeden z zalecanych zestawów tematycznych: *Ruch fal, samochodu, aeroplanu i pędzącego konia na ekranie w kinematografie wychodzi dobrze, zaś taniec nie wychodzi. Staje się on sztuczny, nieprzyjemnie jest na niego patrzeć. (...) Kinematograf bezsprzecznie najlepiej przekazuje ruchy mechaniczne: jak jedzie pociąg lub samochód, jak leci ptak, jak płynie woda, jak chyli się od wiatru drzewo, jak biegnie koń albo pies, jak biegnie człowiek. (...) Maszerujący pułk żołnierzy również dobrze wychodzi w kinematografie. Podobnie parady, pochody, tłum. To wszystko, gdzie oddzielni ludzie są, by tak rzec, „umaszynowieni" i stopieni w ogólnym ruchu – wychodzi dobrze. Ale pojedynczy człowiek, jeśli nie biegnie, nie ładuje armaty, nie szyje na maszynie, nie piłuje drzewa itd. – wychodzi źle. Wyjdą zdjęcia człowieka pływającego w wodzie. Ale zdjęcia osoby idącej ulicą i rozmyślającej o swoich sprawach (...) pokażą jedynie idący worek* [8]. Tego rodzaju zalecane fabuły, uzasadniane racją „natury kina", dziwnie przypominają zestaw obrazów, z których były złożone pierwsze programy Lumière'a.

Również później, co jakiś czas, spotykamy w historii kina podobnego typu konstrukcje. Trzeba je raczej traktować nie jako wynajdywane od nowa uniwersalia języka filmu, lecz wielokrotne transformacje przedmiotowo-przestrzennych sytuacji, mających swój początek w pierwszym okresie historii kina i będących jak gdyby jej zarodkową pamięcią. W. Iwanow wskazał na przykład na stałą obecność w historii kina takiego „obrazu-znaku" jak puch, lecący z rozdartej poduszki (w znaczeniu orgii lub ekstazy). Ten „obraz-znak" pojawiał się u Chaplina, Buñuela, Vigo, Laurella i Hardy'ego, Felliniego [9].

Znając stosunek Felliniego do Vigo, a Vigo do Buñuela, wiedząc o zasadniczym znaczeniu cytatów u Laurella i Hardy'ego, czy wreszcie o kulcie osoby Chaplina, który to kult w równym stopniu stał się udziałem wszystkich wymienionych reżyserów, można bez trudu wyobrazić sobie trajektorię owego wędrującego obrazu. Jednakże, jeśli uzupełnić ten szereg o wczesny film Lumière'a *Bitwa na poduszki* (1896?), którego głównym i jedynym tematem jest wzbity w powietrze puch (efekt dziecięcych swawoli w czasie sjesty w willi Lumière'ów), to diagram zapożyczeń nabierze wyglądu nie pęczka lub łańcuszka, lecz drzewa

o jednym pniu. Takie same „drzewa genealogiczne" można zbudować praktycznie dla wszystkich tematów Lumière'a, zaś pośród nich – najbardziej rozgałęzione – dla *Przyjazdu pociągu* (patrz s. 9, il. 1).

W pierwszej chwili zadanie określenia i opisania początkowego zestawu tematów nie wydaje się trudne – znaczna część filmów Lumière'a jest dostępna dla badacza. Jednakże wszelka próba odtworzenia sposobu oddziaływania tych obrazów na nie przygotowaną (czyli pozbawioną doświadczenia w odbiorze ruchomej fotografii) publiczność natrafia na nowy problem – nie jesteśmy w stanie introspekcyjnie ocenić stanu świadomości osób, które po raz pierwszy zetknęły się z obrazem w ruchu. Chodzi nie tylko o intensywność pierwszego wrażenia, kilkakrotnie przewyższającą siłę wrażenia doświadczonego widza [10], lecz również o to, że obserwator, któremu obca jest kultura filmowa, zdecydowanie inaczej odbiera przestrzeń poruszającego się obrazu. Można przypuszczać, że właśnie owo percepcyjne zaburzenie normalnego odbioru przestrzeni (zaburzenie, które wraz ze zbieraniem doświadczeń w kontaktach z kinem błyskawicznie znika) jest przyczyną żywotności pierwszego, wyniesionego z kina wrażenia, zachowanego w pamięci świadków i strukturze późniejszych filmów.

K. Brownlow zaobserwował, że pierwszych widzów najbardziej zdumiewał ruch wzdłuż optycznej osi spojrzenia [11]. Rzeczywiście, w 1914 r. w artykule S. Wołkońskiego znajdujemy opinię o szczególnych zaletach filmowych *wszystkiego, co jest związane z ruchem w perspektywie, z powiększeniem i pomniejszeniem (...) jak, na przykład, szarża kawalerii. Czy ruch pociągu* [12]. W tym samym artykule Wołkoński zaproponował formułę, która na tle późniejszej fetyszyzacji zbliżenia brzmi cokolwiek nieoczekiwanie: *Dal i człowiek w dali – oto wszystko, co daje ekran*. Ocena ta przystaje do epoki ostatniej dekady XIX i pierwszej XX w., w których główny urok kina zawierał się w szczególnej geometrii przestrzeni filmowej.

W naszym odczuciu przestrzeń filmowa, jeśli nie jest deformowana za pomocą specjalnej, wypaczającej optyki, nie przeczy, ze względu na swoje właściwości geometryczne, doświadczeniom z dnia codziennego. Zgadza się to z badaniami z zakresu psychologii wzroku, które wykazały pełną odpowiedniość pomiędzy obrazem fotograficznym i filmowym a dwuwymiarowym obrazem na siatkówce oka [13]. Tym niemniej nie przygotowanego widza – jak można sądzić z zachowanych zapisów pierwszych wrażeń wywołanych przez kino – najbardziej zdumiewała właśnie owa „nienaturalność" przestrzennej budowy filmu. Perspektywa ekranowa była „nieprawidłowa" zwłaszcza dla pierwszych widzów filmów Lumière'a.

Sprawozdawca gazety angielskiej pisał w maju 1896 r.: *Dysproporcja pomiędzy pierwszym a drugim planem wywołuje zdumienie i chociaż człowiek wie, że pokazywany obraz posiada mechaniczne i bardzo bliskie podobieństwo do prawdy, to jednak od razu uświadamia sobie jego istotną i głęboką nieprawdę (...) [Aparat Lumière'a] ten najsubtelniejszy instrument, zmuszony jest rejestrować wszystkie zdarzenia z jednakowym tempem i jednakową dokładnością, pozostawiając sobie jeden potworny przywilej – powiększania pierwszego planu aż do niepoznania* [14].

Linearna dla nas perspektywa kadru była odbierana przez pierwszych widzów jako usilnie zbieżna, co w zasadzie pokrywa się z wielokrotnie opisywa-

nym efektem pozornej deformacji perspekywy na fotografiach. (Klasycznym przykładem jest wyciągnięta w kierunku obiektywu ręka, która – oddając realne proporcje skrótu perspektywicznego – mimo wszystko jest odbierana jako potwornie powiększona w porównaniu z głową.) Taki sposób percepcji u pierwszych widzów można wyjaśnić osłabieniem mechanizmu stałości punktu odniesienia: świadomość odmawiała kompensowania zmniejszenia figur w miarę ich oddalenia, ponieważ samo założenie takiej kompensacji – semantyczne rozpoznawanie poruszających się obiektów [15] – stanowiło poważny problem. Chociaż na seansach Lumière'a obraz początkowo pojawiał się w projekcji statycznej i widzowie mogli zawczasu zapoznać się z jego przestrzenią znaczeniową („co to jest?"), to jednak orientacja w geometrii tej przestrzeni nie przychodziła łatwo. Stąd – podwójne odczucie hipertroficznego skrótu rozmiarów przy braku „realnej" głębi [16].

Brak poczucia głębi perspektywy u widzów współczesnych Lumière'owi wiązał się z inną osobliwością obrazu filmowego. We wspomnieniach A. Digmiełowa można znaleźć wzmiankę prasową z 1896 r., w której autor utyskiwał na *brak perspektywy powietrznej, wskutek czego postacie na drugim planie wydają się niewspółmiernie małe, zaś na pierwszym, odwrotnie, karykaturalnie powiększone – gdyby nie te przykre okoliczności, kinematograf Lumière'a mógłby wprowadzić w błąd najbardziej wyćwiczone oko* [17]. Perspektywa powietrzna, imitująca w malarstwie nieidealną przezroczystość mas powietrza, nie była odtwarzana przez aparat Lumière'a. Mało tego, kamera przejawiała swego rodzaju dalekowzroczność: obraz, nienaturalnie wyraźny w głębi, tracił ostrość w miarę przybliżania obiektów na odległość około 3-4 metrów (patrz strefa 2 na il. 2, s. 9), co stwarzało efekt odwrotnie perspektywiczny. Jak odnotowywał Wiktor Szkłowski, *wrażenie większego oddalenia przedmiotu na skutek niejasności jego konturów również jest w kinie zdeformowane* [18].

Przeciwnie zaś oddziaływała inna ważna cecha głębi – zachodzenie (overlapping) na obiekty względnie oddalone od obiektów bliższych. Nabiera ona w poruszającym się obrazie wyjątkowo dużej wagi. Wszystkie przedmioty w kadrze stale znajdują się w stanie potencjalnego overlappingu, wszelkiemu przemieszczeniu towarzyszy częściowe nakładanie się figur. Dla widzów Lumière'a napięcie, jakie wytwarzał ten „żywy" overlapping, było wyraźnie za duże. Nieustannie znosząca się i uściślająca informacja o przestrzennej hierarchii przedmiotów wywoływała wrażenie bliskie stresowi. Wystarczy wyobrazić sobie odczucie, jakie wywoływały u niedoświadczonego widza postacie, śpieszące po peronie (z głębi w kierunku kamery) i wyprzedzające się, czyli błyskawicznie zmieniające znak overlappingu na przeciwstawny, aby zrozumieć angielskiego sprawozdawcę, uskarżającego się, że *dworzec kolejowy, na przykład, jest obrazem z tysiącem zmieniających się punktów widzenia (...) Kinematograf i prerafaelici mają ten sam brak – nie są w stanie dokonać selekcji* [19].

Kulminacją chaosu był moment, gdy pociąg zatrzymywał się i do oczekujących przyłączali się ludzie, którzy dopiero co przybyli [20]. Dla widzów rosyjskich zdarzenie to miało tym bardziej wybuchowy charakter, że w odróżnieniu od wagonów rosyjskich w wagonach francuskich każdy przedział był wyposażony w oddzielne wyjście. Efekt był tak potężny, iż po dwudziestu latach I. Ignatow osobno odnotował ten szczegół: *filmy były zagraniczne i wagony otwie-*

rały się z boku [21]. Ale również taki mocny gradient głębi jak overlapping nie nadawał przestrzeni stereoskopowości – superruchome figury przypominały nie trójwymiarową przestrzeń, lecz talię tasujących się kart, pozbawionych proksemiki.

Powyższe słowa źle pasują do tego stałego miejsca w większości pierwszych wypowiedzi na *Przyjazd pociągu*, w którym stwierdza się, że parowóz *lada chwila wjedzie na widownię* [22]. Optyczną naturę tej iluzji można zrozumieć. Świadomość przedkinematograficzna praktycznie nie znała takiego gradientu dwuwymiarowego odzwierciedlenia głębi jak ruch wzdłuż osi spojrzenia [23]. Świadkowie z naciskiem podkreślali szczegół, który dziś może wydawać się trywialny: *W miarę, jak parowóz się przybliża, wciąż rośnie i rośnie* [24]. Przy tym ruch faktycznie równomierny, rzutowany na płaszczyznę, wywołał wrażenie narastającego w sposób lawinowy.

Efekt ten w 1933 r. wyjaśnił Rudolf Arnheim: *Im bliżej podjeżdża parowóz, tym wydaje się większy; jego ciemna masa z ogromną szybkością rośnie na ekranie we wszystkich kierunkach (dynamiczne rozprzestrzenienie się w kierunku ram kadru). Powiększenie rozmiaru obrazu parowozu przyspiesza jego względny ruch. W ten sposób pozorna zmiana wielkości obiektu, która faktycznie pozostaje taka sama, wzmacnia jego własną aktywność* [25]. Doświadczony widz uwzględnia to złudzenie optyczne, niedoświadczony, jak wiemy, zrywał się na nogi. Iluzja trzeciego wymiaru była bardziej niż oczywista.

Pozostaje przypuszczenie, iż sprzeczne ze sobą odczucia realnej głębi i braku objętości przestrzeni w jakiś sposób współbrzmiały, nie znosząc się wzajemnie. Możemy zapewne mówić o *pulsowaniu* odbioru, wahającego się pomiędzy trójwymiarową i dwuwymiarową interpretacją obrazu filmowego, jak to się zdarza przy rozpatrywaniu specjalnych rysunków-testów „figura – tło", które spotykamy w pracach z psychologii wzroku, z tą jednak różnicą, że ambiwalentność *Przyjazdu pociągu* zostaje zawieszona nie z powodu podatności odbierającej świadomości, lecz na skutek zmieniających się impulsów płynących z wnętrza samego obrazu.

Można przypuszczać, że w momencie pojawienia się pociągu stosunkowo płaska przestrzeń kadru z mało przekonywającą (podciągniętą ku pierwszemu planowi i pozbawioną powietrza) perspektywą wprost wydłużała się na oczach widzów, jak gdyby ktoś pokręcił gałką nastawiania współrzędnych głębi. Dotąd nie doświadczany efekt niepowstrzymanie narastającej masy (pozorne przyśpieszenie nie było neutralizowane przez fakt, iż w rzeczywistości pociąg hamował), okazał się takim potężnym gradientem głębi, że chwilowo stłumił sprzeczne z nim wskaźniki, przekształcając przestrzeń kadru w żywe ucieleśnienie trzeciego wymiaru. W takich warunkach obaw pierwszych widzów, iż ekran wytwarza przestrzeń nie tylko poza sobą, ale i przed sobą, i że pociąg, po przejściu płaszczyzny ekranu, skieruje się na widownię, nie można traktować jako całkowicie nieuzasadnionych.

Ten moment został odnotowany przez wszystkich; rzadziej mówi się o tym, co się działo na seansach Lumière'a, gdy napięcie ulegało rozładowaniu. Tymczasem, wraz ze zniknięciem przedniej części składu za lewą krawędzią ekranu zamieszanie w audytorium przechodziło w nową fazę. Widzowie musieli rozwiązać geometryczny paradoks – gdzie się podział parowóz? Rzeczywiście, na-

sze rozumienie płaszczyzny ekranu wyposaża ją w umowne cechy granicy tekstu: lokomotywę, która przemknęła „przez" ekran, myślowo umiejscawiamy w topologicznie podwójnej przestrzeni. Odczuwamy ją jednocześnie u siebie „za plecami" (sygnał idący z pola widzenia kamery) i przed nami, w przestrzeni przed ekranem (proprioceptywny sygnał, mówiący, że pozycja widza i pole widzenia kamery nie zbiegają się całkowicie). Wczesny widz, nienawykły do strukturalnego manewrowania pomiędzy różnymi punktami widzenia, przekonawszy się, że pociąg przejechał, skłonny był traktować ekran jako membranę, nieprzenikalną dla stereoskopicznych ciał. Przy tym percypująca świadomość po swojemu dążyła do logicyzacji zniknięcia pociągu.

Zachowane relacje pozwalają zrekonstruować dwa typy takiej logicyzacji. Pierwszy to swego rodzaju wykrzywienie przestrzeni kadru, odnotowane w pamiętnikarskim świadectwie L. Kogana: *...w oddali pokazuje się pociąg, pędzący z dużą prędkością wprost na widownię. Pośród publiczności mimowolne poruszenie, okrzyki przerażenia, potem zaś – śmiech: parowóz i wagony prześliznęły się gdzieś obok* [26]. Zatem w chwili gdy obraz został pozbawiony takiego gradientu głębi, jak gwałtownie przybliżające się ciało, odbiór od hipertrofii głębi przeszedł w stadium jej niedoceniania. Zmienna przestrzeń percepcyjna weszła w odwrotną fazę, w której dwa realne wymiary przeważają nad iluzorycznym trzecim. W rzeczywistości pociąg porusza się ściśle po przekątnej, zaś dla pierwszych widzów w fazie wydłużonej przestrzeni pędzi on *wprost na widownię*, co odpowiada przecenianiu głębi, zaś w fazie przestrzeni płaskiej dąży w kierunku równoległym wobec płaszczyzny ekranu. Jest zrozumiałe, iż taka (mająca kształt paraboli) krzywizna ruchu mogła nabierać znaczenia nieoczekiwanego skrętu.

Analogiczny efekt można zauważyć w filmie Lumière'a *Ulica w Lyonie* (1895), w którym zamiast pociągu po przekątnej przybliżał się konny powóz. Świadek pisał: *Jeden z powozów pędził wprost na nas, ciągniony przez galopujące konie. Siedząca obok mnie kobieta była pod taki wrażeniem, że błyskawicznie zerwała się z miejsca... i już nie siadała, dopóki powóz nie skręcił i nie znikł* [27]. W miarę zbliżania się do ekranu przestrzeń zacieśnia się, zmuszając przedmioty nie tylko do zmiany trajektorii, ale też do przybierania bardziej płaskiego wyglądu niż w głębi. Stąd pomijanie pierwszego planu w niekomicznych gatunkach wczesnego kina: dla widzów z tamtych lat ciało nie przenikało przez ekran całą swoją objętością, lecz – raptownie utraciwszy głębię – rozpełzało się po płaszczyźnie [28].

Inny typ zrozumienia przestrzennego zamętu z pociągiem był uwarunkowany przez inny rodzaj psychologii ekranu. Była ona skłonna rozpatrywać ekran nie jako płaszczyznę nie do pokonania, lecz jako zapadlinę wiodącą donikąd, pochłaniającą zbliżające się ku niej ciała. O filmie *Ulica w Lyonie* Maksym Gorki pisał: *Powozy jadą z jego* (filmu) *perspektywy wprost na was, wprost na was, w ciemność, w której siedzicie* [29]. Opis tej fazy filmu pokrywa się z wrażeniem dziennikarza francuskiego (zobacz wyżej), jednakże w części finałowej – jest inny: u Gorkiego nie ma pozornego „skrętu" powozu. Zamiast tego podkreśla się moment nieumotywowanego zniknięcia obiektów: *wszystko się rusza, żyje, kotłuje, pojawia się na pierwszym planie obrazu i gdzieś znika* [30]. W korespondencji Gorkiego opisowi prawie wszystkich filmów towarzyszy drobiazgowe wyliczanie takich zniknięć – wydaje się, że ekran jako swoista strefa nieby-

tu, nieprzezwyciężona dla postaci i jak gdyby wchłaniająca je, zdumiewała go najbardziej.

Nad jednym z aspektów tego zespołu wyobrażeń warto zatrzymać się dłużej. Wrażenie, iż świat zza ekranu nagle „zapada się" w ciemność sali, łączyła się dla publiczności Lumière'a z wrażeniem tego samego typu wywoływanym przez uderzający brak innej granicy tekstu – czasowej. Pierwsze filmy miały jednakową długość – 17 m (około 50 sekund), co było uwarunkowane przez pojemność aparatu Lumière'a i oznaczało – według słów N. Burcha – że *film kończył się wówczas, gdy kończył się w kamerze ładunek taśmy* [31]. Lumière mógł przewidzieć początek filmowego zdarzenia, ale nie zawsze mógł przewidzieć, na czym film się urwie.

Przyjazd pociągu to film z wyraźnie zaznaczonym początkiem, ale bez zaznaczonego końca [32]. Publiczności Lumière'a tego rodzaju rwące się końcówki wydawały się anomalią, przy czym Gorki, zwracając szczególną uwagę na znikanie obiektów na pierwszym planie (*lokomotywa bezszelestnie znika*; oczekujący wychodzą na pierwszy plan *i znikają* itd.), także nie czynił różnicy pomiędzy znikaniem obiektów a znikaniem z ekranu całego filmu – zdarzeniem tak samo nieumotywowanym: *...z wagonów w milczeniu wychodzą szare postacie, bezgłośnie witają się, bezgłośnie śmieją się, bezszelestnie chodzą, biegają, uwijają się... i znikają. Oto nowy film* [33].

Wyraźniej owo wrażenie zostało opisane w innej (odeskiej) korespondencji: *Przed nami kipi dziwne życie, prawdziwe, żywe (...) I nagle ono znika. Przed nami po prostu kawał białego płótna w szerokiej czarnej ramie i zdaje się, że nic na nim nie było (...) Robi się jakoś nieswojo* [34]. Otwartość granicy tekstowej jednocześnie według dwóch parametrów semiotycznych – przestrzennego (przepastny otwór ekranu) i czasowego (nie zaznaczony koniec) – nakładając się, sprzyjała powstawaniu wrażenia pociągu pochłoniętego bez śladu (*kawał białego płótna*) przez ekran. To przeżycie o eschatycznym charakterze wykorzystał później (1918) Andriej Bieły w scenariuszu filmowym *Petersburg*, gdzie kluczowe sceny nie są doprowadzane do dramaturgicznego zakończenia, lecz po prostu są przerywane uwagą: *Film się urywa*.

Obserwatorzy, mniej wrażliwi niż Gorki, reagowali na brak zakończenia *Przyjazdu pociągu* inaczej. Film urywa się w połowie gestu: pasażer, opuściwszy pociąg, odwrócił się i wyciąga rękę, aby pomóc zejść niewidocznemu dla nas towarzyszowi (towarzyszce?) podróży. Większość relacji prasowych i pamiętnikarskich wykazuje wyraźne pragnienie nadania filmowi formy zakończonego tekstu. Sprawozdawcy uzupełniają film, zastępując niezwykłą i jak gdyby zawieszoną w powietrzu końcówkę finałem według zasady kompozycji zamkniętej „przyjazd – odjazd" [35].

W reportażu z Paryża W. Jakowlewa-Pawłowskiego (według obliczeń W. Wiszniewskiego był on przedrukowywany w gazetach rosyjskich ponad dwadzieścia razy) finał *Przyjazdu pociągu* został opisany następująco: *...ale oto wszyscy pozajmowali swoje miejsca; na znak, dany przez konduktora, pociąg znów ruszył naprzód i mimo woli robi się nam strasznie, obawiamy się, aby nas nie zmiażdżył* [36]. Tutaj i w innych analogicznych opisach można zaobserwować działanie tego samego mechanizmu psychologicznego, który działał w przypadku pozornego skrętu pociągu przed ekranem. Jest to nadmierna normalizacja tekstu

wyjściowego, spowodowana zaburzeniami jego czasowo-przestrzennego continuum, które z trudnością mieściły się w świadomości.

Mówiąc niezbyt ściśle, mamy tu do czynienia z odpowiednikiem kategorii obowiązujących przy wyrażeniu w języku przekładu, z tą różnicą, iż przy przekładzie intersemiotycznym można mówić nie o obowiązywaniu, lecz o automatyzmie rozwijania tekstu werbalnego (przykład z Gorkim przekonuje, że taki automatyzm może funkcjonować nie tylko w systemie stereotypów narracyjnych, lecz i w systemie udziwnionego opisu, utrwalając w sposób wyostrzony w tekście *Przyjazdu pociągu* właśnie anomalie).

Na płaszczyźnie przekładu udziwnień przestrzennych tego filmu na język opisu werbalnego znamienne jest następujące miejsce z cytowanego już reportażu Jakowlewa: *odjeżdżający śpieszą zająć swoje miejsca, biegają w poszukiwaniu wygodniejszych miejsc. Oto jakiś obdarty chłopak wlazł nie do swojej klasy, skąd go wyprowadzili, znów stoi on na platformie rozgląda się z zakłopotaniem, nie wiedząc, co z sobą począć* [37].

W filmie rzeczywiście pojawia się skromnie ubrany człowiek z węzełkiem, niepewnym krokiem idący w kierunku kamery (patrz s. 9, il. 3). W jego powolności można zauważyć pewną biomechaniczną nieodpowiedniość w stosunku do tego, co się dzieje na dworcu. Pobudza ona obserwatora do wysuwania pod adresem tej postaci niepewnych hipotez, chociaż na ekranie przebywa ona jedynie około trzech sekund. Georges Sadoul, który po ubiorze rozpoznał w nim prowansalskiego chłopa, motywuje jego zakłopotanie zainteresowaniem przejawianym wobec terkoczącego aparatu filmowego [38]. Jednakże interpretacja ta jest tak samo dowolna jak „opowieść" Jakowlewa: człowiek z węzełkiem ani razu nie spojrzał nawet w stronę aparatu, jego przede wszystkim interesuje pociąg.

Rekonstrukcja Jakowlewa jest oczywiście błędna – młody człowiek przechodzi przez kadr, jeszcze zanim pociąg się zatrzymał, tak że nie można go posądzić iż *wlazł nie do swojej klasy*. Jednakże Jakowlew w swojej relacji wychodzi od realnej rzeczywistości kadru, wyszukując dla niej najbliższy kontekst literacki. Wspominaliśmy już wcześniej o takim gradiencie głębi przestrzennej jak overplanning, mówiliśmy również, jak aktywny staje się on w poruszającym się obrazie. Na il. 3 i 4 (patrz s. 9) pokazane są dwie fazy ruchu człowieka z węzełkiem (postać A) – raz widzimy tylko jego ramię. Siła ruchomego overplanningu polega na tym, iż wszelkie przemieszczenie w przestrzeni jest zarazem przemieszczeniem tworzącym fabułę: jedne części przestrzeni zachodzą na siebie, inne zaś, przeciwnie, stają się widoczne.

Poruszanie się postaci A po peronie wyzwala zatem w głębi przestrzeni postacie B, C i D, które poruszają się po tej samej trajektorii, co i A. Postacie B, C i D robią wrażenie nie oddzielnych przechodniów, lecz grupy, idą szybko i w rytmie, który kontrastuje z pewną niemrawością A i ślamazarnością jego chodu. Wrażenie, iż B, C i D ścigają A, wzmacnia się jeszcze tym, że jeden z nich ubrany jest w mundur (kolejarza?).

Dla człowieka, który jak Jakowlew, po raz pierwszy zetknął się z ruchomym obrazem, zmienny overplanning nie był jedynie parametrem przestrzeni – perspektywiczne nałożenie się figur, rozwijając się w czasie, nabrało cech intrygi. Przestrzeń uległa dramatyzacji i jej gramatyka o strukturze matrioszki (rosyjskiej zabawki ludowej, składającej się z szeregu drewnianych lalek, włożonych jedna w drugą – przyp. tłum.) została zinterpretowana przez Jakowlewa jako

łańcuch przyczynowo-skutkowy, wyjaśniający dziwne zachowanie człowieka z węzełkiem.

Symbolizacja ruchomej przestrzeni to cecha, która określa cały przebieg odbioru pierwszego seansu filmowego. I chociaż wraz z nagromadzeniem doświadczenia percepcyjnego traci ona swoje dominujące znaczenie, to jednak w pamięci widza z początków wieku pierwszy seans utrwalił się właśnie jako wyraziste przeżycie semantyczne. Z powodu powszechności filmów i prawie odruchowej jednorodności reakcji emocjonalnych, które te filmy wywoływały – takie obrazy jak *Przyjazd pociągu* stały się kodującym elementem we wspólnej pamięci całego pokolenia twórców i widzów filmowych.

Oto na przykład wiersz Michaiła Kuzmina *Niemcy* (1923), w którym, jak i w późniejszym tomie wierszy *Pstrąg rozbija lód*, autor podjął próbę wyprowadzenia uogólnionego obrazu tego kraju z estetyki kina niemieckiego z dwóch pierwszych dziesięcioleci naszego wieku. Jeśli w swoim zamyśle tekst Kuzmina koresponduje ze znaną koncepcją historyczną Siegfrieda Kracauera, przedstawioną w jego książce *Od Caligariego do Hitlera* (1947), to pod względem sposobu wprowadzenia do podtekstu kultury filmowej znalazł się zadziwiająco blisko słynnego filmu H.-J. Syberberga *Hitler, film z Niemiec* (1977), którego uniwersum intelektualne zawiera wszystkie warianty „podstawowego mitu" sztuki niemieckiej tamtych lat – uczonego-hipnotyzera i jego ofiarę, wykonawcę złowrogich zamysłów: wampira, szaleńca, somnambulika i inne postaci kina ekspresjonistycznego [39].

W wierszu Kuzmina wykorzystywane są dwie wersje tego mitu – *Gabinet doktora Caligari* (1919) Roberta Wiene i *Gracz – dr Mabuse* Fritza Langa (1922):

Mężowie – spokojni i śmiali –
braterstwo, praca, bój! –
lecz trzeba, by w mocne ciało
płomień wdmuchiwał ktoś inny [40].

Jednakże Kuzmin celowo miesza postacie z tych dwóch filmów – somnambulik z pierwszego okazuje się ofiarą, wspólnikiem hipnotyzera z drugiego. Co więcej, w początkowych wersach wiersza obaj występują w sposób nierozdzielny, łącząc w jednej postaci i hipnotyzera i jego ofiarę:

Z szaloną nieruchomością
zbliżając się,
jak gdyby lecąca lokomotywa ekranu,
jaśniejsza,
większa,
okrąglejsza –
twarz.
Te oczy w przesadnym makijażu,
obwisłe usta,
złamane brwi,
nozdrza drżą...
Obudź się, somnambuliku!
Jakaż konwulsja zniekształciła
najdroższe rysy [41].

Druga część zacytowanego fragmentu to słowny portret somnambulika z filmu *Caligari* (Conrad Veidt), ze sceny, w której postać ta, obudziwszy się, prorokuje o śmierci. Pierwszych siedem wersów to nie mniej słynny epizod z filmu *Mabuse* – najazd na twarz aktora Rudolfa Klein-Rogge. Najazd ten już w 1933 r. był przytaczany jako elementarny przykład stylu ekspresjonistycznego. (Rudolf Arnheim pisał: *Aby ukazać potęgę tego tajemniczego człowieka, jego twarz ukazuje się wpierw w odległym planie na ciemnym tle, następnie przybliża się szybko do widzów, stając się coraz większa i wreszcie wypełnia sobą cały ekran*) [42].

Później najazd ten był przywołany przez Kracauera jako węzłowy obraz tyrańskiego reżimu (*Twarz Mabuse rozbłyskuje małą jaskrawą plamą na czarnym ekranie, potem ze straszliwą szybkością leci na widza, rozrastając się i wypełniając ekran aż po ramy; okrutne, władcze oczy Mabuse uważnie patrzą na widownię. Mabuse w tym kadrze to płód ciemności – pożerający – podległy mu – świat* [43]).

Widzowi z naszego pokolenia trudno jest dopatrzyć się w tym kadrze-najeździe czegoś wspólnego z niewymyślnymi dokumentalnymi miniaturami Lumière'a – dla nas oba style nie są porównywalne ani z uwagi na treść, ani z uwagi na intensywność wrażenia. Michaił Kuzmin należał do pokolenia, dla którego najmocniejszym przeżyciem pozostał pociąg Lumière'a. Włączając ten film do, zdawałoby się, obcego szeregu dzieł ekspresjonistycznych i porównując przybliżającą się twarz Mabuse z *lecącą lokomotywą ekranu*, Kuzmin skorzystał nie tylko ze swego poetyckiego, ale również kulturowo-historycznego prawa.

Będąc dla nas ucieleśnioną codziennością film Lumière'a utkwił w pamięci ludzi tamtej epoki jako film ze zniekształconą perspektywą, znikającymi ludźmi i pociągiem rozrastającym się do wymiarów, które napawają strachem. Na tle tego doświadczenia filmy ekspresjonistów powinny były nie tyle zadziwiać nowością, lecz przypominać coś, co już przedtem zostało doświadczone. Jak trudno jest uwierzyć, że dla wrażliwego widza lat dwudziestych takie chwyty jak najazd, nakładanie się, zbliżenie obowiązkowo włączały do odbioru emocjonalną pamięć o filmie *Przybycie pociągu na dworzec La Ciotat*.

Na tej podstawie pociąg Lumière'a i jego późniejsze transformacje w historii kina należy uważać za samodzielne odgałęzienie tego drzewa kolejowej mitologii, które tworzą symbole pociągu w ich literackim [44], plastycznym [45], teatralnym [46], muzycznym [47] oraz historyczno-życiowym [48] ucieleśnieniu.

JURI CIVJAN
Tłum. BOGUSŁAW ŻYŁKO

podstawa tłumaczenia: *K SImwolikie pojezda w ranniem kina*, w: *Semiotika. „Trudy po znakowym sistiemam"*, t. 21, Tartu 1987

---

[1] CGALI, kol. 221, op. 1, jedn. 3, k. 74.
[2] „Tieatr", 1915, nr 1752, s. 8.
[3] Muziej MChAT, kol. Knipper-Czechowej, nr 2388.
[4] „Żywoj ekran", 1914, nr 21-22, s. 20.
[5] Tamże, s. 20.
[6] „Niżegorodskij listok", 1896, 4 ijula, nr 182, s. 3.
[7] *Stasow o kiniematografie*, publ. A. Szyfmana „Iskusstwo kino", 1957, nr 3, s. 128.
[8] P. M. Jarcew, *Kiniematograf*, „Wiestnik kiniematografii", 1913, nr 11, s. 4.
[9] W. W. Iwanow, *O strukturnom podchodie k jazyku kino*, „Iskusstwo kino", 1973, nr 11, s. 99
[10] Por. wspomnienie świadka: *Doskonale pamiętam ten wieczór: było to jedno z najsilniejszych*

wrażeń mego życia. Kiedy na mnie ze sceny pomknął pociąg, kiedy na dworzec wybiegło ze 300 – 400 osób i za minutę pociąg pomknął dalej, zacząłem krzyczeć. Nie przywołano mnie do porządku za naruszenie ciszy w miejscu publicznym, ponieważ ze mną krzyczeli wszyscy. Protiej. Kiniematografy, „Tieatr i żyzn'", 4 maja 1913.

11 K. Brownlow, *The Parade's Gone by...* London 1968, s. 6.

12 „Riecz", 2.04.1914.

13 B. W. Rauszenbach, *Prostranstwiennyje postrojenija w żywopisi*, Moskwa 1980, s. 43; R. Arnheim, *Kino kak iskusstwo*, Moskwa 1960, s. 10 i n.

14 O. Winter, *The Cinematograph*, „New Review", May, 1986. Reprinted in: „Sight and Sound", Autumn 1982, s. 295.

15 Por. u W. B. Szkłowskiego: *Jeżeli widzicie w kinie jakikolwiek przedmiot i nie znacie jego wartości znaczeniowej, to nie znacie też, do jakiego fragmentu głębi ekranu on się odnosi* (*Ich nastojaszczeje*, Moskwa-Leningrad 1927, s. 21).

16 Zob. o tym: H. Münsterberg, *Film. A Psychological Study*, New York 1916 (1970), s. 34-35.

17 A. Digmiełow, *50 let nazad*, GFF, kol. W. Wiszniewskogo.

18 Tamże, s. 20.

19 O. Winter, dz. cyt., s. 295.

20 *20 drzwi otwiera się naraz i oto kompozycja całkowicie się zmieniła* (G. Sadoul, *Lumière*, Paris 1964, s. 48).

21 CGALI, kol. 221, op. 1, jedn. 3, k. 6.

22 „Russkij listok", nr 278, 7 maja 1896.

23 Jeśli nie brać pod uwagę specjalnie spreparowanych latarni magicznych, których zbliżenie do ekranu stwarzało efekt ruchomego obrazu.

24 „Russkij listok", nr 278.

25 R. Arnheim, *Kino kak iskusstwo*, Moskwa 1960, s. 49-50.

26 GPB, kol. 1035, nr 35, k. 39. dz. cyt.

27 „Les Annales", 28 avril 1896. Cyt. za: G. Sadoul, dz. cyt. s. 32.

28 Gazety pisały o *przemianie zwykłego człowieka w śmiesznego, szerokiego, spłaszczonego małpiszona* („Kino-tieatr i żyzn'", 1913, nr 5, s. 8).

29 Tamże, s. 3.

30 Tamże.

31 N. Burch, *Un mode de représentation primitif?*, „Iris", 1984, v. 2, n 1, s. 116.

32 M. Deutelbaum, *Structural Patterning in the Lumière Films*, (w:) *Film Before Griffith*, Berkeley 1983, s. 306.

33 Tamże, s. 3.

34 M. Gorkij, *S Wsierossijskoj wystawki. Siniematograf Lumiera*, „Odiesskije nowosti", 6 ijula 1896, nr 3681, s. 2.

35 Niepełną listę przykładów: Protiej, *Kiniematografy*, „Tieatr i żyzn'", 1913, 4 maja; Sz-r, *Kinotieatr*, „Rampa i żyzn'", 1913, nr 23, s. 12 i nn. można kontynuować po dziś dzień. Przykładowo, współczesny badacz w pracy poświęconej Lumière'owi powtarza błąd dziewiętnastowiecznych sprawozdawców: *pociąg jak gdyby wbija się w kamerę, zaś ruszając również w widzów* (A. Gaudréault, *De „l'Arrivée d'un train" a „The Lonedale Operator": une trajectoire a'parcourir* – D. W. Griffith, Paris 1984, s. 50).

36 „Nowoje wriemia", 20 janwaria (10 fiewrala), 1986.

37 Tamże.

38 G. Sadoul, dz. cyt., p. 48.

39 S. Sontag, *Syberberg's Hitler*, (w:) *A Susan Sontag Reader*, New York 1982, s. 403-421.

40 „Żyzn' iskusstwa", 1923, nr 18 (898), s. 6.

41 Tamże.

42 R. Arnheim, *Kino kak iskusstwo*, s. 81.

43 E. Kracauer, s. 88.

44 Z. G. Mine, *Iz poeticzeskoj mifologii „Trietjego toma"*, (w:) *Tiezisy I Wsiesojuznoj (III) konfierienciji „Tworczestwo A. A. Bloka i russkaja kultura XX wieka"*, Tartu 1975, s. 49-50.

45 A. L. Ospowat, R. D. Timienczyk, *Pieczalnu powiest' sochranit'...*, Moskwa 1985, s. 261.

46 J. Fell, *Film and the Narrative Tradition*, Oklahoma 1974, s. 23.

47 Por. notatkę w dzienniku N. N. Berberowej (sierpień 1940 r.): *Beethoven u mnie się często kojarzy z rytmem pędzącego pociągu. Pierwsza część Sonaty Patetycznej z pociągiem, który zmiażdżył Annę Kareninę.*

48 M. B. Jampolskij, *Film użasow Lui Lumiera*, „Kino" (Riga), 1986, nr 2, s. 23.

Procesy poznawcze a rozumienie

Widzenie i zapominanie w *MILDRED PIERCE*

DAVID BORDWELL

Ogólnie rzecz biorąc, widzowie rozumieją oglądane filmy. Są w stanie odpowiedzieć na pytania dotyczące akcji, wyobrazić sobie alternatywne sceny (co by było, gdyby monstrum nie odnalazło pary?) i przedyskutować film z tymi, którzy go właśnie obejrzeli. Na tym elementarnym fakcie rozumienia można, tak przynajmniej utrzymywał Metz w połowie lat sześćdziesiątych, ufundować semiotyczną teorię filmu: *Tym, co jest ważne w rozumieniu, jest to, że filmy są rozumiane* [1].

Wraz z rozwojem semiotyki we Francji, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych badacze, próbując wyjaśnić sposoby rozumienia filmów, natrafili na możliwość porównywania filmu z językiem, na możliwość analogii z badaniami lingwistycznymi i innymi dyscyplinami. Jednakże wraz z upływem czasu poszukiwania praw rządzących procesem rozumienia uległy stopniowo ograniczeniu. W centrum zainteresowania znalazły się źródła filmowej przyjemności, ze szczególnym uwzględnieniem możliwości zdefiniowania pojęcia widza (spectatorship) w ramach teorii psychoanalitycznej i teorii ideologii. W ostatnich latach jednak coraz wyraźniej uwidacznia się słabość koncepcyjna tych teorii i ich niedostatki natury empirycznej. Trzeba przy tym przyznać, że zainteresowanie nimi wyraźnie słabło, a niektórzy francuscy zwolennicy psychoanalizy powrócili do „klasycznej", strukturalistycznej semiotyki lat sześćdziesiątych i wczesnych lat siedemdziesiątych [2].

Współczesny, „kognitywny" nurt w filmoznawstwie powrócił do Metzowskiego punktu wyjścia, pytając o to, co umożliwia rozumienie filmów – przynajmniej filmów narracyjnych. Tezy, które będą tu dyskutowane, różnią się jednak znacznie od propozycji badań semiotycznych. W zarysowującym się paradygmacie kognitywnym nie uznaje się za prawdopodobne tego, że widz posługuje się szeregiem „kodów", by zrekonstruować sens filmu. Przyjmuje się raczej hipotezę, że widzowie uczestniczą w złożonym procesie aktywnego opracowywania tego, co oferuje film. *Wykraczają oni poza dostarczoną informację* – jak to sformułował Jerome Bruner [3]. Nie oznacza to jednak, że każdy widz potrafi rozumieć film w sposób w pełni idiosynkratyczny; istnieją podstawy, by

przypuszczać, że wielu widzów postępuje przy tym według podobnych wzorów [4].

Posłużmy się przykładem. Jedziemy drogą i widzimy auto z uszkodzoną oponą; jakiś człowiek właśnie otwiera bagażnik auta. Bez specjalnego namysłu zakładamy, że jest on kierowcą i że wyjmuje z bagażnika narzędzia, zapasowe koło albo też obie te rzeczy. W jaki sposób pojmujemy tak prozaiczne działanie, pozostaje z wielu powodów nadal zagadką. Jednakże wydaje się dość nieprawdopodobne, by do tego rozumowania dojść za pomocą jakichś kodów. Ściśle rzecz biorąc, kod jest arbitralnym systemem alternatyw, który jest określany przez reguły sukcesywności lub substytucji i jest przyswajany w sposób mniej lub bardziej jawny. Wydaje się zatem mało prawdopodobne, by istniał kod potrzebny do zrozumienia postępowania przy wymianie koła. Można jednak wyobrazić sobie takie samo zdarzenie oglądane w kinie. Wobec braku jakiejś szczególnej preinformacji (mamy tu na myśli np. scenę poprzedzającą, w której kierowca ładuje do bagażnika zwłoki) rozwinąłby się ten sam zespół oczekiwań u widza. Jak widać na tym przykładzie wziętym z życia, odwołanie się do kodu nie wydaje się konieczne.

Przykład ten pokazuje, że przy rozumieniu wielu filmowych zdarzeń posługujemy się raczej zwykłym, nieformalnym wzorem myślenia. W przeciwieństwie do większości teorii filmowych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nie musimy umiejscawiać tego procesu we freudowskiej czy lacanowskiej nieświadomości. Podobnie jak nie musimy opanowywać kodu, by rozpoznawać sytuację zmiany opony, tak nie ma podstaw, by nasze oczekiwania sprowadzać do wypartych wspomnień z dzieciństwa, które rzekomo zasiedlają naszą nieświadomość. Konfrontując się z serią stanów rzeczy (przedziurawioną oponą, kierowcą otwierającym bagażnik) będziemy je kategoryzować (kierowca wymienia uszkodzone koło) i wyciągać nieformalne, prawdopodobne wnioski, opierając się na ustrukturowanej wiedzy o tym, co zazwyczaj wiąże się ze zmianą opony.

Nie powinno to jednak oznaczać, że dla procesu rozumienia filmu istotna jest tylko wiedza dotycząca rzeczywistości. W jej ramach byłoby oczywiście rzeczą nieprawdopodobną, gdyby z bagażnika wyskoczył na nas stwór pozaziemski. Jeżeli jednak film przynależy do określonego gatunku, mogłoby to stanowić całkiem prawdopodobną możliwość, którą widz winien brać pod uwagę. Podobnie pewne określone elementy techniczne, będące podstawą formy filmowej, jak ruch zwolniony czy montaż fragmentaryczny, wymagają od widza obycia z filmami, by mógł je zrozumieć. Istotne jest jednak to, że stylistyczne czy specyficzne dla danego gatunku konwencje zawsze są opanowywane i wykorzystywane za pomocą powszechnych wzorów myślenia. Niepotrzebne jest żadne szczególne przygotowanie, które byłoby odpowiednikiem opanowania kodu, jak ma to miejsce w przypadku języka czy wręcz języka sygnałów, by móc rozpoznać konwencje horroru lub akt przemocy ukazywany w zwolnionym tempie.

Z perspektywy kognitywnej proces rozumienia filmu narracyjnego może być widziany, ogólnie rzecz biorąc, jako problem możliwości uruchomienia procesów poznawczych (cognizing). Gdy wykraczamy poza dostarczone informacje, to porządkujemy według kategorii, posługujemy się naszą prawiedzą, wysnuwamy nieformalne, prowizoryczne wnioski i rozwijamy hipotezy odnośnie do

Mildred Pierce Michaela Curtiza

tego, co może nastąpić. Być wyrobionym widzem oznacza tyle, co mieć umiejętność wykonania tych, wprawdzie podprogowych, jednakże decydujących operacji myślowych. Jak tego dowiodły badania nad rozumieniem opowiadań, celem tych czynności, przynajmniej po części, jest wydobycie „substratu" (gist) [5]. Jeśli zatem odbiorcy są konfrontowani z opowiadaniem, to próbują uchwycić pointę lub podstawowy zarys zdarzenia. Przekształcenie sceny w jej „substrat" – a zatem w podstawowy zarys działań, z jego konsekwencjami dla postaci i toku fabuły – staje się podstawą bardziej złożonych reakcji na wyższym poziomie.

Ta perspektywa ma też swoje konsekwencje dla sposobu, w jaki widzimy te same filmy. Zamiast badać „język" filmu, powinniśmy zacząć od poszukiwań tego, w jaki sposób filmom nadaje się taką formę, że wywołują one operacje poznawcze, zmierzające do takiego, a nie innego rozumienia. Inaczej mówiąc, nie wszyscy widzowie są twórcami filmowymi, ale wszyscy twórcy filmowi są widzami. Twierdzenie to wydaje się tym bardziej przekonywające, że twórcy filmowi rozwinęli intuicyjną, praktyczną wiedzę o tym, jak wywoływać owe operacje mentalne, które sprawiają, że widz doznaje przeżyć oczekiwanych przez twórcę filmu. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że usiłowania realizatorów mogą się nie powieść, lub że widzowie mogą się po prostu zdecydować na posłużenie się alternatywnymi strategiami nadawania sensu. Rozsądne wydaje się, by pierwszym krokiem w postępowaniu badawczym było przyjęcie twierdzenia, że twórcy filmowi – scenarzyści, producenci, reżyserzy, montażyści i inni – tworzą swe filmy w taki sposób, by sprowokować jak największą grupę widzów do wejścia na podobne drogi opracowania dostarczanej informacji.

Wywód, który zostanie tu przedstawiony, będzie zatem próbą ukazania sposobu, w jaki perspektywa kognitywna może nam pomóc w badaniu narracyjnej formy filmu. Zanim jednak przejdę do konkretnego przykładu, konieczne będzie nieco szersze zaprezentowanie teoretycznych ram odniesienia.

1.

Film można rozpatrywać jako złożony system, w skład którego wchodzą subsystemy: procesy narracyjne, relacje tematyczne, wzory stylistyczne i być może jeszcze inne. Subsystemy filmowe można sytuować w szerszych ramach zwyczajowych praktyk, które nazywam normami i które są zakorzenione w historii. Można się posłużyć prostym przykładem: od połowy pierwszego dziesięciolecia XX w. za normę studyjnego systemu hollywoodzkiego uznawano to, że akcja dramatyczna rozgrywała się w jednolicie spójnej przestrzeni. Była ona przedstawiana za pomocą montażu ciągłego (continuity editing), niezmiennych punktów orientacyjnych i jeszcze innych środków.

Możemy wyobrazić sobie funkcjonowanie sterowanych normami subsystemów jako dostarczanie widzowi „wskazówek" (cues). Te zaś dają impuls do procesu przetwarzania, który prowadzi ostatecznie do konstruowania wniosków i hipotez. Widz łączy „wskazówki" z istotną wiedzą z różnych dziedzin, a szczególnie z tym, co kognitywiści określają jako wiedzę opartą na schematach. Schemat jest strukturą wiedzy umożliwiającą odbiorcy wyjście w procesach myślowych poza daną informację [6]. Nasz schemat, dotyczący wymiany koła w samo-

chodzie, umożliwia nam wypełnienie tego, co w wyżej przedstawionej postrzeganej scenie] nie zostało nam dane.

Rozumienie filmu nieustannie domaga się wskazówek i schematów. Sekwencja, która pokazuje określone zachowania postaci, służy zazwyczaj widzowi za wskazówkę, że owe postacie znajdują się w określonym miejscu. Scena, która zaczyna się od zbliżenia lampy stołowej, może skłaniać widza do przypuszczenia, że rozgrywa się ona w pokoju lub w salonie. Bez schematów nie można byłoby powziąć takich założeń i wniosków. Widz filmu hollywoodzkiego potrafi uchwycić i zrozumieć spójność przestrzeni, gdyż na określonym poziomie aktywności duchowej ma schemat typowego miejsca akcji, jakim jest np. pokój mieszkalny. Podobnie widz w swoim poszukiwaniu „substratu" musi mieć rudymentarne wyobrażenia struktur narracyjnych, które pozwalają mu przyjąć i zaakceptować określone informacje jako pewne, a inne informacje pojmować jako „ekspozycję" lub „ważne odkrycie".

Wreszcie przyjmuję w punkcie wyjścia, że wszystkie te aspekty są zmienne historycznie i kulturowo. Należy się spodziewać, że odmienne tradycje robienia filmów w różnych czasach i różnych miejscach kształtują niezależne od siebie normy, schematy i wnioski. Odpowiednio będą się różnić również sposoby wnioskowania i hipotezy, którymi dysponuje widz.

Ponieważ na razie moja propozycja ma charakter szkicowy, chciałbym spróbować zilustrować te założenia teoretyczne konkretnym przykładem. Moim materiałem badawczym będzie *Mildred Pierce* (1945) Michaela Curtiza, ucieleśnienie owego rozpowszechnionego systemu norm, który jest znany jako klasyczne kino hollywoodzkie [7]. Skoncentruję się na systemie narracyjnym filmu, do którego przynależy zarówno konstrukcja fabuły i świat diegetyczny, jak również szczególny sposób posłużenia się technikami filmowymi.

Po pierwsze, chciałbym spróbować pokazać, że film rozmyślnie posługuje się normami narracyjnymi w taki sposób, by rozpocząć konstruowanie procesów wnioskowania i weryfikowania tez i to mając na względzie nie jeden, lecz dwa cele. Wydaje się, że oba cele znajdowały się w zasięgu ówczesnej publiczności. Po drugie, chciałbym dowieść, iż film zakłada, że widz dążąc do tego, by znaleźć „substrat", pomija pewne normy stylistyczne lub wręcz zapomina o nich. Normy hollywoodzkie operują hierarchią znaczeń. Pierwsze miejsce zajmuje w niej „substrat" narracyjny, podczas gdy poszczególne manipulacje stylistyczne zostają mu podporządkowane. Ta hierarchia pozwala twórcy filmowemu ukryć istotne dla całości złudzenia narracyjne.

2.

Ponieważ *Mildred Pierce* rozpoczyna się sceną zabójstwa, nasuwa się myśl, by zacząć nasze dociekania od pytania dotyczącego normy: jakie możliwości mieli do dyspozycji twórcy filmowi lat czterdziestych pragnący rozpocząć akcję (plot) swojego filmu od takiej właśnie sceny?

W zasadzie na początku lat czterdziestych istniały dwie opcje. Przykładem pierwszej może być druga scena z *Sokoła maltańskiego* (1941) Johna Hustona. Morderstwo na Milesie Archerze, partnerze Sama Spade'a, zostało w niej przedstawione w taki sposób, iż tożsamość mordercy pozostała nieznana. W tym przy-

padku zrezygnowano z kontrujęcia ukazującego sprawcę. Film narzucał zatem pytanie, kto zabił Archera, co z kolei inicjowało ciąg zdarzeń historii kryminalnej zataczającej coraz szersze kręgi.

Dla drugiej opcji normatywnej reprezentatywny jest film Williama Wylera *List* (1940). Morderstwo popełnione na początku filmu na kolonialiście zostaje w sposób jednoznaczny przypisane kobiecie granej przez Betty Davis. Pojawia się tu zatem pytanie: dlaczego go zabiła i czy istnieją jakiekolwiek okoliczności usprawiedliwiające ten czyn, a jeśli tak, to jakie?

Dwie pierwsze sceny z *Mildred Pierce* oferują jednak bardziej złożoną sytuację. W nocy, w samotnym domku na plaży, przed którym stoi samochód z włączonym silnikiem, przez niewidocznego napastnika zostaje zastrzelony człowiek. Umierając szepcze: *Mildred*. Przez krótką chwilę możemy dostrzec kobietę, która odjeżdża stamtąd samochodem. W następnej scenie zostaje pokazana nasza bohaterka – Mildred Pierce – gdy błąka się wzdłuż opustoszałego nabrzeża.

Jeśli chce się znaleźć możliwie proste zobrazowanie inferencyjnych podstaw kina, to wydaje się, że badanie tych krótkich scen początkowych oferuje nie najgorszy punkt wyjścia. W zaskakująco krótkim czasie – scena morderstwa trwa zaledwie 40 sekund – widz otrzymuje ogromną liczbę informacji. Publiczność, dzięki swym zdolnościom percepcyjnym, konstruuje diegezę – noc, dom na plaży, w którym znajdują się dwie osoby. Tak wiele, a jednak na tyle mało, że długo nie jesteśmy w stanie zrozumieć, jak do tego doszło. W każdym razie widzowie potrafią zrekonstruować fakt, że dokonane zostało zabójstwo. „Substrat" ten wydaje się centralny dla rozumienia owej historii. Niemal równie prawdopodobne jest wyciągnięcie wniosku, że morderca uciekł samochodem. Ponadto widz może dojść do wniosku, że mordercą, a właściwie morderczynią, jest kobieta, która została wymieniona w tytule filmu.

Ten typ wnioskowania pojawia się niejednokrotnie. Stanowi on podstawę hipotez, które z kolei prowadzą do tworzenia dalszych konkluzji. Jak stwierdził Meir Sternberg [8], opowiadania w sposób nieunikniony prowadzą nas do formułowania hipotez na temat przeszłości (tzw. hipotez „ciekawości" – „curiosity" hypotheses) i na temat przyszłości (tzw. hipotez „suspensu" – „suspense" hypotheses). W przypadku *Mildred Pierce* widz będzie oczekiwał, że w przeszłości tkwią przyczyny dokonanego na Montym zabójstwa i że film wyjawi je w miarę upływu czasu. Film ten, będąc kryminałem, poniekąd będzie wywoływać hipotezy „suspensu" co do tego, w jaki sposób potwierdzane są hipotezy „ciekawości".

Możemy wskazać na dwa pierwszoplanowe łańcuchy wnioskowania, które proponuje taki początek filmu. Pierwszy z nich doprowadza do konkluzji, że morderczynią jest Mildred. Większość krytyków zakładała, że przeciętny widz dochodzi do takiego właśnie wniosku i w znamienny sposób przypuszczała, że do tych wniosków ostrożnie podprowadza widza scena otwierająca film. Po pierwsze, podobnie jak w *Sokole maltańskim*, scena ta nie pokazuje, kto strzelał do Monty'ego – to narzuca pytanie o tożsamość mordercy. Po drugie, w oparciu o określone wskazówki zostaje zasugerowane, że Mildred jest morderczynią: wszak Monty przed śmiercią szepcze imię: *Mildred*. Wskazuje na to również płynne przejście od sceny zabójstwa do Mildred idącej wzdłuż nabrzeża oraz

następna scena, w której próbuje ona przypisać zbrodnię Wally'emu, a także jeszcze późniejsza scena, w której policja oskarża jej ex-małżonka Berta o morderstwo.

W punkcie kulminacyjnym filmu dowiadujemy się, że Mildred nie jest morderczynią. Narracja na początku filmu wprowadziła nas zatem w błąd. Zatajając tożsamość sprawcy mordu, łącząc płynnie sceny, skłoniła widza do przyjęcia fałszywych hipotez „ciekawości". Moment ten pewien krytyk ujmuje w sposób następujący: film przenosi punkt ciężkości z problemu „Kto zabił Monty'ego?" na pytanie „Dlaczego Mildred go zabiła?" [9]. W rzeczywistości film nie mógłby nas wprowadzić w błąd, gdybyśmy się nie wikłali w proces tworzenia hipotez i ich rewidowania.

Łańcuch wniosków można jednak powiązać także na innej płaszczyźnie. Manifestacyjne ukrycie tożsamości sprawcy mordu mogłoby prowadzić widza do pytania: Jeśli morderczynią była Mildred, dlaczego film nie pokazał tego wtedy, gdy dokonała morderstwa (tak jak początek *Listu* przypisał czyn bohaterce)? Współczesny filmowi krytyk zaproponował przekonywające uzasadnienie dwuznaczności, jaką rodzi film: *Jesteśmy skłonni podejrzewać kobietę na moście o to, że jest morderczynią, zwłaszcza gdy dowiadujemy się, że ma na imię Mildred. Ponieważ jednak jesteśmy obeznani z konwencjami filmu kryminalnego, zgodnie z którymi pozory zwodzą, a dowody poszlakowe są tylko połową prawdy, oczywiście jesteśmy nieufni. Istotnie, wyczuwamy w jakiś sposób, że raczej nie powinniśmy zakładać, iż to właśnie Mildred Pierce Berargon (sic!) zabiła mężczyznę, o którym wcześniej dowiedzieliśmy się, że jest jej drugim mężem* [10].

Okoliczności, które sprawiają wrażenie wewnętrznie powiązanych, są tu postrzegane natychmiast bądź retrospektywnie jako fałszywe tropy. Są one jednak przedstawiane na tyle subtelnie i „fair", iż wprowadzają nas w błąd w podobny sposób, jak to się dzieje w powieściach Agaty Christie.

Zazwyczaj sądzimy, że nie wszyscy widzowie wnioskują dokładnie tak samo, lecz że film ma wbudowane w swoją strukturę pewne rozbieżności, dzięki czemu oferuje widzowi alternatywne możliwości rozumowania. Ścieżka pierwszej z nich jest przeznaczona dla widza ufnego, przypuszczającego, że Mildred jest morderczynią i szukającego odpowiedzi na pytanie, dlaczego to zrobiła, w dalszym rozwoju akcji. Druga zaś dla widza „sceptycznego", który uznaje winę Mildred za nie dowiedzioną. Widz ów, po takiej scenie początkowej, będzie szukał w filmie innych poszlak, które mogłyby mu pomóc w wiarygodnym wyjaśnieniu okoliczności zabójstwa. Rozumie się samo przez się, że widz empiryczny dysponuje możliwością przechodzenia od jednej supozycji do drugiej, lub też klasyfikowania jednej jako bardziej prawdopodobnej od drugiej. Jeśli zatem celem inferencji jest przede wszystkim wydobycie „substratu", który nazwałem konstrukcją opowiadania (story construction), to filmowcy winni sobie stawiać za cel zbudowanie systemu wskazówek, który mógłby zostać spożytkowany w równym stopniu w „ufnym" trybie lektury, jak i w „sceptycznym".

Przez cały czas trwania filmu tworzenie i sprawdzanie hipotez jest sterowane dzięki najróżniejszym wskazówkom. Hipotezy są podporządkowywane rozmaitym odmianom schematów. Z grubsza rzecz biorąc, możemy wyróżnić dwa podstawowe typy schematów. Niektóre schematy dają widzowi możliwość po-

strzegania i porządkowania wskazówek na podstawie wzorów rozwoju akcji. Pozwolimy sobie nazwać je schematami dotyczącymi akcji (action-based schemata). Literatura specjalistyczna z zakresu badań nad rozumieniem opowiadań proponuje tu wiele szczegółowych dociekań. Wyróżniającym się przykładem jest makrostruktura kanoniczna, w takim znaczeniu, jakie zaproponował dla niej Jean Mandler i jego współpracownicy. Zgodnie z nią zarówno widzowie ufni, jak i sceptyczni weryfikują swe hipotezy według tego, w jaki sposób zdarzenia odpowiadają różnym współrzędnym makrostruktury: definicji „stanu wyjściowego" („setting"), informacji ekspozycyjnej, określeniu celów, powstaniu złożonej reakcji, itd. [11]

O widzu w *Mildred Pierce* można np. powiedzieć, że pojmuje on scenę następującą po zabójstwie jako reakcję Mildred na jej zbrodnię – próbuje ona popełnić samobójstwo. Ponieważ przeszkodzono jej w tym, wytycza sobie nowy cel. Chce wplątać w zabójstwo lizusowatego Wally'ego. Fakt, że Mildred zwabia go do domu na plaży i zamyka w nim, można wobec tego rozumieć jako cel, który służy częściowemu spełnieniu zmieniających się zamiarów. Każdy epizod będzie wynikał z reakcji na wcześniejsze zdarzenia i będzie prowadził do konstruowania podporządkowanych mu celów, które z kolei wywołają dalsze działania. I każdy taki epizod będzie dostarczał dalszych dowodów na rzecz podtrzymania postawy ufnej, nie osłabiając całkowicie postawy sceptycznej. Ta potencjalna niepewność co do sprawcy zabójstwa – stanowiąca podstawę hipotez „ciekawości" widza sceptycznego – będzie podtrzymywana przez cały czas trwania filmu.

Następna grupa schematów – możemy je określić mianem schematów odnoszących się do nosicieli działań (agent-based schemata) – jest równie ważna. Znamienne jest, jak sądzę, że historie kanoniczne Mandlera redukują tożsamość i aktywność postaci do ich funkcji w fabule (reakcji, rozwoju teleologicznego itd.). Pod tym względem propozycja Mandlera przypomina takie strukturalistyczne prace z zakresu narratologii, jak np. studia Proppa, Greimasa i Barthesa. Można jednak uznać postacie za konstrukty, nie akceptując tego, iż są one redukowalne do podstawowych cech strukturalnych. Wydaje się, że ten krok ma szczególne znaczenie w badaniach nad kinem, gdyż figury filmowe, w przeciwieństwie do literackich, są zazwyczaj w specyficzny sposób ucieleśniane. Są one częścią filmowego procesu percepcji. Reakcja czy zamiar są prawie zawsze przyporządkowane twarzy aktora i obrazowi filmowemu. Barthes może zadowolić się tym, by w postaci z powieści widzieć jedynie grupę semów czy semantycznych cech, które zostały zgromadzone pod jednym imieniem własnym [12]. W kinie postać ma jednak pewną zmysłową autonomię, która może swą wcześniejszą formę egzystencji narzucić każdemu działaniu postaci filmowej. Tak więc fakt, że Monty jest nie tylko ofiarą w scenie zabójstwa, lecz także konkretnym indywiduum, co bez wątpienia będzie miało znaczenie dla dalszego rozwoju opowiadania, ma pewną wagę dla kogoś, kto chce śledzić proces wnioskowania i tworzenia hipotez. Podobnie nie jest obojętne, że w rolę Mildred Pierce wciela się właśnie Joan Crawford, a nie np. Lucille Ball czy wręcz Bette Davis.

Sposób, w jaki widz konstruuje postacie, jest dla nas oczywiście dość tajemniczy. Nie wdając się w tym miejscu w szczegóły, chciałbym jedynie stwierdzić, że niezależnie od rodzaju narracji czy rodzaju medium, postacie są konstruowa-

ne przez odbiorcę w oparciu o dwa różne schematy, mające za swą podstawę nosicieli akcji. Pierwszy z nich obejmuje szereg ról instytucjonalnych (np. nauczyciel, ojciec, szef etc). Inny schemat, należący do tej grupy, wywodzi się z pojęcia osoby, prototypu, w skład którego wchodzi wiązka (cluster), obejmująca różne cechy charakterystyczne: ciało ludzkie, aktywność percepcyjną, myśli, uczucia, fizjonomię oraz zdolności do planowania i wykonywania działań [13]. Uogólniając można zatem powiedzieć, że postać jest konstruowana z pewnych cech składających się na osobowość oraz z ról społecznych, jakie podejmuje się pełnić. Ta konstelacja wydaje się wspólna wszystkim kulturom, nawet jeśli różnią się one pod względem rozumienia tego, co istotne w nosicielach akcji i ról [14].

Widz, za pomocą schematów ról i schematów osób, może konstruować nosicieli akcji opowiadania, nadając im odmienne stopnie zindywidualizowania. Zatem w interesującym nas filmie możemy widzieć Mildred zarówno jako „matkę skłonną do nadmiernych poświęceń", jak i jako „lekkomyślną małżonkę" czy „mściwą kobietę interesu" itd. Każda taka interpretacja może współistnieć zarówno z wyjaśnieniem ufnym (możliwe przyczyny zabicia Monty'ego przez Mildred leżą w jej osobowości i w jej motywach), jak i z interpretacją sceptyczną (nawet jeśli tak różne charakterystyki okazują się słuszne, nie muszą koniecznie prowadzić do zabójstwa, którego w mniejszym lub większym stopniu jesteśmy świadkami). Powinniśmy natomiast uwzględnić to, że owa konstrukcja Mildred jako figury (na którą składają się osoba i role) oznacza zarówno zabiegi mające na celu określenie „substratu", jak też zinterpretowanie sceny zabójstwa. Obserwator pomniejsza bądź opuszcza konkretne szczegóły postępowania postaci po to, by móc skonstruować tożsamość psychiczną i działania o rozleglejszej doniosłości, które dają się zintegrować w hipotezy dotyczące minionej akcji lub jej ewentualnego dalszego ciągu.

Takie hipotezy natrafiają naturalnie na swoje ograniczenia w czasie trwania całego filmu. Po tym jak Mildred zwabia Wally'ego w pułapkę, by zastano go na miejscu zbrodni, dochodzi do przesłuchania. Gdy Mildred przedstawia policji swoją historię w serii retrospekcji, film rozpada się na dwa większe segmenty, w których za każdym razem są aktywizowane nie tylko schematy akcji, lecz także schematy nosicieli działań.

Pierwszą część stanowi dłuższa retrospekcja, ukazująca nam, w jaki sposób Mildred osiągnęła sukces w interesach. Równolegle dąży się do przypisania Bertowi, pierwszemu mężowi Mildred, motywu zabicia Monty'ego. Pierwsza retrospekcja kończy się, gdy Bert wyraża zgodę na rozwód z Mildred i w obraźliwy sposób wytrąca whisky z dłoni Monty'ego. W ramach fabuły filmowej inspektor policji reprezentuje pogląd, że to właśnie stanowi dowód winy Berta. W istocie, gotowość Berta do wzięcia na siebie winy potwierdza początkowe przypuszczenie, że kryje on Mildred. Dzięki temu jednak możliwe stają się dwa różne warianty postępowania. Nasz widz ufny, uznający Mildred za winną, czuje się utwierdzony w swym przekonaniu. Widz raczej podejrzliwy, zdający sobie sprawę z manipulowania konwencjami gatunkowymi, będzie przypuszczalnie żywić podejrzenie, że tak otwarte wzięcie w obronę Mildred musi mieć głębsze przyczyny. Bowiem podobnie jak Mildred pełni funkcję odwracania uwagi od faktycznego sprawcy, tak Bert pojawia się jako manewr dezorientujący drugiego stopnia, który opóźnia zdemaskowanie rzeczywistego zabójcy.

Pod koniec tej ramowej akcji na posterunku policji Mildred przyznaje się do popełnienia zbrodni. Dzięki temu uwaga widza zostaje odwrócona od Berta i powraca do niej. Jej zeznanie jednak sprawia, że pojawia się problem motywu. Koniec pierwszej retrospekcji przedstawiał Mildred jako nieprzytomnie zakochaną w Montym. Zadaniem następnej, długiej retrospekcji jest ukazanie tego, jak mogła stać się jego morderczynią.

Retrospekcja krok za krokiem ukazuje, dlaczego Mildred doszła do przekonania, że Monty jest człowiekiem na wskroś niemoralnym. Ponadto trzeba było ukazać, że jest ona zdolna do popełnienia zbrodni. Decydująca jest tutaj scena, w której Mildred, w gwałtownej sprzeczce z Vedą, każe jej wyjść, mówiąc: *Wynoś się, zanim cię zabiję!* Punkt kulminacyjny następuje w momencie, gdy Mildred dowiaduje się, iż właśnie w noc urodzin Vedy Monty zniszczył jej firmę. Wtedy chwyta za rewolwer i jedzie do domu Monty'ego na plaży. Nie ma wątpliwości, że znalazła się na miejscu zbrodni.

Potwiedzenie tego, iż Mildred dokonała zabójstwa, uchodziłoby w oczach ufnego widza za dowód dalekosiężnych hipotez, które stworzył na podstawie schematów akcji. Zabicie Monty'ego posłużyło Mildred do osiągnięcia celu, przy którym obstawała przez całe życie – a mianowicie ochrony córki. W tym rozwiązaniu wykorzystuje się również schematy osób i ról: Mildred do końca pozostaje poświęcającą się matką. Rozwiązanie to jest jednak tylko sugerowane i natychmiast zostaje ponownie podważone.

Po raz kolejny cofamy się do przeszłości. Inspektor oznajmia, że policja ujęła prawdziwego mordercę. Zostaje wprowadzona Veda. Będąc przekonana, że Mildred ją zdradziła, wyrywa się z zeznaniem. Ostatnią retrospekcję, przebieg wydarzeń w relacji Mildred, śledzimy znając już tożsamość sprawcy. Podobnie jak w *Liście* zainteresowanie przenosi się teraz na pytanie, jakie okoliczności doprowadziły do zabójstwa i do jakiego stopnia różnią się one od naszych wcześniejszych odczuć.

Retrospekcja prowadzona przez Mildred ukazuje jej przybycie do domu na plaży i odkrycie, że Monty i Veda są parą kochanków. Mildred wyjmuje pistolet, Monty ją jednak powstrzymuje. Mildred porzuca broń, opuszcza pokój i wychodzi. W tym czasie Veda dowiaduje się od Monty'ego, że on jej już nie kocha. W chwili gdy Mildred zamierza odjechać, Veda zabija Monty'ego. Mildred pośpiesznie powraca do domu i odkrywa zabójstwo. Veda jednak, kłamstwami i perswazją, przekonuje ją, by nie wzywać policji.

Ta scena, faktyczny punkt kulminacyjny filmu, zmierza do potwierdzenia sceptycznego systemu odniesień, gdyż dowiadujemy się w niej, dlaczego została przed nami ukryta tożsamość mordercy. Ponadto wszystkie aspekty zachowania Mildred okazują się logiczne wobec faktu, że to Veda zamordowała Monty'ego. Taki rozwój wydarzeń wyzwala to samo macierzyńskie poświęcenie, te same motywacje, które definiowały Mildred jako nosicielkę działań. Wszystko, co widzieliśmy na początku filmu, zostaje retrospektywnie uzasadnione tym, że uważa się Mildred za wspólniczkę Vedy.

Z drugiej jednak strony istotne okazuje się, że pomyślne dotarcie do wniosków finalnych wymagało naszych nieprzerwanych starań o uchwycenie „substratu". Z tej konkluzji wynika, że twórcy filmowi uprawiają „praktyczną psychologię kognitywną". Wiedzą oni np. o znaczeniu „założeń schematycznych" (default assumptions). Celem sceny początkowej jest doprowadzenie widza do

przyjęcia założenia, że w chwili zabicia Monty'ego w domku obecna była tylko jedna osoba. Mimo, iż nie pokazano nam, kto naciska spust, nie pozwolono nam pod żadnym pozorem podejrzewać Vedy. Jeżeli jej obecność zostałaby chociaż zasugerowana, redundantne i wyraźne poszlaki, wskazujące na Mildred, natychmiast rozpoznano by jako fałszywe tropy, którymi są w istocie.

3.

W *S/Z* Roland Barthes pisze, że czytanie oznacza także „zapominanie" [15]. To samo można powiedzieć o widzeniu. Dlatego też zakończenie *Mildred Pierce* jest poniekąd bardzo pouczające, gdyż film został tak skonstruowany, że wykorzystuje naszą prawdopodobną niezdolność do przypominania sobie o czymkolwiek innym niż o materiale, który zyskał znaczenie dzięki naszym nieustannym zabiegom wokół konstruowania wniosków i sprawdzania hipotez. Nasi twórcy filmowi są praktykującymi psychologami i wiedzą, że my, widzowie, konstruujemy diegezę filmową przede wszystkim na podstawie pojedynczych wskazówek, i że szybko będziemy przechodzić od aspektów zachowania i form występowania do charakterystyki. Prawdopodobnie pod presją upływającego czasu będziemy pomijać przede wszystkim cechy stylistyczne. W przypadku *Mildred Pierce* ma to szczególne znaczenie.

Dotychczas, ze względu na występowanie w filmie fałszywych tropów, porównywałem go z historią kryminalną. Film obliguje nas jednak do wzięcia pod uwagę tego, że pewne właściwości medium filmowego określają możliwe kalkulacje twórców odnośnie do naszych czynności wnioskowania. Chociaż bowiem tylko nieliczni czytelnicy czują potrzebę ponownego przekartkowania książki, by sprawdzić jakiś detal lub uzyskać pewność co do sposobu, w jaki zostali wprowadzeni w błąd, to jednak każdy czytelnik ma taką możliwość. Książka jest zawsze pod ręką i zgodnie z upodobaniem można poszukać poszczególnych fragmentów, można przebiegać tekst oczyma czy cofać się. Normalny odbiorca filmu nie ma takich możliwości (a przynajmniej nie miał do czasu upowszechnienia się wideokaset). Kino hollywoodzkie starało się w miarę możliwości zapewnić swemu opowiadaniu najwyższą czytelność. Filmowcy nauczyli się, że widzowie, którzy nie mogą się zatrzymać ani przekartkować książki, potrzebują wysoce redundantnych wskazówek. Ale ucząc się tego, opanowywali również sztukę wywoływania błędnych przypomnień. Wychodząc od naszych zabiegów wokół uchwycenia „substratu" filmu i od naszej niemożności cofnięcia się nawet o kawałek w lekturze po to, by sprawdzić jakąś wypowiedź (szczególnie tę, która padła dziewięćdziesiąt minut wcześniej), film może wprowadzać nie tylko wskazówki redundantne, lecz również w wysokim stopniu nieredundantne, a nawet sprzeczne.

Poniższa tabela konfrontuje ze sobą początkową sekwencję zabójstwa („A") i sekwencję powtarzającą je w momencie kulminacyjnym filmu („B").

Mildred Pierce: scena początkowa i jej powtórzenie

Początek (A)	Powtórzenie (B)
U 1. 5 sek.: (plan ogólny) dom na plaży w nocy, przed nim zaparkowany samochód przenikanie do	U 1. 12 sek.: (półzbliżenie) Mildred znajduje się w samochodzie. Próbuje zapalić silnik.

U 2. 4 sek.: (plan pełny) dom i samochód. Słychać dwa strzały.	U 2. 4 sek.: (półzbliżenie) Mildred pochylona nad kierownicą. Słychać dwa strzały.
U 3. 8 sek.: (plan średni) Monty zwrócony twarzą do kamery, spogląda w lewo, poza obraz. Trzeci i czwarty strzał trafiają w lustro.	U 3. 6 sek.: (półzbliżenie) Veda strzela cztery razy.
Monty trafiony, zatacza się do przodu i pada na podłogę. Pistolet zostaje wrzucony w pole obrazu.	U 4. 6 sek.: (półzbliżenie) Monty zatacza się do przodu i pada na podłogę. Pistolet zostaje wrzucony w pole obrazu.
U 4. 13 sek.: (półzbliżenie) Monty unosi głowę, otwiera oczy i szepcze: *Mildred...*	Monty podnosi głowę, ma otwarte oczy, szepcze: *Mildred...*
Panorama w stronę lustra, słychać trzaśnięcie drzwiami.	U 5. 1 sek.: Panorama kamery towarzyszy wchodzącej Mildred. Słychać trzaśnięcie drzwiami. Mildred spotyka Vedę w drzwiach do salonu.
U 5. 1 sek.: Pusty salon z widocznym w blasku płomieni ciałem Monty'ego. W drzwiach do salonu nie ma nikogo.	U 6-9. W salonie. Obie kobiety rozmawiają o ukryciu zabójstwa.
U 6. 1 sek.: Auto odjeżdża sprzed domu.	

Oczywista redundancja przedstawienia służy temu, by nas upewnić w przekonaniu, że oglądamy dokładne powtórzenie sceny. Można by powiedzieć, że oba przedstawienia zabójstwa „w istocie" są do siebie podobne. Scena wzmacnia dodatkowo owo przekonanie o wiernym powtórzeniu. W początkowej sekwencji, przy drugim ogólnym ujęciu domu na plaży (U A2) słyszymy dwa strzały rewolwerowe. Przejście za pomocą cięcia do wnętrza domu, w którym Monty stoi naprzeciw swej zabójczyni, następuje równocześnie z trzecim wystrzałem. W wersji retrospektywnej przejście za pomocą cięcia do Mildred znajdującej się w samochodzie następuje dokładnie w tym samym momencie. Po trzecim strzale (U B3) zostaje ukazana Veda, w chwili gdy strzela z pistoletu. Nie ma podstaw do podejrzeń, że został tu pominięty jakikolwiek moment. Zwraca uwagę subtelność konstrukcji czasu przedstawianego, który upływa pomiędzy trzecim strzałem a ostatnim słowem Monty'ego. W obu wersjach jest on praktycznie identyczny (9 sek. wzgl. 10 sek.). Co więcej, żaden przedział czasu nie zostaje w znaczący sposób pominięty. Ostatecznie okazuje się, że drzwi, których głośne zatrzaśnięcie słyszeliśmy w scenie początkowej (U A4), nie zamykają się, jak początkowo przypuszczaliśmy, za uciekającym mordercą, lecz zamykają się za Mildred, która wchodząc do pokoju natyka się na Vedę (U B5). Takie postępowanie autora kryminału można by określić jako „dopuszczalne wprowadzanie w błąd" uwagi widza. Sugeruje ono, iż druga wersja jest identyczna z pierwszą, nie biorąc przy tym pod uwagę, że wersja późniejsza wyjaśnia pewne ukryte detale pierwszej.

Wydaje się, że narracja korzysta z tak wielkiej redundancji, by umożliwić włączenie pewnych znaczących niezgodności. Niektóre z nich są uznawane za niezbyt ważne. W scenie początkowej (U A1-2) zauważalny jest brak odgłosów zapalania silnika w chwili, gdy Mildred próbuje ruszyć samochodem (być może jednak zostały one jedynie stłumione przez partyturę Maxa Steinera). Ponadto w pierwszej scenie brakuje jakichkolwiek oznak tego, że Mildred znajduje się wewnątrz samochodu (wprawdzie była pochylona nad kierownicą, ale przy dokładniejszym przyjrzeniu się, okazuje się, że miejsce dla kierowcy jest puste [16]. Takie „trywialne" przykłady ponownie ukazują, jak ogromne znaczenie dla naszej percepcji mają informacje o przyczynach i informacje orientujące nas w zdarzeniach, szczególnie jeśli się je wyprowadza z naszej wcześniejszej wiedzy. Przy pierwszym oglądzie tej sceny pozornie pusty samochód nasuwa przypuszczenie, że istotna akcja rozgrywa się we wnętrzu domu. W sytuacji, gdy ktoś potrafi sobie przypomnieć tę scenę po 100 minutach, zadowalającym wyjaśnieniem okazuje się następujące po niej ujęcie Mildred (U B2), w którym pochyla się ona nad kierownicą – to tłumaczy, dlaczego samochód wydawał się pusty. Nie mając możliwości cofnięcia się i porównania, widz może uznać pierwszą scenę za zgodną z późniejszą.

Jeszcze inne różnice w opracowaniu obu scen pokazują, że twórcy filmowi wykorzystują niezdolność widza do przypominania sobie pewnych szczegółów. Gdy w pierwszej scenie Monty zostaje zastrzelony (U A3), pada na podłogę i przetacza się na plecy, w polu widzenia pojawia się rzucony pistolet. Następuje pauza, cięcie do bliższego planu jego twarzy (U A4). Unosi on głowę, otwiera oczy, szepcze: *Mildred* spoglądając w lewo i umiera. Zbliżenie uwydatnia wyraz jego twarzy i to, co mówi. Moment ten zostaje tak zaakcentowany, że zauważamy go i później pamiętamy o nim. Ujęcie to może nam ponadto sugerować, że umierając, Monty spoglądał na swą zabójczynię i wypowiedział jej imię.

W drugiej wersji cały incydent został jednak przedstawiony inaczej. Można wręcz powiedzieć, że nie chodzi w niej już o to samo zdarzenie. Monty zostaje postrzelony i pada na podłogę (U B4). Jednak tym razem imię Mildred wymawia dokładnie w chwili, gdy zaczyna się przetaczać na plecy. Nie ma żadnego zbliżenia ani pauzy. Gdy znajduje się w pozycji, w której zastygł we wcześniejszej scenie, nie mówi nic (tak jak nie powiedział nic we wcześniejszej scenie, gdy się przetaczał na plecy). Druga wersja wytwarza inny efekt: Monty, mówiąc w chwili, gdy nie może widzieć swej zabójczyni, nie wydaje się już wymieniać imienia sprawcy, lecz raczej przyzywać Mildred. Narracja wyprowadza z obu wersji dwie całkowicie odmienne wskazówki. Jest to o tyle możliwe, o ile można liczyć na to, że będziemy pamiętać tylko o tym, że Monty wymówił imię „Mildred", a nie o tym, kiedy i jak to dokładnie zrobił. Pamiętamy o elementach dominujących, które zostały dla nas zaznaczone, nie pamiętamy zaś o detalach każdej z przedstawianych nam sytuacji.

Jeszcze bardziej frapującą sprawą niż rekonstrukcja okoliczności, w jakich Monty wypowiada swe ostatnie słowo, jest odmienne podejście do scen po zabójstwie. W scenie początkowej (U A4) ruch kamery wiedzie nas od twarzy Monty'ego do lustra strzaskanego kulą rewolwerową, w którym można dostrzec odbicie drzwi prowadzących do korytarza. Słyszymy kroki i odgłos zatrzaskiwanych drzwi. Po cięciu następuje plan ogólny (U A5) z Montym leżącym

w opustoszałym salonie. Następne cięcie przenosi nas na zewnątrz, do odjeżdżającego samochodu. Sylwetkę kierowcy można rozpoznać jedynie w zarysie (U A6). W drugiej wersji, po śmierci Monty'ego i zatrzaśnięciu się drzwi, dochodzi do przewlekłej i pełnej napięcia konfrontacji pomiędzy Mildred i Vedą (U B5-9). A dyskusja ta rozgrywa się dokładnie w drzwiach salonu, które w piątym ujęciu pierwszej wersji prowadziły do opuszczonego już salonu i zostały ukazane jako puste miejsce! Ponieważ druga wersja nie doprowadza do końca sceny pomiędzy Mildred i Vedą, nie pokazuje nam również tego, w jaki sposób jedna z nich odjeżdża stamtąd po wymianie zdań. (W rzeczywistości nie dowiadujemy się niczego o sposobie, w jaki Mildred opuściła dom, ani o tym, jak dotarła na nabrzeże, w przypadku gdyby to Veda była osobą, która wzięła samochód.)

Jeśli będziemy próbowali uzgodnić obie wersje, musimy rozpocząć od tego, że w pierwszej pojawia się kilkuminutowy przeskok pomiędzy końcem ujęcia z lustrem (U A4) a początkiem ujęcia A5, w którym Monty leży martwy na podłodze, a Mildred i Veda poszły już prawdopodobnie każda swoją drogą. Taka elipsa nie jest naturalnie w żaden sposób oznaczona. Zaś podstawowe założenia klasycznego filmu polegają na tym, że cięcie w obrębie sceny rozgrywającej się w jednym miejscu jest zgodne z czasowym kontinuum, jeśli tylko nie zostały wprowadzone techniczne czy kontekstualne oznaki, wskazujące na coś przeciwnego (np. przenikanie lub radykalna zmiana scenografii czy kostiumów). Z drugiej strony, oglądając się wstecz, można to proste i niewyszukane ujęcie A5 (przedstawiające w planie ogólnym rozciągnięte zwłoki Monty'ego) interpretować jako obraz fałszywy, służący jedynie temu, by nas zmylić. W obu przypadkach w scenie początkowej narracja ukrywa sedno sprawy, a mianowicie to, że obecne były w niej obie kobiety, i tak kieruje widzem, by szczegóły nie mogły zostać przypomniane i by za wytworzony „substrat" uznano sytuację: mężczyzna został zamordowany, a kobieta uciekła z miejsca zbrodni.

Na tych lukach w pamięci możemy z całą pewnością polegać. Widzom niewyrobionym, oglądającym film po raz pierwszy, różnice pomiędzy obiema wersjami mogą się wydawać niezauważalne, zaś krytycy, którzy pisali o filmie, nie wspominali o nich. Właśnie krytycy w bardzo szczególny sposób stają się ofiarami pamiętania o kluczowej wypowiedzi i zapominania o szczegółach. Jedna z autorek, opisująca pierwszą scenę ujęcie po ujęciu, pomija decydujące dla wprowadzenia w błąd ujęcie zwłok Monty'ego, widocznych w blasku płomieni (U A5) [17]. Inna zaś twierdzi, że ujęcie, w którym Veda strzela, następuje w drugiej wersji po ujęciu z Montym [18]. Tak naprawdę nie przypominam sobie żadnego krytyka, który rozważałby różnice pomiędzy obiema wersjami.

Jeśli zatem filmoznawcy, korzystający z luksusu „wertowania" filmu w dowolnym kierunku, potrafią tak dalece się mylić, to może sprawić nam pewną niespodziankę autor, który w 1947 r., polegając tylko na własnej pamięci, w następujący sposób streścił to, co zobaczył: *sekwencja ujęć, w której widzimy dom, sylwetkę wychodzącej z domu kobiety, kobietę odjeżdżającą (a może to są dwie różne postacie?)* [19]. Jeśli zaś ktoś uzna za stosowne sprawdzenie moich twierdzeń, by przekonać się o swojej własnej pamięci, to stanie się dla niego jasne, że nie potępiam owych krytyków. Czynią oni tylko to, co robimy my wszyscy – nadają „sens" – i to na podstawie pozorów dostarczanych przez system norm o dużej sile oddziaływania.

Nie chodzi więc tylko o to, że film stwarza okazję do tego, byśmy dawali się zwodzić. On wprowadza nas w błąd całkowicie otwarcie, ale pomaga nam w tym, byśmy zapomnieli o jego własnych operacjach. Jest to możliwe dzięki przemilczaniu wiedzy o tym, w jaki sposób rozumienie narracyjne wykracza poza dostarczone informacje i prowadzi do nazbyt pośpiesznych procesów wnioskowania – krótko mówiąc, wiedzy o tym, jak powstają wnioskowania i jak budowane są hipotezy.

4.

Pojedynczy przykład nie stanowi dowodu na istnienie reguły, ale mam nadzieję, że analiza *Mildred Pierce* ukazała, w jaki sposób, z perspektywy kognitywnej, założenia dotyczące procesów rozumienia (zachodzących w widzu) mogą się wiązać z konkretnymi obserwacjami dotyczącymi struktury i stylu filmu. Rezultatem tego jest w istocie nowy obraz filmu i jego widza.

W miejsce „czystego" tekstu, który byłby zrozumiały „sam przez się", mamy do czynienia z tekstem, który może skutecznie oddziaływać tylko poprzez relacje z systemem norm i z grupą schematów oraz procesów uruchamianych przez widza. Zamiast modelu komunikacji, w ramach którego znaczenie jest czymś, co puszcza się niejako z prądem wody i co widz ma z niej wyłowić, mamy przed sobą model konstruktywny, w którym znaczenie jest traktowane jako rozszerzające się przetwarzanie wskazówek umieszczonych w tekście. Taka zmiana rozumienia znaczenia implikuje to, że widz, wyposażony w pewne schematy i w znajomość określonych norm, byłby w stanie wychodzić poza „dostarczoną informację" w sposób, jakiego nie przewidział twórca filmowy. Tego, co czyni film zrozumiałym, nie można sprowadzić jedynie do czegoś, co w intencji twórców miało być w nim zrozumiane.

Teorii kognitywnej zarzuca się, że wyodrębniając rozumienie jako rodzaj aktywności widza, ignoruje ona inne aspekty doświadczenia oraz sam film. Gdzie np. podziewają się emocje, będące z pewnością istotnym składnikiem doświadczenia kinowego? I czym właściwie jest interpretacja, która, włączając do gry konstrukty o bardzo wysokim stopniu złożoności, wydaje się być czymś o wiele szerszym niż tylko wyjściem poza dostarczoną informację?

Są to podstawowe pytania, wobec których teoria kognitywna musi określić swoje stanowisko. Stanowi ona do pewnego stopnia korzystną idealizację metodologiczną, nie biorącą pod uwagę emocji: ogólnie rzecz ujmując, można wszak rozumieć film, nie mając wobec niego rozpoznawalnego stosunku emocjonalnego. Nowsze badania Noela Carrolla, Murraya Smitha i Eda Tana potrafią przedstawić tę kwestię w kategoriach pozytywnych. Badacze ci twierdzą mianowicie, że podejście kognitywne może wzbogacić nasze rozumienie o jakości uczuciowe i identyfikacyjne [20]. Badania te wysuwają tezę, że wiele reakcji emocjonalnych jest pochodnych w stosunku do operacji kognitywnych.

Jeśli zaś chodzi o interpretację, to już w innym miejscu próbowałem wykazać, że może być ona rozumiana jako intuicyjna, ale i sterowana w dużej mierze pewnymi zasadami aktywność poznawczego wyjaśniania, w wysokim stopniu kognitywna. Gdy krytyk określa Mildred jako kastrującą matkę, lub jako symbol sprzeczności kapitalizmu, to nadal szuka wskazówek (cues), kategoryzuje,

posługuje się schematami i wyciąga wnioski mieszczące się w obrębie określonych, społecznych grup znaczeń [21]. Zatem interpretować oznacza tyle co móc rozwijać procesy poznawcze.

W sposobach pojmowania filmów przez widza pozostaje w dalszym ciągu wiele kwestii otwartych. Podejście naszkicowane w niniejszym artykule przyznaje pierwszeństwo analizom poszczególnych filmów, próbując pokazać, w jaki sposób kształtowane są procesy narracyjne i stylistyczne, tak by mogły odpowiednio oddziaływać na widza. W ramach tego programu badawczego analiza *Mildred Pierce* stanowi egzemplifikację kluczowych aspektów kina hollywoodzkiego. Wspomniałem też, że istnieją inne tradycje, korzystające z odmiennych rodzajów wskazówek, schematów i norm [22]. Takie badania można pojmować jako część rozleglejszego projektu badawczego, który określiłem mianem „poetyki" filmu [23]. Uniknięcie niezręcznego pojęcia kodu, jak też zdradliwych analogii pomiędzy filmem i językiem, pozwala przeciwstawić wąsko rozumianej semiotyce perspektywę kognitywną oraz dalekosiężną, mającą podstawy teoretyczne poetykę historyczną kina.

DAVID BORDWELL

Z języka niemieckiego przełożył

JACEK OSTASZEWSKI

---

1 Ch. Metz, *Probleme der Denotation im Spielfilm*, (w:) *Semiologie des Films*, München 1972, s. 197.

2 Najobszerniejszą i najbardziej przenikliwą krytykę poststrukturalistycznej teorii filmu stanowi praca N. Carrola, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, N.Y. 1988; R. Odin, *Cinéma et production du sens*, Paris 1992.

3 Zob. J.S. Bruner, *Poza dostarczone informacje*, Warszawa 1978.

4 Zarys ciągle podstawowego paradygmatu przedstawiam w: D. Bordwell, *A Case for Cognitivism*. „Iris", 1989, nr 9 ; zob. też: *A Case for Cognitivism: Further Reflections*, „Iris", 1990, nr 11.

5 Zob. C. F. Feldman, J. S. Bruner, B. Renderer, S. Spitzer, *Narrative Comprehension*, (w:) *Narrative Thought and Narrative Language*, Hillsdale 1990.

6 Klasyczną pozycją poświęconą teorii schematów jest: F. C. Barlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge 1932. Dobrą orientację we współczesnych koncepcjach schematów można uzyskać dzięki: R. Hastie, *Schematic Principles in Human Memory*, (w:) *Social Cognition: The Ontario Symposium*, Vol. 1., Hillsdale 1981.

7 Odnośnie do filmu por A. J. La Valley, *Mildred Pierce*, Madison 1980 – praca zbiorowa zawiera także protokół filmu. Informacje o kulisach i warunkach produkcji znajdują się w: R. Behmler, *Inside Warner Bros (1935 – 1951)*, New York 1985, s. 254-215.

8 M. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore 1978, s. 45-55.

9 J. Nelson, *„Mildred Pierce" reconsidered*, „Film Reader", 1977, nr 2.

10 P. Tyler, *Magic and Myth of the Movie*, N.Y. 1947.

11 Zob. J. M. Mandler, *Stories, Scripts and Scenes: Aspects of Schema Theory*, Hillsdale 1984.

12 R. Barthe, *S/Z*, Frankfurt a. M. 1976, s. 71, 189 i in.

13 Bardzo zróżnicowana refleksja nad tymi kategoriami znajduje się w rozprawach zamieszczonych w: *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*, Cambridge 1985.; R. D'Andrade, *Character Terms and Cultural Models*, (w:) *Directions in Cognitive Anthropology*, Urbana 1985; W:R. D'Andrade, *A Folk Model of the Mind*, (w:) *Cultural Models in Language and Thought*, Cambridge 1987 znajdują się dociekania, ograniczające i konkretyzujące te hipotezy badawcze.

14 Antropolog powiada: Istnienie funkcji (office) logicznie zawiera rozróżnienie między siłą i odpowiedzialnością, należącymi do funkcji, a ich realizacją poprzez różne warstwy. Zatem pewien koncept jednostki zostaje ustanowiony jako różny od funkcji, J. S. La Fontaine, *Person and Individual: Some Anthropological Reflections*, (w:) *The Category of the Person*, dz. cyt., s. 138.

[15] R. Barthes, dz. cyt., s. 15 i in.

[16] Jest godne uwagi, że w (U A2) daje się zobaczyć uciekającą osobę, próbującą się ukryć na siedzeniu obok kierowcy. Ta obserwacja jest dobrym przykładem na to, czego nie dostrzegamy w normalnych warunkach odbioru filmu.

[17] P. Cook, *Dulicity in „Mildred Pierce"*, (w:) *Women in „film noir"*, London 1987, s.78.

[18] J. Nelson, dz. cyt., s. 65.

[19] P. Tyler, dz. cyt., s. 21.

[20] N. Carrol, *The Philosophy of Horror, or Pardoxes of the Heart*, N.Y. 1990, s. 59-96; M. S. Smith, *Character Engagement: Fiction, Emotion and the Cinema*, Wisconsin 1991; E. Tan, *Film als Emotienmachine: De Affectstructuur van de traditionele Speelfilm. Een psychologische Studie*, Amsterdam 1991.

[21] D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge 1989.

[22] Zob. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin 1985.

[23] D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, (w:) *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, N.Y. 1989.

Davida Bordwella kognitywna teoria filmu

JACEK OSTASZEWSKI

Zdanie sprawy z horyzontów myślowych i podstaw koncepcji teoretycznej wykracza poza możliwości kilkustronicowej prezentacji, zwłaszcza gdy chodzi o poglądy badacza tej miary, co David Bordwell. Na przeszkodzie staje, po pierwsze, rozległy obszar jego zainteresowań (w przypadku Bordwella jest nim bez mała całe kino), po drugie, ewolucyjny charakter jego myśli (każda kolejna książka czy artykuł ujawniają nowy aspekt badanego zjawiska, a konkretne problemy zostają przedstawione w takim świetle, iż w efekcie zmienia się obraz całości, postulowany zaś opis funkcjonowania kina zostaje poddany pewnej rewizji, a zarazem wzbogaceniu) i, po trzecie wreszcie, na przeszkodzie prezentacji staje swoista modelowość – innymi słowy – paradygmatyczność jego koncepcji (o czym świadczy chociażby to, że w nowszej literaturze filmoznawczej Bordwell jest jednym z najczęściej przywoływanych i cytowanych badaczy). Z konieczności zatem ograniczę się do szkicowego, wręcz hasłowego, przedstawienia podstawowych założeń koncepcji Davida Bordwella, jak też kontekstu, w jakim pojawia się jego myśl.

Tym, co łączy wszystkie przedsięwzięcia badawcze Bordwella, jest zamysł studiowania filmu jako społecznej praktyki znakowej. W ślad za tym idzie imperatyw głoszący, że przy wszelkich próbach wyjaśniania tego, czym jest – lub był – film i jakie zasady rządzą jego odbiorem, trzeba brać pod uwagę fakt historycznej zmienności kina. Dlatego też zadaniem o pierwszorzędnym znaczeniu, które stoi przed filmoznawstwem, jest stworzenie **poetyki historycznej filmu**. Wymaga ona systematycznych i rozległych badań, winna być przy tym niedoktrynalna i nastawiona na rozwiązywanie konkretnych problemów. Zaś jej problemy sprowadzają się do trzech głównych obszarów badawczych: tematu, stylu i organizacji formalnej filmu [1]. Centralnym pojęciem dla owych historycznych studiów jest zaproponowana przez Bordwella kategoria modułu praktyki filmowej.

Na moduł praktyki filmowej składają się normy stylistyczne, które są powszechnie akceptowane i respektowane w danym okresie historycznym. Do modułu należą warunki oraz reguły realizowania filmów. Zdaniem Bordwella dotyczą one poglądów na to, w jaki sposób można przedstawiać zdarzenia w filmie, jak rozwiązywać problemy prowadzenia narracji, jak wykorzystywać możliwości techniczne (oświetlenie, dźwięk, fotografię) – słowem, są to normatywne możliwości systemu, jakie w danym momencie znają realizatorzy filmów [2]. Przykładem tak rozumianej „normy" są możliwości, jakimi dysponowali twórcy

na początku lat czterdziestych w celu przedstawienia zabójstwa, w scenie rozpoczynającej film kryminalny (o czym pisze Bordwell w artykule zamieszczonym w tym numerze „Kwartalnika").

Cechą istotną norm, czy wręcz całych systemów norm, jest to, że nie funkcjonują one na zasadzie praw, lecz jako zbiór alternatyw, jako paradygmatyczny szereg alternatyw mniej lub bardziej prawdopodobnych. O wyższym prawdopodobieństwie wystąpienia konkretnego rozwiązania, a więc o jego dominującej pozycji w szeregu paradygmatycznym, przesądzają czynniki natury kontekstualnej, probabilistycznej i percepcyjnej.

Na przykład przy wyborze wariantu realizacji równoczesności zdarzeń w dwóch różnych miejscach akcji dużą rolę odgrywa motyw, który ma być przedstawiony. Jeśli jest to dramatyczna scena finałowa „griffithowskiego ocalenia w ostatniej chwili", to paradygmatycznie dominującym środkiem jest montaż równoległy (jest to zresztą przykład wyjątkowo „silnej" normy, obowiązującej w wielu modułach); jeśli natomiast mamy do czynienia z symultanicznością akcji, ale w scenie rozpoczynającej film sensacyjny (czy szpiegowski), to istnieje spore prawdopodobieństwo posłużenia się techniką „podzielonego ekranu" (tzw. techniką split screen'u).

Chodzi tutaj zatem o „normy" dramaturgiczne, narracyjne, formalne i techniczne, które są rozwijane, upowszechniane, a następnie modyfikowane, gdyż warunki i reguły produkcji filmowej – raz szybciej, raz wolniej – ale jednak nieustannie zmieniają się. W artykule *Analiza tekstowa, etc.* [3], David Bordwell analizuje jedną z sekwencji filmu *Światła Nowego Jorku* Briana Foya (1928). Przykład ten obrazuje dynamikę systemu norm, pokazuje, jak – w celu zachowania w filmie dźwiękowym „silnej" normy kina niemego, czyli podstawowych zasad montażu, jak również w celu podtrzymania znormalizowanych stosunków produkcji w obrębie systemu studyjnego – zmieniały się normy dotyczące liczby używanych kamer, oświetlenia, używanych obiektywów itp.

Normy jednakże nie tylko podlegają modyfikacji, ale niejednokrotnie bywają zarzucane. Spotyka je to wówczas, gdy okazują się nieefektywne. Zaś efektywność jakiejś konwencji można ocenić jedynie w odniesieniu do widzów, na podstawie tego, czy użyty środek jest zrozumiały i „czytelny" dla publiczności. Kwestia ta jest nader ważna dla Bordwellowskiej koncepcji, bowiem normy modułu praktyki filmowej dotyczą w równej mierze realizatorów filmu, jak i jego widzów – stanowią rodzaj consensusu komunikacyjnego.

Wracając do projektu poetyki historycznej filmu, za jej dalekosiężny cel należy uznać rekonstruowanie paradygmatów norm obowiązujących w module (bądź modułach) praktyki filmowej kolejnych okresów historycznych. Na marginesie można zauważyć, iż kolejne książki Bordwella stanowią próbę, przynajmniej częściowej, odpowiedzi na to wyzwanie.

W programie historycznego opisu filmu widoczne jest już podstawowe dla teoretycznych założeń Bordwella źródło inspiracji. Otóż powiada on, że w tak szeroko zakrojonej analizie winny zostać uwzględnione wszystkie środki filmowe, do których należą na przykład: trzypunktowe oświetlenie, montaż ciągły, centralne kadrowanie, konwencjonalna, ilustracyjna muzyka filmowa oraz wiele innych. Są to, jego zdaniem, środki stylistyczne – takie rozumienie kategorii stylu przywodzi na myśl poglądy formalistów rosyjskich [4]. Zbieżność owa by-

najmniej nie jest dziełem przypadku. Zarówno w formułowaniu wielu kluczowych pojęć, jak i w szukaniu teoretycznych rozwiązań pojawiających się problemów, Bordwell obficie czerpał (podobnie jak jego współpracownicy – mam tu na myśli przede wszystkim Kristin Thompson) ze spuścizny formalistów rosyjskich, z prac Borysa Eichenbauma, Jurija Tynianowa, Wiktora Szkłowskiego i Borysa Tomaszewskiego – żeby wymienić tych, którym jego koncepcja zawdzięcza najwięcej. Nic więc dziwnego, że teoria Bordwella, zyskując miano kognitywnej, jest również określana jako neoformalistyczna.

Wpływ formalizmu najwyraźniej widać w podstawowych kategoriach, w jakich David Bordwell ujmuje film. W drugim rozdziale *Film art: An introduction* (*Sztuka filmowa. Wstęp*) poświęconym znaczeniu formy filmowej, powiada on, *że forma filmowa to system relacji między elementami, które percypujemy w filmie* [5], a następnie dodaje, że tradycyjna para pojęć „forma – treść", prowadząca do pojmowania formy jako naczynia, do którego można „wlać" jakąś treść, nie jest właściwa. Forma bowiem jest całościowym systemem, z którym widz obcuje, tradycyjna zaś kwestia „treści" wiąże się, jego zdaniem, ze znaczeniem, jakie widz nadaje spostrzeganej formie – *filmy mają znaczenie tylko dlatego, że my, widzowie, przypisujemy im znaczenia* [6]. W późniejszej pracy, zatytułowanej *Making Meaning* (*Tworzenie znaczenia*) [7] z całą mocą podtrzymuje on tezę, że sens nie tyle tkwi w tekście, ile jest wynikiem aktywności odbiorcy i – co sygnalizuje tytuł książki – znaczenie nie jest odnajdywane przez odbiorcę, lecz jest przezeń tworzone. Źródło takiego toku rozumowania można odnaleźć w argumentacji, którą Borys Eichenbaum posłużył się w *Teorii metody formalnej* [8].

Bordwell wyróżnia dwa systemy: system organizacji formalnej, która może być albo narracyjna, albo nienarracyjna, oraz system stylistyczny, koordynujący formalnie techniki filmowe (o jego komponentach: technice kinematograficznej, inscenizacji, montażu i dźwięku – już wspominałem). Forma (w sensie organizacji narracyjnej bądź nienarracyjnej) oraz styl są dwoma dynamicznie współdziałającymi systemami tworzącymi całość – film. Bordwell wiele uwagi poświęca narracji filmowej, przypisując jej szczególne znaczenie, o czym najpełniej świadczy książka *Narration in the fiction film* (*Narracja w filmie fabularnym*). Jego podejście do zagadnień narracji także ujawnia głębokie zakorzenienie w poglądach formalistów (zwłaszcza Tomaszewskiego i Tynianowa). Najwymowniej świadczy o tym chociażby sposób, w jaki definiuje narrację: *W filmie fabularnym narracja jest procesem, w którym filmowy szużet i styl współdziałają we wskazywaniu i ukierunkowywaniu dokonywanej przez widza konstrukcji fabuły* [9]. Użyte tu kategorie szużetu i fabuły są przez niego rozumiane w sposób zbliżony do znaczenia, jakie nadali im formaliści. Szużet to materiał, który jest dany bezpośrednio przez sam film, to taki układ elementów formy, w jakim percypuje je odbiorca, to – jak powiada za Tomaszewskim Bordwell – *architektura filmowej prezentacji fabuły* [10]. Natomiast fabuła jest wynikiem konstrukcyjnego opracowania szużetu przez widza. Fabuły w filmie nie ma, dzieło filmowe zawiera jedynie wskazówki (zdarzenia uporządkowane w ramach szużetu), będące podstawą do wytworzenia fabuły – ona sama zaś jest pewnym abstraktem [11].

W swej teorii narracji Bordwell wyraził pogląd, który stał się przyczyną sporów wśród teoretyków. Uznał mianowicie, że to narracja filmowa wytwarza

narratora, a nie odwrotnie. Narracja filmowa bowiem, w odróżnieniu od narracji literackiej, jest zjawiskiem bardziej pierwotnym i o znacznie szerszym zasięgu. Mówienie zaś, w przypadku filmu, o narratorze czy o implikowanym autorze niejednokrotnie nie jest niczym innym jak tworzeniem zantropomorfizowanych fikcji [12].

W *Narration in the fiction film* rozdział przedstawiający podstawowe założenia jego koncepcji narracji został poprzedzony innym, poświęconym widzowi i jego aktywności. Na konieczność podjęcia zagadnienia aktywności widza wskazuje chociażby fakt konstruowania przez widza fabuły na podstawie percypowanego sjużetu. Problematykę tę wywołuje również sama konstrukcja sjużetu, oparta w dużej mierze na „opuszczeniach", tzn. elipsach czasowych, braku informacji co do przyczyn lub miejsca akcji. Widz, chcąc zrozumieć tak przedstawianą opowieść filmową, próbując uchwycić jej sens, porządkuje otrzymane informacje i wiąże je ze sobą. Jeśli jakaś narracyjnie istotna informacja została przed nim chwilowo ukryta lub nie ma jej wcale, widz stara się ją uzupełnić przez inferencje, budowanie hipotez co do dalszego rozwoju wypadków, lub po prostu wyczekuje tego, co się zdarzy [13].

Można zatem chyba powiedzieć, że za punkt wyjścia w swych rozważaniach Bordwell przyjmuje film, ale jego neoformalistyczne podejście do dzieła oraz akcentowanie aktywności odbiorczej widza prowadzi do rozumienia struktury filmowej jako zadania pozostawionego widzowi do wykonania. Jak zatem widać, widz jest kolejną ważną kategorią tej teorii i jako termin teoretyczny funkcjonuje w co najmniej dwóch znaczeniach. W pierwszym z nich chodzi o widza empirycznego. Dowodem na zainteresowanie Bordwella bezpośrednią empirią jest książka *Making Meaning*, której głównym „bohaterem" jest krytyka filmowa, widziana przezeń jako jedna z „instytucji" kina, profilująca możliwe odczytania filmów, aktywnie uczestnicząca w procesie społecznego nadawania znaczeń przekazom filmowym. W drugim znaczeniu „widz" jest rozumiany jako konstrukt formalny, jako istotny komponent struktury tekstu filmowego. Bordwell bynajmniej nie ma tu na myśli czegoś na wzór i podobieństwo *czytelnika implikowanego* (W. Iser) czy *czytelnika modelowego* (U. Eco), znanych z pragmatycznie zorientowanej teorii literatury. Ów literaturoznawczy „czytelnik" jest bowiem hipostazą wszystkich czynności odbiorczych, jakie może implikować tekst, jest ideacyjną hipotezą interpretacyjną, całkowicie wyczerpującą potencjał znaczeniowy dzieła [14]. Natomiast Bordwellowski „widz" – w sensie kategorii abstrakcyjnej – jest co prawda także umiejscowiony w strukturze dzieła, ale nie jest bytem czysto formalnym, lecz raczej konstruktem przygotowanym na potrzeby empirycznej interpretacji, odznaczającym się cechami typowymi dla rzeczywistych widzów i podlegającym podobnym im ograniczeniom [15].

Problem widza, problem sposobu odbioru filmu sygnalizuje nam kolejny – bodaj najistotniejszy – aspekt jego teorii, a mianowicie kognitywizm. (Niektórzy badacze za najistotniejszą cechę koncepcji Bordwella uznają wszak łączenie teoretycznych pomysłów formalistów rosyjskich z ustaleniami psychologii kognitywnej.) Bordwell sięgnął do psychologii kognitywnej (w ostatnich latach wciąż zyskującej na znaczeniu), żywiąc przekonanie, że procesy odbioru filmu są procesami świadomymi, że rozumienie i interpretacja filmu odbywa się

w ramach racjonalnych działań społecznych, nastawionych na osiągnięcie celu (jakim m.in. jest tworzenie znaczeń).

Na wstępie *Making Meaning* zauważa on, że *tworzenie znaczenia jest aktywnością natury psychicznej i społecznej, zasadniczo pokrewną innym procesom poznawczym* [16]. Skoro zaś w trakcie oglądania filmu widz przejawia aktywność poznawczą, to proces odbioru filmu można rozpatrywać w kategoriach kognitywistycznych jako proces przetwarzania informacji dostarczanej przez film [17]. Należy jedynie znaleźć pomost umożliwiający przejście od neoformalistycznych badań nad narracją i stylem filmowym do studiów nad procesami odbioru oraz pozwalający powiązać ze sobą oba te obszary. Te dwa warunki spełniała teoria schematowa, a ściśle rzecz biorąc teorie schematowe, gdyż nie jest to jedna, spójna teoria, lecz cała ich grupa. Pojęcie schematu ma swój początek w badaniach psychologicznych Frederica C. Bartletta, pochodzących z lat trzydziestych; ale prawdziwą karierę zaczęło robić w latach siedemdziesiątych. Pojawiły się wówczas teorie różniące się polem swego odniesienia, jak i stopniem formalizacji. Wprowadzały przy tym zróżnicowaną terminologię (D. Rumelhart mówi o *schematach*, ale np. M. Minsky posługuje się pojęciem *ramy*, zaś R. Abelson i R. Schank posługują się pojęciem *skryptu*). Tym jednakże, co łączy wszystkie te ujęcia, jest przekonanie – dodajmy, znajdujące potwierdzenie w badaniach eksperymentalnych – iż schematy pozwalają opisać i wyjaśnić złożony fenomen przetwarzania informacji przez człowieka.

Czym zatem jest schemat? Schemat to struktura informacji przechowywana w pamięci, stanowiąca reprezentację ogólnych pojęć i wyobrażeń [18]. Umożliwia ona dokonywanie aktów poznawczych nawet wtedy, gdy informacja jest szczątkowa. Dzięki schematom buduje się oczekiwania w rodzaju: co w wyniku czego może się zdarzyć, a gdy rozwój wypadków nie potwierdza oczekiwań, schemat podsuwa alternatywne rozwiązania. Słowem, schematy stanowią według kognitywistów metodę operacjonalizacji wiedzy zgromadzonej w pamięci. W odniesieniu do filmu teoria schematowa pozwala wyjaśnić, jak to się dzieje, że na podstawie np. wysoce eliptycznej informacji widz jest w stanie wyobrazić sobie, a ujmując rzecz ściślej, skonstruować reprezentację mentalną rozgrywających się zdarzeń filmowych wraz z przynależnym im światem. Jednocześnie widz tworzy hipotezy co do dalszego rozwoju zdarzeń. Bordwell przywiązuje dużą wagę do możliwości wysuwania przez widza hipotez, budowania pewnych oczekiwań wobec dalszego rozwoju „formy" filmowej. Wydaje się, że w jego koncepcji możliwość wysuwania hipotez ze strony widza, możliwość prowadzenia gry z jego oczekiwaniami, pełni podobną rolę jak procesy identyfikacyjne w teoriach psychoanalitycznych – pozwala wyjaśnić zasady angażowania widza w spektakl filmowy.

W *Making Meaning* David Bordwell podtrzymuje wprowadzoną w *Film art* typologię znaczeń, jakie widz może tworzyć na podstawie filmu. Znaczenia referencyjne i jawne są dwoma pierwszymi rodzajami znaczeń, które zazwyczaj uznaje się za znaczenia „dosłowne", wynikające bezpośrednio z elementów formy filmowej (Bordwell odwołuje się tu do filmu Victora Fleminga *Czarodziej z Oz* /1939/, w którym elementami znaczenia referencyjnego są: kraina Oz /na zasadzie odniesienia wewnątrztekstowego/ oraz Kansas /jako odniesienie zewnątrztekstowe/, zaś element znaczenia jawnego stanowi wypowiedź głównej

bohaterki, Dorotki, w finałowej scenie – *Nie ma jak w domu* – podsumowująca filmowe doświadczenia bohaterki, a zarazem stanowiąca przesłanie opowieści). Dwoma pozostałymi typami znaczeń są znaczenia domniemane, które film, zdaje się, „wypowiada" pośrednio, sugeruje jedynie przez swoją organizację formalną, oraz znaczenia symptomatyczne, które są konstruowane na drodze demaskowania tego, co film „stara się" ukryć, co zostało w nim zrepresjonowane. W nawiązaniu do tej typologii Bordwell proponuje kolejne rozróżnienie. Powiada on mianowicie, że *aktywność procesu rozumienia tworzy znaczenia referencyjne i jawne, natomiast proces interpretacji konstruuje znaczenia domniemane i symptomatyczne* [19].

W ślad za typologią znaczeń konstruowanych przez widza rodzi się rozróżnienie dwóch rodzajów aktywności odbiorczej rozumienia i interpretowania. Podstawowym, bardziej elementarnym poziomem jest oczywiście rozumienie, które można generalnie sprowadzić do uchwycenia tego, co się zdarzyło, gdzie i kiedy miało to miejsce i dlaczego do tego doszło [20]. „Rozumienie" oznacza zatem zdolność do skonstruowania fabuły (w przypadku filmu fabularnego) oraz jej sensu. Schematy poznawcze, które widz musi uruchomić dla tak pojmowanego rozumienia, Bordwell scharakteryzował w *Narration in the fiction film* [21]. Korzystając z propozycji Reida Hastiego [22], wylicza tam schematy prototypowe, szablonowe i proceduralne. Schematy prototypowe umożliwiają rozpoznawanie postaci, celów i działań, oraz ich zlokalizowanie (Bordwell stwierdza, że do zrozumienia filmu *Bonnie i Clyde* Arthura Penna /1967/ potrzebne są na tym poziomie uschematyzowane wyobrażenia: „napadu na bank", „pary kochanków", „małego południowego miasteczka", „czasów kryzysu"). Schematy szablonowe (nazywane też systemami wypełniania) służą do rekonstruowania brakujących informacji i weryfikują je za pomocą odpowiednich danych; pozwalają one zbudować związki przyczynowe i chronologiczne pomiędzy przedstawionymi zdarzeniami. I tak znamienna dla naszej kultury „kanoniczna forma opowiadania" ustanawia linearną logikę organizacji – poczynając od ekspozycji, przez komplikacje, dążenie do osiągnięcia celów, rozwiązanie, aż po zakończenie. Trzeci typ schematów, proponowany w odwołaniu do Hastiego, to schematy proceduralne. Pełnią one w procesie przetwarzania informacji odmienną rolę. Otóż w sytuacji, gdy narracja odbiega od kanonicznego formatu, a dotychczas przywołane schematy nie pozwalają na podstawie danego materiału stworzyć spójnej i logicznej całości (reprezentacji poznawczej), zostają uruchomione schematy proceduralne. Bordwell utożsamia je z wprowadzonym przez Borysa Tomaszewskiego rozumieniem motywacji. Wynika z tego zatem, że schematy proceduralne pełnią rolę nadrzędną wobec schematów prototypowych i szablonowych, sprawują dynamiczną kontrolę nad przyjmowaną informacją i organizują ją. Ich obecność ujawnia się w sytuacji, gdy schematyzacje z niższego poziomu zawodzą, widz zaś, postawiony wobec nieschematycznego materiału, musi się posłużyć inną taktyką – zakłada określoną motywację w celu dalszego konstruowania reprezentacji semantycznej.

Argumentacja wydaje się przekonywająca, a proponowany model opisu logiczny i spójny. Jednakże nie wszystko jest tu całkiem jasne. Po pierwsze, pewne wątpliwości może budzić status schematów proceduralnych – traktowanych przez Bordwella jako mechanizm meta-kognitywny, kontrolujący w trakcie re-

cepcji podrzędne schematyzacje (to, czy są one odpowiednie, spójne, zgodne, itd.). Po drugie, jeśli nawet tak jest, że rozumienie należy opisywać rzeczywiście za pomocą dwustopniowego instrumentarium schematyzującego, to kwestią otwartą pozostaje, czy obok zaproponowanych przez Tomaszewskiego rodzajów motywacji: kompozycyjnej, realistycznej i artystycznej [23], do których Bordwell dodał motywacją intertekstualną, istnieją jeszcze inne zasady umożliwiające uporządkowanie i zorganizowanie materiału filmowego w semantyczną całość [24].

Zagadnieniom interpretacji filmowej Bordwell poświęcił wiele uwagi w przywoływanej już przeze mnie książce *Making Meaning* (należy przy tym pamiętać, że chodzi w niej o zasady i procedury interpretacyjne zinstytucjonalizowanej krytyki filmowej – owa „instytucjonalność" manifestuje się chociażby poprzez obowiązujący w jej ramach imperatyw dokonania odkrywczego, nowatorskiego, a przy tym zasadnego odczytania filmu). Interpretacja – podobnie jak rozumienie – jest procesem aktywnym. W jej trakcie strategicznym posunięciem jest konstruowanie pól semantycznych (rozumianych jako struktury pojęciowe organizujące znaczenia we wzajemne relacje), które na podstawie istniejących w filmie wskazówek można mu przypisać [25].

Film zawiera bardzo wiele, wręcz nieskończenie wiele wskazówek; krytyk wybiera spośród nich te, które ocenia jako doniosłe, i na ich podstawie przyjmuje pewne założenia i hipotezy. To, że wiele wskazówek tekstualnych zostaje pominiętych, nie wpływa na wiarygodność interpretacji. O wiele istotniejsze jest posłużenie się fortunnymi heurystykami, indukcyjnymi procedurami inferencyjnymi oraz schematami poznawczymi. Bordwell wylicza kolejne cztery rodzaje schematów, które jego zdaniem pełnią podstawową rolę w interpretacji filmu. Są to: schematy kategorialne (dotyczące gatunków, okresów, autorów), schematy personifikacyjne (obejmujące fikcyjnych protagonistów, ale też reżysera, narratora, styl czy kamerę) oraz schematy całej struktury tekstualnej (schemat kół koncentrycznych dla relacji synchronicznych i schemat trajektorii dla progresji diachronicznej) [26].

W zamieszczonym w niniejszym numerze „Kwartalnika" artykule, Bordwell, powołując się na Jeana Mandlera, proponuje jeszcze inne podejście do problemu klasyfikowania schematów aktywizowanych w procesach przetwarzania informacji filmowej. Kwestia pozostaje zatem nadal otwarta i nie rokuje nadziei na szybkie i definitywne rozwiązanie. Problem jest zresztą szerszy – dotyczy natury reprezentacji poznawczej. Warto na marginesie pamiętać, że w kognitywistycznej literaturze przedmiotu związana jest z nią podstawowa kontrowersja, dotycząca ujmowania systemu reprezentującego (wyróżniane są mianowicie dwa stanowiska, tzw. deklaratywizm i proceduralizm – Bordwell w swych pracach odwołuje się do konwencji deklaratywistycznej).

Pomimo tych wątpliwości, z punktu widzenia teorii filmu istotna jest konsekwentnie podtrzymywana przez Bordwella idea, że jednym biegunem odbioru jest tekst filmowy widziany jako konfiguracja wskazówek formalnych, drugim zaś aktywnie uruchamiane i współpracujące ze sobą schematy poznawcze. Aktywność odbiorcza (możność rozumienia i interpretowania) rozwija się dzięki dynamicznej interakcji, dzięki procesowi negocjowania pomiędzy napływającymi z zewnątrz informacjami filmowymi („wskazówkami") i manipulującym

nimi, reorganizującym je aparatem poznawczym, korzystającym z wcześniej zgromadzonego doświadczenia (wiedzy), sformatowanego w schematy.

Taki sposób przedstawiania zagadnień doprowadza do ostatniej istotnej tezy, czy też raczej założenia teorii Bordwella – do konstruktywizmu. On sam zresztą, określenia „teoria kognitywna" i „teoria konstruktywistyczna" traktuje do pewnego stopnia wymiennie [27].

We współczesnej humanistyce konstruktywizm funkcjonuje w co najmniej dwojakim rozumieniu. Pierwsze bierze swój początek z prac Heinza von Foerstera z zakresu cybernetyki, dotyczących problemu samoorganizacji systemów, z psychologicznych studiów Ernsta Glasersfelda i Johna Richardsa, pełny zaś wyraz znalazło w biologicznej koncepcji procesów poznawczych i teorii funkcjonowania żywych systemów, sformułowanej przez chilijskiego biologa i neuropsychologa Humberto R. Maturanę oraz jego współpracownika Francisco J. Varelę. Maturana i Varela – w odniesieniu do żywych systemów (organizmów), odznaczających się takimi cechami, jak: cykliczna organizacja, operacyjna zamkniętość, „plastyczność" struktury itd. – mówią o systemach autopojetycznych, czyli o systemach samowytwarzających się, samozwrotnych. Jednym z wniosków, do jakich dochodzą, jest stwierdzenie, że nie istnieje rzeczywistość „obiektywna", niezależna od konkretnego, żywego systemu. „Świat" każdorazowo powstaje w wyniku nieustannej interakcji pomiędzy systemem a jego otoczeniem (tj. środowiskiem w sensie np. socjokulturowym i ekologicznym), przy czym nie jest to relacja między organizmem a np. niezależnym od niego zdarzeniem, lecz rezultat samoopisu żywego systemu – w konsekwencji, postrzeganie świata okazuje się percypowaniem percepcji. Maturana, mówiąc o systemach autopojetycznych, chętnie posługuje się metaforą „metody farmakologicznej". Powiada on, że „używamy" samych siebie jako „sond", których „reakcje", względnie „zmiany" interpretujemy jako „właściwości" rzeczywistości [28].

Podejście to w latach osiemdziesiątych zyskało miano radykalnego konstruktywizmu. Obok niego funkcjonuje – jak już wspomniałem – drugie rozumienie „konstruktywizmu", powszechnie używane, zwłaszcza w psychologii. Wiąże się ono z opisanymi przez Ulricha Neissera [29] hipotezami dotyczącymi działania pamięci. „Hipoteza wykorzystania", w odróżnieniu od „hipotezy powtarzania", uznaje, że reprezentacja umysłowa świata jest wynikiem procesu percepcji, ale nie prostym jego odwzorowaniem, lecz interpretacją, efektem aktu konstruowania. W rezultacie owa reprezentacja stanowi kompromis między oczekiwaniami a rzeczywistością, co więcej „interpretacja danych sensorycznych opiera się w dużej mierze na wiedzy o tym, czym sygnał ma być, rzadziej zaś na informacji, jaką ten sygnał zawiera [30].

Bordwell nie rozumie konstruktywizmu tak jak Humberto Maturana i „radykalni" kontynuatorzy jego myśli, lecz raczej w ten drugi, bardziej „potoczny" sposób i kojarzy go bezpośrednio z dwukierunkowym mechanizmem aktywizowania schematów poznawczych czy też, inaczej rzecz ujmując, z dwukierunkowym przetwarzaniem danych. David Rumelhart określił ów mechanizm mianem procesów „góra-dół" (top-down) i „dół-góra" (bottom-up) [31], zaś Daniel Bobrow i Donald Norman nazwali je procesami sterowanymi pojęciowo. W „procesach sterowanych danymi" napływające dane (percepcyjne) determinują przetwarzanie informacji, natomiast „procesy sterowane pojęciowo" pole-

gają na tym, że przyjmowaniem danych i ich przetwarzaniem sterują struktury pojęciowe. Widz przystępuje do odbioru filmu już z pewnymi oczekiwaniami, z tekstu filmowego widzianego jako konfiguracja wskazówek może wybrać te, które najpełniej potwierdzają jego przypuszczenia. Jednakże nawet tak rozumiany film z natury swej jest niekompletny, nie zawiera całościowej informacji – widz wypełnia te luki za pomocą zaktywizowanych schematów poznawczych. W miejsce brakującej informacji (np. brakującej motywacji) schemat wprowadza „wartość domyślną", zapewniającą możliwie najlepszą interpretację. Funkcjonuje ona na zasadzie hipotezy, którą widz testuje w trakcie dalszego odbioru – kolejne pojawiające się wskazówki filmowe potwierdzają ją bądź obalają, co prowadzi do modyfikowania wartości domyślnych schematu lub przywołania innego rodzaju schematu. Proces negocjowania pomiędzy dwoma kierunkami przetwarzania informacji stabilizuje się w momencie osiągnięcia interpretacji modelu sytuacyjnego wolnej od niejasności. *Percepcja zmierza do tego, by przybrać charakter antycypacyjny, obramowując mniej lub bardziej prawdopodobne oczekiwania na temat tego, co może się pojawić* [32]. Procesy percepcyjne i poznawcze (myślowe) nie są od siebie oddzielone, lecz – na zasadzie równoczesnego, skoordynowanego współdziałania tych dwóch procesualnych mechanizmów o przeciwstawnych kierunkach – wzajemnie się zazębiają [33].

Zamykając tą skrótową prezentację, można się chyba pokusić o próbę kwintesencji kognitywistycznej myśli Davida Bordwella. Wydaje się, że organizują ją dwie komplementarne tezy: z jednej strony neoformalistyczne rozumienie sposobów funkcjonowania dzieła filmowego, z drugiej zaś konstruktywistyczna teza dotycząca zasad odbioru filmowego.

Jeśli zaś chodzi o umiejscowienie Bordwella na mapie współczesnej teorii filmu, to teoria kognitywna (której bez wątpienia jest najwybitniejszym przedstawicielem) przeciwstawiana jest teorii psychoanalitycznej. Tym, co je dzieli, jest kwestia najważniejsza dla współczesnego filmoznawstwa, a mianowicie sposób konceptualizowania „widza". Dla podejścia psychoanalitycznego znamienne jest pytanie: co film robi z widzem? W ramach tego podejścia patrzący podmiot jest rozpatrywany przede wszystkim jako determinowany przez czynniki nieświadome. Natomiast podstawowym pytaniem teorii kognitywnej jest kwestia: co widz robi z filmem? Jak, dzięki swym świadomym i racjonalnym operacjom, rozumie on film i jest w stanie go zinterpretować [34].

Sam Bordwell wielokrotnie odżegnywał się zarówno od psychoanalizy, jak i od semiotyki. Ukuł nawet termin – „SLAB theory", w którym kolejne litery oznaczają podstawowe źródła „wielkiej teorii": semiotykę de Saussure'a, psychoanalizę Lacana, marksizm Althussera, teorię tekstu Barthes'a. Filmoznawczej teorii SLAB stawiał zarzuty zaściankowości, braku systematyczności badawczej, doktrynalności i „opowiadania historyjek" [35]. Psychoanaliza, jak się wydaje, budzi jego nieufność, będąc narzędziem próbującym wyjaśniać coś za pomocą tego, co samo opiera się wyjaśnianiu. Ponadto postulowana przez niego kognitywna teoria filmu nie rości sobie pretensji do bycia uniwersalistyczną, „ogólną teorią wszystkiego" (big theory of everything), jak ma to miejsce w przypadku psychoanalizy [36].

Pewne wątki jego myśli wskazują jednak na próbę dokonania integracji rozważań semiotycznych i kognitywnych. Jak zauważa Hans J. Wulff, sygnalizuje

to chociażby artykuł *A case for cognitivism* (*Casus kognitywizmu*), w którym Bordwell stwierdza, że istnieją trzy aspekty reprezentacji, którymi zajmują się badania kognitywne: 1) aspekt ich zawartości, 2) aspekt struktury reprezentacji, 3) aspekt procesualności, czyli przekształcania reprezentacji [37]. Podział ten przywodzi na myśl projekt semiotyczny, wyróżniający odpowiednio aspekty: 1) detonacji, 2) desygnacji, 3) semiozy. *Wydaje się zatem zrozumiałe postrzeganie kognitywnej teorii filmu* (Bordwella – przyp. J. O.) *jako teorii semiotycznej, próbującej opisywać procesy znakowe nie tylko od strony formalnej i abstrakcyjnej, lecz także od strony empirycznej, z uzwględnieniem fizjologicznych i psychologicznych warunków odbioru* [38].

W dokonanym opisie skupiłem się na teoretycznych aspektach zainteresowań badawczych Bordwella. Na zakończenie wypada co najmniej wspomnieć o tym, że oprócz sygnalizowanych w niniejszym tekście i przypisach prac jest on także autorem książki poświęconej twórczości Carla Theodora Dreyera [39], a ostatnio (tzn. w 1994 r.) opublikował książkę, której przedmiotem jest historia filmu. Aktualnie, jak wieść niesie, prowadzi studia, których owocem powinno być monograficzne opracowanie twórczości Siergieja Eisensteina.

JACEK OSTASZEWSKI

---

1 D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, (w:) *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, New York 1989, s. 379.

2 Zob. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.

3 B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, (w:) *Estetyka i film*, Warszawa 1973, s. 285.

4 Zob. B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, (w:) *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973.

5 D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. An introduction*, New York 1990 (III wyd., I wyd. 1979), s. 40.

6 Tamże, s. 43.

7 D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge 1989.

8 D. Bordwell, *Analiza tekstowa, etc*, przeł. J. Falkowska, (w:) *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Kraków 1993, s. 26-30.

9 D. Bordwell, *Narration in the fiction film*, London 1985, s. 53.

10 Tamże, s. 50.

11 W porównaniu z wcześniejszą książką (Bordwell, Thompson, *Film art: An introduction*, 1990) jest to dosyć znaczna modyfikacja poglądów; bowiem narrację rozpatrywał w niej za pomocą pary terminów: opowiadanie (story) – fabuła (plot). Fabuła była tam rozumiana jako to, co dane widzowi bezpośrednio do percepcji (a więc jawnie prezentowane zdarzenia, wraz z np. muzyką ilustracyjną), opowiadanie zaś tworzy widz w swym umyśle, na podstawie bodźców pochodzących z fabuły.

12 Tamże, s. 62. Zob. też M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 54-56.

13 D. Bordwell, *Narration...*, s. 37.

14 *Czytelnik modelowy jest zbiorem ustalonych tekstowo warunków fortunności, które muszą zostać spełnione, aby tekst mógł być w pełni zaktualizowany w swej potencjalnej treści* (U. Eco, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 90).

15 Zob. H. J. Wulff, *Das Wisconsin – Projekt: Dawid Bordwells Entwurf einer Kognitiven Theorie des Films* (1), (w:) „Rundfunk und Fernsehen 39.9", 1991, s. 395.

16 D. Bordwell, *Making...*, s. 3.

17 Szerszą informację na temat kognitywnej teorii filmu oraz kognitywnego rozumienia odbioru filmu można znaleźć np. w: Jacek Ostaszewski, *O widzu myślącym*, „Kultura Współczesna" 1994, nr 2.

18 D. Rumelhart, *Schemata. The Building blocks of cognition*, (w:) *Theoretical issues in Reading Comprehension. Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence and Education*, Hillsdale 1980, s. 34.

19 D. Bordwell, *Tworzenie znaczenia*, przeł. W. Godzic, (w:) *Interpretacja...*, s. 14.

20 Zob. D. Bordwell, *Narration...*, s. 34.

21 Tamże, s. 34-36.

[22] R. Hastie, *Schematic Principles in Human Memory*, (w:) *Social Cognition. The Ontario Symposium*, Vol. 1, Hillsdale N.Y., 1981.

[23] Zob. B. Tomaszewski, *Poetyka. Teoria literatury*, Poznań 1935, s. 162-169.

[24] Zob. H. J. Wulff, dz. cyt., s. 400-401.

[25] D. Bordwell, *Making...*, s. 105-106.

[26] Tamże, s. 249, s. 146-204.

[27] Zob. D. Bordwell, *Narration...*, s. 31; D. Bordwell, *A case for cognitivism*, (w:) „Iris" 1989, nr 9.

[28] W. K. Köck, *Kognition – Semantik – Kommunikation*, (w:) *Der Diskurs der Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main 1988; H. R. Maturana, *Kognition*, (w:) tamże.

[29] U. Neisser, *Cognitive Psychology*, Englewood 1988.

[30] P. Lindsay, N. Donald, *Procesy przetwarzania informacji u człowieka. Wprowadzenie do psychologii*, przeł. A. Kowaliszyn, Warszawa 1991.

[31] D. Rumelhart, dz. cyt., s. 41.

[32] D. Bordwell, *Narration...*, s. 31.

[33] Por. D. Bordwell, *A case...*, s. 18.

[34] Por. S. Lowry, *Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers*, (w:) „Montage/av" 1/1, s. 113-114.

[35] D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, (w:) *The cinematic text. Methods and Approaches*, N.Y. 1989, s. 390.

[36] D. Bordwell, *A case...*, s. 11.

[37] Tamże, s. 23.

[38] H. J. Wulff, dz. cyt., s. 404.

[39] D. Bordwell, *The films of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley 1981.

Słaba teoria versus agresywny pastisz

STEFAN MORAWSKI

1.

Humanistyka od narodzin żyła pod presją paradygmatu wiedzy ścisłej i pogłosy złego sumienia odzywają się niekiedy po dzień dzisiejszy. Zjawisko zastanawiające, gdyż do jej dyspozycji od Diltheya i szkoły badeńskiej był paradygmat odmienny, czemu najdobitniejszy wyraz dał Gadamer w dziele *Wahrheit und Methode*, przeciwstawiając hermeneutyczne dążenie do odkrywania prawdy od ściśle metodycznego postępowania. Pierwsze korzysta z doświadczeń potocznych, drugie sytuuje się ponad nimi, pierwsze kładzie nacisk na wciąż inne interpretacje rzeczywistości, drugie – za kryterium naczelne ma weryfikację ustaleń uogólniających jak rzeczy się mają. Między tymi biegunowymi paradygmatami szukano pomostów, ale zazwyczaj okazywały się one kruche.

Ponadto zaś poza nimi pojawiały się inne podejścia badawcze, które nie godziły się na tamtą dychotomię, na albo – albo. Np. badania ikonologiczne oraz strukturalno-semiotyczne. Teoria filmu – późne dziecko humanistyki – żyła w cieniu zastanych rozwiązań i sporów między nimi. Próbowała znaleźć własne drogi skupiające się nad swoistym tworzywem i szczególnymi środkami wyrazu, jakie właściwe są filmowi, rozważała jego status techniczno-warsztatowy, nacelowany na reprodukowanie rzeczywistości, i status ściśle artystyczny, wieńczący proces kreacyjny w oparciu o reprodukcję, penetrowała audiowizualne wyróżniki rozpatrywanej dziedziny, pytała o sposób percepcji, który wyodrębniłby doświadczenie materii filmowej od pozostałych doświadczeń estetycznych.

Poetyka twórczości i odbioru nie była jednak wystarczającą pożywką dla teorii – ta nieustannie od samych początków filmu stawała wobec pokusy zastosowania instrumentów badawczych o znacznie szerszym zakresie, m.in. filozo-

ficzno-estetycznych. Powiadało się zwykle, że jej żywot przypomina jemiołę – że z drzewa innych nauk, ich metodologii, oraz z różnych światopoglądów wyciąga soki i zawsze niepewna, czym ma się karmić, przerzuca się od obranej do kolejnej opcji. Stwierdzenia głęboko niesłuszne. W całej humanistyce występowała od dawna wymiana inspiracji i wypróbowywanie na własnym korpusie (przedmiocie analiz) określonych koncepcji. Notabene koncepcji konkurencyjnych przybywało.

Teoria filmu nie miała więc powodów, aby czuć się kopciuszkiem humanistyki. Tym bardziej że wyniki jej osiągnięć, zwłaszcza w zakresie poetyki przekazu kinematograficznego i jego „lektury" oraz badań komparystycznych (z literaturą, teatrem, muzyką, plastyką), stymulowały w równym stopniu rozmyślania estetyczno-filozoficzne jak i antropologiczno-kulturowe.

Wspominam o tych faktach, gdyż tu właśnie Alicja Helman – najwybitniejsza u nas uczona w tej dyscyplinie – uprzytomniła swą wielostronną twórczością, jaką dojrzałość humanistyczną i samowiedzę szans, a także ograniczeń może dzisiaj uzyskać teoretyk filmu. Przedstawiła własną koncepcję dzieła filmowego, rozpatrzyła gruntownie owocny dylemat między filmem faktu a filmem fikcji (tradycja Lumière'a versus tradycja Méliesa), pisała ze znawstwem i krytyczną rozwagą o dziejach myśli filmowej obcej i rodzimej. Wybrała koncepcję strukturalno-semiotyczną jako najbardziej obiecującą i poświęciła jej analizie szczegółową uwagę. Opracowała – jakże żmudna i imponująca robota – słownik pojęć filmowych. Pisała znakomite eseje krytyczne zachowując żywy kontakt z twórczością dawną, pomysłowo reinterpretowaną, jak i ze współczesną, roztrząsaną bez uprzedzeń teoretycznych, tzn. bez gotowych schematów i kanonów, które miałyby sprawę esencji filmowości wczoraj i dzisiaj rozstrzygać w sposób ostateczny.

Jej wrażliwość na przemiany kulturowe, otwartość na bodźce wychodzące z twórczości najnowszej, umiejętność wysłuchiwania racji, które wykładali rzecznicy innych koncepcji, spowodowały, że ostatnio skierowała uwagę na teorię mass mediów i zajęła się m.in. zagadnieniem takim jak kino w kinie. Te zainteresowania odpowiadają aktualnej sytuacji humanistyki, w której oferty określonych paradygmatów w samej rzeczy przestały być znaczące. Kiedy regułą jest „wszystko ujdzie", nie ma potrzeby trzymać się jednego stanowiska ani sensu, by bronić jego bezspornej prawomocności. Można co najwyżej sięgać po zaakceptowaną ad hoc koncepcję (zaznaczmy, że koncepcja strukturalno-semiotyczna wyjątkowo dobrze nadaje się do badania przejawów kultury masowej, gdyż między znakami nie przeprowadza a limine gradacji aksjologicznej, zaś kino w kinie rozpatruje w kategoriach intertekstualnych powiązań) i zastanowić się, w jakim stopniu daje sobie ona radę z bieżącą produkcją artystyczną.

Do tych najnowszych refleksji Alicji Helman spróbuję tu nawiązać.

2.

W zbiorze szkiców pt. *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej* (pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej i Z. Batki, Łódź 1993) Alicja Helman w jednym tekście scharakteryzowała twórczość Briana de Palmy, w drugim zaś, rozważając zjawisko autotematyczności w filmie od lat pięćdziesiątych, posta-

wiła tezę, że pojawienie się tego rodzaju dzieł było nie jedynym, ale współdecydującym motywem dla rozwoju dominującej dzisiaj tendencji używania cytatów i paracytatów, w ogóle pastiszowania.

Pod wywodami o uderzających chwytach de Palmy, który naśladuje wątki przejęte od znanych reżyserów (szczególnie Hitchcocka) nie na zasadzie remake'u, lecz wariacji tematycznych, gotowych toposów zrodzonych w dotychczasowej praktyce, szczególnie horroru i filmu gangsterskiego, i dokonuje repliki własnych pomysłów, wypada się podpisać oburącz. Jest to przypadek postawy, którą trzeba określić jako po-nowoczesną. Tym bardziej – tu znów jestem dłużnikiem trafnych opisów autorki – że twórca ów przy całej jego wirtuozerii i inwencji lubuje się w atmosferze wyrafinowanego okrucieństwa, które sprzedaje się świetnie, gdyż jest traktowane wyłącznie jako skuteczny środek utrzymania napięcia. W żadnym natomiast razie jako bodziec do namysłu nad nieustępliwością i nagromadzeniem się zła. Odpowiada to aktualnej świadomości masowej, która oczekuje środków najbardziej drastycznych, a uzwyklone okrucieństwo – na tle codziennych, zbanalizowanych wieści w gazetach i innych mass mediach o wojnach, katastrofach, aktach terroru etc. – przyjmuje jako normalne. Oczekuje zarazem czegoś, czemu wychodzi naprzeciw rejestr kunsztownych chwytów owego reżysera, tzn. uniezwyklenia tego, co zwykłe, nadania pikanterii temu, co swojskie i zużyte.

Nasuwa się przy tym refleksja, że de Palma od swych odbiorców odstaje, gdyż doskonale wie, że wszystko, co robi, jest strawestowanym powtórzeniem, że powiela zmęczenie kultury współczesnej, która żywi się symulakrami i że czyni to w sposób perwersyjny, bawiąc się sztuką. Notabene, ukazując frapująco jedynie odór zbrodni, odcina się tym samym od głębokich pokładów świadomości masowej, która nadal potrzebuje mitologii winy i kary (bądź nawet tęskni za ową mitologią).

Notuję te spostrzeżenia zgodne z analizą autorki dlatego, że jednocześnie na jej tezę o jednoliniowym rozwoju autotematyczności kina trudno mi przystać. Autotematyzm ma wiele twarzy i wiele kontekstów znaczeniowych. Wyraźnie daje się to wychwycić z rozważań Alicji Helman o – jak powiada – *twórczej zdradzie kina*, które nie chcąc być dłużej wiarygodnym świadkiem życia, unaocznia w różnych odmianach prawdę przeciwstawną, tę mianowicie, że jest świadkiem jedynie własnej kreatywności, konstruowania rzeczywistości symulowanej.

Otóż z przykładów poddanych egzegezie w tym tekście chciałoby się wydzielić przynajmniej pięć sensów autotematyzmu. Z nich tylko dwa przybliżają nas do po-nowoczesności. Przyjmijmy zasadność interpretacji, że Hitchcocka *Okno na podwórze* jest metaforą pozycji widza w sali kinowej, widza bez reszty pochłoniętego widowiskiem ekranowym, które utożsamia się z ciągiem wydarzeń życiowych. Jest to zatem „autotematyzm" zasadzający się na efekcie podwojenia (pomnażania) tego, co ukazuje się przez samą fabułę. Co innego u Felliniego (*8 i 1/2*) i Wajdy (*Wszystko na sprzedaż*) – autotematyczność odnosi się tu nie do diegezy mimetycznej, lecz do procesu twórczego, jego sensu i zasobów, namysłu nad jego perypetiami. Można by rzec – w nawiązaniu do wątku Gide'owskiego, który leży u podstaw tego wariantu – że stykamy się w tym przypadku z próbą wbudowania w film refleksji metafilmowej.

Jeszcze inaczej widzę *Deszczową piosenkę* Donena i *Noc amerykańską* Truffauta, a także cytowany przez autorkę fragment z filmu Glaubera Rochy (*Wiek ziemi*). Odsłanianie tzw. kuchni artystycznej (jak produkuje się utwór, co jest w nim kamuflowane, jakich kruczków używa się, aby podrobić rzeczywistość etc.) niekoniecznie utrąca strategię realistyczną, zwłaszcza jeśli przedmiotową materią filmu jest właśnie tegoż wytwarzanie. Autotematyzm tego typu to w pewnej mierze kontynuacja postawy przed chwilą wydzielonej, z tą jednakże różnicą, że proces twórczy ukazuje się od strony warsztatowej.

Kolejny wariant to casus Woody Allena – autotematyzm zarówno w *Zagraj to jeszcze raz, Sam*, i zwłaszcza w *Purpurowej róży z Kairu*. Wtargnięcie postaci ekranowych w życie realne mówi o tym, jak mocno nie tylko kultura estetyczna, ale kultura bycia jest urobiona przez świadomość filmową. Autotematyzm rysuje się tu na granicy rzeczywistości i symulakrów, ale ta pierwsza nadal jest nie zakwestionowanym układem odniesienia. Dopiero w tych wątkach autotematycznych, które reprezentuje de Palma, proporcje zmieniają się radykalnie.

Po co to cieniowanie znaczeń i wyróżnianie rozmaitej autotematyczności? Po to, żeby zasugerować, że zestawiane tu zjawiska nie tworzą jednolitego ciągu. Samoświadomość kina zakodowana w pierwszych trzech odmianach jest rodowodu nowoczesnego, z innej aury kulturowej, zaś przypadek Allena jest graniczny. Konkludując, de Palma w odróżnieniu od Antonioniego (pouczająca konfrontacja *Blow Up – Powiększenia* Antonioniego z *Blow Out* de Palmy, świetnie przez autorkę skomentowana) ze względu na to, że eliminuje rozmyślania nad granicą między prawdą a pozorem, pierwowzorem a imitacją, należy do innego świata kultury. Takiego, który w samej rzeczy kino, jako sztukę wysokiego obiegu, bierze w nawias.

Czy są dostatecznie silne argumenty za charakterystyką dawnych dzieł jako jeszcze przynależnych do nowoczesności albo już do po-nowoczesności? Czy da się to w ogóle bliżej określić i rozgraniczyć? Pojęcie po-nowoczesności nastręcza ogromu kłopotów badawczych. Im więcej się o nim pisze, tym mniej jasności. Przede wszystkim dlatego, że ta „para syjamska" – nowoczesność i po-nowoczesność – jest niejednakowo pojmowana. Jeśli pierwszą odrywa się od jej wieloaspektowej infrastruktury, ogranicza jedynie do rewolucji naukowo-technologicznej i jej następstw oraz usuwa z niej wewnętrzne napięcia między przeciwstawnymi trendami (np. logos-mythos, Lewiatan-anarchizm), albo odwrotnie, mniema się, że wszystko już w niej tkwiło w zanadrzu, ale co zdrowe to na obrzeżach, a co niezdrowe w środku, oczywiście ujęcie po-nowoczesności zostanie dokonane odpowiednio do tego punktu wyjścia (czy raczej punktu dojścia?).

Socjologiczno-kulturowe charakterystyki tego splotu zjawisk kładą nacisk na często sprzeczne ze sobą elementy, które wskazuje się jako wyróżniki. Tak samo jest z określeniami zbioru komponentów przypisywanych nowej mutacji kulturowej. Inne są swoistości sztuki, nauki i filozofii nazywanej po-nowoczesną, a przy tym żadna z nich nie da się opisać tak samo, jak potoczna świadomość w nowym układzie. Trudno jest – budując kontinuum dzieł kwalifikowanych jako po-nowoczesne – wyznaczyć wyraźnie zarysowane centrum. Ci, którzy mają się za heroldów tego nowego trendu, unikają samookreślenia i teoretyzowania o sobie. Wszystko to wiadomo i zawsze trzeba się liczyć z zarzutem, że

sposób myślenia nowoczesnego wraz z jego inwentarzem kategorii, metod, ocen etc. chybia celu, gdyż z natury swej jest nieadekwatny do przerastających go faktów.

Po-nowoczesność jest więc zaiste trudno definiowalna i rozsądniej byłoby potraktować ją jako ideę mglistą. Sądzę jednak, że mimo niepełnej przejrzystości rozpatrywanego obszaru zjawisk można wskazać, na czym zasadza się owa mutacja kulturowa, osadzona w społeczeństwie konsumpcjonistycznym i permisywnym. Cechuje ją antyfundamentalizm, odrzuca ona elitarną pozycję rzemieślnika-artysty, twórczości nie obarcza poważnymi zadaniami, unika myślenia utopijnego, dzieło ma za bardziej lub mniej atrakcyjny towar, najwięcej ceni różnorakość zjawisk, pochwala postawy przystosowawcze do rzeczywistości zmiennej, dopominającej się wciąż o nowe reguły, pasożytuje bez skrupułów na kulturze zastanej, życie traktuje jako grę przypadków, modę uważa za rdzeń karuzeli wartości, szybko ustępujących miejsca innym, etc.

Od artysty nie oczekuje się w żadnym razie samorefleksji i wyczulenia na dramatyczność czy zgoła tragizm kondycji ludzkiej ani też nie zachęca, aby sięgał do transcendencji jako przeciwwagi wobec zła wszechobecnego. Nie respektuje się też żadnych kanonów estetycznych – chyba że kanonem jest nawiązanie ciągłego kontaktu z kulturą masową. W takim schemacie dobrze mieści się twórczość de Palmy, oraz np. Roberta Zameckisa łącznie z *Forrest Gumpem*, który unaocznia zbitkę stereotypów, jakimi jest wypełniona cała przestrzeń społeczna. Natomiast nie całkiem odpowiada owemu schematowi, gdyż lokuje się – zaledwie na krawędzi tego kontinuum – Woody Allen bądź Peter Greenaway. Zwłaszcza tego ostatniego obsesja wątków rozpadu i śmierci wykracza poza wysmakowaną grę obrazami w nawiązaniu do malarstwa XVII i XVIII w.

Przyznaję niemniej, że niepodobna przekonać kogoś, kto ma inny pogląd na rozpatrywaną sprawę. Nawet akceptując związki funkcjonalne (różnego stopnia i charakteru) między postawą i dziełami tych artystów a konsumpcjonizmem i permisywizmem, widzi się brak elementów pośredniczących, które by te dwa wymiary ze sobą scaliły. Czy warto ich szukać? Jak najbardziej.

3.

Zdecydowałem się na dyskusję analizy autotematyzmu przedstawionej przez Alicję Helman dlatego, że zrezygnowała ona z pytania teoretycznego, pozostając przy samej konstatacji zjawiska i jego ewokacji. Pytanie takie zmusiłoby zaś do sięgnięcia po określoną koncepcję jako najlepszą do zmierzenia się z tą kwestią.

Należy teraz odwołać się do innej wypowiedzi autorki zamieszczonej w pracy zbiorowej pt. *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej* (Kielce 1994, pod red. A. Gwóździa). Tekst ten – w tonacji melancholijnej – o sposobach uprawiania teorii filmu dotyczy wyczerpania się teorii filmu i „śmierci kina". Wyczerpania się pierwszej, ponieważ zarówno autonomiczna orientacja myśli o tej dziedzinie zjawisk, jak i refleksje o niej z perspektywy innych dyscyplin nie dostarczają już przyrostu wiedzy.

Pisze się książki, które klasyfikują materiał zastany, ale nie posuwają poznania naprzód. Same procedury badawcze – czytamy – zajmują tyle wysiłku

i czasu, że niewiele zostaje na zastanowienie się nad ich efektami. A kiedy zastanawianie bierze górę, okazuje się, że efekty są mizerne z tej racji, iż nie przylegają do przedmiotu badań, który zmienia się na oczach. Kino coraz rzadziej teraz bywa sztuką, staje się po prostu jednym z mediów audiowizualnych. Alicja Helman pisze, że to, co się wie, zostało już powiedziane, a to, czego się nie wie, wymaga rozbioru nowej medialności i sposobów jego konsumpcji.

Jeśli film trzeba dzisiaj zestawiać z telewizją i wideo oraz dociekać dlaczego tak się dzieje – to czy antropologia kulturowa wspomagana antropologią filozoficzną nie powinna być preferowanym układem odniesienia? Nie w postaci kolejnego klucza uniwersalnego, gdyż kluczy takich jest multum (dzięki nim wciąż prosperują różne filozofie filmu), lecz ze względu na wspomnianą na wstępie równosilność paradygmatów, co może również oznaczać ich bezsilność. O wyborze ad hoc tej właśnie antropologiczno-kulturowej koncepcji jako najwłaściwszego zaplecza dla analiz danej konkretnej problematyki, decydowałaby więc pragmatyka badawcza. Byłaby to teoria okazjonalna – paralelna do „małych narracji" u Lyotarda i do „słabej myśli" według propozycji Vattimo.

Być może Alicja Helman tak radykalnie rozdzieliła eseistykę i teoretyzowanie, gdyż pierwszą wiąże z sondowaniem w adekwatny sposób swoistego materiału (tzn. cytatów na cytatach i rozpanoszonego, zaraźliwego pastiszowania), a ten pod skalpelem drugiego uległby wysterylizowaniu, zaś jego eksplikacja nie przyniosła nic ponad to, co znane i wielokroć powtórzone. Autorka na ogół rozłączała te dwa rodzaje piśmiennictwa filmowego i są dobre powody, aby tak czynić. Jednak znamienne jest jej milczenie teoretyczne w tekście, który niejako zaprasza czy wręcz domaga się zastosowania określonych narzędzi badawczych (intersemioza), którymi Alicja Helman z taką biegłością włada.

Myślę przy tym, że w odniesieniu do przeważającej dzisiaj klasy dzieł takich jak de Palmy, „słaba teoria" ad hoc użyta, zamienić się może w teorię wielką. Odsłania bowiem źródła i mechanizmy wstrząsu kulturowego naszych dni, zatarcia linii demarkacyjnych między wysokim a niskim obiegiem, przetasowania wartości. W jej świetle uwyraźnia się granica między de Palmą a np. Antonionim. Pierwszego nic nie niepokoi, nie stawia on żadnych pytań, w lustrze jego dzieł – jak pisze autorka – przeglądają się spiętrzone imitacje.

Niewykluczone jednak, że się mylę. Być może melancholijna wstrzemięźliwość teoretyczna, którą w tej chwili podtrzymuje Alicja Helman, jest bardziej na czasie, tzn. lepiej przystaje do głównych nurtów twórczości artystycznej. Ponieważ zaś teoretyzowanie nie może i nie powinno być samo-celową, spekulatywną zabawą (nawet po-nowoczesny pluralizm takich zabaw nie zaleca), autorka może zasadnie bronić swej pozycji. Daje przy tym, jak zawsze w jej pismach, dużo do myślenia.

STEFAN MORAWSKI

Tekst ukaże się w tomie zbiorowym, przygotowywanym na jubileusz prof. Alicji Helman, *Kino według Alicji* pod red. Wiesława Godzica i Tadeusza Lubelskiego (wyd. Uniwersitas, Kraków)

AT CINEMATHEQUE 85 E. 4 ST.
EVERY SUNDAY 8 PM
PERPETUAL
FLUXFEST
YOKO ONO
SHIGEKO KUBOTA
SEE VAGINA PAINTING!
ERIC ANDERSEN
FREDERICK LIEBERMAN
BEN VAUTIER
GIUSEPPE CHIARI
FLUXFILMS
WILLEM DE RIDDER
JAMES RIDDLE
A VARIETY PROGRAM
AUGUST JULY JUNE
22 15 8 1 25 18 11 4 27

Anegdotyczna historia Fluxfilmu

(MACIUNAS, YOKO ONO I INNI)

MARCIN GIŻYCKI

Awangardziści i eksperymentatorzy byli zawsze w historii kina outsiderami. Ale jak nazwać outsiderów wśród outsiderów? Jak nazwać filmy, które tak bardzo nie pasowały do żadnych szufladek, że nawet awangardziści pomijali je zakłopotanym milczeniem?

O Fluxfilmie, czyli kinie członków Fluxusu, anty-ruchu anty-sztuki, mówić się zaczęło głośniej dopiero niedawno. Nie ma o nim wzmianek w klasycznych opracowaniach dziejów kina eksperymentalnego, awangardowego czy podziemnego Sheldona Renana, Parkera Tylera, Paula Adamsa Sitneya. Wydaje się jednak, że w miarę jak rośnie wśród krytyków i historyków sztuki zainteresowanie całym zjawiskiem Fluxusu, wzrasta też znaczenie Fluxfilmu, a zarzuty stawiane przez jego „producenta", George'a Maciunasa, Andy Warholowi o plagiat, choć nieco przesadzone, przestają wyglądać na pretensje megalomana.

* * *

Fluxus rodził się kilkakrotnie. Wpierw jako zbiór faktów bez nazwy. Później jako nazwa nie wypełniona jeszcze treścią. Wreszcie, za trzecim razem, jako Fluxus właściwy. Taki obraz przynajmniej wyłania się z dostępnych dziś źródeł, często sprzecznych i mieszających prawdę z mistyfikacją artystyczną. Jedno jest pewne: nazwę wymyślił Maciunas. Wcześniej był proto-Fluxus, działalność kilku artystów, głównie z kręgu uczniów Johna Cage'a, którzy wskazali drogę temu młodemu emigrantowi litewskiemu.

George Maciunas (1931-1978) opracowywał graficznie w latach pięćdziesiątych litewski kwartalnik emigracyjny, a także niektóre numery pisma „Film Culture" wydawanego przez innego Litwina, Jonasa Mekasa, animatora nowojorskiego kina „podziemnego". Na początku lat sześćdziesiątych Maciunas otworzył wraz z Almusem Salciusem (jeszcze jednym litewskim emigrantem) małą galerię przy Alei Madison, w której oprócz wystaw malarstwa zaczął organizować wieczory poetyckie i koncerty muzyki nowoczesnej. Te ostatnie (a nie wystawy sztuki) ściągnęły do galerii przedstawicieli młodego, awangardowego środowiska muzyków, skupionego głównie wokół New School of Social Research i pracowni Yoko Ono, gdzie podobną serię koncertów organizował La Monte Young.

Magnesem przyciągającym wówczas adeptów nowej muzyki do New School był John Cage, który nauczał między innymi, że muzyka powinna być jak meble: stanowić część otoczenia, stapiać się z jego dźwiękami. Opowiadał też swoim

studentom o filozofii Dalekiego Wschodu, na przykład: *W Zen mówi się: jeśli coś jest nudne przez dwie minuty, spróbuj dotrzymać do czterech minut. Jeśli wciąż cię to nudzi, kontynuuj przez osiem minut, albo szesnaście, albo trzydzieści dwie... Wreszcie odkryjesz, że to wcale nie jest nudne, tylko bardzo interesujące* [1].

Wokół Cage'a i wykładającego w tejże New School muzykę elektroniczną Richarda Maxfielda, na którego wykłady zapisał się również Maciunas, skupili się wówczas, obok wymienionych już Ono i Younga, Jackson Mac Low, George Brecht, Henry Flynt, Al Hansen, Dick Higins, Toshi Ichijanagi i twórca pierwszych happeningów Alan Kaprow. Niemal wszyscy mieli zasilić później Fluxus.

Natychmiast po wejściu w ich środowisko Maciunas zaczął się wykazywać wielkim talentem organizacyjnym i edytorskim. Wydawał i projektował różne druki, urządzał dalsze koncerty, odczyty i projekcje filmowe. Na jednym z zaproszeń na te imprezy pojawił się apel: *Trzydolarowy datek pomoże w publikacji magazynu „Fluxus"* [2]. Idea pisma o tym tytule nie narodziła się jednak wcale w kręgach młodej awangardy muzycznej, tylko na spotkaniu założycielskim Litewskiego Klubu Kulturalnego. Uczestnicy spotkania, nie mogąc porozumieć się w kwestii klubu, uzgodnili, że będą wydawać pismo. Maciunas zaproponował tytuł „Fluxus" (od „flux" – przepływ). Z inicjatywy tej w końcu nic nie wyszło, ale nazwa przydała się w jakiś czas potem przy innej okazji [3].

W 1961 r. Maciunas, pacyfista z przekonania, został zmuszony z powodu długów do zamknięcia galerii i przyjęcia nieźle płatnej posady projektanta napisów na samolotach wojsk amerykańskich stacjonujących w Niemczech Zachodnich [4]. W Niemczech szybko nawiązał kontakty z międzynarodowym środowiskiem artystów uprawiających akcje, muzykę eksperymentalną i poezję konkretną. Byli wśród nich Koreańczyk Nam June Paik, Niemiec Wolf Vostell i Amerykanin (podkreślający chętnie swoje polskie, po matce, pochodzenie) Emmett Williams. Maciunas powziął ideę zorganizowania przy ich udziale serii koncertów muzyki awangardowej, z których zysk miał zasilić budżet planowanego pisma. Do pierwszego, historycznego koncertu Fluxusu, a właściwie serii czternastu koncertów, doszło w końcu w Wiesbaden we wrześniu 1962 r. Odbyły się one pod wspólnym szyldem Międzynarodowego Festiwalu Bardzo Nowej Muzyki Fluxusu (Fluxus International Festival of Very New Music). W trakcie festiwalu wykonano m.in. utwór Maciunasa *In Memoriam to Adriano Olivetti* (*Pamięci Adriano Olivettiego*) polegający na tym, że grupa wykonawców zamiast nut miała wydruki z kasy sklepowej. Każdy wykonawca wybierał sobie jedną cyfrę, a kiedy przychodziła jej kolej, odgrywał pewną z góry ustaloną czynność, np. zdejmował kapelusz, wydawał jakiś dźwięk lub otwierał parasol. Lokalną prasę najbardziej zbulwersowała kompozycja Philipa Cornera *Piano Activities* (*Działania na pianinie*), polegająca na grupowym zdemolowaniu instrumentu. *Dlaczego rozbiliście pianino?* – zapytał Maciunasa korespondent Associated Press. – *Musieliśmy się go pozbyć. Było zużyte i trudne do wyniesienia. Widzi więc pan, był to utwór piękny w swej praktyczności* [5].

W ramach akcji reklamującej festiwal Emmet Williams opublikował w gazecie „Stars and Stripes", wydawanej dla żołnierzy amerykańskich w Niem-

czech, wywiad z innym uczestnikiem imprezy, Benjaminem Pattersonem. Oto końcowy fragment tej rozmowy:

– *...czy oczekuje pan kłopotów, wie pan co mam na myśli?*

– *Historia wykazała, że bardzo niewiele nowych rzeczy wydarzyło się bez wielkiego hurra.*

– *Nie będzie więc pan zaskoczony, jeśli publiczność wniesie kilka zgniłych pomidorów do spektaklu?*

– *Nie będę nawet zaskoczony (...) jeśli wykonawcy chwycą za stoły i odbiją pomidory w publiczność* [6].

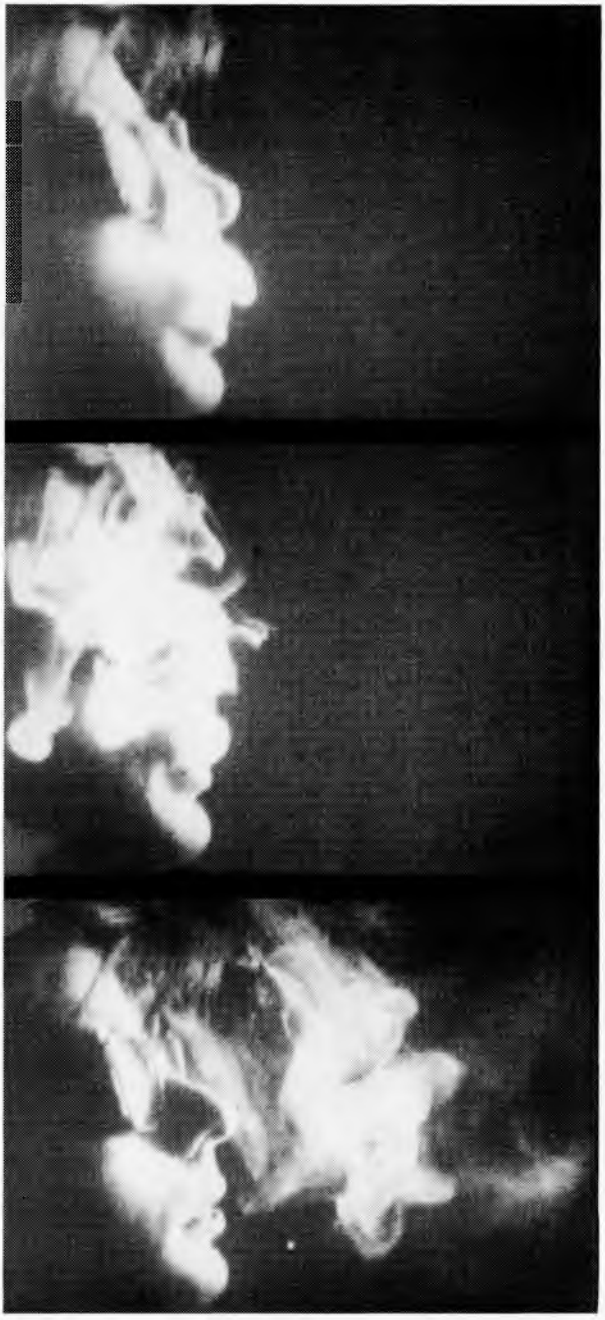
Tak narodził się Fluxus jako kolektyw (uczestnicy Fluxusu propagowali to określenie w miejsce „grupy") i cykl zdarzeń wypełnionych duchem Dada. Po festiwalu wiesbadeńskim szybko pojawiły się następne. A także niezliczone publikacje i powielane prace przybierające najczęściej postać pudełek wypełnianych mnóstwem drobiazgów i druków. W Wiesbaden było siedmiu fluxusowców. Dziś oblicza się, że przez imprezy i wydawnictwa Fluxusu przewinęło się w ciągu trzydziestu lat około 150 artystów. Na plakacie düsseldorfskiego Festum Fluxorum z 1963 r. anonsowano Józefa Patkowskiego i Krzysztofa Pendereckiego. Na jedną z układanych przez Maciunasa list członków kolektywu trafił nawet przyszły prezydent wolnej Litwy, Vytautas Landsbergis. Emmett Williams zapytany o to, co łączyło tych ludzi z Fluxusem, powiedział: *To, że George miał ich w swoim notesie* [7]. „Właściwych" uczestników Fluxusu było jednak nieco mniej, chociaż nadal dużo: około czterdziestu. W tej grupie byli artyści chętnie posługujący się medium filmu i wideo: Wolf Vostell i Nam June Paik. Wśród luźniej stowarzyszonych znajdowali się trzej wybitni przedstawiciele kina undergroundu: Stan Vanderbeek, George Landow i Paul Sharits. Można było z dużą dozą prawdopodobieństwa przewidzieć, że wcześniej czy później film pojawi się wśród produkcji noszących oficjalną pieczątkę Fluxusu.

Jonas Mekas wspomina, że Maciunas był stałym uczestnikiem pokazów w Film-Makers Cinematheque, ale od kina oczekiwał właściwie tylko jednego: by było śmieszne [8]. Trzeba jednak przyznać, że Maciunasa definicja śmieszności była dość niekonwencjonalna. Wiadomo, że lubił Bustera Keatona i cenił go wyżej niż braci Marx, którzy, jego zdaniem, zbytnio przepełniali swoje filmy gagami [9]. Największym, to jest najśmieszniejszym, momentem w historii kina była jednak dla Maciunasa scena w *Cudzie w Mediolanie* De Siki, w której biedni mieszkańcy miasta *obserwują zachód Słońca, jakby oglądali spektakl teatralny*. Innym bardzo śmiesznym filmem, według papieża Fluxusu, było *Dojście do władzy Ludwika XIV* Rosselliniego. Awangarda filmowa bawiła już go znacznie mniej. Za najzabawniejszego twórcę z tego kręgu uważał Stana Vanderbeeka, choć cenił sobie również niektóre dzieła Stana Brakhage'a i *Arnulfa Rainera* Petera Kubelki.

Do produkcji filmów zachęciła Maciunasa jakoby plastikowa zabawka. Wieść niesie, że podczas Festiwalu Nieudaczników (Festival of Misfits) w Londynie w 1962 r. Emmett Williams kupił gdzieś małą ręczną przeglądarkę do ośmiomilimetrowych filmów sklejonych w pętlę. Gdy ten gadget zobaczył później Maciunas (który nie uczestniczył w londyńskim zdarzeniu), zakupił jego cały zapas [10]. I rzeczywiście, pętle filmowe stały się ważnym elementem produkcji filmowej Fluxusu. Taką właśnie formę przybrał pierwszy film oficjalnie zapre-

George Maciunas stroi miny à la Witkacy. 1976. Fot. P. Moore

Yoko Ono, *One*, 1966, Fluxfilm nr 14
Wolf Vostell, *Sun in Your Head*, 1963, Fluxfilm nr 23



Joe Jones, Smoking, 1966, Fluxfilm nr 18

zentowany pod szyldem kolektywu: *Zen for Film (Zen dla filmu)* Nama June'a Paika. Film ten, którego premiera odbyła się w 1964 r., choć „zrealizowany" został dwa lata wcześniej, jest kawałkiem czystej taśmy filmowej ujętej w kółko i wyświetlanej non-stop. Ten najbardziej minimalistyczny film, jaki można sobie wyobrazić (który jeszcze jest filmem, bo historia kina eksperymentalnego zna przecież również „filmy" bez taśmy), jest jednocześnie skrajnym przykładem kina autotematycznego, którego jedyną treścią, oprócz światła, są narastające ślady poprzednich projekcji (zadrapania) i upływu czasu (kumulujący się na powierzchni kurz). Oczywiście tytuł (jak i fakt, że Paik jest Koreańczykiem) sugeruje, że dzieło to zostało zamierzone przede wszystkim do kontemplacji. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można jednak przyjąć, że Maciunasowi pomysł projekcji czystej taśmy wydawać się musiał ogromnie śmieszny.

W 1965 r. Maciunas rozpoczął kompletowanie dwugodzinnego programu filmów, dla którego przyjął nazwę antologii Fluxfilmu. Zaczął zamawiać filmy u kolegów bądź przyjmować od nich niektóre wcześniej zrealizowane, organizował sprzęt i fundusze.Tak się narodził Metro George Maciunas, jak to określił Bruce Jenkins [11] parafrazując powiedzenie Mekasa, że *George był MGM Fluxusu* [12].

W sumie Maciunas zgromadził w kolekcji Fluxusu 41 filmów (wliczając w to kilka filmów nie zrealizowanych lub zaginionych). Osobiście zaopatrzył je w napisy czołowe i numery katalogowe. Honorowy numer „1" przypadł *Zen For Film* [13] Paika. Filmy te były oferowane, obok innych prac, na sprzedaż, niekiedy w postaci pętli lub nawet w charakterze obiektu artystycznego, czyli nie nawiniętej na szpulę taśmy w pudełku. Głównym sposobem ich dystrybucji były jednak układane przez Maciunasa programy, z których jeden otrzymał na prestiżowym festiwalu w Ann Arbor nagrodę: namiot alpinistyczny o lekkiej konstrukcji. Zestawy te różniły się długością i formatem (16 lub 8 mm). Niektóre otrzymały ilustrację dźwiękową na taśmie magnetycznej, choć same filmy pierwotnie były nieme.

Główny człon kolekcji powstał w 1966 r. Pięć filmów zrealizowano w styczniu tego roku podczas jednego wieczoru w pracowni Barbary i Petera Moore'ów. Wszystkie sfilmowano specjalną kamerą, którą akurat dysponował gospodarz (inne źródła mówią, że zorganizował ją Maciunas), pozwalającą na robienie zdjęć z szybkością do 8 tys. klatek na sekundę. Yoko Ono, która jeszcze nie znała wówczas Johna Lennona, ale była już jedną z barwniejszych postaci środowiska nowojorskiej awangardy, wspomina: *Pewnego dnia zadzwonił George i powiedział, że ma dostęp do superszybkiej kamery, więc jest świetna okazja, by przyjść* [do mieszkania Moore'ów – przyp. M.G.] *i zrobić kilka filmów. Poszłam więc tam, kamera była gotowa i George powiedział: Rzuć kilka pomysłów! Wymyśl jakieś filmy! (...) i przyszły mi do głowy pomysły na „Match" („Zapałka") i „Eyeblink" („Mrugnięcie") i oba nakręciliśmy. „Eyeblink" nie wyszedł najlepiej. To było moje oko, a ja nie lubię swoich oczu* [14].

Eyeblink (nr 9 w katalogu Fluxfilmu), zgodnie z tytułem, to zbliżenie mrugającego oka na cały ekran. Samo mrugnięcie, rozciągnięte do kilkudziesięciu sekund, jest poprzedzone i zakończone dłuższą chwilą nieruchomego wpatrywania się w kamerę. *Match* ostatecznie przyjął tytuł *One* (*Jeden*; co nie ma nic wspólnego z numeracją katalogu, gdzie film ten widnieje pod numerem 14)

i jest obrazem palącej się zapałki, od momentu potarcia jej o pudełko do wypalenia się po czterech minutach z okładem. Inne filmy z tego samego seansu to *Smoking* (*Palenie*; nr 18) Joe Jonesa, *5 O'Clock in the Morning* (*Piąta nad ranem*; nr 17) Pietera Vanderbeeka (którego nie należy mylić ze Stanem) i *Disappearing Music For Face* (*Zanikająca muzyka na twarz*; nr 4) Chieko Shiomi.

Film Jonesa przedstawia autora wydychającego dym po zaciągnięciu się papierosem. Ze wszystkich filmów „zwolnionych" ten ma w sobie najwięcej magii i swoistego uwodzicielskiego piękna. Niezwykle powolne transformacje kłębu papierosowego dymu (6 minut) można obserwować z tym samym zainteresowaniem, z jakim ogląda się przemiany białych obłoków na pogodnym niebie, odnajdując w ich kształtach a to czyjąś twarz, a to znów spodek latający czy drzewo. Film ma moment prawdziwie magiczny, choć całkowicie nie zaplanowany: przez kilka chwil dym układa się tak, że powtarza profil palącego Joe Jonesa.

5 O'Clock in the Morning przedstawia kilka kamieni i orzechów włoskich spadających na lekko zagłębioną białą powierzchnię. To, że nie jest ona płaska, powoduje, iż upuszczone na nią przedmioty nie rozpryskują się daleko, tylko „tańczą" dłuższy czas (4 minuty 30 sekund) wielokrotnie odbijając się od siebie.

Wreszcie *Disappearing Music For Face*: film przypisany Chieko (później Mieko) Shiomi, choć autorka nie była obecna przy jego realizacji, co w praktyce Fluxusu zdarzało się często. Yoko Ono wspomina: *...Shiomi była wówczas w Japonii. (...) Więc kiedy pojawiła się ta błyskawiczna kamera i George powtarzał „Szybko, szybko pomysły", powiedziałam: „A co powiesz o uśmiechu?" On odrzekł: „Nie, tego akurat nie możesz zrobić, wymyśl coś innego". „Ale – nastawałam – uśmiech jest akurat dla mnie bardzo ważny. Naprawdę chcę to właśnie zrobić." Zawsze miałam taki pomysł, ale George upierał się: „Nie, o tym nie ma mowy". Wreszcie powiedział: „W porządku, właściwie to chciałem zachować ten temat dla Chieko Shiomi, ponieważ ona miała taki sam pomysł. Ale pozwolę ci go zagrać"* [15]. Tak powstał najdłuższy (10 minut) z filmów zrealizowanych owego wieczora w pracowni Moore'ów. Ukazuje on usta Yoko w ogromnym powiększeniu, na których powoli, praktycznie niedostrzegalnie zamiera uśmiech.

Z innych Fluxfilmów jeszcze film George'a Brechta *ENTRANCEtoEXIT* (*WEJŚCIEdoWYJŚCIA*; nr 10, również 1966) opiera się na idei niezwykle powolnie dokonującej się zmiany, aczkolwiek nie został zrealizowany przy użyciu kamery do zdjęć zwolnionych. Dzieło to obrazuje stopniowe (6 minut 30 sekund) przejście od białego, czystego ekranu do czerni zawarte między napisami „Wejście" i „Wyjście". Jest to film bezkamerowy, powstał bowiem całkowicie w procesie laboratoryjnej obróbki taśmy.

Cztery filmy bezkamerowe zrealizował Maciunas, chociaż on sam mówił niekiedy o nich jako o dziełach anonimowych. Maciunas, znakomity typograf, wpadł na pomysł odciskania liter i znaków typu „lettraset" bezpośrednio na taśmie. Tą metodą powstały: *End After 9* (*Koniec po 9*; nr 3, 1966) – na ekranie w regularnych odstępach migają cyfry od 1 do 9, po których ukazuje się napis „Koniec"; *10 Feet* (*10 stóp*; nr 7) – 10 stóp taśmy filmowej, na końcu każdego

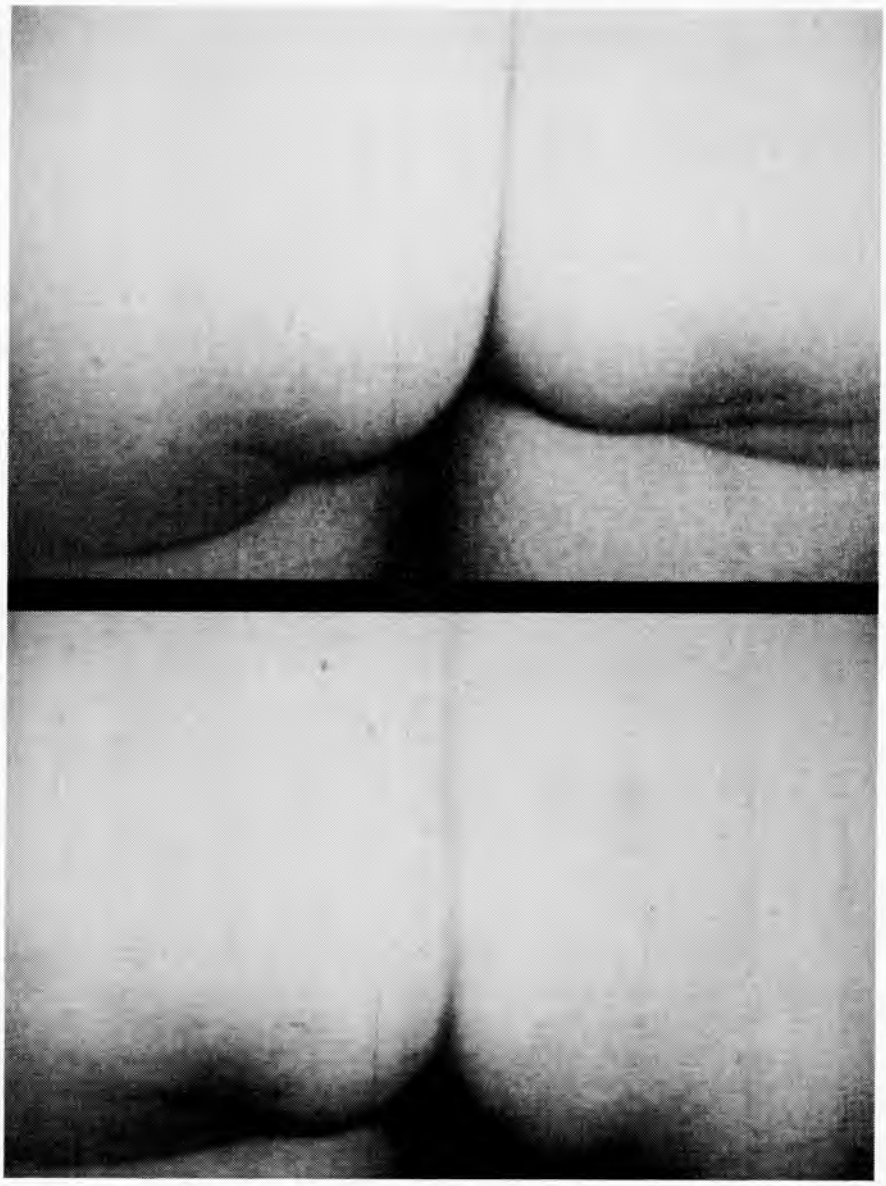
odcinka długości 1 stopy pojawia się jego kolejny numer, i tak aż do dziesięciu; *1000 Frames* (*1000 klatek*; nr 8, 1966?) – każda klatka numerowana od 1 do 1000; *ARTYPE* (tytuł jest nazwą gotowych wzorów wykorzystywanych w pracach typograficznych; nr 20, 1966) – abstrakcyjna gra różnych wzorów: kropki,linie itd., film pierwotnie zamierzony do projekcji w pętli.

Równie abstrakcyjne i rozmigotane filmy jak ostatnia z wymienionych prac Maciunasa zrealizowali też John Cavanough (*Blink – Mignięcie*; nr 5, 1966) i Paul Sharits (*Dots 1 & 3 – Kropki 1 i 2*; w zestawie czterech filmów tegoż artysty opatrzonych numeracją 26-28, 1965). Inny film Sharitsa, *Sears Catalogue 1-3* (*Katalog Searsa 1-3*; numer i czas powstania j.w.), reprezentuje grupę filmów poklatkowych, w których każda klatka jest statycznym, całkowicie osobnym obrazem. W tym przypadku Sharits fotografował, zdjęcie po zdjęciu, ilustracje w katalogu domu towarowego Sears. O dziwo, efekt wcale nie jest, jak można by się spodziewać, bezładnym migotaniem. Dzięki porządkowi samego katalogu, w którym podobne rzeczy pogrupowane zostały w działy, świece samochodowe zlewają się na ekranie w jedną, tańczącą świecę, a twarze modelek w jedną, przeciętną twarz młodej, amerykańskiej kobiety. Jenkin twierdzi, że Sharits obnażył w swoim filmie pułapkę konsumpcyjną, w którą nieświadomie wpada typowa amerykańska biała „midle-class" rodzina [16]. Nie było to zapewne założonym celem *Sears Catalogue*, niemniej trudno wykluczyć, że w swoistym obiektywizmie metody kryje się pewien potencjał badawczy.

Podobnym poklatkowym inwentarzem, tym razem sprzętów w mieszkaniu, jest *Opus 74 version 2* (*Opus 74 wersja 2*; nr 19, 1966) Duńczyka Erika Andersena. Tu nakładanie się obrazów daje znacznie mniej czytelny efekt, który jednak został wzbogacony o element rytmu: film składa się bowiem z czterosekundowych cykli.

Na nieco zbliżonej zasadzie jak dwa powyższe filmy, aczkolwiek z użyciem krótkich ujęć zamiast pojedynczych klatek, został skonstruowany „telewizyjny dé-collage" Wolfa Vostella *Sun in Your Head* (*Słońce w twojej głowie*; nr 23, 1963). Film ten jest migotliwą mozaiką, żeby nie powiedzieć sieczką, obrazów sfilmowanych z ekranu telewizora. Stopniowo z magmy zakłóceń i skaczących pasków wyłaniają się rozpoznawalne okruchy rzeczywistości: demonstracje, politycy, eksplozja pojazdu kosmicznego i fragmenty filmu dokumentalnego z II wojny światowej. W kilkuminutowej pigułce Vostell zawarł ekstrakt tego, czym karmiła się telewizja we wczesnych latach sześćdziesiątych. Warto w tym miejscu nadmienić, że ideę „dé-collage'u telewizyjnego", czyli „dekonstruowania telewizji", artysta rozwijał także w cyklu akcji i aranżacji przestrzennych (dziś zwanych instalacjami), w których odbiorniki telewizyjne nadające bieżący program stanowiły ważny element. W trakcie jednego z takich działań podczas „popołudnia happeningu, tańca i muzyki" na farmie George'a Segala Vostell dokonał obrzędowego pogrzebu telewizora, który uprzednio obwiązał drutem kolczastym i „oprawił" w złoconą ramę.

Skoro już mowa o instalacjach, wypadałoby też wspomnieć, że Maciunas również obmyślał „przestrzenie filmowo-dźwiękowe", czyli „environments" z użyciem pętli filmowych wyświetlanych na cztery ściany zamkniętego pomieszczenia. W praktyce doszło do realizacji jednej takiej aranżacji podczas „Fluxfest" (Festiwalu Fluxusu) Yoko Ono i Johna Lennona w Nowym Jorku 1970 r.



Yoko Ono, *Four*, 1961, Fluxfilm nr 16

Użyto wówczas pętli z filmami m.in. Sharitsa, Maciunasa i Ay-O. Wykorzystano także bodajże najgłośniejszy film zrealizowany pod sztandarem Fluxusu: *Four* samej Yoko (*Cztery*; nr 16, 1966).

Ten pięciominutowy film ukazuje kolekcję pośladków należących do grupy prominentnych artystów Fluxusu i ich przyjaciół, m.in. Tony'ego Coxa (ówczesnego, drugiego męża Yoko; pierwszym był wspomniany na wstępie kompozytor Toshi Ichijanagi), Philipa Cornera, Bici i Geoffrey'a Hendricksów, Bena Pattersona, Carolee Schneemann i samej realizatorki. Wszystkie pośladki pojawiają się na kilka do kilkunastu sekund i są tak skadrowane, że wypełniają cały ekran dzieląc go na cztery, mniej więcej równe części. Geometria ta (i symetria) jest jednak nieustannie zakłócana, bowiem właściciele pośladków nie stoją nieruchomo, tylko kroczą w miejscu. W jakiś czas później autorka wyznała, że film ten został zainspirowany obserwacją służącej myjącej podłogę: *Wydało mi się, że ruchy jej pupy były bardzo zabawne. (...) Pośladki mają lewą i prawą stronę oraz górę i dół. I każda z tych części rusza się niezależnie. Pomyślałam, że mogłoby to być interesujące wizualnie pokazać je w zbliżeniu. W tradycyjnym kinie jest zwykle jakieś tło i porusza się tylko część obrazu. Innymi słowy, zawsze jest tam element nieruchomy. Na zbliżeniu pośladków wszystko powinno się było ruszać. Co więcej, cała nasza inteligencja jest na nic, gdy chodzi o sposób, w jaki poruszamy pupą. Tego nie da się kontrolować, jak wyrazu twarzy. Ministrowie i robotnicy, piękne i brzydkie kobiety – wszyscy są równi, gdy się rozbiorą. Pośladki mają zawsze niewinny wygląd, na który ludzie nie mają wpływu* [17].

Yoko Ono tak dalece przywiązała się do tego pomysłu, że w kilka miesięcy później zrealizowała jego pełnometrażową (80 minut) i dźwiękową wersję: *Dałam ogłoszenie do gazety: „Inteligentnie wyglądające pośladki potrzebne do filmu. Właściciele nieinteligentnie wyglądających pośladków nie mają po co się zgłaszać* [18]. W warstwie dźwiękowej *Film No 4*, bo taki tytuł oficjalnie otrzymała ta wersja (chociaż popularnie znana jest jako *Bottoms – Pośladki*), zawiera wywiady z ludźmi, których tylne partie ciał były akurat filmowane, a także z niektórymi z tych, którzy nie zgodzili się pozować. Pojawienie się *Bottoms*, co nie powinno być zaskoczeniem, wywołało kilka skandali. Największy wybuchł, gdy Brytyjska Rada Cenzorów Filmowych odmówiła filmowi pozwolenia na dystrybucję. Autorka zareagowała na tę decyzję manifestacją pod siedzibą Rady na Soho Square w Londynie, polegającą na obnoszeniu transparentu z fotografią pośladków i napisem: *Cóż złego w tym widoku*?

Również następny długometrażowy film Yoko Ono *Film No 5 (Smile) (Film nr 5 – Uśmiech)* nawiązywał do jej wcześniejszych Fluxfilmów. I tym razem artystka posłużyła się kamerą zwalniającą ruch kilkunastokrotnie (333 klatki na sekundę) i z jej pomocą zarejestrowała dwa długie ujęcia twarzy Johna Lennona. W pierwszym John wpatruje się długo, lekko się uśmiechając, w kamerę, po czym posyła widzowi niesłychanie powolny pocałunek i ponownie przybiera ów nieznaczny uśmiech. Za drugim razem Lennon mruga oczami, pokazuje język, dwukrotnie szeroko się uśmiecha i mówi coś, czego nie słyszymy, bowiem ścieżkę dźwiękową tworzą odgłosy zarejestrowane na zewnątrz budynku, w którym realizowano zdjęcia. Cała ta ożywiona mimika jest rozciągnięta na kilkadziesiąt minut, efekt więc nadal pozostaje bardzo minimalistyczny.

Ze wszystkich artystów należących do ścisłego kolektywu Fluxusu Yoko Ono legitymuje się największym dorobkiem filmowym. Trzy jej kolejne filmy, *Two Virgins* (*Dwie dziewice*; 1966), *Bed-In* (*W łóżku*; 1969) i *Rape* (*Gwałt*; 1969) zostały zrealizowane już z Johnem Lennonem, wciągniętym przez nią w wiele fluxusowych akcji. *Bed-In* jest to po prostu dokumentalnym, godzinnym zapisem koncertu Johna i Yoko w Montrealu. Natomiast pierwszy z tych filmów, znacznie krótszy (19 minut), należy uznać za bardzo osobistą wypowiedź na temat związku obojga artystów. Film ukazuje najpierw ich twarze wielokrotnie przenikające się nawzajem, nałożone dodatkowo jeszcze na ujęcia liści, nieba i wody. Po tej sekwencji bohaterowie długo patrzą sobie w oczy i wreszcie się całują.

Być może najciekawszym i najbardziej złożonym dziełem w całym dorobku filmowym Yoko (i Johna) jest pełnometrażowy *Rape*. Tytułowego, umownego „gwałtu" dokonuje mała ekipa filmowa, nagabująca w parku obcą kobietę, następnie natrętnie towarzysząca jej w drodze do domu, gdzie następuje ostateczne „osaczenie" ofiary. Wyizolowanie bohaterki potęguje fakt, że jest ona Niemką nie znającą angielskiego (co więcej, jej kwestie nie są z kolei tłumaczone na angielski), a rzecz dzieje się w Londynie. Autorka utrzymywała, że *Gwałt* nie jest mistyfikacją, tylko zapisem zdarzenia autentycznie rozwijającego się przed kamerą, którego uczestniczką stała się całkowicie przypadkowo napotkana kobieta.

Z późniejszych filmów Ono duch Fluxusu najbardziej widoczny jest jeszcze w jej dwóch realizacjach z 1970 r. W pierwszym, *Fly* (*Mucha*; 25 minut), ciało leżącej kobiety „zwiedzane" jest jakby z pozycji muchy, w ogromnym zbliżeniu. Z początku kamera towarzyszy jednej musze, pełzającej po skórze. Później owadów przybywa. W finale kamera po prostu „wylatuje" przez okno. Drugi film, *Up Your Legs Forever* (*W górę twych nóg na zawsze*; 70 minut), jest wariacją idei *Pośladków*, z tą różnicą, że tym razem kamera, w wielkim zbliżeniu, nieustannie wędruje od stóp do bioder kilkuset kobiet i mężczyzn. Towarzyszą temu w warstwie dźwiękowej, zgodnie ze schematem pierwowzoru, urywki rozmów zarejestrowanych podczas filmowania.

Nie ulega wątpliwości, że z czołówki uczestników Fluxusu jedynie Yoko Ono udało się przedrzeć do masowej świadomości. Najgłośniejsi fluxusowcy – jak Joseph Beuys, współzałożyciel niemieckiej Partii Zielonych, przez niektórych uważany za najbardziej wpływowego artystę drugiej połowy XX w., czy Nam June Paik, którego międzykontynentalne showy telewizyjne z okazji otwarcia Olimpiady w Seulu w 1988 r. i wcześniej powitania 1984 r. (*Good Morning Mr. Orwell– Dzień dobry, panie Orwell*) obejrzały miliony widzów na całym świecie – pozostali jednak faworytami elit. Yoko Ono stała się natomiast jedną z najjaśniej świecących gwiazd pop-kultury, której sława ekscentrycznej artystki przydawała jeszcze blasku. O ten rodzaj rozgłosu, jakże bliski np. Andy Warholowi, ani Maciunas, ani jego najbliżsi współpracownicy nigdy nie zabiegali. Przeciwnie, filozofia Fluxusu, jeśli w ogóle można mówić o takiej, miała zdecydowanie antykultowy charakter. Była skierowana przeciwko celebrze zarówno komercjalizmu, jak i sztuki wysokiej, dezawuowała mit aktu twórczego jako przejawu geniuszu, chwaliła ironię i slapstic, uczyła cieszyć się z rzeczy najprostszych, drwiła z napuszenia, namawiała każdego do współuczestnictwa. Fluxus

nie mieścił się w dogmatach awangardy, która w odpowiedzi zbywała go na ogół milczeniem.

W 1969 r. Maciunas postanowił zareagować na tę „zmowę milczenia" i opublikował swoich „kilka uwag" na temat artykułu *Structural Film* Paula Adamsa Sitneya [19], w których zarzucił autorowi ignorancję i nieznajomość prekursorskich wobec kina strukturalnego osiągnięć artystów z kręgu Fluxusu. Napisał tam m.in., że głośne filmy Andy Warhola *Sleep* (*Spanie*, 1963-1964), *Eat* (*jedzenie*, 1964) i *Empire* (1964) to plagiaty filmów i pomysłów Jacksona Mac Lowa, Dicka Higginsa i Nama June'a Paika. Miał rację i nie miał racji. Po pierwsze, nie ma żadnych dowodów, że Warhol widział kiedykolwiek jakiekolwiek filmy Fluxusu. Po drugie, można mieć niemal pewność, że zwłaszcza nie znał scenariusza Mac Lowa do nie zrealizowanego wówczas jeszcze filmu *Tree Movie* (*Film o drzewie*), który jakoby zainspirował *Sleep*. Scenariusz ten warto przytoczyć tu w całości. Ma on charakterystyczną dla Fluxusu formę instrukcji:

Wybierz drzewo (pod słowo „drzewo" można podstawić „górę", „morze", „kwiat", „jezioro" itd. [20]). *Ustaw kamerę i nastaw ostrość, tak żeby drzewo wypełniło większość obrazu. Włącz kamerę i pozostaw ją nieruchomo na czas nieograniczony. Kiedy zapas filmu w kamerze będzie się kończył, zastąp ją drugą kamerą załadowaną nowym filmem. Dwie kamery mogą być wymieniane w ten sposób dowolnie wiele razy. Równocześnie można włączyć magnetofon. Film można wyświetlać tak długo, jak się chce, zaczynając go w jakimkolwiek miejscu.*

Nie da się ukryć, że istnieje powierzchowne podobieństwo pomiędzy konceptem Mac Lowa a wczesnymi filmami Warhola. Niemniej Warhol, jak to już zauważył Jenkins [21], był podglądaczem. Interesował go przede wszystkim przedmiot obserwacji, jego zachowanie i zmieniający się wygląd w czasie realnym. Autorów Fluxfilmów, nie wyłączając Mac Lowa, interesował natomiast przede wszystkim fenomen projekcji. Większość filmów Fluxusu to dzieła mówiące o tym, że są wyświetlane, że trwają, że świecą. Awangarda musiała je odbierać jako zbyt mało poważne, jeśli nie będące wręcz parodią jej samej. To ostatnie było zresztą niekiedy prawdą, jak w przypadku filmu Higginsa *Invocation of Canyons and Boulders for Stan Brakhage* (*Przywoływanie kanionów i głazów dla Stana Brakhage'a*; nr 2, 1963), ukazującego serię zbliżeń przeżuwających ust. Tytuł zawiera grę słów: Canyon i Boulder to nazwy miejscowości związanych z działalnością dwóch znanych uczestników ruchu New American Cinema (znanego również jako Underground Cinema – kino podziemne) – Bruce'a Baillie i Stana Brakhage'a.

Słuszna natomiast była niewątpliwie pretensja Maciunasa o konsekwentne pomijanie Fluxfilmu w piśmiennictwie autorów związanych z kinem podziemia, choć przyczyny ich krótkowidztwa, w świetle powyższych uwag, nie są trudne do odgadnięcia. Dziś jednak, z perspektywy trzydziestu lat, różnice dzielące Nowe Kino Amerykańskie i Fluxfilm nie wydają się takie istotne. Artyści związani z jednym i z drugim ugrupowaniem, nie wspominając o tych, którzy jak Sharits uczestniczyli w obu, walczyli w sumie o nowe środki ekspresji i odrzucali tradycyjne kino narracyjne. Już wkrótce będzie się ich omawiać pod jednym szyldem kina eksperymentalnego lat sześćdziesiątych.

I jeszcze słowo o Maciunasie. Wierny swojej dewizie, że na sztuce nie należy robić pieniędzy, ciągle szukał sposobów finansowania swoich pomysłów

w mniej lub bardziej szalonych przedsięwzięciach. Kiedyś chciał kupić wyspę na Karaibach (nikt nie wiedział za co) i założyć linię lotniczą, która by ją łączyła ze światem. Joe Jones został desygnowany nawet na pilota i zapisany na kurs pilotażu. Innym znów razem planował organizowanie rejsów statkiem dookoła świata. Najpoważniej jednak zaangażował się Maciunas w nieruchomości. Zaczął kupować domy po opuszczonych składach na Soho, remontować je (kiedyś studiował m.in. architekturę) i odprzedawać bądź wynajmować kooperatywom artystów. W jednym z jego domów przy ulicy Wooster 80 znalazła siedzibę zasłużona Film-Makers Cinematheque prowadzona przez Mekasa. Ta działalność inwestorska, która spowodowała, że Soho w końcu stało się modną dzielnicą art businessu, doprowadziła jednak Maciunasa do konfliktów z prawem. Biuro Prokuratora Generalnego wydało nawet nakaz aresztowania go za uporczywe łamanie przepisów budowlanych i niepłacenie związanych z tym kar. Spowodowało to, że George zaczął się ukrywać. Ze swojego mieszkania w suterenie wychodził tylko w najróżniejszych przebraniach, używając tajemnych wyjść, które sam zbudował. Przyjmował wyłącznie przyjaciół znających umówione hasło, a drzwi wejściowe zaopatrzył, wzorem budowniczych średniowiecznych zamków, w ukryte ostrza, na które niechybnie musiałby się nadziać nieproszony intruz.

8 listopada 1975 r., w dniu swoich urodzin, Maciunas dał się wywabić ze swojej warowni dwóm mężczyznom, którzy wyrazili chęć obejrzenia jednego z pomieszczeń, jakie miał na sprzedaż. Gdy znalazł się tam z nimi bez świadków, wyjęli gazrurki i ciężko go pobili, łamiąc mu żebra, uszkadzając płuco i wybijając oko. Byli to jakoby elektrycy ze związku, któremu zalegał z jakimiś pieniędzmi. Po tym zdarzeniu Maciunas postanowił wycofać się z handlu nieruchomościami i wyprowadzić z Nowego Jorku. Razem z siostrą Nijole i kolegą z Fluxusu Robertem Wattsem (notabene autorem trzech Fluxfilmów) zakupił stadninę koni w New Marlborough w stanie Massachusetts i przeniósł tam swój dobytek, składający się głównie z kolekcji kuriozów znalezionych w remontowanych domach na Soho: sztucznych kwiatów, głów manekinów itp. Wiejska posiadłość George'a stała się wkrótce popularnym miejscem wytchnienia dla jego licznych przyjaciół artystów. George odżył, z większą energią niż zwykle zaczął się poświęcać produkcji fluxusowych obiektów, planował otworzenie szkoły artystycznej w murach własnego domu. Niestety, na przeszkodzie stanęło zdrowie. Zaczął chudnąć, pojawiły się uporczywe bóle, które wkrótce mogła uśmierzać już tylko morfina. Badania w szpitalu wykazały raka trzustki z przerzutami na wątrobę. George zaczął się jeszcze bardziej śpieszyć, organizował imprezy, postanowił się ożenić. Ślub z Billie Hutching, pisarką, której odnajął pokój w swojej stadninie, odbył się w lutym 1978 r. Wesele w pracowni Jeana Depuysa na Manhattanie przekształciło się we Fluxusowy Kabaret. Państwo młodzi wykonali performance, w trakcie którego zamienili się strojami. Jedzenie było wspaniałe, ale George, kucharz znakomity, nie mógł już nic jeść. W niecałe trzy miesiące po zawarciu związku małżeńskiego już nie żył [22]. W jego pokoju znaleziono piękną kolekcję ruskich ikon, o której istnieniu nikt nie wiedział [23].

Koledzy pożegnali swojego leadera w specjalnym numerze oficjalnego organu kolektywu „a V TRE" (z 24 III 1979). Na stronie tytułowej gazety znalazło się zdjęcie George'a w stroju papieża z podpisem: *George Maciunas w jednym z wielu przebrań dla zmylenia Prokuratora Generalnego.* Poniżej dono-

szono: *Papież Fluxusu George Maciunas zmarł ubiegłego roku po ataku serca w swoim letnim pałacu w New Marlborough*. W rzeczywistości zmarł on w szpitalu w Bostonie na raka, ale czegóż się nie robi, jak powiedziałby Stefan Themerson, dla formy.

W 1992 r. Jonas Mekas zmontował z fragmentów amatorsko kręconych filmów piękny w swej prostocie półgodzinny dokument o przyjacielu *Scenes From the Life of George Maciunas* (*Sceny z życia George'a Maciunasa*).

MARCIN GIŻYCKI

---

1 J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Hanover 1973, s. 93.

2 S.t Home, *The Assault On Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Stirling 1991, s. 50.

3 B. Mats, *Birth of Fluxus – the Ultimate Version*, „Kalejdoskop", 1979, nr 3.

4 Wedle innych źródeł był tam grafikiem wydawnictw wojskowych.

5 E. Williams, *My Life in Fluxus – And Vice Versa*, London 1992, s. 29.

6 Tamże, s. 24.

7 Williams w rozmowie z autorem w sierpniu 1993 r. w Berlinie. Nam June Paik (w wywiadzie: *A Winter Interview from His Studio*, (w:) *I Love Art*, Tokyo 1991, s. 59) podaje, że przyjaźń Maciunasa i Landsbergisa datowała się jeszcze ze szkoły podstawowej, i że ten ostatni zawsze uważał się za członka Fluxusu. *Zabawne* – mówi Paik – *że Maciunas był naiwnym marksistą, a Landsbergis już w 1963 r. stał się antykomunistą.*

8 J. Mekas, *Notes on George Maciunas' Work in Cinema*. „Visual Language" 1992, Winter/Spring, nr 1/2, s. 125-132.

9 L. Miller, *Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas by...*, (w:) *Fluxus etc./Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, katalog wystawy, New York 1983, s. 27.

10 T. Lippy, *Disappearing Act: The Radical Reductivism of Fluxus Film*, (w:) *FluxAttitudes*, (katalog wystawy pod red. Cornelli Lauf i Susan Hapgood), Buffalo 1991, s. 32.

11 B. Jenkins, *Fluxfilms in Three False Starts*, w katalogu wystawy: *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis 1993, s. 124.

12 J. Mekas, dz. cyt., s. 132.

13 Filmy Fluxusu funkcjonują często pod różniącymi się nieco tytułami. W niniejszym szkicu trzymam się tytułów używanych w katalogu opracowanym przez J. Mekasa, *In and Around Fluxus. A Festival of Fluxfilms, Fluxloops, Fluxlides and Environments*, New York 1992.

14 S. MacDonald, *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1992, s. 145.

15 S. MacDonald, dz. cyt., s. 146.

16 B. Jenkins, dz. cyt., s. 133.

17 Cyt. za: J. Hopkins, *Yoko Ono*, New York – London 1986, s. 64.

18 Tamże.

19 P. A. Sitney, *Structural Film*, „Film Culture", 1969, nr 47; odpowiedź Maciunasa *Some Comments on „Structural Film" by P. A. Sitney* przedrukowana została w: P. A. Sitney (red.), *Film Culture Reader*, New York 1970, s. 349.

20 Cyt. w: J. Hendrick (red.), *Fluxus Codex*, New York 1988, s. 399.

21 B. Jenkins, dz. cyt., s. 126.

22 Historię ostatnich lat życia Maciunasa najlepiej opisał H. Melton, *Notes on Soho and a Reminiscence*, „Visible Language", dz. cyt., s. 181-201.

23 N. J. Paik, dz. cyt., s. 60. Matka Maciunasa była notabene Rosjanką, nie Litwinką.

Viking Eggeling i jego *Symfonia Diagonalna* (1924)

STANISŁAW F. OZIMEK

Kiedy u schyłku wieku XX powracamy w badaniach do okresu pionierskiego rozwoju kina, nasuwają się pytania o pierwszeństwo w różnych dziedzinach powstającego żywiołowo i dynamicznie medium, niejednokrotnie trudne do rozstrzygnięcia. Niekiedy tradycyjne ustalenia okazują się świadomie lub nieświadomie przekłamane. Dojście do materialnej prawdy często komplikuje fakt, że różne odkrycia, propozycje realizacyjne czy idee i programy teoretyczno-estetyczne powstawały w różnych krajach, zupełnie niezależnie, a zarazem zaskakiwały swym podobieństwem.

Przez wiele lat pewne postaci, ich pionierskie dokonania i pomysły bywały pomijane, „zapominane" w kronikach kina światowego. Szczególnie jeśli dotyczyły przedstawicieli narodów, których produkcja i myśl filmowa pozostawała w cieniu wielkich, dominujących kinematografii. Zdarzało się i zdarza do dziś, że historycy i popularyzatorzy zapominają o przynależności narodowej poszczególnych pionierów światowego kina.

Na przykład, kiedy kino rodziło się i rozwijało żywiołowo jako nowe medium, państwo polskie było wykreślone z mapy Europy. Tacy pionierzy kina, jak Bolesław Matuszewski, Kazimierz Prószyński czy Władysław Starewicz, mieli paszporty rosyjskie. Przez wiele lat ich narodowość była pomijana lub byli prezentowani jako obywatele carskiego imperium. Już po odzyskaniu niepodległości, kiedy można by upomnieć się o nowatorstwo, np. w dziedzinie myśli i estetyki filmowej, jak w przypadku *Dziesiątej Muzy* (1924) Karola Irzykowskiego – barierą stało się to, że owo pionierskie studium ukazało się jedynie w „hermetycznym" języku polskim.

Nie przypadkiem wywołałem przy okazji krótkiej prezentacji sylwetki życiowej i twórczej Vikinga Eggelinga nazwisko Karola Irzykowskiego. Co prawda Irzykowski w swym studium nie był w stanie poświęcić uwagi Vikingowi Eggelingowi i jego *Symfonii Diagonalnej*. *Dziesiąta Muza* ukazała się drukiem w Krakowie w 1924 r., a dopiero późną jesienią tegoż roku Eggeling zademonstrował w wąskim gronie swoją *Symfonię Diagonalną*. Irzykowski interesował się jednak dokonaniami niemieckiej awangardy, w kręgu której działał również Eggeling, pisząc o *Opusach* jego przyjaciela Waltera Ruttmanna. Propozycje Eggelinga w dziedzinie abstrakcyjnego filmu rysunkowego i animowanego były mu bardzo bliskie. Irzykowski w *Dziesiątej Muzie*, w rozdziale *Film Czystego Ruchu*, pisał: *Od filmu rysunkowego już jeden krok tylko do ruchomego ornamentu czy ruchomej arabeski, której możliwość otwiera nowe nadzwyczajne perspektywy* [1].

Viking Eggeling (1880-1925)

W kręgu Cabaret Voltaire i Dada

Viking Eggeling urodził się w Lund w południowej Szwecji 21 października 1880 r. Pochodził z rodziny uzdolnionej muzycznie. Jego ojciec Johann Andreas Christian Frederik Eggeling był nauczycielem muzyki i śpiewu, kapelmistrzem w Królewskim Pułku Piechoty w Skane, prowadził chór w Karolinska Katedralskolan w Lund, interesował się żywo okolicznym folklorem muzycznym. W rodzinie Eggelingów przyjętym zwyczajem było wieczorne muzykowanie. Jednak, można rzec, harmonijne szczęście rodzinne Eggelingów (jakże odmienne u jego znakomitego rodaka Ingmara Bergmana) nie trwało dla młodego Vikinga długo. Matkę stracił mając zaledwie 9 lat, w 1895 zmarł jego ojciec. W dwa lata później rozpoczęła się jego trwająca do końca życia emigracja: najpierw do Niemiec, następnie do Szwajcarii, Italii i Francji, i z powrotem do Niemiec. W Szwajcarii podjął pracę jako pomocnik księgowego w fabryce zegarków w Le Locle, wkrótce przeniósł się do Mediolanu, gdzie pracował jako niskiej kategorii urzędnik w miejscowej Kwesturze. Skromne warunki finansowe z trudem pozwalają mu na rozwijanie zainteresowań artystycznych; m.in. uczęszczał na wieczorowe kursy malarskie do mediolańskiej Brera Accademia.

W 1911 r. Eggeling przybył do Paryża, zmienił swój w miarę ustabilizowany mieszczański żywot, próbując utrzymać się z pracy artystycznej, ale jego szkice, grafika, pejzaże nie znalazły zainteresowania miejscowych marszandów i rzadko zdobywały przygodnych nabywców. Viking bytował na granicy nędzy. Równocześnie jednak wszedł do międzynarodowego millieu ówczesnej metropolii światowej sztuki, nawiązał znajomości i przyjaźnie m.in. z Jean Arpem, Modiglianim, urodzonym w Polsce malarzem Kislingiem, Kandinskym...

Po wybuchu I wojny światowej Eggeling jako obywatel neutralnego państwa przenosi się do Szwajcarii, gdzie mimo toczącej się za górzystymi granicami morderczej walki rozwijało się bujnie życie artystyczne, powstawały grupy awangardowe.

Kiedy w lutym 1916 r. niemiecki poeta Hugo Ball (1886-1927) założył literacki Cabaret Voltaire, w skład którego weszli m.in.: Marcel Janco, Jean Arp, Richard Huelsenbeck i Tristan Tzara, Viking Eggeling wkrótce znalazł się w tym kręgu. Właśnie tam, w Zurichu, w małej piwiarni przy Spiegelgasse będącej własnością Jana Ephraima – „wilka morskiego" z Holandii, szukającego szczęścia w Szwajcarii – została wyartykułowana nazwa awangardowej grupy: Dada.

Zespół tworzący Cabaret Voltaire skupił wokół siebie różnorodne, kontrowersyjne temperamenty twórcze, tendencje i programy, które łączył gwałtowny pacyfistyczny protest przeciwko toczącej się wojnie, tradycyjnej estetyce, burżuazyjnym konwencjom uosabiającym w widzeniu awangardy degrengoladę zachodniej cywilizacji.

Viking Eggeling związał się z działalnością kabaretu Voltaire, jednak trudno go zaliczyć do fanatycznych, jak np. jeden z liderów ruchu – Tristan Tzara – dadaistów. Pociągała go mobilność grupy, jej gwałtowny protest przeciwko zastanym normom życia kulturalnego, awangardowe spojrzenie na „skorumpowaną" sztukę. Wystawiał swoje prace malarskie i graficzne w siedzibie kabaretu Voltaire. Brał udział w wielu mityngach, współdziałał w przygotowaniu dadaistycznych manifestów, kilka z nich sygnował nawet swoim nazwiskiem. Dawało to argument niektórym autorom do włączenia Eggelinga do kręgu zdeklarowanych dadaistów.

A jednak sytuował się na zewnątrz ruchu, nie brał aktywnego udziału w tak charakterystycznym dla dadaistów prowokowaniu widowni – épater le bourgeois. Był przeciwny burzycielskim, nihilistycznym działaniom i demonstracjom swoich przyjaciół. Protestując przeciw tradycyjnym normom i konwencjom, nie widział rozwiązania w totalnej ich destrukcji. Już wówczas zaczął się zastanawiać nad utopijnym wówczas projektem stworzenia uniwersalnego języka sztuki, który umożliwiłby absolutny kontakt między artystą a szeroką publicznością. Kontakt i zrozumienie przekraczające granice językowe i narodowe.

Na jego rodzące się koncepcje i pomysły wpłynął wówczas m.in. działający w Szwajcarii Ferruccio Busoni (1866-1924), znakomity włoski pianista, kompozytor i dyrygent, który był również cenionym muzykologiem. Pewne teoretyczne idee Busoniego Eggeling będzie próbował w niedalekiej przyszłości skojarzyć ze swoimi projektami tworzenia „wizualnej muzyki". I tu warto podkre-

ślić, że możliwości praktycznej realizacji swych idei dostrzegł już wówczas w nowym dynamicznym medium, jakim stawał się film. A konkretniej – w znajdującym się jeszcze w fazie prób i nieśmiałych eksperymentów filmie animowanym.

Kiedy w 1919 r. rozpadla się szwajcarska grupa dadaistów, Viking Eggeling staje się w Zurichu jednym z założycieli awangardowej grupy „Radikale Künstler". Jej członkami zostali m.in.: Jean Arp, Fritz Baumann, Augusto Giacometti, Marcel Janco i przedstawiony Vikingowi przez Tristana Tzarę – Hans Richter, niemiecki malarz i grafik awangardowy, który nieco później niż Eggeling zaczął się interesować filmem eksperymentalnym. Stanie się on wkrótce współpracownikiem Vikinga Eggelinga w tej dziedzinie, a po jego śmierci autorem nie zawsze, jak sądzę, lojalnych relacji o ich wspólnych poczynaniach, a zwłaszcza pretendentem do pionierskich ówcześnie idei i programów Vikinga Eggelinga.

Ku filmowi absolutnemu

W większości opracowań historycznych nawiązujących do genezy i początków awangardy filmowej w Europie Viking Eggeling i Hans Richter są przedstawiani jako harmonijnie ze sobą współpracujący przedstawiciele niemieckiej awangardy. Sytuowani są razem w gronie pionierów eksperymentalnego filmu rysunkowego i animowanego i współtwórców tzw. filmu absolutnego.

Marek Hendrykowski w swym znakomitym *Słowniku terminów filmowych* daje następującą lapidarną definicję tego fenomenu: *Nazwa stosowana (...) do grupy awangardowych filmów niemieckich lat dwudziestych i trzydziestych będących kompozycjami animowanych linii, form, plam lub figur, ukazujących rytmiczne związki obrazów. Do ich tworzenia film absolutny wykorzystuje również elementy figuratywne i wyglądy rzeczywistości, traktując jedne i drugie jako tworzywo służące do kreowania autonomicznej rzeczywistości filmowej. Klasyczne przykłady: cykle „Opus" (1921-1925) i „Rhytmus" (1921-1925) Waltera Ruttmanna; „Symfonia Diagonalna" (1924) Vikinga Eggelinga; „Studia 1-7" (1926-1930) Oskara Fishingera* [2].

W powyższym zestawie „filmu absolutnego" brakuje m.in. nazwiska Hansa Richtera, cytowanego konsekwentnie w publikacjach zagranicznych. To ominięcie jest tu jednak tylko pozorne. Wymieniona w *Słowniku...* seria *Rhythmus* (również używany tytuł *Film ist Rhytmus* /1921-1925/) nie jest autorstwa Waltera Ruttmanna, lecz właśnie... Hansa Richtera!

Hans Richter, można by powiedzieć, opatrznościowo pojawił się na drodze Eggelinga w trudnym dla niego okresie. Szwed z racji swych bezkompromisowych pasji artystycznych żył z żoną Marion w permanentnych tarapatach finansowych. Richter, dostrzegając w projektach filmowych Eggelinga również szansę dla siebie, zaproponował mu współpracę i gościnę w rodzinnym domu w Klein-Kolzig, około 100 km na południowy-wschód od Berlina.

Hans Richter pisał po latach: *Zaskakująca całkowita zgodność poglądów na estetykę i filozofię, związała nas od pierwszego momentu i doprowadziła do spontanicznej współpracy i przyjaźni, które trwały do śmierci Vikinga*

Eggelinga w roku 1925. Nasza współpraca pozwoliła nam uczynić mały krok od zwykłego malarstwa ku „pasmom obrazów" – który doprowadził nas w roku 1920 do przygody przechodzącej nasze najśmielsze sny: filmu [3].

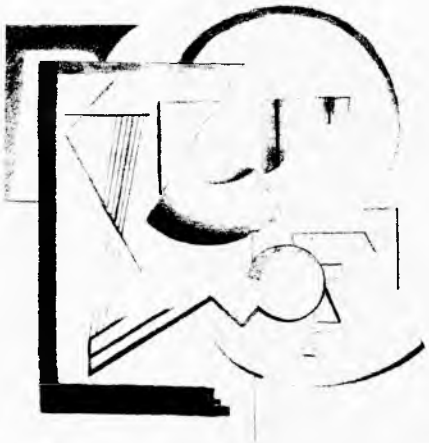
Świadectwo to było przytaczane w wielu opracowaniach historycznych i uznawane przez ich autorów za w pełni wiarygodne. A jednak warto zweryfikować tę relację. Czy prawdą jest, że Eggeling dopiero w 1920, wspólnie z Richterem, dostrzegł medium filmowe jako szansę realizacji swych projektów estetycznych? Jak wynika z jego notatek i datowanych prac graficznych, jeszcze pod koniec I wojny światowej podjął pracę nad swymi projektami filmowymi. Przygotował wówczas dziesiątki i setki szkiców graficznych, nazywając je „scrolls" (ślimacznicami?), w seriach, w których, jak w kadrach filmowych, udało mu się zintegrować ruch. Swe projekty pokazał m.in. swemu przyjacielowi z kabaretu Voltaire i „Radicale Künstler" – rumuńskiemu malarzowi i architektowi, Marcelowi Janco, argumentując, że jedynie film będzie w stanie nadać tym projektem jeszcze jeden zasadniczy wymiar – c z a s [4].

Pierwszy okres współpracy Eggelinga z Richterem zapowiadał się harmonijnie, jakkolwiek trudno mówić o ich pełnej zgodności poglądów co do realizacji projektów filmowych. Niewątpliwie Richterowi, dzięki jego zapobiegliwości, udaje się, jeszcze w 1920 r., zainteresować próbami Eggelinga i swoimi berlińską wytwórnię „Universum-Film-Aktiengesellschaft" (UFA). Udostępniła ona obu artystom kamerę filmową z oprzyrządowaniem i skromny przydział taśmy. Eggeling kompletował serię projektów graficznych, w dużym formacie, do planowanej animacji filmowej, którą zatytułował *Horizontal-vertical Orchestra*. W tym czasie Hans Richter pracował nad animowanym studium graficznym, któremu nadał tytuł *Rhythmus*. O podjętych pionierskich pracach obu artystów informowała prasa kulturalna, m. in. holenderski periodyk kulturalny konstruktywistów „De Stijl", wydawany w Lejdzie [5].

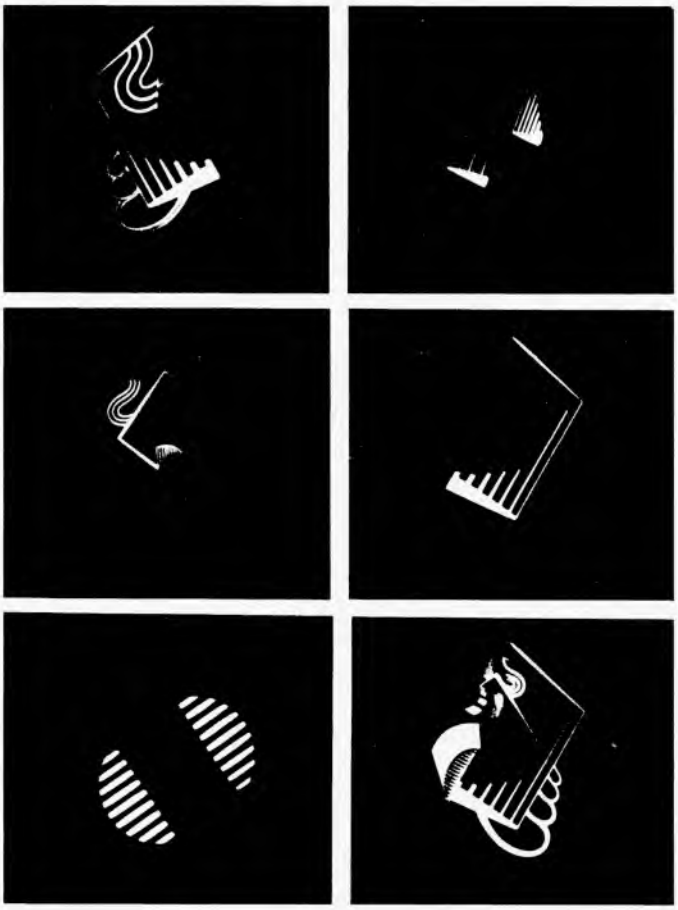
W odróżnieniu od kilkudziesięciosekundowego studium Richtera projekt Eggelinga był bardziej rozbudowany, artysta zmagał się z tworzywem, szukał licznych wariantów, które byłyby zgodne z jego teoretycznymi założeniami. Opracował wówczas swoje credo artystyczne, manifest *Teoretyczna prezentacja Sztuki Ruchu*, który był niejako skrótową summą jego paruletnich przemyśleń, m.in. nad teoretyczno-estetycznymi koncepcjami uniwersalnego języka w sztuce, jak również w filmie.

Viking Eggeling opublikował manifest (jego polskie tłumaczenie drukujemy poniżej) w awangardowym periodyku „MA" ("Dziś") w Wiedniu w sierpniu 1921 r. Czasopismo było ówcześnie wydawane przez grupę radykalnych artystów węgierskich, m.in. Sándora Barta, Lajosa Kassáka i László Moholy-Nagyego, którzy po przewrocie na Węgrzech dokonanym przez admirała Horthyego schronili się w Austrii. Manifest Eggelinga ukazał się pt. *Elvi Fejtegetések a Mozgómüvészetröl* w bardzo hermetycznym, węgierskim języku, był ilustrowany kilkoma grafikami z przygotowywanego filmu eksperymentalnego Eggelinga *Horizontal-vertical Orchestra.*

Niedługo później w czasopiśmie „De Stijl" (w nr. 7 z 1921 r.) ukazuje się manifest programowy w języku niemieckim pt. *Prinzipielles zur Bewegungskunst.* Jest on poza krótkim wstępem identyczny z tekstem Vikinga Eggelinga opublikowanym w wiedeńskim „MA". Zasadnicza różnica polega tu na tym, że ów



Orchestration de la ligne (1919) – projekt do nie ukończonego filmu animowanego Eggelinga – *Horizontal-vertical Orchestra*, reprod. Kat. Nationalmuseu, nr 91 Stockholm



Kadry graficzne z *Symfonii Diagonalnej* Eggelinga. Repr. z L. O'Konor, *Viking Eggeling 1890-1925, Artist and Film-maker...* Stockholm 1971

Kanon graficzny z *Symfonii Diagonalnej*, spopularyzowany na znaczku pocztowym (nakład 3 mln egzemplarzy, wydanym w setną rocznicę urodzin Eggelinga) – ze zbiorów autora.

Viking Eggeling (1919) – rys. wykonany przez Marcela Janco, Reprod. *DADA, Monography of Movement...* Teufen (Sweden) 1957.

program estetyczny jest sygnowany nie przez Vikinga Eggelinga, lecz jego ówczesnego przyjaciela i współpracownika – Hansa Richtera!

Stajemy tu wobec zagadki: błąd redakcyjny czy plagiat. Redakcja „De Stijl" takiego sprostowania nigdy nie zamieściła, a więc mamy tu, jak sądzę, do czynienia z oczywistym plagiatem, nie dostrzeżonym przez wiele lat przez teoretyków i historyków kina [6].

Ten pogląd potwierdza również, jak się zdaje, zbieżny czasowo fakt zrezygnowania przez Eggelinga z gościny w rodzinnym domu Richtera, zerwaniu z nim współpracy i przenosin do Berlina. Cytowane powyżej słowa Richtera o całkowitej zgodności i przyjaźni, która trwała do śmierci Eggelinga, okazały się deklaracją bez pokrycia.

Nad partyturą filmowej *Symfonii Diagonalnej*

Po opuszczeniu domu Richterów w Klein-Koldiz Viking Eggeling, porzucony przez żonę, znalazł się znów na berlińskim bruku. W swym prymitywnie urządzonym studio przy Wormerstrasse 6a kontynuował prace nad swą *Horizontal-vertical Orchestra*.

Równocześnie Eggeling włączył się w rozwijające się bujnie mimo powojennego niedostatku życie artystyczne stolicy Niemiec. Wśród przyjaciół Eggelinga znaleźli się m.in.: Walter Ruttmann, Arthur Segal, El Lissitzky, Erich Bucholz oraz urodzony w Polsce Henryk Berlewi (1894-1967), grafik i malarz, którego łączyły z Eggelingiem również zainteresowania estetyczno-filmowe. Berlewi w tym czasie rozpoczął rozważania nad swą teorią „mecano-fakture" – o naturze malarstwa i grafiki bazującej na zasadach mechanicznej produkcji i reprodukcji.

Wiosną 1923 r. Viking poznał w Berlinie kilkanaście lat od siebie młodszą Ernę Niemeyer. Na początku lat dwudziestych studiowała w słynnym Bauhauzie w Weimarze. W czasie tych studiów poznała rzadkie podówczas tajniki animacji i trickowej techniki filmowej. Tych profesjonalnych umiejętności brakowało amatorowi Eggelingowi. Z kolei Erna zafascynowana twórczą osobowością Vikinga, jego awangardowymi projektami filmowymi, zamieszkała z nim w studio na Wormerstrasse, zostając jego asystentką. Mimo zaawansowanych prac graficznych nie udało im się doprowadzić do końca prac nad pierwszym filmem Eggelinga *Horizontal–vertical Orchestra*. Najprawdopodobniej Eggeling uznał, że skomplikowana partytura „wizualnej muzyki" w animacji filmowej okazała się zbyt statyczna, odbiegająca od jego teoretyczno-estetycznych rozważań nad tzw. Eidodynamic – dynamiką wizualną. Nie był twórcą zdolnym do kompromisu, cechował go zarazem brak życiowego praktycyzmu. Kilkuletnia praca, dziesiątki i setki przygotowanych serii graficznych nie poszły jednak całkowicie na marne. Zachowały się jego niektóre graficzno-malarskie szkice do ekranowej animacji. Zdobył również zasób doświadczeń do następnego swego filmu który zatytułował: *Symfonia Diagonalna*.

Prace realizatorskie nad filmową animacją *Symfonii Diagonalnej* rozpoczął Eggeling wraz z Ernią Niemeyer w pierwszej połowie 1923 r. Z techniczną pomocą pospieszyła berlińska wytwórnia sprzętu filmowego „Ascania-Werke A.G.", udostępniając niezbędną, choć prymitywną aparaturę. Bardzo pracochłonne oka-

zało się opracowanie skomplikowanej animacji i „harmonizacji" poszczególnych elementów graficznych dynamicznej kompozycji. Posługiwano się techniką wycinankową, poszczególne fragmenty były przenoszone na metalową folię, filmowane poklatkowo. Realizację *Symfonii Diagonalnej* Eggeling wraz ze swą asystentką zakończyli jesienią 1924 r.

Kiedy oglądałem w przytulnej salce projekcyjnej Szwedzkiego Instytutu Filmowego w Sztokholmie unikatową, archiwalną kopię powstałej przed 70 laty *Symfonii Diagonalnej,* zdałem sobie sprawę, że werbalny opis filmowego eksperymentu Vikinga Eggelinga, wierne przekazanie jego idei i przesłania, niejako „pozakadrowego", jest bardzo trudne. *Symfonia* Eggelinga nie poddaje się obiektywizującemu, konkretyzującemu zapisowi i analizie. Może jednak właśnie taka była intencja artysty, dopuszczająca wielość interpretacji jego awangardowego utworu?

Eggeling w swym pionierskim eksperymencie filmowym zdaje się traktować ekran jako otwartą płaszczyznę, przestrzeń malarską, konsekwentnie abstrakcyjną, nie skonkretyzowaną figuratywnym przedstawieniem czy budowaniem iluzji, metafory, analogii. Wyobraża sobie ekran również jako wnętrze sali koncertowej, która może być wypełniona dźwiękiem. Cechą znamienną jest fakt, że Eggeling nadał swemu dziełu zobowiązujący tytuł muzyczny, tworząc skojarzenia malarsko-graficzne utworu orkiestralnego.

Założył, że projekcja jego filmu ma się odbywać bez akompaniamentu, w zupełnej ciszy. Trzeba bowiem pamiętać, że w owej epoce niemego ekranu, wyświetlanym filmom, również eksperymentalnym, towarzyszyła ilustracja muzyczna. Natomiast Eggeling pragnie w swoisty sposób wykorzystać doświadczenie audytorium muzycznego gromadzone przez wieki doskonalenia i eksperymentu, pragnie znaleźć w wariacjach ruchów i rymów swoistą orkiestrację analogii i kontrapunktów, poddanych jakby grze przeciwieństw, wykorzystując ich wzajemne reakcje oparte na relacjach płaszczyznowych, jak odpychanie i przyciąganie, narastanie i zanikanie, bierność i ruchową dynamikę.

Oto jak próbuje lapidarnie zanalizować utwór Eggelinga Louise O'Konor: *Jedyny zachowany film Vikinga Eggelinga był w okresie swego powstania inspirujący i rewelacyjny: był rodzajem kosmicznego tańca znaczeń; abstrakcyjne figury stają się rzeczywistością, aby następnie pulsować w sekwencjach swej kreacji i destrukcji. Wewnętrzne fenomena są transformacją znaczeń i przedstawiają ich głębsze poziomy znaczeniowe. Przestrzeń jest tym, przez co przebija się światło. Figury są w stanie embrionalnym, diagonalny ruch przełamuje równowagę, pojawia się i trwa w rozchodzącej się dynamicznej aktywności. Czas i przestrzeń wchodzą w swoistą interreakcję. „Symfonia Diagonalna" ukazuje wtargnięcie czasu i przestrzeni, stawanie się, wchodzenie do egzystencji motywów graficznych od stanu spoczynku do wirujących symetrii, następnie powrót do pierwotnego kształtu i repetycji wyglądów. Wszystko to kojarzy się w umyśle, w wyobraźni, z regułami kompozycji muzycznej...* [7]

Głównym elementem percepcji filmu miała być imaginacja muzyczna i wrażliwość widza i słuchacza. W założeniu twórczym Eggelinga *Symfonia Diagonalna* poprzez swój uniwersalny język, w utopijnym założeniu zrozumiały dla wszystkich, miała być egzemplifikacją oderwanego od figuratywnej czy potocznej rzeczywistości Filmu Absolutnego.

Film składa się z 7356 kadrów, jest podzielony w scenopisie na 40 części, które zawierają od jednej do 17 sekwencji, a każda sekwencja od 33 do 533 kadrów. Całość trwa przy stosowanej ówcześnie projekcji 16 klatek na sekundę – 7 minut 40 sekund.

5 listopada 1924 r. Viking Eggeling przedstawił w bliskim sobie gronie przyjaciół *Symfonię Diagonalną* na prywatnym pokazie. Dopiero jednak w roku następnym została zaprezentowana publicznie szerokiemu gremium widzów.

3 maja 1925 r. w UFA-Palast – Pałacu Filmowym UFA przy centralnej ulicy Berlina Kurfürstendamm, odbył się uroczysty pokaz filmów eksperymentalnych z Niemiec i Francji, któremu nadano tytuł: *Der Absolute Film – Film Absolutny*. Prezentacja ta (powtórzona 10 maja 1925) przeszła do kronik światowego kina awangardowego.

Jak głosił afisz, na program złożyły się (tytuły w wersji oryginalnej): Ludwiga Hirschfelda-Mack'a – *Dreiteilige Farbensonatine – Reflektorische Farbenspiele*, Hansa Richtera – *Film ist Rhytmus*, Vikinga Eggelinga– *Symphonie diagonale*, Waltera Ruttmanna – *Opus 2, 3 und 4*, Fernarda Legéra i Dudley'a Murphy'ego – *Images mobiles (Ballet mecanique)*, René Claire'a – *Entr'acte* (adaptacja i realizacja według scenariusza Francisa Picabii).

Pokazy te stały się wydarzeniem, szczególnie w radykalnych kręgach artystycznych Berlina. W prasie kulturalnej podnoszono ich awangardowy, pionierski charakter, nobilitujący film od jarmarcznego poziomu do rangi sztuki, a w kategorii tzw. filmu artystycznego ukazujące odrębne niż „ekspresyjno-caligaryczne" drogi rozwoju. *Symfonia Diagonalna,* choć trudna w odbiorze i mniej od innych efektowna (niema i czarno-biało-szara), zyskała uznanie za swą dojrzałą, konsekwentną formę wytyczającą drogę do „wizualnego języka harmonii i tonów".

Viking Eggeling nie mógł uczestniczyć w owych majowych pokazach w Pałacu Filmowym UFA, dzielić satysfakcji ze swego pionierskiego dzieła.

Powalony nieuleczalną chorobą, zmarł w szpitalu Norbertanek w berlińskim Schönbergu 19 maja 1925 r.

STANISŁAW F. OZIMEK

---

[1] K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 218.

[2] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s.11.

[3] Cyt. za: A. Gwóźdź, *Nieoficjalny nurt ekspresjonizmu niemieckiego*, (w:) *Zagadnienia rodzajów literackich*, pod red. A. Helman, Katowice 1985, s. 69.

[4] O fakcie tym wspomina L. O'Konor, *Viking Eggeling 1880-1925. Artist and Film-maker...*, Stockholm 1971, s. 46.

[5] R. Hausmann, *PR-Esentismus*, „De Stijl", Leyden 1921, vol. 2.

[6] Opinię o harmonijnej współpracy z Eggelingiem aż do jego przedwczesnej śmierci upowszechniał początkowo sam Hans Richter, m.in. w: H. Richter, Viking Eggeling, G.-*Zeitschrift für elementare Gesstaltung*, Berlin 1924, nr 3; tenże, *A History of the Avantgarde*, San Francisco 1947; tenże, *Avantgarde film in Germany*, London 1949; Świadectwo to zostało przyjęte bezkrytycznie w publikacjach zagranicznych i polskich, m.in.: M. Zurhake, *Analysen von Filmen V. Eggeling ung H. Richter*, Heidelberg 1982; J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. II, Warszawa 1956, s. 265; M. Kornatowska, *Film absolutny*, w: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1962, t. IV, z. 2 (7); A. Gwóźdź – *Nieoficjalny nurt ekspresjonizmu niemieckiego*, wyd. cyt.

[7] L. O'Konor, *Viking Eggeling: A Swedish Artist in Europe*, (w:) *Swedish Avantgarde Film 1924-1990*, New York 1991, s. 5

Inspiracje i kreacje Vikinga Eggelinga

Z dr LOUISE O'KONOR,
historykiem filmu, profesorem Uniwersytetu Sztokholmskiego,
rozmawia STANISŁAW F. OZIMEK

– *Vikinga Eggelinga można wpisać do wąskiego kręgu pionierów filmu awangardowego i filmu animowanego, autora zarówno manifestów programowo-estetycznych, jak i twórcę fascynującego eksperymentu filmowego, jakim była „Symfonia Diagonalna" (1924). Jakie zdaniem Pani były inspiracje i momenty krystalizujące jego program estetyczny i działalność artystyczną i filmową?*

– Niewątpliwie istotnym momentem w jego życiu był wybuch I wojny światowej, jej trwanie i skutki, oraz okres tuż po niej następujący – rachunków strat, okrucieństw i spustoszeń, również w psychice ludzkiej. Jakkolwiek Viking Eggeling jako obywatel neutralnej Szwecji nie brał bezpośredniego udziału w działaniach wojennych (jak np. noszący głęboko jej piętno Walter Ruttmann, pokrewny mu w eksperymentach filmowych), to jednak śledził przebieg wojny. Szukał przyczyn jej okrucieństw i sam dzielił na emigracji wojenne i powojenne niedostatki, często biedę. Istotne było widzenie przez niego i bliskich sobie radykalnych artystów, spod znaku Dada, jak i konstruktywistów, głębokiego kryzysu cywilizacji europejskiej i nie spełniającej już swej humanitarnej misji sztuki i kultury artystycznej. Rodząca się nowa radykalna sztuka potrzebowała impulsu duchowego do budowania mostów między narodami rozdzielonymi okropnościami wojny, potrzebowała impulsu do budowania wspólnoty i tworzenia, według słów Eggelinga, *znaków komunikacji między ludźmi*. Artyści powinni wypełniać zadania, które mogłyby być zrozumiałe dla ogółu, nie tylko dla wtajemniczonych. To wyjściowe hasło programowe miało być *abstrakcyjnie proste, nie uznające granic czy zakazów*. Według Eggelinga tylko sztuka abstrakcyjna, niefiguratywna, mogła dawać – co brzmi i dziś nowocześnie – szansę tworzenia uniwersalnego instrumentu komunikacji społecznej. Bezkompromisowy w swych poglądach Viking Eggeling głosił: *Sztuka sama w sobie jest niczym. Kontekst, jej przesłanie jest wszystkim.* Aby to osiągnąć, trzeba znaleźć możliwość kreowania abstrakcyjnych idiomów, które formułowałyby przekaz w sposób zrozumiały, tak by mógł być odebrany przez ogół. Forma nie może być ezoteryczna, nierozpoznawalna, „nieprzezroczysta". Jej główna wartość leży jedynie w zdolności przekazywania idei, przesyłania komunikatów. W tym wstępnym programie mieściła się pionierska formacja myślowa Eggelinga o misji artysty swego czasu, a także impuls do pionierskich prób w dziedzinie filmu awangardowego i animowanego.

– *Viking Eggeling nie ukończył ani wyższych studiów akademickich, ani też uczelni artystycznej. Skąd czerpał inspiracje do swych przemyśleń, które później*

W okopach. Rys. ołówkiem autorstwa V. Eggelinga (1915?), zbiory prywatne, reprod. z Katalogu Nationalmuseum nr 31, Stockholm.

zaowocowały w jego śmiałych projektach i realizacjach filmowych – nie dokończonej „Horizontal-vertical Orchestra" i „Diagonal Symphony"?

– Chociaż Eggeling był rzeczywiście samoukiem, również w dziedzinie malarstwa, to jednak miał okazję poznawania wielkich mistrzów i ich dzieł. Terminował i pracował, jak większość artystów w czasie minionych wieków, robiąc studia typów ludzkich, środowisk miejskich i wiejskich. Pozostawił sporo prac graficznych i malarskich. Były one wystawiane za jego życia i pośmiertnie. Znajdują się, łącznie z jego pracami graficznymi będącymi „materiałem wyjściowym" do animacji filmowej, w międzynarodowych zbiorach, m.in. w Museé National d'Art Moderne w Paryżu, w Muzeum Narodowym i Modrna Museet w Sztokholmie, w Yale University Art Gallery w New Haven w USA, w Kunstmuseum w Bazylei i innych oraz w zbiorach prywatnych. Jak już wspomniałam, w czasie I wojny światowej i po jej zakończeniu zwrócił swoją uwagę, swoje poszukiwania, niejako do wewnątrz, rozpatrując podstawowe pytania dotyczące życia i zagłady wartości, misji sztuki we współczesnym, rozdartym konfliktami świecie. Problematyka komunikacji społecznej staje się głównym motywem poszukiwań Eggelinga zarówno w konkretnym znaczeniu przekazu komunikatu, jak i w bardziej subtelnym, duchowym sensie. Eggeling pisał w swych notatkach: *Dla prawdziwego artysty znak komunikacyjny jest jedynie sztuką.* Dlatego też Eggeling, jak i wielu bliskich mu artystów działających w pierwszym ćwierćwieczu XX w., interesował

się nowymi odkryciami i ustaleniami naukowymi, szczególnie w fizyce. Teorie Alberta Einsteina, Wernera Heisenberga czy Nielsa Bohra odkrywały przed nimi pulsującą panoramę znaczeń. Nowocześni fizycy przemawiali do wyobraźni artystów i wyzwalali w nich nowe horyzonty, m.in. w zakresie problematyki filozoficznej czasu i przestrzeni.

– *Jak mogłem się zorientować, oglądając ocalałe zapiski Vikinga Eggelinga, był on również zafascynowany twórczością Henri Bergsona. Cytatami z dzieł znakomitego filozofa komentuje niektóre swoje projekty graficzno-malarskie przygotowywane do realizacji „Horizontal-vertical Orchestra".*

– Rzeczywiście Eggeling był żywo zainteresowany tezami Bergsona. Szczególnie fascynowały go w pracach Bergsona koncepcje czasoprzestrzenne, bliskie mu było posługiwanie się językiem odwołującym się do wyobraźni wizualnej, bogatym w metafory. Z Bergsonowskiej myśli czerpali oprócz Eggelinga tacy artyści, jak Malewicz i Kandinsky. Swym przemyśleniom Eggeling dał wyraz w programie-manifeście pt. *Teoretyczna prezentacja Sztuki Ruchu*, opublikowanym w Wiedniu w 1921 roku...

– *Manifest ten był niewątpliwie lapidarną summą kilkuletnich przemyśleń teoretyczno-estetycznych Vikinga Eggelinga. Tymczasem, identyczny tekst ukazał się w tym samym roku w periodyku holenderskich konstruktywistów „De Stijl". Tekst ten został podpisany nazwiskiem ówczesnego współpracownika Eggelinga – Hansa Richtera. Nie przypuszczam, że była to tylko pomyłka w druku. Uważam, że trzeba również zweryfikować upowszechnione w literaturze historycznej przeświadczenie, iż harmonijna współpraca Richtera z Eggelingiem trwała aż do śmierci tego ostatniego.*

– Zgadzam się całkowicie z Pana weryfikującą konkluzją. Eggeling w trudnym okresie kłopotów materialnych rzeczywiście skorzystał z propozycji gościny w domu rodzinnym Richtera. Nie była to jednak gościna bezinteresowna; Richter wiedział już o pionierskich zamysłach Eggelinga odnośnie do filmu. Pomysły Eggelinga były bardziej zwarte i obiecujące niż jego. Nie może być przypadkiem, że ich współpraca urywa się właśnie po ukazaniu w czasopiśmie „De Stijl" manifestu Eggelinga podpisanego przez Richtera. Stało się tak, i chociaż trudno było spotkać w kręgu ówczesnych artystów awangardowych człowieka mniej niż Eggeling zabiegającego o swoją popularność i tzw. publicity, to jednak tu miara się przebrała. Poczuł się ograbiony z własnych przemyśleń. Na marginesie dodam, że za kilkunastomiesięczną gościnę u Richterów Eggeling odwzajemnił się najcenniejszą rzeczą ze swego skromnego dobytku. Był to kupiony okazyjnie w czasie jego przedwojennych peregrynacji po Italii (przed 1914 r. – S.F.O.) obraz, który – jak się okazało – wyszedł spod pędzla lub z weneckiego warsztatu samego Mistrza Giorgione.

z dr LOUISE O'KONOR
rozmawiał STANISŁAW F. OZIMEK

Sztokholm, czerwiec 1995

Kwerenda archiwalna, wywiad z prof. Louise O'Konor oraz przygotowanie artykułu poświęconego sylwetce twórczej Vikinga Eggelinga były możliwe dzięki współpracy naukowej Instytutu Sztuki PAN z Kungl. Vitterhets Academie – Stockholm.

Teoretyczna prezentacja Sztuki Ruchu

VIKING EGGELING

Na tropach pewnego plagiatu

Poniżej publikujemy po raz pierwszy w języku polskim manifest programowy Vikinga Eggelinga, którego pierwodruk ukazał się w języku węgierskim w sierpniu 1921 r. w czasopiśmie „MA" („Dziś") wydawanym w Wiedniu. Później ów manifest ukazał się w holenderskim czasopiśmie konstruktywistów „De Stijl" nr 7 z 1921 r., podpisany przez współpracownika Eggelinga, Hansa Richtera. Jesteśmy tu na tropie oczywistego plagiatu nie zauważonego przez wiele dziesięcioleci przez historyków filmu.

S.F.O.

I. Objaśnienie

Obrazy odtwarzające w sposób statyczny rzeczywistość przedstawiają najistotniejsze momenty zaistniałych wydarzeń, które w naszej pamięci mają na wskroś dynamiczną strukturę. W filmie natomiast odnajduje swoje odwzorowanie tzw. żywa akcja. Sam proces: twórcza ewolucja i rewolucja w sferze czysto artystycznej (formy abstrakcyjne). Z podobnym dynamizmem procesu mamy do czynienia w przypadku utworów muzycznych, rejestrując przebieg następujących kolejno po sobie dźwięków. Tak jak i w poprzednim przypadku dochodzi tutaj do posłużenia się (w sensie jak najbardziej duchowym) obrazem czystym, gdzie już zawiera się napięcie i rozwiązanie, które z uwagi na wykluczenie materialnych w swojej istocie porównań i wspomnień ma charakter elementarnie magiczny.

II. Generalbass – zasada generalna

„Język" (formy językowe), który jest „wypowiadany", opiera się na „alfabecie" powstałym dzięki elementarnej zasadzie poznania: biegunowości („polaryzacji"). Polaryzacja jako generalna zasada procesów życiowych = metoda kompozycyjna każdej formalnej wypowiedzi, proporcji, rytmu, liczby, natężenia, położenia, brzmienia, tempa itd. Empirycznie istnieje jako (kontrastujący) związek większych i mniejszych sprzeczności. Duchowo natomiast – jako stosunek upodabniający rzeczy, które w innej sferze występują jako wzajemnie zróżnicowane. Twórcza przemiana oraz logiczna jednorodność i zróżnicowanie w sferze myśli odnośnych dzieł.

Moc woli i wyraźnie oznaczony cel tych działań są w nich samych nieograniczone.

Estetyczne zasady „alfabetu" są wskazówką przy rozpatrywaniu wielu dziedzin sztuki, a to dlatego, że zasady te, działając w sposób niedogmatyczny i syntetyczny, są obowiązujące nie tylko w stosunku do sztuk plastycznych, ale również w tym samym stopniu w stosunku do muzyki, literatury, tańca, architektury i teatru. Duch kultury rozumiany jako fenomen totalności wszystkich mocy twórczych czerpanych ze wspólnego źródła, tworzących nieskończoność i wielorakość form (nie suma, lecz synteza).

III. Definicja sztuki

a. Definicja transcendentna

Sztuka = ludzka wola tworzenia. Rozumiana jako taka właściwość jednostki sytuuje się w świecie transcendentnego sensu (ponadindywidualne = transcendentne dążenie). Sztuka służy tworzeniu wyższej jedności: ludzkie idee przemienia w człowieczeństwo; doskonałość jednostki w wyższą formę organizacji. „Całość", ludzkość = synteza tego co poszczególne (zasada konstruktywna). Wola osiągnięcia tego celu ma charakter roszczenia etycznego. Etyka ta opiera się na przekonaniu, że jesteśmy zdolni do egzystencji doskonalej, i zawiera postulat urzeczywistnienia tego przekonania: żądanie etyki totalnej (w odróżnieniu od etyki religijnej czy filozoficznej).

Twórczy stosunek, jaki zachodzi pomiędzy poszczególną jednostką a obejmującą ją jednością, ma charakter syntezy; logiczny stosunek nie matematycznego, lecz czysto twórczego rodzaju. Jednoznaczność wielorakości – głęboki związek kontrastów w obrębie analogii (spolaryzowana synteza).

Kiedy tylko ludzka moc twórcza osiągnie (w stopniu tak maksymalnym, w jakim tylko zdolna jest do syntezy) znaczące zrozumienie idei totalnego „Bytu", pojęcie „syntezy" nabierze cech prawdziwej definicji transcendentalnej.

Konsekwencja takiego poznania = ukierunkowanie tych wszystkich mocy, które prowadzą do jedności wszystkich twórczych działań ludzkich – do kultury.

b. Definicja praktyczna

Maksymalna ekonomia środków. Tylko prawdziwa dyscyplina poszczególnych elementów oraz najbardziej elementarne ich stosowanie jest w stanie umożliwić dalszy rzeczywisty rozwój. Należałoby ciągle podkreślać: sztuka nie jest subiektywnym uzewnętrznieniem jednostki, lecz organicznym językiem (mową) ludzkości o jak najbardziej doniosłym znaczeniu i musi przez to w swych zasadach być tak nieomylna i tak lapidarna, aby jako ludzka mowa mogła być rzeczywiście użyteczna. Błędem jest sądzić, aby jako ludzka mowa mogła być rzeczywiście użyteczna. Błędem jest sądzić, że sens sztuki polega na indywidualnych, odosobnionych dokonaniach sztuka jako taka stawia raczej poszczególnym jednostkom zadania natury ogólnej dostępne ich woli w celu wspierania i wzbogacania tak właśnie pojętej idei sztuki. Takie poniekąd naukowe potraktowanie problemu stanowi mniejsze ograniczenie dla artystycznej intuicji (pole-

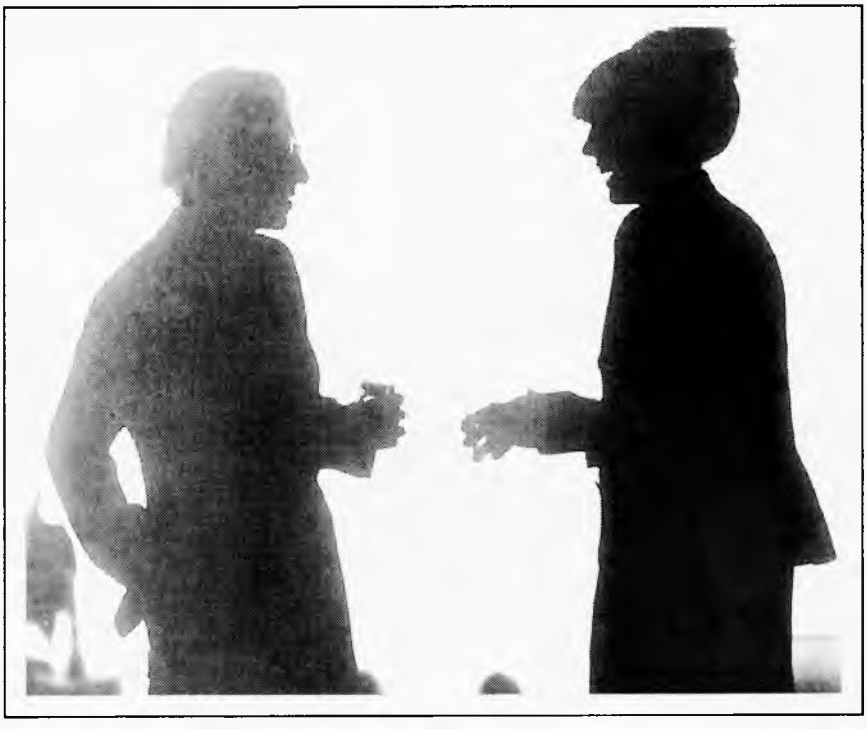
gającej ostatecznie na twórczości artystycznej), niż wszelkie działania żywiołowe. Wprawdzie bezpośredni impuls jest warunkiem podstawowym twórczości, jednakże moc koordynująca czy integrująca jej poszczególne elementy stanowi o całkowitym jej spełnieniu. Język „duszy" = (sztuka) w znaczeniu najistotniejszym, ponieważ nie ma tak ograniczającego działania na osobowość ludzką, jak świat pojęć czystych, który nas przytępia i spłaszcza swym nadużyciem słowa, co jest naturalną konsekwencją trzeźwej rzeczowości, wszelkich badań i naukowych rozróżnień – pozbawionym sentymentalizmu sposobem ustalania zasad języka sztuki, mającego decydujące znaczenie dla funkcjonowania tzw. czystej, obiektywnej krytyki.

IV. Uzupełnienie

Nie ma żadnych wątpliwości, że kino rozumiane jako nowa dziedzina twórczości plastycznej jest nadmiernie eksploatowane przez działania o charakterze plastycznym. Tym bardziej należałoby zwrócić uwagę na to, że zwykłe, nie złożone, kolejne następowanie po sobie form samo w sobie i dla siebie jest zupełnie bezsensowne, natomiast sens może być nadany dopiero przez samą sztukę (wyżej podana definicja). Dla tej nowej sztuki jest absolutnie konieczne posiadanie jasno i jednoznacznie określonych elementów podstawowych. Bez nich całość może być tylko (zaledwie uwodzicielską) grą czy zabawą, ale nigdy nie będzie prawdziwym językiem.

Tłum. z niemieckiego TOMASZ SZABLOWSKI

FILM NA ŚWIECIE



Manhattan Woody Allena

Dziennik nowojorski (2)

MARIA KORNATOWSKA

Niegdyś Hollywood było stolicą melodramatu. Urodziwe gwiazdy o omdlewających spojrzeniach snuły się po ekranie w poszukiwaniu miłości i mitycznego szczęścia. Umiejętność wcielania się w heroinę romansu czyniła z aktorki gwiazdę, jak w przypadku Grety Garbo, Marleny Dietrich, Ingrid Bergman lub nawet – choć nieco inaczej – Marylin Monroe. Do epoki Spielberga największym przebojem kasowym był przecież romans stulecia – *Przeminęło z wiatrem*. Jeszcze w 1967 r. Mike Nichols, robiąc *Absolwenta*, swoisty manifest młodzieńczej kontestacji, wybrał miłość jako wyraz buntu przeciw społecznym konwencjom i przykazaniom. Triumf uczuć stanowi w *Absolwencie* romantyczne wyzwanie rzucone „spróchniałemu" światu. Triumf ów trwa jednak krótko. W okrzyczanym przeboju *Love Story* Arthura Hillera (1970) heroina buntowniczego romansu szczęśliwie umiera, co pozwala jej kochankowi i mężowi powrócić na łono zamożnej rodziny i estabilishmentu. Serce zostaje przywołane do porządku. *Love Story* jest owocem historycznego kompromisu. Pokazuje siłę miłości zdolnej pokonać bariery społeczne i obyczajowe, oraz jej efemeryczność w systemie, w którym życiowa stabilizacja ma wartość najwyższą. *Love Story* zapowiada czasy Reagana.

W istocie, protestancka, purytańska tradycja Ameryki nigdy nie sprzyjała nadmiernemu kultowi miłości i kobiecości. Kobiety – widać to najlepiej w filmach gangsterskich lub dreszczowcach – wnoszą najczęściej w ład ustalony przez mężczyzn zagrożenie i destrukcję. Bohaterom Dzikiego Zachodu bliższy jest koń, rewolwer i towarzysz przygód na Pograniczu niż osoba płci żeńskiej. Miłość mężczyzny, jak w *Mieście bezprawia* Forda lub w *Gwieździe szeryfa* Manna, ocala kobietę przed samotnością, zagubieniem lub upadkiem. Mężczyzna do pewnego stopnia zbawia kobietę, ratuje jej ciało i duszę. Tak dzieje się w kultowym westernie Johna Forda *The Searchers*, którego schemat fabularny powielają całe pokolenia ze Scorsesem (*Taksówkarz*) włącznie i który kopiują rozliczni epigoni.

John Wayne (Ethan) latami tropi swoją bratanicę Debbie uprowadzoną jako dziecko przez Indian. Kiedy wreszcie trafia na jej ślad, okazuje się, że przeszła ona jakby „na drugą stronę", przyjęła indiański styl życia, została żoną wodza, kocha go i wcale nie chce wracać do „dobrego" świata białych. Jej ciało i dusza zostały „zatrute". Kobiecość jest słaba i podatna na grzech. W końcu jednak Waynowi, szlachetnemu białemu, który zdążył w tym celu wybić wielu Indian, udaje się dziewczynę przekonać i namówić do powrotu. Natalie Wood – bo to była ona – wraca na łono białej cywilizacji. Spełniwszy swą misję, niczym średniowieczny rycerz, nasz bohater zostaje sam. Odchodzi w mrok. *The Searchers*

to bardzo dziwny, fascynujący western o niekonwencjonalnej akcji i ambiwalentnych podtekstach. Mroczny i dwuznaczny, jak *Bez przebaczenia* Eastwooda. Od Wayne'a – jak dowiadujemy się z początkowych sekwencji filmu – odeszła jego ukochana. Zdradziła go, bo chciała mieć męża, dom, dzieci, słowem – normalne życie. On zaś był samotnikiem, wędrownym rycerzem, brał udział w wojnie domowej i długo z niej nie wracał. Kobiety są skłonne do zdrady, do nielojalności w imię swego egoizmu. Szukają poczucia bezpieczeństwa lub namiętności, gotowe dla nich łamać prawa i zakazy. Mężczyzna, skazany na wieczną samotność, pozostaje wierny swoim powinnościom moralnym, czemuś, co go przekracza. Kobieta łatwo ulega złu, akceptuje grzech. W tym kontekście zabijanie nie jest zresztą złem ani grzechem. Jest prawem mężczyzny. W *Taksówkarzu* dzieje się coś bardzo podobnego. Scorsese nie ukrywa zresztą, że film Forda miał na niego wielki wpływ. Ogląda go mniej więcej trzy razy do roku i to właśnie restauracja kopii *The Searchers* rozpocznie podjęte przez Fundację Sztuki Filmowej – której twórca *Wściekłego byka* patronuje – dzieło rekonstrukcji dorobku Forda. Travis (Robert De Niro) również pragnie wyciągnąć z „grzechu", „zbawić" nastoletnią Iris (Jodie Foster). Ona zaś wprawdzie czasem czuje się pokrzywdzona, ale przecież na swój sposób lubi życie, jakie prowadzi. „Upadek" bardziej ją pociąga niż monotonna egzystencja, gdzieś na prowincji, w „porządnym" rodzicielskim domu, z koniecznością nauki i przestrzegania dobrych manier. Travis jest człowiekiem misji, nieprzejednanym rycerzem „dobrej sprawy", w imię której nie waha się popełnić kilku zbrodni. Iris reprezentuje zaś w całej pełni „słabość" kobiety i jej przedmiotowość.

Tak się dziwnie składa, że istnieje – wyśmiewana wielokrotnie za tandetną sztuczność – formuła hollywoodzkiego melodramatu. Boom na filmy o miłości przypadł na lata, kiedy w „fabryce snów" zagnieździło się wielu reżyserów europejskiego pochodzenia. To oni próbowali najczęściej przeszczepić na oporny purytański grunt rozkosze miłości i pożądania, omijając zręcznie surowe zakazy kodeksu Hayesa.

Okres ostatni przyniósł wyjątkową w tej materii posuchę. *Love Story* wydaje się ostatnim znaczącym – choć niekoniecznie najwyższych lotów – filmem poświęconym miłości. Miłość po prostu zniknęła z amerykańskich ekranów. Temat niekasowy! Dokonała się zresztą ciekawa przemiana. Wielkie kobiece gwiazdy przestały pojawiać się w filmach. W pierwszej dziesiątce najbardziej kasowych aktorów figurują sami mężczyźni. To oni ściągają publiczność do kin. Żadna z kobiet nie ma już takiej siły. Wyjątkiem w regule było powodzenie *Telmy i Luizy* Ridleya Scotta, ale prawdę mówiąc nikt nie wróżył filmowi takiego sukcesu. Był on niewątpliwie efektem wykorzystania formuły sprawdzonej na wielu męskich przykładach. Nie jest to oczywiście film o miłości. Wprost przeciwnie. Jest to film o jej braku. Scott – bądź co bądź Anglik – wytknął Amerykanom samczy i nietolerancyjny w gruncie rzeczy charakter ich kultury. Kobiety zostały kompletnie uprzedmiotowione. Liczy się młodość i uroda, ale i one przynoszą ich posiadaczkom upokorzenia i zawody. W purytańskim społeczeństwie odebrano kobietom prawo do radości, zabawy, flirtu i rozkoszy.

Radość i swoboda bycia z ich strony przyjmowane są jako prowokacja, znak przyzwolenia, zachęta do gwałtu. Tak było też we wcześniejszym filmie Jonathana Kaplana *The Accused*. Swobodne zachowanie Jodie Foster i Geeny Davis

Nagi instynkt Paula Verhoevena

Absolwent Mike'a Nicholsa

Bez przebaczenia Clinta Eastwooda

sprawiło, że zostały potraktowane jak osoby lekkich obyczajów, z zasady uległe wobec zachcianek mężczyzn. Kobiety są samotne i bezbronne w podporządkowanym prawu przemocy męskim świecie. Mogą jedynie – jak Telma i Luiza – przemocą odpowiedzieć na przemoc, skazując się tym samym na samozniszczenie. Mogą też, w bardziej optymistycznym wariancie, idąc śladem bohaterki *The Accused*, podjąć walkę o swą godność i prawa. Zwycięstwo na sali sądowej ma jednak charakter jednostkowy. Dziewczyna grana przez Jodie Foster odzyska dzięki niemu wiarę we własne człowieczeństwo, nie pogrąży się w rozpaczy. Ale tylko tyle, nic więcej.

Ameryka jest krajem, gdzie popełnia się ogromną liczbę gwałtów i to gwałtów wyjątkowo brutalnych – jak dowodzi słynna historia białej joggerki skatowanej w Central Parku niemal na śmierć przez grupę młodych chłopców o innym kolorze skóry. Tutaj brutalność i sadystyczną bezwzględność spotęgował jeszcze rasizm. Straszny musi być ładunek nienawiści i pogardy prowadzący do tak okrutnego pastwienia się nad czyimś bezbronnym ciałem. Nienawiść i kult przemocy zamiast radości życia, zachwytu dla jego zmysłowej urody.

Bodaj Stefan Bratkowski pisał, że protestanci umieją pracować, katolicy zaś kochać się i jeść. Coś w tym jest. Powiedziałabym, że ludzie Południa umieją jeść i kochać się. Amerykanie wymyślili doskonałe technologie i fast food, plastikowe nakrycia, żeby było szybciej i łatwiej. Amerykanie zawsze się spieszą. Czas to pieniądz. Brak im go na kontemplację przyrody, zachodów słońca, piękna rzeczy. Cenią funkcjonalność. Jedyna fantazja, na jaką ich stać, to jarmarczny przepych Disneylandów i Las Vegas oraz dziwactwa postmodernistycznej architektury. Nie przywiązują wagi do wyrafinowanych rozkoszy podniebienia. Przede wszystkim jedzenia ma być dużo. Ktoś słusznie zauważył, że Amerykę tworzyli biedacy, emigranci z rejonów nędzy i niedostatku. Gdy wreszcie osiągnęli upragniony dobrobyt, pragnęli przede wszystkim najeść się do syta. Ogrom stał się miarą bogactwa i samospełnienia. Ameryka cierpi na gigantomanię. Najwyższe na świecie domy, największe domy towarowe, najdłuższe autostrady. Przybysze z małych miasteczek Wschodniej i Środkowej Europy uwielbiali okazałość, nadmiar. Katedry handlu, kina-pałace. Teatry z wodotryskami, basenami i ogrodami na dachu. Bogactwo miało być ostentacyjne, bić po oczach. Stąd wzięły się najobfitsze na kuli ziemskiej porcje jedzenia.

Głęboko zakorzeniony purytanizm każe współczesnym Amerykanom udręczać ciało w imię zdrowia i higieny. Obsesja diet. Bez tłuszczu, cukru, soli. Kawa bez kofeiny i herbata bez teiny. Wkrótce pojawi się zapewne wino i whisky bez alkoholu. Kraina atrap, namiastek, symulacrum. Amerykanin dręczy własne ciało nie po to, by osiągnąć doskonałość duchową i zbliżyć się do Boga, lecz by żyć długo, demonstrować siłę fizyczną i sprawność, wzbudzać respekt i podziw swoją muskulaturą. Współcześni męczennicy i biczownicy biegają w upalne dni zlani siódmym potem, ćwiczą w gymach siłową gimnastykę. Miękka krągłość Marylin Monroe wygląda dziś anachronicznie. Spektakularne dekolty odsłaniają twarde muskularne ramiona, mini pozwala podziwiać umięśnione łydki i uda. Ciało kobiety niebezpiecznie zbliża się wyglądem do ciała mężczyzny. Wzorców dostarczają Schwarzenegger i Madonna. Twory sztuczne, produkty nowoczesnych technologii żywienia, treningów fizycznych i zabiegów kosmetycznych. Ciało staje się efektem pracy, wytworem przemysłu, a nie darem na-

tury. Kult ekologii, paradoksalnie, umacnia jeszcze fascynację sztucznością. Działa sterylizująco.

U podłoża wszystkich tych samoudręczeń i wyrzeczeń w imię dyktowanej modą doskonałości musi leżeć jakaś głęboka nienawiść do ciała i jego spraw. Teraz okazuje się, że Francuzi – prowadzący wybitnie niezdrowy tryb życia, niechętni sportom, pijący dobre wina i mocną kawę, jedzący pełnokrwiste mięso i tłuste sery – żyją dłużej niż Amerykanie, rzadziej zapadają na choroby krążenia i mają mniej zawałów. Lubią życie, po prostu. Umieją się nim cieszyć jako wartością samą w sobie. Te rewelacje były prawdziwym szokiem dla amerykańskich samobiczowników. Okazało się wkrótce potem, że picie czerwonego wina zbija zły cholesterol (jedna z plag dręczących przeciętnego middle class- mana!), a kawa z kofeiną jest zdrowsza od tej, którą chemicznie pozbawiono kofeiny.

W *Green Card* Australijczyk Peter Weir najwyraźniej kpi sobie z fobii i obsesji społeczeństwa amerykańskiego. W cywilizowanym nowojorskim świecie sztucznych ogrodów i sztucznych relacji między ludźmi zjawia się nagle nieokrzesany dzikus o potarganych włosach, w niedbałym stroju, pijący wino i prawdziwą kawę, traktujący życie jak krwisty befsztyk, a nie wyjałowioną pigułkę. Obserwacje Weira są niezwykle trafne, a odwrócenie sytuacji: Francuz – dzikusem, jest zabawne i znaczące. Weir zauważa mimochodem, że w społeczności, w której każdy stawia na pierwszym miejscu zachowanie idealnej kondycji psychofizycznej, własną wygodę i przykazania zdrowego stylu życia – trudno o miłość, o poryw namiętności, a nawet o wzajemne zrozumienie. Namiętności bywają wielce szkodliwe. AIDS spadł Amerykanom z nieba. Utwierdził w ich przekonaniach. Samotność bywa najdogodniejszą formą istnienia. Drugi człowiek stanowi zazwyczaj zagrożenie, wnosi niepokój, burzy ustalony porządek.

Rewolucja seksualna wprowadziła zamieszanie rozluźniając obyczajowość, ale nie zmieniając zasadniczo generalnej postawy. Fast sex zaczął konkurować z fast foodem. Nadmiar wrażeń erotycznych wiódł do zobojętnienia lub impotencji, co inteligentnie pokazał Mike Nichols w *Porozmawiajmy o kobietach*, dziele, które wyrosło na gruncie przemian obyczajowych. Łatwość nawiązywania relacji seksualnych pomniejszyła tylko ich wartość. Bohaterka *Kobiety niezamężnej* Paula Mazursky'ego najpierw wpada w panikę, kiedy mąż ją opuszcza, potem zasmakowuje w swobodnym życiu, rzucając się w wir namiętnej przygody, by w końcu odkryć, że wyżej sobie ceni własną niezależność niż nie dający pełnej satysfakcji związek z mężczyzną. Skoro nowa obyczajowość pozwala kobiecie na zaspokojenie seksualnych potrzeb i ambicji, to najlepiej żyć samotnie, a więc bez stałego partnera.

Do lamusa poszła jedyna chyba w kinie amerykańskim para oparta na partnerstwie i przyjaźni. Myślę oczywiście o Katharine Hepburn i Spencerze Tracym, o ich wzajemnym przyciąganiu i odpychaniu na ekranie. Była to para szczególna. Hepburn wniosła na ekran umiejętność łączenia intensywnej kobiecości z inteligencją i talentami zawodowymi. Potrafiła tworzyć więzi mocniejsze niż erotyczne uniesienie, co widać doskonale w przepysznej komedii Howarda Hawksa *Bringing Up Baby*, gdzie gra w duecie z czarującym Cary Grantem. Był to duet idealny. Nigdy w swojej karierze Hepburn nie grała kobiet-przedmiotów. Na ekranie miała zawsze mocny charakter. Tak jak w życiu, zresztą. Czas takich

par przeminął. W *Pracującej dziewczynie* Mike'a Nicholsa nie zawiązuje się nić autentycznego porozumienia między dziewczyną graną przez Melanie Griffith a korporacyjnym tuzem Harrisona Forda. Zdobycie mężczyzny, który należał do jej szefowej, jest dla Melanie potwierdzeniem sukcesu, jaki udało jej się odnieść, znakiem kariery, tak jak nowa fryzura i stroje. Nichols jest uważnym kronikarzem obyczajów. Dwadzieścia jeden lat dzieli *Absolwenta* od *Pracującej dziewczyny*, a przecież to cała epoka. Ben Hoffmana odrzucał karierę. Pragnął wolności i miłości. Wolności od obowiązków i konwencji. Wywodził się z zamożnej klasy średniej. Dziewczyna pracująca reprezentuje niższe warstwy społeczne. Dla niej wolność to właśnie obowiązki i konwencje – droga do sukcesu i pieniędzy. Droga do władzy nad innymi. Tylko władza, tylko siła dają wolność w dzisiejszej Ameryce. Czas kontestacji minął. Nowe warstwy, nowi emigranci, przybysze spoza Europy próbują teraz swego szczęścia. Startują w wyścigu. Walka jest ostra.

Niezdolność do rozwinięcia partnerskiego związku uczuciowego analizuje Woody Allen. Jako jeden z nielicznych we współczesnym kinie amerykańskim wdaje się w zgłębianie psychiczno-uczuciowych zawiłości. Jego bohaterowie cierpią na przerost samoświadomości i niedowład emocji. Monologują przy każdej sposobności, dywagują intelektualnie. Nie umieją natomiast nawiązać dialogu z obiektami swych westchnień. Porozumienie umysłów nie idzie w parze z przyciąganiem się ciał. Bohaterowie Woody Allena są neurotyczni rodzajem nerwicy charakterystycznej dla mieszkańców Nowego Jorku. Zamknięci w swoich pozach, posługujący się slangiem swoich środowisk, modnymi liczmanami, nie potrafią się zdobyć na odruch szczerości. Prawdy o sobie szukają u psychoanalityków. Nie rozumieją wzajemnie swoich potrzeb i oczekiwań. Chowają się pod maskami obowiązujących zachowań. Alvy z *Annie Hall* kocha tytułową Annie (Diane Keaton), ale nie zadaje sobie dostatecznego wysiłku, by pojąć jej sposób myślenia i odczuwania. Bohaterowie Allena dość łatwo wikłają się w kilka związków, poddają wnikliwym wiwisekcjom własne stany uczuciowe. Egocentryzm, ucieczka przed całkowitym zaangażowaniem, jest rodzajem ucieczki przed życiem. Strach przed obecnością drugiego człowieka jest dojmujący, silniejszy niż lęk przed samotnością.

Isaac Davis z *Manhattanu* wybiera młodziutką Tracy (Mariel Hemingway), bo czuje się z nią bezpieczny. Dojrzałość daje mu przewagę. Może pełnić funkcję mentora. Kobieta dojrzała wzbudza lęk, wymyka się kontroli.

Kiedy w *Tajemnicy śmierci na Manhattanie* powraca po latach, jako partnerka Woody'ego, urokliwa Diane Keaton, jest ona jakby pewniejsza siebie, mniej rozdygotana wewnętrznie, a w ich ekranowym małżeństwie widnieje jakaś głębsza więź, ślad wzajemnego zrozumienia i zżycia.

Lęk przed kobietą objawia się na różne sposoby. Niektórzy reżyserzy, spośród najgłośniejszych, np. Coppola, Scorsese, Spielberg nie tylko niechętnie poruszają wątki romansowe, ale i z wyraźnymi oporami wprowadzają kobiety do swych filmów. Michael Corleone (Al Pacino) zdecydowanie zaniedbuje swoją inteligentną żonę Kay (Diane Keaton). Dzieli ich morze obcości. Męskie sprawy pochłaniają go całkowicie. Walka o władzę i przemoc zajmują miejsce miłości. Kiedy w trzeciej części *Ojca chrzestnego* spotkają się na uroczystościach rodzinnych, będą już sobie kompletnie dalecy. Młody mafiozo,

Telma i Luiza Ridleya Scotta

grany przez Andy Garcię, podobnie jak niegdyś jego szef uzna miłość za kwestię drugorzędną. W *Rozmowie* Coppoli kobiety odgrywają dwuznaczną rolę. Uwodzą, by zdradzać. Wydają tajemnice mężczyzn. Są zimne i wyrachowane. Noszą maski. Teraz można zrozumieć, dlaczego Michael nie ufał swojej pięknej żonie. W *Rumble Fish* żona opuściła męża, matka – synów.

Nie lepszy stosunek do kobiet ma w swych filmach Scorsese. Miłość nie odgrywa w nich większej roli. Realizuje się przez rodzaj fizycznej lub psychicznej przemocy. Kobiety są przedmiotem chętnie ulegającym mężczyźnie i jego sile albo niedostępnym ideałem, gdy same są od niego silniejsze, jak choćby w *Wieku niewinności*. Pierwszy to zresztą film, w którym reżyser wybrał jako temat główny miłość właśnie, miłosne urzeczenie. Ciekawe wszak, że mężczyzna pada tu ofiarą manipulacji kobiet, nieświadom gry, jaka się między nimi toczy.

Marginalność postaci kobiecych, wątków romansowych w twórczości najpopularniejszych reżyserów jest faktem znamiennym. Wyłamuje się z tej reguły Sydney Pollack. W jego filmach jest miejsce dla interesujących, niekonwencjonalnych postaci kobiecych, dla burzliwych, choć nieco czasem nazbyt melodramatycznych romansów. Kobiety są zresztą przeważnie silniejsze jako indywidualności od swych partnerów. Prowadzi to do komplikacji i zerwań. Zasadniczym źródłem konfliktów bywa niedojrzałość emocjonalna mężczyzn, ale też ich potrzeba romantycznej wolności, tęsknota do czegoś nieokreślonego, czego nie sposób osiągnąć w związku z kobietą. Pollack potrafi nadać dużą intensywność miłosnym oczarowaniom. Wie wszakże, że intensywność trwa krótko. Miłość jej pozbawiona szarzeje i gaśnie, staje się monotonią dzielonej we dwoje codzienności. Przydaje więc melodramatom efektownej oprawy, egzotycznej scenerii. Tylko w takim barwnym opakowaniu przemówią do widza, który psychologicznym podłożem stanów uczuciowych interesuje się w niewielkim stopniu. Pollack – należy mu jednak oddać sprawiedliwość – należy do grona nielicznych twórców kreujących na ekranie ciekawe, czasem nawet fascynujące heroiny. Wybiera też niebanalne aktorki.

Na ogół miłość bywa destrukcyjna. Prowadzi do śmierci lub do zbrodni, jak w *Wyborze Zofii* i *Uznanym za niewinnego* Alana Pakuli. Bohater filmu *Fatalne*

zauroczenie Adriana Lyne'a, ulegając niebacznie fizycznemu pociągowi do kobiety, wikła się w straszną historię, która omal nie kończy się tragicznie dla jego rodziny. Za niewielką zdradę można zapłacić najwyższą cenę. Romans, uwiedzenie kobiety, wpadnięcie w jej sidła jest ze swej natury niebezpieczne. Doświadczają tego na własnej skórze bohaterowie Davida Mameta: złodziej z *Domu gry* i policjant z *Wydziału zabójstw*. Mamet z pasją obserwuje destrukcyjne instynkty kobiet, zwłaszcza tych zakompleksionych, które czują się odrzucone, niedopieszczone, które kryją rozpaloną kobiecość pod kostiumem istoty bezpłciowej. *Dom gry* jest w tej mierze modelowym przykładem.

Niebezpieczeństwo bywa jednak pociągające. Wkraczamy tym samym w kolejny etap ujmowania ekranowej miłości. Śmiertelne ryzyko staje się podnietą uczucia i pożądania. Sfrustrowany życiem i topiący smutki w alkoholu policjant (Al Pacino) z *Sea of Love* Harolda Beckera zakochuje się w kobiecie, którą podejrzewa o mordowanie swoich partnerów podczas aktu seksualnego. Ona (Ellen Barkin) również może domniemywać, że policjant chce ją zabić. Oboje nie ufają sobie i idą, oczywiście, do łóżka. Strach potęguje pożądanie i rozkosz. Pobudza grę wyobraźni. Banalne spotkanie przeobraża się w romans, nabiera barw. Miłość ma w sobie coś z obsesji i szaleństwa. Wydaje się, że tylko taka miłość jest dziś możliwa w nowojorskiej metropolii, między istotami okaleczonymi przez dotychczasowe doświadczenia. Co więcej, wizja takiej miłości wygląda pociągająco dla ludzi wychowanych w kulcie przemocy, w nerwowym rytmie współczesności kwestionującej wartość uczuć. Tradycyjne konwencje filmów o miłości wydają się przebrzmiałe, wręcz nudne. Niektórzy dopatrywali się w *Bezmiarze miłości* podobnie jak w *Fatalnym zauroczeniu* i późniejszym, najbrutalniejszym z nich, *Nagim instynkcie* metafory AIDS. W samym akcie miłości tkwi groźba śmierci. Szpikulec od lodu, którym kobieta zabija partnerów w momencie najwyższej rozkoszy, ma tu konotacje niewątpliwie falliczne. Rzecz więc wygląda dwuznacznie, jak wszystko w filmie Paula Verhoevena. Tożsamości i role seksualne są dokładnie przemieszane. I tak właśnie ma być. W *Nagim instynkcie*, podobnie jak w *Bezmiarze miłości*, prowadzący śledztwo policjant (Michael Douglas), znużony życiem frustrat, nie stroniący od alkoholu i narkotyków, rzec można dekadent, łapie się w sidła namiętności do podejrzanej o zbrodnię (Sharon Stone), podniecony faktem, że jest ona jednocześnie lesbijką i może go zabić. Niebezpieczeństwo wyzwala emocje. Miłość staje się grą ze śmiercią i przez to nabiera powabu. Miłość zwyczajna jest już po prostu nudna. Widzowie razem z bohaterem przeżywają dreszcze niepokoju. Uprawianie seksu urasta do rangi pojedynku na śmierć i życie, walki, w której każdy ruch może okazać się zgubny. To podnieca również widzów.

W porównaniu z *Bezmiarem miłości* – *Nagi instynkt* ma bardziej luksusową oprawę, jego bohaterowie żyją w prawdziwie hollywoodzkich dekoracjach, na tle malowniczego San Francisco. Są bogatsi i bardziej wyzwoleni. Verhoeven nie szczędzi widzom ponętnej nagości Sharon Stone, która temu filmowi zawdzięcza błyskotliwą karierę „prawdziwej gwiazdy", oraz ostrych i dość dosłownie potraktowanych scen erotycznych. Przeciw *Nagiemu instynktowi* protestowały jedynie lesbijki w trosce o swe dobre imię. W istocie rzeczy, niezależnie od prowokacyjnej urody Sharon Stone, reżyser przedstawia całość kobiecego gatunku w dość podłym świetle. Próbuje też przekonać nas, że tylko strach

lub siła zdolne są pobudzić zmysły dzisiejszego człowieka. Sharon jest bowiem wyraźnie zafascynowana siłą Douglasa, który boi się śmiertelnego wyzwania. Film trochę niebezpieczny w swoich myślowych implikacjach. Na szczęście nikt nie potraktował go zbyt serio. Krok jednak został zrobiony. Pojawienie się na ekranach *Slivera*, kolejnego dreszczowca z życia asfaltowych dżungli, dowodzi, iż formuła ekscytowania publiczności niebezpieczeństwem, jakie czai się w relacjach damsko-męskich i w rozmaitych zbliżeniach cielesnych – chwyciła. W *Sliverze* do tej podstawowej recepty doszedł jeszcze voyeryzm – pasywna raczej odmiana doznań erotycznych. Voyeryzm był od dawna obecny w kinie. Powszechność ukrytych kamer i małych ekranów pozwala wzbogacić samo zjawisko o nowe tony.

Ostatnimi laty podglądanie, podpartywanie, rejestrowanie na wideo scen z cudzego życia stało się w kinie modne. Z tego typu igraszek słynie kanadyjski reżyser ormiańskiego pochodzenia Atom Egoyan. U niego wszyscy wszystkich podglądają, a nad całością czuwa reżyser. Widz jest zresztą podglądaczem numer jeden. Po to przychodzi do kina. *Sliver*, film skądinąd mało udany, mimo obecności coraz atrakcyjniejszej Sharon Stone, podnosi w pewnym sensie – w całym tym mrocznym, perwersyjnym, erotyczno-seksualno-morderczym spektaklu – kwestię osoby widza właśnie. Już stary Hitchcock słusznie zauważył w *Oknie na podwórze*, że widz przychodzi do kina po to, żeby zobaczyć zbrodnię. Najlepiej jak mąż morduje żonę z powodu innej kobiety. Robi to ogromne wrażenie, zwłaszcza na kobietach. Nie tylko na paniach z *Okna na podwórze*, ale i na Diane Keaton z *Tajemicy śmierci na Manhattanie*. To ona pierwsza podejrzewa sąsiada o zabicie żony i wszczyna, ku rozpaczy Woody Allena, swe prywatne śledztwo. Finałowa scena pojedynku z zabójcą odbywa się w kinie studyjnym na tle wyświetlanej właśnie słynnej sekwencji z lustrami z *Damy z Szanghaju* Orsona Wellesa. Żarliwi kinomani w żadnej sytuacji życiowej nie rezygnują z możliwości odwołania się do jakiegoś filmu. Wellesowska scena z lustrami stanowi doskonałe tło ostatecznego starcia, efektownie podbija napięcie. Jak u Hichcocka okazuje się, że kobiety mają rację, gdy oskarżają mężczyznę o zbrodnię. Woody Allen czerpie z najlepszych tradycji amerykańskiego filmu i oświadcza na końcu, że już nigdy nie przestąpi progu kina studyjnego. Zabójstwo w kinie, na tle ekranu – to jednak coś znaczy. Ponieważ stare hollywoodzkie filmy – podobnie jak *Tajemica śmierci na Manhattanie* – kończyły się zazwyczaj happy-endem, więc na zakończenie tych uwag przykład pozytywny. Autentyczny film o miłości ze starym przesłaniem, ale w nowych dekoracjach, *Biały pałac* Luisa Mandoki'ego z Susan Sarandon i Jamesem Spaderem w rolach głównych. Opowieść o miłości kobiety i mężczyzny, których wszystko dzieli, a łączy właśnie miłość, normalna i namiętna, ważniejsza, jak się z czasem okazuje, niż wszystko inne w życiu, ważniejsza niż różnice wieku, wykształcenia, statusu społecznego i religii. Miłość niosąca raczej ryzyko dalszego życia niż śmierci. Skomplikowana psychologicznie. Trudna. Ale filmowo sugestywna. *Biały pałac* przemknął przez ekrany bez większego znaczenia. Znawców zachwyciły kreacje aktorskie. Ale fabuła wydała się wszystkim mało prawdopodobna. Susan Sarandon nikogo bowiem nie zabiła. Poza skłonnością do alkoholu nie zdradzała wyraźniejszych dewiacji. Strach pomyśleć...

MARIA KORNATOWSKA

1994 r.

WERNER HERZOG

Zagadka Kaspara Hausera

Gość z innej epoki

O filmach Wernera Herzoga

ANDRZEJ WERNER

Dojrzała twórczość Wernera Herzoga – to już lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. W zmieniającym się pejzażu europejskiego i światowego kina jest on jak gdyby egzotycznym gościem z innej epoki. Przyjętym zresztą z fascynacją i entuzjazmem przez tę część widowni, która te zmiany, a więc coraz to bardziej dominującą pozycję kina komercjalnego, przyjęła jako osobistą stratę. Charakterystyczne, że również w Ameryce: *Zafascynowane obrazami outsiderów, iconoklastów i innymi dziwnymi światami, różne widownie na uniwersyteckich campusach i poza nimi zwróciły się ku Herzogowi jako ostatniej szansie uwolnienia się od nudnego kołowrotu kina komercjalnego* [1].

Z innej epoki? To znaczy skąd? Z lat sześćdziesiątych, z czasu kiedy kino często bywało sztuką i to sztuką właśnie dla tej widowni z uniwersyteckich campusów i po prostu akademików, dla klubów filmowych, które na całym świecie były małymi, ale za to licznymi twierdzami tej sztuki, a w Polsce także niezależności myślenia? A może z jakiegoś znacznie szerszego uniwersum kultury: wszak nie przypadkiem określa się Herzoga mianem romantyka i to w historycznym niemal, a nie metaforycznym sensie terminu. Jeśli zaś jedno i drugie zarazem, to powstaje ciekawe pytanie o ewentualny związek, przynajmniej – o związek wobec wspólnego przeciwnika, którym staje się wspomniany kierunek przemian współczesnego kina. Kina już tylko, a nie sztuki filmowej.

Dzikie dziecko i kontestacja

Swoiste połączenie postawy romatycznej z duchem charakterystycznym dla kultury lat sześćdziesiątych zostało bodaj najsilniej zamanifestowane w arcydziele Herzoga znanym w Polsce pt. *Zagadka Kaspara Hausera*, znacznie mniej sugestywnym niż oryginalny *Jeder für sich und Gott gegen Alles* (*Każdy dla siebie, Bóg przeciw wszystkim*). Jest ono jakby punktem centralnym, w którym przecinają się niemal wszystkie najważniejsze wątki twórczości Herzoga. Przeczytałem kiedyś znamienną wypowiedź Ingmara Bergmana, który uznał ten film za największy, jaki kiedykolwiek oglądał na ekranie.

O tajemniczym młodzieńcu, który pojawił się na rynku w Norymberdze pewnego dnia roku 1828, a wychowany był z dala od jakiejkolwiek ludzkiej cywilizacji, napisano już w XIX w. całą bibliotekę. Herzoga interesuje on dokładnie z tego samego powodu, który do tematu „dzikiego dziecka" przyciągał uwagę myślicieli już od czasów Oświecenia. Przykład legendarnego chłopca wychowanego gdzieś w lesie, wśród wilcząt czy małp, poza społeczeństwem, poza

jakimkolwiek ludzkim środowiskiem, nie umiejącego nawet mówić – pozwalał pytać o istotę człowieczeństwa.

Czy mały dzikus nie różniący się swym zachowaniem od zwierząt, wśród których spędził dotychczasowe życie, jest człowiekiem – z całym sacrum przypisanym ludzkiemu istnieniu (przez Boga? przez umowę społeczną?)? Czy też uzyskuje on status wywyższony ponad naturę dopiero dzięki akulturacji, staje się człowiekiem w procesie wychowania, przyswojenia norm obowiązujących w społeczeństwie i możliwości komunikowania się z innymi ludźmi, współżycia z nimi na zasadzie pewnej umowy społecznej?

Również w kinie, mniej więcej współczesnym filmowi Herzoga, istnieje przykład tego drugiego, bliższego oświeceniowemu duchowi, rozwiązania. W *Dzikim dziecku* (reż. François Truffaut) stworzenie przyniesione z lasu jest o tyle boskie, o ile boskim można nazwać wszystko, cokolwiek Bóg stworzył. Ale nie ma właściwie powodu, aby to imię wzywać nadaremno. Nad dzieckiem z lasu sprawowała opiekę matka natura: świat ludzki musiał sobie zadać wiele trudu, aby ten dar natury uczłowieczyć. Owszem, filmowi Truffauta nie jest bynajmniej obce odczucie sacrum. Wielkie Hosannah formy brzmi wówczas, gdy dwunożne stworzenie wypowiada pierwsze słowo w języku Kartezjusza. I odbija się echem nagradzającym wysiłek jedynego sprawcy tego cudu: rozumnego i cierpliwego nauczyciela. Wzruszający w intencji, a swoiście wzruszający i dla widza, który ceni sobie autentyczność wyrazu pewnej kultury, jest moment, kiedy mały dzikus po raz pierwszy spożywa swój posiłek za pomocą łyżki, noża i widelca. I tak właśnie, słowo po słowie, kolacja po obiedzie, małe zwierzątko staje się człowiekiem.

Trudno znaleźć przykład równie jaskrawej opozycji zarazem myślowej i emocjonalnej niż ta, którą w stosunku do francuskiej apoteozy uczłowieczenia przez Rozum, Kulturę (cywilizację) przynosi niemiecki film Herzoga. Analogii trzeba by poszukiwać właśnie u źródeł, to znaczy w sporze między naiwną (w potocznych, skrajnych wersjach) oświeceniową wiarą w wyróżnione dużą literą wartości a rewolucją, jaką w stosunku do niej przyniosła myśl Jana Jakuba Rousseau, ale także światem demonów rozpętanych przez niemiecki romantyzm.

Herzog jest jednak dzieckiem drugiej połowy XX w. – i w swym romantycznym buncie idzie jeszcze dalej. To właśnie w punkcie wyjścia – a przynajmniej od momentu, kiedy będzie mógł to zasygnalizować (punkt dla przeciwnika) – Kaspar Hauser jest nosicielem nadrzędnej wartości, którą wychowanie, akulturacja przypominająca bezmyślną, tępą, a często okrutną tresurę, stara się unicestwić upodobniając znajdę do świata, z którego wartość ta bezpowrotnie zniknęła. Jak określić tę wartość? Jest nią nieustanne zdziwienie faktem własnego istnienia i istnienia świata i związane z tym poczucie wagi własnej egzystencji. A więc przeciwieństwo w stosunku do rutyny zadomowionych w swojej kulturze obywateli, powtarzających codzienne rytuały w świętym przekonaniu, że w nich właśnie tkwi sens bytowania.

A przecież, gdy choćby na chwilę przyjmiemy punkt widzenia zdziwionego przybysza, staje się najzupełniej oczywiste, że wszystkie te uświęcone gesty i służące im przedmioty to twory całkowicie umowne, konwencjonalne i wymienne, że łyżka, widelec i sposób zachowania przy stole, gdy stają się

wyróżnikiem człowieczeństwa, są w tej roli po prostu śmieszne i konwencjonalną pustkę przenoszą na swoich kapłanów. Tymczasem świat widziany oczami Kaspara Hausera, każdy krajobraz, każde stworzenie, a początkowo także każdy człowiek, ma w sobie jakąś niedocieczoną tajemnicę, Tajemnicę Istnienia, która nadaje mu potencjalną godność i zarazem zobowiązuje do jakiejś nieokreślonej powinności, którą „dziki" bohater nadaremnie usiłuje odgadnąć.

Edukacja, której zostaje poddany Kaspar Hauser, ma także wymiar moralny. Nie trzeba dodawać, że autor nie dostrzega w niej realizacji szczytnych haseł i surowych przykazań, których nie szczędzą mu wychowawcy. Okrucieństwo, z którym się styka bohater, bezinteresowna krzywda, zadawanie bólu – to dla niego zjawiska niezrozumiałe, pozbawione analogii wynalazki ludzkiego społeczeństwa. Kiedy po raz pierwszy w życiu zobaczył ogień – płonącą świecę – i ktoś dla okrutnego żartu skłonił go, aby dotknął płomienia, w jego oczach pojawiły się łzy. Z bólu? A może raczej ze zdziwienia, że człowiek może świadomie kogoś na ten ból narazić.

Kaspar jest hodowany jako dziwoląg natury i pokazywany w klatce jak małpa. Służy wreszcie za dowód potęgi ludzkiego rozumu, który nawet dzikie stworzenie potrafi nie tylko oswoić, ale i wdrożyć do przestrzegania swoich prawideł, to znaczy – uczynić człowiekiem. Sugestia autorska jest dokładnie przeciwna: to właśnie Kaspar Hauser zachowuje pierwiastki ludzkiej normalności, które w „normalnym" świecie zostały zagubione. W licznych wypowiedziach o własnej twórczości Herzog silnie podkreślał to charakterystyczne odwrócenie pojęć „choroby" i „zdrowia", „szaleństwa" i „normy" [2].

Radykalna negacja podstawowych reguł, na których wspiera się życie społeczne, establishment z pewnością nie tylko i nie przede wszystkim dziewiętnastowieczny – skoro tak wiele emocji zostało w ten bunt zaangażowanych – ma również bardziej współczesny, nie tylko romantyczny rodowód. *Każdy dla siebie, Bóg przeciw wszystkim* to przecież jeden z najbardziej skrajnych – tyle że ubrany w historyczny kostium – filmów kontestacyjnych. Inny, bardzo swoisty, silnie związany z tradycją niemieckiej kultury, zapewne głębszy ze względu na przesłanki metafizyczne, ale jednak wpisujący się bez wątpienia w ten tak ważny dla ducha lat sześćdziesiątych nurt protestu.

Gość w Ameryce

Jakby się obawiając, że to może nie być dość wyraźne, w następnym swoim filmie fabularnym, w *Stroszku*, przenosi Herzog aktora – bohatera Brunona S., własnego znajdę z monachijskiej ulicy, w realia współczesnej cywilizacji i to – w dużej części filmu – cywilizacji amerykańskiej. Zachowując jednocześnie, co niezmiernie charakterystyczne, nie mniej silne związki z niemieckim romantyzmem. Również w sensie poniekąd formalnym: Herzog wyjaśnia, że po *Kasparze Hauserze* napisał scenariusz według *Woyzecka* Büchnera, zamierzając jeszcze raz obsadzić w roli tytułowej Brunona S. Odstąpił od tego zamiaru. Ponieważ jednak Bruno wiedział już o tych planach, Herzog specjalnie napisał scenariusz, który miał być jakby *Woyzeckiem* dostosowanym do swoistych możliwości tego niezawodowego aktora. W ten właśnie sposób powstał *Stroszek*, film

zresztą moim zdaniem ciekawszy od nie w pełni mnie przekonującej adaptacji dramatu Büchnera z Kinskim w roli tytułowej. Nawiasem mówiąc, Herzog chyba nie miał racji bojąc się o tym świadczyć, znacznie późniejsza, bo nakręcona w 1933 r., adaptacja *Woyzecka*, której autor, młody węgierski reżyser Janos Szasz, poszedł w swej koncepcji postaci głównego bohatera w kierunku zbliżonym do pierwotnego pomysłu Herzoga, osiągając – również dzięki temu – znakomity efekt.

Właśnie *Stroszek* jest filmem bodaj najsilniej w całej twórczości Herzoga podkreślającym konkretny adres społecznej krytyki. Żyjący na marginesie społeczności wielkomiejskiej, krzywdzony i poniżany bohater wyjeżdża do Ameryki jak do Ziemi Obiecanej. Wierzy, bo chce i musi wierzyć, że istnieje miejsce na świecie, gdzie niezrozumiała dla niego krzywda i poczucie obcości w stosunku do świata rządzącego się wilczymi prawami nie mają racji bytu. Gdzie może czuć się u siebie, na swoim miejscu, w domu. Czyż trzeba dodawać jak bardzo poczuł się oszukany na miejscu? Tym bardziej że początkowo wydaje mu się, iż będzie mógł żyć tak, jak chciał: ze swoim poczuciem godności, zainteresowaniem dla spraw istotnych. W domu na kółkach, który pojawił się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, z równie jak on krzywdzoną przez życie Ewą, ze starym przyjacielem. Aż tu nagle wszystko się rozsypuje. Jego rozczarowanie nie obnaża społecznej niesprawiedliwości, wszystko odbywa się według jasnych reguł i każdy ma szansę się do nich dostosować. Zaciągnięty kredyt trzeba spłacić. A jednak jest to świat nieludzki: właśnie dlatego, że ktoś taki jak Stroszek nie może w nim znaleźć swego miejsca, bo to właśnie on, a nie bełkoczący dziwacznym językiem licytator reprezentuje człowieczeństwo. Na swoim miejscu są tu ludzie – kury tańczące w poszukiwaniu swojego ziarenka pszenicy. Bunt Stroszka jest bezradny, samobójczy, jest utratą wiary w życie kręcące się w kółko, jak ciężarówka porzucona przezeń na parkingu, jak kolejka linowa, którą uruchamia siadając na krzesełko z napisem: *Czy to naprawdę ja?* Figura ruchu po okręgu będzie się często pojawiała w filmach Herzoga.

„Krytyka społeczna" – ten sztywny termin nie pasuje ani do Stroszka, ani – tym bardziej – do innych filmów Herzoga. Pogardliwa negacja porządku społecznego jest raczej przesłanką, owszem, może nawet jedną z naczelnych przesłanek wizji artystycznej Herzoga, ale z pewnością nie jej głównym akcentem czy celem. Światło reflektorów zostało skierowane na bohatera, na wartości, które reprezentuje, wartości przeciwstawne społecznemu establishementowi, na jego wyobcowanie, samotność, walkę o możliwość samorealizacji. Jednocześnie krytyka ta jest z założenia nieprzekładalna na język postulatów społecznych czy politycznych, nie zakłada żadnego programu naprawy ani rewolucyjnej przebudowy. Jest wyrażona na innym obszarze językowym. To tak jak z rubinowym szkłem, którego tajemnica nie polega na technologii, możliwej do przekazania słowem, ale na czymś zupełnie innym.

Szaleni buntownicy

Bohaterowie Herzoga zawsze przekraczają normę społeczną. Z własnego wyboru czy może raczej z powodu nie mieszczącej się w przyjętych ramach

Nosferatu wampir

Stroszek

odrębności, która ów wybór narzuca, albo z biologicznego lub społecznego przymusu lokującego ich już w punkcie wyjścia na marginesach tego, co jako norma jest powszechnie określane. Często powody te łączą się ze sobą jak w *Kasparze Hauserze* czy *Stroszku*, ale i w *Karłach*, które także kiedyś były małe, czy *Z kraju milczenia i ciemności*. Karły są na marginesie jako karły właśnie, ale też buntują się w imię godności marginesowi odmawianej. Nie zmienia tego bynajmniej fakt, że bunt ten wyraża się w okrucieństwie, nurza się w bólu i krwi.

Już w pierwszym pełnometrażowym filmie fabularnym Herzoga *Znaki życia* leczący rany u miejscowej ludności na greckiej wyspie żołnierz niemiecki (nb. o nazwisku Stroszek) jest swoistym wyzwaniem wobec konwencji, w jakiej żołnierz niemiecki może być pokazywany, żyje w świecie wewnętrznym o lata świetlne oddalonym od wojny, historii, w której uczestniczy. Ma kłopoty ze swoim własnym istnieniem, a nie z wydarzeniami, w które został zaplątany. Jego bunt, jak zwykle u Herzoga, przekracza ramy reakcji racjonalnej, jest radykalny do ostateczności. Ale pragnienia, aby „podpalić słońce", nie należy interpretować w języku psychopatologii, klęska bohatera wiąże się przecież z tęsknotą do wielkości.

Odejście od normy może wynikać z pasji, marzenia, idée fixe – jak w filmie *Wielka ekstaza snycerza Steinera*, ukazującym znakomitego skoczka na nartach i zarazem artystę. Człowieka – jak go przedstawia Werner Herzog – który na skoczni, ale także w zaciszu swojej pracowni realizuje mit Ikara, jeśli podniebny lot rozumieć również metaforycznie, jako oderwanie od świata przyziemnego, tęsknotę do przekroczenia granic konieczności. Warto dodać, że sam Herzog marzył o wielkich lotach i jako kilkunastoletni chłopiec chciał się bez reszty poświęcić tej dyscyplinie sportowej.

Ale idée fixe przybiera także dziwaczne, maniakalne wręcz formy, jak w *Fitzcarraldo*, gdzie bohater za cenę niewiarygodnych wysiłków usiłuje zbudować operę w sercu amazońskiej dżungli. Przenieść statek przez górę: ten zamiar ma służyć nadrzędnemu, równie szalonemu celowi, ale jest też symbolem aktu niezwykłego, zapierającego dech swo m zuchwalstwem i właśnie dzięki temu będącego celem samym w sobie. Jak dla Herzoga w trakcie realizacji filmu: zobaczyć ten widok i umrzeć!

Rzecz w tym, że umiera ktoś drugi, ktoś, kto umierać wcale nie chciał. Problemy zaczynają się, gdy wspaniale intensywne życie zagraża życiu innych. I w filmie, w fikcyjnej na szczęście akcji (choć mającej swój realny odpowiednik), i podczas realizacji tego filmu: szalony zamysł reżysera znalazł niestety swoje ofiary; Amnesty International interweniowała nie bez powodu. Pozostańmy jednak przy bohaterach. W *Krzyku kamienia* to oni podejmują ryzyko, muszą wejść na niezdobytą skałę, która samym swoim istnieniem stanowi dla nich wyzwanie. Ale są też filmy Herzoga, w których droga do spełnienia marzeń bohaterów, ich potrzeby życia w ekstremalnym napięciu, znaczona jest krwią ofiar. To wspomniane *Karły..., Aguirre, gniew Boży, Nosferatu, Cobra Verde*.

Herzog nie szczędzi hiszpańskiemu konkwistadorowi cech najbardziej odrażających; droga ku mitycznemu Eldorado to pasmo zbrodni, zdrady, zakończone szaleństwem tym bardziej dotkliwym, że klęska nosi wszelkie znamiona śmieszności. Wszystko to dzieje się w czasie jakby zawieszonym, odmierzanym

nurtem niespiesznej, leniwej, bo jakby świadomej swej przewagi rzeki. Natura triumfuje podwójnie, użyczając swojej dzikości dwunożnym stworom, które przybyły, aby ją ujarzmić. A jednak jest w postaci kreowanej przez Kinskiego patos; z całą pewnością należy on do tej samej rodziny co Kaspar Hauser, Stroszek, szlachetny skoczek-artysta Walter Steiner, nie mówiąc już o szalonym bohaterze *Znaków życia* i maniakalnym Fitzcarraldo.

Pościgiem za Eldorado kieruje nie żądza zysku, raczej przeciwnie: usprawiedliwia ona zadziwiającą bezinteresowność dążenia, które jest tym bardziej imperatywnym celem, im trudniejsze staje się spełnienie. Słusznie porównywano film Herzoga z Conradowskim *Jądrem ciemności* [3]. Decyduje o tym nie tylko sceneria, ale i podobny nastrój niechęci do normy, w której żyje gatunek ludzki. Jednak w powieści Conrada właśnie z tej niechęci rodzi się monstrualne zło, *Jądro ciemności* jest podróżą do dna człowieczeństwa, podróżą i zarazem przestrogą.

Herzog idzie dalej w konstrukcji nietzscheańskiego bohatera, który przebywa w przestrzeni poza dobrem i złem, a przynajmniej właśnie na tym obszarze interesuje czy może nawet fascynuje autora. Czy jest to propozycja przekładalna na kategorie społeczne? Oczywiście – nie. Czy jest zupełnie neutralna wobec tej sfery? Niekoniecznie: pamiętajmy o podłożu, którym jest radykalny bunt przeciw normie społecznej. Im bardziej pozbawiona wartości jest rzeczywistość, tym większe lekceważenie dla ceny, którą buntownik, ale także rewolucjonista musi zapłacić, by zrealizować swe ideały. Nie mówię oczywiście o cenie osobistej, o własnym ryzyku buntownika.

Herzog tej bariery pomiędzy sztuką a życiem nie przekracza. Pozostaje na terenie sztuki, która jest dla niego z życiem (własnym) tożsama. Przestrzega tej zasady w sposób bardziej rygorystyczny niż tak bliscy mu romantycy. Byronowi na przykład też nie przyszłoby do głowy, by postawę swoich bohaterów proponować jako normę społeczną. Ale zaświadczony w poezji bunt owocował – było to w tamtej epoce niemal regułą – działaniem i skoro tylko nadarzyła się okazja, powędrował do Grecji, aby się bić o wartości, które uznawał za bliskie swoim ideałom. Herzog również odbywał pielgrzymki, które chciałoby się nazwać romantycznymi, ale w celach prywatnych. Najbardziej znana z nich to wyprawa pieszo z Monachium do Paryża, na wieść o ciężkiej chorobie Lotte Eisner. Towarzyszyła Herzogowi magiczna wiara, że wysiłek ten i poświęcenie przebłagają Los i przyjaciółka wyzdrowieje. Gdy przybył na miejsce, chora czuła się lepiej. Znamienne jest ostatnie zdanie książeczki Herzoga, w której opowiada on, z właściwą sobie afektacją, o wędrówce do Paryża: *Poprosiłem, by otworzyła okno, od kilku dni umiem latać* [4].

Czego poszukują?

Więc właśnie: wypada wreszcie zadać pytanie, czym jest ta umiejętność latania? Nie w przypadku samego Herzoga, to zbyt intymne, ale jego bohaterów. A że przy okazji dowiemy się czegoś i o samym autorze, wydaje się niewątpliwe: Herzog nigdy nie przecina do końca pępowiny łączącej go z galerią jego odmieńców. Sformułujmy zatem to pytanie w sposób mniej metaforyczny. Co zatem jest tą wartością, którą uzyskują prowadząc swoje dziwne i niebezpieczne

życie? Sama odmienność od pogardzanego świata zwykłych zjadaczy chleba? Intensywność życia, gęstość czasu i przeżyć, świadomość, że dokonują czynów przez nikogo dotąd nie dokonanych? A może związane z tym potwierdzenie intuicji, że własne istnienie jest wyjątkowe, niepowtarzalne, niewymienne, więcej – uczynienie go takim dzięki własnemu wysiłkowi, dzięki autokreacji?

Myślę, że wiele przesłanek do odpowiedzi na to pytanie przynosi najbardziej może tajemniczy z filmów Herzoga: *Szklane serce*. Tutaj także występuje bohater opętany przez jedną ideę, jeden cel, dla którego skłonny jest wszystko poświęcić. To właściciel huty, który chciałby odzyskać tajemnicę wytopu rubinowego szkła zabraną do grobu przez zmarłego majstra. Ale nie on jest tym razem postacią centralną. Najważniejszą, symboliczną rolę spełnia właśnie ów zmarły, nieobecny majster. *Szklane serce* to film o śmierci. Właściciel huty myśli logicznie, prostolinijnie i właśnie dlatego fałszywie o technologii, którą można zapisać na skrawku papieru albo na nowo odkryć, wydrzeć nicości. Tymczasem wolno sądzić, że tajemnica rubinowego szkła to właśnie ta niepowtarzalna część osoby zmarłego jarząca się nieziemską poświatą wśród zebranych na kredensie kielichów, coś, czego na mocy definicji odzyskać nie sposób, co odchodzi do grobu na zawsze. Może pozostawić swój ślad na ziemi, może zniknąć bez śladu.

Czyż nie tego właśnie poszukują bohaterowie Herzoga: określenia własnej tożsamości, zaświadczenia, choćby tylko przed samym sobą, że wyróżniają się czymś szczególnym, odrębnym jakościowo nie tylko od ludzkiego otoczenia, ale i od całej reszty bytu, że ich śmierć pozbawi świat czegoś, czego już nikt nigdy nie zastąpi? Stąd ta ambicja, waga przywiązywana do tego, aby skoczyć najdalej (Steiner), aby być pierwszym na tej strasznej górze (*Krzyk kamienia*): pierwszy zawsze będzie pierwszym, nikt inny go nie zastąpi. Im silniejszy nacisk na powtarzalność, skonwencjonalizowaną normę, nudne a uparcie fetyszyzowane koleiny uporządkowanego życia we współczesnej cywilizacji, tym silniejsza potrzeba wyróżnienia u tych, którzy taką potrzebę jeszcze mają.

Stąd może także – tym razem ze strony samego Herzoga – uparte poszukiwanie niezwykłości. I postaci, o których opowiada, i krajobrazów, wśród których ich umieszcza, zarówno w sposobie przedstawienia tych krajobrazów, malowania kamerą, wewnętrznego związku między tym krajobrazem a stanem duszy bohaterów, jak i w sensie najprostszym – wyboru najdziwniejszych, najbardziej oddalonych od cywilizacji miejsc. A także dziejących się w nich zdarzeń: kiedy np. usłyszał o ewakuacji leżącego pod wulkanem miasteczka na Antylach, przerwał zdjęcia do kręconego akurat filmu i natychmiast się tam udał. Powstał przejmujący dokument *Siarkownia* (*La Sufrière*) o jedynym mieszkańcu, Murzynie, który pozostał na miejscu. Wulkan ział ogniem i siarką, według wszelkich przewidywań miał lada chwila wybuchnąć, ale nie wybuchł. Herzog zemścił się okrutnie i nasikał do krateru.

Czy nie jest z tym także związany pewnego rodzaju kryzys w twórczości Herzoga? Wszak od długiego już czasu nie nakręcił dzieła na miarę tych największych – z lat siedemdziesiątych. Myślę nie tyle o niezwykłości miejsc i krajobrazów – te można mnożyć wędrując po dżunglach, pustyniach, skalistych odludziach – ile o samych powodach tej wędrówki. Krzyk w obronie ludzkiej niepowtarzalności zaczyna z czasem brzmieć coraz mniej donośnie, wie-

lokrotnie powtarzany może nawet nużyć, zwłaszcza tego, kto na ów krzyk się decyduje. Tak dzieje się zwłaszcza wówczas, gdy zostaje zawieszony w pewnej pustce, niedookreślony, gdy niepowtarzalność ta nie wykracza poza wewnętrzne odczucie samego bohatera i nie ma próby jej przekładu na język intersubiektywnych doświadczeń, a może nawet wyprowadzenia z powrotem w rzeczywistość realną, społeczną. Gdy przywiązanie do tej wartości ma charakter poniekąd estetyczny, a przynajmniej pozostaje bez związku ze światem doznań i projektów moralnych. A przez to jest jak gdyby bezkonfliktowe, istnieje poza obszarem tragizmu. Żeby to wyjaśnić, wróćmy do porównania z Conradem, który dość paradoksalnie – bywa przecież zazwyczaj określany mianem moralisty – ma z Herzogiem sporo punktów stycznych, ukrytych głębiej niż proste porównanie *Aguirre z Jądrem ciemności*.

Wydaje się, choć trzeba by wiele pracy i miejsca, aby to twierdzenie uzasadnić, że w ostatecznej instancji Conradowski wybór postawy moralnej wyróżniającej własne człowieczeństwo, na podstawie „kilku starych prawd", jest rodzajem zakładu o przesłankach też raczej estetycznych niż metafizycznych. Nie jest ugruntowany wiarą w transcendencję ani tym bardziej trwałą obecnością tych potrzeb i wartości w świecie ludzkim, w wielu światach ludzkich, które poznał w czasie swoich wędrówek. Po prostu chcę taki być, niezależnie od wszelkich racji, niezależnie od skuteczności, czy raczej notorycznej nieskuteczności takiej postawy, więcej – tragizmu koniecznego niespełnienia. Wybieram szlachectwo – jak Lord Jim, dla którego Marlow nie znajdował lepszego określenia niż powtarzające się: *był jednym z nas*. Wśród panującego demonizmu zła wybiera „demonizm dobra". Taka postawa, choć neguje porządek świata, choć nie płaci haraczu naiwności, nie zastyga też w geście negacji, dynamizuje opis ziemskiego padołu, dostrzega wzloty i upadki, rejestruje z napięciem uczuciowym wszelkie niuanse między tymi biegunami, nie gardzi także możliwością przeniesienia choćby tylko nieco lepszych perspektyw w wymiar społeczny i polityczny. I przeciwnie – zauważa niebezpieczeństwa, które ludzkim ułomnościom, więcej – złu, dadzą nowe, jeszcze większe niż do tej pory szanse realizacji.

Samotność

Wewnętrzna dynamika, pewnego rodzaju napięcie, rodzi się w filmach Herzoga na innym poziomie. Jest to napięcie pomiędzy gestem świadomego wyobcowania, buntu, negacji, niechęci wobec odartego z wartości świata a poczuciem samotności. Piszę o świadomym wyobcowaniu, choć bywa ono także wynikiem obcości odziedziczonej, jak w przypadku Kaspara Hausera, Stroszka, nie mówiąc już licznych w filmach Herzoga kalekach, karłach, ludziach, których nie własny wybór, lecz nieżyczliwy los skazał na samotność wśród ludzkiej rodziny. Ale ciekawszy jest przypadek buntowników, wśród nich także ludzi wrogich otoczeniu i okrutnych, którzy choć sami robią wszystko, aby się gwałtem odciąć od społeczności, odczuwają zarazem boleśnie własne wyobcowanie. I autor się tym odczuciom z uwagą przygląda. Sprzeczność nie łagodzi cierpienia. Samotny jest nawet wampir Nosferatu – może chciałby kochać, a musi pić cudzą krew. Herzog twierdzi, że mógłby żyć sam jeden na świecie. Nie do końca

mu wierzę. Radykalne odrzucenie zbyt miałkiego świata to ukrywany grymas cierpienia na twarzy samotnika.

Kino niemieckie, wówczas zachodnioniemieckie, bo o nim tylko mowa, wyłoniło się z niebytu, a przynajmniej stanu głębokiej zapaści, na początku lat sześćdziesiątych. Rok 1962 i słynny manifest z Oberhausen przyjmuje się zasadnie za moment przełomowy. W ślad za nim (i pomocą finansową, jaką młode kino niemieckie uzyskało od władz federalnych, komunalnych i od telewizji) pojawiły się pierwsze ważne, a niekiedy i wybitne filmy: Alexandra Klugego, Volkera Schlöndorfa, Petera Fleischmana, Rainera Marii Fassbindera, Wima Wendersa i jeszcze kilku innych twórców. Jeśli szukać dla nich wspólnego mianownika, a będzie to chyba wspólny mianownik całej oryginalnej i godnej uwagi kultury zachodnioniemieckiej tego czasu, znajdziemy go w rozmaicie wyrażonym poczuciu winy, nie własnej, ale jakże przecież dotkliwej. Winy? – może to niedokładne słowo. W tym pokoleniu nikt by się do tego – i słusznie – nie przyznał. Raczej niespotykanego w tej skali poczucia wykorzenienia i samotności. Wszystko, cała tradycja – przekreślone. Co najmniej – niepewne, niejasne, pod znakiem zapytania, podejrzane. Nie tylko to, co stworzyło pokolenie ojców, co się wiązało choćby tylko pośrednio ze zbrodnią nazizmu. Korzenie tej zbrodni musiały rosnąć długo i głęboko: najbardziej wnikliwe rozrachunki intelektualne sięgały również po dokonania wielkiej kultury niemieckiej, z których dumni byli nie tylko Niemcy.

Większość filmów młodego kina niemieckiego ze zrozumiałym uporem i stanowczością wracało do problematyki nazizmu, raz bardziej, raz mniej bezpośrednio. Do problematyki raczej niż tematyki: poszukiwano albo wczesnych antycypacji tej mentalności, która niejako spełniła się w czasach hitlerowskich (jak to zrobił np. Schlöndorf, korzystając z genialnej intuicji Roberta Musila i jego *Niepokojów wychowanka Törlessa*), albo jej współczesnych odpowiedników (m. in. Fleischmann w *Scenach myśliwskich z Dolnej Bawarii* czy Kluge w *Pożegnaniu z dniem wczorajszym*).

Młodszy o kilka lat, nieco później debiutujący Werner Herzog nigdy w swoich filmach nie czyni aluzji do tamtych czasów. Nawet *Znaki życia*, które właśnie wówczas się rozgrywają, są całkowicie pozbawione takich odniesień: to znaki życia, a nie czasu. Ale może właśnie on w całości swego dzieła, w jego problematyce i formie, jest najbardziej konsekwentnym i radykalnym wyrazicielem pokoleniowego przeżycia próżni kulturowej, w jakiej się wraz ze swymi kolegami znalazł. Niemało przesłanek zdaje się świadczyć, że jest to twierdzenie nie pozbawione racji: skrajna negacja zastanego porządku społecznego przy jednoczesnej niechęci do jakichkolwiek sugestii tyczących programu naprawy, nie mówiąc już o choćby zarysie utopii, związany z tym równie skrajny indywidualizm, koncentracja uwagi na problemie własnej tożsamości, wyjątkowości i niepowtarzalności w oceanie bytu, przy jednoczesnym poczuciu wykorzenienia, wyobcowania, samotności – czyż trzeba więcej?

Odcięcie od tradycji to także, choć zapewne nie przede wszystkim, odcięcie od tradycji kina niemieckiego. Możliwy był tylko przeskok wstecz, ponad krnem lat trzydziestych, do wielkich dokonań niemieckiego ekspresjonizmu. I właśnie u Herzoga związki te mają najbardziej żywy charakter, żeby wspomnieć choćby tylko jego fascynację dziełem Murnaua i swoistą kontynuację

w postaci nowego filmu o Nosferatu. Charakterystyczne, że wypowiadając się o niemieckim ekspresjonizmie, Herzog powtarza Cracauerowską interpretację: to przepowiednia i ostrzeżenie przed nazizmem (por. np. *Images at the Horizon*).

Rolę łącznika z tamtą tradycją spełniała dla pokolenia młodych filmowców niemieckich Lotte Eisner. I właśnie dla Herzoga była ona osobą najbliższą, jak sam twierdzi – rodzajem duchowego przewodnika. Znała Murnaua i Langa, pracowała z nimi, a jednocześnie – uciekając z Niemiec w 1933 – była wolna od ponurej spuścizny lat późniejszych. Jej właśnie dedykował Herzog *Zagadkę Kaspara Hausera* (podobnie Wim Wenders – *Paryż – Teksas*), a udział Lotte Eisner w przygotowaniu *Nosferatu-wampira* przekraczał ramy przyjacielskiej konsultacji. Eisner wspomina, z jakim przejęciem Herzog zareagował na wiadomość o śmierci Fritza Langa, tym większym, że uświadomił sobie, iż myślał o starym mistrzu jak o kimś już nieobecnym – a przecież mógł go poznać, odwiedzić.

Wyzwanie wobec przyszłości

W miarę upływającego czasu postawa Herzoga jako twórcy, artysty filmowego, stawała się coraz bardziej jaskrawym wyzwaniem rzuconym współczesnemu filmowi, a może i współczesnemu pojmowaniu sztuki w ogóle. Nie dlatego, że w tym czasie zmieniała się, przeciwnie – w zasadniczym zrębie pozostawała niezmienna; zmieniał się natomiast obraz kina światowego i europejskiego. I nie jest to tylko kwestia opozycji w stosunku do postępującej komercjalizacji. Również duża część widzów, tych właśnie z campusów uniwersyteckich, którzy traktowali Herzoga jako odtrutkę na *nudny kołowrót kina komercjalnego*, odwróciłaby się dziś od niego nawet wówczas, gdyby kręcił filmy nie mniej, a jeszcze bardziej interesujące niż w swoim najlepszym okresie. Innym dziś bogom oddają pokłony.

To całkowicie niewłaściwa, nietrafna metafora. O żadnych bogach mowy być nie może. Co najwyżej – o modzie. I właśnie gdzieś tutaj przebiegają linie konfliktu Herzoga ze współczesnością i – biorąc zwłaszcza pod uwagę jego wczesne filmy – przyszłością.

We wstępie Petera C. Seela do niedawno wydanej w Polsce książki z artykułami o Herzogu czytam: Czy Herzog *jest narratorem postmodernistycznym? Z pewnością nie jest niewolnikiem ciasnego modernistycznego modelu racjonalności. Stawia czoło temu, co zagadkowe, mityczne, temu co rozsadza racjonalnie zorganizowane społeczeństwo* [5]. Otóż niezależnie od słuszności tej cząstkowej odpowiedzi, niezależnie od opozycji racjonalne – mityczne, Herzog został tu skonfrontowany ze sposobem myślenia o sztuce, który w sposób najbardziej skrajny jest mu obcy i wrogi. Myślę, że w znacznie wyższym stopniu niż powszechnie dziś stosowane w myśleniu o współczesnym kinie najprostsze linie podziału: komercjalne – niekomercjalne, europejskie – amerykańskie.

Świadczą o tym jego filmy, zawarta w nich „święta pasja", określane niekiedy przymiotnikiem „fanatyczne" przywiązanie do jakiejś ukrytej prawdy, niedostępnej innym niż sztuka narzędziom poznania, rola pojęcia osoby, poszukiwania niepowtarzalnej tożsamości, jej wyrazu w działaniu, w poważnie traktowanej nawet w swym szaleństwie poczuciu misji spełnianej przez bohaterów –

Szklane serce

cechy te można wymieniać niemal bez końca. Ale nie mniej dobitnie świadczy o tym jego postawa życiowa, przede wszystkim – postawa wobec własnej sztuki. Wszystkie wspomniane wyżej cechy jego filmów można bez ryzyka błędu przenieść na osobę twórcy.

Uderzająca jest niezmierna powaga, z jaką traktuje każdy swój film, zarówno w czasie realizacji, jak i po ukończeniu. Własna twórczość była dla niego zawsze, również w sensie najbardziej dosłownym, sprawą życia i śmierci: dobrze znane są anegdoty o walkach, jakie toczył z własnymi ekipami, z Kinskim, z tragarzami i statystami, z wojskowymi w Grecji i Kamerunie, jak siedział w więzieniu, groził bronią albo własnym samobójstwem. Nawet gdyby większość tych opowieści przyjmować z pewnym niedowierzaniem, realizacja dużej części jego filmów w warunkach skrajnie trudnych i niebezpiecznych, przy budżetach urągających skali przedsięwzięć (np. *Aguirre* – wielka produkcja za 325 tys. dolarów, a przy pierwszych krótkometrażowych filmach – za własne pieniądze zarabiane nocą w fabryce) pozostaje faktem niepodważalnym.

Sam był, jak jego bohaterowie, człowiekiem spełniającym misję i nic nie było dlań ważniejsze ponad zadanie, jakie sobie wyznaczył. Utożsamia się z własnymi filmami i na odwrót, nie ma tu nawet cienia dystansu, poczucia, że materia artystyczna stanowi sferę mediatyzowaną przez cokolwiek, co jest poza jego osobą, np. przez język wypowiedzi, konwencję; biograficzny film o Herzogu został zatytułowany cytatem z wypowiedzi autora: *Jestem moimi filmami* (*Was ich bin, sind meine Filme*).

Amerykańska książka o Herzogu, z której cytowałem zdanie o popularności jego dzieł wśród studentów uniwersyteckich campusów i nudnym kołowrocie kina komercjalnego (*The Films of Werner Herzog*), nie jest bynajmniej przykładem postawy wyznawczej wobec twórczości niemieckiego reżysera. Powstała nieco później, gdy modne się stały inne lekarstwa na niebezpieczeństwo komercjalizmu, i zawiera sporo złośliwości pod adresem niepoprawnego romantyka. Zwraca się tu przede wszystkim uwagę na paradoks, że tego rodzaju romantyczna postawa funkcjonuje w obrębie machiny przemysłu filmowego napędzanej przez sukces komercjalny. Więcej – że Herzog świadomie kreuje swój wizerunek twórcy szalonego i nieobliczalnego, aby dzięki temu właśnie zdobyć rozgłos pozwalający na wprawienie tej machiny w ruch. Cóż, pierwsze stwierdzenie to, niezależnie od osobistej postawy, los każdego artysty filmowego, a może i nie tylko filmowego, w dwudziestowiecznej cywilizacji rynkowej. I wiadomo, że jeśli pojawi się taka potrzeba, machina ta chętnie przyjmie „odmieńca" i wykorzysta do swoich celów najbardziej wściekłe inwektywy, które on, dzięki jej pomocy, będzie przeciw niej rzucał. Czy znaczy to, że wchłonie go i przerobi na własne kopyto? A to jest już pytanie, które musimy zadać produktom tego dziwnego, ale przecież jakże banalnego kontraktu, nawet gdybyśmy chcieli nazwać go cyrografem. Nie wydaje się, aby tak właśnie się stało w przypadku Herzoga. Stwierdzenie o rozmyślnej autokreacji próbuje jakby obłaskawić „odmieńca" w punkcie, który najboleśniej zagraża kulturze oglądanej przez postmodernistyczne okulary: to niemożliwe, takich zwierząt nie ma na świecie, on też gra, i to gra jakże kunsztownie, tylko nie chce się do tego przyznać. Ale Herzog uparcie powtarza: *Musimy wyrażać siebie, inaczej będziemy jak te krowy na pastwisku*. Coraz częściej usłyszy odpowiedź, że przeciwnie, tylko krowy siebie wyrażają. Jeśli tak, to ja będę po stronie krów.

ANDRZEJ WERNER

---

[1] T. Corrigan, *The Films of Werner Herzog*, New York 1986.

[2] Por. np. *Images at the Horizon. A workshop with Werner Herzog conducted by Roger Ebert*, Chicago, 17.04.1979.

[3] P. Sirianni, *Podróż Aguirre do jądra ciemności*, (w:) *Il cinema di Werner Herzog*, Firenze 1980, tłum. polskie Jerzy Uszyński, „Film na świecie", nr 331-332, 1980.

[4] *Vom Gehen im Eis*, polski przekład fragmentu w tomie *Werner Herzog*, Kraków 1994 – Małgorzata Behlert.

[5] *Werner Herzog*, Kraków 1994.

OLIVIER, OLIVIER

AGNIESZKI HOLLAND

Olivier, Olivier – scenariusz i reżyseria: **Agnieszka Holland**; zdjęcia: **Bernard Zitzermann**; muzyka: **Zbigniew Preisner**; scenografia: Helene Bourgy; wykonawcy: Francois Cluzet (Serge Duval), Brigitte Rouan (Elisabeth Duval), Gregoire Colin (Olivier) i inni.
Produkcja: 1992 r., Francja (Marie-Laure Reyre, Oliane Productions – Films A2).

ZSTĄPIENIE OLIVIERA DO PIEKIEŁ

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA

Co to za królestwo, które tylu bohaterów baśniowych zdobywa w zakończeniu baśni?
Bruno Bettelheim

Obserwator twórczości Agnieszki Holland po obejrzeniu *Oliviera* może się poczuć zdezorientowany. Nie jest pewien, jak potraktować ten film: czy oto zetknął się ze swoistym „realizmem magicznym", baśniowymi elementami magicznego wtajemniczenia, ryzykowną formułą sensacji, czy ocierającą się o parodię kreacją świata, w którym *Dynastia* miesza się z bajką o Czerwonym Kapturku. Już na pierwszy rzut oka jest oczywiste, że to, co daje się tu nazwać magicznością, produkuje sensy i znaczenia fundamentalne dla filmu – choć nie od razu jest oczywiste, dlaczego. O ile w przypadku *Tajemniczego ogrodu* zasadność przyjęcia magicznej motywacji przez reżyserkę jest jasna i wypływa z samego materiału literackiego jako bazy scenariusza, *Olivier, Olivier* prowokuje do głębszych dociekań.

Popularna stała się opinia, że *Tajemniczy ogród* i *Olivier* otwierają zupełnie nowy rozdział w twórczości Holland. Bardziej wiarygodne wydaje się jednak, że pierwszy z wymienionych filmów był raczej wielką szansą, ważnym punktem w karierze i zarazem swoistym hołdem złożonym lekturze dzieciństwa. Autorka filmu wykorzystała tę szansę w dobrym stylu, lecz nie należy przeceniać spektakularnych sukcesów kasowych w kontekście drogi twórczej ich reżyserów. *Olivier* to z kolei zarazem kontynuacja i dyskontynuacja cech wcześniejszej twórczości autorki *Gorączki*. Sam temat mieści się w puli tematycznej związanej z Losem, który, w określonych warunkach, przybiera charakter fatum. Kameralny dramat, jakim jest niewątpliwie ten film, został osnuty wokół wyraziście zarysowanego, tragicznego i brzemiennego w skutki, wydarzenia. Ten typ kameralizmu był zawsze mocną stroną kina Agnieszki Holland, która nawet wtedy, gdy wikła swych bohaterów w szerokie tło wydarzeń społecznych, politycznych czy historycznych, najsilniej eksponuje ich dramaty osobiste [1].

Znamienna dla kina Holland jest sekwencja otwierająca *Gorzkie żniwa*: absolutna ciemność wagonu wiozącego ludzi ku śmierci. Słychać tylko głosy tych, którzy rzucają losowi wyzwanie, podejmują próbę ucieczki. Tego rodzaju wyzwanie rzuca też listonoszka z *Kobiety samotnej* w geście desperackiej kradzieży, ksiądz Alek lekceważący ostrzeżenia przyjaciół (*Zabić księdza*) czy Samuel Perel podający się za Niemca (*Europa, Europa*). Jedynie ten ostatni

będzie miał szczęście, choć podważy ono sens historii, a może i kultury europejskiej.

Motywy magicznego zaklinania losu, odwracania jego złych aspektów, w szczątkowej formie pojawiły się już w scenie z żyletką w *Aktorach prowincjonalnych* (zastępcze spełnienie destrukcyjnych pragnień) czy w *Kobiecie samotnej*. Scena topienia torby przez listonoszkę była czymś więcej niż pozbywaniem się corpus delicti popełnionego przestępstwa. W książce *Magia i religia* czytamy: *Wykonawcą obrzędu magicznego może być właściwie każdy człowiek wierzący w jakimś stopniu w jego skuteczność...*[2] W dwóch ostatnich filmach Holland posuwa się znacznie dalej, lecz z samego tego faktu nie da się wyprowadzić twierdzenia o nowej drodze twórczej. Jest natomiast istotne, że autorka obu filmów po raz pierwszy odrzuca fatalistyczną perspektywę, a magiczność staje się funkcją prawdziwego otwarcia na rzeczywistość, nie zaś jej zabobonnym zaklinaniem.

Zamknięta – często w brutalnie dosłowny sposób – przestrzeń wcześniejszych filmów Holland otwiera się na pejzaż: pola, łąki, wrzosowiska. Nie należy wyciągać z tego pochopnych wniosków. Nie zmieniła się natura prezentowanego świata. Romantyczny czy sielankowy pejzaż jest sceną takich samych dramatów, jakie w poprzednich filmach rozgrywały się w bydlęcym wagonie czy mieszkaniu przypominającym wychodek. Przyroda jest częścią świata ludzkiego, więc ucieczka od cywilizacji to mit pogrążający ludzkie życie w fałszu, oddzielający człowieka od prawdy o sobie samym i od innych ludzi, skazujący go na schizofreniczne rozdwojenie.

Olivier, Olivier to film utkany z tego, co podwójne, rozdarte, niejednoznaczne. Tytułowe powtórzenie imienia ma tu inne zabarwienie semantyczne niż w tytule *Europa, Europa*, gdzie akcent padał na gorzką zadumę. W *Olivierze* jest to z jednej strony rozpaczliwe przywoływanie zaginionego chłopca podkreślające, że jego powrót mógłby stać się wielką szansą dla bohaterów filmu. Ważniejsze jest jednak to, że tytułowa dychotomia zapowiada podwójność przedstawianej rzeczywistości. To, co mogłoby się odnosić do niejasnej tożsamości odnalezionego bohatera, być tylko synonimem wyrażenia „Olivier i Olivier", zapowiada tu obecność typowej dla Holland paraboli. Parabola ta odnosi się do natury rzeczywistości schyłku XX w., rzeczywistości mylonej ze światem fantomów stworzonych przez telewizję, kino, massmedia. Bohater filmu Nicolasa Roega *Człowiek, który spadł na ziemię* mówi o telewizji, iż udając, że pokazuje wszystko na świecie, ukrywa prawdziwą istotę tego świata. Agnieszka Holland podejmuje próbę pokazania nam tej istoty udając, że opowiada na poły baśniową, na poły kryminalną historię.

Dyskretny urok *Dynastii*?

Reżyserka sięga tu do motywów i tematów, których opowiedzenie – po wyrwaniu ze złożonego kontekstu – mogłoby wywołać ironiczny uśmiech lub nawet grymas niesmaku na twarzy słuchacza. Mamy tu więc „dynastyczny" motyw zaginięcia dziecka i jego powrotu po latach, przy czym tożsamość cudownie odnalezionego Oliviera pozostaje do końca zagadkowa. Niewykluczone, że widz – tak samo jak państwo Duval – wolałby pewność, iż to mimo wszystko

„prawdziwy" Olivier. Przyzwyczajenie do serialowych konwencji daje widzowi ten komfort: przecież na co dzień obcuje on z fabularną alogicznością i wszelką możliwą brednią. Holland z maestrią prowadzi grę schematami zapożyczonymi z mydlanych oper (i kultury popularnej w ogóle). Z tego źródła wywodzi się również motyw kazirodczy czy umiejętności Nadine, potrafiącej wpływać na rzeczywistość nadnaturalnymi sposobami. W tym kontekście nawet porwanie chłopca przez kosmitów, którymi wcześniej straszyła go siostra, byłoby zupełnie nie na miejscu. Czyż nie doświadczyła tego Fallon w *Dynastii* na oczach widza?

Sama postać Nadine kojarzy się z dziewczęcymi bohaterkami komiksów filmowych i rysunkowych. Ośmiolatek zapytany przeze mnie o imiona dziewczynek obdarzonych niezwykłą mocą, ukazywanych w polskich, amerykańskich czy japońskich kreskówkach, jednym tchem wymienił kilkanaście.

Sposób rozwijania fabuły czyni nas szczególnie podatnymi na projektowanie na film wyobrażeń i oczekiwań ukształtowanych na gruncie odbioru popularnego kina i telewizji. Obietnica odnalezienia chłopca złożona przez inspektora pozwala podejrzewać, że będziemy świadkami opowieści o dzielnym policjancie. Zapowiedź wyjazdu pana Duval do Czadu to moment, w którym widz ma prawo zastanawiać się, czy to nie w Afryce nastąpi rozwikłanie zagadki. „Cudowne" odnalezienie Oliviera po sześciu latach (szatańska cyfra), pewne rysy demoniczne chłopca (tajemniczy uśmieszek na ustach, towarzyszący manipulowaniu rodziną Duvalów) i nie wyjaśnione okoliczności zaginięcia dziecka, podsuwają widzowi najbardziej makabryczne warianty scenariusza.

Twórczyni rozkłada przed nami znane konwencje, schematy, stereotypy niczym znaczone karty. Nie służą one jednak oszustwu, ani też wyśmianiu, sparodiowaniu wykorzystanego materiału lub ośmieszeniu przyzwyczajeń i oczekiwań widza. Holland tworzy z nich misterną konstrukcję, w której nabierają one przezroczystości. Ten prawie niedostrzegalny szkielet podtrzymuje całość daleko wykraczającą poza horyzonty kultury popularnej. To, że niczego tutaj nie możemy być pewni, prowokuje do poszukiwań i refleksji. Głębia, niepokój, smutek, wieloznaczność prowadzą widza ku prawdziwemu katharsis – doświadczeniu absolutnie niedostępnemu fanom tasiemcowych seriali. Wzbudzenie katharsis nie jest, bynajmniej, zastrzeżone dla sztuki wysokich lotów. Nie istnieje na to żadna receptura. Holland po prostu udało się stworzyć coś na kształt współczesnej *Pani Bovary*. Powieść Flauberta jest w tym samym stopniu powieścią o zdradzie i jej konsekwencjach, w jakim *Olivier* jest filmem o wykorzystaniu seksualnym nieletnich i homoseksualizmie.

Olivier, Olivier jest próbą zbliżenia się do samych źródeł kina. Źródła te to przecież m.in. plebejska potrzeba cudowności, brukowy romans, prasowe notki o morderstwach, tajemniczych zaginięciach i niecnych postępkach spokojnych obywateli. Mówiąc inaczej – wszystko to, co składa się na doszczętnie zmitologizowane wyobrażenia o „prawdziwej", wieloaspektowej naturze rzeczywistości. Kino, w swych początkach, miało być swoistą epifanią dla ubogich – dostępną masom rewelacją istoty rzeczy. Jego odbiorcami byli ci, dla których tylko cyrk czy festyn mógł konkurować z projekcją kinową. Holland szuka sposobu porozumienia z tymi, których wyobrażenia o rzeczywistości kształtuje *Dynastia* i te fragmenty serwisów prasowych i telewizyjnych, które opisują wygląd

zwłok po katastrofie lotniczej lub molestowanie seksualne adoptowanego dziecka przez Woody Allena.

Twórczyni *Oliviera* konstruuje fabułę w taki sposób, iż przeciętny odbiorca może ująć w nawias meandry akcji i biografię bohaterów filmowych, przeżyć pełną identyfikację egzystencjalną. Bohaterowie funkcjonują jakby w dwu różnych światach. W świecie dorosłych odnajdujemy Elisabeth Duval, jej męża – Serge'a i inspektora policji. Tworzą oni triadę postaci, których doświadczenie egzystencjalne jest w przybliżeniu podobne.

Egzystencjalna ściana płaczu

Dorośli bohaterowie żyją jakby w uśpieniu. Los ich skrzywdził, skaleczył, więc wycofali się, pogrążyli w biernym odrętwieniu. Elisabeth czuje się zagubiona, przepełniona lękiem. Musi to mieć związek ze strachem o utratę uczuć nieuchronnie zbliżającego się ku dojrzewaniu, faworyzowanego Oliviera. „Udziecinnianie" syna jest najwyraźniej efektem tego lęku. Uczucie do syna przybiera charakter obsesji, jednak wobec córki i męża Elisabeth pozostaje chłodna i nieprzystępna, nie cofając się nawet przed okrucieństwem. Obsesja skrywa więc pustkę uczuciową i niedojrzałość. Pani Duval to matka Piotrusia Pana, która, inaczej niż w bajce, nie chce, żeby jej mały synek dorósł. Wydaje się, że Elisabeth i jej mąż sami nie do końca opuścili krainę dzieciństwa: nigdy nie weszli w dojrzałość i odpowiedzialność cechującą w pełni autonomicznych ludzi.

Prowincjonalny weterynarz Serge potraktuje zaginięcie syna jako fakt typowy dla prześladującego go w życiu pecha. Uważa, że jest nikim, dlatego ucieka do Czadu, gdzie będzie mógł zrealizować ambicje zawodowe. Przekona się, że tam jeszcze mniej znaczy. Serge jest człowiekiem słabym. To niemal reguła u Holland: mężczyźni okazują się słabsi, a może tylko wrażliwsi od swoich życiowych partnerek. Pan Duval nienawidzi swego życia, lecz nie ma odwagi stawić mu czoła. Stoi pomiędzy dwiema kobietami – obojętną wobec niego, trochę dziwną żoną i manipulującą nim matką z gatunku tych, co to od ślubu syna przez całe swoje długie życie „stoją nad grobem". Teraźniejszość Serge'a to wróżba przyszłości dla Oliviera. Holland nie wprowadza starszej pani Duval do kręgu bohaterów filmowych, lecz misternie tka sieć fabuły, pozwalającą na wypełnienie jej oczek zasadnymi domysłami. Bardzo ważna okazuje się informacja, że Serge wyjechał na kilkuletni kontrakt afrykański z poczuciem winy, przeświadczony, że „uśmierca" zostawioną w domu starców matkę. Starsza pani nie tylko nie opuści natychmiast tego świata, ale i szybko wyjdzie za mąż, cały swój majątek zapisując mężowi. Umrze pięć lat później, co jest groteskową pointą, jaką samo życie zwykło dopisywać do ludzkich przewidywań, lęków, projekcji przyszłości.

Inspektor policji powtarza doświadczenie Serge'a: jego awans jest w istocie ucieczką do Paryża – ucieczką w poczuciu winy, że nie spełnił danej pani Duval obietnicy. On również uważa się za nieudacznika życiowego i wyjazd do stolicy musi utwierdzić go w tym przekonaniu. Obaj mężczyźni nie zdołali sprostać zadaniu, jakie nałożyło na nich nie tyle samo życie z jego twardymi realiami, ile kultura masowa i jej idole – bohaterscy ojcowie i policjanci, którzy wy-

rywają uprowadzone dzieci nawet z kosmatych łap samego diabła. A przecież we wszystkich prawdziwych bajkach świata to nie dorośli bohaterowie pokonują zło.

Elisabeth, Serge i inspektor jasno uzmysławiają, że dramat ich życia jest natury egzystencjalnej: zmiana miejsca, trybu życia, pracy, a nawet samo odnalezienie Oliviera niczego nie zmienią. Ich poczucie klęski, bezwartościowości, niespełnienia funkcjonuje jako samospełniająca się wróżba. Poczucie winy blokuje naturalny rozwój, uniemożliwia opuszczenie zaklętego koła udręki.

Duvalowie jeszcze przed zaginięciem chłopca nie byli szczęśliwą rodziną. Trudno jednak wskazać racjonalne podstawy ich doświadczania rzeczywistości jako źródła cierpień, lęku, nieokreślonego zagrożenia. Jedynie Nadine byłaby tutaj usprawiedliwiona. Z okruchów, które mogłyby posłużyć do ukazania frustracji mało ważnych bohaterów, Agnieszka Holland kreśli kafkowski obraz. Dlatego Serge czy Elisabeth stają się kimś tak ważnym dla widza. Nie jest to rzeczywistość *Zamku* czy *Procesu*. Zmienił się obraz świata współtworzonego przez masową kulturę. Wykreowana przez telewizję, reklamę, massmedia wizja rzeczywistości i egzystencji miesza się z tym, co wypływa z samego człowieka, i komponenty te nie dają się rozdzielić. Pojęcie realności staje się w ten sposób hipostazą. Doświadczenie lęku, bólu, niepewności, frustracji zostaje nierozerwalnie sprzężone z cywilizacją i mozaikową kulturą schyłku XX w. Jednocześnie współczesna cywilizacja i kultura wypierają się tych uczuć i głęboko nimi gardzą w myśl zasady: *Don't worry, be happy*. Nieadekwatność wspomnianego doznawania rzeczywistości wobec życia, według zdroworozsądkowych kryteriów udanego i spełnionego, rodzi poczucie absurdu. Niewykluczone, że zachodnioeuropejska i amerykańska obsesja poszukiwania traumatycznych doświadczeń seksualnych we wczesnym dzieciństwie jest przejawem rozpaczliwego poszukiwania sposobu na wyeliminowanie tego absurdu.

W noc poprzedzającą zaginięcie chłopca Elisabeth płacze i mówi o lęku (wcześniej mąż zarzuca jej apatię, lenistwo, zaniedbanie domu). Zapytana przez Serge'a o powód strachu, opowiada o widzianej w telewizji katastrofie lotniczej – typowej krwawej jatce, w jakiej lubują się serwisy informacyjne. Kobieta jakby wstydzi się tego, co jest w niej irracjonalne, być może nie potrafi rozpoznać intuicji; źródeł swoich myśli, uczuć, lęków poszukuje w obrazie telewizyjnym. Już po zaginięciu chłopca matka przypomina sobie „podwójne narodziny" syna. Olivier tuż po urodzeniu został podany matce. Gdy ta dotknęła dziecka, niemowlę zsiniało i straciło oddech, dopiero reanimacja przywróciła go do życia. Elisabeth po raz pierwszy zaczyna się zastanawiać nad symbolicznym charakterem tego wydarzenia. Odkrywa, że istnieje rzeczywistość, która przemawia językiem innym niż ten, który uważała za jedyny. Jednak pani Duval nie zrozumie już nic więcej. Opisane wydarzenie stanie się dla niej tylko magiczną wróżbą zwiastującą niezwykłość jej syna, a więc i źródłem nadziei na powrót chłopca. Teraz pozostanie już jedynie oczekiwanie na „telewizyjny cud".

Dorośli bohaterowie filmu Holland stoją przed czymś, co można nazwać egzystencjalną ścianą płaczu. Płacz pojawia się tu często, ale nie zbliża ludzi do siebie, nie rozładowuje napięć, nie koi. Opłakiwanie zburzenia świątyni Jerozolimskiej, jakie się wiąże z prawdziwą Ścianą Płaczu, jest tu opłakiwaniem nie tylko utraty zaginionego dziecka, ale przede wszystkim utraty sensu, sacrum,

trwałych więzi z niefantazmatyczną rzeczywistością. Przejmująca scena płaczu pijanego Oliviera pokazuje, jak świat dorosłych staje się pułapką zmuszającą do zrytualizowanego opłakiwania czegoś, co utracone, a jednocześnie zapomniane, bez prób poszukiwania drogi wyjścia. W myśl założeń scenariusza nastoletni Olivier nie jest zaginionym synem Duvalów. Jednak wspomniana scena to niemal replika sceny płaczu Elisabeth z nocy poprzedzającej tragedię. Płacz Oliviera staje się jednocześnie momentem przełomu w relacjach między Nadine i przybyszem. W świecie dorosłych nie byłoby to możliwe. Tylko dzieci są w stanie odnaleźć zapomniany język: język archetypów, symboli, baśni, mitów i prostych uczuć.

Zapomniany język

Drugą triadę filmowych postaci stanowią młodzi bohaterowie. Będą to oba „wcielenia" Oliviera traktowanego jako jedna postać bez względu na prawdziwą tożsamość nastolatka (ma to logiczne uzasadnienie, do którego powrócę), Nadine i chłopiec, któremu przyjdzie z pomocą Olivier. Trzecia postać jest epizodyczna, lecz niezbędna do rozwikłania akcji i dla struktury fabuły. Pomiędzy obiema triadami znajduje się „nieparzysty" Marcel – sprawca zła. Nie jest to bohater demoniczny, raczej typowy, nie budzący podejrzeń, „poczciwy obywatel", o którym prawdy sąsiedzi dowiadują się z pierwszych stron gazet – żywa ilustracja tezy o banalności zła. Kojarzy się on z tym typem baśniowych bohaterów, którzy po wyrządzeniu zła głównej postaci, sami zajmują jej dotychczasowe miejsce. Jest interesujące, że *nieparzystość określa w tradycji ludowej sytuacje otwarte, wymagające zmiany, natomiast sytuacje ustabilizowane, zamknięte, kojarzą się z parzystością* [3]. Demaskacja Marcela wprowadzi symetrię pomiędzy obie triady i doprowadzi do finału z udziałem czworga głównych bohaterów. Gdybyśmy spróbowali zastosować jedynie klucz psychologiczny i egzystencjalny do opisu świata młodych bohaterów – opiszemy inny film. Zamienna jest ekspozycja *Oliviera*: pozornie błaha scena zabawy dzieci Duvalów. Łączy się ona z resztą filmu tak perfekcyjnie, jak muzyczny motyw filmowy przechodzi płynnie w melodię gwizdaną przez Marcela. Bawiące się rodzeństwo traktuje przejeżdżającego rowerem Marcela jako zwiadowcę wrogich Marsjan. Nadine celuje z wyimaginowanej broni i... Marcel naprawdę spada z roweru ku uciesze dzieci. W realistycznym porządku fabuły ekspozycja ta nie zapowiada najistotniejszych spraw i zdarzeń, a nawet odwraca ich sens. Jeżeli jednak spojrzeć na filmową rzeczywistość z punktu widzenia wprowadzających nas w nią dzieci, stanie się oczywiste, że jedynie baśniowy porządek ich zabawy pozwala na odkrycie prawdziwego oblicza rzeczywistości. W zabawie Nadine i Oliviera tkwią pierwiastki wtajemniczenia: Marcel jest istotą złą i musi spotkać go kara.

Mały Olivier ma lat dziewięć, choć wygląda na pięciolatka. W tajemnicy przed ojcem matka podciera go w toalecie i traktuje tak, jakby dopiero uczył się chodzić. Serge krzyczy, że żona zrobi z Oliviera homoseksualistę, lecz uważa się za bezradnego. Jest faktem, że powyższy model wychowania akcentuje dwuznaczny hermafrodytyczny urok Oliviera i sprowadza na chłopca zagrożenie, które niemal dosłownie staje się wywołaniem wilka z lasu – zważywszy że film ten często nazywa się współczesną wersją bajki o Czerwonym Kapturku. Elisa-

beth narusza naturalny porządek świata, nie pozwalając synowi dorosnąć i nie wprowadzając go w tajniki rzeczywistości [4].

Historyjki, jakie opowiada Olivierowi siostra, mają obudzić w nim lęk przed światem, wytrącić z dziecinnego samozadowolenia, zburzyć bezgraniczne poczucie bezpieczeństwa. W pewnym stopniu przejmuje ona tu funkcje dojrzałej matki, ale nie najlepsze intencje tych działań niweczą ich konstruktywny aspekt. Olivier dowiaduje się o istnieniu zła, ale dla niego nie istnieje wyraźna łączność pomiędzy światem realnym a baśniowym. Gdy siostra milknie lub oddala się, świat na nowo staje się bezpieczny i pociągający. Chłopiec pozostaje zawieszony pomiędzy dwoma obrazami świata, które spotykają się tylko w zabawie lub wieczorem w sypialni, gdy Nadine straszy chłopca idącymi po niego kosmitami. Zdegradowana do rangi komiksu baśń staje się narzędziem władzy Nadine nad Olivierem.

Starsza może o dwa lata Nadine nie ma wdzięku, beztroski i urokliwej urody brata. Nie doświadcza też nadmiaru macierzyńskich uczuć. Dziewczynka wydaje się największą, w swej bezradności, ofiarą destrukcji, jakiej uległa rodzina Duvalów długo przed zaginięciem Oliviera. Nadnaturalne umiejętności Nadine nie stają się źródłem więzi z otaczającym światem, lecz pogłębiają wyobcowanie.

To tylko pozorny paradoks, że właśnie dla Nadine powrót Oliviera jest najważniejszy. Powrót ten ocaliłby wiarę w magiczny charakter rzeczywistości i wyzwolił z poczucia winy, okupionego symboliczną raną. Przyczyną winy są „magiczne" złe życzenia. Gdyby Olivier wrócił, zdjąłby z siostry odium lęku i cierpienia. Nadine bez Oliviera nie jest w stanie walczyć nawet o uczucia matki, gdyż jego zniknięcie pogłębiło ambiwalencję tych uczuć wobec córki. Trauma uniemożliwi jej przekroczenie progu prawdziwej dojrzałości, zagrozi wpisaniem w „rodzinne scenariusze", co, w najlepszym wypadku, oznacza powtórzenie niezdolności do uczuć i duchowej martwoty Elisabeth. Ta powtarzalność jest rodzajem klątwy unieszczęśliwiającej kolejne pokolenia. Simone Weil napisała kiedyś, że *w wielu tragediach greckich widzimy, jak klątwa biorąca swój początek z grzechu przechodzi z pokolenia na pokolenie, aby dotknąć w końcu istoty całkowicie czystej, która wypija ten kielich goryczy. Wtedy klątwa traci swoją moc* [5]. Zaginięcie Oliviera nie stało się szansą dla rodziny Duvalów, co stanowi złą wróżbę dla Nadine.

W scenie symbolicznej ofiary dziewczynka niszczy pracowicie konstruowaną piramidę z kradzionych w kurniku jaj. Już niewiele dzieli Nadine od jej ukończenia. Forma stożka i ostrosłupowej piramidy jest praobrazem rozwoju duchowego, symbolizuje przejście od rozproszenia ku koncentracji tożsamości i odnalezieniu samego siebie [6]. Ciekawy jest w tym kontekście ten aspekt symboliki jaja, który odnosi się do ponownych narodzin [7], niekoniecznie tożsamych ze Zmartwychwstaniem. Dwa razy narodzonym bogiem był choćby Dionizos, a sam ten motyw jest obecny w wielu mitach i baśniach [8]. Powraca też – na różne sposoby – w fabule filmu. Nadine, w scenie ofiary, przypomina małą czarownicę, „profesjonalnie" podchodzącą do wykonywanych czynności. Nie wiemy, z jakiej książki, filmu czy komiksu czerpała wzory. Nie to jest ważne, lecz fakt, że Nadine spełnia rytuał, w którym zawiera się głęboka pierwotna mądrość i który rozproszonym wydarzeniom, motywom, symbolom nadaje wa-

lor mitu. Dziewczynka z największą powagą wierzy, że moc zła, która według niej doprowadziła do nieszczęścia, może i musi przejść w moc dobra.

Magiczna ofiara to wypalenie na lewej piersi – na wysokości serca – piętna. W ten sposób Nadine dokonuje symbolicznego wypalenia atrybutu budzącej się kobiecości. Dziewczynka kieruje się intuicją, a sens spełnianego rytuału wykracza daleko poza intelektualne możliwości dziecka. Jednak mit i rytuał dlatego są tym, czym są, że zawierając w sobie całą mądrość ludzkości, nie do intelektu się odwołują, operują innym językiem. Podstaw tego języka uczy się na przykład dziecko obcujące z baśniami.

Scena rytualna pozostaje otwarta na różnego rodzaju interpretacje, jako że rozgrywa się w rzeczywistości doszczętnie zdesakralizowanej i jest czysto intuicyjnym aktem rekonstruowania zapomnianego przez wszystkich języka. To oczywiste, że nie mamy tu do czynienia ze sceną poparzenia papierosem w wyniku poczucia winy. Nadine nie piętnuje się też dla kogoś, kto po prostu uciekł z domu, gdyż nie jest tak głupia ani zakłamana, jak Elisabeth, by w to wierzyć. Ona wie, że brata spotkało coś bardzo złego i próbuje przywrócić chłopcu życie, a nie ściągnąć uciekiniera. Na strychu domu odbywa się coś na kształt orfickiego misterium. Dziewczynka „wypala" jedną pierś, zamieniając się w istotę androgyniczną, która nie jest już dzieckiem, ale nie osiągnęła jeszcze dojrzałości. Jej okaleczona połowa staje się otwarta dla duszy chłopca, aby nie odeszła do krainy cieni. Tajemniczy chłopak, który pojawi się po latach jako Olivier, zostanie odnaleziony wśród paryskich nieletnich gejów i sam się za takiego uważa. Jednak Nadine wzbudzi w nim uczucie. Pseudokazirodcza scena miłosna staje się w tym filmie dopełnieniem rytuału sprzed sześciu lat. Miłosne połączenie jest jednocześnie rozdzieleniem androgyne: Nadine staje się kobietą, Olivier – mężczyzną. Mit podwójnych narodzin, aktualizowany tu na różnych płaszczyznach, objawia najgłębszy sens egzystencji młodych bohaterów w sposób nieporównanie doskonalszy niż jakikolwiek inny przekaz. *Podobnie jak arcydzieło sztuki mit jest aktem autonomicznego tworzenia ducha; objawienie dokonuje się „przez ten akt tworzenia", a nie przez materię lub zjawiska, które mit wykorzystuje* [9] – czytamy u M. Eliadego.

W kręgu zdegradowanych archetypów

Holland prowadzi akcję w kierunku, który pozwala wylaniać się kolejnym baśniowym archetypom. Nie mamy tu jednak zakotwiczenia w jednej baśni czy micie, lecz swobodną grę aluzjami i nawiązaniami. Współczesna kultura masowa równie chętnie nawiązuje do lektur dzieciństwa oraz transformacji motywów mitologicznych. W ogromnej większości przypadków wiążą się one z kreacją bohaterów, dla których *Czerwony kapturek, Kopciuszek* czy *Czarodziej z krainy Oz* to jedyne znane im utwory literackie (*Dzikość serca, Kalifornia* itd.). Oprócz tego motywy te służą typowo postmodernistycznym kolażom. Szczątki zdegradowanych archetypów nie mają tej mocy, która pozwala bohaterom prawdziwych baśni zdobyć w zakończeniu prawdziwe królestwo. Nie przemawiają do wszystkich warstw ludzkiej psychiki, zaspokajając jedynie żądzę zabawy, przemocy, erotyzmu, perwersji etc. Są elementem, który współtworzy fabułę, nie uczestniczą w tworzeniu głębokich znaczeń. Odbiorca współcze-

snej kultury popularnej jest kimś w rodzaju małego Oliviera, któremu nie pozwala się dorosnąć. Kultura ta, z jednej strony straszy go setkami horrorów, z drugiej przekonuje, że *ciemna strona człowieka nie istnieje, i wyznaje (...) optymistyczną wiarę w coraz-lepszość* [10]. Świat jawi się jako karuzela uciech, na której to, co dziecięce, a więc obecne w *najmądrzejszej części naszego ja* [11], pomylono z tym, co niedojrzałe i infantylne. Dlatego Elisabeth, stykając się z archetypem, potrafi dostrzec tylko jego aspekt cudowności owy i dalej pogrążać się w zmitologizowanych wizjach rajskiej przyszłości. Przyjmując podobny jak ona punkt widzenia, w historii opowiedzianej przez Holland dostrzeglibyśmy jedynie opowiastkę o tajemniczym mścicielu, nawiązującą do *Jeźdźca znikąd* Clinta Eastwooda. Byłoby to o tyle efektowne, że wiele mitów regeneracyjnych opowiada o ponownych narodzinach dzieci pochowanych bezpośrednio w ziemi-matce [12].

Na wszystkich poziomach ludzkiego doświadczenia, nawet tych najbardziej prostych, archetyp nadal nadaje wartość egzystencji i tworzy „wartości kulturowe" (...). Człowiek nawet gdyby uciekał przed wszystkim innym pozostanie zawsze więźniem własnej intuicji archetypu, która powstała wtedy, gdy uświadomił sobie swoją pozycję w kosmosie (...). Nie można wykorzenić absolutu, można go tylko zdegradować. Archaiczna duchowość – żyje nadal na swój sposób nie jako akt i nie jako możliwość rzeczywistego spełnienia przez człowieka, ale jako twórcza tęsknota za autonomicznymi wartościami... [13]. Trudno o trafniejszy komentarz niż zacytowane słowa Eliadego.

Film Holland pokazuje, jak ze zdegradowanych archetypów wyłaniają się ich pierwotne, głębokie treści, pod warunkiem że towarzyszy im umiejętność pójścia za głosem własnej intuicji oraz głód sensu i prawdziwych wartości. W świecie dorosłych bohaterów nie jest to możliwe. Dlatego *Olivier* rozłamuje się na dwie części, z których każda została podporządkowana jednemu z rodzeństwa.

Właściwą bohaterką pierwszej części jest Nadine. Narrację podporządkowano jej widzeniu świata i jej traumie. Ujawnia się magiczna natura świata, bo tak postrzega go nadwrażliwa, obdarzona ogromną wyobraźnią dziewczynka. Mnożą się tu archetypy wywiedzione ze znanych baśni: *Czerwonego Kapturka, Jasia i Małgosi, Braciszka i Siostrzyczki, Brzydkiego Kaczątka* i innych. Jednocześnie Nadine uważa się za czarownicę, na co sama rzeczywistość dostarcza jej dowodów. Jednym z nich może być fakt, że matka – chcąc wynagrodzić Olivierowi obowiązek – daje mu coś, co należy do „czarownicy" [14] (rower Nadine), i w ten sposób oddaje syna w jej władzę. Dlatego złe życzenie-zaklęcie nabiera mocy. Chaos baśniowych motywów i sposobów ich funkcjonalizacji oddaje wewnętrzną dezintegrację Nadine, niemożność uporządkowania obrazu świata. Ciekawy jest w tym kontekście motyw Marsjan, wciąż obecny w zabawach Nadine. Psychoanaliza dopatruje się w nim bowiem onirycznego symbolu alienacji [15]. Wszystkie rozpoczęte baśniowe wątki i motywy nie mogą się tu jednak dopełnić, rozwikłać. W centrum pozostaje wina i trauma Nadine.

Drugą – nie wyodrębnioną formalnie – część filmu zapoczątkowuje odnalezienie domniemanego Oliviera. To on stanie się jej głównym bohaterem. Tu również nie brak baśniowych archetypów, przy czym podlegają one – na ogół daleko idącemu – uwspółcześnieniu. I tak, np. wywiedziona z baśni czerwona

czapeczka (dosłowny tytuł u braci Grimm) staje się tu popularnym wśród prostytuujących się chłopców nakryciem głowy, ich znakiem wyróżniającym. W drodze do domu państwa Duval Olivier wykrada fotografię Nadine. Przypomina to liczne warianty baśni, w których zobaczenie przez królewicza wizerunku pięknej królewny i zakochanie się w nieznajomej staje się głównym powodem podróży. W baśniach wszystkie te przypadki łączą się z jakimś nieszczęściem, któremu ulega piękna dziewczyna (czarodziejski sen, szklana góra, wieża bez drzwi lub inne więzienie, w którym przetrzymuje ją jakaś zła siła). Motywy takie zostają tu jednak sfunkcjonalizowane w inny sposób. Dopiero w tej części daje się odnaleźć strukturę narracyjną bajki magicznej zgodną ze strukturą scenariusza mitycznego. Mamy tu do czynienia z kolejnym paradoksem: aspekt etyczny, nierozerwalnie sprzężony z bajką magiczną, wyłoni się z działań bohatera zdeprawowanego, amoralnego.

Dla małego Oliviera cała rzeczywistość stanowi orbis interior – jest znana, oswojona, bezpieczna. W odnalezieniu chłopca, bez względu na jego prawdziwą tożsamość, tkwi element cudowności. Rzeczywistość, w której się znajdzie nastolatek, będzie orbis exterior nie tylko wobec „swojskiego" półświatka paryskiego, w którym musiał radzić sobie nie najgorzej. Będzie ona też przeciwieństwem orbis interior dziewięciolatka, z którym chłopiec jest tożsamy w świetle złudzeń dorosłych bohaterów, „dynastycznych" schematów fabularnych i magicznych działań Nadine. Poza tym i dla niego świat, w którym się znalazł, jest okazją wyłącznie do świetnej zabawy, w czym z pewnością przypomina zaginionego chłopca. Tyle że w przestrzeni tej czyhają na niego niebezpieczeństwa, jak np. zdemaskowanie. Tajemnica zniknięcia Oliviera nie została wyjaśniona, więc nadal też istnieje potencjalna możliwość powtórzenia tragedii. Dlatego przekonana o ucieczce chłopca matka boi się histerycznie, że zrobi on to ponownie. Nikt nie ma odwagi zadawać pytań, jakby bojąc się odpowiedzi. Tak więc Olivier ma tu do wykonania zadanie: Duvalowie oczekują od niego cudu. Jest nim uczynienie świata bezproblemowym i przyjaznym, czyli wielki mit kultury XX w., w której nawet *psychoanaliza uważana jest za coś, co ma uczynić życie lekkim, choć celem psychoanalizy jest pomaganie człowiekowi, aby mógł zyskać możność zaakceptowania problematycznej natury życia, nie dając się pokonać przez nią ani przed nią nie uciekając* [16]. Kultura masowa, której częścią są zarówno seriale telewizyjne, jak i choćby kino de Palmy, jest przesiąknięta tym właśnie duchem i uczy nieuczciwej konfrontacji z podstawowymi problemami egzystencjalnymi, czego przeciwieństwem pozostaje baśń [17]. Elisabeth i Serge Duvalowie są typowym produktem tej kultury. Orbis exterior Oliviera staje się, ex definitione, światem na opak, *gdzie wszystko jest możliwe, gdzie to, co (...) rozdzielone, tam zlewa się jak życie i śmierć* [18].

W drugiej części Nadine – krusząca szkło i przesuwająca przedmioty, ale nie mogąca opuścić swego wewnętrznego więzienia i zerwać z przeszłością, w którą wpisana jest ambiwalencja uczuć – staje się postacią mediacyjną, donatorem. *Mediacyjność donatora zostaje spotęgowana przez miejsce spotkania. Odbywa się ono na drodze, w bramie zamku, w oknie itp. Są to miejsca graniczne, tylko tam może wszystko się zdarzyć, tam można spotkać takie postacie* [19]. Nie jest więc przypadkiem, że miejsce spotkań Oliviera i Nadine to drzwi, okno, polna miedza, brama etc., choć nie dochodzi tu jednak do żadnego przekroczе-

nia granicy, przekazania magicznego środka. Prawdziwym spotkaniem będzie dopiero scena miłosnego pojednania, jako przekroczenie granicy w sensie dosłownym, złamanie tabu, a więc znalezienie się poza ustalonym porządkiem. Jest to pierwszy istotny krok do zdjęcia „złego czaru" z Nadine, uwolnienia jej, a zarazem przekazania uwięzionej wraz z Nadine siły, która pozwoli bohaterowi swobodnie poruszać się w obcym świecie. Zgodnie z logiką magiczną to wyposażenie dopełnia właściwości bohatera i pomoże mu pokonać napotkanych antagonistów [20]. Dopełnienie właściwości bohatera jest z jednej strony wyjściem poza zasadę przyjemności (tu cyniczną zabawę) i poznaniem złożonej natury rzeczywistości; z drugiej zaś określeniem tożsamości seksualnej bohatera. Bohater staje się mężczyzną, a zarazem przejmuje funkcję odpowiedzialnego ojca, której nie podołał Serge (uratowanie chłopca z rąk Marcela).

W bajce magicznej po pokonaniu trudności i postaci z innego świata następuje ślub i wesele. *Wesele jest takim momentem akcji, w którym bohater na nowo staje się ludzki, traci swe mediacyjne właściwości. Jest on jednak już zupełnie inny niż w sytuacji początkowej* [21]. W *Dynastii* żadne doświadczenie nie zmienia statyczności bohaterów. Zmieniają się tylko partnerzy seksualni, antagoniści i dekoracje. Problemy, których nie można rozwiązać, choćby z powodu ich niewiarygodnej głupoty, pogrążają się w scenariuszowym niebycie [22].

Wracając jednak do motywu wesela, to oczywiście nie może ono pojawić się w omawianym filmie w sposób dosłowny. Zamiast niego mamy scenę, która strukturalnie pełni tę samą funkcję. Chodzi tu o wiarygodnie przedstawioną integrację postawionej w obliczu prawdy rodziny, jak również – dokonaną na płaszczyźnie emocjonalnej – adopcję Oliviera. Dodajmy, że ślub i wesele jako opisany powyżej archetyp, uległy obecnie zastraszającej degradacji. Jako tematy ambitniejszej literatury czy kina służą wyłącznie grotesce i satyrze, demaskują fasadowość życia społecznego, a w serialach telewizyjnych są tylko ornamentem.

Wbrew pozorom opisana struktura bajki magicznej nie pojawia się po raz pierwszy w twórczości Holland. Ten schemat fabularny występował w całym kinie moralnego niepokoju [23]. Kino Holland przeszło od tego czasu długą drogę, przypadającą na lata gwałtownych przemian w kulturze. Z pokolenia autorki *Gorączki*, poza nią samą, liczy się w świecie tylko Krzysztof Kieślowski. Może to i dużo, ale i tak wydaje się dość oczywiste, że jest to pokolenie zmarnowanej szansy [24]. *Olivier, Olivier* na najniższym swym poziomie to historyjka kryminalna, nieco wyżej nadbudowuje się poziom psychologicznej, wreszcie egzystencjalnej refleksji. Ponad nimi konstytuuje się meta-poziom związany z refleksją nad kulturą, której częścią jest samo kino, a być może i nad własnym pokoleniem, któremu wiekowo odpowiadają dorośli bohaterowie filmu.

Bezgłośne kroki Eurydyki

Obecnie jedyną powszechnie znaną wersją mitu o Orfeuszu, chętnie wykorzystywaną przez współczesną kulturę, jest melodramatyczna opowieść o poszukiwaniu w Hadesie zmarłej żony. Czytelników tego mitu musi od wieków trapić pytanie, dlaczego Orfeusz był takim głupcem. Odpowiedź tkwi w innych, równie popularnych w starożytności, wersjach mitu. Kwestionują one zarówno

heteroseksualizm bohatera, jak i jednoznaczność celu zstąpienia do piekieł. Głównym celem była sama wyprawa do piekielnej krainy i uzyskanie tam wtajemniczenia, które stało się podstawą teologii orfickiej [25]. Historia opowiedziana przez Holland wygląda jak reinterpretacja tego właśnie mitu.

Krainą zmarłych jest tutaj pogrążony w kłamstwie i uśpieniu świat dorosłych bohaterów. Holland nie przeciwstawia im zmitologizowanej, w duchu masowej kultury, wizji dziecka. Pokazuje spustoszenie, jakie infantylni, nigdy nie dojrzewający i kierujący się zasadą przyjemności dorośli szerzą w życiu własnych dzieci. Holland nie idzie na łatwiznę psychoanalizy ani nie epatuje wątpliwą metafizyką. W sposób czysto opisowy, aczkolwiek wykorzystujący mityczną strukturę, twórczyni pokazuje, że współczesny świat rzuca największe wyzwanie dziecku. To ono musi się zmierzyć z tym, czego dorośli mogą uniknąć zamykając się w świecie pełnym fantomów współczesnej kultury i psychoanalitycznych uzasadnień własnej niemocy i głupoty. Dziecko albo szybko staje się częścią tego świata, albo zostaje przez ten świat odrzucone. Trzeci wariant to los małego Oliviera, a więc wszystkie trzy zakładają bycie ofiarą.

Fałszywy Olivier odnajdzie w Podziemiu syna Duvalów, czyli inny wariant własnego losu. Wtajemniczenie, które uzyska, jest szansą dla niego i przybranej rodziny. Zakończenie nasuwa skojarzenia z najstarszymi wersjami baśni o *Śpiącej Królewnie*. Podczas snu rodzi ona bliźnięta – królewskie dzieci. Gdy jedno z nich szuka pokarmu, zaczyna przypadkowo ssać palec matki i usuwa drzazgę z wrzeciona powodującą sen [26]. Scena, w której przybysz porusza dłonią przed oczami Elisabeth i dosłownie budzi ją z autystycznego odrętwienia, otwiera więc nową perspektywę w szerokim tego słowa znaczeniu. Dla państwa Duval jest to jedyna, ostatnia szansa.

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA

---

[1] Por.: M. Jankun-Dopartowa, *Obecność Holland*, „Konkurs" 1991, nr 3/4.

[2] A. Wierciński, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 1994, s. 107.

[3] Cz. Robotycki, *Moralny i strukturalny aspekt „Dobra" i „Zła" w bajce magicznej*, (w:) *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. W. Burszta, J. Damrosz, Warszawa 1994, s. 172.

[4] B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przekł. D. Danek, Warszawa 1985, t. 2, s. 24.

[5] S. Weil, *Szaleństwo miłości*, Poznań 1993, s. 17.

[6] *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 151.

[7] Tamże, s. 54.

[8] Por. B. Bettelheim, dz. cyt., t. 2, s. 44; E. Mieletiński, *Poetyka mitu*, przekł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 399.

[9] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przekł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 419.

[10] B. Bettelheim, dz. cyt., t. 1, s. 86.

[11] Tamże, t. 2, s. 253.

[12] M. Eliade, dz. cyt., s. 249.

[13] Tamże, s. 427.

[14] Motyw obecny w wielu baśniach, zob. B. Bettelheim, dz. cyt.

[15] M. Niemojowska, *Słownik snów*, Kraków 1992, s. 101.

[16] B. Bettelheim, dz. cyt., t. 1, s. 39.

[17] Zob. B. Bettelheim, dz. cyt.

[18] Cz. Robotycki, dz. cyt., s. 173.

[19] Tamże.

[20] Tamże, s. 174.

[21] Tamże.

[22] Zob. A. Helman, *Bogowie amerykańskiego Olimpu*, (w:) *Mitologie popularne. Szkice z antropolgii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994.

[23] Zob. M. Jankun-Dopartowa, *Kino nieufności. O społecznej interpretacji zjawisk sztuki filmowej na przykładzie nurtu dominującego w młodym kinie polskim w drugiej połowie lat siedemdziesiątych*, Kraków 1987. Maszynopis w posiadaniu Zakładu Filmu i Telewizji IFP UJ.

[24] Argumentem przekonującym do takiego spojrzenia na omawiany tu problem może być wypowiedź samej reżyserki: *Pojawia się też* (w *Olivierze* – dop. M. J.-D.) *w jakiś sposób motyw pokoleniowy: do jakiego stopnia moje pokolenie jest niezdolne do zagrania ról społecznych, rodzicielskich, przerażone rzeczywistością, której nie jest w stanie opanować.* Zob. *Otwieram kolejne drzwi – mówi Agnieszka Holland*, „Kino" 1992, nr 10, s. 12.

[25] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, hasło przeł. M. Bronarska, Wrocław 1987, s. 267.

[26] Zob. B. Bettelheim, dz. cyt., t. 2, s. 173.

Obraz i myśl

BOHDAN POCIEJ

Czego nie sposób zobaczyć, to może da się usłyszeć?

Nie przestaje mnie intrygować problem – zapewne dziś niemodny i nie na czasie – podziału i systematyki sztuk. Z jednej strony rad bym je widzieć wszystkie we wspólnocie, egzystujące zgodnie we wzajemnej romantycznej „korespondencji". Z drugiej strony – cieszy mnie smak tradycyjnej odrębności każdej ze sztuk: poezji i prozy, dramatu i teatru, malarstwa, architektury, rzeźby, muzyki i filmu. Rysuje mi się też podział bardziej generalny, na dwie tylko sfery, podług prastarej osi: widzialne – niewidzialne.

Po jednej więc stronie będą sztuki, do których atrybutów należy widzialność: malarstwo, rzeźba, architektura, teatr sceniczny, taniec, film; po drugiej – te, którym z istoty widzialność rzeczywista nie przynależy: literatura, muzyka. Wśród wszystkich sztuk muzyka jest w radykalny sposób niewidzialna; bycie niewidzialną należy do jej atrybutów określających jej istotę i naturę. To, co istotne w muzyce – dźwięk, głos – podpada całkowicie pod zakres słyszalności. W aspekcie muzyki te dwie zasadnicze sfery – widzialności i słyszalności – wzajemnie się wykluczają: to, co radykalnie słyszalne, nie może być widzialne; to, co radykalnie widzialne, nie może być słyszalne.

Widzialność i słyszalność współtworzą metafizykę zmysłowości; naczelne zmysły – wzrok i słuch – określają metafizykę egzystencji, ludzkiego bycia w świecie.

Można zobaczyć różne akcydensy muzyki; niepodobna zobaczyć jej substancji. Widzialna jest cała sfera realności – przedmiotów materialnych umożliwiających przejawianie się muzyki (instrumenty, nuty, wykonawcy, architektura wnętrz, pudła akustyczne). Natomiast dzieła muzycznego – w jego idei i jego intencjonalności – zobaczyć nie sposób.

Tu ważne rozróżnienie pojęć niewidzialności: – niewidzialne w sensie fizycznym, realnym i materialnym: coś jest niewidzialne, jeżeli nie podpada pod zmysł wzroku, nie konstytuuje się w naszych oczach; – niewidzialność w znaczeniu metafizycznym: coś jest niewidzialne, jeżeli jest w ogóle poza zasięgiem zmysłowego poznania; niewidzialne – znaczy tu radykalnie niematerialne, nierealne.

Do muzyki w równym stopniu odnoszą się te dwa pojęcia niewidzialności, dlatego może być ona nazwana najbardziej metafizyczną ze sztuk.

Muzyka sama wyznacza ostrą granicę między widzialnym a niewidzialnym, między widzialnością – visibile – a niewidzialnością – invisibile.

Z kolei film wydaje się wśród sztuk najbardziej bezwzględnie radykalny w dążeniu do totalnej widzialności, dążności do pokazania wszystkiego. Wynika to już z substancji języka, jakim się film posługuje, z jego tworzywa semantycznego; z tego, czym film – jako sztuka – mówi; a mówi obrazem, językiem ruchomych kadrów. I tak jak muzyka jest sztuką radykalnej słyszalności, tak film jest sztuką radykalnej widzialności.

Zarazem jednak film, w którym widzimy najpełniejszą, najbogatszą, nieporównywalną z żadną inną syntezę wszystkich sztuk, wykorzystuje szeroko zasób środków słyszalności (mowa ludzka, głosy natury, odgłosy cywilizacji – realne i nadrealne – i najróżniejsze przejawy muzyki). Lecz kiedy ta sfera słyszalnego poczyna dominować w filmie, traci on swoją specyficzną filmowość; skoro obraz, wygląd naoczny staje się tylko dodatkiem, uzupełnieniem tego, co rzeczywiście słyszymy – film degraduje się, obniża swoją wartość dzieła filmowego.

Cały ten niepohamowany pęd do widzialności jest wszakże tylko u korzeni filmu, wyczuwalny na poziomie jego filmowej pierwotności, działa niby siła instynktu, w stadium przed-sztuki. Dziś przejawia się on raczej tylko w zakresie kina nieartystycznego, filmu wulgarnego, na poziomie wszelkiego rodzaju pornografii, w naturalistycznych, epatujących brutalizmem reportażach.

Na szczęście film rozwinął się także w sztukę sięgającą zawrotnych wyżyn sublimacji myśli i kunsztowości formy. Do atrybutów zaś tak wysokiej sztuki (we wszystkich jej dziedzinach) należy: różnego rodzaju metaforyka, symbolika, aluzyjność estetyczna, dyskretność ekspresji i – milczenie.

W wysokiej sztuce filmowej pierwotny pęd do widzialności totalnej jest więc nie tyle hamowany, ile sublimowany artystycznie. Tutaj język filmu – dzięki wysoce rozwiniętej technice montażu – wykształcił w ogóle najbogatszy zasób środków wizualnej, naocznej stylistyki (metafora, peryfraza, skróty perspektywiczne i czasowe, retrospekcje i reminiscencje, zmienny rytm ujęć itp.). A wszystko to w sferze naoczności wspomaganej wydatnie dziedziną słyszalnego – rozległą sferą efektów akustycznych, którą można chyba nazwać muzyką filmową w najbardziej szerokim sensie.

Na tym najwyższym poziomie artyzmu film jest także otwarty na metafizykę, bywa nasycany jakościami metafizycznymi. Jest to metafizyka egzystencjalna – fascynacja tajemnicą ludzkiego bytu (przykładowo: *Anioł zagłady, Szepty i krzyki, Nakarmić kruki, Piknik pod wiszącą skałą, Kaspar Hauser, Szklane serce*). Tak więc można powiedzieć, że i filozofia, w szerokim sensie, nie jest obca dziełu sztuki filmowej. Przeciwnie, bywa nieraz tak bliska i tak jest w nim zadomowiona, jak jest od wieków zadomowiona w literaturze.

Ale film w swym wspaniałym uzurpatorstwie zdaje się sięgać wyżej jeszcze, w rejony myśli filozoficznej ścisłej, abstrakcyjnej, logicznej i systemowej, w sferę radykalnej niewidzialności (jako że myśl czysta, podobnie jak czysta muzyka, wyklucza widzialność). Taką fascynującą próbą filmu filozoficznego jest „adaptacja" (interpretacja) słynnego *Traktatu* logiczno-filozoficznego

Wittgensteina [1]. Zamiar ryzykowny, na krawędzi możliwości artystycznych filmu w ogóle.

Tractatus sam w sobie ma strukturę precyzyjną i kunsztowną – najkunsztowniejszą formalnie z dzieł tego typu wywiedzionych z tradycji *Etyki* Spinozy i *Monadologii* Leibniza. W dziejach filozofii dzieło to unikatowe, nasuwające skojarzenia ze strukturą kompozycji muzycznej (ekspozycja motywów i tematów jako trzon kompozycji, potem ich rozwinięcia, rozgałęzienia, przetworzenia, odmiany, nawroty); tutaj, przez twórców filmu pocięte, podzielone zostaje na fragmenty – niby poszczególne aforyzmy. One właśnie zdają się inspirować do kreowania formy filmowej z materii zaskakująco egzystencjalnej (materiały zdjęciowe „kronik" rodzinnych, kręconych amatorską kamerą, z lat międzywojennych). Forma ta zaś urzeka muzycznością, inną wszelako niż muzyczność strukturalna samego *Traktatu*, mniej intelektualną, bardziej intuicyjną i emocjonalną (w ramach poszczególnych cząstek filmu: płynność ruchu, nawroty motywów, quasi-muzyczne przetworzenie materiału filmowego, odmiany – wariacje tematów; doskonała estetyczna synchronizacja muzyki wizualnej ze słyszalną). Poprzez to wszystko logika filozoficzna ścisłego *Traktatu* rozluźnia się i „egzystencjalizuje". Czy o to właśnie chodziło autorom filmu? O przemianę artystyczną) myślowo-filozoficznej esencji w filmową egzystencję?

BOHDAN POCIEJ

---

1 *Ludwig Wittgenstein*, reż. Péter Forgács, opr. muz. Tiboor Szemző, FMS 1992, Etürök a Privad Magyaroszágbó. Węgierski film, nagrodzony na przeglądach i festiwalach sztuki wideo, m.in.:
– Strasburg, marzec 1993, Nagroda Główna
– Wrocław, „ArtWRO" maj 1993, I Nagroda
– Lucerne, październik 1993, Nagroda główna.

Z archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (6)

Październik – grudzień 1968

MARTA FIK

Wbrew wcześniejszym zapowiedziom ingerencje cenzorskie w rodzimą twórczość filmową stały się w ostatnim kwartale 1968 r. znacznie rzadsze i mniej niszczące niż w miesiącach poprzednich [1]. Przynajmniej jeśli sądzić po archiwach GUKPPW, czyli świadectwie o tyle w tej mierze zawodnym, że liczba i jakość interwencji zależna tu była – co oczywiste – od przedstawionego do oceny materiału.

Pośród długometrażowych filmów rodzimych zastrzeżenia wzbudziły tylko dwa, przeznaczone zresztą po paru miesiącach i kilku eliminacjach na ekrany: *Człowiek z M-3* Ludwika Jeannota (premiera luty 1969) i *Gra* Jerzego Kawalerowicza (premiera 20 maja 1969). Co najbardziej zaskakujące, powody, dla których oba dzieła wbudziły opory Urzędu, nie miały nic wspólnego z wydarzeniami politycznymi w kraju, a jeśli, to jak w przypadku *Gry,* w sposób niemal surrealistyczny.

Człowiek z M-3, udana komedio-farsa ze sfer szpitalnych, został bowiem oceniony w sposób raczej banalny; raziło w nim cenzurę to co zawsze. A więc po pierwsze zbytnie malkontenctwo, wyrażające się m.in. w tym, *iż niektóre fragmenty filmu wskazują na brak kwalifikacji zawodowych lekarzy. Odnosi się to do tych części filmu, które ilustrują pracę lekarzy w miejscu ich zatrudnienia.* Po wtóre – *nazbyt ostentacyjna amoralność (np. młoda farmaceutka podczas nocnego dyżuru przesypia się na zapleczu apteki z młodym bohaterem filmu, którego gra Kobiela).* Zdaniem cenzora *film nie straciłby nic na atrakcyjności, gdyby twórcy filmu kierowali się wyższą odpowiedzialnością w ukazywaniu pracowników służby zdrowia w ich pracy* [2]. Postulat dobrze znany, kierowany wielokroć pod adresem filmów, ukazujących życie nie tylko medyków.

O wiele ciekawsze – szczególnie w 1968 r. – wydają się pretensje kierowane do Kawalerowicza. Cenzura staje tu bowiem nie tylko w obronie czystości obyczajów, ale i *wartości chrześcijańskich* oraz dobrego imienia inteligentów.

Jest to w zasadzie film autorski, ponieważ Kawalerowicz jest nie tylko reżyserem filmu, ale również autorem scenariusza (wspólnie z Andrzejem Bianuszem).

Film ten według opinii autora, jest lustrem ukazującym niepokoje erotyczne i niepokoje moralne, widziane przede wszystkim od strony kobiety-żony. Kawalerowicz każe nam podglądać swoich bohaterów (Lucynę Winnicką – żonę, Gustawa Holoubka – męża).

W rezultacie widzimy na ekranie przez półtorej godziny współczesne małżeństwo inteligenckie, żyjące w zakłamaniu i obłudzie. Oboje mają kochanków, wiedzą o tym i w pełni akceptują taką sytuację. Film akceptuje ideologię obłudy i cynizmu w stosunkach międzyludzkich. Propozycje takiej moralności nie powinny być popularyzowane, ponieważ są szkodliwe, a nawet niebezpieczne dla dużej części widowni kinowej. Dla ogromnej większości naszego społeczeństwa na pewno bliższe i bardziej do zaakceptowania są zasady moralności głoszone przez kościół katolicki niż postawa prezentowana w filmie „Gra".

W filmie tym ponadto, jest wiele drażliwych a nawet wulgarnych scen erotycznych, m.in. aż pięć stosunków seksualnych: w samochodzie, w szklarni, scena sugerująca miłość lesbijską, nagi mężczyzna itp. Film ten jest bardziej przesycony erotyzmem niż filmy kinematografii zachodniej, które bardziej dyskretnie ukazują sceny erotyczne. Odnosi się to również do „Powiększenia" Antonioniego.

Nie można nie zwrócić uwagi na odbiór tego filmu w środowisku robotniczym, które może wyciągnąć wnioski, że inteligencja nic nie robi, żyje w doskonałych warunkach materialnych, a nadmiar czasu i pieniędzy sprzyja kształtowaniu się określonej moralności. Film może wpływać na powstawanie nastrojów antyinteligenckich. Zdaniem Departamentu Widowisk GUKPPiW wymowa ideowo-polityczna filmu jest sprzeczna z naszymi założeniami wychowawczymi.

Wyraźne – choć mniej zadziwiające – założenia wychowawcze decydują także o zatrzymaniu dwu filmów dokumentalnych oraz jednego z odcinków lubionego skądinąd serialu telewizyjnego *Stawka większa niż życie*.

Dokument *Polacy w kraju kangurów* Tadeusza Jaworskiego został odesłany (w porozumieniu z MSZ) na półki pod zarzutem *hermetycznego zakresu omawianych zagadnień*, a ściślej ze względu na niewystarczająco dydaktyczny charakter. Film poświęcony *działającym w Sydney różnym frakcjom polonijnym, skłóconym, prowadzącym wojny podjazdowe* wystawiał wprawdzie złe świadectwo środowiskom emigranckim, lecz bez właściwego morału. Podobnie zresztą jak reportaż *Pacyfik 68* tegoż reżysera: *Nonsensem było zamieszczanie wywiadu z bogaczem polskiego pochodzenia, ród swój wywodzącego aż od króla Jana Sobieskiego. Jego związki z dawną ojczyzną ograniczają się do marzenia o przyjeździe do naszego kraju w celu dokładnego poznania swego rodowodu. Nie takich śladów polskości pragniemy szukać w odległych krajach.*

W *Pacyfiku* nie do przyjęcia był zresztą przede wszystkim sposób, w jaki przedstawiono pokazywaną tu Australię i Nową Zelandię.

Zamiast bowiem filmu rzeczywiście dokumentalnego, prezentującego wszystkie lub większość dziedzin życia odległych kontynentów, otrzymaliśmy dwugodzinną reklamówkę ukazującą bogactwo, uroki i wspaniały rozwój nowozelandzkiego i australijskiego przemysłu i społeczeństwa. Jedynym cieniem życia tych szczęśliwych krajów, dostrzeżonym przez Jaworskiego, jest działalność grupki neofaszystów pod wodzą Artura Smitha (organizacji, liczącej kilkunastu członków, odległej i tak ewidentnie ośmieszonej przez samego ideologa, że nie powinno się mu było poświęcać aż kilkunastu minut).

W *Stawce większej niż życie* nie podobały się te odcinki, w których istnieje *zagęszczenie elementów, z których wynika, że pomiędzy Abwehrą a Gestapo istniała głęboka niechęć a nawet wrogość i nienawiść.* Ingerowano więc we wszystkie fragmenty, w których sugerowano *linię podziału na morderców z Gestapo i kulturalnych, z dobrymi manierami oficerów Abwehry, co nie tylko nie leży w naszym interesie, ale jest również sprzeczne z prawdą historyczną.* W imię owej prawdy nie dopuszczono również do emisji odcinka *W imieniu Rzeczypospolitej*, w którym w dodatku *występowało dwóch Polaków kolaborujących z Gestapo*. Z innego względu zatrzymano *Poszukiwanego Obergruppenführera Wolfa.* Był to ostatni odcinek *„Stawki" i tym bardziej niezrozumiałym jest, dlaczego twórcy poświęcili go armii amerykańskiej, która po zajęciu niemieckiego miasta urządza paradę pod gwiaździstym sztandarem i rozpoczyna ściganie zbrodniarzy hitlerowskich. Należy podkreślić, że TV nie uwzględniła wysuniętych przez nas zastrzeżeń oraz niektórych ingerencji pomimo, że je zaakceptowała.*

Niechęć do eksponowania zasług Amerykanów w czasie II wojny była stałym motywem ingerencji cenzury w filmy drogie i zachodnie nie tylko w 1968 r. [3]. Obecnie przesądziła o zatrzymaniu *The Dirty Dozen* (*Parszywej dwunastki*) prod. USA – *jeszcze jednego epizodu z II wojny światowej, ale widzianego oczyma Amerykanów.*

Pierwsza część filmu poświęcona szkoleniu, ukazuje „przestępców" zdyscyplinowanych, uczciwych, solidarnych, sprawnych i gotowych do ogromnego wysiłku. Druga część – akcja przedstawia żołnierzy amerykańskich, jak bohaterów dla których czujemy sympatię i współczucie gdy giną w niezwykle śmiałej, z ogromną precyzją i odwagą przeprowadzonej akcji, w wyniku której zamek zostaje zniszczony, a poważna grupa przebywających tam wysokich oficerów hitlerowskich zostaje zlikwidowana.

W dzisiejszych warunkach brak jest uzasadnienia na przyjęcie filmu, który popularyzuje heroiczne wprost czyny żołnierzy amerykańskich podczas wojny z III-cią Rzeszą. Film taki wiąże bowiem emocjonalnie widza z odważnymi i niezwykle sprawnymi żołnierzami armii USA, którzy zginęli w walce z armią hitlerowską.

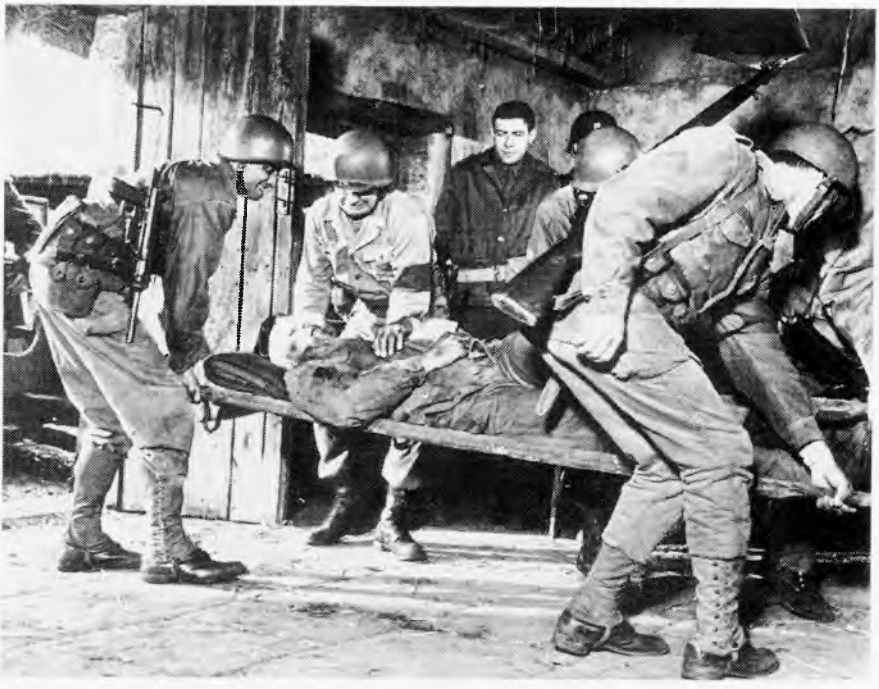
Oczywiście szło nie tylko o II wojnę, ale o ogólny wizerunek USA. W sprawozdaniu GUKPPiW za rok 1968 zgłasza się pretensje nawet pod adresem obecnych na ekranie seriali – *Doktora Kildera*, a także *Bonanzy*, przestawiającej wyidealizowany obraz kowbojów i farmerów sprzed kilkudziesięciu lat, krąg społeczny będący nosicielem cnót przekazywanych przez amerykańską tradycję, podczas gdy prawdziwa historia Stanów Zjednoczonych to historia przemocy i rozbojów. Seriali wówczas nie ruszano, *ale nie wydano zezwolenia na rozpowszechnienie obrazu w sieciach kin polskich* innemu filmowi produkcji USA –

The Comedians (Aktorzy) według Grahama Greena. Ukazywał on wprawdzie straszliwe skutki *okrutnej ponad miarę ludzkich możliwości dyktatury „papy" Francois Duvalier'a na Haiti, ale bez wskazania, iż dyktatura ta jest w pełni akceptowana i popierana przez rząd Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. To zafałszowanie rzeczywistości jest w tym filmie celowe i ma swój głęboki sens polityczny. Apel, żałosny apel skierowany do Amerykanów... „Pamiętajcie o biednym Haiti" obliczony jest, być może, na podreperowanie mocno w świecie latyno-amerykańskim nadszarpniętej licznymi interwencjami zbrojnymi, opinii w USA, jako kraju któremu „droga jest prawda i poszanowanie prawa międzynarodowego".*

Z drugiej strony obraz rodzącego się buntu i ruchu antyduvalierowskiego nie może budzić zaufania do jego skuteczności. Biali, tylko biali, oni posiadają wiedzę i umiejętności! Oni zatem mogą pomóc czarnym. Wniosek da się wyciągnąć jeden – bez pomocy Stanów Zjednoczonych AP niemożliwy jest postęp i dobrobyt w strefie latyno-amerykańskiej.

Rekapitulując, film „Aktorzy", obok pewnej cząstkowej prawdy o rządach haitańskiego dyktatora, ma na celu zdjęcie moralnej odpowiedzialności ze Stanów Zjednoczonych AP. „Rozgrzeszenie" St. Zjednoczonych AP i zakcentowanie potrzeby stałego i systematycznego umacniania więzi latyno-amerykańskiej – oto treści, jakie film ma przekazać światowemu, a więc i polskiemu odbiorcy filmu.

W *The Comedians* raziło także *ukazywanie w filmie wielu scen niezwykle drastycznych, przedstawionych z ogromnym naturalizmem jak np. publiczna*



Parszywa dwunastka Roberta Aldricha

egzekucja na cmentarzu, które przekraczają w naszym przekonaniu możliwości odbioru polskiego widza. Owa troska o oszczędzanie publiczności wszystkiego, co brutalne, też jest zresztą nienowa: decydowała ona nieraz o usuwaniu całych scen zarówno z filmowych arcydzieł, jak i np. filmów sensacyjnych (przypadek *Człowieka z Istambułu* prod. francusko-włoskiej, w którym w dodatku gwałt triumfował nad sprawiedliwością). Brutalność połączona z drastycznością scen erotycznych (m.in. gwałt) kazała też wstrzymać angielską *The Penthouse* (*Mansardę*), *której instruktażowość i wulgarność były dodatkową przyczyną naszej decyzji.*

Za propagowanie *wynaturzonego cynizmu* skazano na niebyt w polskich kinach inny film angielski (*Wygrałem wojnę*) *zrealizowany w konwencji purnonsensowej komedii, w którym pacyfistyczna ideologia przemieszała się z wyjątkowo obrzydliwym cynizmem i okrucieństwem. Wyśmiewanie trudu i wysiłku żołnierskiego włożonego w wojnę z hitlerowską III Rzeszą ma dla widza polskiego szczególnie jednoznaczną wymowę. I z uwagi na ogólną antywychowawczą i antypatriotyczną treść – film ten nie uzyskał naszej zgody na rozpowszechnianie.*

Najistotniejsze i najbardziej konsekwentne decyzje dotyczą jednak kinematografii czechosłowackiej. Pisze się o tym wprost.

Bardzo poważny problem stanowiły dla nas filmy fabularne produkcji CSRS. Seria filmów wyprodukowanych w ostatnich latach w Czechosłowacji stanowi zdecydowanie przesadną satyrę na stosunki społeczno-polityczne w społeczeństwie socjalistycznym, ukazując je w karykaturalnym świetle. Brak zasad moralnych, fałsz, obłuda, zakłamanie, powszechna nieuczciwość przedstawicieli władzy jak i społeczeństwa, które zostało zdemoralizowane, oto obraz CSRS prezentowany w filmach, które stanowiły jeden z ważnych instrumentów natarcia sił prawicowych i antysocjalistycznych na stosunki społeczno-polityczne i gospodarcze w CSRS.

W rezultacie nie dopuszczono na ekrany aż sześciu filmów – w tym zakupionej jeszcze w 1965 r. *Białej Pani, stanowiącej druzgoczącą krytykę całokształtu stosunków społeczno-gospodarczych w CSRS oraz przesadnie i wyraźnie tendencyjnie przedstawiających sytuację panującą w Czechosłowacji przed styczniem 1968.* Zatrzymano: *Taakie wesele* – Iři Krejčika, *Mężczyznę, którego cena wzrosła* – Jana Meraveca, *Najlepszą kobietę mojego życia* – Martina Frica, *Wstyd* – Helge oraz *Pali się moja panienko* – Formana. Niezależnie od gatunku i fabuły wszystkie one zostały ocenione z pozycji *antysocjalistycznych. „Taakie wesele" pokazuje społeczeństwo gnijące, łajdackie. Łajdakiem jest sekretarz KPCz, wieczorami zabawiający się podrywaniem dziewcząt na służbową „wołgę" i dobrze płatne posady – prawdopodobnie w Komitecie (...) Gubi przy tym służbowe, tajne dokumenty. Wódkę pije wyłącznie, gdy nikt tego nie widzi i przy tym gębę ma pełną frazesów nt. socjalizmu, partii, godności ludzkiej itp. Również kabotynem jest oficer czeskiej straży granicznej, pijak, którego stać na idiotyczne gesty! Nie odbiega od „normy" kierownik sklepu samoobsługowego, który tylko po to ukrywa dwie butelki śliwowicy – powodując w ten sposób manko – aby zdobyć podległą sobie ekspedientkę. W krzywym zwierciadle ukazana jest milicja ludowa, której brakuje wiedzy i umiejętności; po prostu taktu i kultury w trakcie prowadzenia przez nią śledztwa o zgwałcenie bohaterki filmu.*

Nieudolnie prowadzone śledztwo doprowadza do tego, że poszkodowana staje się nieomal... oskarżoną! W końcu pada zasadnicze pytanie sformułowane przez pijanego przedstawiciela władzy ludowej (...) „dlaczego ludzie nas tak nienawidzą!? (...) Pytanie pozostawiono oczywiście bez słownej odpowiedzi. Odpowiedź ma natomiast sformułować sobie sam widz. Zachęcają go do tego autorzy filmu.

Podobnie we *Wstydzie. Jednym z problemów stawianych przez film, to brak obiektywnej, rzeczowej oceny przez osoby które przez wiele lat zajmują kierownicze stanowiska. Na przykładzie przewodniczącego PRN wykazano, że działacz ten, który kiedyś był robotnikiem, przez fakt wieloletniego sprawowania funkcji przewodniczącego, staje się przeszkodą i hamulcem w unormowaniu sytuacji w powiecie, a szczególnie w jednej ze spółdzielni produkcyjnych, której jak i wielu innych był współorganizatorem.*

Filmowi temu nie można odmówić nuty zaangażowania. Przedstawiony jednak obraz panujących stosunków społecznych (powszechne oszustwo, zakłamanie i obłuda) usprawiedliwia działanie w CSRS sił kwestionujących wszelkie osiągnięcia i dążących do zmiany istniejących stosunków społeczno-politycznych.

Ponadto film uzasadnia konieczność ciągłej rotacji na wszystkich stanowiskach zarówno z wyboru jak i nominacji, ponieważ w przeciwnym razie nieuchronnie zapanować musi praktyka nie mająca nic wspólnego ze sprawiedliwością społeczną, następuje powszechna demoralizacja a uczciwy człowiek nie znajdzie dla siebie miejsca. Powyższe względy zaważyły na decyzji niedopuszczenia filmu na nasze ekrany.

Z kolei w bliskim makabrycznej grotesce *„Mężczyźnie którego cena wzrosła" przygoda bohatera z punktu widzenia jej realności jest oczywistym absurdem i zgadza się to z teoretycznym założeniem purnonsensowej komedii. Nie są natomiast abstrakcyjne, ani też komediowe warunki w jakich akcja filmu się rozgrywa. Są to realia bardzo konkretne i współczesne. Jest to rzeczywistość CSRS.* Ten sam zamysł, wymierzony w ustrój, zarzuca się reżyserowi *Najlepszej kobiety mego życia. Obraz miasteczka, w którym dzieje się akcja filmu nie ma nic wspólnego z lekką rozrywką. Wszystko tu jest narysowane bardzo serio. Każdy bowiem niemal obywatel miasteczka ma jakieś przestępstwo na swoim koncie. Szerzy się tam donosicielstwo, korupcja, spekulacja i złodziejstwo. Kradną wszyscy. Kradnie ekspedientka, kierownicy sklepów (ci najbardziej), nauczyciele „żrą" się między sobą, a ponadto sporo innych grzechów mają na swoim sumieniu.*

Najbardziej zdaje się jednak drażnić film Formana, zresztą bardzo skrupulatnie (i co rzadkie – wiernie) streszczony przez cenzora. Drażni nie tylko jego treść, ale i poetyka, owa *nie zawoalowana symbolika filmu, która sprawia, że nie tylko w obecnym okresie (z uwagi na znane wydarzenia czechosłowackie) nabrał film M. Formana szczególnej wymowy politycznej.*

Sam reżyser w wywiadzie dla czasopisma francuskiego powiada, że jego film dotyczy nie tylko stosunków pomiędzy ludźmi, ale stosunków pomiędzy systemem i ludźmi. Bal strażacki i wydarzenia składające się na cały film stanowią w gruncie rzeczy metaforyczny obraz społeczeństwa socjalistycznego, ukazanego w wykoślawionym zwierciadle. Wszyscy kradną! Nie są wolni od tej przywary

nawet członkowie kierownictwa „balu". Tylko po co się przyznają? Komu to potrzebne? Przecież to kompromituje innych! Trzeba to jakoś zatuszować, itp. argumentacja.

Społeczeństwo jest głupie i rozpasane. Ludzie żrą, piją. Krzywdzą jeden drugiego. Taka sama jest i władza – oto „prawda" jaką chce przekazać widowni w „Komedii satyrycznej" M. Forman.

Warto na koniec zaznaczyć, że film ten spotkał się z ostrą krytyką w samej CSRS i padły wcale liczne głosy domagające się wycofania filmu z eksploatacji.

Jak dodaje cenzor z satysfakcją, obraz Formana nie zdobył nawet aprobaty *włoskiego kooperanta,* bowiem *Carlo Ponti odmówił przyjęcia gotowego filmu – motywując swą decyzję wyjątkowym okrucieństwem wymowy obrazu.*

Warto dodać, że bezprecedensowy fakt zatrzymania wszystkich zakupionych w 1968 r. filmów czechosłowackich (winą za niefrasobliwość obarcza się CWF, proponując, by odtąd o sprawie tej decydowały komisje wyłaniane spośród pracowników ambasady polskiej), fakt ów wiąże się nie tylko z obawami co do wymowy dzieł, które w relacjach na ogół się wyostrza. Mają na to wpływ także warunki „zewnętrzne". Nie tak dawno, bo w kwietniu 1968 r. Stowarzyszenie Filmowców Czechosłowackich zaprotestowało przeciw zmianom personalnym w PWSTiF [4], wyrażając swe opinie na ten temat i później. Zaś po interwencji w CSRS tamtejsi filmowcy wzięli udział w bojkocie, którym środowiska twórcze objęły kulturę agresorów. Jak wiadomo, jeszcze w lutym 1969 literaci czechosłowaccy jako jedyni w krajach obozu odmówili udziału w bydgoskim Zjeździe ZLP pod pozorem *nawału zajęć.*

MARTA FIK

---

[1] Por. „Kwartalnik Filmowy" nr 5 i 6.

[2] Ten i wszystkie następne cytaty za: Archiwum Akt Nowych, Akta GUKPPiW, t. 848.

[3] Por. „Kwartalnik Filmowy" nr 2-6.

[4] Por. „Kwartalnik Filmowy" nr 6.

PIERWSZE PRÓBY
PIERWSZE TEKSTY

Popiół i diament Andrzeja Wajdy; autorem zdjęć był Jerzy Wójcik

Czwarta metafora

RAFAEL MARZIANO TINOCO

Praca niniejsza została przedstawiona jako praca magisterska na Wydziale Operatorskim Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Nie jest to praca naukowa, lecz raczej zapis pewnych inspirujących dla artysty tropów interpretacyjnych, zbiór refleksji, które nasunęły mi się przy pewnych lekturach. Zwłaszcza, jak zobaczymy, przy dziełach Borgesa, Junga, Fritjofa Capry i Tennessee Williamsa. Promotorem pracy był profesor Jerzy Wójcik, który w trakcie swoich zajęć na czwartym roku Wydziału Operatorskiego pogłębiał tematy, o których tutaj mowa.

Rafael Marziano Tinoco

Czas, wieczny idiota, biegnie z krzykiem wokół świata [1]

Carson McCullers

Czas

Czas przedstawia się ludziom jako problem jednocześnie natury metafizycznej i konkretnej. Metafizycznej, bowiem istota czasu wymyka się wszelkim pomiarom; wszystkie mechanizmy służące do jego mierzenia – jak metronomy – mogą nam jedynie podpowiadać, że nie wypadliśmy z rytmu. To, że wstajemy rano i kładziemy się o zachodzie, nie gwarantuje nam, że obroty ziemi nie uległy zwolnieniu w ciągu ostatnich tysiącleci, sprawiając, że nasze dni stały się dłuższe od tych, które przeżywał stary Matuzalem [2].

Jest to problem konkretny, bo tak jak niegdyś Matuzalem, będziemy musieli stopniowo poddawać się zniszczeniu, starzejąc się powoli, aż do śmierci; im więcej czasu przeżyjemy, tym większe prawdopodobieństwo, że umrzemy. Nie mi nie wiadomo, by komukolwiek było dane uciec przed tym nieubłaganym prawem. Świadomość tego zatruwa niewątpliwie znaczną część naszego życia: *W naszym obecnym życiu po chwilach miłości następują chwile nasycenia i snu* [3]. Czy chcemy to przyznać, czy nie, jesteśmy opętani prawdziwym i przerażającym poczuciem nietrwałości.

Cały świat buntuje się przeciw temu złowieszczemu przeznaczeniu. Fritjof Capra [4] i Teilhard de Chardin wskazują, jak wśród istot żywych i w świecie bytów nieożywionych dwie siły prowadzą nieustanną walkę o ocalenie nas przed niszczącym działaniem czasu. Jedna, która dąży do łączenia bytów w celu utworzenia systemów bardziej odpornych i złożonych, i która jest podstawą ewolucji. Druga, która dąży do uwiecznienia tożsamości jednostek; jest to potrzeba transcendencji, źródło

mechanizmu reprodukcji i dziedziczenia, oraz twórczości, naładowany emocją poryw, by zostawić ślad przed śmiercią. Alfred Adler nazywa to *walką ze znikomością* [5].

W filmie *Hannah i jej siostry* Woody Allen ukazuje impotencję i brak zdolności twórczych jako największe z możliwych nieszczęść, poza śmiercią budzącą tyle strachu.

Ojcostwo i tworzenie są dla istot żywych i rzeczy granicą pomiędzy niebytem a bytem, jak śmierć i zniszczenie – między bytem a niebytem. Alfred Whitehead twierdzi [6], że podczas tworzenia wieczne przedmioty z królestwa możliwości wstępują w czas, a wejście to jest – jak poród – bolesne, pełne emocji i lęków, znaczy na całe życie ludzi i rzeczy. Otto Rank [7] pisze, że dwa największe lęki w życiu człowieka to jego narodziny i śmierć; jego dwa spotkania z wiecznością, najbardziej emocjonujące przeżycia. Uczucia miłości – i seksu – to również uczucia transcendencji i reprodukcji, mój wzorzec genetyczny krążący po świecie poza granicami mojego życia. Mają one coś wspólnego ze śmiercią, ponieważ ją przezwyciężają, a przynajmniej oszukują; niektóre pająki giną przy zapładnianiu samicy, niektóre ryby giną niedługo po złożeniu ikry.

Ponadczasowość

Życie, które przemija, z pasją poszukuje wieczności. To, co wieczne, zawsze było wzniosłe i absolutne.

Ireneusz [8] argumentuje, że Trójca Przenajświętsza jest poza czasem, ponieważ żadna z Trzech Osób, które się na nią składają, nie poprzedza pozostałych; Jorge Luis Borges pisze, że *wieczność Boga jest obfitsza niż wszechświat* [9]. Nasze życie natomiast jest umieszczone w czasie. Sztuka i, jak przypuszczam, wszystkie uczucia związane z seksem, narodzinami i śmiercią, pojawiają się na granicy pomiędzy czasowym a wiecznym, żywiąc się szczególnym konfliktem pomiędzy tymi dwoma światami, konfliktem nie do pogodzenia.

Tennessee Williams pisze, iż *temu, że czas jest tym, co pozbawia nasze życie w dużej mierze godności i sensu, zawdzięczamy, bardziej niż czemukolwiek innemu, fakt, że owo zatrzymanie czasu, które występuje w każdym skończonym dziele sztuki, nadaje niektórym utworom dramatycznym poczucie znaczenia i głębi* [10]. Widz kontempluje zatem, jakby przez okno, dokonywanie się aktu estetycznego, tak jakby kontemplował pejzaż obcy jego życiu, a jednocześnie do tego życia się odnoszący.

Kontemplacja jest czymś, co istnieje poza czasem, i dlatego wiąże się z poczuciem tragizmu [11]. Według Colina Rowe przestrzeń tragiczna, w odróżnieniu od dramatycznej, w której żyjemy na co dzień, jest poza czasem. Przestrzeń dramatyczna jest organiczna, ścierają się w niej żywioły, przeciwstawne, jak fakty w prawdziwym życiu. W przestrzeni tragicznej żywioły są scenografią; istnieje okrutna symetria, porządkująca aż do tyranii; *Salo* Pasoliniego, cały Kubrick; pierwsza scena *Stalkera*, cały teatr okrucieństwa Artaud rozgrywają się w przestrzeni celowo umieszczonej poza czasem.

Jest to zatem kontemplacja niezwyczajna i, jak wskazuje Eisenstein, ma na celu wywołać u widza ekstazę, wyjście poza siebie, poza granice własnej cza-

V. Tatlin, *Pomnik Trzeciej Międzynarodówki* (1920)

Salo, czyli 120 dni Sodomy Pier Paolo Pasoliniego

sowości: *gdyby świat utworu dramatycznego nie oferował nam możliwości ujrzenia występujących w nim postaci i sytuacji w tych szczególnych warunkach świata poza czasem, wówczas, i z tego powodu, sytuacje i postaci dramatu stałyby się tak samo mdłe i trywialne jak odpowiadające im spotkania i wydarzenia w rzeczywistym życiu.* Williams odnosi to przede wszystkim do teatru [12]: czas jest przed sceną – która żyje w wieczności – i wraca z oklaskami; scena jest rodzajem sanktuarium – jak wyjaśnia Grotowski [13] – gdzie dokonuje się ofiara i ma miejsce przeżycie mistyczne będące poza czasem. W kinie, na ekranie, istnieje inna wieczność, pełna *czasów jednego ujęcia przechodzących w chwile innego* [14], jak wskazuje Tarkowski.

Ale tak samo jak w teatrze, wieczność dotyczy postaci, metafor, opowieści, ujęć filmu, które raz zmontowane pozostają takie, obce czasowi: w *Rumble Fish* Coppola ukazuje zatrzymany w czasie dialog między dobrem a złem, ironicznie odwróconymi, przed ogromnym zegarem bez wskazówek. Pasolini w *Salo* – antycypowany czas piekła, zatrzymany w próżni między Włochami faszystowskimi, już upadłymi, i nowymi, jeszcze nie wyzwolonymi. W ostatniej scenie filmu *Imię Carmen* Godarda bohaterka mówi o zgrozie jako o momencie pomiędzy już utraconym życiem a bliską śmiercią, która jeszcze nie nadchodzi. Pułkownik Kurtz w *Czasie Apokalipsy* wypowiada swoje ostatnie słowa: *Zgroza, zgroza,* jeszcze żywy, ale ze świadomością, że umiera. W *Fanny i Aleksandrze* silne wrażenie robi najbardziej może rozciągnięty moment, jaki widziałem w kinie – śmierć ojczyma płonącego w ogniu razem z ciotką, podczas gdy Aleksander schodzi do zakazanego pomieszczenia hermafrodyty – wizjonera – uwięzionego z powodu swojej władzy nad dobrem i złem.

Wieczność

Wydaje się zatem, że każde studium na temat sztuki przydałoby się uzupełnić studium na temat Wieczności. Nic trudniejszego dla kogoś, kto zna tylko czas. Możemy jedynie posłużyć się metaforą i wybiegiem: metaforą czasu jako małej wieczności i wybiegiem zakładającym, że czas jest kolisty czy cykliczny, zamykając go w klatce, by móc poddać go badaniom. Tradycja sięgająca co najmniej Platona wypowiedziała tę ideę. Nietzsche nazwał ją teorią Wiecznego Powrotu [15]: polega ona na tym, że gdy wyczerpie się liczba składników historii i możliwych kombinacji, w jakie mogą wchodzić wszystkie cząsteczki wszechświata, liczba ogromna, lecz według niego ograniczona, ta sama historia zacznie się ponownie powtarzać, szczegół za szczegółem, a z nią nasze życia i wszystkie ich wydarzenia.

Melquiades ze *Stu lat samotności* wyczytał w swojej księdze, że historia świata powtarza się co ileś lat, powiedzmy co 2? 534. Są trzy sposoby rozumienia tego czasu, zamknięte w pierścień: pierwszy to astronomiczne lata platońskie, gdzie rzeczy nie następują na nowo po zakończonym cyklu, ale są to te same rzeczy (i ten sam czas), które się powtarzają: czas przebiega sam siebie od nowa, tak jak w geometrii Euklidesa punkty okręgu, raz przebyte, tworzą ten sam okrąg. Drugi – to myśl, że wszystko powtarza się nieskończenie w nieskończonym czasie, jak odległości w geometrii Riemanna, gdzie astronom siedzący w obserwatorium po upływie tysiącleci zdoła zobaczyć obraz swojej wła-

snej głowy patrzącej we wszechświat. Trzeci – to spiralne cykle, gdzie wszystko powtarza się w innej formie. Tak Toynbee widzi następstwo cywilizacji. Tak pną się linie w geometrii Łobaczewskiego.

Teoria Wiecznego Powrotu staje się nieprzydatna, kiedy zdamy sobie sprawę, że wszechświat jest skazany, by umrzeć w letniej zupie królestwa entropii, konając jak zamierająca muzyka starego fonografu. Zostawia nam jednak dwie przydatne myśli: tę, która napomyka o zasadniczej powtarzalności ludzkiego losu – każda matka będzie rodzić dzieci w tym samym bólu, każdy człowiek jednakowo czeka dnia swojej śmierci; solidarność, która rodzi się z podobieństwem wszystkich porażek i wszystkich zwycięstw, sprawia, że mogą nas poruszać losy i dzieła innych ludzi.

Druga myśl sugeruje, że następstwo jednakowych dni jest również więzieniem: ludzie uciekają przed nim jak przed śmiercią, rozszerzając horyzonty swojego życia. Kiedyś wyobraziłem sobie tę ekspansję jako przebiegającą w dwóch przeciwnych kierunkach: nauki – przede wszystkim matematyki – odkrywającej to, co już istnieje (wiadomo, że matematyków drąży poczucie, iż cała matematyka jest już gotowa i tylko się ją odkrywa, pogrzebaną w duszy). Jung sugeruje, że są to, jak Kantowskie idee „a priori", archetypy. Drugi kierunek to sztuka, która poszerza język ludzki stojąc jedną nogą w tym, co znane, a drugą – w tym, co niepoznawalne, za pomocą jedynego możliwego narzędzia – metafory.

Metafora

Borges wspomina, iż Arystoteles w swojej *Retoryce* mówi, *że wszelka metafora powstaje z wyczucia analogii między niepodobnymi rzeczami* [16]. Ale być może emocja aktu estetycznego nie zawiera się w pomysłowości i biegłości w wynajdowaniu takich podobieństw, lecz w głębokich więzach, które je łączą poza wszelką logiką i wszelką tradycją, poza tym, co wiemy i co chcemy wiedzieć. Trzy takie metafory są szczególnie płodne i przepełniają aż do obsesji literaturę i historię sztuki różnych ludów.

Pierwsza metafora – Sen

Jedna z nich to metafora snu i śmierci: sen, a wraz z nim noc, zejście do świata cieni, a wraz z nim wszelkie zejście, wszystkie zejścia i wejścia do światów wyżej położonych, zagłębienie się w podświadomość, świat mroczny i – jak śmierć – odwieczny i nieunikniony. Zaludniają ją obsesje świata cieni. Niweczy ona znaczenie przestrzeni: *odległość jest psychicznie zmienna i w pewnych okolicznościach może zostać wyrównana do zera* [17], i odnosi się do samej natury czasu: mówi o rozkładzie życia przez czas – o starości – i o koszmarach wieczności – piekle. *Czytelnik słyszał zapewne słowa Hamleta* – przypomina Borges – *umrzeć – usnąć – śnić może. Lęk, że sny śmierci okażą się straszne* [18].

W innym miejscu pisze: *Na tej stronie czystej informacji mogę opowiedzieć także o pewnym śnie. Śniłem, że zbudziłem się z innego snu – pełnego kataklizmów i zgiełku – i że zbudziłem się w nierozpoznawalnym pokoju. Rozwidniało się; zdecydowane światło wydobywało zarys żelaznej nogi łóżka, prostego krze-*

sła, zamkniętych drzwi i okna, białego stołu. Pomyślałem ze strachem: Gdzie jestem? i zrozumiałem, że nie wiem. Pomyślałem: Kim jestem? – i nie mogłem siebie rozpoznać. Strach narastał we mnie. Pomyślałem: To przygnębiające czuwanie to już piekło, to czuwanie bez celu będzie moją wiecznością. Wtedy zbudziłem się naprawdę: drżąc [19]. Pamiętam wspomnienie podobnej okropności w filmie *Johnny poszedł na wojnę*: przytomny sen w życiu Johnnyego jest gorszy niż to ostrzegawcze piekło Borgesa. Są tutaj sny ze *Zwierciadła* i z *Tam, gdzie rosną poziomki*, zejście Aleksandra do zakazanej komórki w *Fanny i Aleksandrze*, zejście Stalkera do labiryntu kloaki i studnia niezmiernej głębokości, w którą ogromnie długo spada kamień, nim dosięgnie dna. Jest całe *Miasto kobiet*, a zwłaszcza wspinaczka na spotkanie z kobietą idealną – która jest tylko snem – i spadanie z trampoliny, kiedy bohater widzi wszystkie kobiety swego życia – które są tylko wspomnieniem.

Jung zbiera przekazy, które poddają myśl, że wszechświat jest snem Boga. Borges napisał opowieść o śniącym, który żyje w rzeczywistości śnionej przez innego śniącego, będącego z kolei czyimś snem i tak dalej [20]. Historie te są pełne lęku, że czyjś poranek może przerwać opowieść.

Druga metafora – Podróż

Inna metafora to rzeka – życie, lub życie jako podróż. Jest ona przeciwieństwem poprzedniej: niweczy znaczenie czasu i odnosi się do samej natury przestrzeni, tak konkretnej lub symbolicznej, jak tylko może ona być (w tym momencie mam wrażenie, że klasyfikacja autorów na tych, którzy operują czasem, i na tych, którzy operują przestrzenią, jest powierzchowna i w istocie niewłaściwa: czas bez przestrzeni i przestrzeń bez czasu są nie najgorszymi metaforami piekła. Ale ten, kto operuje w większym stopniu czasem, operuje również przestrzenią, przez pominięcie, i na odwrót; najbardziej niewinna przestrzeń przekształca się w tajemnicze miejsce, jeżeli czas, w którym się poruszamy, jest osobliwy lub potworny).

Druga metafora to *Iliada* Homera i *Ulisses* Joyce'a. To droga z *La Strady*: w klasztorze, w którym pewnej nocy bohaterowie filmu znajdują schronienie – na co dzień mieszkają to tu, to tam, nie licząc dni – jedna z mniszek mówi do Gelsominy: *Obydwie jeździmy. Wy za swoim zaślubionym, ja za moim.* W filmie *Paryż – Teksas* ojciec i syn rozmawiają przez radiotelefon, będąc obok siebie, pod przęsłami węzła autostrady – gdzie rozdzielają się kierunki i przeznaczenia. Chłopiec opowiada ojcu – z odwróceniem chronologii doświadczenia – teorię względności Einsteina, opowiada mu o człowieku, który przebywszy ogromną drogę, wraca nie tracąc nawet sekundy. Podczas gdy postarzały się całe pokolenia.

Pod koniec *Czasu Apokalipsy* kapitan Willard znajduje pułkownika Kurtza – który tak jak on udał się kiedyś w górę rzeki, który kiedyś, jak on, był człowiekiem z misją – odkrywa w nim swoje alter ego. I tak jak niegdyś lustrzanym obrazom w pokoju w Sajgonie, przy tym samym obsesyjnym, pomarańczowym świetle, zadaje mu śmierć. Obrazem człowieka są także jego dzieła i jego dzieci: kapitan bierze zapiski Kurtza, żeby któregoś dnia przekazać je jego synowi, i kończy się jego dzieło zniszczenia; *Bomb all that* – to rozkaz, który Kurtz daje

po swojej śmierci. W filmie *2001: Odyseja Kosmiczna* ostatni z ocalałych na końcu podróży znajduje samego siebie ponad czasem: jako mężczyznę, jako starca, jako embriona przerażonego światem. Przetrwał także monolit [21], milczący, odwieczny, pełen tajemniczego znaczenia.

Trzecia metafora – Chaos

Trzecia metafora, to metafora *Iliady*: życie jako walka, jako wyzwanie, jako przeznaczenie. Odnosi się ono, jak zobaczymy, do głębokiego pragnienia świata, by uciec od pierwotnego, przerażającego chaosu. Ale chaos ten nigdy nie ginie, zawsze powraca, i kusi, i gmatwa losy ludzi i ich dzieł. Fellini widzi Kościół jako ruiny ogromnego programu, którego sekretny cel znany był i rozumiany początkowo przez niektórych ale stopniowo popadał w zapomnienie; pozostała jedynie ogromna machina, nieprzejednany system obfitujący w dogmaty i ekskomuniki, którego nikt nie odważy się powstrzymać.

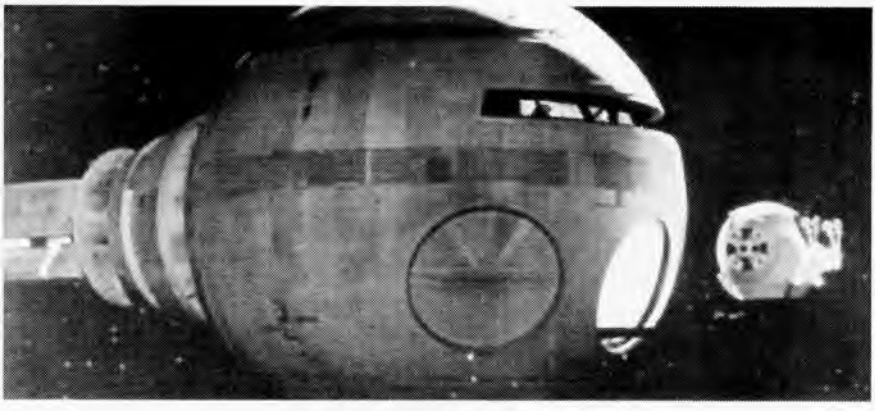
Pewne podanie utrzymuje, że po buncie Lucyfera, na początku czasu, po okrutnej bitwie między zastępami aniołów i zastępami szatana, w odróżnieniu od tego, co przekazuje wersja oficjalna, tendencyjna grupa występnych, niekształtnych, złośliwych i najwidoczniej nieporządnych diabłów pokonała Boga i od tamtego czasu bawi się z upodobaniem przywilejami Jego władzy. Historia świata, pełna niezliczonych nieszczęść, ze wszystkimi swoimi wojnami noszącymi miano świętych, ze swymi inkwizycjami, także zwanymi świętymi, z całą swoją nietolerancją i wyklinaniem, z wbijaniem na pal i torturami, nie mówiąc już o działalności klasycznych łotrów, których postępowanie wynika z czystego i prostego powołania, by szkodzić bliźnim – cała ta historia świata, przypominająca raczej historię piekła wydaje się niezbitym dowodem tej tezy. (Powiedział mi kiedyś zaprzyjaźniony jezuita, jak ktoś, kto dzieli się wspaniałym sekretem, że niebo nie istnieje, ale piekło – tak, tyle że nie po śmierci, a przed nią.)

Przypominam sobie początek *Cieni zapomnianych przodków*: Paradżanow mówi o miejscu *zapomnianym przez Boga i ludzi* [22]. Borges cytuje Philipa Mailandera, który *pod wpływem Schopenhauera wyobraził sobie, że jesteśmy fragmentami Boga, który na początku czasu zniszczył sam siebie, żądny nieistnienia. Historia wszechświata to niejasna agonia tych fragmentów.* Sugerował również, że świat jest snem śniącego, który z kolei śniony jest przez innego i tak dalej: *być może ciąg tych snów nie ma końca; być może klucz zawarty jest w ostatnim* [23].

Labirynt zagadka

Ale w tym labiryncie snów i ruin istnieje jeszcze milcząca forma zagadki. Jeśli rozwiązywanie jej ma sens, to dlatego, że czeka jakaś nagroda lub azyl, albo wszystko to jest niewypowiedzialną karą, albo w każdym razie podlega zaklęciu lub urokom jakiegoś czarownika. Według De Quinceya *świat to sekretny, zapomniany język, który teraz dopiero zaczynamy odcyfrowywać* [24]. *Element of Crime* (*Elemnet zbrodni*) Von Triera ma formę łamigłówki; W *Rashomonie* słyszymy cztery wersje pewnej historii, której nigdy nie udaje się nam w pełni poznać. Tak jak bohater Almotasima [25], Marcello w *Słodkim życiu* przebiega ciąg wydarzeń i momentów swego życia jak puste i mroczne pomieszczenia

Słodkie życie Federica Felliniego



2001: Odyseja kosmiczna Stanleya Kubricka

Osiem i pół Federica Felliniego

labiryntu – tak jak przebiegał puste pokoje zrujnowanego pałacu zrujnowanej arystokracji z potajemną kochanką, która podarowała mu tę noc bez ambicji – oddaje się pożądliwości świata, nie słucha sekretnych wezwań uśmiechu dziewczynki i spojrzenia zwierzęcia wynurzonego z głębi morza.

Stalker jest przewodnikiem po labiryncie ciągle zmieniającym się i kapryśnym, gdzie rzeczy zmieniają się z godziny na godzinę. Jak w *2001: Odysei Kosmicznej* (w nieskończonych przestrzeniach załoga idzie tropem tajemniczego sygnału, a ostatni, który przeżył, zmierza na spotkanie z samym sobą), jak w *Czasie Apokalipsy* (w zakolach rzeki załoga idzie tropem pułkownika Kurtza, w którym ostatni, który przeżył, odnajduje swój portret), jak w *Osiem i pół* (ostatnia wizja Guida to widok samego siebie jako grającego na flecie chłopca z fantastycznego cyrku, gdzie wszystkie wizje mają formę zagadki i zawierają motyw wędrówki po labiryncie; są wyzwaniem i zadaniem dla człowieka, są historią jego przeznaczenia).

Owa trzecia metafora odnosi się zarówno do czasu, jak i do przestrzeni i zrobiona jest z materiału dwóch pierwszych. Od czasów Edypa zagadki i labirynty są pełne snów i podróży. Stalker i Willard są przewodnikami po swoich labiryntach. Ostatni członek załogi w *2001: Odysei Kosmicznej* prowadzi swój statek do celu poza swoją misją. Guido z *Osiem i pół* jest jedynym, który być może zna realizowany tam film. Każdy z nich decyduje o swym losie, a nawet więcej – pociąga innych za sobą w meandry swojej historii.

Przyszłość

Charles Jencks pisze, że *antycypacja przyszłości jest tak nieunikniona i powszechna jak oddychanie* [26]. Ale na niej, nieuniknionej i powszechnej, opiera się wielkość, jaką daje człowiekowi jego własna wola. Działamy i przepowiadamy konsekwencje tego, co robimy. Człowiekowi przyznano możliwość stania się, przynajmniej w części, autorem własnej przyszłości. Williams dochodzi do wniosku, że *wielka i jedyna godność człowieka leży w świadomym wyborze pewnych wartości moralnych, żeby żyć i zachowywać się tak jakby (podobnie jak postacie sztuki teatralnej) był odporny na niszczące działanie czasu* [27].

Inaczej niż w przypadku owego chińskiego cesarza, który nakazał spalić wszystkie książki, by w ten sposób zmienić przeszłość, i nakazał opasać Cesarstwo wielkim murem, żeby wyznaczyć światu granice, wielką nadzieją człowieka, jego jedynym zbawieniem, jego jedyną możliwą odpowiedzialnością jest oddziaływanie na przyszłość, decydowanie o poszerzaniu swoich własnych granic. Jencks przypuszcza – podobnie jak ludzie średniowiecza roili „chimery", fantastyczne stworzenia, będące po części ludźmi, po części zwierzętami – istnienie skrzyżowania maszyny z człowiekiem, komputera z umysłem, u świtu nowej epoki, na krawędzi nowego, wyższego poziomu złożoności.

Na marginesie naszego losu z pewnością żyje ślepy impuls ku przeszłości i nadzieja z nim związana: bezkresny i błyszczący cyrk z *Ameryki* Kafki, pełne słońca popołudnie nad brzegiem Pacyfiku, przerywane przez młodszego brata z *Rumble Fish*, który zostanie motocyklistą, lub też popołudnie, również pełne słońca, a w nim staruszek i jego pies w parku już nie neorealistycznym, lecz

magicznym, w finale *Umberta D.* Jest to wyzwolenie od czasu i od przyczynowości, niezmiernie szczęśliwy wszechświat, przeczuwany przez przywróconych do życia chorych, którzy doświadczyli przeżycia pozazmysłowego. Obraz życia wiecznego, który od wieków proponował Kościół.

Obraz świata

W tym momencie zatrzymuję się na chwilę: wydaje mi się, że doszedłem do czegoś bardzo ważnego, do tego, co interesuje mnie najbardziej. Czytam znów poprzedni fragment: *wyzwolenie od czasu i od przyczynowości*. Stanowią one jednoznaczne więzienie naszej egzystencji, bez których jest ona niemożliwa. Podtrzymują się nawzajem – bez czasu przyczynowość nie istnieje, skoro nie ma następstwa, przyczyna nie może następować przed skutkiem (w rzeczywistości nic nie „następuje"). A zatem, w jakim stopniu czas i przyczynowość są istotne w sztuce? Dlaczego tak nas niepokoi to, co ich bezpośrednio dotyczy – przypominam podróże w czasie Wellsa, obsesyjny portret Doriana Greya? Na czym polega związek pomiędzy czasem, sztuką i wiecznością?

Chciałbym poświęcić trochę miejsca, by omówić pojęcie holonomii i koncepcję ciągłego tworzenia, zjawiska nazywane przez Junga synchronicznością i transgresywnością, oraz mechanizmy rządzące sekretnymi związkami wszechświata. Chcę się zastanowić nad tym, jak podtrzymują one wspólnotę świata i jaka jest funkcja sztuki w tej wspólnocie.

„Kula Pascala" wyraża Boga jako *kulę, której środek jest wszędzie* [28]. Plotyn pisał, że *wszystko jest wszędzie i wszystko jest wszystkim* [29]. Technika holografii – stąd jej nazwa – opiera się na tym, że każdy punkt *płytki fotograficznej* zawiera informację o całym obrazie: im liczniejsze będą punkty tej *płytki fotograficznej*, im będzie ona większa, tym wyraźniejszy będzie obraz. (Każda komórka ludzkiego ciała zawiera informację genetyczną o całym ciele.) W literaturze zbiorowi ksiąg mówiących o wszystkich rzeczach nadaje się nazwę *corpus hermeticus* [30]. Wszystkie te fragmenty i myśli zawierają jedną: wszystko wyrażone we wszystkich i każdej z osobna ze swych części, przez wszystkie i każdą z osobna.

Capra eksponuje tę myśl – holonomię [31] – w centralnym punkcie swojej rozprawy o zmianie paradygmatu, zmianie, której świadkami jesteśmy we współczesnej historii kultury: od wizji wszechświata jako ogromnego zespołu trybów przechodzimy do rozumienia wszechświata jako systemu systemów (holony), z których każdy dąży z jednej strony do współformowania bardziej złożonych systemów, a z drugiej – do zachowania swej egzystencjalnej tożsamości. Capra wyjaśnia [32], jak współcześnie fizyka z jednej strony, a psychologia i informatyka z drugiej, dochodzą do tego samego wniosku: wszechświat, wszystkie istoty i rzeczy, które się w nim mieszczą, połączone w kolejne systemy o coraz wyższym stopniu złożoności, upodabniają się coraz bardziej do ogromnej myśli, którą nazywa mentacją; jednocześnie wzrasta przekonanie, że wszechświat w ciągu całej historii swojej ewolucji wypełnia pewien jeśli nie plan, to przynajmniej zamysł. Dochodzi do wniosku, że ewolucja wszechświata to olbrzymi proces, w którym owa mentacja z rozmysłem przemienia się we wszechświat.

Jeżeli doszliśmy do uznania tożsamości materii i energii, nie powinno nam być trudno zaakceptować, że myśl staje się materią i energią we wszechświecie *na jej obraz i podobieństwo* [33], pozwalając nam rozumieć Boga jako Ducha, który staje się wszechświatem. W tym procesie bezustannego tworzenia jesteśmy równie blisko chwili stworzenia jak milion lat temu. Borges mówi [34], że stworzenie świata dokonuje się przez cały czas. Capra [35] – że Bóg żyje i dzieli z nami, związanymi z nim tym samym losem, szczególną przygodę tworzenia. Jest w tym twierdzeniu przekonanie o głębokim (i niewygodnie zmuszającym do odpowiedzialności) indeterminimie, historia jako *the past, the present and the perhaps* [36] Williamsa, która raz na zawsze unieważnia Kalwina. Vargas Llosa, mówiąc o dziełach Gabriela Garcii Marqueza, sugeruje [37], że tworzenie dzieł sztuki jest częścią bogobójstwa, że pomału zastępuje dzieło Boga. Trochę to zarozumiałe, moim zdaniem. Przypuszczam raczej, że artysta może być uważany za *biorącego współudział w ciągłym akcie stworzenia* z pewnością nie najmniej ważnego: wytwarza rodzaj amuletów, przedmiotów lub aktów magicznych, z ładunkiem emocjonalnym przekraczającym granice jego czasu i kultury. Zatem wszystkie przedmioty sztuki – jak wszystko, co robimy – mają coś wspólnego z resztą wszechświata i z całym jego przeznaczeniem. Jeżeli świat jest snem Boga, wówczas wszystko, co robimy, jest również częścią tego snu.

Synchronizacja

Capra wprowadza termin „synchronizacja" w celu wyrażenia stopnia „zgodności" czy harmonii z resztą wszechświata, czy też, jeśli wolimy, z owym snem Boga. Pomimo chęci ucieczki od terminologii mechanistycznej pojęcie synchronizacji odnosi się do dwóch zegarów wskazujących tę samą godzinę. Przywodzi na pamięć metaforę, którą posłużył się Leibniz do wyjaśnienia harmonii wszechświata: że jest to tak, jakby jakiś zegarmistrz niebiański – a przez to nieomylny – zsynchronizował dwa zegary w taki sposób, że niemożliwe byłoby, żeby przestały się ze sobą zgadzać. Synchronizacja to termin, który zawiera rzeczy tak różne, jak *celna piłka w tenisie* [38], szczęśliwy traf, chwile natchnienia czy geniuszu lub też sekretny splot powodów sprawiających, że parę zarodników pleśni Penicillium notatum, niesionych wiatrem, wleciało akurat do laboratorium przez okno, które przez pomyłkę zostawił otwarte A'eksander Fleming, wynagradzając w ten sposób piętnastoletni wysiłek. Analizując takie „szczęśliwe trafy" czy zbiegi okoliczności w życiu – których częstotliwość występowania znacznie przekracza tę, której należałoby oczekiwać zgodnie z zasadami prawdopodobieństwa – Jung doszedł do pojęcia *przypadkowości znaczącej* [39] na określenie owych momentów, kiedy natura, wydaje się, chce coś nam powiedzieć. (Jak inteligentnie zachowują się istoty i rzeczy pozbawione inteligencji.) Być może na tradycyjnej znajomości faktów zawdzięczanych tym „przypadkom" opierają się wspólne wszystkim kulturom zjawiska, takie jak zabobony i magia. Systemy tak złożone – i tak wiekowe, a przez to długo wypróbowane – jak I Ching albo Kabała, mają podstawę w odpowiedziach na temat własnego losu otrzymywanych z liczb lub proporcji na chybił trafił. Ale do tego, jak to dalej zobaczymy, niezbędna jest wysoce zaangażowana psyche [40].

Synchroniczność

Jung nazywa synchronicznością [41] – znowu zbieżność dwóch czasów, dwóch podróżnych w czasie – *psychicznie uwarunkowaną względność przestrzeni i czasu.* Oznacza to, że czas i przestrzeń stają się, w świetle tej koncepcji, właściwościami umysłu obserwatora, a nie właściwościami samymi w sobie.

Inaczej mówiąc, kiedy psyche – wola lub pasja człowieka – jest zaangażowana w pewien proces, wydarzenia, które w nim zachodzą, zaczynają wymykać się dyktatowi czasu i przestrzeni, a przez to przyczynowości. Ale: czy nie wydawało nam się to niemożliwe, czy nie to dręczy ludzi, odkąd mają świadomość nieuchronnie nadchodzącej śmierci? Jak w przypadku telepatii albo zgadywania w doświadczeniu Rhine'a. A z kostkami: *jeśli przestrzeń i czas okazują się psychicznie względne, to poruszające się ciało musi charakteryzować się odpowiednią względnością, lub też jej podlegać* [42]. Zatem w odpowiedzi Einsteinowi, który zareplikował kiedyś Heisenbergowi, możemy stwierdzić, że poruszając wszechświat, Bóg, owszem, gra w kości, tylko oszukuje: robi to, ponieważ wszechświat jest jego pasją. Jak pisał Lope de Vega, dla teatru wystarczy *scena, dwójka aktorów i pasja* [43]. Albert Wielki powiedział, że magia dokonuje się za pośrednictwem duszy ogarniętej pasją. Magia, astrologia, kabała, I Ching, są kulturowymi przejawami pasji duszy, by kontrolować swój los: czarny kot przebiega przez cichą ulicę i cud kabalisty przenosi Fanny i Aleksandra z powrotem do domu.

Transgresywność

Tak jak synchronizacja jest stopniem zgodności między wszechświatem i jego częściami, tak transgresywność jest mechanizmem, który tę zgodność umożliwia. Według Junga mechanizm ten opiera się na tym, że zarówno zjawiska fizyczne, jak i psychiczne, dostosowują się do wspólnego wzorca, który wydaje się surowcem wszelkich formacji we wszechświecie, rodzajem Platońskich idei czy pojęć a priori, jak nazywa Kant archetypy. *Archetypów nie znajdujemy wyłącznie w sferze psychicznej, lecz w takim samym stopniu w okolicznościach, które nie mają charakteru psychicznego (odpowiedniość zewnętrznego procesu fizycznego)* [44]. Inaczej mówiąc, archetypy znajdujemy zarówno w psyche jak i w physis, pojawiają się one przy genezie zjawisk tak fizycznych, jak i psychicznych, stanowiąc konkretny związek pomiędzy obydwoma światami.

Na przykład płatki śniegu i wszystkie kryształy w widoczny sposób naśladują pewien ukryty model. Regularność ich kształtów i proporcji zbytnio jest zbliżona do występujących w samej geometrii i do idealnych przedmiotów Platona i Pitagorasa. Kant pisał, że warunki istnienia myśli matematycznej są tożsame z warunkami istnienia przedmiotów tej myśli. Myśl matematyczna obejmuje geometrię kół i wielościanów, pojęcie ilości i teorię zbiorów. W świecie odnajdujemy koła – wytwory Boga lub ludzi, wielościenne kryształy, wielką liczbę rzeczy i grupy przedmiotów.

Być może dlatego kryształy wywołują taką fascynację w ludziach. Może dlatego ich przywileje nie ograniczają się do królestwa ludzi i rozciągają się na

królestwo rzeczy: mają one szczególne właściwości dla światła i innych fal elektromagnetycznych; są najwyższym przykładem różnorodności w jedności: nie ma dwóch jednakowych, lecz wszystkie są dokładnie tym samym. Odkrycie kryształów półprzewodników przyczyniło się ogromnie do rozwoju informatyki. Diamenty – kryształy węgla – są twardsze niż cokolwiek innego.

Archetypy pojawiają się w relacjach pomiędzy przedmiotami myśli matematycznej, a przez to i w sztuce, ponieważ sztuka manipuluje proporcjami geometrycznymi, kiedy manipuluje proporcjami formy.

Chciałbym się na chwilę zatrzymać przy zasadzie form geometrycznych, przy tym, co jest w nich elementarne: istnieje pięć wielościanów foremnych możliwych w trójwymiarowej przestrzeni Euklidesowej – przestrzeni, którą nasze zmysły postrzegają pospolicie jako „normalną". Foremnymi nazywamy wielościany spełniające następujące warunki: każda z ich krawędzi, ścian i kątów może stać się odpowiednio inną krawędzią, ścianą lub kątem poprzez skończoną liczbę przekształceń liniowych. Te wielościany to:

czworościan: cztery trójkąty równoboczne;
sześcian: sześć kwadratów;
ośmiościan: osiem trójkątów równobocznych;
dwunastościan: dwanaście pięciokątów;
dwudziestościan: dwadzieścia trójkątów równobocznych.

Czworościan wiąże się z konfliktem pomiędzy liczbami trzy i cztery. Trzy, liczba Trójcy Świętej, przekształca się w cztery, gdy doda się szatana – kwestia poruszana przez alchemików.

Sześcian – sześć (2x3) kwadratów.

Ośmiościan – osiem (2x4) trójkątów. Jest podstawą olbrzymiej liczby kryształów, podwójną piramidą Cheopsa. Jest ostatnią wizją podróżnego Kubricka docierającego do końca czasu w *2001: Odysei kosmicznej*. Odpowiada przedstawieniu Boga lub „całości" w wielu pismach biblijnych i alchemicznych.

Dwunastościan – dwanaście (4x3) pięciokątów; Luca di Paccioli oparł na właściwościach pięciokąta swój *Traktat o złotej proporcji: bez pięciokąta niemożliwe jest pojęcie ani tym bardziej obrazowanie czegokolwiek* [45].

Dwudziestościan – dwadzieścia (5x4) trójkątów równobocznych. Tak jak dwunastościan, zawiera w sobie razem liczby 3, 4 i 5, jedyną całkowitą proporcję występującą w twierdzeniu Pitagorasa. Trzy to Trójca, całe średniowiecze, to również triumwirat jako forma sprawowania kontroli przez trzech przywódców, tak by żaden z nich nie stał się tyranem. Do dziś przetrwał podział władzy na wykonawczą, ustawodawczą i sądowniczą. Cztery to Trójca plus szatan – bardziej kompletna wedle Junga. Archaniołowie, na szczycie hierarchii zastępów niebiańskich, mają cztery skrzydła. Jest czterech ewangelistów i cztery Ewangelie. Czterech jeźdźców Apokalipsy. Pięć w pięciokącie, obok czterech w kwadracie, figurach zawierających geometryczne rozwiązanie złotego podziału, a w naturze wiążą się z tym podziałem prawa rozwoju i wzrostu.

Ale Paccioli poświęca swój traktat złotej proporcji w sztuce. Poczynając co najmniej od *Gracji* Fidiasza, jest ona narzędziem w pracy nad dziełami z różnych dziedzin sztuki, aż do czerwonej i niebieskiej serii Le Corbusiera [46], współpracy Prokofiewa i Einsteina i utworów Yannisa Xenakisa, w których wyraźnie i rozmyślnie współżyją muzyka i matematyka.

Ostatni przykład, nie najbanalniejszy. Schemat pierwszej części klasycznej sonaty:

A – ekspozycja; a – pierwszy temat w tonacji utworu (tonice)

b – drugi temat, w kwincie tonacji sonaty (dominancie)

B – przetworzenie

C – repryza: a – powtórzenie pierwszego tematu w tonacji sonaty (tonice)

b – powtórzenie drugiego tematu, również w tonacji sonaty (tonice)

c – koda.

Quaterium

Odnotowuję także, jak gdyby w nawiasie, małą próbę schematycznego przedstawienia ewolucji obrazu świata, jaki tworzyła sobie nauka.

Whitehead wyjaśnia,że spór pomiędzy przyczynowością i materializmem jest jałowy: dla wielkości nieskończenie małych ciągłość nie istnieje: wyróżniając wystarczająco małe odcinki przestrzeni, nie znajdujemy nic pomiędzy nimi. Wyróżniając drobniutkie odcinki czasu, nie znajdujemy przejść pomiędzy nimi. Przyczynowość zostaje przerwana, a materializm rozprasza się miliony razy na sekundę, jak poszczególne klatki w filmie: jeden stan wszechświata przenika w drugi z przerażającą szybkością. (W momencie $t = t_o - 1$ żółw znajduje się w pozycji $p_o - 1$, zaś Achilles w $p = p_o - 2$. W momencie $t = t_o$, Achilles już doścignął żółwia w p_o. W momencie $t = t_o + 1$ z całą pewnością Achilles, mający już dość całej tej historii, zabił żółwia.) Ale teraz schemat ten stał się niekompletny. Jung wypełnia puste miejsce [47] tym, co nazywa synchronicznością, ale po rozmowie z fizykiem Wolfgangiem Pauli, opozycji „czas – przestrzeń" przeciwstawia parę „materia – energia". Ale jeśli dodać do tego koncepcję Capry, mentację przekształcającą się we wszechświat (psyche w physis) poprzez zjawiska związane z wzajemną wymianą materii i energii, zachodzące w czasoprzestrzeni, czy to w sposób posłuszny zasadzie przyczynowości, czy też w inny, angażujący wydarzenia nieprzewidywalne i nieciągle, dojdziemy do quaterium, podwójnej piramidy ośmiościanu i do wszystkich jego znaczeń jako archetypu. Jung znalazł wiele podobnych przykładów w alchemii [48].

Przed kilkoma laty w jednym z zamków w północnych Włoszech Vittorio Storaro wygłosił odczyt, w którym wyjaśniał niektóre swoje koncepcje związane z pracą filmową. Miałem okazję wysłuchać nagrania tego odczytu. Jego wymowa była bardzo prosta: Storaro przypomniał dwoistość istniejącą w fizjologii widzenia, które dzieli się na dwa główne strumienie: oś niebieski – żółty i oś czerwień – zieleń. W jakiś czas potem zobaczyłem *Czas Apokalipsy* – w filmie tym zasada ta wyrażana przez jego operatora wypełniana jest z precyzją matematycznego twierdzenia.

Apokalipsa to historia ceremoniału. Żołnierz Willard dostaje rozkaz zamordowania żołnierza Kurtza, który mieszka przy końcu rzeki. A przy końcu rzeki okazuje się, że Willard odkrywa w Kurtzu swoje alter ego. Zabijając go, zabija samego siebie – to metafora moralnego rachunku każdej wojny. Willard odkrywa nam Sajgon, nudzi się, oszalały i pijany wykonuje pół-taniec, pół-walkę przy muzyce „The Doors".

Tłucze lustro swojego obrazu. Pada zmęczony. Oto początek rzeki. Na końcu w przestrzeni o zbliżonej atmosferze i kolorze, przy identycznym ruchu ka-

mery (żołnierz odtańczył już pół-taniec, pół-walkę zapowiadającą śmierć) i tej samej muzyce Willard powtarza ceremoniał z Sajgonu i zabija Kurtza. Subiektywna kamera prowadzi nas z Willardem ku rzece.

Na końcu, przy wtórze słów Kurtza, obraz Willarda nakłada się na stojący nad rzeką posąg, boga, którego twarz przypomina Kurtza.

Między tymi dwiema ceremoniami – Willarda w Sajgonie i zabiciem Kurtza – załoga pokonuje kolejne progi „rzeki": w dzień – wojna, coraz dziwniejsza, od powietrznej kawalerii do łuczników Kurtza; w nocy – każdy z tych progów staje się częścią końcowego ceremoniału: wieczerzy, tańca, misterium śmierci; Kurtz zabijając kucharza wskazuje Willardowi drogę.

Oto świat w konflikcie między niebieskim (noc) i żółtym (światło); i druga oś barwna w konflikcie zieleni (dżungla, rzeka, barwy wojskowe) – z czerwienią (ogień, krew, hasła komunistycznej propagandy w Kambodży, czerwony dym świecy).

Wszystko zmierza do końcowej ceremonii – ofiary: ogień, pomarańczowy pokój Kurtza, noc, niebieskie błyskawice, krew krowy złożonej w ofierze i krew Kurtza. Makijaż na twarzy Willarda podobny zarówno do makijażu Kurtza podczas zabijania kucharza, jak i do makijażu Surfisty – wniebowziętego wizjonera z załogi, jedynego, który przeżył.

Na końcu kolory rozmywają się na twarzy Willarda. Są jeszcze dwa inne znaczenia koloru: pomarańczowy – łączący pokój Willarda w hotelu z mieszkaniem Kurtza, oraz bladość strachu. (Jak u Melvilla: białość wieloryba Moby Dicka.) Biel, brak koloru lub ciemność zapowiada zbliżającą się nieuchronnie przemoc:

– wokół łodzi (pierwszy punkt zwrotny), kiedy po raz pierwszy słyszymy odgłosy wojny, bezbarwne, białe niebo;

– ciemność dżungli przed spotkaniem z tygrysem;

– biała mgła poprzedzająca atak łuczników i śmierć sierżanta;

– biali ludzie w czółnach przy końcu rzeki, pojawiający się w filmie tylko jeden raz, otwierający wrota królestwa Kurtza;

– deszcz poprzedzający śmierć kucharza.

Wspólnota

Zniknął już, przypuszczam, kartezjański podział na to co fizyczne i to co psychiczne. Więcej nawet, zniknęła granica pomiędzy rzeczami. Jednoczony subtelnymi powinowactwami, cały wszechświat – widzialny i niewidzialny, wytłumaczalny i niezbyt wytłumaczalny – tworzy ogromne ciało jednego organizmu, gdzie wszystkie rzeczy i zjawiska, jakie w nim istnieją, są utworzone z tej samej substancji. Świadomość zbiorowa Junga, jednakowa u wszystkich jednostek, staje się tylko częścią tej wspólnej materii ożywiającej i podtrzymującej wszystko, co istnieje, jeśli uznamy, że akt estetyczny w sztuce, zagadki poruszające ludzi, widoczny fatalizm czy przypadkowość losów, sny, przeżycia mistyczne, przeczucie niewytłumaczalnego prześlizgującego się wśród nas, jak cichy krok aniołów, są w istocie przejawami tego samego.

Trochę dalej mówię o sztuce jako metaforycznej samoświadomości wszechświata. W tym miejscu – o wspólnocie wszystkich autorów w historii

sztuki, w historii rozwoju tej samoświadomości. Wspólnota ta sprawia, że – na przykład – rzeczy tak odległe, jak piramidy w Gizie, zikkuraty w Babilonii, architektura ludów Jukatanu i znaczna część dzieła Louisa Kahna, wydają się wykonane przez tego samego autora.

Borges notuje, że w 1938 r. Paul Valéry napisał, iż *historia literatury nie powinna być historią autorów i kolei ich losów, ani kolei losów ich dzieł, ale historią Ducha jako wytwórcy lub konsumenta literatury. Historię taką można by ułożyć bez wymieniania ani jednego pisarza* [49]. Nie był to pierwszy przypadek, kiedy Duch sformułował to spostrzeżenie: w 1844 r., w miejscowości Concord, inny jego kopista zanotował: *Można by powiedzieć, że wszystkie księgi świata zredagowała jedna osoba, taka jest w nich zasadnicza jedność, że niezaprzeczalnie są dziełem jednej wszystko wiedzącej istoty* [50]. Dwadzieścia lat wcześniej Shelley wyraził pogląd, że wszystkie poematy dawne, obecne i przyszłe są epizodami czy fragmentami jednego, nieskończonego poematu, budowanego przez wszystkich poetów naszego globu [51].

Kościół proponował już wspólnotę, w której było miejsce dla wszystkich kardynałów, wszystkich cherubinów i serafinów, i wszystkich świętych i archaniołów, i dusz ludzi, którzy zasłużyli na niebo. Mistyczne ciało Kościoła jest ogromne, ale we wspólnocie, o której tu wspomniałem, mieszczą się także demony, kwiaty i czarne dziury.

Funkcja sztuki

W owym procesie bezustannego tworzenia sztuka staje się rodzajem metafizycznej refleksji wspólnoty świata nad sobą samą i tak jak w holografii każdy punkt zawiera cały obraz, tak każde dzieło sztuki jest wszystkimi możliwymi dziełami, jest portretem całego świata. Fellini, Tarkowski, Borges mówili, że cały czas tworzą jedno dzieło. I dzieło to pełni dobroczynną, oczyszczającą funkcję przybliżania tego co wieczne temu co czasowe, tak jak ludzkie sny czy też Łaska Boża. W *Ginger i Fred* stary admirał wykrzykuje: *Kocham artystów. Są oni dobroczyńcami ludzkości*, tak jak niegdyś sam Fellini napisał o klownach i komikach.

Capra mówi [52] o Inkubacji, która polega na wpajaniu widzowi tego, co artysta wydobył spoza granic przestrzeni i czasu; działanie to również wykracza poza czas i przestrzeń i prowadzi do pojednania widza z absolutem. Tradycja katolicka przyznaje monopol Inkubacji Duchowi Świętemu, rozdzielającemu tu i tam Łaskę Bożą, w przypadku sztuki – za pośrednictwem artysty: bez Boskiego natchnienia niemożliwe jest wykonanie dzieł sztuki (Tarkowski, *Andriej Rublow* [53]). Krańcowym przypadkiem Inkubacji jest Apokatastasis [54], opanowanie człowieka przez Ducha Świętego. Metempsychoza zachodzi z kolei, kiedy duch mistrza przeniknie w duszę ucznia [55]. Są to przykłady krążenia duchowego, monologu Boga z samym sobą. (Tarkowski mówi, iż powtarza, że Bóg milczy. Może to nie jest takie pewne.)

Borges przytacza historię [56], którą Beda zwany Venerabilis przypisuje Caedmonowi w swojej *Historia ecclesiastica gentes Anglorum* (IV, 24). Według niej Caedmon, który był tylko „prostym pasterzem", potrafił opiewać pięknymi wierszami fragmenty Historii Świętej: *Nikt mu nie dorównywał, bowiem nie od ludzi*

się uczył, lecz od Boga. Florenski dzieli marzenia senne [57] na te, które pochodzą ze świata ziemskiego, i te, które pochodzą ze świata rajskiego. Święty Augustyn mówił o Boskim pochodzeniu poezji i wszelkich dzieł sztuki. Jest ona metaforyczną relacją z monologu pomiędzy tym co wieczne i tym co czasowe. Monologu, gdyż ponadczasowe i czasowe to dwa głosy tej samej całości.

Tajemnica

Od niej zależy trwałe wzruszenie, ślad w duszy. Jak doznanie mistyczne, jak doznanie poza czasem, doznanie estetyczne ofiarowuje śmiertelnikowi doświadczenie wieczności [58]. Ale natura owej całości jest tajemnicą. Jak wskazuje Jung, podobnie jak możemy wyróżnić przejawy duszy, nie mogąc jednak nigdy wskazać samej duszy, możemy wskazać przejawy sztuki – książki, galerie, wszystkie symfonie – jednak sama istota sztuki jest zawsze nieuchwytna: *muzyka, stany szczęścia, mitologia, twarze rzeźbione upływem czasu, pewne zmierzchy i pewne miejsca, chcą nam coś powiedzieć, lub powiedziały coś, co nam nie powinno umknąć, albo zaraz coś powiedzą: owa bliskość objawienia, które nie następuje, to może właśnie akt estetyczny* [59].

Tajemnica misterium u Buñuela, a później u Bergmana, Antonioniego, Tarkowskiego, jest oparta na sekretnym pominięciu: *nazwać przedmiot*, powiedział ponoć Mallarmé, *to zlikwidować trzy czwarte przyjemności poezji, leżącej w radości odgadywania; marzeniem jest zasugerować go* [60]. W kinie nie tylko rzeczywistość jest złudna i niepełna: to tajemnica tego, co otacza, niepokoi i tyranizuje postaci, i czego nigdy nie uda nam się dostrzec (jak nie uda nam się również zliczyć kolumn Alhambry ani dotrzeć do kresu ogrodów Le Notre'a; Bach i Murzyni z Nowego Orleanu tworzyli muzykę świata bez początku i bez końca).

Świat bez początku i bez końca jest marzeniem ludzi żyjących życiem ograniczonym przez czas. Ale każde życie jest swoistą historią świata: od narodzin do śmierci w każdym bycie jest relacja z życia wszechświata. Dlatego ci, którzy uratowali się z wypadków, które mogły okazać się śmiertelne, przypominają sobie, że widzieli wówczas w oszałamiającym skrócie drobiazgową serię obrazów całego swojego życia: to potrzeba, by uporządkować swoje rachunki, osiągnąć równowagę, która odzwierciedlałaby równowagę świata. Życie jest metaforą wszechświata i historii wszechświata, a sztuka – mataforą tej metafory. Jak absolut, jak dusza, jak wieczność, jak ziemia obiecana, w poszukiwaniu której Mojżesz przebył labirynt pustynnych piasków i dni swojego życia, jest ona, mimo wysiłku ponawianej historii wielu istnień, nieosiągalna.

RAFAEL MARZIANO TINOCO
Łódź, maj 1990
Tłum. AGNIESZKA DZIESZEWSKA

---

[1] Cyt. za: T. Williams, *Five Plays by Tennessee Williams Seeker and Warburg*, London 1962. *The Timeless of a Play*, s.127-130.

[2] Faktycznie Ziemia zwalnia swoje obroty. Paradoks bliźniaków Einsteina wyjaśnia, jak dwie osoby urodzone tego samego dnia mogą być w różnym wieku.

[3] T. Williams, dz. cyt., s. 127-130.

[4] Cyt. za F. Capra, *Punkt zwrotny*, przeł. E. Woydyłło, Warszawa 1989.

[5] Cyt. za F. Capra, dz. cyt., s. 252.

[6] J. L. Borges, *Obras Completas. Editorial Burguera*, Barcelona 1980. *Historia de la Eternidad*, t II. s. 316: *Scholastyczne pojęcie potencjalnego zbliżone jest do tej koncepcji, por. wieczne przedmioty Whiteheada, które tworzą „królestwo możliwości" i wstępują w czas.* Ten i następne cytaty z Borgesa wg wydań hiszpańskich. Por. także: A. N. Whitehead, *Nauka i świat nowożytny*, tłum. M. Kozłowski, M. Pieńkowski, Kraków 1987.

[7] Por. F. Capra, dz. cyt., s. 253.

[8] J. L.Borges, dz. cyt.,t II., s. 323.

[9] Tamże, t. I, s. 329.

[10] T. Williams, dz. cyt., s. 127-130.

[11] Tamże.

[12] T. Williams, dz. cyt., s. 127-130.

[13] J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, „Odra" 1965, nr 9 , s. 21-22.

[14] „Film na Świecie", nr 11, 1980.

[15] Zob. J. L. Borges, dz. cyt., *Historia de la Eternidad: El tiempo circular*, t I., s. 313.

[16] Tamże, t. I, s. 351.

[17] K. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów. Pisma alchemiczne: Synchroniczność*, Warszawa 1989, s. 518.

[18] J. L. Borges, dz. cyt., *La Metafora*, t. I, s. 353.

[19] J. L. Borges, dz. cyt., *Discusion: La duracion del infierno*, t. I. s. 179.

[20] J. L. Borges, dz. cyt., *Ficciones: Las ruinas circulares*, t. I, s. 435.

[21] Monolit jest przedmiotem z królestwa wiecznego. Jest archetypowy, a więc jest mostem ku wieczności.

[22] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: Biathanatos*, t. II, s. 216.

[23] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: El sueno de Coleridge*, t. II, s. 144.

[24] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: El espejo de los Engimas*, t. II, s. 238.

[25] J. L. Borges, dz. cyt.

[26] C. Jencks, *Arquitectura 2000. Predicciones y Metodos*, Barcelona 1978, *Filosofias del futuro, Futurismo ineludible*, s. 9.

[27] T. Williams, dz. cyt.

[28] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: La Esfera de Pascal*, t. II, s. 135.

[29] J. L. Borges, dz. cyt., *Historia de la Eternidad*, t. I, s. 317.

[30] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: La Esfera de Pascal*, t. II, s. 135.

[31] F. Capra, op.cit., s. 413.

[32] F. Capra, dz. cyt., rozdz. IV: *Nowa wizja rzeczywistości.*

[33] F. Capra, dz. cyt., s. 400.

[34] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: El espejo da los Enigmas*, t. II, s. 238.

[35] F. Capra, dz. cyt., s. 295.

[36] T. Williams, op. cit, *Orfeus Descending*, s. 287.

[37] M. Vargas Llosa, *Garcia Marquez, historia de un Deicidio*, Buenos Aires 1971.

[38] F. Capra, dz. cyt., s. 414.

[39] K. Jung, dz. cyt., s. 514.

[40] K. Jung, dz. cyt., s. 514.

[41] Tamże, s. 521.

[42] K. Jung, dz. cyt., s. 520.

[43] K. Jung, dz. cyt., s. 538-39.

[44] K. Jung, dz. cyt., s. 562.

[45] Cyt. z K. Jung, *Formaciones de lo inconsciente. Paidos*, Barcelona 1982.

[46] Le Corbusier, *Modulor*, Paris 1950.

[47] K. Jung, dz. cyt., s. 561.

[48] K. Jung, dz. cyt., s. 415, 419, 424.

[49] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: La Flor de Coleridge*, t. II, s. 138.

[50] E. W. Emerson, *Essays*, 2, VIII.

[51] P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, London 1821.

[52] F. Capra, dz. cyt. , s. 425.

[53] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984.

[54] J. L. Borges, dz. cyt., *La doctrina de los ciclos*, t. I. s. 358.

[55] J. L. Borges, dz. cyt., *Historia de la Eternidad: Dos notas*, t. I. s. 397.

[56] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: El sueno de Coleridge*, t. II, s. 143.

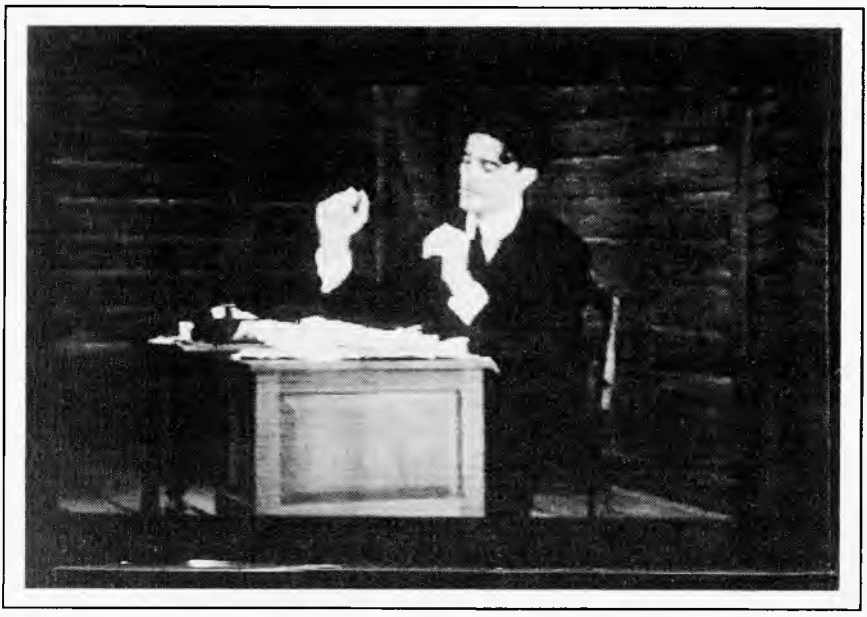
[57] P. Florenski, dz. cyt.

[58] F. Capra, dz. cyt., s. 253.

[59] J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Inquisiciones: La Muralla y los Libros*, t. II, s. 133.

[60] Cyt. za: J. L. Borges, dz. cyt., *Otras Discusion: El Arte Narrativo y la Magia*, t. I, s. 167.

MULTIMEDIA



Kafka Zbigniewa Rybczyńskiego

Filmowy obrazoświat jako produkt symulacji elektronicznej

PIOTR ZAWOJSKI

Co to jest światoobraz? Najwidoczniej –
obraz świata. Ale co tutaj znaczy świat?
Co się rozumie przez obraz?
Martin Heidegger

My mamy szansę to zrobić –
sfotografować coś, czego nie ma.
Zbigniew Rybczyński

Stosunek świata do swego własnego obrazu oraz obrazu do świata, którego jest reprezentacją, stanowi jeden z zasadniczych problemów epoki postnowoczesnej, epoki zdominowanej przez elektroniczne możliwości mediatyzacji rzeczywistości. Zasada ekwiwalencji, referencyjności wizualnych transpozycji świata rzeczywistego, która była charakterystyczna dla tradycyjnego przedstawiania, staje się dziś nie tylko obiektem dekonstrukcji, ale także destrukcji. Wyrazem owej destrukcji jest współczesna faza simulacrum, tak jak ją określa Jean Baudrillard [1]. W odróżnieniu od pierwszego porządku simulacrum, jakim był klasyczny schemat naśladownictwa (dominujący od Renesansu do rewolucji przemysłowej), i drugiego porządku simulacrum, w którym schematem dominującym była produkcja (w epoce industrialnej) – trzeci porządek simulacrum, faza zdominowana przez symulację, zrywa referencyjne więzy między obrazem a rzeczywistością. Ekwiwalencja znaku wizualnego i rzeczywistości, do której ten znak się odnosi, występująca wcześniej, obecnie nie istnieje.

Konstruowanie iluzji rzeczywistości staje się niemożliwe, bo sama rzeczywistość staje się wysoce problematyczna. Wartość znaku, reprezentacji symbolicznej zostaje radykalnie zanegowana. *Obrazy uśmiercają rzeczywistość, uśmiercają swoje własne modele* [2]. Obraz przeszedł charakterystyczną ewolucję od odbijania rzeczywistości, przez jej maskowanie, maskowanie jej nieobecności, aż do zerwania wszelkich więzi z rzeczywistością, czyli do osiągnięcia stanu czystego simulacrum.

W świecie czystego simulacrum modele poprzedzają rzeczywistość, która jawi się jako uniwersum kopii bez oryginałów. Kategoria rzeczywistości musi zostać odrzucona na rzecz hiperrzeczywistości będącej produktem perma-

nentnej symulacji, w której takie pojęcia, jak prawda – fałsz, realne – wyobrażone, nie są parami pojęć dychotomicznych, bowiem nie sposób wyznaczyć ich granic i zasięgu. W świecie, w którym *kapitały fikcji stają się rzeczywistością* [3], jak mówi Baudrillard, symulacja staje się opozycją reprezentacji, a właściwie przekreśla jej sens. W efekcie symulacja ostatecznie neguje utopijne pragnienie ekwiwalencji. Gdzie kończy się zasada ekwiwalencji obrazu, przedstawiania i tego co przedstawione, obrazowane – tam zaczyna się symulacja.

Traktowanie obrazu filmowego jako iluzji rzeczywistości, ten podstawowy problemat właściwie całej teorii filmu, dziś okazuje się anachronizmem. Tak jak dla Susan Sontag [4] fotografia nie jest już, czy też nigdy nie była, wypowiedzią o świecie, a stanowi raczej jego integralną część, tak film, a właściwie kino nie jest niczym iluzyjnym, a czymś jak najbardziej realnym. Kino operuje iluzją, ale to nie znaczy, że jest ono iluzją rzeczywistości – w tym sensie nie jest przedstawieniem świata, obrazowym ekwiwalentem świata, a raczej czymś w świecie, czymś jak najbardziej realnym w sensie ontologicznym [5].

Diagnoza, jaką stawia Baudrillard w odniesieniu do załamania się klasycznego modelu reprezentacji i powołania do życia modelu opartego na zasadzie symulacji, choć może się zdawać li tylko efektowną retoryką, stanowi jednak konsekwentne zwieńczenie tego nurtu rozważań nad aktualnym stanem możliwości produkcji obrazów, przy użyciu nowoczesnych technologii, który pojawił się wraz z rozwojem fotografii. Już w kilka lat po tym fakcie Ludwik Feuerbach w przedmowie do drugiego wydania *O istocie chrześcijaństwa* w 1843 r. napisał o swojej epoce, że *woli ona obraz rzeczy od rzeczy samej, kopię od oryginału, symbol od rzeczywistości, złudzenie od bytu* [6]. W takiej opcji to, co u Feuerbacha było presupozycją, u Baudrillarda przerodziło się w podstawową diagnozę współczesności.

Nowa rzeczywistość

Powyższe uwagi, odnoszące się do globalnie pojętych procesów zachodzących w ikonosferze, w przypadku obrazu generowanego elektronicznie ulegają zdecydowanemu wyostrzeniu i przybierają kształt konkretnej praktyki artystycznej. O ile już dla Heideggera *obraz nie oznacza (...) odbitki, lecz to, co pobrzmiewa w zwrocie: mamy obraz czegoś* [7], w efekcie światoobraz to nie tyle obraz świata, ile świat pojmowany jako obraz, o tyle w przypadku obrazów powstających w wyniku syntezy, jaką jest obraz elektroniczny, mamy do czynienia z obrazoświatem. Ontologiczny status obrazoświata implikuje pytania, które radykalnie wykraczają poza pytania klasycznej teorii filmu, badającej ontologię dzieła filmowego powstałego w wyniku wykorzystania tradycyjnego dyspozytywu kina.

Cechą charakterystyczną tego dyspozytywu jest rejestracja realnej rzeczywistości, która zostaje przetransportowana w filmową fikcję. Elementy świata realnego stają się bytami fikcyjnymi, a te paradoksalnie urealniają świat diegezy. W jakim stopniu (sensie) przedmioty filmowe są realne, a w jakim są tylko podobne do swych oryginałów – pozostaje fundamentalnym pytaniem ontologii kina.

Rejestracyjne, reprodukcyjne zdolności tradycyjnego kina opartego na paradygmacie realistycznego imitatorstwa w naturalny sposób stają się biegu-

nem i negatywnym punktem odniesienia poszukiwań związanych z wykorzystaniem technologii wideo. *Obraz elektroniczny można elektronicznie przetwarzać kreując nową, nie istniejącą przed kamerą rzeczywistość. Można tworzyć nie istniejące scenerie, usuwać ludzi i przedmioty z kadru albo wprowadzać obiekty i osoby dokładnie w te miejsca na taśmie, które sobie wymarzyliśmy* [8]. Tak więc dopiero teraz można myśleć o prawdziwej kreacji, choć pojawia się pytanie, czy praktyki te można określić mianem kina (filmu), czy raczej należałoby mówić o tworzeniu substytucji kina w postaci elektronicznie symulowanego filmu. Proces symulacji, kreowania świata nie ma swej jednoznacznie zlokalizowanej substancjalnej bazy, jest on w pewnym sensie odwrotnością rejestracji. Jak mówi Jean-Paul Fargier: *Nie chodzi tu tylko o robienie filmów bez kamery, ale także bez aktorów, bez dekoracji, ostatecznie bez scenariusza, bez opowiadania. Jawi się ideał: film z Marilyn Monroe bez Marilyn Monroe* [9].

Czy rzeczywiście chodzi o taką sytuację? W filmie generowanym elektronicznie w istotny sposób dochodzi do przełamania uprzywilejowanej pozycji aktora w stosunku do pozostałych elementów współkonstytuujących plastyczny kształt obrazu filmowego, a także opowiadania filmowego. Mniej istotny jest w tym momencie dla mnie fakt, w jakim stopniu obraz ten i sposoby opowiadania filmowego zmieniają się w stosunku do konwencjonalnych metod wypracowanych i skodyfikowanych w procesie historycznego kształtowania się form i typów narracji filmowej.

W tej nowej „rzeczywistości" może się wydawać, że aktor został sprowadzony do manipulowanej marionety, a więc jego funkcja uległa swoistej degradacji. Ciało aktora ulega uprzedmiotowieniu, reifikacji, która ma zrównać je z przedmiotowymi komponentami obrazu. W takim ujęciu dochodzi do zrównania statusu przedmiotów „martwych", które reżyser-animator ożywia, waloryzując ich ukryte, symboliczne treści, przy jednoczesnej „mumifikacji" żywych aktorów. Ale ten pozorny zabieg „uśmiercenia" (sprowadzenie do roli wizualnych znaków) przenosi ich w porządek ponadczasowego, symbolicznego bytu.

Inna rola aktora

Paul Virilio analizując *Czwarty wymiar* Zbigniewa Rybczyńskiego skonstatował, iż *to jest film o kolumnie barokowej, o kolumnie wznoszącej się*. Ale zaraz trzeba dodać, że tą kolumną stają się na naszych oczach ciała aktorów. *Ciało jako kolumna* [10]. Proces takiego przekształcania, który określa się mianem morfingu, może również przebiegać w drugą stronę. Oto przez antropomorficzną transformację komputerową twórca jest w stanie przekształcać dowolnie wybrane przedmioty w postać ludzką, nadając jej status aktora.

Zabiegi takie stosowane bardzo często w filmie reklamowym, czy też wykorzystywane na zasadzie atrakcji, tricku w konwencjonalnym filmie, dopiero w sztuce wideo mogą uzyskać swój autonomiczny sens, będący źródłem walorów estetycznych i znaczenia artystycznego. Zamiast pełnienia funkcji instrumentalnie traktowanego tzw. efektu specjalnego, metoda ta staje się zupełnie nowym sposobem budowania przestrzeni wizualnej, całkowicie autonomicznej, nie podlegającej dyktatowi iluzji rzeczywistości.

Ale morfing to sytuacja ostateczna, choć w nim w sposób najbardziej jaskrawy można dostrzec możliwości, jakie drzemią w technologii elektronicznej. Aktor w filmie elektronicznym może zostać poddany takim zabiegom manipulacji, że dopiero dziś staje się prawomocna refleksja pojawiająca się wielokrotnie w teorii filmu – o aktorze jako tworzywie filmu. Aktor jako tworzywo, materiał, element tworzonego świata, często staje się postacią drugorzędną, marginalną, podporządkowaną całościowej strukturze obrazu, a nie narzucającą tę strukturę, przedmiotem między innymi przedmiotami tworzącymi skomplikowaną sieć współzależności i napięć organizujących plastyczny i fabularny (jeśli taki istnieje) porządek kreowanego świata.

To radykalne założenie neguje sens i istotę właściwie całego nowoczesnego aktorstwa filmowego, zwłaszcza w amerykańskim wydaniu, czyli aktorów ukształtowanych jeśli nie bezpośrednio, to pośrednio przez Actor's Studio Lee Stasberga, a więc realizujących program Stanisławskiego via Ryszard Bolesławski.

Acting. The First Six Lesson Bolesławskiego po raz pierwszy ukazało się w 1933 r., a potem doczekało się omal trzydziestu wydań. Choć Bolesławski zajmował się techniką aktorską i pisał przede wszystkim o jej wykorzystaniu na scenie teatralnej, to jego (a także jego nauczyciela i mentora, którym był Stanisławski) pomysły i idee przyczyniły się do wykrystalizowania się pod koniec lat czterdziestych metody Stasberga, która zdominowała system kształcenia aktorskiego w USA i nawet jej przeciwnicy w jakimś sensie byli jej dłużnikami.

Siegfried Kracauer, reprezentant realistycznego pojmowania natury medium filmowego, może stanowić przykład całkowicie odwrotnej teorii filmowego przedstawiania, w porównaniu z tym co proponuje teoria i praktyka wideo. Lapidarnie ujmuje on istotę (a właściwie powinności) aktora: *Aktor filmowy musi grać, jak gdyby nie grał, ale był prawdziwym człowiekiem uchwyconym przez kamerę w działaniu. Musi sprawiać wrażenie, że jest postacią, którą kreuje* [11]. Utożsamianie modela z postacią, aktora z kreowaną postacią, problem „prawdziwego" człowieka, to w rzeczywistości obrazoświata nic nie znaczące terminy, bowiem zakładają one istnienie dychotomicznego porządku, owego binaryzmu świata i jego obrazu, który zostaje jeśli nie całkowicie zanegowany, to postawiony pod znakiem zapytania.

Z punktu widzenia proksemicznego aktor w tradycyjnym filmie stanowił wartość absolutną, co zbliża go do roli aktora w przestrzeni teatralnej. Konwencjonalnie zbudowana przestrzeń filmowa jest w dużej mierze określona przez parametry i stosunki osób znajdujących się w niej. Jedną z podstawowych dominant budowania porozumienia pomiędzy osobami, które uczestniczą w procesie komunikacji (naturalnej i artystycznej), jest to, iż pozostają one w zastanawiającej synchronii. Kinetyczna zasada synchronowania gestów i ruchów pozostających ze sobą w kontakcie osób w sposób niezmiernie istotny wpływa na formę i efektywność komunikowania się, sama w sobie jest formą komunikacji [12].

„Silent language" określa stosunki między komunikującymi się osobami (właśnie komunikującymi się, a nie rozmawiającymi, bowiem werbalizacja jest tylko częścią szerszego spectrum, na które składają się pozawerbalne elementy tworzące specyficzny „body language"). W obrazoświecie wszystkie elementy są równoprawnymi nosicielami sensu. Osoby oprócz tego, że muszą respekto-

wać (świadomie czy też nieświadomie) zasadę synchronu w stosunkach między sobą, w taki sam sposób muszą być synchronizowane przez twórcę z otaczającymi je przedmiotami, rekwizytami, elementami scenografii – słowem z wszystkimi elementami składającymi się na kompozycję wizualną.

Do tego dochodzi jeszcze aspekt zasadniczy: otóż aktor musi synchronizować swoją grę z zaprojektowaną wcześniej pracą kamery. Następuje więc odwrócenie relacji aktor – kamera. Do tej pory aktor stanowił centrum obiektywu aparatu filmowego i choć był poddany ciągłym „testom optycznym", jak to określił Walter Benjamin, to jednak zajmował pozycję centralną, nie tylko z punktu widzenia historycznie ukształtowanej tradycji perspektywy centralnej, ale przede wszystkim z powodu jego uprzywilejowanej pozycji w świecie przedstawionym. Obecnie można by rzec, iż tym centrum staje się upodmiotowiony obiektyw kamery. Następuje znamienne odwrócenie porządku – aparat nie tyle, czy też nie tylko reprodukuje to, co przed obiektywem, ale również projektuje swą własną istotę w filmowane obiekty, bowiem aparat właśnie generuje obrazoświat.

Elektroniczne kreowanie postaci

Kamera przestaje podążać za aktorem, to aktor podąża za kamerą. Metodą tą posłużył się Rybczyński w czasie realizacji *Kafki*, filmu spełniającego jak dotąd w sposób najpełniejszy poszukiwania tego artysty, mające na celu odnalezienie radykalnie nowej formuły tworzenia obrazoświata. Jest ona właściwie odwrotnością filmowania, bowiem jest to elektroniczna symulacja ruchu, przestrzeni, obrazu, który nie jest „zaczerpnięty" z rzeczywistości – a w dużej mierze jest produkowany matematycznie za pomocą komputera sprzężonego z elektroniczną kamerą, w tym przypadku z kamerą wideo High Definition.

W miejsce kamery śledzącej ruchy aktorów, aktorzy podążają za zaplanowanymi ruchami kamery. Dźwięk nie jest nagrywany równocześnie, tak więc aktorzy synchronizują swój nagrany wcześniej dialog. Nagrany wcześniej dialog pozwala także określić, jak długo powinien trwać ruch [13]. Oczywiście ten sposób pracy wymaga od aktorów specjalnych predyspozycji do odnajdywania się w przestrzeni, która tak naprawdę nie istnieje, bowiem jest budowana z wielu subprzestrzeni w postaci makiet obiektów zbudowanych w bardzo różnych skalach od 1:1, do 1:120. Jedno ujęcie składa się nawet z kilkudziesięciu ujęć, właściwie subujęć, które nakładane są na siebie, jak kolejne warstwy palimpsestycznego obrazu.

Aktorzy w filmie Rybczyńskiego najczęściej grają w „pustej przestrzeni" studia, którą za Peterem Brookiem można określić mianem „nagiej sceny": bez dekoracji, często również bez partnera, podążając za wskazówkami reżysera-animatora, synchronizującego wszystkie elementy powstającego obrazu. Oprócz normalnego w kinie skokowego, nieciągłego budowania postaci, która rozpada się na szereg kreacji cząstkowych, aktor napotyka dodatkowe trudności. *Wyzwaniem jest gra w otoczeniu, w którym trzeba zawsze pamiętać, gdzie skierować wzrok, ponieważ tam właśnie powinien być inny bohater lub jakiś mebel. Często grasz słuchając reżysera, który mówi ci, gdzie i kiedy spojrzeć* [14] – mówi Peter Lucas, tytułowy *Kafka* w filmie Rybczyńskiego.

Na inny aspekt zwraca uwagę Birgit Bofarull, występująca w filmie w kilku rolach. *Początkowo trudno grać na playbacku, kiedy nie masz z kim grać. Po jakimś czasie zyskujesz wyczucie rytmu własnego głosu i orientację w stosunkach przestrzennych. Zaczynasz widzieć wnętrza oczami duszy. To dobre ćwiczenie. Jeśli uda ci się tego dokonać, możesz zrobić wszystko* [15].

Można oczywiście postawić zarzut, iż takie metody pracy zbliżają się do matematycznych konstrukcji (tym bardziej że aktorzy są tutaj elementami składowymi struktur algorytmicznych zaprogramowanych komputerowo), iż gubi się w ten sposób emocjonalizm, zabija uczucia i spontaniczność implikowaną naturalną interakcją grających „ze sobą", a nie poniekąd „obok" siebie. Ale wydaje się, że są to problemy całkowicie drugorzędne z punktu widzenia odbiorcy, bo w gruncie rzeczy odnoszą się do aspektu technicznego budowania roli, kreowania postaci, określonego typu bohatera. W tym sensie na dobrą sprawę nie ma tutaj niczego nadzwyczajnego ponad to, co zauważył Diderot, czyli ponad realizację zasady, która głosi, iż aktor ma pobudzać do wzruszeń, sam będąc niewzruszony, bowiem aktor *nie odczuwa ani wzburzenia, ani bólu, ani smutku, ani melancholii. To ty unosisz ze sobą te wszystkie wrażenia* [16]. W ostateczności liczy się tylko estetyczny i emotywny wymiar dzieła, a to, czy jest osiągany przez wspomaganie komputerowe, ma tutaj mniejsze znaczenie.

Aktor nie istnieje

Czy w takim razie dochodzimy do krańcowej postaci sztuki nieauratycznej, sztuki całkowicie zdominowanej przez techniczno-technologiczne parametry kreacji, sztuki odartej z tajemnicy, wartości kultowych, całkowicie zsekularyzowanej? Wydaje się, że elektroniczna symulacja obrazów w zupełnie nowy sposób każe spojrzeć na owo obumieranie aury dzieła sztuki, które tak przenikliwie opisał Walter Benjamin, w odniesieniu do dzieła sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji.

Nieauratyczność filmu polega na tym, iż wyrywa on przedmioty i ludzi z ich naturalnej przestrzeni i czasu, niszczy ich autonomię wyrywając z ciągu tradycji i pozbawia autentyczności, niepowtarzalności. Wartości kultowe dzieła sztuki znikają na rzecz wartości ekspozycyjnych, co w efekcie doprowadza do całkowitego podważenia autonomii sztuki, nawet jeśli od XIX stulecia był to tylko pracowicie pielęgnowany pozór.

Benjamin określając sytuację, jaką narzuca człowiekowi kino, pisał: *Po raz pierwszy – za sprawą filmu – człowiek znajduje się w sytuacji, kiedy musi działać wprawdzie jako żywa osoba, wszelako rezygnując z jej aury. Aura bowiem istnieje w nierozerwalnej więzi z miejscem i czasem jego istnienia. Nie zna kopii* [17]. W przedziwny sposób elektroniczna synteza obrazów stawiając w nowym świetle problem oryginału i kopii wymyka się z kontekstu nieauratycznego kina i ustanawia całkowicie nowe prawidła funkcjonowania ikonosfery audiowizualnej.

Produkcja rzeczywistości obrazowej, która nie stanowi kopii, bowiem niczego nie imituje, a buduje świat na wskroś oryginalny – nie mieści się już w paradygmacie opisanym przez Benjamina, co nie znaczy, że go obala. Jesteśmy raczej świadkami ustanawiania nowego paradygmatu auratyczności sztuki.

Możliwości technicznej reprodukcji wykreowanego obrazoświata przez powielenie taśmy-matki odnoszą się tylko i wyłącznie do czysto technicznego aspektu powielenia. Ontologiczne parametry tego obrazoświata nie są jednak sprowadzone do postaci analogonów bytów rzeczywistych, a stanowią raczej takie rzeczywiste byty obrazowe.

Jaką rolę ma do spełnienia w tej rzeczywistości obrazoświata aktor, o ile w ogóle jeszcze możemy mówić o aktorze? *Trzeba uznać rzecz oczywistą, aktor nie istnieje. Stary system, owa silna machina do wytwarzania mitów, jest jedynie machiną mistyfikującą* [18]. Wbrew pozorom ta wypowiedź Pierre'a Brossarda bynajmniej nie odnosi się do zjawisk będących przedmiotem moich rozważań, a do sytuacji aktora w „normalnym" kinie. Ale słowa te trafiają w sedno problemów kina ogarniętego mimetycznym szaleństwem imitacji świata, życia, które w gruncie rzeczy tworzy tylko kolejne jego mistyfikacje, a aktor jest środkiem do coraz doskonalszego mistyfikowania świata.

Jest to więc uprzedmiotowienie totalne, sprowadzenie człowieka-aktora do roli modela, który na dodatek niczego nie reprezentuje poza własnym ciałem, będącym – jak to określił Luigi Pirandello – *powierzchniowym eksponatem*.

W *Kafce* Rybczyńskiego na pierwszy rzut oka sytuacja jest podobna. Oto sprowadzeni do roli marionetek aktorzy tworzą spektakl przypominający teatrzyk magiczny, który stanowi zmaterializowanie świata wyobraźni Franza Kafki. Jesteśmy wewnątrz tego świata fantasmagorii pomieszanej z realnością, groteskowej codzienności skonfrontowanej z surrealistyczną poetyckością dzieła pisarza.

Jak przetransponować na język filmu świat absolutnie konkretny, świat wielu historii zawartych w poszczególnych dziełach pisarza tworzących labirynt, w którym ciągle napotykamy te same postaci, podobne sytuacje, motywy?

Jak uzyskać wrażenie absolutnej jedności, ciągłości czasoprzestrzennej akcji rozgrywającej się w labiryncie złożonym z około czterdziestu pokoi, przez które przemieszcza się Kafka, raz stając się Józefem K., raz Geometrą K., by ponownie przeistoczyć się w samego Kafkę recytującego fragmenty z własnych listów, powieści, dziennika, by znów stać się Józefem K.? Wypowiadającym kwestie z *Procesu*?

O ile teksty samego Kafki są bardzo podatne na zabiegi ich dowolnego montowania, zestawiania fragmentów, wzajemnego komentowania, uzupełniania, bowiem w istocie są tylko częściami całego dzieła, o tyle zbudowanie obrazoświata oddającego tę jedność, było zadaniem wymagającym jakiegoś totalizującego ujęcia, również w sensie filmowym. Rybczyński w swej twórczości zmierza do takiego konstruowania czasoprzestrzeni, która zachowuje znamiona ciągłości, symuluje nasze naturalne procesy percepcyjne.

Jesteśmy więc obserwatorami świata, w którym wszystko się ze sobą łączy tworząc system nie linearny, a holistyczny, odpowiadający strukturze naszego umysłu determinującego nasz sposób postrzegania. To świat negujący klasyczną zasadę przyczynowości, a waloryzujący zasadę bootstrapu [19], zakładającą m.in., iż w określonych warunkach rozróżnienie przyczyny i skutku ma charakter wysoce konwencjonalny, że nie sposób zbudować modelu uporządkowanego świata wedle zasady chronologii i logicznych implikacji.

Chronologia jest czymś w rodzaju paginacji świata [20] – jak to ujął Gabriel Marcel, ale świat w naszym umyśle zjawia się jako wrażenie jednoczesności wielu momentów, wydarzeń, przedmiotów, postaci. Świat Kafki (a także świat *Kafki*) to rzeczywistość mająca strukturę hologramu, a więc takiego obrazu, w którym oświetlenie, wydobycie jakiejś dowolnej części, w efekcie zbliża nas do rekonstrukcji całego obrazu. I na odwrót – całość obrazowej wizji poniekąd jest zawarta w każdej części tej wizji.

Znak bez historii

Podstawową zasadą w czysto konstrukcyjnym ujęciu, jaką stosuje Rybczyński w celu osiągnięcia substancjalnej jedności obrazowej, jest połączenie dekoracji, tła, rekwizytów, animacji (również komputerowej), grafiki komputerowej z „live action" w wykonaniu aktorów. Tę zasadę stosuje Rybczyński właściwie od *Tanga*, gdzie dodano do siebie 22 epizody aktorskie zarejestrowane osobno, a potem połączono je w jedną całość i „wstawiono" w dekorację, jaką stanowił pokój.

Upraszczając nieco sprawę, można powiedzieć, że wszystkie kolejne realizacje twórcy *Schodów* (bez względu na to, czy były realizowane na taśmie światłoczułej, czy też były to realizacje wideo) powstawały w ten sposób. Przy tym, paradoksalnie, mamy do czynienia z sytuacją osiągania natychmiastowego efektu w postaci sceny. Elektroniczny montaż pozwala na połączenie wielu wcześniej przygotowanych elementów wizualnych, backgroundów, z grą aktorów. W odróżnieniu od czasochłonnej postprodukcji w kinie elektronika pozwala uzyskać efekt „instant wideo". Aktor może natychmiast zobaczyć na monitorze efekt swojej pracy, tak jak reżyser może kontrolować przebieg zarówno „live action" przed kamerą, jak i procesu synchronizowania poszczególnych elementów składowych obrazu.

W *Kafce* postać tytułowa ciągle się zmienia, podlega metamorfozom, chciałoby się rzec przemianom, podobnie zresztą jak inni bohaterowie zaludniający świat zbudowany na kształt labiryntu. O ile już we wcześniejszych realizacjach (np. w filmie *Washington DC*) Rybczyński korzystał z możliwości multiplikowania postaci, podwajania ich, transformowania wizualnego, o tyle dopiero w *Kafce* zabiegi te zostały sfunkcjonalizowane względem przedstawianego, konstruowanego świata, względem idei dzieła, które próbuje przekazać esencję „kafkizmu" jako pewnego toposu splatającego ze sobą w nierozerwalną całość elementy biografii, twórczości, listów, funkcjonującego jako jeden z najbardziej fascynujących fenomenów literackich, artystycznych nie tylko XX stulecia. Potwierdzeniem tego stało się wybranie go do panteonu 100 postaci, które w decydujący sposób przyczyniły się do zmiany świata, a których filmowe portrety złożą się na powstającą Encyklopedię Audiowizualną.

Tak jak bohaterowie prozy Kafki podlegają ciągłym transformacjom, tak ciągłej technotransformacji poddawani są aktorzy. Zmultiplikowany Ojciec (podwojony, potrojony) wygłasza monolog, a właściwie prowadzi dialog z samym sobą w trakcie jednostajnego przepływu obrazów. Ojciec znika z lewej strony kadru, ale zanim się to stanie, jego postać pojawia się z prawej strony kadru po to, by niejako kontynuować monolog.

Ta symultaniczność, przecinanie się dwóch, czasem trzech monologów, tworzy formę dialogu przy jednoczesnym nakładaniu się wypowiedzi w warstwie dźwiękowej. Przy czym rytm narracyjny jest wyznaczany przez rytm podawania tekstu (będącego kolażem fragmentów z dzieł Kafki), który jest dostosowany do rytmu kroków poszczególnych osób, będących właściwie cały czas w ruchu.

Owa szczególna regularność wyznaczana przez rytm, repetycje gestów, pewną nadnaturalność i celebratywność zachowań, daje efekt parateatralności, efekt traktowany w tym przypadku jako forma rytualizacji codzienności, zwykłości. Aby osiągnąć wymiar symboliczny, człowiek w obrazoświecie nie może zmierzać do nadawania kreowanej postaci znamion rzeczywistego bytu w tradycyjnym sensie. Punktem odniesienia, weryfikacji przestaje być zgodność z empirią (widza i wykonawcy), która notabene w dużej mierze jest produktem konwencjonalizacji, a staje się nim zgodność z regułami porządku symbolicznego implikowanego przez wykreowane dzieło. W tym sensie nie sposób mówić o fizycznej realności przedmiotów audiowizualnych wykreowanych przez elektroniczną symulację obrazową.

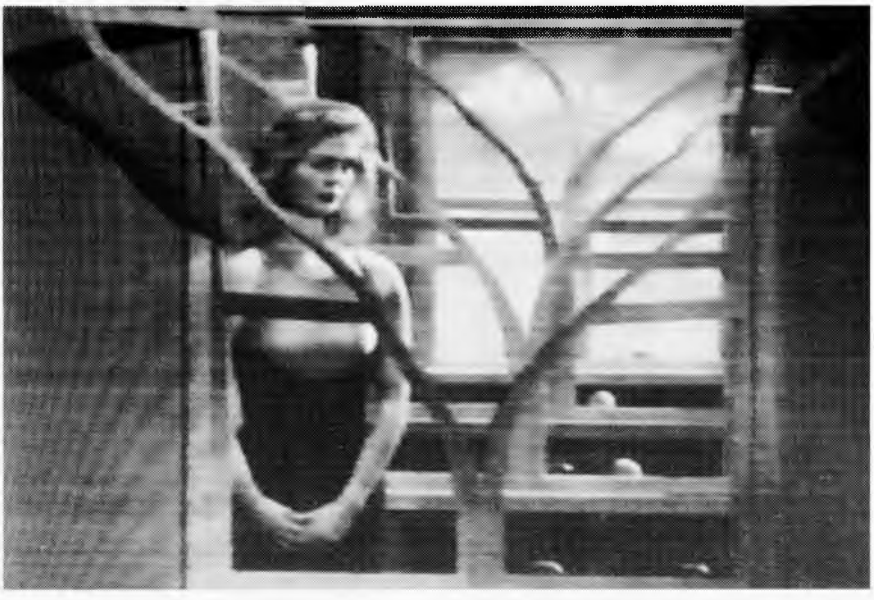
Nie jest przypadkiem, że w filmach Rybczyńskiego występują najczęściej aktorzy niezawodowi, albo – jak w przypadku *Kafki* – prawie nie znani. Pozwala to uniknąć balastu konotacji personalnych, pozafilmowych, prefilmowych i uzyskanie stanu, w którym aktor jest postrzegany denotacyjnie, staje się denotatem, a więc pierwotnym znakiem bez historii i bez zależności kontekstualnych wyznaczanych przez stosunek do tzw. realnego świata. Tym, co go określa i ogranicza, są tylko i wyłącznie kontekstualne wyznaczniki świata przedstawionego.

Duch technologii

Motyw transformacji postaci, wymienności ról, który stanowi naturalną implikację przenikania się w filmie elementów biografii i dzieła w przypadku tytułowego bohatera filmu, przybiera postać bardzo różną. Z jednej strony jesteśmy świadkami np. przemiany wizualnej bohatera w księdza z jednoczesnym nałożeniem przemiany głosu, która dokonuje się w sposób płynny. Z drugiej zaś strony mamy scenę, w której bohater uobecniony w kadrze widzi samego siebie całującego się z kobietą, by zaraz potem pojawić się w postaci zdublowanej, jakby wykorzystującej muzyczną zasadę unisona zarówno w warstwie dźwięku, jak i obrazu. Można tę operację zwielokrotnić. Otrzymujemy wtedy prawdziwy chór złożony z tej samej postaci, która wygłasza kwestie z lekkim asynchronem w stosunku do kolejnej (tej samej) postaci itd. w ciągu kilkunastu wizerunków tej samej osoby.

Medium elektroniczne zostało tutaj wykorzystane jako niezastąpiony środek do realizacji wizji, w której dochodzi do ciągłej zmiany ról w sposób niezwykle sugestywny i dyskretny zarazem. W pewnym sensie ciągle mamy do czynienia z postacią Franza Kafki (film stanowi przecież jedyną w swoim rodzaju biografię pisarza). Jednocześnie jednak Franz Kafka jest Józefem K., Geometrą K., Gregorem Samsa. Każdy z nich jest sobowtórem postaci przez siebie stworzonych.

Kafka Zbigniewa Rybczyńskiego



Czwarty wymiar Zbigniewa Rybczyńskiego

Aktor poddany rozlicznym manipulacjom, w tym sensie uprzedmiotowiony, jest jednak przedmiotem szczególnym w elektronicznie generowanym obrazoświecie. Owe podwojenia, multiplikacje można potraktować jako wizualizację tego, co Hegel określił jako *der Mensch verdoppelt sich*, czyli człowieka, który się podwaja, a to stanowi o jego duchowości, o jego kreatywnej naturze. *Przedmioty przyrody – mówi Hegel – istnieją tylko bezpośrednio i jednokrotnie, człowiek zaś jako duch podwaja się, posiada bowiem istnienie tak jak przedmioty przyrody, ale w równym stopniu istnieje także dla siebie, sam siebie ogląda, sam siebie czyni przedmiotem swych wyobrażeń i myśli (...)* [21].

Patrząc na Kafkę, który spogląda na samego siebie, jesteśmy świadkami i uczestnikami zarazem procesu samopoznawania, zakładającego uczynienie się przedmiotem autoobserwacji. W takiej opcji przedmiotowe traktowanie aktora traci swoje negatywne skojarzenia. Aktor jako przedmiot zwielokrotniony wśród przedmiotów jednokrotnych narzuca antropologiczny wymiar obrazoświatu materializującemu się przecież jako symulacja elektroniczna, a więc wyrastającemu z ducha technologii. Technologia ta nie jest jednak wbrew pozorom zagrożeniem dla duchowości, lecz jej wehikułem, co niezmiennie udowadnia swą sztuką Rybczyński.

PIOTR ZAWOJSKI

Śródtytuły pochodzą od redakcji.

---

[1] Por. J. Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, (w:) tegoż, *Selected Writings*, Edited by M. Poster, Polity Press, Cambridge 1989.

[2] J. Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, tamże, s. 170.

[3] J. Baudrillard, *America*, London 1988, cyt. za: Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, (w:) *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1993, s. 81.

[4] Por. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1983.

[5] Por. G. Deleuze, *Cinema 1. L'image – mouvement*, Paris 1983.

[6] L. Feuerbach, *O istocie chrześcijaństwa*, cyt. za: S. Sontag, dz. cyt., s. 140.

[7] M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, tłum. K. Wolicki, (w:) tamże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski, Warszawa 1977, s. 142.

[8] M. Kornatowska, *Rozmowa w Nowym Jorku (Ze Zbigniewem Rybczyńskim)*, (w:) *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości. Wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, praca zbior. pod red. Z. Benedyktowicza, Warszawa 1993, s. 39.

[9] J.-P. Fargier, *Boski wymiar*, tłum. T. Rutkowska, (w:) *Zbigniew Rybczyński...*, dz. cyt., s. 52.

[10] P. Virilio, *Fenomen Rybczyńskiego*, tłum. T. Szczepański, „Film na świecie" 1989, nr 371, s. 61.

[11] S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein. Warszawa 1975, s. 116-117.

[12] Por. E. T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 1984.

[13] M. Moore, *Kafka*, tłum. T. Rutkowska, (w:) *Zbigniew Rybczyński...*, dz. cyt., s. 175.

[14] Tamże.

[15] Tamże.

[16] D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Warszawa 1958, s. 37.

[17] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, (w:) tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 80.

[18] P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino" 1980, s. 24.

[19] O koncepcji bootstrapu por. F. Capra, *Punkt zwrotny. Nauka. Społeczeństwo. Kultura*, tłum. E. Woydyłło, Warszawa 1987.

[20] G. Marcel, *Być i mieć*, tłum. P. Lubicz, Warszawa 1986, s. 51.

[21] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, T. 1, Warszawa 1964, s. 54.

Jerzy Toeplitz

1909–1995

Towarzysz podróży

Rafał Marszałek

Żegnano Jerzego Toeplitza na Powązkach w upalny, letni dzień. Atmosfera pogrzebu była dziwna. Wszyscy pogodzili się z nieuniknionym, a jednak niektórzy popatrywali za siebie jakby w oczekiwaniu na tego, kto powinien do żałobników dołączyć. Jeszcze niedawno widziano Profesora w telewizji, jeszcze wczoraj uczestniczył w radzie naukowej instytutu i dyskutował z młodymi w Łagowie. Charakterystyczna, elegancka sylwetka wtopiła się w środowisko filmowe tak mocno i trwale, że nawet krótką nieobecność Profesora trudno sobie wyobrazić. Cóż dopiero składać w ziemi właśnie jego – symbol żywotności.

Urodzony na początku wieku, w czasie poprzedzającym dwa globalne wojenne kataklizmy, ale płodnym dla nowej sztuki, dobiegał mety w epoce złowróżbnej, a dla sztuki osobliwie zobojętniałej. Z natury realista i pragmatyk odnajdywał się na tym dziejowym zakolu lepiej od innych; problemy jednak pozostawały. Toeplitz rozpoczynał pracę historyka z energią i entuzjazmem, przekonany, że ekranowy obraz, tak jak dzieło malarskie, muzyczne czy literackie, jest poważnym środkiem oddziaływania artystycznego. Wyrazistą intencję *Historii sztuki filmowej* oddawał sam jej tytuł. Jerzy Toeplitz był jednym z pierwszych autorów dowodu na istnienie artystycznego kina, pierwszych i – paradoksalnie – ostatnich. *Historia sztuki filmowej* obejmująca w początkowych tomach pionierski okres dziedziny ukazała się bowiem w latach, gdy artyzm filmu był już nie kwestionowany. Z upływem czasu monumentalne dzieło Toeplitza okazywało się wizerunkiem przed-sztuki i wczesnej sztuki, gdy tymczasem burzliwy rozwój kina prowokował do refleksji kulturowej. Dawało to interpretatorom olbrzymią szansę, choć jednocześnie groziło rozproszeniem, rozmyciem przedmiotu badania. Na taki wybór Toeplitz przystać nie chciał ani nie mógł. Był zbyt przywiązany do czysto historycznej faktografii, żeby szukać głębszych znaczeń poza nią. Traktowanie dziejów w kategoriach ładu społecznego sprzyjało zaś linearnym analizom z przejrzystym układem przyczynowo-skutkowym. Dotyczyło to zwłaszcza związków filmu i światopoglądu: marksistowskie ich rozumienie jest w *Historii* Toeplitza bardzo wyraźne. Toeplitz bardziej zawierzał pierwotnym, naturalnym niż wtórnym, umownym znaczeniom. Wielowarstwowość interpretacji pojmował jako sumę artystycznych, politycznych, ekonomicznych uwarunkowań; rzadziej wiązał ją z wewnętrzną treścią symboliczną. Historię wydarzeń artystycznych przedkładał nad historię objawów kulturowych. Doskonale widział i niejednokrotnie podkreślał wzajemną relację między kinem a postawami, opiniami, zachowaniem, gustem, strojem i językiem. Konsekwentnie jednak unikał uprawy tych drugich obszarów. Mówiąc skrótowo: pew-

nie zgodziłby się z Panofskym, że istnieje coś takiego, jak *ideowe poprzedniki chłodnicy Rolls-Royce'a*. Podobnego tytułu próżno wszakże szukać w bibliografii prac Profesora.

Fundator „Kwartalnika Filmowego", patron Archiwum Filmowego, pomysłodawca i pierwszy redaktor *Historii filmu polskiego* miał uczniów i kontynuatorów z wielu generacji i na różnych polach. Dał im – wszystkim bez wyjątku – rzetelny warsztat, miarę solidności dokumentacyjnej, zmysł konkretu. W pierwszym rzędzie zapewniał środowisku swoiste poczucie bezpieczeństwa. Dzięki Toeplitzowi utwierdzali się w przekonaniu, że zajmują się sztuką jutra, że więc nauka o filmie nie jest tak źle urodzona, jak jej to wmawiają. Wielotorowość działań Toeplitza sprzyjała integracji, zaś jego autorytet pozwalał ocalić różne nasze inicjatywy przed zewnętrznymi atakami. Ze śmiercią Profesora ta formuła patriarchatu skończyła się bezpowrotnie.

Wzorem ojca, słynnego przed wojną stołecznego działacza społecznego i samorządowego, Jerzy Toeplitz przez całe życie był związany z Warszawą. Rektor szkoły łódzkiej, wykładowca na przeróżnych seminariach, globtroter, kongresowy bywalec i festiwalowy juror, tu w końcu wracał. Kiedyś, na początku lat siedemdziesiątych groziło, że go brudna fala zmyje z pokładu i na zawsze rzuci ku antypodom. Wrył mi się w pamięć intensywny kadr z wieczornej przedwyjazdowej rozmowy: chwila strasznego przesilenia między nostalgią a przeczuciem, między umykającym podłożem a tamtym chybotliwym brzegiem. Gdy mimo wszystko *Australia for ever* okazała się tylko kilkuletnią absencją, wraz z powrotem Profesora warszawski świat wrócił do ram, uzwyczajnił powszednie kontury. Wydawało się, że na skrzyżowaniu Długiej i Miodowej czas się zatrzymał, że już nigdzie sam nie odjedzie starszy pan, dyskretny towarzysz podróży.

RAFAŁ MARSZAŁEK

O Jerzym Toeplitzu

STEFAN MORAWSKI

Był jednym z niewielu na świecie najświatlejszych historyków sztuki filmowej, Współbudowniczym gmachu tej wiedzy, którą zapewne trzeba będzie przekopać i na nowo uwarstwić, ale dróg, ścieżek, podpiwniczeń i planu ogólnego, wyznaczonych m.in. przez architekturę Toeplitzową, nie będzie można zburzyć. Wypowiedzą się na ten temat głębiej i lepiej specjaliści – jego współpracownicy i wychowankowie.

Dla outsidera-humanisty jego dzieło historyczne to uderzająca bogactwem faktów panorama dziejów filmu, uwzględniająca wszystko, co było cen-

ne w danym kontekście przestrzenno-czasowym i co później nigdy nie uległo zapomnieniu. W panoramie tej mieszczą się trendy i indywidualności twórcze, rozmaite gatunki i różne style wypowiedzi, ogólne dążności i swoistości narodowe.

Nie ukrywa się ocen, ale priorytet bezwzględny przynależy opisowi stanu rzeczy wedle wszechstronnie i uważnie rozpatrzonych źródeł oraz jego rzetelnej analizie. Można by rzec w ogromnym skrócie, że wędrówki Jerzego Toeplitza po wertepach tej sztuki miały za zadanie i cel ocalić różnorodność zjawisk, zorganizować ją według wytyczonych linii terytorialnych i chronologicznych, oddać sprawiedliwość wszystkiemu, co z tych czy innych powodów uznano za ważne i co pokolenia nastepne potwierdzały.

Przez tę historię przezierają ponadto dramatyczne perypetie kultury od końca ubiegłego wieku po lata siedemdziesiąte naszych dni, kultury w jej aspektach politycznych, gospodarczo-społecznych, estetyczno-artystycznych (m.in. relacje filmu z innymi dziedzinami sztuki) etc., poddane presji wydarzeń, które musiały odcisnąć piętno na wyobraźni twórczej i jej realizacjach.

Wspominam o jego dziele, tak jak je zazwyczaj odbierałem (kopalnia dobrze uporządkowanej i zsynchronizowanej informacji, przejrzyście skomponowanej, zamiłowanej w konkretach bardziej niż w ideach, starającej się wyważyć uczciwe proporcje między danymi nie do pominięcia), ponieważ wydaje mi się, że książki Jerzego Toeplitza cechuje odpowiedniość z jego osobowością.

Był człowiekiem świetnie wykształconym, o rozległej erudycji, jasnym umyśle, piszącym, tak jak mówił. Był przy tym wyposażony w wybitny talent oratorski, a ponadto także dobrze wychowany, o życzliwym, rozumiejącym dystansie do otoczenia. Umiał słuchać i rozróżniać racje. Stąd też znakomicie rozstrzygał spory, jeśli wybuchały w jego obecności, bądź kiedy do niego właśnie spieszono z prośbą, aby rozsądził przeciwstawne argumenty skłóconych ze sobą stron. Czynił to z niebywałą maestrią i rozwagą, spokojny, wyczulony na relatywność motywacji, poglądów i wartościowań, a zarazem trzymający się kanonicznych zasad dobra i zła.

Lgnęli więc do niego jako do autorytetu tyleż studenci, co koledzy. Starał się być sprawiedliwy – uwzględniać wszelkie pro i contra, ale nie za cenę nieporządku moralnego. Pamiętam go z kilku takich epizodów, które miały miejsce w Instytucie Sztuki PAN – szukał rozwiązań, które by najmmniej uraziły podekscytowanych przeciwników i pozwoliły im wyciągnąć rękę do zgody. Jego umiar i ogłada dawały gwarancję, że nikomu nie zrobi chcąc, czy nie chcąc afrontu.

Jak w swej twórczości, tak i w życiu był wiarygodnym „sędzią pokoju". Sam zresztą postępował zawsze ostrożnie, mierząc zdroworozsądkowo, ale nigdy wbrew zasadom, co uchodzi, a czego nie uchodzi przedsięwziąć w sytuacji konfliktowej na granicy (zawsze ryzykownej) koniunkturalizmu. Umiał wybrnąć bez szwanku z tej pułapki – nie tracił wpływów, mógł pomagać poszkodowanym.

Należał do ludzi tej formacji, której reprezentantów jest już wokół nas tylko garstka. Wychowany w duchu europejskim, będąc jednocześnie najściślej

związany z krajem ojczystym, doświadczył jeszcze czasu, kiedy Polska była w niewoli. Potem urobił go okres międzywojenny, skłaniając do zaangażowania się lewicowego, mimo że rodowód miał plutokratyczny i mógł wybrać całkowicie odmienną orientację tak polityczną, jak i w ogóle egzystencjalną.

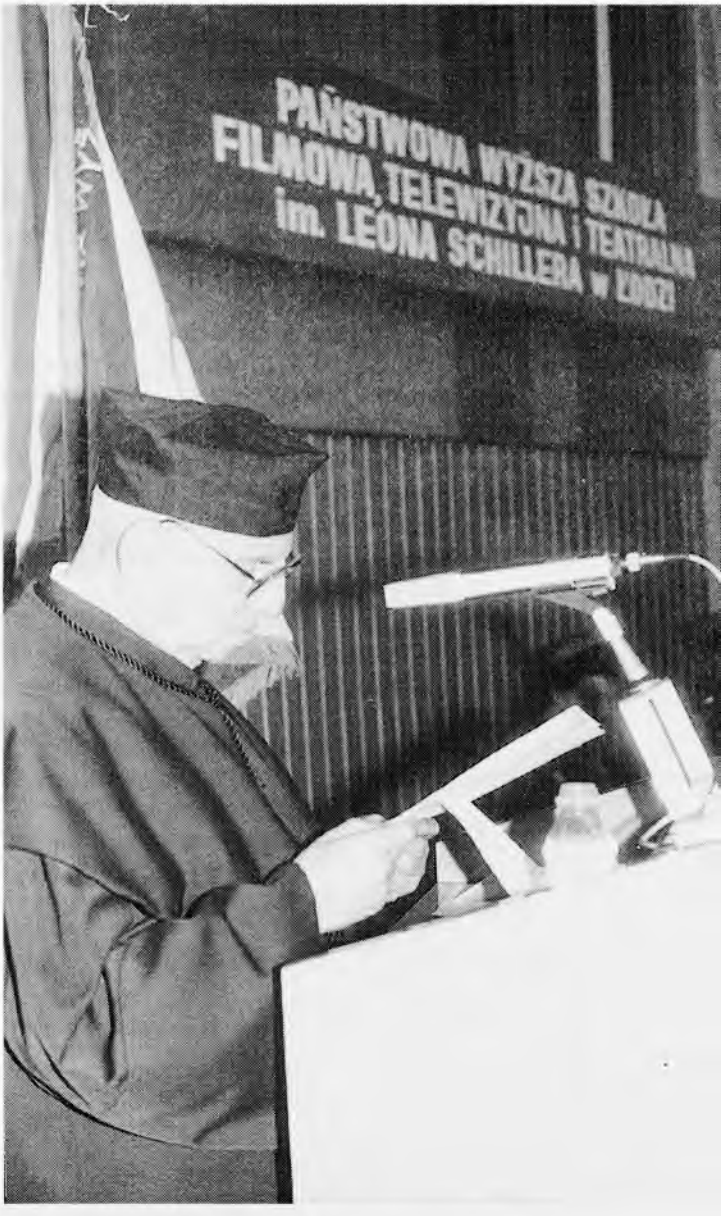
Myślę, że o jego światopoglądzie zdecydował również rodowód żydowski. Problematyzował bowiem jego sposób widzenia i odczarowania świata. Wciągnięty w środowisko na wskroś dlań macierzyste, z zewnątrz był odbierany inaczej, to znaczy jako w jakimś stopniu... obcy. Stąd jego wrażliwość na ksenofobię, slogany i stereotypy różnego autoramentu, na wszystką krzywdę, w ogóle na ułomności systemu, który w jego mniemaniu wymagał ostrej kuracji. Dlatego też jego powojenne uczestnictwo w życiu społecznym lat 1945-1989 nie było w żadnym wypadku oportunistyczne.

Co więcej, w ramach ówczesnych instytucji, właśnie z racji swej kultury przewyższającej o wiele klas otoczenie, mógł był, i to z pozytywnym skutkiem, łagodzić najzwyczajniej głupie, a niekiedy drastyczne posunięcia władz w stosunku do spraw i ludzi pozostających w jego profesjonalnej gestii. Wszędzie mógł się czuć swojsko, władając sprawnie kilkoma językami, tak że łatwo przychodziło mu nawiązać kontakt z rozmówcą należącym do kręgów elitarnych Francji, Anglii, Włoch czy Niemiec. Ale jego opcją było domostwo kultury polskiej, którą reprezentował według jej najlepszych wzorów, a zarazem wnosił do niej posiew najwyższej jakości z kultur cudzoziemskich.

Jeszcze jedna jego cecha warta jest odnotowania. Pracowitość niezwykła, bez której, jak sam podkreślał, żaden choćby i najlotniejszy talent nie wystarczy. Z pracowitością wiązało się poczucie obowiązku i odpowiedzialności za nauczanie tyleż co za pisanie, za kierowanie zakładem badawczym, tyleż co za doradztwo w zakresie polityki kulturalnej. Jak powiadał, sumienie winno mieć towarzysza w zdrowym rozsądku. Bowiem, czego porządnie nie zrobi się dzisiaj, jutro odbije się na nas bolesnym rykoszetem. Ponadto zaś ci, od których wymagamy pracy analogicznej, pokażą nam język, bośmy sami nie zdali egzaminu.

Była w nim mądrość, która promieniowała. Jej odblask pozostał pośród ludzi, z którymi się spotykał. Odblask chyba równie silny, jak ów umiar i spokój analiz oraz osądów, jaki trwa na kartach jego dzieła.

STEFAN MORAWSKI


PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA
FILMOWA, TELEWIZYJNA I TEATRALNA
im. LEONA SCHILLERA W ŁODZI

Pan Profesor

Beata Kosińska-Krippner

Spotykamy w życiu dziesiątki ludzi, ale nieczęsto jest nam dane spotkać w odpowiednim momencie tego jednego, jedynego człowieka, który swym pojawieniem się zmieni nasze życie w sensie dosłownym, ale zmieni także nasz sposób wartościowania zjawisk, spojrzenie na rzeczywistość i na nas samych i już na zawsze pozostawi ślad w naszej psychice. Często jedno krótkie spotkanie z Takim Człowiekiem daje nam więcej niż lata wykładów całej rzeszy nauczycieli i wychowawców. Taki Człowiek uczy nas nieświadomie, nie nadużywa słów – po prostu jest. Ale też tylko On wie, jak być. Posiadł sztukę bycia – pięknego, mądrego i wartościowego.

Miałam szczęście spotkać Takiego Człowieka. Miałam wielkie szczęście, że spotkałam Profesora Toeplitza w czasie, kiedy szukałam jeszcze wzorów, kiedy chłonęłam wszelkie nauki i próbowałam się określić jako człowiek, tworzyłam na swój użytek definicję samej siebie.

Profesora znałam od 1990 r.. Moje wspomnienia nie są więc zbyt bogate, ale za to bardzo osobiste, bo przecież to, co dziś robię (a co sprawia mi przyjemność), to że odnalazłam w życiu właściwe (bo dające mi zadowolenie) proporcje, a także kilka bardzo szczęśliwych chwil, jakie przeżyłam po 1990 r., zawdzięczam w sposób bezpośredni lub pośredni właśnie Panu Profesorowi.

Bardzo mile wspominam prowadzone przez Profesora seminarium magisterskie. W piątkowe poranki zbieraliśmy się w malutkiej salce na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Pan Profesor przychodził bardzo punktualnie, zawsze elegancki i – mimo wczesnej pory – w dobrym humorze. Siadaliśmy wokół Jego biurka i słuchaliśmy z prawdziwym zainteresowaniem wykładu, a raczej pełnej anegdot i ciekawostek opowieści o historii kina. Panowała bardzo kameralna atmosfera. Przypominaliśmy raczej gromadę dzieci i ojca, który opowiada historie ze swego życia, niż profesora i studentów, ale też Profesor był świadkiem wydarzeń, o których opowiadał, znał osobiście wiele „historycznych" już dla nas postaci. Ten obraz ojca i dzieci nabrał zresztą cech bardziej dosłownych, gdy skończyliśmy studia, bo z iście ojcowską troską Profesor interesował się naszymi losami, a nawet pomagał niektórym z nas szukać pracy (w kilku przypadkach z pozytywnym skutkiem).

Podziwialiśmy erudycję i niezwykłą pamięć Pana Profesora (przywoływał daty, nazwiska, tytuły książek, artykułów prasowych i szczegóły faktów, jakby opowiadał o wydarzeniach sprzed tygodnia, a nie sprzed kilkudziesięciu lat). Podziwialiśmy Jego piękną polszczyznę, pozbawioną niezrozumiałej i często niepotrzebnej pseudonaukowej terminologii. Człowiek-Encyklopedia zadziwiał

nas wiedzą o przeszłości kina, ale także otwartością na jego teraźniejszość. Znał nowe trendy, nowe filmy i nowe książki o filmie. Właściwie trudno Go było czymś zaskoczyć, choć gdy czegoś nie wiedział, po prostu nas pytał. Zdarzało się, że kiedy któryś ze studentów przynosił informację o jakimś nowym zjawisku filmowym (modzie, aktorze, reżyserze, tendencji), okazywało się, że nowinka dotarła do nas lekko spóźniona, bo Pan Profesor już zdążył zobaczyć te filmy na którymś z krajowych lub zagranicznych festiwali albo zdążył już przeczytać zagraniczne publikacje na ten temat.

Bardzo hojnie dzielił się z nami swoją wiedzą. Udostępniał nam też lektury ze swojego księgozbioru. Pomagał zorganizować (czasem nawet tylko dla jednego, dwóch studentów) pokaz filmu, którego znajomość była niezbędna do napisania pracy. Bardzo poważnie traktował nas i nasze prace magisterskie. W domu czytał bardzo uważnie każdy ich fragment, a gdy tekst ujawniał jakieś braki w naszej wiedzy, Profesor zjawiał się na zajęciach z odpowiednią lekturą i najpierw bardzo chwalił przeczytany tekst studenta, potem informował, że można na to zagadnienie spojrzeć również z innej strony, a następnie wręczał przyniesioną książkę lub artykuł, proponował zapoznanie się w domu z danym tekstem, ponowne przeczytanie własnego i wyciągnięcie wniosków. Nigdy nie pouczał, nie wyśmiewał i nie krytykował. Nigdy nie dawał nam odczuć, jak mało wiemy. Traktował studentów (co nam samym wydawało się niepojęte) jak partnerów intelektualnych, którzy z racji młodego wieku nie mają jeszcze tyle doświadczenia (nie mówił o wiedzy) co on, ale za to dużo czasu i jego jako przewodnika, którego zadaniem jest pokazanie nam odpowiedniej drogi i ułatwienie zdobycia tego doświadczenia. Według Profesora wszyscy się dobrze zapowiadaliśmy, wszyscy mieliśmy potencjał twórczy, duże możliwości i wspaniałą przyszłość.

Szczerze szanowaliśmy Pana Profesora – nawet rozmawiając między sobą mówiliśmy zawsze: Pan Profesor. Lubiliśmy Go za wspaniałe poczucie humoru. Często wzbogacał swoje skądinąd rzeczowe i pełne faktów wykłady prześmiesznymi anegdotami i dykteryjkami. Ceniliśmy Go za autoironię i młodzieńczość, której często brakuje nawet bardzo młodym nauczycielom. W niewymuszony sposób był jednym z nas. Nie udawał równego nam, po prostu był młody duchem, potrafił myśleć jak my, żartować z nami i postawić się w naszej sytuacji. Nie musieliśmy kłamać. Rozumiał, że mogliśmy nie mieć czasu lub po prostu ochoty na przygotowanie się do zajęć. Mieliśmy prawo do nastrojów, złego samopoczucia i lenistwa. Randka czy spotkanie z przyjaciółmi były równie usprawiedliwionym powodem do nieprzygotowania się, jak ból głowy. Oczywiście o ile nie zdarzały się nagminnie. Ale nie zdarzały się, gdyż nie wypadało rozczarować Profesora. Zbytnio nam ufał, miał zbyt dużo dobrej woli, zrozumienia i zbyt dobrą o nas opinię, żebyśmy mogli Go zawieść. Mimo że sam był bardzo pracowity i zdyscyplinowany – nie spóźniał się, bez wcześniejszego zawiadomienia nas nie opuszczał zajęć – dla spóźnialskich lub nieobecnych studentów zawsze był wyrozumiały i sprawę obracał w żart. Represyjny system nauczania był Mu obcy. Byliśmy dla Profesora wystarczająco dorośli, by decydować o tym, czy chcemy być głupi, czy mądrzy, i o tym, czy chcemy tylko zdobyć magisterium, czy wiedzę. Ani Jego autorytet, ani nasze wykształcenie na tym nie ucierpiały.

Był dla nas wzorem nauczyciela i naukowca, gdyż przede wszystkim był człowiekiem i w nas widział najpierw ludzi, a potem studentów. Odnalazł w życiu właściwe proporcje i nas (a przynajmniej mnie) tego nauczył. Pozwolę tu sobie na bardzo osobiste wspomnienie. Otóż, kiedy na ostatnim roku studiów ciężko zachorowałam i wpadłam w panikę, że nie ukończę studiów w terminie – co dla pilnej studentki było niemalże końcem świata – Pan Profesor powiedział: *Droga Pani, praca magisterska nie zając, zawsze ją Pani zdąży napisać, ale zdrowie ma Pani jedno i teraz jest czas, żeby je ratować. Proszę więc skupić się na leczeniu, siedzieć w domu i kurować się, a do mnie zgłosić się, kiedy będzie Pani w stanie przyjść o własnych siłach.* Profesor zapewne nie wiedział, jak bardzo mi wtedy pomógł, i nawet nie przypuszczał, że tym jednym zdaniem odmienił moje późniejsze życie.

Pan Profesor, mimo tak ogromnej wiedzy, oczytania i ciągłej pracy nad historią, nie był typem zasklepionego w przeszłości historyka, który świata nie widzi poza książkami. Wręcz przeciwnie – korzystał z życia i nie gorszył się, gdy czyniliśmy to samo. Pamiętam, jak bardzo zawiedzeni byli organizatorzy i prelegenci jednego z seminariów filmowych nieobecnością wspaniałego wykładowcy i duszy towarzystwa, czyli Profesora Toeplitza, a raczej Profesorostwa Toeplitzów, którzy byli znani w środowisku ze swego poczucia humoru i umiejętności tworzenia wspaniałej atmosfery. Mogliśmy się o tym niejednokrotnie przekonać, jeszcze jako studenci, kiedy odwiedzaliśmy Profesora w jego mieszkaniu. Trochę żartobliwy sposób zwracania się do siebie Państwa Toeplitzów, emanował miłością, szacunkiem i wzajemnym przywiązaniem, co także gości wprawiało w miły nastrój, wzruszało, ale też wzbudzało w tym wypadku zrozumiałą zazdrość.

Nie byliśmy niezdrowo zainteresowani „błędami i wypaczeniami" z przeszłości Pana Profesora (z taką przyjemnością i pewnym namaszczeniem ujawnianymi światu przez ludzi, którzy doznali cudownej amnezji, jeśli chodzi o ich własną przeszłość i twórczość), gdyż nie były to żadne rewelacje. Profesor mówił nam o tym otwarcie, autoironizując w sobie tylko właściwy sposób. I za to Go również ceniliśmy.

Na wyjątkowość Pana Profesora złożyło się wiele różnych cech jego osobowości, ale dla mnie tajemnicą jego niezwykłości jako człowieka był ogromny szacunek dla innych ludzi i poszanowanie ich pracy, bez względu na to czy byli profesorami, czy studentami.

Miałam wielkie szczęście, że wśród tłumu nauczycieli dane mi było spotkać na mojej życiowej drodze Prawdziwego Mistrza.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Australijska przygoda

JERZY TOEPLITZ

Poniższy tekst jest zapisem wypowiedzi prof. Jerzego Toeplitza, wygłoszonej 8 listopada 1991 r. podczas sesji naukowej pt. *Pomiędzy Polską a światem* (*Twórczość polskich filmowców poza granicami kraju po 1945 r.*), zorganizowanej przez Pracownię Filmu Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Ta jednodniowa sesja była zwieńczeniem całego cyklu przygotowanych przez Pracownię przeglądów filmowych, które towarzyszyły odbywającej się w warszawskiej Zachęcie wystawie „Jesteśmy", autorstwa Wiesławy Wierzchowskiej i Elżbiety Dzikowskiej, wystawie prezentującej twórczość polskich artystów przebywających poza krajem. Prof. Toeplitz opowiadał o swym doświadczeniu tworzenia od podstaw Szkoły Filmowej w Australii. Prezentowany tekst został przez Profesora autoryzowany. (Z.B.)

Ta australijska przygoda rozpoczęła się niemal w konwencji burleski. Był rok 1970, chyba marzec, może luty, ale raczej marzec – wczesna wiosna. Dostaję telefon. Ktoś mówi ciężką angielszczyzną, albo jeszcze cięższą polszczyzną. Mówi: *Ja jestem redaktorem, dziennikarzem redakcji angielskiej Polskiego Radia. Przyjechało z Moskwy dwóch Australijczyków, którzy chcą się koniecznie z panem zobaczyć i przywożą panu pozdrowienia od pana reżysera Rostockiego.*

Muszę powiedzieć, że to ostatnie stwierdzenie trochę mnie zdziwiło, bo z panem reżyserem Rostockim spotkałem się wprawdzie kiedyś na jakimś festiwalu w Moskwie, ale przelotnie, i to, że mnie specjalnie pozdrawia, nieco mnie zdziwiło. Natomiast fakt, że mam spotkać się z dwoma Australijczykami, przeraził mnie. Przeraził mnie z tej prostej przyczyny, że pomyślałem sobie: Kto to mogą być ci Australijczycy? Czy są to przedstawiciele Australijskiej Partii Komunistycznej, którzy tym razem występują jako filmowcy, a nie jako znawcy baletu czy krytycy sztuki? I co ja właściwie mam im do powiedzenia?

– *Ale oni koniecznie chcą się z panem zobaczyć* – powiedział mój telefoniczny rozmówca. Jestem osobą o dosyć słabej woli i jeżeli ktoś o coś prosi, to nie mam siły odmawiać. Więc powiedziałem: *No, dobrze, to się spotkajmy. Jak ja ich poznam? – Na pewno pan ich pozna, spotkacie się państwo o 11[00] w Grand Hotelu.* Rzeczywiście, poszedłem o 11[00] do Grand Hotelu i zobaczyłem dwóch egzotycznych panów w czerwonych (jeżeli mnie pamięć nie myli) pulowerach, takich wesolutkich, żywych, energicznych. Pomyślałem, że to są ci Australijczycy. I rzeczywiście.

Australijczycy przedstawili się – o czym za chwileczkę – i udaliśmy się do Grand Hotelu na kawę. W pierwszych słowach oświadczyli mi: *Jesteśmy przedstawicielami prezesa rady ministrów rządu federalnego Australii. – Jesteśmy tutaj dlatego, że podróżujemy po całym świecie i mamy zlecenie od pana premiera, żeby zorganizować w Australii szkołę filmową. W innych krajach mówiono nam o panu i pana działalności jako rektora łódzkiej Szkoły Filmowej i z tego względu chcieliśmy się koniecznie z panem zobaczyć.*

Jednym z nich był Barry Jones, który potem był ministrem nauki w rządzie Whitlama, labourzysta, członek parlamentu, a ostatnio (co za pech) jednym głosem przepadł w wyborach na przewodniczącego partii. W każdym razie była to osoba znana w Australii, mistrz quizów, który występował w Australii wielokrotnie, a nawet wyjeżdżał na występy gościnne do Finlandii; encyklopedysta takiego formatu, jakiego nigdy w życiu nie zdarzyło mi się spotkać – wszystko wie o wszystkim i dlatego we wszystkich quizach zawsze był pierwszy. Drugi – Filip Adams, wielki magnat ogłoszeniowy, który przeprowadzał zwycięskie wybory po dłuższym czasie nieobecności Labuor Party przy świetnym i bardzo krótkim haśle „It's time" – „Jest już czas". I rzeczywiście, po wielu latach rządów Partii Liberalnej labourzyści w grudniu 1972 r. wygrali wybory. A więc były to dwie osoby całkowicie poważne i odpowiedzialne.

Bardzo miło nam się rozmawiało i po tej rozmowie zaproponowali mi, żebym został dyrektorem jeszcze nie istniejącej, ale powstającej szkoły filmowej. Propozycja sprawiła mi przyjemność, ale i pewnego rodzaju zażenowanie, bo muszę przyznać, że moja wiedza o Australii była znikoma. Wiedziałem, że istnieje taki kontynent – i to właściwie wszystko. Tych kilka filmów australijskich, które były robione głównie przez cudzoziemców, też niewiele mi mówiło o Australii. Powiedziałem: *Muszę się zastanowić. Może bym pojechał najpierw do Australii i zobaczył, jak to wygląda. Może Australijczycy, poza obecnymi tu panami, zdecydują, czy jestem odpowiednim kandydatem.* Tak się umówiliśmy i rozstaliśmy się, pomijając, że pan Filip Adams skonstatował, że w tym czasie, kiedy siedział ze mną w kawiarni w Grand Hotelu, doszczętnie go okradziono. Po czym okazało się jednak, że go nie okradziono, bo wszystkie rzeczy jakimś cudem później się znalazły. Po prostu, była to operacja sprawdzaniowa upozorowana na kradzież.

W grudniu 1970 r. pojechałem do Australii. Piątek, trzynastego, a więc dzień przez wielu uważany za pechowy, dla mnie okazał się bardzo szczęśliwy. Pojechałem do Australii, żeby się zorientować, jak wygląda sytuacja. Byłem tam dwa tygodnie. Rozmawiałem z różnymi przedstawicielami środowiska filmowego i naukowego oraz z komisją, która została specjalnie powołana do stworzenia szkoły filmowej, a której członkami byli między innymi pan Barry Jones i pan Filip Adams. W tym okresie premierem rządu federalnego Australii, powinienem właściwie użyć sformułowania prime minister, ponieważ premierzy stoją na czele rządów stanowych, był przedstawiciel Partii Liberalnej John Gorton. W Australii istnieją właściwie dwie partie, liberałowie i labourzyści. Jest jeszcze taka mała Partia Narodowa, która jest partią chłopską, ale ona jest właściwie już w stanie powolnego zaniku, a jeżeli występuje, to jedynie w charakterze sojusznika liberałów.

Gorton był pierwszym przedstawicielem rządu w Australii, który zainteresował się filmem. Postanowił utworzyć trzy instytucje. Pierwszą z nich była Finansowa Korporacja, która miała udzielać kredytów produkcyjnych, drugą instytucją był specjalny Fundusz Popierania Filmu Eksperymentalnego, a trzecią – miała być szkoła filmowa. Szkoła filmowa była w projekcie, natomiast dwie pierwsze instytucje już działały. Zwłaszcza interesująca była instytucja Funduszu Popierania Filmu Eksperymentalnego, ponieważ dawano tam pieniądze różnym młodym artystom filmowym, twórcom filmowym robiącym filmy dokumentalne i filmy abstrakcyjne – jednym słowem stanowiącym awangardę filmową w całym tego słowa znaczeniu.

Po różnych rozmowach, które trwały około dwóch tygodni, wygłosiłem duże exposé na posiedzeniu Komisji i powiedziałem, że moje propozycje, jeżeli chodzi o szkołę filmową, sprowadzają się właściwie do trzech punktów.

Punkt pierwszy – musi to być szkoła samodzielna. Był tam duży nacisk, żeby stanowiła ona część jednego z uniwersytetów czy college'ów. Nie zgodziłem się, ponieważ mówiliby wtedy, że biologia jest ważniejsza od filmu, albo że właśnie potrzebujemy coś dla chemii czy filozofii i wobec tego nie róbcie filmów, bo brak na to pieniędzy. Powiedziałem, że musi to być instytucja samodzielna.

Drugi mój wniosek brzmiał, że to musi być zarówno szkoła filmowa, jak i telewizyjna i że wszyscy, którzy tam będą się kształcić, muszą otrzymać dyplom filmowy i telewizyjny. Zwłaszcza że telewizja w Australii była potęgą, a film właściwie nie istniał albo był bardzo słabiutki.

Trzecia propozycja, którą wysunąłem, chyba najbardziej przeraziła moich rozmówców, gdyż dotyczyła kosztów – ta szkoła musi być bardzo droga. Jak się mówi o czymś, że będzie kosztować bardzo dużo pieniędzy, to się od razu wzbudza przerażenie. Ale ja grałem w uczciwe karty. Uważałem, że niepoinformowanie o wysokich kosztach powołania do życia takiej szkoły byłoby nieuczciwością. Na tym się ta rozmowa skończyła.

Wróciłem do Warszawy z tym, że Komisja już mnie zaakceptowała jako przyszłego rektora, a właściwie dyrektora szkoły filmowej (funkcja rektora tam nie istnieje) i czekałem na sygnał. Sygnał ten nie nadszedł, ponieważ nastąpiła rewolucja pałacowa w Partii Liberalnej – premier Gorton otrzymał votum nieufności od swojej własnej partii. Sytuacja była dosyć oryginalna, dlatego że liczba głosów za i przeciw niemu była jednakowa, a on głosował szlachetnie przeciwko sobie i jako przewodniczący miał głos rozstrzygający. Nie dziwię mu się, bo w tej sytuacji, gdy połowa jest przeciwko niemu, upieranie się nie miałoby sensu.

Dla mnie, jako przyszłego dyrektora szkoły filmowej, to była katastrofa, gdyż on już zdecydował się, żeby mnie mianować na to stanowisko. Jego następcą został ktoś, kto się szkołą filmową absolutnie nie interesował. Minął rok 1971, zaczął się rok 1972, tymczasem perspektywy stworzenia szkoły filmowej z miesiąca na miesiąc, z tygodnia na tydzień się zmniejszały. Ale dwaj moi przyjaciele, jak ich nazywałem – moi ojcowie chrzestni – mianowicie pan Barry Jones i pan Filip Adams wpadli na pewien pomysł. Powiedzieli: *My załatwimy ci profesurę, to znaczy wizytę profesorską w jednym z uniwersy-*

tetów australijskich na okres dwóch lat. A jak szkoła powstanie, to wtedy nie będzie potrzeby sprowadzania nikogo zza żelaznej kurtyny, z kraju komunistycznego, bo ten kandydat już będzie w Australii. Był to pomysł, muszę powiedzieć, rozsądny. Pojechałem więc jako profesor do Uniwersytetu La Trobe w Melbourne w lipcu 1972 r. W grudniu odbyły się wybory, które wygrał Whitlam z Labour Party, a w marcu 1973 r. dostałem już nominację na dyrektora szkoły. Trzeba było tę szkołę stworzyć z niczego, ale właśnie to było niesłychanie emocjonujące, podniecające, fascynujące. To była rzeczywiście jakaś wielka przygoda.

Nie będę teraz państwu mówił o poszczególnych etapach powstawania szkoły: o tym, jak z lokalu trzypokojowego przeprowadziliśmy się do jednego mieszkania na pierwszym piętrze, jak potem wynajęliśmy pustą fabryczkę. W Australii jest taki system, że buduje się hale fabryczne bez specjalnego przeznaczenia; po prostu, kto będzie pierwszy i lepszy, ten sobie wynajmie taką halę i urządzi tam fabrykę. Wynajęliśmy dwie hale fabryczne, które można było ze sobą połączyć, i tam przenieśliśmy szkołę – chyba po roku jej istnienia w jednym z ośrodków handlowych. Przy czym trwała walka o to, czy ta szkoła ma być w Sydney, czy w Melbourne. Panowała tam zawsze rywalizacja pomiędzy dwoma stanami najgęściej zaludnionymi: Wiktorią i Nową Południową Walią, posiadającymi trzymilionowe miasta – Sydney i Melbourne.

Oczywiście, można było umieścić tę szkołę w Canberze, to znaczy w stolicy kraju, która jest odrębnym stanem. Ale to było miasto absolutnie nie związane z filmem. Natomiast i w Sydney i w Melbourne jakieś zaczątki produkcji filmowej istniały. Zdecydowano się ostatecznie na Sydney. Szkoła została zaakceptowana przez parlament w sposób w ogóle bezkonfliktowy; i lewica, prawica, i labourzyści, którzy byli wtedy w rządzie, i liberałowie, którzy byli w opozycji – wszyscy głosowali za szkołą. Szkoła ta uzyskała status specjalny, to znaczy była podległa tylko premierowi rządu federalnego, jego gabinetowi, a nie żadnemu ze stanów. Było to wyjątkiem, dlatego że w Australii wszystkie uniwersytety i college są zawsze związane z jakimś stanem. Ale ponieważ to miała być szkoła ogólnoaustralijska, to zdecydowano – i chyba słusznie – że powinna się nią opiekować naczelna władza Australii.

Ta pozycja szkoły pozwoliła na zrealizowanie mojego postulatu, o który od początku zabiegałem, że będzie to szkoła droga, że musi mieć dużo pieniędzy. Już stworzenie szkoły w tych dwóch halach fabrycznych kosztowało dużo, bo trzeba było tam zrobić atelier, trzeba było sprowadzić tam wszystkie możliwe urządzenia, całą aparaturę, zwłaszcza telewizyjną. Aparatura telewizyjna była taka, że można było właściwie już nadawać transmisje na zewnątrz. W ten sposób spełniona została także wysunięta przeze mnie zasada, która może się państwu wydać marzycielsko-poetycką, jeżeli patrzymy na to z punktu widzenia polskich warunków. No, ale w Australii mogłem sobie na to pozwalać. Byłem zdania, że szkoła musi mieć najlepszą na świecie aparaturę. Nie chciałem, żeby dyplomanci szli do produkcji i żeby różni starzy mistrzowie od aparatury ich odciągali czy do niej nie dopuszczali, mówiąc: *Ty się na tym nie znasz*. Wręcz przeciwnie, były przypadki, że oni szli do produkcji i przodo-

wali w znajomości aparatury, bo wiedzieli na przykład, jak robić szerokoekranowe filmy za pomocą nowoczesnych urządzeń, a starzy mistrzowie nie znali się na tym, nie mieli o tym pojęcia i byli przyuczani przez naszych dyplomantów.

Dlatego nigdy nie było w tej szkole – przeskakuję już na inny temat – elementu bezrobocia, nigdy nie mówiło się, że ta szkoła kształci bardzo dużo ludzi, którzy nie znajdą pracy. Szkoła była nie tylko najlepsza dla kierownictwa, bo – jak powiedziałem – miała i znakomitą aparaturę, i możliwości, ale również dla studentów. Wszyscy studenci bez wyjątku mieli stypendia. Ci, którzy byli żonaci, mieli stypendia odpowiednio większe. W szkole było wyżywienie – nikt nigdy nie zgłaszał żadnych pretensji. Nigdy nie stawało się przed takimi problemami studentów, jak: gdzie będziemy mieszkać, co my zrobimy po dyplomie? To byli młodzi ludzie, którzy na ogół odznaczali się zaradnością; bardzo często tworzyli sobie komuny, to znaczy wynajmowali gdzieś jakąś willę i tam cała grupa gospodarowała.

Koncepcja tej szkoły w momencie powstania była taka, że musi ona mieć dwa ramiona. To znaczy, musi być szkołą, która będzie regularną, trzyletnią szkołą, przygotowującą do zawodu w jakimś zorganizowanym sensie. To było jedno ramię. A drugie ramię to był tak zwany open program, to znaczy program otwarty dla tych wszystkich, którzy potrzebują filmu bądź jako pomocy przy wykonywaniu swojego zawodu (nauczyciele, lekarze, prawnicy, różnego rodzaju grupy zawodowe), bądź chcą się dokształcić, to znaczy uważają, że mają za mało wiadomości (na przykład asystenci operatora, którzy chcą zostać samodzielnymi operatorami). W grę wchodziły także kobiety, które w Australii nie były dopuszczane przez płeć męską do różnych zawodów, a także – co było

specjalnie ważne – autochtoni, aborygeni, jak ich tutaj nazywają. Im też należało się jakieś wykształcenie.

Jednym słowem, chodziło o ludzi wykonujących całą gamę czynności, ludzi, dla których film był pomocą, a nie profesją. Ta koncepcja programu otwartego bardzo nam pomagała, bo na ten program można było zmobilizować dodatkową pomoc organizacyjną i dodatkową pomoc finansową, jeśli zachodziła taka potrzeba. Pamiętajmy, że Australia jest dużym kontynentem i odległość z Sydney do Parth jest mniej więcej taka sama, jak z Moskwy do Lizbony. Więc odległości grają tam ogromną rolę. Z tego względu brano pod uwagę możliwość zorganizowania oddziałów szkoły w różnych częściach Australii. Ciągle jednak staliśmy wobec faktu, że szkoła jest szkołą federalną, a nie stanową, i musi uwzględniać potrzeby całej Australii. To była pierwsza zasada.

Druga zasada była następująca. Taka szkoła ma zawsze radę, coś w rodzaju naszego senatu. Senat ma bardzo dużo do powiedzenia i w sprawach finansowych, i w sprawach programowych. Jest on częściowo wybieralny, częściowo zaś mianowany przez władze rządowe. Otóż, przekonałem ów sui generis senat, zresztą nie sam, ale przy udziale różnych moich kolegów, którzy tam byli obecni, że nie można od razu zdecydować, jak to się dzieje w większości szkół na świecie, że ktoś idzie na reżyserię filmową. Uważałem zdecydowanie, że jeśli ktoś jest kandydatem na reżysera, ktoś inny jest kandydatem na operetora, a ktoś jeszcze inny chce zostać montażystą – to istnieje duża dysproporcja pomiędzy możliwościami znalezienia pracy w zawodzie reżysera, a w jakimś innym zawodzie; reżyser jest rodzajem autora całości dzieła filmowego, a w każdym razie organizatora całości, i musi mieć znajomość innych czynności związanych z powstawaniem filmu.

Wobec czego zorganizowaliśmy w szkole cztery podstawowe warsztaty: warsztat operetorski (warsztat kamery), warsztat dźwięku, warsztat montażu i warsztat organizacji produkcji – tak go nazwijmy. Kandydaci zdawali egzaminy do szkoły i starali się o umieszczenie w jednym z tych czterech warsztatów, nawet jeżeli w 90%, może przesadzam, raczej w 75% – chcieli być reżyserami. Bo to, że kandydaci do szkoły filmowej chcą być reżyserami, chcą mieć tę buławę marszałkowską – to chyba oczywiste. Ale myśmy prosili, żeby rozpoczynali w jednym z tych działów. Oczywiście, te działy nie były działami zamkniętymi; ktoś, kto uczył się operatorki, musiał mieć także kontakty z dźwiękiem i z montażem, a więc była pewna płynność. Ale zasadniczo rdzeń sprawowanych funkcji i wykształcenia stanowił jeden z tych czterech działów. Dopiero po drugim roku wszyscy mogli – bez względu na to, co studiują, w jakim warsztacie – zrobić film i widowisko czy film telewizyjny. Zawsze się robiło dwie rzeczy. A myśmy mogli wybrać z tego drugiego roku najlepsze filmy i widowiska telewizyjne i powiedzieć: *Dobrze, to ta grupka będzie na trzecim roku zajmować się tylko reżyserią.*

Przy czym, rzecz dosyć znamienna i ciekawa, w większości wypadków kandydaci na reżyserów mówili, że chcą skończyć swój warsztat, który wcześniej zaczęli. Chcieli mieć dwa dyplomy. To było spowodowane czymś, o czym ja i moi koledzy zawsze pamiętaliśmy – że absolwenci mieli pracować dla przemysłu kinematograficznego i dla telewizji. A więc musieliśmy stworzyć naszym absolwentom takie możliwości, aby mogli chwycić się tego, co w danej chwili jest do dyspozycji. Absolwent mógł marzyć o tym, żeby zostać reżyserem, miał nawet dobre projekty i miał nawet dobry scenariusz, ale w danej chwili nie miał, powiedzmy, możliwości robienia filmów, natomiast był jednocześnie bardzo dobrym montażystą i wobec tego zaczynał pracować jako montażysta, czekając na okazję reżyserską. Między innymi dzięki temu nasi absolwenci nie doświadczali bezrobocia. Do produkcji filmowej i telewizyjnej wchodzili różnymi kanałami. Mieli odpowiednie kwalifikacje.

A telewizja w szkole była na poziomie absolutnie zawodowym: można było stamtąd przeprowadzać transmisje, był własny wóz telewizyjny. Jednym słowem, było wszystko, o czym można zamarzyć – łącznie z montażem komputerowym, który w naszej szkole został zastosowany po raz pierwszy w Australii, nie licząc jednej z profesjonalnych stacji telewizyjnych. Zależało nam na tym, aby nasi studenci nie odczuwali przerażenia w momencie, gdy wchodząc do produkcji natkną się na takie urządzenia. Taka niewłaściwa sytuacja istnieje niestety w wielu szkołach europejskich, gdzie nauka zawodu odbywa się na przestarzałych, wybrakowanych, niedobrych już urządzeniach technicznych.

To był model stałego kursu. Przy czym nastąpiła tam jeszcze jedna zmiana. Zawsze były kłopoty – pamiętam to ze szkoły łódzkiej, a także z wielu innych uczelni filmowych na świecie – z połączeniem tak zwanych zajęć teoretycznych z zajęciami praktycznymi. Przeżyłem to na własnej skórze przed paru laty w Łodzi, kiedy zacząłem cykl wykładów pt. *Film na tle innych sztuk*, starając się wiązać kino z teatrem, z plastyką, z muzyką itd. Początkowo frekwencja na wykładach była dosyć duża, ale potem miałem tylko jednego czy dwóch słucha-

czy. Inni studenci musieli jeździć na dokumentację, kręcić zdjęcia, szukać aktorów do filmów itd. Cóż mogłem powiedzieć? To jest szkoła filmowa, to jest szkoła, która uczy zawodu. Ma rację student, który jedzie na dokumentację czy szuka aktora, czy ma takie czy inne obowiązki związane z produkcją swojego własnego filmu. Nie mogłem mieć pretensji do nich, a najwyżej pretensję do szkoły, że program jest tak zorganizowany, iż pewne rzeczy niepotrzebnie się ze sobą zderzają.

Ustalono dwa tygodnie, w których nie było praktycznych zajęć filmowych. Wtedy mogłem wezwać słuchacza na wykłady z historii filmu, na zajęcia z aktorami czy jakieś wykłady lub ćwiczenia robione wspólnie z akademią muzyczną, na które przychodzili specjaliści. Oczywiście, jeżeli ktoś chciał pisać sobie scenariusz wieczorami – to proszę bardzo, to mi nigdy nie przeszkadzało. Ale słuchacz nie brał kamery do ręki, nie organizował wyjazdu, ekspedycji na zdjęcia w tym czasie, kiedy obowiązywały zajęcia teoretyczne.

A propos wyjazdu, ekspedycji na zdjęcia – to też jest specyfika australijskiej szkoły filmowej. Od kandydatów żądało się dwóch umiejętności: prowadzenia samochodu i pisania na maszynie. Nie zatrudniano kierowców. Było do dyspozycji siedem czy osiem samochodów, które brali studenci, gdy wybierali się w teren. A o tym, żebym czytał jakiś tekst napisany ręcznie, w ogóle nie było mowy. Wszystko musiało być napisane na maszynie. Zresztą, można było za pomocą kserografu wykonać odpowiednią liczbę kopii. Więc to był wymóg natury praktycznej, ale konieczny i ściśle przestrzegany.

Kogo przyjmowaliśmy i jak przyjmowaliśmy do tej szkoły filmowej? Nad systemem egzaminów wstępnych męczyliśmy się niejednokrotnie i niejednokrotnie go zmienialiśmy. Przypomina mi się w tym momencie stwierdzenie Colina Younga, dzisiejszego dyrektora narodowej szkoły brytyjskiej, a w tym czasie, o którym mówię, kierownika Departamentu Filmu i Teatru w Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles. Kiedyś, na zebraniu senatu uniwersyteckiego, poproszono go, żeby przedstawił program departamentu. On go przedstawił, a ktoś wyraził zdumienie, że program ten jest zupełnie inny niż w poprzednim roku. Na co Colin Young powiedział: *Panie kanclerzu, mogę panu gwarantować, że na przyszły rok pan zobaczy jeszcze inny program.*

Zmiana programu jest jedną z cech charakterystycznych szkół filmowych, bo zmieniają się warunki, zmienia się nasze podejście do tych spraw i musimy zachować w tym względzie dużą elastyczność. Myśmy też zmieniali program i zmienialiśmy również system kwalifikacji kandydatów do szkoły. Zaczynało się od pisania podań o przyjęcie do szkoły filmowej. Te podania składały się z dwóch części, to znaczy z życiorysu danego kandydata i z drugiej części, która była może ważniejsza, gdyż zawierała oświadczenie, po co kandydat chce iść do szkoły filmowej i co chce robić w filmie czy w telewizji po ukończeniu szkoły. Jednym słowem, zapoznawaliśmy się dzięki temu z motywacją postanowienia każdego kandydata.

Przy czym, co podkreślam z pewnego rodzaju zażenowaniem, ale jednocześnie i z zadowoleniem, szkoła nie wymagała żadnego statusu wykształcenia. Do szkoły filmowej mógł pójść ktoś, kto nie miał nawet ukończonej szkoły podstawowej. Oczywiście, ponieważ musiał napisać dwa podania (mógł je

napisać za niego ktoś inny, ale to się chyba nie zdarzyło), więc musiał umieć pisać. Dla nas było obojętne, czy kandydat skończył szkołę średnią, czy nie, czy był na uniwersytecie, czy nie. To była sprawa nieważna. Ważne było, co napisał w podaniu i – to jest też istotne – co przysłał jako próbkę swojej pracy twórczej.

Kiedy szkoła powstawała, wideo było już znane i modne, popularne były także kamery 16 i 8mm. Na podstawie nadesłanych prac można więc było ocenić możliwości plastyczne, malarskie, fotograficzne kandydatów. Jednym słowem, nadesłanie próbki twórczości na pewno nie sprawiało zbyt wielkich trudności kandydatom. Może największy kłopot był z tymi, którzy chcieli się poświęcić organizacji produkcji. Ale w tym przypadku braliśmy ludzi, mających w tym względzie pewne doświadczenia. Z tych kandydatów, a było ich dużo (w pierwszym roku mieliśmy siedmiuset kandydatów), postanowiliśmy wybrać ostatecznie dwudziestu czterech. Oczywiście, gdy spośród 700 kandydatów wybiera się 24 osoby, to wybór jest zawsze nieco loteryjny. Ale to był pierwszy rok i z tych 700 kandydatów mogliśmy wyłapać tych, którzy już pracowali w filmie, już robili swoje własne filmy czy pracowali jako asystenci reżysera, jednym słowem – byli już jakoś zaznajomieni z problematyką filmową. W następnych latach może nie zawsze mieliśmy tego rodzaju szczęście, ale zawsze tych kandydatów było co najmniej dziesięciokrotnie więcej niż miejsc. Dlaczego wybraliśmy tylko 24 kandydatów? Uważaliśmy, że studenci muszą mieć pełny dostęp do techniki szkolnej, że nie może być ogonków przed stołem montażowym, w dostępie do kamery, do mikrofonu. Ktoś, kto zaczynał studia, musiał mieć wszystkie potrzebne mu narzędzia w zasięgu ręki.

Jest jeszcze jedna sprawa, o której może powinienem powiedzieć wcześniej. Szkoła była zorganizowana jak fabryka. To brzmi groźnie. Ale to było nie tyle groźne, ile praktyczne. Ponieważ szkoła nie znajdowała się w centrum Sydney, a na dosyć odległym przedmieściu, postanowiliśmy tak prowadzić zajęcia, żeby nasi studenci zjawiali się w szkole o godzinie dziewiątej rano i przebywali w niej do czwartej czy piątej po południu. Na miejscu były obiady. Wobec tego nie zdarzały się przypadki, żeby ktoś musiał wyjść, a potem wracać na jakiś wykład. Po prostu studenci byli cały czas w szkole. Mieli pewne zajęcia zorganizowane i mieli czas wolny. W tym wolnym czasie mogli oglądać wideo, filmy, prowadzić rozmowy, brać udział w konsultacjach z wykładowcami. To samo dotyczyło kadry wykładowców, którzy też przychodzili do szkoły od poniedziałku do piątku i przebywali w szkole w tym samym czasie co studenci. To stwarzało atmosferę jakiegoś zgrania. Studenci nie byli przypadkowymi ludźmi, którzy spotykają się raz na tydzień na wykładzie ze swoim wykładowcą, który z kolei po kilku tygodniach dopiero poznaje ich nazwiska i ich samych. Wszyscy byli tam na miejscu.

Ale wracam do egzaminów wstępnych. Te egzaminy były egzaminami kierunkowymi i ogólnymi. Kierunkowymi w tym sensie, że odbywały się specjalne ćwiczenia dla różnych warsztatów. Powiedzmy, w warsztacie dźwięku były puszczane nagrania dźwiękowe jakiejś orkiestry i kandydaci musieli powiedzieć, jakie słyszą instrumenty, czy określić rodzaj muzyki, którą słyszeli.

Przy innej próbie dźwiękowej musieli określić, jaka jest odległość od źródła dźwięku.

Dosyć zabawnym eksperymentem było puszczanie filmu w języku nieangielskim, w języku, który nie był znany przynajmniej pewnej części kandydatów i musieli oni rozpoznać ten język. Mieliśmy niekiedy duże niespodzianki – czasem jakiś dialekt indonezyjski był określany jako dialekt angielski z Walii. Rozeznania językowe, zwłaszcza w tamtejszych warunkach, były często trudne.

Po tych egzaminach pokazywaliśmy kandydatom jakiś nieznany film, przeważnie krótkometrażowy, i prosiliśmy, by spróbowali odpowiedzieć na pewne pytania w związku z tym filmem względnie określić pewne elementy tego filmu już pod względem warsztatowym. A na końcu – co było chyba najważniejsze – z tymi kandydatami, którzy przebrnęli przez egzaminy kierunkowe, rozmawialiśmy już o sprawach ogólnych. Rozmowę przeprowadzała przeważnie trzyosobowa grupa, w skład której wchodził dyrektor lub jego zastępca, szef warsztatu, do którego pretendował kandydat, oraz zaproszony przedstawiciel z zewnątrz, któryś z wybitnych reżyserów, operatorów czy dźwiękowców – specjalista w danej dziedzinie. Rozmowa trwała około godziny i była dosyć wszechstronna. Pytaliśmy się, jakie książki kandydat czyta, czym się interesuje, gdzie podróżował, jakie ma projekty. Chodziło o zorientowanie się, jaki jest poziom kultury, inteligencji i zainteresowań danego kandydata.

Tępiliśmy kandydatów, którzy byli wąsko zainteresowani filmem. Kandydat, który nie potrafił powiedzieć, czy czytał w zeszłym roku jakąś książkę, właściwie odpadał nawet wtedy, jeśli zrobił niezły film czy nieźle wypadł na egzaminie. Przy czym nie odpadał na stałe, mówiliśmy mu tylko, że uważamy iż będzie dobrze, jeśli przez następny rok, zamiast starać się o posadę w telewizji, roznosić listy czy przygotowywać takie czy inne narzędzia do jakiegoś nagrania, troszkę sobie poczyta, pochodzi do teatru (w Sydney jest bardzo dobry teatr) i zainteresuje się innymi dziedzinami życia, a nie tylko filmem. Bardzo często ci kandydaci po roku wracali znacznie dojrzalsi i znacznie bardziej rozgarnięci. A dlaczego to wszystko? Uważaliśmy, że jest stratą czasu prowadzenie ogólnych humanistycznych wykładów porządkujących, że mamy zaufanie do danego kandydata, iż sam sobie potrafi odpowiednie wiadomości zdobywać. Tak to wyglądało.

Nasz otwarty program studiów przynosił dosyć dużo interesujących efektów, zwłaszcza jeżeli chodzi o sprawę autochtonów. Rozszerzyliśmy naszą działalność w ramach otwartego programu – nie były one skoncentrowane tylko na Sydney, ale odbywały się w całym kraju, to znaczy w różnych stolicach stanowych, gdzie mieliśmy swoje własne komitety łączności. Jeżeli komitet łączności, który działał np. w zachodniej Australii, widział potrzebę zorganizowania jakiegoś kursu, wówczas zwracał się do nas. Myśmy tego rodzaju kurs organizowali. Ale inicjatywa wychodziła z danego środowiska. W Australii było to konieczność ze względu na odległości i z uwagi na rozmaitość zainteresowań, które mogły tu i ówdzie istnieć.

Wyjechałem z Australii w 1979 r. Potem byłem tam jeszcze dwu- czy trzykrotnie. W tej chwili ta szkoła w dawnej hali fabrycznej już nie istnieje. Hala

fabryczna została rozebrana, na tym miejscu buduje się coś nowego. Natomiast szkoła ma swój własny gmach, w którym są trzy ateliers i wiele technicznych urządzeń. I to jest rzeczywiście – jak ją oglądałem – szkoła moich marzeń. Nie mogę sobie wyobrazić, że mogłaby być piękniejsza i pełniejsza szkoła filmowa. Program otwarty istnieje w innym układzie, to jest tak zwany industrial program (program przemysłowy) północny i południowy, ale który obejmuje mniej więcej te same rzeczy, które myśmy na początku zaczęli w ramach programu otwartego. Jeżeli chodzi o stały program, to istnieje on nadal, z tym tylko, że w tej chwili dyplom wydawany przez szkołę filmową jest równorzędny z dyplomem uzyskiwanym w ośrodkach uniwersyteckich.

JERZY TOEPLITZ

Plakat, jakim studenci Szkoły Filmowej żegnali profesora Jerzego Toeplitza

20 najlepszych

Ankieta (7)

Kończymy druk wypowiedzi w naszej ankiecie (patrz numery 1-6) rozpisanej z okazji setnej rocznicy narodzin kinematografii. Ankieta zrodziła się z chęci spojrzenia wstecz i uzmysłowienia sobie i czytelnikom, co z dorobku kinematografii jest dziś w oczach różnych osób uważane za najważniejsze bądź za najbardziej sugestywne. Zwróciliśmy się więc do wielu reżyserów, krytyków filmowych i filmologów, a także do niektórych pisarzy i badaczy literatury z prośbą o wymienienie:

I. 20 arcydzieł światowej sztuki filmowej, które cenią najbardziej;

II. 20 twórców filmowych, których uważają za największe indywidualności w historii kina;

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

Prosiliśmy także respondentów o ewentualne krótkie skomentowanie dokonanego wyboru i jego kryteriów. Rozpisując ankietę, sądziliśmy, że jej najciekawszym rezultatem będzie stworzenie podstawowego kanonu (50 czy 100) najwybitniejszych filmów, jakie wyłonią się z głosów poszczególnych respondentów. Dzisiaj widać, że najcenniejsze jest zgromadzenie właśnie owych głosów indywidualnych – przedstawienie osobistych upodobań, kryteriów wartościowania i fascynacji różnych osób. Ankieta daje każdemu czytelnikowi okazję do porównań z własnymi wyborami.

W nrze 1, jako uzupełnienie, opublikowaliśmy wyniki nieco podobnej ankiety, ogłaszanej i drukowanej co dziesięć lat, począwszy od roku 1952, przez angielski kwartalnik filmowy (obecnie miesięcznik) „Sight and Sound". Numer następny będzie w całości poświęcony stuleciu kinematografii. Opublikujemy w nim m.in. analizy kilkunastu filmów, wybranych spośród tych, które w naszej ankiecie uzyskały największą liczbę głosów. Zamieścimy także listy wszystkich filmów i reżyserów wymienionych przez wszystkich naszych respondentów (z podaniem liczby głosów na każdy film i każdego reżysera).

Józef Gębski

FILMY ŚWIATA

Traffic Tati, 1971
Wakacje Pana Hulot Tati, 1953
Dyktator Chaplin, 1949
Światła wielkiego miasta Chaplin, 1931
Seven Chance Keaton, 1926
Zelig Allen, 1983
Manhattan Allen, 1979
Kacza zupa Marx, 1933
Noc w operze Marx, 1935
Żywot Briana Python, 1979
Obywatel Kane Welles, 1941
Ucieczka skazańca Bresson, 1956
Milczenie Bergman, 1963
Viridiana Buñuel, 1961
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Hiroszima moja miłość Resnais, 1959
Do utraty tchu Godard, 1959
La strada Fellini, 1954
Stalker Tarkowski, 1979
Zezowate szczęście Munk, 1959

REŻYSERZY ŚWIATA

Jacques **Tati**
Charles **Chaplin**
Baster **Keaton**
Harold **Lloyd**
Woody **Allen**
Orson **Welles**
Jean-Luc **Godard**
Robert **Bresson**
Luis **Buñuel**
Ingmar **Bergman**
Andriej **Tarkowski**
Alain **Resnais**
Carl T. **Dreyer**
Graucho **Marx**
Andrzej **Munk**
Federico **Fellini**
Siergiej **Eisenstein**
Wim **Wenders**
René **Clair**
Pierre **Etaix**

FILMY POLSKIE

Zezowate szczęście Munk, 1960
Eroica Munk, 1958
Kanał Wajda, 1956
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Pasażerka Munk, 1963
Rejs Piwowski, 1970
Sanatorium pod Klepsydrą Has, 1973
Słońce wschodzi raz na dzień Kluba, 1972
Muzykanci Karabasz, 1961
Trzy kolory (3) Kieślowski, 1994

Marcin Giżycki

FILMY ŚWIATA

Podróż na księżyc Méliès, 1902
Fantasmagorie Cohl, 1908
Narodziny narodu Griffith, 1915
Nanuk Flaherty, 1922
Koło udręki Gance, 1923
Balet mechaniczny Léger, 1924
Gorączka złota Chaplin, 1925
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Berlin, symfonia wielkiego miasta Ruttmann, 1926
Pies andaluzyjski Buñuel/Dali, 1928
A propos Nicei Vigo, 1930
Obywatel Kane Welles, 1941
Olimpia Riefenstahl, 1938
Sąsiedzi McLaren, 1952
Dwaj ludzie z szafą Polański, 1958
Do utraty tchu Godard, 1959
Cienie Cassavates, 1961
Zeszłego roku w Marienbadzie Resnais, 1961
Nos Alexeieff/Parker, 1963
Sen i Epire Warhol, 1963/64
Żółta łódź podwodna Dunning, 1968
Tango Rybczyński, 1980
Alicja Svankmajer, 1989

REŻYSERZY ŚWIATA

Michelangelo **Antonioni**
Ingmar **Bergman**
Peter **Brook**
James **Broughton**
Luis **Buñuel**
John **Cassavates**
Charlie **Chaplin**
Emile **Cohl**
Sergiej **Eisenstein**
Rainer W. **Fasbinder**
Federico **Fellini**
Dawid Wark **Griffith**
Jan **Lenica**
Akira **Kurosawa**
Norman **McLaren**
Jean **Renoir**
Martin **Scorsese**
Jan **Svankmajer**
Andriej **Tarkowski**
Andy **Warhol**
Orson **Welles**

FILMY POLSKIE

Przygoda człowieka poczciwego Themersonowie, 1937
Eroica Munk, 1958
Dwaj ludzie z szafą Polański, 1958
Popiół i diament Wajda, 1959
Typy na dziś Hoffman, Skórzewski, 1959
Labirynt Lenica, 1961
Salto Konwicki, 1965
Żywot Mateusza Leszczyński, 1968
Apel Czekała, 1970
Rejs Piwowski, 1970
Rynek Robakowski, 1970
Na wylot Królikiewicz, 1973
Wanda Gościmińska – włókniarka Wiszniewski, 1975
Refleksy Kucia, 1979
Tango Rybczyński, 1980

Maryla Hopfinger

FILMY ŚWIATA

Gorączka złota Chaplin, 1925
Dyliżans Ford, 1939
Obywatel Kane Welles, 1941
Rzym – miasto otwarte Rossellini, 1945
La Strada Fellini, 1954
Dwunastu gniewnych ludzi Lumet, 1956
Most na rzece Kwai Lean, 1957
Hiroszima, moja miłość Resnais, 1959
Zaćmienie Antonioni, 1962
Milczenie Bergman, 1963
Czarny Piotruś Forman, 1964
Kobieta z wydm Teshigahara, 1964
Pociągi pod specjalnym nadzorem Menzel, 1966
Andriej Rublow Tarkowski, 1969
Chłodnym okiem Wexler, 1969
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Kabaret Fosse, 1972
Rozmowa Coppola, 1974
Dworzec dla dwojga Riazanow, 1983
Ostatni cesarz Bertolucci, 1986

REŻYSERZY ŚWIATA

Woody **Allen**
Robert **Altman**
Michelangelo **Antonioni**
Ingmar **Bergman**
Luis **Buñuel**
Rene **Clair**
Francis **Coppola**
Siergiej **Eisenstein**
Federico **Fellini**
Miloš **Forman**
Peter **Greenaway**
Alfred **Hitchcock**
Miklós **Jancsó**
Akira **Kurosawa**
Jean **Renoir**
Zbigniew **Rybczyński**
Carlos **Saura**
Steven **Spielberg**
Andrzej **Wajda**
Peter **Weir**

FILMY POLSKIE

Popiół i diament Wajda, 1958
Ostatni dzień lata Konwicki, 1958
Zezowate szczęście Munk, 1960
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Nóż w wodzie Polański, 1961
Rysopis Skolimowski, 1964
Struktura kryształu Zanussi, 1969
Wesele Wajda, 1973
Człowiek z marmuru Wajda, 1977
Wodzirej Falk, 1978

FILMY ŚWIATA

Mieczysław Jahoda

Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Obywatel Kane Welles, 1941
Rashomon Kurosawa, 1950
Złodzieje rowerów De Sica, 1948
Komedianci Carné, 1945
Ludzie za mgłą Carné, 1938
Hamlet Olivier, 1948
Tam gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
Trylogia o Gorkim Doński, 1938-1940
Osiem i pół Fellini, 1962
Ofiarowanie Tarkowski, 1986
Iwan Groźny Eisenstein, 1945
Dyliżans Ford, 1939
Cienie zapomnianych przodków Paradżanow, 1966
Trzeci człowiek Reed, 1949
Kabaret Fosse, 1972
Konformista Bertolucci, 1970
Przygoda Antonioni, 1960
Ziemia obiecana Wajda, 1974
Na skróty Altman, 1993

Zygmunt Machwitz

Gabinet doktora Caligari Wiene, 1920
Gorączka złota Chaplin, 1925
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Metropolis Lang, 1926
Pies andaluzyjski Buñuel/Dali 1928
Obywatel Kane Welles, 1941
Iwan Groźny Eisenstein, 1945-1946
Hamlet Olivier, 1948
Złodzieje rowerów De Sica, 1949
Rashomon Kurosawa, 1951
La strada Fellini, 1954
Siódma pieczęć Bergman, 1956
Hiroszima, moja miłość Resnais, 1959
Popiół i diament Wajda, 1958
Viridiana Buñuel, 1961
Żyć własnym życiem Godard, 1962
Powiększenie Antonioni, 1966
Zmierzch bogów Visconti, 1969
Zwierciadło Tarkowski, 1975
Aguirre, gniew boży Herzog, 1973

Bolesław Michałek

Gorączka złota Chaplin, 1925
Obywatel Kane Welles, 1941
Osiem i pół Fellini, 1962
Wałkonie Fellini, 1953
Jules i Jim Truffaut, 1961
Zawód reporter Antonioni, 1975
Zagadka Kaspara Hausera Herzog, 1974
Podróż komediantów Angelopulos, 1974
Dwunastu gniewnych ludzi Lumet, 1956
Błękitny anioł Sternberg, 1929
Tam, gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
Viridiana Buñuel, 1961
Pupurowa róża z Kairu Allen, 1983
Popiół i diament Wajda, 1958
Człowiek z marmuru Wajda, 1977
Przypadek Kieślowski, 1981
Złodzieje rowerów De Sica, 1948
Cud w Mediolanie De Sica, 1950

REŻYSERZY ŚWIATA

Siergiej **Eisentein**
Orson **Welles**
Laurence **Olivier**
Luis **Buñuel**
Luchino **Visconti**
Andrzej **Wajda**
Vittorio **De Sica**
Siergiej **Paradżanow**
Andriej **Tarkowski**
Marcel **Camé**
Gregg **Toland**
Bernardo **Bertolucci**
Federico **Fellini**
Michelangelo **Antonioni**
Billy **Wilder**
John **Ford**
Alfred **Hitchcock**
Stanley **Donen**
Josef von **Stemberg**
Ingmar **Bergman**

Michelangelo **Antonioni**
Robert **Bresson**
Luis **Buñuel**
Charles **Chaplin**
Siergiej **Eisenstein**
Federico **Fellini**
Miloš **Forman**
Jean-Luc **Godard**
Peter **Greenaway**
David Wark **Griffith**
Werner **Herzog**
Alfred **Hitchcock**
Akira **Kurosawa**
Fritz **Lang**
Jean **Renoir**
Alain **Resnais**
Andriej **Tarkowski**
Luchino **Visconti**
Andrzej **Wajda**
Orson **Welles**

FILMY POLSKIE

Popiół i **diament** Wajda, 1958
Ziemia obiecana Wajda, 1974
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Sanatorium pod Klepsydrą Has, 1973
Ostatni etap Jakubowska, 1948
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1964
Krzyżacy Ford, 1960
Człowiek z marmuru Wajda, 1976
Zakazane piosenki Buczkowski, 1948

Ostatni etap Jakubowska, 1948
Eroica Munk, 1958
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Popiół i diament Wajda, 1958
Jak daleko stąd, jak blisko Konwicki, 1972
Perła w koronie Kutz, 1972
Iluminacja Zanussi, 1973
Sanatorium pod Klepsydrą Has, 1973
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Krótki film o zabijaniu Kieślowski, 1988

Popiół i diament Wajda, 1959
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Sanatorium pod Klepsydrą Has, 1973
Przypadek Kieślowski, 1981
Człowiek z marmuru Wajda, 1977
Iluminacja Zanussi, 1973
Barwy ochronne Zanussi, 1976
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Nóż w wodzie Polański, 1961
Lekcja martwego języka Majewski, 1980

Stanisław F. Ozimek

FILMY ŚWIATA

Gorączka złota Chaplin, 1925
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
King Kong Cooper i Shoedsack, 1933
Obywatel Kane Welles, 1941
Komedianci Carné, 1945
Niepotrzebni mogą odejść Reed, 1947
Rashomon Kurosawa, 1950
W samo południe Zinnemann, 1952
La strada Fellini, 1954
Siódma pieczęć Bergman, 1956
Popiół i diament Wajda, 1958
Viridiana Buñuel, 1961
Andriej Rublow Tarkowski, 1962
Powiększenie Antonioni, 1966
Pociągi pod specjalnym nadzorem Menzel, 1966
Kabaret Fosse, 1972
Szepty i krzyki Bergman, 1972
Amarcord Fellini, 1973
Czas Apokalipsy Coppola, 1979
Mefisto Szabo, 1981

REŻYSERZY ŚWIATA

Michelangelo **Antonioni**
Ingmar **Bergman**
Louis **Buñuel**
Charlie **Chaplin**
Francis F. **Coppola**
Siergiej **Eisenstein**
Carl T. **Dreyer**
Federico **Fellini**
John **Ford**
Miloš **Forman**
David W. **Griffith**
Alfred **Hitchcock**
John **Huston**
Akira **Kurosawa**
Roman **Polański**
Carlos **Saura**
Andriej **Tarkowski**
Luchino **Visconti**
Andrzej **Wajda**
Orson **Welles**

FILMY POLSKIE

Kroniki Powstania Warszawskiego Bohdziewicz i operatorzy BIP AK, 1944
Kanał Wajda 1957
Eroica (łącznie z 3 cz. **Con Amore**) Munk, 1958
Popiół i diament Wajda, 1958
Nóż w wodzie Polański, 1961
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1965
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Iluminacja Zanussi, 1973
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Austeria Kawalerowicz, 1983

Tadeusz Szyma

La strada Fellini, 1954
Siódma pieczęć Bergman, 1956
Tam, gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
Osiem i pół Fellini, 1962
Obywatel Kane Welles, 1941
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Gorączka złota Chaplin, 1925
Rashomon Kurosawa, 1950
Gabinet doktora Caligari Wiene, 1919
Towarzysze broni, Renoir, 1937
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1954
Dwunastu gniewnych ludzi Lumet, 1956
Nietolerancja Griffith, 1916
Światła wielkiego miasta Chaplin, 1931
W samo południe Zinnemann, 1952
Nanuk Flaherty, 1922
Stowarzyszenie umarłych poetów Weir, 1989
Szepty i krzyki Bergman, 1972
Pokuta Abuładze, 1986
Bulwar Zachodzącego Słońca Wilder, 1950

Ingmar **Bergman**
Federico **Fellini**
Charles **Chaplin**
Orson **Welles**
Akira **Kurosawa**
John **Ford**
Michelangelo **Antonioni**
David W. **Griffith**
Alfred **Hitchcock**
Robert **Wiene**
Robert **Flaherty**
Luchino **Visconti**
René **Clair**
Fritz **Lang**
Friedrich **Murnau**
Luis **Buñuel**
Andrzej **Wajda**
Andriej **Tarkowski**
Jean **Renoir**
Henri G. **Clouzot**

Perła w koronie Kutz, 1971
Człowiek z marmuru Wajda, 1976
Panny z Wilka Wajda, 1978
Iluminacja Zanussi, 1973
Nóż w wodzie Polański, 1961
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Barwy ochronne Zanussi, 1976
Pasażerka Munk, 1963
Dekalog Kieślowski, 1991
Pielgrzym Trzos-Rastawiecki, 1980

Jerzy Wójcik

La strada Fellini, 1954
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Persona Bergman, 1963
Chciwość Stroheim, 1924
Błękitny anioł Sternberg
Portier z hotelu „Atlantic" Murnau, 1924
Obywatel Kane Welles, 1941
Tron we krwi Kurosawa, 1957
Naga wyspa Shindo, 1960
Tokijska opowieść Ozu, 1953
Ucieczka skazańca Bresson, 1956
Posada Olmi, 1961
Drzewo na saboty Olmi, 1963
Farrebique Rouquier, 1946
Barwy granatu Paradzanow, 1969
Nietolerancja Griffith, 1916
Aguirre, gniew boży Herzog, 1972
Czas Apokalipsy Coppola, 1979
Stalker Tarkowski, 1979
Pojedynek Scott, 1980

Dawid W. **Griffith**
Josef von **Stroheim**
Carl T. **Dreyer**
Robert **Bresson**
Akira **Kurosawa**
Federico **Fellini**
Luchino **Visconti**
Louis **Buñuel**
Marcel **Carné**
Jean **Renoir**
Ingmar **Bergman**
Robert **Flaherty**
Siergiej **Eisenstein**
Yasujiro **Ozu**
Ermanno **Olmi**
Siergiej **Paradżanow**
Andriej **Tarkowski**
Francis F. **Coppola**
Werner **Herzog**
Orson **Welles**

Popiół i diament Wajda, 1959
Sanatorium pod Klepsydrą Has, 1973
Nikt nie woła Kutz, 1960
Wesele Wajda, 1973
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Świadectwo urodzenia Różewicz, 1961
Jak być kochaną Has, 1963
Eroica Munk, 1958
Brzezina Wajda, 1970
Żywot Mateusza Leszczyński, 1968

JÓZEF GĘBSKI

Po pierwsze, z prawdziwą radością witam „Kwartalnik Filmowy", pismo, na którym się wychowywałem. Każdy numer tego Toeplitzowego pisma był dla mnie górą wiedzy, szkołą myśli, wiarą, że wiedza o kinie to nie tylko recenzje z wystawianymi stopniami, połajanki z mocą wyroku czy kolejne kompilacje teoryjek. Może dzięki temu pismu pokochałem film głęboką miłością, może też dzięki temu pismu odbyłem swoje 5 lat na historii sztuki UW, co było swoistym biletem wstępu do szkoły filmowej.

Z tamtych lektur oraz ze studiów na historii sztuki nauczyłem się jednego, może tylko jednego: Czytając pilnie (robię to do dziś) myśl Malraux uwierzyłem, że w sztuce nie ma postępu, nie jest potrzebny. Sztuka jest ciągle jedna i ta sama, za temat ma ciągle jedno i to samo, albo człowieka i Boga, albo miłość ziemską. Nauczyłem się też jednego, że historyk sztuki to człowiek, który wie może i więcej, ale w każdym razie jest to ten uzbrojony w łuczywo czy latarnię człowiek oświecony, który prowadzi innych „sine ira et studio" w świat tajemnic dzieła.

Jeżeli kiedykolwiek pisałem artykuły o sztuce, zawsze zajmowałem się tym, co lepiej rozumiem, i tym co, mnie zachwyca. Jeżeli odkryłem jakąś tajemnicę dzieła, zawsze się dzieliłem tą wiedzą. Zawsze gardziłem rozstawianymi na prawo i lewo ocenami, stopniami. Jeżeli coś mnie nie interesowało albo mi się nie podobało – zostawiałem to na boku.

Ze zdumieniem wysłuchuję popisów pana Wernera, który w telewizyjnych prezentacjach ciska gromami, połajankami, ocenami politycznymi. Z przerażeniem znalazłem się kiedyś w gronie wczasowiczów, którzy zachęceni przeze mnie do obejrzenia filmu Henryka Kluby *Słońce wschodzi raz na dzień*, wysłuchali takiej miażdżącej recenzji wstępnej, że odchodzili od telewizora, zanim zaczęła się projekcja.

Dlatego moje uczestnictwo w ankiecie zaproponowanej przez Państwa traktuję jako wyraz moich upodobań, pasji, wypisuję filmy, które wywarły na mnie największe wrażenie i które otworzyły mi oczy na sztukę kina. Uważam te dzieła za inspirujące, za otwarte okna, które mieszczą się w rodzinie *muzeum wyobraźni* według Malraux, bez obejrzenia których byłbym ubogi.

Wszystkie te filmy oglądam po wielokroć, mam je w swojej videotece, niektórym z nich zazdroszczę, że nie dotknąłem ich maestrii. Te pierwsze traktuję jak elementarz i krynicę wiedzy, jako otwarcie nowych perspektyw kina, bo tak jak *Obywatel Kane* otwierał misterium kina dla mojego Pokolenia, tak dla moich następców ta tajemnica jest zawarta w *Playtime* Tatiego. Wystarczy tylko obejrzeć go uważnie... i każdy filmowiec zobaczy, ile tam dróg nie podjętych, ile ofert sztuki... ile mądrości, filozofii, komizmu i smutku.

MARCIN GIŻYCKI

Jestem przywiązany do tradycji „dwutorowego" widzenia dziejów kina, którą ładnie scharakteryzował Stefan Themerson już w latach trzydziestych. Pisał on: *Kinematografia poszła drogą* (...) *łatwiejszą* (...) *i wkrótce przerodziła się w wielki przemysł lunaparkowy dla panującej inteligencji.* W tym lunaparku pojawiły się jednak – zdaniem pisarza – dzieła wybitne, jak *Burza nad Azją* Pudowkina czy *Alleluja* Vidora. Inną drogą udała się natomiast awangarda, choć zdarzyło się, że jej przedstawiciele, jak Clair, wdzierali się także na teren lunaparku.

Drukowane wcześniej odpowiedzi na niniejszą ankietę (jak i większość podręczników historii filmu) naświetliły niemal wyłącznie ten pierwszy „main-streamowy" tor rozwoju kina, a więc film fabularny, produkowany w ramach kinematografii państwowych lub systemów wielkich studiów. Już nawet film dokumentalny czy animowany, nie mówiąc o eksperymentalnym, zepchnięty został na margines. Widać to jaskrawie w części ankiety dotyczącej Polski. Nie ulega chyba wątpliwości, że międzynarodowe sukcesy polskiej animacji (z Oscarem dla *Tanga* na czele) przyćmiewają osiągnięcia festiwalowe krajowej produkcji fabularnej. Nie znajduje to jednak odzwierciedlenia w odpowiedziach respondentów. Dlatego też postanowiłem upomnieć się także o mistrzów i arcydzieła kina „offu". By zrobić dla nich miejsce, z żalem rezygnuję z takich pozycji, jak *Viridiana, Rashomon, Tam, gdzie rosną poziomki, Zwierciadło* (lub *Andriej Rublow*), *Goto, wyspa miłości* (lub *Blanche*), *Windą na szafot* (lub *Błędny ognik*), *Śmierć w Wenecji* (lub *Zmierzch bogów*), *Zaćmienie* (lub *Zawód reporter*) i wiele innych.

Nie potrafię się ograniczyć do okrągłej, zamkniętej liczby dzieł lub reżyserów (podziwiam tych, którzy to zrobili). Zbyt wiele filmów i zbyt wielu twórców cenię cenię sobie z bardzo różnych powodów i doprawdy nie wiem, czym się kierować, by odsiać dokładnie dwadzieścia (dwudziestu) wybranych. Większość tytułów, które podaję, to tylko sygnały wywoławcze pewnych postaw, artystów, kierunków. Mógłbym np. zastąpić *Gorączkę złota – Dyktatorem, Refleksy – Powrotem* (tegoż Kuci), *Typy na dziś – Muzykantami Karabasza, Nos – Ideą* Bartoscha; podobnie: Fassbindera – Herzogiem, Broughtona – Brakhage'em itd. Najchętniej jednak dopisałbym (obok wielu jeszcze niewiadomych, jak Kuleszow, Pabst, Rossellini, Marker, Anderson i in.) te tytuły i nazwiska do moich i tak już przekroczonych list.

MARYLA HOPFINGER

Nie potrafię podać jasnych, jednoznacznych kryteriów moich wyborów. Wybieram te filmy, które do mnie najsilniej przemawiają, i tych autorów, których najbardziej cenię. Kieruję się intuicją, własnym doświadczeniem filmowym, a także wiedzą – o historii kina, o języku filmowych wypowiedzi, o wirtuozach aktorstwa i reżyserii. Wysoko sobie cenię tak zwaną filmowość. Ale jednocześnie najbardziej pociągają mnie te utwory, które są znakomite artystycznie (nie tylko filmowo) i bronią, w sposób jaki akceptuję, bliskich mi wartości. Zdaję sobie sprawę z tego, że cały mój subiektywizm znajduje się na łasce powszechnych autorytetów, uznanych hierarchii oraz banalnych stereotypów. Jakkolwiek by było, moje wybory świadczą głównie o mnie, choć dotyczą stulecia kinematografii.

NOTY O AUTORACH NUMERU

DAVID BORDWELL – amerykański teoretyk filmu, autor książek takich jak *The films of Carl Theodor Dreyer* (1981), *Narration in the Fiction Film* (1985), *Making Meaning* (1989) i innych. Jest też współautorem (z J. Staiger) monografii kina amerykańskiego *The Classical Hollywood Cinema* (1985).Wykłada na uniwersytecie w Wisconsin.

JURI CIVJAN – historyk sztuki i filmu, absolwent anglistyki uniwersytetu w Rydze. Pracownik naukowy Instytutu Folkloru, Literatury i Sztuki Łotewskiej Akademii Nauk, współpracownik szkoły tartuskiej. Wykładał w Stanach Zjednoczonych. Autor licznych publikacji z dziedziny sztuki.

MARTA FIK – historyk teatru, profesor w Instutucie Sztuki PAN, autorka książek, m.in. *Sezony teatralne* (1977), *Kultura polska po Jalcie (1944-1981)* (1989), *Zamiast teatru* (1993).

MARCIN GIŻYCKI – krytyk sztuki, autor książek *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* (1988) i *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* (1989). Obecnie wykłada w Rhode Island School of Design w Stanach Zjednoczonych.

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA – pracownik naukowy w Katedrze Filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

MARIA KORNATOWSKA – krytyk filmowy, wykładowca PWSFTiTV w Łodzi. Autorka książek *Filmy o miłości* (1975), *Eros i film* (1986), *Fellini* (1989), *Wodzireje i amatorzy* (1990).

STEFAN MORAWSKI – filozof, teoretyk sztuki i kultury współczesnej, wykładowca uniwersytecki, autor licznych książek i artykułów, m. in. *Między tradycją, a wizją przyszłości* (1964), *Absolut i forma* (1965) *Na zakręcie. Od sztuki do posztuki* (1985), *Zmierzch estetyki – autentyczny czy rzekomy?* (1987), *Główne nurty estetyki XX wieku* (1992). Wieloletni redaktor rocznika „Polish Art Studies"

JACEK OSTASZEWSKI – filmoznawca, adiunkt w Katedrze Filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

BOHDAN POCIEJ – muzykolog, wieloletni redaktor „Ruchu Muzycznego", autor licznych publikacji z dziedziny polskiej muzyki współczesnej, autor książek: *Bohdan Wodiczko* (1964), *Klawesyniści francuscy* (1969), *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce* (1972), *Bach – muzyka i wielkość* (1972), *Lutosławski, a wartości muzyki* (1976), *Szkice z późnego romantyzmu* (1978), *Mahler* (1992).

RAFAEL MARZIANO TINOCO – operator filmowy, absolwent wydziału architektury w Caracas i wydziału operatorskiego PWSFTiTV w Łodzi. Mieszka w Warszawie.

PIOTR ZAWOJSKI – pracownik naukowy Instytutu Nauk o Sztuce Uniwersytetu Śląskiego.

FILM W POLSCE '94

DOKUMENTACJA

Opracowała

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE

Filmy polskie (produkcja 1994)

1. Cudowne miejsce

reż. i scen.: Jan Jakub Kolski; zdj.: Piotr Lenar; muz.: Marcin Krzyżanowski; s.: Tadeusz Kosarewicz; wyk.: Grażyna Błęcka-Kolska (Grażynka), Adam Kamień (Ksiądz Jakub), Krzysztof Majchrzak (Ksiądz Andrzej) i inni; prod.: SF im. Karola Irzykowskiego, TVP S.A.; 94 min.

2. Dama Kameliowa

reż.: Jerzy Antczak; scen. na podstawie powieści Aleksandra Dumasa (syna): Jadwiga Barańska; zdj.: Tomasz Dobrowolski, Adam Sikora; muz.: Eugeniusz Rudnik (opracowanie); s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Anna Radwan (Małgorzata Gautier), Jan Frycz (Armand Duval), Anna Dymna (Prudencja Duvernoy) i inni; prod.: TVP S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej; 100 min.

3. Faustyna

reż.: Jerzy Łukaszewicz; scen.: Maria Nowakowska-Majcher; zdj.: Zdzisław Najda; muz.: Wojciech Kilar; s.: Jerzy Sajko; wyk.: Dorota Segda (Faustyna), Danuta Szaflarska (Siostra Feliksa współcześnie), Krzysztof Wakuliński (Ksiądz Sopoćko) i inni; prod.: TVP S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, M.T. ART PROD. - Gdańsk; 84 min.

4. Komedia małżeńska

reż.: Roman Załuski; scen.: Ilona Łepkowska, Roman Załuski; zdj.: Maciej Kijowski; muz.: Seweryn Krajewski; s.: A. Rafał Waltenberg; wyk.: Ewa Kasprzyk (Maria), Jan Englert (Wiktor), Ewa Dałkowska (Wanda) i inni; prod.: SF „Fenix-Film" - Warszawa, WFF w Łodzi; Animex Export Import - Warszawa, Black Cat - Lublin; 96 min.; pr.: 7 V.

5. Legenda Tatr

reż., scen. na podstawie prozy Kazimierza Przerwy-Tetmajera: Wojciech Solarz; zdj.: Zbigniew Wichłacz; muz.: Wojciech Kilar; s.: Andrzej Płocki; wyk.: Rafał Królikowski (Andrzej), Agnieszka Brzezińska (Zosia), Jerzy Trela (Mudroń) i inni; prod.: Filmcontract - Warszawa, TVP S.A.; 114 min.

6. Panna z mokrą głową

reż.: Kazimierz Tarnas; scen. według powieści Kornela Makuszyńskiego: Kazimierz Tarnas, Tomasz Piotrowski; zdj.: Grzegorz Kędzierski; muz.: Jerzy Matuszkiewicz; teksty piosenek: Wojciech Młynarski; s.: Jerzy Sajko; wyk.: Paulina Tworzyńska (Irenka), Anna Nehrebecka (Matka), Marek Kondrat (Ojciec) i inni; prod.: Młodzieżowa Akademia Filmowa, Fundacja Edukacji Filmowej, TVP S.A.; 105 min.; pr. 21 IV.

7. Podróż na Wschód

reż., scen.: Stefan Chazbijewicz; zdj.: Tomasz Wert; muz.: Michał Lorenc; s.: Wojciech Jaworski; wyk.: Katarzyna Skrzynecka (Ewa), Andrzej Seweryn (Jakub), Innokientij Smoktunowski (Mikołaj) i inni; prod.: TVP S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, SF „Indeks"; 89 min.

8. Polska śmierć

reż., scen. na podstawie noweli Jacka Kondrackiego i własnej: Waldemar Krzystek; zdj.: Dariusz Kuc; muz.: Jacek Ostaszewski; s.: Tadeusz Kosarewicz, Barbara Ostapowicz; wyk.: Agnieszka Pilaszewska (Marta), Cezary Pazura (Osso), Ewa Szykulska (Zychowa) i inni; prod.: TVP S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, Skorpion Art - Warszawa; 82 min.

9. Przygody Joanny

reż.: Anna Sokołowska; scen. na motywach powieści Jadwigi Korczakowskiej: Anna Sokołowska, Jacek Korcelli; zdj.: Jacek Korcelli; muz.: Piotr Rubik; s.: Barbara Ostapowicz; wyk.: Kaja Grąbczewska (Ania), Ewa Bukowska (Mama Ani), Roman Szafrański (Malarz) i inni; prod.: Skorpion Film - Warszawa, TVP S.A.; 91 min.

10. Psy 2. Ostatnia krew

reż., scen.: Władysław Pasikowski; zdj.: Paweł Edelman; muz.: Michał Lorenc; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Bogusław Linda (Franz Maurer), Cezary Pazura (Nowy), Artur Żmijewski (Wolf) i inni; prod.: Visa Film International; 100 min.; pr.: 8 IV.

11. Spis cudzołożnic

reż., scen. na motywach powieści Jerzego Pilcha: Jerzy Stuhr; zdj.: Witold Adamek; muz.: Stanisław Radwan; s.: Ryszard Melliwa; wyk.: Jerzy Stuhr (Gustaw), Preben Osterfelt (Szwed), Jan Peszek (Dziekan) i inni; prod.: TVP S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, „Close-Up Productions Ltd."; 70 min.

12. Szczur
reż.: Jan Łomnicki; scen.: Jan Englert, Jan Łomnicki; zdj.: Bogdan Stachurski; muz.: Piotr Hertel; s.: Kamil Kuc; wyk.: Jan Englert (Jarek), Mariusz Benoit (Clochard), Marek Kondrat (Nieznajomy) i inni; prod.: SF „Kadr"; 95 min.

13. Śmierć jak kromka chleba
reż., scen.: Kazimierz Kutz; zdj.: Wiesław Zdort; muz.: Wojciech Kilar; s.: Bolesław Kamykowski; wyk.: Janusz Gajos, Jerzy Trela, Jerzy Radziwiłłowicz i inni; prod.: Społeczny Komitet Realizacji Filmu Fabularnego o Tragedii w Kopalni „Wujek", SF „TOR", TVP S.A.; 135 min.; 8 V.

14. Wrony
reż., scen.: Dorota Kędzierzawska; zdj.: Artur Reinhart; muz.: Włodek Pawlik; s.: Magdalena Kujszczyk; wyk.: Karolina Ostrożna (Wrona), Kasia Szczepanik (Maleństwo), Małgorzata Hajewska (Matka Wrony) i inni; prod.: SF „Oko", TVP S.A.; 66 min.

15. Zawrócony
reż., scen.: Kazimierz Kutz; zdj.: Wiesław Zdort; muz.: Jan Kanty Pawluśkiewicz; s.: Jacek Osadowski; wyk.: Zbigniew Zamachowski (Tomasz), Zofia Rysiówna (Matka), Anna Waszczyk (Żona) i inni; prod.: TVP S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej, „Ikam" L.T.D.; 79 min.; pr. TV: 3 V.

16. Żabi skok
reż.: Zbigniew Trzciński; scen.: Leszek Turowski, Zbigniew Trzciński; zdj.: Andrzej Wyrozębski; muz.: Piotr Wierzejski; s.: Janusz Król, Paweł Stypułkowski; wyk.: Grażyna Dylong (Sonia Zineman), Tadeusz Szymków (Mirosław Bako), Iga Mayr (Wiedźma) i inni; prod.: Film Video Production, Andrzej Wyrozębski - Wrocław, Transatlantic Film Production, Zbigniew Trzciński - Wrocław; 80 min.

KOPRODUKCJE

1. Diabelska edukacja
reż.: Janusz Majewski; wyk.: Renata Dancewicz, Anna Dymna, Marek Kondrat i inni; prod. Polska-Francja-Niemcy; 30 min.

2. 20 lat później
reż., scen.: Michał Dudziewicz; zdj.: Tomasz Wert, muz.: Jerzy Satanowski; s.: Wojciech Saloni-Marczewski; wyk.: Joanna Benda (Janka), Małgorzata Pieczyńska (Ewa), Bronisław Wrocławski (Stefan) i inni; prod.: Polska (TVP S.A., Telewizyjna Agencja Produkcji Teatralnej i Filmowej), Francja (Son et Lumière, FR 3); 73 min.

3. Lato miłości
reż., scen. na motywach opowiadania *Nathalie* Iwana Bunina: Feliks Falk; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; muz.: Henryk Kuźniak; s.: Iwan Romanowskij, Aleksander Hołodcow; wyk.: Siergiej Sznyriew (Aleksander), Daria Powieriennowa (Sonia), Ewa Bukowska (Nathalie) i inni; prod.: Polska (Fokus Film - Warszawa, WFDiF - Warszawa, SF PERSPEKTYWA), Białoruś (PHF „Akorn" - Mińsk, „Studio Jeden" - Mińsk); 85 min.; pr.: 8 XII.

4. Ptaki niebieskie
reż., scen.: Ryszard Bugajski; zdj.: Przemysław Skwirczyński; s.: Andrzej Przedworski; wyk.: Andrzej Seweryn i inni; prod.: Polska (SF „Indeks"), Izrael (Transfax Film Production); 90 min.; pr.: XI.

5. Trzy kolory.Czerwony. (*Trois couleurs. Rouge.*)
reż.: Krzysztof Kieślowski; scen.: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski; zdj.: Piotr Sobociński; muz.: Zbigniew Preisner; wyk.: Irène Jacob (Valentine), Jean-Louis Trintignant, Jean-Pierre Lorit i inni; prod.: Polska - Francja - Szwajcaria; 90 min.; pr. polska: 27 V.

Zagraniczne filmy polskich reżyserów

Nastazja
reż.: Andrzej Wajda; scen. na motywach powieści Fiodora Dostojewskiego Idiota: Andrzej Wajda, Maciej Karpiński; zdj.: Paweł Edelman; s.: Krystyna Zachwatowicz; muz.: Litania żarliwa tradycyjny temat kościelny w aranżacji Jerzego Szurbaka; wyk.: Tamasaburo Bando (książę Myszkin, Anastazja Filipowna), Toshiyuki Nagashima; prod.: Japonia (H.I.T. Say - To Worshop); 100 min.

Śmierć i dziewczyna *(Death and the Maiden)*
reż.: Roman Polański; scen.: Ariel Dorfman, Rafael Yglesias według sztuki Ariela Dorfmana; zdj.: Tonino Delli Colli; muz.: Milena Canonero; wyk.: Sigourney Weaver (Paulina), Ben Kingsley (doktor), Stuart Wilson (mąż Pauliny); prod.: Wielka Brytania (Capitol Films); 104 min.

Filmy zagranicznych reżyserów zrealizowane w koprodukcji z Polską

Anioł Śmierci (*Blood of Innocence*)
reż.: Bob Misiorowski; scen.: Anthony Niman, Charles Cohen; zdj.: Yossi Vein; muz.: Vladimir Horunzhy; s.: Wojciech Jaworski; wyk.: Thomas Ian Griffith (policjant z Chicago), Rutger Hauer (dr Lem), Joanna Trzepiecińska (Anna) i inni; prod.: USA (New Image). Producentem wykonawczym była polska firma Pleograf.

Detektyw i śmierć (*El Detective y la Muerte*)
reż., scen.: Gonzalo Suarez; zdj.: Carlos Suarez; s.: Allan Starski; kierownik prod.: Michał Szczerbic; wyk.: Juan Barden, Hector Alterio, Maria De Medeiros i inni; prod.: Hiszpania (Ditirambo Films), Polska (SF „TOR")

Podróż do Polski (*Le Voyage en Pologne*)
reż.: Stephane Kurtz; scen.: Pierre Paquet, Huguette De Baisieux; zdj.: Piotr Wojtowicz; muz.: Alexandre Desplat; s.: Tadeusz Kosarewicz; wyk.: Piotr Polk (Krzysztof), Jacek Borkowski (Jon), Ewa Skibińska (Krystyna) i inni; prod.: Francja (France 2, F. Production, S.F.P. Production), Polska (Walewska Production, TVP); 90 min.; pr.: 30 VI.

Pułkownik Chabert (*Colonel Chabert*)
reż.: Yves Angelo; scen. na podstawie powieści Honoré de Balzaca: Jean Cosmos, Yves Angelo; zdj.: Bernard Lutic; muz.: Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Domenico Scarlatti, Franz Schubert, Robert Schumann, François Rauber; s.: Bernard Vezat; wyk.: Gerard Dépardieu (Chabert), Fanny Ardant (Księżna Ferraud), Fabrice Luchini (Derville) i inni; prod.: Francja (Film par Film - D.D. Productions - Paravisions International - Sidonie - Orly Films - Sedif - TF 1 Films Production - Canal +), Polska (Heritage Films); 110 min. Sceny bitwy pod Iławą Pruską zrealizowano w Polsce.

Więzy krwi (*Bloodline/Vervonal*)
reż., scen.: Pal Erdös; zdj.: Zoltan Szahimari; muz.: Xavie Franco; wyk.: Daniel Olbrychski (Alberto), Micaela Cardoso (Marylin), Anabela Telxeira (Mariana), Silvia Munt (Julia); prod.: Węgry (Hetföi Muhely Studio), Hiszpania (Marca Films S.A.), Portugalia (Costa Do Castello Filmes), Polska (Studio Filmowe „ZEBRA").

Zakochany w dziecku (*Bébé Coup De Foudre*)
reż.: Michel Lang; scen.: Bernard Ollivier; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; s.: Tadeusz Kosarewicz; wyk.: Gerard Rinaldi (Antoine), Isabelle Otero (Anne), Magda Przytocka (Ninon) i inni; prod.: Francja (TF 1, F. Productions), Polska (Walewska Production).

Premiery'94 filmów zrealizowanych wcześniej

Ewangelia według Harry'ego
- patrz: *Pustynny lunch*

Jańcio Wodnik
reż.: Jan Jakub Kolski, 1993, pr.: 17 II.

Kolos
reż.: Witold Leszczyński, 1993, pr.: 3 III.

Kraj świata
reż.: Maria Zmarz-Koczanowicz, 1993, pr.: 24 III.

Łowca. Ostatnie starcie
reż.: Jerzy Łukaszewicz, 1993, pr.: 15 I.

Łza księcia ciemności
reż.: Marek Piestrak, 1992, pr.: 29 VII.

Miasto prywatne
reż.: Jacek Skalski, 1993, pr.: 7 X.

Mięso
reż.: Piotr Szulkin, 1993, pr.: na FPFF w Gdyni.

Oczy niebieskie
reż.: Waldemar Szarek, 1993, pr.: 14 I.

Pora na czarownice
reż:Piotr Łazarkiewicz, 1993, pr.:28II.

Pustynny lunch (*Ewangelia według Harry'ego*)
reż.: Lech Majewski, 1993, pr.: 12 V.

Rozmowa z człowiekiem z szafy
reż.: Mariusz Grzegorzek, 1993, pr.: 24 III.

Szuler
reż.: Adek Drabiński, 1992, pr.: 10 II.

Tajemniczy ogród
reż.: Agnieszka Holland, 1993, USA, pr. polska: 25 I.

Tylko strach
reż.: Barbara Sass, 1993, pr.: 28 III.

(Czołówki wyżej wymienionych filmów zamieściliśmy w poprzednich dwóch numerach „Kwartalnika Filmowego").

Bye, bye Amerika
reż.: Jan Schütte; scen.: Jan Schütte, Thomas Strittmatter; zdj.: Thomas Mauch; muz.: Claus Bantzer; s.: Katharina Wöppermann; wyk.: Zofia Merle (Genowefa Lustgarten), Yakov Bodo (Moshe Lustgarten), Otto Tausig (Isaak Aufrichtig) i inni; prod.: Polska (Casting Service Film), Niemcy (Novoscop Film, Hamburg); 1993; 86 min.; pr.: 18 I.

Olivier, Olivier
reż. scen.: Agnieszka Holland; zdj.: Bernard Zitzermann; muz.: Zbigniew Preisner; s.: Helene Bourgy; wyk.: François Cluzet (Serge Duval), Brigitte Rouan (Elisabeth Duval), Gregoire Colin (Olivier) i inni; Francja (Marie-Laure Reyre, Oliane Productions - Films A2), 1992; 110 min.; pr. polska: 11 II.

The Magic Brothers
reż.: Tomasz Magierski, 1992, pr. polska: 4 III.

Trzy kolory. Biały (*Trois couleurs. Blanc*)
reż.: Krzysztof Kieślowski; scen: Krzysztof Piesiewicz; zdj.: Edward Kłosiński; muz.: Zbigniew Preisner; s.: Halina Dobrowolska; wyk.: Zbigniew Zamachowski (Fryzjer Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Mikołaj) i inni; prod.: Francja (MK 2 Productions, France 3 Cinéma, Cab Productions), Polska (SF „TOR"); 90 min.; 25 II.

WYTWÓRNIE I STUDIA FILMOWE (PRODUKCJA)

(Wszystkie dane podajemy na podstawie informacji nadesłanych przez producentów)

Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie

Polska Kronika Filmowa

52 numery, w tym 16 kronik monotematycznych: nr 3 - *Niech żyje teatr* (kronika zrealizowana z okazji 75--lecia ZASP-u); nr 19 - *Spadek mocy* (maj 1994 - czas strajków w Warszawie, Bełchatowie, Koninie); nr 21 - *Uniesieni szałem* (kronika zrealizowana w Krakowie, w czasie 7-dniowych uroczystości poświęconych Władysławowi Podkowińskiemu i Piotrowi Skrzyneckiemu); nr 22 - *Góra Cassino* (kronika poświęcona obchodom 50. rocznicy bitwy o Monte Cassino we Włoszech); nr 24 - *Borne po roku* (ekipa PKF odwiedziła Borne - miejscowość, gdzie był jeden z największych poligonów wojsk radzieckich w Polsce); nr 25 - *Głosy* (tematem kroniki są wybory do samorządów lokalnych); nr 26 - *Fragment procesu* (proces przeciwko Adamowi Humerowi i kilkunastu innym oficerom śledczym Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego z czasów stalinowskich); nr 29 - *Rdza* (strajk okupacyjny prowadzony przez pracowników huty Lucchini--Warszawa w czerwcu 1994); nr 31 - *Chłopska ruletka* (sytuacja rozdrobnionego rolnictwa polskiego w dobie reformy gospodarczej); nr 32 - *Godzina W* (wydanie poświęcone obchodom 50 - lecia wybuchu Powstania Warszawskiego); nr 33 - *Gminna Atlantyda* (mieszkańcy nie istniejącej już, będącej na dnie zalewu, śląskiej wsi Zarzecze spotykają się po latach); nr 35 - *Rzeka pamięci* (Grodno w czerwcu 1994 stało się miejscem swoistej pielgrzymki ponad 200-osobowej grupy Polaków); nr 36 - *Święta Góra* (co roku 18 sierpnia wierni obrządku prawosławnego spotykają się na swojej Świętej Górze - Grabarce); nr 39 - *Jak wojak z wojakiem* (wspólne manewry wojsk członków układu „Partnerstwo dla pokoju" we wrześniu 1994 r. w Biedrusku pod Poznaniem); nr 41 - *Zjazd w Mielcu* (zjazd delegatów NSZZ „Solidarność" w Mielcu); nr 48 - *Być Cyganem* (stosunek Polaków do mniejszości cygańskiej w Polsce. Pretekstem do realizacji było wydarzenie w Dębicy po meczu miejscowego klubu); nr 52 - *Pół wieku* (wydanie specjalne, jubileuszowe z okazji 50 rocznicy PKF).

Studio Filmowe „Kronika"

1. W służbie Orła Białego

reż., scen.: Jerzy Ziarnik; zdj.: Leszek Krzyżański, Andrzej Arwar; montaż.: Maria Rutkowska; operator dźwięku: Jan Szmanda; kierownik prod.: Jolanta Miller-Wirska; 16 mm; 23 min.; (film opowiada o pilotach - ochotnikach amerykańskich, którzy w polskich mundurach walczyli w latach 1919 - 1920 w wojnie polsko--bolszewickiej, w VII eskadrze myśliwskiej. Zasłużyli się oni szczególnie w obronie Lwowa przed nacierającą armią konną Budionnego).

2. Pid Horoju

reż., scen.: Bohdan Kosiński; zdj.: Stanisław Szabłowski; montaż: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk; operator dźwięku: Spas Christow; kierownik prod.: Jolanta Miller-Wirska; 16 mm; 20 min.; (film o pracy grupy młodych Polaków - katolików, którzy postanowili uratować od zagłady świątynię obrządku bizantyńsko-ukraińskiego w nie istniejącej już wsi Łopienka, skąd w roku 1947 wysiedlono całą ludność - Ukraińców).

3. Zawsze wierni

reż.: Andrzej Brzozowski; zdj.: Andrzej Adamczak; montaż.: Włodzimierz Czwartosz; operator dźwięku: Halina Paszkowska; kierownik prod.: Anna Wojdal, Zbigniew Domagalski; Betacam SP; 38 min.; (film przedstawia mało znane fragmenty życiorysów Michała Tokarzewskiego, Stefana Grota-Roweckiego, Tadeusza Bora-Komorowskiego i Leopolda Okulickiego „Niedźwiadka" - komendantów AK).

Studio Filmowe „Wir"

1. Narody i stereotypy

reż.: Ignacy Szczepański; zdj.: Stanisław Szabłowski; dźwięk: Witold Popkiewicz; 60 min.; wideo; (relacja z międzynarodowej konferencji na temat przejawów i funkcjonowania stereotypów w życiu społecznym, kulturze i sztuce. Udział wzięli m.in. Czesław Miłosz, Stanisław Barańczak, Jacek Woźniakowski, Robert Scruton - Anglia, Tomas Venzlova - Litwa, Joanna Nowicka - Francja).

2. Bez rozgrzeszenia

reż.: Tadeusz Wudzki; zdj.; Henryk Janas; 52 min.; wideo; (bohaterem filmu jest Krzysztof Wolicki, dziennikarz i publicysta; dawniej współpracownik „Trybuny Ludu", później w opozycji - współzałożyciel KOR, doradca „Solidarności").

3. Ginący naród - Karaimi

reż.: Włodzimierz Szpak; zdj.: Stanisław Szabłowski; 40 min.; wideo; (dzieje zamierającego narodu Karaimów, korzeniami sięgającego VII wieku. Na świecie żyje ich teraz około 7 tysięcy. Na terenie byłego ZSRR, według spisu z roku 1989 zaledwie 2800. Zdjęcia realizowano m.in. na Krymie i na Litwie).

4. I żeby nie wrócili

reż.: Andrzej Soroczyński; zdj.: Stanisław Szabłowski; 23 min.; wideo; (film jest kontynuacją utworu pt.: *Sowieci do domu*. Po czterech latach ekipa filmowa ponownie odwiedza Brzeg nad Odrą - miasto, które było siedzibą jednego z największych garnizonów radzieckich w byłym Układzie Warszawskim).

5. Oficyna poetów i malarzy

reż.: Zygmunt Adamski; zdj.: Tadeusz Wudzki; dźwięk: Ryszard Krupa; 27 min.; wideo; (opowieść o drukarni-wydawnictwie, założonym w Londynie przez małżeństwo Krystynę i Czesława Bednarczyków, gdzie drukowano utwory najznakomitszych poetów: Eliota, Miłosza, a także prace malarzy i grafików).

6. Pierwszy Ułan II RP
reż.: Zygmunt Adamski; zdj.: Tadeusz Wudzki; dźwięk: Ryszard Krupa; 50 min.; wideo; (dzieje Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego. Udział biorą m.in. Zuzanna Długoszowska-Vernon, Józef Garliński, gen. Józef Kuropieska).

7. Pole karne
reż.: Jerzy Kalina; zdj.: Tadeusz Wudzki; dźwięk: Witold Popkiewicz; 10 min.; 35 mm; (film eksperymentalny. Na kanwie wyimaginowanego meczu piłki nożnej, autor językiem metafory opowiada o dniu dzisiejszym Polski).

8. Redaktor
reż.: Ignacy Szczepański; zdj.: Stanisław Szablowski; dźwięk: Witold Popkiewicz; 41 min.; wideo; (o Instytucie Literackim i paryskiej „Kulturze" opowiadają Jerzy Giedroyć i Zofia Herz).

9. W poszukiwaniu pierwszych zasad
reż.: Zbigniew Kowalewski; zdj.: Henryk Janas; 41 min; wideo; (film przedstawia prof. Barbarę Skargę - historyka filozofii i filozofa).

Studio Miniatur Filmowych w Warszawie

I. Filmy

1. Afryka
reż.: Wiesław Zięba; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Jolanta Sobczak, Eugeniusz Gordziejuk; 23 min.; (film animowany dla dzieci).

2. Obrazy
reż. i scen.: Ewa Ziobrowska; zdj.: Janusz Wojciechowski; muz.: Mikołaj Hertel; kierownik prod.: Jolanta Sobczak; 13 min.; (film autorski, animowany. Impresje na temat samotności).

3. Pierwsza opowieść Wiła
reż.: Leszek Komorowski; scen.: Jerzy Niemczuk; zdj.: Jan Ptasiński; muz.: Jan Pospieszalski; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 10 min.; (film animowany dla dzieci. II odcinek serialu pt.: *Film pod strasznym tytułem*).

II. Filmy reklamowe, czołówki, wstawki animowane

1. Denomi
reż.: Marek Drążewski; animacja: Wiesław Zięba; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 30 sek..

2. Euro
reż.: Wiesław Zięba; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 30 sek.

3. Familiada
reż.: Wiesław Zięba; scen.: Włodzimierz Matuszewski; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 30 sek.

4. Kula ziemska I
animacja: Wiesław Zięba; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 30 sek.

5. Kula ziemska II
animacja: Jolanta Pilimon-Kępińska; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 30 sek.

6. LBS
reż.: Daniel Szczechura; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 30 sek.

7. Muzyczny Blok Dwójki
reż.: Marek Serafiński; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 30 sek.

8. Torba
reż.: Daniel Szczechura; animacja: Adam Łowicki; zdj.: Jan Ptasiński; kierownik prod.: Eugeniusz Gordziejuk; 30 sek.

Studio Filmów Animowanych w Krakowie

I. Filmy pojedyncze

1. Blisko siebie
reż., scen.: Maciek Albrecht; operator obrazu: Tomasz Wolf; muz.: Marek Wilczyński; kierownik prod.: Elżbieta Wyzga; 35 min.

2. Królestwo Zielonej Polany
reż.: Krzysztof Kiwerski; scen.: Zbigniew Książek; operator obrazu: Tomasz Wolf; muz.: Jerzy Jarosław Dobrzyński; kierownik prod.: Halina Kramarz; głosy: Hanna Kinder, Tomasz Preniasz, Krzysztof Jędrysek, Jerzy Bończak, Ryszard Nawrocki, Adam Biedrzycki, Wojciech Alaborski i inni; 64,5 min.

II. Serie

1. Bajki zza okna
- *Historia o Kolczakach* reż., scen.: Ryszard Antoniszczak; projekty plastyczne: Ryszard Antoniszczak, Jacek Ukleja; operator obrazu: Tomasz Wolf; muz.: Marek Wilczyński; kierownik prod.: Halina Kramarz; 11, 5 min.; (dla TVP). - *Historia świąteczna o Rosochatym Włóczędze* - reż.: Ryszard Antoniszczak, Krzysztof Kiwerski; scen.: Ryszard Antoniszczak; projekty plastyczne: Ryszard Antoniszczak, Jacek Ukleja; operator obrazu: Tomasz Wolf; muz.: Marek Wilczyński; kierownik prod.: Halina Kramarz; 26 min.; (dla TVP). - *O szalonym Miłoszku i zielonym proszku* - reż., scen.: Ryszard Antoniszczak; projekty plastyczne: Ryszard Antoniszczak, Jacek Ukleja; operator obrazu: Tomasz Wolf ; muz.: Marek Wilczyński; kierownik prod.: Halina Kramarz; 12 min. (dla TVP).

Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR" w Łodzi

Legenda krakowska
reż. i projekt plast.: Tadeusz Wilkosz; scen.: Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski, Tadeusz Wilkosz; zdj.: Bogdan Malicki; muz.: Adam Walaciński; film TV, technika lalkowa, barwny; 25 min.; (legendy krakowskie połączone w całość tematycznie związaną z obchodami święta Bożego Ciała).

Zespół Filmowy „Feniks" w Wytwórni Filmowej „Czołówka"

1. Beskid II

real., scen., komentarz: Marek Widarski; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP; 5 min. (film promujący sprzęt treningowy dla wojska).

2. Być w cieniu

real., scen., komentarz: Wincenty Ronisz; zdj.: Aleksander Gołubowicz; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Hanna Ejsmont; kierownik prod.: Jerzy Widarski; 35 mm; 50 min. (film o Ignacym Mościckim, długoletnim i ostatnim prezydencie II Rzeczypospolitej. Film powstał z inspiracji i inicjatywy Muzeum Regionalnego w Ciechanowie).

3. 4 czerwca w Lublinie

real.: Janusz Chodnikiewicz; zdj.: Grzegorz Borowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP (reportaż z festynu przyjaciół zwierząt z okazji Dnia Dziecka oraz Memoriału Kusocińskiego w Lublinie).

4. Grupy Szturmowe

real., scen.: Włodzimierz Dusiewicz; zdj.: Krzysztof Langda; montaż: Krystyna Kowalska; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; kierownik prod.: Jan Sokołowski; 35 mm; cz.-b.; 25 min. (opowieść o żołnierzach Grup Szturmowych, do których należeli najstarsi harcerze z konspiracyjnych Szarych Szeregów).

5. Iglica

real., scen., komentarz: Marek Widarski; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP; 5 min. (film promujący sprzęt treningowy dla wojska).

6. Mama

real., scen.: Artur Kwiecień; zdj.: Grzegorz Borowski; kierownik prod.: Małgorzata Zarzycka; video BETA SP, 45 sek. (krótki plakat antyalkoholowy dla TVP).

7. OT. TO.

BETA SP; 70 min. (rejestracja programu kabaretowego).

8. 8 października

real.: Janusz Chodnikiewicz; zdj.: Grzegorz Borowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP, 5 min. (reportaż z festynu zorganizowanego z okazji Światowego Dnia Zwierząt w 1994 r.).

9. Przychylić nieba i chleba

real., scen., komentarz: Zygmunt Skonieczny; zdj.: Grzegorz Lachman; dźwięk: Artur Skonieczny; montaż: Janusz Danielewski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; wideo BETA SP; 21 min. 4 sek. (opowieść o kapłanie z Liskowa - księdzu prałacie Wacławie Blizińskim, pośle i senatorze II Rzeczypospolitej, żyjącym w latach 1870-1944).

10. Przyrządy pomiarowe

VHS; 20 min. (film instruktażowy z zakresu BHP dla Państwowej Inspekcji Pracy).

11. 17 września 1939 roku

real., scen.: Marek Widarski; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Marek Król; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP, 3 x 6 min. (trzy etiudy filmowe: *Stawiam wszystko na tę kartę, Pokażą Wam nasz teatr, Na tę łaskę nie zasługujemy*, zrealizowane do programu TVP związanego z rocznicą 17 września 1939 roku).

12. Sztuka Warszawy czasów saskich

real.: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Krzysztof Langda; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Janusz Szymański; kierownik prod.: Jerzy Widarski; wideo BETA SP; 20 min. (przestrzenny rozwój miasta, renesans Wilanowa, nowe rezydencje magnackie, ciekawe rozwiązania parkowe, stroje, obyczaje, nowe kościoły, nowe wnętrza w szczytowym rozwoju baroku na przykładach zabytków warszawskich. Twórczość Pleischa, Czechowicza, Fontany, Deybel'a i innych malarzy i architektów).

13. Sztuka Warszawy czasów Wazów

real.: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Krzysztof Langda; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Janusz Szymański; kierownik prod.: Jerzy Widarski; wideo BETA SP; 19 min. (film ukazuje rozwój Warszawy w pierwszej połowie XVII w. Okres wczesnego baroku na przykładzie nowych rezydencji magnackich i mieszczańskich kamienic, kolumny Zygmunta, a w malarstwie portretu psychologicznego).

14. Szwadron śmierci cz. I - ...Kapitan przyjechał

real., scen., komentarz: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Milenia Fiedler; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP; 29 min. (w latach 1945-46 na terenie woj. warszawskiego, w jego dawnych granicach miały miejsce skrytobójcze mordy dokonywane na działaczach PSL przez grupę ubecko-milicyjną pod dowództwem kapitana. Obok bezpośrednich świadków występuje w filmie prokurator prowadzący śledztwo, historyk - badacz działalności UBP oraz działacz ówczesnego PSL-u).

15. Szwadron śmierci cz. II - ...proszę się ubierać

real., scen., komentarz: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Milenia Fiedler; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP; 22 min. (analiza mordu dokonanego na kilku prominentnych osobach z Grójca - sędzi, nauczycielu, prezesie syndykatu rolnego i rolniku - na początku grudnia 1945 r. przez specjalną grupę ubecko-milicyjną z powiatu płockiego).

16. Szwadron śmierci cz. III - ...Katownia była taka

real., scen., komentarz: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Grzegorz Borowski; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Milenia Fiedler; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP; 27 min. (kilka śladów po skrytobójczych mordach prowadziło do posterunków MO w Bielsku i Łęgu. Film przypomina dwa nowe mordy z tego terenu, a całość znajduje rozwiązanie w wynikach śledztwa prowadzonego przez prokurator Marię Grabską-Taczanowską z Głównej Komisji Badania Zbrodni przeciw Narodowi Polskiemu).

17. Top Cat Whiskas

real.: Janusz Chodnikiewicz; zdj.: Grzegorz Borowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP (reportaż z pokazu najwspanialszych kotów polskich).

18. Turniej koszykówki

real.: Janusz Chodnikiewicz; zdj.: Grzegorz Borowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP (reportaż z turnieju koszykówki w Poznaniu).

19. Ty o lesie ciągle marzysz

real., scen.: Zygmunt Skonieczny; zdj.: Grzegorz Lachman; montaż: Marek Lewandowski; dźwięk: Artur Skonieczny; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP; 25 min. (prezentacja regionu kurpiowskiego. Opowieść filmowa o przyrodzie i ludziach z okolic Czarni).

20. Warszawa czasów Jana III

real.: Sylwester Kiełbiewski; zdj.: Krzysztof Langda; dźwięk: Robert Wiśniewski; oprac. dźwięku: Elżbieta Klimek; montaż obrazu: Janusz Szymanowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; wideo BETA SP 8 min.; (Tylman von Gameren, jako główny architekt w czasach panowania króla Sobieskiego. Styl i dorobek tego wybitnego twórcy na przykładzie kaplicy Kotowskich przy kościele Dominikanów, Pałacu Krasińskich oraz kościoła Bernardynów na Czerniakowie).

21. Wystawa Zwierząt

real.: Janusz Chodnikiewicz; zdj.: Grzegorz Borowski; montaż: Marek Dąbrowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; wideo BETA SP; 21 min. i 3 min. (reportaż i teledysk z Zimowej Wystawy Psów w Warszawie).

22. Z chłopa prezes

real., scen., komentarz: Zygmunt Skonieczny; zdj.: Grzegorz Lachman; montaż obrazu: Janusz Danielewski; dźwięk: Artur Skonieczny; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP; 23 min. 4 sek. (film o Witoldzie Hatce, rolniku z ziemi kujawskiej, działaczu „Solidarności", obecnie prezesie Wielkopolskiego Banku Rolnego w Kaliszu).

23. Zwierzęta - Polsat

real.: Janusz Chodnikiewicz; zdj.: Grzegorz Borowski; kierownik prod.: Jerzy Widarski; BETA SP; 25 min., 6 min., 4 min. (zestaw trzech reportaży ze Światowego Dnia Zwierząt w 1993 roku).

Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu

1. Arabeska G-dur do muzyki Claude'a Debussy'ego

reż., scen., oprac. plast., animacja: Elżbieta Kamieńska; zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk: Wiesław Nowak; opieka artystyczna: Jerzy Kucia; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz. w wykonaniu Andrzeja Tatarskiego (fortepian); animacja klasyczna; 35 mm; 4 min. (debiut reżyserski inspirowany muzyką klasyczną).

2. Carmen Suite do muzyki Rodiona Shchedrina i Georges'a Bizeta

reż., scen., oprac. plast., animacja: Aleksandra Korejwo; zdj.: Krzysztof Napierała; montaż elektroniczny i dźwięk: Róża Wojta; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz. w wykonaniu Orkiestry Kameralnej Amadeus pod dyrekcją Agnieszki Duczmal; animacja w materii sypkiej; BETACAM SP PAL; 5 min. (film inspirowany muzyką klasyczną).

3. Chiński Tamburyn do muzyki Fritza Kreislera

reż., scen., oprac. plast.: Anna Dudek; animacja: Anna Dudek, Krystyn Koczorski, Janusz Gałązkowski; zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz.: w wykonaniu Wandy Wiłkomirskiej (skrzypce) i Tadeusza Chmielewskiego (fortepian); animacja klasyczna wykonana w technice akwareli na kartonie; 35 mm; 5 min. (film inspirowany muzyką klasyczną i motywami malarskimi Dalekiego Wschodu).

4. Marc Chagall

reż., scen., oprac. plast. na podst. obrazów Marca Chagalla: Aniela Lubieniecka; animacja: Aniela Lubieniecka, Andrzej Kukuła; zdj.: Krzysztof Szyszka; montaż i dźwięk: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz: Jan Wichrowski w wykonaniu kompozytora na instrumentach elektronicznych; animacja klasyczna; 35 mm; 7 min. 30 sek. (film z cyklu plastycznego pt. *Impresje*).

5. Sąd Ostateczny - Hans Memling

reż., scen., animacja, oprac. plast. na motywach obrazu Hansa Memlinga: Kazimierz Urbański; zdj.: Janusz Tylman; dźwięk: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz.: Stanisław Radwan w wykonaniu kompozytora na instrumentach elektronicznych; animacja kombinowana; 35 mm; 10 min. (film z cyklu plastycznego pt. *Impresje*).

6. Toccata d-moll do muzyki Jana Sebastiana Bacha

reż., scen., oprac. plast., zdj., animacja: Piotr Muszalski; opieka artystyczna: Kazimierz Urbański; dźwięk: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Ewa Sobolewska; muz. w wykonaniu Marka Kudlickiego (organy); animacja w materii sypkiej; 35 mm; cz.-b.; 4 min. (film dyplomowy absolwenta PWSSP w Poznaniu i debiut reżyserski).

7. Walc h-moll opus 69 nr 2 do muzyki Fryderyka Chopina

reż., scen., oprac. plast.: Waldemar Szajkowski; animacja: Waldemar Szajkowski, Maciej Matecki, Janusz Gałązkowski, Krystyn Koczorski; opieka artystyczna: Witold Giersz; zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Grażyna Lipińska; muz. w wykonaniu Andrzeja Tatarskiego (fortepian); animacja klasyczna; 35 mm; 5 min. 10 sek. (film inspirowany muzyką klasyczną).

8. W grocie Lascaux

reż., scen., oprac. plast. na podst. malowideł w Grocie Lascaux: Artur Wrotniewski; animacja: Artur Wrotniewski, współpraca - Krystyn Koczorski; zdj.: Krzysztof Szyszka; dźwięk: Wiesław Nowak; kierownik prod.: Grażyna Lipińska; muz. Jan Wichrowski w wykonaniu kompozytora na instrumentach elektronicznych; animacja klasyczna; 35 mm; 4 min. 45 sek. (film z cyklu plastycznego pt. *Impresje*).

Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej

I. Seriale

1. Bajki Pana Bałagana

(dla TV) - *Babcia Ala i 40 rozbójników* - reż.: Bronisław Zeman; scen.: Jerzy Niemczuk; zdj.: Maryla Adamek; muz.: Bogumił Pasternak; oprac. plast.: Aleksander Oczko; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Balcy; 588 m (Babcia Wojtka Ala, dzięki cudownemu pierścieniowi, powiększa się i sieje popłoch wśród rozbójników). - *Brzydkie kociątko* - reż.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko; scen.: Jerzy Niemczuk; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Bogumił Pasternak; oprac. plast.: Aleksander Oczko; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Balcy; 595 m (Wojtek pomaga znaleźć matkę małego geparda, który nie wie, że jest gepardem). - *Kapciuszek* - reż.: Andrzej Sperling; scen.: Jerzy Niemczuk; zdj.: Maryla Adamek; muz.: Bogumił Pasternak; oprac. plast.: Aleksander Oczko; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Balcy; 622 m (W czasie lotu do nowej bajki Wojtek gubi jeden kapeć, który staje się łupem sroki i lisa Kitona). - *Nieprzemakalny kapturek* - reż.: Andrzej Flettner; scen.: Jerzy Niemczuk; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Bogumił Pasternak; oprac. plast.: Aleksander Oczko; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Balcy; 586 m (Wilk ucieka przed polującym na niego Skrzekiem. Najpierw udaje psa, potem przebiera się za babcię. Pomaga mu w tym Wojtek). - *O kruku Kraku* - reż.: Andrzej Flettner; scen.: Jerzy Niemczuk; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Bogumił Pasternak; oprac. plast.: Aleksander Oczko; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Balcy; 635 m (Wojtek pomaga krukowi Krakowi odzyskać tron w ptasim kraju).

2. Szkoła Mędrców

(dla TV) - *Krótkie spięcie* - reż., oprac. plast.: Marek Luzar; scen.: Marek Luzar, Marek Skwarnicki; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Janusz Kohut; montaż i dźwięk: Irena Hussar; 115 m (dwójka ludzi zakłada wśród betonowych bloków poletko).

II. Filmy pojedyncze

1. Greencat kontra Ratman

reż., scen.: Bronisław Zeman; oprac. plast.: Janusz Stanny; zdj.: Dorota Poraniewska; muz.: Bogumił Pasternak; montaż: Irena Hussar; dźwięk: Otokar Balcy; 109 m (szczur Ratman myje swój samochód w rzece i zanieczyszcza ją. Obrońca przyrody kot Greencat walczy ze szczurem i przepędza go).

2. The return of the Gnomes / Powrót Skrzatów

(pilot serii) reż.: Colin H. Stone, Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Aleksander Oczko; scen.: Colin H. Stone, Christine Challand; zdj.: Dorota Poraniewska; opr. plast.: Aleksandra Magnuszewska-Oczko, Aleksander Oczko; muz. i słowa piosenek: Mark Stevens, Colin H. Stone; 270 m (film przedstawia tajemniczą rodzinę skrzatów zamieszkujących labirynt grot w starym Dragonlair Hill, w centrum Europy).

III. Filmy reklamowe:

1. Gwiazdka - Dosia

reż., oprac. plast.: Leszek Budzelewski; 15 m (reklama proszku do prania).

2. Malabar

reż.: Marek Burda; opr. plast.: Marek Burda, Franciszek Pyter; 15 m (reklama gumy do żucia).

Wytwórnia Filmowa „Dydakta" w Warszawie

1. Być Kirgizem...

reż.: Elżbieta i Andrzej Lisowscy; zdj.: Andrzej Lisowski; 11 min. 20 sek. (film opowiada o przemianach w świadomości mieszkańców Kirgistanu).

2. Issyk-Kuł gorąca woda

reż.: Elżbieta i Andrzej Lisowscy; zdj.: Andrzej Lisowski; 13 min. 20 sek. (film opowiada o ogromnym rezerwacie przyrody nad jeziorem Issyk-Kuł, gdzie występuje ok. 240 gatunków ptaków, wiele gatunków roślin i unikatowych ryb).

3. Końskie rodowody

reż.: Mieczysław Adamek; zdj.: Marek Kobert; 11 min. 20 sek. (film opowiada o historii hodowli koni arabskich w Polsce i przedstawia hodowlę koni w Michałowie k.Pińczowa).

4. Maciejowice

reż.: Maciej Sieński; zdj.: Andrzej Kalinowski; 14 min. (film o wydarzeniach z roku 1794 od kwietnia aż do upadku powstania kościuszkowskiego. Szczegółowo omówiony został przebieg bitwy pod Maciejowicami w dniu 10 X 1794 r.).

5. Miasto Przewalskiego

reż.: Elżbieta i Andrzej Lisowscy; zdj.: Andrzej Lisowski; 8 min. 47 sek.; (film jest poświęcony polskiemu uczonemu i podróżnikowi, który zmarł w Kirgizji).

6. Potomkowie Białego Jelenia

reż.: Elżbieta i Andrzej Lisowscy; zdj.: Andrzej Lisowski; 11 min. 30 min. (film opowiada o wierzeniach, kulturze i obyczajach przodków dzisiejszych mieszkańców Kirgistanu).

Wytwórnia Filmów Sportowych i Turystycznych „SPORTFILM"

1. Konie polskie

real., zdj.: Krzysztof Kalukin; scen.: Krzysztof Kalukin, Jerzy Roszkowski; muz. kompilowana; wideo; 11 min (krótka impresja filmowa: konie na wolności, wyścigi konne, aukcja, skoki, zaprzęgi, konie nad morzem i wśród mazurskich jezior. Na zlecenie Polskiej Agencji Promocji Turystyki).

2. Łucznictwo równowagą dynamiczną

real.: Mieczysław Dobrowolski; scen.: Adam Pazdyka; komentarz: Mieczysław Dobrowolski, Adam Pazdyka; muz. kompilowana; wideo; 22 min. (film przedstawia jeden z istotnych elementów współczesnej techniki strzelania, jakim jest zasada równowagi dynamicznej. Na zlecenie Polskiego Związku Łuczniczego).

3. Minibadminton

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Krzysztof Englender; muz. kompilowana; wideo; 26 min. (na zlecenie Polskiego Związku Badmintona).

4. Minigimnastyka artystyczna

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Maria Mrozińska; muz. Borys Somerschaf; wideo; 27 min. (na zlecenie Polskiego Związku Gimnastycznego).

5. Miniłucznictwo

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Dariusz Marek; muz. kompilowana; wideo; 23 min. (na zlecenie Polskiego Związku Łuczniczego).

6. Minipiłka ręczna

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Jerzy Eliasz; muz. kompilowana; wideo; 30 min. (na zlecenie Polskiego Związku Piłki Ręcznej).

7. Minisiatkówka

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Krzysztof Felczak; muz. kompilowana; wideo; 30 min. (na zlecenie Polskiego Związku Piłki Siatkowej).

8. Minitenis

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Elżbieta Ślesicka; muz. kompilowana; wideo; 31 min. (na zlecenie Polskiego Związku Tenisowego).

9. Minizapasy - styl klasyczny

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Janusz Tracewski; muz. kompilowana; wideo; 27 min. (na zlecenie Polskiego Związku Zapaśniczego).

10. Minizapasy - styl wolny

real., zdj.: Mieczysław Dobrowolski; scen., komentarz: Andrzej Głaz; muz. kompilowana; wideo; 32 min. (na zlecenie Polskiego Związku Zapaśniczego).

11. Piłka ręczna - trening siły mięśniowej

real.: Mieczysław Dobrowolski; scen.: Jerzy Eliasz; komentarz: Mieczysław Dobrowolski, Jerzy Eliasz; muz. kompilowana; wideo; 30 min. (na zlecenie Polskiego Związku Piłki Ręcznej).

Video Studio Gdańsk

I. Filmy dokumentalne i reportaże

1. Biblia dawniej i dziś

reż.: Ewa Pytka; zdj.: Wojciech Ostrowski; 30 min. (film dla Redakcji Edukacyjnej TVP, wykorzystujący dzieła pokazane na wystawie w Pałacu Opatów w Gdańsku-Oliwie).

2. Chałupy x 4

reż.: Stefan Szlachtycz; zdj.: Wojciech Ostrowski; 52 min.; (film z cyklu *Małe ojczyzny*).

3. Dotykanie sacrum - Biblia we współczesnym malarstwie polskim

reż.: Ewa Pytka; zdj.: Wojciech Ostrowski; 52 min. (film dokumentujący wystawę w Pałacu Opatów w Gdańsku-Oliwie).

4. Dzieci dwóch ojców

reż.: Jacek Sarnacki; zdj.: Tomasz Lewiński; 129 min. (dwuczęściowy film o mniejszości ukraińskiej w Polsce).

5. Irena Sławińska

reż.: Barbara Gorgol; zdj.: Witold Planutis; 45 min.

6. Manuela Gretkowska - pisarka nieemigracyjna

reż.: Ewa Pytka; zdj.: Wojciech Ostrowski; 30 min. (film o twórczości młodej pisarki emigracyjnej - Paryż).

7. Mesjasz Haendla w Gdańsku

reż.: Barbara Gorgol; zdj.: Witold Planutis; 10 min. (reportaż z występu chóru Capella Gedanensis w Bazylice św. Brygidy).

8. Natasza Goerke - przesłuchanie emigranata

reż.: Ewa Pytka; zdj.: Wojciech Ostrowski; 30 min. (film o twórczości młodej pisarki emigracyjnej - Hamburg).

9. Odnaleźć człowieka

reż.: Barbara Gorgol; zdj.: Tomasz Lewiński; 28 min. (reportaż z planu zdjęciowego filmu fabularnego pt. *Faustyna*).

10. 89 lat Juliana Stryjkowskiego

reż.: Mieczysław B. Vogt; zdj.: Julian Szczerkowski; 59 min. (film dokumentalny o twórczości wybitnego pisarza).

11. Polsko-niemieckie dialogi o sztuce
reż.: Ewa Pytka; zdj.: Wojciech Ostrowski; 30 min. (reportaż z wręczenia nagród im. Daniela Chodowieckiego w Berlinie).

12. Sophienwalde
reż.: Grzegorz Karbowski; zdj.: Tomasz Radziemski; 30 min. (pierwszy film o obozie pracy w dzisiejszych Dziemianach, w którym podczas II wojny światowej dokonywano straszliwych eksperymentów medycznych na ludziach).

13. Stutthof
reż.: Jerzy Gębacki; zdj.: Wojciech Ostrowski, Witold Planutis; 60 min. (pierwszy film dokumentalny o obozie koncentracyjnym Stutthof).

14. Szkaplerz nadziei
reż.: Barbara Gorgol; zdj.: Krzysztof Iglikowski; 28 min. (film dokumentujący uroczystość koronacji Matki Boskiej Tomaszowskiej w Tomaszowie Lubelskim).

15. Świat jest teatrem
reż.: Barbara Gorgol; zdj.: Wojciech Ostrowski; 28 min. (film o uzdolnionej młodzieży ze szkół artystycznych Trójmiasta i o drodze dochodzenia do kariery).

16. Ucieczka z globalnej wioski
reż.: Jacek Sarnacki; zdj.: Julian Szczerkowski; 26 min. (reportaż ze święta Oktoberfest, obchodzonego corocznie w Monachium).

17. Zapamiętać sen - Maria Fołtyn
reż.: Jacek Sarnacki; zdj.: Tomasz Lewiński; 52 min. (film dokumentalny o znanej artystce).

II. Teatr Telewizji

1. Stroiciel wg Mirosława Tomaszewskiego
reż.: Paweł Chmielewski; zdj.: Marek Dawid; 46 min.

2. Szklana klatka wg Akosa Kertesza
reż.: Mirosław Bork; zdj.: Julian Szczerkowski; 38 min.

III. Programy cykliczne

- *68 offertoriów G.P. da Palestriny na cały rok liturgiczny* reż.: Jacek Sarnacki; zdj.: Tomasz Lewiński; 2-4 minutowe miniatury muzyczne. - 14 odcinków programu *Lumen 2000*; po 30 min.; wersja polska VSG. - 9 odcinków *Leksykonu katolickiego*; real.: Barbara Gorgol; zdj.: Wojciech Ostrowski, Tomasz Radziemski; po 10 min. - 22 odcinki programu *Jak pies z kotem*; reż.: Ewa Górska, Athena Sawidis-Gnilańska; zdj.: Wojciech Ostrowski, Tomasz Radziemski; po 20 min. - 2 odcinki programu satyrycznego *Rysunkowy zawrót głowy*; reż.: Paweł Chmielewski; zdj.: Wojciech Ostrowski; po 20 min. - 6 reportaży dokumentujących życie Trójmiasta zrealizowanych dla gdańskiej „3". - 10 reportaży dla programu Express Reporterów.

Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych w Łodzi

1. Barok krakowski
reż., scen.: Andrzej B. Czulda; zdj.: Jacek Siwecki; wideo; 53 min.; koprod. z TVP S.A. Oddział w Krakowie (architektura, rzeźba i malarstwo barokowe krakowskich kościołów i klasztorów).

2. Jak tam jest - Rok w Hornsundzie
reż., scen., zdj.: Ryszard Wyrzykowski; 16 mm; 300 m; 27 min.; dla Programu I TVP S.A. (kolejny film z wyprawy polskich naukowców na Spitzbergen, poświęcony codziennemu życiu polarników w stacji naukowej w Hornsundzie).

3. - 19. Klub Pana Rysia
reż., scen.: Mikołaj Haremski; zdj.: Roman Dębski; wideo; 17 odcinków po 23 min.; dla Programu II TVP S.A. (serial przyrodniczy dla dzieci. Pan Rysio - Ryszard Wyrzykowski - wprowadza grupę dzieci w tajniki świata przyrody).

20. Książę Pepi
reż., scen.: Janusz Sijka; zdj.: Piotr Zarębski; wideo; 40 min.; dla Programu I TVP S.A. - Telewizja Edukacyjna (Korespondencja księcia Józefa Poniatowskiego do króla Stanisława Augusta w czasach rozbiorów).

21. Palę las
reż., scen., zdj.: Roman Dębski; 35 mm; 458 m; 16 min.; na zlecenie NFOSiGW (wielostronny i niestety zgubny związek nałogu palenia z lasem).

22. Podróż
reż., scen.: Grażyna Kędzielawska; zdj.: Krzysztof Ptak, Bogdan Stachurski, Grażyna Kędzielawska; wideo; 56 min. (fragmenty życiorysów 14 kobiet, żyjących w różnych krajach).

AB FILM PRODUCTION Ltd.

1. Ballada tułacza
reż.: Irena Wollen; scen.: Barbara Królikowska, zdj: Krzysztof Stawowczyk; 25 min.

2. Hrubieszów
reż.: Krystyna Bogusławska; scen.: Michał Bogusławski; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 25 min.

3. Krążek zainteresowań
reż., scen.: Stanisław Snopek; zdj.: Andrzej Jaskowski; 25 min. (film dokumentalny o ludziach mieszkających w Nowym Targu).

4. Na zamkowej górze
reż., scen.: Marek Stacharski; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 30 min.

5. Na zielonej Bukowinie
reż.:Irena Wollen; scen.: Barbara Królikowska, Danuta Władyczańska; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 30 min. (film dokumentalny o wyjeździe górali czadeckich z Brzeźnicy na poświęcenie kościoła w Bereźniku na Bukowinie Ukraińskiej).

6. Nowa Austeria
reż.: Jacek Strama, Krzysztof Stawowczyk; scen.: Antoni Pilch, Jacek Strama; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 30 min. (film dokumentalny z Festiwalu Muzyki Dawnej w Starym Sączu).

7. Osada na surowym korzeniu
reż.: Krystyna Bogusławska; scen.: Krystyna i Michał Bogusławscy; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 20 min. (film dokumentalny o bogatej tradycji wsi Makowa).

8. Słownik krajobrazu polskiego
scen.: Wiktor Zin; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 10 min. (odcinek z cyklu *Słownik krajobrazu polskiego*).

9. Ten krakowski Kazimierz
reż., scen.: Krzysztof Miklaszewski; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 30 min. (film dokumentalny o dzielnicy Krakowa).

10. Wiktora Zina trzeciego świata opisanie
reż.: Krystyna Bogusławska; scen.: Krystyna i Michał Bogusławscy; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 20 min.

11. Zamek Wawelski na Wawelu
reż.: Jacek Strama, Krzysztof Stawowczyk; scen.: Jan Ostrowski; zdj.: Krzysztof Stawowczyk; 40 min.

TELEWIZJA POLSKA

REDAKCJA FILMÓW DOKUMENTALNYCH PROGRAMU I

(Lista filmów wyprodukowanych przez TVP lub z jej udziałem oraz filmów, których licencje TVP zakupiła od producentów polskich. Po nazwisku reżysera podajemy nazwę firmy, która film zrealizowała.)

1. Aktorski portret
reż.: Mieczysław B. Vogt; Omega; BCT; cz. I - 50 min. 47 sek., data emisji: 31 X 1994; cz. II - 58 min. 56 sek., data emisji: 1 XI 1994.

2. A tam Polska właśnie
reż.: Józef Gębski; TVP; BCT; 29 min. 10 sek. 14 II 1994.

3. Biskup Józef Rozwadowski
reż.: Zygmunt Skonieczny; WFO; BCT; 40 min.

4. Ciernie
reż.: Zbigniew Kowalewski; St. Sambor; BCT; 17 min. 16 sek.

5. Czesław Zgorzelski
reż.: Krzysztof Bukowski; TVP; BCT; 50 min.

6. Dante z Wilamowic
reż.: Dorota Latour; Apio-Film; BCT; 38 min. 20 sek.

7. Dopóki starczy sił
reż.: Włodzimierz Stępiński; Studio K; BCT; 28 min. 24 sek.; data emisji: 14 II 1995.

8. Dyliniarnia
reż.: Cezary Nowicki; Falenica-Film; BCT; 30 min; data emisji: 14 IX 1994.

9. Dziękujemy Wam Polacy - Od Sekwany do Wilhelmshaven
reż.: Wincenty Ronisz; Czołówka; BCT; 44 min. 32 sek.; data emisji: 30 VIII 1994 (licencja).

10. Dziękujemy Wam Polacy - Od września do Normandii
reż.: Wincenty Ronisz; Czołówka; BCT; 49 min. 39 sek.; data emisji: 23 VIII 1994 (licencja).

11. Gienek
reż.: Jan Łomnicki; WFD; BCT; 18 min. 10 sek.; data emisji: 6 IX 1994.

12. Gdzie jesteście przyjaciele moi
reż.: Mariusz Kobzdej; V - Vision; BCT.

13. I powiesz - jestem
reż.: Andrzej Titkow; Film-Contract; BCT; 33 min. 10 sek.; data emisji: 11 I 1995.

14. I żeby nie wrócili
(patrz: Studio Filmowe „Wir", poz. 4); data emisji: 27 XII 1994.

15. Jak tam jest - Rok w Horsundzie
(patrz: Wytwórnia Filmów Oświatowych, poz. 2)

16. Jan Mulak
reż.: Bogdan Tomaszewski; TVP; 50 min.;

17. Jan Sarkander
reż.: Stanisław Janicki; Uni Production; BCT; 37 min. 44 sek.

18. Jerzy Kawalerowicz
reż.: Jan Wróblewski; Periskope; BCT; 50 min.

19. Jerzy Nowosielski
reż.: Piotr Sarzyński; Periskope; BCT; 50 min.

20. Jerzy Pomianowski
reż.: Jan Nieśpiałowski; St. Sambor; BCT; 50 min.

21. Jestem ostatnia
reż.: Andrzej Titkow; Falenica-Film; BCT; 31 min. 54 sek.; data emisji: 25 X 1994.

22. Józef Hen
reż.: Wojciech Biedroń; St. Sambor; BCT; 50 min.

23. Julia Hartwig
reż.: Adam Kulik; OTV Lublin; BCT; 17 min. 38 sek.; data emisji: 27 I 1995.

24. Juridiwij - rzecz o Nikiforze
reż.: Krzysztof Krzyżanowski; OTV Kraków; BCT; 32 min.; data emisji: 11 I 1995.

25. Koniec epoki węgla kamiennego
reż.: Tadeusz Dobrowolski; Kronika; 35 mm; 23 min.

26. Ksiądz Szarkowski
reż.: Wiktor Skrzynecki; Kalejdoskop; BCT; 60 min.

27. Kusy i inni
reż.: Jerzy Sztwiertnia; Fokus-Film; BCT; 24 min. 11 sek.; data emisji: 6 IX 1994.

28. Łagier
reż.: Artur Janicki; OTV Kraków; BCT; 20 min. 53 sek.; data emisji: 22 XI 1994.

29. Monte Cassino
reż.: Rafał Mierzejewski; Falenica-Film; BCT; 34 min. 44 sek.; data emisji: 7 VI 1994.

30. Nadzieja jutra
reż.: Jacek Jackowski, Szczepan Zaryn; TVP S.A.; BCT; 53 min. 49 sek.; data emisji: 12 IX 1994.

31. Nagra
reż.: Bolesław Pawica; Access Gram TV; BCT; 46 min. 2 sek.; data emisji: 11 IX 1994.

32. Narodziny Solidarności
reż.: Bohdan Kosiński; WFD; BCT; 29 min.; data emisji: 29 X 1994 (licencja).

33. Nasz starszy brat
reż.: Stanisław Różewicz; Film-Contract; 35 mm i BCT; 26 min. 30 sek.; 7 VI 1994.

34. Niebezpiecznie skromna
reż.: Anna Semkowicz; TVP S.A.; BCT; 53 min. 12 sek.; data emisji: 23 XII 1994, 12 II 1995.

35. Ogrody Tadeusza Reichsteina
reż.: Krzysztof Krauze; Apple - Film Production; BCT; 49 min. 40 sek.; data emisji: 31 X 1994.

36. Onna - znaczy kobieta
reż.: Ewa Borzęcka; TVP S.A.; BCT; 38 min. 38 sek.; data emisji: 7 III 1995.

37. Ordonka
reż.: Maria Kwiatkowska; Kalejdoskop; 16 mm, BCT; 50 min. 44 sek.; data emisji: 29 I 1994 i 21 II 1995.

38. Ostatni Cygan w Oświęcimiu
reż.: Maria Zmarz-Koczanowicz; Nowowiejski Production; BCT; 53 min. 57 sek.; data emisji: 14 XII 1994.

39. Pani Helena
reż.: Grażyna Kędzielawska; Uni-Production; BCT; 26 min. 14 sek.; data emisji: 21 II 1995.

40. Panorama Racławicka 100 lat
reż.: Stanisław Kubiak. Q.B.A Kubiak; BCT; 25 min. 29 sek.; data emisji: 5 VI 1994

41. Polska w Loreto
reż.: Krystyna Widerman; TVP S.A.; 16 mm, BCT; 21 min. 5 sek.; data emisji: 15 I 1995.

42. Powrót
reż.: Paweł Woldan; Apple; BCT; 22 min.; data emisji: 27 XII 1994.

43. Profesor Irena Sławińska
(patrz: Video Studio Gdańsk, poz. I.5) reż.: Barbara Gorgol; Video-Studio Gdańsk; BCT; 45 min.

44. Prymas Tysiąclecia (nowa wersja)
reż.: Edmund Szaniawski; Episkopat Polski; BCT; 70 min. 5 sek.; data emisji: 31 V 1994.

45. Rozmowy z Wajdą - Zmagania z „Weselem"
reż.: Andrzej Kotkowski; TVP S.A.; BCT; 55 min.; data emisji: 6 XII 1994.

46. Różowa rewolucja
reż.: Krzysztof Kłopotowski; Tele Pictures N. J.; BCT; 40 min. 42 sek.; data emisji: 20 IX 1994.

47. Sabała
reż.: Lucyna Smolińska; TVP S.A.; BCT; 57 min. 40 sek.; data emisji: 10 XII 1994.

48. Sabałowe bajania
reż.: Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka; TVP S.A.; BCT; 37 min. 5 sek.; 28 XII 1994.

49. Samotnik
reż.: Włodzimierz Kuligowski; Proset; BCT; 30 min. 13 sek.

50. 17 września 1939
(patrz: Zespół Filmowy „Feniks", poz. 11); data emisji: 17 IX 1994.

51. Spitsbergen - wyprawy z Hornsundu
reż.: Ryszard Wyrzykowski; WFO; 16 mm; 30 min.

52. Spotkania domowe
reż.: Krzysztof Zanussi; Kamera 2000; BCT; 23 min.

53. Spotkanie
reż.: Władysław Wasilewski, Dariusz Jabłoński; Logos; BCT; 32 min. 13 sek.; data emisji: 16 VIII 1994.

54. Stanisław Swieżawski
reż.: Ewa Żmigrodzka; TVP S.A.; BCT; 50 min.

55. Stan nieważkości
reż.: Maciej J. Drygas; TVP S.A., Studio Logos, Canal Plus, Cinemark Ltd, Wüste Film Prod., ADR. Polska-Francja-Rosja-Niemcy; 59 min.; data emisji: 20 VII 1994.

56. Stefan Wierzbicki
reż.: Wojciech Biedroń; St. Sambor; BCT; 50 min.

57. Strzęp niemożliwej wiary
reż.: Natasza Ziółkowlska-Kurczuk; N-Vision; BCT; 23 min. 54 sek.; data emisji: 2 VIII 1994.

58. Ślady
reż.: Maria Zmarz-Koczanowicz; Prasa i Film; BCT; 17 min. 13 sek.; data emisji: 14 II 1995.

59. Szymon Leszczyński
reż.: Artur Janicki; OTV Kraków; BCT; 29 min. 35 sek.; data emisji: 22 XI 1994.

60. Tu i tam
reż.: Witold Krasucki; Universal Publishers; BCT; 32 min. 26 sek.; data emisji: 10 I 1995.

61. W drodze
reż.: Andrzej Trzos-Rastawiecki; OTV Kraków; BCT; 52 min.; data emisji: 18 X 1994.

62. Wędrówka
reż.: Krzysztof Żurowski; Studio Filmowe Fab; BCT; 51 min. 17 sek.; data emisji: 7 II 1995.

63. Wielka podróż
reż.: Marian Bekajło; TVP S.A.; BCT; 49 min. 17 sek.; data emisji: 29 X 1994.

64. Wigilia
reż.. Bogumił Dąbrowa-Kostka; Logos; BCT; 11 min. 24 sek.: data emisji: 24 XII 199 (licencja).

65. Władysław Terlecki
reż.: Tadeusz Nyczek; Periskope; BCT; 50 min.

66. Włodzimierz Borowski
reż.: Piotr Bikont; Periskope; BCT; 50 min..

67. Wojna o krzyże
reż.: Wojciech Wiktorowski; TVP S.A.; BCT; 23 min. 15 sek.; data emisji: 18 IX 1994.

68. W służbie orła białego
(patrz: Studio Filmowe „Kronika", poz. 1) data emisji: 1 IX 1994.

69. Zawsze wierni
(patrz: Studio Filmowe „Kronika", poz. 3) data emisji: 27 IX 1994.

70. Złoty środek
reż.: Krzysztof Żurowski; Edukacja 2000; BCT; 21 min. 55 sek.; data emisji: 6 VII 1994 (licencja).

71. Żołnierze bez imperium
reż.: Marek Widarski; Feniks; BCT; 50 min. 30 sek.; data emisji: 15 XI 1994.

72. Żywa piramida
reż.: Jerzy Sztwiertnia; Fokus Film; 35 mm; 25 min.

DZIAŁ FORM DOKUMENTALNYCH PROGRAMU II

1. Biały Brat Apostoł Adni Das
reż.: Siergiej Makowiej; 30 min. 35 sek.; (rzeczywisty obraz Białego Bractwa przedstawiony przez jego autentycznego Apostoła).

2. Czas wielkiej próby
reż.: Wanda Rollny; 29 min. 26 sek. (o martyrologii duchowieństwa polskiego w hitlerowskim obozie koncentracyjnym w Dachau opowiada świadek i uczestnik tamtych tragicznych lat, ks. Arcybiskup Kazimierz Majdański).

3. Ginący naród - Karaimi
(patrz: Studio Filmowe „Wir", poz. 3)

4. Kartki z podróży
reż.: Grażyna Kędzielewska; 29 min. 32 sek. (wypowiedzi kuracjuszy sanatorium na temat ich losów i marzeń).

5. Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana
reż.: Jolanta Dylewska; 73 min 57 sek.; (filmowa kronika ukazująca - dzień po dniu - wydarzenia w powstańczym getcie. Głównym narratorem jest Marek Edelman).

6. Marsjasz niezwyciężony
reż.: Aleksander Kuc; 31 min. 40 sek.; (powojenny życiorys wybitnego polskiego kompozytora emigracyjnego Romana Palestra, który nie godząc się ze stalinizmem wyemigrował do Paryża. Muzyka i wypowiedzi kompozytora).

7. Miasto mniej więcej renesansowe (film z cyklu Małe ojczyzny)
reż.: Ewa Uziębło; 20 min. 50 sek.; (Festiwal Muzyki Dawnej w Starym Sączu).

8. Michał Heller czyli prawda o komunizmie
reż.: Paweł Woldan; 35 min 22 sek. (Michał Heller - jeden z najwybitniejszych autorytetów w kwestiach dotyczących Związku Radzieckiego, wykładowca literatury rosyjskiej i historii Rosji na Sorbonie, współpracownik paryskiej Kultury, piszący pod pseudonimem Adam Kruczek, autor znakomitych książek tłumaczonych na wiele języków jak np. *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*).

9. Miss Pagana
reż.: Aleksander Kuc; 30 min. 5 sek. (impresja dokumentalna o wychowankach Zakładu Wychowawczego w Puławach osnuta na tle poezji Edwarda Stachury i Bohdana Zadury).

10. Młodsi od swoich wyroków
reż.: Krystyna Mokrosińska; scen.: Halina Górska, Krystyna Mokrosińska; 47 min. 26 sek. (o więźniach politycznych lat 1949-1956, często dzieciach i 30 tysiącach wykonanych na młodocianych wyrokach śmierci).

11. Natchnij mnie wiarą
reż.: Włodzimierz Kuligowski, Janusz Kieszkiewicz; scen.: Włodzimierz Kuligowski; 30 min. (film o aktorce Barbarze Brylskiej).

12. Obrazki z muru
reż.: Grzegorz Płocha; 18 min. 42 sek. (kłopoty finansowe w polskim więziennictwie).

13. Przebaczenie
reż.: Józef Gębski, Leszek Winnicki; 27 min. 35 sek. (film zrealizowany w Lidzie, gdzie przed wojną żyli obok siebie Polacy, Żydzi, Białorusini i gdzie w ciągu 9 godzin zabito 7600 Żydów, zniszczono kościoły i cmentarze; miasto przeżyło hańbę kolaboracji, zdrad i indoktrynacji).

14. Serbowie to dobrzy ludzie
reż.: Grzegorz Pacek; 25 min. 57 sek. (o Belgradzie i stosunku mieszkańców byłej Jugosławii do aktualnych wydarzeń).

15. Spełniły się moje marzenia
reż.: Włodzimierz Kuligowski, Janusz Kieszkiewicz; scen.: Włodzimierz Kuligowski; 37 min. (film o fenomenie popularności zespołu Lady Punk i jego liderze Janie Borysewiczu).

16. Stanika Cyronia droga do nieba (film z cyklu Małe ojczyzny)
reż.: Wojciech Sarnowicz, Michał Smolarz; 29 min. 45 min. (opowieść polskiego robotnika i jego żony - Niemki o życiu na Śląsku od 1922 roku).

17. Szczęśliwe przypadki Oswalda Bugela
reż.: Ryszard Stanisław Kubiak; 38 min. 50 sek. (film o Oswaldzie Bugelu, Polaku z Zaolzia - teologu i muzyku)

18. Topniejąca bryłka lodu (film z cyklu Mniejszości narodowe)
reż.: Marian Kubera; 29 min. 10 sek. (Serbołużyczanie w zjednoczonych Niemczech; nowe problemy, trudności i nowe warunki ekonomiczne i polityczne tego najmniejszego narodu w Europie).

19. Umarłym ku pamięci
reż.: Aleksandra Ciechanowicz-Sarata; 59 min. 42 sek. (wydarzenia z 16 grudnia 1981 roku w kopalni WUJEK).

20. Wawel zaginiony (cz. I cyklu Wawel)
reż.: Artur Janicki; 33 min. 19 sek. (historia najstarszej na Wawelu budowli - Rotundy św. św. Feliksa i Adaukta).

21. Wizja lokalna - Nie powinno was być wśród żywych
reż.: Włodzimierz Gołaszewski; 54 min. 31 sek. (film ukazuje potworne oblicze KL Auschwitz-Birkenau poprzez konfrontację pamiętników SS-manów z wypowiedziami byłych więźniów, świadków).

22. Żywcem pogrzebany
reż: Tadeusz Piotr Król; 26 min. 49 sek. (film o mieszkańcu Śląska, który chce trafić do Księgi Guinessa i w tym celu zamierza zakopać się w ziemi na głębokości 2 m).

23. Żywym ku przestrodze
reż.: Aleksandra Ciechanowicz-Sarata; 51 min. 55 sek. (ciąg dalszy filmu o wydarzeniach w kopalni WUJEK. Proces i wyroki górników).

DZIAŁ FILMÓW PRZYRODNICZYCH REDAKCJI PROGRAMÓW EDUKACYJNYCH

1. Biofantastyka
real.: Marek Pisarski; 22 min. (inżynieria genetyczna i polskie badania w tej dziedzinie).

2. Koń, który mówi
real.: Andrzej Soroczyński; 20 min. (historia i obyczaje koników polskich).

3. Kriosfera, czyli historia naturalna lodu
real.: Szymon Wdowiak; 23 min. (film o naturze lodu i lodowych pejzażach).

4. Lęk i strach
real.: Martyna Kłos; 25 min. (reportaż z instytutu onkologii, pokazujący relacje między personelem i kobietami chorymi na raka oraz ich reakcje na wiadomość o chorobie).

5. Mokre krajobrazy
real.: Szymon Wdowiak; 25 min. (bagno jako środowisko życia dla różnorodnych roślin i zwierząt. Rola i znaczenie bagien Puszczy Kampinoskiej).

6. Oddział „O"
reż.: Andrzej Gajewski; 23 min. (film o raku sutka u kobiet. Przeżycia kobiety od momentu, kiedy dowiedziała się o swojej chorobie, do czasu, kiedy jest już po operacji).

7. Podróż żaglowcem
real.: Tatiana Dębska; 30 min. (rejs młodzieży szkolnej żaglowcem „Fryderyk Chopin" w okresie luty-maj 1994 do Afryki, Namibii, na Wyspę św. Heleny, Karaiby i Azory).

8. Spotkałem Masajów
real.: Ryszard Czajkowski; 20 min. (współcześni Masajowie - ich życie i obyczaje).

9. Szum Czeremoszu
real.: Szymon Wdowiak; 12 min. (film o spływie Czeremoszem i o urodzie tych okolic).

10. Wisła - kilometr 530
real.: Szymon Wdowiak; 20 min. (film ekologiczny o sztucznie powstałej na Wiśle w latach trzydziestych wyspie - dziś pełnej roślin i zwierząt).

DZIAŁ FILMÓW HUMANISTYCZNYCH REDAKCJI PROGRAMÓW EDUKACYJNYCH

1. Biblia w malarstwie dawniej i dziś
real.: Ewa Pytka; 29 min. 27 sek. (motywy biblijne w malarstwie polskim w odwołaniu do malarstwa europejskiego).

2. Boski architekt
real.: Mariusz Malec; 22 min. 17 sek. (impresja o hiszpańskim architekcie Gaudim).

3. Chłopiec z wyspy
real.: Hanna Kramarczuk; 17 min. 50 sek. (film o chłopcu żyjącym na cywilizacyjnym odludziu, w małej wiosce na wiślanej wyspie).

4. Człowiek, który znał Edith Stein
real.: Maria Osterwa-Czekaj; 20 min. (film o Edith Stein, z pochodzenia Żydówce, która przeszła na katolicyzm, została zakonnicą i prowadziła interesującą korespondencję z Ingardenem).

5. Hamlet polny
real.: Franciszek Trzeciak; 19 min. 52 sek. (film o Jerzym Dudzie-Graczu).

6. Historia światła
real.: Maciej Szelachowski; 37 min. 50 sek. (film o zmieniającym się na przestrzeni wieków podejściu do symboliki światła).

7. Joanna Sarapata
real.: Hanna Kramarczuk; 25 min. (film o polskiej malarce tworzącej we Francji).

8. Jurek
real.: Piotr Mazur; 37 min. 9 sek. (szesnastoletnia córka znanego muzyka - Kasia Urbaniak opowiada o swojej przyjaźni z Jerzym Kosińskim).

9. Kieszenie Tomka Kawiaka
real.: Hanna Kramarczuk (film o polskim rzeźbiarzu i jego rosnącej światowej karierze).

10. Panorama surrealizmu
real.: Maria Zwolińska-Mrozek; 28 min. 27 sek. (historia surrealizmu).

11. Panorama szczęścia
real.: Maria Zwolińska-Mrozek; 30 min. (film o kiczu).

12. Portret z komentarzem
real.: Joanna Cichocka-Gula;36 min. (film o szwedzkim poecie Tomasie Tranströmerze).

13. Summa... po trzydziestu latach (Stanisław Lem)
real.: Adam Ustynowicz (8 dwudziestominutowych spotkań ze Stanisławem Lemem).

14. Tajemnica ikony
real.: Hanna Kramarczuk; 24 min. 45 sek. (film o powstawaniu współczesnych ikon i szkole ikon w Bielsku Podlaskim).

15. Tajemnica Pana X
real.: Krzysztof Nowak-Tyszowiecki; 29 min. (historia morderstwa artysty Wacława Pawliszaka, którego sprawcą był w 1905 r. Xawery Dunikowski).

16. Witraże krakowskich kamienic
real.: Krzysztof Kwinta; 14 min. 45 sek.

17. Wokół Memlinga
real.: Anna Maria Mydlarska; 21 min. 3 sek. (impresja o twórczości Memlinga).

Filmy zrealizowane przez inne studia filmowe

1. Hotel Mistrzów
reż., scen.: Jan Hryniak; zdj.: Andrzej Olichwier; muz.: Boris Somerchaf; prod.: M.M. Potocka Production; 42 min. 10 sek. (film przedstawia historię powstania Centralnego Ośrodka Sportu w Zakopanem, gdzie spotkali się polscy olimpijczycy).

2. Na Hożej, Jasnej i Słonecznej
reż.: Andrzej Titkow; zdj.: Andrzej Adamczak; muz.: Piotr Moss; prod.: Falenica Film, TVP S.A.; 60 min. (film poświęcony Kazimierzowi Moczarskiemu).

3. Siedem misteriów według Stasysa
reż., scen.: Andrzej Papuziński; zdj.: Stanisław Śliskowski; muz.: Bronislovas Kutavicius; scenografia i kostiumy: Stasys Eidrigevicius; prod.: Lob Productions; 24 min. (film prezentujący sztukę urodzonego i wychowanego na litewskiej wsi artysty plastyka Stasysa Eidrigeviciusa, który w 1980 r. osiedlił się w Polsce).

4. Życie jak film
real.: Jadwiga Zajiček; prod.: Fokus Film (film o Jerzym Bossaku).

ZAGRANICZNE FILMY FABULARNE WPROWADZONE DO POLSKICH KIN W 1994 ROKU

Ace Ventura - psi detektyw *(Ace Ventura Pet Detective)*
reż.: Tom Schadyac, USA, 1994

Airborne -
patrz: Odlotowe szaleństwo

Airheads -
patrz: Odlotowcy

Akademia policyjna: misja do Moskwy (*Police Academy: Mission to Moscow*)
reż.: Alan Metter, USA, 1994, 82 min.

Amator *(Amateur)*
reż.: Hal Hartley, USA, 1994, 105 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Angie *(Angie)*
reż.: Martha Coolidge, USA, 1993, 105 min.

Arizona Dream *(Arizona Dream)*
reż.: Emir Kusturica, Francja, 1992, 140 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Aryskotraci (*The Aristocats*)
reż.: Wolfgang Reitherman, USA, 1970, 78 min.

Backbeat *(Backbeat)*
reż.: Iain Softley, Wlk. Brytania, 1993, 100 min.

Bhaji na plaży *(Bhaji on the Beach)*
reż.: Gurinder Chadha, Wielka Brytania, 1994, 100 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Beethoven 2 *(Beethoven's 2nd)*
reż.: Rod Daniel, USA, 1993, 86 min.

Bez lęku *(Fearless)*
reż.: Peter Weir, USA, 1993, 141 min.

Bezsenność w Seattle *(Sleeplees in Seattle)*
reż.: Nora Ephron, USA, 1993, 100 min.

Blink *(Blink)*
reż.: Michael Apted, USA, 1993, 106 min.

Blown Away - Eksplozja *(Blown Away)*
reż.: Stephen Hopkins, USA, 1994, 120 min.

Blue *(Blue)*
reż.: Derek Jarman, Wielka Brytania, 1993, 76 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Błękitny latawiec (*The Blue Kite/Lan Fengzheng*)
reż.: Tian Zhuangzhuang, Chiny-Hong Kong, 1993, 138 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Chłopięcy świat -
patrz: Życie tego chłopca

Ciemności nad Tallinem (*Darkness in Tallin /Tallinnan Pimeys)*
reż.: Ilkka Järvilaturi, Finlandia - USA - Estonia - Szwecja, 1993, 99min.; (Warszawski Festiwal Filmowy)

Cienista dolina *(Shadowlands)*
reż.: Richard Attenborough, Wielka Brytania - USA, 1993, 131 min.

City Slickers II -
patrz: Złoto dla naiwnych

Co gryzie Gilberta Grape'a? *(What's Eating Gilbert Grape?)*
reż.: Lasse Hallström, USA, 1994, 107 min.

Cud w Nowym Jorku *(Miracle on 34th Street)*
reż.: Les Mayfield, USA, 1994, 115 min.

Człowiek bez twarzy *(The Man Without a Face)*
reż.: Mel Gibson, USA, 1993, 115 min.

Człowiek pogryzł psa *(C'est arrivé prfs de chez vous/Man Bites Dog)*
reż.: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde, Belgia, 1992, cz.-b., 95 min.

Cztery wesela i pogrzeb *(Four Weddings and a Funeral)*
reż.: Mike Nevelle, Wielka Brytania, 1993, 115 min.

Czuły cel *(Cible emouvante)*
reż.: Pierre Salvadori, Francja, 1993, 87 min.

Czysta formalność *(Una pura formalita/Une pure formalité)*
reż.: Giuseppe Tornatore, Włochy-Francja, 1994, 108 min.

Demolka *(Demolition Man)*
reż.: Marco Brambilla, USA, 1993, 115 min.

Delicatessen *(Delicatessen)*
reż.: Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, Francja, 1991, 99 min.

Dobry człowiek w Afryce *(Good Man in Africa)*
reż.: Bruce Beresford, USA, 1993, 99 min.

Dom dusz *(The House of the Spirits)*
reż.: Bille August, USA - Niemcy, 1993, 146 min.

Domyty, ogolony *(Clean, Shaven)*
reż.: Lodge Kerrigan, USA, 1993, 80 min.; (Warszawski Festiwal Filmowy)

Doskonały świat *(A Perfect World)*
reż.: Clint Eastwood, USA, 1993, 138 min.

Dwa małe ciała *(Two small bodies)*
reż.: Beth B, Niemcy, 1993, 85 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Dzieciątko z Macon *(The Baby of Macon)*
reż.: Peter Greenaway, Wielka Brytania-Francja-Niemcy-Holandia, 1993, 119 min.

Dzieci jeszcze gorszego Boga *(Langer Gang)*
reż.: Yilmaz Arslan, Niemcy, 1992, 84 min.

Dzieci natury *(Children of Nature/Börn Natturunnar)*
reż.: Fridrik Thor Fridriksson, Islandia, 1991, 85 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Dzikie trzciny *(Wild Reed/Les Roseaux Sauvages)*
reż.: André Techiné, Francja, 1994, 110 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Dżuma *(The Plague/La peste)*
reż.: Luis Puenzo, Francja - Wielka Brytania - Argentyna, 1991, 140 min.

Europa *(Europa)*
reż.: Lars von Trier, Dania-Francja--Niemcy, 1991, 113 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Exotica (Exotica)
reż.: Atom Egoyan, Kanada, 1994, 103 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Fatalny instynkt
(Fatal Instinct)
reż.: Carl Reiner, USA, 1993, 95 min.

Faust *(Lekce Faust)*
reż.: Jan Svankmajer, Francja, 1994, 89 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Filadelfia *(Philadelphia)*
reż.: Jonathan Demme, USA, 1993, 125 min.

The Flintstones
(The Flintstones)
reż.: Brian Levant, USA, 1994, 93 min.

Forrest Gump
(Forrest Gump)
reż.: Robert Zemeckis, USA, 1994, 150 min.

Fresh *(Fresh)*
reż.: Boaz Yakin, USA, 1994, 115 min. (Warszawski festiwal Filmowy)

Germinal *(Germinal)*
reż.: Claude Berri, Francja-Belgia--Włochy, 1993, 160 min.

Gettysburg *(Gettysburg)*
reż.: Roland F. Maxwell, USA, 1993, 148 min.

Gliniarz z Beverly Hills 3
(Beverly Hills Cop III)
reż.: John Landis, USA, 1994, 104 min.

Goście, goście
(Les visiteurs)
reż.: Jean-Marie Poire, Francja, 1992, 105 min.

Gra o życie *(My Life)*
reż.: Bruce Joel Rubin, USA, 1993, 116 min.

Gra pozorów *(The Crying Game)*
reż.: Neil Jordan, Wielka Brytania, 1992, 112 min.

Gra snów
(Dreamplay/Dromspel)
reż.: Unni Straume, Norwegia, cz.-b.; 1994, 90 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

High Boot Benny
(High Boot Benny)
reż.: Joe Comerford, Irlandia, 1993, 82 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

I kto to mówi 3
(Look Who's Talking Now)
reż.: Tom Ropelewski, USA, 1993, 97 min.

Intersection *(Intersection)*
reż.: Mark Rydell, USA, 1993, 100 min.

Jack Błyskawica
(Lightning Jack)
reż.: Simon Wincer, Australia, 1993, 107 min.

Jak daleko, jak blisko
(Far away, so close!)
reż.: Wim Wenders, Niemcy, 1993, 165 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Jak uwieść własną żonę
(La zebre)
reż.: Jean Poiret, Francja, 1992, 90 min.

Junior *(The Junior)*
reż.: Ivan Reitman, USA, 100 min.

Kalahari *(Kalahari)*
reż.: Mikael Salomon, USA, 1993.

Kalifornia *(Kalifornia)*
reż.: Dominic Sena, USA, 1993, 120 min.

Kaspar Hauser
(Kaspar Hauser)
reż.: Peter Sehr, Niemcy - Austria --Szwecja-Francja, 1993, 133 min.

Kiedy mężczyzna kocha kobietę
(When a Man Loves a Woman)
reż.: Luis Mandoki, USA, 1994, 124 min.

Kika *(Kika)*
reż.: Pedro Almodovar, Hiszpania, 1993, 112 min.

Klient *(The Client)*
reż.: Joel Schumacher, USA, 1994, 123 min.

Klub szczęścia
(Joy Luck Club)
reż.: Wayne Wang, USA/Chiny, 1993, 90 min.

Kocham kłopoty
(I Love Trouble)
reż.: Charles Shyer, USA, 1994, 123 min.

Kolonia karna *(No Escape)*
reż.: Martin Campbell, USA, 1994, 115 min.

Kraina Wód *(Waterland)*
reż.: Stephen Gyllenhaal, Wielka Brytania, 1992, 95 min.

Król kosza
(The Air Up There)
reż.: Paul M. Glaser, USA, 1994, 107 min.

Królowa Margot
(La Reine Margot)
reż.: Patrice Chereau, Francja, 1993, 159 min.

Kruk *(The Crow)*
reż.: Alex Proyas, USA, 1994, 101 min.

Krwawy Romeo
(Romeo Is Bleeding)
reż.: Peter Medak, USA, 1992, 109 min.

Kryzys *(La Crisis)*
reż.: Coline Serreau, Francja, 1992, 95 min.

Księgi Prospera ***(Prospero's Books)***
reż.: Peter Greenaway, Wielka Brytania - Francja, 1991, 120 min.

Leningrad Cowboys spotykają Mojżesza ***(Leningrad Cowboys meet Moses)***
reż.: Aki Kaurismäki, Finlandia, 1994, 92 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Lista Schindlera ***(Schindler's List)***
reż.: Steven Spielberg, USA, 1993, 186 min.

L. 627 ***(L. 627)***
reż.: Bertrand Tavernier, Francja, 1992, 144 min.

Mały Budda ***(Little Buddha)***
reż.: Bernardo Bertolucci, Wielka Brytania, Francja, 1993, 135 min.

Maverick ***(Maverick)***
reż.: Richard Donner, USA, 1994, 127 min.

Miasteczko Halloween ***(The Nightmore Before Christmas)***
reż.: Henry Selik, USA, 1993, 75 min.

Między zębami ***(Between the Teeth)***
reż.: David Byrne, David Wild, USA, 1993, 71 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Milioner w spodenkach ***(Blank Check)***
reż.: Rupert Wainwright, USA, 1994, 91 min.

Moja dziewczyna 2 ***(My Girl 2)***
reż.: Howard Zieff, USA, 1993, 99 min.

Moja ulubiona pora roku ***(Ma saison préférée)***
reż.: André Techiné, Francja, 1992, 127 min.

Mr. Jones ***(Mr. Jones)***
reż.: Mike Figgis, USA, 1993, 114 min.

Naga broń 33 1/3: Ostateczna zniewaga ***(Naked Gun 33 1/3: The Final Insult)***
reż.: Peter Segal, USA, 1994.

Na granicy ryzyka ***(Terminal Velocity)***
reż.: Deran Sarafian, USA, 1994, 115 min.

Na skróty ***(Short Cut)***
reż.: Robert Altman, USA, 1993, 184 min.

Na zabójczej ziemi ***(On Deadly Ground)***
reż.: Steven Seagal, USA, 1994, 100 min.

Niebezpieczna kobieta ***(A Dangerous Woman)***
reż.: Stephen Gyllenhaal, USA, 1993, 101 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Nie chcę o tym mówić ***(I Don't Want To Talk About It/De Eso No Se Habla)***
reż.: Maria Luisa Bemberg, Argentyna - Włochy, 1992, 102 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Nieoczekiwany rozjemca ***(The Ref)***
reż.: Ted Demme, USA, 1994

Niewinni ***(The Innocent)***
reż.: John Schlesinger, Wielka Brytania - Niemcy, 1993, 119 min.

Obecność ***(Presence/Prisudstvie)***
reż.: Andriej Dobrovolsky, Rosja, 1992, 95 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Och, Sally ***(House of Cards)***
reż.: Michael Lessac, USA, 1992, 109 min.

Odlotowcy ***(Airheads)***
reż.: Michael Lehmann, USA, 1994, 91 min.

Odlotowe szaleństwo ***(Airborne)***
reż.: Rob Bowman, USA, 1993, 90 min.

Okruchy dnia ***(The Remains of the Day)***
reż.: James Ivory, Wielka Brytania--USA, 135 min

Ostatnia misja ***(The Final Mission)***
reż.: Lee Redmond, USA, 1993, 98 min.

Ostatni żywy bandyta ***(The Last Outlaw)***
reż.: Geoff Murphy, USA, 1993, 92 min.

Oszust -
patrz: Phil Oszust Collins

Pani Doubtfire ***(Mrs. Doubtfire)***
reż.: Chris Columbus, USA, 1993, 124 min.

Patrioci ***(The Patriots/Les Patriotes)***
reż.: Eric Rochant, Francja, 1994, 140 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Phil Oszust Collins ***(Frauds)***
reż.: Stephen Elliott, Australia, 1992, 94 min.

Perfumy Yvonne ***(Yvonne's Perfume/Le Parfum D'Yvonne)***
reż.: Patrice Leconte, Francja, 1993, 85 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Pole rażenia ***(Striking Distance)***
reż.: Rowdy Herrington, USA, 1993, 102 min.

Posse. Historia Jessie Lee ***(Posse)***
reż.: Mario Van Peebles, Wielka Brytania - USA, 1993, 110 min.

Prawdziwe kłamstwa ***(True Lies)***
reż.: James Cameron, USA, 1994, 142 min.

Prawdziwy romans ***(True Romance)***
reż.: Tony Scott, USA, 1993, 119 min.

Priscilla ***(The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert)***
reż.: Stephan Elliott, Australia, 103 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Proces ***(The Trial)***
reż.: David Jones, Wielka Brytania, 1992, 120 min.

Program ***(The Program)***
reż.: David S. Ward, USA, 1993, 111 min.

Przyjemność ***(Fun)***
reż.: Rafał Zieliński, USA, 1994, 105 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Rapa Nui ***(Rapa Nui)***
reż.: Kevin Reynolds, USA, 1993, 108 min.

Raport Pelikana ***(The Pelican Brief)***
reż.: Alan J. Pakula, USA, 1993, 141 min.

Reggae na lodzie ***(Cool Runnings)***
reż.: Jon Turteltaub, USA, 1993, 100 min.

River of Grass ***(River of Grass)***
reż.: Kelly Reichardt, USA, 1993, 75 min.; (Warszawski Festiwal Filmowy)

Rodzina Addamsów 2 ***(Addams Family Values)***
reż.: Barry Sonnenfeld, USA, 1993, 100 min.

Rodzinka z Beverly ***(The Beverly Hillbillies)***
reż.: Penelope Spheeris, USA, 1993, 100 min.

Romper Stomper. Świat przemocy ***(Romper Stomper)***
reż.: Geoffrey Wright, Australia, 1992, 91 min.

Rosencrantz i Guildenstern nie żyją ***(Rosencrantz and Guildenstern are Dead)***
reż.: Tom Stoppard, USA - Wielka Brytania, 1990, 118 min.

Rosyjski ragtime ***(Russian Ragtime/Russkij Riegtajm)***
reż.: Sergei Ursuliak, Rosja, 1993, 90 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Ruby in Paradise ***(Ruby in Paradise)***
reż.: Victor Nunez, USA, 1993, 115 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Serce jak lód ***(Wintry Heart/Un Coeur en hiver)***
reż.: Claude Sautet, Francja, 1992, 100 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Sezon na kanarki ***(Canary Season/Sezonat na Kanarchetata)***
reż.: Eugeny Michailov, Bułgaria, 1993, 133 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Sierpniowa rapsodia ***(Hachigatsu - no - Kyoshikyoku)***
reż.: Akira Kurosawa, Japonia, 1991, 98 min.

The Snapper ***(The Snapper)***
reż.: Stephen Frears, Wielka Brytania, 1993, 90 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Sommersby ***(Sommersby)***
reż.: John Amiel, USA, 1993, 113 min.

Speed. Niebezpieczna szybkość ***(Speed)***
reż.: Jan De Bont, USA, 1994, 94 min.

Stan zagrożenia ***(Clear and Present Danger)***
reż.: Philip Noyce, USA, 1994, 101 min.

Surfujący Ninja ***(Surf Ninjas)***
reż.: Neal Israel, USA, 1993, 87 min.

Swoon ***(Swoon)***
reż.: Tom Kalin, USA, 1991, cz.-b., 92 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Synalek ***(The Good Son)***
reż.: Joseph Ruben, USA, 1993, 87 min.

Szczęśliwego Nowego Roku, Moskwo ! ***(Happy New Year, Moscow!/S Nowym Godom, Moskwa!)***
reż.: Natalya Piankova, Rosja, 1993, 84 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Śmiertelne zmęczenie ***(Dead Tired/Grosse Fatigue)***
reż.: Michel Blanc, Francja, 1994, 86 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Świat Wayne'a 2 ***(Wayne's World 2)***
reż.: Stephen Surjik, USA, 1993, 95 min.

Święty z Fortu Washington ***(The Saint of Fort Washington)***
reż.: Tim Hunter, USA, 1992, 99 min.

Tajemnica śmierci na Manhattanie ***(Manhattan Murder Mystery)***
reż.: Woody Allen, USA, 1993, 107 min.

Tango ***(Tango)***
reż.: Patrice Leconte, Francja, 1992, 88 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Tata i małolata ***(My Father, My Hero)***
reż.: Steve Miner, USA-Francja, 1993, 90 min.

To już wszystko, John... ***(There we are, John...)***
reż.: Ken McMullen, Wielka Brytania; cz.-b.; 1993, 32 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Tombstone ***(Tombstone)***
reż.: George P. Cosmatos, USA, 1993, 129 min.

Total Bałałajka Show ***(Total Balalajka Show)***
reż.: Aki Kaürismaki, Finlandia, 1993, 55 min.

Trzej muszkieterowie ***(The Three Musketeers)***
reż.: Stephen Herek, USA, 1993, 110 min.

Ucieczka gangstera ***(The Getaway)***
reż.: Roger Donaldson, USA, 1993, 115 min.

Upadek ***(Falling Down)***
reż.: Joel Schumacher, USA, 1992, 112 min.

Uważaj na chustkę, Tatiana ***(Take care of your scarf, Tatjana/Pida Huivista Kiinni, Tatjana)***
reż.: Aki Kaurismäki, 1994, cz.-b.; 65 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Uwięziona Helena ***(Boxing Helena)***
reż.: Jennifer Chambers Lynch, USA, 1993, 105 min.

Uwolnić orkę ***(Free Willy)***
reż.: Simon Wincer, USA, 1993, 112 min.

W czym mamy problem? ***(Serial Mom)***
reż.: John Waters, USA, 1993, 92 min.

When Pigs Fly (When Pigs Fly)
reż.: Sara Driver, USA-Niemcy, 1993, 94 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Wiek niewinności ***(The Age of Innocence)***
reż.: Martin Scorsese, USA, 1993, 135 min.

Wiele hałasu o nic ***(Much Ado About Nothing)***
reż.: Kenneth Branagh, Wielka Brytania, 1993, 113 min.

Wielki skok ***(The Hudsucker Proxy)***
reż.: Joel Coen, USA, 1994, 111 min.

Wilk ***(Wolf)***
reż.: Mike Nichols, USA, 1994, 125 min.

W imię ojca ***(In the Name of the Father)***
reż.: Jim Sheridan, Irlandia - Wielka Brytania - USA, 1993, 133 min.

Woodstock (wersja reżyserska) ***(Woodstock: 3 Days of Peace and Music: The Director's Cut)***
reż.: Michael Wadleigh, USA, 1994, 224 min.

Wyatt Earp ***(Wyatt Earp)***
reż.: Lawrence Kasdan, USA, 1994, 192 min.

Wygnanie ***(Exile)***
reż.: Paul Cox, Australia, 1993, 93 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Wyliczanka ***(Drowning by Numbers)***
reż.: Peter Greenaway, Wielka Brytania, 1988, 119 min.

Wyrównując rachunki z tatą ***(Getting Even with Dad)***
reż.: Howard Deutch, USA, 1994, 109 min.

Wystrzałowe dziewczyny ***(Bad Girls)***
reż.: Jonathan Kaplan, USA, 1994, 102 min..

Virgina ***(Virgina)***
reż.: Srdjan Karanovic, Serbia-Francja, 1992, 98 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Zakonnica w przebraniu ***(Sister Act 2: Back in the Habit)***
reż.: Bill Duke, USA, 1993, 107 min.

Zaufanie ***(Trust)***
reż.: Hal Hartley, USA, 1991, 93 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Zebra -
patrz: Jak uwieść własną żonę

Zet i dwa zera ***(Zet and two Noughts)***
reż.: Peter Greenaway, Wlk. Brytania, 1986, 115 min.

Złote wrota ***(Golden Gate)***
reż.: John Madden, USA, 1993, 85 min.

Złoto dla naiwnych ***(City Slickers II: The Legend of Curly's Gold)***
reż.: Paul Weiland, USA, 1994, 115 min.

Żegnaj moja konkubino
(Ba wang bie ji)
reż.: Chen Kaige, Hongkong - Chiny, 1993, 156 min.

Życie Carlita
(Carlito's Way)
reż.: Brian De Palma, USA, 1993, 145 min.

Życie seksualne Belgów
(The Sexual Life of the Belgians/La Vie sexuelle des Belges)
reż.: Jan Bucquoy, Belgia, 1994, 85 min. (Warszawski festiwal Filmowy)

Życie tego chłopca/Chłopięcy świat
(This Boy's Life)
reż.: Michael Caton-Jones, USA, 1993, 115 min.

Życie według Agfy
(Life According to Agfa/Ha Chayim Alpy Agfa)
reż.: Assi Dayan, Izrael, 1992, 100 min. (Warszawski Festiwal Filmowy)

Filmy animowane

Król Lew *(The Lion King)*
reż.: Roger Allers, Rob Minkoff, USA, 1994, 88 min.

Księga dżungli
(The Jungle Book)
reż.: Wolfgang Reitherman, USA, 1967, 78 min.

WYNIKI KRAJOWYCH FESTIWALI I PRZEGLĄDÓW FILMOWYCH

(wybór)

OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL FILMÓW NIEPROFESJONALNYCH BIELSKO-BIAŁA (I)

Grand Prix i nagroda Złotego Serca: *Corrida*, real.: Wojciech Wikarek; I nagroda i Srebrne Serce: *Maratończycy*, real.: Leon Daniel i Ireneusz Raca.

VIII TARNOWSKA NAGRODA FILMOWA (Konkurs filmów, których premiery odbyły się w 1993 roku) TARNÓW (22 - 27 II)

Nagroda Jury dla najlepszego filmu i statuetka „Leliwity": *Wszystko, co najważniejsze*, reż.: Robert Gliński; Nagroda Specjalna: *Pożegnanie z Marią*, reż.: Filip Zylber; Nagroda Jury Młodzieżowego dla najlepszego filmu: *Pożegnanie z Marią*; Wyróżnienia pozaregulaminowe: Zbigniew Preisner za muzykę do filmu *Trzy kolory. Niebieski* i Adaś Siemion za rolę w filmie *Wszystko, co najważniejsze*. Wyniki plebiscytu publiczności: I miejsce i statuetka „Maszkarona" - *Trzy kolory. Niebieski*, II - *Pożegnanie z Marią*, III - *Wszystko, co najważniejsze*. Nagroda dla Najlepszego Krytyka Filmowego: Jerzy Płażewski.

III TARNOWSKA PANORAMA FILMOWA (Przegląd filmów zagranicznych wprowadzonych na ekrany polskich kin w 1993 roku)

Nagroda Jury dla dystrybutora najlepszego zagranicznego filmu wyświetlonego w Polsce - Złota Gałązka Tarniny: Fundacja Sztuki Filmowej za wprowadzenie na polskie ekrany filmu prod. szwedzkiej *Dobre chęci* (*Den Goda Viljan*), reż.: Bille August; Nagroda Publiczności - Srebrna Gałązka Tarniny: ITI za wprowadzenie na polskie ekrany filmu prod. USA *Myszy i ludzie* (*Of Mice and Men*), reż.: Gary Sinise; Nagroda Jury Młodzieżowego - Brązowa Gałązka Tarniny: ITI za wprowadzenie na polskie ekrany filmu prod. USA *Zapach kobiety* (*Scent of a Woman*), reż.: Bo Goldmann..

V OGÓLNOPOLSKI I MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMU REKLAMOWEGO I REKLAMY KRAKÓW (24 - 26 II)

Statuetki „Tytanów" w konkursie polskich filmów reklamowych otrzymali: najlepszy film - Agencja Young and Rubicam Poland (*Saksofon*), najlepszy reżyser - Leszek Rybarczyk, Iwo Zaniewski i Konstanty Przybora z Agencji Reklamy „Grey" w Warszawie (*Czapki*), najlepszy scenarzysta - Agencja Publicis FCB Poland (*Tom and Jerry*), autor najlepszych zdjęć - Andrzej Sawczuk z Agencji Young and Rubicam Poland (*Oh, my dear mother*), autor najlepszej muzyki - Andrzej Witkowski i Henryk Miśkiewicz z Agencji Reklamy „Grey" (*Oriflame*), najlepszy producent - Studio Filmowe „O'kay" (*Antena Videoclip*). Statuetkę „Tytana" w konkursie zagranicznych filmów reklamowych adaptowanych na rynek polski otrzymała: Agencja J. Walter Thompson Parintex za film *Kawa Jacobs - Powrót do domu*.

XIII KRAJOWY FESTIWAL FILMÓW DLA DZIECI POZNAŃ (18 - 21 IV)

Grand Prix: nie przyznano; Poznańskie Srebrne Koziołki dla najlepszego filmu animowanego: nie przyznano; Poznańskie Srebrne Koziołki dla najlepszego filmu fabularnego: *Skutki noszenia kapelusza w maju*, reż.: Krystyna Krupska-Wysocka (SF „Perspektywa"); Poznańskie Srebrne Koziołki dla najlepszego filmu telewizyjnego: ex aequo - *Lot trzmiela*, reż.: Hieronim Neumann (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu) i *Wyścig* (z cyklu *Jacek*), reż.: Andrzej Maleszka (Telewizja Polska i Euromedia); Poznańskie Koziołki dla najlepszego reżysera: Krystyna Krupska-Wysocka za film *Skutki noszenia kapelusza w maju*; Poznańskie Koziołki dla najlepszego aktora: Ola Górzyńska, Ola Rosińska za role w filmie *Skutki noszenia kapelusza w maju*; Poznańskie Koziołki dla autora najlepszego opracowania plastycznego w filmie animowanym: Ryszard Antoniszczak za filmy z serii *Bajki zza okna* (Studio Filmów Animowanych w Krakowie i Longin Studio, Kraków); Poznańskie Koziołki za animację: Witold Giersz za film *Rondo alla Turca* (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu); Poznańskie Koziołki za scenariusz: Antoni Bańkowski, Zbigniew Kotecki, Stanisław Lenartowicz, Andrzej Strąk do filmu *Klucz*, reż.: Stanisław Lenartowicz (Studio Filmowe „SE-MA-FOR" w Łodzi); Poznańskie Koziołki za zdjęcia: Grzegorz Kędzierski do filmów *Panna z mokrą głową* i *Skutki noszenia kapelusza w maju*; Poznańskie Koziołki za muzykę: Michał Lorenc za muzykę do filmów *Skutki noszenia kapelusza w maju* i *Łowca. Ostatnie starcie* (MTL, Maxfilm, TVP); Poznańskie Koziołki za scenografię: Jerzy Sajko, do filmu *Panna z mokrą głową*, reż.: Kazimierz Tarnas (Młodzieżowa Akademia Filmowa i TVP, Warszawa); Wyróżnienia: Anna Dudek - za czystość stylistyczną animowanego malarstwa w filmie *Chiński Tamburyn* (Telewizyjne Studio Filmów Animowanych w Poznaniu); Andrzej Piliczewski za film *Osioł i Lew* (Studio Filmowe „SE-MA-FOR" w Łodzi) - w uznaniu wyboru filmowej formy opowiedzenia apokryfu; Nagrody Jury Dziecięcego - Główna Nagroda - Marcin: *Goodbye Rockefeller*, reż.: Waldemar Szarek; Wyróżnienia - Marcinki: Wiesław Michnikowski za wzruszającą grę aktorską w filmie *Skutki noszenia kapelusza w maju*; realizatorzy ciekawej serii filmów animowanych *Bajki zza okna*; Andrzej Maleszka za interesujące pomysły filmów telewizyjnych prezentowanych na Festiwalu; Jacek Adamczak za realizację filmu *Eine kleine Nachtmusik - ALLEGRO*; Witold Giersz za realizację filmu *Rondo all Turca*.

I MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW DLA DZIECI „ALE KINO!" POZNAŃ (21 - 24 IV)

Grand Prix - Poznańskie Złote Koziołki: *Jak okręt bez morza*, reż.: Dominique Ladoge - za wyrazistą, wzruszającą narrację; film ukazuje współczesne oblicze społecznej nietolerancji oraz wskazuje na konieczność jej wyeliminowania; Poznańskie Koziołki dla najlepszego reżysera: Dominique Ladoge za film *Jak okręt bez morza*; Poznańskie Koziołki dla najlepszego aktora: Tom Bech Letessien za rolę w filmie *Karl i Anioły*, reż.: Björn Salvesen (Szwecja/Norwegia) - za wyobraźnię, z jaką zagrał dziecko, które doznało bolesnej straty w dzieciństwie; Poznańskie Koziołki - Nagroda Specjalna: Zdzisław Najda za współczesność, płynność oraz zwartość stylistyczną zdjęć do filmu *Łowca. Ostatnie starcie*; Nagrody Jury Dziecięcego: Główna Nagroda - Marcin: nie przyznano; Wyróżnienia - Marcinki: *Jak okręt bez morza*, reż.: Dominique Ladoge, *Skutki noszenia kapelusza w maju*, reż.: Krystyna Krupska-Wysocka, Mathias Leny za rolę w filmie *Jak okręt bez morza*; Wyróżnienia: Jérome Foulon, François Ceolier, Laurent Dussaux za scenariusz filmu *Dzieci korsarza*, reż.: Jérome Foulon; Michael Wiesweg za zdjęcia do filmu *Kara-Kim*, reż.: Arend Aghte.

IX MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW KATOLICKICH NIEPOKALANÓW (20 - 24 V)

Grand Prix: *Dla jednej takiej chwili*, reż.: Ewa Cendrowska - za ukazanie głębokich przemian moralnych i etycznych, w których pozytywną rolę odgrywa telewizja jako środek społecznego przekazu; I i III nagrody w kategorii filmu fabularnego nie przyznano; II nagroda: *Chleb życia*, reż.: Krzysztof Zygalski; Kategoria filmu dokumentalnego - I nagroda: *Libérer le papillon* (*Uwolnić motyla*), reż.: Monika Górska (Belgia); II nagroda: ex aequo - *Święto*, reż.: Jan Grzyb, Krzysztof Kubiak i *Złoty środek*, reż.: Krzysztof Żurowski; III nagroda: ex aequo - *Nie zostawię was sierotami*, reż.: Krzysztof Nowak-Tyszowiecki i *Święty Franciszek słucha rocka*, reż.: Elżbieta Konderak; Kategoria filmu amatorskiego - I nagroda: *Łukasz*, reż.: Eugeniusz Jachyma; II nagroda: *Pastorałka*, reż.: Wojciech Wikarek, Władysław Bąk, Roman Wolf; III nagroda: *Odwiedziny*, reż.: Grażyna Jaworska; Kategoria programów telewizyjnych i katechetycznych - I nagroda: *Woschoždienije* (*Wniebowstąpienie*), reż.: Swetlina Seliwanova (Belgia); II nagroda: *Pierwszy chrześcijanin*, reż.: Andrzej Sikora; III nagroda: ex aequo - *Ojciec Damian*, reż.: Francis Shigeki Chiba (Japonia) i *Triumf przegranych*, reż.: Małgorzata Kania. Dyplom Honorowy: Przemysław Chrząstek (pośmiertnie) w uznaniu jego artystycznego wkładu w powstawanie filmów o wartościach chrześcijańskich.

III OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL FILMÓW EKOLOGICZNYCH EKOFILM '94 NOWOGARD (23 - 29 V)

Grand Prix: *Ostoja Pana Jana*, reż.: Jacek Grelowski; I nagroda: ex aequo - *Odejście*, reż.: Jadwiga Żukowska i cykl filmów *Krajobrazy polskie*, reż.: Janusz Kulik; II nagroda: *Ślad na lodzie*, reż.: Iwona Bartólewska; III nagroda: *Syn marnotrawny*, reż.: Rafał Łukaszewicz.

I MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY „ETIUDA '94" KRAKÓW (26 - 29 V)

Grand Prix - Złoty Dinozaur: *W ciszy pokoju*, reż.: Andriej Zumbergar (FAMU, Praga, Czechy); Srebrny Dinozaur: *Octane 96*, reż.: Oded Davidoff (Jerusalem Film and Television School, Izrael); Brązowy Dinozaur: *Siupajkop!*, reż.: Andrzej Zaręba (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Polska); Dyplom: *Borsuk sprawia, że masz wątpliwości*, reż.: Jasmina Bralle (FAMU, Praga, Czechy).

IV OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL KRÓTKOMETRAŻOWYCH AMATORSKICH FILMÓW WIDEO KRAKÓW (V)

Nagroda w kategorii wiekowej powyżej 18 lat: Wojciech Wikarek (Tychy) za filmy *Corrida* i *Pastoralka*; Nagroda w kategorii wiekowej do 18 lat: Klaudia Krupa, Paulina Nowakowska (Kraków) za film *Jak się ludzie kochają...to ja nic o tym nie wiem*.

XXXI MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH KRAKÓW (31 V - 4 VI)

Grand Prix - Złoty Smok: *Iskra Boża* (*Iskra Boża*), reż.: Jurij Sziller (Rosja); Nagroda Główna - Srebrny Smok: *Mięso*, reż.: Piotr Szulkin; Kategoria filmów dokumentalnych: Nagroda Główna - Srebrny Smok: *Może to grzech, że się modlę*, reż.: Franco de Pena (Polska); Brązowy Smok: *Chłopiec z wyspy*, reż.: Hanna Kramarczuk (Polska); Kategoria filmu animowanego: Brązowy Smok: *Kamarikahaikava*, reż.: Katarina Lillquist (Finlandia). Nagroda Szefa Agencji Scenariuszowej: ex aequo - *Julies Balkon*, reż.: Anette K. Olsen (Dania) i *Die Freiheit*, reż: Zipor Sichrovsky-Fried (Austria). Nagroda FIPRESCI: *Joyeux Noël* (*Wesołych Świąt*), reż.: Gilles Marchand (Francja); wyróżnienie: *Opressao* (*Opresje*), reż.: Mirella Martinelli (Brazylia) i *Iluzijos*, reż.: Diana i Kornelius Matuzevicius (Litwa). Nagroda prof. Bronisława Chromego - statuetka „Mazurski ptak": *Oldtimers*, reż.: Lisanne Skyler (USA). Nagroda firmy „Maxfilm": *Der Schatten des Waldes*, reż.: Christof Schucha (Niemcy). Nagroda Instytucji Filmowej Dystrybucji Filmów w Poznaniu „Artfilm": *Iluzijos*, reż : Diana i Kornelius Matuzevicius (Litwa). Nagroda FICC i statuetka „Don Kichota": *Iliuzijos*. Nagroda Programu I TVP: *Gancwol fotograf*, reż.: Mariusz Malec.

XXVI LUBUSKIE LATO FILMOWE ŁAGÓW '94 (26 VI - 3 VII)

Złote Grono: *Śmierć jak kromka chleba*, reż.: Kazimierz Kutz; Srebrne Grona ex aequo: *Jańcio Wodnik*, reż.: Jan Jakub Kolski (Polska), *Kołysanka*, reż.: Nana Janelidze (Gruzja) i *Przypadek Pekosińskiego*, reż.: Grzegorz Królikiewicz (Polska); Wyróżnienia: *Światłoczuła historia*, reż.: Erdöss Pal (Węgry), *Dzieci żelaznego Boga*, reż.: Toth Thomas (Węgry); Nagroda im. Juliusza Burskiego: *Jańcio Wodnik*, reż.: Jan Jakub Kolski; Nagroda SFP: *Cudowne miejsce*, reż.: Jan Jakub Kolski.

II MIĘDZYNARODOWY PLENER FILMOWY DLA MŁODYCH TWÓRCÓW SOPOT (VII)

Główna Nagroda - Statuetka Mewy: Aleksiej Miedwiediew (reżyser), Siergiej Zezulkow (operator) za etiudę *Sunny Days* i wideoclip o człowieku, który jako jedyny ocalał z katastrofy na Ziemi; Wyróżnienia: Ute Krause, Dietrich Mangold za film *Dyrygent* i Gabor Papp, Zoltan Denes za film *Legenda*.

KARKONOSKI FESTIWAL TAPERÓW FILMOWYCH KARPACZ (15 - 18 IX)

Grand Prix: Czesław Bobrecki (Świnoujście), I nagroda: Krzysztof Szymanowski (Strzękocin), II nagroda: ex aequo - Ryszard Kołodziejski (Karpacz) i Wojciech Kamiński (Warszawa).

X WARSZAWSKI FESTIWAL FILMOWY (6 - 16 X)

Wyniki plebiscytu publiczności na najlepszy film festiwalu: *Arizona Dream*, reż.: Emir Kusturica, Francja, 1992; *Blue*, reż.: Derek Jarman, Wielka Brytania, 1993; *Europa*, reż.: Lars von Trier, Dania/Francja/Niemcy, 1991; *Far away so close!* (*Jak daleko, jak blisko*), reż.: Wim Wenders, Niemcy, 1993; *Kika*, Pedro Almodovar, Hiszpania, 1993; *Le perfum d'Yvonne* (*Perfumy Yvonne*), reż.: Patrice Leconte, Francja, 1993; *Un coeur en hiver* (*Serce jak lód*), reż.: Claude Sautet, Francja, 1992; *The Snapper*, reż.: Stephen Frears, Wielka Brytania, 1993; *Manhattan Murder Mystery* (*Tajemnica morderstwa na Manhattanie*), reż.: Woody Allen, USA, 1993; *Tango*, reż.: Patrice Leconte, Francja, 1993.

V FESTIWAL MEDIÓW „CZŁOWIEK W ZAGROŻENIU" ŁÓDŹ (26 - 28 X)

Grand Prix - Złota „Biała Kobra": *Stan nieważkości*, reż.: Maciej Drygas; Nagroda Prezydenta Miasta Łodzi: *Buszujący w Bogu*, reż.: Kama Veymont i Paweł Moskalewicz; Nagroda Wojewody Łódzkiego: *Szymon Wiesenthal*, reż.: Bogdan Kowalik; Nagroda za ścieżkę dźwiękową: *Ślady*, reż.: Maria Zmarz-Koczanowicz; Dyplomy honorowe: *Odejście*, reż.: Jadwiga Żukowska, *A jak alkohol*, reż.: Ryszard Świerkowski, *Tolerancja*, reż.: Elżbieta i Michał Nekanda-Trepkowie, *PIT*, reż.: Paweł Jandourek, *They don't want a pity*, reż.: Jarosław Vecera.

XIX FESTIWAL POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH GDYNIA (6 - 12 XI)

Grand Prix - Złote Lwy Gdańskie: *Zawrócony*, reż.: Kazimierz Kutz; Nagroda Specjalna Jury: ex aequo - *Spis cudzołożnic*, reż.: Jerzy Stuhr i *Wrony*, reż.: Dorota Kędzierzawska; Nagrody za: - reżyserię: Jan Jakub Kolski (*Cudowne miejsce*), - dialogi: ex aequo - Jerzy Pilch i Jerzy Stuhr (*Spis cudzołożnic*) i Jan Jakub Kolski

(*Cudowne miejsce*), - debiut reżyserski: Michał Rosa (*Gorący czwartek*), - najlepszą rolę żeńską ex aequo: Grażyna Błęcka-Kolska (*Cudowne miejsce*) i Stanisława Celińska (*Spis cudzołożnic*, reż.: Jerzy Stuhr); - najlepszą pierwszoplanową rolę męską: Zbigniew Zamachowski (*Zawrócony*); - najlepszą drugoplanową rolę męską: Krzysztof Majchrzak (*Cudowne miejsce*); - zdjęcia: Tomasz Wert (*Podróż na Wschód*, reż.: Stefan Chazbijewicz); - muzykę ex aequo: Mateusz Pospieszalski (*Gorący czwartek*) i Jan Kanty Pawluśkiewicz (*Zawrócony*); - scenografię: Tadeusz Kosarewicz (*Cudowne miejsce*); - montaż: Wanda Zeman (*Psy 2. Ostatnia krew*, reż.: Władysław Pasikowski); kształt plastyczny: twórcy filmu *Cudowne miejsce* - Beata Olszewska (autorka kostiumów), Tadeusz Kosarewicz (dekoracja wnętrz), Mirosław Wojtczak (charakteryzacja), Michał Hrisulidis (autor rzeźb); Honorowe Wyróżnienie Jury: *Śmierć jak kromka chleba*, reż.: Kazimierz Kutz; Nagroda szefa Komitetu Kinematografii: Lew Rywin; Nagroda Komitetu Kinematografii dla firmy, która wyprodukowała najwięcej filmów: VISA FILM (prezes Janusz Dorosiewicz); Nagroda Komisji Krajowej „Solidarności": *Śmierć jak kromka chleba*; Nagroda Prezydenta Miasta: *Śmierć jak kromka chleba*; Nagroda Fundacji Kultury Polskiej: Damian Lubas, Grzegorz Lempa, Daniel Nowak za role w filmie *Gorący czwartek*; Nagroda Don Kichota przyznana przez Polską Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych: *Wrony*; Nagroda dziennikarzy akredytowanych na XIX FPFF: *Wrony*; Nagroda publiczności: *Wrony*; Nagroda pieniężna przyznana przez Kina Studyjne: *Wrony*; Nagroda 100 stopni Fahrenheita: Karolina Ostrożna i Katarzyna Szczepanik za role w filmie *Wrony*; Nagroda dystrybutorów dla najbardziej kasowego aktora: Bogusław Linda; Nagroda przyznana przez Non Stop Serwis: Artur Reinhart za zdjęcia do filmu *Wrony*; Nagroda ufundowana przez Video Studio Gdańsk: Dorota Segda za rolę w filmie *Faustyna*, reż.: Jerzy Łukaszewicz; Nagroda w konkursie na plakat z okazji stulecia kina, zorganizowanym przez program promocyjny „Niech żyje kino": Piotr Blamowski, Stanisław Walicki, Dariusz Marek Krupa.

II FESTIWAL POLSKIEJ TWÓRCZOŚCI TELEWIZYJNEJ

Nagrody Jury: Jerzy Zalewski - za reżyserię filmu dokumentalnego *Tata Kazika*, Dariusz Goczał - za realizację telewizyjną programów: *Benefis Zbigniewa Wodeckiego*, *Gala pieśni biesiadnej*, *Artyści dzieciom*, Piotr Kokociński - za oryginalny scenariusz filmu *Samowolka*, Mirosław Skrzypczak - za zdjęcia do spektaklu *Żywot Michała*, Zbigniew Wichłacz - za światło do spektaklu *Balladyna*, Andrzej Przybył - za scenografię do spektaklu *Książę Homburg*, Witold Nocny, Antoni Paroll, Mirosław Stażęcki - za montaż programu *Artyści dzieciom*, Anna Dymna - za najlepszą rolę kobiecą w spektaklu *Palec Boży*, Jan Peszek - za najlepszą rolę męską w spektaklu *Palec Boży*, Krzysztof Jaślar, Zbigniew Górny - za nową formułę programu muzycznego *Gala pieśni biesiadnej*; Nagroda Specjalna Jury: Jerzy Owsiak i Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy - za zasięg i rodzaj reakcji społecznej, jaką przy pomocy środków telewizyjnych zdołał osiągnąć; Nagroda Prezesa Zarządu TVP S.A. Wiesława Walendziaka: Stanisław Różewicz - za film dokumentalny *Nasz starszy brat*.

III WIDEO FORUM KATOWICE (14 - 16 X)

Nagroda dla najlepszego biznesmena z branży wideo: Leon Warecki - szef polskiego Warnera; Nagroda dla najlepszej firmy: ITI; Najlepszy premierowy film na wideo: *Ucieczka gangstera* (dystrybucja - Vision); Nagroda dla najlepszych polskich aktorów roku 1994: Karolina Rosińska (*Uprowadzenie Agaty*) i Bogusław Linda (*Psy 2*).

II MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI AUTORÓW ZDJĘĆ FILMOWYCH CAMERIMAGE '94 TORUŃ (26 XI - 3 XII)

Złote Żaby za całokształt twórczości: Witold Sobociński i Vittorio Storaro; Grand Prix ex aequo: Artur Reinhart za zdjęcia do filmu *Wrony* w reż. Doroty Kędzierzawskiej i Tibor Matthe za zdjęcia do filmu *Woyzeck* w reż. Janosa Szasza (Węgry); Srebrna Żaba: Piotr Sobociński za zdjęcia do filmu *Trzy kolory. Czerwony* w reż. Krzysztofa Kieślowskiego; Brązowa Żaba: Conrad L. Hall za zdjęcia do filmu *Searching for Bobby Fischer* w reż. Stevena Zailliana; Nagrodę Specjalną za największy wkład w tworzenie szczególnych wartości plastycznych obrazu filmowego pośmiertnie przyznano scenografowi Fernando Scarfiottiemu; Honorowe wyróżnienie za wybitny wkład w rozwój sztuki operatorskiej w polskiej kinematografii otrzymał Witold Sobociński.

NAGRODY KRAJOWE

• „Artura" - Nagrodę Muzeum Kinematografii za rok 1994 przyznano Andrzejowi Wajdzie.

• „Laterna Magica '93" - nagrody przewodniczącego Komitetu Kinematografii za wybitne zasługi dla kultury filmowej: Andrzej Werner za publicystykę filmową (zwłaszcza telewizyjną Akademię Polskiego Filmu); Antoni Szram (szef Muzeum Kinematografii w Łodzi) za edytorstwo książek i publikacje o filmie; Stefan Laudyn za Warszawski Festiwal Filmowy '93; Dariusz Kasprzak z firmy „Black Cat" zajmującej się rozpowszechnianem ambitnego, przede wszystkim polskiego repertuaru; Piotr Boldt szef kina „Orzeł" w Toruniu - najlepszego kina roku; Edward Tobiszewski za działalność edukacyjną w DKF „Kwant"; Andrzej Kucharczyk za propagujący kulturę filmową charakter „Graffiti-Info"; Małgorzata Hendrykowska za najlepszą książkę filmową roku *Śladami tamtych cieni*; Krzysztof Gierat za całokształt działalności; Iwona Łukijaniuk za działalność filmową „British Council"; Krzysztof Kamyszew za organizację Festiwalu Polskich Filmów w Chicago; Krzysztof Mętrak (pośmiertnie) - Honorowa Nagroda.

• „Złote Kaczki '93 - nagrody w plebiscycie czytelników „Filmu": najlepszy film polski - *Kolejność uczuć*, reż.: Radosław Piwowarski; najlepszy film zagraniczny wprowadzony na ekrany polskich kin - *Fortepian*, reż.: Jane Campion; najlepszy film na wideo - *Ludzie honoru*, reż.:

Bob Reiner; najlepsza aktorka - Adrianna Biedrzyńska; najlepszy aktor - Cezary Pazura; Specjalna „Złota Kaczka" - *Trzy kolory. Niebieski*, reż.: Krzysztof Kieślowski. Nagrody wręczono 21 III 1994r.

• Nagrodę im. Andrzeja Munka za rok 1993 otrzymali: Mariusz Grzegorzek, autor filmu *Rozmowa z człowiekiem z szafy*, uznanego za najbardziej interesujący debiut reżyserski roku 1993 i Jolanta Dylewska za zdjęcia do tego filmu.

• Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego dla najzdolniejszych młodych aktorów przyznano Marii Seweryn i Rafałowi Olbrychskiemu.

• Wiktory '93 - nagrody w plebiscycie na osobowości telewizyjne: Jerzy Owsiak, Aleksander Kwaśniewski, Andrzej Olechowski, Tomasz Lis, Krzysztof Mroziewicz, Zbigniew Zamachowski, Kazimierz Staszewski, Jan Suzin, Olga Lipińska, Kinga Rusin, Waldemar Marszałek. Super Wiktory za całokształt twórczości telewizyjnej: Bożena Walter, Jerzy Gruza, Jerzy Koenig, Janusz Gajos.

• Główne Nagrody na I Międzynarodowym Festiwalu Szkół Filmowych „Mediaschool '94" w Łodzi zdobyły filmy: *Sposób na życie* w reż. Mariusza Fronta i *Inna* w reż. Macieja Pieprzycy (X)

• W konkursie na film dokumentalny „Moje Ojczyzny - tradycja dla przyszłości", zorganizowanym przez Fundację Kultury i II Program TVP, I nagrodę przyznano filmowi *Dom*, reż.: Waldemar Czechowski, drugą nagrodę zdobyły ex aequo filmy *Każda dolina będzie podniesiona*, reż.: Wojciech Majewski i *Miasto mniej więcej renesansowe*, reż.: Ewa Uziębło.

• Warszawskie Syrenki - Nagrody Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej za najlepsze filmy na polskich ekranach w 1994 roku: *Śmierć jak kromka chleba*, reż.: Kazimierz Kutz i *Forrest Gump*, reż.: Robert Zemeckis (USA).

• Złote Taśmy '94 - nagroda Koła Piśmiennictwa Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla najlepszych filmów pokazywanych w kinach w roku 1994: najlepszy film polski: *Trzy kolory. Czerwony*, reż. Krzysztof Kieślowski; najlepszy film zagraniczny: *Serce jak lód*, reż. Claude Sautet; wyróżnienia: *Żegnaj moja konkubino*, reż. Chen Kaige (Chiny); *Co gryzie Gilberta Grape'a?*, reż. Lasse Hallström (USA).

• Srebrnego Asa '94 w dziedzinie kultury i sztuki otrzymał Janusz Gajos (VII).

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA ZAGRANICZNE DLA POLSKICH FILMÓW I TWÓRCÓW FILMOWYCH

• *Fotel*, reż. Henryk Lehnert z Oświęcimia - nagroda na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych UNICA 1994 w Hradec Kralove (VIII).

• *...i jeszcze coś*, reż. Helena Włodarczyk - nagroda za najlepszą prezentację sztuki na XII Międzynarodowym Festiwalu Filmów o Sztuce w Montrealu.

• *Jacek i Placek*, film rysunkowy, reż. Leszek Gałysz - I nagroda w kategorii animowanego filmu pełnometrażowego na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Santa Clarita Valley w Los Angeles (USA, 23 III).

• *Jańcio Wodnik*, film fab., reż. Jan Jakub Kolski - Nagroda Główna i Nagroda Honorowa „Znalezisko" na Festiwalu Młodego Kina Wschodnioeuropejskiego w Cottbus (Niemcy, X) oraz - nagroda Słowackich Krytyków Filmowych na bratysławskim festiwalu „Forum".

• *Józef Rychlik - kompozytor*, film dokumentalny, reż. Jerzy Ridan - Nagroda Starosty Miasta Trenczin na II Międzynarodowym Festiwalu ART FILM w Trenciańskich Teplicach (Słowacja, VI) oraz - II Nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Eksperymentalnych Filmów Muzycznych w Lipsku.

• *Julia*, reż. Aneta Gutkowska z Warszawy - nagroda na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych UNICA 1994 w Hradec Kralove (VIII).

• *Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana*, reż. Jolanta Dylewska - nagroda dla filmu historycznego na 37. MFF w San Francisco (USA, III) oraz - nagroda Jury Ekumenicznego na 37. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Lipsku - „Don Kichot" - nagroda Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych na 37. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Lipsku - główna nagroda w kategorii dokumentu na Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Krótkometrażowych „Mediawave" na Węgrzech.

• *Lot trzmiela*, reż. Hieronim Neumann; - Nagroda Specjalna Jury w kategorii Programów Muzycznych i Rozrywkowych oraz Videoclipów dla Dzieci na 4. Międzynarodowym Festiwalu Programów Muzycznych I Rozrywkowych ZŁOTA ANTENA'94 w Blagoevgrad (Bułgaria).

• *Mięso*, film fab., reż. Piotr Szulkin - Wielka Nagroda podczas XL Międzynarodowych Dni Filmu Krótkometrażowego w Oberhausen (IV) oraz - Nagroda Główna w kategorii filmów eksperymentalnych i nagrodę dziennikarzy na Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Keszthely (VI) - Medal Miasta - nagroda przyznawana przez młodzieżowe jury na 45. MFF w Montecatini (Włochy, VIII).

• *Mleko milczy*, film zespołu realizatorów z Amatorskiego Klubu Filmowego „Awa" w Poznaniu - nagroda na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych UNICA 1994 w Hradec Kralove (VIII).

• *Mrówcza ścieżka* - polsko-wenezuelski film Rafaela Marziano-Tinoco, Wenezuelczyka mieszkającego w Polsce - Golden Award - główna nagroda w kategorii pełnometrażowego filmu dokumentalnego na MFF w Filadelfii (USA, X).

• *Obcy musi fruwać*, film fab., reż. Wiesław Saniewski - „Silver Award" w kategorii filmu fabularnego na

XXVII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „The Worldfest" w Houston (IV).

• *89 mm od Europy*, film dokum., reż. Marcel Łoziński - Nagroda Specjalna dla filmu dokumentalnego na 6. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Clermont Ferrand (Francja, III) oraz - Grand Prix II Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Montrealu (V) - nominacja do Oscara '94 w kategorii krótkometrażowego filmu dokumentalnego.

• *Pieśń o nocy* - film o twórczości Karola Szymanowskiego zrealizowany przez BBC i TVP - nagroda specjalna na III Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Wizualnej w Cannes (II).

• *Plomba*, reż. Wojciech Wikarek z Bierunia - brązowy medal na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych UNICA 1994 w Hradec Kralove (VIII).

• *Przyjdzie dzień*, reż. Paweł Rybarczyk z Poznania - nagroda na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych UNICA 1994 w Hradec Kralove (VIII).

• *Przypadek Pekosińskiego*, film fab., reż. Grzegorz Królikiewicz - Nagroda Specjalna Jury na MFF w Karlovych Varach (VII).

• *Stan nieważkości*, reż. Maciej Drygas - wyróżnienie w kategorii telewizyjnego dokumentu na festiwalu „Prix Italia" (XI).

• *Trzy kolory* cykl filmów fab., reż. Krzysztof Kieślowski - nominacja do Felixa, europejskiej nagrody filmowej.

• *Trzy kolory. Czerwony*, film fab., reż. Krzysztof Kieślowski - nagroda krytyków Los Angeles w kategorii filmów zagranicznych oraz - Główna Nagroda - „Air Canada" na MFF w Vancouver (3 IX - 15 X) - nagroda im. Méliès'a dla najlepszego filmu francuskiego przyznawana przez Francuski Syndykat Krytyków Filmowych - główna nagroda na MFF w Valparaiso (Chile) - nagroda krytyków z Nowego Jorku dla najlepszego filmu zagranicznego roku 1994 - nominacja do Złotego Globu w kategorii filmu zagranicznego.

• *Trzy kolory. Niebieski*, film fab., reż. Krzysztof Kieślowski - trzy Cezary: za dźwięk (J.C. Laureux i W. Flafeollet), montaż (Jacques Witta) i dla Juliette Binoche za najlepszą rolę pierwszoplanową.

• *Ucieczka z kina „Wolność"*, film fab., reż. Wojciech Marczewski - nagroda za najlepszy film festiwalu na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastycznych w Burgos (Hiszpania, IX/X).

• *Wrony*, film fab., reż. Dorota Kędzierzawska - nagroda „Coup de Coeur au Festival" od Fundacji na rzecz dzieci upośledzonych na MFF w Cannes za czułe pokazanie wrażliwości dziecięcej.

• Robert Giliński - nagroda pokojowa „Premio Triestr per la Pace" za film *Wszystko, co najważniejsze* na festiwalu „Spotkania z kinem Europy Środkowo-Wschodniej w Trieście.

• *Zasłona zmysłów*, reż. Aneta Gutkowska z Warszawy - brązowy medal na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych UNICA 1994 w Hradec Kralove (VIII).

• *Zawrócony*, film fab., reż. Kazimierz Kutz - nagroda specjalna „Prix Europa Special Prize" w kategorii filmu fabularnego na festiwalu „Prix Europa" w Berlinie (XI).

• *Zła karta*, reż. Klaudiusz Kasprzak z Warszawy - nagroda na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych UNICA 1994 w Hradec Kralove (VIII).

• Waldemar Dąbrowski - szef polskiej kinematografii otrzymał Specjalną Nagrodę Prezydenta I Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Krajów Nadbałtyckich w Świetłogorsku i nagrodę wicemera Kaliningradu Aleksandry Jakowlewej-Aasmyae za przyczynienie się do powstania tej imprezy i wkład w formułę festiwalu (VIII).

• Piotr Dumała zdobył nagrodę Premio Mister Linea na festiwalu w Treviso za telewizyjny serial animowany *Nerwowe życie*.

• Janusz Gajos, grający w filmie fab. Wojciecha Marczewskiego *Ucieczka z kina „Wolność"*, otrzymał nagrodę za najlepszą rolę męską na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastycznych w Burgos (Hiszpania, IX/X).

• Leszek Gałysz otrzymał dyplom uznania za osobowość twórczą na MFF w Santa Clarita Valley w Los Angeles (USA, 24 III).

• Mariusz Grzegorzek, reżyser filmu *Rozmowa z człowiekiem z szafy*, otrzymał nagrodę za najlepszy debiut reżyserski i Nagrodę Specjalną jury za reżyserię na MFF w Aleksandrii (VIII).

• Cezary Harasimowicz zdobył nagrodę Teda Hartleya i Diny Merrill za scenariusz *Bandyta* na Międzynarodowym Konkursie Scenariuszowym (nagrodę wręczono 21 VI).

• Gustaw Holoubek zdobył nagrodę „Prix Italia" dla najlepszego aktora na 48. Festiwalu Twórczości Radiowo-Telewizyjnej w Turynie za rolę w sztuce *Książę Homburg* w inscenizacji Krzysztofa Langa (Włochy, XI).

• Janusz Kamiński - operator *Listy Schindlera* Stevena Spielberga, otrzymał nagrodę Brytyjskiej Akademii Filmu i Telewizji (BAFTA) za najlepsze zdjęcia (III).

• Krzysztof Kieślowski został laureatem duńskiej Nagrody im. C.J. Sonninga (Sonningprisen) na rok 1994 za wkład w rozwój sztuki filmowej i europejskiej kultury (15 IV) oraz - nagrody Fundacji „Biblia i Kultura" w Stuttgarcie za aktualność podejmowanej problematyki, a głównie za *Dekalog* (X) - Srebrnego Niedźwiedzia za reżyserię filmu *Trzy kolory. Biały* podczas 44. MFF w Berlinie (IV) - nominacji do Oscara '94 za współautorstwo scenariusza i reżyserię filmu *Trzy kolory. Czerwony*.

• Natalia Koryncka-Gruz, współrealizatorka czeskiego filmu *Mesicni udoli*, otrzymała nagrodę miasta Freiburga na festiwalu Ökmedia '94.

• Bogusław Linda otrzymał nagrodę za rolę w filmie *Psy* Władysława Pasikowskiego na V Festiwalu Kina Akcji i Przygody w Valenciennes (Francja, IV) oraz - nagrodę organizatorów III Targów Video Forum w Katowicach „Dwa Złote Colty" dla najmocniejszego mężczyzny polskiego kina (X).

• Andrzej Papuziński zdobył Grand Prix za reżyserię *Siedmiu misteriów według Stasysa* na XVIII Międzynarodowym Festiwalu Filmów o Sztuce w Paryżu (XI).

• Władysław Pasikowski otrzymał nagrodę za reżyserię *Psów* na V Festiwalu Kina Akcji i Przygody w Valenciennes (Francja, IV).

• Franciszek Pieczka został wyróżniony jako najlepszy aktor I Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Krajów Nadbałtyckich w Świetłogorsku za rolę w *Jańciu Wodniku* Jana Jakuba Kolskiego (VIII).

• Krzysztof Piesiewicz otrzymał wraz z Krzysztofem Kieślowskim nominację do Oscara '94 za oryginalny scenariusz do filmu *Trzy kolory. Czerwony*.

• Zbigniew Preisner zdobył nagrodę Stowarzyszenia Krytyków Filmowych w Los Angeles za muzykę do filmu *Trzy kolory. Niebieski* w reż. Krzysztofa Kieślowskiego (XII).

• Wiesław Saniewski zdobył Silver Award w kategorii adaptacji filmowych na XXVII MFF w Houston za scenariusz Victory Now, będący swobodną adaptacją *Zwycięstwa* Josepha Conrada (USA, IV).

• Andrzej Seweryn otrzymał główną nagrodę aktorską za rolę w filmie *Amok* w reż. Joela Fargesa na MFF w Kairze oraz - na wniosek dyrektora Comedie Française został mianowany kawalerem Orderu Sztuki i Literatury za zasługi dla kultury francuskiej.

• Piotr Sobociński otrzymał nominację do Oscara '94 za zdjęcia do filmu *Trzy kolory. Czerwony*.

WYDAWNICTWA FILMOWE

(wybór)

DRUKI ZWARTE

Aktor w kulturze współczesnej; studia pod red.: Eleonory Udalskiej. wyd. Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa, ss. 183.

Filip Bajon: *Podsłuch*; Wydawnictwo Tenten, Warszawa, ss. 140.

Elżbieta Baniewicz: *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*; Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa; ss. 280, il.

Ingmar Bergman: *Niedzielne dziecko* (*Söndagsbarn*); przeł. Halina Thylwe; wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa, ss. 101.

Urszula Biełous: *Wielcy, skromni*; Editions Spotkania, Warszawa, ss. 320.

Maria Bojarska: *Król Lear nie żyje*; Polski Dom Wydawniczy, Warszawa, ss. 338, il.

Tadeusz Bujnicki, Alicja Helman: *„Potop" Henryka Sienkiewicza*; Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, ss. 138, il.

Jane Campion, Kate Pullinger: *Fortepian*, Odeon, Warszawa, ss. 194.

Cześć, starenia! Zbyszek Cybulski we wspomnieniach; zebrała i opracowała Mariola Pryzwan; EM-KA, Warszawa, ss. 384, il.

Film, kinematografia; z serii: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*; praca zbiorowa pod red. Edwarda Zajicka; Instytut Kultury, Komitet Kinematografii, Warszawa; ss. 536, il.

Film: obraz - język, wyobraźnia - idea; pod red.: Jana Trznadlowskiego; Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, ss. 257.

Piotr Gacek: *Kalina Jędrusik. Muzykalność na życie*; Wyd. Jan Karpiński i Nina Wawer, Lublin; ss. 132, il.

Grażyna M. Grabowska, Renata Prokurat: *Klaus Kinski - Legenda czy rzeczywistość?*; Filmoteka Narodowa, Urząd Miasta Sopotu, Goethe Institut, Warszawa, ss. 44.

Marek Hendrykowski: *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*; Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań; ss. 176, il.

Marek Hendrykowski: *Słownik terminów filmowych*; Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań; ss. 341, il.

Marek Hendrykowski: *Steven Spielberg*; ARS NOVA, Poznań, ss. 88.

Historia Filmu Polskiego, tom 6 (1968 - 1972), praca zbiorowa pod red. Rafała Marszałka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa; ss. 624, il.

Zagmunt Kałużyński; *Kolacja z celuloidu*; Polski Dom Wydawniczy, Warszawa, ss. 192.

Katalog: 19. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych Gdynia 6 - 12 listopada 1994. Red. Piotr Redecki, Monika Strzelecka, Jerzy Uszyński, Marzena Wiśniewska. Dom Wydawniczy ABC, Warszawa, ss. 98, il.

Katalog: Warszawski Festiwal Filmowy 6 - 17 X 1994. Red. Tomasz Dąbała, autorzy not do katalogu: Tatiana Ilcewicz, Ewa Więckowska, Tomasz Dąbała, Stefan Laudyn; Warszawa; ss. 122, il.

Jan Jakub Kolski: *Jańcio Wodnik i inne nowele*; Wydawnictwo Radunia, Wrocław.

Andrzej Kołodyński: *Dzieci smoka*; Wyd. Opus, Łódź.

Grzegorz Królikiewicz: *Diabeł nas podsłuchuje. Próba analizy filmu Francisa Forda Coppoli „Rozmowa"*; Analizy Arcydzieł Filmu Fabularnego. Sylwetki Artystyczne Mistrzów Kina; Studio Filmowe „N", Łódź, ss. 140, il.

Grzegorz Królikiewicz: *Ostatni sen Buñuela. Próba analizy filmu Luisa Buñuela „Mroczny przedmiot pożądania"*; Analizy Arcydzieł Filmu Fabularnego. Sylwetki Artystyczne Mistrzów Kina; Studio Filmowe „N", Łódź; ss. 224.

Wendy Leigh: *Liza. Urodzona gwiazda*; przeł. z ang. Andrzej Kołodyński; Wydawnictwo „bis", Warszawa, ss. 288.

Jan F. Lewandowski: *1000 najsłynniejszych filmów. 100 lat kina*, z serii Kieszonkowa encyklopedia literatury i sztuki, Videograf, Katowice, ss. 286.

Jack Lodge, John Russel Taylor, Adrian Turner, Douglas Jarvis, David Castell, Mark Kemrode: *Historia Hollywood. Filmy, gwiazdy, wydarzenia*; przeł. z ang. Konrad J. Zarębski; MUZA SA, Warszawa, ss. 650.

Alina Madej i Jakub Zajdel: *Historia Jednego Filmu - Śmierć jak kromka chleba*; Biblioteczka „Kwartalnika Filmowego"; Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki, Młodzieżowa Akademia Filmowa, Warszawa; ss.93, il.

Alina Madej: *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*; Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków; ss. 171.

Arthur Miller: *Zakręty czasu: jedno życie. (Timebends)*; przeł. z ang. Jolanta Mach; Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, ss. 643.

Mitologie popularne - Szkice z antropologii współczesnej; praca zbiorowa pod red. Dariusza Czai; Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków.

Lech Majewski: *Asa Nisi Masa. Magia w 8 1/2 Felliniego*; Videograf, Katowice, ss. 52, il.

Wanda Majer-Pietraszak: *Czy pani jest żoną tego aktora?*; Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań, ss. 158, il.

Anna Marzec, Stanisław Rzęsikowski: *Edukacja teatralna, filmowa i radiowa na lekcjach języka polskiego w klasach IV-VIII*; Wydawnictwa Pedagogiczne ZNP, Kielce, ss. 182.

Janusz Plisiecki: *Film i sztuki tradycyjne*; Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin; ss. 155.

Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych; wybór, wprowadzenie i opracowanie: Andrzej Gwóźdź; Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków.

Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej; praca zbiorowa pod red. Andrzeja Gwoździa; Wydawnictwo Szumacher, Kielce.

Mirosław Przylipiak: *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*; Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, ss. 221, il.

Patrick Robertson: *Guinnessa Księga Filmu. (The Guinness Book of Movie Facts and Feats)*; przeł. z ang. Małgorzata Tyszowiecka, Guinness Publishing, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa; ss. 379, il.

Zbigniew Karol Rogowski: *Sam na sam z Hollywood*; Oficyna Wydawnicza Szczepan Szymański, Warszawa, ss. 448, il.

Barbara Rybałtowska: *Barbara Wrzesińska przed sądem*; Oficyna Wydawnicza Szczepan Szymański, Warszawa, ss. 224.

Jan Słodowski (we współpracy z Tadeuszem Wijatą): *Wojciech Has. Rupieciarnia marzeń*; Wydawnictwo „Skorpion", Program Promocyjny „Niech żyje kino", Warszawa, ss. 96, il.

Grażyna Stachówna: *Roman Polański i jego filmy*; Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Łódź; ss. 274, il.

Dorota Stalińska: *Niewinny czas. Wiersze i piosenki*; Blue Art, Warszawa, ss. 63, il.

Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych; red. Tadeusz Miczka, Alina Madej; Prace Naukowe Uniwesytetu Śląskiego w Katowicach nr 1425; seria: Kultura i Sztuka; Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, ss. 229.

Piotr Wasilewski: *Śladami Marka Hłaski*; Oficyna Wydawnicza Parol, Kraków, ss. 202.

Werner Herzog; praca zbiorowa, wydawcy: Peter C. Seel, Bogusław Żmudziński, Kraków, ss. 164, il.

Dariusz Wojtczak: *Siódmy krąg piekła: antyutopia w literaturze i filmie*; Dom Wydawniczy „Rebis", Poznań, ss. 215.

Stanisław Zawiśliński: *Kieślowski bez końca*; Wydawnictwo Skorpion, Warszawa, ss. 136, il.

Stanisław Zawiśliński: *Zamach na Zamachowskiego*; Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Taurus", Program Promocyjny „Niech żyje kino", Warszawa, ss. 124, il.

Stanisław Zawiśliński, Maciej Parowski, Maja Wójcik-Czarkowska: *Powiedzmy, Linda*; Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Taurus", Program Promocyjny „Niech żyje kino", Warszawa, ss. 105, il.

CZASOPISMA

„Cinema Press Video", miesięcznik. Red. naczelny: Adam Synowiec. Rok wyd. V. Nry od 1 (47) do 12 (58). Wyd. Agencja Wydawnicza „Domino", Katowice.

„Film", miesięcznik, od nru 1 do 3 red. naczelny: Maciej Pawlicki. Rok wyd. XLIX. Nry od 1 do 12. Wyd. Film S.A. Warszawa.

„Film Business". Redaguje zespół: Adam Sochacki, Wojtek Kocołowski. W roku 1994 ukazały się dwa numery: nr 5 - luty/marzec (jako miesięcznik) i nr 6 - maj/czerwiec (jako dwumiesięcznik).

„Filmowy Serwis Prasowy", miesięcznik. Red. naczelny: Barbara Pełka. Rok wyd. XL Nry od 1 (755) do 12 (766). Wyd. Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej - „Filmowy Serwis Prasowy" i Dom Wydawniczy ABC, Warszawa.

„Iluzjon", kwartalnik filmowy. Red. Grażyna M. Grabowska. Nry od 1 (53) do 2 (54). Wyd. Filmoteka Narodowa, Warszawa.

„Kino", miesięcznik. Red. naczelny od nru 1 do 4: Tadeusz Sobolewski, od nru 5 do 6: Jan F. Lewandowski, nr 7/8: Tadeusz Lubelski, od nru 9 do 12: Andrzej Kołodyński. Wydawca od nru 1 do 4: Oficyna „KINO" - Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej i Dom Wydawniczy ABC, Warszawa; od nru 5 do 12: Oficyna „KINO" - Zakład Agencji Dystrybucji Filmowej, Warszawa.

„Kwartalnik Filmowy". Red. naczelny: Janusz Gazda. Rok wyd. XVI. Nry od 5 (65) do 8 (68). Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa.

„Life - Video", miesięcznik. Red. naczelny: Ryszard Pełka. Rok wyd. IV. Nry od 1 do 12. Wyd. SAT - Audio - Video, Warszawa.

„Pakiet" - Biuletyn Informacyjny Agencji: Scenariuszowej, Produkcji Filmowej, Dystrybucji Filmowej. Nry od 1 do 4. Warszawa.

„Video Club", miesięcznik. Red. naczelny: Janusz Kołodziej. Rok wyd. V. Nry od 1 (40) do 12 (51). Wyd. Classics, Warszawa.

„Videoteka", miesięcznik. Red. naczelny: Leonard Stankiewicz. Rok wyd. IV. Nry od 1 (27) do 12 (38). Wyd. Agencja Wydawnicza

„Domino", Katowice.

POLSKA MUZYKA FILMOWA NA PŁYTACH

Wojciech Kilar - *Film music* (Fragmenty oryginalnych ścieżek dźwiękowych wybrane przez kompozytora). OLYMPIA OCD 602. 1994.

ZMARLI

Barbara Grabowska-Oliwa (ur. 1955) - aktorka. Ukończyła Wyższą Szkołę Teatralną w Krakowie. Zadebiutowała w 1979 r., jeszcze przed wręczeniem dyplomu, w sztuce Apolla Korzeniowskiego *Dla miłego grosza*, na deskach Teatru Starego w Krakowie, z którym związała się na stałe. W Teatrze Telewizji zagrała w *Wielkim człowieku* i *Granicy*. Za rolę Kamy w *Gorączce* Agnieszki Holland otrzymała Srebrnego Niedźwiedzia na Festiwalu Filmowym w Berlinie. Wystąpiła w filmie *Ostatni prom* i serialu *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* (12 VIII).

Ryszarda Hanin (ur. 30 VIII 1919) - aktorka teatralna i filmowa. Karierę zawodową rozpoczęła jako aktorka i współzałożycielka Teatru I Armii Wojska Polskiego. Na scenie lubelskiej zadebiutowała w 1944 r. jako Aniela w Ślubach panieńskich. W 1945 r. zdała eksternistyczny egzamin do Wyższej Szkoły Teatralnej w Łodzi, którą ukończyła 1947 r. Od 1949 r. grała w teatrach Warszawy: w Teatrze Polskim (1949-1955, 1957-1962) i w Teatrze Dramatycznym (1955-1957 i od 1962). W 1960 r. zdała eksternistycznie egzamin reżyserski Od 1952 r. była pracownikiem dydaktycznym PWST w Warszawie. W 1957 r. została profesorem nadzwyczajnym, a w 1974 zwyczajnym. Reżyserowała i występowała w monodramach i recitalach poetyckich. Grała w teatrze telewizji. Stworzyła wiele niezapomnianych kreacji filmowych i teatralnych, za które była wielokrotnie nagradzana. Jej ostatnia rola, Kulgawcowej w filmie Jana Łomnickiego *Jeszcze tylko ten las*, przyniosła jej nagrodę na XVI FPFF w Gdyni w 1991 r. Zagrała m.in. w filmach: *Dwie godziny* (pielęgniarka), *Ostatni etap* (esesmanka), *Grzech* (Kwadratowska), *Ubranie prawie nowe* (Bonicha), *Sam pośród miasta* (Klepińska), *Stajnia na Salwatorze* (matka), *Drzwi w murze* (matka Krystyny), *Najważniejszy dzień życia* (babcia), *Zapamiętaj imię swoje* (Halina Truszczyńska, przybrana matka Eugeniusza), *Noce i dnie* (Żarnecka), *Seksmisja* (doktor Janka) (1 I).

Włodzimierz Stanisław Haupe (ur. 17 I 1924) - reżyser i scenarzysta filmów fabularnych i animowanych, wieloletni sekretarz generalny Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Ukończył Wyższą Szkołę Budowy Maszyn i Elektrotechniki im. Wawelberga w Warszawie (1943) i Wydział Prawa i Ekonomii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (1946). W latach 1945-1946 pracował jako spiker, autor i reżyser w Polskim Radiu w Bydgoszczy i Warszawie. Od roku 1947 do 1949 był lektorem, autorem i reżyserem w Radiu Czechosłowackim w Pradze i korespondentem zagranicznym „Życia Warszawy" w CSRS Był urzędnikiem Poselstwa PRL w Bernie (1949-1950); reżyserem i scenarzystą filmów lalkowych w Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi (1951-1954); dyrektorem Studia Filmów Lalkowych w Tuszynie (1955-1957); reżyserem i scenarzystą filmów animowanych i eksperymentalnych Studia Miniatur Filmowych w Warszawie (1958--1959). Od roku 1960 pracował jako reżyser filmów fabuarnych w Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe" w Warszawie, gdzie nakręcił: *Szczęściarza Antoniego*, *Ubranie prawie nowe*, *Głos ma prokurator*, *Dwoje bliskich, obcych ludzi*, *Doktora Judyma*, *Prom do Szwecji*. Jego animowany film *Wawrzyńcowy sad* z 1952 r. uważany jest za pierwszy polski film w kolorze. Był laureatem wielu nagród m.in. w 1954r. na MFF w Bukareszcie za film animowany *Cyrk*. W 1958 r. zrealizował wraz H. Bielińską animowany film *Zmiana warty*, za który otrzymał w 1959 r. nagrodę na MFF w Cannes, wyróżnienie na MFF w Mannheim, nagrodę na MFF w Edynburgu, Syrenkę Warszawską i w 1960 wyróżnienie na MFF w Vancouver. Był autorem seriali TV *Tylko Kaśka* i *Przybłęda* oraz zbioru nowel *Uliczka bardzo dziwnego pana* (1958) i powieści sensacyjnej *Wszystko zdarza się wieczorem* (1958).

Wilhelm Hollender (ur. 24 IX 1922) - wieloletni kierownik produkcji w SF „Zodiak". W czasie okupacji był więziony w obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu. Od 1946 r. współorganizował krakowską filmową Bazę Produkcyjną, której został kierownikiem. Od początku lat pięćdziesiątych pracował w Zespołach Filmowych - był kierownikiem produkcji w ZF „Tor" i ZF „Zodiak". Uczestniczył w powstaniu ponad 50 filmów fabularnych, m.in *Pana Wołodyjowskiego*, *Potopu*, *Zezowatego szczęścia*. Pracę kierownika produkcji filmu fabularnego rozpoczął przy realizacji *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej i *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego. Kierował produkcją prawie wszystkich filmów Andrzeja Munka. Od lat sześćdziesiątych współpracował stale z Jerzym Hoffmanem. Pracował także z Wojciechem Hasem (*Pożegnania*), Andrzejem Trzosem--Rastawieckim (*Skazany*), Januszem Majewskim (*Sublokator*) i innymi. Współrealizował filmy dla telewizji. Był współautorem scenariusza dokumentalnego filmu *Moment* w rez. Macieja Wojtyszki, nawiązującego do jego przeżyć oświęcimskich. Przygotowywał realizację oświęcimskiego dokumentu *Wizja lokalna* (reż.: Włodzimierz Gołaszewski) (28 V).

Jerzy Kaden (ur. 1927) - związany z WFD realizator filmów dokumentalnych, głównie o tematyce morskiej i lotniczej. W 1945 r. brał udział w pracach zorganizowanym przez Antoniego Bohdziewicza Warsztacie Filmowym Młodych, w realizacji filmu *2 x 2 = 4* i zajęciach kursu przysposobienia filmowego. Gdy powstała Szkoła Filmowa w Łodzi, rozpoczął studia na wydziale reżyserii. Od 1951 r. pracował w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, początkowo jako asystent m.in. Ludwika Perskiego i Andrzeja Munka, później jako reżyser. Debiutował reportażem *Harcerskie Igrzyska Zimowe*. Zrealizował kilkadziesiąt filmów dokumentalnych: *Podniebne zawody*, *Szybownicy świata*, *Rajd w obłokach*, *Między niebem a ziemią*, *Spadochroniarze*, *Nad Tatrami*, *Obskakiwacze*, *Dom na osiedlu*, *Wieś buduje*, *Plan miasta*, *Statek wzywa pilota*, *Wiek myśli ludzkiej*, *Teatrzyk aluzji i drwiny*. Zdobywca I nagrody w kategorii filmów dla dzieci na festiwalu w Krakowie za *Kulisy bajki* (1962), nagrody na Festiwalu Filmów Morskich w Szczecinie za *Śmierć statku* (1964) i nagrody na konkursie CRZZ oraz na festiwlu filmów o ochronie pracy w Moskwie za *Powrót znaczy początek* (1969) (XII).

Tadeusz Kondrat (ur. 8 IV 1908) - aktor teatralny i filmowy. W 1928 r. został zaangażowany do Wielkopolskiego Teatru Objazdowego. W 1931 r. przyjechał do Krakowa, gdzie wykonywał prace dorywcze, po czym wrócił do rodzinnego Przemyśla. W roku 1932 zdał eksternistyczny egzamin w warszawskiej Szkole Teatralnej i od razu został zaangażowany przez Stefana Jaracza do Teatru Ateneum, gdzie jednak nie wystąpił, gdyż zaproszony do współpracy przez Juliusza Osterwę wyjechał do Krakowa. Występował w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1932-1936, 1947-1950), w Teatrze Miejskim w Łodzi (1936--1939), w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1945-1947). Od 1951 r. był związany z warszawskim Teatrem Polskim. W filmie debiutował w 1954 r. rolą hydraulika w *Przygodzie na Marienstacie* Janusza Buczkowskiego. Wystąpił m.in. w filmie: *Celuloza* (krawiec Łubert), *Zemsta* (Papkin), *Kwiecień* (Kluka), *Walkower* (staruszek), *Gdzie jest trzeci król* (kustosz Janasz), *Człowiek z M-3* (krawiec Zocha), *Lalka* (Szlangbaum), *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* (doktor), *Zbrodnia lorda Artura Saville* (lokaj Artur), *Album polski* (niemiecki profesor), *Nie lubię poniedziałku* (taksówkarz), *Wakacje z duchami* (lokaj), *Dekameron* (doktor), *Sanatorium pod Klepsydrą* (ojciec), *Zawiłość uczuć* (emeryt Wereszczyński), *Cyrograf dojrzałości* (VII).

Halina Kossobudzka - aktorka teatru, filmu i telewizji. Zadebiutowała w 1939 r. na scenie Teatru Grodzieńskiego rolą Zośki w *Niespodziance* Karola Rostworowskiego. Uczęszczała do Studia Aktorskiego, zorganizowanego przy powołanym w Grodnie pod dyrekcją Aleksandra Węgierki Państwowym Polskim Teatrze B.S.R.R. Po paru miesiącach przeniosła się wraz z teatrem do Białegostoku, a potem wyjechała do Mińska białoruskiego na gościnne występy. Gdy w 1941 r. Mińsk został zbombardowany, wróciła do Grodna. W 1944 r. ponownie znalazła się w zespole białostockiego teatru. Następnie została aktorką Teatru I Armii Wojska Polskiego, z którym występowała w Lublinie, Krakowie, Katowicach i Łodzi do 1948 r. Pra-

cowała pod kierunkiem Aleksandra Węgierki, Leona Schillera, Erwina Axera, Janusza Warmińskiego i męża Jacka Woszczerowicza. Po wojnie związana była z warszawskim Teatrem Współczesnym, Teatrem Ateneum, Teatrem Polskim. Współpracę z telewizją zaczęła od udziału w *Karnawale Warszawskim* w reżyserii Maryny Broniewskiej. Występowała w Studio Eksperymentalnym, niezliczonych przedstawieniach Teatru TV i *Kobrach*. W filmie zagrała po raz pierwszy w 1961 r. w *Rzeczywistości* Antoniego Bohdziewicza. Ponadto wystąpiła w filmie: *Marysia i Napoleon* (księżna Jabłonowska), *Wielka miłość Balzaka* (ciotka pani Hańskiej), *Panienka z okienka* (matka), *Chłopi* (organiścina), *I ty zostaniesz Indianinem* (nauczycielka), *Wyrok* (sędzina), *Smarkula* (kierowniczka domu towarowego), *Książę ostatniego sezonu* (właścicielka pensjonatu), *Ten okrutny, nikczemny chłopak* (sędzina), *Stawka większa niż życie*, *Podróż za jeden uśmiech*, *Wenus z Ille*, *Gdy miłość była zbrodnią*. Była działaczką społeczną m.in. w Lidze Kobiet, związkach zawodowych i Patriotycznym Ruchu Odrodzenia Narodowego (IX).

Franciszek Kuduk (ur. 1931) - krytyk i popularyzator sztuki, twórca filmów i programów o sztuce, m.in. popularnej serii krótkometrażowych filmów telewizyjnych *Galeria 35 milionów*, poświęconej sztuce współczesnej (X).

Henryk Laskowski (ur. 1943) - twórca sympozjów środowisk twórczych w Augustowie, Koszalińskich Spotkań Filmowych „Młodzi i film", wieloletni szef biura Komitetu Kinematografii.

Dominik Luszczak (ur. 1959) - paulin, znawca sztuki sakralnej, realizator filmów o tej tematyce.

Lidia Mintlicz-Skarżyńska (ur. 14 I 1920) - artystka malarka, scenograf teatru, opery, filmu i telewizji, pedagog. Absolwentka ASP w Krakowie (1947), Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej (1948) i Instytutu Sztuki Filmowej w Krakowie (1948). W latach 1948-1958 była scenografem Teatru Lalki i Aktora „Groteska" w Krakowie, a od 1959 krakowskiego Teatru Starego. Robiła także scenografię do sztuk wystawionych w Amsterdamie, Hamburgu i Sztokholmie. Od 1970 r. wykładała w Podyplomowym Studium Scenografii ASP w Krakowie. Prace scenograficzne prezentowała na wielu indywidualnych i zbiorowych wystawach w kraju i za granicą. Była współautorką scenografii m.in. do filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Lalka*, *Sanatorium pod Klepsydrą (IX)*.

Zbigniew Nienacki, właśc. Zbigniew Tomasz Nowicki (ur. 1 I 1929) - pisarz. Debiutował w 1957 r. W latach 1952-1959 pracował w wydawanym w Łodzi „Głosie Robotniczym", a od 1959 do 1963 w łódzkim tygodniku kulturalnym „Odgłosy". Od 1963 r. zajmował się wyłącznie pracą literacką. Napisał ponad 24 powieści dla młodzieży i dorosłych, 4 sztuki teatralne, 4 scenariusze filmowe. Wiele jego utworów zostało przetłumaczonych na języki obce. Szczególną popularnością zwłaszcza wśród młodzieży cieszył się jego 12-tomowy cykl powieści o *Panu Samochodziku*, z których kilka stało się podstawą scenariuszy równie popularnych filmów i seriali tv (XI).

Zbigniew Skoczek - operator Polskiej Kroniki Filmowej i Wytwórni Filmów Dokumentalnych, współpracownik m. in. Ludwika Perskiego, autor znakomitych zdjęć do wielu dokumentalnych filmów muzycznych, obdarzony dużą wrażliwością na kolorystykę, światłocienie, na eksponowanie walorów fizycznych i psychicznych filmowanej postaci.

Roman Sumik (ur. 1933) - wieloletni reporter „Filmu". Znakomity portrecista i autor setek fotoreportaży z planów filmowych. Ostatnie jego reportaże pochodziły m.in. z filmu *Pora na czarownice* i *Jańcio Wodnik*.

Krystyna Sznerr-Mierzejewska - aktorka teatralna i filmowa, śpiewaczka, reżyserka radiowa, telewizyjna i teatralna. Ukończyła Szkołę Dramatyczną w Krakowie i studia filozoficzne pod kierunkiem Władysława Tatarkiewicza, a także reżyserię w PWST w Warszawie. Śpiewu uczyła się u Stani Zawadzkiej. Była primadonną operetki. Śpiewała m.in. w Teatrze Nowym w Warszawie partię Rosalindy w *Zemście Nietoperza* Straussa, Caniny w *Volpone* Bena Johnsona i wiele innych. Jej debiut w teatrze dramatycznym miał miejsce na deskach krakowskiego Teatru Starego w *Króla włóczęgów* Frimmla w reżyserii Janusza Warneńskiego. Na koncertach kameralnych i symfonicznych wykonywała utwory Bacha, Mozarta, Szymanowskiego, Panufnika, Lutosławskiego, Poulenca, Schönberga i innych. Nagrywała w kraju i za granicą płyty z repertuarem klasycznym i współczesnym. Występowała także na scenie operowej m.in. jako Nedda w *Pajacach* Leoncavalla. Współpracowała z Polskim Radiem, realizując audycje dla redakcji literackich II i IV programu oraz adaptacje powieści, jak: *Zamieć* Żeromskiego, *Węzły życia* Nałkowskiej, *Zawiść* Brezy, *Napoleon i Polacy* Brandysa, *Miałem tylko jedno życie* Kisielewskiego. W Teatrze Telewizji debiutowała spektaklem poetyckim *Śpiew z pożogi* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Adaptowała dla telewizji wiele powieści, począwszy od klasyki, a skończywszy na powieściach kryminalnych. Zrealizowała też kilka filmów, m.in. o Jeanie-Louisie Barrault i Piotrze Perkowskim. Współpracowała z Teatrem Muzycznym w Gdyni. Wyreżyserowała w Krakowie operetkę *Baron Cygański*. Wystąpiła w *Barwach ochronnych* i *Kontrakcie* Krzysztofa Zanussiego i filmie Marka Nowickiego *Fik Mik* (IX).

Jarosław Wołejko (ur. 1953) - montażysta związany z łódzką wytwórnią filmową. Pracował m.in. przy powstawaniu *Miłości z listy przebojów* i *Spowiedzi dziecięcia wieku* Marka Nowickiego, *W starym dworku* Andrzeja Kotkowskiego, *Sonaty marymonckiej* Jerzego Ridana, *Kornblumenblau* Leszka Wosiewicza i *300 mil do nieba* Macieja Dejczera.

FILM NA ŚWIECIE' 94

FESTIWALE I NAGRODY

BERLIN
XLIV MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY BERLIN (10 - 21 II)

Kategoria filmów fabularnych: Grand Prix - Złoty Niedźwiedź: *W imię ojca* (*In the Name of the Father*), reż.: Jim Sheridan (Irlandia/Wielka Brytania/USA); Specjalna Nagroda Jury - Srebrny Niedźwiedź: *Fresa y chocolate* (*Truskawki i czekolada*), reż.: Tomas Gutierrez Alea i Juan Carlos Tabio (Kuba/Meksyk/Hiszpania); Srebrny Niedźwiedź: *God Sobaki* (*Rok psa*), reż.: Siemion Aranowicz (Rosja/Francja); Srebrny Niedźwiedź za reżyserię: Krzysztof Kieślowski za film *Trzy kolory. Biały* (Polska/Francja/Szwajcaria); Srebrny Niedźwiedź za najlepszą kreację żeńską: Crissy Rock w filmie *Lady Bird, Lady Bird* (*Biedroneczka, Biedroneczka*), reż: Ken Loach (Wielka Brytania); Srebrny Niedźwiedź za najlepszą kreację męską: Tom Hanks w filmie *Filadelfia*, reż.: Jonathan Demme (USA); Srebrny Niedźwiedź za wybitne osobiste osiągnięcie: Alain Resnais za film *Smoking/No smoking* (*Palić, nie palić*) - Francja; „Błękitny Anioł"- Wielka Nagroda Europejskiej Akademii Filmu i Telewizji: *Il giudice ragazzino* (*Młodziutki sędzia*), reż.: Alessandro di Robilant (Włochy); Nagroda im. Alfreda Bauera za film, który otwiera przed kinematografią nowe perspektywy: *Hwaomkyung*, reż.: Chang Sun-Woo (Republika Koreańska); Honorowe wyróżnienia: *Huo Hu* (*Czerwony lis*), reż.: Wu Zi-niu (Honkong-Chiny), *Cari Fottutissmi Amici* (*Drodzy, przeklęci przyjaciele*), reż.: Mario Monicelli (Włochy), Rosie Perez za rolę w filmie *Fearless* (*Nieustraszony*), reż.: Peter Weir (USA). Kategoria filmów krótkometrażowych: Złoty Niedźwiedź: *Hamu* (*Popioły*), reż.: Ferenc Cakó (Węgry); Srebrny Niedźwiedź: *Balthazar* (*Baltazar*), reż.: Christophe Fraipont (Belgia/Francja); Nagroda FIPRESCI: *Lady Bird, Lady Bird*; Nagroda Forum Młodzieżowego FIPRESCI: *Tigero* (*Tigero*), reż.: Mika Kaurismäki (Finlandia); Wyróżnienia honorowe: Thomas Gutierrez Alea; Nagroda Jury Ekumenicznego: *Lady Bird, Lady Bird*. Wyróżnienie honorowe: *Fresa y Chocolate*; Nagroda Forum Młodzieżowego: *La estrategia del caracol* (*Strategia ślimaka*), reż.: Sergio Cabrera (Kolumbia); Wyróżnienia honorowe: *Satantango* (*Tango szatana*), reż.: Bela Tarr (Węgry); *The Last Klezmer - Leopold Kosłowski* (*Ostatni klezmer - Leopold Kozłowski*), reż.: Yale Strom (USA); Nagroda Stowarzyszenia Niemieckich Kin Studyjnych: Jim Sheridan za film *W imię ojca*; Nagrody czytelników „Berliner Morgenpost": *W imię ojca, Fresa y chocolate. Trzy kolory. Biały*.

CANNES
47. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY CANNES (12 - 23 V)

Grand Prix - Złota Palma: *Pulp Fiction*, reż.: Quentin Tarantino (USA); Nagroda Specjalna Jury: ex aequo - *Houzhe!* (*Żyć*), reż.: Zhang Yimou (Chiny/Hongkong) i *Utomlionnyje solncem* (*Porażeni słońcem*), reż.: Nikita Michałkow (Francja/Rosja); Nagroda Jury: Patrice Chereau za film *La Reine Margot* (*Królowa Margot*), Francja; Najlepszy reżyser: Nanni Moretti za film *Caro Diario* (*Dziennik intymny*), Włochy; Najlepszy scenarzysta: Michel Blanc *Wielkie zmęczenie* (*Grosse fatique*), reż.: Michel Blanc (Francja); Najlepsza aktorka: Virna Lisi w filmie *La Reine Margot*; Najlepszy aktor: Ge You w filmie *Houzhe!*; Najlepszy film krótkometrażowy: *El Heroe*, reż: Carlos Carrera; Wyróżnienia: *Lemming Aid*, reż.: Grant Lahood; *Syrup*, reż.: Paul Unvin; Nagroda FIPRESCI: *Exotica*, reż.: Anton Egoyan (Kanada); Wyróżnienie: *Bal El-qued City*, reż.: Merzak Allouche (Algieria); Nagrody Jury Ekumenicznego: *Utomlionnyje solncem* i *Houzche*; Złota Kamera za najlepszy debiut reżyserski: Pascale Ferran za film *Petits arrangements avec les morts* (Francja); Wyróżnienie: Moufida Tlati za film *Les Silences du Palais* (*Milczenie Zamku*), Tunezja.W selekcji „Certain regard" film *Wrony* w reż.: Doroty Kędzierzawskiej zdobył nagrodę dla najlepszego filmu kobiecego na festiwalu i nagrodę Fundacji Le Soleil de l'Enfance (Słońce Dzieciństwa).

KARLOVE VARY
XXIX MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY KARLOVE VARY (1 - 9 VIII)

Grand Prix: *Mi Hermano Del Alma* (*Mój ukochany brat*), reż.: Mariano Barrose (Hiszpania); II nagroda za najlepszą reżyserię: *Pesewarski wals* (*Peszewarski walc*), reż.: Timur Bekmambetow i Genadij Kajumow, (Uzbikistan-Kazachstan-Rosja); III nagroda: *Stella Polaris*, reż.: Knut Erik Jansen (Norwegia); Nagroda dla najlepszej aktorki: Natasha Richardson w filmie *Widow's Peak* (*Wzgórze wdów*), reż.: John Irvin, (USA-Irlandia); Nagroda dla najlepszego aktora: Max von Sydow (*Time is money*), reż.: Paul Barzman, (Francja); Nagroda FIPRESCI: Knut Jansen (za *Stella Polaris*); Nagroda Specjalna ex aequo: *Przypadek Pekosińskiego*, reż.: Grzegorz Królikiewicz (Polska) i *Lekcja Fausta*, reż.: Jan Svenkmajer (Czechy); Wyróżnienie jury dla zespołu aktorów niezawodowych za role w filmie *Peszewarski walc*.

LOCARNO
47 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY LOCARNO (4 - 14 VIII)

Złoty Lampart: *Khomreh* (*Stągiew*), reż.: Ebrahim Faruzesh (Iran); Srebrny Lampart: *Abadani-Ha* (*Abadańczycy*), reż.: Kiyanusha Ayyari (Iran); Brązowy Lampart: *Rosine*, reż.: Christine Carriere (Francja); Nagroda Specjalna: *Ermo*, reż.: Zhou Xiaowen (Chiny); Wyróżnienia: Bernadette Lafont, Bulle Ogier, Lio, Michéle Laroque, Maaike Jansen, za role w filmie *Personne ne m'aime* (*Nikt mnie nie kocha*), reż.: Marion Vernoux (Francja) i Antoine Roche, za zdjęcia do filmu *Emmene moi* (*Zabierz mnie z sobą*), reż.: Michel Spinosa; Nagroda FIPRESCI: *Ermo*; Wyróżnienie: *Rosine*; Nagroda Jury Ekumenicznego: *Ermo*; Wyróżnienie: *Rosine*; Nagroda Jury Młodych: *Ermo* i *Khomreh*; Nagroda CICAE: *Khomreh*; Nagroda Publiczności: *Senza Pelle* (*Pozbawiony skóry*), reż.: Alessandro D'Alatri (Włochy).

WENECJA
51 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY WENECJA (3 - 12 IX)

Złoty Lew: ex aequo - *Before The Rain* (*Przed deszczem*), reż.: Milczo Manczewski (Macedonia) i *Aiqing Wansui* (*Niech żyje miłość*), reż.: Tsai Ming-Liang (Tajwan); Srebrny Lew: ex aequo - *Heavenly Creatures* (*Niebiańskie istoty*), reż.: Peter Jackson (Nowa Zelandia) i *Little Odessa* (*Mała Odessa*), reż.: James Gray (USA); Nagroda Specjalna Jury: *Natural Born Killers* (*Urodzeni zabójcy*), reż.: Oliver Stone (USA); Najlepszy reżyser: Gianni Amelio za film *L'America* (*Ameryka*) - Włochy; Najlepsza aktorka: Maria De Medeiros w filmie *Tres irmaos* (*Trzej bracia*) - Portugalia; Najlepszy aktor: Xia Yu w filmie *Yangguang canlan de rizi* (*Słoneczne dni*) - Chiny; Najlepsza aktorka w roli drugoplanowej: Vanessa Redgrave w filmie *Little Odessa*; Nagroda FIPRESCI: *Before The Rain* i *Aiqing Wansui*; Złoty Medal Senatu: *Zivot a neobycejna dobroudruzstvi vojaka Ivana Conkina* (*Życie i niezwykłe przygody żołnierza Iwana Czonkina*), reż.: Jiri Menzel (Czechy); Specjalna Nagroda za całokształt filmowej twórczości: Al Pacino.

SAN SEBASTIAN
42 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY SAN SEBASTIAN (15 - 24 IX)

Złota Muszla: ex aequo - *Dias Contados* (*Policzone dni*), reż.: Imanol Uribe (Hiszpania) i *Vor Lauter Feigheit Gibt Es Kein Erbarmen* (*Wartość przebaczenia*), reż.: Andreas Gruber (Austria); Srebrne Muszle: - za reżyserię: Danny Boyle za film *Shallow Grave* (*Płytki grób*) - (Wielka Brytania), - za najlepszą rolę kobiecą: Ning Jing za rolę w filmie *Paoda Shuangdeng* (*Czerwone i zielone fajerwerki*), reż.: He Ping (Chiny), za najlepszą rolę męską: Javier Bardem za role w filmach *Dias Contados* i *Todo es mentira* (*Detektyw i śmierć*), reż.: Alvaro Fernandez Armero (Hiszpania); Nagroda „Opera Prima" za pierwszy lub drugi film: *Elza* (*Elza*), reż.: Paddy Breathnach (Irlandia); Nagroda FIPRESCI: *Hollywood Kid Eu Saeng-Ae* (*Życie i śmierć chłopca z Hollywood*), reż.: Chung Ji-Young (Korea); wyróżnienie: *Pewność*, reż.: Drahomira Vihanova (Czechy); Nagroda im. Fernando Reya: Javier Bardem.

ZŁOTE GLOBY '94

- wręczone po raz 52 nagrody Hollywoodzkiego Stowarzyszenia Prasy Zagranicznej

• za najlepszą reżyserię: Robert Zemeckis (*Forrest Gump*)

• za najlepszy film dramatyczny: *Forrest Gump*

• za najlepszą komedię lub musical: *Król Lew/The Lion King*, reż.: Roger Allers, Rob Minkoff

• dla najlepszej aktorki w dramacie: Jessica Lange (*Błękit nieba/Blue sky*, reż.: Tony Richardson)

• dla najlepszej aktorki w komedii lub musicalu: Jamie Lee Curtis (*Prawdziwe kłamstwa/True Lies*, reż.: James Cameron)

• dla najlepszej aktorki w roli drugoplanowej: Diane Wiest (*Strzały na Broadwayu/Bullets Over Broadway*, reż.: Woody Allen)

• dla najlepszego aktora w dramacie: Tom Hanks (*Forrest Gump*)

• dla najlepszego aktora w komedii lub musicalu: Hugh Grant (*Cztery wesela i pogrzeb/Four Weddings and a Funeral*, reż.: Mike Newelle)

• dla najlepszego aktora w roli drugoplanowej: Martin Landau (*Ed Wood*, reż.:Tim Burton)

• za najlepszy scenariusz: Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, reż.: Quentin Tarantino)

• za najlepszą oryginalną ilustrację muzyczną: Hans Zimmer (*Król Lew*)

• za najlepszą oryginalną piosenkę: Elton John za piosenkę *You Can Feel the Love Tonight* (z filmu *Król Lew*)

• za najlepszy film zagraniczny (nieanglojęzyczny): *Farinell*, reż.: Gerard Corbiau (Belgia)

• Honorowy Złoty Glob za całokształt twórczości: Sophia Loren

FELIXY - EUROPEJSKIE NAGRODY FILMOWE

• najlepszy film: *L'America*, reż. Gianni Amelio (Włochy)

• najlepszy film młodego twórcy: *Le fils du requin*, reż. Agnes Marlet (Francja) i *Woyzeck*, reż. Janos Szasz (Węgry)

• nie przyznano wyróżnień dla najlepszej aktorki, aktora i reżysera

• Nagrodę Europejskiej Akademii Filmowej za całokształt twórczości otrzymał Robert Bresson

OSCARY '94

nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej

• najlepszy reżyser (Director) - Robert Zemeckis (*Forrest Gump*)

• najlepsza główna rola żeńska (Actress in a Leading Role) - Jessica Lange (*Błękitne niebo/Blue Sky*, reż.: Tony Richardson)

° najlepsza główna rola męska (Actor in a Leading Role) - Tom Hanks (*Forrest Gump*)

° najlepsza drugoplanowa rola żeńska (Actress in a Supporting Role) - Danne Wiest (*Strzały na Broadwayu/Bullets Over Broadway*, reż.: Woody Allen)

° najlepsza drugoplanowa rola męska (Actor in a Supporting Role) - Martin Landau (*Ed Wood*, reż.: Tim Burton)

• najlepszy film (Best Picture) - producenci: Wendy Finerman, Steve Tisch, Steve Starkey (*Forrest Gump*)

° najlepszy film obcojęzyczny (Foreign Language Film) - *Burnt By the Sun/Utomlionnyje solncem/ Porażeni słońcem*, reż.: Nikita Michałkow (Rosja)

• najlepszy scenariusz oryginalny (Original Screenplay) - Quentin Tarantino, Roger Avary (*Pulp Fiction*)

° najlepszy scenariusz będący adaptacją (Screenplay Adaptation) - Eric Roth za adaptację powieści Winstona Grooma (*Forrest Gump*)

• najlepsza zdjęcia (Cinematography) - John Toll (*Legends of the Fall*)

• najlepszy montaż (Film Editing) - Arthur Schmidt (*Forrest Gump*)

° najlepsze efekty specjalne (Visual Effects) - Ken Ralston, George Murphy, Stephen Rosenbaum, Allen Hall (*Forrest Gump*)

° najlepsza muzyka oryginalna (Original Score) - Hans Zimmer (*Król Lew/The Lion King*)

• najlepsza piosenka oryginalna (Original Song) - *Can You Feel the Love Tonight*, muz.: Elton John, słowa: Tim Rice (*The Lion King*)

• najlepszy dźwięk (Sound) - Gregg Landaker, Steve Maslow, Bob Beemer, David R. B. MacMillan (*Speed-Niebezpieczna szybkość/Speed*)

• najlepszy montaż efektów dźwiękowych (Sound Effects Editing) - Stephen Hunter Flick (*Speed*)

• najlepsza scenografia (Art Direction) - Ken Adam i (Set Decoration) - Carolyn Scott (*Szaleństwa króla Jerzego/The Madness of King George*)

• najlepsza charakteryzacja (Make-up) - Rik Baker, Yolanda Toussieng, Ve Neill (*Ed Wood*)

° najlepsze kostiumy (Costume Design) - Lizzy Gardiner, Tim Chappel (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*)

• najlepszy krótkometrażowy film animowany (Animated Short Film) - Peggy Rajski, Randy Stone (*Trevor*)

° najlepszy krótkometrażowy film fabularny (Live Action Short Film) - Peter Capaldi, Ruth Kenley-Letts (*Franz Kafka's it's a wonderfulLife*)

° najlepszy film animowany (Animated Film) - Alison Snowden, David Fine (*Bob's Birthday*)

• najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny (Documentary Short Subject) - Charles Guggenheim (*A Time for Justice*)

° najlepszy pełnometrażowy film dokumentalny (Documentary Feature) - Freida Lee Mock, Terry Sanders (*Maya Lin: a strong Clear Vision*)

• Specjalny honorowy Oscar za całokształt twórczości - Michelangelo Antonioni

• Nagroda im. Irvinga G. Thalberga - Clint Eastwood

• Nagroda im. Jean Hersholt - Quincy Jones

SUMMARY OF ARTICLES
100 YEARS OF THE FILM

Yuri Tsyvian AN INTRODUCTION TO THE POLISH TRANSLATION 6

Yuri Tsyvian ON THE SYMBOLIC MEANING OF A TRAIN IN THE EARLIEST PERIOD OF THE CINEMA 10

The film *Train's Arrival* by the Lumiere brothers is a starting point of deliberations on the impact of the first impression of an encounter with a cinematograph on later film production (e.g. the filming of Tolstoy's *Anna Karenina*). Tsyvian explains the reaction of spectators, who want to escape at the sight of the approaching train, through an analysis of perspective, the depth of focus, movement within a frame and perception habits of the first spectators.

FILM THEORIES 22

David Bordwell COGNITIVE PROCESSES AND UNDERSTANDING, SEEING AND FORGETTING IN *MILDRED PIERCE* 22

Bordwell discusses how to understand a film story. He proposes to replace semiotic and psychoanalytic concepts by a cognitive theory. Drawing on research on narration understanding, he shows – on the example of the initial and final scene of the film *Mildred Pierce* – in what way a film form can stimulate a spectator to find some narrative information items essential and remember them or forget and even omit others. He argues that the classic Hollywood cinema patterns are organized hierarchically. The most significant ones are connected with the spectator's creation of what Bordwell defines as „substratum", that is the basic outline and the punch-line of an event. Michael Curtiz's film serves as a good example of how a film – within the framework of a communication game between the film makers and the audience – may utterly and openly mislead its spectators whose attention is focused on the efforts to build a proper version of the story, the „substratum".

Jacek Ostaszewski DAVID BORDWELL'S COGNITIVE FILM THEORY 40

Ostaszewski writes about the output of American film theoretician David Bordwell. There is mention of the historical poetics of film, with a module of film practice being its unit of description. A relation between a film and a spectator has been regarded as the key problem of Bordwell's film theory. Ostaszewski claims that Bordwell examines a film (text) from the point of view of neo-formalism while a spectator is examined in terms of cognitive psychology. At opposite extremes; you have the film (text) and the spectator's cognitive activity. In the former case a form, narration and style play an important role in the description of the film (text) that can be generally shown as a configuration of formal directions. Within the framework of the latter, a dynamic interaction between the spectator's

acquired cognitive patterns and the film's formal directions leads to the process of giving meanings to the film form.

JUBILEE: ALICJA HELMAN 51

Stefan Morawski FAINT THEORY VS. AGGRESSIVE PASTICHE 51
Morawski cites recently published works of Professor Alicja Helman, Poland's prominent scholar and specialist in the field of film theory. She created a school of film studies, that produced lots of eminent film scholars and critics. Years ago, Helman developed her own original conception of a film work, that belongs to the structural-semiotic stream. She showed her interest in mass culture, of which film is an inseparable part. The condition of this flickering, changeable culture that tends to excessively use quotations, pastiche and intertextual puzzles makes scholars give up expressing theoretical generalizations for the benefit of description of phenomena and trends. Essay writing seems to prevail over theory in Helman's work. Morawski closes with conclusion that perhaps this way of practising the humanities fits better to contemporary artistic practice.

FROM THE HISTORY OF PIONEERS AND AVANT-GARDES OF CINEMATOGRAPHY 57

Marcin Giżycki THE ANECDOTAL HISTORY OF FLUXFILM 58
In his article, Giżycki writes about the achievements of the avant-garde movement Fluxus and its founders, including Maciunas, Mekas, Cage, Nam June Paik, Vostell, Williams and Yoko Ono. All in all, some 150 artists have been active in Fluxus over thirty years. Film was one of areas particularly open to artistic experiment. An exposed cinema film, glued as a loop has been a typical Fluxfilm. Some films have been without the use of of a cinecamera. Their films were, however, too experimental to get wider reception and were only known to a limited number of spectators. Yoko Ono was a widely acclaimed artist. The influence of Fluxus, judged in perspective, was much more lasting than you could have expected.

Stanisław F. Ozimek VIKING EGGELING AND HIS *DIAGONAL SYMPHONY* (1924) 71
VIKING EGGELING'S INSPIRATIONS AND WORKS – interview with Louise O'Konor 81
Viking Eggeling THE THEORETICS OF THE MOVEMENT ART PRESENTATION 84
Eggeling (1880-1925) was one of the pioneers of experimental and animated film. Born in Sweden, he emigrated from his homeland in 1897 to work in Italy, France and Switzerland (where he established ties with Dada) and in Germany (where he became a member of artistic and film avant-garde). He died in Berlin. *Diagonal Symphony* (1924) was his major, recorded work, one of the first experimental animated films in the

history of the world cinematography. Diagonal Symphony was also a projection of theoretical aesthetic views of Eggeling, the example of „visual music" and the attempt of the universal language of art. Author Stanisław F. Ozimek questions some widely known facts and views about Eggeling, his position in German film avant-garde of the first half of the 1920s and his alleged harmonious cooperation to his death with Hans Richter, also regarded as a pioneer of experimental film. The article is supplemented with an interview with Swedish cinema historian Louise O'Konnor and the Polish first edition of Eggeling's aesthetic manifesto that became, as Ozimek proves, the object of plagiarism.

MOVIE IN THE WORLD 87

Maria Kornatowska THE NEW YORK DIARY 88
In another fragment of reflections devoted to cinematography in the United States, Kornatowska recalls the patterns of Hollywood soap operas, masculine and feminine patterns and patterns of love, rooted in puritan, Protestant tradition that – against all appearances – is still present as much in American culture as in the daily life. They have been destroyed neither by sex revolution, the influence of European film makers nor the changing reality abounding in social ills. These factors have contributed to certain alterations of love affair themes but the theme of a true, deep love is virtually absent in the American cinema.

PRESENTATION: WERNER HERZOG 97

Andrzej Werner THE GUEST FROM ANOTHER EPOCH 98
Werner presents a picture of film director Werner Herzog, the representative of the so-called „young German cinema" and the author of such films as *The Signs of Life, The Mystery of Kaspar Hauser, Stroszek, Fitzgarraldo* and *The Heart of Glass*. Werner claims that Herzog is the most radical exponent of the sense of cultural vacuum suffered by German post-war generation artists. Herzog's films, sharply opposed to commercial cinema, are characterized by his opposition toward repressive social norms, imposed by the Establishment. An analysis of extremely individualistic attitudes, solitude and alienation are the essence of his films. He is also interested in heroes for whom self-realization is their sense of life and heroes who are passionate. His own life is closely linked with his art. He identifies with his protagonists. Seeking self-creation, experiencing own unique and distinct character, the tragedy of necessary unfulfilment are the recurring themes in all Herzog's films and constitute the essence of his existence as an artist.

PRESENTATION: OLIVIER, OLIVIER BY AGNIESZKA HOLLAND 111

Mariola Jankun-Dopartowa OLIVIER'S DESCENT TO HELL 112
Jankun-Dopartowa writes about Agnieszka Holland's film *Olivier, Oli-*

vier as an attmept to reach the very source of the cinema. This story, about the boy from an unhappy, „toxic" fam ly, disappearing without trace one day is, according to Jankun-Dopartowa, the imitation of a classic magic fairy-tale and its complicated archetypal structure. At another level, this film can be also interpreted as a reflection upon contemporary culture and the situation of children and adults in this culture.

VISIBLE – INVISIBLE 125

Bogdan Pociej IMAGE AND THOUGHT 125
This is the first column in a series of deliberations on Art, mottoed Visible – Invisible. Pociej begins with reflections on the subject – the author claims is outdated because he is interested in a division and systematics of arts. He proposes a division according to the category of visibility and audibility, with painting, architecture, dance, theatre and film belonging to the former and music, the most invisible of all arts to the latter. Invisible, that is metaphysical. And a film, seeking to most fully render reality is the most visible of all of them. A film of high artistic standing has created a number of means, that allow it to describe reality not directly but in an artistic form through metaphor, periphrasis and retrospection. Such a medium can contain metaphysical and philosophical, that is „invisible" messages.

Marta Fik FILM AND CENSORSHIP 128
In a series of articles, Fik presents the history of film censorship in communist Poland. This time she deals with the last quarter of 1968. At that time the censorship officials voiced some objections toward some scenes from Ludwik Jeannot's *Man from a Self-Contained Flat*, Jerzy Kawalerowicz's *The Game*, a few documentaries and to one of the episodes of the popular tv war series „Stake Higher Than Life". But the most symptomatic was the suppression of e few foreign films, including *The Dirty Dozen* by R. Aldrich, *The Comedians* by Glenville and first of all, all Czechoslovakian films.

THE FIRST ATTEMPTS, THE FIRST TEXTS 135

Rafael Marziano Tinoco THE FOURTH METAPHOR 136
Venezuelan-born Tinoco studied at the Cameraman's Department of the Lodz Film School. This is his diploma work. He claims that Time is a basic element constituting a work of art, its „eternal theme". His deliberations are not a systematic, well-arranged argument but a series of loosely connected reflections. He argues that the fear of the passage of Time and the desire for eternity releases man's creative potential. Life, as a lapse of Time, is given an artistic form through metaphors. The metaphors of a dream, journey, chaos or apocalypse, and labirynth are the most powerful and prolific ones. The author cites the works of Jencks, Capra, Jung, Heisenberg and Whitehead. He is fascinated with symbolic

numbers and mathematical formulae. They arrange reality and when applied on the structure of a work of art (a picture of the Universe), allow to discover the logic of existence. But a creative process bears the marks of divinity and mystery. The essence of Art, like the essence of human life continues to be elusive and incomprehensible.

MULTIMEDIA 155
Piotr Zawojski THE FILM WORLD OF PISTURES AS A PRODUCT OF ELECTRONIC SIMULATION 156
Destroying the reality, electronically-generated pictures create the reality of simulacrum. Martin Heidegger's picture of the world becomes replaced by the world of pictures, like representation is replaced with simulation. Excluding realistic imitation, electronic video technology becomes an instrument of the literal creation of the world that does not contain its substantial base, ontological foundation. Only artist's imagination can form that foundation. Zbigniew Rybczyński's output fully demonstrates these processes. In Zawojski's essay, the example of *Kafka* serves to show in what way the film director who creates the electronic world of pictures, manipulates an actor who is becoming a peculiar puppet in the artist's hands and is reduced to an audio-visual object, a part of the film reality.

FAREWELLS: JERZY TOEPLITZ 167

Rafał Marszałek FELLOW-TRAVELLER 168

Stefan Morawski ABOUT JERZY TOEPLITZ 169

Beata Kosińska-Krippner MR PROFESSOR 173
The persons bound by profession and friendship to deceased prof. Jerzy Toeplitz remember the eminent Polish scholar.

Jerzy Toeplitz THE AUSTRALIAN ADVENTURE 176
This text was presented years ago at a seminar devoted to activities of polish artists and scientists abroad, prepared by the Institute of Art. This is an account on the setting up the first Australian Film School, of which Professor Toeplitz was co-originator and the first rector.

CENTENARY OF THE CINEMATOGRAPHY – TOP TWENTY – THE POOLS 187
NOTES ON AUTHORS 192
FILM IN POLAND '94 193
WORLD FILM '94 224

SUMMARY OF THE ARTICLES 227

Translated by ANDRZEJ SZCZEPANIK

SOMMAIRE

100 ANS DU CINEMA

L'INTRODUCTION A LA TRADUCTION POLONAISE par **Youri Tsivyan** 6
SUR LA SYMBOLIQUE DU TRAIN AU PERIODE INITIAL DU CINEMA par **Youri Tsivyan** 10

THEORIE DU CINEMA

LES PROCESSUS COGNITIVES ET LA COMPREHENSION. LA VISION ET L'OUBLI A *MILDRED PIERCE* DE MICHAEL CURTIZ par **David Bordwell** 22
LA COGNITIVE THEORIE DU CINEMA DE DAVID BORDWELL par **Jacek Ostaszewski** 40

JUBILE: ALICJA HELMAN

LA FAIBLE THEORIE VERSUS LE PASTICHE AGRESSIVE par **Stefan Morawski** 51

DE L'HISTOIRE DES PIONIERS ET DES AVANT-GARDES

L'HISTOIRE ANECDOTIQUE DU FLUXFILM (MACIUNAS, YOKO ONO ET LES AUTRES) par **Marcin Giżycki** 58
VIKING EGGELING ET SA *SYMPHONIE DIAGONALE* (1924) par **Stanisław F. Ozimek** 71
LES INSPIRATIONS ET LES OEUVRES DE VIKING EGGELING – entretien avec Louise O'Konor réalisé par **Stanisław F. Ozimek** 81
LA PRESENTATION THEORIQUE DE L'ART DU MOUVEMENT par **Viking Eggeling** 84

LE CINÉMA DANS LE MONDE

LE FILM DU MONDE LE JOURNAL NEW-YORKAIS (2) par **Maria Kornatowska** 88

PRESENTATION – WERNER HERZOG

LE VISITEUR DE L'AUTRE EPOQUE. SUR LES FILMS DE VERNER HERZOG par **Andrzej Werner** 98

PRESENTATION – *OLIVIER, OLIVIER*

LA DESCENTE D'OLIVIER AUX ENFERS par **Mariola Jankun-Dopartowa** 112

VISIBLE – INVISIBLE

L'IMAGE ET LA PENSEE par **Bohdan Pociej** 125

LE FILM ET LA CENSURE

DES ARCHIVES DU BUREAU CENTRAL DE LA CONTROLE DE LA PRESSE, DES PUBLICATIONSETDESSPECTACLES (GUKPPIW – 6) 128

LES PREMIERS ESSAYS, LES PREMIERS TEXTES LA QUATRIEME METAPHORE par **Rafael Marziano Tinoco** 136

MULTIMEDIA

L'IMAGE-MONDE FILMIQUE COMME RESULTAT DE LA SIMULATION ELECTRONIQUE par **Piotr Zawojski** 156

L'ADIEU: JERZY TOEPLITZ

LE COMPAGNON DE VOYAGE par **Rafał Marszałek** 168
SUR JERZY TOEPLITZ par **Stefan Morawski** 169
MONSIEUR LE PROFESSEUR par **Beata Kosińska-Krippner** 173
L'AVENTURE AUSTRALIENNE par **Jerzy Toeplitz** 176

LE CENTENAIRE DU CINEMA (L'ENQUETE) – LES VINGT MEILLEURS (7)

Józef Gębski, Marcin Giżycki, Maryla Hopfinger, Mieczysław Jahoda, Zygmunt Machwitz, Bolesław Michałek, Stanisław Ozimek, Tadeusz Szyma, Jerzy Wójcik 187
L'ENQUETE – LES COMMENTAIRES 191

LES AUTEURS 192

LE CINEMA EN POLOGNE '94

LA DOCUMENTATION par **Beata Kosińska-Krippner** 193

LE CINEMA DU MONDE '94.

LES FESTIVALS INTERNATIONALS DU CINEMA par **Beata Kosińska-Krippner** 224

SOMMAIRE 227