

POSTSCRIPTUM
POLONISTYCZNE

POSTSCRIPTUM

POLO N I S T Y C Z N E

2010 • 1 (5)

Redakcja

ROMUALD CUDAK — redaktor naczelny
JOLANTA TAMBOR — zastępca redaktora naczelnego
ALEKSANDRA ACHTELIK

Rada Programowa

KALINA BAHNEWA Sofia, JERZY BARTMIŃSKI Lublin,
WIKTOR CHORIEW Moskwa, ANNA DĄBROWSKA Wrocław,
MARIA DELAPERRIÉRE Paryż, KATARZYNA DZIWIWIREK Seattle,
KRIS VAN HEUCKELOM Leuven, MAŁGORZATA KITA Katowice,
ALEXA KOŻYNOWA Mińsk, LUIGI MARINELLI Rzym, MICHAŁ MASŁOWSKI Paryż,
GERHARD MEISER Halle, WŁADYSŁAW MIODUNKA Kraków,
LÁSZLÓ K. NAGY Debreczyn, ALEKSANDER NAWARECKI Katowice,
WACŁAW M. OSADNIK Edmonton, KAZIMIERZ OŻÓG Rzeszów,
ANNA MAŁGORZATA PACKALÉN PARKMAN Uppsala,
TOKIMASA SEKIGUCHI Tokio, MARIÉ SOBOTKOVÁ Olomuniec,
TAMARA TROJANOWSKA Toronto

Pismo krajowych i zagranicznych polonistów
poświęcone zagadnieniom związanym z nauczaniem
kultury polskiej i języka polskiego jako obcego

POSTSCRIPTUM
POLO N I S T Y C Z N E

Pismo jest kontynuacją półrocznika „Postscriptum”, który ukazywał się od 1992 do 2007 r.

Wersja elektroniczna: www.sjkip.us.edu.pl

Recenzent

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Redaktorki numeru

AGNIESZKA TAMBOR

JOLANTA TAMBOR

Adres

„Postscriptum Polonistyczne”
Szkoła Języka i Kultury Polskiej UŚ
Pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
tel./fax: +48 322512991, tel. 48 322009424
e--mail: postscriptum@us.edu.pl
www.postscriptum.us.edu.pl

Wydawca

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Szkoła Języka i Kultury Polskiej

Dystrybucja

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
e-mail: wydawus@us.edu.pl; www.wydawnictwo.us.edu.pl
tel.: 48 32 3592056

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wydawnictwo Gnome, Katowice

Nakład: 200 egz.

ISSN 1898-1593

Spis treści

PRESCRIPTUM	9
Polskie kino po...	13
Po odwilży	15
ALICJA HELMAN: Poetyka filmów szkoły polskiej (kilka refleksji o inspiracjach)	17
Po zburzeniu muru	33
TADEUSZ LUBELSKI: Kino Wolność (1990–2009)	35
Po reformie	63
TADEUSZ MICZKA: Polskie kino po reformie (2005–2010)	65
Po Kieślowskim	87
MAREK HALTOF: „Ciagle żywy”. Wpływ Kieślowskiego na kino polskie w czasach postkomunistycznych	89
Po adaptacji	105
WACŁAW M. OSADNIK: Film po adaptacji powieści: narracja <i>Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną</i> . Porównanie przekładu angielskiego powieści i angielskich napisów w adaptacji filmowej Xawerego Żuławskiego	107
JOANNA PREIZNER: Świadkowie. <i>Przy torze kolejowym</i> Andrzeja Brzozowskiego	131
Po swojemu	131
ANDRZEJ PITRUS: Mariusz Grzegorzek – kino po... swojemu	149
Po tamtej stronie granicy	163
KRIS VAN HEUCKELOM: Nowi Londyńczycy. Polscy emigranci na dużym (i małym) ekranie	165
Po Kmicicu	177
GRAŻYNA STACHÓWNA: Bohaterowie polskiego kina	179

Po europejsku	195
JANINA FALKOWSKA: Małe i duże kino. Europejskie wizje	197
Mikrowywiady	203
Kazimierz Kutz: Związek człowieka z językiem jest tak organiczny, że nie wolno tego rozcinać. I dlatego moje filmy są w gwarze	205
Krzysztof Zanussi: To się nazywa <i>Obce ciało</i> – w obronie kobiet przed feministkami	208
Maciej Pieprzycza: Po prostu przyjechali na Śląsk, bo odnaleźli fotogeniczną scenerię, zwłaszcza jak chce się opowiadać o biedzie i braku perspektyw	210
Magdalena Piekorz: Należy podejmować decyzje ryzykowne, bo tylko to daje możliwość wyjścia ponad przeciętność	212
Bartek Konopka: Zwierzęta dają kosmiczną perspektywę dla opisu kondycji człowieka	215
 Varia	 217
EWA TEODOROWICZ-HELLMAN: Biblioteka katedralna w Strängnäs i jej polskie zbiory	219
MARCIN MACIOŁEK: Edukacja frazeologiczna cudzoziemców wspomagana komputerowo	229
 Kronika	 237
AGNIESZKA TAMBOR: Filmowa półka 2009 roku	239
IRENA FRIS: Pamięci Docent Doktor Ludmyły Petruchiny (5 maja 1951–19 stycznia 2010)	251

Contents

PRE-SCRIPTUM	9
Polish Cinema After...	13
After The Thaw	15
ALICJA HELMAN: Poetics of the Polish Film School: Some remarks on Inspirations	17
After The Fall Of The Wall	33
TADEUSZ LUBELSKI: Freedom Cinema (1990–2009)	35
After The Reform	63
TADEUSZ MICZKA: Polish Cinema after the Reforms (2005–2010)	65
After Kieślowski	87
MAREK HALTOF: The Legacy of Krzysztof Kieślowski	89
After Adaptation	105
WACŁAW M. OSADNIK: Film after the Novel. The Narration of “Polish–Russian War/Snow-White and Russian Red”. A comparative study of the English translation and Film Captions in the Adaptation by Xawery Żuławski	107
JOANNA PREIZNER: Witnesses: Andrzej Brzozowski’s <i>By the Railway Track</i> ..	131
In One’s Own Way	131
ANDRZEJ PITRUS: Mariusz Grzegorzek – Cinema... His Own Way	149
Across The Border	163
KRIS VAN HEUCKELOM: New Londoners. Polish Immigrants on the Silver (and TV) Screen	165
After Kmicic	177
GRAŻYNA STACHÓWNA: Lords of Imagination: Famous Screen Protagonists (reprints)	179

In The European Way	195
JANINA FALKOWSKA: Cinema Big and Small: European Visions	197
Micro-Interviews	203
Kazimierz Kutz: The connection between a person and a language is so organic that it must not be split. And that is why my films are spoken in dialect	205
Krzysztof Zanussi: This is called “a Foreign Body” – in defence of women against feminists	208
Maciej Pieprzyca: They simply came over to Silesia because they found a photogenic setting; especially as you want to tell stories of poverty and lack of prospects	210
Magdalena Piekorz: Risky decisions should be made as only this gives one a chance to transgress mediocrity	212
Bartek Konopka: Animals provide a cosmic perspective from which to describe human predicament	215
 Varia	 217
EWA TEODOROWICZ-HELLMAN: The Cathedral library in Strängnäs and its Polish Collection	219
MARCIN MACIOLEK: Computer-aided Phraseological Education of Foreigners (a review)	229
 Kronika	 237
Agnieszka Tambor: Film Shelf 2009	239
Irena Fris: Pamięci Ludmila Petruchina. Obituary.....	251

PRESCRIPTUM

Współczesne kino polskie intryguje. Wydaje się, że jest inne niż starsze produkcje i zróżnicowane w swej artystycznej ofercie. Współczesny film polski zaznacza swoją obecność na ekranach polskich kin i na rynkach światowych. Dlatego też poprosiliśmy znanych krajowych i zagranicznych filmoznawców, aby zdiagnozowali sytuację. Efektem jest właśnie niniejszy numer „Postscriptum Polonistycznego”, który oddajemy do rąk Szanownych Czytelników. Koncepcja tytułu numeru (*Kino po...*) oraz układu artykułów zrodziła się po lekturze tekstu Marka Haltofa *Ciągle żyjemy*, który opisuje stan polskiego kina po śmierci Krzysztofa Kieślowskiego. Jednakże rozprawy pomieszczone w numerze uwzględniają zarówno perspektywę diachroniczną, jak i synchroniczną opisu. Mamy zatem m.in. kino po odwilży, po zburzeniu muru i po reformie, ale również po swoim, po europejsku, po tamtej stronie granicy i po adaptacji. Rozprawom towarzyszy dział *Mikronywiad*, w którym Czytelnik znajdzie rozmowy i wywiady internetowe ze współczesnymi reżyserami różnych pokoleń, w których twórcy opowiadają o swoich planach na przyszłość, o swoich dotychczasowych doświadczeniach filmowych, wypowiadają się na temat kondycji współczesnego polskiego kina oraz na temat rozwoju kina śląskiego. Część filmoznawczą numeru domyka esej *Filmowa półka 2009*, który opisuje dziesięć najważniejszych polskich filmów, które weszły na ekrany kin w ubiegłym roku.

W dziale *Varia* można znaleźć dwa artykuły. Pierwszy z nich to opis biblioteki katedralnej Strängnäs i jej polskich zbiorów. Drugi z artykułów to recenzja multimedialnego programu do nauki polskiej frazeologii „Frazpol”. Autor, wskazując na konieczność uczenia frazeologii cudzoziemców oraz na wpływ tej sprawności na rozwój kompetencji językowej, opisuje zasady działania i możliwości tego nowatorskiego programu.

W dziale *Kronika* publikujemy pożegnanie naszej przyjaciółki Ludmiły Petruichiny, profesor Katedry Filologii Polskiej Narodowego Uniwersytetu Lwowskiego imienia Iwana Franki.

Redaktor Naczelny

PRE-SCRIPTUM

Contemporary Polish cinema is intriguing. It appears to be different from older productions and more diversified artistically. Contemporary Polish film is making its presence felt on screens in Poland and cinemas worldwide. Therefore, we asked renowned Polish and foreign film directors to diagnose the situation. The effect is this issue of “Polish Studies Post-Scriptum” which we are now presenting to the Readers. The concept of the title (*Cinema after...*) and layout of articles was born after the reading of Mark Haltof’s text *Still Alive*, in which he surveys the condition of Polish cinema after Krzysztof Kiesłowski’s death. However, the papers included in the issue elucidate the situation from both diachronic and synchronic perspectives. Thus, we have the cinema after the thaw, after the fall of the Berlin Wall and the reforms, but also cinema in one’s own way, in the European way, across the border, and after the adaptation. The papers are accompanied by a section entitled *Micro-interviews*, in which the reader will find conversations and Internet interviews with contemporary film directors representing different generations who reveal their film experiences so far and plans for the future, and comment on the condition of contemporary Polish cinema and the evolving Silesian cinema. An essay entitled *Film shelf 2009* reviewing the ten top Polish films released last year closes the part devoted to film studies.

In the section *Varia*, two articles can be found. The first is a description of Strängnäs cathedral library with its collection of Polish books. The second is a review of a multimedia programme called “Frazpol” designed for teaching Polish phraseology. Pointing to the necessity of teaching phraseology to foreign students and the effect of this skill on language competence, the author describes the operations and potential of this innovative programme.

In *Chronicle*, we also publish an obituary of our friend Ludmila Petruchina, Professor at the Department of Polish Philology, Ivan Franko Lviv State University.

The editor-in-chief

POLSKIE KINO PO...

PO ODWILŻY

ALICJA HELMAN

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Poetyka filmów szkoły polskiej (kilka refleksji o inspiracjach)

Szkoła polska nie pojawiła się w drodze niespiesznej ewolucji, nie poprzedzały jej zapowiedzi tego, co miałyby się skryształizować dopiero później w postaci utworów dojrzałych, niekwestionowanych arcydzieł. Był to przełom, wielka zmiana, jak za przysłowiowym dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Zaczęły się pojawiać filmy zupełnie inne niż poprzednio. Przewrót polityczny zbiegł się z pokoleniową zmianą warty. Ci twórcy, którzy zadebiutowali w ramach nowej formacji, chcieli i mogli, co było przesłanką fundamentalną, realizować filmy zgodnie z własnymi zamysłami światopoglądowymi i artystycznymi.

Świadomość faktu, że oto rodzi się i rozwija inne kino, była powszechna, ale rozważania nad nim aż do dziś cechuje pewna znamienna jednostronność. Poświęcono wiele czasu, uwagi i stron tekstów różnego autoramentu sprawom światopoglądu, historiozofii, polityki, stosunku do tradycji, interpretacji ludzkich postaw, tego wszystkiego, co sumowało się pojęciem „losu Polaka”, a znacznie mniej wagi przywiązywano do strony artystycznej, języka, poetyki. Wobec doniosłości tego wszystkiego, co najogólniej rzecz biorąc, wiązało się z treścią, sprawy formy schodziły na plan dalszy, jeśli nie zgoła odległy. Historycy deklarują to *expressis verbis*, także w perspektywie dokonywanych po latach podsumowań. Ewelina Nurczyńska Fidelska stwierdza:

Kluczem klasyfikacji filmów do „szkoły polskiej” stało się pozornie najbardziej funkcjonalne, przez lata podtrzymywane kryterium tematyczno-problemowe. Było ono zresztą głęboko zakorzenione w społeczno-politycznym kontekście tamtego czasu i w stylach odbioru

owych filmów przez ówczesną publiczność. Pozwalało mówić, że filmy „szkoły polskiej”, zgodnie zresztą z oczekiwaniami odbiorców, dokonują wielkiego obrachunku z doświadczeniem wojennym i jego konsekwencjami w życiu zbiorowym i jednostkowym (Nurczyńska-Fidelska 1998).

Podobne stanowisko zajmują nawet ludzie, którzy w pierwszej kolejności przyczynili się do tego, by kino po październikowym przełomie – mówiąc najprościej – wyglądało inaczej także pod względem formalnym.

W 2006 roku pisze Jerzy Wójcik:

Był to okres mówienia w filmie o sprawach, które interesowały ludzi. „Polska szkoła filmowa” nie oznacza dla mnie obecności na ekranie pewnych dokonań estetycznych, innego sposobu inscenizacji czy reżyserii. Owszem, znaleźliśmy sposób, formę, dosyć zróżnicowaną, ale najważniejsze było mówienie o problemach, o tym, co ludzie myśleli, co chcieli wypowiedzieć. To nazywam „polską szkołą”. Dziś takich filmów prawie nie ma (Wójcik 2006, 34).

Z perspektywy czasu pytanie o to, jak oni znaleźli ów „sposób, formę”, skąd czerpali inspirację, do jakich odwoływali się tradycji, czy sięgali świadomie bądź nieświadomie do określonych wzorów, staje się pytaniem o pierwszorzędny znaczeniu. Twórcy przypisani tej formacji byli przecież w takim czy innym stopniu, w takim czy innym sensie, spadkobiercami socrealizmu, niektórzy (Kawalerowicz) debiutowali w fabule jeszcze pod jego auspicjami, inni mają wpisany w swój życiorys jego dziedzictwo, by przywołać tu szkolne filmy Wajdy, krótkie metraże Hasa czy Munka.

Jalowa dieta repertuaru kinowego lat 1949–1955 nie działała inspirująco. Jako twórcy wpisani byli w system nakazów i zakazów, którego nie mogli omijać ani lekceważyć. Groziły im przecież nie tylko nożyczki czujnego cenzora, ale i perspektywa pożegnania się z wybranym zawodem. Ów system w kwestiach formy był równie restrykcyjny, jak w warstwie treści i ideologii. Zarzut „formalizmu” dezawuował film w jednakiej niemal mierze, jak posądzenie o nieprawomyślność, a twórcy byli tego w pełni świadomi.

Pokolenie to, po części wychowankowie łódzkiej szkoły filmowej, nie było jednak odcięte od światowego dziedzictwa, ani też od tego, co aktualnie działo się w kinematografii europejskiej i amerykańskiej. Nie tylko za sprawą repertuaru lat 1945–1949, kiedy na polskich ekranach znalazły się liczne arcydzieła światowego kina (ale nie bez starannej ideologicznej selekcji), czy

też faktu, że nie zniknęły z ekranów filmy włoskiego neorealizmu – formacji wówczas wiodącej i najbardziej wpływowej. Wychowankowie Łódzkiej filmówki wspominają, że właśnie tam mogli obejrzieć wszystko (powiedzmy – prawie wszystko), co chcieli, zarówno ze starego, jak i nowego kina. Nie byli „szczurami filmoteki”, jak twórcy Nowej Fali, ale też nie byli ignorantami, jak ich np. hiszpańscy koledzy, którzy – jak wspomina Carlos Saura – w latach pięćdziesiątych nie znali zarówno Eisensteina, jak Buñuela, a z filmami neorealistów spotkali się po raz pierwszy w roku 1956¹. Twórcy szkoły polskiej znali kino im współczesne, chcieli i umieli nawiązać z nim dialog. Pozostawała wszakże kwestia wyboru.

Większość historyków nie diagnozuje wystarczająco i zadowalająco przyczyn, dla których przełom, wielka zmiana, „renesans”, pojawiły się właśnie wtedy i to równocześnie w wielu krajach, w których nie mogły oddziaływać te same lub nawet zbliżone uwarunkowania zewnętrzne. Powiedzmy od razu, że różny był charakter owych przełomów: inny dla Nowej Fali francuskiej, inny dla kina angielskich młodych gniewnych, jeszcze inny dla szkoły polskiej. Kino stało się wówczas „nowe”, „młode” czy „inne” nie za sprawą jednego dominującego ośrodka, który następnie promieniowałby na pozostałe, co należało do niejako naturalnego początku ewolucji filmowej, lecz w rezultacie serii poczynań nie zawsze ze sobą powiązanych i wzajem zależnych, dziejących się w wielu krajach.

Właściwie wówczas zmienił się nasz sposób widzenia filmu. Dośrodkowe myślenie o kinie skupiające się na jego odrębności, swoistości, niepowtarzalności, które cechował swoisty partykularyzm, zaczyna ustępować myśleniu odśrodkowemu o charakterze uniwersalnym, dla którego film jest miejscem spotkania, kolizji, współdziałania wielu tekstów. Filmy traktuje się jako złożone wypowiedzi odnoszące się nie tylko do aktualnej bądź minionej rzeczywistości, lecz do tradycji kultury, do wszystkich sztuk, do prądów myślowych epoki i jej podstawowych konfiguracji. Kiedy jednak próbujemy odejść od rozpatrywania szkoły polskiej, by tak rzec, w jej własnych granicach, jako zjawiska zakorzenionego li tylko w rodzimej glebie, problem jej korespondencji z kinem światowym zdradza pewne charakterystyczne przesunięcie. Twórcy szkoły polskiej zarówno w sposób świadomy, jak też i nieświadomie nawiązują nie do równoległe z ich dokonaniem rozwijającego się kina lat pięćdziesiątych, lecz do kina lat czterdziestych, kształtującego ich artystyczną świadomość.

¹ Pisałam o tym na innym miejscu. Por. Helman 2005.

Za pierwsze i niekwestionowane źródło inspiracji uznany został neorealizm. Nie mogło zresztą być inaczej. Po lekcji neorealizmu nie było już powrotu do wcześniejszych form poetyki realistycznej. Tam więc, gdzie twórca wypowiadał się w duchu i stylu realizmu, w najbardziej ogólnym rozumieniu tego terminu, neorealizm musiał wycisnąć swoje piętno.

„Polską przygodę neorealizmu” w artykule pod takim właśnie tytułem opisał nader wyczerpująco Bolesław Michalek w 1975 roku. W jego przekonaniu ta formacja polskiego kina, która wykrystalizowała się w latach 1954–1956 nie zawdzięcza bezpośrednio tak wiele neorealizmowi, jak przywykło się sądzić.

Było kilka utworów, które z tej inspiracji korzystały, kilka innych, które były o to pomawiane [...]. Lecz zręby estetyki polskiego kina, jak i jego postawy myślowe były w istocie inne (Michalek 1975, 28).

Oddziaływanie neorealizmu dostrzega Michalek na odmiennej płaszczyźnie – inspiracja kinem i myślą neorealistyczną zainicjowała spór „o film własny, o krystalizację jego imponderabiliów estetycznych i społecznych” (Michalek 1975, 28). Ten sam autor pisze dalej, iż idea neorealizmu funkcjonowała w Polsce jako „instrument wykuwania nowych form wyrazu” (Michalek 1975, 28).

Recepcja neorealizmu, zwłaszcza w latach poprzedzających przełom październikowy nie była bynajmniej jednostronnie pozytywna. Twórców włoskich pomawiano o pesymizm, naturalizm (rozumiany wyłącznie pejoratywnie) a nawet o formalizm. Odniesieniem dla twórczości własnej – „ideałem artystycznym” jak pisał Krzysztof Teodor Toeplitz (Toeplitz 1956) – stał się dopiero później, gdy z jednej strony inspiracje neorealizmem wpisywano wręcz w deklaracje programowe (np. zespołu „Kadr”), a z drugiej strony krytycy dopatrywali się w pierwszych jaskółkach „nowego” ożywczych wpływów neorealizmu (recenzja Aleksandra Jackiewicza z *Pokolenia*) (Jackiewicz 1956). Do dziś historycy podtrzymują tę opinię. Np. Marek Haltof pisze, że „młodzi filmowcy byli zauroczeni neorealizmem, który dawał szansę zerwania z poprzednikami i oddania ducha okresu destalinizacji” (Haltof 2004, 99).

Sami twórcy natomiast bliżsi byli tego rozumienia neorealistycznych wpływów, o których pisał Michalek.

Wspominając, jako II operator *Kanału*, współpracę z Jerzym Lipmanem, Jerzy Wójcik wyraził to następująco:

Rozmawialiśmy nieco o neorealizmie, o Włochach, ale to były raczej napomknienia. Szukaliśmy własnych rozwiązań. Wiedzieliśmy, że nie

akceptujemy światła rodem z klasycznej, czystej szkoły angielskiej. Nie interesowała nas praca Francuzów, którzy rozbijali wszystko światłem na dziesięć tysięcy punktów. Bliższe nam były neorealistyczne dokonania Włochów. Jednak staraliśmy się formować obraz przez własne doświadczenie (Wójcik 2006, 25).

I właśnie w analizach operatorskich możemy znaleźć sprecyzowanie tego, na czym konkretnie miał polegać ów wpływ, przekładający się na rozwiązania formalne, stricte warsztatowe. Zazwyczaj bowiem rozważania na temat wpływów bądź inspiracji kończą się na uwagach natury ogólnej dotyczących – w przypadku neorealizmu – np. pesymistycznej tonacji, mrocznego klimatu, „szorstkiej” surowej fotografii, naturalnego aktorstwa, dalekiego od gwiazdorskich póz, upodobania do rozwiązań quasi-dokumentalnych.

Marcin Maron charakteryzując styl operatorski Jerzego Lipmana łączy owo spojrzenie z lotu ptaka z wnikliwością analityka. O *Pokoleniu* (film ten był koronnym przykładem, mającym odzwierciedlać wpływ neorealizmu), autor pisze:

W sposobie aranżowania i fotografowania niektórych scen *Pokolenie* wykazuje pewne podobieństwa do estetyki neorealizmu. Temat filmu, sposób nakreślenia postaci głównych bohaterów i ukazania polskiej rzeczywistości wojennej realistycznie oddaje konkretne miejsca i czas wydarzeń. I właśnie ten przystosowany do polskich warunków realizm jest elementem pokrewnym filmom włoskim. W zdjęciach ujawnia się on w dążeniu do autentyzmu fotografowanej przestrzeni i wiarygodności oświetlenia. Składają się na to: odpowiednio dobrany plener (na przykład robotniczych przedmieść), wykorzystywanie wnętrza naturalnych, dokładne odwzorowanie przestrzeni i wielopłanowa, starannie zakomponowana inscenizacja, której pokazanie było możliwe dzięki zastosowaniu przez Lipmana optyki z dużą głębią ostrości i wykorzystaniu naturalnego oświetlenia, otwarta kompozycja kadru, tworzona tak, by nie dawały wrażenia statycznego, płaskiego układu elementów w kadrze, ruchy kamery opisujące przestrzeń, komponowanie ruchu wewnątrzkadrowego.

Warto zauważyć, że film ten w wielu scenach wykracza poza obiektywizm fotograficzny, charakterystyczny dla większości filmów neorealistycznych, wykazuje większą jednorodność plastyczną zdjęć, ich staranność i złożoność kompozycyjną (Maron 2005, 36–37).

O sięgnięciu po niektóre założenia estetyki neorealizmu wspomina jeszcze Maron z okazji *Kanału*, ale już tylko przelotnie. Takie rozwiązania, jak głębi-

nowe komponowanie kadru i szczegółu tła, wykorzystanie „autentycznego pleneru” zostały jednak rozwinięte i dostosowane do potrzeb filmu.

Terminem, który padał najczęściej, gdy pisano o stronie estetycznej filmów szkoły polskiej, był jednak „ekspresjonizm”. Zwłaszcza z okazji filmów Wojciecha Hasa i Stanisława Lenartowicza, którego *Zimowy zmierzch* zbulwersował środowisko krytyczne. Częstotliwość pojawiania się tego terminu nie oznaczała powszechnej zgody co do tego, by mówić *tout court* o ekspresjonizmie szkoły polskiej. Nie było wszakże tytułu, z którego okazji nie pojawiłby się ten termin, choć nietrudno dostrzec, że poszczególni autorzy nadawali mu różne znaczenia – historyczne, potoczne bądź zaktualizowane nowymi doświadczeniami. Był to raczej punkt zapalny dyskusji. Dyskutantów mogłoby pogodzić (aczkolwiek wówczas nie pogodziło) przypomnienie, że termin „ekspresjonizm” odnosi się nie tylko do ekspresjonizmu niemieckiego okresu 1919–1924, lecz ma znaczenie niepomiernie szersze.

Niemiecki ekspresjonizm filmowy jest formacją odległą, odrębną i zamkniętą. Mówi do nas martwym, nie zawsze zrozumiałym językiem dawno minionej epoki kina niemego w fazie, gdy podejmowało ono eksperymenty o charakterze ekstremalnym. Jeśli jednak spojrzymy nań z perspektywy współczesnej, dostrzeżemy multiperyodyczny charakter wzorów sztuki ekspresjonistycznej.

Poetyka ekspresjonizmu z charakterystycznym dla niej typem deformacji plastycznej, sposobem traktowania obrazu filmowego, metodą tworzenia nastroju, szukaniem ekwiwalentów dla wyrażenia stanów wewnętrznych w specyficznych metodach organizacji tworzywa – powraca w kinematografii dźwiękowej z okresową, rytmiczną regularnością, aż do czasów dzisiejszych. Oczywiście, nie jest to dosłowne powtórzenie ani replika ekspresjonizmu niemieckiego lat dwudziestych, trzeba bowiem uwzględnić choćby te nieodwracalne zmiany, które do sposobu organizowania wypowiedzi filmowej wprowadził dźwięk, a następnie kolor. Niemniej, nietrudno odnaleźć podstawowe wzory poetyki ekspresjonistycznej w kinematografii amerykańskiej, angielskiej, niemieckiej, polskiej i czeskiej, by ograniczyć się do przykładów najbardziej oczywistych i uderzających.

Podobnie jak było z ekspresjonizmem niemieckim, można, idąc śladem Kracauera, wyznaczyć zależność między ekspresjonistyczną wizją świata a świadomością społeczną okresów szczególnie dramatycznych napięć w dziejach danego narodu. Nieprzypadkowo ekspresjonizm odradza się właśnie w latach II wojny światowej, a w kinie niemieckim tuż po wojnie, w kinie polskim w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, w kinie czeskim w latach sześćdziesiątych. Zbieżności nie są, oczywiście, tej samej natury, co w latach dwu-

dziestych, ale okresy, w których kino przechodzi do manifestacji artystycznych typu ekspresjonistycznego, są z reguły w tym czy innym sensie fazami kryzysu w życiu społecznym i politycznym.

Niektórzy historycy, przede wszystkim angielscy, widzą ekspresjonizm jeszcze szerzej, nie tylko jako wzór powracający, lecz wręcz stale obecny (por. Wollen 1969). Opozycja dwu nurtów, decydujących o dialektycznym napięciu w historii filmu, która w różnych językach u różnych autorów nazywana jest odmiennie (kino lumièrowskie i mélièsowskie, film wierzących w obraz i film wierzących w rzeczywistość, kreacja i reprodukcja etc.) w terminologii angielskiej występuje jako realizm i ekspresjonizm. Ekspresjonizm niemiecki byłby zatem – w myśl tego stanowiska – tylko skrajną manifestacją jednej z dwu możliwych postaw artystycznych, które twórca filmowy ma do wyboru, określając swój stosunek do tworzywa i środków wyrazu.

W znaczeniu węższym, niż uprzednio eksplikowane, ekspresjonizm miałby być stale obecny w kinematografii jako pewien model kodyfikacji środków wyrazu i sposobów posługiwania się nimi.

Ekspresjonizm odradza się po raz pierwszy w tzw. niemieckiej szkole filmu amerykańskiego z początkiem lat czterdziestych, za sprawą twórców – emigrantów, a przede wszystkim Fritza Langa, jednego z czołowych indywidualności ekspresjonizmu lat dwudziestych, którego amerykański „samotny tłum” przerażał w równej mierze jak „uciekający od wolności” straszny, niemiecki drobnomieszczanin. Wokół Langa skupiło się młodsze pokolenie realizatorów niemieckich, którzy wprawdzie zdołali zadebiutować jeszcze w Europie, ale już pod auspicjami *Neue Sachlichkeit*. Niemniej i dla nich ekspresjonizm właśnie był szkołą myślenia filmowego, a ekspresjoniści ich mistrzami. Mam na myśli Roberta Siodmaka, Otto Premingera, Edwarda Dmytryka, Billy Wildera i wielu innych realizatorów mniejszej rangi, którzy nie osiągnęli tej pozycji, co uprzednio wymienieni. Wraz z wojną powrócili te wszystkie lęki, obsesje i stesy, od których mieli nadzieję uwolnić się w nowej ojczyźnie. Zatem wrócił i ekspresjonistyczny *Weltanschauung* na gruncie czarnego filmu kryminalnego, jedynej oazy pesymistycznego widzenia, odzwierciedlającej kryzys moralny i załamanie wiary w pozytywistycznie pojmowaną ideę postępu, na tle ówczesnej hollywoodzkiej produkcji, konsekwentnie utrzymywanej w tonacji różowej. Z intencją krzepienia morale narodu i podtrzymywania jego wiary w zwycięstwo.

Po wojnie nawiązują do ekspresjonizmu twórcy, dla których nie jest to żywe, bezpośrednie źródło inspiracji, lecz historyczna poetyka i sposób widzenia odległy od optyki współczesnej. Można zatem mniemać, że nawią-

zują nie do tego, co decydowało o historycznej zmienności poetyki ekspresjonistycznej, lecz do jej wyznaczników uniwersalnych, ponadhistorycznych. Propozycje układają się zresztą wyraźnie i w widomy sposób na korzyść uniwersalnych i trwałych cech wzoru. Ekspresjonizm był przede wszystkim szkołą widzenia plastycznego. Twórcy widzieli możliwości wyrazowe filmowej sztuki obrazu poprzez dokonania i możliwości malarstwa i architektury.

Konrad Eberhardt, autor pierwszej i jak dotąd jedynej monografii Hasa, zwrócił uwagę na fakt, że przywoływanie ekspresjonizmu lub posługiwanie się przymiotnikami ekspresjonistycznymi miało nierzadko charakter pejoratywny i twórcy bronili się przed nim (Eberhardt 1967). Na przykład Stanisław Lenartowicz powiedział w jednym z wywiadów:

W *Zimowym zmierzchu* chciałem przywrócić obrazowi jego właściwą rangę. Nawiązać do tego, czym był obraz w okresie filmu niemego, jeszcze przedtem nim usłużne słowo, wyjaśniając wszystko w dialogu, zdegradowało jego wymowę. Mogłem się o taką rzecz pokusić, mając za podstawę tekst o zdarzeniach prostych, powolnych, rozgrywających się raczej na płaszczyźnie psychologicznej. W rezultacie obraz stał się dominujący. Czy to źle? A że był mocny, wyraźny, dynamiczny, a więc pełen ekspresji – przyklepiono mu etykietę ekspresjonizmu. I żeby było bardziej naukowo i źródłowo, dodano – niemiecki (Janicki 1962).

W istocie najczęściej chodziło nie o nawiązywanie do konkretnego modelu, wzorowanie się na określonym twórcy czy utworze, lecz o położenie akcentu na sprawie ekspresji. Mówi o tym *explicitie* Jerzy Lipman:

Polscy operatorzy w latach 1955–1956 i następnych zaczęli organizować rzeczywistość drapieżnie, dynamicznie. Nie technika, a wyraz, ekspresja, emocjonalna wymowa obrazu, zaczęły się liczyć. Zdjęcia pozornie niedoskonale technicznie, z zachwianym kontrastem, czarne, szare, świadomie chropowate, zaczęły tworzyć nową funkcję obrazu, który stawał się ważnym elementem artystycznych i emocjonalnych walorów filmu (Lipman o sobie, 34).

Jak dalece było to wówczas inne, nowe, zaskakujące, odległe od wcześniej obowiązujących norm, najlepiej świadczy fakt, że wyróżniające się przecież urodą wizualną *Pokolenie* dostało ocenę niedostateczną za stronę techniczną. Filmy Wójcika, zdjęciowo znakomite, mieściły się w strefie ocen średnich.

Wróćmy do ekspresjonizmu. Historyk może oczywiście znaleźć w polskich filmach „posądzanych” o ekspresjonizm (zarówno w pejoratywnym,

jak i pozytywnym rozumieniu tego terminu) oczywiste podobieństwa zarówno do klasycznych niemieckich filmów ekspresjonistycznych, jak i dzieł powojennego neoekspresjonizmu. Wszystkie można zaklasyfikować jako tzw. filmy atmosfery – termin współczesny, ale dobrze charakteryzujący najbardziej ogólne znamiona kina ekspresjonistycznego.

Taka jest nie tylko *Pętla* czy *Zimowy zmierzch*, ale także filmy Wajdy, z okazji których krytyka (zwłaszcza zagraniczna) też hojnie szafowała tym terminem. Krytyka polska faworyzowała w tym miejscu termin „barok”, mając w istocie na myśli mniej więcej to samo, czyli poetykę nadmiaru, drapieżność, niesłychaną wyrazistość wizualną, skłonność do formalnego ekscesu.

By przykładowo odwołać się do charakterystycznych szczegółów: w *Pętli* takim uderzającym znamieniem ekspresjonistycznym (jednym z wielu – dodajmy) będzie operowanie linią krzywą, szczególnie wyraziste, gdy przypomnimy znajdującą się w mieszkaniu Kuby dziwaczną konstrukcję z drutów, układy szyn tramwajowych, sposób fotografowania akcentujący skosy.

Nowsze i najnowsze propozycje historyków interpretujących związki szkoły polskiej z kinem światowym ujmują je jednak w perspektywie znacznie rozleglejszej. Ewelina Nurczyńska-Fidelska analizująca filmy o tematyce współczesnej z lat 1957–1959 objęła je kategorią „czarnego realizmu”, wywodząc ową czerń z wielu źródeł – gestu sprzeciwu i przekory wobec palety jasnych barw, obowiązujących w kinie socrealistycznym, wpływów pesymistycznej optyki neorealizmu, amerykańskiego „filmu noir”, który ze swej strony przetworzył doświadczenie ekspresjonizmu. W jej ujęciu „czarny realizm” oznacza autorskie przetwarzanie „całego zespołu różnorodnych doświadczeń zarówno ideologicznych i egzystencjalnych, jak i estetycznych” (Nurczyńska-Fidelska 1998, 37).

Analizy Nurczyńskiej-Fidelskiej dobitnie podkreślają subiektywizm wizji zaproponowanej przez autorów przypisanych do tej formacji. Świat *Zimowego zmierzchu* odsłania się przed widzem nie poprzez „odniesienia do rzeczywistości realnej, lecz poprzez jej wyobrażenie. [...] Jest to rzeczywistość wewnętrzna przeżywana za pośrednictwem bohatera bądź manifestacyjnie kreowana przez narratora zewnętrznego, który identyfikuje jej wizerunek zgodnie ze swym własnym przeżywaniem i świadomością jej charakteru” (Nurczyńska-Fidelska 1998, 34).

Nie inaczej jest w *Pętli*. Tam czasoprzestrzeń fizyczna funkcjonuje jako znak czasoprzestrzeni psychicznej, staje się projekcją wewnętrzną stanu bohatera. Subiektywizm widzenia jeszcze ostrzej uwidacznia się w *Prawdziwym końcu wielkiej wojny* Kawalerowicza, ponieważ właśnie tutaj, po raz pierw-

szy w polskim kinie mamy do czynienia z chwytem kamery subiektywnej. Zapewne nikt w tym czasie nie widział słynnego filmu Roberta Montgomery'ego *Lady in the Lake* (1944), ale wszyscy o nim słyszeli, był to przykład po wielokroć przywoływany. Montgomery zrobił cały film kamerą subiektywną, bohater zajmuje jej miejsce, a my możemy go oglądać tylko poprzez lustrzane odbicie. Film Kawalerowicza pulsuje wewnętrznym niepokojem, zgodnie z rytmem życia psychicznego bohaterów, niezależnie od warstwy zdarzeń, gdzie w istocie dzieje się bardzo niewiele. Reżyser wykorzystuje kamerę subiektywną, wiążąc ją z tematem tańca. Bohater, chory psychicznie w wyniku tragicznych przeżyć w obozie koncentracyjnym, był kiedyś nader atrakcyjnym mężczyzną i świetnym tancerzem. Retrospekcja przywołuje scenę balu, w której widzimy tylko uśmiechniętego Juliusza, bowiem Róża zajmuje pozycję kamery. Nie oglądamy tańczącej pary z pozycji normalnie przypisanej widowni, lecz tylko obrazy, które pojawiają się przed oczami bohaterki. Kamera subiektywna w oczach Juliusza pojawia się w kilku retrospekcjach obozowych – scenach wspomnień tańca, stanowiącego jedną z form torturowania więźniów. Wspomnienia Juliusza zaczynają się obrazem wirujących świateł, by przy pojawianiu się scen obozowych przejść w szybkie panoramy, kończące się zamazującymi obraz gwałtownymi szwenkami. Ten uderzający „przerost formy” z udziałem najostrzej działających efektów nie pojawi się już w późniejszych filmach reżysera. Zafascynowany na tym etapie możliwościami, jakie dawała świeżo zdobyta twórcza swoboda, Kawalerowicz będzie później szukał rygorów i ograniczeń, by wydobyć maksimum efektu ze starannie wyselekcjonowanych środków.

Perspektywę zaproponowaną przez Nurczyńską-Fidelską rozszerza jeszcze ujęcie Marka Hendrykowskiego, który upatruje w poszukiwaniach twórców szkoły „drogi polskiego kina do sztuki nowoczesnej”. Autor pisze:

Przeszłość aktywna, swego rodzaju artystyczna pamięć „szkoły polskiej”, będzie odąd obejmować już nie najważniejszy przedtem kontekst neorealistyczny, lecz także rozmaite inne obszary artystycznego doświadczenia sztuki wieku XX: od ekspresjonizmu, poprzez surrealizm i egzystencjalizm wraz z pokrewnym mu „teatrem sytuacyjnym” i teatrem absurdu (*Kanał, Eroica*), aż do twórczo zaadaptowanych przez inne kino pierwiastków realizmu poetyckiego w filmie, poezji i malarstwie z ich liryczno-dramatycznym skupieniem na prywatności i życiu wewnętrznym człowieka (*Petla, Ostatni dzień lata*) (Hendrykowski 1998, 14).

Ten punkt widzenia, całkowicie zresztą uzasadniony, czyni obszarem penetracji obszar nieomal nieograniczony. Pozostając przy inspiracjach strictly filmowych, ograniczę się do kilku sugestii. Wśród nazwisk twórców wymienianych przez polskich reżyserów, powtarzają się dwa: Orson Welles i Carol Reed, podobnie jak tytuły *Obywatel Kane* i *Niepotrzebni mogą odejść* (rzadziej – *Trzeci członek*). Nowatorstwo rozwiązań, zarówno reżyserskich, jak i operatorskich, wyrazista, sugestywna poetyka wizualna działały na wyobraźnię pokolenia dopiero zaczynającego artystyczną karierę. Nie znaczy to, że kopiowali swoich mistrzów, ale to, że próbowali pójść podobną, raczej równoległą niż tą samą ścieżką.

O fascynacji *Obywatel Kane* pisze Jerzy Wójcik:

Spotkałem się ze światem sformowanym i tak mocnym, że mną zawałdął. [...] Był to świat o takim wewnętrznym zorganizowaniu, że dzięki niemu czułem się obecny w rejonach, których dotychczas w ogóle nie znałem (Wójcik 2006, 13).

Emocjonalny ton wypowiedzi operatora doskonale oddaje charakter inspiracji, którą młodzi twórcy zaczerpnęli z kina powodującego taki rodzaj urzeczzenia. Nie znaczy to, że otrzymaliśmy falę naśladownictw. Pisząc o pracy nad *Eroiką*, Wójcik wyznaje:

Same trudności, znaki zapytania i żadnych wzorów. Wzorcem był *Obywatel Kane*, ale widzieliśmy tylko rezultat ekranowy. Nie wiedzieliśmy, w jaki sposób został osiągnięty (Wójcik 2006, 28).

O Wellesowskiej inspiracji w *Popiele i diamentcie* pisze Tadeusz Lubelski:

Laboratoryjnym przykładem jest scena, w której bohaterowie dowiadują się, że zamach się nie udał. Na pierwszym planie widzimy Andrzeja, zawiadamiającego przez telefon majora Wągę, że wszystko w porządku; na drugim – pukającego do drzwi budki telefonicznej Maćka, który już wie, że popełnili pomyłkę; w głębi zaś Szczukę, meldującego się właśnie w recepcji. Na Wellesowskiej inscenizacji w głąb oparta jest też słynna scena zabicia Szczuki, kiedy w tle, za ofiarą padającą w ramiona mordercy, wybuchają race na cześć końca wojny, czy też scena, w której Maciek opuszcza rano hotel, mijając wodzireja Kotowicza, w tle zaś widoczny jest cały korowód, tańczący finałowego poloneza (Lubelski 1992, 164).

Odwolania do rozwiązań operatorskich są niewątpliwie bardziej przekonujące, bowiem pozwalają pokazać palcem na taśmie czy ekranie pewien konkret. Dla przykładu, cytowany już Marcin Maron pisze w analizie *Pokolenia*:

W budowaniu światłem przestrzeni pleneru w nocy, zauważyć można pewne podobieństwa do zdjęć Roberta Kraskera z filmu *Niepotrzebni mogą odejść*. Krasker tworzy głębię kadru za pomocą bocznych i tylnych ustawień lamp. Charakterystyczne jest tutaj zamykanie kadru czernią i operowanie mocnym światłem w jego środkowych częściach. Ślizgi na ścianach domów, równoległych do osi kamery, górne światła na mokrym bruku i boczne na ścianach, zamykających tło, budują głębię. Postaci w planach szerszych pojawiają się w sylwetkach, bliżej wchodzą w boczne światło (Maron 2005, 28).

Maron dodaje jednak, że w przeciwieństwie do Lipmana, Krasker pracował w atelier i posługiwał się szerszymi planami przestrzeni.

Ale nazwisko Kraskera powraca jeszcze dalej, gdy Maron analizuje scenę spotkania Jasia Krone z Abramem. Dodaje wówczas, że podobne rozwiązanie spotykamy w filmie *Niepotrzebni mogą odejść*, gdy para zakochanych przypadkiem znajduje bohatera ukrywającego się w piwnicy.

Natomiast zupełnie inne filiacje odkrywamy w planie koncepcji reżyserkich, zestawiając *Kanał* z filmami Reeda, bądź zastanawiając się nad uderzającym podobieństwem niektórych rozwiązań z jego filmów i wybranych scen lub pomysłów, które znajdziemy u naszych twórców.

Jedną z najbardziej znanych scen w kinematografii tamtych lat jest finał z *Trzeciego człowieka*, długi travelling, w którym bohaterka, grana przez Alidę Valli, kieruje się na kamerę, mijając bez słowa, obojętnie, mężczyznę (Joseph Cotten), który daremnie na nią czeka. W finale *Prawdziwego końca wielkiej wojny* Kawalerowicz nie powtarza sceny z filmu Reeda od strony technicznej w sposób dosłowny. Ale mamy do czynienia z podobną sytuacją – dwie kobiety, ubrane w czerń, bez słowa i spojrzenia, mijają mężczyznę, który czeka w parku.

Film *Niepotrzebni mogą odejść* obrazuje ostatnie osiem godzin życia rannego rewolucjonisty, odmierzane wizerunkami zegara. Nie inaczej jest w *Pętli*, gdzie akcja rozgrywa się w ciągu 24 godzin, a zegar jest jednym z głównych rekwizytów. *Kanał* Wajdy zaczyna się od słów „to ostatnie godziny ich życia”, od razu znacząc los bohaterów piętnem śmierci.

Supozycja, iż pomysł rozegrania filmu w kanałach zaczerpnął Wajda z *Trzeciego człowieka*, byłaby z pewnością nadto śmiała. W przypadku Reeda był

to czysto artystyczny koncept, sceneria wiedeńskich kanałów pozwoliła na nader sugestywne rozegranie wybranych scen. Bezpośrednią inspiracją dla Wajdy była sama rzeczywistość i opowiadanie J. Stawińskiego, który sytuację tę przeżył osobiście, ale może zaczynem pierwszego przeblysku był jednak film Reeda?

Wątek Koraba i Stokrotki ma wprawdzie swój pierwowzór literacki, ale też kojarzy się nieodparcie z filmem *Niepotrzebni mogą odejść*. Jego bohaterka, Kathleen, desperacko próbuje uratować ukochanego mężczyznę, ciężko rannego i z każdą godziną tracącego siły. Musi doprowadzić go do portu, gdzie czeka na nich statek. Mający w gorączce Johnny McQueen dociera jednak tylko do kraty, zamykającej wejście do portu. Mija wyznaczona godzina, otacza ich policja. Kathleen decyduje się dzielić los mężczyzny. Wystrzałem prowokuje salwę policji, która zabija ich oboje.

Stokrotka z pełnym samozaparciem prowadzi rannego Jacka, który z każdą chwilą słabnie, a pomoc dziewczyny nie wystarcza, by go wciągnąć na górę do znanego jej wyjścia. Wybierają inną drogę, którą zamyka krata. Mający Jacek, podobnie jak Johnny, nie jest świadomy tego, że to już koniec. Oboje zostaną tam, oczekując śmierci.

Echa filmu Reeda znajdziemy też w filmie Lenartowicza *Pigułki dla Aurelii*, rzadziej przywoływanego w kontekście dzieł szkoły polskiej. Zaliczony do jej nurtu przygodowego, choć utrzymany w tym samym kluczu spotkania młodości i śmierci, co na przykład *Kanał* (wszyscy bohaterowie giną), nie doczekał się głębszych analiz.

W *Pigułkach dla Aurelii* sceny w zamku i klasztorze wydają się wręcz antologią cytatów i odniesień do „kultowych” dzieł i twórców, których szczególnie upodobała sobie generacja szkoły polskiej. Podobnie jak Johnny McQueen trafia do pracowni szalonego malarza, który chciałby zyskać nieśmiertelność, malując portret umierającego, tak w filmie Lenartowicza na rusztowaniach zrujnowanego zamku pojawia się również szalony malarz. Zderzenie wydarzeń, wprawdzie niezwykłych, ale mieszczących się w porządku okupacyjnej rzeczywistości, z surrealistyczną groteską tego, co dzieje się w zamku i postaciami dwu obłąkanych staruszków (z których jeden to „ostatni powstaniec 1863 roku”) przywodzi na myśl kino Buñuela.

Sceny, poprzedzające śmierć rannego Gusia, którego próbuje ratować dziewczyna, znów przypominają ostatnie chwile Johnny’ego i Kathleen, podobnie jak buñuelowskie zdaje się zderzenie erotyzmu ze śmiercią (scena miłosna między Lilką a Gusiem poprzedzająca katastrofę). Jest też i krata zamykająca innemu z bohaterów drogę odwrotu.

Lenartowicz był zapewne tym twórcą, u którego inspiracje ekspresjonizmem czy surrealizmem rysują się w sposób najbardziej ewidentny. Ale ślady Buñuela znajdziemy też u Wajdy.

W czasie konferencji prasowej w Cannes – wspomina reżyser – zapytano, kto jest moim mistrzem. Odpowiedziałem bez namysłu „Luis Buñuel... to znaczy byłby, gdybym znalazł jego filmy”. I to była prawda. W szkole filmowej miałem możliwość obejrzeć tylko niewielkie fragmenty *Psa andaluzyjskiego* i *Złotego wieku*. Dopiero po festiwalu Filmoteka w Paryżu, wzruszona moim wyznaniem, zorganizowała dla mnie przegląd większości filmów Buñuela (Wajda 1996, 43).

Realizując *Lotną*, Wajda znalazł już zatem dobrze Buñuela i to właśnie z okazji tego filmu przywoływano nazwisko wielkiego Hiszpana. Jak pisał wówczas Bolesław Michalek, „na kossakowski, idylliczny obraz rzucono kilka buñuelowskich płam” (cyt. za: Wajda 1996, 81).

Zygmunt Kałużyński, wspominając o proweniencjach *Lotnej* z surrealizmem, nadmienia, że „surrealizm jest stylem klęski całej cywilizacji” (cyt. za: Wajda 1996, 90), stąd mimo wszystko przylega do tematu, choć na pozór wydawałoby się, że nie może to być trafny wybór.

Ten rodzaj zbieżności, których można by znaleźć więcej poddając wybrane filmy (zapewne nie tylko wymienione tu przeze mnie) drobiazgowej analizie, może być, oczywiście, także czysto przypadkowy. Orzekanie o wpływach jest chyba najbardziej niepewnym tropem refleksji filmoznawczej. Rozróżnienie, kiedy mamy do czynienia z naśladownictwem, kiedy tylko z inspiracją, a kiedy podobieństwo jest sprawą przypadkowej koincydencji, nigdy nie jest proste. W wypadkach, na które się powołuję, niewątpliwie mamy do czynienia z faktem, iż były to tytuły filmowe i mistrzowie, na których nasi twórcy się uczyli i które podziwiali. Dzięki nim w dużej mierze polscy twórcy potrafili od razu znaleźć się w głównym nurcie, podchwycić to, co – jak się to mówi – „wisiało w powietrzu”, wyrazić żywo, bijąc pulsem tego, czym wówczas żywiło się kino.

Literatura

Eberhardt K., 1967, *Wojciech Has*, Warszawa.

Haltof M., 2004, *Kino polskie*, przeł. Przyłipiak M., Gdańsk.

Helman A., 2005, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków.

- Hendrykowski M., 1998, „*Polska szkoła filmowa*” jako formacja artystyczna, w: Nurczyńska-Fidelska E., Stolarska B., red., „*Szkoła polska*” – powroty, Łódź.
- Jackiewicz A., 1956, *Z ziemi włoskiej do polskiej*, Warszawa (przedruk w: Jackiewicz A., 1956, *Latarnia czarnoksięska*, Warszawa).
- Janicki S., 1962, *Polscy twórcy filmowi o sobie* (wywiad ze Stanisławem Lenartowiczem). Warszawa.
- Lipman J. – J. Lipman o sobie. *Dwa wywiady. Tworzenie jest aktem wyboru...*, 2005, w: Lubelski T., red., *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, Warszawa.
- Lubelski T., 1992, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków.
- Maron M., 2005, *Pokolenie*, w: Lubelski T., red., *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, Warszawa.
- Michalek B., 1975, *Polska przygoda neorealizmu*, „Kino”, nr 1.
- Nurczyńska-Fidelska E., 1998, „*Czarny realizm*”. O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego, w: Nurczyńska-Fidelska E., Stolarska B., red., „*Szkoła polska*” – powroty, Łódź.
- Nurczyńska-Fidelska E., 1998, *1955–1975: Lata nobilitacji, lata autorów*, w: Rek J., Ostrowska E., red., *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, Łódź.
- Toeplitz K.T., 1956, *Grochem o ekran*, Warszawa.
- Wajda A. 1996 – *Wajda. Filmy*. Warszawa.
- Wollen P., 1969, *Signs and Meanings in the Cinema*, London.
- Wójcik J., 2006, *Labirynt światła* (oprac. Seweryn Kuśmierczyk), Warszawa.

Alicja Helman, profesor, teoretyk i historyk filmu, eseistka oraz tłumaczka. Ukończyła studia muzykologiczne na Wydziale Historii Uniwersytetu Warszawskiego. Pracowała w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, była kierownikiem Zakładu Filmu i Telewizji Instytutu Literatury i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach i Zakładu Filmu i Telewizji Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jest autorką i współautorką wielu książek i artykułów w języku polskim i tłumaczonych na wiele języków, m.in. siedmiotomowego *Słownika pojęć filmowych*.

Poetics of the Polish Film School (Some Remarks on Inspirations)

The article is devoted to the Polish Film School. The origins of the phenomenon are presented against the background of Polish cinema in post-communist times. The author emphasizes the impact of Italian neo-realism upon the Polish Film School, which is strongly reflected in cinematography. Also similarities with and inspirations from German expressionism are traced. Critics' opinions on the most significant films from the Polish Film School and the movement itself are cited.

PO ZBURZENIU MURU

TADEUSZ LUBELSKI
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Kino Wolność (1990–2009)

Co by się stało, gdyby pewnego dnia – pewnego pięknego dnia – Polska odzyskała swobodę życia politycznego? Czy utrzymałoby się to wspaniałe napięcie duchowe, cechujące z pewnością nie cały naród, ale w każdym razie jego całkiem liczną i całkiem demokratyczną elitę? Czy opustoszałyby kościoły? Czy poezja stałaby się – tak jak się to dzieje w krajach szczęśliwych – pokarmem znudzonej garstki znawców a kino jedną z gałęzi skomercjalizowanej rozrywki? Czy to, co udało się w polskiej sytuacji ocalić, uchronić przed powodzią, przed zniszczeniem, a nawet wzniesć powyżej zagrożenia, jak wysoki i piękny mur, czy to, co powstało jako odpowiedź na niebezpieczne wyzwanie totalitaryzmu przestałoby istnieć w tym samym dniu, w którym zniknęłoby samo to wyzwanie? (Zagajewski 1986, 27).

Po zburzeniu muru

Świadomie za motto artykułu, traktującego o kinie polskim po transformacji ustrojowej 1989 roku, obrałem cytat z tekstu napisanego kilka lat wcześniej. Nie tylko dlatego, że to tekst proroczy, który już w latach 80. przestrzegał przed naiwną wiarą, że kiedy „oni” oddadzą władzę, mityczny raj kultury wreszcie się na naszej ziemi obiecanej ziści. I nie tylko ze względu na zawartą w nim – wówczas przenikliwą, dziś niestety oczywistą – przestrożę, że łatwiej oszukać miękką obłudę realnego socjalizmu niż twardy cynizm kapitalistycznego wolnego rynku, stanowiącego stale zagrożenie dla

kultury. Najbardziej lubię w tym fragmencie eseju Adama Zagajewskiego dwuznaczność centralnego porównania. Metaforyczne określenie „zburzenie muru” przywołuje na pamięć obraz burzonego jesienią 1989 roku muru berlińskiego: jego upadek oznaczał powrót Polski wraz z innymi państwami dawnych „demoludów” do rodziny europejskich społeczeństw demokratycznych. Społeczeństwa te – a PRL był tu najpiękniejszym przykładem – zbudowały też jednak mur inny, stanowiący przez całe lata duchową tamę przed zalewem propagandowego kłamstwa; składały się nań ludzka aktywność, wrażliwość, ciekawość świata. Zburzenie tego muru jest w nowej sytuacji ustrojowej czymś naturalnym, przecież jednak łączy się ze stratą.

Podobna dwuznaczność wiąże się od początku nowego okresu z oceną kultury PRL-u, będącej wszak zasadniczym obszarem żywej tradycji dla polskiego kina tworzonoego po 1989 roku. Trudno o jednoznaczną ocenę tej tradycji. Teresa Walas, w książce stanowiącej próbę bilansu „kultury polskiej po komunizmie”, pisze, że kultura PRL-u – niczym „wstęga Möbiusa”, jednolita powierzchnia zmieniająca swój obraz zależnie od perspektywy, z której się na nią patrzy – daje się równie dobrze opisać „w języku opresji i koncesjonowanej wolności”, tak samo trafnie można ją charakteryzować „jako uległą i oporną, zniewoloną i wolną, represjonowaną i konformistyczną” (Walas 2003, 69, 72). Można więc sobie wyobrazić – w ramach skrajnie odmiennych dyskursów publicznych, funkcjonujących dziś równolegle w naszym kraju – dwie zupełnie różne historie kultury PRL-u; pierwsza miałaby tonację heroiczną, druga – oskarżycielską, przy czym obie opierałyby się na tych samych faktach. Dodajmy, że ta druga, oskarżycielska tonacja oznaczałaby zarazem zanegowanie tradycji polskiego kina.

Istotna wydaje mi się inna konkluzja: kino polskie w latach 1945–1989 było ważną częstką narodowej kultury, oddziaływało na świadomość swoich odbiorców. Zapewne jakiś aspekt tej jego dawnej nieobojętnej obecności jest w nowych warunkach ustrojowych – na szczęście – niemożliwy do powtórzenia. W ramach normalnego systemu demokratycznego kino nie jest już głosem opozycyjnych artystów, nieformalnie upelnomocnionych przez „milczącą większość” społeczeństwa do wyrażania jej opinii, niepokojów, a w końcu – jej narastającego buntu. Taką rolę pełnią dziś – lepiej lub gorzej – sejm, rady narodowe, media... W sytuacji braku cenzury – zlikwidowanej ustawą z czerwca 1990 roku – przestała się też liczyć odwaga podejmowania pewnych tematów, a przyjęte w poprzednim okresie sposoby porozumiewania się z odbiorcami nie wprost, na zasadzie „języka ezopowego”, straciły ostatecznie aktualność.

Nieaktualność dawnych wzorów nie oznacza jednak, by warto było rezygnować z nowych, wartościowych. Szkoda byłoby, gdyby zaopatrzona w takie tradycje kinematografia ograniczyła się do owej roli „gałęzi skomercjalizowanej rozrywki”, przed którą ostrzegał Zagajewski. By w nowych warunkach umożliwić narodowemu kinu pełnienie funkcji bogatszej i pełniejszej – dostarczyciela wartości pomagających nie tylko formować się jednostkom, ale i umacniać wspólnocie, potrzebne jest spełnienie dwóch naraz podstawowych warunków: ekonomicznego i ogólnokulturowego. Zarówno z jednym, jak i z drugim w ciągu całego okresu były kłopoty.

Jeśli chodzi o ekonomiczną podstawę istnienia kinematografii – powiodło się decydujące minimum: udało się zachować byt kina narodowego. Ustawa o kinematografii z czasów późnego PRL-u, z 16 lipca 1987 roku, wprawdzie połowiczna, nadal czyniąca kinematografię instytucją rządową, odebrała jednak państwu monopol na produkcję, dystrybucję i rozpowszechnianie filmów. Utworzony na mocy tej ustawy Komitet Kinematografii okazywał się wprawdzie stopniowo organem anachronicznym, nadmiernie scentralizowanym (toteż zlikwidowano go w 2002 roku), przecież jednak zdołał odegrać niebagatelną rolę. Po osiemnastu latach przygotowań, 18 maja 2005 roku, Sejm uchwalił nowoczesną, wzorowaną na rozwiązaniach zachodnioeuropejskich, ustawę o kinematografii. Na jej mocy powołano do życia Polski Instytut Sztuki Filmowej, który wypracowuje program i gromadzi środki dla wspierania polskiego kina.

Inny warunek, który powinien zostać spełniony, to funkcjonowanie kina w obrębie kultury, która sprzyja wartościom. W tej dziedzinie, jak wiadomo, omawiany okres przyniósł rozczarowanie. Nie tyle nawet brakiem dokonań artystycznych – te zdarzały się (choć akurat w kinie – rzadziej niż np. w literaturze czy teatrze), ani tym, że epoka wolności nie doczekała się satysfakcjonującego przedstawienia; raczej tym, że dorobek przeszłości został roztrwoniony. Zmarnowany został mit „Solidarności”; cud idealnego społeczeństwa nie ziścił się. Jako kraj demokratyczny, Polska zaczęła w przyspieszonym tempie podlegać tym samym procesom, co społeczeństwa zachodnie, z dobrymi i złymi skutkami.

W dodatku proces naszej zmiany ustrojowej zbiegł się w czasie z powszechnym procesem gwałtownej przemiany cywilizacyjnej. Nie ma powrotu do „kina Paradiso”, gdzie w wypełnionej po brzegi sali wielka widownia przeżywa co wieczór wspólne uniesienia. Z filmów korzysta się teraz inaczej, radykalnie różnicowały się obiegi odbiorcze. Dominuje dziś domowy odbiór filmów, nie tylko na coraz większym ekranie telewizora, gdzie

rosnąca z dnia na dzień ilość kanałów zapewnia wybór kiedyś niewyobrażalny. Filmy ściąga się z Internetu i kupuje na płytach, dołączane są do gazet, nieraz za grosze; co skądinąd stwarza dla nich nową szansę, także dla umiejętnie promowanej klasyki. Oczywiście i w kinie nadal się filmy ogląda, choć znacznie dziś rzadziej. Do tzw. kina głównego nurtu, by użyć modnej terminologii, niedoinwestowane i rozmijające się z gustem światowej publiczności kino polskie od lat już nie trafia. Jego szansą jest „obieg niszowy”, festiwalowo-studyjny, w którym wyspecjalizowana, świadoma swych potrzeb widownia czeka na swoich faworytów.

Dwudziestolecie wolności traktuję w tym artykule jako całość; nie dziele jej na mniejsze okresy. Dorobek filmowy dwu dekad omawiam w czterech blokach, odpowiadających czterem modelom kina, najbardziej charakterystycznym dla kinematografii polskiej nowych czasów. Przedstawiam więc kolejno: kino żałoby, kino świadectwa, kino autorów i kino popularne.

Praca żałoby

W refleksji krytycznej nad stanem rodzimej kultury po 1989 roku powraca zarzut, wiążący się z nieodbyciem żałoby, niezbędnej do normalnego funkcjonowania kultury. W dzisiejszej refleksji antropologicznej określenie to kojarzy się z zaproponowanym przez Sigmunda Freuda przeciwstawieniem żałoby i melancholii. U Freuda pojęcie „żałoby” odnosi się do życia jednostkowego. „Praca żałoby” polega na uzmysłowieniu sobie nieodwracalności straty ukochanej osoby i odcierpieniu jej. Po przeprowadzeniu tej pracy ludzkie „ja” „jest na powrót wolne i niezahamowane”. Niedokonanie żałoby prowadzi do melancholii; wówczas ja” „ubożeje i pustoszeje” (Freud 2007, 148–149). Rozróżnienie to sprawdza się także w wiedzy o kulturze: społeczeństwu niezbędna jest „praca żałoby”, odbywana za pośrednictwem kultury i polegająca na uzmysłowieniu sobie strat, wynikłych ze spotykających je klęsk i niepowodzeń. Społeczeństwo polskie miało całą listę takich klęsk do przepracowania: tragiczne wydarzenia II wojny światowej, Holocaust, stalinizm, doświadczenie PRL-u, także klęskę złudzenia, jakie stanowił system komunistyczny. Jeśli „praca żałoby” po nich nie zostaje odbyta, tworzy się luka, zagrażająca społecznemu zdrowiu.

Kino miało tu do wykonania swoją część. Najbardziej naturalnymi realizatorami tego zadania byli dawni twórcy Szkoły Polskiej, których dzieła z lat 1956–1962 pełniły podobną funkcję. Spośród czołowych przedstawicieli

nurtu dwaj zwłaszcza zachowali aktywność i pracowali twórczo w omawianym okresie: Andrzej Wajda i Kazimierz Kutz (choć ten drugi w ostatniej dekadzie skupił się na polityce, zajmując m.in. stanowiska marszałka Senatu, i na publicystyce). Każdy z nich rozumiał kontynuację Szkoły Polskiej nieco inaczej.

Andrzej Wajda zmierzał do swoistej „poprawionej wersji” swoich dawnych dzieł, nie liczących się już z cenzurą i bogatszych o nową refleksję historyczną. Rzecz znamienna, że pierwszym filmem, na którego realizację zdecydował się po przelomie politycznym, był *Korczak* (1990); tak jakby najpilniejszą częścią pracy żaloby, bo mającą odkupić dawny grzech zaniechania, okazała się potrzeba nowej opowieści o zagładzie Żydów, której Polacy byli milczącymi świadkami. Ta opowieść o człowieku, który w nieludzkim świecie pozostał do końca wierny swojemu powołaniu, o polsko-żydowskim świętym, pozbawiona jest jakichkolwiek uprzedzeń, które wynikłyby z ograniczenia autorskiej perspektywy do „polskiej” lub „żydowskiej”. Tytułowy bohater, kreowany przez Wojciecha Pszoniaka, to uosobienie ludzkiej dobroci. Sprawdza się na wszystkich polach: nie tylko jako człowiek i pedagog, także – jako Polak i jako Żyd. Toteż zarówno podziwiający go Polacy, jak i Żydzi chronią Korczaka przed wszelkim złem, jak dziecko. On sam zaś, nie mogąc wybawić od śmierci swoich wychowanków, stara się dla nich przynajmniej o śmierć godną. Skoro i jej nie może zapewnić w rzeczywistości – reżyser, idąc za pragnieniem bohatera, inscenizuje ją w baśniowym zakończeniu.

Właśnie to zakończenie stało się głównym powodem przykrego odbiorczego nieporozumienia. Wpływowe grono krytyków francuskich, broniące ortodoksyjnej żydowskiej perspektywy, oskarżyło reżysera o wybielanie polskiej winy i zawłaszczanie legendy Korczaka dla potrzeb polskiej mitologii¹; w efekcie film nie odegrał za granicą roli, do jakiej był predestynowany. Może to sprawiło, że i późniejszy film Wajdy *Wielki Tydzień* (1995) nie zdołał przybliżyć porozumienia. Film – oparty na opowiadaniu Jerzego Andrzejewskiego, napisanym jeszcze w 1943 roku – trzymając się zbyt wiernie pierwowzoru, nie wzbogacił szlachetnej tonacji opowieści o nową etyczną refleksję.

W środku opisywanego okresu Wajda zdecydował się na realizację *Pana Tadeusza* (1999) według polskiej epepei narodowej Adama Mickiewicza (1834). Miała to być z założenia adaptacja bezinteresowna, dla radości samej sztuki, unikająca wszelkich aluzji do współczesności. Fabuła zawierała więc istotne motywy wszystkich dwunastu ksiąg poematu, a dialogi niezmiennym Mickiewiczowskim trzynastozgłoskowcem wypowiadali najbardziej

¹ Por. m.in. artykuły Danièle Heymann w „Le Monde” z 19 czerwca 1990 i Claude’a Lanzmanna w „Le Nouvel Observateur” z 17 stycznia 1991.

lubiani przez publiczność aktorzy. Akcja filmu nie była umieszczona, jak w poemacie, na kresach wileńskich w latach 1811–1812, tylko w micie. Widownia miała sobie uświadamiać dystans, dzielący ją od tego mitu, poprzez sytuację narracyjną umieszczoną w paryskim salonie Mickiewicza, gdzie opowieść nie tylko zaczynała się i kończyła, ale do którego kilkakrotnie powracała w trakcie filmu. Poeta (Krzysztof Kolberger) czyta utwór swoim emigracyjnym słuchaczom, w których widz rozpoznaje postarzanych bohaterów poematu. Im efektowniej rysował się mit „Polski idealnej”, umieszczonej w przeszłości, tym boleśniej ukazuje się naszym oczom utrata związku z mitem, charakteryzująca grupę słuchaczy umieszczoną w salonie. Ten reżyserski zabieg służy utożsamieniu z owym gronem – adresatów realnych, Polaków siedzących w kinie. To my wszyscy musimy się uporać z naszą nową sytuacją.

Znaczny odzew wywołał także późniejszy film, który reżyser zrealizował w zgodzie ze zbiorowymi przeświadczeniami: *Katyń* (2007, nominacja do Oscara), stworzony został na zamówienie ducha dziejów, przez którego Wajda czuł się wyznaczony do wykonania zadania. Słowo „Katyń” jest w kulturze polskiej nie tylko symbolem tragedii związanej ze śmiercią dwudziestu kilku tysięcy zamordowanych polskich oficerów i nie tylko znakiem zbrodni stalinowskiej; jest także synonimem kłamstwa, którego uporczywość (falszywa wersja, mówiąca o hitlerowskiej odpowiedzialności za tę zbrodnię, obowiązywała w krajowym dyskursie publicznym niemal do samego końca komunizmu) łączyła się ze zbiorowym upokorzeniem Polaków, pozbawionych prawa do prawdy o własnej przeszłości. Prawdziwa opowieść o zbrodni katyńskiej miała odegnać to wieloletnie upokorzenie.

Wajda z dwu powodów czuł się zobowiązany do realizacji tej opowieści: jako narodowy artysta, który od pół wieku narzuca wyobraźni Polaków swoją wizję historii kraju, ale też jako syn jednej z ofiar zbrodni katyńskiej; chodziło o znalezienie takiej perspektywy, która by opowieść uczyniła definitywną dla odbiorców. Stąd w toku pracy nad scenariuszem, prowadzonej wspólnie z pisarzem Andrzejem Mularczykiem, wylaniał się stopniowo pomysł, by przewodniczkami w tym procesie dochodzenia do prawdy uczynić dwie kobiety, które mają najwięcej danych, aby uzyskać pewność. Logika fabuły prowadzi do pokazania zbrodni w finale, bo finałem jest odkrycie prawdy. Tym samym odtworzenie śmierci ojca (od strzału w tył głowy, w obu wariantach podpowiadanych przez znane dziś dokumenty: w piwnicach willi NKWD lub nad wykopanym rowem) stało się ostatnią sceną *Katynia*. Towarzyszy jej, jak modlitwa, *Requiem polskie* Krzysztofa Pendereckiego. Film zachęca jednak nie do nienawiści, a do dialogu. Przedstawia oprawców

jako ludzi bez twarzy, egzekutorów systemu stalinowskiego. Potwierdzają to reakcje widzów rosyjskich.

Inaczej traktował powrót do dziedzictwa nurtu Kazimierz Kutz: jakby niczego nie trzeba było zmieniać, jakby reżyser nadal czuł podobne zobowiązanie wobec swojej zbiorowości – do wciągania jej w gorący dialog na najbardziej ważkie dla jej bytu tematy. Nawet odległość między czasem akcji a premierą była podobna jak w Szkole Polskiej: premierę *Kanału* Wajdy wiosną 1957 roku dzieliło trzynaście lat od tragicznych wydarzeń powstania warszawskiego i wejście na ekrany dwóch filmów Kutza z 1994 roku – *Śmierć jak kromka chleba* i *Zawrócony* (drugi film dostał Grand Prix Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni) – oddzielało trzynaście lat od gorącego sezonu „Solidarności”, zakończonego 13 grudnia 1981 roku ogłoszeniem stanu wojennego. Właśnie w 1981 roku toczyła się akcja obu filmów; to zresztą jedyne filmy fabularne o sezonie „pierwszej Solidarności”, jakie powstały w ciągu tamtej dekady (dopiero na dwudziestopięciolecie związku pojawi się nowelowy film *Solidarność, Solidarność...*, 2005). Każdy z obu utworów reprezentuje inne podejście do tematu: pierwszy – heroizujące, drugi – szydercze.

Śmierć jak kromka chleba to film, do którego reżyser przygotowywał się przez lata: rekonstrukcja wypadków w kopalni „Wujek”, której górnicy zdecydowali się na strajk w proteście przeciw stanowi wojennemu; po trzech dniach strajku, 16 grudnia zaatakowani przez oddział ZOMO, postanowili się bronić i dziewięciu z nich poniosło śmierć. W rekonstrukcyjnym zamiarze film posuwał się do ascezy, skupiony na drobiazgowym opisie wypadków i ograniczający do minimum całą ikonografię i frazeologię czasu „pierwszej Solidarności”. Bowiem to nie Związek „Solidarność” buntuje się w *Śmierci jak kromka chleba*, buntują się Ślązacy, jak w dawniejszych, ludowych filmach Kutza, – *Sól ziemi czarnej* (1969) czy *Perła w koronie* (1971): przedstawiciele plemienia, które ma wszczępione przekonanie, że złu trzeba się przeciwstawić czynem. Reżyser zapłacił jednak pewną cenę za czystość i konstrukcyjną ascezę. Film, pozbawiony napięcia i emocjonalnej łączności z widownią, wyświetlany był przy pustych salach. Czas działa jednak na jego korzyść: dziś to patetyczne podzwonne dla mitu „Solidarności”. Odwrotnie w *Zawróconym*: ten utwór, hojnie nawiązujący do ikonografii epoki, bezpośrednio dyskutował z legendą „Solidarności”. Przyjmując punkt widzenia bezmyślnego prostaczka – uzmysławiał, jak łatwo było dać się uwieść barwej zewnętrznosci legendarnego sezonu, nie zdobywając się na prawdziwe wewnętrzne przeobrażenie.

Za szczególnie wypadek pracy żaloby uznać wypada proces, określaną często, szczególnie na początku omawianego okresu, w czasie euforii „odzyska-

nia pełnej wolności” – „wywabianiem piałych plam”. Chodziło o wprowadzanie do zbiorowej świadomości, wreszcie bez jakichkolwiek cenzuralnych ograniczeń, wielu zjawisk z najnowszej historii Polski, które w epoce PRL-u stanowiły tabu, lub – zaklamywane – były terenem propagandy ideologicznej.

Prekursorskie ujęcie tematu Katynia stanowił, powstały z inspiracji Andrzeja Wajdy, dokument Marcela Łozińskiego *Las katyński* (1990, Prix Europa 1991). Punktem wyjścia filmu była podróż pociągiem do Kozielska rodzin polskich ofiar zbrodni, odkrywających, że nie tylko Polacy byli ofiarami stalinowskiego terroru: także Cyganie i Ukraińcy, Rosjanie i Łotysze... W fabule podobny temat podjął Robert Gliński, realizując *Wszystko, co najważniejsze...* (1992, Grand Prix w Gdyni) – autentyczną historię uwięzienia przez NKWD w wojennym Lwowie poety Aleksandra Wata z rodziną, a potem wywiezienia do Kazachstanu jego żony Oli i syna Andrzeja. Zarazem przedstawił historię uniwersalną, o uwikłaniu w komunizm dwudziestowiecznego intelektualisty, ale i o sile miłości, pozwalającej małżonkom przetrwać najtrudniejsze doświadczenia. Film unikał stereotypów narodościowych, pokazał zesłanie do łagru jako doświadczenie duchowe, możliwe przez kontakt z obcością (zdjęcia kręcono w Kazachstanie), przez fakt zrównania w zesłańczym losie przedstawicielek różnych narodów i warstw społecznych.

Próbowano też w tym okresie na nowo, z dystansu lat i bez ideologicznych uprzedzeń, opowiedzieć o Holocauście. Zwieńczeniem tematu stał się jedyny film polski, który zaistniał w tym okresie w głównym nurcie światowego kina: *Pianista* (2002, Złota Palma w Cannes, Oscar za reżyserię, Cezar, BAFTA) Romana Polańskiego wg scenariusza Ronalda Harwooda, opartego na pamiętniku Władysława Szpilmana. Co prawda film zrealizowany został w koprodukcji z Francją, Anglią i Niemcami i mówiony jest po angielsku, ale nakręcony został w Warszawie przez polskiego reżysera pod opieką polskiego producenta wykonawczego Lwa Rywina, ze zdjęciami polskiego operatora Pawła Edelmana, z muzyką polskiego kompozytora Wojciecha Kilara, dekoracjami polskiego scenografa Allana Starskiego, a w dodatku zdaje sprawę z polskiego doświadczenia. Reprezentantem tego doświadczenia stał się pianista i kompozytor Władysław Szpilman (1911–2000), zamknięty wraz z rodziną w warszawskim getcie w listopadzie 1940 roku, utrzymujący się w nim z grania w kawiarniach, w sierpniu 1942 wyciągnięty na Umschlagplatzu z transportu do Auschwitz, od lutego 1943 ukrywający się w Warszawie, najpierw w mieszkaniach polskich przyjaciół, po powstaniu – samotnie w ruinach, wreszcie uratowany od śmierci głodowej przez oficera Wehrmachtu, kapitana Wilma Hosenfelda (Szpilman 2001; por. także Stachówna 2002, 160–163).

Drobiazgowo odtworzenie niesamowitych okoliczności, w których noszący nazwisko Szpilmana bohater filmu (amerykański aktor Adrien Brody) przeżył Zagładę, potrzebne było autorowi po to, by z całą emocjonalną pełnią dotarło do nas, widzów, to, co jest sensem *Pianisty*: że nawet przez najokropniejsze doświadczenie minionego stulecia, człowiek może przejść suchą nogą, nieskalany, czysty. Może ocaleć, bo uchroni go jego forma; byle ją mieć. Władysław Szpilman miał taką formę: wyobrażenie siebie jako pianisty. Ci, którzy pomogli mu się uratować, mieli swoje formy: aktora, konspiratora, polityka. Samemu reżyserowi realizacja filmu pomogła przezwyciężyć osobistą traumę: przeżycia Zagłady w dzieciństwie, najpierw w krakowskim getcie, a potem pod opieką wiejskich rodzin w okolicach Krakowa².

Po 1989 roku kino polskie zaczęło też w inny sposób przedstawiać trudny problem relacji polsko-żydowskich, odsłaniając dramat nieczystego sumienia Polaków. Plebejska bohaterka filmu Jana Łomnickiego *Jeszcze tylko ten las* (1991) wypowiada całą litanie antysemickich uprzedzeń, a przecież naraża się na śmierć, ratując żydowską dziewczynkę, córkę swoich przedwojennych chlebodawców. W *Pożegnaniu z Marią* (1993) debiutanta Filipa Żylbera, swobodnej adaptacji klasycznego opowiadania Tadeusza Borowskiego (1948), w której dramat współodpowiedzialności z prozy pisarza zamienia się na dramat bezsilności młodych inteligentów (podkreślany przez niezapomniane solo na trąbce Tomasza Stańki) – granatowy policjant, swój chłop Cieslik, z bezmyślnym okrucieństwem zabija młodą Żydówkę, która uciekła z getta. Bohaterem godzinnego dokumentu *Miejsce urodzenia* (1992, Grand Prix Festiwalu w Marsylii, Don Kichot Polskiej Federacji DKF) Pawła Łozińskiego jest polski pisarz żydowskiego pochodzenia Henryk Grynberg, od lat żyjący w USA. Jesteśmy świadkami jego przyjazdu, w wiele lat po wojnie, do wsi Radoszyna na Mazowszu, w której jako dziecko ukrywał się w czasie okupacji z rodzicami i bratem; Grynberg wraca, by rozwiązać zagadkę ówczesnej śmierci swego ojca. Towarzyszymy dochodzeniu do rozwiązania tej zagadki, a na końcu – uczestniczymy w autentycznej scenie odnalezienia przez pisarza grobu ojca, z przechowaną w nim obok czaszki butelką na mleko; jakby film przerzucal pomost między dwoma momentami, odległymi o pół wieku. Problematyką relacji polsko-żydowskich w kontekście Zagłady zaczęła się też zajmować w tym okresie Agnieszka Arnold. W 2001 roku ukończyła dwuczęściowy dokument *Sąsiedzi*, w którym opowiedziała o mordzie, jakiego w lipcu 1941 roku dopuścili się Polacy na swych sąsiadach – Żydach

² Polański opowiedział swoją biografię w książce *Roman* (Polański 1989).

w Jedwabnem koło Łomży. Z jej wcześniejszego o dwa lata filmu *Gdzie mój starszy syn Kain?* dowiedział się o tej sprawie historyk Jan Tomasz Gross i zapożyczył od niej tytuł głośnej książki, która wywołała narodową debatę (por. Gross 2000, 15).

Najodleglejszą podróż w czasie odbyła Jolanta Dylewska (1958) jako autorka pełnometrażowego dokumentu *Po-lin. Okruchy pamięci* (2008). Tytuł jest określeniem Polski w języku hebrajskim, a dosłownie znaczy „tu się zatrzymamy”; jego ciepłe skojarzenia wyznaczają tonację całości. Większą część filmu stanowi montaż znalezionych przez reżyserkę amatorskich materiałów filmowych z okresu międzywojennego; polscy Żydzi przyjeżdżający w odwiedziny zza oceanu mieli z sobą kamery i filmowali krewnych ze sztetli; tej nostalgicznej rekonstrukcji bezpowrotnie przepadłej przeszłości towarzyszy – zaskakująco życzliwy – komentarz dzisiejszych mieszkańców polskich miasteczek, pamiętających dawną codzienność sztetli. Może to ten film najlepiej uświadamia ogrom straty, jaką ponieśliśmy.

Osobną grupę stanowią utwory rozliczające się z powojennym okresem Polski komunistycznej. Już w pierwszej połowie lat 90. powstały trzy wybitne filmy, których konstrukcja układała się w swoistą psychodramę, skłaniającą widzów do przeżycia na nowo własnego udziału w fenomenie, jakim był PRL. *Ucieczka z kina Wolność* (1990, Grand Prix pierwszego Festiwalu w Gdyni po 1989 roku) Wojciecha Marczewskiego stanowiła złożoną konstrukcję intertekstualną, opartą głównie na grze z powieścią Michaiła Bulhakowa *Mistrz i Małgorzata* (1940) i filmem Woody’ego Allena *Purpurowa róża z Kairu* (1985), dającą się odczytać jako uniwersalna opowieść o spóźnionej indywiduacji dojrzałego mężczyzny, który (w sugestywnej kreacji Janusza Gajosa) wstępował na drogę samopoznania. Ponieważ jednak bohater ten był cenzorem, i to dość wysokiej rangi, a akcja filmu toczyła się u schyłku PRL-u, film odczytywany był powszechnie jako metaforyczna przypowieść o transformacji ustrojowej, która wymaga umiejętności przebaczenia. Dramatyczne przeżycie na nowo własnego udziału w czasach PRL-u zaproponował też widowni Grzegorz Królikiewicz jako autor *Przypadku Pekosińskiego* (1993, Grand Prix w Gdyni). Tytułowy bohater, grający samego siebie – kaleka, alkoholik, niespełniony geniusz szachowy – odgrywa przed kamerą autentyczną psychodramę: kluczowe momenty jego życia zostają zainscenizowane, żeby pomóc mu odnaleźć siebie. Najbardziej dramatycznej okazji do ponownego przemyślenia własnego udziału w epoce PRL-u dostarczał trzeci z filmów: dokument Macieja J. Drygasa *Uśłyszcie mój krzyk* (1991, Felix dla najlepszego dokumentu europejskiego). To rzadki przypadek, kiedy filmo-

wiec – odkrywszy niezwykle zdarzenie – przywraca je zbiorowej świadomości. Cały świat słyszał o akcie samospalenia, jakiego 19 stycznia 1969 roku na placu Waława w Pradze dokonał dwudziestoletni student filozofii Jan Palach, żeby wstrząsnąć sumieniami Czechów; na pogrzeb Palacha przybyli z Zachodu obrońcy praw człowieka, poświęcano mu wiersze, miał nawet swoją planetę. O Ryszardzie Siwcu, sześćdziesięcioletnim księgowym z Przemyśla, który – na znak protestu przeciw wkroczeniu wojsk polskich do Czechosłowacji – podpalił się na oczach stu tysięcy ludzi podczas oficjalnej ceremonii dożynek na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie 8 września 1968 roku nie słyszał nikt; nie przerwano nawet uroczystości. Drygas przez szereg miesięcy zbierał dokumentację, aż trafił – wśród odrzuconych materiałów Polskiej Kroniki Filmowej – na siedmiosekundowe ujęcie płonącego mężczyzny. Reżyser umieścił to ujęcie na końcu filmu, trwające jednak dużo dłużej, rozfazowane na stole montażowym, pokazywane w zwolnionym tempie, w stopniowych przybliżeniach, połączone z partitą Pawła Szymańskiego – żeby widz (a każdy premierowy widz filmu miał za sobą doświadczenie życia w PRL-u) poczuł, że jest na Stadionie Dziesięciolecia i musi podjąć decyzję, jak się zachować.

Późniejszy dokument tego samego reżysera *Jeden dzień w PRL* (2005), mistrzowsko zmontowany z materiałów archiwalnych, stanowi syntetyczny portret PRL-u opracowany na przykładzie jednego dnia: 27 września 1962 roku (okres „kryzysu kubańskiego”). Oglądamy typowy dzień komunistycznej Polski: od nocnych obchodów milicji, poprzez poranny bieg ludzi do pracy, lekcje w szkołach i kolejki do sklepów, aż po wieczorne przeliczanie bilonu; a w ścieżce dźwiękowej – ilustrujące obraz materiały z epoki: sprawozdania informatorów, zażalenia kierowników sklepów, listy żon do więźniów... Całość układa się w obraz absurdu, niewuwzględniający faktu, że równocześnie w tym PRL-u toczyło się normalne życie. Rozliczeniowy klimat filmu zapowiada nowe „kino polityki historycznej”, rozwijające się w okresie prezydentury Lecha Kaczyńskiego (po 2005 roku). Filmy fabularne, portretujące autentyczne postaci bohaterskich Polaków opierających się reżimowi komunistycznemu – *Generał Nil* (2008) Ryszarda Bugajskiego o skazanym na śmierć przez sąd w 1952 roku generale Emilu Fieldorfie czy *Popietuszek. Wolność jest w nas* (2008) Rafała Wieczyńskiego o działającym w opozycji księdzu zamordowanym w 1984 roku – przyjmowały ton jednoznacznie oskarżycielski wobec komunistycznego państwa, które odeszło w przeszłość w 1989 roku.

Kino świadectwa

Kino, którego domeną jest zapis rzeczywistości, stanowiące główną siłę polskiej kinematografii w czasach Moralnego Niepokoju, w odmiennej sytuacji politycznej poszukiwało dla siebie nowej formuły. W normalnie funkcjonującym państwie demokratycznym opisem rzeczywistości zajmują się na co dzień powołane do tego media. Nawet film dokumentalny przestał konkurować w dziedzinie zapisu faktów z telewizyjnym *newsem*; nie wystarczy mu samo przedstawienie zdarzenia czy portret postaci. Dokumentalista szuka faktów, które dostarczyłyby mu okazji do metaforycznego uogólnienia, do przedstawienia rzeczywistości nie wprost. W omawianym okresie właśnie w obrębie kina dokumentalnego miały miejsce najciekawsze poszukiwania nowych sposobów artystycznego przedstawiania świata.

Najlepszego przykładu na nowe poczucie wolności dokumentalisty, dostarcza w tym okresie twórczość Marcela Łozińskiego. Niedawny filmowiec opozycyjny, zaangażowany w działalność podziemnej „Solidarności”, zaraz na początku nowych czasów wypełnił z nawiązką swe obywatelskie zobowiązania, zwłaszcza jako autor współprodukowanego z Francją cyklu *La Pologne comme jamais vue à l'Ouest* (1990) zderzający propagandowy wizerunek Polski komunistycznej z opowieściami działaczy podziemia. Teraz reżyser mógł się skupić na realizacji osobistych projektów, niepozbawionych wprawdzie treści społecznych, ale podporządkowanych problematyce uniwersalnej. Najpierw zwieńczeniem „polskiej szkoły dokumentu” stał się film *89 mm od Europy* (1992, Grand Prix w Oberhausen, Montrealu i Lipsku, nominacja do Oscara). To dwunastominutowy zaledwie opis jednego zdarzenia, błędnego z pozoru, w którym jednak – jak w przysłowiowej kropli wody – odbija się świat, a zwłaszcza jeden jego aspekt: symbolizowana przez tytuł (oznaczający różnicę między szerokością torów kolejowych w Europie i w Rosji) granica cywilizacji między Wschodem a Zachodem, między biednymi a bogatymi, między tymi, którzy już mają a tymi, którzy bezskutecznie do tego aspirują.

Temat bardziej jeszcze uniwersalny pojawia się w arcydziele Łozińskiego *Wszystko może się przytrafić* (1995, Złoty Smok w Krakowie, Grand Prix w San Francisco). Pomysł filmu opiera się na sytuacji podpatrzonej przez reżysera w trakcie spacerów z synkiem po warszawskim parku. Sześcioletni Tomaszek, dociekliwy i pozbawiony zahamowań, zaczepia starych ludzi i – zadając im dziecinne pytania – wciąga ich w rozmowy na tematy fundamentalne: o lęk przed śmiercią, albo o to, co jest w życiu naprawdę ważne. Sposób

filmowego przedstawiania tych zabaw odbiera im charakter zdarzenia z rodzinnej kroniki; bawiący się Tomaszek staje się figurą dziecięcej niewinności. Toteż w toku rozmów ze starymi ludźmi ów Niewinny Chłopiec staje się na oczach widza Małym Księciem, stopniowo, wraz z nabywanym doświadczeniem, tracącym niewinność. Chłopiec zaczyna rozumieć, że śmierć jest nieuchronna, że utrata bliskich czeka każdego, że los nie spełnia naszych dziecięcych oczekiwań i tylko od nas zależy, jak poradzimy sobie z tym niespełnieniem.

Rozbrat z „zaangażowanym dokumentem politycznym” nie okazał się jednak definitywny. W 2006 roku Marcel Łoziński ukończył po czterech latach pracy pełnometrażowy film *Jak to się robi*, obserwujący – na przykładzie praktyk „doradcy medialnego” Piotra Tymochowicza – mechanizm powstawania karier politycznych we współczesnej Polsce. Tym razem rolę „dającego impuls” rzeczywistości pośrednika odegrał dziennikarz „Gazety Wyborczej” Jacek Hugo-Bader, który sam wziął udział w szkoleniu socjotechnicznym prowadzonym przez Tymochowicza. Wniosek dający się wyciągnąć z filmu okazał się mocno przygnębiający: jesteśmy świadkami, jak z masowego castingu, w miarę selekcji, wykreowanym przez „doradcę” politykiem okazał się ten właśnie, który nie miał żadnych poglądów, miał za to najsilniejszą motywację do dorwania się do władzy.

W omawianym okresie powstawało u nas średnio ponad dwieście filmów dokumentalnych rocznie. Sukcesy odnosili przedstawiciele wszystkich pokoleń polskich dokumentalistów. Klasyk Kazimierz Karabasz nadal poszukiwał syntezy życia zbiorowości, odkąd jednak zaczął kręcić własnoręcznie kamerą cyfrową, jego filmy – jak *Spotkania* (2004) czy *Za rogiem, niedaleko...* (2005) – stawały się coraz bardziej osobiste, komentowane przez autora zza kadru, poddane swobodnej formule eseju. Wśród przedstawicieli średniego pokolenia osobną pozycję zajął Jacek Bławut, specjalizujący się w przedstawianiu ludzi znajdujących się w skrajnych sytuacjach życiowych. Przelomowym filmem w jego dorobku jest pełnometrażowy film *Nienormalni* (1990), usytuowany na pograniczu dokumentu i fabuły obraz grupy dzieci upośledzonych umysłowo. Osia „fabuły” jest orkiestra, jaką założył z ich udziałem nauczyciel muzyki, przedstawiciel reżysera; przebieg owej „fabuły” to proces stopniowego usuwania uprzedzeń między organizatorem „orkiestry” a jego podopiecznymi. *Szczur w koronie* (2005) to opowieść o drodze trzydziestoletniego alkoholika ku nieuchronnej śmierci, sygnalizowanej przez tytuł, oznaczający pijacką wizję deliryczną. Wśród młodszego pokolenia dokumentalistów jako „filmowiec codzienności” wyróżnił się syn Marcela, Paweł Łoziński, zwłaszcza jako autor dwóch filmów z 1999 roku: godzinnej

Takiej historii (Srebrny Smok w Krakowie, Złoty Gołąb w Lipsku) i 10-minutowych *Sióstr*. To portrety starych ludzi, kilkorga mieszkańców kamienicy na warszawskim Powiślu, ówczesnych sąsiadów reżysera; siłą filmu jest odbiorcze wrażenie uczestniczenia w życiu, zapisu trwania, kontynuowane przez reżysera w *Chemii* (2009, Srebrny Lajkonik w Krakowie), rejestrującej wyznania pacjentów kliniki onkologicznej.

Równocześnie omawiane lata to okres ekspansji dokumentu telewizyjnego nowego typu – konkurującego pod względem atrakcyjności z serialami czy głośnymi filmami fabularnymi, szukającego tematyki pozwalającej na spektakularną wizualizację wydarzeń i podkreślanie barwnych odrębności kulturowych. Synonimem takiego rozumienia dokumentu stała się u nas w latach 90. działalność Andrzeja Fidyka, który jako szef redakcji filmów dokumentalnych w pierwszym programie telewizji publicznej (1996–2004) rozwinął produkcję dokumentów atrakcyjnych dla masowej widowni i stworzył popularne cykle: „Czas na dokument”, „Miej oczy szeroko otwarte”. Sam jako dokumentalista podróżował po świecie, przywożąc tematy z Iranu – *Sen Staszka w Teheranie* (1993), z Rosji – *Rosyjski strip-tease* (1994) o tamtejszych przemianach obyczajowych po upadku komunizmu, z Indii – *Kiniarze z Kalkuty* (1998) czy z Afryki – *Taniec trzciny* (2000) o epidemii AIDS.

Kinowa publiczność szuka jednak świadectwa swoich czasów przede wszystkim w filmach fabularnych. W dorobku rodzimych fabularzystów po 1989 roku wyraźnie wyróżnia się pod tym względem twórczość Krzysztofa Krauzego. Odrębność jego autorskiego spojrzenia zaczęła się krystalizować w filmie *Gry uliczne* (1996), nawiązującym do głośnej, do dziś nie do końca wyjaśnionej sprawy zamordowania w maju 1977 roku za działalność opozycyjną krakowskiego studenta Stanisława Pyjasa. Dwaj współcześni młodzi reporterzy prywatnej telewizji, przyjmujący zamówienie na materiał o tej śmierci, początkowo zdystansowani, stopniowo zaczynają identyfikować się ze swoim rówieśnikiem z innej epoki. Jednak opowieść o ich śledztwie, prowadzona w konwencji *political-fiction*, ma zimną urodę obcego ciała i przypomina jeszcze ćwiczenie stylistyczne.

Prawdziwym spełnieniem stał się dopiero *Dług* (1999, Grand Prix w Gdyni), najbliższy wymarzonej przez Krauzego formule „filmu społecznego”. Tu również punkt wyjścia stanowiło autentyczne wydarzenie, które wcześniej w przestrzeni publicznej pełniło tę samą funkcję, którą przewidział dla niego film: symptomu stanu etycznego społeczeństwa. Podwójna zbrodnia, dokonana w podwarszawskim lesie w marcu 1994 roku, kojarzona była początkowo – przez swoje okrucieństwo (ciała pozbawione były głów) –

z porachunkami rosyjskiej mafii. Tymczasem okazało się, że to dwaj młodzi warszawscy biznesmeni, wywodzący się z porządnych inteligenckich domów, pozbyli się w ten sposób swego – wymuszającego na nich spłatę nieistniejącego długu – dręczyciela i jego osobistego ochroniarza, choć planując zemstę nie przypuszczali, że będzie ona miała tak drastyczny przebieg. Film, opowiadany z wewnętrznego punktu widzenia, rekonstruował to zdarzenie w taki sposób, żeby to widzowie przejęli zmienne emocje bohaterów: najpierw euforia, jaką wywołuje ogrom wylaniających się przed nimi perspektyw, miesza się z lękiem, że jak się nie uda, zepchnięci zostaną na społeczne dno. Potem ta oscylacja między euforią a lękiem przeradza się w rosnący strach przed dręczycielem, który chce to wszystko im odebrać. Momentowi po zbrodni towarzyszy ulga, że tego strachu wreszcie się pozbyli; na koniec odzywa się sumienie.

Formułę *Długu* w znacznym stopniu powtórzył autor w późniejszym *Placu Zbawiciela* (2006, również Grand Prix w Gdyni), wyreżyserowanym wraz z żoną Joanną Kos-Krauze: znów zaczynem fabuły stało się zdarzenie kryminalne opowiedziane w gazecie. Tym razem historia prototypowa rozegrała się w spółdzielczym bloku na warszawskiej Woli, a jej zakończenie nie było aż tak tragiczne. Wspólne zamieszkiwanie pary małżonków z dwojgiem dzieci u matki męża okazało się tak udęczające, że żona – nie mogąc znieść domowej atmosfery – targnęła się na życie dzieci, a potem na swoje. Wszystkich troje jednak odratowano. Największe wrażenie na przyszłych autorach filmu zrobiła decyzja męża, który pod koniec procesu odwołał swoje wcześniejsze zeznania i wziął całą winę na siebie. Parze autorów zależało na tym, żeby o tych zwykłych ludziach opowiedzieć w sposób pozwalający widzowi brać ich historie do siebie, przepuszczać je przez własną wrażliwość, konfrontować z własnym doświadczeniem.

Pomiędzy dwoma filmami o zglobalizowanym świecie „płynnej nowoczesności”³ Krzysztof Krauze nakręcił swój najpiękniejszy i zarazem najbardziej nieoczekiwany film, rozgrywający się w czasach PRL-u i opowiadający – odwrotnie – o życiu twórczym, podporządkowanym jednemu zobowiązaniu: *Mój Nikifor* (2004, Grand Prix w Karlowych Warach). Film oparł na pomysłe konfrontacji dwóch malarzy, którzy żyli naprawdę. Pierwszy, popularnie nazywany Nikiforem Krynickim, choć w rzeczywistości nazywał się Epifan Drowniak, był lemkowski podrzutkiem, człowiekiem upośledzonym, który nie mówił, a belkotał. Ale to ten człowiek bez wykształcenia

³ Formuła polskiego socjologa Zygmunta Baumana; por. Bauman 2007.

namalował w swoim życiu około czterdziestu tysięcy obrazów i zaliczany jest do grona pięciu najwybitniejszych malarzy naiwnych w dziejach sztuki. Drugi, Marian Włosiński (wziął jeszcze udział w realizacji filmu, niedługo później zmarł), był absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w latach 60. zatrudnionym na etacie plastyka w Dyrekcji Domów Zdrojowych w Krynicy. W swoim życiu namalował około piętnastu obrazów, które nie zdobyły niczyjego uznania. Spotkali się w 1960 roku; Nikifor wszedł wtedy do pracowni Włosińskiego i odtąd w niej malował. Akcja filmu obejmuje trzy miesiące roku 1960, w obrębie których to spotkanie jest punktem centralnym, potem kilka dni roku 1967, kiedy punktem kulminacyjnym jest ich wyjazd do Warszawy na wernisaż wystawy Nikifora w Zachęcie oraz scenę zapowiadającą śmierć Nikifora w roku 1968.

Tytuł filmu zrównuje te dwie postaci w hierarchii fabuły; podpowiada, że zobowiązanie każdej z nich jest równie ważne. Poświęcenie Włosińskiego, prowadzące do rozpadu własnej rodziny, ma aspekt psychologiczny, oscylując między ludzką *caritas* a podziwem człowieka pozbawionego talentu dla drugiego, prawdziwie utalentowanego. Ale ma także swój aspekt mistyczny; ów mierny malarz rozpoznaje w porę kogoś niezwykłego, komu warto poświęcić życie. Zobowiązaniem Nikifora (w genialnej kreacji Krystyny Feldman, 1916–2007, aktorki teatralnej, która dobiegając dziewięćdziesiątki zagrała tu swoją pierwszą w życiu filmową główną rolę) był jego talent, przez niego samego rozumiany jako dar od Boga.

Niezależnie od wszystkiego co powyżej, w obrębie „kina świadectwa” wyłoniły się wyraźnie dwie grupy tematyczne, dwa wyzwania, które stanęły przed filmowcami. Pierwsze wiąże się ze światem ludzi odrzuconych przez nowy system, a jeśli nawet niedosłownie „odrzuconych”, to tych, którzy gorzej radzili sobie w warunkach kapitalistycznej gospodarki. Problemy te wiążą się ze szczególną sytuacją Polski jako kraju postkomunistycznego, który wybrał drogę „terapii szokowej”, przybliżającej społeczeństwo do normalnego funkcjonowania w ramach gospodarki rynkowej, ale narażającej zarazem całe grupy społeczne na sytuacje traumatyczne. Naturalną kolejną rzeczą, filmowcy starali się zająć stanowisko w tej sprawie.

Pierwszym reżyserem, który podjął tę problematykę w filmie fabularnym był debiutant ze Śląska Michał Rosa. Bohaterami i zarazem wykonawcami głównych ról w jego debiucie, *Gorący czwartek* (1994, TV), byli chłopcy z patologicznych rodzin Górnego Śląska. Reżyser poznał ich jako uczniów szkoły specjalnej i pokazał ich tryb życia, podobny do obyczajów dzikich plemion. Wymowa filmu nie była jednak jednoznacznie czarna. W małych

dzikusach tliło się człowieczeństwo; ich rodzice mimo trudnych warunków życia starali się wpoić im rozróżnienie między dobrem a złem. Rozróżnienie to znika w filmie Roberta Glińskiego *Część, Tereska!* (2001, Nagroda Specjalna Jury w Karlowych Warach, Grand Prix w Gdyni). Film, utrzymany w konwencji paradokumentu, ukazywał fenomen zła, jakie rodzi się w niczym się niewyróżniającej dziewczynce, piętnastolatce z blokowiska. Tereskę otacza względna normalność ludzi i instytucji: dyrektorka technikum rozumie jej aspiracje, opiekun kościelnego chóru jest jej życzliwy, rodzice kochają ją na swój sposób. Ale oni wszyscy są nie dość dobrzy, a oferowane przez nich wzorce – za mało atrakcyjne, by przezwyciężyć wzory kultury popularnej, promującej tandetę, agresję i mierność.

W obrębie kina dokumentalnego specjalistkami od tematyki ludzi najuboższych, odrzuconych przez nowy kapitalizm, stały się kobiety. Obiektywnie, jakby nie zajmując stanowiska, tematyką tą zajmuje się od lat Ewa Borzęcka. W *Trzynastce* (1996, Grand Prix Festiwalu na Bornholmie) przedstawia codzienne życie mieszkanki wsi na południu Polski, samotnie wychowującej swoich trzynastcioro dzieci. W *Arizonie* (1997, Złoty Lajkonik w Krakowie) ukazuje pozbawione perspektyw życie bezrobotnych mieszkańców dawnego Państwowego Gospodarstwa Rolnego w Zagórkach koło Słupska, nieprzystosowanych do życia w zmienionych warunkach; tytułowa „arizona” to nazwa najtańszego wina, którego mieszkańcy wioski używają od rana jako sposobu ucieczki od rzeczywistości. Bohaterowie są więc często podpicci, klną i belkocą, budzą raczej odrazę niż współczucie, a że nieraz popisują się przed kamerą, świat tych filmów może sprawiać wrażenie spreparowanego „spektaklu nędzy”. Z wyraźną solidarnością dla pogrążonych w biedzie bohaterów przedstawia podobne tematy Lidia Duda w filmach *U nas w Pietraszkach* (2002) czy *Herkules* (2005), których nastoletni bohaterowie pomagają swym bezrobotnym rodzicom utrzymać się na powierzchni, ale też otaczani są przez nich miłością.

Drugi temat, nieraz krzyżujący się z powyższym, to wkraczanie w życie przedstawicieli dwóch nowych generacji Polaków. Stosunkowo silną więź generacyjną odczuwają przedstawiciele tzw. pokolenia '89, urodzeni w latach 1965–1974, wkraczający w dorosłe życie w momencie przelomu ustrojowego i z natury rzeczy angażujący się wówczas w sprawy publiczne. Po nich wchodziły w życie „dzieci wolnego rynku”, z roczników 1975–1984, dla których nowy kapitalizm był oczywistością, od początku bardziej pragmatyczni. Te dwie generacje doczekały się swoich filmowych portretów, zrealizowanych przez reżyserów-rówieśników.

Utworki reprezentatywne dla doświadczeń pokolenia '89, takie jak *Patrzę na ciebie, Marysiu* (1999) Łukasza Barczyka, *Portret podwójny* (2001) Mariusza Fronta czy *Moje pieczone kurczaki* (2002, TV) Iwony Siekierzyńskiej, mają wspólne cechy: autor umieszcza się blisko bohaterów, identyfikując się z ich światem. Bohaterowie dystansują się wobec proponowanego im „wyścigu szczurów”, czy też raczej – jak dzieje się z ich młodszymi odpowiednikami z amerykańskiego „pokolenia X” – w ich programie dostrzec można napięcie między *yuppiżmem* (czyli konsumerskim trybem życia) a *x-izmem* (Brzozowska 2005, 13). W każdym ze związków kobieta jest stroną silniejszą.

„Pokolenie 2000” jest bardziej egocentryczne (choć realizację osobistych aspiracji uważa za „niekonieczną”), unika sytuacji rywalizacyjnych, za ważny składnik wzoru osobowego uważa „odporność i pogodę ducha” (por. Świada-Ziemia 2000, zwłaszcza 518–536). Jego konsekwentnym filmowym wyrazicielem stał się Przemysław Wojcieszek. Bohater jego kinowego debiutu *Głośniej od bomb* (2001), dwudziestoletni mechanik samochodowy z małej przemysłowej miejscowości (to stały „punkt obserwacyjny” reżysera), ale o wyrafinowanych potrzebach, przekonuje swoją dziewczynę, żeby nie wyjeżdżała do Ameryki, jak każą jej rodzice, ale została z nim razem, na miejscu. Kolejne warianty tej ujmującej postaci, pozbawione jednak jej świeżości, powracają w następnych filmach reżysera, jak *W dół kolorowym wzgórzem* (2004), czy w *Moim mieście* (2002, TV) Marka Lechkiego. Już jednak w świetnie przyjętej *Odzież do radości* (2005), wypowiedzi pokoleniowej trojga reżyserów jeszcze młodszych, Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa, każda z trzech nowel kończy się tak samo: dwudziestoletni bohaterowie po niepowodzeniach w kraju decydują się na emigrację zarobkową i w ostatniej scenie filmu spotykają się w autobusie do Londynu.

Autorzy dawni i nowi

Niezależnie od scharakteryzowanych powyżej kierunków i pól zainteresowań, kino polskie współtworzyli w omawianym okresie rozpoznawalni przez publiczność autorzy, którzy dorobili się swojego stylu i własnego kręgu odbiorców. Jedni, pracujący od lat, zdołali zyskać międzynarodową sławę; inni dopiero w ostatnich latach wypracowują sobie ten autorski status. W omawianym okresie wyróżnić można trzy podstawowe strategie autorskie: fabulatora, mitobiografa i artysty.

Dwie cechy są najbardziej istotne dla filmów tworzonych przez „fabulatorów”: po pierwsze, świat przedstawiony w ich filmach niezależny jest od aktu opowiadania, obserwujemy więc zdarzenia tak, jakby działy się naprawdę; po drugie, widz (choć świadomy, że ogląda aktorów) zachęcany jest do tego, by „dociekać znaczeń tekstu, jakim okazało się życie” (por. Czaplński 1997, 115–138). Najwybitniejszym przedstawicielem tej strategii był Krzysztof Kieślowski, który wyjątkowy autorski status zapewnił sobie w okresie poprzednim. Światowy sukces *Dekalogu* otworzył przed nim dostęp do wielkich międzynarodowych produkcji. Kieślowski podjął to wyzwanie, trochę po to, by otworzyć zwolnione przez siebie pole młodym reżyserom, co w trudnej sytuacji produkcyjnej początku dekady nie było bez znaczenia, trochę dlatego, że kusilo go znalezienie takiego języka audiowizualnego, który pozwoliłby nawiązać kontakt z wielką widownią. I wygrał. Realizując w pierwszej połowie lat 90. swoje cztery międzynarodowe filmy, zdobył renomę czołowego filmowca europejskiego, idealnie trafiającego w potrzeby odbiorców na całym świecie. Wszystkie cztery filmy powstały z inicjatywy Kieślowskiego, według scenariuszy, które napisał z Krzysztofem Piesiewiczem, były też współprodukowane przez jego polskie Studio „Tor”. Wprawdzie więc tylko dwa z nich miały nasz kraj za teren akcji, a język polski zajmował w nich jeszcze mniejszy procent, to jednak należą one do historii polskiego kina; choć trudno nie dodać, że w okresie premier ranga filmów Kieślowskiego była we Francji relatywnie wyższa niż w naszym kraju, gdzie jego nowe filmy uznawano często za estetyczne igraszki, obliczone na sukces.

W *Podwójnym życiu Weroniki* (1991, nagroda aktorska dla Irène Jacob i nagroda FIPRESCI w Cannes) centralny motyw „drugiego życia”, sobowtóra, który za nas, w naszym imieniu, bierze na siebie inny, trudniejszy wariant egzystencji, podejmując do końca całe ryzyko losu (jak polska Weronika z perspektywy francuskiej Véronique) albo decydując się na „długie trwanie” w codzienności (jak Francuzka – z punktu widzenia Polki), stanowił oryginalną propozycję mówienia o duchowości językiem kina. Zarazem za pomocą tego podwojenia film konfrontował modele obyczajowe obu krajów, z których jeden – ojczyzna reżysera – powracał właśnie do Europy. Scena na krakowskim rynku, w której uczestnik manifestacji studenckiej potraçał Weronikę, uniemożliwiając jej spotkanie z sobowtorem (Véronique była tam właśnie z wycieczką), była widowym znakiem rozstawania się reżysera z tematyką społeczną.

Kolejne trzy filmy składały się na trylogię *Trzy kolory* (1993/1994); każdy z jej członów, jak wcześniej odcinki *Dekalogu*, miał zachęcić odbiorców do rozważań nad pewnym problemem z kręgu tradycji europejskiej, symboli-

zowanym przez jeden z trzech kolorów francuskiej flagi. Zrealizowany we Francji *Niebieski* (Złoty Lew w Wenecji, jeden z najwyżej cenionych w świecie filmów Kieślowskiego) – historia kobiety (Juliette Binoche), która odsuwa się od życia po tragicznej śmierci męża (słynnego kompozytora) i córeczki, a potem do życia powraca – proponował refleksję nad pojęciem Wolności. Polski *Biały* (Srebrny Niedźwiedź w Berlinie) – opowieść o skromnym fryzjerze Karolu, który zostawał wziętym biznesmenem – kazał zastanawiać się, czy respektujemy Równość. Nakręcony w Szwajcarii *Czerwony* (nominacja do Oscara) – obraz platonicznego związku uczuciowego, jaki rodzi się między starym, cynicznym sędzią (Jean-Louis Trintignant) a młodą, niewinną modelką (Irène Jacob) – rozważał aktualność Braterstwa. W ramach lektury autotematycznej postać Sędziego można potraktować jako reprezentanta autora filmu, artysty: ukrytego reżysera wydarzeń, wiedzącego o ludziach coś, do czego nie lubią się przyznawać. W ramach interpretacji religijnej Sędzia odczytywany bywa jak figura stwórcy zostawiającego znaki, pomagające ludziom trafić na właściwą drogę, niemogącego jednak odwrócić wyroku losu. Amerykańska badaczka Annette Insdorf zauważyła podobieństwo tej postaci do Prospera z *Burzy* Szekspira: obaj są samotnymi mężczyznami, pielęgnującymi swe urazy i posiadającymi zdolności prorocze; burza rozpętana przez każdego z nich ma przywrócić zakłócony ład świata. Nie przypadkiem *Czerwony* stał się, jak *Burza*, ostatnim dziełem swego twórcy (Insdorf 1999; por. także Amenacer 2006). Sam reżyser, zmęczony trybem życia światowego artysty, ogłosił, że przestaje robić filmy. Jego przedwczesna śmierć, w marcu 1996 roku, nie pozwoliła na zweryfikowanie tej zapowiedzi.

Najbliższy twórczości Kieślowskiego był w tych latach jego starszy kolega, Krzysztof Zanussi, zwłaszcza jako twórca telewizyjnego cyklu ośmiu *Opowieści weekendowych* (1995–2000), współczesnych „historii moralnych”, a także jako autor filmu *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000, Grand Prix w Moskwie i Gdyni), którego bohater, sześćdziesięcioletni lekarz (Zbigniew Zapasiewicz), samotny cynik, dowiadując się pewnego dnia o nieuchronnym wyroku w postaci zaawansowanego raka płuc, przewartościowuje swoje dotychczasowe oceny, nawiązuje przyjaźnie, odzyskuje wiarę. Za kontynuatora Kieślowskiego trzeba też uznać ulubionego wykonawcę jego wczesnych filmów, Jerzego Stuhra, który teraz – śladem wielu aktorów europejskich – sam zajął się reżyserią, grając zarazem w swoich filmach główne role (z wyjątkiem *Korowodu*, gdzie ograniczył się do autoironicznego epizodu rektora); w *Historiach miłosnych* zagrał aż pięć ról, za które był nominowany do Felixa. Raz nawet Stuhr bezpośrednio nawiązał do twórczości przyjaciela,

reżyserując w 2000 roku dawny scenariusz Kieślowskiego *Duże zwierzę* (Nagroda Specjalna Jury w Karlowych Warach) wg noweli Kazimierza Orlosia *Wielbłąd* (1972), niedopuszczony niegdyś do realizacji – teraz przekształcony w przypowieść, nawiązującą do klimatu czarno-białego kina lat 60. Zarazem jego twórczość układa się w oryginalną wypowiedź na temat kondycji i nowych zobowiązań współczesnego inteligenta, zawartą w autorskich filmach: *Spis cudzołóżnic* (1994), *Historie miłosne* (1997, Grand Prix w Gdyni, Nagroda FIPRESCI w Wenecji), *Tydzień z życia mężczyzny* (1999), *Pogoda na jutro* (2003) i *Korowód* (2007).

Wśród reprezentantów tej strategii debiutujących w nowym tysiącleciu warto wymienić: Piotra Trzaskalskiego, którego *Edi* (2002) pod powierzchnią fabuły o dwójce zbieraczy złomu kryje przypowieść o radości ofiarowywania siebie innym, a także *Zmruż oczy* (2002, Nagroda FIPRESCI w Mannheim) Andrzeja Jakimowskiego, będące przypowieścią o byłym nauczycielu, który przeniósłszy się na odludzie, prowadzi z miejscowymi ludźmi sokratyczne ćwiczenia w samopoznaniu.

Kategorię mitobiografii też zapożyczam z literaturoznawstwa. Niektórzy autorzy, wzorem pisarzy, snują przed widzami opowieści mające wyraźny związek z ich własną biografią, a więc uwierzytelnione przez ich osobiste doświadczenie. Ich postawa prowadzi do przetwarzania życia w kino oraz do kreacji mitologii prywatnych, stąd nazwać ich można mitobiografami (por. Czapliński 1997, 205).

W pierwszej fazie okresu najciekawszym przedstawicielem tej strategii był Andrzej Kondratiuk. Odkąd zamieszkał wraz z żoną, aktorką Igą Cembrzyńską, we własnym domu na wsi, w Gzowie koło Serocka, jego filmy układały się w kształt paraautobiograficznego kina prywatnego, w którym małżonkowie kreują samych siebie (czy ostrożniej: dwoje podobnych do nich artystów), a autor – pełniący większość funkcji realizacyjnych – wypowiada się wprost, we własnym imieniu. Dotyczy to zwłaszcza tzw. tryptyku gzowskiego – *Cztery pory roku* (1984), najbardziej udane *Wrzecziono czasu* (1995), *Słoneczny zegar* (1997); to zapis doświadczenia kilkunastu lat życia, przebrany za filmowy pamiętnik, który można obejrzeć w ciągu kilku godzin.

W drugiej fazie okresu czołowym przedstawicielem tej strategii stał się bardziej autoironiczny od swego poprzednika Marek Koterski. Wszystkie jego filmy mają podobną konstrukcję: są rozpisane na obrazy groteskowymi monologami, operującymi świetnie podsłuchaną potoczną polszczyzną i portretującymi, z ekshibicyjną dosadnością, współczesnego człowieka (Polaka, inteligenta ukształtowanego w PRL-u, dodajmy) – zgorzkniałego, o zredukowanym życiu duchowym, niezdolnego do nawiązania bliskich

związków z innymi. Ten bohater narodził się w filmie *Dom wariatów* (1984), a w latach 90. reżyser dwukrotnie tworzył jego nowe warianty, w komediach *Nic śmieszniejszego* (1995) i *Ajlawiu* (1999). Prawdziwe spełnienie przyniósł Koterskiemu *Dzień świra* (2002, Grand Prix w Gdyni), w którym pierwszoosobowa konstrukcja, podporządkowująca całość obrazu wewnętrznej perspektywie bohatera, staje się formą idealnie przystającą do treści, a film dodatkowo unosi w górę kreacja Marka Kondrata.

Spśród nowych autorów konsekwentnym realizatorem tej strategii, który szybko zdobył odrębną pozycję w polskim kinie, stał się Jan Jakub Kolski. W całej serii filmów – *Pogrzeb kartofla* (1990), *Pograbek* (1992, TV), *Jańcio Wodnik* (1993), *Cudowne miejsce* (1994), *Grający z talerza* (1995), *Szabla od Komendanta* (1995), *Historia kina w Popielanach* (1998, Grand Prix w Gdyni), *Jasminum* (2006) – stworzył własny autorski świat (nazwany przez widzów, od tytułu najlepszego z jego filmów, Jańciolandem). Alegoryczne przypowieści Kolskiego (który jest też pisarzem), bliskie formuły ludowego moralitetu, nawiązujące do latynoamerykańskiego realizmu magicznego, rozgrywają się zwykle w tym samym płaskim wiejskim pejzażu, z domem, polem i odsłoniętym horyzontem, skłaniającym bohaterów do etycznego maksymalizmu.

Strategię mitobiografa zaczęli też z powodzeniem uprawiać dokumentaliści. Marcin Koszałka zadebiutował jako autor odważnego półgodzinnego filmu telewizyjnego *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999); odsłonił w nim codzienne piekło życia rodzinnego na przykładzie obrazu własnej rodziny: z sobą samym wciąż mieszkającym z rodzicami i „toksyczną matką”, która – choć niewątpliwie kocha swego dorosłego syna – dręczy go zarazem nieustannym potokiem pretensji. Po pięciu latach nakręcił kontynuację, *Jakoś to będzie* (2004), pokazując rodzinę podwojoną, bo z udziałem własnej żony i córki. Okazało się, że co prawda pewne złe wzory zostały przez bohatera przeniesione z domu rodzinnego do małżeństwa, ale zarazem ta świadomość pomaga je przezwyciężyć. Dla Malgorzaty Szumowskiej granicznym przeżyciem stały się zgony dwojga rodziców, następujące jeden po drugim w ciągu miesiąca: w styczniu 2004 zmarła matka, znana pisarka Dorota Terakowska, w lutym – dziennikarz i dokumentalista Maciej Szumowski, który nie wytrzymał śmierci żony. Córka odpowiedziała na to filmami dokumentalnymi: *Mój tata Maciek* (2005) o ojcu i *A czego tu się bać?* (2006) o rytuałach śmierci kulturowanych na Mazurach, a potem filmem fabularnym *33 sceny z życia* (2008, Srebrny Lampart w Locarno) z niemiecką aktorką Julią Jentsch – o trzydziestoletniej reżyserce, której w ciągu miesiąca umiera dwoje rodziców. Ten ostatni film, mówiący o śmierci w sposób naturalny, bez zadęcia,

może stać się w kinie polskim nowym słowem. Jego nieoczekiwanym sprzymierzeńcem stał się film mistrza, *Tatarak* (2009) Andrzeja Wajdy, dodający do fabuły zaczerpniętej z klasycznego tytułowego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza (1958) wyznanie aktorki Krystyny Jandy, opowiadającej o śmierci męża, operatora Edwarda Klosińskiego, w styczniu 2008.

Określenie trzeciej strategii, „artyści”, jest o tyle niezręczne, że może sugerować fałszywe rozróżnienie na „artystów” omawianych dalej i „nieartystów”, którymi zajmują się w innych partiach rozdziału. To byłoby oczywiście nieporozumienie. Tutaj zajmują się autorami, których autorskość nie polega na opowiadaniu własnych fabuł (często mamy tu do czynienia z kinem afabularnym) ani na opowiadaniu o sobie, lecz na pewnym niepowtarzalnym sposobie artystycznej organizacji materiału.

Przypadek graniczny stanowi kino Andrzeja Barańskiego. Kiedy w pierwszej dekadzie twórczości, w latach 70., reżyser ten, opierając się na własnych scenariuszach, odtwarzał różne etapy własnego życia, uprawiał „strategię mitobiografu”. Potem zarzucił to całkowicie, wyrażając siebie poprzez opowieści o biografii innych ludzi, szukając materiału w pamiętnikach bądź w prozie artystycznej, manifestującej postawę kronikarza lub świadka (por. Jagielski 2007, 175). Najważniejsze stało się dla niego tropienie ukrytej cudowności każdej chwili, bez względu na to, czy – jak w filmie *Nad rzeką, której nie ma* (1991) wg opowiadań Stanisława Czyzcha – odtwarza młodość przeżyta w latach 60., czy – jak w *Dwu księżyczkach* (1993) według prozy Marii Kuncewiczowej rekonstruuje przedwojenne wakacje w Kazimierzu nad Wisłą, czy – jak w filmie *Parę osób, mały czas* (2005) wg *Dziennika we dwoje* (1992) Jadwigi Stańczakowej (pisanego, jak podpowiada tytuł, wspólnie – z poetą Mironem Białoszewskim) przedstawia „życie bohemy czasów gierkowskich” (*Cichością krzyknąłem*).

Podobną indywidualnością autorską jest Dorota Kędzierzawska, którą różni od Andrzeja Barańskiego większa asceza formy (autorka włącza kamerę wtedy, kiedy klasyczni reżyserzy ją wyłączają) i posługiwanie się w scenariuszach autentycznymi historiami, docierającymi do niej ze świata. Inspiracją debiutu, *Diabły, diabły* (1991) – prawie pozbawionej słów serii obrazów o fascynacji dwunastoletniej dziewczynki przybyłym do miasteczka taborem Cyganów – była zasłyszana w pociągu opowieść pewnego księdza, który przepędził Cyganów przy pomocy sikawki strażackiej (*Sama nie wiem, dlaczego*). Również pomysły następnych filmów – *Wrony* (1994, poczynając od niego stałym, ważnym współpracownikiem autorki stał się operator Arthur Reinhart) o porwaniu kilkuletniej dziewczynki przez większą, dziewięcioletnią, *Nic* (1998) o doprowadzonej do ostatecznej rozpaczki żonie, matce troj-

ga dzieci, która zabiła, zaraz po urodzeniu, swoje czwarte dziecko, *Pora umierać* (2007, z nagrodzoną w Gdyni kreacją Danuty Szaflarskiej, dawno po dziewięćdziesiątce) o staruszce buntującej się przeciw marginalizowaniu starości – brały się zwykle z *faits-divers*.

W tej kategorii najbardziej oczywiste jest miejsce Lecha J. Majewskiego. To prawdziwy *poeta doctus*, „artysta totalny”: poeta, prozaik, malarz, muzyk, reżyser teatralny i operowy, performer, od czasu do czasu reżyserujący też filmy, zawsze związane z sąsiednimi dziedzinami sztuki. Jego najbardziej udanym filmem jest esej poetycki *Wojaczek* (1999), operujący wprawdzie faktami z biografii Rafała Wojaczka, „poety przekłętego” epoki PRL-u, ale daleki od jakichkolwiek konwencji „filmu biograficznego”; podobnie jak *Angelus* (2001), opowiadający o tzw. Grupie Janowskiej mistycyzujących „malarzy niedzielnych” ze Śląska. Zrealizowany w koprodukcji z Włochami i Wielką Brytanią *Ogród rozkoszy ziemskich* (2003) wynikał z kolei z wieloletniej fascynacji reżysera tytułowym obrazem Hieronima Boscha, ale też z jego osobistego doświadczenia śmierci bliskiej mu osoby.

Tutaj jest też miejsce dla dwóch najwybitniejszych dziś twórców polskiej animacji. Zdumiewający był sam pomysł adaptowania środkami filmu animowanego tak fundamentalnej powieści, jak *Zbrodnia i kara* (1866) Fiodora Dostojewskiego, której podjął się Piotr Dumala w półgodzinnym (a realizowanym samodzielnie przez wiele lat) filmie pod tym tytułem (2000). Choć sama zbrodnia oddana została środkami kina animowanego w sposób niezwykle ekspresyjny, to fabuła powieści przelożona została na dramat losu mordercy; najbardziej zapamiętuje się z filmu nieobecną w powieści postać tajemniczego starca, oznaczającą prawdopodobnie Raskolnikowa po latach, żyjącego ze świadomością winy. Zwieńczeniem autorskich poszukiwań Jerzego Kuci stał się 16-minutowy film *Strojenie instrumentów* (2000). Jak zwykle u tego autora, jest to seria obrazów oddających „przedwerbalne stany świadomości”, okruszki wyobrażeń i wspomnień. Rama fabularna – jazda motocyklem bohatera, mieszkańca wielkiego miasta, do miejsca dzieciństwa – jest zarazem podróżą odbywaną w głąb świadomości, a finałowy obraz, który wylania się z serii przekształceń plastycznych, to wizerunek zabawki dziecinnej, małego konika.

Kino popularne

W omawianym dwudziestoleciu cztery gatunki filmowe miały kolejno swoje okresy świetności. Na początku – kino sensacyjne, którego rodzima

odmiana zyskała miano „kina bandyckiego”. Jednym ze zbiorowych przeświadczeń, które funkcjonowały w życiu publicznym w pierwszym okresie po transformacji, był „mit przelomu”: ludzono się, że wraz z upadkiem komunizmu tworzy się nowa sytuacja kultury, której kształt trudno na razie przewidzieć. To w ramach tego złudzenia nastąpiło pozorne przeorientowanie się polskiego kina początku lat 90.: dość problematyki narodowej, dość historii, która w rodzimym wydaniu i tak staje się martyrologią; skoro publiczność wybiera amerykańskie kino sensacyjne, to i polscy filmowcy będą dla niej teraz robić takie kino. Inna sprawa, że przezwanie tego gatunku przez krytyków pogardliwym mianem „kina bandyckiego” wyrażało obawę, że w jego realizacjach więcej pojawia się epatowania złymi stronami nowej polskiej obyczajowości niż zabawy konwencjami, podpatrzonymi w kinie hollywoodzkim.

Najczystszy przykład gatunku stanowiły trzy pierwsze filmy Władysława Pasikowskiego: *Kroll* (1991), przebój tych lat *Psy* (1992) i znacznie mniej udany sequel *Psy 2. Ostatnia krew* (1994), wszystkie ze zdjęciami Pawła Edelmana i muzyką Michała Lorenca. To w tych utworach reguły amerykańskiego filmu policyjnego (w wersji najbliższej kinu lat 70.) zostały skrzyżowane z obserwacją rodzimej rzeczywistości, jej niepowtarzalnym językiem i klimatem. Zwłaszcza w *Psach* radził z tym sobie autor sprawnie, łącząc dynamikę intrygi z powiedzonkami, które z dnia na dzień przeszły do języka potocznego, jak „nie chce mi się z tobą gadać”, „bo to zła kobieta była” (Franz o bylej żonie) czy „my, Psy, musimy trzymać się razem”. Pozostałe filmy tej grupy krzyżowały się z innymi odmianami gatunkowymi: realistycznym filmem obyczajowym – *Balanga* (1993) Łukasza Wyleżalka, filmem młodzieżowym – *Młode wilki* (1995) Jarosława Żamojdy, bądź były pastiszową postmodernistyczną hybrydą – *Tato* (1995) i *Sara* (1997) Macieja Ślesickiego. Z filmami tymi, jak przystało na kino popularne, kojarzona była stała grupa aktorów, uosabiająca „typy” tego kina, będące różnymi wariantami przystosowywania się mężczyzn do bezwzględnych reguł gry w nowej rzeczywistości: chamsko-prymitywne, swojsko-żartobliwe, cyniczne... Niektórzy z tych aktorów – jak Cezary Pazura rolą brutalnego kaprała Wiadernego w *Krollu* – zaistnieli w świadomości widowni wraz z tym kinem; inni – jak Marek Kondrat, niegdyś specjalizujący się w rolach delikatnych młodzieńców przeżywających inicjację, teraz kreujący przeciwnika Lindy w *Psach* – przeobrażali swój wizerunek.

Szczególnie symptomatyczna była aktorska ewolucja Bogusława Lindy. Jeszcze niedawno protagonista opozycyjnych filmów sezonu „Solidarność”, utożsamiany z postacią inteligentnego buntownika – od połowy lat 80.

zaczął wcielać się w postaci zgoła odmienne: ubeków, bandytów i gwałcicieli. Szczytowym punktem tej ewolucji „typu” Lindy (nazywanego „Bogie”, nie tylko od imienia Boguś, ale i od Humphreya Bogarta) była główna rola Franza Maurera w *Psach*. Z pozoru postać ta była konsekwentnym wyrazem nowego, nihilistycznego wizerunku aktora, będącego wyrazem „mitu przełomu”. Jego najbardziej prymitywnym wyrazem stała się zamiana dawnego etosu inteligenckiego na nowy, trywialny kult pieniądza, gorzej nawet: fascynację nowymi fortunami, opartymi na oszustwach wykorzystujących nienadążanie prawa za zmianami. Bohaterowie *Psów* szokowali tym nowobogackim stylem życia, wyrażając równocześnie pogardę dla dawnych złudzeń, w tym – dla mitologii polskiego kina. Po latach Linda zagrał księdza Robaka, czyli bohatera romantycznego *Pana Tadeusza*, zaś formuła filmów bandyckich – wraz z krzepnięciem rodzimej demokracji – wyczerpała się, zastąpiona przez pastisze.

W połowie lat 90., kiedy Polacy zaczęli oswajać się z nową rzeczywistością, najpopularniejszym gatunkiem stała się komedia. Symptomaticznym tego zwrotu był powrót do formy mistrza komedii z poprzedniej dekady, Juliusza Machulskiego, który najpierw odniósł sukces postmodernistyczną parodią kryminału *Girl Guide* (1995, Grand Prix w Gdyni). Komediowym przebojem dekady stał się jego *Kiler* (1997), idący jeszcze dalej w stronę parodii filmu sensacyjnego i kontynuowany przez sequel *Kiler-ów 2-óch* (1999). Bohaterem tytułowym był poczciwy taksówkarz (życiowa rola Cezarego Pazury), który – wzięty przypadkiem za płatnego mordercę – nie tylko nie rezygnował z tej nowej roli, ale z powodzeniem wykorzystywał ją dla celów dobroczynnych. Na sukces filmu złożyła się zarówno warsztatowa zabawa z konwencją, jak i bogactwo obserwacji, przekazywanej jakby mimochodem: radość, jaką przynoszą nowe role społeczne, zastępowała powoli społeczną frustrację.

Na przełomie dekad, gdy Polacy zaczęli się intensywnie dorabiać, wiodącą pozycję zdobyły nieoczekiwanie widowiskowe adaptacje literatury narodowej. Seria ta rozpoczęła się od dwóch sukcesów. Obok omówionego już *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy wielkie powodzenie u publiczności zdobyła dokonana przez Jerzego Hoffmana adaptacja *Ogniem i mieczem* (1999) Henryka Sienkiewicza, wieńcząca ekranową trawestację *Trylogii*, uwielbianej powieści historycznej z końca XIX wieku; osiem milionów widzów w czasie pierwszego roku wyświetlania filmu w kinach to był swoisty europejski rekord. Inne ówczesne adaptacje, choćby dwóch innych powieści Sienkiewicza – *W pustyni i w puszczy* (2000) Gavina Hooda wg najsłynniejszej polskiej powieści dla dzieci i *Quo vadis* (2001) Jerzego Kawalerowicza, poprawnie ilustratorskie, nieuruchamiające pola skojarzeń odbiorcy z jego aktualną sytuacją życiową

(co stało się domeną poszukiwań młodego teatru sięgającego do klasyki) – nie odnosiły już jednak spodziewanych sukcesów i „kino lektur” (jak zaczęto określać je z przekąsem) straciło rozpęd.

Wreszcie w połowie obecnej dekady największą widownię zaczęły zdobywać komedie romantyczne. Szkoda wymieniać tytuły, bo nawet miłośnicy tego kina nie nastawiają się na ich zapamiętywanie; to produkty jednorazowego użytku, utwierdzające publiczność w przeświadczeniu, że „wszystko będzie dobrze”. Prawdziwym optymizmem mogą za to napawać równoczesne działania edukacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Rozesłanie do czterestu tysięcy szkół ponadpodstawowych, czyli gimnazjów i liceów, pakietu „Filmoteki Szkolnej” (to złożony z 26 płyt DVD projekt edukacyjny, oparty w całości na dorobku polskiego kina) każe mieć nadzieję, że w niedalekiej przyszłości widownia popchnie filmowców w nową, ciekawszą stronę.

Literatura

- Amenacer F., 2006, *Prospero et le vieux juge*, „Positif”, nr 10 (548).
- Bauman Z., 2007, *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge.
- Brzozowska B., 2005, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Kraków.
- Cichością krzyknąłem*. Z A. Barańskim rozm. K. Bielas, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 21.11.2005.
- Czapliński P., 1997, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków.
- Freud S., 2007, *Żaloba i melancholia*, w: Freud S., *Psychologia nieświadomości*, przeł. Reszke R., Warszawa.
- Gross J.T., 2000, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny.
- Insdorf A., 1999, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, New York.
- Jagielski S., 2007, *Być w świecie, którego już nie ma. Kino Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 59. Jesień 2007.
- Polański R., 1989, *Roman*, przeł. Szymanowscy K. i P., Warszawa.
- Sama nie wiem, dlaczego*. Z D. Kędzierzawską rozm. B. Janicka, „Kino” 1995, nr 2.
- Stachówna G., 2002, *Polański od A do Z*, Kraków.
- Szpilman W., 2001, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, opr. Szpilman A., Kraków.
- Świda-Ziemia H., 2000, *Obraz świata i bycia w świecie (z badań młodzieży licealnej)*, Warszawa.
- Walas T., 2003, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie. Rekoniesans*, Kraków.
- Zagajewski A., 1986, *Solidarność i samotność*, Warszawa.

Tadeusz Lubelski, historyk i krytyk filmu. Profesor zwyczajny, od 2008 dyrektor Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, w latach 1994–2006 był zastępcą naczelnego redaktora miesięcznika „Kino”. Opublikował m.in. książki: *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego* (1984), *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym 1945–1961* (1992),

2 wyd. 2000), *Nova Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego* (2000), *Wajda* (2006), *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* (2009, Nagroda PISF dla najlepszej książki filmowej roku). Redaktor pierwszej polskiej *Encyklopedii kina* (2003), współredaktor *Historii kina*, której tom pierwszy pt. *Kino nieme*, ukazał się w 2009 roku. Członek Europejskiej Akademii Filmowej (od 2006), przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce PAN (od 2007).

Freedom Cinema (1990–2009)

The article deals with Polish cinema after the year 1989. Starting with the characteristics of Polish cinema before the period of transformations, the author continues with an analysis of the new cinema to distinguish four currents: “works of mourning” encompassing films which were meant as settling accounts or reconciliation with World War II and communism; “cinema of testimony” with special interest in films by Marcel Łoziński, but also mentioning others such as Kazimierz Karabasz and Jacek Bławut; “filmmakers young and old” based on three strategies of authorship, namely those of a fabulator (e.g. Krzysztof Kieślowski), a myth-biographer (e.g. Andrzej Kondratiuk, Marek Koterski and Marcin Koszałka), and an artist (e.g. Andrzej Barański, Dorota Kędzierzawska and Lech J. Majewski); and “popular cinema” with its four basic genres: action cinema, comedy, literary adaptation and romantic comedy.

PO REFORMIE

TADEUSZ MICZKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Polskie kino po reformie (2005–2010)

Polska kinematografia nigdy nie rozwijała się w warunkach, które gwarantowałyby jej dostatek oraz stabilne i spójne, zgodne z podstawowymi potrzebami i oczekiwaniami artystów i kinomanów, zasady prawa. X muza zawsze znajdowała się w okresach przejściowych, sytuacjach niejasnych, trudnych i przed reformami. Wszystkie formy jej instytucjonalizacji najczęściej określano jako tymczasowe, nieodpowiadające aspiracjom i ambicjom władz państwowych i polskiego społeczeństwa, a każdą zmianę wprowadzano przez wiele lat, najczęściej etapami, oddzielanymi od siebie – rozmaicie uzasadnianymi – przerwami i bez potrzebnego wsparcia w innych sektorach kultury, gospodarki i przemysłu.

Sytuacja taka była całkowicie zrozumiała do 1910 roku, gdy „żywe fotografie”, „teatry”, „teatry świetlne” czy „cyrki” nie wszędzie docierały, a na ziemiach polskich nie osiągały jeszcze znaczącej rangi państwowotwórczej i kulturotwórczej, ale gdy w następnym dziesięcioleciu zjawisko ekranowe zaczęto już i tutaj określać jako „kinema”, „cinéma”, „cino”, „iluzjon” czy „kinoteatr”, a do jego funkcjonowania potrzebne były, oprócz pieniędzy, sprzętu i talentów artystycznych, stabilne zasady organizacyjne i prawne, zaczęła się ona bardzo powoli zmieniać. Brak państwowości spowodował, że na polskich terytoriach będących pod zaborami obowiązywały trzy prawodawstwa – pruskie, austro-węgierskie i rosyjskie, a kinematografia, której niewielką część stanowił film polski, rozwijała się słabo, korzystając z niewielkiego potencjału przemysłowego i rynku gospodarczego. Co prawda, od 1909 roku, od Paryskiego Kongresu Filmowego, cała kinematografia europejska znalazła się w zupełnie nowej sytuacji formalno-prawnej, ponieważ „przedmiotem aktów kupna-

-sprzedaży przestały być filmy traktowane jako rzeczy (tymi pozostały kopie, negatywy itp.), a stały się prawa do publicznego ich demonstrowania. Tym samym pod ochroną znalazła się własność intelektualna twórców filmu z producentem na czele” (Zajiček 1994, 37), ale nie było to asumptem do tworzenia i rozpowszechniania filmów polskich. W zaborze pruskim o produkcji i dystrybucji filmów decydowali przede wszystkim przedstawiciele berlińskich central kinematograficznych, w monarchii austro-węgierskiej wszystkie obiekty kinowe były w posiadaniu Niemców i Francuzów i tylko w Kongresówce, gdzie postanowienia Kongresu Paryskiego weszły w życie w latach 1910–1911, rozpoczęli działalność nieliczni polscy producenci i realizatorzy. W czasie pierwszej wojny światowej Hollywood przejęło najważniejsze rynki na świecie, na których do tej pory dominowały firmy europejskie, a wytwórnie i kina na ziemiach polskich, gdzie trwały działania zbrojne, znalazły się w stanie likwidacji.

Narodziny polskiej kinematografii miały miejsce wiosną 1917 roku i związane były z – jak to określił Edward Zajiček – „administracyjnym ewenementem”, czyli z utworzonym wówczas w Warszawie Urzędem Filmowym przy Legionach, który nie dysponował czymkolwiek, co mogło służyć do tworzenia filmów, ich upowszechniania i wyświetlania (Zajiček 1994, 43). W młodym państwie polskim za pomocą dwóch aktów prawnych próbowano stworzyć podstawy jednolitego rynku filmowego. Dekretem z dnia 5 grudnia 1918 roku sektor filmu oświatowego podporządkowano ustanowionemu urzędowi ministra sztuki i kultury, a dekretem z 7 lutego 1919 roku, zawierającym tymczasowe przepisy o widowiskach, prawodawca stanowiąc, że rozpowszechnianie filmów oraz zakładanie i prowadzenie kinoteatrów wymaga zgody Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Konsekwencje pierwszego dekretu były krótkotrwałe, ponieważ już w 1921 roku zlikwidowano resort sztuki, a rozwój kina oświatowego nadal był bardzo ograniczony pod każdym względem, m.in. dlatego, że pieczę nad nim przejęli urzędnicy z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Natomiast postanowienia drugiego aktu prawnego, mimo że miał on być tymczasowy, okazały się – co stanie się w Polsce regułą przez prawie 80 lat – długotrwałe, obowiązywały aż do 1934 roku.

Nadzór nad polskim kinem od jego narodzin sprawowała więc państwowa cenzura, która odpowiedzialna była również za przestrzeganie międzynarodowych konwencji sygnowanych przez Polskę, m.in. konwencji berlińskiej z 9 września 1886 roku – chroniącej dzieła literackie i artystyczne oraz konwencji genewskiej z 12 września 1923 roku – dotyczącej zwalczania handlu pornografią. Dopiero kilka lat po powstaniu państwa zaczęły działać prawa uwzględniające specyfikę narodowej gospodarki i kultury. 15 lipca 1925 roku

ustawa o państwowym podatku przemysłowym określała warunki podatkowe dla firm kinematograficznych, a od 29 marca 1926 roku zaczęła obowiązywać ustawa o prawie autorskim.

W czasie pierwszego dziesięciolecia istnienia państwa polskiego kinematografia rozwijała się bardzo słabo, ponieważ nie udało się stworzyć ani jednolitego rynku filmowego, ani spójnego systemu prawnego, o czym świadczy m.in. to, że podlegała ona kilkunastu resortom. Dopiero w 1927 roku władze kraju zaczęły ją powoli reformować: powstał wtedy Polski Związek Producentów Filmowych i zaczęło również obowiązywać rozporządzenie ministrów skarbu, przemysłu i handlu oraz rolnictwa i reform rolnych o ulgach celnych. W 1928 roku Urząd Filmowy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, który nie osiągnął żadnych pozytywnych rezultatów w procesie nieustannego, ale niezdecydowanego transformowania narodowej kinematografii, został w końcu przekształcony w Centralne Biuro Filmowe.

13 marca 1934 roku zakończył się w polskiej kinematografii trudny okres przejściowy, który trwał prawie 16 lat, od 1918 roku, od czasu powstania państwa. Uchwalona została wtedy pierwsza ustawa o filmach i ich wyświetlaniu, która nakazywała rezerwowanie w budżecie państwa funduszy na wspieranie krajowej produkcji, powoływanie przez Radę Ministrów tzw. Rady Filmowej, mającej doradzać politykom i urzędnikom, w jaki sposób mają wspierać twórczość ekranową oraz wydawanie przez rząd rozporządzeń regulujących import filmów. W ciągu 5 lat, czyli do wybuchu drugiej wojny światowej, żaden z zapisów tejże ustawy nie został jednak wprowadzony w życie.

W czasie wojny polska kinematografia, która przez 21 lat „rozwijała się w improwizowanych warunkach” (Madej 1994, 28), przestała istnieć. Na terenie przyłączonym do Rzeszy i w Generalnej Guberni zaczęło obowiązywać prawo niemieckie. Na ziemiach włączonych do Związku Radzieckiego wszystkie instytucje filmowe zostały wywłaszczone i znacjonalizowane.

Po zakończeniu wojny, w warunkach nowego ustroju polityczno-gospodarczego, który najpierw oficjalna władza określała jako „dyktaturę proletariatu”, a później jako „realny socjalizm”, rozpoczął się kolejny okres reformowania kinematografii. Początkowo reformy były radykalne, ale ich niekorzystne dla sztuki i tej formy komunikacji skutki łatwe były do przewidzenia, ponieważ dzięki nim o wszystkim miała decydować władza polityczna. Instytucje centralnie sterowane, podporządkowane jednemu systemowi ideologicznemu powstały na podstawie zapisów w dekreście uchwalonym w listopadzie 1945 roku. Powstało wtedy Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, a najważniejsze paragrafy dekretu informowały o wyłączności

państwa w zakresie dystrybucji i tzw. względnym monopolem w zakresie produkcji filmów i prowadzenia kin, który ulegał wielokrotnym uzupełnieniom i zmianom. Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, która centralnie sterowała rozwojem całej kultury narodowej przez 40 lat na szczęście nie stworzyła spójnego systemu kinematograficznego. Jednak dopiero po 15 latach swoich rządów zaczęła doceniać rozrywkową funkcję X muzy, a 1 października 1968 roku – po studenckiej rewolcie, pacyfikacjach społecznych protestów i antysemitkiej kampanii – zaczęła poszerzać zakres swobody twórczej, powołując 6 Zespołów Filmowych, które zajmowały się scenariuszami i programami realizacyjnymi, ale nie miały uprawnień produkcyjno-finansowych. W latach 1972–1980 w kraju działało już 12 Zespołów. Mimo totalnego nadzoru i wątego prawa polskie kino odnosiło liczne sukcesy artystyczne i frekwencyjne, m.in. mogło poszczycić się dziełami polskiej szkoły filmowej (1956–1965) i kina moralnego niepokoju (1977–1981), ale ogłoszony 13 grudnia 1981 roku stan wojenny ograniczył jego rozwój artystyczny i obnażył do końca wszystkie słabości ówczesnego przemysłu kinematograficznego i systemu prawnego.

Uchwalona przez sejm PRL 16 lipca 1987 roku *Ustawa o kinematografii* była więc właściwie pierwszą ustawą państwową, która regulowała funkcjonowanie i rozwój zjawiska przemysłowo-artystyczno-komunikacyjnego, istniejącego na świecie już ponad 90 lat, a w Polsce prawie 6 dekad¹. W rzeczywistości sygnalizowała ona jednak tylko możliwość przełomu w dziejach polskiej kinematografii, ponieważ umożliwiała dokonanie bardzo ograniczonej, a zatem nieskutecznej reformy. Cały przemysł nadal należał do państwa, a tylko konieczność uwzględnienia istnienia wideo spowodowała, że zamieszczono w niej zapis o możliwości pozapaństwowej produkcji i dystrybucji, ale prowadzenie działalności podmiotów w tej sferze uwarunkowane zostało uzyskaniem zezwolenia od przewodniczącego Komitetu Kinematografii. Innymi słowy, zniesienie państwowego monopolem było tylko zapisaną w tym akcie prawnym sugestią i w niewielkim stopniu wpłynęło na charakter praktyki twórczej. Zgodnie z ustawą Zespoły Polskich Producentów Filmowych stały się zakładami, które zaczęły działać na podstawie wewnętrznego rozrachunku gospodarczego, co jednak nie miało wiele wspólnego z gospodarką wolnorynkową i wolnością twórczą, ponieważ nie otrzymały osobowości prawnej. Największym osiągnięciem ówczesnych ustawodawców były definicje takich pojęć jak „film”, „produkcja filmowa”, „opracowanie”, „dystrybucja” czy „rozpowszechnianie” (zob. m.in. Gębicka 2006, 22–33) oraz utwo-

¹ *Ustawa z dnia 16 lipca 1987 roku o kinematografii*, Dz. U. 1987, nr 22, poz. 127.

rzenie wspomnianego Komitetu Kinematografii, jednak traktowanego jako „centralny organ administracji państwowej ds. kinematografii”.

Ustawa, która weszła w życie w czasie funkcjonowania gospodarki nakazowej i wprowadzała nieliczne elementy gry rynkowej między producentami, dystrybutorami i właścicielami kin, po raz kolejny nie umożliwiała więc dokonania reformy polskiej kinematografii. Na przykład w tym czasie tylko ITI, jako jedyna spółka prywatna, otrzymała zezwolenie na produkcję filmów informacyjnych i reklamowych. Na szczęście po dwóch latach, w rezultacie przegranych wyborów, komuniści oddali władzę opozycji politycznej i sztuka ekranowa znalazła się w zupełnie nowej pod każdym względem sytuacji. Jednak znowu przez kilkanaście lat przygotowywano ustawę o kinematografii, która usatysfakcjonowałaby wszystkie środowiska związane z twórczością ekranową i uwzględniała rozliczne warunki, jakie muszą być spełnione, aby ta dziedzina kultury miała charakter narodowy i jednocześnie, od czasu przynależności Polski do Unii Europejskiej, europejski oraz aby była nowoczesna i otwarta na takie zjawiska jak globalizacja (globalizacja, globalność i globalizm sprzężone z lokalizacją, lokalnością i lokalizmem) i konwergencja mediów. Zmian organizacyjnych i prawnych dotyczących X muzy dokonywano bardzo długo, w 3 etapach: pierwszy rozpoczął się w 1989 roku i trwał 3 lata, drugi trwał jeszcze dłużej – 8 lat, w tym czasie sejm RP uchwalił m.in. ustawę *Prawo o działalności gospodarczej*, istotną dla funkcjonowania przemysłu filmowego, a trzeci, który rozpoczął się w 2000 roku, zakończył się po 5 latach uchwaleniem nowej ustawy.

Kilka razy podejmowane były próby uchwalenia *Ustawy o kinematografii*, a poszczególne etapy transformacji całego przemysłu filmowego odzwierciedlają następujące dokumenty: *Główne kierunki działalności w kinematografii w 1991 roku*, *Projekt programu*, *Projekt ochrony kultury filmowej* z tegoż roku, projekt rządowy *Ustawy o zmianie ustawy o kinematografii* oraz *Poselski projekt ustawy o kinematografii oraz o zmianie niektórych ustaw*, również z 1991 roku, projekt społeczny z 1999 roku *Ustawy o popieraniu twórczości filmowej i organizacji kinematografii oraz zmianie niektórych praw*, *Projekt ustawy o kinematografii* sformułowany w listopadzie 2003 roku i *Europejska konwencja o koprodukcji filmowej*, ratyfikowana przez Polskę w 2002 roku. Każdy kolejny przewodniczący Komitetu Kinematografii (Juliusz Burski, Waldemar Dąbrowski, Tadeusz Ścibor-Rylski i Janusz Bodasiński) starał się powiększyć samodzielność programowo-artystyczną i prawno-gospodarczą Studiów Filmowych, które powstały z dawnych Zespołów, minimalizować rolę państwa w kształtowaniu kultury audiowizualnej oraz stopniowo przekształcać kinematografię reżyserską w producencką.

W latach 1989–2005 kino polskie ciągle pograżało się jednak w kryzysie, nawet wtedy, gdy wychodziła z niego, głównie dzięki skutecznym reformom ekonomicznym i finansowym, gospodarka państwa. Zbyt duży wpływ miał bowiem na kształt całej polskiej kinematografii Komitet Kinematografii, który nadzorował wówczas działalność ponad 20 instytucji filmowych, będąc głównym dysponentem środków finansowych, które wydawał za pośrednictwem Agencji Produkcji Filmowej, Agencji Scenariuszowej i Agencji Dystrybucji Filmowej. Pierwsza z podległych mu instytucji miała w latach 1991–2004 największy udział w finansowaniu produkcji 251 filmów fabularnych i ponad 400 dokumentalnych, animowanych i oświatowych. Druga z nich w latach 1991–2001 podpisała 178 umów z autorami i 640 projektów producenckich, a trzecia każdego roku współfinansowała dystrybucję przeciętnie 20 filmów polskich i 10 zagranicznych.

Wprowadzone przez Komitet 3 rodzaje dotacji: scenariuszowa, produkcyjna i dystrybucyjna były jednak niewystarczające i dlatego władze państwowe próbowały za pomocą prawa zmobilizować do transformowania kinematografii inne instytucje państwowe i prywatne. Do 2005 roku drugim pod względem nakładów producentem filmów kinowych była Telewizja Polska SA, trzecim – ale znacznie mniejszym niż poprzednie – producentem i koproducentem prywatna stacja telewizyjna Canal+ Polska. Kilkanaście razy produkcję współfinansowali również prywatni dystrybutorzy (zob. m.in. Lubelska 2000, 45).

W 1990 roku zlikwidowaną Centralę Dystrybucji Filmów zastąpiło 7 niezależnych, konkurujących ze sobą instytucji w Krakowie, Katowicach, Gdańsku, Szczecinie, Warszawie, Łodzi i we Wrocławiu, które stopniowo oddawały inicjatywę firmom prywatnym i niezależnym, nastawionym na osiągnięcie zysku przede wszystkim z dystrybucji komercyjnych filmów zagranicznych. Jednym z efektów ich działalności była amerykanizacja repertuaru filmowego, która przez cały czas utrzymywała się na poziomie ponad 60% (zob. m.in. Kucharski 2002, 246).

Brak systemowego działania ze strony państwa spowodował, że w latach 1991–2000 zrealizowano mniej filmów niż w latach poprzednich: około 200 fabularnych i ponad 290 niefabularnych (Gębicka 2006, 239). Wcześniej przeciętnie realizowano 35 filmów fabularnych rocznie. Kina odwiedziło w tym dziesięcioleciu 237 mln widzów, czyli niewiele więcej niż w samym tylko 1957 roku. Niewielki wzrost frekwencji nastąpił dopiero w 1999 roku, w którym w kinach obejrzało filmy 27,5 mln widzów kinowych (a więc widzów było mniej niż mieszkańców kraju) (Łagodziński 2004, 42 i n.).

W 2002 roku Komitet Kinematografii został rozwiązany, a jego zadania zaczął wypełniać Departament Filmu Ministerstwa Kultury, który jeszcze

w tym roku przemianowano na Departament Filmu i Mediów Audiowizualnych. Pełnił on nadzór nad 24 instytucjami kinematograficznymi, spośród których szczególnie mocno kryzys budżetu państwa odczuwały Agencja Scenariuszowa (rocznie zawierała wtedy tylko ponad 50 umów z autorami i producentami) i Agencja Produkcji Filmowej, zmniejszająca nieustannie dotacje do realizacji każdego filmu. W połowie 2005 roku nieuregulowane zobowiązania Agencji Produkcji Filmowej wobec producentów wynosiły ponad 35 mln zł. W tymże roku również Telewizja Polska SA, najpoważniejszy na przełomie XX i XXI wieku polski producent filmowy (o czym zdecydowały głównie seriale i filmy telewizyjne), zaczął się zdecydowanie wycofywać z realizacji i współrealizacji filmów kinowych. Niezwykle duże wahania występowały w tym czasie we frekwencji widzów w polskich kinach: w 2004 roku przekroczyła ona 33 mln, w tym 3,09 mln obejrzało filmy polskie i była to najwyższa oglądalność od 1989 roku, ale już w roku następnym obniżyła się ona aż o 10 mln i osiągnęła stan średniej rocznej oglądalności. Zdecydowanie zmniejszył się również udział polskich filmów w repertuarach kin: w 2004 roku ich projekcje zajmowały jedynie 8,4% wszystkich seansów (Gębicka 2006, 194).

Kryzysowy stan polskiej kinematografii w roku, w którym uchwalona została po kilkunastu latach dyskusji *Ustawa o kinematografii*, ilustrują m.in. następujące zestawienia:

Liczba kin w Polsce w latach 1990–2004

Rok	Liczba kin ogółem	Miejsca na widowni w kinach stałych	
		ogółem	na 1000 osób
1990	1435	373 300	14,1
1991	960	272 000	10,5
2000	687	226 800	5,9
2003	589	230 817	6,0
2004	555	225 454	5,9

Źródło: Łagodziński 2004; *Kultura w 2004 r.*

Produkcja filmowa dofinansowana przez Agencję Produkcji Filmowej w latach 1991–2005.

Rok	Nakłady w tys. zł	Filmy fabularne (liczba)	Filmy pozafabularne (liczba)
1991	6640,0	24	15
1992	10680,0	21	27
2004	21081,0	14	47
2005	26005,1	–	–

Źródło: na podstawie danych Departamentu Filmu i Mediów Audiowizualnych Ministerstwa Kultury i Agencji Produkcji Filmowej w Likwidacji.

Z tej kwoty na produkcję filmów fabularnych (bez debiutów i filmów szkolnych) przeznaczono 13 637 060,8; debiuty w filmach fabularnych – 4 000 154,95.

Filmy polskie w latach 1990–2005 o frekwencji powyżej 500 tys. widzów

Tytuł filmu	Data premiery	Reżyser	Producent	Liczba widzów
<i>Ogniem i mieczem</i>	8 II 1999	Jerzy Hoffman	Zodiak Jerzy Hoffman Film Production	7150948
<i>Pan Tadeusz</i>	21 X 1999	Andrzej Wajda	Heritage Films	6165448
<i>Quo vadis</i>	14 IX 2001	Jerzy Kawalerowicz	Chronos Film	4300351
<i>W pustyni i w puszczy</i>	23 II 2001	Gavin Hood	Waldemar Dziki. Produkcja Filmowa	2222553
<i>Zemsta</i>	4 X 2002	Andrzej Wajda	Arka Film	1958959
<i>Przedwiośnie</i>	2 III 2001	Filip Bajon	Apple Film Production	1738016
<i>Kiler</i>	17 X 1997	Juliusz Machulski	Studio Filmowe „Zebra”	1626254
<i>Nigdy w życiu</i>	13 II 2004	Ryszard Zatorski	MTLMaxfilm	1620000
<i>Kiler-ów 2-óch</i>	15 I 1999	Juliusz Machulski	Studio Filmowe „Zebra”	1189800
<i>Stara baśń. Kiedy słońce było bogiem</i>	19 IX 2003	Jerzy Hoffman	Zodiak Jerzy Hoffman Film Production	900550
<i>Prymas – trzy lata z tysiąclecia</i>	22 IX 2000	Teresa Kotlarczyk	M.T. Art	736903
<i>Sara</i>	23 V 1997	Maciej Ślesicki	Heritage Films	703866
<i>Psy 2: Ostatnia krew</i>	23 V 1994	Władysław Pasikowski	Visa Film International	684946
<i>Wiedźmin</i>	19 XI 2001	Marek Brodzki	Heritage Films	639635
<i>Młode wilki 1/2</i>	23 I 1998	Jarosław Żamojda	Da Vinci	618235
<i>Nocne graffiti</i>	6 VII 1997	Michał Dutkiewicz	Skorpion Art	606046
<i>Chłopaki nie płaczą</i>	25 II 2000	Olaf Lubaszenko	Studio Filmowe „Perspektywa”	548551
<i>Młode wilki</i>	11 V 1995	Jarosław Żamojda	Da Vinci, TVP	542995

Źródło: opracowanie E. Gębickiej na podst. Kucharski, Salomon 2005.

20 największych przebojów polskich kin w latach 1990–2005

l.p.	Tytuł filmu	Data premiery	Dystrybutor	Liczba widzów	Produkcja
1.	<i>Ogniem i mieczem</i>	8 II 1999	Syrena	7150948	Polska
2.	<i>Pan Tadeusz</i>	22 X 1999	Vision	6165448	Polska
3.	<i>Quo vadis</i>	14 IX 2001	Syrena	4300351	Polska
4.	<i>Titanic</i>	3 IX 1998	Syrena	3518983	USA
5.	<i>Pasja</i>	5 III 2004	Monolith	3500000	USA
6.	<i>Sbrek 2</i>	2 VII 2004	UIP	3400000	USA
7.	<i>Parę Jurajski</i>	3 IX 1993	ITI Cinema	2735908	USA
8.	<i>Król Lew</i>	18 II 1994	Syrena	2722832	USA
9.	<i>Władca pierścieni. Drużyna pierścienia</i>	15 II 2002	Warner	2522468	USA
10.	<i>Harry Potter i kamień filozoficzny</i>	18 I 2002	Warner	2510368	USA

11.	<i>W pustyni i w puszczy</i>	23 III 2001	Vision	2222553	Polska
12.	<i>Władca pierścieni. Powrót króla</i>	1 12004	Warner	2113000	USA
13.	<i>Zemsta</i>	4 X 2002	Vision	1958956	Polska
14.	<i>Karol – człowiek, który został papieżem</i>	17 VI 2005	ITI Cinema	1878124	Włochy
15.	<i>Władca pierścieni. Dwie wieże</i>	31 I 2003	Warner	1783749	USA
16.	<i>Przedwiośnie</i>	2 III 2001	Syrena	1738016	Polska
17.	<i>Harry Potter i komnata tajemnic</i>	3 12003	Warner	1711933	USA
18.	<i>The Flintstones</i>	16 IX 1994	ITI Cinema	1652707	USA
19.	<i>Matrix. Reaktywacja</i>	25 V 2003	Warner	1637554	USA
20.	<i>Kiler</i>	17 X 1997	ITI Cinema	1627254	Polska

Źródło: opracowanie E. Gębickiej na podst. Kucharski, Salamon 2005 i Internetowego Serwisu Filmowego Stopklatka: <http://www.stopklatka.pl>

W listopadzie 2003 roku powstał *Projekt ustawy o kinematografii*, która miała na celu dokonanie zmiany „dotychczasowej organizacji kinematografii z punktu widzenia dwóch zasadniczych celów, tj. dostosowania jej do warunków rynkowych z jednoczesnym uwzględnieniem konieczności finansowego wspierania niekomercyjnej twórczości i produkcji narodowej oraz stworzenia filmowi polskiemu możliwości rozwoju na warunkach zbliżonych do tych, jakie istnieją w innych krajach europejskich”². W tym projekcie przewidywano, że państwo będzie w znacznym stopniu prowadziło politykę filmową, głównie za pomocą zwiększonych dotacji budżetowych, ale jednocześnie wskazywano na konieczność zwiększania roli prywatnych podmiotów w kształtowaniu tego obszaru kultury. W następnych dwóch latach powstały kolejne projekty ustawy, które próbowano kontaminować.

W 110. rocznicę istnienia kina na świecie, niemalże w stulecie narodzin polskiego filmu i w 16. roku istnienia III Rzeczypospolitej – 30 czerwca 2005 roku polski parlament, pomimo kontrowersji, jakie wzbudzały wszystkie projekty, uchwalił *Ustawę o kinematografii*³, którą można właściwie nazwać „pierwszą prawdziwą” ustawą i uznać za rozpoczęcie rzeczywistej reformy X muzy. Komisja Europejska notyfikowała ją w maju następnego roku, uznając, że jest ona zgodna z prawem europejskim. Z oczywistych względów analiza i ocena dotychczasowych rezultatów wdrażania tejże ustawy w życie nie jest jeszcze możliwa w 2010 roku i musi się ograniczyć do wskazania rzeczywistych zmian, które zaszły dzięki niej w tej instytucji oraz do pobieżnej charakterystyki osiągnięć narodowej kinematografii w ciągu 4 lat. Przy okazji warto zauważyć, iż przedłużające się prace nad ustawą spowodowały,

² Druk sejmowy nr 2055, 2003.

³ Dziennik Ustaw, nr. 132, poz. 1111.

że urzeczywistnianie zawartych w niej ustaleń rozpoczęło się w roku, który był kolejnym sezonem kryzysowym dla polskiego filmu.

Niewątpliwie najważniejsze w *Ustawie* są trzy zapisy, które stanowiły o fundamencie reformy kinematografii i przyszłym jej kształcie⁴. Pierwszy zapis określa stosunek państwa do X muzy:

Państwo sprawuje mecenat nad działalnością w dziedzinie kinematografii jako części kultury narodowej, polegający w szczególności na wspieraniu produkcji i promocji filmu, upowszechnianiu kultury filmowej oraz ochronie dziedzictwa kulturalnego w dziedzinie filmu.

Drugi zapis zawiera informacje o zasięgu kinematografii, która:

obejmuje twórczość filmową, produkcję filmów, usługi filmowe, dystrybucję i rozpowszechnianie filmów, w tym działalność kin, upowszechnianie kultury filmowej, promocję polskiej twórczości filmowej oraz gromadzenie, ochronę i upowszechnianie zasobów sztuki filmowej.

Natomiast trzeci zapis informuje, że ustawodawca powołuje, zgodnie z postulatami, które wiele środowisk kulturalnych zgłaszało od kilkunastu lat, Polski Instytut Sztuki Filmowej, określając w kilku artykułach zasady jego działania i zadania do wykonania.

Pogodzenie misji państwa z nowoczesnym charakterem kinematografii będzie zadaniem bardzo trudnym do wykonania. Kinematografia, która sprawnie miałaby działać w XXI wieku musi być przecież zespoleniem przemysłu filmowego z wieloma tzw. przemysłami kultury⁵, musi stwarzać

⁴ Ustawę dokładnie scharakteryzowałem w T. Miczka, *Raport o stanie polskiej kinematografii*, sporządzonym na podstawie materiałów zawartych w *Raporcie o stanie kultury: Kinematografia*, wykonanym pod kierownictwem Tadeusza Kowalskiego, Dyrektora Filмотeki Narodowej w Warszawie, *Strategii rozwoju kultury audiowizualnej na lata 2009–2012*, opracowanej pod kierownictwem Agnieszki Odorowicz, Dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w Warszawie, materiałów zamieszczonych na stronach internetowych polskich i zagranicznych instytucji filmowych oraz w wybranych publikacjach, 64 strony, zob. zwłaszcza s. 16–23, http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_kinematografii,pid,313.html [ostatni dostęp 30.01.2010].

⁵ W krajach zachodnich traktuje się dzisiaj przemysł kinematograficzny jako jednocześnie przemysł państwowy i tzw. przemysł kultury, tworzony przez przedsiębiorstwa prywatne i niezależnych wykonawców, którzy „łączą potrzebę działania ekonomicznego i osiągania zysku z wymogami twórczości” (Krzysztofek 2002, 59). Jak zauważają autorzy *Strategii rozwoju kultury audiowizualnej...*: „Przemysły kultury charakteryzuje wysoki poziom innowacyjności i kreatywności na rynku, gdzie większości towarów i usług nie można właściwie zastąpić. [...]”

szanse dla intensywnego rozwoju filmu narodowego i filmu europejskiego, musi być jednocześnie zjawiskiem masowym i pomasowym, czyli sprzęgniętym ściśle z nowymi mediami elektronicznymi, powinna również sprawnie funkcjonować w globalnym obiegu komunikacyjnym, ale też kształtować polską tożsamość poprzez ochronę dziedzictwa i promocję sztuki. Prawodawcy zdawali sobie z tego sprawę, dlatego przede wszystkim stworzyli podstawy prawne dla nowego sposobu finansowania wszystkich gałęzi i sektorów kinematografii. Szczególne zadania w pozyskiwaniu i rozdzielaniu pieniędzy nałożyli na Polski Instytut Sztuki Filmowej, który oprócz dotacji podmiotowych z budżetu państwa, z Funduszu Promocji Kultury i przychodów z własnego majątku dysponuje nowymi mechanizmami powiększania funduszy przeznaczonych na kinematografię i zdecydowanego wpływania na jej charakter i rozwój.

Podstawą obecnej reformy jest więc uruchomienie skutecznego systemu finansowania produkcji, realizacji, upowszechniania, dystrybuowania i gromadzenia filmów kinowych i telewizyjnych, ale otoczenie prawne nie jest zbyt sprzyjające konkretyzacji tej idei, a zapisy w ustawie nie tworzą w pełni przejrzystego i spójnego systemu wspierania polskiej sztuki filmowej. Najważniejsze są trzy mechanizmy pozyskiwania środków określone przez prawodawcę. Pierwszy opiera się na ustawowym obowiązku wnoszenia na rzecz Polskiego Instytutu Filmowego opłat w wysokości 1,5% swoich przychodów przez wszystkie podmioty, które prowadzą kina, dystrybuują i rozpowszechniają filmy, emitują materiały w stacjach publicznych i komercyjnych, są operatorami telewizji kablowych oraz pobierają opłaty za dostęp do programów będących własnościami nadawców publicznych. Innymi słowy, kinematografia może czerpać obecnie środki na swój rozwój z wyświetlania filmów i reklam w kinach, z wynajmu nośników z nagranyymi utworami ekranowymi, z telesprzedazy, emisji reklam i audycji sponsorowanych. Do tego dodać należy również powiększanie zasobów finansowych Instytutu przez dokonywanie przez niego przekształceń własnościowych jednostek, które mu podlegają.

W istocie rzeczy więc wpływ na rozwój narodowej kinematografii ma bardzo wiele podmiotów działających na rynku filmowym, który tworzą

inwestorzy, przedsiębiorstwa produkcyjne i producenci, przedsiębiorstwa dystrybucyjne, kina oraz firmy usługowe, stowarzyszenia twórcze i

Sektor przemysłów kulturowych jest dziś najdynamiczniej rozwijającą się gałęzią gospodarki światowej, po przeżywającym trudności spowodowane przeinwestowaniem sektorze dotcomów i technologii informatyczno-sieciowych” (s. 6).

zawodowe, wypożyczalnie, instytucje upowszechniania kultury filmowej, szkolnictwo filmowe, prasa branżowa, festiwale i imprezy filmowe, archiwa. Szacuje się, że w Polsce działa ponad 300 firm zajmujących się produkcją filmową. Polska posiada dobrze rozwinięty rynek usług filmowych, oferujący coraz bardziej nowoczesne zaplecze technologiczne, fachową wiedzę i pracę na europejskim poziomie⁶.

Polski rynek audiowizualny jest obecnie bardzo rozbudowany i nadal się dynamicznie rozwija.

Największego wsparcia kinematografii udzielają działający na nim inwestorzy publiczni (przede wszystkim PISF, TVP SA, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Regionalne Fundusze Filmowe oraz incydentalnie in. resorty i instytucje) i prywatni, regularni i nieregularni (tak jak telewizje komercyjne, głównie Canal+, TVN, Polsat, HBO, dystrybutorzy filmowi, koproducenci z zagranicy, międzynarodowe fundusze filmowe, m.in. Eurimages i Media Plus, towarzystwa ubezpieczeniowe, wytwórnie filmowe, banki i firmy lokujące w kinie produkty na zasadach product placement), przedsiębiorstwa produkcyjne zajmujące się kinem fabularnym (Studia Filmowe „Tor”, „Oko”, „Kadr”, „Perspektywa”, „Zebra”) i pozafabularnym (Studio Filmowe „Kronika”, Wytwórnia Filmowa „Czołówka”, Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych, Łódzkie Centrum Filmowe, Studio Miniatur Filmowych i Studio Filmów Rysunkowych), kilkuset producentów prywatnych (większość z nich realizuje 1 film w ciągu kilku lat), przedsiębiorstwa dystrybuujące filmy dla kin (26) i dla telewizji na VHS i DVD (ponad 40), około 700 kin (w tym multipleksy, kina studyjne i in.), firmy usługowe, wypożyczalnie i instytucje upowszechniania kultury filmowej⁷.

Powyższe dane stwarzają nadzieję, że duża ilość podmiotów działających na rynku filmowym skutecznie zmieni system wspierania polskiej kinematografii, ale trzeba jednak pamiętać, że koordynacja większości działań w tym zakresie należy do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

Kolejnym istotnym mechanizmem kształtującym nowy model finansowania jest ustawowe określenie przeznaczenia pieniędzy z budżetu Instytutu,

⁶ *Strategia rozwoju kultury audiowizualnej na lata 2009–2012*. Cyt. za: Miczka, *Raport o stanie polskiej kinematografii*, s. 6.

⁷ Tamże, s. 17.

który wynosił w 2005 roku około 100 mln, a w 2008 r. już 173 341 000 zł i stale wzrasta. Prawodawca jednoznacznie określa, że minimum 60% tegoż budżetu musi zostać przeznaczony na realizację filmów polskich. Ponadto *Ustawa* zawiera jeszcze dwie zasady, które sprzyjają rozwojowi kina narodowego: jedna dopuszcza wsparcie publiczne w wysokości do 50% budżetu filmu, druga przewiduje wyjątkowe sytuacje, umożliwiając inne traktowanie „kina niskobudżetowego, filmów wysokoartystycznych, eksperymentalnych i trudnych”, przewidując ich dofinansowanie nawet w wysokości 90% budżetu realizacyjnego. Ustawodawca w kilku zapisach zachęca również Instytut i pozostałe instytucje państwowe do tego, aby tworzyły fundusze koprodukcyjne i kodevelopmentowe, mające na celu dofinansowywanie projektów na poziomie narodowym, co powinno sprzyjać ożywianiu współpracy międzynarodowej.

Szkoda jednak, że zapisy *Ustawy* nie zapobiegają komercjalizacji telewizji publicznej, która właściwie od 2006 roku zaniechała współprodukcji filmów kinowych, które nie są wspierane przez instrumenty podatkowe (ulgi i zachęty), które obowiązują w większości państw Unii Europejskiej. Ustawodawca uregulował również działania i sposoby finansowania innych gałęzi kinematografii, przede wszystkim FilMOTEKI Narodowej i filMOTEK regionalnych, ale zapisy dotyczące tych obszarów kultury filmowej są mniej spójne i nie satysfakcjonują podmiotów działających na rynku. Na przykład dotacja udzielana tej instytucji z budżetu państwa w 2008 roku pokrywała tylko 36% jej kosztów utrzymania.

Dzięki obowiązywaniu nowej ustawy zmiany zachodzące w każdej dziedzinie polskiej kinematografii są zauważalne już od 2006 roku. W FilMOTECE Narodowej powstał wtedy Dział Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, który udziela wsparcia wielu imprezom i programom edukacyjnym i podnosi jednocześnie ich jakość (cała sieć kin studyjnych i lokalnych jest obecnie finansowana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej w 90%), a w 2008 roku powstał Dział Programowy, który konsekwentnie przeprowadza proces digitalizacji 15 tysięcy kopii filmowych. Trwają prace związane z przygotowaniem rządowego programu „Polska cyfrowa”, który jest fragmentem strategii digitalizacji i cyfrowego upowszechniania dóbr sztuki filmowej. Opracowano już program cyfryzacji kin i telewizji oraz digitalizacji i udostępniania dziedzictwa filmowego na lata 2009–2012, który zakłada, że multipleksy i koncerny kinowe dokonają tych radykalnych zmian bez pomocy państwa, natomiast niezbędne stanie się udzielenie pomocy finansowej w tym zakresie ponad 550 kinom, które w większości należą do samorządów terytorialnych. Jak założono w Narodowym Programie Cyfryzacji Kin:

cyfryzacja 100 kin nastąpi do 2012 roku; będzie obowiązywał format wyświetlania 2k, wkład Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wyniesie 20 mln zł, wkład PISF – 10 mln zł. Kina, które skorzystają z programu, zobowiązane zostaną do wyświetlania procentowo określonej ilości filmów polskich i europejskich oraz określonej współpracy z narodowym dystrybutorem i uczestniczenia we wskazanych programach edukacyjnych⁸.

W latach 2006–2010 Instytut stworzył 6 programów operacyjnych: Program Operacyjny Rozwój Projektu, Program Operacyjny Produkcja Filmowa, Program Operacyjny Upowszechnianie Kultury Filmowej, Program Operacyjny Promocja Polskiego Filmu za Granicą, Program Operacyjny Rozwój Kin i Dystrybucja Filmu oraz Program Operacyjny Doskonalenie Zawodowe. Przebieg ich realizacji reprezentatywnie ilustrują następujące zestawienia:

- Dotacje do realizowanych filmów w ramach Programu Operacyjnego Produkcja Filmowa:
 - 2006: 20 pełnometrażowych filmów fabularnych,
 - 14 debiutów,
 - 21 koprodukcji.
 - 2007: 30 pełnometrażowych filmów fabularnych,
 - 16 debiutów,
 - 46 projektów koprodukcji.
 - 2008: 68 pełnometrażowych filmów fabularnych,
 - 17 debiutów,
 - 28 koprodukcji międzynarodowych.

Instytut zainicjował powstanie regionalnych funduszy filmowych i opracował podstawy organizacyjno-prawne ich działalności. W 2009 roku funkcjonuje 11 takich instytucji: Łódzki Fundusz Filmowy (z 1 mln zł do dyspozycji); Krakowski Fundusz Filmowy (1 mln zł); Dolnośląski Fundusz Filmowy (2 mln zł); Warszawski Fundusz Filmowy (2 mln zł); Lubelski Fundusz Filmowy (700 tys. zł); Poznański Fundusz Filmowy (1 mln zł); Zachodniopomorski Fundusz Filmowy (0,7 mln zł); Gdański Fundusz Filmowy (1 mln zł); Gdyński Fundusz Filmowy (1 mln zł); Śląski Fundusz Filmowy (1 mln zł); Podlaski Fundusz Filmowy (0,5 mln zł). W 2007 roku działania Instytutu były najbardziej zauważalne: dofinansował on wówczas produkcję 66 filmów fabularnych, a więc 21 więcej niż w roku poprzednim. Ukończono wtedy 39 pełnometrażowych

⁸ Tamże, s. 57.

Program Operacyjny Produkcja Filmowa – kwota dofinansowania z podziałem na priorytety, za: *Strategią Rozwoju Kultury Audiovizualnej*, s. 320.

Priorytet	2006		2007		2008	
	Liczba decyzji	Kwota	Liczba decyzji	Kwota	Liczba decyzji	Kwota
Priorytet I „Debiuty reżyserkie”	35	10 458 022,00	34	18 275 358,00	42	18 918 980,00
Priorytet II „Produkcja filmów fabularnych”	21	32 362 882,00	30	52 917 690,50	36	81 580 050,00
Priorytet III „Produkcja filmów dokumentalnych”	48	4 683 548,00	47	5 411 203,00	69	8 351 490,00
Priorytet IV „Produkcja filmów animowanych”	10	4 499 750,00	16	3 536 371,00	17	10 028 353,00
Priorytet V „Wsparcie przedsiębiorstw mniejszościowych”	x		12	2 465 725,50	17	13 785 250,00

Programy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej	Priorytet	2006		2007		2008		Plan	stan 1.07.09
		Plan	Wykonanie	Plan	Wykonanie	Plan	Wykonanie		
Rozwój projektu	Development	4 200 000,00	4 961 087,50	3 500 000,00	4 190 000,00	3 000 000,00	3 800 000,00	3 000 000,00	3 400 000,00
	Stipendia dla scenarzystów	800 000,00	1 015 000,00	800 000,00	1 000 000,00	1 200 000,00	900 000,00	1 500 000,00	900 000,00
	Debiuty reżyserkie	10 500 000,00	5 493 022,00	9 000 000,00	11 300 000,00	10 500 000,00	15 800 000,00	15 000 000,00	10 000 000,00
	Produkcja filmów fabularnych	34 000 000,00	21 766 320,00	35 200 000,00	41 160 000,00	34 200 000,00	76 958 335,93	35 500 000,00	39 000 000,00
Produkcja filmowa	Produkcja filmów dokumentalnych	4 000 000,00	1 428 548,00	4 500 000,00	4 500 000,00	5 000 000,00	8 150 000,00	6 000 000,00	6 500 000,00
	Produkcja filmów animowanych	5 000 000,00	869 500,00	4 000 000,00	4 000 000,00	5 000 000,00	6 210 000,00	6 000 000,00	6 000 000,00
	Wsparcie przedsiębiorstw mniejszościowych podejmowanych przez polskich producentów!			3 000 000,00	3 000 000,00	4 000 000,00	9 140 000,00	4 000 000,00	4 500 000,00
	Produkcja filmów o znacznym potencjale frekwencyjnym!					10 000 000,00	0,00	10 000 000,00	5 000 000,00

Programy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej		2006		2007		2008		2009	
		Plan	Wykonanie	Plan	Wykonanie	Plan	Wykonanie	Plan	stan I.07.09
Edukacja filmowa i upowszechnianie kultury filmowej ¹	Priorytet								
		3 500 000,00	4 954 021,77	5 000 000,00	8 220 000,00	6 000 000,00	15 154 000,00	10 000 000,00	14 000 000,00
		2 500 000,00	2 255 773,35	2 000 000,00	4 550 000,00	2 400 000,00	8 527 000,00	5 000 000,00	6 700 000,00
Promocja polskiego filmu za granicą	Priorytet								
		500 000,00	204 007,26	500 000,00	190 000,00				
		4 000 000,00	2 538 811,20	3 000 000,00	3 150 000,00	2 000 000,00	3 340 000,00		
Rozwój kin i dystrybucja filmu	Priorytet								
		2 000 000,00	2 378 422,75	2 500 000,00	2 560 000,00	3 500 000,00	4 210 000,00	4 000 000,00	4 160 000,00
		5 500 000,00	2 684 808,46	3 000 000,00	3 650 000,00	3 000 000,00	3 900 000,00	4 000 000,00	4 000 000,00
Dokształcanie zawodowe	Priorytet								
		1 800 000,00	2 364 582,60	3 000 000,00	3 470 000,00	2 600 000,00	3 119 000,00	4 000 000,00	8 000 000,00
		200 000,00	99 036,71	500 000,00	180 000,00				
Nagrody (nagrody, konkursy scenariuszowe, elsperci)	Priorytet								
			510 304,00	1 000 000,00	1 000 000,00	1 000 000,00	900 000,00	1 800 000,00	1 800 000,00
RAZEM		78 500 000,00	53 523 245,60	80 500 000,00	96 190 000,00	93 400 000,00	160 108 335,93	109 800 000,00	113 960 000,00

¹ W latach 2007–2008 priorytet ten nosił nazwę „Wspieranie rozwoju polskiego przemysłu filmowego”.

² W 2008 r. „Produkcja filmów do scenariuszy nagrodzonych w konkursach tematycznych organizowanych przez PISF”.

³ Do 2008 r. Upowszechnianie kultury filmowej.

filmów fabularnych, w tym 10 debiutów i 10 międzynarodowych koprodukcji (o 8 więcej niż w roku 2006). Jednak średnia kwota dotacji wynosiła tylko od 1,5 do 2 mln zł. W zasadzie był to duży wkład, ponieważ średni budżet filmu fabularnego w 2000 roku wynosił 3 do 4 mln zł, a więc był bardzo niski w porównaniu z budżetami filmów realizowanych w innych krajach Unii Europejskiej. W 2008 roku ten budżet nieco wzrósł, do 4,8 mln zł, a średnia dotacja z Instytutu – do 2,1 mln zł. Znacznie wyższe były dotacje dla filmów wysokobudżetowych i koprodukcji międzynarodowych, których budżety sięgały czasami 20 mln zł.

Od 2006 roku zwiększała się ilość sprzedanych biletów do polskich kin. W tym roku sprzedano 32 miliony, z czego ponad 3 na 28 premier polskich filmów. Zainteresowanie rodzimych widzów kinem narodowym wzrosło jeszcze bardziej w następnym roku, gdy wśród 10 najpopularniejszych utworów ekranowych znalazły się aż 4 filmy polskie:

10 najpopularniejszych filmów w polskich kinach w 2007 roku

Lp.	Tytuł filmu	Premiera	Liczba widzów
1.	<i>Shrek Trzeci</i>	29 czerwca	3352469
2.	<i>Katyni</i> – film polski	21 września	2735777
3.	<i>Testosteron</i> – film polski	2 marca	1356163
4.	<i>Dlaczego nie!</i>	19 stycznia	1151998
5.	<i>Harry Potter i Zakon Feniksa</i>	27 lipca	1129621
6.	<i>Rabatuj</i>	19 października	1074697
7.	<i>Piraci z Karaibów: Na krańcu świata</i>	25 maja	1070462
8.	<i>Śniadek koronny</i> – film polski	2 lutego	959596
9.	<i>Ryś</i> – film polski	9 lutego	808873
10.	<i>Film o pszczołach</i>	16 listopada	767451

Źródło: www.stopklatka.pl w oparciu o dane www.boxoffice.pl (SRKA, s. 361)

W 2008 roku na polskie filmy sprzedano ponad 8 mln biletów, co oznacza, że od 2005 roku, kiedy na polskie filmy sprzedano 700 tys. biletów, nastąpił dziesięciokrotny wzrost. Największym zainteresowaniem Polaków cieszyły się romantyczne komedie, filmy o papieżu Janie Pawle II i duże produkcje historyczne. Mimo tej tendencji wzrostowej trzeba zauważyć, że Polak kupuje przeciętnie 0,8 biletu do kina rocznie, a przeciętny Europejczyk ponad 2 bilety, czyli ten fragment rynku kinematograficznego jest ciągle dosyć słaby.

Preferencje polskich widzów, którzy wykazują niewielkie w porównaniu z np. Niemcami i Francuzami zainteresowanie narodowymi filmami artystycznymi, ilustruje poniższe zestawienie:

Filmy polskie z widownią ponad miliona widzów w latach 1989–2008

l.p.	Tytuł	Rok	Liczba widzów
1.	<i>Ogniem i mieczem</i>	1999	7151354
2.	<i>Pan Tadeusz</i>	1999	6168344
3.	<i>Quo vadis</i>	2001	4300351
4.	<i>Katyni</i>	2007	2761594
5.	<i>Lejdis</i>	2008	2528643
6.	<i>W pustyni i w puszczy</i>	2001	2227228
7.	<i>Kiler</i>	1997	2200943
8.	<i>Zemsta</i>	2002	1976984
9.	<i>Przedwiośnie</i>	2001	1743933
10.	<i>Tylko mnie kochaj</i>	2006	1668462
11.	<i>Nigdy w życiu</i>	2004	1624265
12.	<i>Nie kłam, kochanie</i>	2008	1394910
13.	<i>Testosteron</i>	2007	1358803
14.	<i>Pianista</i>	2002	1252290
15.	<i>Kilerów 2-óch</i>	1999	1189098
16.	<i>Ja wam pokażę!</i>	2006	1179418
17.	<i>Dlaczego nie!</i>	2007	1152190
18.	<i>Świadek</i>	2008	1027979

Źródło: www.boxoffice.pl (za SRKA, s. 364)

Nie ulega więc wątpliwości, że w ciągu ostatnich 4 lat nastąpiło ożywienie przede wszystkim produkcji filmowej: w 2001 roku zrealizowano w kraju 24 fabularne filmy kinowe, w 2006 – 29, w 2007 – 34, w 2008 – 39, a w 2009 – 35 (wolumen produkcji jest większy, dane zostały podane zgodnie z notą copyrightową). W 2005 roku dotowano ze środków publicznych produkcję filmową w wysokości 21 mln zł, w 2006 roku Instytut wydatkował na ten cel już 52 mln, w 2007 – 64 mln i ta kwota co roku jest większa. Jest to jednak zdecydowanie za mało, aby mogły powstawać filmy artystyczne wysokobudżetowe, aby podnosić jakość estetyczną obrazów ekranowych i promować ambitną sztukę filmową. Mimo imponującej liczby akcji promocyjnych, jakie były przeprowadzone w latach 2005–2009 przez różne instytucje państwowe i prywatne, z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej na czele, rodzime filmy rzadko uczestniczyły w programach konkursowych najważniejszych festiwalu międzynarodowych i otrzymały bardzo mało prestiżowych nagród zagranicznych. Warto więc odnotować wyjątki: Oscar dla zrealizowanego w koprodukcji filmu animowanego *Piotruś i wilk*, nominacja do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej dla *Katynia* Andrzeja Wajdy, pierwsza i druga nagroda na festiwalu w Tokio dla *Czterech nocy z Anną* Jerzego Skolimowskiego i zrealizowanego w koprodukcji *Tuliłana* Siergieja Dvorcewoja, druga

nagroda na MFF w Locarno dla *33 scen z życia* Małgorzaty Szumowskiej. Wyróżnieniami były takie zdarzenia jak udział *Tataraku* Andrzeja Wajdy w głównym konkursie festiwalu w Berlinie i *Antychrysta* Larsa von Triera (koprodukcja z Polską) w MFF w Cannes w 2009 roku.

Polska kinematografia od 1995 roku powoli włącza się więc w nurt europejskiej i światowej polityki kulturalnej, ale trudno na razie stwierdzić, czy jej rozwój przebiega we właściwych kierunkach. Ta konkluzja szczególnie odnosi się do oceny fabularnych filmów kinowych, które powstały w 2008 i 2009 roku, gdy reformy przeprowadzano już konsekwentnie i coraz wyraźniej zauważane są zalety i niedociągnięcia uchwalonej ustawy.

Po wrześniowym XXXIII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych (Gdynia, 2008), na którym Złote Lwy przyznano Izawemu melodramatowi *Mała Moskwa* Waldemara Krzystka, Srebrne Lwy *Jeszcze nie wieczór* Jacka Bławuta, filmowi o starości, którego akcja rozgrywa się w Domu Aktora Weterana, Nagrodę Stowarzyszenia Filmowców Polskich *0:1:0*, zmarłego przed premierą Piotra Łazarkiewicza (siedmiu nowelom przedstawiającym zwykłych, młodych Polaków), Nagrodę za Reżyserię *33 scenom z życia* M. Szumowskiej, Nagrodę za Scenariusz Michałowi Rosie (reżyserowi *Ryś*), a Nagrodę za Debiut Reżyserski Maciejowi Pieprzycy (twórcy *Drzazga*), krytycy i widzowie uczestniczący w seansach zgodnie orzekli, że w polskim kinie następuje przełom. Mimo ponurego nastroju, jaki dominował w większości fabul filmów wyświetlanych w ramach konkursu głównego, konkursu kina niezależnego oraz konkursu etiud fabularnych i fabularnych filmów dyplomowych studentów szkół filmowych, prawie wszyscy byli pewni, że ożywcze wiatry otwierają dobre i rozległe perspektywy przed rodzimą X muza.

Niestety, okazało się, że to tylko frekwencja wzrosła w polskich kinach na rodzimych filmach, natomiast zainteresowanie nimi w kraju szybko wygasło, a za granicą było takie, jak w poprzednich latach. Jednak symptomy przełomu wystąpiły również w 2009 roku. Po XXXIV FPFF, na którym w głównym konkursie pokazano 24 filmy (m.in. *Janosika. Prandziwą historię* Agnieszki Holland i Katarzyny Adamik, *Afonie i pszczoły* Jana Jakuba Kolskiego, *Ene-na* Feliksa Falka, *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego, *Galerianki* Katarzyny Rosłaniec, *Jestem twój* Mariusza Grzegorzka, *Mniejsze zło* Janusza Morgensterna, *Popieluszeko. Wolność jest w nas* Rafała Wierzyńskiego, *Świnki* Roberta Glińskiego, *Wszystko, co kocham* Jacka Borcucha i *Wojnę polsko-ruską* Xawerego Żulawskiego), a Złote Lwy przyznano *Rewersowi* Borysa Lankosza, „thrillerowi metafizycznemu”, który z przymrużeniem oka „diagnostuje” peerelowską rzeczywistość, ponownie dominowały w mediach opinie o dokonujących

się pozytywnych przeobrażeniach rodzimego kina. Tym razem pozytywne oceny wystawiano, z nielicznymi wyjątkami, starszej generacji twórców, średniemu pokoleniu reżyserów i bogato reprezentowanemu w repertuarze premier gronu najmłodszych reżyserów.

Najbliższy sezon filmowy (2010) również będzie obfitował w filmy przełamujące schematy, oparte na dobrze ocenianych scenariuszach. Zdaniem Tadeusza Sobolewskiego polskie kino rzeczywiście gwałtownie się zmienia, czego świadectwem jest eksperymentalny charakter większości filmów (Sobolewski 2010, 13). Najczęściej wymienia się *Młyn i krzyż* śląskiego reżysera Lecha Majewskiego (w tym „ożywionym obrazie malarskim” Rutger Hauer gra Petera Breughla Starszego a Charlotte Rampling – Maryję), *The Essence of Killing* Jerzego Skolimowskiego (kolaż gatunków przedstawiający walkę z terrorem, która sama przekształca się w terror), *Maraton tańca* Magdaleny Łazarkiewicz (próba stworzenia polskiej odmiany filmowego „realizmu magicznego”), *Czarny czwartek* Antoniego Krauzego (pierwszy polski obraz ekranowy będący rekonstrukcją przewrotu politycznego, jaki miał miejsce w grudniu 1970 roku), *Różyczka* Jana Kidawy-Błońskiego (o sprawie Pawła Jasienicy), *Sponsoring* M. Szumowskiej (o sprzedawaniu i kupowaniu ciała) i *Sala samobójców* Jacka Komasy (połączenie kina aktorskiego z animowanym z akcją usytuowaną w „realiach” internetu).

Oczekiwanie na to, że polski film fabularny po przeprowadzanej reformie osiągnie wysoki poziom artystyczny, spełni oczekiwania rodzimych widzów i odniesie sukcesy za granicą jest powszechne i oparte na wielu oznakach zachodzących zmian, ale do jego spełnienia ciągle brakuje dzieł wybitnych, światowych nagród i być może głębszej reformy kinematografii. Minister Kultury i dyrektor Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej próbują więc w rozmaity sposób przyspieszać reformę i w 2010 roku zaczynają ten proces od znacznego dofinansowania fabularnych filmów historycznych, kosztownych projektów, m.in. o powstaniu warszawskim i bitwie pod Monte Cassino.

Literatura

- Gębicka E., 2006, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice.
- Krzysztofek K., 2002, *Przemysły kultury a globalizacja – wnioski dla Polski*, w: Szomburg J., red., *Kultura i przemysły kultury szansą rozwojową dla polski*, Gdańsk.
- Kucharski K., 2002, *KinoPlus. Film i dystrybucja filmowa w Polsce w latach 1990–2000*, Toruń.
- Kucharski K., Salamon S., 2005, *Kino Plus 2. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 2001–2003*, Toruń.

Kultura w 2004 r. Informacje i opracowania statystyczne, Warszawa 2005.

Lubelska K., 2000, *Nakręćcie mi to ładnie. Raport o niezależnych producentach filmowych i telewizyjnych*, „Polityka”, nr 22.

Łagodziński W., 2004, *Szanse i zagrożenia uczestnictwa w kulturze w latach 1993–2003. Raporty. Analizy, Opinie*, Warszawa.

Madej A., 1994, *Kino*, w: Zajiček E., red., *Encyklopedia kultury polskiej XX w. Film. Kinematografia*, Warszawa.

Sobolewski T., 2010, *Polskie kino – czas eksperymentów*, „Gazeta Wyborcza”, 8 stycznia.

Zajiček E., 1994, *Kinematografia*, w: Zajiček E., red., *Encyklopedia kultury polskiej XX w. Film. Kinematografia*, Warszawa.

Tadeusz Miczka, profesor zwyczajny w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz na Wydziale Nauk Humanistycznych i Studiów Międzynarodowych Wyższej Szkoły Administracji w Bielsku-Białej. Prowadzi badania z zakresu historii i teorii kultury, filmoznawstwa, medioznawstwa, edukacji medialnej, komunikacji kultury oraz dziejów awangard i holokaustu. Jest autorem około 300 publikacji naukowych (70 wydanych za granicą w 20 krajach), z których połowa poświęcona jest kinematografii narodowej, polskiej, włoskiej, hiszpańskiej, rosyjskiej, czeskiej i in. Jest członkiem 14 towarzystw naukowych polskich i zagranicznych, m.in. Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Polskiego Towarzystwa Conradowskiego, Compares – International Society for Iberian-Slavonic Studies, Slovenske Filozofske Zdruzenie pri Slovenskej akademii vied i innych.

Polish Cinema after the Reforms (2005–2010)

The article presents Polish cinema after the reforms. The author begins with the origins of Polish cinematography in 1910 and follows with its evolution throughout the years. Special interest is focused on the effects of all state regulation acts on cinematography. Moreover, the most important Polish film institutions are mentioned. Various statistical data are adduced (e. g. film box office) from the years 1990 – 2005). Regional Funds established by the Polish Film Institute are further discussed as well as the workings of the Institute itself. The author concludes with the thought that changing as it constantly is, Polish cinema requires large-scale, awarded productions to attain world class.

PO KIEŚLÓWSKIM

MAREK HALTOF
Northern Michigan University
Marquette

„Ciągłe żywy”. Wpływ Kieślowskiego na kino polskie w czasach postkomunistycznych

Podczas swojego ostatniego publicznego występu, 24 lutego 1996 r., Krzysztof Kieślowski tak skomentował powód swojego odejścia z branży filmowej, które oficjalnie ogłosił podczas kręcenia trylogii *Trzy kolory* (1993–1994):

Skończyłem robić filmy z wielu powodów, przypuszczam, że jednym z nich było zmęczenie. Zrobiłem strasznie dużo filmów w niedługim czasie, pewnie za dużo... Było w tym niewątpliwie wiele gorczy, poczucia, że się uszarpałem, a nigdy nie osiągnąłem nawet w przybliżeniu tego, co chciałem. Poza tym zacząłem żyć w świecie fikcji, wymagowanym i sztucznym. Przestałem uczestniczyć w życiu prawdziwym, a zacząłem w tym, które sam przedtem wymyśliłem, czy też wymyśliłem z kolegą Piesiewiczem. A ponieważ to się toczyło od filmu do filmu, właściwie bez przerwy, to na dobrą sprawę przestałem mieć poczucie, że kontaktuję się ze światem. Zapędziłem się w jakiś świat nieprawdziwy, oddaliłem od bliskich mi osób, ponieważ fikcyjne problemy zaczęły być dla mnie niesłychanie ważne – czy da się zrobić to, czy tamto, sprowadzić tego, czy tamtego człowieka w danym momencie. Prawdziwe rzeczy przestały być ważne, ponieważ wymyślone zajęły ich miejsce. Wtedy po prostu pomyślałem, że już dosyć tego... (Hendrykowski, Jazdon 1996, 11–12).

Niezależnie od tego, że Kieślowski wspominał wielokrotnie o wcześniejszym zakończeniu kariery filmowej z powodu zmęczenia i problemów zdrowotnych, jego przedwczesna śmierć 13 marca 1996 r. po operacji wszczepienia by-passów wywołała głęboki szok w polskim środowisku arty-

stycznym. Zmarł w wieku 54 lat, będąc u szczytu swoich artystycznych możliwości i, niezależnie od zapowiadanej przez siebie emerytury, podczas rozpoczynania nowego projektu ze swoim wieloletnim współpracownikiem – scenarzystą Krzysztofem Piesiewiczem.

Dla upamiętnienia 10. rocznicy śmierci reżysera rok 2006 został ogłoszony w Polsce „Rokiem Krzysztofa Kieślowskiego”. Uroczystości zaczęły się jednak już w październiku 2005 r. serią różnorodnych wydarzeń, włącznie z wystawą biograficzną w Muzeum Kinematografii w Łodzi, która została zorganizowana z pomocą Studia Filmowego TOR (byłego studia Kieślowskiego) i Wydawnictwa „Skorpion”, kierowanego przez Stanisława Zawislińskiego – krytyka filmowego, który bardzo wiele pisał o Kieślowskim. Łódzka wystawa zatytułowana „Kieślowski – ślady i pamięć” składała się z plakatów i fotosów filmowych, recenzji, katalogów, książek, fragmentów filmów dokumentalnych, materiałów filmowych o Kieślowskim, a także z innych materiałów archiwalnych, pokazujących reżysera przy pracy nad wczesnymi dokumentami. W październiku 2005 r. miało miejsce także kilka innych wydarzeń pod wspólną nazwą „W kręgu Kieślowskiego”. Na przykład podczas międzynarodowej konferencji w Katowicach zatytułowanej *Kino Kieślowskiego – Kino po Kieślowskim* Stanisław Zawisliński zaprezentował napisaną przez siebie biografię reżysera *Kieślowski. Ważne żeby iść...* Konferencja w Katowicach, zorganizowana przez Instytucję Filmową „Silesia-Film”, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Zakład Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego oraz Śląskie Towarzystwo Filmowe, przyciągnęła uczonych – znawców twórczości Kieślowskiego, producentów filmowych i krytyków, którzy dyskutowali o spuściźnie po reżyserze.

„Rok Kieślowskiego” został oficjalnie zainaugurowany w Katowicach 10 marca 2006 czterodniowym kongresem zatytułowanym *Kieślowski – In Memoriam*. Kongres składał się między innymi z projekcji filmowych, koncertów muzyki filmowej, seminariów naukowych oraz nieoficjalnych dyskusji z przyjaciółmi i współpracownikami Kieślowskiego. 14 marca, uwzględniając dziedzictwo, które Kieślowski pozostawił Polsce, Telewizja Polska (TVP2) wyemitowała nowy pełnometrażowy film dokumentalny o Kieślowskim autorstwa Marii Zmarz-Koczanowicz pt. *Ciągle żywy*¹. Inny polski kanał

¹ Angielski tytuł tego filmu dokumentalnego *Still alive*, odwołuje się do stałej odpowiedzi Kieślowskiego na pytanie „Jak się masz?” Innym wyrażeniem często przez niego używanym było „I’m so-so”, co dostarczyło tytułu dla duńsko-polskiego filmu telewizyjnego o nim, wyreżyserowanego przez Krzysztofa Wierzbickiego (*I’m so-so* 1995). Kolejne najnowsze filmy o Kieślowskim to m.in. *Krzyśkie Kieślowski* (2001, TV, 26 min.) zrealizowany przez Wojciecha Malinowskiego i *Kieślowski i jego „Amator”* (1995, TV, 25 min.) zrealizowany przez Krzysztofa Wierzbickiego.

telewizyjny TVP Kultura w dniach od 10 do 13 marca zaprezentował wszystkie dzieła Kieślowskiego: dokumenty, filmy fabularne i sztuki telewizyjne. Zorganizowano także wiele retrospektyw kina Kieślowskiego w całej Polsce – te wydarzenia nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do tego, że najbardziej znany polski reżyser nie został zapomniany w swojej ojczyźnie.

Przegląd wymienionych uroczystości jest odpowiedzią na pytanie, jakie dziedzictwo pozostawił po sobie w Polsce Krzysztof Kieślowski. Są one oznakami uznania widzów dla jego twórczości filmowej. Wielką wagę mają też inne niż te bezpośrednio związane z kinem wydarzenia, np. nadanie imienia reżysera szkołom średnim w Warszawie, Łodzi, Zielonej Górze, Gorzowie Wielkopolskim i Mieroszowie (gdzie Kieślowski mieszkał jako dziecko). Najważniejszym z tych faktów było jednak nadanie w 2000 r. imienia Krzysztofa Kieślowskiego katowickiemu Wydziałowi Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Został on założony w 1978 roku jako druga szkoła filmowa w Polsce, a Kieślowski wykładał tam od 1979 do 1982 roku². Wśród innych wskaźników pośmiertnej sławy Kieślowskiego, istotne jest np. ustanowienie przez jego polskich przyjaciół i współpracowników nagrody im. Krzysztofa Kieślowskiego dla aktora i aktorki, których praca niejako kontynuuje idee głoszone przez samego reżysera. Po raz pierwszy nagrodę wręczono w 2002 r. francuskiej aktorce Irène Jacob na Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych „Camerimage” w Łodzi. Kolejni zdobywcy tej nagrody to m.in. Charlize Theron (2004), Ralph Fiennes (2005) i Julia Ormond (2006), Isabelle Hupert (2008). Istnieje również konkurs scenarzystów „Prix Kieślowski”, zorganizowany po raz pierwszy w 1997 r. przez Studio Filmowe TOR i Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Teatralną i Telewizyjną w Łodzi. Do konkursu można zgłaszać krótkie (maksimum pięciominutowe) filmy³.

Patrząc na ogromną liczbę wydarzeń upamiętniających 10. rocznicę śmierci reżysera, można odnieść wrażenie, że jego kariera została do pewnego stopnia zmitologizowana i podniesiona do poziomu, na którym może służyć narodowo-patriotycznym ideom. Polscy krytycy i widzowie mówią o legendzie Kieślowskiego i jego wpływie na kinematografię światową; odkrywają jego obecność w filmach tworzonych przez innych reżyserów, przede wszystkim tych, którzy byli jakoś zaangażowani w jego filmy, często też w dyskusjach o filmach odwołują się do takich pojęć, jak „metafizyka Kieślowskiego”, „postacie Kieślowskiego”, „obrazy Kieślowskiego”.

² W tym czasie Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego bywał popularnie nazywany Katowicką Szkołą Filmową.

³ Informacja pochodzi z „Reżysera” (dodatku do miesięcznika „Kino”) 1998, nr 9, s. 8.

Pomimo podniosłego tonu i wielkiej liczby rocznicowych uroczystości, co jest zjawiskiem niezwykle w polskim kontekście filmowym, recepcja filmów Kieślowskiego w Polsce była i jest nadal jednowymiarowa. Debaty na temat kina Kieślowskiego i jego wpływu na współczesną kinematografię podzieliły w Polsce zarówno krytyków, jak i widzów. Na przykład, jest rzeczą ogólnie wiadomą, że wielu znanych polskich krytyków uznaje przejście Kieślowskiego do koprodukcji międzynarodowych i rosnące uznanie krytyki zagranicznej za podejrzane (zob. Przyłipiak 1997a i 1997b). Wielu z nich najwyraźniej docenia „Kieślowskiego realiste” bardziej niż „Kieślowskiego dojrzałego metafizyka”. Wspierali go, kiedy na początku swojej kariery tworzył na mniejszą skalę, „głęboko, zamiast szeroko”, jak sam Kieślowski ujął to w tytule swojej publikacji, wyrażającej wiarę w siłę wiernego i szczegółowego przedstawiania rzeczywistości (Kieślowski 1981). Byli bardzo zawiedzeni, kiedy zamienił realistyczną, niemal dokumentalną obserwację ludzi i świata na filmy wypełnione tym, co uważali za fałszywe tropy, epizodyczne wątki, często enigmatycznie opowiedziane sceny, mające niewielki wpływ na fabułę filmu. Nawet ci, którzy dotąd wspierali Kieślowskiego, byli zakłopotani tą „powierzchnową metafizyką” i podkreślali rzekomą banalność jego „francuskich filmów”. Byli także zdumieni faktem, że Kieślowski zyskał międzynarodową sławę, nietypowo dla polskiego twórcy – bez odwoływania się do polskiej historii i mitologii.

Tak jak zaznaczyłem w innym miejscu (Haltorf 2004), semantyczne bogactwo *Trzech kolorów* Kieślowskiego nie przez wszystkich polskich krytyków i naukowców zostało odebrane jako sztuka. Chociaż, ogólnie rzecz biorąc, zachwalali stronę wizualną trylogii, podkreślali także jej domniemaną pustkę, powierzchowność i „metafizykę dla ubogich”. Na przykład Mariola Jankun-Dopartowa twierdziła, że *Trzy kolory* nie mogą być opisywane w ramach istniejących granic „kina artystycznego” (art cinema) i że znajdują się gdzieś pomiędzy sferą kina Ingmara Bergmana a „pretensjonalnymi europejskimi produkcjami”. Oskarżyła Kieślowskiego o opowiadanie historii znanych z oper mydlanych i „magazynów dla myślących kobiet”, promowanie „religii przypadku”, porzucenie swojej wcześniejszej poetyki opowiadania oraz o poruszanie się na granicy kiczu (Jankun-Dopartowa 1995, 4–7). Aspekt kiczu w trylogii Kieślowskiego wedle Jankun-Dopartowej składa się z całej serii psychologicznych i egzystencjalnych nieprawdopodobieństw, które dają wrażenie złożoności, w rzeczywistości pozostając zupełnie trywialne (Jankun-Dopartowa 1995, 6). Z kolei Tadeusz Sobolewski, który wyraźnie popierał wczesne filmy Kieślowskiego i wspierał ruch Kina Moralnego Niepokoju, w późnych latach 70. mówił o „kaligraficznej formie”, „kiczowatym finale” i „banalnej muzyce” (Sobolewski 1995, 135). Co

więcej, nawet niektórzy bliscy przyjaciele i współpracownicy Kieślowskiego, na przykład operator Jacek Petrycki, nie pochwalali odrzucenia przez niego modelu realistycznego opisu świata (Petrycki 1997, 177–185).

Z podobnymi opiniami można spotkać się również dziś w ocenie dziedzictwa Kieślowskiego. Składają się na nią z jednej strony głosy wychwalające osiągnięcia Kieślowskiego, mówiące z dumą o jego wysokiej pozycji i sytuujące go w panteonie renomowanych autorów europejskich, a z drugiej, wyrażające rozczarowanie i podające w wątpliwość jego domniemany wpływ na współczesne kino. Reprezentujący ten ostatni obóz Sobolewski komentuje dosadnie dziedzictwo Kieślowskiego w swojej rubryce w miesięczniku „Kino”: „Myślę, że tej tajemnicy nie ma. Pozostał po nim paraliżujący kult i kicz, rzekomo przez niego inspirowane” (Sobolewski 2005, 94).

Polscy krytycy, podobnie jak inni, także patrzą na kino Kieślowskiego przez pryzmat jego życia i przedwczesnej śmierci. Jego filmy nabrały nowego znaczenia i przesiąkły jego biografią. Przede wszystkim „francuskie filmy” Kieślowskiego, jak pisze Sobolewski, robią wrażenie „filmów »pośmiertnych«, jakby była w nie wpisana świadomość własnej śmierci” (Sobolewski 1997, 4). Podobnie współcześni widzowie patrzą na ostatnią scenę klasycznego dokumentu *I'm so, so...* (Dania, 1995), ukazującego Kieślowskiego na wieczornym promie, jakby przekraczał barierę życia i śmierci.

Projekty Kieślowskiego i Krzysztof Piesiewicz

Przed śmiercią Kieślowski rozpoczynał akurat nowy projekt ze swoim długoletnim współpracownikiem Krzysztofem Piesiewiczem. Zaczęli prace nad kolejną trylogią filmową o tytułach *Raj*, *Piekieło* i *Czyściec*, których scenariusze zostały w Polsce opublikowane w miesięczniku teatralnym „Dialog” i w formie książki w 1999 roku. Jest prawdopodobne, że Kieślowski nigdy nie chciał nakręcić nowej trylogii, ale tylko nadzorować cały projekt. Napisał część pierwszą *Niebo* razem z Krzysztofem Piesiewiczem. Następne dwie części zostały napisane przez Piesiewicza już po śmierci Kieślowskiego. *Niebo* Toma Tykwera (2002)⁴ po raz pierwszy zostało pokazane w 2002 r. na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie i znów podzieliło polskich krytyków, którzy szeroko dyskutowali o filmie w odniesieniu do wierności duchowi Kieślowskiego i uznawali

⁴ Więcej informacji na ten temat można znaleźć w rozdziałach 7. i 8. książki *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*.

Tykwera niemalże za reżysera tworzącego w imieniu Kieślowskiego. Zgodnie ze zdaniem większości krytyków – mimo że film Tykwera zawierał kilka rozpoznawalnych z ostatnich prac Kieślowskiego elementów (m.in. wolne tempo, atmosfera filmu, niejednoznaczne zakończenie, poetyckość, hipnotyzujące zdjęcia i opowieść o nieublaganych wyborach) – nie powielał klimatu kina Kieślowskiego. Druga część trylogii *Piekieło* Danisa Tanovica została również potraktowana bardzo ostro przez polskich krytyków, którzy podkreślali jego naśladownictwo, brak głębi intelektualnej oraz przetwarzanie znanych już z wcześniejszych filmów Kieślowskiego scen i motywów.

W 1998 r. Piesiewicz z pomocą swojej nowej współpracownicy Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej stworzył inną trylogię, pozostającą w duchu Kieślowskiego *Wiara-Nadzieja-Miłość*. Scenariusze pierwszych dwóch części trylogii, pierwotnie napisanej dla włoskiego kanału telewizyjnego RAI, zostały opublikowane w *Dialogu* (Piesiewicz *Nadzieja i Wiara*). Stanisław Mucha (ur. 1970), polski aktor i reżyser, który przebywa w Niemczech od 1995 r., wyreżyserował pierwszą część trylogii *Wiara*. Została ona pokazana na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2007 r.

Uważny czytelnik polskich czasopism filmowych oraz stron internetowych zauważy, że dalsza kariera Piesiewicza jako scenarzysty po śmierci Kieślowskiego stała się niespodzianką dla wielu polskich krytyków, którzy być może byli przekonani, że mogą już zamknąć ten rozdział w polskim kinie. Zapytany przez dziennikarza miesięcznika „Kino”, czy rozważał wycofanie się z filmu po śmierci Kieślowskiego, Piesiewicz (zaskoczony pytaniem) odpowiedział, że dzięki spotkaniu i współpracy z Krzysztofem Kieślowskim myślenie w kategoriach obrazu stało się integralną częścią jego życia:

wszystko, co robię w tej chwili, jest naznaczone spotkaniem z Kieślowskim. Na pewno jestem naznaczony pewnym sposobem myślenia, reagowania, sposobem poruszania się po świecie widzialnym i niewidzialnym, sposobem dobierania bohaterów – tym wszystkim, do czego doszedłem, pracując z Krzysztofem (Zarebski 2001b, 20–22).

W późnych latach 90. Piesiewicz rozpoczął współpracę z młodym reżyserem Michałem Rosą (ur. 1963), absolwentem katowickiego Wydziału Radia i Telewizji. W tym czasie Rosa był znany przede wszystkim ze swoich wcześniejszych realistycznych filmów, takich jak *Gorący czwartek* (1993) czy pełnometrażowa *Farba* (1997). *Gorący czwartek*, napisany i wyreżyserowany przez Rosę, proponuje realistyczny obraz młodych chłopców, pochodzących ze zubożałych części Śląska. Pokazuje ich przyziemną rzeczywistość naznaczoną bezrobociem,

kiepskimi warunkami życia i brakiem perspektyw. Jego obraz otrzymał w 1994 r. nagrodę dla najlepszego filmu na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Sukces ten został poparty kolejnym dobrze odebrany filmem – filmem drogi *Farba*, o młodych ludziach poszukujących sensu życia i własnej tożsamości. Dziewczyna o przezwisku Farba (Agnieszka Krukówna) próbuje odnaleźć swoją babcię. Pomaga jej w tym przypadkowo spotkany towarzysz o przezwisku Cyp (Marcin Władyniak).

Współpraca Piesiewicza i Rosy przyniosła rezultat w postaci filmu *Cisza* (2001), opartego na scenariuszu Piesiewicza, bardzo dobrze przyjętego na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, gdzie Rosa otrzymał nagrodę dla najlepszego reżysera, a Kinga Preis nagrodę dla najlepszej aktorki⁵. Kinga Preis otrzymała także w 2002 r. nagrodę Jury Ekumenicznego na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovych Varach dla najlepszej aktorki za rolę w tym filmie.

Cisza rozpoczyna się sekwencją krótkich scen podczas poniedziałku wielkanocnego 1978 r. w Łodzi. Poznajemy w nich młodego chłopca wyglupiającego się z przyjaciółmi. Te żarty prowadzą do przypadkowego, ale śmiertelnego wypadku samochodowego. W tym momencie akcja przenosi się do lata 2000 r. i koncentruje na Szymonie (Bartosz Opania), chłopaku odpowiedzialnym za wypadek, który wydarzył się 22 lata temu. Szymon zaprzyjaźnia się z Mimi (Kinga Preis), dziewczyną, która przeżyła wypadek samochodowy, w którym zginęli oboje jej rodzice. Szymon, któremu sumienie przeszkadza w tzw. normalnym życiu, nie potrafi pogodzić się z przeszłością. Przez wiele lat zachowuje się jak anioł stróż, obserwuje Mimi i stara się jej pomagać. Nic więc dziwnego, że jeden z polskich krytyków zatytułował swoją recenzję *Ciszy* – *Anioł stróż z miasta Łodzi* (Rudziński 2001, 25).

Film przeciwstawia sobie postaci o dwóch zupełnie różnych charakterach, żyjące w dwóch światach. Pracująca w dynamicznie rozwijającej się, międzynarodowej firmie kosmetycznej Mimi jest pokazana niemalże jako stereotypowa bizneswoman. Nosi wszelkie znamiona nowego polskiego pokolenia managerów: ładne mieszkanie, samochód, ubrania i styl życia, w którym dla pracy poświęca się życie prywatne. To, że żyje „jak kobieta sukcesu”, znaczy, że nie ma czasu ani na miłość, ani dla swojej małej córeczki, która mieszka z babcią. Mimi jest pokazana jako osoba powierzchownie zimna, nieokazująca żadnych emocji, spędzająca wolny czas na dyskotekach techno i uprawiająca chętnie niezobowiązujący seks. Inaczej niż Mimi, Szymon prowadzi skromne życie jako maszynista

⁵ Jednak najważniejszy laur tego festiwalu (Złote Lwy) zdobyła nie *Cisza*, ale znakomity film *Część, Teresa* w reżyserii Roberta Glińskiego.

kolejowy. Jak wynika z filmu, Szymona raczej ominęły szybko zachodzące w Polsce po 1989 roku transformacje. Spotkanie tych dwojga bohaterów wpływa znacząco na ich życie. Dzięki poznaniu Szymona w Mimi odżywają wspomnienia z dzieciństwa. To spotkanie zmusza ją do dokonania pewnych przeobrażeń w życiu, do sięgnięcia do swoich korzeni, do poszukania pewnej ciągłości w życiu oraz do podjęcia faktycznej opieki nad córką. Wyrusza w „podróż” ku odkryciu samej siebie, co jest podkreślone przez zmiany, których dokonuje w swoim wyglądzie, w zachowaniu wobec swoich współpracowników oraz w podejściu do macierzyństwa. W tym samym czasie Szymon otacza się kolekcją zdjęć rodzinnych Mimi oraz pamiętnikiem jej matki, który zabrał z miejsca wypadku (podobnie jak młody chłopak w filmie *Trzy kolory: Niebieski*, który z miejsca wypadku samochodowego zabiera krzyż). Kolekcjonuje także fakty z życia Mimi oraz wtrąca się w jej prywatne sprawy. To, zdaniem Szymona, droga do odkupienia win z przeszłości.

Czy Szymon to rzeczywiście cierpliwy i wyrozumiały anioł, grzesznik próbujący uratować duszę swoją i swojej „ofiary” czy może prześladowca zadurzony w Mimi? Niezachwycony filmem krytyk Andrew James Horton pisze, że jest to „przedstawienie ofiary prześladowania, która odkrywa obsesyjny związek, gdy okazuje się, że przyjaźń ma bardziej intensywne i przy tym zaplanowane korzenie. Zauważa, że film próbuje „zająć miejsce następcy *Dekalogu* (1988), cyklu moralizujących przypowieści Kieślowskiego”. Horton podsumowuje film, pisząc, że „ten portret kobiety zakochującej się w swoim prześladowcy będzie dla widza moralnie odrażający, pozbawiony wrażliwości i stanie się ważniejszy od szlachetnych skądinąd zamiarów Piesiewicza”. Być może wszak, to samo można powiedzieć i o innych bohaterach Kieślowskiego i Piesiewicza, np. o podglądaczu Tomku z *Krótkiego filmu o miłości* (1988) i o kontrolującym swe marionetki Alexandrze z *Podwójnego życia Weroniki* (1991).

Zgodnie z komentarzem Piesiewicza z 2001 r., *Cisza* rozpoczyna ambitną ośmioodcinkową serię filmów fabularnych *Naznaczeni*, które są „próbą zsyntetyzowania ostatnich 20 lat w dziejach Polski” (Zarębski 2001b, 20–22). Tytuł serii, może zamierzonej jako sequel *Dekalogu* (1988), odwołuje się do błogosławieństw w *Nowym Testamencie* (Mateusz 5: 3–12). Piesiewicz mówił o celu całej serii, która – jak pisze krytyk, K.J. Zarębski – miała być wspomnieniem tego, co w przypadku *Dekalogu* luźno ująć można jako „uniwersalny, ponadczasowy program na szczęście”, w celu analizy relacji międzyludzkich i współczesnego kryzysu kulturowego (Zarębski 2001b, 20–22).

Po tym, jak Rosa nakręcił *Gorący czwartek* i *Farbę*, jego nazwisko zaczęło być kojarzone ze szczegółowymi, starannymi obserwacjami codziennego życia,

biegle uchwyconymi okiem kamery przez operatora Mieczysława Anweilera. Współpraca Rosy z Piesiewiczem nad *Ciszą* ukazała możliwość zmiany frontu – drogę podobną do tej, jaką przebył sam Kieślowski – od prac odsłaniających rzeczywistość do prac nasyconych elementami metafizycznymi. Ta współpraca stała się wielką artystyczną szansą, ale i wyzwaniem dla Michała Rosy: w polskich realiach każdy przejaw współpracy z Piesiewiczem jest natychmiast odczytywany jako arogancka próba przywłaszczenia sobie statusu należącego do tej pory do Kieślowskiego. Obecnie nie jest jeszcze pewne, czy *Cisza* będzie miała swoją kontynuację w innych częściach zamierzonej serii i kto będzie jej reżyserem⁶. Niejednoznaczny odbiór filmu w Polsce, porażka finansowa i rozczarowujące przyjęcie filmu za granicą (poza sukcesem w Karlovych Varach), najprawdopodobniej opóźni realizację pozostałych części⁷.

Kariery kilku innych współpracowników Kieślowskiego są także ściśle związane z jego osobą. Na przykład, kilka polskich gazet podało w maju 2001 r. informacje, że powstanie sequel słynnego *Amatora* (1979). Stanisław Latek, asystent Kieślowskiego przy *Trzech kolorach: Białym i Niebieskim* i reżyser drugiej części filmu *Trzy kolory: Czerwony* planował nakręcenie *Amatora 2*.

W ostatnich latach niektóre wcześniejsze filmy Kieślowskiego stały się już źródłem sequeli. Krzysztof Wierzbicki, bliski przyjaciel i współpracownik Kieślowskiego, znany głównie ze swojego *I'm So So*, kontynuował klasyczny dokument Kieślowskiego *Pierwszą miłość* (1974) w *Horoskopie* (2000) – czterdziestosiedmiominutowym filmie zrealizowanym dla kanału 2 Telewizji Polskiej. Film Kieślowskiego dokumentuje dziewięć decydujących miesięcy dwojga młodych mieszkańców Warszawy – siedemnastoletniej Jadźki i jej chłopaka, dwudziestoletniego Romka – w czasie, gdy ci kończą liceum. Kamera towarzyszy im od momentu, w którym Jadźka odkrywa, że jest w ciąży, aż do narodzin ich córki Ewy. Film kończy się obrazem Jadźki i Romka rozmyślających o przyszłości nad kołyską córeczki. Jak pisze Andrzej Kolodyński, inicjatywa kontynuacji tego projektu wyszła z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie (WFDiF), która posiada pewną ilość materiału filmowego, nieużytego przez Kieślowskiego w pierwotnym projekcie (Kolodyński 2001, 4).

Wierzbicki podjął pomysł Kieślowskiego i postanowił udokumentować pierwsze dwadzieścia lat życia Ewy, dziecka z pierwotnego dokumentu. Wyruszył z ekipą do miejscowości Kelowna w Kanadzie, gdzie wtedy mieszkali bohaterowie Kieślowskiego (w tym czasie zresztą przygotowywali się właśnie do

⁶ A może reżyserami.

⁷ *Cisza* była czternasta na liście rankingowej miesięcznika „Kino” wśród filmów pokazywanych w 2001 r. na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

następnej przeprowadzki, tym razem do Chicago). Mówią do kamery o swoim życiu, które w pewnym sensie jest bardzo charakterystyczne dla ich pokolenia: w latach 80. wyjechali z Polski do Niemiec, a potem, po kilku latach, wyemigrowali do Kanady. Dwudziestoletnia Ewa – teraz sama będąca już matką – mieszkająca w Edmonton (w prowincji Alberta w Kanadzie), ogląda film Kieślowskiego ze swoją matką; obie kobiety są wyraźnie poruszone. Wierzbicki korzysta także z pewnych materiałów Kieślowskiego, który pierwotnie planował ten sequel jako film o Ewie od jej dzieciństwa do dorosłego życia (tytuły robocze: *Ewa*, *Emunia* i *Horoskop*) i odwiedzał ją co trzy, cztery lata, aby dokumentować jej życie. Wstrzymał jednak realizację projektu z obawy, że film mógłby zostać użyty przeciwko bohaterom.

Inny film Wierzbickiego *Gadające głowy 2* (2004), odwołuje się do klasycznego studium socjologicznego *Gadające głowy* (1980). Wierzbicki stworzył go wraz z operatorem Jackiem Petryckim, który pracował z Kieślowskim nad pierwowzorem (i przy kilku innych projektach). Kieślowski przyjął w filmie telewizyjny styl, który był w tamtym czasie mocno krytykowany, a opisany właśnie przez negatywny termin „gadające głowy” – bohaterowie w półzbliżeniu mówiący prosto do kamery. Reżyser przeprowadził wywiady z czterdziestoma osobami, stanowiącymi przekrój polskiego społeczeństwa, zaczynając od berbecia urodzonego w 1979 roku, a kończąc na stujednoletniej kobiecie. Zadawano im te same, podstawowe pytania: „Kiedy i gdzie się urodziłeś/aś?” „Kim jesteś?” „Co się dla ciebie najbardziej liczy?”

Dwadzieścia cztery lata później Wierzbicki odwiedza ponownie niektórych bohaterów oryginalnego filmu i prosi o komentarz na temat ich życia. Wierzbicki rozmawia także z dziećmi niektórych zmarłych rozmówców Kieślowskiego oraz robi wywiady z nowymi osobami, w nadziei, że umożliwi mu to przedstawienie obrazu psychologicznych warunków nowej epoki. Mimo iż kilku rozmówców wyraża takie same pragnienia jak w pierwszym dokumencie, chcą szczerości, tolerancji i samospelnienia, ton filmu Wierzbickiego jest znacznie mroczniejszy niż Kieślowskiego. Stujednoletnia kobieta, ledwo słysząca pytania Kieślowskiego, a odpowiadająca, że chciałaby żyć dłużej, zdecydowanie pomaga wprowadzić optymistyczną nutę do pesymistycznej diagnozy polskiego społeczeństwa pod panowaniem komunizmu. Film Wierzbickiego, w którym akcent jest położony na nowe problemy związane z postkomunistyczną rzeczywistością, takie jak bezrobocie czy bezdomność, wyraża rozczarowanie długo oczekiwaną wolnością polityczną.

Obraz Wierzbickiego nie jest pierwszą kontynuacją *Gadających głów* Kieślowskiego. *Kwestionariusz* – film dokumentalny z 1997 r., zrealizowany przez stu-

dentów filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim (Anna Kaplińska, Iwona Kurz, Jacek Łagowski, Emilia Sadowska, Aleksandra Sekla i Teodor Sobczak), bardzo ściśle podąża śladami filmu Kieślowskiego i zadaje te same pytania.

Inspiracje Kieślowskiego

Chociaż filmy Kieślowskiego są unikatami w polskiej rzeczywistości, kilku krytyków dostrzega spuściznę jego kina w filmach reżyserowanych przez jednego z jego ulubionych aktorów Jerzego Stuhra⁸: *Tydzień z życia mężczyzny* (1999), *Duże zwierzę* (2000) – oparty na scenariuszu Kieślowskiego i *Pogoda na jutro* (2003). Duch Kieślowskiego jest też niezaprzeczalnie obecny w innym filmie Stuhra, zwycięzcy Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni – *Historie miłosne* (1997). Kieślowski pomagał w tworzeniu scenariusza tego filmu i film właśnie jemu jest dedykowany. Co więcej, Stuhr stwarza „artystyczną, filmową atmosferę”, przeciętne postacie stojące w obliczu wyborów moralnych i tajemnicze (nie z tej ziemi) postacie takie, jak „Master-Pollster” (grany przez Jerzego Nowaka), który wypytuje czterech bohaterów o prawdziwą naturę ich życiowych wyborów. *Historie miłosne* przypominają historie z morałem przenikające się z elementami metafizycznymi, które są tak charakterystyczne dla późnych filmów Kieślowskiego⁹. W dodatku, wiele filmów kręconych w Polsce w połowie lat 90. zdaje się zawdzięczać swoje inspiracje właśnie kinu Kieślowskiego. Są wśród nich na przykład *Oponieści weekendowe* (1996–1997), seria telewizyjna wyprodukowana przez mentora Kieślowskiego – Krzysztofa Zanussiego, szefa Studia Filmowego TOR. *Oponieści weekendowe* to film utrzymany w duchu bardzo podobnym do *Dekalogu*¹⁰.

W połowie lat 90. Kieślowski pełnił rolę kierownika artystycznego trzech krótkich filmów zrealizowanych w Łódzkiej Szkole Filmowej. Mimo tego, że oficjalnie nie wykładał na tej uczelni, z całą pewnością odcisnął swoje piętno na filmach *Pańcia* (1995) w reżyserii Iwony Siekierzyńskiej (ur. 1967), *Przed zmierzchem* (1995) w reżyserii Grzegorza Zglińskiego (ur. 1968) i *Późne popołudnie* (1996) w reżyserii Gillesa Renarda (ur. 1963). Jego wpływ widoczny jest zarówno w warstwie stylistycznej filmów, jak i w doborze tematów. Pytani o wspomnienia o Kieślowskim reżyserzy ci podkreślają zawsze ogromny wpływ, jaki wywarł na

⁸ Szczegółowe omówienie w 3. rozdz. książki *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*.

⁹ Szczegółowe omówienie – tamże.

¹⁰ Szczegółowe omówienie w 2. rozdz. książki *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*.

ich kariery filmowe. Na przykład polsko-szwajcarski reżyser Greg (Grzegorz) Zgliński mówi, że dzieli swoje filmy na dwie grupy: zrealizowane przed i zrealizowane po Kieślowskim. Twierdzi też, że spotkanie z Kieślowskim pomogło mu stać się bardziej świadomym reżyserem, który wie, na czym naprawdę polega kręcenie filmów (Zarewski 2005, 72).

Polscy krytycy czasem sugerują, że pierwszy duży projekt Iwony Siekierzyńskiej, siedemdziesięciotrzyminutowy film telewizyjny *Moje pieczone kurczaki* (2002) to feministyczna wersja *Amatora* Kieślowskiego. Mimo tego, że na pierwszy rzut oka takie porównane wydaje się przesadzone, można wskazać kilka cech, które je usprawiedliwiają. Centralną postacią filmu Siekierzyńskiej jest młoda dziewczyna z kamerą, Magda (Agata Kulesza), która próbuje narzucić otaczającemu ją światu swoją filmową perspektywę, próbując wyrazić opowiedzieć o psychicznym stanie swojego (Siekierzyńskiej również) pokolenia trzydziestokilkulatków. Film posługuje się innym typem narracji niż klasyk Kieślowskiego, film Siekierzyńskiej krąży wokół podobnych tematów: jest wśród nich między innymi poszukiwanie samorealizacji poprzez tworzenie filmów. Film rozprawia się z kryzysem małżeńskim pary, która właśnie wróciła do Polski po nieudanej próbie osiedlenia się w Kanadzie i która zmaga się z codziennymi problemami, takimi jak niemożność znalezienia jakiegokolwiek zatrudnienia, brak pieniędzy i w konsekwencji „bezdomność” (mieszkają z matką Magdy). Odwrotnie niż Filip w *Amatorze*, który ostatecznie zwraca kamerę na siebie, uciekając w ten sposób od społecznie uwarunkowanych obserwacji, Magda w *Moich pieczonych kurczakach* radzi sobie z trudnościami dzięki obserwowaniu rzeczywistości zewnętrznej – zaczyna robić film dokumentalny o swoim mężu Wojtku (Adam Nawojczyk).

W filmie Siekierzyńskiej polscy znawcy kina zauważają rzucające się w oczy odwołania do kina Kieślowskiego, na przykład kiedy Magda i jej mąż rozmawiają o czajniku („był niebieski”, „nie, był czerwony”). Jednakże związki między tymi filmami sięgają znacznie głębiej. Mówiąc o podobieństwach między swoim kinem i kinem Kieślowskiego, Siekierzyńska stwierdziła, że „nie ma bezpośrednich śladów związku mistrz – uczeń”. Zamiast tego, jej film stał się „dyskusją i polemiką z jego filmami, a co więcej próbą sprawienia, aby jego sposób patrzenia na świat stał się bardziej współczesny” (Kosmala 2005, 5)¹¹. Współczesna, dynamiczna narracja w filmie Siekierzyńskiej, przedstawiająca problemy istotne w postkomunistycznej polskiej rzeczywistości, pomogły temu filmowi stać się jednym z czołowych

¹¹ Więcej informacji o filmie Siekierzyńskiej można znaleźć w Mazierska 2005.

przykładów tego, co polscy krytycy opisują (albo raczej wyolbrzymiają) jako nowe polskie kino tworzone przez Pokolenie 2000.

Innym twórcą filmowym, o którym dyskutuje się w kontekście dziedzictwa Kieślowskiego, jest reżyser filmów dokumentalnych i fabularnych Paweł Łoziński (ur. 1965), syn uznanego polskiego dokumentalisty Marcela Łozińskiego. Paweł Łoziński pracował jako asystent Kieślowskiego przy trylogii *Trzy kolory*. Jego debiut, średniometrażowy film telewizyjny *Kratka* (1996), był oparty na pomysłe Kieślowskiego i został zrealizowany pod jego opieką artystyczną. Historia toczy się wokół zaciętego współzawodnictwa między dziesięcioletnim chłopcem – Sebastianem (Michał Michalak) a emerytem – Eugeniuszem (Jerzy Kamas), o banknot 500-frankowy, znaleziony niedaleko hotelu w Warszawie. Obaj bohaterowie zauważają banknot na dnie kratki kanalizacyjnej i starają się go wydobyć, na przemian współzawodnicząc i współpracując ze sobą. Film jednakże nie tyle opowiada o bitwie o banknot – która, zważywszy na dziwne okoliczności, zajmuje niemalże cały dzień – ale raczej o narastającym między nimi wzajemnym zrozumieniu i przyjaźni. Za swój debiut Łoziński otrzymał nagrodę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 1996 r. Także obaj aktorzy – Kamas i Michalak, dostali za swoje role nagrody.

Odwołania do Kieślowskiego

Biorąc pod uwagę międzynarodowy status Kieślowskiego i fakt, że zajmuje on wyjątkową pozycję w polskim kinie, można się spodziewać odwołań do jego kina w wielu polskich filmach. Już w 1993 r. Rafał Wierzyński (ur. 1968), napisał, wyreżyserował i wyprodukował film, którego tytuł bezpośrednio odwołuje się do zainteresowań Kieślowskiego: *Naprawdę krótki film o miłości, zabijaniu i jeszcze jednym przykazaniu* (koprodukcja polsko-francuska). Film Wierzyńskiego, nieprzekonująca przypowieść luźno odwołująca się do *Dekalogu* i dwóch związanych z nim „krótkich” filmów, opowiada historię związków między niewielką grupą bohaterów: dwoma mężczyznami i jedną kobietą. Tematyka i stylistyka filmu, którego akcja jest osadzona w małym miasteczku w 1989 r., jest bliska niewyszukanej i zamierzonej parodii kina Kieślowskiego.

Mimo że bezpośrednie odwołania do filmów Kieślowskiego (pastiche, parodie, sequele) nie były częste we współczesnym kinie polskim, kilka filmów wyprodukowanych w Polsce w ostatnich latach tematycznie albo stylistycznie przywołuje kino Kieślowskiego, bądź też przetwarza je do granic parodii.

W pierwszych filmach zrealizowanych przez kilku młodych twórców widz może znaleźć wspomnienia wczesnych prób Kieślowskiego ukazujących szarą, a jednak fotogeniczną stronę komunistycznej Polski. Na przykład krótki film Leszka Dawida wyprodukowany przez Szkołę Filmową w Łodzi *Moje miejsce* (2004), może być odczytywany w kontekście *Personelu* (1975) Kieślowskiego.

„Filmowego ducha” późnego Kieślowskiego, pełnego skojarzeń metafizycznych, można odnaleźć w filmach takich, jak *Trzeci* (2004), wyreżyserowany przez Jana Hryniaka (ur. 1969), który na pierwszy rzut oka celowo odwołuje się do *Noża w wodzie* Romana Polańskiego (1962). Nawiązanie do klasyki Polańskiego można zobaczyć w podobnej do anioła postaci granej przez Marka Kondrata (tytułowy „trzeci”) – który zastępuje młodego autostopowicza – towarzyszącego młodej, bogatej parze na wakacjach na jachcie. Pomaga Pawłowi (Jacek Poniądziak) i Ewie (Magdalena Cielecka), czasem wbrew ich woli, przezwyciężyć małżeński kryzys i wtrąca się w ich prywatne sprawy. Ten intrygujący film Hryniaka, przetwarzając klasyczną pracę Polańskiego, przenosi ją w sferę polsko-francusko-szwajcarskich koprodukcji Kieślowskiego¹².

Odwołania do Kieślowskiego, balansujące na granicy parodii jego wyborów estetycznych, można znaleźć w filmach zrobionych przez jego byłych aktorów. Na przykład film *Chłopaki nie płaczą* (2000), wyreżyserowany przez Olafa Lubaszę (ur. 1968) – znanego poza Polską z przelomowej roli Tomka w *Dekalogu 6* Kieślowskiego i jego kinowej wersji, *Krótkim filmie o miłości* – w jednej z finałowych scen cytuje *Białego*: bandyta w więzieniu wymienia tajemnicze znaki z dziewczyną, która stoi pod murami więzienia. Wcześniej podarowała mu ręcznie robiony czerwony sweter. *Superprodukcja* (2003), film wyreżyserowany przez Juliusza Machulskiego (ur. 1955), który grał główną rolę w *Personelu*, wnosi inne wyraźne odwołanie do Kieślowskiego. W tej gorzkiej komedii, która skupia się na polskim środowisku filmowym, bezkompromisowy, młody krytyk Janek Drzazga (Rafał Królikowski), zostaje zmuszony do wyreżyserowania filmu, epickiej superprodukcji dla szefów mafii. Artur Barciś, aktor znany ze swojej roli tajemniczego „człowieka-aniola”, występującego w niektórych decydujących scenach *Dekalogu*, pojawia się kilka razy, kiedy główny bohater ma podjąć „ważną decyzję”, taką jak wykonanie lub niewykonanie telefonu do agencji towarzyskiej. W innej scenie, kiedy krytyk filmowy przysyła negatywną opinię w załączniku do e-maila, kamera gorączkowo śledzi impuls elektroniczny, przypominający przyspieszone, psychodeliczne ujęcie rozpoczynające *Czerwonego*.

¹² Nawiasem mówiąc, Hryniak jest mężem Marty Kieślowskiej – córki Krzysztofa Kieślowskiego.

Podsumowanie

Obchody dziesiątej rocznicy śmierci Kieślowskiego udowodniły, że jest on we własnym kraju nie tylko pamiętany, ale także bardzo szanowany. Mimo to raczej trudno mówić o „szkole Kieślowskiego” w kinie polskim. Międzynarodowa sława, którą zdobył w świecie artystycznym, będzie służyć z całą pewnością jako inspiracja dla młodych polskich filmowców przez wiele lat. Będzie także natchnieniem dla tych, którzy wierzą w koncepcję autorstwa w kinie. Kieślowski w Polsce jest „ciągle żywy”, a za granicą pozostaje najbardziej rozpoznawalnym twórcą postkomunistycznego kina polskiego. Ogólny ton dyskusji krytyków w Polsce, poza rzadkimi głosami podającymi w wątpliwość dziedzictwo Kieślowskiego, pokazuje tęsknotę za twórcą, który zapelniałby puste miejsca, które pozostawił po sobie reżyser.

tłum. Agnieszka Tambor (przekład autoryzowany)

Literatura

- Haltof M., 2004, *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*, Londyn.
- Hendrykowski M., Jazdon M., 1996, *Fragmety spotkania z Krzysztofem Kieślowskim (24.02.1996)*, „Kino”, nr 5, s. 9–12.
- Horton A.J., 2002, „Inhaling a Unique Atmosphere – Central and Eastern European Film at the 37th Karlovy Vary” *Senses of Cinema* 22 (wrzesień – październik 2002), <http://www.senseofcinema.com/contents/festivals/02/22/karlovy37.html>
- Jankun-Dopartowa M., 1995, *Trójkolorowy transparent: Vive le chaos!*, „Kino”, nr 6, s. 4–7.
- Kieślowski K., 1981, *In Depth Rather than in Breadth*, „Polish Perspectives”, nr 24 6–7 (1981), s. 67–71 (polska wersja: Kieślowski K., 1981, *Głęboko, zamiast szeroko*, „Dialog” nr 1 (1981), s. 109–111).
- Kieślowski K., Piesiewicz K., 1997, *Raj*, „Dialog”, nr 3, s. 5–33.
- Kieślowski K., Piesiewicz K., 1999, *Raj, Piekło, Czyszciciel*, Warszawa.
- Kołodziej A., 2001, *Jadźka i Romek*, „Kino”, nr 3, s. 4.
- Kosmala K., 2005, *Cinema is Yet a Deadly Serious Matter*, w: *Kieślowski dziś: studenckie wydawnictwo okolicznościowe 1* (21 listopada 2005), s. 5.
- Mazierska E., 2005, *The Motif of Escape in Recent Polish Films*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film 3.1”, s. 17–28.
- Petrycki J., 1997, *Kiedy jeszcze lubiliśmy rejestrować świat*, w: Lubelski T., red., *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Kraków, s. 177–185.
- Piesiewicz K., 1997, *Piekło. Nowela filmowa*, „Dialog”, nr 5, s. 5–31.
- Piesiewicz K., Lipiec-Wróblewska A., 1998a, *Nadzieja*, „Dialog”, nr 11, s. 5–32.
- Piesiewicz K., Lipiec-Wróblewska A., 1998b, *Wiara. Nowela filmowa*, „Dialog”, nr 3, s. 5–28.

- Przyłipiak M., 1997a, *Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwiernadzie polskiej krytyki filmowej*, w: Lubelski T., red., *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Kraków 1997.
- Przyłipiak M., 1997b, *Monter i studentka, czyli jak to było naprawdę z niszczaniem Krzysztofa Kieślowskiego przez polską krytykę filmową*, „Kino”, nr 3, s. 6–9.
- Rudziński K., 2001, *Anioł stróż z miasta Łodzi*, „Kino”, nr 10, s. 25.
- Sobolewski T., 1995, *Peace and Rebellion: Some Remarks on the Creative Output of Krzysztof Kieślowski*, w: Nurczyńska-Fidelska E., Batko Z., red., *Polish Cinema in Ten Takes*, Łódź, s. 123–37.
- Sobolewski T., 1997, *Twarzą w twarz*, „Kino”, nr 3, s. 4.
- Sobolewski T., 2005, *Pani Bovary to ja*, „Kino”, nr 9, s. 94.
- Stok D., 1993, red., *Kieślowski on Kieślowski*, London.
- Woodward, S., red., 2009, *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*, Detroit.
- Zarębski K.J., 2001a, *Ciągłość* (wywiad z Michałem Rosą), „Kino”, nr 10, s. 23–24.
- Zarębski K.J., 2001b, *Zatrzymać się w ciszy* (wywiad z Krzysztofem Piesiewiczem), „Kino”, nr 10, s. 20–22.
- Zarębski K.J., 2005, *Każdy mój film jest poszukiwaniem*, „Kino”, nr 10, s. 72.
- Zawiśliński S., 2005, *Kieślowski. Ważne, żeby iść...*, Warszawa.

Marek Haltof, profesor na Northern Michigan University w Marquette, Michigan, USA. Autor książek dotyczących kina australijskiego, takich jak: *Peter Weir: When Cultures Collide* (1996) i *Kino australijskie: O ekranowej konstrukcji Antypodów* (2005). Efektem jego zainteresowania kinem polskim jest m.in. *Polish National Cinema* (2002), książka tłumaczona na japoński i polski (*Kino polskie*, 2004) oraz *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance* (2004), tłumaczona na japoński i czeski. Jego ostatnio opublikowaną książką jest *Historical Dictionary of Polish Cinema* (2007).

After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski

The influence of Krzysztof Kieślowski on Polish post-communist cinema is discussed. The author refers to all events held in 2006 (the year of the 10th anniversary of the director's death). He stresses Kieślowski's influence and reflects upon his cooperation with Krzysztof Piesiewicz. Also the effect Kieślowski had on such directors as Michał Rosa, Jerzy Stuhr, Iwona Siekierzyńska, to name but a few, is indicated.

PO ADAPTACJI

WACŁAW M. OSADNIK
University of Alberta
Edmonton

Film po adaptacji powieści:
narracja *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*
Porównanie przekładu angielskiego powieści i angielskich napisów
w adaptacji filmowej Xawerego Żuławskiego

Ekranizacja bestsellera Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* prowokuje do dyskusji na temat adaptacji jako przekładu.

Dyskusja na temat wierności fabuły filmowej w stosunku do oryginalnej fabuły powieści jest stara jak historia kina. Jak zauważyła Alicja Helman w zakończeniu swego artykułu *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w problematykę)*,

chcąc wyspecyfikować i opisać rozliczne modele związku filmu i literatury oraz ich uwarunkowania, możemy przyjmować różne punkty widzenia. Na przykład analizować modele wybranego okresu historycznego, środowiska geograficznego, historyczną ewolucję jednego typu modelu etc. Cel przyświecający naszym badaniom wskaże i obszar zjawisk do analizy najbardziej sposobny, i metody analizy odsłaniające te aspekty zagadnienia, które w danej chwili nas interesują. [...] Jeśli badania z zakresu poetyki historycznej kina uporają się ze skomplikowanym i trudnym zadaniem specyfikacji i opisu modeli zmiennych postaci relacji filmu i literatury, być może ich rezultaty pozwolą rozwijać dalej i pogłębiać czysto teoretyczne poszukiwania i spekulacje w tym zakresie. Wydaje się, iż etap weryfikacji teoretycznych tez w badaniach empirycznych – historycznych i analitycznych – rysuje się w tej chwili przed filmoznawcą nie jako jedna z możliwości, lecz jako nieuchronna konieczność (Helman 1981, 86).

Wniosek powyższy, poprzedzony głębokim studium na temat relacji literatury i filmu w porządku synchronicznym i diachronicznym, a także podbudowany metodologią badań odwołującą się do poetyki historycznej obydwu manifestacji artystycznych, stanowi jedną z najistotniejszych przesłanek tego artykułu, nawiązującego do założeń systemowo-formalnych, tak ważnych z punktu widzenia współczesnych badań teoretycznoliterackich i filmowych. Autorka intuicyjnie wskazała na elementy metod badawczych, które dziesięć lat później (tzn. w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku), stały się podstawą nowego podejścia do problemu ekranowej adaptacji dzieła literackiego jako przekładu wielosystemowego (Cattrysse 1992). Niniejsze rozważania są próbą wyprowadzenia pewnych konsekwencji z tekstu Alicji Helman w połączeniu z teorią wielosystemową i pokazania możliwości rozumienia adaptacji jako tzw. przekładu akceptowalnego w ekranowej wersji *Wojny*...

Początki teorii wielosystemowej sięgają lat siedemdziesiątych. Zainicjowana w Instytucie Portera (Tel Aviv) wielosystemowe studia nad literaturą i innymi sztukami były kontynuowane w Europie (Belgia, Francja, Niemcy) oraz w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie. Koncepcja wielosystemowego badania artefaktów miała na celu unifikację metod wypracowanych przez praski strukturalizm, rosyjski formalizm i semiotykę tartuską. Sama koncepcja systemowego podejścia do literatury i sztuki, a także praktyka z niej wyprowadzona, nadaje badaniom charakter socjoempiryczny. Zakłada się, że manifestacje artystyczne to dynamiczne systemy funkcjonalne, dające się sformalizować i mające charakter otwartych struktur znakowych. Podejście formalne jest tu szczególnie istotne, albowiem pozwala (jak w gramatyce transformacyjno-generatywnej) na precyzyjne określenie zbioru reguł i hipotez teorii wielosystemowej. Itamar Even-Zohar ujmuje to następująco:

koncepcja wielosystemowa pomaga wzbogacić naszą wiedzę o obiekcie badań nie tylko dlatego, że pozwala na skupienie się na relacjach, na które wcześniej nie zwracano uwagi, ale także dlatego, że pomaga w wyjaśnieniu mechanizmów tych relacji – w konsekwencji zaś wskazuje na specyficzną pozycję i rolę danych typów literatury w historycznym przekroju jej istnienia (Even-Zohar 1978, 22)¹

Autor pisze dalej:

obiektem badań teorii wielosystemowej nie są poszczególne teksty, chociaż nie mamy wątpliwości, że są one istotne jako materiał badawczy.

¹ Wszystkie tłumaczenia cytatów na język polski – W.M.O.

Skoro jednak przyjmuje się, że teoria wielosystemowa ma na uwadze sieć powiązań wielu elementów systemu, to niezbędne jest badanie tekstów metodą wybiórczą i posługiwanie się modelem (tj. pewnego rodzaju wyborem elementów z repertuaru, na który nakładamy właściwe relacje tekstowe), zastępującym jednostkowy tekst. Konkretny tekst rozumiany jest więc tylko jako reprezentacja danego modelu, aktywna lub innowacyjna i dlatego zawsze niepowtarzalna (Even-Zohar 1978, 31–32).

Teoria wielosystemowa w odniesieniu do procesu tłumaczenia zakłada, że przekład to nie fenomen statyczny, lecz układ dynamiczny, który zależy od wszelkich relacji, w jakie wchodzi jednostki tekstowe w ramach danej kultury i żywego, ciągle zmieniającego się języka. Even-Zohar i jego współpracownicy stawiają więc następujące pytanie:

czy przekład „jako taki” powinien być zorientowany na rezultat docelowy (tzn. czy ma spełniać wymóg akceptowalności), czy też ma kłaść nacisk na tekst wyjściowy (tzn. na adekwatność)? [...] Ponieważ przekład jest zwykle rezultatem z góry przyjętych strategii selekcyjnych wobec systemów komunikacyjnych, celem naszym będzie zbadanie priorytetów, tzn. dominujących norm i modeli określających te strategie. Możliwy wybór pomiędzy akceptowalnością a adekwatnością spowoduje bardziej konkretne pytania o istotę tych priorytetów na różnych poziomach organizacji systemów (Lambert, Van Gorp 1985, 45–46).

Inaczej mówiąc, „w opisowym badaniu przekładu literackiego jako fenomenowi empirycznego, koncepcja wielosystemowa zakładać będzie konieczność uzasadnienia podejścia, mającego na uwadze rezultat docelowy przekładu i zakresienia teoretyczno-metodologicznego pola badawczego takiego rozumowania...” (Toury 1980, 36), co oznacza „zastąpienie metody atomistycznej metodą funkcjonalno-semiotyczną...” (Lambert, Van Gorp 1985, 46). Ponieważ źródłem koncepcji wielosystemowej jest rosyjski formalizm, praski strukturalizm i szkoła tartuska, połączenie najlepszych elementów źródłowych wyżej wymienionych kierunków badawczych daje podstawy analizy tekstów kulturowych, podlegających przekładom w najszerszym znaczeniu tego słowa. Chodzi bowiem o przekład na wszystkich możliwych poziomach, z uwzględnieniem kontekstów kulturowych, społecznych i obyczajowych. Zakłada się także, że literatura to dynamiczny system funkcjonalny o charakterze znakowym i że badaniu podlegają wszystkie typy literatury: „niska” w opozycji do „wysokiej”, „centralna” w opozycji do „peryferyjnej” itd. Tradycyjne pojęcia lingwistyki strukturalnej, takie jak cechy dystynktywne,

synchronia : diachronia, struktura : suma itd. stanowią również część teorii wielosystemowej. Związki pomiędzy różnymi narodowymi i ponadnarodowymi artefaktami – a także pomiędzy sztuką (sztukami) i kulturą (kulturami) w przekroju synchronicznym i diachronicznym – zawsze znajdują się w centrum uwagi koncepcji wielosystemowej. Jak twierdzi Gideon Toury,

do niedawna zbyt mało uwagi poświęcano sprawom przekładu akceptowalnego. W historii teoretycznych i praktycznych studiów przekładowych liczyła się bowiem przede wszystkim zasada adekwatności albo wierności przekładu. Jest to szczególnie istotne w badaniach nad tzw. ekwiwalencją przekładową, która z jednej strony jest pojęciem teoretycznym, z drugiej jednak rozumiana jest jako fenomen empiryczny, mający możliwe praktyczne realizacje (Toury 1980, 67).

Dyskutując różne rodzaje ekwiwalencji, od syntaktyczno-semantycznej po formalną, Toury wskazuje na aspekt pragmatyczny komunikacji językowej, rzadko podejmowany w badaniach nad przekładem. Twierdzi dalej, że dzięki procesowi modelowania możemy badać fenomen struktur ekwiwalentnych pośrednio, zakładając, jak w gramatyce transformacyjno-generatywnej, iż bezpośredni wgląd w istotę sprawy nie jest nam dany (Toury 1980, 61–65). Jest to szczególnie istotne w opisie interferencji – począwszy od językowej, a skończywszy na kulturowej. Właśnie w sytuacji interferencji wszelkie elementy pozajęzykowe (obyczaj, religia, tradycja itp.) warunkują jej siłę, zakres i sposób występowania.

Przyjmując za Olgierdem Wojtasiewiczem (Wojtasiewicz 1975, 347–348) formalny model ekwiwalencji, wraz z przedstawioną jego modyfikacją w zastosowaniu do badań nad przekładem najmniejszych jednostek semantycznych tekstu, możemy podsumować nasze rozważania w postaci następującego wywodu logicznego:

Tekst Y jest przekładem tekstu X z języka Lm na język Ln wtedy i tylko wtedy, gdy:

$$Y = Tmm(X) \leftrightarrow (Y) \wedge [(X \in Lm) \wedge (Y \in Ln) \wedge (X \approx Y)]$$

gdzie:

X należy do języka Lm ;

Y należy do języka Ln i jest w relacji słabej lub mocnej ekwiwalencji semantycznej z X ;

\leftrightarrow jest logicznym symbolem relacji ekwiwalencji syntaktycznej;

\in jest logicznym symbolem relacji inkluzji;

\wedge jest logicznym symbolem relacji koniunkcji;

\approx jest logicznym symbolem relacji mocnej lub słabej ekwiwalencji semantycznej X z Y .

Zakładamy oczywiście, że *X* i *Y* należą do dwóch różnych języków. Tak rozumiana ekwiwalencja tekstu oryginalnego i jego adaptacji filmowej stanowić powinna punkt wyjścia do rozważań nad semiotyczno-formalnym rozumieniem procesu adaptacji jako przekładu wielosystemowego. Alicja Helman przed laty sugerowała to, pisząc:

Sądzę, że rozważanie kwestii adaptacji należałoby zacząć od odpowiedzi na pytanie bardziej podstawowe i wcześniejsze niż te pytania, na które próbowali w swych pracach odpowiedzieć twórcy kolejnych teorii adaptacji. A mianowicie, czy adaptacja pojmowana jako swego rodzaju tłumaczenie na „inny język” dzieła literackiego lub – potocznie mówiąc – właśnie jako „przeniesienie na ekran” oryginału jest w ogóle możliwa? Film od chwili swych narodzin korzystał z materiału literackiego, ale to, co powstawało w wyniku tych kontaktów na całej przestrzeni dziejów kinematografii, nie daje się – w moim przekonaniu – objąć jedną, satysfakcjonującą badacza formułą (Helman 1981, 73).

Podejście wielosystemowe, kładące nacisk na kontakt i interferencję pomiędzy różnymi manifestacjami artystycznymi, tworzącymi makrosystemy kulturowe jest szczególnie przydatne w studiach nad relacjami pomiędzy różnymi materiałowo „sztukami”, np. filmem i literaturą, filmem i teatrem, filmem i malarstwem, filmem i fotografią itd. Ponieważ jednym z najlepiej wypracowanych pól badawczych teorii wielosystemowej jest zagadnienie przekładu tekstów artystycznych, ten właśnie aspekt może posłużyć do naszych rozważań nad adaptacją filmową, rozumianą jako przekład jednego tekstu artystycznego na inny.

Zagadnienie ekwiwalencji i jej wariantów dotyczy także kina. Od dyskusji w gronie zwykłych kinomanów po naukowe prace specjalistów, problem wierności adaptacji filmowej literackiemu pierwowzorowi jest ciągle żywy. Wydaje się, że nadszedł czas, by te proporcje odwrócić i zaproponować odmienne podejście do zagadnienia.

Jeśli przyjąć za teorią wielosystemową, że przekład literacki ma wpływ na twórczość literacką danego kraju (narodu) i na jego kulturę, to adaptacje filmowe również jakoś muszą wpływać nie tylko na oryginalną twórczość filmową, ale także na literacką. Jeśli dalej przyjąć, że literatura obca w przekładzie zaczyna funkcjonować (wewnątrz literatury jako takiej) jako szczególny przypadek systemu literackiego, to również adaptacje filmowe, rozumiane jako przekład z jednego systemu znakowego na inny, tym bardziej muszą tworzyć spójny system wewnątrz megasystemu kina. Należy też

przyjąć za pewnik, że dzieło literackie, które w języku oryginału funkcjonuje na peryferiach systemu, w przekładzie może zająć miejsce centralne. Przykładem może być literatura południowoamerykańska, rozpowszechniana w krajach latynoskich na peryferiach systemu artefaktów kulturowych. Literatura ta, przelożona na język polski, zajęła centralną pozycję w systemie literatury funkcjonującej w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku. Mając na uwadze film, można powiedzieć, że oryginał literacki może być dziełem peryferyjnym, natomiast jego adaptacja filmowa zająć może centralną pozycję w systemie filmowym dzieł danej literatury. Ponieważ teoria przekładu oparta na zasadach wielosystemowych odrzuca wymóg adekwatności na rzecz akceptowalności, odróżnia podejście teoretyczne od opisowych studiów przekładowych, oddziela to, co potencjalne, od tego co zrealizowane, to w konsekwencji powoduje rozumienie przekładu jako realizację fenomenu semiotycznego.

Film oparty na dziele literackim musi przede wszystkim spełniać podstawowy warunek akceptowalności, natomiast to, czy i w jakim stopniu adaptacja jest wierna oryginałowi, nie ma tu większego znaczenia. Biorąc pod uwagę tę perspektywę, trzeba raczej pokazać jak adaptacja filmowa funkcjonuje w systemie dzieł filmowych i jak „buduje” teorię kina oraz w jaki sposób zbiór tych dzieł da się uporządkować.

Proponując wielosystemowe ujęcie zagadnienia adaptacji filmowej w postaci podstawowych tez, można założyć, że:

1. Każdy film jest swego rodzaju adaptacją tekstu – oryginalnego scenariusza lub dzieła literackiego przerobionego na scenariusz filmowy. Może też być adaptacją innego filmu w przypadku „remake’u”, i nie ma filmów, które by były tworzone jakąś metodą „bezadaptacyjną”.
2. Filmowa adaptacja to nic innego jak transformacja tekstu wyjściowego (dzieło literackie) w tekst docelowy (dzieło filmowe). Tekst docelowy powinien być ekwiwalentny i akceptowalny, ale nie musi być adekwatny. Inaczej mówiąc, adaptacja nie ma nic wspólnego z „rekonstrukcją” tekstu wyjściowego w formie filmowej. Tym samym wszelkie „źródłowo zorientowane” podejścia, badające stopień wierności adaptacji, nie mają racji bytu. W rezultacie poszukiwanie „błędów w przekładzie” i ustalanie „norm poprawnościowych adaptacji filmowej”, wskazujących jak „poprawnie” przenosić na ekran dzieło literackie, nie stanowi żadnej podstawy badań nad zagadnieniem adaptacji filmowej jako takiej.

Z powyższymi zagadnieniami wiążą się następujące trzy fundamentalne pytania dotyczące:

- a) zagadnienia kryteriów selekcji tekstów poddawanych adaptacji,
- b) zagadnienia obiegu tekstów adaptowanych wraz z miejscami, jakie zajmują w systemie kultury (peryferie czy centrum, akceptowanie lub odrzucenie, „wysokie” lub „niskie” miejsce w systemie wartości, kanon artystyczny lub funkcjonowanie poza nim itp.),
- c) zagadnienia różnorodnych technik adaptacyjnych (technik przekładowych).

Ostatnie pytanie, należące w pełni do pragmatyki badań wielosystemowych nad przekładem, określa następujące pola problemowe:

- zagadnienie usuwania lub dodawania elementów narracji,
- techniki upraszczania lub komplikowania poszczególnych elementów tekstowych,
- badanie, jak dzieło filmowe funkcjonuje w kontekście innych sztuk, jeśli „adaptuje” ich elementy,
- w przypadku literatury i filmu określanie, jak zmienia się funkcja dzieła literackiego w funkcję dzieła filmowego, jeśli pierwsza z nich ma rangę literatury peryferyjnej, a druga artefaktu centralnego, np. „roman noir a film noir” (Cattrysse 1992, 60),
- w jakim sensie funkcja przyjmuje cechy innowacyjne systemu i jak ten proces wpływa na akceptowalność tekstu przełożonego, w naszym przypadku tekstu filmowego.

Przyjmując za koncepcją wielosystemową tezę, że literatura w przekładzie zawsze wywiera wpływ na tradycję literacką można powiedzieć, że produkcja filmowa powinna być rozumiana przede wszystkim jako zbiór praktyk adaptacyjnych, tworzących pewną tradycję i normę. Badając natomiast istotę samych procesów innowacyjnych, pytamy o możliwe sposoby transformacji elementów innowacyjnych z innych praktyk komunikacyjnych do filmu. Takie elementy procesu innowacji, jak źródło elementów innowacyjnych, ich struktura, ich funkcja oraz natura samego transferu muszą także być brane pod uwagę w wielosystemowym ujęciu adaptacji.

Podsumowując powyższe rozważania nad rozumieniem adaptacji filmowej jako przekładu wielosystemowego, możemy się posłużyć słowami Patricka Cattrysse’a, który pisze:

Jeśli każda produkcja filmowa reprezentuje jakiś rodzaj (filmowej) adaptacji, to nie ma żadnego powodu *a priori*, dla którego podejście wielosystemowe nie miałyby wzbogacić nie tylko samej teorii adaptacji filmowej, ale także teorii kina jako takiej. Film byłby wtedy badany

jako mniej lub bardziej specyficzny rodzaj przekładu istniejących praktyk dyskursywnych (w najszerszym tego słowa znaczeniu), jak też i pewnych doświadczeń z życia codziennego. Istotnym założeniem jest to, że postępując w ten sposób można opisać bardziej dokładnie nie tylko jak filmy są robione, ale także zrobić krok do przodu w objaśnianiu, dlaczego pewne filmy zostały zrobione w taki, a nie inny sposób (Cattrysse 1992, 46–47).

Jest to dokładnie to, co Alicja Helman zaproponowała w 1981 roku i od czego wyszliśmy w naszych rozważaniach na temat istoty zagadnienia adaptacji filmowej.

*

Adaptacja filmowa dzieła literackiego polega na „przełożeniu” warstwy werbalnej powieści na warstwę ikonyczną filmu, w połączeniu z dialogiem. To rozbitcie języka dzieła literackiego na filmowe komunikowanie werbalne i niewerbalne stawia przed reżyserem szereg trudnych wyborów artystycznych. Wybory te dotyczą nie tylko podporządkowania tekstu literackiego wymogom scenariusza filmowego, ale także zunifikowania masowej wyobraźni widza pod kątem świata przedstawionego w dziele literackim. Jak zauważyła Dorota Masłowska, adaptacja jej powieści

to była sprytna myśl Xawerego, żeby w ten sposób powiedzieć tę historię: jako historię o wyobraźni. I jeżeli jest w tym filmie coś nowatorskiego, to chyba to, że do opisanego tego, co nazywamy „Śląskiem i Walbrzychem”, użyto środków tak ekstrawaganckich i poetyckich. To wszystko jest bardzo kolorowe, wyśrubowane estetycznie, a równocześnie opowiada o mentalnym i moralnym błocie. Myślę, że ten film to była jedna z większych przygód mojego życia – zobaczyć, jak powstaje, materializuje się, ubiera się w osoby, przedmioty to, co ja napisałam (*Walka o mięso trawa. Sobolewski rozmawia z Masłowską*. „Gazeta Wyborcza”, 22.05.2009).

Idąc tym tropem, spróbujemy zastanowić się, jak wygląda zagadnienie usuwania lub dodawania elementów narracji powieści w dialogach filmowych tłumaczonych na napisy angielskie oraz jakie techniki upraszczania lub komplikowania poszczególnych elementów tekstowych możemy wyróżnić w tych napisach. Musimy przy tym pamiętać, że ekranowa wersja *Wojny...* nie zmieniła nic w odbiorze powieści – oryginał bowiem nie był dziełem

peryferyjnym, stąd jego adaptacja od razu zajęła centralne miejsce w systemie dzieł filmowych i została zaakceptowana przez odbiorcę bez względu na to, czy był zaznajomiony z powieścią czy nie.

Kiedy w 2002 roku *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* pojawiła się na rynku wydawniczym, jej autorkę okrzyknięto literacką gwiazdą sezonu, nazwano ją polską Saganką, porównywano z największymi pisarzami, a utwór uznano za bestseller na skalę światową i sklasyfikowano jako pierwszą w Polsce powieść dresiarzką:

Wojna polsko-ruska... to pierwsza polska powieść dresiarzka. W głównej warstwie narracyjnej opowiada o przygodach dresiarza Silnego z pięcioma kolejnymi dziewczętami. Jednocześnie stanowi nadrealistyczną alegorię polskiej tożsamości narodowej w rzeczywistości małego miasta w województwie pomorskim. Wątki kryminalne przeplatają się w niej z nadzwyczaj dojrzałą egzystencjalną refleksją. Trzeba tu dodać, że jest to utwór dość brutalny, uświadamiający jak wielkim zagrożeniem jest dla człowieka narkotyk (w tym wypadku amfetamina), niszczący osobowość i generujący niebezpieczne urojenia. Uwagę zwraca zwłaszcza doskonale stylizowany język podkultury marginesu społecznego².

Specyficzny, nowatorski język i tematyka, właściwie nieobecna do tej pory w literaturze – a przynajmniej nie na taką skalę – zaważyły na sukcesie książki zarówno w kraju, jak i za granicą. Uwagę krytyków przykuła egzotyczna rzeczywistość wielkich blokowisk, środowisko zdemoralizowanej i pozbawionej perspektyw młodzieży, należącej do wyżu demograficznego przełomu lat 70. i 80. W książce mentalność tych młodych ludzi, bez względu na to, jak się ich nazywa: dresiarzami, blokiersami czy „lumpami osiedlowymi”, urosła do rangi bohatera zbiorowego, znajdującego się w letargu intelektualnym, mentalnym i emocjonalnym. Wielu krytyków próbowało nazwać i opisać to specyficzne środowisko, którego przedstawicielami są bohaterowie powieści: Silny, Magda, Andżela, Lewy, Kacper i in. W kręgu anglojęzycznym E. Reyes tak mówi o tym pokoleniu:

Jak można było przewidzieć, dziennikarze zaczęli poszukiwać wyjaśnienia tego fenomenu i znaleźli jego dogodnie wytłumaczenie w koncepcji *pokolenia nic* – pokolenia, dla którego powieść Ma-

² Nota wydawcy o *Wojnie polsko-ruskiej...*, <http://free.Art.pl/maslowska/wojna.html>.

słowskiej stała się swoistym „rzecznikiem prasowym”. To przyporządkowanie jest całkowicie uzasadnione. *Pokolenie nic* to pokolenie dwudziestolatków, ledwie pamiętające „trudne czasy” sprzed roku 1989, kiedy Europa Środkowa obalala komunizm. Pokolenie to ma duże możliwości porównywania tamtych czasów ze współczesnymi, które charakteryzują się gwałtownymi zmianami ekonomicznymi, napływem zagranicznych towarów i wzorców z zakresu kultury popularnej; a także silnymi podziałami społecznymi i oczywistą na każdym kroku korupcją w polityce – czyli z wszystkimi czynnikami kształtującymi ich świat na początku nowego millennium (Reyes, *Lives Crash with Iron Curtain*).

O ile polscy recenzenci skupili się głównie na socjologicznym aspekcie książki i na samej autorce (świadczy o tym większość wypowiedzi krytycznych), to zachodnich krytyków zaintrygował tytuł powieści i przez jego pryzmat starali się rozszyfrować *Wojnę...*, odbierając ją jako przejmujący obraz specyficznej polskiej mentalności. Autorka jednak zaprzeczyła tym – według niej – nadinterpretacjom, twierdząc, że opinie o stereotypach Polski i Polaków oraz o naszych ksenofobicznych uprzedzeniach są grubo przesadzane. W jednym z wywiadów dla „Wprost” tłumaczka tej książki na język francuski, Zofia Bobowicz, wyjaśniła, że zachodni recenzenci dlatego przyjęli ciepło powieść Masłowskiej,

bo potwierdziła stereotypy o Polsce i Polakach funkcjonujące w tamtych społeczeństwach. Masłowska jest tym lepsza, im gorszy obraz Polski i Polaków wylania się z jej książki. Samokrytycyzm zawsze wzbudza większe zainteresowanie niż laurka. A Masłowska odsłania nasze narodowe kompleksy, strach przed wymyślanym wrogiem czy niechęć do Zachodu. Pokazuje Polskę oddolną (cyt. za: Sawicka, *Masłowska pod flagą europejską*).

W opiniach zachodnich krytyków pojawiły się również inne aspekty związane z powieścią Masłowskiej: „W swym wspaniałym debiucie młoda pisarka kreśli zapierający dech w piersiach portret pokolenia polskich outsiderów” – napisał Volker Hage, dziennikarz tygodnika „Der Spiegel” (cyt. za: Sawicka, *Masłowska pod flagą europejską...*). Jak z kolei zauważył recenzent „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „obraz jest tak sugestywny, że tego opisu nie sposób już traktować w kategoriach rozumowych” (cyt. za: Sawicka, *Masłowska pod flagą europejską*).

Odbiorców zachwycił także oryginalny język książki:

Niezwykłe użycie języka przez Masłowską – często wulgarnego i obscenicznego, ale jednocześnie wyszukanego i nowatorskiego – to najmocniejsza strona książki, aspekt, który może utrudnić jej sukces w krajach anglojęzycznych.

– napisał Benjamin Paloff, tłumacz powieści na język angielski (Paloff, *Polish Literature Embrace the Emptiness of It All, Still*). Podobne komentarze można było przeczytać w wielu zachodnioeuropejskich czasopismach. Kwestia językowa stała się więc dość istotna, a ze względu na specyficzny żargon i tematykę, książka stała się dużym wyzwaniem dla tłumaczy, stawiając ich nieraz w kłopotliwej sytuacji – jak przełożyć językowe i przede wszystkim kulturowe osobliwości, aby stały się one czytelne dla obcojęzycznego odbiorcy, a zarazem zachowały polską „swojskość”, bez której powieść traci niektóre walory? Dotyczy to także filmu – szczególnie w warstwie napisów filmowych, gdzie zagadnienie specyfiki semantycznej napisów było już wielokrotnie badane, także z punktu widzenia ekwiwalencji językowej i kulturowej (Nornes 1999). Problem wulgaryzmów w powieści Masłowskiej i ich odpowiedników w filmowej wersji angielskiej – bo o tego typu ekwiwalencji będzie tu mowa – zawsze „kulturowo odpowiada” na niuanse użytkowników języka. Ten pragmatyczny aspekt przekładu jest więc niezwykle istotny – od wyczulenia językowego odbiorcy zależy bowiem, jak wulgaryzm będzie przyjęty w docelowym systemie potocznego opisu świata. W związku z tym zdarza się niekiedy, że rolę wulgaryzmów pełnią tak zwane eufemizmy, ponieważ mają one większe przyzwolenie społeczne niż ich pełne odpowiedniki formalne. Łatwiej nam więc zaakceptować wyrazy typu „kurde,” „kurczę,” „kurna,” „pieprzę” niż ich prototypy, uchodzące za mocne przekleństwa. Często właśnie eufemizmy zastępują słowa wulgarnie w przekładzie dialogu filmowego i „łagodzą” pierwotną semantykę tekstu. Tak czy inaczej, artystyczna spójność słowa na ekranie wymaga podania kontekstu kulturowego dialogu i jeśli są w nim wyrazy powszechnie uchodzące za niestosowne, to muszą zaistnieć w przekładzie. Nazywa się to „udomowieniem” przekładu i otwarciem kontekstu kulturowego dla napisów filmowych w języku docelowym. Ponieważ celem tego tekstu jest przykładowa analiza ekwiwalencji wulgaryzmów w napisach filmowych, należy więc jeszcze dodatkowo powiedzieć o różnicy, jaka istnieje pomiędzy tłumaczeniem dubbingowym a napisami w filmie. Dubbing dość dokładnie podąża za tekstem oryginalnego

dialogu. Jedynym problemem jest tu synchronizacja ruchu ust w dialogach z podkładanym tekstem. Napisy na ekranie oddają zaś tylko 60%-70% tekstu oryginalnego, więc strata informacji jest dość duża. Jest to uwarunkowane względami technicznymi – oko widza nie jest bowiem w stanie przeczytać szybko więcej niż trzy linijki, stąd skrótowość dialogu w formie napisów. Jak piszą autorki *Współczesnych tendencji przekładoznawczych*

tłumacz [...] musi zastanowić się, które informacje zawarte w dialogach są absolutnie niezbędne do zrozumienia przebiegu akcji filmu, a które są drugorzędne. Ta analiza prowadzi do zlikwidowania pewnych fragmentów tekstu. Drugą techniką stosowaną przez tłumaczy jest reformulowanie dialogów lub fragmentów wypowiedzi w sposób skondensowany (Pisarska, Tomasziewicz 1996, 192).

Obydwie techniki dotyczą też wulgaryzmów. Przekleństwa u Masłowskiej są jednak na tyle wyraziste, że zwykle pojawiają się w napisach bez większych modyfikacji i opuszczeń, choć nie zawsze w pełnej ekwiwalencji. Musimy zdać sobie też sprawę z faktu, że scenariusz filmowy jest z jednej strony próbą odwzorowania języka codzienności, ale jest także dokładnie zaplanowanym tekstem, w którym nie ma możliwości improwizacji. Inaczej mówiąc, jeśli pojawiają się w nim wulgaryzmy, to są one przemyślane i włączone w tekst z pełną świadomością ich funkcji. Filmowcy mówią o takim scenariuszu, że jest on dialogiem skonstruowanym, ale jednak naturalnym i realistycznym, gdzie nie odczuwa się sztuczności sytuacji świata przedstawionego.

Zacznijmy od analizy najprostszyc ekwiwalentów. Benjamin Paloff – tłumacz powieści Masłowskiej na język angielski – dokonuje pewnego rodzaju eksperymentu, proponując anglicyzację polskich nazw własnych, a nawet zastąpienie pewnych wyrażeń ekwiwalentami amerykańskiego slangu „street boys”. Tak postąpił z pseudonimem „Silny”, który nie może być oddany angielskim „strong”, ponieważ angielski leksem ma znaczenie uniwersalne, bez konotacji „silnej” osobowości dresiarza. Paloff nazywa więc głównego bohatera „Nails” – pseudonimem jednego z najbardziej znanych przywódców gangów młodzieżowych w Nowym Jorku. Stosując typowy zabieg normalizacji, naturalizacji elementu lingwistyczno-kulturowego w języku docelowym przekładu, umieszcza głównego bohatera w kulturze docelowej, w pełni zrozumiałej dla amerykańskiego czytelnika. Podobnie postępuje, dając „Irkowi” imię „Eric”, i zamieniając NIP na „taxpayer identification”. Ale na tym zabiegu naturalizacji nazw własnych się kończą. Mamy

bowiem dosłowne kalki tłumaczeniowe „Kobieta i Życie” jako „Woman and Life”, „Twój Styl” jako „Your Style”, „Ptasie mleczko” czyli „Bird Milkies” itp. Jeśli tego typu dosłowne kalki tytułów gazet czy nazwy czekoladek nie zniekształcają tekstu tłumaczonego, to podobne zabiegi w stosunku do nacechowanego humorem i ironią typowego slangu dresiarzkiego są już chybione. Trudno bowiem, by czytelnikowi anglosaskiemu mówiła coś fraza „Matka Boża z Lichenia” – „Mother of God of Lichen”, a jeszcze trudniej znaturalizować powiedzenia typu: „Zbrojne Bractwo Świętego Dżordża” – „The Armed Brotherhood of Saint George”, „imienia Matki Amfetaminy” – „Our Lady of Aphetamines” czy „Święty Amol od bólu głowy” – „Saint Amol from a headache”. Czytelnik przekładu angielskiego musiałby wiedzieć, co to jest „Amol” i mieć świadomość, że „dżordż”, to w slangu Silnego penis, aby dostrzec ironię i humorystyczny aspekt tych określeń. Ale już zupełnie nieprzekładalny na język angielski okazał się „Polski Związek Administrantów Polskich”, mający wersję angielską „Polish Society of Polish Administrators”. Niestety zbitka „ministranta” i „administratora” jest językowo i kulturowo nie do odtworzenia w języku docelowym.

Autorzy napisów w filmie³ nie posłużyli się przekładem Paloffa – widać to od pierwszych zdań dialogu, gdzie pada nazwisko Silnego. W napisach użyto leksemu Yobbo – wziętego z australijskiej odmiany języka żargonowego (= chuligan, bandziorek), raczej nieczytelnego w kulturze amerykańskiej czy brytyjskiej. Tym sposobem zasada akceptowalności w przekładzie została naruszona – naruszona została też reguła ekwiwalencji semantycznej, ponieważ tego typu nazwa własna, występująca w australijskim slangu niezmiernie rzadko, nie ma żadnego związku z polskim leksemem „silny”. Pozostałe frazy, typu nazwy czasopism, czekoladek czy też nieprzetłumaczalne zbitki wyrazowe, są kalkowane podobnie jak u Paloffa. Często też wypadają z dialogu, co jest typowym przykładem upraszczania elementów tekstowych. Podobnie ma się sprawa z tłumaczeniami przez Paloffa fraz o zabarwieniu idiomatycznym lub zbudowanych na bazie przysłów czy popularnych powiedzeń, np. „sranie w banie” – „shitbricks”, „załatwiony na maksa” – „totally done”, „dać po kablach” – „to go string yourself up”, „ni z gruszki, ni z pietruszki” – „out of clear sky”, „patrzę na nią jak w zakłątą” – „I look at her like a deer in the headlights”, „do jasnej ciasnej” – „hard and fast”, „serialnie” – „no shit”, „sratatata” – „frigity, frigity”, „do kurwy nędzy” – „what’s the fuck”, „do chuja pana” – „for Christ cock”, „bo my tu gadu

³ Animacja napisów: Mariusz Skupiński i Marek Jankowski (z opisu na płycie DVD).

gadu” – „because we are having a chat here”, „zagramaniczny” – „foreign made”. Niektóre z nich, np. „ni z gruszki, ni z pietruszki” – „out of clear sky”, mają częściową ekwiwalencję w języku angielskim. Inne otrzymały lepszą lub gorszą formę przekładu opisowego (np. „załatwiony na maksa” – „totally done”, „dać po kablach – „to go string yourself up”, niektóre zaś stały się ofiarą tłumaczenia zupełnie pozbawionego formy i treści źródłowej, jak choćby „do jasnej ciasnej” – „hard and fast”, „serialnie” – „no shit”).

Z wieloma innymi wyrażeniami potocznymi, użytymi przez Masłowską w powieści, Paloff nie mógł sobie poradzić w przekładzie, więc nadał im ekwiwalenty zupełnie wymyślone, np. „pic na wodę” – „fakery”, „na pohybel” – „down with my thoughts”. Zaś „zagramaniczny” rozbija angielskim „foreign made” i stworzonym zupełnie bez charakterystycznego dla języka polskiego elementu gry słownej. Większość tych powiedzeń nie weszła do dialogu filmowego, a tym samym nie znalazła się w napisach. Te, które zostały użyte, mają konstrukcję bliską wariantom Paloffa. Stąd mamy takie ekwiwalenty jak „zajebisty” – „awesome”, „spierdalać” – „to get the fuck off”, „wypasiony” – „decked-out”, czy „buc” – „prick”.

Innym problemem kulturowego uwarunkowania przekładu *Wojny...* są odniesienia w powieści do znanych powiedzeń z literatury oraz do piosenek młodzieżowych i ich wykonawców. Można tu przywołać tezę Romana Jakobsona, który badając wpływ kultury na język, opisał zasady konstytuowania się leksykonu danego języka pod względem matryc kulturowych zachowanych w danym języku. Jakobson uważa, że każdy język funkcjonuje w granicach danej kultury i dlatego leksykon określa świadomość kulturową jego użytkowników. Stąd też w języku znajdują swe odbicie różnice kulturowe, które są manifestowane poprzez kategorie rodzaju, liczby, aspektu itp. Ale oprócz różnic gramatycznych, mamy także sytuacje klisz nakładanych na wypowiedzi językowe. Są to sytuacje, w których użytkownicy języka posługują się powszechnie znanymi wyrażeniami charakterystycznymi dla danej kultury i w ramach tej kultury tylko zrozumiałymi (Jakobson 1985, 107). Jako przykład można by wskazać w języku polskim powiedzenie „wyjść jak Zablocki na mydle”, które poza polską tradycją kulturową nic nie znaczy i dlatego jest nieprzekładalne na inne języki. To właśnie takie sytuacje decydują o tym, że tłumacz musi być wczulony na kontekst kulturowy danego komunikatu językowego, który to komunikat jest powiązany z pewnymi wartościami kulturowymi, a także z zachowaniami i emocjami użytkowników języka.

W powieści Doroty Masłowskiej jest na przykład odniesienie do kulturowej piosenki Kasi Kowalskiej *Ból jest dziś mym kochankiem* (płyta *Gemin*). W ory-

ginalne Masłowska⁴ pisze: „...a ból i cierpienie są mym nieodłącznym kochankiem” (s. 41). Później w tekście znajdujemy jeszcze raz bezpośrednie odniesienie do sztuki wokalne Kasi Kowalskiej (s. 206), ale to nie przekazuje w żaden sposób kontekstu kulturowego przywołanego cytatu, stąd w wersji angielskiej Paloffa mamy dosłowny przekład – „...and pain and suffering are my inseparable lover” (s. 46). W innym miejscu pojawia się cytat z piosenki Edyty Bartosiewicz *Ostatni*: „Ziemia rozstąpi się w nicości twarz” (s. 56) – „The land will open up into the face of nothingness” (s. 72). Podobnie z nawiązaniem do poezji Adama Mickiewicza – „A teraz poloneza czas zacząć z Magdą” (s. 23) – „And now it’s time to strike up the polonaise with Magda”. Paloff przekłada frazę skopiowaną z *Pana Tadeusza* dosłownie, podczas gdy w istniejącym w przekładzie na język angielski utworze Mickiewicza fragment ten zaczyna się od słów „For the polonaise now...” i mógłby być wykorzystany w tłumaczeniu *Wojny*... jako cytat.

Dialog filmowy pomija wyżej wymienione struktury tekstowe (np. słowa piosenki), ponieważ zamiast nich mamy w tle śpiew Kasi Kowalskiej. Zabieg ten jest jak najbardziej uprawniony – tego typu transformacja daje bowiem na wyjściu nie tylko ekwiwalentny tekst akceptowalny, ale także adekwatny, co z punktu widzenia odbiorcy jest sytuacją idealną. Nie tylko bowiem polska wersja słowna piosenki jest tutaj pominięta, ale i jej wersja angielska. Taki typ przekładu, pomijający tekst już przełożony i funkcjonujący w obiegu kultury docelowej, Gideon Toury nazywa pseudoprzekładem (Toury 1980, 4). Polega on na tym, że tekst docelowy „udaje” przekład, gdy w istocie jest tylko kalka tekstu źródłowego, niwelującą jego pierwotny kontekst kulturowy.

Najciekawsze pod kątem naszej analizy są jednak dłuższe wypowiedzi należące do dyskursu mowy blockersów. Oto kilka przykładów takich wypowiedzi o różnym stopniu ekwiwalencji w języku angielskim w przekładzie powieści dokonany przez Paloffa i w ewentualnym przekładzie listy dialogowej w napisach angielskich:

...dawaj kurwo babilońska, nie rób loda Babilonowi, tylko dawaj tą kolę, bo naszczujemy na twe skundlone dzieci kapitalistów, co im wpieryw ogryzą rączki, potem nóżki, potem pisiolki, a na koniec ciebie samą odgryzą i już ci nie będzie już tak lekko szło z przyczepnością, będziesz zapierdalać na chmurze i czynić cudy, uzdrawiać wiernych z biegunki (s. 172 oryginału).

⁴ Cyt. wg Masłowska 2002.

Come on, you Babylonian slut, don't suck Babylonian cock, just hand over that soda, because we're going to sic the capitalists on your mongrel children, so that first they'll gnaw on their little hands, then their little legs, then their little dicks, and finally they're going to gnaw away at you and things won't be so easy for you anymore with the grip, you're going to fucking poof away in a cloud and perform miracles, cure the faithful of the runs (s. 214 tłumaczenia Paloffa).

...What the fuck? Pour that cola and make it snappy... Give me that cola! Whore of Babylon... Give me that cola... (napisy w filmie).

A tu jeb, jeb, lecą panele wam na te genetycznie posrane lby jak jakieś jebnięte meteoryty, księżycy czy planety z nieba. Jeden na twego brackiego. Za dilerkę, za jego egoizm, utratyżm, przelecenie Arlety i jej potem zostawienie, porzucenie na pierwszym przystanku. Za trzymanie piątki z Ruskimi. Jeb mu w głowę. I do szpitala na oddział zakaźny. Lub lepiej zamknięty od razu. Jeb! Kolejny w twą matkę. Za ploty, za całego Zeptera, w którym robi interes i niezłą kaskę. Za bandyckie ceny w horrendalnym solarium (s. 42 oryginału).

And then fuck, fuck, fuck, the panels are flying into your genetically shithoused skulls like some fucking meteorities, moons or planets from the sky. One on your brother. For dealing, for his egoism, his depravedness, for screwing Arleta and then dumping her, deserting her at the first stop. For holding on two fivers for the Russkies. Fuck him in the head. And to the hospital's isolation ward with him. Or better, lock him up right away. Fuck him! And your mother next! For her rumors, for the whole Zepter thing, where she does business and makes pretty good bank. For the criminal prices in the horrendous solarium (s. 53 tłumaczenia Paloffa).

...and then yeeb, yeeb, yeeb! The panels are flying straight on your genetically twisted skulls. One on your brother! For dealing, for his egotism, for giving high fives to the Russkies. Yeeb him in the head! And your mother next. For her gossip... For the criminal prices at the horrendous solarium. Yeeb her in the head! For her all evil... (napisy w filmie).

...bo dzisiaj jest pijana i czynna całą dobę, świecą jej żarówki osiemdziesiątki w oczach, świeci jej język w ustach, świeci jej neon nocny między nogami... (s. 8–9 oryginału).

...because from this day forward she's drunk and open twenty-four hours, eighty-watt bulbs shine in her eyes, her tongue shines in her

mouth, her neon nightlight shines between her legs (s. 6 tłumaczenia Paloffa).

...she is drunk and open 24/7. Go and take her all of you... (napisy w filmie).

Spierdalaj mi. Z serca i z oczu (s. 56 oryginału).

Get fuck away from me. Out of my sight and out of my heart (s. 66 tłumaczenia Paloffa).

Get the fuck out. Out of heart and out of sight (napisy w filmie).

Jak zauważa de Beaugrande, utarła się myśl w lingwistyce współczesnej, iż forma i treść są niezależnymi zmiennymi i że jedno może być faworyzowane kosztem drugiego. W tej sytuacji teoretycy przekładu, idąc w ślady lingwistów, zakładają, że tłumaczenie może być albo skierowane na formę albo na treść tekstu wyjściowego, bez uwzględnienia korelacji obydwu elementów struktury tekstu (de Beaugrande 1981, 94). Właśnie zasada ekwiwalencji częściowej często opiera się na takim mechanicznym traktowaniu różnicy między formą a treścią, co widać dobrze w następujących przykładach polskich i ich odpowiednikach angielskich:

... a ona przylatuje i sru mi na kolana (s. 7 oryginału).

...and she races up and squats down on my knees (s. 3 tłumaczenia Paloffa).

Paraedukacyjny pedał jeszcze coś mamrotał, ten w dresie również. A ja pociągnąłem ją za te włosy, full kultura, spokojnie, bez zajawki, bez syfu (s. 24 oryginału).

The special-Ed faggot was still muttering something, the same with the one in the tracksuit. And I pulled her back by her hair, all cultured, cool, no fooling around, no shit (s. 26 tłumaczenia Paloffa).

Natasza siada jej z całej pety na brzuch (s. 117 oryginału).

Natasha sits with full force on her belly (s. 143 tłumaczenia Paloffa).

To odnośnie tych dzieci (...) co taki palant produkuje to badziewie na masową skalę, po co zatruwa takimi bubłami społeczeństwo, że ja mam pracować na opiekę medyczną dla takich dwóch ślepych naboi (s. 128 oryginału).

By that I mean those kids (...) because what's the point of that dick-head producing that crap on a massive scale, what's the point of him poisoning society with such garbage, so I have to work for a medical care of these two duds (s. 159 tłumaczenia Paloffa).

Użycie w tekście docelowym takich angielskich leksemów jak „squats” = „kuca, siada w kucki” (oryg. „sru”); „no fooling around, no shit” = „bez blażenady, wyglupiania się, bez gówna” (oryg. „bez zajawki, bez syfu”); „force” = „siła” (w oryg. „peta”); „duds” = „zniewieściał facet, dandys” (w oryg. „ślepy nabój”) motywowane jest tym, że małe slangowe jednostki leksykalne języka wyjściowego, sprawiające kłopot w doborze równie małych slangowych jednostek w języku docelowym, otrzymują w sposób mechaniczny najbliższe ekwiwalenty słownikowe o zabarwieniu slangowym, nie reprezentujące jednak tych samych kontekstów kulturowych. Co innego bowiem znaczy w kulturze źródłowej „sru” (‘zrobić coś szybko, błyskawicznie’), a co innego „siadać w kucki”; co innego „ślepy nabój” (‘niemowlę, małe dziecko’), a co innego „dandys” lub „zniewieściał facet” itp. Co więcej, tworzenie w napisach filmowych słów typu „yeeb”, niebędących częścią słownictwa języka angielskiego i zupełnie niezrozumiałych dla jego nosicieli, jest już wykroczeniem przeciwko podstawowej zasadzie przekładu, która nie dopuszcza kreowania neologizmów w języku docelowym. Dlatego też, jak pisze Nornes, „czasami wszyscy mieliśmy, wychodząc z kina, ochotę zamordować tłumacza” (Nornes 1999, 17). Inaczej mówiąc, otrzymany tekst po przekładzie nie może być w pełni akceptowalny w sensie kulturowym, o co tak walczą zwolennicy teorii wielosystemowej. Taki dobór ekwiwalentów, wymuszony przez ich podobieństwo, zamyka dojście do pełnego kontekstu kulturowego języka oryginału i daje jego skrzywiony obraz w tekście docelowym.

Podobny mechanizm przekładania struktur slangowych ma miejsce w przypadku ekwiwalencji zerowej. Różnica między zerową a częściową ekwiwalencją jest taka, że w przypadku tej pierwszej albo mamy do czynienia ze zjawiskiem nieprzekładalności, albo z nieumiejętnym poszukiwaniem ekwiwalentów. Idąc dalej za de Beaugrande'em możemy powiedzieć, że ekwiwalencja skierowana na formę polega na poszukiwaniu synonimów, na założeniu, że słowa są przede wszystkim znacznikami, wskaźnikami semantycznymi. W takim ujęciu proces przekładu składa się z wymiany owych wskaźników, zwykle po ich sprawdzeniu w słowniku, co może dać niezamierzony efekt wyzerowania znaczenia. Jak twierdzi de Beaugrande, to, czy użytkownicy dwóch różnych języków dzielą (lub nie) wspólny kontekst kul-

turowy i społeczny, prowadzić może do różnych modeli rzeczywistości akceptowalnych przez grupy użytkowników języka. W przypadku braku synonimii lub braku wyraźnych ekwiwalentów ze wskaźnikami semantycznymi prosta ich wymiana nie doprowadzi do akceptowalnych tekstów (de Beaugrande 1981, 96–97). Takie sytuacje mają miejsce w angielskiej wersji powieści Masłowskiej, gdzie pojawiają się w przekładzie wyzerowania znaczeń albo wstawienia struktur o całkowicie niekompatybilnych znaczeniach. Oto kilka przykładów:

Ocipiales? (s. 102 oryginału).

Have you lost your fucking mind? (s. 122 tłumaczenia Paloffa).

Amfa uderzyła ci do głowy. Stałeś się naspidowany na prochu lump. Jakub Szela. Pierdolnięty wampir z Zagłębia (s. 30 oryginału).

The amphetamine's gone to your head. You've turned into a bum, amped up on speed. Jakub Szela. The fucking vampire from Zagłębie (s. 36 tłumaczenia Paloffa).

A ja co kurwa, od macochy? Wrzeszczę (s. 133 oryginału).

And what the fuck, what am I, nobody? I yell (s. 138 tłumaczenia Paloffa).

Ale kurde wiesz z czym jest grubszy sztapel? (s. 115 oryginału).

But shit, you know what the meat and potatoes of it is? (s. 140 tłumaczenia Paloffa).

On by może coś pomyślał, lecz to by był grubszy sztapel, ze sprowadzaniem jej na Zachód i tak dalej (s. 116 oryginału).

Maybe he could think of something, but that would be a bigger can of worms, like selling her to the West and so on (s. 141 tłumaczenia Paloffa).

mówię natychmiast i przyduszam odpowiedni klawisz na wersalce, co by ta odpowiedź nie wzięła dupy w troki z ekranu, zanim zdążą ją wybrać (s. 161 oryginału).

I say instantly and press the appropriate button on the sofa bed so that that answer won't haul ass off the screen before I have a chance to select it (s. 199 tłumaczenia Paloffa).

Natasza dała mi się karnąć – mówi z dumą Andżela (s. 178 oryginału).

Natasha told me to have a ball – Andżela says with pride (s. 222 tłumaczenia Paloffa).

Trochę mnie to podkurwia, jako że, mimo że jest ranek, to to jest jednak siara, niezła kaszana takie postępowanie (s. 36 oryginału).

That pretty much pisses me off because notwithstanding the fact that it's morning-time, that's just fucked up (s. 41 tłumaczenia Paloffa).

Przywiozła nam szkiełko do oka (s. 177 oryginału).

She's brought us costume jewels (s. 222 tłumaczenia Paloffa).

W wyrażeniu „ocipiales” mamy zakodowany element zwariowania, szaleństwa i rzeczywiście polski kontekst kulturowy tak ten termin denotuje. Angielskie „have you lost your fucking mind?” = „czy straciłeś swój pierdolony umysł” jest wprawdzie dalekim semantycznym ekwiwalentem polskiego „zwariowania”, ale nie oddaje ważnej cechy kulturowej języka polskiego – połączenia z kobiecymi genitaliami i przypisania głupoty kobietom. Wyzerowanie tego elementu ma swe umotywowanie w nieprzekładalności polskiego leksemu i zamknięciu kontekstu kulturowego przed transformacją do kultury docelowej.

Jeszcze ciekawszy pod tym względem jest drugi przykład. W cytowanym oryginale występuje Jakub Szela, który w 1846 roku dokonał krwawego pogromu kilkunatu dworów szlacheckich w Galicji. Jest on zestawiony ze zbrodniarzem powojennej Polski, Zdzisławem Marchwickim, w historii kryminalistyki znanym jako „wampir z Zagłębia” – człowiekiem oskarżonym o zamordowanie 14 kobiet i próbę zamordowania sześciu dalszych. Paloff nie próbuje znaleźć w kulturze docelowej jakiegokolwiek przykładu, który byłby chociaż słabym ekwiwalentem oryginału. Stawia po prostu na nieprzekładalność tej frazy i zostawia nazwy własne w oryginale. Poza skojarzeniem Jakuba Szeli z wampirem, co czytelnikowi anglosaskiemu także nic nie mówi, nazwa „Zagłębie” jest w języku angielskim zupełnie nieczytelna, a cały kontekst odnoszący się do znarkotyzowanego głównego bohatera, martwy.

W trzecim przykładzie polskie słowo „macocha” jest zastąpione angielskim „nobody”, choć słowo angielskie „stepmother” istnieje, a fraza „treat harshly” („po macoszemu”) byłaby zdecydowanie lepsza w tym miejscu. Nie ma też umocowania kulturowego w języku angielskim polskie słowo „sztafel” (niem. „Stapel”). W języku literackim oznacza ono ładunek (np. skrzy-

nie, worki, paczki, deski) ułożony warstwami. W slangu kultury młodzieżowej (nie tylko dresiarskiej) oznacza „problem”, a właściwie jego nawarstwienie się. W wersji angielskiej *Wojny*... mamy kilka prób rozwiązania problemu tłumaczenia tego leksemu. Dwie próby wybraliśmy jako najbardziej jaskrawe przykłady ekwiwalencji zerowej: „meat and potatoes” (dosł. „mięso i ziemniaki”) i „can of worms” (dosł. „puszka robaków”). Pierwsze wyrażenie ma w języku polskim znaczenie „zasadniczy”, „podstawowy”, a drugie ma znaczenie frazeologiczne „puszka Pandory”. Obydwa wyrażenia użyte są w języku docelowym z pominięciem kontekstu kulturowego wypracowanego w języku polskim i dowodzą tezy, iż zwykła wymiana wskaźników semantycznych nie prowadzi do konstrukcji akceptowalnego tekstu. Podobna sytuacja ma miejsce w tłumaczeniu wyrażenia idiomatycznego „wziąć dupę w troki” oraz „karnać się”, ponieważ tłumacz ponownie, w sposób mechaniczny, podstawia najbliższe ekwiwalenty słownikowe o zabarwieniu slangowym, niereprezentujące jednak tych samych kontekstów kulturowych.

Natomiast ostatni przykład, gdzie „szkielko do oka” oddane jest przez „costume jewels” (czyli „sztuczna biżuteria”) jest nie tyle dowodem wystąpienia ekwiwalencji zerowej, co całkowitego niezrozumienia polskiego wyrażenia nawiązującego do poezji Adama Mickiewicza („Czucie i wiara silniej mówi do mnie niż mędrca szkielko i oko” – *Romantyczność*, s. 64–65).

W napisach filmowych zastosowano natomiast metodę redukcji tekstu dialogowego ujętego w scenariuszu. Jak podkreśla Nornes,

„Uśmiercenie” tekstu poprzez przekład jest powszechnie znanym zjawiskiem, ale nabiera ono nowego znaczenia w zastosowaniu do filmu. Możliwość tego typu „uśmiercania” dopuszcza stan „animacji” (in-spirowania, zachęcenia) widza – stan, który jest esencją kina. W przypadku literatury tego rodzaju „śmierć” jest uwarunkowana dyskursem, lecz w połączeniu z filmem tworzy także kategorię percepcyjną. Oznacza to, że widzowie często odnajdują prawdziwy sens mimesis pod warstwami niejasnych napisów, nawet tych najlepiej skonstruowanych (Nornes 1999, 17).

Właśnie taka „śmierć tekstu” ma niejednokrotnie miejsce w przekładzie warstwy dialogowej scenariusza *Wojny*... na napisy angielskie w filmie. Redukcja dialogów oryginalnych do zdawkowych słów jest możliwa tylko dlatego, że uzupełnia ją narracja ikoniczna. Niekiedy w ogóle napisów nie ma, ponieważ warstwa komunikowania niewerbalnego zastępuje polski dialog. Tak jest w pierwszym przykładzie podanym wcześniej: wyrażenie „ocipiales”

nie ma odpowiednika w napisach, ponieważ główna bohaterka, wymawiając to słowo, stuka się w czoło, co daje kontekstowe zrozumienie sytuacji. Podobnie w dialogu z powieści „Natasza dała mi się karnać – mówi z dumą Andżela”, gdzie warstwa werbalna zastąpiona jest obrazem jeżdżącej rowerem Andżeli. Inne frazy z listy dialogowej mają często substytuty sprowadzone do kilku wyrazów, np. „Ale kurde wiesz z czym jest grubszy sztapel?” = „It’s wicked stuff, you know?”, czy „trochę mnie to podkurwia, jako że, mimo że jest ranek, to to jest jednak siara, niezła kaszana takie postępowanie” = „Holy cow! That pisses me off!” Nornes nazywa takie postępowanie „praktyką korupcyjną” w przykładzie dialogu scenariusza na napisy filmowe i pisze:

W obliczu drastycznej redukcji dialogu wymaganej przez napisy w filmie, ich twórcy stworzyli metodę tłumaczenia, która pozwala na „ukrywanie” ich pracy, wraz z jej ideologicznymi założeniami. W tym sensie możemy o nich myśleć jako o *skorumpowanych tłumaczach*, którzy zaakceptowali sposób tłumaczenia brutalnie ingerujący w tekst źródłowy. Jednocześnie w procesie przekładania mowy na język pisany, w ramach ograniczeń czasu i miejsca na napisy, podporządkowali oni oryginał regułom, normom, idiomatyce i innym punktom odniesienia języka docelowego i jego kultury, w celu zbudowania tekstu akceptowalnego (Nornes 1999, 18).

Warto tu zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt transformacji tekstu powieści, mający „podłoże korupcyjne”. Chodzi o kreowanie w scenariuszu stanów i zdarzeń, które nie mają odpowiednika w oryginale. Dla przykładu: jest w filmie Żuławskiego dość długa scena z planu filmowego, gdzie pokazana jest praca techniczna zespołu przygotowująca Silnego do wywiadu telewizyjnego. Robakoski (w angielskiej wersji świetna nazwa własna „Wormski”) opisuje tam blokowisko („nie wychodź tam po szesnastej z domu”) oraz mówi o wpływie szatana na jego umysł („szatan mnie walnął w pysk”). W pewnym momencie Silny traci przytomność pod wpływem narkotyków („urywa mu się film”), co pokazane jest dosłownie (zerwanie się taśmy filmowej). Taka manipulacja obrazem i tekstem określana jest w pracach teoretycznych na temat adaptacji filmowej mianem „ideologii wierności”. Wspomniany już Nornes tak pisze na ten temat:

Takie formy *skorumpowanego przekładu* mogłyby być krytykowane z punktu widzenia *ideologii wierności*, która podkreśla ważkość oryginału i opisuje go jako zagrożenie jego „czystości” w przekładzie. To

pokazywałyby, jak niechętnie twórcy napisów podchodzą do zagadnień wierności, a jednocześnie wskazywałyby na ich brutalność i byłoby dowodem, że nie są oni do końca kompetentni (Nornes 1999, 19).

Ale nie mnożmy bytów ponad potrzebę. Przykładów podobnych jest wiele i stanowią one wyraźny dowód tezy wielosystemowego przekładu, że różnica między dobrym a złym przekładem polega na tym, że ten ostatni stanowi często dowód ignorancji tłumacza. Dotyczy to także adaptacji filmowej jako przekładu i redukcji dialogu zawartego w scenariuszu do filmowych napisów pojawiających się u dołu ekranu.

Literatura

- Cattrysse P., 1992, *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, „International Journal of Translation Studies”, 4:1, s. 53–70.
- de Beaugrande R., 1981, *The Concept of Equivalence as Applied to Translating*, „Poetics Today” Summer–Autumn.
- Even-Zohar I., 1978, *Papers in Historical Semiotics and Poetics*, Tel Aviv.
- Helman A., 1981, *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w problematykę)*, w: Trzynadłowski J., red., *Film. Sztuka i ideologia*, Wrocław.
- Jakobson R., 1985, *Selected Writings*. Vol. 7. Gruyter.
- Lambert J., Van Gorp H., 1985, *On Describing Translation*, w: Hermans T., ed., *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London-Sydney, s. 45–46.
- Masłowska D., 2002, *Wojna polsko-ruska pod flagą białoczerwoną*, Warszawa.
- Nornes M.A., 1999, *For an Abusive Subtitling*, „Film Quarterly”, 52.3, s. 17–34.
- Paloff B., *Polish Literature Embrace the Emptiness of It All, Still*, <http://www.arlindo-correia.com/240605.html>.
- Pisarska A., Tomaszewicz T., 1996, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań.
- Reyes E., *Lives Crash with Iron Curtain*, <http://www.arlindo-correia.com/240605.html>.
- Sawicka M., *Masłowska pod flagą europejską*, <http://www.wprost.pl/ar/58535/Masłowska-pod-flaga-europejska/?I=1115>.
- Toury G., 1980, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv.
- Walka o mięso trwa*. Sobolewski rozmawia z Masłowską. „Gazeta Wyborcza”, 22.05.2009.
- Wojtasiewicz O.A., 1975, *Wybrane zagadnienia z teorii przekładu*, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, Wrocław.

Wacław Osadnik, absolwent slawistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Doktoryzował się na Uniwersytecie Śląskim z semiotyki kina. Od 1986 do 1989 roku pracował na Queensland University w Australii, a od 1989 pracuje jako profesor Uniwersytetu Alberty w Edmonton. Wykładał gościnnie na Yale University i Indiana University (USA), a także na uniwersytetach w Austrii, Niemczech i Francji.

Film after the Novel. The Narration of "Polish-Russian War/Snow-White and Russian Red".
A comparative Study of the English Translation and Film Captions
in the Adaptation by Xawery Żuławski.

In the theoretical part of the article the author discusses the notion of cultural equivalency from the perspective of the polysystem theory, proposed by Gideon Toury, Jose Lambert and Itamar Even-Zohar. The theory assumes that literature is a formal dynamic functional system, and that the translation of a literary work of art rejects the requirement of adequacy for the sake of acceptability.

The point of departure for the analytical part of the text is the concept of adaptation as translation, which refers to the polysystem theory and has been developed by Patrick Catrysse and Alicja Helman. The analysis of the English version of the novel, written by Dorota Masłowska and titled *Snow White and Russian Red* (Polish: *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*), shows the scale of difficulty which the translator, Benjamin Paloff, experienced in order to generate the target text "rooted" in the target culture. In case of subtitles the equivalency is even more difficult to achieve, mainly because of the problem of reduction of the original dialogue to a couple of lines printed on the bottom of the shot. The author of the article shows what type of equivalences both – the translator of the novel into English, and the author of subtitles selected in order to achieve the goal.

JOANNA PREIZNER
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Świadkowie. *Przy torze kolejowym Andrzeja Brzozowskiego*

„Borejsza proponuje, bym była prezesem Komisji do badania zbrodni w Oświęcimiu” (Nalkowska 2000, 40) – 10 lutego 1945 roku zapisała Zofia Nalkowska w swoim dzienniku. Pisarka przyjęła propozycję. Pracę w Komisji – jej pierwsze zebranie odbyło się 29 marca 1945 roku, a zadania i zasady działania¹ określił dekret Prezydium Krajowej Rady Narodowej z 10 listopada tego roku – uważała za swój obowiązek i powinność. Niemłoda, wówczas już ponadsześćdziesięcioletnia, Nalkowska wiosną 1945 roku spędziła w rozjazdach. Szczególne to jednak były wycieczki. W Krakowie, Chelmnem nad Nerem, Gdańsku, Oświęcimiu, Łodzi, wreszcie w Warszawie pisarka godzinami rozmawiała z ofiarami i świadkami nazistowskich zbrodni. Przez niemal całą okupację mieszkała w Warszawie, wydawać by się więc mogło, że do pewnego stopnia była „oswojona”, przygotowana na to, czego jeszcze mogła się dowiedzieć. Swoich rozmówców słuchała jednak z oczami okrą-

¹ Komisja miała zajmować się badaniem i dokumentowaniem zbrodni niemieckich, które miały miejsce w latach 1939–1945 na ziemiach polskich lub poza ich granicami, jeśli ich ofiarami byli obywatele polscy lub polskiej narodowości. Komisja miała opracowywać, ogłaszać oraz rozpowszechniać materiały dotyczące zbrodni niemieckich, współpracować z podobnymi sobie instytucjami za granicą oraz polskim Instytutem Pamięci Narodowej. Komisji przewodniczył Minister Sprawiedliwości, który powoływał pozostałych członków Komisji Głównej oraz przewodniczących Komisji Okręgowych (Zofia Nalkowska przewodniczyła komisji łódzkiej). Komisja Główna i Okręgowe mogły prowadzić dochodzenia i przesłuchiwać świadków. Czynności tych ich członków, którzy byli prokuratorami lub sędziami, były traktowane jako działania sądowe, tak samo, jak sporządzane przez nich protokoły.

glejącymi ze zdumienia, do głębi wstrząśnięta, starając się zapamiętać każde słowo, każdy detal, by móc je potem zapisać. „W naszych relacjach z Oświęcimią i Brzezinek chciała widzieć obrazy, zawsze tylko obrazy, budowane z mnóstwa szczegółów...” (cyt. za: Kirchner 2000, 55) – zanotowała potem w swoich wspomnieniach jej przyjaciółka, Helena Boguszewska, również pisarka i członek Komisji.

Z zebranego wówczas materiału, z wyniesionych pod powiekami wstrząsających obrazów wizji lokalnych, nie powstało jednak wielotomowe, bogato ilustrowane fotografiami dzieło. Powstały *Medaliony*. Mała książeczka, której poszczególne, zaledwie kilkustronicowe rozdziały ukazywały się w rozmaitych pismach jeszcze w 1945 roku, a w całości wydano ją rok później. Krótko potem *Medaliony* wprowadzono do programu lektur szkolnych (są w nim do dziś) i od tej pory wielokrotnie wznawiane dzieło czytają dzieci w szkołach podstawowych, a potem wracają do niego w klasie maturalnej. Przejmujący zbiór doczekał się wielu opracowań i omówień (por. np. Zaworska 1961; Mach 1954; Lichański 1956; Wyka 1974). Zasygnalizowane w nim (wówczas po raz pierwszy) problemy do dziś roztrząsa wojenna literatura wspomnieniowa.

28 lipca 1944 roku Nalkowska zapisała w swoim dzienniku znamienne zdanie – „Ludzie ludziom gotują ten los” (Nalkowska 1972, 369). Niespełna rok później, przekształcone w dokonany czas przeszły, stało się mottem jej najgłośniejszej pracy – skromnego zapisu ośmiu relacji Ocalonych i Świadków. Relacji wypowiedzianych i zapisanych półgłosem, czasem szeptem. A czasem niewypowiedzianych, ale przekazanych gestem, spojrzeniem, nagłym drżeniem głosu, obrazem kalekiego ciała, twarzą pełną rozpacz – lub pustki.

Rozmówcy Nalkowskiej – prości, skromni ludzie – nie potrafią ogarnąć ani tym bardziej zrozumieć (czy to w ogóle możliwe?) tego, co ich spotkało. I tego, z czym się spotkali. Ta niemożność nie jest jednak spowodowana ich prostotą ani brakiem dystansu do własnych przeżyć. Sama pisarka, nieobecna niemal we własnej, dokumentalnej narracji, ujawniająca się tylko z rzadka w oszczędnym, bardzo ostrożnym komentarzu, także nie potrafi ogarnąć ani zrozumieć tego, co jej się zawiera. Ale potrafi słuchać – i zapisać. I – jak zauważył Kazimierz Wyka –

nigdzie nie wykracza poza to, co jest jej dane w słowach najprostszych ludzi, świadków najbardziej wymyślnych okrucieństw. Świadków przez to właśnie pełnych zdumionej niewiedzy, że prostych, którym ani prawa historii, ani metafizyka nie objaśniają niczego z prze-

żytych potworności, bo nie mieszczą się w ich rozpoznawaniu świata. [...] Nigdzie też Nalkowska nie wykracza poza to, co sama mogła ujrzeć (Wyka 1947).

Rozmówcy Nalkowskiej są zaś, jak pisze Kazimierz Brandys,

przedstawieni w najprostszych rysach psychologii ludzkiej, jak gdyby już z góry założony został pewnik, że to, co o sobie powiedzą, nie wytłumaczy nic z tego, co się działo. Jedni mówią, że się bali, drudzy, że cierpieli, inni wreszcie, że po prostu chcieli żyć. Wszyscy są równie bezradni wobec tego, co było, jak ten, co patrzy na nich i notuje ich słowa. Mają tę wyższość, że widzieli, ale żadnych z tego wniosków nie potrafią wysnuć; żadnym również świadectwem nie są ich słowa, wygląd czy gesty. Opisują fakty. Ale ani z faktów, ani z uczuć nie wynika nic, co by pomogło zrozumieć. Nic, co ułatwiłoby odpowiedź na pytanie: dlaczego tak było? Wszystko zamyka się nadal w odpowiedzi na pytanie pierwsze: jak było? (Brandys 1947).

Jak było, mówi więc polski chłopiec², asystent profesora Spannera, który przebrał ludzkie zwłoki na mydło, robiąc „coś z niczego”³. Mówi polska matka dwojga dorosłych dzieci, o których nie wie, czy żyją, a przy tym więźniarka Ravensbrück, która „jest bardzo zmęczona. Przeszła takie rzeczy, w które nikt by nie uwierzył. I ona sama nie uwierzyłaby także, gdyby nie to, że to jest prawda”⁴. Mówi spotkana na cmentarzu stara kobieta, także Polka. W czasie powstania w getcie mieszkała tuż koło muru. Teraz żyje w dwóch czasach jednocześnie – w 1943 i w 1945 roku. Pamięta rodziny wyskakujące z okien płonących domów i choć im współczuje (im – ale nie z nimi), bo „to przecież także ludzie, więc ich człowiek żałuje”⁵, jest jednocześnie przekonana, że „dla nas lepiciej, jak ich Niemcy wyniszczą. Oni nas nienawidzą gorzej niż Niemców...”⁶.

Mówi Dwojra Zielona, jednooka, bezzębna Żydówka, która straciwszy wszystkich – najbliższych i cały naród – „chciała żyć [...] po to, żeby powiedzieć wszystko tak, jak pani teraz mówię. Niech świat wie o tym, co oni robili”⁷.

² W dzienniku Nalkowska podaje jego imię i nazwisko – Zygmunt Mazur.

³ Nalkowska, *Profesor Spanner*, w: Nalkowska 1995, 79. Wszystkie następne cytaty za tym wydaniem.

⁴ Nalkowska, *Dno*, s. 81.

⁵ Nalkowska, *Kobieta cmentarna*, s. 91.

⁶ Nalkowska, *Kobieta cmentarna*, s. 91.

⁷ Nalkowska, *Dwojra Zielona*, s. 104.

I mówi inna Żydówka, która przetrwała obóz na aryjskich papierach. Coziennie patrzyła na te, które takich papierów nie miały. Zbite w gromadkę całymi dniami stały w zimnie na „wizie” – łące, bo ich blok musiał być czysty. Któregoś dnia wyczyszczono go na dobre.

I jeszcze Michał P., „mocny”, silny Żyd. Do samochodu, w którym duszono ludzi spalinami, zaprowadził rodziców, siostrę z mężem i pięciorgiem dzieci oraz brata z żoną i trojgiem dzieci. Nie pozwolono mu pojechać z rodzicami. Gdyby pojechał, nie musiałby z takiego samochodu wyciągać żony i dzieci – „chłopiec miał siedem lat, dziewczynka cztery”⁸.

Mówią też Żydzi, którzy w Oświęcimiu byli lekarzami obozowymi. Z milionów umarłych zapamiętali dzieci, które „nie chciały do gazu”⁹. I te, które w „pogodny, letni poranek” między blokami obozu „siedziały w piasku drogi i przesuwaly po nim jakieś patyczki”¹⁰. Zapytane, co robią, odpowiedziały: „My się bawimy w palenie Żydów”¹¹.

W *Medalionach* znajduje się jeszcze jedna relacja. Nalkowska zatytułowała ją od miejsca zdarzenia, które relacjonuje jej rozmówca – *Przy torzę kolejowym*. Narracja to o tyle wyjątkowa, że opowiadający nie jest – jak się pozornie, także jemu samemu, wydaje – poszkodowanym. Jest polskim chłopem, który pewnego letniego dnia był świadkiem dziwnej sytuacji. Zapamiętał ją, ale jej znaczenia, mimo upływu dwóch lat, wciąż nie rozumie.

Mieszka niedaleko drogi, którą wieziono Żydów do Treblinki. Wie, że niektórzy próbowali uciekać z wagonów, wylamywali deski w podłodze i ryzykując śmierć na miejscu lub okaleczenie, wyskakiwali z pędzącego pociągu. „Ucieczka udawała się niekiedy”¹². Ale częściej się nie udawała i miejscowi znajdowali na nasypie martwych ludzi. Tego dnia było podobnie. Obok martwego mężczyzny była jednak kobieta – żywa, ale poważnie ranna. Na tyle poważnie, że nie mogła się podnieść, podczołgać do lasu. Znalazł ją sam, ale wkrótce potem zaczęli pojawiać się ludzie.

Stawali lękliwie, patrzyli z oddalenia – robotnicy, kobiety, jakiś chłopiec. Co chwila tworzył się niewielki wianuszek ludzi, którzy stojąc oglądali się niespokojnie i prędko odchodzili. Przychodzili inni, ale też nie zatrzymywali się na dłużej. Rozmawiali z cicha między sobą,

⁸ Nalkowska, *Człowiek jest mocny*, s. 116.

⁹ Nalkowska, *Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*, s. 123.

¹⁰ Nalkowska, *Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*, s. 124.

¹¹ Nalkowska, *Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*, s. 124.

¹² Nalkowska, *Przy torzę kolejowym*, s. 94.

wzdychali, jakoś się naradzali odchodząc (Nalkowska, *Przy torze kolejowym*, w: Nalkowska 1995, 96).

Wiedzieli, kim jest ranna kobieta. Jej charakterystyczny wygląd nie pozostawiał co do tego żadnych wątpliwości. A ona wiedziała, że oni wiedzą. Nie odzywali się do niej. Ona do nich także nie – zapytała tylko, czy ci, którzy wyskoczyli razem z nią, nie żyją. Powiedziano jej, że tak.

Młoda Żydówka nie poprosiła o pomoc. Wiedziała, że by jej nie otrzymała. „Czas był wzmożonego terroru. Za danie pomocy lub schronienia groziła pewna śmierć”¹³. A właściwie poprosiła o pomoc, ale pomoc szczególną. Pewnego młodego człowieka, który kręcił się bliżej niej niż inni, poprosiła o weronał, silny środek nasenny, którego przedawkowanie powoduje śmierć. Odmówił. Proście o wódkę i papierosy już nie.

A tymczasem ludzi przybywało. Leżała pośród nich,

ale nie liczyła na pomoc. Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, które zapomniano dobić. Była pijana, drzemala. Nieprzeparta była to siła, która odgradzała ją od nich wszystkich pierścieniem przerażenia (Nalkowska, *Przy torze kolejowym*, w: Nalkowska 1995, 97).

Jakaś stara kobieta podała leżącej mleko i chleb. Dzień powoli mijał. Pojawili się granatowi policjanci. Świadoma swej sytuacji Żydówka prosiła – nie, nie prosiła, zażądała – by ją zastrzelili. Nie chcieli. Ludzi przybywało. Ci, którzy przyszli wcześniej, nowo przybyłym objaśniali, co się stało. „Mówili tak, jakby nie słyszała ich wcale, jakby jej już nie było”¹⁴. Tylko ta stara kobieta, ta, która chciała nakarmić ranną, wspomniała, że gdyby „z lasu, toby ją było łatwiej wziąć. Ale tak, na ludzkich oczach – nie ma sposobu...”¹⁵. Pozostali nie brali tego pod uwagę:

nikt nie zapragnął zabrać jej stąd przed nocą ani wezwać doktora, ani odwieźć do stacji, skąd mogłaby dojechać do szpitala. Nic takiego nie było przewidziane. Szło już tylko o to, aby tak lub inaczej umarła (Nalkowska, *Przy torze kolejowym*, w: Nalkowska 1995, 98).

O zmierzchu zlitował się nad nią ten chłopak, który nie chciał jej wcześniej przynieść weronału, ale podał wódkę i papierosy, i stał przy niej cały

¹³ Nalkowska, *Przy torze kolejowym*, s. 96.

¹⁴ Nalkowska, *Przy torze kolejowym*, s. 98.

¹⁵ Nalkowska, *Przy torze kolejowym*, s. 98. Podkreślenie moje – J.P.

dzień. Z pożyczonego od policjanta rewolweru strzelił do leżącej. Ludzie „odwrócili się ze zgorzeniem”¹⁶. Następnego ranka pogrzebano ją przy torze kolejowym.

Opowiadający Nalkowskiej o śmierci Żydówki nie rozumie tylko jednego – dlaczego strzelił do niej ten, o którym „można było myśleć, że mu jej żał”¹⁷.

*

Od napisania *Medalionów* minęło kilkanaście lat, kiedy Julian Przyboś napisał w „Przeglądzie Kulturalnym”:

Z określonego doświadczenia wojny i okupacji czerpią pisarze do dnia dzisiejszego, ale tylko w niewielu książkach przekroczyli oni tradycyjny krąg wyobrażeń heroiczno-martyrologicznych uświęconych przez poezję romantyczną i Żeromskiego. Wracam często do *Medalionów* Zofii Nalkowskiej: Ludzie ludziom zgotowali ten los. Zdaje mi się, że w całej literaturze polskiej nie znajdzie się równie mocno wyrażonej tak straszliwej prawdy o człowieku (Przyboś 1961).

Podobnego zdania był młody reżyser, absolwent łódzkiej szkoły filmowej, Andrzej Brzozowski, który planując swój debiut fabularny, jesienią 1963 roku sięgnął po tomik Nalkowskiej. Miał wówczas za sobą trzy studenckie etiudy, jeden film dokumentalny, współpracę z Jerzym Kawalerowiczem przy *Cieniu* (1956) i z Andrzejem Munkiem przy *Pasażerze* (1961/1963), którą kończył po tragicznej śmierci przyjaciela. Etiudy i filmy fabularne, przy których pracował, często podejmowały temat wojenny. Pokolenie urodzonego w 1932 roku Brzozowskiego było – jak mówił – „potrącone w dzieciństwie przez wojnę” (Bielas 1995, 9). Nie umiał do niej nie wracać. Podsumowując swoją twórczość, powiedział, że filmy, w których poruszał ten temat, są jego najbardziej osobistymi wypowiedziami (Bielas 1995, 9). Są do siebie podobne – i te realizowane w latach sześćdziesiątych w Polsce, i te kręcone w latach siedemdziesiątych w Wietnamie. Mechanizmy ludzkiej nienawiści i ich skutki okazały się takie same, niezależnie od szerokości geograficznej. Krótkie, pozbawione komentarza, ascetyczne, powściągliwe filmy Andrzeja Brzozowskiego łączy także zadziwienie autora: więc to było możliwe? więc to naprawdę się stało? dlaczego? jak? „Może właśnie wtedy, kiedy dręczą nas

¹⁶ Nalkowska, *Przy torze kolejowym*, s. 99.

¹⁷ Nalkowska, *Przy torze kolejowym*, s. 99.

rozmaite pytania – w poszukiwaniu odpowiedzi na nie mogą powstać szczerze filmy?”¹⁸ – mówił reżyser.

Taka jest wstrząsająca *Archeologia*, kilkunastominutowy dokument zrealizowany w listopadzie 1967 roku na terenie obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Ekipa archeologów z Instytutu Kultury Materialnej PAN przez kilka dni prowadziła prace wykopaliskowe niedaleko Krematorium III. Naukowcy¹⁹, dotąd zajmujący się późnym średniowieczem, na terenie Auschwitz pracowali tradycyjnymi metodami. Niewielki kwadrat ziemi odsłonił przed nimi – jak zawsze przy pracach wykopaliskowych – ślady, które pozostawili po sobie ludzie. Ząb, puderniczka, szczyryk, medalik, domino, fajka, lekarstwo w buteleczce, ołówek, brzytwa, klucz, nożyczki, guzik, list, znaczki, monety, ząb, puderniczka, szczyryk... Widz przez dłuższą chwilę nie wie, gdzie znaleziono te przedmioty i do kogo należały. Dopiero po chwili kamera, która do tej pory uważnie przyglądała się każdemu znalezisku, identyfikuje miejsce prac, pokazując wieżyczki strażnicze, ogrodzenie z drutu kolczastego i krematoryjne kominy.

Taki jest niezwykle paradoksalny dokument – powstałe w tym samym roku *Medalio-ny*. Wyznania rozmówców Zofii Nałkowskiej wypowiadają aktorzy filmowani z obu profili i en face. Zdjęcia Jerzego Wójcika stylizowane są na fotografię więźniów hitlerowskich obozów zachowane w ich ewidencji. Opowieści Ocalonych przeplatane są zdjęciami z getta warszawskiego i oświęcimskiej rampy oraz niezwykle rysunkowym instruktażem przeznaczonym dla nadzorców z SS – na obrazkach pokazane są prawidłowe i nieprawidłowe reakcje na zachowania więźniów.

Takie są *Ślady* – film realizowany latem 1967 roku (zdjęcia zbiegły się w czasie z wojną sześciodniową...), ale dokończony dopiero 15 lat później. Tytułowe ślady zostawili po sobie Żydzi – dokumentację do filmu reżyser robił w miejscowościach znajdujących się na trasie kolejowej do Treblińki. Te ślady to ruiny synagog, domy, we framugach których wciąż jeszcze widnieją charakterystyczne wgłębienia po mezuzach, zniszczone cmentarze. To przedmioty przechowywane przez polskich sąsiadów – czasem jako relikwie, czasem jako majątek, którego pochodzeniu gorliwie się zaprzecza. Ale najciekawsze ślady zachowały się w ludzkiej pamięci. To żydowskie modlitwy i pieśni, wspomnienia wspólnej egzystencji, pamięć żydowskich rytuałów, wreszcie twarze dawnych sąsiadów, które wiejski malarz próbuje utrwalić

¹⁸ Wypowiedź Andrzeja Brzozowskiego w: Iskierko 1969, 22.

¹⁹ Jerzy Kruppe, Maria Dąbrowska.

w swoich nieporadnych obrazach, a wiejski artysta, rzeźbiąc w lipie Żydów frasośliwych²⁰.

I taka jest poprzedzająca te filmy etiuda *Przy torze kolejowym*. Film krótki i skromny, jak relacja, na której oparł go reżyser. „Nie znoszę martyrologii, ale żyłem w czasie okupacji, widziałem jak wykańczano Żydów i wiem, na czym polegał Holocaust” – mówił w 1992 roku Katarzynie Bielas (Bielas 1992, 11).

Dlaczego sięgnąłem po ten temat? – osiem lat później uzupełniał swą wypowiedź. – Może intuicyjnie przeczuwałem, że będę dokumentalistą, a były to opowiadania oparte na faktach. Te opowiadania zawierają prawdę dokumentu, a jednocześnie są wspaniałą literaturą o wojnie. Poza *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego* Białoszewskiego, poza *Medalionami*, poza Borowskiego obozowymi opowieściami, to ja nie znam literatury z tamtego okresu, kiedy realizowałem ten film, która w sposób tak przejmujący opowiadała o tych czasach²¹.

Jest zima 1943 roku, przez zakratowane okienko (drut kolczasty układa się w rysunek zniekształconej gwiazdy Dawida...) bydlęcego wagonu widać śnieg po horyzont. Przy torze kolejowym leży kobieta. Wskoczyła z transportu, razem z nią wyskoczył jej mąż. Leży teraz niedaleko, nieruchomy, martwy. Kobieta woła jeszcze z nadzieją, że Jasza podniesie głowę. Nie podnosi. Ona także się nie podnosi – postrzelona w kolano, nie może wstać. Zbierają się ludzie, a wśród nich stara kobieta, która przy leżącej postawi kubek z mlekiem i szybko ucieknie, i ten młody człowiek, który za chwilę poda jej papierosa, będzie opowiadał nowo przybyłym o tym, co się stało, sprowadzi sanie, w końcu poinstruowany przez granatowego policjanta podejdzie do kobiety, popatrzy na nią – i strzeli. Z drzew zerwą się ciemne ptaki, znieruchomieją zatrzymane w kadrze. Koniec.

Wydawać by się mogło, że filmowej i literackiej narracji nic niemal nie różni, a niewielkie zmiany nie mają właściwie żadnego znaczenia. I tak, i nie.

²⁰ Charakterystyczny dla epoki jest sposób, w jaki we wrześniu 1967 roku Andrzej Brzozowski opowiadał o temacie swojego filmu: „Kończę montaż filmu dokumentalnego o rzeźbie ludowej i o malarstwie. Tak się składa, że i w tym filmie będzie można odnaleźć ślady wojny. W rzeźbach Zegadły, w obrazach Czarneckiego, w starych melodiach granych przez wiejskich grajków – powracają zdarzenia i ludzie sprzed dwudziestu paru lat” (*Z Andrzejem Brzozowskim o śladach wojny*).

²¹ Wypowiedź Andrzeja Brzozowskiego w filmie *Przy torze kolejowym* (2000) Michała Nekandy-Trepki.

Nie mają – bo film Brzozowskiego nie odbiega wymową od dokumentalnej relacji Nalkowskiej, nie zaklamuje jej. Mają – ponieważ filmowa wersja *Przy torze kolejowym* wydaje się wyraźniejsza, bardziej dosadna niż jej literacki pierwowzór. To opowiadanie zajmuje w *Medalionach* miejsce wyjątkowe – mówiąc o Zagładzie, mówi jednocześnie o tych, którzy Zagłady tej byli świadkami. I mówi o granicy, która dzieliła ich od umierających. O stosunku do nich. O przerażeniu, ale przede wszystkim obojętności, akceptacji tego, co rozegrało się na ich oczach. I zadaje pytanie – choć przecież nie wprost, Nalkowska o niczym nie mówi wprost – o to, co z tymi, którzy pozostali, dzieje się dalej. Co myślą o wydarzeniu, które pewnego letniego dnia miało miejsce przy torze kolejowym. Jaki zostawiło w nich ślad. Czy zostawiło.

Otoczona innymi relacjami opowieść *Przy torze kolejowym* być może nie miała aż tak groźnej, a przede wszystkim niezgodnej z obowiązującą w PRL-u wykładnią stosunków polsko-żydowskich, wymowy. Wyjęta z tego kontekstu filmowa wersja – także przecież ascetyczna, ostrożna, pozbawiona autorskiego komentarza i wszelkich ozdobników – robiła jednak ogromne wrażenie. Nie tylko dlatego, że obraz przemawia z reguły mocniej niż słowo, a anonimowi bohaterowie, którym swe twarze dają aktorzy – zwłaszcza aktorzy tej klasy, co Halina Mikołajska – przestają być anonimowi, wypełniają swoją obecnością i emocjami niedookreślone miejsca literatury. Także dlatego, że na ekranie stawało się wyraźniejsze wszystko to, czego literatura nie wygrała, nie mogła wygrać do końca.

Brzozowski akcję swojego filmu przeniósł na zimę. Ciemnowłosa kobieta leży w śniegu, każdy jej ruch pozostawia w nim głęboki ślad. Ślady pozostawiają też kroki – ale wokół niej niemal ich nie ma. Ludzie, którzy przez cały dzień zbierają się na miejscu wypadku, trzymają się w bezpiecznej odległości – na tyle blisko, by kobieta słyszała, co (a przede wszystkim jak...) mówią, ale na tyle daleko, by nie można z nimi było nawiązać żadnego kontaktu. Młoda kobieta zresztą się tego kontaktu najpierw bardzo boi. Jej strach, jakże wyraźny na papierowo białej twarzy, uderza mężczyznę, który podchodzi do niej ze skrzytem. Pierwszym gestem kobiety jest ściągnięcie rękawiczki, potem próba zdjęcia z palca obrączki... Chce zapłacić – jest przekonana, że musi – za papierosa, a może – za życie? Nalkowska nie wspomina o takim geście, ten drobny element dodał Brzozowski. Drobny, ale tak wiele przecież mówiący o okupacyjnych, polsko-żydowskich stosunkach. (A może: ludzko-ludzkich? Tadeuszowi Sobolewskiemu reżyser powiedział przecież wyraźnie: „Tylko proszę nie mówić, że ja się zajmuję problematyką polsko-żydowską. Ja się zajmuję obecnością i bliskością ludzi, kruchością istnienia...”) (Sobolewski 2002, 14).

Mężczyzna nie bierze jednak obrączki. Na twarzy Żydówki odbija się więc zdziwienie, a tuż potem – nadzieja. Nie wziął złota, wykonał ludzki gest, podszedł blisko – może zechce pomóc? Zabierze stąd? Uratuje? Nic takiego się nie dzieje. Mężczyzna odchodzi, rozmawia z innymi. Do leżącej kobiety dochodzą strzępy tych zdań:

- Tędy przejeżdżał pociąg. Oni wyskoczyli z transportu. Jego zabili na miejscu, a ją postrzelili w kolano.
- To jej mąż?
- Chyba jej mąż...
- Schowaliby się gdzieś do lasu, a tak to... gdzie, kto weźmie...
- Jego od razu na miejscu, a ona ma całe kolano rozwalone...
- Jakie tam sanie, kto będzie ryzykował. Ludzie się boją.
- Żeby tak blisko wsi, może by coś do jedzenia...
- Nie poleciliby, nie doleciłiby do lasu...

Do lasu? Jak mieliby przetrwać w lesie, w zimie, pozbawieni pomocy ludzi? Kto miałby im tej pomocy udzielić? „Kto będzie ryzykował...” Henryk Grynberg, ukrywający się razem z matką na aryjskich papierach, wspominał o losie Żydów, którym udało się dotrzeć do lasu – i dla których nie oznaczał on ratunku:

w okolicznych lasach ginęli już wtedy ostatni blakający się. Ginęli od zimna, głodu i złoczyńców, wierzących, że ich ciała i dusze zawierają złoto. A może nie byli to nawet prawdziwi złoczyńcy? Może tylko byli do tego stopnia zdezorientowani? Bo wtedy już zupełnie nie było wiadomo, co właściwie wolno, a czego nie wolno. A oni nigdy przedtem nie mieli zbyt wiele okazji, żeby się nad takimi sprawami zastanawiać. Zaś samo słowo „las” kojarzyło się z łupem. Jak z kradzionym drzewem... A ludzie ze zwierzętami. Bo w lesie i zwierzęta, i ludzie wyglądają i zachowują się – podobnie... Nikt z ludzi opowiadających te historie w ciepłej, przytulnej izbie nie wiedział, że w tych lasach ginęliśmy właśnie my, którzy siedzieliśmy wśród nich przerażeni, lecz niewidoczni. Ze wstrzymanym oddechem, razem z nimi, przy jednym stole...²²

²² Grynberg 1997, 50. Wcześniej autor relacjonuje, jak sam ukrywając się w lesie, spotkał razem z rodzicami gajowego, dla którego od pierwszej chwili było oczywiste, z kim ma do czynienia:

Do lasu?

W miarę upływu czasu nadzieja na twarzy rannej kobiety ustępuje miejsca rezygnacji. Ton rozmów się nie zmienia, może tylko zaczyna się w nim pojawiać delikatne zniecierpliwienie – że tyle czasu to trwa, że nie wiadomo, co zrobić, jak się zachować. Z wypowiedzi i zachowania ludzi daje się wyczytać ledwo uchwytną pretensję – że też musiała tutaj, u nas wyskoczyć, narazić nas na taki kłopot... Wbrew swojej woli i chęci znaleźli się w sytuacji, która ich przerasta, z którą nie potrafią sobie poradzić, nie chcą brać w niej udziału²³. Żydówka to wyczuwa. Próbuje rozwiązać „kłopot” w jedyny dostępny sobie sposób i tym samym zachować resztkę godności, której obecni odmawiają jej każdym niewykonanym gestem, każdym niewypowiedzianym słowem. Wspina się na nasyp, chce położyć się na torach, czekając na kolejny pociąg. Nie ma siły. Może nie ma odwagi. Starczy jej jednak na tyle, by spokojnie, zdecydowanie zażądać śmierci – tutaj, przy torze kolejowym. Na tyle zdecydowanie, że jej żądanie zostanie spełnione.

Odtąd bardzo często chodziliśmy przez las. Las był wilgotny, pachniało w nim jesienią i mgłą. Nie było w nim żadnych dróg i tylko ojciec wiedział, którądy iść. Las nas osłaniał, ale osłaniał on również wszystko, co było przed nami i dookoła nas i dlatego nie mogliśmy się czuć w lesie bezpiecznie. Z jednej strony szliśmy my, a z drugiej, na przykład, gajowy. Do niego należał las. Drzewa, jagody i grzyby, skóry i mięso oraz pieniądze, których podobno było wtedy w lesie więcej niż kiedykolwiek. [...]

– A wiecie wy, co czeka gajowego, jeżeli „nie zauważy”?

– My wiemy, my rozumiemy i nie chcielibyśmy, broń Boże, żadnych przykrości dla pana gajowego, dlatego zaraz sobie pójdziemy, dobrze?...

– I nikt nas tu nie zobaczy, naprawdę, pójdziemy od razu, naprawdę, nie zostaniemy w tym lesie...

– Tak, chodźmy, szkoda czasu. Chodź, synku, powiedz do widzenia panu i chodźmy!...

– Kiedy nie mogę, kochani – mówi gajowy, potrząsając ręką, na którą ojciec nakładł mu różnych rzeczy. – Bóg mi świadkiem, że nie mogę...

– Ale zaklinamy pana na pańskie dzieci! Niech pan weźmie to, a my sobie pójdziemy...

– Puściłbym, Bóg mi świadkiem, że puściłbym, ale posterunek... Niedaleko, niecałe dwa kilometry stąd...

– To nic, nikt nas nie zauważy... A ten pierścionek też niech pan weźmie – powiedziała matka, ściągając z palca swój pierścionek. – On jest z prawdziwym kamieniem – dodała.

– Na co też człowiek musi się narażać... – westchnął gajowy. – Ale co robić, trzeba przecież być człowiekiem... No dobrze, niech już pani nie płacze, kobieto... Prawdę mówiąc, to dziecka mi szkoda, bo tak... [...] A niech mi tu więcej wasza noga nie postoi! – zawołał jeszcze z daleka gajowy. – Bo na drugi raz i święty Boże nie pomoże!... (Grynberg 1997, s. 14, 16).

²³ Ten mechanizm powraca we wspomnieniach Ocalonych. Zagubione żydowskie dziecko, mijając ludzi na ulicach Warszawy, myślało:

Byłem obrzezany, to o tym myślałem, biegając z rozpaczą w sercu w owym niedzielnym tłumie ludzi, którzy nie powinni się o tym dowiedzieć. Nie powinni i nie chcieliby... „Na pewno by nie chcieli?” – myślałem, natykając się raz po raz na ich roztargnione spojrzenia. Bo i co by wtedy zrobili?... Nie zrobiliby nic. Nic by, przecież, nie mogli zrobić. Musieliby przystanąć i patrzeć. A więc wziąć w tym udział. A żadne z nich na pewno nie chciałoby brać w tym udziału...” (Grynberg 1997, 39).

*

Widzowie nie zobaczyli etiudy Brzozowskiego. Przez 28 lat film leżał na półce – był najdłuższym (i najkrótszym zarazem) polskim „półkownikiem”. *Przy torze kolejowym* pokazano dopiero późnym wieczorem 13 października 1992 roku w pierwszym programie telewizji. Przeszedł niemal bez echa.

Trudno powiedzieć, jaką reakcję wywołałby wtedy, kiedy został zrobiony. Zapewne popastwiłaby się nad nim krytyka, pouczając reżysera – a przy okazji czytelników – jak „naprawdę” wyglądały okupacyjne realia. Do redakcji rozmaitych pism nadeszłyby listy oburzonych (wielu), ale i pełnych aprobaty (nielicznych) widzów. Mało prawdopodobne, by film wywołał wówczas dyskusję podobną tej, która rozwinęła pod koniec lat osiemdziesiątych po publikacji w „Tygodniku Powszechnym” głośnego tekstu Jana Błońskiego. Polacy nie byli jeszcze na nią gotowi. W latach sześćdziesiątych – i do końca trwania PRL-u – siły tego skromnego filmu obawiano się jednak tak bardzo, że postanowiono nie wprowadzać go na ekrany. Odpowiedzialnością za zatrzymanie etiudy Brzozowski obarczył Stefana Olszowskiego, późniejsze go ministra spraw zagranicznych, a w 1963 roku „cenzora na Mysiej”.

Wskutek zamknięcia filmu w sejfie miałem okazję poznać wielu kierowników Wydziału Kultury KC – wspominał reżyser po latach. – Chodziłem do nich przez 25 lat. Bez skutku. To był temat tabu. Jedni mówili, że nie wolno pokazywać, jak Polak strzela do Żydówki, bo może dojść do niepotrzebnych uogólnień. Inni – że filmu nie widzieli, ale dostali „zaszłość”. Pamiętam, że kiedy broniłem się mówiąc, że sfilmowałem przecież szkolną lekturę, Wincenty Kraśko powiedział: „Jak się czyta, to nie widać, jakie to straszne. Dopiero jak się to widzi na ekranie, robi się wstrząsające”²⁴. Później oświadczył, że mój kilkunastominutowy film może zaszkodzić polskiej racji stanu. Poczulem się przez chwilę szalenie ważny²⁵.

Polskiej racji stanu mogło zaszkodzić pokazanie polskiej obojętności i strachu – przed konsekwencjami ze strony Niemców, ale przede wszystkim przed wzrokiem sąsiada, przed jego donosem. Przecież zgromadzeni nieopodal leżącej kobiety ludzie to wyłącznie Polacy, nie ma wśród nich ani jednego Niemca. Nieliczni, którzy chcieliby, być może, pomóc Żydówce: kobieta z mlekiem, młody mężczyzna – po prostu

²⁴ Wypowiedź Andrzeja Brzozowskiego w: Bielas 1992, 11.

²⁵ Wypowiedź Andrzeja Brzozowskiego w: Bielas, 1995, 11.

boją się sąsiadów i znajomych. Nie do pokazania był film, który mówiąc o wojnie, nie pokazywał hitlerowskiego terroru, polskiego bohaterstwa, poświęcenia i martyrologii, a zamiast tego godził w starannie kreowany i polerowany przez komunistyczną propagandę obraz masowej pomocy bezinteresownie udzielanej Żydom. Obraz do dziś bardzo chętnie przez Polaków akceptowany. Wojenną rzeczywistość pokazywano wedle prostych, czarno-białych kategorii, jako czas jasnych, jednoznacznych wyborów, zaś naszkicowana tu sytuacja jest z rodzaju tych, gdzie – jak w poświęconym filmowi Brzozowskiego dokumencie Michała Nekandy-Trepki mówi Leszek Kołakowski –

dobrego wyjścia nie ma. To jedna z tych sytuacji, która tworzy właściwy sens tego, co nazywamy tragedią – cokolwiek się zrobi, będzie zle. Może więc zabić ją, o co prosiła, było wyjściem w tej sytuacji okropnej najlepszym. Powiedzenie, że było najlepsze, nie znaczy, że było dobre²⁶.

W wypowiedziach partyjnych decydentów – Kraśko mówił między innymi o tym, że film może być wykorzystany jako „antypolska propaganda”²⁷ – bardzo wyraźnie odbijał się strach przed potępieniem Polaków, lęk przed tym, by – posługując się dużo późniejszymi słowami Jana Błońskiego – „nie policzono ich między pomocników śmierci” (Błoński 2008, 24). Powojenne tabu związane z tematem żydowskim wynikało przecież z tego właśnie lęku – równie silnego wówczas, jak i dziś, wzbudzającego podobny opór. Ten lęk jest tak

okropny, że czynimy wszystko, by go oddalić, by nie dopuścić nawet do jego wyjawienia. Czytamy czy słuchamy rozważań o żydowsko-polskiej przeszłości i kiedy tylko dojdzie do nas zdarzenie, fakt, które nie najlepiej o nas świadczy, gorączkowo staramy się go pomniejszyć, wytłumaczyć, zbagatelizować. [...] Nie umiemy rozmawiać o tym spokojnie. Dlatego, że – świadomie czy nieświadomie – boimy się oskarżenia [...] – ach, wyście także służyli śmierci? I wyście pomagali zabijać? Albo przynajmniej: patrzyliście spokojnie na żydowską śmierć? (Błoński 2008, 24 – podkr. J.P.)

A przecież – takie pytanie paść musi. Zadała je Nalkowska – nie usłyszano go. Zadał je Brzozowski – zamknięto mu usta. Musieli jednak je zadać, jak

²⁶ Wypowiedź Leszka Kołakowskiego w *Przy torze kolejowym* (2000) Michała Nekandy-Trepki.

²⁷ Tamże. Cyt. za Andrzejem Brzozowskim.

musi je zadać każdy, kto rozmyśla nad polsko-żydowską przeszłością, niezależnie od odpowiedzi, której udzieli. Ale my – świadomie czy nieświadomie – nie chcemy, by to pytanie padło. Odsuwamy je od siebie jako niemożliwe, skandaliczne. Przeciśmy nie stanęli po stronie morderców. Przecież sami byliśmy następni w kolejce do pieca. Przecie – nie najlepiej, ale jednak – jakoś z tymi Żydami współżyliśmy, oni zaś także nie byli w naszych sporach bez winy. Więc stale musimy o tym wszystkim przypominać. Bo co o nas inni pomyślą? Jak my sami będziemy o sobie myśleć? Jakże to będzie z dobrym imieniem nas samych, naszego społeczeństwa, naszego kraju... (Błoński 2008, 24–25).

Obok tych pytań powinno się pojawić jeszcze jedno – najważniejsze. To pytanie o polską współodpowiedzialność i współwinę. Brzozowski je zadaje. *Przy torze kolejnym* na ćwierć wieku przed gorzkim artykułem Błońskiego mówi przecież o zaniechaniu, o niedostatecznym przeciwdziałaniu, zmusza do zastanowienia się nad tym, skąd wzięła się ta niewidzialna, ale przecież tak wyraźnie wyczuwalna granica między młodą Żydówką a mieszkańcami wsi. Jak to się stało, że ludobójstwo „było do pomyślenia”, tak rzadko spotykało się z oporem, tak skutecznie „zaraziło obojętnością i zdziczeniem społeczeństwo, w którego przytomności miało miejsce” (Błoński 2008, 31). Jak to się stało, że sytuacja przy torze kolejowym doszła do tego punktu, że najlepszym wyjściem okazało się zastrzelenie leżącej przy nim kobiety.

*

Współżycie Polaków oraz Żydów na tej umęczonej ziemi było skomplikowane – pisał w *Kalendarzu i klepsydrze* Tadeusz Konwicki. – Były dobre lata, lata nawet piękne, ale były też okresy nieladne, przykre, czasem wręcz tragiczne. Lepiej może zapomnieć o tym dniu codziennym wspólnego losu, dniu dobrym i złym, ale trudno zapomnieć, że nam Opatrzność pozwoliła przeżyć, pozostać w niejasnym wszechświecie żywych. A ten przypadek ocalenia biologicznego, choć nie znamy jeszcze jego ostatecznego sensu, ten dar hipotetycznych niebios obliguje nas do Wielkich Zaduszek ku czci szczytnych na wieki braci, braci najbliższych i zupełnie obcych, braci przez jednych lubianych, przez innych nienawidzonych, przybranych braci wspólnego, pechowego losu.

Mamy sporo pomniczków postawionych na pamiątkę Żydów polskich. Te pomniczki to zapisy w naszej sztuce. Jest wiele wspaniałych książek, są przejmujące utwory muzyczne, widuje się dramatyczne dzieła plastyczne albo potężne w wymowie filmy, że przypomnę tu chyba najlepszy film o wojnie, dziesięciominutową etiudę Andrzeja Brzozowskiego według mi-

niatury Nalkowskiej *Przy torze kolejowym*. Ale jest też zapis najtrwalszy, zapis w ludzkiej pamięci i w ludzkim sumieniu (Konwicki 1982, 279–280).

Trudno o lepszą recenzję.

Literatura

- Bielas K., 1992, *Mały wielki film*, „Gazeta Wyborcza”, nr 241 (13.X).
- Bielas K., 1995, *Doświadczenie na marginesie*, Magazyn „Gazety Wyborczej”, nr 47 (24.II).
- Błoński J., 2008, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków.
- Brandys K., 1947, „Medaliony” *Zofii Nalkowskiej*, „Kuźnica”, nr 4.
- Grynberg H., 1997, *Żydowska wojna. Zwycięstwo*, Wrocław.
- Iskierko A., 1969, *Sztuka znaczących przemilczeń*, „Ekran”, nr 3.
- Kirchner H., 2000, *Przypisy*, do: Nalkowska Z., *Dzienniki 1945–1954*, t. I., oprac. Kirchner H., Warszawa.
- Konwicki T., 1982, *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa.
- Lichański S., 1956, *Granice humanizmu laickiego*, w: Lichański S., *Literatura i krytyka*, Warszawa.
- Mach W., 1954, *Przedmowa*, w: Nalkowska Z., *Pisma wybrane*, Warszawa.
- Nalkowska Z., 1972, *Dzienniki czasu wojny*, Warszawa.
- Nalkowska Z., 1995, *Charaktery. Medaliony*, Warszawa.
- Nalkowska Z., 2000, *Dzienniki 1945–1954*, t. I., oprac. Kirchner H., Warszawa.
- Przyboś J., 1961, *Kilka spostrzeżeń*, „Przegląd Kulturalny”, nr 20.
- Sobolewski T., 2002, *Kruczość istnienia*, „Gazeta Wyborcza”, nr 187 (12 VIII).
- Wyka K., 1947, *Nowe dzieło Zofii Nalkowskiej*, „Odrodzenie”, nr 5.
- Wyka K., 1974, *Nowe dzieło Zofii Nalkowskiej*, w: Wyka K., *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948*, Warszawa.
- Z Andrzejem Brzozowskim o śladach wojny*, „Film” 1967, nr 36 (3 IX).
- Zaworska H., 1961, „Medaliony” *Zofii Nalkowskiej*, Warszawa.

Joanna Preizner, doktor nauk humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, adiunkt na Wydziale Psychologii Wyższej Szkoły Biznesu – National Louis University w Nowym Sączu. Autorka monografii etiud studenckich *PRL w obiektywie studentów łódzkiej filmówki w latach 1949–1960*, redaktorka i autorka serii *Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie*. Od lat porusza się w kręgu zagadnień poświęconych stosunkom polsko-żydowskim. Obecnie pracuje nad książką poświęconą obrazom Holokaustu w polskim filmie fabularnym.

Witnesses: Andrzej Brzozowski's "By the Railway Track"

The starting point is the explanation of how Zofia Nalkowska got the story idea for her most famous book *Medallions* while working on the Committee for Investigation of Nazi War Crimes in Poland.

The author then proceeds to analyse Andrzej Brzozowski's études. She focuses on "By the Railway Track" describing in detail the plot and the vicissitudes of the film before it was released. The film holds a special place in Polish history as it was shelved in the archives for 28 years.

PO SWOJEMU

ANDRZEJ PITRUS
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Mariusz Grzegorzek – kino po... swojemu

Niejednokrotnie zdarza się, że klucza do twórczości artysty należy poszukiwać w pracach młodzieńczych, czasem niedojrzałych, ale jednocześnie zwykle najbardziej szczerych, zrealizowanych przede wszystkim z potrzeby artystycznej ekspresji, często poza uwarunkowaniami narzucanymi na przykład przez rynek. W dorobku Mariusza Grzegorzka zapewne duże znaczenie ma film z 1986 roku zatytułowany *Krakatau*¹. Nie tylko ze względu na jego autonomiczne walory, które zachowuje mimo upływu czasu, ale także z uwagi na fakt, iż reżyser dokonał w nim zdefiniowania ogólnej struktury, jaką odnajdziemy w jego pełnometrażowych realizacjach.

Krakatau to etiuda nawiązująca do wydarzeń na wyspie zniszczonej przez fatalny w skutkach wybuch wulkanu. Choć reżyser umieszcza na końcu filmu informację o katastrofie, w samym utworze próżno byłoby szukać elementów odnoszących się bezpośrednio do wypadków z 1883 roku. Grzegorzkiowi nie chodziło jednak o zrekonstruowanie zagłady wyspy. Zniszczenie Krakatau jest tu jedynie znakiem upadku, niespodziewanego rozpadu. I to nie świata zewnętrznego, ale osobowości bohaterki. Krótkometrażówka Grzegorzka nie opowiada żadnej historii: to jedynie ciąg sugestywnych, czarno-białych obrazów ilustrowanych utworem grupy Dead Can Dance. Postać dziewczyny, wciśniętej w kąć przytłaczającego ją pomieszczenia, wpisana zostaje w kontekst kadrów, ukazujących zniszczenie i destrukcję. *Krakatau* jest próbą stworzenia wewnętrznego pejzażu, przy pomocy obrazów odzwierciedlających świat zewnętrzny. Przekonanie o niemożności bezpo-

¹ Nazwę „Krakatau” nosi firma produkcyjna Mariusza Grzegorzka.

średniego odwzorowywania stanów psychicznych w kinie reżyser doprowadza do skrajności. Film jest bowiem obszarem, w którym możemy zobaczyć jedynie to, co fizyczne, co ma swój materialny wyraz. Emocje zaś powstają często „pomiędzy” ujęciami – z połączenia kadrów, z zestawienia obrazów i dźwięków.

Etiuda Grzegorzka realizuje tę symboliczną logikę w sposób pozwalający ujawnić istnienie wspomnianego mechanizmu z jednoczesnym zachowaniem jego pełnej funkcjonalności. *Krakatau* całkowicie rezygnuje bowiem z ukazywania sfery działania – w istocie nie jest ważne, co przytrafiło się bohaterce, dla czego jej świat legł w gruzach. Czy film jest zapisem choroby psychicznej? Być może, choć takie rozumienie w pewnym sensie zuboża znaczenia. Reżyser koncentruje się raczej na figurze rozpadu i rozgrywa dramat dziewczyny w przestrzeni pozwalającej sprowadzić jej cierpienie do poziomu idei.

Film wyreżyserowany przez Mariusza Grzegorzka był dyplomową realizacją operatora Andrzeja Musiała, ocenioną zresztą na stopień celujący. Nakierowanie na efekty wizualne, intensywność wzrokowego doświadczenia jest tu wyraźnie widoczne. Wydaje się jednak, że podkreślenie wagi obrazu to nie tylko pochodna „operatorskiego” charakteru filmu, ale także wrażliwości reżysera, który bardziej interesuje się sferą wrażeniowości kina niż możliwością opowiadania historii. To, co jednak z dzisiejszej perspektywy jest w *Krakatau* najciekawsze, to szczególna „podwójna” struktura, obecna również w dwóch pełnometrażowych filmach artysty. Zarówno bowiem *Rozmowa z człowiekiem z szafy* (1993), jak i *Królowa aniołów* (1997) opowiadają historie, rozgrywające się jednocześnie niejako w dwóch światach. Dopiero w najnowszym *Jestem twój* (2009) – świat przedstawiony odzyskuje jednolitość. *Krakatau* nie tylko odzwierciedla cechę kina polegającą na ukazywaniu tego, co wewnętrzne, przez to, co zewnętrzne. Jest on także manifestacją szczególnego rodzaju pojmowania sztuki ruchomych obrazów, dla którego centralnym pojęciem staje się odbicie. Film – jako dzieło autorskie – jest w ujęciu Grzegorzka odbiciem wewnętrznego pejzażu artysty, jest jednak także skomponowany z odbić, wpisanych w świat przedstawiony, strukturę i formę dzieła filmowego.

W etiudzie z 1986 roku ta szczególna logika dopiero się zarysowuje. Wyraźnie widać już jednak cechy późniejszych strategii artysty. Dwa światy *Krakatau* są bowiem zapowiedzią „odbić” znanych z *Rozmowy z człowiekiem z szafy* i *Królowej aniołów*. Obrazy zniszczenia są odbiciem stanów psychicznych dziewczyny, granej przez Katarzynę Bargielowską. Ale i ona „odbija” świat zewnętrzny. Ujęcia, ukazujące jej twarz stają się coraz bardziej nieostre, obrazy destrukcji – eksplodującego samolotu, pożaru, płonącego człowieka – przenikają do kadrów przedstawiających bohaterkę. Obraz ujawnia swoją

materialność, widoczne są zarysowania i plamy na nośniku filmowym, taśma raz po raz „zacina się” w aparacie projekcyjnym.

Grzegorzek zdaje sobie sprawę z „fotogeniczności” przerażających kadrów, z których składa się jego film. Etiuda kończy się planszą z tekstem o zagładzie wyspy Krakatau. Danym o skali zniszczenia i liczbie ofiar towarzyszy informacja o niezwykłych zjawiskach atmosferycznych, jakie nastąpiły po katastrofie. Przez długi czas obserwować można było barwne zachody słońca i księżyca – odbicia katastrofy, przypominające o tragedii i fascynujące przedziwnym pięknem. Takie są także obrazy filmu Grzegorzka – przerażające, a jednocześnie urzekające i zniewalające wizualnym wyrafinowaniem.

W *Krakatau* warto także zwrócić uwagę na ilustrację muzyczną. Mariusz Grzegorzek nie zamówił muzyki oryginalnej i sięgnął po istniejący wcześniej utwór grupy Dead Can Dance zatytułowany *De Profundis*. Wykorzystanie gotowego materiału muzycznego jest praktyką dość powszechną w przypadku etiud studenckich, twórca *Krakatau* posłużył się jednak w sposób świadomy kompozycją, która istniała niezależnie od jego dzieła. Musimy bowiem pamiętać, że także w późniejszych swoich pracach Grzegorzek całkowicie rezygnuje z muzyki oryginalnej na rzecz utworów „znalezionych”. Wynika to z faktu, że muzyka jest w filmach Grzegorzka nie tyle ilustracją, co inspiracją. Także w tym przypadku przejmujący utwór brytyjskiej grupy wyznacza rytm i nastrój utworu, co sprawia, że widz może odnieść wrażenie, iż obcuje z kreatywnym teledyskiem przekładającym na język obrazów muzykę Brendana Perry’ego i Lisy Gerard.

W jednym z telewizyjnych wywiadów Mariusz Grzegorzek, zapytany o źródła swojej twórczości, potwierdził, że jednym z najważniejszych jest muzyka. Muzyka wyprzedza obraz, musi istnieć przed obrazem, by móc zostawić swój ślad, „odbić” się we wrażliwości reżysera. Staje się częścią filmowego dzieła nie tylko jako element ścieżki dźwiękowej, ale także jako jedno z doświadczeń poprzedzających proces twórczy, które zostają przelożone na język obrazów².

Pierwszy pełnometrażowy film Mariusza Grzegorzka powstał na podstawie opowiadania Iana McEwana pod tytułem *Rozmowa z człowiekiem z szafy*. Reżyser zachował tytuł pierwowzoru literackiego, pozostał także wierny opowiedzianej przez McEwana historii. Akcja rozgrywa się wprawdzie

² Potwierdzeniem fascynacji muzycznych Mariusza Grzegorzka są jego prace telewizyjne poświęcone muzyce. Najciekawszą z nich jest zrealizowany w 1998 roku portret estońskiego kompozytora Arvo Pärta, którego artysta wykorzystał wcześniej w ścieżce dźwiękowej *Rozmowy z człowiekiem z szafy*.

w realiach polskich, ale wydaje się, że Mariusz Grzegorzek stara się tak ukształtować świat swego filmu, by uczynić dzieło uniwersalnym. Bohaterem jest Karol – chłopiec wychowywany przez samotną matkę. Kobieta kocha syna miłością zaborczą, ukrywa go przed ludźmi, nie posyła do szkoły. Chłopiec nie umie okazywać emocji, jest przerażony otoczeniem, czas najchętniej spędza zamknięty w szafie. Poznajemy bohaterów, kiedy chłopiec ma trzy lata. W kolejnych scenach towarzyszymy jego dorastaniu, aż do momentu, kiedy matka porzuca go za namową kochanka. Karol po raz pierwszy opuszcza rodzinny dom i szafę, dającą mu poczucie bezpieczeństwa. Trafia do ośrodka wychowawczego, gdzie poznaje nauczyciela, który uczy go samodzielności. Po ukończeniu szkoły musi sam zacząć radzić sobie w życiu. Decyduje się na powrót do matki. Okazuje się jednakże, że nie mieszka już ona pod starym adresem. Nikt nie potrafi wskazać Karolowi jej aktualnego miejsca pobytu. Chłopiec, korzystając z rad nauczyciela, wynajmuje pokój i zatrudnia się jako pomoc kuchenna w restauracji. W pracy upokarzany jest przez sadystycznego szefa kuchni, który pewnego dnia zamyka go we włączonym piekarniku. Poparzony Karol ucieka do domu. Po kilku dniach wraca, by w okrutny sposób zemścić się na swoim oprawcy – oblewa go gotującym się olejem. W ostatnich ujęciach filmu ponownie widzimy Karola w szafie – boleśnie zraniony ucieka w świat dziecięcych fantazji.

Podobnie jak w *Krakatau*, reżyser skonstruował świat przedstawiony filmu z dwóch elementów. W tym przypadku są one jednak wyraźniej od siebie oddzielone. Podstawowy poziom wyznacza opowiadanie o losach Karola. Jego uzupełnieniem i komentarzem są natomiast sceny inspirowane baśnią Hansa Christiana Andersena – *Opowiadanie o matce* (Andersen 1977). Zostały one nakręcone na taśmie czarno-białej, poddanej następnie wirażowaniu. Baśń duńskiego pisarza jest w pewnym sensie kluczem do zrozumienia historii Karola i jego matki. *Opowiadanie o matce* przynosi historię o miłości niezdolnej unieść ciężaru odpowiedzialności. Jego bohaterką jest kobieta, która nie umie pogodzić się ze zgonem swego dziecka. Wyrusza w drogę w poszukiwaniu śmierci, by odebrać jej syna. Jest zdolna do największych poświęceń. W finale jednak ponownie oddaje dziecko, gdy uświadamia sobie, że jego los może przynieść mu udrękę i nieszczęście:

– Masz tu swoje oczy – powiedziała śmierć. – Wyłowilał je z jeziora, tak błyszczaly na dnie, nie wiedziałam, że to są twoje oczy. Weź je z powrotem, są teraz jeszcze jaśniejsze niż przedtem. Spójrz tylko w głęboką studnię obok ciebie, ja wymienię nazwiska tych dwóch

kwiatków, które chciałaś zniszczyć, i ujrzysz całą ich przyszłość, całe ich życie; patrz, co chciałaś zniszczyć i co miałaś zepsuć! Matka spojrziała do studni i zobaczyła, że jeden z tych ludzi stał się błogosławieństwem dla świata; jak wiele szczęścia i radości otaczało go zewsząd! A potem ujrzała życie innego i była to troska i nędza, zbrodnia i nędza.

– I jeden los, i drugi zależą od woli boskiej – powiedziała śmierć.

– Któryż kwiat jest kwiatem nieszczęsnym, a który szczęśliwym? – spytała matka.

– Tego ci nie powiem – rzekła śmierć – ale dowiesz się ode mnie, że jeden z tych kwiatów był kwiatem twego dziecka, widziałaś losy twego dziecka, twego rodzonego dziecka przyszłość (Andersen 1977, 22).

Baśnie Andersena mają swoje źródło w tradycji ludowej. Nie tylko dlatego, że pisarz czerpał ze skarbnicy opowieści zasłyszanych w dzieciństwie, ale także z uwagi na prostotę języka przypominającego częściej potoczny język mówiony niż literacki, a także ze względu na styl nawiązujący do ludowej „przypowieści z morałem”. W swych utworach Andersen rezygnuje z barwnych opisów i elementów, które nadałyby jego opowieściom wymiar bardziej realistyczny. *Kręśiwo* zaczyna się słowami: „Szedł sobie drogą żołnierz: raz, dwa! Raz, dwa! Na plecach miał tornister, a u boku szablę, bo wracał właśnie z wojny do domu”. Czytelnik nie otrzymuje jednak informacji, jaka była to wojna. Dla Andersena nie jest to ważne – żołnierz jest tu bowiem figurą, w którą autor wpisuje znaczenia nadające baśni wymiar uniwersalny. Podobnie w *Księżniczce na ziarnku grochu* bajkopisarz posługuje się rozwiązaniem, podkreślającym, że baśń musi być „opowiedziana”, by spełnić się właśnie jako baśń.

„Był sobie pewnego razu książę, który chciał się ożenić z księżniczką, ale to musiała być prawdziwa księżniczka” – te słowa zachowają aktualność, choć są wypowiedziane przez kolejne pokolenia rodziców czytających baśni swoim dzieciom.

Jarosław Iwaszkiewicz podkreśla, że baśnie Andersena, być może właśnie za sprawą ich szczególnego „oderwania od konkretności”, są dla pisarza narzędziem introspekcji:

Pozornie opowiadając epickie bajki – Andersen opowiada bez przerwy o sobie. Nie ma prawie bajki, w której by nie grała pewnej chociażby roli autobiografia. Raz będą to szczegóły zewnętrzne, opis nędzy i strachu dziecka, stanów, które sam Hans Christian Andersen przeżywał, jak w *Dziewczynce z zapalkami*, innym razem jest to autobiogra-

fia wewnętrznych przeżyć, stosunku do ludzi, jak w *Małej syrenie*. Neurasteniczna, delikatna natura Andersena, a jednocześnie głęboka świadomość, że jest istotą niezwykłą, sprawiały, że każdy krok między ludźmi bolał go, jak gdyby stąpał po ostrych nożach (...). Słowik cesarski to Andersen i żołnierz ołowiany to Andersen, i samotny człowiek w *Starym domu*, i pozłacany bąk, i nawet urocza Calineczka – Tomelise, płynąca na oderwanym liściu z prądem strumienia – to także Andersen (Iwaszkiewicz 1977, 7).

Mariusz Grzegorzek zachowuje charakterystyczne walory pisarstwa Andersena. Rzeczywistość baśni zostaje po raz pierwszy wprowadzona jako rodzaj wizualizacji bajki na dobranoc opowiadanej chłopcu przez matkę. W kontekście fabuły filmu postrzegamy zaś historię wywiedzioną z *Opowiadania o matce* jako „autobiografię wewnętrznych przeżyć” bohaterki, o której pisał Iwaszkiewicz.

Kolejny fragment wizualizujący baśń Andersena pojawia się jednak w momencie, w którym postać matki jest już nieobecna. Karol przywołuje opowieść we śnie. Podobnie jest w przypadku następnej sekwencji baśniowej: widzimy śpiącego Karola, zza kadru natomiast słychać głos matki czytającej słowa Andersena. Po chwili na ekranie pojawiają się obrazy ilustrujące fragment, w którym matka przygląda się roślinom reprezentującym dusze zmarłych dzieci. Sposób montażowego zestawienia dwóch poziomów świata przedstawionego, połączonych przy pomocy dźwiękowej zakładki, sugeruje tym razem, że to Karol jest podmiotem przywołującym tekst baśni, czyniąc z niej własną wewnętrzną autobiografię.

Baśń Andersena powraca po raz ostatni w nieco inny sposób. Scena, w której matka oddaje swoje dziecko śmierci, zostaje wprowadzona w sposób arbitralny, niejako z pozycji samego reżysera. Ujęcie przedstawiające cierpienia Karola po tym, jak został zamknięty w gorącym piekarniku, zostaje zestawione z fragmentami ilustrującymi zakończenie *Opowiadania o matce*. Sekwencja baśni nie jest przy tym całkowicie ciągła – inaczej niż we wcześniejszych fragmentach, została rozbita przez kilka kadrów ukazujących wijącego się w bólu bohatera. Znajduje to, oczywiście, uzasadnienie: postać Karola zostaje bowiem włączona w obszar opowiadanej przez reżysera baśni, podobnie jak wcześniej matka stała się częścią baśni „wyśnionej” przez chłopca.

Sposób włączenia opowiadania Andersena w opowieść o losach Karola wprowadza do filmu Grzegorzka rodzaj sekwencji odbić. Tak jak bohaterka *Opowiadania o matce* zagląda do studni, w której widzi los swego dziecka, tak opowieść o Karolu odbija się w baśni Andersena. Odbijają się w niej wewnętrzne pejzaże bohaterów, a także wrażliwość reżysera deklarującego, że

to, co przedstawia na ekranie, jest zawsze rodzajem „sprawozdania z lektury” – w tym przypadku lektury baśni Andersena.

Sekwencje baśniowe ilustrowane są powracającym motywem muzycznym zaczerpniętym z utworu Arvo Pärta *Fratres*, skomponowanego w 1977 roku, a w filmie przedstawionego w wersji napisanej dla grupy Kronos Quartet. Sekwencje baśniowe są także pewnego rodzaju odbiciem utworu estońskiego kompozytora, którego konstrukcja oparta jest na matematycznej regule dodawania/nawarstwiania. W utworze występuje zarówno polimetria symultaniczna, polegająca na zestawieniu różnych podziałów metrycznych partii poszczególnych instrumentów, jak i sukcesywna. Ta ostatnia, opierająca się na linearnym zestawieniu różnych wartości metrum, jest podstawową zasadą organizującą utwór. Kompozytor tworzy bowiem ciąg, w którym zmiana następuje zawsze o tę samą wartość. Melodyczna struktura kompozycji opiera się na sekwencji metrum tematu 7/4, 9/4 i 11/4. Mariusz Grzegorzek nie tylko wykorzystuje *Fratres* jako ilustrację, ale także dokonuje adaptacji formy utworu i jej przeniesienia na grunt filmu. Transpozycja ta nie przebiega jednak w sposób dosłowny. Nie byłoby to zresztą ani do końca możliwe, ani czytelne dla widza:

W filmie można próbować [...] opisywać praktyczne i teoretyczne eksperymenty przenoszenia cech rytmów dźwiękowych na fenomeny wizualne [...]. W efekcie doszlibyśmy do sporządzenia przypominających partytury wykresów różnego rodzaju polirytmii symultanicznej i sukcesywnej, które ewentualnie dałyby się, z pewną prawidłowością, przyporządkować poszczególnym okresom dziejów kinematografii. Np. w filmie niemym – jak wspomniałam – charakterystyczne były próby osiągnięcia muzycznego czy zbliżonego do muzycznego charakteru rytmu poprzez traktowanie obrazu jako jednostki czasowej. Twórcy brali pod uwagę jednakże tylko różnice czasu trwania obrazów, podczas gdy potrzebne są jeszcze różnice intensywności (stosunek jednostek akcentowanych i nieakcentowanych), by można było mówić o grupowaniu rytmicznym. W filmie dźwiękowym mamy do czynienia przede wszystkim ze strukturowanymi czasowo rytmami muzycznymi, które na skutek swej regularności stanowią rytmiczną dominantę, o czym decyduje zjawisko przenikalności. Wchodzą tu w grę również rytmy mowy i szmerów. Gdy występują w sposób ciągły i są świadomie komponowane, podlegają także prawom rytmicznego grupowania (Helman 1981, 146–147).

Reżyser, zdając sobie sprawę ze zbytnej złożoności utworu filmowego, odwzorowuje strukturę utworu Estończyka w inny sposób. Nie tyle prze-

klada walory rytmiczne na język filmu, co w sposób swobodny adaptuje zasadę, jaką zawarł Pärt w swej kompozycji. Kompozytor „dodaje” bowiem kolejne wartości do metrum, reżyser zaś wprowadza następne „perspektywy” – najpierw matki, potem chłopca, a w końcu własną. W każdym kolejnym segmencie poprzednia „subiektywność” zostaje jednocześnie zachowana i uzupełniona o nowy element. Grzegorzek prowadzi nas od opowieści matki aż po wielopoziomową konstrukcję, w której baśń Andersena staje się „autobiografią wewnętrznych przeżyć” matki, Karola, a także samego reżysera. Być może także widza. Baśń Andersena należy bowiem do obszaru oswojonego, przecież niemal każdy odbiorca filmu może przywołać własne doświadczenia związane z opowieściami duńskiego pisarza.

Rozmowa z człowiekiem z szafy to film o dwudzielnej konstrukcji, który jednak zachowuje bardzo wyraźną hierarchię poziomów świata przedstawionego: baśń Andersena wyjaśnia tu historię Karola i jego matki. W *Królowej aniołów* ponownie mamy do czynienia z rozbięciem opowiadania na dwie sfery. Tym razem jednak nie ma możliwości ustanowienia poziomu podstawowego – równolegle opowiadane historie są bowiem całkowicie równoprawne pod względem czasu trwania i wewnętrznej złożoności.

Film Grzegorzka opowiada o miłości. Nowele składające się na *Królową aniołów* nie mają jednak nic wspólnego z formułą melodramatu, choć – podobnie jak wiele filmów tego gatunku – opowiadają o miłości niemożliwej i niespełnionej. Dwa wątki, rozgrywane się na różnych płaszczyznach czasowych, opowiadane są równolegle. Fragment jednej historii niespodziewanie ustępuje drugiej.

Bohaterem współczesnej noweli otwierającej film jest Jakub – lekarz mieszkający z ojcem, który przeżywa kryzys swojego związku z nauczycielką Marią. Także jego relacje z ojcem, naznaczone przez tragiczną śmierć matki i brata Jakuba, nie układają się najlepiej. Maria ostatecznie zraza się do Jakuba, kiedy ten doprowadza przez swoje niedbalstwo do śmierci jej ukochanego kota. Mężczyzna nie potrafi jednak pogodzić się z odrzuceniem. Pewnego dnia porywa Marię, by uwięzić ją w opuszczonej hali fabrycznej, w której zmuszą ją do wysłuchania swojej „spowiedzi”.

W historii określanej przez reżysera umownie mianem *Dawno temu* (wydarzenia w niej przedstawione rozgrywiają się mniej więcej przed stu pięćdziesięciu laty) poznajemy parę bohaterów, noszących takie same imiona i granych przez tych samych aktorów. Maria jest tu służącą, opiekuje się schorowaną Elżbietą, której czterdziestoparoletnia córka Zofia spodziewa się „późnego” dziecka. Częstym gościem w dworze jest ksiądz Jakub, który

zastąpił poprzedniego proboszcza zaprzyjaźnionego ze starzejącą się dziewczką. Maria jest zakochana w Jakubie, odrzucającym jej miłość. Jej uczucie jest nie tylko niespełnione, ale także idealistyczne. Jakub jest dla niej kolejnym elementem fikcji, którą buduje, by wypełnić emocjonalną pustkę, jakiej doświadczała od czasów spędzonego w sierocińcu dzieciństwa. W rozmowach z inną służącą – Cecylką – opowiada o szczęściu rodzinnym, wraca do wyobrażonych wspomnień. Nowele *Teraz* i *Dawno temu* nakręcone zostały w różnych stylach. Opowieść współczesna przywodzi na myśl nerwowy rytm filmów Wong Kar-Waia. Zdjęcia Jolanty Dylewskiej zrealizowano z pomocą dwóch technik – filmowej i telewizyjnej; w tym ostatnim przypadku z wykorzystaniem amatorskiej kamery pracującej przy maksymalnych wartościach cyfrowego transfokatora, co pozwoliło na uzyskanie efektu obniżonej rozdzielczości. Nowela rozgrywająca się w przeszłości powstała wyłącznie z użyciem taśmy filmowej. W przeciwieństwie do części współczesnej, nie znajdziemy tu ujęć „z ręki”. Obrazy są starannie zaplanowane, ruch postaci odbywa się w sposób przemyślany, pozwalający zachować kompozycję kadru, także w jego dynamicznym wariacie. Dwie nowele zachowują odrębność również na płaszczyźnie fabularnej. Historia z przeszłości i opowieść współczesna nie są prostymi wariantami podobnych wątków. Inaczej rozłożone zostają akcenty – w pierwszym przypadku to Jakub jest stroną aktywną, to na nim skupia się uwaga widza. Druga nowela stawia w centrum Marię – w desperacki sposób poszukującą miłości.

Podobnie jak w *Krakatau* i *Rozmowie z członkiem z szafy* reżyser – już przez rozbicie spójności świata przedstawionego i umowność scenarii, w jakich rozgrywają się przedstawione wydarzenia – podkreśla sztuczność *Królowej aniołów*. Ponownie mamy do czynienia z figurami, reprezentującymi stany emocjonalne, co podkreślone zostaje przez specyficzną manierę aktorską, różną w obydwu nowelach, ale mającą pewien wspólny rys, podkreślający nierealistyczny charakter dzieła. *Teraz* przywodzi na myśl filmy Andrzeja Żuławskiego, w których aktorzy grają w sposób nadekspresyjny, wręcz konwulsyjny. *Dawno temu* nie szokuje widza frenetyzmem gestów. Reżyser akcentuje umowność sytuacji, każąc swoim aktorom grać z zachowaniem teatralnej manieri sprawiającej, że widz odnosi wrażenie, iż historia niespełnionej miłości niedojrzałej dziewczyny do księdza jest odgrywana w sztucznych dekoracjach.

Umowność świata przedstawionego podkreśla także zakończenie filmu, w którym aktorzy odrzucają maski, w sposób po raz kolejny kojarzący się z twórczością Andrzeja Żuławskiego. Podobnie jak w zakończeniu *Kobiety publicznej* (1984) aktorzy demaskują przestrzeń przedstawienia, zwracając się

bezpośrednio do widza. Pierwotnie widzimy jedynie twarze artystów w serii zbliżeń, jednocześnie słysząc zza kadru rodzaj wewnętrznego monologu, będącego rozpisaną na głosy pochwałą miłości. Później zaś aktorzy wspólnie wypowiadają kwestię: „I jeśli nie umie znaleźć w swoich wspomnieniach takiej ostoji – zostanie złamana”.

Rozmowa z członkiem z szafy konfrontowała widza z fikcją mającą swoje zakorzenie w literaturze. Film Grzegorzka jest bowiem propozycją spotkania z opowiadaniem Iana McEwana i baśnią Hansa Christiana Andersena, odbiciem i lustrem pozwalającym wpisać swoje doświadczenie w teksty, z których lektury zdaje relację reżyser. *Królowa aniołów* nie oferuje takiej piętrowej konstrukcji – film powstał bowiem na podstawie scenariusza oryginalnego. Widz jednak wielokrotnie spotyka się z fikcją, choć jej granice nie są wyznaczane przez ramy tekstu wpisanego w tekst. Fikcja jest wewnątrztekstowym konstruktem manifestującym się w opowieściach bohaterów: Marii o szczęśliwym dzieciństwie w drugiej noweli oraz Jakuba o tragicznych wypadkach, które doprowadziły do śmierci jego matki i brata.

Sekwencja wizualizująca wydarzenia z przeszłości jest wyraźnie oddzielona od reszty materiału: Grzegorzek postanowił zrealizować ją na taśmie czarno-białej. Jakub nie odnosi się zresztą do przeszłości w sposób bezpośredni – nie mamy tu bowiem do czynienia z prostą wizualizacją jego wspomnień, lecz ze zobrazowaniem snu zawierającego rodzaj „esencji” przeszłości. W sekwencji tej powraca obraz otwierających się drzwi, przez które wkraczamy do kolejnych obszarów pamięci Jakuba – od obrazów jego dziecięcych relacji z matką aż po moment wypadku, podczas którego matka i brat toną w jeziorze. Interesujące jest przy tym, że zarówno Jakub, jak i słuchająca jego opowieści Maria, są także elementami świata przedstawionego – kamera ukazuje ich w przestrzeni snu-wspomnienia, przyglądających się wydarzeniom z minionego czasu. Fikcja staje się tu przestrzenią równoprawną wobec rzeczywistości, będącej zresztą także kreacją – tyle że wytworzana przez reżysera, a nie przez postaci należące do zbudowanego przez niego świata przedstawionego.

Zdwojenie, na którym opiera się konstrukcja *Królowej aniołów*, ma nieco inny wymiar niż to, które występuje w *Rozmowie z członkiem z szafy*. W debiucie Grzegorzka dodatkowy poziom rzeczywistości przedstawionej wzbogaca i komentuje opowieść o niedobrej miłości matki do syna. W *Królowej aniołów* natomiast zdwojenie tematyzuje strategię autorską, zgodnie z którą dzieło filmowe jest sumą odbić doświadczeń artysty – zarówno dotyczących rzeczywistości, jak i zakorzenionych w świecie tekstów. Nowele *Teraz* i *Dawno*

temu są w pewnym sensie swoimi lustrzanymi odbiciami; w każdej z nich uwaga widza skupia się na innej postaci pary Maria – Jakub. Obydwie zachęcają także widza do wpisania własnego odbicia w rzeczywistości świata przedstawionego. Czynią to albo podkreślając umowność i pewnego rodzaju modelowość diegezy, albo ukazując rodzaj sekwencji fikcji, jak w scenie snu-opowieści Jakuba z pierwszej noweli, w której na obrazy, będące wytworem wyobraźni postaci, nakładają się elementy tego właśnie świata. Jakub i Maria, patrząc na wydarzenia z dzieciństwa lekarza, kreują jednocześnie przestrzeń dla widza, który może stać się kolejnym obserwatorem świata rozciągającego się za drzwiami snu.

Filmy Mariusza Grzegorzka opowiadają o ludziach, ich emocjach, nieokreślonych, czasem krańcowych doświadczeniach egzystencjalnych. Brak w nich spektakularnych wydarzeń, a uwaga reżysera i widza skupia się na życiu wewnętrznym bohaterów. Paradoksalnie jednak świat filmów twórcy *Królowej aniołów* to świat fizyczny, uniwersum przedmiotów, materialnych powłok. Wynika to być może z przekonania, że filmowy świat jest niejako z definicji niezdolny do bezpośredniego reprezentowania stanów wewnętrznych. Przekonania, manifestowanego już w krótkometrażowym *Krakatau*. Późniejsze filmy są – nawet w jeszcze większym stopniu – potwierdzeniem postawy reżysera. Szczególnie wyrazistym przykładem wydaje się nakręcony dla telewizji średnometrażowy *Goliathus Goliathus* (1990), opowiadający o wchodzeniu w dorosłość. Dramat rozgrywa się wokół przedziwnego prezentu, jaki bohaterka otrzymuje od swoich rodziców z okazji osiemnastych urodzin. Jest nim tytułowy chrabąszcz zamknięty w ozdobnej ramie, który staje się katalizatorem emocjonalnego konfliktu, a jednocześnie niemyym świadkiem wydarzeń.

Inaczej „powierzchnia rzeczy” daje o sobie znać w filmie *Jestem twój* – zrealizowanym po długiej, dziesięcioletniej przerwie wypełnionej przede wszystkim doświadczeniami teatralnymi. Najnowsza realizacja łódzkiego autora jest zdecydowanie bliższa rzeczywistości. Reżyser, zachowując spójny i efektowny wizualnie styl, zrezygnował z manierycznej, barokowej formy, która była wcześniej jego znakiem firmowym. Decyzja ta zapewne była konsekwencją sięgnięcia po narzucający inne reguły materiał wyjściowy. Film jest bowiem adaptacją sztuki Judith Thompson – autorki uważanej za jedną z najciekawszych postaci współczesnej dramaturgii kanadyjskiej.

Mariusz Grzegorzek spotkał się z twórczością Kanadyjki już wcześniej, realizując w łódzkim Teatrze im. Jaracza spektakle *Lew na ulicy* i *Habitat*. Jednak *Jestem twój* to nie ekranowa wersja teatralnego spektaklu, lecz pełnowartościowe dzieło filmowe nakręcone jedynie z inspiracji utworem dramatycznym.

W ekranowej wersji wprowadzone zostały pewne zmiany – bohaterka nie jest – jak u Thompson – artystką, tylko lekarką, a postaci noszą polskie imiona. Scenerią przedstawionych w filmie wydarzeń jest bowiem Polska.

Zdaniem reżysera kanadyjski rodowód utworu nie odbiera mu aktualności w naszej rzeczywistości:

Moim zdaniem [sztuka Thompson, dop. A.P.], paradoksalnie mówi więcej o polskim społeczeństwie niż jakikolwiek znany mi scenariusz polski.

Ten dramat psychologiczny kryje w sobie zaskakująco trafny obraz naszej sfuszerowanej demokracji: rozwarstwienie społeczne i ekonomiczne, wykluczenie, emocjonalną alienację, złowrogą schizofrenię rozpiętą między duchową pustką a napuszonym i zakłamanym światem „rzeczywistości społecznej”, która już dawno zabiła w nas poczucie wartości i identyfikacji jako wspólnoty (Kornatowska 2009, 17).

Mariusz Grzegorzek, co zapewne okaże się zaskoczeniem dla wielbicieli jego poprzednich filmów, po raz pierwszy w sposób bezpośredni krytykuje polskie „tu i teraz”. Paradoksalnie jednak dochowuje wierności samemu sobie i – mimo zastosowania zabiegów adaptacyjnych – autorce literackiego pierwowzoru, od której przejął nie tylko wątki fabularne, ale także symbolikę – np. obraz roju pszczół, będący w filmie wizualnym refrenem, wywiedzionym z jednego z monologów Macka (w filmie – Jacek). Film bliski jest także tradycji, do której nawiązuje kanadyjska dramatopisarka, uznawana za spadkobierczynię Augusta Strindberga i Eugene’a O’Neilla.

Judith Thompson nawiązuje do ekspresjonizmu nie tylko za sprawą tematyki jej dramatu, skupiającego się wokół skrajnych uczuć, ale także poprzez formę – akcentującą fragmentaryczność konstrukcji, na której strukturę składa się 36 krótkich scen. Mariusz Grzegorzek także idzie tym tropem – jego film epatuje silnymi, frenetycznymi eksplozjami emocji, które początkowo irytują, by później uzyskać pełne uzasadnienie. Reżyser – wykorzystujący także wcześniej efekt przerysowania i emfazy – sięga tu po sprawdzone środki w sposób bardziej przemyślany i dojrzały. Nie chodzi w żadnym razie o powierzchowny efekt, lecz wprowadzenie swoistej gry emocjonalnej z widzem.

Szczególną pozycję widza wobec świata przedstawionego determinuje już sama fabuła utworu. Marta rozstała się z mężem. Jacek chce do niej wrócić i deklaruje, że jego uczucia nie wygasły. Ona jednak nie chce kontynuować nieudanego związku. Wtedy w życie trzydziestoletniej kobiety wkracza Artur – kryminalista zatrudniony w charakterze osiedlowego stróża. Pewnego razu dochodzi między nimi do zbliżenia – Artur jest agresywny, w pewnym sensie

gwałci Martę. Ona jest jednak na swój sposób zafascynowana zwierzęcym erotyzmem człowieka należącego do nieznannej jej, a tym samym budzącej ciekawość, klasy społecznej. Irena i Artur na swój sposób przypominają Kast i jej syna z *Chińskiej ruletki* (*Chinesisches Roulette*, 1976) Fassbindera. Budzą odrazę, lęk, a jednocześnie rodzaj współczucia. W tle pojawia się postać Alicji – siostry Marty. Stara się pomóc zrozpaczonej siostrze. Sama jednak nie ma siły – jej życie emocjonalne także legło w gruzach. Kiedy okazuje się, że bohaterka jest w ciąży, emocje wybuchają ze zdwojoną siłą. Marta chce pozbyć się dziecka, Artur, wraz z dominującą w jego życiu matką, postanawiają je uratować, a jednocześnie upokorzyć kobietę należąca do zniechęconego świata.

Mariuszowi Grzegorkowi udało się rekonstrukcja jednego z najważniejszych walorów sztuki Judith Thompson. Widz jest tu bowiem ponownie emocjonalnie rozdarty. Artur i Irena nie budzą sympatii – są brzydki i prymitywni, należą do świata, od którego chcemy się odwrócić. Ich czyny są odpychające i niegodziwe, ale jednocześnie oboje walczą o prawo do uczucia i godność. Widz być może stanie po ich stronie, ale nie „poda im ręki”. Z odrazy.

O ileż łatwiej będzie mu utożsamić się z Martą, która – choć emocjonalnie wypalona – należy do bardziej „higienicznego” świata. Nie to, co jej siostra – prymitywna dziewczucha budząca zażenowanie... Mariusz Grzegorzek unika jednak prostego odwrócenia schematu. Nie idealizuje bohaterów „z nizin”, skupiając się raczej na emocjonalnej rozgrywce z widzem, który z trudem odnajduje dla siebie miejsce w dyskursie filmu. Taka jednak – jak się wydaje – była intencja Thompson, a za nią – reżysera tego niezwykle interesującego filmu. W finale pojawia się być może nuta optymizmu. Artur nieporadnie przygotowuje pożywienie dla niemowlaka. Ale to raczej otwarte zakończenie... trudno wyobrazić go sobie w roli idealnego ojca.

Oglądając film Mariusza Grzegorka można początkowo odnieść wrażenie, że po raz pierwszy podjął on problematykę społeczną – nieobecną w wcześniejszych utworach, których bohaterowie poruszali się w „abstrakcyjnych” światach, oderwanych od jakichkolwiek konkretnych realiów. Ten zwrot jest jednak tylko częściowy, a może nawet pozorny. Mariusz Grzegorzek nie posiada bowiem wrażliwości Kena Loacha – jest nadal sobą. Napięcie, jakie powstaje pomiędzy bohaterami pochodzącymi z różnych warstw społecznych, jest tu raczej pretekstem do analizy pojęć, które reżyser wymieniał w cytowanej wcześniej wypowiedzi. Przedmiotem rozpoznania są nie mechanizmy społeczne, lecz psychologiczne. „Sfuszerowana demokracja” jest w tle, niejako w domyśle...

Filmy pełnometrażowe:

1993 – *Rozmowa z człowiekiem z szafy*1999 – *Królowa aniołów*2009 – *Jestem twój*

Literatura

Andersen H.Ch., 1977, *Baśnie*, tłum. Beylin S., Iwaszkiewicz J., Warszawa.

Helman A., 1981, *O dzieła filmowym*, Kraków.

Iwaszkiewicz J., 1977, *Wstęp*, w: Andersen H.Ch., 1977, *Baśnie*, t. 1., tłum. Beylin S., Iwaszkiewicz J., Warszawa.

Kornatowska M., 2009, *Każdy jest samotnym bezbronnyim dzieckiem*, „Kino”, nr 10.

Andrzej Pitrus, profesor nauk humanistycznych. Pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest również wykładowcą Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Zajmuje się kinem współczesnym i mediami audiowizualnymi, a także reklamą i sztuką najnowszą – przede wszystkim tzw. sztuką nowych mediów. Jest autorem wielu publikacji, m.in. książek *Kino kultu* i *Zrozumieć reklamę*.

Mariusz Grzegorzek – Cinema... His Own Way

The article is a résumé of Mariusz Grzegorzek's work. We are presented with detailed descriptions of the tricks and techniques applied in each of his movies: his first short film *Krakatau*, *The Conversation with a Man from the Closet*, *The Queen of Angels*, and *I Am Yours*. The author points to the director's inspirations and the rise of his ideas, and interprets most meaningful scenes.

PO TAMTEJ STRONIE
GRANICY

KRIS VAN HEUCKELOM
Katholieke Universiteit Leuven
Leuven

Nowi Londyńczycy. Polscy emigranci na dużym (i małym) ekranie

Emigrować czy nie emigrować: jest to pytanie, które tak bardzo zadomowiło się w polskim dyskursie publicznym, że niemal każde kolejne pokolenie musi na nowo mierzyć się z nim. Dotyczy to nie tylko przeciętnego obywatela stojącego przed wyborem wyjazdu z Polski, ale również pisarzy i artystów, którzy poruszają w swojej twórczości kwestię emigracji (zob. Andres, Wolski 2003; Stephan 2003). Nie dziwi zatem fakt, że pytanie o sens emigracji nurtowało także polską kinematografię ostatnich pięćdziesięciu lat. Jak wynika z niedawnych badań przeprowadzonych w tym zakresie przez Ewę Mazierską (2009), polskie kino powojenne cechuje się uderzającą ciągłością w swoim portretowaniu emigranckich postaci¹. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z filmami powstałymi w latach sześćdziesiątych czy z filmami z lat dziewięćdziesiątych, polskie kino przejawia skłonność do przedstawiania wychodźców w niezbyt przychylnym świetle². Co ciekawe, przelom ustrojowy oraz zniesienie cenzury w r. 1990 nie doprowadziły do drastycznej przemiany w wyobrażaniu emigrantów na dużym ekranie.

Nie oznacza to jednak, że na przestrzeni drugiej połowy XX w. nie zmieniła się ogólna charakterystyka emigracji oraz okoliczności, w których do niej dochodziło. Jak pisze Mazierska, filmy powstałe w czasach komunistycznych z reguły przypisywały pobytowi na obczyźnie trwały i nieodwra-

¹ Pisze o tym także Dominika Suder w swojej nieopublikowanej pracy magisterskiej (Suder 2003).

² Jak to ujmuje Mazierska, emigrant jest zazwyczaj traktowany jako „anomalia odbiegająca od normy i problem” (2009, 123).

calny charakter, obwiniając emigrantów o to, że zrezygnowali ze skromnego, lecz uczciwego życia we własnym kraju na rzecz łatwego życia za granicą³. Zarzut braku patriotyzmu i lojalności wobec kraju powracał także w wielu filmach z lat osiemdziesiątych, aczkolwiek filmy te – ze względu na trudną sytuację polityczną i gospodarczą – wykazywały większe zrozumienie dla obywateli decydujących się na wyjazd z Polski⁴. Po upadku komunizmu nastąpił nieco inny paradygmat, pozbawiający emigrację jej dawnej nieodwracalności i ostateczności. W swojej walce z niedociągnięciami polskiego (i globalnego) kapitalizmu emigranci wylaniają się z najnowszych obrazów jako ludzie, którym brakuje stałego domu i stałej tożsamości⁵. Rzadko jednak zdarza się – jak konkluduje Mazierska – aby w tych najnowszych filmach przedstawiano szczęśliwych i udanych emigrantów, których pobyt za granicą nie tylko nie zubożył, ale wręcz wzbogacił, zarówno finansowo, jak i kulturowo.

O polskich emigrantach na zagranicznych ekranach

W artykule tym chciałbym szerzej omówić kilka kwestii poruszonych, ale nie rozwiniętych przez Mazierską. Skupia się ona w swoich wywodach przede wszystkim na polskich filmach o tematyce emigracyjnej, wychodząc

³ W swojej analizie Mazierska nawiązuje do takich starych filmów, jak *Żona dla Australijczyka* Stanisława Barei (1963), *Szyfry* Wojciecha Hasa (1966), *Życie rodzinne* (1970) i *Kontrakt* (1980) Krzysztofa Zanussiego oraz *Bilet powrotny* (1978) Ewy i Czesława Petelskich. Co ciekawe, Mazierska nie wspomina o słynnej komedii Sylwestra Chęcińskiego *Kochaj albo rzuć*. Jest to jeden z nielicznych polskich filmów z tamtych czasów – obok wspomnianego *Biletu powrotnego* – w których uwaga reżysera skupia się nie na tyle na emigrantach przyjeżdżających do Polski, ile na trybie życia, jaki emigranci prowadzą za granicą (w tym wypadku w Ameryce Północnej).

⁴ Mazierska opiera się tu na takich filmach, jak *Ostatni prom* Waldemara Krzystka i *300 mil do nieba* Macieja Dejczerza (oba powstałe w r. 1989).

⁵ Do filmów postkomunistycznych wspomnianych przez Mazierską i traktujących o reemigracji do Polski po upadku komunizmu należą: *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* (1989) Feliksa Falka, *Dzieci i ryby* (1997) Jacka Bromskiego, *Pułapka* (1997) Adka Drabińskiego, *Moje pieczone kurczaki* (2002) Iwony Siekierzyńskiej. Emigracji postkomunistycznej poświęcone są m.in. *Papierowe małżeństwo* (1992) Krzysztofa Langa, *Przeklęta Ameryka* (1993) Krzysztofa Tchórzewskiego, *Obcy musi fruwać* (1993) Wiesława Saniewskiego, *Trzy kolory: Białe* (1994) Krzysztofa Kieślowskiego, *Szczęśliwego Nowego Jorku* (1997) Janusza Zaorskiego i *Oda do radości* (2005) Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa. Do listy sporządzonej przez Mazierską można by jeszcze dodać *Kawalerskie życie na obczyźnie* (1992) Andrzeja Barańskiego, *Dublerzy* (2006) Marcina Ziębińskiego, *Lekcje Pana Kuki* (2008) Dariusza Gajewskiego, *Byłuch* (2008) Eugeniusza Klucznika oraz *U Pana Boga za miedzą* (2009) Jacka Bromskiego.

z założenia, „iż polscy emigranci rzadko występują w filmach realizowanych w innych krajach” (Mazierska 2009, 109)⁶. Przy bliższym wejrzeniu w sprawę okazuje się jednak, że zagranicznych filmów ukazujących losy polskich emigrantów jest nadspodziewanie dużo. Nie mówiąc już o kinie amerykańskim, w którym już w latach trzydziestych zaczęli się pojawiać pierwsi emigranci o polskich korzeniach⁷, wspomnieć należy o znacznej liczbie współczesnych filmów europejskich poświęconych polskim emigrantom (zwłaszcza emigrantom „za chlebem”). Geneza tej tematyki sięga lat osiemdziesiątych, kiedy wszedł na ekrany brytyjski film *Moonlighting* (Fucha, reż. Jerzy Skolimowski, 1982), francuski obraz *La fiancée qui venait du froid* (Panna młoda, którą przyjechała z zimna, reż. Charles Nemès, 1983) oraz niemiecki *Überall ist es besser wo wir nicht sind* (Wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma, reż. Michael Klier, 1989). Nie ulega wątpliwości, że kluczową rolę w dalszym rozpowszechnianiu wątku Polaków pracujących za granicą odgrywały kolejne fale emigracyjne z Polski w latach tuż po upadku komunizmu (zob. Jaźwińska, Okólski 2001; Burrell 2009). Zjawisko to stało się szczególnie widoczne w ostatnich dwóch dekadach, kiedy powstało sporo filmów fabularnych dotyczących polskiej emigracji zarobkowej⁸. Należą do nich m.in. francuski film *Le clandestin* (Na czarno, reż. Jean-Louis Bertuccelli, 1994), austriacki film *Die Ameisenstraße* (Ulica Mrówek, reż. Michael Glawogger, 1995), włoski obraz *La Ballata dei Lavavetri* (Ballada o czyszcicielach szyb, reż. Peter Del Monte, 1998), holenderski film *De Poolse bruid* (Polska panna młoda, reż. Karim Traïdia, 1998), szwedzka produkcja *Fyra veckor i juni* (Cztery tygodnie w czerwcu, reż. Henry Meyer, 2004) oraz brytyjski *It's a Free World* (To jest wolny świat, reż. Ken Loach, 2007)⁹. Choć filmy te nie znajdują się

⁶ Spośród zagranicznych filmów o emigrantach z Polski podaje ona tylko *The Tenant* (Lokator, 1976) Romana Polańskiego, *Moonlighting* (Fucha, 1982) i *Success is the best revenge* (Najlepszą zemstą jest sukces, 1984) Jerzego Skolimowskiego i *It's a Free World* (2007) Kena Loacha.

⁷ Jak wiadomo, wyobrażenia o Polakach (zarówno emigrantach pierwszego pokolenia, jak i Amerykanach o polskich korzeniach) mają za sobą bardzo długą tradycję w kinie hollywoodzkim. Jedno ze szczytowych osiągnięć aktorskich Marlona Brando – obok jego kreacji Dona Corleone w *Ojcu chrzestnym* oraz pułkownika Kurtza w *Czasie Apokalipsy* – to niewątpliwie pamiętna rola prostackiego i bezczelnego „Polacka” Stanleya Kowalskiego w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Elii Kazana (1951). Słynna hollywoodzka ekranizacja dramatu Tennessee’ego Williamsa uchodzi za jeden z pierwszych filmów, w których Amerykanie o polskich korzeniach stali się dopuszczalnym celem etnicznych uprzedzeń. Zob. na ten temat Golab 1980, Wtulich 1994, Bukowczyk 2002 i Goshka 2006.

⁸ Bardziej ogólnie o rosnącej roli wątków emigracyjnych we współczesnym kinie europejskim pisze Loshitzky 2006.

⁹ Do tej listy można by jeszcze dodać kilka ciekawych filmów krótkometrażowych, tak jak duński film *You can't eat fishbing* (Nie da się jeść wędkowania, reż. Kathrine Windfeld, 1999), ho-

na listach przebojów kinowych, większość wspomnianych produkcji spotkała się z uznaniem na międzynarodowych festiwalach filmowych¹⁰.

Dokładniejsza analiza wymienionych filmów odsłania znaczące różnice w stosunku do polskich filmów omawianych przez Ewę Mazierską. Wśród wspomnianych europejskich filmów wylaniają się dwie podstawowe kategorie, które dzieli odmienna perspektywa czasowa oraz inne podejście do polskiej emigracji zarobkowej. Starsze filmy, których akcja rozgrywa się w latach osiemdziesiątych, mają tylko i wyłącznie polskich bohaterów pierwszoplanowych i skupiają się bardziej na stosunkach między Polakami niż na relacjach między miejscowymi a przybyszami. Należą do tej kategorii m.in. *Moonlighting*, *Überall ist es besser wo wir nicht sind* i *La Ballata dei Lavavetri*.

Każdy z tych trzech filmów ma, oczywiście, swoją specyfikę, zarówno pod względem fabuły, jak i pod względem przesłania. *Moonlighting* Skolimowskiego opowiada o ekipie polskich robotników, która przyjeżdża do Anglii na początku lat osiemdziesiątych, aby wyremontować londyński dom wysokiego funkcjonariusza komunistycznego. Kiedy w Anglii zastaje ich stan wojenny, szef ekipy Nowak – chcąc za wszelką cenę zakończyć prace budowlane – ukrywa przed swoimi pomocnikami wszelkie wiadomości o dramatycznej sytuacji w Polsce i zmusza ich do ciężkiej pracy oraz rezygnacji z jakiegokolwiek rozrywki. Niemiecki film *Überall ist es besser wo wir nicht sind* opisuje losy Polaka i Polki, którzy poznają się w Warszawie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i potem – niezależnie od siebie – wyjeżdżają do Niemiec. Przypadkowo spotykają się ponownie w Berlinie, gdzie oboje – utrzymując się z nielegalnej pracy – starają się o wizę do Stanów Zjednoczonych. Po półrocznym, pełnym rozczarowań pobycie w Berlinie wyjeżdżają do Ame-

lenderski *Nederlands voor beginners* (*Język niderlandzki dla początkujących*, reż. Urszula Antoniak, 2007) i brytyjski obraz *Somers Tonn* (*Dzielnica Somers Tonn*, reż. Shane Meadows, 2008). Warto także zaznaczyć, że w ostatnich latach powstało kilka zagranicznych filmów dokumentalnych poświęconych polskim emigrantom zarobkowym, m.in. *Verhaal van verlangen* (*Opowieść tęsknoty*, reż. Carin Goeijers, 2001) i *If I were a fish* (*Gdybym był rybą*, reż. Tomasz Wolski i Karina Griffith, 2004).

¹⁰ W r. 1982 *Moonlighting* Skolimowskiego zdobył nagrodę za najlepszy scenariusz oraz nominację do Złotej Palmy na festiwalu filmowym w Cannes. W r. 1990 *Überall ist es besser wo wir nicht sind* otrzymał nagrodę niemieckiej krytyki filmowej („Preis der Deutschen Filmkritik”). Pod koniec lat dziewięćdziesiątych *De Poolse bruid* zdobył kilka europejskich nagród filmowych oraz nominację do Złotego Globu. W tym samym okresie *La ballata dei lavavetri* została nominowana do Kryształowej Gwiazdy na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Brukseli. W r. 2006 *Fyra veckor i juni* zdobył Kryształowego Niedźwiedzia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie. Z kolei *It's a Free World* (który wszedł na polskie ekrany pod tytułem *Polak potrzebny od zaraz*) otrzymał kilka nominacji do nagrody Festiwalu Filmowego 2007 w Wenecji (między innymi do Złotego Lwa).

ryki, gdzie się znowu spotykają. Film ten można nazwać gorzkim moralitem o złudnym poszukiwaniu szczęścia (które – jak sugeruje tytuł – jest „zawsze gdzie indziej”). Włoski film *La ballata dei Lavavetri* ukazuje historię polskiej rodziny, która pod koniec lat osiemdziesiątych osiedla się we Włoszech, w oczekiwaniu na wizę do Kanady¹¹. Mężczyźni utrzymują się z mycia szyb samochodów na rzymskich skrzyżowaniach, podczas gdy kobiety podejmują pracę jako sprzątaczkki. Po pewnym czasie przebywająca na obczyźnie rodzina ulega całkowitemu rozpadowi: ojciec ginie bez śladu, jego brat coraz bardziej pograża się w chorobie alkoholowej, córka umiera po próbie gwałtu, a syn popełnia morderstwo. Film ten porusza zatem temat wyobcowania polskiej rodziny zamieszkającej za granicą.

To, co łączy te „starsze” filmy – poza wspomnianym już brakiem niepolskich bohaterów pierwszoplanowych – to fakt, że występujące w nich polskie postacie w mniejszym lub większym stopniu pozostają we własnym gronie i rzadko wchodzą w kontakty z miejscowymi ludźmi. Oprócz tego, działalność tych Polaków (albo miejscowych, z którymi się stykają lub współpracują) często ma charakter kryminalny. Nierzadko to sami Polacy padają ofiarą bezprawnych działań ludzi, z którymi się stykają. Nie dziwi zatem fakt, że fabuła tych filmów z reguły nosi w sobie piętno tragizmu i katastrofizmu. Najbardziej katastroficzna historia to niewątpliwie *La Ballata dei Lavavetri* (gdzie pobyt zagraniczny polskiej rodziny doprowadza do jej całkowitego rozpadu). Niemniej ponura jest sytuacja Polaków przedstawiona w *Moonlighting*. Tylko w przypadku *Überall ist es besser wo wir nicht sind* można mówić o zakończeniu, które nie jest całkowicie pozbawione nadziei. Znamienne jest jednak to, że owa nadzieja na lepsze życie nie wiąże się z wymarzonym pobytem za granicą, ale raczej z tym, że główne postacie (Ewa i Jurek) w końcu się odnajdują¹².

Zwrot postkomunistyczny

Zupełnie inaczej przedstawiają się sprawy w zagranicznych filmach z drugiej kategorii, których akcja toczy się już po upadku komunizmu. Do tej drugiej grupy zaliczyć można m.in. *De Poolse bruid*, *Fyra veckor i juni* i *It's a Free World*. Holenderski film *De Poolse bruid* opowiada o młodej Polce, która jest zmuszana do prostytucji przez swojego holenderskiego pracodawcę. Po ucieczce od sute-

¹¹ Film ten powstał na podstawie powieści *Il polacco lavatore di vetri* (*Polski czyściciel szyb*, 1989) włoskiego pisarza Edoarda Albiniego.

¹² Ciekawą analizę tego filmu przedstawia Clarke 2005.

nera ukrywa się w gospodarstwie małomównego holenderskiego rolnika, któremu pomaga w pracy w domu i na roli. Z biegiem czasu relacja pomiędzy holenderskim gospodarzem a jego polską „podopieczną” przeradza się w miłość. Podobny wątek związku między przedstawicielami dwóch narodów rozwijany jest w szwedzkim filmie *Fyra veckor i juni*. Jako główna bohaterka występuje tu młoda Szwedka (Sandra), która przeżyła zawód miłosny i rozczarowała się mężczyznami. Sandra odnajduje radość życia dopiero dzięki rodzącej się przyjaźni ze starszą sąsiadką Lilly oraz dzięki kontaktom z polskim budowląncem Markiem. Jeden z najnowszych filmów na temat emigracji zarobkowej to współczesny dramat *It's a Free World* Kena Loacha. Główną postacią jest tu młoda Angielka (Angie), która prowadzi agencję pracy dla zagranicznych robotników. Początkowo Angie kieruje się dobrymi intencjami, ale z biegiem czasu coraz bardziej poddaje się żądzy bogacenia się. Obok niej na pierwszym planie pojawia się młody emigrant zarobkowy z Polski (Karol, grany przez Lesława Żurka), który przeżywa z nią krótki romans.

W przeciwieństwie do starszych filmów, w obrazach tych występują zarówno polscy, jak i miejscowi bohaterowie pierwszoplanowi. Do tego dochodzi jeszcze fakt, że duży nacisk kładziony jest na rosnącą interakcję między społecznością lokalną a przybyszami. Szczególnie ważne jest to, że nieprzychylną postawę, jaką napotykaemy w starszych filmach, zastępuje tu wątek miłosny. Jest to miłość o wymiarze międzykulturowym, która przejawia cechy – często eksploatowanej w sztuce i w literaturze – „miłości niemożliwej (ale wreszcie spełnionej)”. Oznacza to między innymi, że pokonane muszą zostać bariery językowe i kulturowe, które dzielą emigrantów od świata, w którym się znaleźli. Całkowicie inaczej jest w przypadku filmów z pierwszej kategorii. Nieszczęśliwy charakter związków Polaków z przedstawicielami innych narodowości bardzo dobrze ukazuje *La Ballata dei Lavavetri*. Rafał poznaje zamieszkałą we Włoszech młodą Bułgarke, ale nie może się związać z nią uczuciowo (głównie przez to, że wciąż tęskni za swoją polską dziewczyną). Jego siostra z kolei poznaje dwóch młodych Włochów, którzy wywożą ją do oddalonego miejsca i próbują zgwałcić. Dziewczyna umiera, kiedy stara się uciec od napastników.

Emocjonalni uzdrowiciele

Kolejny element, który odróżnia filmy najnowsze od filmów starszych, to fakt, że przybysze (z Polski już postkomunistycznej) zwykle występują w roli osób, które rozwiązują problemy. Mimo że czasami padają ofiarą wyzysku

i przemocy, pod względem emocjonalnym i psychologicznym są to raczej silne postacie, które są w stanie na różne sposoby pomóc miejscowym ludziom. Tak na przykład holenderski rolnik z *De Poolse bruid* (Henk) jest skrytym i ponurym samotnikiem, który nie jest w stanie nawiązać kontaktu z innymi ludźmi i w dodatku boryka się z poważnymi problemami finansowymi. Jego gość z Polski wprowadza porządek do jego domu i ma korzystny wpływ na jego stan psychiczny. Wskutek tego Henk staje się bardziej otwarty i nawet zakochuje się w goszczącej przez siebie kobiecie. Dosyć podobnie jest w *Fyra veckor i juni*. Młoda Szwedka Sandra unika wszelkiego kontaktu z ludźmi i nikogo nie darzy zaufaniem. W roli „emocjonalnego uzdrowiciela” występuje tu jej starsza sąsiadka oraz polski budowlaniec Marek, z którym wreszcie dziewczyna ucieka do Polski. Fakt, że polscy bohaterowie mogą pełnić rolę „katalizatora” (zarówno w sprawach praktycznych, jak i uczuciowych), daje się także zauważyć w filmie *It's a Free World*. W czasie swojego pobytu w Londynie Karol często pomaga Angie, pośrednicząc jako tłumacz między nią a emigrantami zarobkowymi. Poza tym udziela jej cennych rad o charakterze psychologicznym i emocjonalnym, przekonując ją, że pieniądze to nie wszystko. Zakończenie filmu przemawia wyraźnie na korzyść Karola, który próbuje uratować swoją szefową od pułapek dzikiego kapitalizmu. Niebagatelny jest fakt, że Angie w końcu odrzuca jego rady i rozwija dalej swoją ryzykowną i karygodną pracę z nielegalnymi robotnikami. Potencjał emocjonalny i moralny, jaki posiada jej polski partner, nie zostaje więc przez nią wykorzystany. Nieco inaczej jest w przypadku *De Poolse bruid* i *Fyra veckor i juni*. W obu filmach sugeruje się, że romans między głównymi bohaterami w końcu przekształca się w trwały związek (aczkolwiek możliwość małżeństwa mieszanego jest ledwie zasygnalizowana, jak na przykład w tytule filmu *De Poolse bruid*) (zob. Van Heuckelom 2010).

Jak zatem pokazują najnowsze filmy o polskiej tematyce, Polacy zaczynają pełnić nową – bardziej pozytywną – funkcję fabularną na europejskich ekranach: rozwiązują problemy zamiast je sprawiać. Podczas gdy starsze filmy przedstawiają zimnowojenne oddalenie się Zachodu od Wschodu, filmy takie jak *De Poolse bruid* i *Fyra veckor i juni* przedstawiają nowy etap „przed-małżeński” w stosunkach europejsko-polskich¹³. Wiele wskazuje na to, że

¹³ W tym kontekście warto powołać się na jeden z najbardziej znanych polskich filmów dotyczących problemu (re)emigracji, mianowicie *Biały (Blanc)* Krzysztofa Kiesłowskiego. Film ten, który powstał na początku lat dziewięćdziesiątych i którego akcja toczy się tuż po upadku komunizmu, można uznać za punkt kulminacyjny pierwszego (katastroficznego) nurtu filmów o polskich emigrantach zarobkowych. Znamienne jest nie tylko to, że główna postać,

perspektywa politycznego i kulturowego zjednoczenia kontynentu europejskiego znalazła w tych filmach swoiste odzwierciedlenie poprzez wykorzystanie wątku miłości o wymiarze międzykulturowym.

Nowi Londyńczycy

Na zakończenie tego krótkiego szkicu warto nieco rozszerzyć powyższe rozważania (oraz wywody Mazierskiej) i zwrócić uwagę na obraz polskiej emigracji, jaki wylania się z ekranu telewizyjnego, mianowicie z serialu *Londyńczycy* emitowanego w polskiej telewizji publicznej w 2008 r. i 2009 r. Co ciekawe, twórcy głośnego serialu o polskich emigrantach zarobkowych w Londynie poszli zupełnie innym tropem niż ich koledzy po fachu, czyli zagraniczni i polscy reżyserzy filmowi. Podczas gdy europejskie filmy skupiają się na sprawie zawarcia małżeństwa mieszanego jako symbolu symbiozy społeczeństwa przyjmującego i wspólnoty polskich emigrantów, *Londyńczycy* kładą silny nacisk (szczególnie w ostatnich odcinkach pierwszej i drugiej serii) na potrzebę wzmocnienia więzi społecznych w obrębie polskich wspólnot za granicą. Zdarzają się w tym serialu, oczywiście, romanse polsko-brytyjskie, ale dużo większym powodzeniem cieszą się romanse polsko-polskie, czego symbolicznym ukoronowaniem jest podwójny polski ślub wieńczący drugi cykl serialu.

Poza tym, jak się zdaje, twórcom serialu bardzo zależało na pokazaniu publiczności telewizyjnej potrzeby solidarności między Polakami przebywającymi i pracującymi za granicą. W pierwszej serii kluczową rolę w tym kontekście odgrywa Nina, emigrantka starszego pokolenia, która wynajmuje część swojego londyńskiego domu młodszym polskim emigrantom. Kiedy

Karol, zmuszony jest do powrotu do kraju, ale również to, że powodem jego klęski we Francji jest jego (przejsciowa) „impotencja”. W jednej z początkowych scen, Karol wyjaśnia francuskiemu sędziemu, jak doszło do rozpadu jego związku z francuską żoną: „[...] myślę, że satysfakcjonowałem żonę. Dopiero potem... przestaliśmy się kochać tuż przed ślubem. To znaczy, ja przestałem móc, ale to przejsciowe”. Słowa te mają wymiar zarówno konkretny, jak i symboliczny. Rozwód słabo mówiącego po francusku Karola i jego francuskiej żony symbolizuje dystans, który dzieli świat zachodni od emigrantów ze wschodu. Jego „impotencja” wobec Zachodu w końcu zmusza go do reemigracji. *Biały* skupia się zatem na okresie „po rozwodzie” (symboliczne oddalenie się Zachodu od Wschodu), podczas gdy filmy takie jak *De Poolse bruid* i *Fyra veckor i juni* wyobrażają kolejny „przedślubny” proces wzajemnego zbliżania się.

jej „zangielszczona” córka Kate chce ją zmusić do sprzedaży domu i przeprowadzki do domu opieki, polscy lokatorzy rzucają się na pomoc, aby utrzymać ten „polski dom” w polskich rękach. Nina z kolei inwestuje swoje pieniądze w firmę cateringową („Polskie Żarcie”) założoną przez dwóch młodszych emigrantów, którzy mają kłopot ze znalezieniem brytyjskich kredytodawców. Ów – niepozbawiony nut patriotyzmu – wątek polskiej solidarności jeszcze bardziej uwidocznił się w drugim cyklu serialu. Z pewną przesadą można by nawet powiedzieć, że „londyńskie dramaty”, które rozgrywają się przed oczyma polskich widzów, nieraz mają wymiar walki Polaków z „Angolami”: młoda para polskich rodziców niesłusznie obwiniona przez brytyjskiego lekarza o przemoc domową, młoda charakteryzatorka oszukana przez brytyjskiego didżeja, polska lekarka wyrzucona ze szpitala, aby maskować niekompetencję jej brytyjskiego zwierzchnika, ambitny biznesmen z City psujący brytyjskie plany, aby spekulacyjnymi ruchami zachwiać warszawską giełdą... Podobne przykłady można by jeszcze mnożyć.

Aczkolwiek zdarzają się w *Londyńczykach* konflikty między samymi Polakami (jak na przykład nieustanne starcia pomiędzy dwoma konkurującymi ze sobą polskimi przedsiębiorcami budowlanymi), twórcy serialu najwidoczniej dążą do ostatecznego szczęśliwego rozwiązania takich konfliktów, demonstrując, że współpraca między emigrantami dużo bardziej się opłaca niż konflikty i konkurencja. Jako naczelny „rozwiązywacz problemów” występuje tu Andrzej Koryn (grany przez Lesława Żurka), który robi karierę „od zera do bohatera” i w końcu zostaje wybrany na miejscowego radnego jako przedstawiciel polskiej wspólnoty. W przeciwieństwie do wcześniej omówionych europejskich filmów „potencjał” praktyczny i emocjonalny, jaki posiadają polskie postacie występujące w *Londyńczykach*, działa zatem raczej na korzyść samych Polaków niż na korzyść Brytyjczyków, z którymi się stykają.

Obraz, jaki wylania się z *Londyńczyków*, nie tylko odbiega od europejskich filmów ukazujących losy polskich emigrantów zarobkowych, ale także wykazuje znamienne różnice w stosunku do polskich filmów omawianych przez Ewę Mazierską. W przeciwieństwie do większości współczesnych filmów polskich o tematyce emigracyjnej serial ten nie stroni od pokazania spełnionych emigrantów odnoszących osobiste i zawodowe sukcesy. Co znamienne, występujące w nim postacie (zwłaszcza emigranci młodszego pokolenia) przestają postrzegać Anglię jako „obczyznę”¹⁴ i widzą w niej szansę na zre-

¹⁴ Bardzo znamienne pod tym względem jest następująca wypowiedź Andrzeja Koryna w rozmowie ze swoim przyszłym teściem, który namawia go do powrotu do Polski: „Dla nas to nie jest obczyzna. Nie zamierzamy nigdzie wyjeżdżać”.

alizowanie swoich osobistych marzeń i ambicji. Paradoksem jest chyba tylko to, że potrzebna do tego celu jest zdrowa dawka polskiej solidarności.

Literatura

- Andres Z., Wolski J., red., 2003, *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji*, Rzeszów.
- Bukowczyk J., 2002, *The Big Lebowski Goes to the Polish Wedding: Polish Americans – Hollywood Style*, „Polish Review”, nr 2, 211–229.
- Burrell K., red., 2009, *Polish Migration to the UK in the ‘New’ European Union*, Farnham.
- Clarke D., 2005, *Going West: Migration and the Post-Communist World in Recent European Film*, „Cultural Politics”, nr 3, s. 279–294.
- Golab C., 1980, *Stellaaaaa.....!!!!!!!: The Slavic Stereotype in American Film*, w: Miller R., red., *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, Englewood, s. 135–155.
- Goshka D., 2006, *The Bobunk in American Cinema*, „Journal of Popular Culture”, nr 3, s. 407–429.
- Jaźwińska E., Okólski M., red., 2001, *Ludzie na buszawce. Migracje między peryferiami Polski i Zachodu*, Warszawa.
- Loshitzky Y., 2006, *Journeys of Hope to Fortress Europe*, „Third Text”, nr 6, s. 745–754.
- Mazierska E., 2009, *In Search of Freedom, Bread and Self-fulfilment: A Short History of Polish Emigrants in Fictional Film*, w: Burrell K., red., *Polish Migration to the UK in the ‘New’ European Union*, Farnham, s. 107–125.
- Stephan H., red., 2003, *Living in Translation: Polish Writers in America*, New York.
- Suder D., 2003, *Obraz Polaków na emigracji w twórczości polskich reżyserów w latach 1977–2002*, Kraków (nieopublikowana praca magisterska).
- Van Heuckelom K., 2010, *Polish (Im)Potence. Shifting Representations of Polish Labour Migration in Contemporary European Cinema*, w: Uffelmann D., Rostek J., red., *Contemporary Polish Migrant Culture in Germany, Ireland, and the UK*, Berlin (w druku).
- Wtulich J., 1994, *American Xenophobia and the Slav Immigrant. A Living Legacy of Mind and Spirit*, New York.

Kris Van Heuckelom, profesor w Katholieke Universiteit Leuven (Belgia), Instytut Sławiistyki. Autor rozpraw z zakresu literatury i kultury polskiej, tłumacz poezji polskiej. Książki: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (2004), *Perspectives on Slavic Literatures* (2007, współred. David Danaher), *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* (2009, współred. Dieter De Bruyn).

New Londoners. Polish Immigrants on the Silver (and TV) Screen

The article focuses on growing presence of Polish labour immigrants in contemporary European cinema and TV fiction. Striking differences are observed between pre-1989 and post-1989 productions on the subject of labour migration. Whereas older films tend to depict

Polish job-seekers as unfortunate troublemakers, films set in the post-communist period seem to convey increased social interaction between newcomers and local people which need not be hostile. This is usually represented by a motif of an interethnic love story. As such, recent European productions depart from the traditional portrayal of immigrants in post-war Polish film “as an anomaly from the norm and a problem for which somebody is to blame,” as Ewa Mazierska puts it (2009; 123). Similarly, post-1989 representations of Polish labour migrants in European cinema differ significantly from the image created in recent Polish drama series *Londyńczycy* (*Londoners*, 2008–2009) where stress is laid on the strong cohesive spirit within the Polish migrant community rather than the motif of a (happy) interethnic romance.

PO KMICICU

GRAŻYNA STACHÓWNA
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Bohaterowie polskiego kina

Zaplątani w historię

Maciek Chelmicki, żołnierz AK

Popiół i diament (1958), reż. Andrzej Wajda

Zbigniew Cybulski

Pierścionek z orłem w koronie (1992), reż. Andrzej Wajda

Tomasz Konieczny (głos: Zbigniew Cybulski)

Maciek Chelmicki z pewnością ciągle jest najbardziej znanym polskim bohaterem filmowym, mimo że w ostatnich czasach próbowali przyćmić jego sławę inni idole, bliżsi współczesności i gustom młodych widzów. Jednak postać Maćka nadal zachowuje godną podziwu żywotność i świeżość. Urosła ona do rangi symbolu, w różny sposób interpretowanego.

Postać tę stworzył Jerzy Andrzejewski w powieści *Popiół i diament* (1948). Książka stała się obowiązkową lekturą szkolną i przez pół wieku narzucała młodym czytelnikom zafalszowany obraz rzeczywistości końca wojny, ówczesnych układów politycznych, nastrojów społecznych, a przede wszystkim postaw żołnierzy AK. W 1958 roku Wajda dokonał ekranizacji powieści, stworzył dzieło doskonale artystycznie, próbujące odkłamać – na ile to było możliwe w ówczesnych warunkach – literacki oryginał. Rolę Maćka zagrał w filmie trzydziestoletni Zbigniew Cybulski.

Maciek Chelmicki ma dwadzieścia pięć lat, należy do tak zwanego pokolenia Kolumbów (czyli urodzonych około roku 1920), jest żołnierzem AK, studiował na tajnym uniwersytecie, brał udział w różnych akcjach zbrojnych, walczył w powstaniu warszawskim. Choć to ostatni dzień wojny, Maciek nadal pozostaje związany ze swoją organizacją i dowódcami planującymi

dalszą walkę o niepodległą Polskę. Dostaje rozkaz zabicia Szczuki (Wacław Zastrzeżyński), wysokiego funkcjonariusza PPR-u. Mimo wahań i oporów, potęgujących się w związku z miłością do Krystyny Rozbickiej (Ewa Krzyżewska), chęcią zaprzestania walki i ułożenia sobie życia w nowej rzeczywistości, Maciek – wierny wojskowej przysiędze – wykonuje wyrok. Po akcji, w trakcie ucieczki, zostaje postrzelony przez wojskowy patrol. Umiera na wielkim śmietnisku.

Maciek jest reprezentantem tragicznego pokolenia AK, które w czasie wojny ofiarnie walczyło z Niemcami, a przez władze Peerelu zostało uznane za zdrajców i wrogów, co często kończyło się uwięzieniem lub nawet śmiercią. Andrzejewski, pisząc *Popiół i diament* w 1948 roku, chciał zlikwidować przepaść istniejącą między rządzącymi a społeczeństwem: skłonić władzę, by zaczęła ufać ludziom, nawet tym, którzy byli przeciw niej, oraz przekonać społeczeństwo, by przestało bać się nowej władzy. Wajda, realizując film w 1958 roku, po przemianach będących konsekwencją wydarzeń Października '56, miał na celu rehabilitację pokolenia AK, z którym sam się identyfikował. Maciek został więc wpisany w bohaterski mit polskiego romantyzmu: walki o wolność ojczyzny, podporządkowania Sprawie, rezygnacji z indywidualnych pragnień, ofiary z własnego życia. Równocześnie jednak, co najbardziej fascynujące, Maciek reprezentował także współczesnych młodych ludzi, pokolenie Października '56, które – jak pisze Tadeusz Lubelski – po raz kolejny straciło właśnie wiarę, że „coś da się zrobić w tym kraju” (Lubelski 1992, 175).

Początkowo Wajda chciał zmienić Cybulskiego w Maćka opisanego przez Andrzejewskiego w powieści: ciemny blondyn, wysmukły, ubrany w samodzielną marynarkę, bryczesy i długie buty. Tak wyglądali typowi „chlupcy z AK” w czasie wojny. Jednak – jak wspomina reżyser:

[Cybulski] przyszedł do tego filmu gotowy [...], ubrany [...] w pepegi – buty, które się wtedy [w 1958 roku!] nosiło – obcisłe dżinsy, zieloną kurtkę. Oczywiście mógłbym z nim walczyć, ale wiedziałem, że on być może lepiej rozumie to pokolenie niż ja (Wajda 2000, 121–122).

Oczywiście, nie pokolenie AK, ale pokolenie Października '56. Nie zapominajmy o jeszcze jednym szczególnie charakteryzującym wygląd Maćka – ciemnych okularach, jakich nie nosiło się w 1945 roku. Ciemne okulary były atrybutem kolejnej generacji młodych Polaków, służyły do ukrycia oczu, przesłonięcia twarzy, podkreślały dystans, a nawet prowokację wobec otoczenia. Po premierze filmu ciemne okulary stały się znaczącym elementem

stroju, odwołaniem do filmu, roli i Cybulskiego jako pierwszego w Peerelu prawdziwego aktorskiego idola, ale równocześnie wyrażały określoną postawę i stosunek do otaczającej rzeczywistości.

Z postacią Maćka związany jest jeszcze jeden rekwizyt – broń. Maciek jest żołnierzem, od kilku lat walczy, strzela, zabija. Chyba lubi to robić, zawsze, gdy bierze broń do ręki, zmienia się: zapamiętałe strzela z niej do wrogów, traktuje jak fetysz, szuka jej na początku sceny miłosnej z Krystyną, z jej powodu ginie, gdyż próbuje uciec przed patrolem wojskowym, aby nie dać się z nią złapać. Wreszcie umiera od postrzału, czyli dokładnie tak, jak sam zabijał.

Maciek jest młodzieńcem pełnym uroku – grzywa ciemnych włosów, promienny uśmiech, wdzięk w zachowaniu, poczucie humoru, chłopięca skłonność do wygłupów. Jak zauważyła Alicja Helman, nawet sławna scena z zapalonymi lampkami spirytusu, symbolizującymi znicze nagrobne dla nieżyjących już kolegów z AK, rozegrana została przez niego w tonacji wielkiej zgrywy, w której dla uniknięcia patosu – tragizm miesza się z drwiną i szyderstwem. Dopiero narastające wątpliwości wobec rozkazu zabicia Szczuki, utrata wiary w dalszy sens walki i miłosne spotkanie z Krystyną sprawiają, że Maciek nagle dojrzeje i dorośleje, zaczyna odczuwać cierpienie i trwogę, przewidywać swoje tragiczne przeznaczenie. Żołnierski obowiązek, lojalność wobec organizacji i poczucie honoru organizowały odtąd jego życie, nie chce i nie potrafi ich nagle odrzucić. Tak więc wypełni rozkaz, zabije i sam zginie, bo: *Stać nas na to* – jak powiedział o swoim pokoleniu „chłopców z AK”.

Na wiele lat Maciek Chelmiński stał się dla polskich widzów postacią charzmatyczną. W 1958 roku film wywołał szok, po serii papierowych bohaterów z czasów socrealizmu na kinowym ekranie pojawił się wreszcie ktoś wiarygodny i prawdziwy, kto stał się idealnym przedstawicielem losów pokolenia AK i uosabiał rozczarowanie pokolenia Października '56. Mijające lata oddaliły Maćka i jego dylematy od współczesnych widzów, jednak charzma wpisana w tę postać oraz legenda niezwyklej kreacji Cybulskiego ciągle wydają się nieprzemijające. Marlena Dietrich napisała w swych wspomnieniach: „Wystarczy raz zobaczyć tę twarz z oczami ukrytymi za ciemnymi szklami [...], żeby go nigdy nie zapomnieć (Dietrich 1993, 132).

Gdy w 1992 roku Andrzej Wajda powrócił w *Pierścionku z orłem w koronie* do etosu „chłopców z AK”, zdecydował się na niezwykley zabieg. Zrealizował na nowo sławną scenę zapalania przez Maćka lampek spirytusu, obserwowaną przez młodych bohaterów nowego filmu. Nie skopiował z *Popiołu*

i diamentu legendarnej sceny, ale powtórzył ją z udziałem innego aktora. Na Maćka-Cybulskiego ucharakteryzowano Tomasza Koniecznego, dodano mu niepowtarzalny głos aktora. Ten autocytat miał symbolicznie łączyć dwa odległe światy, epokę filmowych bohaterów – rok 1945, oraz epokę widzów – rok 1993. Jednak zamiar się nie powiódł. Kontakt z jawnym falsyfikatem i nieudolność naśladownictwa brutalnie odarły Maćka z charyzmy, a Cybulskiego z legendy. Mítów się bowiem nie poprawia, po prostu się w nie wierzy.

A mit Maćka Chelmieckiego żył własnym życiem i nabierał nowych znaczeń. Jego legendarny gest zapalania szklaneczek ze spirytusem był potem w różnych okolicznościach powtarzany przez kilku bohaterów w polskich filmach: *Wszystko na sprzedaż* (1968) Andrzeja Wajdy, *Kontrakt* (1980) Krzysztofa Zanussiego, *Chce mi się nyc* (1989) Jacka Skalskiego (Przylipiak 1996) oraz w węgierskim *Wielkim pokoleniu* (1986) Ferencza Andrása. Martin Scorsese, jak sam wyznał, założył Travisowi Bickle'owi (Robert De Niro) w *Taksówkarzu* (1976) „w kluczowej scenie rozterki” ciemne okulary na pamiętkę okularów Cybulskiego (Michalek 1976). Salman Rushdie w powieści *Ziemia pod jej stopami* utożsamił Cybulskiego z Maćkiem Chelmieckim, tworząc jedną ikonę polskiego patrioty:

Polski patriota Zbigniew Cybulski ginie na podwórku wśród powiewającej na sznurkach świeżo wypranej pościeli. Krew plami białe prześcieradło, które Cybulski przyciska do brzucha. Z rąk wypada mu poobijany blaszany kubelek; staje się symbolem ruchu oporu. Nie – czcigodnym świętym zabytkiem. Kapelusze z głów (Rushdie 2001, 313).

Nic dodać, kapelusze z głów...

Prawdziwi twardziele

Andrzej Kmicic, chorąży orszański
Potop (1974), reż. Jerzy Hoffman
 Daniel Olbrychski

„Wielkiej fantazji kawaler, choć gorączka okrutny” (Sienkiewicz 1965, 15) – któż nie zna tej sławnej frazy z *Potopu* (1886) Henryka Sienkiewicza, charakteryzującej w tak doskonały i zabawny sposób głównego bohatera drugiej części trylogii, pana Andrzeja Kmicica, chorążego orszańskiego. Należał do ludzi, co to najpierw wpadają w gniew i w zapamiętaniu dokonują czynów okrutnych i niezgodnych z prawem, a ochłonąwszy, żalują i wyznaczają

sobie pokutę. Mówił o sobie: „Com ja winien, kiedy natura we mnie taka: gdy mnie gniew na kogo uchwyci, to bym go rozdarł, a gdy przejdzie, to bym zszyl” (Sienkiewicz 1965, 26). Sławny żołnierz, odważny do szaleństwa, ale zarazem lekkomyślny „swawolnik” i awanturnik, a nawet szkodliwy warchol, łatwo poddający się złym wpływom. Dopiero miłość do Oleńki Billewiczówny i chęć zdobycia jej ręki sprawiły, że Kmicic przeżył duchowy przełom i zdecydował się służyć sprawom ojczyzny, nękaney przez Szwedów (1655–1660). Omamiony przez księcia Janusza Radziwiłła wstąpił do jego wojska i służył wrogom. Pojął jednak swój błąd i odtąd pod przybranym nazwiskiem – Babini-cza – walczył po stronie polskiego króla Jana Kazimierza, dokonując wielu bohaterskich czynów. Został w pełni zrehabilitowany i odzyskał miłość Oleńki.

Sienkiewicz przydał powieściowemu Andrzejowi Kmicicowi pewnych cech osobowości prawdziwego chorążego orszańskiego Samuela Kmicica, który żył w XVII wieku, wykorzystał także niektóre fakty z jego biografii.

Niezwykłość postaci Andrzeja Kmicica polega na tym, że jest on bohaterem dwoistym: w gruncie rzeczy poczciwym człowiekiem, ale także hulaką i awanturnikiem, świetnym, ale nieszanującym dyscypliny wojskowej żołnierzem, człowiekiem zdolnym do czynów szlachetnych, ale również – okrutnych i krwawych. Za sprawą swej nieokielzanej natury i młodzieńczej naiwności dopuszcza się postępów haniebnych. Udaje mu się jednak odnaleźć drogę poprawy, odrodzić się moralnie, zmienić psychicznie, przeprowadzić udaną ekspiację, zdobyć szacunek ludzi, wdzięczność króla i miłość ukochanej dziewczyny. Zapewne dualizm Kmicica, charakteryzujący jego barwną osobowość, i – jak sądzą niektórzy – typowa dla polskiego temperamentu brawura sprawiły, że stał się jednym z najpopularniejszych bohaterów nie tylko trylogii, ale także całej polskiej literatury.

Gdy w 1971 roku Jerzy Hoffman ogłosił, że w filmowej adaptacji *Potopu* (1974) rolę Kmicica zagra Daniel Olbrychski, rozpetęła się prawdziwa burza. Co ciekawe, zwykli widzowie, wypowiadający się na ten temat w plebiscycie „Ekranu” i „Magazynu Filmowego”, uznali go za idealnego odtwórcę postaci chorążego orszańskiego. Protestowali natomiast niektórzy dziennikarze, udowadniając z zajądlą pasją, że aktor, który już wcześniej zagrał Azję w *Panu Wołodyjowskim* (1969), nie może teraz odtwarzać innej postaci w adaptacji *Potopu* oraz że Daniel Olbrychski w ogóle nie nadaje się do roli Kmicica.

A czy to już u nas nie ma innego, poza Olbrychskim, młodego, pełnego temperamentu, sprawnego fizycznie i utalentowanego aktora? (Grzelecki 1971b).

Nie bardzo, prawdę mówiąc, rozumiem wyniki plebiscytu pism filmowych [...] i skłonny jestem przypuścić, że zaszła może jakaś pomyłka w obliczaniu głosów bądź ich czytelnicy są jakąś specjalną frakcją społeczną (Czapliński 1971).

Także więc przyszedli widzowie filmu – tym razem stanowiący „zdrowy głos ogółu” – zaczęli manifestować w listach słanych do redakcji pism niechęć do Daniela Olbrychskiego i niezadowolenie z obsadowej decyzji Jerzego Hoffmana: „Azja – Kmicicem [...], przeżyliśmy szok [...], nie pójdziemy na *Potop*” (Grzelecki 1971a).

Daniel Olbrychski twierdzi:

Nie mam wątpliwości, że kampania była sterowana. [...] Nagonka najpierw rozpełtała się w prasie. [...] Teraz [publiczność] usiłowała zmieszać mnie z błotem. [...] Wymyślano mi [w listach] od Żydów, pederastów, od najgorszych... Łzono mnie, wyśmiewano, poniżano. Wsadzano mi w drzwi kartki z pogózkami. Ostrzegano, że jeśli odważę się zagrać Kmicica, to będę miał wybite wszystkie szyby w samochodzie. [...] Zupełnie niepojęta psychoza (Olbrychski 1992).

Jerzy Hoffman dodaje:

Nagonka i na Daniela, i na mnie była absolutnie sterowana. [...] Kampania w prasie była wręcz ohydna. Używano chwytów poniżej pasa. Zupelna wolnoamerykanka (Olbrychski 1992).

Pisał wielce zde gustowany Konrad Eberhardt:

Nie bardzo rozumiem [...], gdyby Olbrychski był grubym, obleśnym karlem, pozbawionym wszelkiego temperamentu (i talentu) [...], ale dlaczego świetny, biegły warsztatowo, obdarzony rozległą kulturą aktor ma być zaprzeczeniem naszego wyobrażenia postaci Kmicica? Gdzie są owe wymaginowane zastępy równych mu dorobkiem, sprawnością, inteligencją młodych aktorów? Podobno nie sposób ich zliczyć; może, ale dlaczego nie padło dotąd ani jedno nazwisko? [...] Takim zaś aktorem jest właśnie Olbrychski (Eberhardt 1982, 290).

Natomiast Janusz Głowacki w dowcipnym felietonie ośmieszył po prostu argumenty przeciwników aktora:

[Olbrychski] mały, czarny, ma brodę i się garbi, nawet na palcach jest niższy od małego rycerza i nie ma wyższych studiów artystycznych [...], niech sobie nieuk gra duńskiego Hamleta, ale nie naszego Jędrka Kmicica (Głowacki 1971, 12).

Po premierze *Potopu* okazało się, że rację miał reżyser Jerzy Hoffman – Daniel Olbrychski okazał się znakomitym odtwórcą roli Andrzeja Kmicica. Był przystojny i zawadiacki, awanturniczy i heroiczny, okrutny i liryczny, pełen temperamentu, świetnie jeździł konno i władał szablą. Znakomicie przedstawił duchowy przełom, jaki dokonuje się w Kmicicu, który z lekko-myślnego, pyszałkowatego i okrutnego swawolnika zamienia się w szlachetnego obrońcę ojczyzny, prawego obywatela i mądrego człowieka.

W 1999 roku Daniel Olbrychski zagrał w ekranizacji *Ogniem i mieczem* rolę Tuhaj-beja, ojca Azji. Jest jedynym aktorem, który wystąpił we wszystkich częściach filmowej trylogii Hoffmana.

Chłopaki z sąsiedztwa

Henryk Kwinto, muzyk i kasiarz

Vabank (1981); *Vabank II, czyli riposta*, reż. Juliusz Machulski

Jan Machulski

Francuskie wyrażenie *va banque!* oznacza w grach hazardowych stawkę równą całemu zebranemu bankowi, a w przenośni: iść na całego, niech się dzieje, co chce! Tytuł filmu oddaje jego temat, rodzaj intrygi i działanie bohaterów. Jednak hasło *va banque!* mogło też być dewizą Juliusza Machulskiego, dwudziestopięcioletniego reżysera i scenarzysty zarazem, który za ten właśnie film uzyskał nagrodę za debiut na festiwalu filmowym w Gadńsku w gorącym roku 1981. Premiera odbyła się już w stanie wojennym 1 marca 1982 roku.

W *Vabanku* Machulski przygotował dla głównego bohatera Henryka Kwinty – *pierwszego kasiarza Rzeczypospolitej*, wyjątkowo efektowne *entrée*. Pojawia się dopiero po upływie prawie siedmiu minut od rozpoczęcia filmu, pierwsze zaś słowa: *Dlaczego szczęśliwie?* – wypowiada po upływie kolejnych dziesięciu. Tymczasem na ekranie wiele się dzieje: niezwykle zabawny napad na sklep jubilerski w wykonaniu dwóch młodych ludzi, Nuty (Krzysztof Kiersznowski) i Moksa (Jacek Chmielnik), podstępne zabójstwo – wypchnięcie z okna Tadeusza Rychlińskiego (Tadeusz Proć), wejście Gustawa Kramera (Leonard Pietraszak) do skarbcza w jego banku. Skonsternowani widzowie nie potrafią jeszcze połączyć ze sobą tych wszystkich wątków

i postaci, nie wiedzą, które z przedstawionych zdarzeń będzie ważniejsze dla rozwoju fabuły, a które mniej ważne, który z bohaterów jest dobry, a który zły.

Wreszcie w połowie siódmej minuty projekcji (wraz z początkiem czołówki, a ściślej, wraz z jej pierwszym napisem: Jan Machulski) na ekranie pojawia się starszy mężczyzna opuszczający więzienie, który natychmiast przykuwa wzrok i uwagę widzów, nabierających pewności, że to on będzie głównym bohaterem filmu. Kwinto na razie w ogóle się nie odzywa, ale w naturalny sposób zajmuje centralną pozycję w świecie przedstawionym na ekranie, wszystkie sprawy zaczynają się z nim łączyć, a przede wszystkim natychmiast, jak na prawdziwego herosa przystało, zdobywa podziw, uznanie i sympatię widzów.

Przez jakiś czas Kwinto utrzymuje, że jest najzwyczajszym człowiekiem pod słońcem: *Czy ja wyglądam na kasiarza? Jestem muzykiem* – że nie ma w nim nic wyjątkowego, że jest tylko starszym panem, który w więzieniu odbywał karę za *bigamie*. Uwierzą mu jedynie Nuta i Moks, dwaj *szopenfeldziarze*, naiwni debiutanci w złodziejskim fachu. Widzowie są od nich mądrzejsi, błędnie rozpoznają w skromnym trębaczu wyjątkowość charyzmatycznego bohatera filmowego.

Henryk Kwinto ma około pięćdziesięciu pięciu lat, jest postawnym mężczyzną, ma przerzedzone i wysoko podgolone siwe włosy, mroczną twarz człowieka po przejściach, pionową bliznę na lewym policzku biegnącą w dół od zewnętrznego kącika oka, nosi mały wąsik. Kiedy jest zakłopotany, robi charakterystyczny grymas – najpierw drga mu lekko kącik ust, po czym slychać cichutkie mlaśnięcie. Lubi być dobrze ubrany, gdy tylko zdobywa pieniądze, natychmiast kupuje elegancki garnitur, płaszcz, kapelusz, rękawiczki i łaskę z ostrzem w środku. Zachowuje się z powściągliwością angielskiego dżentelmena i prawie w ogóle się nie uśmiecha. Dopiero po jakimś czasie odkrywamy, że Kwinto jest człowiekiem pogodnym, obdarzonym poczuciem humoru, że ma dużo wdzięku i ciepłego uroku.

Nie tylko zawód czyni z Kwinty kogoś wyjątkowego – bohater jest najślawniejszym złodziejem w II Rzeczypospolitej (akcja filmu dzieje się w 1934 roku), rabuje banki, otwierając kasy pancerne bez użycia narzędzi, *tylko na słuch*. Ma także w sobie siłę, powagę i szlachetność. Motywy kolejnego napadu – zemsta za śmierć przyjaciela, chęć ukarania winnego, niesienia pomocy oszukany przez Kramera oraz zrezygnowanie z zysku dla siebie – rozgrzeszają go z przestępczej działalności, zaś udowodnienie mistrzostwa w zawodzie kasiarza budzi podziw widzów.

Postać Henryka Kwinty wyrasta z podwójnej tradycji: bohaterów, którzy wyróżniają się jakimiś specjalnymi cechami, wyraźnie górują nad otoczeniem

i decydują się na podjęcie ryzykownych, a czasem niezgodnych z prawem działań dla dobra innych ludzi lub w celu ukarania winnych oraz romantycznych dżentelmenów włamywaczy w typie francuskiego Arsena Lupina, bohatera powieści i opowiadań Maurice'a Leblanca, czy polskiego Szpicbródki, postaci autentycznej, zmitologizowanej w legendzie, także filmowej – *Hallo, Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (1978), wirtuozów w swym zawodzie, inteligentnych, odważnych, pełnych fantazji, niezwykle eleganckich, którzy okradają tylko ludzi bardzo bogatych i unikają rozlewu krwi.

Kwinto jest mistrzem wśród kasiarzy, ale po sześciu latach więzienia pragnie się ustatkować i zerwać z ryzykownym zawodem. Dlatego wybacza Kramerowi zdradę – mimo że on to umożliwił policji złapanie Henryka podczas napadu – i bierze od niego pieniądze. Jednak oszustwa, jakich Kramer bezkarnie dopuszcza się w swoim banku oraz zabójstwo Tadeusza Rychnińskiego, przyjaciela Kwinty domagają się kary. W dodatku Kramer prowokuje Kwintę, rozgłaszając chępliwie, że jego banku nie da się okraść, gdyż jest doskonale zabezpieczony. *Ucho od śledzja* – mówi wyzywająco. Kwinto staje więc do walki z Kramerem ze względów etycznych (winny przestępstwa musi zostać ukarany), a także z powodu osobistej rywalizacji (pragnie potwierdzić swoją zawodową klasę, udowodnić, że potrafi wejść do każdego banku, nawet najlepiej strzeżonego i otworzyć kasę). Chce również upokorzyć Kramera, dlatego uprzedza go o przygotowywanym przez siebie napadzie, odsyłając przyjęte wcześniej pieniądze, aby – jak mówi – *bardziej bolało*.

Brawurowy napad na bank Kramera Kwinto organizuje razem z Duńczykiem (Witold Pyrkosz), swoim starym druhem, specjalistą od blokowania systemów alarmowych oraz Nutą i Moksem, dla których staje się szefem i mistrzem. Ale to nie wszystko. Misternie zaplanowana intryga kieruje podejrzenia o rabunek na Kramera, w wyniku czego zostaje on aresztowany. Kiedy policja odwozi Kramera do więzienia, pod bramą stoi elegancko ubrany Kwinto, zasłonięty gazetą i delikatnie dotyka ucha, sygnalizując aresztowanemu swoje zwycięstwo.

Podczas świętowania sukcesu ryzykownego przedsięwzięcia Kwinto mówi do Nuty i Mokska, udzielając im ostatniej lekcji: *Zamiast kraść jako dyrektor, fabrykant, sekretarz czy inny prezes, lepiej już kraść par excellence jako złodziej. Tak jest chyba uczciwiej*. A na pytanie Nuty, dlaczego *zrobił tyle banków*, odpowiada: *Tak naprawdę? Powód był zamsze ten sam... Bo tam były pieniądze*.

Jak przystało na bohatera, który musi spełnić jakąś misję, Kwinto jest mężczyzną samotnym. Gdy wychodzi z więzienia, udaje się do domu, ale jego żona jest już związana z kimś innym, jak się później okaże, prokurato-

rem. Kwinto nie czyni jej żadnych wyrzutów. Po prostu w milczeniu zabiera swoje pieniądze schowane w nodze od krzesła i oddaje klucze. Życzliwością otacza Martę (Ewa Szykulska), wdowę po Tadeuszu Rychlińskim, lecz to tylko współczucie i szacunek dla żony tragicznie zmarłego przyjaciela.

Rolę Henryka Kwinty zagrał ojciec reżysera, Jan Machulski, znakomity aktor teatralny i filmowy, który kojarzył się dotąd widzom z postaciami ludzi młodych, urodziwych, łagodnych i subtelnych – *Ostatni dzień lata* (1958), *Sublokator* (1966), *Lalka* (1968), *Album polski* (1970). Zmiana warunków zewnętrznych aktora, przemyślana charakteryzacja, ponure, chłodne spojrzenie i brak promiennego uśmiechu (*Tylko się nie uśmiechaj!* – stale upominał na planie syn reżyser ojca aktora) sprawiły, że na ekranie pojawił się ktoś zupełnie nowy, ciekawy, niezwykły. Jan Machulski mówił:

Rola Kwinty okazała się dla mnie dlatego tak trudna, że tak daleka od mojej swobody bycia w roli, od mojego utrwalonego wizerunku, ode mnie samego. Stała się więc wielkim zaskoczeniem nawet dla mnie, a coś dopiero dla ludzi, którzy zupełnie się nie spodziewali, nie wierzyli, że mogą być też taki... (Machulski 1985).

Vabank jest komedią o pastiszowym charakterze. Juliusz Machulski nawiązuje w nim do stworzonego przez kino mitu lat trzydziestych ubiegłego wieku, czyli do radosnych czasów przedwojennych, znanych z polskich filmów komediowych. Dominowała w nich optymistyczna wizja świata, staroświecka elegancja, wyraziści bohaterowie, prostota filmowego stylu. W swym debiutanckim filmie Machulski odwołał się jednak także do innego wzoru, jakim było *Żądło* (1973) George'a Roya Hilla, filmu o wyrafinowanej intrydze, zrealizowanego w stylu retro, z podobną motywacją działań podobnych bohaterów.

Wielki sukces artystyczny i frekwencyjny *Vabanku* sprawił, że została narysowana jego druga część, *Vabank II, czyli riposta* (1984), w której Kramer, po udanej ucieczce z więzienia, próbuje zemścić się na Kwincie. Sławny kasiarz jest już na emeryturze, związał się z Martą i opiekuje się jej córeczką, hoduje warzywa i dla przyjemności grywa na trąbce. Jednak bezpardonowy atak Kramera, który nie cofa się przed morderstwem i kidnappingiem, sprawia, że Kwinto kolejny raz, korzystając z pomocy nieocenionego Duńczyka oraz Nuty i Moksa, aranżuje brawurową intrygę, mającą na celu wystrychnięcie Kramera na dudka. Nie muszę dodawać, że wszystko znakomicie się udaje. Powodzenie intrydze zapewniło wykorzystanie możliwości kina, a ściślej –

przeniesienie wyposażenia atelier, scenograficznych rekwizytów do realnego świata. Kramer daje się oszukać, bo wierzy w rzeczywistość, która zostaje specjalnie dla niego wykreowana za pomocą filmowych środków. Jego finałowy okrzyk: *Poczekaj, Kwinto! To jeszcze nie koniec!*, zapowiada powrót obu rywalizujących bohaterów na ekrany kin w trzeciej części cyklu.

Niestety kolejny film już nie powstał, jednak w 2002 roku Kwinto i Duńczyk pojawili się znowu, tym razem na ekranach telewizorów, w bardzo zabawnej reklamie funduszu emerytalnego. Dwaj najsławniejsi polscy rabusie kinowi z humorem i wdziękiem zapewniali widzów, że są najzupełniej spokojni o swoją emeryturę strzeżoną w bezpiecznych sejfach szwajcarskiego banku. Ciekawe, jak zareagowałby na tę reklamę Henryk Kwinto, gdyby był nieco młodszy.

Prawdziwi twardziele

Franz Maurer, porucznik

Psy (1992); *Psy II. Ostatnia krew* (1994), reż. Władysław Pasikowski

Bogusław Linda

Już pierwsze ujęcie z udziałem porucznika Franciszka Maurera, byłego pracownika peerelowskich służb specjalnych, robi na widzach wielkie wrażenie. Siedzi on na środku pustej sali leniwie rozparty na krześle, pali papierosa, z którego popiół strząsa do postawionej na podłodze popielniczki. Jest ubrany w ciemną marynarkę, nie nosi krawata, a jego biała koszula ma przy zapięciu jakiś lekko błyszczący wzorek. Swoboda stroju i pozy wydaje się jeszcze bardziej podkreślać cechującą go nonszalancję. Wyzywającym tonem odpowiada na pytania zadawane mu przez surową komisję weryfikującą byłych pracowników służb specjalnych odchodzącego w przeszłość komunistycznego systemu. Maurer ma za sobą studia prawnicze ukończone z wyróżnieniem, ponad dziesięć lat służby w *resorcie*, małżeństwo z córką byłego wiceministra spraw wewnętrznych, trzydzieści jeden nagan, osiemnaście pochwał (dwie na wniosek ministra Rosyjskiej Republiki Federacyjnej), trzy wycofane dyscyplinarne zwolnienia ze służby i niezwykle strzał oddany z dwustu dwudziestu metrów w skroń kapitana Nowakowskiego, który w 1980 roku próbował założyć wolne związki zawodowe, ale zabił też żonę i groził zepchnięciem córki z dachu.

Porucznik Maurer nie komentuje informacji odczytywanych z jego dokumentów, z wielką pewnością siebie odpowiada na zadawane pytania, nie zabiega o przychylność komisji, zupełnie nie interesuje go wrażenie, jakie wywiera – agenta służb specjalnych o kontrowersyjnej przeszłości; wiernego

„psa”, świetnie wyszkolonego i sprawdzonego w zawodzie, który bez wahania wykona każdy rozkaz położonych.

Dopiero wyznanie na temat kapitana Nowakowskiego rozbija opanowanie Maurera: „Studiowaliśmy razem prawo. Witek... kapitan Nowakowski był moim... kolegą moim był”. Znika nonszalancja, w twarzy i oczach „psa” pojawia się napięcie ujawniające nieprzemijającą traumę tego tragicznego wydarzenia.

Był rok 1992, trzy lata po wielkiej zmianie polityczno-ekonomicznej, jaka nastąpiła w Polsce w 1989 roku. Kino dopiero szukało sposobu, by o niej opowiedzieć, publiczność, szczególnie młoda, czekała na dzieło, które trafnie opisywałoby nową rzeczywistość, i na bohatera pasującego do nowych czasów. Zupełnie nieoczekiwanie takim dziełem stały się *Psy* Władysława Pasikowskiego, które przedstawiły sytuację w kraju z punktu widzenia policjantów i gangsterów oraz wylansowały charyzmatyczną postać Franza Maurera. Popularność filmu przekroczyła najśmielsze oczekiwania, widzowie masowo zapełniali sale kinowe, reagowali spontanicznymi oklaskami na niektóre sceny, uczyli się na pamięć filmowych dialogów. Uznanie dla *Psów* i uwielbienie dla Maurera wzbudziło popłoch wśród obserwatorów polskiego kina, podjęto więc próby racjonalnego wyjaśnienia niespodziewanego powodzenia filmu oraz jego bohatera, pomniejszono przy tym sukces Pasikowskiego.

Krytycy łatwo odkryli źródło inspiracji reżysera. Było oczywiste, że film jest świetnie zrealizowaną kalką amerykańskich filmów policyjnych, w których przedstawia się ponurą rzeczywistość, zwalczających się policjantów i gangsterów – podobnych do siebie twardych facetów, którzy z jednakową wprawą posługują się przemocą – oraz piękne i złe kobiety. Dominuje w nich błyskotliwy scenariusz, szybka akcja i dynamiczny montaż. Pasikowskiemu udało się jednak wpisać w ten uniwersalny model filmowy polskie realia, przykrą wiedzę o III Rzeczypospolitej początków lat dziewięćdziesiątych i frustracje widzów spowodowane nagłą transformacją ustrojową. Wzburzona krytyka nazwała *Psy* i pozostałe filmy wyrosłe z ich inspiracji nurtem bandyckim – *Miasto prywatne* (1993), *Balanga* (1993), *Młode wilki* (1995), *Młode wilki 1/2* (1998), *Sara* (1997), *Nocne graffiti* (1997), *Demony wojny według Goi* (1998), *Prawo ojca* (2000), *Reich* (2001) (Przylipiak, Szyłak 1999, 178–187).

Podobny los spotkał postać Franza Maurera. Bohater, co prawda, był wzorowany na amerykańskich policjantach, którzy walczą z przestępcami przy użyciu nie zawsze praworządnych metod, ale równocześnie należał do świata byłych ubeków, agentów służb specjalnych z czasów Peerelu pozytywnie zweryfikowanych w 1989 roku i zatrudnionych w policji kryminalnej.

Agenci, których pozostawiono w „firmie”, próbowali udowodnić, że nadają się nie tylko do zwalczania bezbronnej opozycji, ci, których zwolniono z pracy, organizowali gangi przestępcze. Byli koledzy stawali naprzeciw siebie z bronią w ręku.

Kim jest porucznik Franz Maurer? To dojrzały mężczyzna około czterdziestki o szczupłej sylwetce komandosa, wysoko podgolonych krótkich włosach, charakterystycznej twarzy człowieka po przejściach – pogłębione rysy i worki pod oczami, młodzieżowe ubrania: dżinsowe spodnie, skórzana kurtka z kolorowymi naszywkami, wojskowy pas, ciężkie buty, broń w kaburze pod pachą. Nonszalancki, twardy, wewnętrznie skupiony, zawsze gotowy do ataku lub obrony, siła jego potencjalnej agresji jest stale widoczna w ruchach i zachowaniu. Dużo pije. Bywa okrutny – potrafi sprawnie i profesjonalnie zabijać. Jest zawsze lojalny wobec przyjaciół. Nie ma zaufania do kobiet, kiedyś został przez jedną z nich zdradzony, głęboko zraniony, a może nawet upokorzony, dlatego pogardza kobietami i traktuje je lekceważąco. W gruncie rzeczy pod maską twardziela i *macho* ukrywa się zmęczony, smutny i cierpiący mężczyzna, który jest też sentymentalny i czasem potrafi to okazać (por. Arcimowicz 2003, 129–132).

Maurera charakteryzuje – co rzadkie w polskim kinie – używany przez niego język. Mówi krótko, gdy trzeba – bardzo dosadnie. Jak utrzymuje Tomasz Lisowski, badacz języka *Psów* (Lisowski 1997, 238), Franz jest człowiekiem refleksyjnym, ma świadomość zakończenia pewnego etapu w swoim życiu prywatnym – rozpad małżeństwa, i zawodowym – zlikwidowanie pelerowskich służb specjalnych. Próbuje odnaleźć się w nowych warunkach – praca w policji kryminalnej, miłość do Angeli, zemsta za zabitych kolegów, wymierzenie sprawiedliwości. W sposób znaczący wyraża się to na przykład poprzez przesunięcie orzeczenia na ostatnie miejsce w zdaniach: *Kapitan Nowakowski... kolegą moim był; Porządek tu robię; Bo to zła kobieta była; Jezzu, ale ty piękna jesteś*. A także przez używanie ekspresyjnych powiedzeń, które wyjątkowo trafnie określają skomplikowaną sytuację Maurera – zyskały one wielką popularność wśród widzów i weszły do języka potocznego: *Nie chce mi się z tobą gadać; My, psy, musimy trzymać się razem; Ktoś rodzi się księdzem, ktoś kurwą, a ktoś inny złodziejem. Czasem ma to dobre strony, bo się można poznać; Mnie zamieć na osobną stertę; Ja jestem nikim, wyrwam tylko chwasty; Więc nie mów mi, kurwa, nic o zabijaniu, bo coś o tym wiem*.

Mimo złych doświadczeń życiowych Maurer obdarza jednak zaufaniem dwoje ludzi: Ola – wieloletniego przyjaciela *ze służby* i Angelę – młodziutką dziewczynę, w której się zakochuje. Oboje zdradzają go perfidnie: Olo „wy-

stawia” Franza gangsterom, Angela odchodzi do Ola zwabiona jego „brudnymi” pieniędzmi. Maurer musi więc zmierzyć się z klęską w życiu prywatnym, a także zawodowym – wyrzucony z policji, na własną rękę wymierza sprawiedliwość, jak mówi: *W imię zasad*. Ten były ubecki „pies” uznaje bowiem pewne zasady, których gotów jest bronić z narażeniem własnego życia. Streszczają się one w jednym słowie: lojalność. W sferze prywatnej objawia się ona wiernością w przyjaźni i miłości, a w zawodowej – wypełnianiem podjętych zobowiązań. Karząc zdradę, Maurer zabija Ola i nie wybacza Angeli. Broniąc reputacji „psów”, rozprawia się z byłymi agentami, którzy zostali gangsterami. Po wszystkim chce popełnić samobójstwo, które nie udaje mu się tylko z tego powodu, że w jego broni zabrakło już naboju. Franz będzie więc w więzieniu pokutował za swe czyny.

Nie ulega wątpliwości, że Franz Maurer wystylizowany został na hollywoodzkiego *losera* – zmęczonego, cynicznego twardziela, skrętnie ukrywającego wrażliwość i sentymentalizm, skazanego na klęskę – w typie prywatnego detektywa Philipa Marlowe’a (*Wielki sen*, 1946) czy Sama Spade’a (*Sokół maltański*, 1941), gangstera Noodlesa (*Dawno temu w Ameryce*, 1983), Carlita Brigante (*Życie Carlita*, 1994), Ace’a Rothsteina (*Kasyno*, 1995), policjantów w *Serpico* (1973) i Martina Riggsa (*Zabójcza broń*, 1987). Zastanawiające jest więc to, że dla brytyjskiego filmoznawcy Michaela Stevensona postać Franza stanowi kontynuację typowo polskich bohaterów, granych wcześniej przez Zbigniewa Cybulskiego i Daniela Olbrychskiego, których cechowały przekonanie o konieczności podejmowania trudnych zadań, jakie narzuca Historia, i głęboka pewność, że te działania muszą zakończyć się klęską (Stevenson 2001, 164–165).

Młodemu pokoleniu odbiorców zmęczonych „etosem” i „styropianem”, a więc martyrologią i kombatanctwem okresu „Solidarności”, Franz Maurer, były ubek, wcale nie kojarzył się źle, wprost przeciwnie. Był ucieleśnieniem dojrzałego, z pozoru cynicznego, twardego faceta, który potrafi zarówno sprawnie się bronić, jak i atakować, manifestować dystans wobec nowej rzeczywistości i pogardę dla *chmastów*, lecz zachowywać przy tym ujmującą wrażliwość i poczucie zasad. Maurer stał się idolem młodych widzów, gdyż wyraził ich niepokój wobec rzeczywistości – wrogiej i skorumpowanej, frustrację z powodu nowych reguł postępowania zaczynających dominować w życiu społecznym, ujawnił obłudę instytucji i polityków oraz ucieleśnił nowy w polskim kinie typ męskości – agresywny i zdobywca, brutalny i okrutny, ale także lojalny i opiekuńczy.

Rolę Franza Maurera zagrał Bogusław Linda i to on swym talentem, silną osobowością, magnetycznym seksapilem, sławnym „wilczym uśmiechem”

i aktorską brawurą zapewnił Maurerowi wyjątkową pozycję w polskim kinie. Krytycy filmowi twierdzili zgodnie, acz z wyraźną niechęcią, że Linda umieścił swego bohatera w panteonie polskich postaci charyzmatycznych obok Maćka Chelmickiego i Andrzeja Kmicica – mimo wszystkich dzielących ich różnic (Lubelski 1994; Tabęcki 1994; Stachówna 1997).

W filmie *Psy II. Ostatnia krew* Franz Maurer po czterech latach zostaje wypuszczony z więzienia. Dołącza do bandy polsko-rosyjskich gangsterów przemycających broń do Serbii. Znowu ma kłopoty z niewierną kochanką Nadią i nielojalnymi kompanami. Udaje mu się jednak wykorzystać sytuację, zdobyć dla siebie dużą sumę pieniędzy i opuścić Polskę. Na wyraźne żądanie publiczności Maurer nie został zabity w finale filmu (jak wcześniej podobno planował Pasikowski). Po wielkiej strzelaninie, niemal groteskowej w swym przerysowaniu, Franz wyjeżdża do jakiegoś odległego kraju, gdzie odziany w poncho, pędzi sielski żywot w chacie nad brzegiem morza. Przystępca działalność Maurera i niefortunne zakończenie filmu zanegowały, niestety, stworzony w *Psach* nowy wzorzec polskiego bohatera, podważyły także związaną z nim ideologię, w którą widzowie zaczęli już wierzyć.

Teksty pochodzą z książki Grażyny Stachówny *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*. Kraków 2006. Zostały przedrukowane za zgodą Autorki oraz Wydawnictwa „Znak”.

Literatura

- Arcimowicz K., 2003, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotyp*, Gdańsk.
- Czapliński J., 1971, *Kłopoty z Panem Andrzejem*, „Express Wieczorny”, nr 126.
- Dietrich M., 1993, *Jestem po to, aby kochać mnie. Wspomnienia*, tłum. Borg E., Przybyłowska M., Warszawa.
- Eberhardt K., 1982, *Czy bronić widzów przed Olbrychskim?*, w: Eberhardt K., *O polskich filmach*, red. Koniczek R., Warszawa.
- Głowacki J., 1971, *Od tyłu*, „Kultura”, nr 24.
- Grzelecki S., 1971a, *Awantura rodzinna*, „Życie Warszawy”, nr 123.
- Grzelecki S., 1971b, *Konterfekt pana Andrzeja*, „Życie Warszawy”, nr 113.
- Lisowski T., 1997, „Psy” *szczękają. O języku „Psów” Władysława Pasikowskiego*, w: Hendrykowski M., red., *Poloniści o filmie*, Poznań.
- Lubelski T., 1992, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków.
- Lubelski T., 1994, *Bogie, na jakiego zastaliśmy*, „Kino”, nr 7–8.
- Machulski J., 1985, *Otwarcie na zmiany*, wywiad I. Łepkowskiej, „Film”, nr 45.
- Michalek B., 1976, *Notatki z Hollywood*, „Kino”, nr 8.
- Olbrychski D., 1992, *Anioły wokół głowy*, Warszawa.
- Przyłipiak M., 1996, *Było kiedy tyłu fajnych chłopców i dziewcząt?*, „Kino”, nr 3.
- Przyłipiak M., Szyłak J., 1999, *Kino najnowsze*, Kraków.

- Rushdie S., 2001, *Ziemia pod jej stopami*, tłum. Byrdak W., Poznań.
- Sienkiewicz H., 1965, *Potop*, Warszawa, t. 1.
- Stachówna G., 1997, *Bogusław Linda – nasz współczesny*, „Dialog”, nr 2.
- Stevenson M., 2001, „Nie chce mi się z tobą gadać”: konstrukcje męskości w polskim kinie po roku 1989, w: Oleksy E.H., Ostrowska E., red., *Gender – film – media*, Kraków.
- Tabęcki J., 1994, *Bogusław Linda: ostatni syn X Muzy*, „Iluzjon”, nr 3–4.
- Wajda A., 2000, *Kino i reszta świata*, Kraków.

Grażyna Stachówna, profesor w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk filmu, prowadzi badania związane z historią filmu powszechnego oraz polskiego, interesuje się kulturą popularną. Autorka m.in. dwu książek o twórczości Romana Polańskiego i dwu o melodramatach filmowych. Jest wielbicielek kina indyjskiego, ostatnio ukazała się pod jej redakcją naukową książka *Nie tylko Bollywood* (Ha!art 2009).

Lords of Imagination: Famous Screen Protagonists (reprints)

In her book *Lords of Imagination: Lead Characters in Polish Film*, from which we quote extensive fragments, the author refers to the screen protagonists who live on in our imagination. The author shows how they embody viewers' dreams, desires and hopes. In successive chapters, the lineage of characters and hilarious anecdotes about characters and actors can be found. For this issue we reprinted fragments concerning Maciek Chelmiecki (*Diamond and Ashes*), Andrzej Kmicic (*Deluge*), Henryk Kwinto (*Vabank* and *Vabank II*), and Franz Mauer (*Dogs* and *Dogs II*).

PO EUROPEJSKU

JANINA FALKOWSKA
University Western Ontario
London, Ontario

Małe i duże kino. Europejskie wizje

W ciągu ostatnich kilku lat teoretycy filmu często zajmują się małymi kinematografiami. Mette Hjort i Scott Mackenzie zainicjowali ogromną dyskusję na ten temat w swojej znanej książce *Cinema and Nation* w 2000 roku (Hjort, Mackenzie 2000). Ten ważny zbiór teoretycznych opracowań na temat małych kinematografii i narodowej tożsamości stanowi przysłowiowe podwaliny dla innych licznych artykułów i książek na ten temat. Pojawiły się książki teoretyczne o narodowej tożsamości w kinie oraz opracowania na temat kinematografii krajów afrykańskich, azjatyckich, europejskich i południowoamerykańskich. We wszystkich tych pracach przewijają się nie tylko tematy narodowej tożsamości, ale również problem porównania małego kina narodowego z kinem Hollywoodu oraz problem pozycji małego kina wobec innych małych kin i kina Hollywoodu w kontekście kulturowej globalizacji.

Dyskusje na temat małych kinematografii, ich uwarunkowań i definicji trwają już od dziesięciu lat i nic nie wskazuje na to, że się prędko zakończą. W swojej książce wydanej niedawno z Duncanem Petrie, zatytułowanej *The Cinema of Small Nations* (Hjort, Petrie 2007), Mette Hjort wprowadza nowe tematy do dyskusji na ten temat. Cytując Dudleya Andrew, mówi o pojawieniu się różnych nazw określających kino inne niż hollywoodzkie, między innymi „kino świata” (*world cinema*), „kino ponadnarodowe” (*transnational cinema*), „kino regionalne” (*regional cinema*), „kino z akcentem” (*accented cinema*) i inne.

Te właśnie tematy pojawią się w grupie referatów przedstawianych na najbliższej konferencji poświęconej małym kinom europejskim, która odbędzie

na University of Western Ontario w czerwcu 2010. W czasie konferencji zatytułowanej *Europejskie Wizje. Małe kina w okresie przejściowym (European Visions. Small Cinemas in Transition)* jej uczestnicy będą omawiać stan małych kinematografii europejskich w okresie przejściowym wkrótce przed i po „zjednoczeniu” Europy. Interesuje nas przede wszystkim wpływ europejskiego zjednoczenia na produkcję filmową w małych krajach europejskich, wpływ na filmy zwiększającej się globalizacji kulturowej w obrębie samej Europy, rodzaj filmów produkowanych obecnie w krajach europejskich, ich tematyka i estetyka. W czasie konferencji dyskutanci poruszą zagadnienia dotyczące produkcji filmowej aż 14 krajów europejskich. Wśród nich, tematowi polskiego kina poświęcone są cztery referaty, kinu estońskiego trzy i po jednym referacie kinu niemieckiego, austriackiego, islandzkiego, maltańskiego, irlandzkiego, luksemburskiego, fińskiego, litewskiego, szkockiego, ukraińskiego oraz kinu krajów byłej Jugosławii. Z kolei na temat kina rumuńskiego zostanie ogłoszonych aż sześć referatów. Konferencję uświetniają dwa teoretyczne wykłady zaprezentowane przez Mette Hjort oraz Randalla Halle. Mette Hjort poruszy temat ryzyka w dyskusji na temat małych kin, a Robert Halle będzie mówił na temat kina polskiego, niemieckiego i tureckiego w świetle europejskiego zjednoczenia (*German, Polish, Turkish Film: The European Interzone between Common Values and Hegemonic Expansion*).

Na jednej z pierwszych sesji, profesor Paul Coates poruszy temat zróżnicowania w kinie europejskim. Jego wystąpienie jest zatytułowane *Varieties of Smallness: A Polish Documentary, a Swedish Art Film* i zamierza w nim poruszyć zagadnienie możliwości określenia, czy kino jest „małe”, czy „duże” i w jakim sensie da się to zrobić. Coatesa interesuje np. czy kino jest małe, ponieważ adresowane jest do niewielkiej ilości widzów, którzy interesują się tylko specyficznymi tematami, na przykład tylko tematami „intymnymi”, jak kino Andrzeja Kondratiuka, czy też jest małe, ponieważ do jego produkcji zaangażowano bardzo mało środków?

I tutaj znowu warto się odnieść do publikacji Mette Hjort. W artykule wstępnym przedstawia ona kilka kryteriów podziału kinematografii na małe i duże. Jedno z tych kryteriów dotyczy ilości mieszkańców danego kraju. Według niej i Marka Braya oraz Steve’a Packera, których autorka cytuje, małe kina to kinematografie takich państw, jak Dania, Szkocja, Singapur, Nowa Zelandia, Irlandia czy Islandia, gdyż każde z tych państw zamieszkuje mniej niż pięć milionów mieszkańców. Gdyby brać pod uwagę to kryterium jako jedyne, to kinematografie takich krajów, jak Bułgaria, Rumunia czy

Kuba, nie powinny znaleźć się w tym zestawieniu. A co powiedzieć w takim razie w tym kontekście o kinie polskim, jeżeli Polska ma 40 milionów mieszkańców i jej produkcja filmowa dociera nie tylko do mieszkańców w Polsce, ale i poza nią, do sąsiednich krajów i do polskiej diaspory na całym świecie. Interesuje mnie szczególnie kino polskie w tej dyskusji i w stosunku do niego będę proponowała dalsze sformułowania.

Inne kryteria, które Mette Hjort przedstawia we wprowadzeniu do książki *The Cinema of Small Nations*, takie jak wielkość kraju, wkład państwa w rozwój kinematografii (część budżetu państwa przeznaczona na dotowanie produkcji filmowych), czy zamożność danego państwa nie wydają się mieć wielkiego znaczenia w tym omówieniu. Dzisiejsza, dobrze prosperująca Polska popiera produkcję filmową w mniejszym lub większym zakresie i nie to stanowi przedmiot mojego zainteresowania. Ma to jednak znaczenie w przypadku Rumunii, o wiele biedniejszego kraju niż Polska, w którym jednak nastąpiła wręcz artystyczna erupcja w kinie walczącym o możliwość artystycznej wypowiedzi. Aż sześć referatów na naszej konferencji świadczy o tym, że pomimo tego, że kino rumuńskie jest małe i głośno krzyczące („small and kicking”), jak nazwał je jeden z prelegentów, wytwarza znaczące filmy liczące się na międzynarodowej scenie filmu artystycznego.

Co do zamożnej i dość hojnie dotującej swoją produkcję filmową Polski, o „małości” kina polskiego stanowi jego lokalny charakter. I nie chodzi tu tylko o lokalny pejzaż czy folklorystyczny koloryt w przedstawianiu ludzi i miejsc (jak w *Jańciu Wodniku* Jana Jakuba Kolskiego lub w filmach Andrzeja Kondratiuka), ale również o specyfikę znaczeń przekazywanych przez to kino. Oznacza to, że bez znajomości lokalnych realiów w szerszym i węższym znaczeniu tego słowa, filmy takie, jak *Nic* (reż. Dorota Kędzierzawska, 1998) czy *Plac Zbawiciela* (reż. Joanna Kos Krauze, Krzysztof Krauze, 2006) są niezrozumiałe dla niepolskiej publiczności. Trzeba znać realia polskie z lat dziewięćdziesiątych i pierwszej dekady XXI wieku, żeby zrozumieć rozpacz i bezradność bohaterów filmów uwikłanych w sytuacje bez wyjścia – film *Nic* kończy się tragicznie z powodu braku dostępu bohaterki do legalnej aborcji, a *Plac Zbawiciela* z powodu braku własnego samodzielnego mieszkania; uwarunkowania fabuły niekoniecznie są jasne dla publiczności w innych zakątkach świata.

Znaczenie „lokalnego pejzażu” jest jednak również potrzebne przy analizie takich filmów, jak lekka komedia *Tylko mnie kochaj* (reż. Jan Zatorski, 2006). Film nazwany „bezdenną głupotą w powabnej oprawie” przez dziennikarkę „Rzeczpospolitej”, Barbarę Hollender, jest romantyczną komedią,

w której zakochana młoda kobieta zdobywa uczucie byłego kochanka przy pomocy ich wspólnej uroczej małej córki.

Film ten, wpisujący się w konwencję serialu filmowego, przedstawia świat wymaginowany, piękny, pełen dekoracyjnych wnętrz i nowoczesnych samochodów jeżdżących po nierealnie schludnych i szerokich ulicach. Jak pisze Antoni Garbaczewski w miesięczniku „Kino”: „Jakaż to piękna metropolia (Warszawa), w dzień i w nocy! Jaka elegancka! Takiej jeszcze nie widzieliśmy” (Garbaczewski 2006). Świat ten byłby może i do zaakceptowania na drugiej półkuli (w końcu wpisuje się w schemat kina komediowego), gdyby nie ultrazabawne przerysowania dotyczące życia biurowego, które trąca groteskowym ekscesem. Młodzi ludzie pracujący w supernowoczesnej firmie bohatera, nie pracują, a w większości flirtują przy pomocy biurowych komputerów, praca jest okazją do spotkań towarzyskich i do pokazywania pięknych strojów, a nie miejscem intensywnego wysiłku, z jakim w większości kojarzy się ona na przykład w Ameryce Północnej.

W *Tylko mnie kochaj* widzimy więc świat piękny, taki, jakim Polacy chcą go widzieć, a nie taki, jaki jest. Film jest więc lokalny, z uśmiechem przyjmowany przez polską publiczność, która wie, jak różna jest rzeczywistość od tej przedstawionej w filmie, nawet jeżeli fabuła rozwija się na tle najbardziej dynamicznie rozwijającego się miasta w Polsce, Warszawy. Ale dla Białorusinów czy mieszkańców Ukrainy film ten jest pięknym obrazem wymaganego zachodniego stylu życia, z którym polskie miasto Warszawa często się kojarzy.

Ten sam film może wobec tego reprezentować małe kino dla Polaków, którzy delektują się polskimi przerysowaniami (na przykład przepiękne stroje bohaterki, w których pokazuje się kochankowi, widziane w Warszawie jedynie w najbardziej luksusowych sklepach i nijak niepasujące do skromnej młodej i mało zarabiającej kobiety), czy też dowcipnymi rozmowami między małą dziewczynką i jej ojcem. Jednocześnie film ten może reprezentować tak zwane duże kino polskie, ogromnie szanowane w Rosji i byłych republikach Związku Radzieckiego, jako kino formalnie nowoczesne, sprawnie zrobione i tematycznie ciekawe.

Komedie polskie są również szeroko aprobowane przez polską diasporę, która liczy sobie prawie 50 milionów ludzi na całym świecie. Takie komedie, jak *Sami swoi* czy *Seksmisja* pobily wszelkie rekordy oglądalności, a niedawno nakręcona *Operacja Dunaj* (reż. Jacek Głomb, 2008) dorównuje dwóm poprzednim przynajmniej tematycznie, jeśli nie warsztatowo. Wszystkie trzy komedie odnoszą się do absurdów codziennego życia i do tematyki poli-

tyczno-społecznej, zawsze odbieranych z ciekawością i rozbawieniem przez Polaków na całym świecie. Małe lokalne kino polskie przybiera więc ogromne rozmiary kina diasporycznego, które obejmuje swoim zasięgiem prawie 90 milionów Polaków i osób polskiego pochodzenia.

Co jednak należy powiedzieć o dziełach polskiego kina, takich jak *Katyni* (reż. Andrzej Wajda, 2007) czy *Boisko bezdomnych* (reż. Kasia Adamik, 2008), które poruszają ważne problemy historyczne i socjologiczne? W przypadku tych dwóch filmów możemy mówić o kinie ponadnarodowym, globalnym, które przekracza narodowe granice i jest rozumiane na każdym kontynencie. Nie jest to już nawet kino międzynarodowe czy transnarodowe, ponieważ problemy poruszane w tych filmach wykraczają poza problematykę czysto narodową.

W przypadku *Katynia*, jedna z interpretacji wskazuje na globalny zasięg totalitarnych systemów, z których totalitaryzm sowiecki jest tylko przykładem podobnych systemów na całym świecie. Okrucieństwo i hipokryzja tego systemu objawiła się w pełnym świetle w akcie mordu na polskich oficerach w lesie katyńskim i w próbach zatajania tych faktów przez wiele lat. Natomiast w *Boisku bezdomnych*, historia Jacka Mroza, byłego zawodnika reprezentacji Polski, obecnie życiowego rozbitka, jest typową archetypiczną historią człowieka, który przechodzi różne koleje losu, aby w końcu wrócić do rodziny i zacząć życie na nowo. W tym filmie, tzw. koloryt lokalny, czyli sceny z obskurnego Dworca Centralnego w Warszawie to tylko lokalny dodatek do wstrząsającej historii bezdomnych ludzi, niegdyś urzędników, górników czy sportowców. Ich gehenna, uzależnienie od alkoholu czy narkotyków, są podobne do przeżyć innych nieudaczników w najlepiej rozwiniętych krajach Zachodu. Film taki odbierany jest jako ponadnarodowy i może być zrozumiany przez reprezentantów wszelkich nacji.

Co wynika z tych teoretycznych rozważań? Otóż to, że ocena tego, czy kinematografia jest mała czy duża, jest sprawą względną i zależy od punktu widzenia. W obrębie jednego narodowego kina (takiego jak polskie) tworzy się równoległe wiele różnych rodzajów filmów, które trafiają do różnych odbiorców. Jednocześnie te same filmy, jak np. *Katyni*, mogą być interpretowane jako należące do małego kina polskiego, którego obsesją są tematy historyczne dotyczące drugiej wojny światowej, do kina lokalnego ze swoją fascynacją losem polskich oficerów niezrozumiałą dla przedstawicieli innych nacji, do kina ponadnarodowego podejmującego temat krytyki systemów totalitarnych, czy też do kina globalnego opowiadającego ważne historie w świetny filmowy sposób. W końcu film taki należy do kina diasporycznego obejmującego swoim zasięgiem ogromną polską diasporę.

W czasie konferencji w London (Ontario) tematy te będą poruszane w kontekście tak odległych od siebie krajów, jak Malta i Estonia czy też Rumunia i Irlandia, ale we wszystkich przypadkach uczestnicy z wielką ostrożnością i uwagą będą stosować terminy „małe”, „duże”, „ponadnarodowe” czy „diasporyczne” kino, ponieważ w przypadku kina każdego z tych krajów dyskusja musi objąć analizę pozycji geograficznej, politycznej i kulturowej danego „małego” kraju i rodzaj filmów w nim produkowanych.

Literatura

- Bray M. and Packer S., 1993, *Education in Small States: Concepts, Challenges and Strategies*, Oxford.
- Dudley A., 2006, „An Atlas in World Cinema” in Stephanie Dennison and Song Hwee Lim (eds), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London.
- Garbaczewski A., 2006, *Tylko mnie kochaj*, „Kino”, nr 2.
- Hjort M. and Petrie D., 2007, *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh.
- Hjort M. and Mackenzie S., 2000, *Cinema and Nation*, London, New York.
- Hollender B., 2006, *Bezdenna głupota w powabnej oprawie*. Recenzja filmu *Tylko mnie kochaj*, „Rzeczpospolita”, nr 018 (21–22.01).

Janina Falkowska, profesor w Departamencie Filmu na Uniwersytecie Western Ontario w Kanadzie. Specjalizuje się w kinie zachodnio-, wschodnio- i centralnoeuropejskim. Opublikowała dwie książki na temat Andrzeja Wajdy, dwie na temat kina polskiego oraz wiele artykułów na temat kina austriackiego, polskiego i teorii filmu. Jest również organizatorem międzynarodowych konferencji na temat kina europejskiego.

Cinema Big and Small: European Visions

The article contrasts small european cinemas and large such as Hollywood cinema. The author discusses the issues of the international conference *European Visions. Small Cinemas in Transition* to be held at the University of Western Ontario in June 2010. The analysis of contemporary Polish productions leads to the conclusion about how vague the border is between naming a cinema “big” or “small”, “universal” or “local” and how relevant issues of national identity have become in recent years.

MIKROWYWIADY

Kazimierz Kutz

Związek człowieka z językiem jest tak organiczny,
że nie wolno tego rozcinać. I dlatego moje filmy są w gwarze

Mówił Pan kiedyś, że ma Pan jeszcze jeden duży projekt filmowy. Wspominał Pan o możliwości ekranizacji „Cholonka” Janoscha, czy ten pomysł ma jeszcze szansę na realizację?

To nie jest do końca tak, że to ja miałem taki projekt. To środowisko na Śląsku, z uwagi na wartość książki Janoscha wymyśliło sobie, że to właśnie ja powinienem taki film zrobić, że to jest poniekąd mój obowiązek. I ja, pod presją, życzliwie się do tego ustosunkowałem, ale powiedziałem też, że mam inne zajęcia, między innymi moją książkę i że w odpowiednim czasie do tego wrócę. Pytanie tak naprawdę powinno brzmieć inaczej. To jest przecież świetna książka i chodzi o to, dlaczego nigdy po nią nie sięgnąłem. I odpowiem: dlatego, że to jest wybitne dzieło literackie, bardzo śląskie. Zawsze czułem do tego tekstu wielką estymę i uważałem, że jego wartość leży głównie w warstwie literackiej i że nie należy tego naruszać, a w każdym razie ja nie mam pokrycia na to, żeby z tego tekstu korzystać. Wiem, że w różnych innych filmach niektórzy moi koledzy korzystali z tej książki. Niestety, ja już w tej chwili nie mam takiego zapalu. Sprawa jest właściwie otwarta, ale muszę powiedzieć, że niedawno skończyłem 80 lat i moje poczucie starzenia się jest coraz większe. To znaczy, coraz bardziej nie chce mi się już robić filmów, bo to jest bardzo trudna, fizyczna praca. A w moim wieku człowiekowi wszystko nie smakuje tak, jak kiedyś. Ja uważam, że już tyle w życiu zrobiłem, że wystarczy. Więc nie powiem ostatecznie, że nie będę tego filmu robił, ale w tej chwili nie mam na to właśnie apetytu. To jest jak z dziewczynami, trzeba mieć na nie apetyt, żeby móc powiedzieć „proszę pani, co u pani słychać?”. Musi nastąpić między dziełem a człowiekiem relacja natury emocjonalnej, a ja na razie jej nie czuję.

Czy widzi Pan jakąś łączność między swoją twórczością, a tym, co można by nazwać „współczesnym kinem śląskim”? Jest wiele wypowiedzi, że takiego kina nie ma, ale są

przecież twórcy wychowani na Śląsku, wykształceni na Śląsku. Czy ktoś może stworzyć rzeczywiście nowe kino śląskie?

Myślę, że się na to zanosí. W tej grupie, która się mieści w pojęciu kultura filmowa – a obejmuje ono tych, którzy filmy robią i tych, którzy o nich piszą, i tych, którzy się filmami interesują – jest coraz większy potencjał. Śląsk dysponuje w tym przypadku świetną energią między innymi dlatego, że był to kiedyś żywy ośrodek regionalny, który zrobił bardzo dużo. Tu powstał Zespół Filmowy „Silesia”, tu powstało Śląskie Towarzystwo Filmowe, do którego należeli wszyscy ci, którzy kinem się interesowali. Tu powstał na Uniwersytecie Śląskim Wydział Radia i Telewizji i bardzo wielu zdolnych ludzi na te studia poszło. Myślę, że oni wszyscy są w dobrym wieku i coraz bardziej gotowi, żeby się zmierzyć – na przykład z *Cholonkiem*, skoro już o nim mówimy. A jednocześnie można powiedzieć, że Śląsk zaistniał jako region, jako pejzaż. Powstał rodzaj mody na Śląsk, to znaczy lokowania akcji na Śląsku, niekiedy tylko dla czystego sztafażu. Ale zawsze takie wyjazdy, takie kontakty, nawet reżyserów, którzy tylko z takich powodów przyjeżdżają na Śląsk, muszą zapadać głębiej w pamięć. Jestem więc absolutnym optymistą w tym względzie. Wszystko wskazuje na to, że jest wysoki stan gotowości. Jeśli chodzi o problematykę społeczną, to Śląsk jest wielkim rezerwuarem niezwykle trudnych problemów współczesnej Polski wraz z konsekwencjami jej otwierania się na świat. I to nie tylko z przyczyn typowo śląskich. Więc ja jestem dziwnie spokojny, że „kino śląskie” zaistnieje – u tych młodych twórców fascynacja Śląskiem jest głęboka i trwała.

Czy coś by Pan dzisiaj poważnego zmienił w którymś ze swoich śląskich filmów?

Ja w ogóle nie lubię oglądać swoich filmów. Rzadko włączam telewizor, a jeśli już to z przerażeniem, że zaraz natknę się na swój film. Może to jest zły mechanizm, ale ja nie mam w sobie chęci oglądania moich filmów, bo nie pielegnowałem miłości do siebie. I traktuję swoje filmy osobliwie. Są to sprawy wynikające raczej z motywów osobistych, bo jestem człowiekiem wstydlivym. Więc ja patrzę na moje filmy raczej jak na grzech. I widzę, że można to było lepiej zrobić. Tak naprawdę w każdym filmie chciałbym coś zmienić. W każdym znajduję rzeczy, które są pomyłką, o których mówię: „Jezus Maria, jak ja mogłem tak zrobić?”

Ale są to zmiany techniczne czy ideowe?

Wyłącznie techniczne. Reżyser jest opowiadaczem i nie myśli o scenariuszu. Reżyser jest jak sportowiec – walczy o wynik, a wynik to jest czas i, mówiąc metaforą, przy wszystkich moich filmach mogłem uzyskać jeszcze lepszy czas na mecie. Ale ostatnio zobaczyłem w telewizji film *Skok*, który

zrobilem bardzo dawno, we wczesnych latach 60. Zobaczyłem, że Daniel Olbrychski z Marianem Opanią fantastycznie w nim grają i nagle odzyskałem rolę widza, bo uległem ich talentom. Mogłem ten film w taki sposób oglądać dopiero wtedy, kiedy wyzbyłem się poczucia, że to mnie w jakiś sposób dotyczy. Więc jako widz interesowałem się tym, że byli świetni w swoich rolach. Spotkałem zresztą ostatnio starszego już przecież pana, Mariana Opanię i zaczęliśmy rozmawiać o tym filmie. On w pewnym momencie spojrzął na mnie i mówi: „Słuchaj, ty nigdy nie powiedziałeś mi dobrego słowa”. A ja mówię: „Bo nie oglądałem tyle lat tych filmów”. A on: „Może byśmy jeszcze coś razem zrobili?” Bo aktorzy też pamiętają – to były ich pierwsze role po szkole... Ale to są już zupełnie inne przygody reżysera.

Czy uważa Pan, że Pana filmy – mówię o filmach śląskich – mają specyficzną ogólnoludzką i ponadczasową perspektywę? A właściwie nie muszę pytać: czy, bo przecież Pan wie, że tak, chodzi raczej o to, dlaczego są uniwersalne?

One są uniwersalne dlatego, że opowiadają o losach ludzkich. To są filmy egzystencjalne, tylko mocno osadzone w konkretnym środowisku, w robotniczych dzielnicach. Ale to nie są filmy, które uprawiają tanie społecznictwo. Wszyscy bohaterowie moich filmów śląskich to są ludzie nastawieni heroicznie do życia, bo te filmy opisują jakies szczególne momenty. A ja tylko o nich opowiadam. O tym, jak ludzie w tym środowisku dają sobie radę ze swoim życiem. I dlatego uważam, że te filmy mogą być pokazywane wszędzie – dlatego, że nie mają w sobie publicystyki i nie mają jakiegokolwiek politycznej tezy, nie służą jakimś doraźnym przesłaniom czy celom. Bardzo o to dbałem, bo zależało mi, żeby się wyrwać z pułapki rodzajowości śląskiej.

Ale zależało Panu na tym, żeby bohaterowie mówili po śląsku?

Nie. Ja w ogóle uważam, że związek człowieka z językiem jest tak organiczny, że nie wolno tego rozcinać. I dlatego moje filmy są w gwarze.

I właśnie dlatego o to pytam. Czy w związku z tym cudzoziemcy, którzy nie mówią po śląsku, tracą coś z filmu, czy jednak nie, mając tłumaczenie na standardowy angielski w napisach?

Według mnie nie, dlatego że to, co mówią bohaterowie, jest na swój sposób oczywiste. Te filmy są całkowicie odcedzone z funkcji psychologicznej i informacyjnej. Bohaterowie mówią tylko to, co trzeba powiedzieć w ramach egzystencji. Niczego nie zapowiadają, niczego nie opisują, tylko zawsze mówią o tym, co jest. Dlatego każdy widz, kiedy widzi scenę, w której powstańcy leżą w okopie i ojciec przynosi im żur na desce, i mówi: „Jydzie chopcy”, wie, o co chodzi. To jest integralna część języka filmu, jak kolor, jak aktor – i widzowie przyjmują śląski język, gwarę na równi z obrazem czy

muzyką, bo to jest pozbawione elementów informacji, czy jak to się inaczej mówi – posuwania akcji. To są filmy proste, chodzi o to, że bohaterowie toczą walkę ze złem, z wyzyskiem i nie ma co filozofować, tylko trzeba to robić.

Oczywiście, kiedy nie zna się gwary, języka, to w tłumaczeniu zawsze się coś traci. Gwara ma swoją niepowtarzalność, ale przecież w każdym filmie zagranicznym z tym się stykamy. Zawsze coś tracimy. Jednak moje filmy są niesłychanie proste, więc ubytki są niewielkie.

I ostatnie pytanie, już spoza pana twórczości. Czy oglądał Pan jakiś nowy film, który się Panu naprawdę podobał?

Oglądałem *Rewers*. Byłem ostatnio dwa dni na festiwalu i widziałem kilka filmów polskich. Najbardziej z nich podobał mi się właśnie *Rewers* – młodego reżysera z Krakowa, Borysa Lankosza. Uważam że jest to film zrobiony nienagannie i że mamy do czynienia z niewątpliwie utalentowanym człowiekiem. Ma on dopiero 34 lata. Ale jest to reżyser, który ma niesłychanie ciekawy dorobek dokumentalny i jest do tego zawodu świetnie przygotowany. Wiążę z Lankoszem nadzieję, że dzięki swoim umiejętnościom reżyserskim będzie nam dostarczał zawsze ciekawe filmy. On ma dobrze poukładane w głowie. Ten film to jego debiut fabularny, powstał w zespole KADR, w którym ja debiutowałem 50 lat wcześniej. Lankosz opowiadał mi, że wejście do tego zespołu było dla niego wielkim przeżyciem, nawet już do samego pomieszczenia, bo tam przecież są plakaty itd. Mówił, że to go bardzo obligowało i że chciałby być kontynuatorem tamtego zespołu. Wiem, że nie mówił tego, żeby się przypodobać, ale dlatego, że – jak twierdzi – czuje tę presję, to „maksimum”, do którego chce doszłusować. Takie myślenie jest bardzo pocieszające.

Krzysztof Zanussi

To się nazywa *Obce ciało* – w obronie kobiet przed feministkami

Czy transformacje w polskim kinie, które Pan obserwuje, wpływają w jakiś sposób na Pana filmowe pomysły?

Wydaje mi się, że one muszą wpływać niejako z założenia w dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, to, co robię, dotyczy najczęściej współczesności. Reaguję na znaki czasu, na pytania, które nurtują społeczeństwo i na problemy, z jakimi ono się zderza. A z drugiej strony, warunki obiektywne, czyli możliwości tworzenia filmów, zależą również bardzo od tego, w jakim spo-

leczeństwie funkcjonujemy, jak kształtuje się finansowanie filmu i jak można uzasadnić powstanie takiego właśnie, a nie innego filmu. To takie dwa istotne elementy, które wpływają zawsze na związek twórczości z aktualnością.

Film nie może leżeć latami w szufladzie. Książka może, poezja może być odkryta po latach, muzyków odkrywano wieki później, np. Bach był już zapomniany, odkryto go po raz drugi. To nie dziwi nikogo w takich „starych” dyscyplinach artystycznych. Nie bardzo wierzę, żeby w kinie można było sobie na coś takiego pozwolić. Więc oczywiście współczesność wpływa na twórczość filmową, czasem dławi, a czasem przynosi natchnienie.

Polskie kino stało się ostatnio „modą na modę”, w tym roku jest moda na PRL. Sporo filmów, które weszły albo wejdą w tym roku na ekrany, dotyczą właśnie tego tematu. Co Pan myśli o takich prądach w kinie polskim?

Jako artysta walczę rozpaczliwie o własną niezależność – również w stosunku do mojej rzeczywistości. Nie chcę być człowiekiem, który idzie za modą, ja chcę tę modę tworzyć. Zrobiłem swój film PRL-owski 10 lat temu i wtedy wydawało mi się, że był czas stosowny. Byłem jedynym reżyserem, który mówił o tym okresie, nikt inny wówczas tym się nie zajmował. Dziś, ponieważ wszyscy o nim mówią, ja na pewno będę mówił o czym innym. Taka jest ambicja artysty – żeby wyznaczać modę, a nie żeby iść za nią. Zawsze są ludzie, którzy chcą być modni.

Chciałam zapytać o sytuację gatunków w dzisiejszym kinie. Pana dawniejsze filmy zamykały się raczej w obrębie jednego gatunku w przeciwieństwie do Pana najnowszej produkcji „Serve na dłoni”...

To nie jest tak. To tylko zdanie ogółu polskich krytyków. Komedię robiłem już wcześniej. Jest w moim dorobku wzorzec, do którego jest dość podobny film *Serve na dłoni* – w stylistyce, w konstrukcji; tzn. jest także czarną komedią, gorzką komedią, filozoficzną. Nie ma więc w nim nic aż tak odmiennego od poprzednich moich filmów. Po prostu pierwszy krytyk tak napisał i wszyscy po nim to powtarzają. Jeżdżę z tym filmem po świecie i wiem, jaką ma recepcję gdzie indziej. Nikomu do głowy nie przychodzi, żeby go odróżniać od pozostałych moich filmów, bo jeżeli jest to komedia, w której jest cytowany wykład Derridy, to na pewno nie jest to komedia o charakterze ślapstickowym. A komiczność jest przecież w powiastce filozoficznej przyjętą formą. Robiłem kiedyś *Kontrakt*, który był filmem do śmiechu, robiłem *Barny ochronne*, które były właściwie też komiczne. Więc nie ma tu nic takiego całkiem nowego.

Czy jest jakiś kraj, w którym zawsze chciał Pan zrealizować film?

Tam, gdzie chciałem, już właściwie filmy zrobiłem, bo i we Francji, i w Indiach, i w Ameryce.

A czy pozostało jeszcze jakieś niespełnione Pana marzenie?

Byłyby to Chiny. Mam pewien projekt, który chciałbym zrealizować w Chinach, ale wątpię, żeby się to udało, bo z Chinami bardzo trudno się dogadać. Azja to jest fascynujący kontynent i on mnie po prostu ciekawi. Gdybym tam mógł coś zrobić, to zrobię to z radością.

A z kim chciałby Pan pracować?

To musiałby być aktor. Nie ma w tej chwili takich osób, na których „mam ochotę”. Są świetni aktorzy, jest paru hollywoodzkich aktorów, których szalenie lubię oglądać. Na przykład Brad Pitt. Nie sądzę jednak, żebym miał kiedyś okazję zaprosić go do mojego filmu, zresztą on zrobił już bardzo dużo filmów, dużo o sobie powiedział. Ale wymieniam go, bo to bardzo interesujący aktor. Penelope Cruz jest aktorką z niezwykle zagadkową urodą. Może można w niej coś więcej odkryć niż do tej pory odkryto? Ale to są takie luźne rozważania, nie jest to nic obsesyjnego.

A jaki jest, czy był Pana najbardziej szalony pomysł na film?

Mam całą serię takich scenariuszy. Są one zresztą opublikowane. To są duże filmy historyczne. Na przykład *Oko diabła*, na przykład *Królowa Krystyna*... Gotowy projekt o królowej Krystynie szwedzkiej leży i czeka na realizację, ale, niestety, nie znalazłem jeszcze na niego funduszy. Jest też *Jadwiga* z gotowym scenariuszem, film zakwalifikowany do produkcji, ale projekt się załamał, bo TVP wycofała się ze współpracy. Jest zatem kilka takich projektów i pewnie ich nigdy nie zrealizuję, aczkolwiek przypuszczam, że są to moje najlepsze filmy. Ale trudno, nie wszystko, co chcemy, da się zrobić.

A co ma Pan w tej chwili „na warsztacie”?

Oczywiście, coś piszę w tej chwili, mam nadzieję, że od lata przyszłego roku będę robił film, do którego mam tytuł. To się nazywa *Obce ciało* – w obronie kobiet przed feministkami.

Maciej Pieprzyca

Po prostu przyjechali na Śląsk, bo odnaleźli fotogeniczną scenerię, zwłaszcza jak chce się opowiadać o biedzie i braku perspektywy

Czy to, że większość Pana filmów jest związana ze Śląskiem, znaczy, że chce Pan pozostać na Śląsku i kręcić dalej filmy o tym regionie?

Na Śląsku się urodziłem, tutaj także nadal mieszkam. Jeżeli będę miał do opowiedzenia jakąś interesującą historię związaną z tym regionem, to na

pewno będę próbował zrobić z niej film. Niemniej nie jest łatwo zdobyć pieniądze na film o „śląskich sprawach”, producentów nie interesuje ta tematyka, uważają ją za tymczasem „zgraną”.

Widzi Pan jakieś analogie i podobieństwa między Pana twórczością a filmami takich twórców, jak Magdalena Piekora czy Eugeniusz Kluczyński? Czy czuje Pan, że moglibyście wspólnie stworzyć coś, co byłoby kontynuacją klasycznego kina śląskiego Kazimierza Kutza? Lub inaczej mówiąc: czy uważa się Pan za członka nurtu, który można nazwać „nowym kinem śląskim”?

Nie wiem, czy istnieje jakiś zwarty nurt, który można nazwać „nowym kinem śląskim”. Może krytycy coś takiego widzą. To prawda, że w ostatnich latach sporo filmów fabularnych było zrealizowanych na Śląsku. Z tym, że większość z nich była zrobiona przez reżyserów, którzy nie wywodzą się z tego regionu. Po prostu przyjechali na Śląsk, bo odnaleźli fotogeniczną scenę – zwłaszcza jak chce się opowiadać o biedzie i braku perspektyw. Czy to też jest „nowe kino śląskie”? Sądzę, że reżyserzy nie zastanawiają się nad tym, czy robią filmy zaliczane do jakiegoś nurtu, czy nie.

Trudno też cokolwiek, co powstało w ostatnich latach na Śląsku, uznać za kontynuację filmów Kazimierza Kutza. Przede wszystkim jego genialna trylogia śląska, zwłaszcza dwie pierwsze części, odwoływała się do historii. No i powstała w zupełnie innych warunkach ekonomiczno-politycznych, jako rodzaj misji. Dziś o tym, czy film powstaje, decydują głównie prawa rynku. Ja mogę chcieć zrobić nowy film o powstaniu śląskim. Ale co z tego? Kto da na to pieniądze?

Jaki film z tych, które weszły w zeszłym roku na ekrany kin – oczywiście, poza Drzazgami – podobał się Panu najbardziej?

Bardzo podobał mi się *Rewers* Borysa Lankosza i *Wszystko co kocham* Jacka Borcucha. Uważam, że to najlepsze polskie filmy ubiegłego roku. Pierwszy, to niezwykle inteligentne tzw. kino międzygatunkowe, czarna komedia, o poważnych sprawach, ale opowiedziana z zaskakującą lekkością. Drugi, to może nieco sentymentalna, ale bardzo udana historia o moim pokoleniu dojrzewającym w latach 80. Żałuję, że sam nie zrobiłem takiego filmu.

Jaki jest Pana ulubiony (niekoniecznie polski) film?

Reżyserzy zwykle nie mają tylko jednego ulubionego filmu. Ostatnio po raz chyba setny oglądałem *Amadeusza* Miloša Formana. I chociaż znam tę historię na wylot, znów nie mogłem się oderwać. To genialny film.

Jaki jest Pana kolejny projekt filmowy?

Mam kilka projektów. Na pewno najbardziej interesujący to film *Tyrmand 54*. O życiu bardzo barwnej, dziś może trochę zapomnianej postaci, jaką był

pisarz Leopold Tyrmand, autor kultowej powieści *Zły*. Kiedy uda mi się ten film zrealizować? Trudno powiedzieć. Staram się, żeby jak najszybciej było to możliwe.

Magdalena Piekorz

Należy podejmować decyzje ryzykowne,
bo tylko to daje możliwość wyjścia ponad przeciętność

Gdyby miała Pani możliwość wyboru, to czy wybierałaby Pani między zawodem reżysera filmowego i teatralnego, czy jednak musi to być połączone?

Myślę, że to jest fajne połączenie, ponieważ dla reżysera to niezła rzecz, kiedy od czasu do czasu zmienia się medium. Bo dla mnie teatr i film to są zupełnie różne formy porozumiewania się z widzem. Są oczywiście reżyserzy teatralni – i ta droga jest raczej rzadsza – którzy sporadycznie przechodzą do filmu, albo w ogóle nie przechodzą. Uważają, że absolutnie liczy się tylko teatr, bo bezpośredni kontakt z widzem ma swoją wagę i na pewno tak jest. Natomiast dla mnie bardzo odświeżające jest właśnie przechodzenie z kina do teatru. Ale jestem z wykształcenia reżyserem filmowym i na pewno to jest mój pierwszy zawód. I choć wiele osób się dziwi, jest to dla mnie o wiele łatwiejsze medium, dlatego że lubię technikę filmową. Poza tym dla mojej psychiki też jest to lepsze, bo zawsze bardzo mocno angażuję się w to, co robię. To jest duży komfort psychiczny, że film mogę zmontować i puścić go dopiero w momencie, kiedy wszystkie elementy są dopracowane i że jak pójdzie na ekran, to już się nic nie zmieni. W teatrze, w którym jest świetny proces pracy z aktorem, zawsze się może coś zdarzyć. I przy każdym spektaklu tak naprawdę przeżywam premierę. A poza tym w teatrze bardzo ważny jest rytm, bardzo ważne jest, żeby aktorzy potrafili zbudować napięcie. To się raz dzieje, raz nie dzieje i nie jest do przewidzenia, do policzenia. Gdybym wiedziała, że mogę robić rok po roku filmy, to pewnie bym się zdecydowała na bycie reżyserem filmowym. Jeśli chodzi z kolei o gatunki, to na pewno bliżej jest mi do fabuły niż do dokumentu.

Mówi Pani, że teatr i film to dwa zupełnie różne rodzaje kontaktu z widzem, a czym w takim razie różni się praca z aktorem?

Praca z aktorem niczym specjalnym się nie różni. Pewnie by się różniła, gdybym ja przyjmowała takie założenia, jakie się zwyczajowo przyjmuje, to znaczy, że wchodzimy na plan, mamy wcześniejsze ustalenia i kręcimy. Na-

tomiast ja robię zawsze próby z aktorami, w przypadku filmu fabularnego są to najpierw próby stolikowe, tak jak w teatrze, potem robię próby kamerowe, a czasami udaje mi się wejść do obiektu. I wtedy to jest o wiele większy komfort, bo wiadomo, że w Polsce kręci się filmy maksymalnie w trzydzieści kilka dni. Ja *Pregi* nakręciłam w 22 dni, po 11 dni na część, a *Senność* w 30. I gdybym chciała jeszcze czas, który mam na planie, tracić na to, żeby omawiać z aktorami jakieś detale i budować dopiero postać, to szczerze mówiąc, pewnie bym nigdy nic nie nakręciła. Oczywiście w teatrze jest większy komfort, bo ma się tego czasu więcej i tak naprawdę najwięcej czasu poświęca się na analizę, na pracę nad zbudowaniem przemiany postaci. Dzieje się tak dlatego, bo oprócz dramaturgii samego spektaklu jest jeszcze dramaturgia postaci. I ja wyznaję tę zasadę również w filmie, że nawet jeżeli jest drugi, trzeci plan, to dbam również o to, a przynajmniej staram się dbać, żeby ci aktorzy mieli szansę pokazania przemiany swojego bohatera. Staram się, żeby te postacie nie były tylko służebne wobec pierwszego planu.

Czy trzymam Pani swoich aktorów silną ręką, czy też pozwala Pani swoim aktorom na luźniejsze podejście do pracy?

Mam opinię osoby, która jest twarda, natomiast myślę, że wynika to bardziej z mojego przekonania do pomysłu. Ale to nie znaczy, że jestem zamknięta na jakiegokolwiek propozycje. Założyłam sobie, że jeżeli propozycje aktorów mieszczą się w jakimś sensie w biografii danego bohatera, to bardzo poważnie biorę je pod uwagę. Tak na przykład zrodziła się scena w *Pregach*, w której Michał Żebrowski przechodzi etap szalu, strasznie się denerwuje, bo Tania mu wypomniała, że ma za oknem gwoździe, które ranią gołębie. Początkowo to miała być zwykła rozmowa, w której on tłumaczy jej, że to dlatego, ponieważ gołębie srają na parapet. Takie irracjonalne tłumaczenie. A Michał użył argumentu, że bohater musi w swoim zachowaniu pójść o krok dalej niż jego ojciec. Chodziło o to, żeby on stał się niebezpieczny dla niej, dla otoczenia i to mnie przekonało. Jestem zdania, że to jest zawsze sprzężenie zwrotne. Jeżeli jestem otwarta na propozycje aktorów, to oni mi to oddadzą i tego typu współpraca najbardziej mi się podoba.

Pracowała Pani z wieloma wielkimi aktorami. Czy jest taki, z którym pracowało się Pani wyjątkowo dobrze?

Świetnie mi się pracuje z Michałem Żebrowskim, bo jesteśmy chyba podobni. On podobnie podchodzi do pracy jak ja. To znaczy – wymyśla sobie cały background postaci. Omawiamy coś, a po wyjściu on dzwoni i mówi, że ma następnych piętnaście pytań. I takie podejście do pracy bardzo lubię, bo to jest twórcze. Poza tym mnie to również każe cały czas kombinować

i myśleć o bohaterze. Świetnie pracowało mi się z Fryczem, bo to jest wielki aktor. Ale uwielbiam też Mariana Dziędziela, z którym już pracowałam i w filmie, i w teatrze i mogę powiedzieć, że bardzo dużo się od niego nauczyłam. Dużo też nauczyłam się od Frycza i od Michała. Świetnie mi się pracowało przykład z Bartoszem Obuchowiczem. A muszę przyznać, że bałam się, wiedząc, że to jest aktor, który ma dużo luzu, jest bardzo młody. To był dla mnie stres, a dopiero potem dowiedziałam się, że kiedy on usłyszał, że ma u mnie grać, to się strasznie denerwował, bo powiedziano mu, że jestem siekiera.

Czy planuje Pani jakieś kolejne projekty z Wojciechem Kuczukiem?

Myślmy nad tym. Ja, szczerze mówiąc, szukam cały czas scenariusza. Mam jeden projekt, dla którego poszukujemy producenta. Ale to nie jest projekt Wojtka tylko dwóch panów: Marcina Kwaśnego i Marcina Skóry. Scenariusz nazywa się *Mónia, że jestem zła* i to jest thriller. A z Wojtkiem cały czas szukamy tematu. No i mam jeszcze taki pomysł, moje marzenie, czyli musical filmowy. Wszystko mam już w głowie, cały projekt mam przemyślanym. Tylko w tym przypadku pomysł na film jest mój, natomiast musi mi to ktoś rozpisać, bo ja nie będę potrafiła sama tego zrobić.

Co sądzi Pani o współczesnym kinie polskim? Przecież Pani filmy nie idą ustalonymi prądami kina klasycznego, tylko proponują nowe rozwiązania i są dowodem nowych trendów.

Ja bardzo lubię Miloša Formana. Bardzo go cenię, ale za to, że on potrafi krążyć między różnymi gatunkami. On potrafi zrobić dobrze i dramat, i musical, i kino, które jest bardzo mocno kinem gatunkowym. Z jednej strony to fajnie, kiedy wyczuwalny jest styl reżysera. Ale na przykład Woody Allen przez lata robił filmy, które opierały się głównie na rozmowach bohaterów i nagle robi *Wszystko gra* – świetny film, który jest od strony dramaturgii klasycznie zbudowanym thrillerem psychologicznym. I to jest dla mnie najfajniejsze w kinie, że ono daje szansę, żeby poszukiwania szły ciągle w różne strony.

Rozumiem, że zmiany, które zachodzą w kinie polskim, uważa Pani za dobre?

Staram się zawsze robić to, co mi w duszy gra. Cieszę się bardzo, że pojawił się *Rewers*, bo Borys pokazał, że nasze kino nie musi być koniecznie takie serio, że może być w nim czarny nurt, u nas przecież w ogóle takich czarnych komedii się nie robi. Powiedzmy, że *Ciało* Andrzeja Saramonowicza i Koneckiego było w tym nurcie. Ja jestem za tym, żeby kino nie było takie samo, że najciekawsze jest to, jak twórcy szukają swojej drogi i nie zamykają się gatunkowo. Oczywiście fantastyczne jest polskie kino z lat 60. To były proste filmy, które przemawiały przede wszystkim tym, że pojawił się bardzo

polski bohater, który wyrażał bunt swojego pokolenia, jak na przykład Cybulski w *Salkie*, czy w *Popiele i diamentcie*. Ale czasy się zmieniły i niekiedy za bardzo kombinujemy, boimy się opowiadać proste historie i to kino jest takie zbyt skomplikowane. A z drugiej strony jest strach przed tym, żeby trochę poeksperymentować. Więc tworzymy kino poprawne, ani za bardzo eksperymentalne, ani za bardzo nasze. Takie dopasowujące się do tego, co jest w ogólnym obiegu. Ja jestem za ciągłym poszukiwaniem.

Rozumiem, że jak dojdzie do polski format 3D, to nie zawaha się Pani zrobić takiego filmu?

Oczywiście. Jest to bardzo inspirujące. Cały czas nie mogę się wybrać na *Alicję w krainie czarów*. Widziałam zwiastun i choć nie wszystkie filmy Tima Burtona mi się podobają, to jak zobaczyłam, pomyślałam sobie, że przecież ja tak właśnie wyobrażałam sobie ten świat. A chodzi ciągle o to, żeby to, co robimy, było jakąś kreacją. Mam takie podejście w ogóle do pracy, że należy podejmować decyzje ryzykowne, bo tylko to daje możliwość wyjścia ponad przeciętność.

Bartek Konopka

Zwierzęta dają kosmiczną perspektywę dla opisu kondycji człowieka

Skąd wziął się pomysł na „Królika po berlińsku” i jak długo trwało kompletowanie materiałów do filmu?

O pomysł na krótki film o królikach żyjących w murze wiele lat temu opowiadał nam Marcel Łoziński w szkole filmowej. Jego pomysł opierał się na tej samej metaforze, ale w ciut innej formie. Pomysł z konwencją filmu przyrodniczego wpadł mi do głowy dopiero po dwu latach pracy nad tym projektem. Materiały zbieraliśmy też mniej więcej dwa lata.

Berlin oczami królików, popegeerowskie wsie oczami kóz – czy uważa Pan, że świat łatwiej opisać z perspektywy zwierzęcia niż człowieka? Jakie są pozytywne strony przedstawiania historii z takiej perspektywy?

Zwierzęta dają kosmiczną perspektywę dla opisu kondycji człowieka. Jakoś łatwiej ich oczyma zobaczyć głupotę i miałość tego, za czym gonimy. Ja lubię wyraziste, zaskakujące, niepowtarzalne pomysły na film. Robić coś, czego jeszcze nie było – to moja ambicja. A w dokumencie takich bajek zwierzęcych jeszcze chyba nie było. Zwierzęta są też idealnymi bohaterami – przez cały film nic nie mówią, więc widzom wydaje się, że są cholernie mądre, swoje wiedzą, w odróżnieniu od nas – rozgadanych *homo sapiens*.

Czy po nominacji do Oscara w kategorii filmu dokumentalnego zamierza Pan próbować sił w filmie fabularnym?

To się dzieje równolegle. Jak zrobiłem *Balladę o koczcie* i chciałem zrobić kolejny dokument, to akurat wyszła mi fabuła – 40-minutowa *Trójka do wzięcia*. Potem, na fali, chciałem zrobić od razu debiut fabularny, ale wyszedł mi dokument – *Królik...* Teraz dopiero kończę pełną fabułę – debiut: *Lęk wysokości*.

Jakie to uczucie znaleźć się na ceremonii rozdania Oscarów wśród największych gwiazd kina?

Świat gwiazd traci magię – okazuje się, że to tacy sami ludzie jak my. Na żywo nie wyglądają tak zachwycająco jak na ekranie. Ciekawsze jest to, że my mamy do zaproponowania coś, czego oni się nie spodziewali – że tak można zrobić dokument. Tak jak *Królik*. To było odkrycie dla Amerykanów i największa radość dla nas. Nie musimy mieć żadnych kompleksów.

Jaka jest kondycja współczesnego filmu dokumentalnego? Czy obserwuje Pan jakieś pozytywne zmiany w polskim filmie dokumentalnym, które zachęcają do tworzenia w kraju, czy jednak jakiś inny kraj wydaje się Panu bardziej przychylny dla dokumentalistów?

Nasz film nie wziął się z powietrza, lecz z ogromnej tradycji polskiego dokumentu posługującego się subtelnym, aluzyjnym językiem, opartym na metaforze i często zaskakującej, filmowej formie. Ta tradycja jest rozpoznawalna w świecie, a nawet jeśli nie, to my ją przypominamy swoim filmem.

Czy ma Pan jakiś projekt filmowy, który chciał Pan zrealizować „od zawsze”, ale czynniki zewnętrzne (finanse, ograniczenia prawne itp.) sprawiają, że realizacja nie jest możliwa?

Nie. Udawało mi się dotąd zrobić każdy film, jaki chciałem. A dalej już będzie chyba tylko łatwiej.

Pytania zadawały: Agnieszka Tambor i Jolanta Tambor

Micro-Interviews

We are treated with a series of short interviews with directors representing older and younger generations (K. Kutz, K. Zanussi, M. Pieprzycza, M. Piekorz, B. Konopka) who comment on contemporary Polish cinema with a focus on the cinema of Silesia, as well as their own productions and future plans.

VARIA

EWA TEODOROWICZ-HELLMAN
Uniwersytet Sztokholmski
Sztokholm

Biblioteka katedralna w Strängnäs i jej polskie zbiory¹

W czasie wojny trzydziestoletniej, a także w okresie wojen szwedzko-polskich cennymi zdobyczami armii szwedzkiej były biblioteki i archiwa. Ogromny brak książek w Szwecji powodował, że były one tam towarem niezwykle drogim i wysoce pożądanym. Masowe grabienie książek w podbijanych przez Szwedów krajach było działaniem systematycznym i planowym. Szwecja – na początku XVII wieku kraj biedny zarówno pod względem materialnym, jak i kulturowym – pragnęła w rozwoju nauki i kultury dogonić Europę. Jedną z otwierających się w obliczu prowadzonych wojen możliwości było zawłaszczanie dóbr materialnych i duchowych podbijanych narodów i wywożenie ich za morze. Zdobyte te przypadły w pierwszym rzędzie królowi, czyli Koronie Szwedzkiej. Łupy wojenne, w tym książki, dzielono między Bibliotekę Królewską, bibliotekę Uniwersytetu Uppsalskiego oraz biblioteki gimnazjalne ważniejszych szwedzkich biskupstw – Strängnäs, Linköping, Västerås. Za zasługi na placu boju obiekty sztuki, broje, książki i archiwa przypadły także wyróżniającym się w walkach dowódcom wojskowym, wreszcie osobom utrzymującym z królem i dworem bliskie kontakty.

Za czasów Gustawa II Adolfa książki przekazywano przede wszystkim bibliotekom, ale już za panowania kolejnych władców coraz więcej zdobyczy książkowych trafiało w ręce szwedzkiej szlachty, co prawdopodobnie spowodowane było tym, że biblioteka Uniwersytetu w Uppsali oraz biblioteki katedralne i gimnazjalne zostały wypełnione po brzegi. W okresie sprawowania władzy

¹ Termin *polonika* jest używany tutaj w znaczeniu *largo*: *polonika* to teksty pisane przez Polaków, wydane po polsku lub po łacinie, teksty pochodzące z terenów dawnej Rzeczypospolitej oraz druki i manuskrypty o polskiej proweniencji.

królowej Krystyny zdecydowana część zdobyczy wojennych przypadła samej monarchini. Dla wyższej szlachty szwedzkiej, wzorującej się na stylu życia europejskich magnatów, książki stały się symbolem statusu i luksusu zarazem, dodawały splendoru, były atrakcyjnym elementem wystroju reprezentacyjnych komnat. Właściciele nowo budowanych pałaców – Karol Gustaw Wrangel, Erik Oxenstierna, Sten Bielke, Magnus Gabriel De La Gardie – starali się wyposażyć swoje zamki w bogate księżnice. Tak było na przykład w przypadku zamku Skokloster, który posiadał dużą bibliotekę, liczącą w chwili śmierci swojego właściciela, generała i marszałka Karola Gustawa Wrangla około 2400 woluminów (Teodorowicz-Hellman, Westin Berg 2008). Biorąc pod uwagę, że średnie biblioteki europejskie tamtych czasów nie były o wiele większe, była to duża księżnica; największa prywatna biblioteka ówczesnej Szwecji.

Na terenach Rzeczypospolitej łupem armii szwedzkiej jako jedna z pierwszych padła biblioteka klasztoru jezuitów w Braniewie, wywieziona w całości do Szwecji w roku 1626. Jej los podzieliły biblioteki klasztorne i przykościelne z Fromborka, Malborka, Oliwy, Lidzbarka, Torunia, Żarnowca itd., wreszcie w czasach „potopu szwedzkiego” biblioteka Zamku Królewskiego w Warszawie, liczne biblioteki diecezjalne, a także prywatne księżnice znaczniejszych rodów szlacheckich. Po zawarciu pokoju w Oliwie (1660) Szwecja zwróciła Polsce – zgodnie z postanowieniami paragrafu dziewiątego traktatu pokojowego – część zbiorów książkowych i archiwalnych, znaczna ich liczba pozostała jednak na zawsze w kraju zaborcy. Dzieje tych zdobyczy były różne. Niektóre – w tym najbardziej wartościowe zbiory z Zamku Królewskiego w Warszawie – spłonęły prawdopodobnie w czasie pożaru Sztokholmu w 1697 roku, inne, zwłaszcza cenniejsze pozycje książkowe, znalazły się na wielkich aukcjach europejskich i uległy rozproszeniu po całej Europie, jeszcze inne, przede wszystkim dublety, wyprzedano osobom prywatnym w czasie szeroko zakrojonej akcji porządkowania szwedzkich bibliotek na początku XVIII wieku, nieliczne tylko kolekcje z północnych terenów Rzeczypospolitej zostały zwrócone w czasie zaborów – nie Polsce, a Prusom – z krótką notatką *utan avsaknat* – „bez odczuwania braku” tych pozycji w szwedzkich archiwach i bibliotekach (Walde 1915; Norberg 2007).

Do dnia dzisiejszego pozostają w Szwecji przede wszystkim księgozbiory ze zdobyczy prywatnych. Polskich zbiorów – zachowanych w całości lub tylko we fragmentach – jest w Szwecji sporo, wystarczy wspomnieć *Bibliotekę Braniewską* (Carolina rediviva, Uppsala), *Skoklostersamlingen* (Kolekcję ze Skokloster, RA²), *Extranea. Polen*, RA, *Polonikasamlingen* (Zbiór poloników, RA),

² Riksarkivet = RA (Archiwum Narodowe Szwecji).

Polonikasamlingen (Kolekcję poloników, Zamek Skokloster), *Utländska pergamentsbrev. Polen* (Zagraniczne listy pergaminowe. Polska, RA) itd. (por. Teodorowicz-Hellman, Nowicka-Jeżowa, Straszewicz, Wichowa 2006; Nowicka-Jeżowa, Teodorowicz-Hellman, red. 2007; Teodorowicz-Hellman 2008–2009). Do mniej zbadanych należą polonika w bibliotece katedralnej w Strängnäs – Strängnäs domkyrkobibliotek.

Bibliotheca Templi Cathedralis Strengnensis jest jedyną zachowaną do dnia dzisiejszego w Szwecji samodzielną biblioteką katedralną (Kilström 1991). Nie została, jak to było dawniej w zwyczaju, połączona z biblioteką gimnazjalną. Była to zatem księżnica służąca przede wszystkim biskupstwu, kościołowi i członkom parafii, którzy posiadli sztukę czytania. Jej najstarsza historia sięga XI wieku, kiedy pierwsze książki, przykute łańcuchami do pulpity, wykorzystywano przede wszystkim przy odprawianiu obrzędów liturgicznych. Podstawy biblioteki stworzył biskup Kort Rogge (1479–1501), który studiował w Niemczech i we Włoszech, gdzie zapoznał się z nową sztuką drukowania książek.

Strängnäs było ważnym miastem szwedzkim w XVI i XVII wieku: tu koronowano w roku 1523 Gustawa Wazę, który zjednoczył poszczególne części kraju w jedno silne państwo, tutaj znajdowało się ważne szwedzkie biskupstwo, w którym działał prężny ośrodek reformacji, tu także wyświęcono pierwszych biskupów zreformowanego kościoła szwedzkiego, tutaj wreszcie wcześniej korzystano z ksiąg mszalnych w obrządku luteranckim. Być może właśnie dlatego katedra w Strängnäs nie została w tak bezwzględny sposób jak inne szwedzkie kościoły splądrowana w imię reformacji. Gustaw Waza zagarnął dla Szwedzkiej Korony przedmioty sakralne ze złota i srebra, potężny dzwon kościelny oraz cenniejsze książki i mszały, pozostawił jednak katedrze wspaniałe holenderskie ołtarze i rzeźby oraz bogate zbiory biblioteczne.

Biblioteka katedralna w Strängnäs przeżywała najlepszy okres rozwoju w XVI i XVII wieku. Jej zbiory były wówczas dwa razy większe niż obecnie i liczyły ponad 4000 tomów. Była to więc w tamtych czasach duża biblioteka kościelna. Księżnica zajmowała dwie nawy boczne, z których jedna z czasem została przekazana (czytaj: wyprzedana) na grobowiec rodzinny, drugą zaś zachowano do dzisiaj jako pomieszczenie biblioteki. W XVII wieku funkcję biskupa przejął w Strängnäs były nauczyciel i wychowawca królowej Krystyny – Johannes Matthiae, który cieszył się szacunkiem i sympatią szwedzkiej monarchini. Dbał on szczególnie o zasoby biblioteki, do której sprowadzał książki z kraju i zagranicy, finansując te drogie zakupy zarówno ze środków własnych, jak i diecezjalnych. Po abdykacji królowa Krystyna postanowiła

przekazać swojemu nauczycielowi i wychowawcy część własnej biblioteki, by tym samym wzmocnić zaplecze biblioteczne biskupstwa i przykatedralnej szkoły. Przesłane do Strängnäs królewskie zbiory książkowe składały się w znacznej mierze z łupów wojennych zagrabionych w Ołomuńcu i na Śląsku. Znaczna część poloników pochodzi właśnie stamtąd, ale nie tylko: kilka książek z całą pewnością trafiło tutaj z Braniewa. Pozycje te uwzględnione zostały w niedawno wydanym katalogu *The Catalogue of the Book Collection of the Jesuit College in Braniewo held in the University Library in Uppsala* (Trypućko 2007; Trypućko 1983).

W roku 1723 piorun uderzył w wieżę katedry w Strängnäs, która waląc się, zniszczyła częściowo kościół. Wiele książek, w tym także poloników, zalała woda. W związku z pracami remontowymi bibliotekę przenoszono do różnych pomieszczeń w katedrze. Przez jakiś czas spoczywała nawet w pobliskiej drukarni i budynku gimnazjum im. biskupa Rogge. W połowie XVIII wieku trzeba było zaopatrzyć uczniów gimnazjalnych w Strängnäs w aktualne książki, gruntownej renowacji wymagał także dach szkoły. Ponieważ brakowało na te cele środków, postanowiono oddać na aukcje reprezentatywne dublety z biblioteki diecezjalnej. W roku 1765 jedną część wyselekcjonowanych książek sprzedano w Strängnäs, drugą w Sztokholmie (1000 egzemplarzy), skąd wiele pozycji trafiło do Biblioteki Narodowej w Kopenhadze. W ten sposób zasoby biblioteczne katedry znacznie się zmniejszyły. Raz jeszcze w swych dziejach biblioteka w Strängnäs narażona została na poważne szkody: w wyniku pożaru w roku 1864 część książek uległa zniszczeniu i wiele z nich trzeba było oprawić na nowo, aby zachować dla potomnych te częściowo strawione ogniem starodruki. Ponieważ biblioteka nigdy nie została połączona z zasobami tamtejszej biblioteki szkolnej, zachowała swój dawny, autentyczny wygląd. Obecnie mieści się w bocznej nawie kościoła, tuż przy wejściu głównym do katedry. Tam też jest pochowany biskup Johannes Matthiae, który swój prywatny księgozbiór przekazał bibliotece.

Dzisiejsze zasoby biblioteki diecezjalnej w Strängnäs to 2000 woluminów oraz kilkadziesiąt manuskryptów. Ponieważ część tekstów opraviono w tzw. klocki, liczba tytułów jest niemal podwójna. Wśród pozycji drukowanych znajduje się około 500 inkunabułów. Najstarszy manuskrypt pochodzi z roku 1367, najstarszy druk z 1468, najnowsza pozycja książkowa z samego początku XVIII wieku. Bardzo niewielka liczba druków to pozycje pisane w języku szwedzkim, zdecydowana większość to książki łacińskie, a także druki w językach krajów, z którymi Szwecja w XVII wieku prowadziła wojny; to książki po polsku, po niemiecku, po czesku. W księżnicy biskupiej

oprócz tekstów teologicznych i religijnych (różne wydania Biblii, książki do liturgii mszalnej, postylle) przechowywane są również rozprawki z dziedziny filozofii, historii, prawa, medycyny, matematyki, astrologii i astronomii, gramatyki. Wśród nazwisk ważnych dla kultury europejskiej autorów znajdujemy prace Arystotelesa, Erazma z Rotterdamu, Tomasza z Akwinu, Franciszka Petrarki, Marcina Lutra, Filipa Melanchtona, Jana Kalwina oraz Mikołaja Kopernika. Polonika w bibliotece katedralnej w Strängnäs stanowią niewielką część zbioru: w polskiej wersji językowej jest ich ponad trzydzieści, spisanych po łacinie, ale o polskiej proveniencji około sześćdziesięciu, w innych językach, głównie po niemiecku, kilkanaście. Druki te i manuskrypty pochodzą ze zbiorów książkowych, jakie zrabowane zostały przez armię szwedzką przede wszystkim w kolegiach klasztornych w Ołomuńcu. Świadczą o tym zapisy proveniencyjne i ekslibrisy o treści: *Collegium Olomucense Societatis Jesu, Loci Capucinatorum Olomucensium, Cathedralis Ecclesia Olomucensis*. Do najczęstszych miejsc druku należy Kraków, Braniewo, Toruń, Królewiec. Kilkakrotnie pojawiają się nazwiska znanych kulturze polskiej drukarzy XVI i XVII wieku: Haller, Wirzbięta, Wietor, Łazarz Andrysowicz, Scharffenberger, Siebeneicher, Ungler. Ogólnie rzecz biorąc, jest to zbiór wczesny: pochodzenie najstarszego z poloników ustalono wstępnie na rok 1507. Jest to obszerny, 134-stronicowy tekst przyrodnika i filozofa Akademii Krakowskiej Jana ze Stobnicy (Johannes Stobnicensis), *Paruulus philosophie naturalis cum expositio[n]e textuali ac dubiorum magis necessariorum dissolutione ad intentionem Scoti co[n]gesta in studio Cracouiensi a Joanne Stobnicensi artium magistro*, wydany w drukarni Hallera w Krakowie.

Pomimo niewielkiej objętości zbiorów poloników ze Strängnäs przedstawia się interesująco pod względem tematycznym. Odzywają się w nim echa dysput religijnych i teologicznych z czasów reformacji. Wśród tego typu tekstów należy odnotować *Postilla orthodoxa* (1581)³ wraz z wykładami tekstów ewangelicznych, autorstwa biskupa kamienieckiego Marcina Białobrzeskiego, *List Czartowski do superintendentów y ministrów ewangelizmu Luterskiego* (1609) oraz Marcina Lutra *Postillę domową* (1574) w przekładzie na język polski. W bibliotece znajdujemy również przykłady polskiej literatury użytkowej, np. kalendarz z roku 1617, wydany anonimowo i wbrew zasadom regulującym prawa autorskie. Jego przemyślny tytuł *Kalendarz wieczny* zaskakuje współczesnego czytelnika, zadziwia conceptem i, co więcej, wzbudza sympatię. Dlatego warto go tutaj przytoczyć w całości:

³ W zapisie tytułów zachowano grafie zgodną z pisownią oryginału. Nazwiska znanych autorów podano w wersji polskiej, przy mniej znanych zachowano nazwiska łacińskie.

Kalendarz wieczny

Kalendarz ná wieczny čás z pilnością pisany,
 W kamienicy gdzie niemász dáchu áni ściany,
 Roku nigdy byłego od początku światá,
 Liczbe kládóc, ráchuyże pokie służa látá.
 Drukowano ná wietrze á mgła przyciskano,
 Deszcz pápiru nie polał, przecie go wydano⁴.

Jest tu także słowniczek – *Wokabularz rozmaitych sentencyi niemieckym młodzieńcom na pożytek teras zębrany* – wydany w Królewcu w 1558 roku, świadczący o potrzebie posługiwania się w ówczesnym społeczeństwie także językiem niemieckim. Pomimo braku większej wartości literackiej tego typu tekstów, te druczki użytkowe są dzisiaj dla nas cenne, ponieważ wiele z nich uległo całkowitemu zacytaniu i z powodu licznych strat wojennych nie zachowało się w polskich bibliotekach, archiwach czy muzeach.

Polonika w Strängnäs obejmują również druki opisujące różne, dla ówczesnego Polaka ważne wydarzenia historyczne i współczesne. Na pierwszym miejscu wymienić by tu należało dzieło Macieja Strykowskiego, *Kronika Polska, Litewska, Zmódzka y wszystkiej Rusi Kijowskiej, Moskiewskiej...* (1582), teksty o wojnie w Inflantach oraz konstytucje i przywileje koronne z czasów panowania króla Zygmunta III Wazy. Są tu także opowieści o niezwykłych zjawiskach, jakie zwracały na siebie uwagę ogółu. Do takich należy przede wszystkim pojawienie się na niebie nowych ciał niebieskich – komet, które uważano za oznakę zbliżającej się katastrofy oraz zapowiedź rychłego gniewu Bożego: *O komecie albo miotle na powietrzu gorejącej, która pojawiła sie była roku pańskiego 1596.*

Jak zwykle w szwedzkich zdobyczach wojennych odnajdujemy w bibliotece katedralnej w Strängnäs również pisma dotyczące polityki i ustroju dawnej, wielonarodowościowej Rzeczypospolitej: teksty konfederacji, konstytucji, propozycje uchwał sejmowych. Wśród utworów polskojęzycznych znanych twórców epoki odrodzenia należy wymienić przede wszystkim *Wizerunek własny żywota...* (1560) Mikołaja Reja, parę tekstów Bartłomieja Paprockiego (*Historja Złośna o pretkosci y okrutności Tatarskiej*, 1575; *Dziesięcioro Przykazanie meżowo...* (1575), tekst kazania Piotra Skargi *Gdy Niezmyślenie y Bogu miły Krol*

⁴ *Kalendarz wieczny* (bez nazwiska autora i miejsca wydania. Proweniencja: Valentini Cobinij, Strängnäs Domkyrkobibliotek), wydany został w roku 1911 przez Jana Łosia w „Bibliotece Pisarzy Polskich”: 57. Autorem *Kalendarza wiecznego* jest – jak twierdzi C. Hernas – Jan Żabczyc.

Polski y Szwedzki, Zygmunt III. Pan nasz Miło: ná koniá swego do Inflant z woyskiem nsiadác miał (1602), a wśród tekstów łacińskich – Jana Kochanowskiego *At Stephanum Bathorrbheim Regem Poloniae...* (1583) i Andrzeja Frycza Modrzewskiego *Ad regem pontifices, presbyteros, at populus Poloniae* (1546).

Polskie druki w Strängnäs nie zostały do dzisiaj dokładnie opracowane, ale nie są też badaczom literatury staropolskiej zupełnie nieznane. Polonika te były już bowiem przedmiotem pewnego zainteresowania polskich uczonych. W roku 1904 Jan Czubek (Czubek 1904) na podstawie szwedzkiego katalogu Henrika Aminsona *Bibliotheca Templi Cathedralis Strengnesensis* (1863–1864) wyłowil z tego zbioru parę unikatów. W wydanym w roku 1914 *Sprawozdaniu z poszukiwań w Szwecji...* – opracowanym przez Komisję Polskiej Akademii Umiejętności w składzie Birkenmajer, Barwiński i Łoś – wymienionych zostało jeszcze kilka innych tekstów unikatowych, głównie manuskryptów (Barwiński, oprac. 1914). Polonikami ze Strängnäs interesował się także bibliotekoznawca i historyk literatury Karol Józef Badecki, zaś profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Jan Łoś opublikował w „Bibliotece Pisarzy Polskich” wspomniany już wcześniej *Kalendarz wieczny*. Wśród szwedzkich uczonych na polskie starodruki w Strängnäs zwrócili uwagę przede wszystkim Isak Collijn (1911), pomagający polskim badaczom w kwerendach po szwedzkich bibliotekach i archiwach, oraz Otto Walde, autor obszernej monografii *Storhetidens litterära krigsbyten. En kulturhistorisk-bibliografisk studie* (1918–1920). Badania w Strängnäs przeprowadzał także Polak, Paweł Czartoryski, studiujący odręczne notatki Mikołaja Kopernika w książkach pochodzących z prywatnej biblioteki polskiego astronoma (Czartoryski 1978).

Do dzisiaj nie posiadamy jednak nowoczesnego katalogu poloników z biblioteki diecezjalnej w Strängnäs, rejestru, który obejmowałby teksty polskojęzyczne, utwory łacińskie polskich autorów oraz teksty powstałe i wydane na terenach dawnej Rzeczypospolitej, jak również pozycje o polskich proveniencjach. Z tego powodu z inicjatywy autorki artykułu powstał w roku 2009 projekt badawczy *Polonica från domkyrkobiblioteket i Strängnäs / Polonika z biblioteki katedralnej w Strängnäs*, którego celem jest przygotowanie katalogu tego cennego i wczesnego zbioru. W pracach tych bierze udział Ragnhild Lundgren, bibliotekarz odpowiadający za stan zbiorów katedralnych w Strängnäs, prof. Maria Juda, specjalistka z dziedziny dziejów polskiej książki XVI i XVII wieku oraz prof. Ewa Teodorowicz-Hellman, polonistka z Uniwersytetu Sztokholmskiego (kierownik projektu). Badania finansowane są przez The Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities oraz Instytut Polski i Ambasadę RP w Sztokholmie.

Celem projektu *Polonika från domkyrkobiblioteket i Strängnäs / Polonika z biblioteki katedralnej w Strängnäs* jest opracowanie katalogu zawierającego wstęp o historii, stanie badań i zawartości zbioru. Katalog zaopatrzoney będzie w rejestry sporządzone według nazwiska autora (ew. tytułu), miejsca wydania, nazwiska drukarza, nakładcy lub wydawcy oraz proveniencji. Szczególnie ważną część książki stanowić będzie lista pozycji rzadkich wraz ze zdjęciami ich stron tytułowych. Jeśli znajdują się w bibliotece katedralnej starodruki interesujące pod względem literackim i kulturowym, zostaną one opublikowane z czasem w Polsce w krytycznych i komentowanych wydaniach. W ten sposób nastąpi włączenie tej części polskiego dziedzictwa kulturowego, które spoczywa w bibliotece katedry w Strängnäs, w krąg badań bibliotekoznawczych, polonistycznych i kulturoznawczych.

Literatura

- Aminson H., 1863–1864, *Bibliotheca Templi Cathedralis Strengnesensis*, Stockholm.
- Barwiński E., oprac., 1914, *Sprawozdanie z poszukiwań w Szwecji dokonanych z ramienia Akademii Umiejętności przez E. Barwińskiego, L. Birkenmajera, J. Łosia*, Kraków.
- Collijn I., 1911, *Bericht über polnische Büchersammlungen in schwedischen Bibliotheken*, „Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, philologische Klasse, historisch-philosophische Klasse”, wyd. 1912, s. 39–63.
- Czartoryski P., 1978, *The Library of Copernicus*, w: *Science and history: studies in honor of Edward Rosen*, Warszawa (*Studia Copernicana*: 16).
- Czubek J., 1904, *Drobiazgi. Notatki. Strängness*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 274–275.
- Kilström B.I., 1991, *Strängnäs domkyrka genom seklen*, Eskilstuna.
- Norberg E., 2007, *Segrarens rätt – om krigsbyten i historien*, w: *Livruskammaren, Krigsbyten i svenska samlingar. Rapport från seminarium i Livrustkammaren 28/3.2006*, Karlshamn, s. 11–30.
- Nowicka-Jeżowa A., Teodorowicz-Hellman E., red., 2007, *Polonica w Archiwum Narodowym Szwecji. Kolekcja Skokloster i inne zbiory / Polonica in the Swedish National Archives. The Skokloster Collection and Other Materials*, Stockholm.
- Teodorowicz-Hellman E., 2008–2009, *Najnowsze badania nad polonikami w Szwecji*, w: Nowicka-Jeżowa A., Cieński M., red., *Humanizm polski. Długie trwanie – Tradycje – Współczesność*, Warszawa, s. 503–514.
- Teodorowicz-Hellman E., Nowicka-Jeżowa A., Straszewicz M., Wichowa M., 2006, *Polonika w Zbiorach Archiwum Narodowego Szwecji (Riksarkivet). Skokloster-samlingen*. t. 1., Nowicka-Jeżowa A., red. nauk., Warszawa.
- Teodorowicz-Hellman E., Westin Berg E., 2008, *The Discovery of a Collection of Polonica at Skokloster Castle and the Process of Cataloguing the Collection / Odkrycie kolekcji poloników na zamku w Skokloster oraz prace z skatalogowaniem zbioru*, w: Eder M., „The Polonica Collection” from Skokloster Castle, Slaviska institutionen, „Stockholm Slavic Papers”, Stockholm, s. 5–22.
- Trypućko J., 1983, *Polska klosterbibliotek såsom svenska krigsbyten*, w: Gustavsson S., Lönngrén L.,

red., *Äldre svensk slavistik. Bidrag till ett symposium hållet i Uppsala 3/4 februari 1983*. „Uppsala Slavic Papers”, vol. 9, s. 36–47.

Trypućko J., 2007, *The Catalogue of the Book Collection of the Jesuit College in Braniewo held in the University Library in Uppsala*, oprac. Spandowski M., Szyller S., Warszawa–Uppsala, vol. 1–3.

Walde O., 1915, *Hur man sålde dupletter i forna tider*, „Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksvesen”, nr 2, s. 209–219.

Walde O., 1918–1920, *Storbetidens litterära krigsbyten. En kulturhistorisk-bibliografisk studie*, Uppsala, t. 1–2.

Ewa Teodorowicz-Hellman, profesor polonistyki na Uniwersytecie Sztokholmskim. W ostatnich latach pracowała wspólnie z polskimi i szwedzkimi naukowcami nad zbiorami poloników w Riksarkivet (Archiwum Narodowe Szwecji), na Zamku Skokloster oraz w bibliotece diecezjalnej w Strängnäs.

The Cathedral Library in Strängnäs and Its Polish Collection

Strängnäs Cathedral, located in an old town 80 km from Stockholm, houses a rich 17th century library. In the collection are mainly spoils of the Thirty Years' War, including Polonica. Altogether, the library stocks 2000 volumes comprising 4000 titles, most of which are written in Latin and German. In addition to theological dissertations and Bible translations are books on such subjects as law, history, philosophy, medicine, mathematics and grammar. The Polish collection, which was brought over mainly from Olomouc, is relatively small, but early and not known well. On the author's initiative, it is now being studied within the auspices of the project “Polonica in the Cathedral Library in Strängnäs”.

MARCIN MACIOŁEK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Edukacja frazeologiczna cudzoziemców wspomagana komputerowo

[Frazpol. Komputerowy program do nauczania frazeologii polskiej.
Szkoła Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Katowice 2009.]

Frazeologizmy stanowią ważny komponent języka i wspólnie z leksyką współtworzą podsystem słownikowy. Zasób frazeologiczny to dla mówiących niewyczerpane źródło ekspresji. Związki frazeologiczne odznaczają się bowiem obrazowością i konkretnością, dzięki czemu w stosunku do nazw jednowyrazowych większe jest ich nacechowanie stylistyczno-emocjonalne (żartobliwe, familiarne, dosadne, rubaszne). W tekstach pisanych: esejach, komentarzach, felietonach i polemikach służą przede wszystkim do efektownego, wyrazistego formułowania sądów intelektualnych; nierzadko pojawiają się w tytułach artykułów prasowych. Frazeologizmy uzupełniają też luki słownikowe. Przykładowo w języku polskim nie ma jednowyrazowego określenia dla „żeńskiego” ekwiwalentu czasownika *ożenić się*, zamiast niego używa się zwrotu *wyjsić za mąż* z archaiczną formą biernika, co dodatkowo wskazuje na dawność tej konstrukcji. Takich przykładów wskazać można wiele. Związki frazeologiczne nie są więc tylko „dodatkiem” czy „nadwyżką” w języku, bez której łatwo się obyć, lecz w znacznym stopniu (dużo większym niż zwykle się sądzić) uzupełniają jednostki nominatywne (słownictwo) (Lewicki, Pajdzińska 2001, 327–328).

Znajomość frazeologii jest niezbędna w codziennej komunikacji językowej. Aby móc sprawnie posługiwać się danym językiem (tj. rozumieć i produkować teksty), nie wystarczy tylko opanowanie słownictwa i reguł gramatycznych wiążących je w większe całości. Konieczne jest także zaznajomienie się przynajmniej z podstawowym zasobem frazeologicznym. Potrzeba taka

wynika z natury samego frazeologizmu, którego znaczenie nie jest przecież prostą sumą znaczeń jego składników, lecz ma charakter całościowy. Cudzoziemiec, który po raz pierwszy zetknie się z frazeologizmami: *złapał zająca* ‘upaść’, *robić z igły widły* ‘przesadzać; wyjaskrawiać, wyolbrzymiać; czynić z czegoś mało istotnego dużą sprawę, problem’, *pójść po rozum do głowy* ‘zreflektować się, zmałdrzeć; zastanowiwszy się, znaleźć na coś radę’, *czarna owca* ‘ktoś kompromitujący własne środowisko swoim zachowaniem; odszczepieniec, wyrzutek’, zrozumie ich treść dosłownie, chyba że zaniepokojony bezsensownością tak interpretowanej wypowiedzi (por. *Kamil złapał zająca na szkolnym korytarzu* czy *Mama Anki zawsze robi z igły widły*) zajrzy do odpowiedniego słownika. Prócz owej nieregularności znaczeniowej frazeologizmom niejednokrotnie właściwe są również pewne nieregularności natury leksykalno-gramatycznej: w ich składzie pojawiają się wyrazy lub skostniałe formy wyrazowe, niewchodzące w swobodne związki składniowe, tym samym niewystępujące w połączeniach tworzonych okolicznościowo. Wspomniane asymetrie powodują, że „frazeologizm musi być zapamiętany w całości, nie wynika bowiem z reguł budowania połączeń wyrazowych pozwalających utworzyć nieskończony zbiór zdań i grup syntaktycznych” (Lewicki, Pajdzińska 2001, 315). Podstawową cechą związków frazeologicznych jest zatem to, że się je odtwarza (reprodukuje), a nie tworzy w toku kompozycji tekstu. Zmiany struktury frazeologizmu prowadzą do jego przekształcenia w luźną grupę składniową o innym znaczeniu lub w istotny sposób naruszają normę poprawnościową.

Wskazane powyżej właściwości związków frazeologicznych oraz ich stosunkowo duża frekwencja w codziennej komunikacji językowej uzasadniają potrzebę wprowadzenia elementów frazeologii do programów nauczania języków obcych w ogóle. Z konieczności tej zdają sobie również sprawę autorzy podręczników przeznaczonych do nauczania języka polskiego jako obcego. Dość przypomnieć kilka ważniejszych inicjatyw wydawniczych, takich jak: zbiór zadań *Frazeologia polska: ćwiczenia dla cudzoziemców* Danuty Buttler (Buttler 1980) czy specjalnie w tym celu napisany podręcznik *Nie taki diabeł straszny. Podręcznik frazeologii polskiej dla obcokrajowców* Elżbiety Rybickiej (Rybicka 1994), a z nowszych – barwną, bogato ilustrowaną publikację Anny Pięcińskiej *Co raz wejdzie do głowy – już z niej nie wyleci, czyli frazeologia prosta i przyjemna* (Pięcińska 2006). Edukację frazeologiczną, oczywiście, uwzględniają także autorzy podręczników kursowych („ogólnych”) języka polskiego dla cudzoziemców. Tu szczególne miejsce zajmują książki: *Polski mniej obcy. Podręcznik do nauki języka polskiego dla średnio zaawansowanych* Agnieszki Madei i Barbary Morcinek (Madeja, Morcinek 2007), *Człowiek i jego świat w słowach*

i tekstach. Wybór tekstów języka polskiego dla cudzoziemców na poziomie zaawansowanym Małgorzaty Kity i Aldony Skudrzyk (Kita, Skudrzyk 2006) oraz *Kiedyś wrócisz tu... Podręcznik do nauki języka polskiego dla średnio zaawansowanych* Ewy Lipińskiej i Elżbiety Grażyny Dąbskiej (Lipińska, Dąbska 2005).

Na tym tle szczególne miejsce zajmuje opracowany w 2000 roku, a ostatnio wznowiony i unowocześniony *FRAZPOL – komputerowy program do nauczenia frazeologii polskiej*. Program powstał w Szkole Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, a jego pomysłodawcami byli Romuald Cudak i Jolanta Tambor. W grudniu 2009 roku na płycie CD ukazała się nowa, wzbogacona wersja *FRAZPOL-a*, nad której obecnym kształtem pracowali: Agnieszka Madeja, Jagna Malejka, Małgorzata Smereczniak oraz Brigitte Schniggenfitting ze Studium Berufslinguistik im Interkulturellen Kontext am Seminar für Indogermanistik und Allgemeine Sprachwissenschaft am Orientalischen Institut der Martin-Luther-Universität Halle. Kierownictwo nad pracami zespołu objęła Agnieszka Madeja, opiekę merytoryczną sprawowała Jolanta Tambor. Sam projekt dofinansowany był ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej.

Jak piszą twórcy programu w zamieszczonej na płycie informacji, *FRAZPOL* w obecnej wersji „jest nowocześniejszy, atrakcyjniejszy merytorycznie i graficznie”. I słusznie, bo program istotnie mieni się wielością łagodnych barw i rysunków, kusi różnorodnością proponowanych ćwiczeń. *FRAZPOL* uczy, ale i sprawdza znajomość polskich związków frazeologicznych. Zawiera obfity materiał, zróżnicowany m.in. pod względem stopnia zaawansowania językowego. Użytkownik przystępujący do pracy z programem może więc, klikając na odpowiednią zakładkę (A–B1, B2, C1, C2), wybrać moduł odpowiadający jego aktualnej znajomości języka. W każdym wariantcie znajdują się trzy kolejne opcje: *ĆWICZENIA*, *ZABAWA* oraz *TEST*. Pierwsza z nich umożliwia wykonanie któregoś z pięciu rodzajów zadań, polegających: 1) na wyborze odpowiedniego znaczenia związku frazeologicznego spośród dwóch podanych sensów (prawidłowego i błędnego), np.: *wsadzić kij w mrowisko* to: a) *wywołać zamieszanie, poruszenie, konflikt* lub b) *zniszczyć coś bez potrzeby, bezmyślnie*, 2) na wstawieniu odpowiedniej formy fleksyjnej lub rzadziej słotwórczej składnika (rzeczownika, przymiotnika czy czasownika) podanego w nawiasie, np. *chwytać kogoś za (słownko) ...*, *(słaby) ... plec*, *(wypisać) ... nymaluj*, *(pies) ... życie*, *twardy orzech do (zgrzyźć) ...*, *(dzięczny) ... łatwe*, 3) na wyborze właściwego składnika związku frazeologicznego z dwu podanych możliwości, np. *chwytać byka za ... a) rogi* lub b) *nogi*; 4) na wstawieniu brakującego składnika (to ćwiczenie tym różni się od poprzedniego, że nie ma w nim żadnych podpowiedzi), np.: *co ma ... do wiatruka*, 5) na uzupełnieniu brakującego

elementu frazeologizmu wkomponowanego w zdanie (opcja: użyj w kontekście), np.: *Moja mama ma złote ..., jest bardzo dobra i wszystko robi dla innych*. Program każdorazowo daje możliwość sprawdzenia prawidłowości wykonanego zadania (opcja SPRAWDŹ), wyświetlając jednocześnie poprawną odpowiedź.

Należy podkreślić, że wszystkie zaproponowane tu typy zadań są szczególnie ważne z punktu widzenia omówionych właściwości związków idiomatycznych. Uświadamiają, że frazeologizm ma znaczenie całościowe, nie wynikające na ogół z sumy znaczeń poszczególnych składników (typ 1), a stałość składu słownego i formy gramatycznej członów – to cechy charakterystyczne jego zewnętrznej postaci, których naruszenie odbija się na wartości semantycznej związku (typ 2, 3, 4), por. *umywać ręce* – to frazeologizm o znaczeniu ‘nie chcieć brać za coś odpowiedzialności’, *umyc ręce* – staje się luźną konstrukcją syntaktyczną o innym znaczeniu; *dostać w łapę* ‘otrzymać łapówkę’, a *dostać po łapach* ‘zostać ukaranym’. Ponadto pokazują, jak frazeologizm usytuować w kontekście (typ 5). Wartościowe wydaje się ćwiczenie drugie, w którym dochodzi do integracji wiedzy leksykalnej z gramatyczną. Zadanie to sprawdza nie tylko znajomość związków frazeologicznych przez cudzoziemca, ale jednocześnie odwołuje się do jego wiedzy na temat działania reguł morfologicznych w polszczyźnie: fleksyjnych (w zakresie stosowania odpowiednich form deklinacyjnych rzeczowników i przymiotników oraz koniugacyjnych czasowników), a także słowotwórczych (tu wymagających umiejętności tworzenia przymiotników od rzeczownikowych, por. *pieskie* (← *pies*) *życie*, przysłówków od podanych przymiotników, por. *robić coś na lewo* (← *leny*) czy odslowników, por. *twardy orzech do zgryzienia* (← *zgrzyźć*) itp.).

Pomocne w utrwalaniu formy i znaczenia związków frazeologicznych są również ćwiczenia dostępne w ramach opcji ZABAWA. Twórcy programu proponują tu różnego rodzaju lamigłówki, rebusy, krzyżówki, rozsypanki wyrazowe czy zagadki polegające na odgadnięciu idiomu na podstawie zamieszczonego rysunku. Tego typu zadania umysłowe są – jak wiadomo – jedną z najciekawszych form pracy w rozwijaniu twórczego myślenia. Zagadkowe sytuacje potrafią zaciekawić, wprowadzić w stan skupienia i oczekiwania nawet dorosłych, ich rozwiązywanie tworzy swoistą atmosferę intelektualnego podniecenia, które gwarantuje pełniejsze zaangażowanie w procesie nauczania i uczenia się. Zabawy językowe służą zwiększeniu płynności słownej i skojarzeniowej i są szczególnie cenne w nauczaniu frazeologii¹.

¹ Tego rodzaju lamigłówki od dawna stosowane są także w edukacji frazeologicznej rodzimych użytkowników języka polskiego (por. Bąk 1998, 118–166; Gis 2005, 140–151; Kowalikowa, Żydek-Bednarczuk 1996, 99–101).

Dzięki opcji TEST użytkownik może również sprawdzić swoją znajomość polskiej idiomatyki. W tym celu należy wybrać najpierw jedno z pięciu poleceń (identycznych jak w *ĆWICZENIACH*), a następnie zmierzyć się z którymś z dziesięciozadaniowych zestawów. Po zakończeniu testu program podlicza liczbę prawidłowych odpowiedzi oraz podaje poprawne rozwiązanie zadań, w których popełniono błąd.

Integralnym komponentem *FRAZPOL*-a jest *SŁOWNIK* zawierający imponującą liczbę ponad tysiąca związków frazeologicznych² i dostępny w trzech układach: alfabetycznym – zawierającym alfabetyczny wykaz wszystkich frazeologizmów zawartych w programie, gniazdowym – umożliwiającym wyszukanie idiomów powiązanych ze sobą formalnie, tj. mających w swym składzie taki sam leksem oraz tematycznym (pojęciowym), w którym frazeologizmy zostały pogrupowane według schematu opartego na ich właściwościach semantycznych, tzn. na podstawie uogólnionych znaczeń, które nosą. W każdym z tych trzech układów mamy do czynienia ze słownikiem przekładowym, póki co dwujęzycznym, polsko-niemieckim³. Pod każdym związkiem frazeologicznym objaśniono jego znaczenie kolejno: po polsku i po niemiecku oraz podano niemiecki ekwiwalent tłumaczeniowy. Materiał zgromadzony w słowniku jest obszerny i zróżnicowany, obejmuje zwroty, wyrażenia i frazy, związki stabilne, ekspansywne i alternatywne⁴, różniące się nacechowaniem stylistycznym, książkowe i nieoficjalne, potoczne. Przy tej okazji nadmierny, że w słowniku alfabetycznym autorzy wprowadzili kwalifikatory; szkoda natomiast, że nie ma ich w układzie pojęciowym, bo pokazałoby to, jak frazeologizmy o identycznym znaczeniu różnicują się,

² W leksykonie znalazły się też 24 co bardziej znane przysłowia, które jednak tym różnią się od frazeologizmów, że mają charakter tekstowy. Paremia bowiem to utrwalone społecznie mikroteksty, zwykle o funkcji dydaktycznej lub prognostycznej (por. *Od świętego Marcina zima się zaczyna* czy *Święta Barbara po wodzie, Boże Narodzenie po lodzie*), których sens podlega weryfikacji logicznej, a warunki ich użycia są określone pragmatycznie – przez sytuację, do których się one odnoszą. Znalazło to odzwierciedlenie w sposobie definiowania niektórych przysłów we *FRAZPOL*-u, por. *Co ma piernik do wiatraka* ‘używamy, kiedy chcemy podkreślić brak związku między dwoma rzeczami’, *Na bezybiu i rak ryba* ‘mówimy, kiedy musimy zaakceptować to, co jest, skoro nie ma tego, co się chce’ [podkreśl. – M.M.].

³ Z ikonki flagi brytyjskiej zamieszczonej na wirtualnej okładce słownika alfabetycznego (tuż pod flagą Republiki Federalnej Niemiec) można wnioskować, że w przyszłości pojawi się także angielska wersja językowa *SŁOWNIKA*.

⁴ Podział frazeologizmów według Stanisława Bąby (zob. Bąba 1986, 9–10). Autor wyróżnia w swej klasyfikacji także związki recesywne, których twórcy programu z oczywistych względów – jako wycofujących się z języka, więc z rzadka używanych w codziennej komunikacji językowej – w *SŁOWNIKU* nie umieścili.

gdy idzie o sytuację ich użycia. Przykładowo o kimś, kto *umarł*, możemy powiedzieć, że *Bóg go wezwał do siebie, przeniósł się na tono Abrahama* albo *na tamten świat, zamknął oczy* czy *wyżłonił ducha*, możemy też powiedzieć, że *poszedł do piachu, gryzie ziemię, wacha kwiatki od spodu, nyciągnął nogi* albo *kopyta* albo że *kopnął w kalendarz*⁵. Związki te mają określone walory stylistyczno-ekspresywne, z czym należy się liczyć, dokonując wyboru. Takie przykłady są szczególnie cenne, bo uświadamiają, że ekwiwalencja semantyczna nie oznacza, iż między jednostkami leksykalnymi nie istnieją żadne różnice, nawet związki frazeologiczne będące synonimami wyrazów lub innych idiomów nie są elementami zbędnymi w systemie.

W słowniku odnotowano też kilka nowszych frazeologizmów: popularną dziś w slangu młodzieżowym frazę *A świstak siedzi (i zawija je w te sreberka)* – wywodzącą się z reklamy czekolady „Milka” i używaną ironicznie dla określenia czegoś nierealnego, nie mogącego się wydarzyć, *rzucić wapno na drut* ‘podać rodzica do telefonu’ (por. starsze już określenie *wapniak* ‘osoba starsza, rodzice, babcie, dziadki’), *keczup po frytkach* ‘o czymś, co zostało zrobione za późno i już nie jest potrzebne’ (używane dziś zamiast wyrażenia *musztarda po obiedzie*), czy powstałe wskutek oddziaływania cywilizacji technicznej zwroty: *ładować akumulatory* ‘regenerować siły, nabierać energii do działania’, *coś komuś nie zaskoczyło/nie zatribiło* ‘ktoś czegoś nie zrozumiał’. Tę grupę idiomów można by uzupełnić jeszcze innymi, jak chociażby *mieć film (na coś)* ‘mieć nieposkromioną ochotę na coś’, *odbierać na innych falach/innej częstotliwości* ‘nie móc się z kimś porozumieć, dogadać’, *sluchać kogoś jak zgaszonego radia*, tj. ‘bez większego zainteresowania, nieuważnie’, *dodać gazu* ‘pośpieszyć się’, *nie mieć żadnych hamulców* ‘zrobić coś bez jakichkolwiek oporów’ itd.⁶

Szkoda też, że w słowniku znalazło się zaledwie pięć związków frazeologicznych o mitologicznym rodowodzie. Są to następujące idiomy: *fortuna kołem się toczy*, *męki Tantara/Tantalowe męki*, *pięta achillesowa/Achillesa*, *stajnia Augiasza* oraz *syzyfowa praca*. A przecież mitologia stanowi drugie obok *Biblii* źródło kultury europejskiej. „Bogata tradycja antyczna wniknęła głęboko, z czego nie zawsze zdajemy sobie sprawę, w nasze życie, myślenie, a także w naszą mowę, język, którym się posługujemy” (Krzyżyk 2002, 34). Mitologizmy obecne są nie tylko w polszczyźnie, ale występują również w wielu innych językach europejskich, będąc wyrazistym i łatwo uchwytnym przeja-

⁵ Przytoczone przykłady, odnoszące się do pojęcia UMIERAĆ pochodzą z recenzowanego programu.

⁶ Na temat nowszych związków frazeologicznych powstałych pod wpływem rozwoju technicznego zob.: Tambor 1991, 65–70; Maciołek [w druku].

wem wspólnoty kulturowej. Jak pisał przed laty Witold Doroszewski, tego dziedzictwa „wyprzeć się (...) nie może żaden kulturalny Europejczyk” (Doroszewski 1951, 115). Prawdopodobnie o nieobecności sporej liczby tych związków w słowniku *FRAZPOL-a* zdecydował fakt, że – podobnie jak większość biblizmów – przynależą one do frazeologii książkowej, że coraz rzadziej używane w codziennej, „żywej” mowie, wszak od drugiej połowy XX wieku obserwuje się ich gasnącą żywotność w języku polskim⁷. Niemniej mitologizmy ciągle pojawiają się w tekstach pisanych, a ich nauczanie od dawna przewidują szkolne programy nauczania (sytuacja nie uległa zmianie także po reformie edukacji). Jeśli nawet część tych idiomów (bo z pewnością nie wszystkie) zyskuje recesywny charakter, to trudno uważać je za archaizmy, językowe przeżytki, sytuowałbym je raczej w obrębie słownictwa biernego – wciąż przecież czytelne jest ich znaczenie. Używanie związków frazeologicznych o antycznej (grecko-lacińskiej) proveniencji postrzegane jest społecznie jako „świadczenie przynależności do elity kulturalnej” (Lewicki, Pajdzińska 2001, 324), sam program komputerowy przeznaczony jest zaś m.in. dla użytkowników zaawansowanych, biegle władających językiem polskim w mowie i piśmie, z łatwością posługujących się polską idiomatyką i rozumiejących ją, gdy pojawia się w tekście (poziom C1 i C2). *FRAZPOL* zamieszczony jest również w Internecie na stronie Szkoły Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego (www.sjikip.us.edu.pl). Pozwala to stale i na bieżąco modyfikować i uzupełniać bazę słownikową. Jeśli więc twórcy programu zgodzą się z moimi sugestiami, wskazane frazeologizmy już wkrótce mogą się w nim znaleźć.

„Frazeologizmy – jak piszą Andrzej Maria Lewicki i Anna Pajdzińska – są pierwszą szkołą myślenia metaforycznego, sztuki aluzji i w ogóle operowania językiem nie wprost” (Lewicki, Pajdzińska 2001, 328), *FRAZPOL* zaś to znakomity po tej szkole przewodnik. Program stanowi nieocenioną pomoc w nauczaniu języka polskiego jako obcego już na poziomie początkującym i przekonuje, że polska frazeologia to wcale *nie taki diabeł straszny, jak go malują*.

Literatura

- Bąba S., 1986, *Twardy orzech do zgryzienia, czyli o poprawności frazeologicznej*, Poznań.
 Bąk J., 1998, *Słownictwo i frazeologia w ćwiczeniach*, Łódź.
 Buttler D., 1980, *Frazeologia polska: ćwiczenia dla cudzoziemców*, Warszawa.
 Doroszewski W., 1951, *Rozmowy o języku*, Warszawa.

⁷ Jako przyczynę takiego stanu rzeczy badacze wskazują „zaniedbywanie wykształcenia klasycznego oraz spadek czytelnictwa literatury” (Lewicki, Pajdzińska 2001, 324).

- Gis A., 2005, *Zrozumieć słowo. Język polski 1. Podręcznik do kształcenia językowego*, Warszawa.
- Kita M., Skudrzyk A., 2006, *Człowiek i jego świat w słowach i tekstach. Wybór tekstów języka polskiego dla cudzoziemców na poziomie zaawansowanym*, Katowice.
- Kowalikowa J., Zydek-Bednarczuk U., 1996, *Współczesna polszczyzna. Podręcznik języka polskiego dla szkół średnich*, Kraków.
- Krzyżyk D., 2002, „Po nitce do kłębka”, czyli o mitologicznych związkach frazeologicznych, „Postscriptum”, nr 2–3.
- Lewicki A.M., Pajdzińska A., 2001, *Frazeologia*, w: red. Bartmiński J., *Współczesny język polski*, Lublin.
- Lipińska E., Dąbska E.G., 2005, *Kiedyś wrócisz tu... Podręcznik do nauki języka polskiego dla średnio zaawansowanych*, cz. 1 i 2, Kraków.
- Maciołek M., [w druku], *Od metafory przyrodniczej ku intelektualizowanej przenośni terminologicznej. Ciało (i duch) w dawnej i współczesnej poezji miłosnej*, w: red. Niebrzegowska-Bartmińska S., *Ciało i duch w języku i kulturze*, Lublin.
- Madeja A., Morcinek B., 2007, *Polski mniej obcy. Podręcznik do nauki języka polskiego dla średnio zaawansowanych*, Katowice.
- Pięcińska A., 2006, *Co raz wejdziesz do głowy – już z niej nie wyleci, czyli frazeologia prosta i przyjemna. Podręcznik dla uczniów, pomoc dla nauczycieli*, Kraków.
- Rybicka E., 1994, *Nie taki diabeł straszny... Podręcznik frazeologii dla obcokrajowców*, Kraków.
- Tambor J., 1991, *Słownictwo i frazeologia odbiciem tendencji cywilizacji technicznej*, w: red. Puzynina J., Bartmiński J., *Język a kultura*, t. 2, *Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, Wrocław.

Marcin Maciołek, doktorant w Instytucie Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego. Planowaną pracę doktorską zamierza poświęcić historii nazw zwierząt w języku polskim i kształtowaniu się binominalnej nomenklatury zoologicznej w XVIII wieku. Od kilku lat współpracuje ze Szkołą Języka i Kultury Polskiej UŚ, prowadząc zajęcia z języka polskiego jako obcego na różnych poziomach zaawansowania. Jest autorem przeznaczony dla cudzoziemców *Tęczynej gramatyki języka polskiego w tabelach* (Katowice 2009).

Computer-aided Phraseological Education of Foreigners (a review)

The article reviews a computer programme called *Frazpol* which is a teaching aid designed especially for foreigners. The name comes from the phrase “Frazeologia polska” (Polish phraseology). The author begins with some observations on the significance of teaching phraseology of a foreign language. Detailed description of the programme is provided along with an explanation of how its tools can be used in the teaching process.

KRONIKA

AGNIESZKA TAMBOR
Centrum Sztuki Filmowej
Uniwersytet Śląski
Katowice

Filmowa półka 2009 roku

Rok 2009 był rokiem rekordowym, jeśli chodzi o ilość sprzedanych biletów kinowych. Tak dobrej sprzedaży nie odnotowano w kinach od lat 80., mamy się zatem z czego cieszyć. Według statystyk Polacy kupili w minionym roku 38 milionów biletów, czyli teoretycznie każdy z nas poszedł do kina przynajmniej raz. Oczywiście, w praktyce nic się nie zmieniło – ci, którzy chodzą do kina, bywali w nim i w tym roku, natomiast całe rzesze Polaków nie wybrały się do kina w minionym roku ani raz, podobnie jak w latach ubiegłych. Z całą pewnością jednym z czynników, które przede wszystkim kształtują takie statystyki, są wysokie ceny biletów (dochodzące w kinach Imax do 25 zł za bilet)¹. Niezależnie od wszystkiego należy się jednak cieszyć z tego, że kina są odwiedzane coraz chętniej, a ogląda się w nich nie tylko produkcje zagraniczne, ale i polskie filmy.

Miniony rok² przyniósł widzom wiele emocji, wiele dramatów, ale i wiele uśmiechu. Filmy fabularne, które weszły na ekrany kin, można śmiało podzielić na kategorie tematyczne czy gatunkowe. W kinie pojawiły się w tym roku tematy nowe i świeże, nie zawsze może piękne, nakręcono także wiele filmów powtarzających schematy utarte i ograne już do znudzenia na naszych rodzimych ekranach. Przyjrzyjmy się zatem temu, za co dystrybutorzy kazali nam zapłacić w roku 2009.

¹ Dane wg cen w woj. śląskim.

² Przegląd dotyczy filmów, których premiera lub pokaz festiwalowy odbył się między styczniem a grudniem 2009 roku. Jedynym wyjątkiem jest obraz *Ile waży koń trojański*, który swoją premierę miał pod koniec grudnia 2008 roku.

Dom zły

Dom zły opowiada historię policyjnego śledztwa z roku 1982 toczącego się w wiejskiej chacie w środku zimy. Milicjanci przeprowadzają tam wizję lokalną z udziałem podejrzanego Edwarda Środonia. Główną oś akcji stanowi to, kto i kogo zabił. Środoń opowiada, a w tym czasie z udziałem milicjantów rozgrywiają się poboczne wątki i historie, które z biegiem rozwoju akcji zaczynają nabierać coraz większego znaczenia. Co ciekawe – mimo tego, że akcja filmu rozgrywa się w takim a nie innym czasie (opowieść Środonia co chwilę przenosi widza do roku 1978), to film daleki jest od jakichkolwiek politycznych ocen czy przywołań. Oczywiście mamy w filmie pijących milicjantów, pijanego w sztok prokuratora, czy tajemniczą historię zootechnika z polityką w tle. Wpływa to siłą rzeczy na zachowanie bohaterów filmu, jednak tytułowy *Dom zły* ma być raczej metaforą opisywanej rzeczywistości niż jej bezpośrednią oceną.

Reżyser filmu, Wojciech Smarzowski umiejętnie prowadzi równoległe kilka wątków, które w końcu dają nam obraz całości. Całość jest tu jednak pojęciem względnym, gdyż reżyser stara się, abyśmy wyszli z kina z pewnym niedosytem i z niepewnością, jakie – tak naprawdę – jest rozwiązanie zagadki. *Dom zły* na filmowych serwisach internetowych otrzymuje etykietkę kryminału czy thrillera i faktycznie jego fabuła mieści się w obu tych pojęciach. Jest wszakże zupełnie inny od tego, co zwykliśmy rozumieć pod pojęciem thriller. Jest osadzony w innej rzeczywistości i opowiada zupełnie inną historię niż typowi przedstawiciele tego gatunku. A jednak niepewność towarzysząca nam podczas oglądania tego filmu pozwala na takie właśnie przyporządkowanie. Co więcej, podczas rozwoju akcji następują nieprzewidziane zwroty, które kilkakrotnie zmieniają nasz pogląd na to, co naprawdę stało się w chałupie Dziabasów jesiennej nocy 1978 roku.

Smarzowski, twórca znanego polskiej publiczności filmu *Wesele* z 2004 roku, woli pokazywać raczej szarą, brudną rzeczywistość, niż kolorowy świat, który widzowie chcieliby zobaczyć. Film, który w formie przywołuje na myśl poprzednie dzieło reżysera, jest na pewno dojrzałszy i nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Smarzowski ma przed sobą naznaczoną sukcesami karierę. W przeciwieństwie bowiem do innych tegorocznych, polskich filmów poruszających sprawy ciężkie, traumatyczne, dramaty i katastrofy³ *Dom zły* ogląda się dobrze, a kunszt realizatorski sprawia, że po wyjściu z kina długo jeszcze

³ Np. *Moja krew* (reż. Marcin Wrona), *Jestem twój* (reż. Mariusz Grzegorzek), *Zero* (reż. Paweł Borowski), *Galerianki* (reż. Kasia Roslaniec), *Świnki* (reż. Robert Gliński).

mamy przed oczami terroryzowanego Środonia i rozpadającą się chałupę, która stała się miejscem akcji całego dramatu.

Dom zły został obsypany nagrodami na wszystkich najważniejszych polskich festiwalach. Zdobył między innymi nagrody za reżyserię, scenariusz i montaż na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, kilka nagród na Festiwalu Filmowym w Warszawie oraz Srebrną Żabę na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych „Camerimage” w Łodzi.

Rewers

Rewers, debiutancki film Borysa Lankosza, to dzieło znakomite. Film opowiada historię Sabinki, która mieszka z mamą i babcią. Sabinka jest już w odpowiednim wieku, aby wyjść za mąż, o czym obie mieszkające z nią starsze damy przypominają jej na każdym kroku. W końcu pojawia się odpowiadający Sabinie kandydat – tajemniczy i przystojny Bronisław, istny Humphrey Bogart⁴. Wszystko byłoby pięknie i pewnie para bohaterów żyłaby długo i szczęśliwie, gdyby nie to, że Bronisław okazuje się pracownikiem służb specjalnych (UB). I tu zaczynają się dramatyczne kłopoty. Sabinka zabija Bronisława, który naciskając na nią w sprawie podpisania współpracy, przestaje być wymarzonym kandydatem na męża. Po tym wydarzeniu fabuła staje się coraz bardziej zagmatwana i groteskowa.

Film posiada wszystko, co mieć powinien. Doskonałą reżyserię, rewelacyjne zdjęcia Marcina Koszałki – absolwenta katowickiego Wydziału Radia i Telewizji, który wyrasta na jedną z największych gwiazd wśród młodych polskich operatorów. Jego atutem jest świetna gra aktorów odtwarzających główne role – Marcina Dorocińskiego, Agaty Buzek, Krystyny Jandy i Anny Polony. To wszystko razem sprawia, że *Rewers* świetnie się ogląda i że jest filmem, który na pewno na długo pozostaje w pamięci.

Wszystko co kocham

Film zrobiony z sercem to chyba najlepsze podsumowanie obrazu *Wszystko co kocham* Jacka Borcucha. Stan wojenny widziany oczami nastolatków

⁴ Bronisław nosi właśnie przywołujący na myśl Bogarta prochowiec i kapelusz, a w jego zachowaniu można dostrzec stylizację na bohaterów granych przez tego aktora.

staje się nagle czymś zupełnie innym, niż ten pokazywany do tej pory w materiałach archiwalnych i filmach dokumentalnych. Tak zwana Wielka Historia jest w tle opowieści, a na pierwszym jej planie „głód życia, radość młodości, muzyka, seks i gwałtowna pierwsza miłość, wszystko, co najpiękniejsze”⁵.

Jacek Borcuch – reżyser i autor scenariusza zrobił film o młodych ludziach dla młodych ludzi, starał się, w przystępnej i prostej formie, pokazać zjawiska, których dzisiejsza młodzież nie zna i nie rozumie. Film jest właściwie historią miłosną Janka i Basi – jego ojciec jest wojskowym⁶, jej ojciec należy do „Solidarności”. Film ma uzmysłowić młodemu widzowi, jak wielkie znaczenie w tamtych czasach miało to, czym zajmowali się rodzice i jaki wpływ miały na młodzież ważne z historycznego punktu widzenia wydarzenia.

Dziwną postacią kreuje w tym filmie Andrzej Chyra. Gra on ojca Janka – wojskowego, członka partii i jest postacią o tyle specyficzną, że nie wzbudza w widzu, któremu wykonywany przez niego zawód kojarzy się jednoznacznie, negatywnych emocji. Jest sympatycznym człowiekiem, kochającym mężem i ojcem, nie przeszkadza mu w zasadzie zespół punkowy, w którym grają obaj synowie, wręcz przeciwnie – pomaga im załatwić występ na szkolnym balu. Co dziwniejsze, nie ma do synów wielkich pretensji, kiedy zostaje zwolniony z pracy przez ten występ. Ta rola jest na pewno wielkim powrotem Andrzeja Chyry po pamiętnej roli w *Długu* Krzysztofa Krauzego i choćby z tego powodu warto ten film zobaczyć.

Tak naprawdę *Wszystko co kocham* to film o życiu, o miłości. Borcuch zauważa: „Jest taki czas, niezbyt długi, bo trwający zaledwie kilka lat w życiu człowieka, w którym nie jest się już dzieckiem, ale jeszcze nie przestąpiło się progu dorosłości. Czas, kiedy wszystko zdarza się po raz pierwszy. Pierwsze wino, pierwsze rozczarowanie, pierwszy bunt, pierwsza miłość... Czas wypełniony po brzegi nadzieją i marzeniami”⁷. O tym właśnie jest ten film.

Tatarak

W minionym roku, w przeciwieństwie do boomu adaptacyjnego sprzed kilku lat, scenariuszy napisanych na podstawie dzieł literackich nie było wiele. Zmienił się też zdecydowanie rodzaj adaptowanych utworów. Kilkanaście

⁵ <http://wszystkocokocham.pl/> z dn. 16.03.2010.

⁶ Należy wprowadzić do marynarki wojennej, ale wojsko to wojsko.

⁷ <http://wszystkocokocham.pl/> z dn. 16.03.2010.

lat temu pewnie żaden reżyser nie zdecydowałby się na adaptowanie opowiadania *Tatarak* Jarosława Iwaszkiewicza. Powodem byłaby tu zarówno forma opowiadania, styl autora jak i, a może przede wszystkim, niewielka objętość dzieła. Andrzej Wajda postanowił jednak osadzić opowiadanie Iwaszkiewicza jako trzon filmu i obudować je dodatkową historią. Droga *Tataraku* na ekrany kinowe była długa i wyboista. Wajda nosił się z zamysłem realizacji filmu przez kilka lat, powstało kilka scenariuszy, w końcu planom przeszkodziła choroba i tragiczna śmierć męża Krystyny Jandy (aktorki, która miała zagrać główną rolę w filmie), wybitnego operatora filmowego Edwarda Kłosińskiego.

Śmierć Kłosińskiego okazała się jednak wydarzeniem przełomowym dla samego filmu. Krystyna Janda postanowiła bowiem opowiedzieć widzom o swoich doświadczeniach: „Oddałam temu filmowi moją historię. Decydując się na to, nie wiedziałam, jaki będzie rezultat artystyczny, ale przyznam – nie to było dla mnie najważniejsze. Film powstał. Jest skończony. Niezależnie od tego, jak zostanie przyjęty, nie żałuję. Coś, co było dla mnie najcenniejsze, zostało zarejestrowane na zawsze. Na zawsze. Między innymi dlatego, że jest to film Andrzeja Wajdy. Nie ma drugiego reżysera na świecie, któremu bym tak zaufała”⁸. Sam Wajda wspomina moment, w którym zdecydowały się losy jego najnowszego filmu, tak: „Pewnego dnia podczas zdjęć Krystyna dała mi kilka napisanych przez siebie kartek maszynopisu. Ze zdumieniem przeczytałem, że jest to opis ostatnich dni życia jej męża a mojego przyjaciela, wybitnego operatora. Zapytałem: Czy dajesz to tylko mnie, czy chcesz to powiedzieć w filmie?”⁹. I stało się, powstało dzieło wybitne, dojrzałe i dotykające widza niezwykle, głębokimi emocjami.

Wajda za swój film otrzymał na 59. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie nagrodę im. Alfreda Bauera za innowacyjność. Jak sam stwierdził, jest coś niezwykłego w tym, że „stary reżyser dostaje wyróżnienie za odkrywanie nowych horyzontów kina”. Widzowi pozostaje samemu ocenić te nowatorskie rozwiązania i dać się porwać poruszającemu dziełu.

Wojna polsko-ruska

Wojna polsko-ruska Xawerego Żuławskiego jest na pewno drugą ważną adaptacją literacką zeszłego roku. Film zrealizowany na podstawie powieści kontrowersyjnej autorki Doroty Masłowskiej dał niezwykle pole do popisu

⁸ <http://www.filmtatarak.pl/> z dnia 10.12.2009.

⁹ <http://www.filmtatarak.pl/> z dnia 10.12.2009.

aktorowi odtwarzającemu główną rolę, czyli Borysowi Szycowi. Dość powiedzieć, że zrobił z Szyca gwiazdę światowego formatu i spowodował, że jest to na pewno przełom w jego aktorskiej karierze.

Książka *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, nazywana pierwszą w Polsce „powieścią dresiarską”, jest dziełem niezwykle trudnym w odbiorze. Jest to utwór epatujący brutalnością, brzydotą i wszystkim tym, co najgorsze. Bohaterowie biorą narkotyki, piją i przeklinają „do upadłego”. Książka jest potokiem słów i krótkich zdań, a językowi w niej użytemu bardzo daleko do literackości. *Wojna...* i postać samej autorki podzieliła krytyków i czytelników na stanowczych przeciwników i na tych, którzy otoczyli książkę niemalże kultem i uznali ją za dzieło wybitne. W 2003 roku Dorota Masłowska właśnie za *Wojnę polsko-ruską* otrzymała nagrodę Nike czytelników. Tak czy inaczej, książka błyskawicznie stała się bestsellerem i po siedmiu latach doczekała się ekranizacji.

W filmie poznamy historię Silnego i jego „przygody” z pięcioma kolejnymi dziewczynami. Fabuła osadzona jest w małym miasteczku w województwie pomorskim, a reżyser schematem realizacyjnym stara się trzymać konstrukcji książki. Jak mówi Xawery Żuławski „ta książka nie została napisana jako scenariusz do filmu, ale jako książka do czytania. Jej siłą są niesamowite monologi prowadzone przez Autorkę w głowie jej literackiego *alter ego*: Silnego. Dlatego bohaterowie, których powołałem na ekran, posługują się językiem Doroty Masłowskiej”¹⁰.

Film proponuje kilka ciekawych rozwiązań, na które na pewno warto zwrócić uwagę. Doskonale skonstruowane są sceny z udziałem samej Doroty Masłowskiej piszącej książkę *Wojna polsko-ruska* i będącej jednocześnie autorką słów wypowiedzianych przez Silnego, a zarazem jego suflerką. Jednak osąd końcowy należy pozostawić każdemu widzowi z osobna, gdyż jest to ten typ dzieła, które zdecydowanie nie każdemu będzie się podobać.

Kochaj i tańcz

Z uwagi na coraz większą ilość komedii romantycznych kręconych w naszym kraju nie sposób zupełnie uniknąć w takim zestawieniu przywołania choć jednego filmu należącego do tego typu konwencji. Z której strony nie chcielibyśmy na to spojrzeć, polscy twórcy tego gatunku nie chcą, albo nie

¹⁰ <http://wiadomości.onet.pl> z dn. 16.03.2010.

potrafią przyswoić. Dowodem na to, że można, jeśli się tylko chce, jest dla wielu widzów film *Nigdy w życiu* na podstawie książki Katarzyny Grocholi, od którego zaczęła się i na którym zakończyła kariera tego rodzaju komedii (w inteligentnym, humorystycznym wydaniu). Z produkcji filmowej roku 2009 do kategorii tej możemy zaliczyć m.in. takie filmy, jak: *Złoty środek*, *Idealny facet dla mojej dziewczyny*, *Miłość na wybiegu* oraz *Kochaj i tańcz*. Film, na którym warto skupić uwagę, to właśnie wymieniony na końcu, wyprodukowany przez telewizję TVN.

Kochaj i tańcz to najbardziej typowa z typowych komedii romantycznych poruszająca dodatkowo niezwykle modny ostatnio temat tańca. Film popłynął na fali popularności TVN-owskich programów typu *Taniec z gwiazdami* czy *You can dance* i właściwie nie wiadomo do końca, co miało podnieść oglądalność czego. Tak czy inaczej, według danych Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, film *Kochaj i tańcz* był najchętniej oglądaną w 2009 roku polską produkcją¹¹.

Film opowiada historię młodej dziewczyny Hani. Jej życie jest doskonale poukładane i zaplanowane w najdrobniejszych szczegółach. Wszystko zmienia się, gdy poznaje młodego, szalonego chłopaka, zafascynowanego tańcem. Dzięki temu spotkaniu życie obojga wkracza na nowe tory i jak to zwykle w komediach romantycznych bywa, po wielu perypetiach wszyscy żyją długo i szczęśliwie. Film *Kochaj i tańcz* być może nie jest dziełem wybitnym, a wiele scen ociera się o kicz, np. końcowa scena pocałunku na dachu wieżowca. Wszystko to nie zmienia jednak faktu, że film, co do którego można mieć takie czy inne zastrzeżenia, z całą pewnością formą realizacji wylamuje się z typowego schematu polskiej komedii romantycznej, a zmierza ku bardziej amerykańskim wzorcom rodem z wideoklipów¹².

Drzazgi

Debiut fabularny Macieja Pieprzycy to trzy historie dziejące się w plenerach Górnego Śląska. Oto troje głównych bohaterów, każde w innej sytuacji życiowej, każde obracające się w innym środowisku. Bartek (Marcin Hycnar)

¹¹ Wg danych na stronie PISF film *Kochaj i tańcz* obejrzało w 2009 roku 1 336 102 widzów. Dla porównania *Tatarak* Andrzeja Wajdy – 119 897 widzów, *Ile waży koń trojański* Juliusza Machulskiego – 374 012 widzów, a *Drzazgi* Macieja Pieprzycy zakończyły rok 2009 z wynikiem 9 057 widzów. (<http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie?cat=651>).

¹² Film zrealizowany został przez Bruce'a Parramore'a – reżysera teledysków i reklam.

właśnie kończy studia, Robert (Antoni Pawlicki) to kibic Górnika Zabrze, który co tydzień żyje tylko nadchodzącym meczem ukochanej drużyny, natomiast Marta (Karolina Piechota) planuje właśnie ślub. Z pozoru kompletnie różni bohaterowie okazują się mieć jednak ze sobą coś wspólnego. Są to ich historie, które – jak to bywa w przypadku wielowątkowych opowieści – zaczynają się przeplatać i wywierać na siebie wpływ.

Konstrukcja fabularna *Drżazg* to niezwykle popularna ostatnimi czasy opowieść z cyklu „kilka z pozoru odrębnych historii, zmierzających do wspólnego zakończenia”. Schemat, modny od jakiegoś czasu, spowodował, że Pieprzyca zmierzyć się musiał z naprawdę wielkimi poprzednikami¹³. W tym porównaniu wypada jednak całkiem dobrze. Historia w *Drżazgach* prowadzona jest pewnie i przejrzyście. Szybko widzimy, że tym, co łączy trójkę głównych bohaterów, jest samotność i poszukiwanie miłości. Dobra gra aktorska sprawia, że mimo dosyć trudnej historii bohaterowie są wiarygodni i widz mimowolnie zaczyna im kibicować w kolejnych poczynaniach.

To właśnie obsadzie aktorskiej wiele zawdzięcza film Macieja Pieprzycy. Karolina Piechota otrzymała za rolę w *Drżazgach* nagrodę za najlepszy debiut fabularny na Festiwalu w Gdyni, zaś Antoni Pawlicki grający rolę Roberta uhonorowany został wieloma nagrodami za swoją poprzednią rolę w filmie *Z odzysku* Sławomira Fabickiego. Wielką siłą *Drżazg* jest również umiejętnie poprowadzone połączenie regionalnych plenerów i społecznego kolorytu Górnego Śląska z uniwersalizmem i wielowymiarowością opowiedzianej historii, która mogła zdarzyć się zawsze i wszędzie.

Enen

Borys Szyc, aktor grający głównego bohatera w filmie *Enen*, w roku 2009 zagrał w sześciu produkcjach. To dużo, zwłaszcza jeśli spojrzy się na poszczególne role, z których każda jest dopracowana i dogłębnie przemyślana. W filmie *Enen* Szyc gra młodego doktora psychiatrii, który na oddziale odkrywa pacjenta cierpiącego na amnezję, a jednocześnie nieposiadającego historii choroby. Kostek postanawia poddać pacjenta eksperymentalnej kuracji i zabiera go do swojego domu. Opieka nad chorym psychicznie pacjentem powoduje konflikty z rodziną, w pracy, a przed wszystkim ogromne niezadowolone sąsiadów, którzy boją się przebywać w jego towarzystwie.

¹³ Np. *Traffic* (reż. Steven Soderbergh), *Babel* (reż. Alejandro Gonzales Inarritu), *Amores Perros* (reż. Alejandro Gonzales Inarritu).

Kostek robi, co może, aby pomóc mężczyźnie i po jakimś czasie terapia zaczyna przynosić pożądane rezultaty. Okazuje się jednak, że za życiem pacjenta i za jego pobytem w szpitalu psychiatrycznym stoi pewna tajemnica.

Feliks Falk, twórca takich obrazów, jak: *Wodźce*, *Samowolka* czy *Komornik*, powraca w tym filmie w doskonałym stylu. Wielkie brawa należą się Borysowi Szycowi za rolę Kostka, ale także Grzegorzowi Wolfowi. Zagrana przez niego rola chorego psychicznie Pawła jest doskonała w każdym calu i tylko aktorzy, którzy musieli zmierzyć się z tego typu bohaterem, wiedzą, jakie to trudne zadanie.

Reasumując, *Enen* to film, który warto zobaczyć ze względu na aktorskie umiejętności aktorów, ale także dlatego, iż opowiedziana w filmie historia, trzyma widzów w napięciu do ostatniego momentu.

Królik po berlińsku

Obsypany nagrodami, nominowany do Oscara film dokumentalny Bartka Konopki to dzieło na pewno warte wspomnienia i zapamiętania. Film opowiada historię królików, które żyły w pobliżu muru berlińskiego. Króliki stają się świadkami i mimowolnymi uczestnikami przemian politycznych.

Króliki pojawiły się na Placu Poczdamskim po wojnie, kiedy ten leżący w centrum Berlina plac zmienił się w łąkę. Świat postrzegamy w tym dokumencie właśnie z perspektywy królików, które po znalezieniu bezpiecznego miejsca do życia zaczęły obserwować dziwne zachowanie ludzi. Najpierw pojawiły się druty kolczaste, potem wielki mur, ludzie najpierw porozumiewali się nad nim, potem próbowali przedostać się na drugą stronę. Ponieważ niektórym się udawało, powstał drugi mur. I w ten sposób króliki zostały uwięzione na pasie ziemi nienależącej do nikogo, strzeżonej lepiej niż największe skarby. Większość królików popadła w bierność w tym swoistym rezerwacie, ale część z nich nadal próbowała się stamtąd wydostać. W końcu w murze pojawiły się dziury i wylomy, „rezerwat” zniknął, a króliki rozpierchły się po całym mieście, gdzie ich potomstwo żyje pewnie do dziś.

Historia tych małych zwierząt opowiadana przez Krystynę Czubównę, znaną w Polsce lektorke, staje się na naszych oczach metaforą losów ludzi żyjących w okolicy muru berlińskiego. Wspomniany już wyżej głos Czubówny przysparza polskim widzom dodatkowego filmowego sensu. Jest to bowiem głos niezwykle rozpoznawalny i momentalnie przenosi widza

w inny, dobrze znany i oswojony świat programów przyrodniczych. Tego sensu brakuje oczywiście w filmie, gdy oglądają go widzowie z zagranicy, aczkolwiek w tym wymiarze film nie staje się uboższy, czy mniej wartościowy.

Królik po berlińsku to niesamowita historia, w którą widz „wsiąka” bez reszty. Jest doskonałą lekcją historii zarówno dla tych, którzy berlińskie króliki już znali, jak i dla tych, którzy zetknęli się z nimi po raz pierwszy.

Ile waży koń trojański

Życie Zosi jest poukładane. Ma męża, Kubę, którego bardzo kocha, fantastyczną córkę, Florę. Jedynym zgrzytem w tym idealnym świecie jest były mąż Zosi, a tata Florę – Darek. W milenijną noc zdarza się koszmar. Zosia budzi się w łóżku i odkrywa, że cofnęła się do czasów, w których była jeszcze żoną Darka. Florę nie ma na świecie, Kuby nawet nie poznała, a wokół niej szaleją zasady komunistycznej Polski. Taki jest początek akcji komedii Juliusza Machulskiego *Ile waży koń trojański*.

Komedia, która jednych może śmieszyć bardziej, a innych mniej, niezaprzeczalnie jest doskonałym studium PRL-u dla ludzi z nim nieobeznanych. Humor tego filmu opiera się głównie na prostych, zwyczajnych sytuacjach, a Machulski nie szuka na siłę zbędnych ulepszeń. Wielu krytyków zarzuca temu filmowi płytkość i zbytnią bezpośredniość, ale z całą pewnością jest on dobrym filmem dla cudzoziemców, szczególnie tych, którzy z komunistyczną rzeczywistością nie mieli do czynienia.

Ogromnym atutem filmu jest trójka aktorów: Ilona Ostrowska w roli Zosi, Robert Więckiewicz w roli Darka, odpychającego manipulanta, biznesmena „od siedmiu boleści”, a przede wszystkim rewelacyjna Danuta Szaflarska w roli babci Zosi, która jest ucieleśnieniem wszystkich kochanych babć świata – tych, które mieliśmy i które zawsze chcieliśmy mieć.

Galerianki

Galerianki – debiut Katarzyny Roslaniec to film oparty na półgodzinnej etiudzie pod tym samym tytułem, który opisuje świat nastoletnich dziewcząt proponujących seks mężczyznom poznanym w galeriach handlowych¹⁴ czy

¹⁴ Stąd nazwa galerianki.

w dyskotekach. Chodzi im o zdobycie pieniędzy na nowe ciuchy, telefony, kosmetyki. Film opisuje zjawisko patologiczne, niemniej jednak występujące, głównie wśród młodzieży gimnazjalnej. Film, za który Kasia Rosłaniec otrzymała nagrodę za najlepszy debiut na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Era Nowe Horyzonty, jest niemalże wierną kopią etudowego pierwowzoru. Jest to historia Ani, która poznaje w szkole grupę galerianek „dowodzonych” przez Milenę. Ania zachłystuje się światem, który proponują jej koleżanki, pełnym kolorów, ubrań i fałszywej przyjaźni. Dodatkowym problemem staje się kolega z klasy – Michał, który zakochuje się w Ani, a tym samym staje się konkurencją dla zaborczej przywódczyni grupy, Mileny.

Film, który miał poruszyć polską publiczność podjętym tematem, jest niestety kiepsko zrealizowany, młode aktorki grają sztucznie, postaci są przerysowane, co powoduje ich małą wiarygodność. Widać w *Galeriankach*, że Katarzyna Rosłaniec chciała szokować, może jednak lepiej byłoby pozostawić kilka spraw w warstwie niedopowiedzeń, a wtedy film mógłby się stać naprawdę ważnym głosem w dyskusji o prostytucji nieletnich¹⁵. Tymczasem seans filmu *Galerianki* wywołuje raczej znużenie i sprawia, że widz w żaden sposób nie chce uwierzyć w przedstawiony sztuczny i nierealny świat.

Filmografia

- *Dom zły*, reż. Wojciech Smarzowski, zdjęcia: Krzysztof Ptak, obsada: Marian Dziędziel, Arkadiusz Jakubik, Kinga Preis, Bartłomiej Topa.
- *Revers*, reż. Borys Lankosz, zdjęcia: Marcin Koszałka, obsada: Agata Buzek, Krystyna Janda, Anna Polony, Marcin Dorociński.
- *Wszystko co kocham*, reż. Jacek Borcuch, zdjęcia: Michał Englert, obsada: Mateusz Kościukiewicz, Andrzej Chyra, Katarzyna Herman, Olga Frycz.
- *Tatarak*, reż. Andrzej Wajda, zdjęcia: Paweł Edelman, obsada: Krystyna Janda, Paweł Szajda, Jan Englert, Jadwiga Jankowska-Cieślak.
- *Wojna polsko-ruska*, reż. Xawery Żulawski, zdjęcia: Marian Prokop, obsada: Borys Szybczyk, Roma Gąsiorowska, Marta Strzelecka, Dorota Masłowska, Sonia Bohosiewicz.
- *Kochaj i tańcz*, reż. Bruce Parramore, zdjęcia: Bartosz Prokopowicz, obsada: Izabella Miko, Mateusz Damięcki, Katarzyna Figura, Jacek Korman, Wojciech Meczaldowski.
- *Drzazgi*, reż. Maciej Pieprzyca, zdjęcia: Marek Traskowski, obsada: Antoni Pawlicki, Tomasz Karolak, Marcin Hycnar, Karolina Piechota, Krzysztof Globisz.
- *Enen*, reż. Feliks Falk, zdjęcia: Arkadiusz Tomiak, obsada: Borys Szybczyk, Grzegorz Wolf, Magdalena Walach, Grzegorz Kwiecień, Krzysztof Stroński, Marian Opania.

¹⁵ Warto wspomnieć, że podobny problem porusza także nowy film Roberta Glińskiego pt. *Świnie*. Film opowiada o kilkunastoletnich dzieciach (głównie chłopcach) żyjących na granicy polsko-niemieckiej i prostytuujących się za pieniądze z bogatymi Niemcami.

- *Królik po berlińsku*, reż. Bartek Konopka, zdjęcia: Piotr Rosolowski, Tomasz Głowacki, Thomas Bergmann.
- *Galerianki*, reż. Katarzyna Roslaniec, zdjęcia: Witold Stok, obsada: Anna Kaczmarczyk, Dagmara Krasowska, Dominika Gwint, Magdalena Czurzyńska, Izabela Kuna, Artur Barciś.

Agnieszka Tambor, kulturoznawczyni, doktorantka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zainteresowania: kino polskie, film śląski, Bollywood. Pracuje w Centrum Sztuki Filmowej w Katowicach.

Film shelf 2009

The article deals with the ten most interesting films shown in cinemas in 2009. The author analyzes strong and weak points of each film and tries to justify her choice. The reader will find reviews of such titles as: *Dom zły* (*The Dark House*), *Rewers* (*Reverse*), *Wszystko co kocham* (*All That I Love*), *Tatarak* (*Sweet Rush*), *Wojna polsko-ruska* (*Polish Russian War/Snow-White and Russian Red*), *Kochaj i tańcz* (*Love and Dance*), *Drzazgi* (*Splinters*), *Królik po berlińsku* (*Rabbit à la Berlin*), *Ile waży koń trojański* (*How Much Does the Trojan Horse Weight?*), and *Galerianki* (*Mall Girls*).

IRENA FRIS

Pamięci Docent Doktor Ludmyły Petruichiny (5 maja 1951–19 stycznia 2010)



Dnia 19 stycznia 2010 roku niespodziewanie zmarła doktor Ludmyła Petruichina, wybitna specjalistka z zakresu polskiego i ukraińskiego literaturoznawstwa we Lwowie. Jej śmierć jest niepowetowaną stratą dla Katedry Filologii Polskiej Narodowego Uniwersytetu Lwowskiego imienia Iwana Franki, z którą doktor Ludmyła Petruichina związała całe swoje życie naukowe. Pracując na Uniwersytecie Lwowskim, doktor Ludmyła Petruichina uzyskała stopień naukowy doktora oraz tytuł docenta.

Zainteresowania naukowe doktor Ludmyły Petruichiny koncentrowały się wokół problematyki literatury romantycznej i modernistycznej (temat pracy doktorskiej: *Obrazy przyrody jako stany egzystencji w poezji (aspekt teoretyczny)*), polskiej i ukraińskiej poezji początku XX wieku, słowiańskiego folkloru (szczególnie słowiańskiej ballady romantycznej), literatury serbołużyckiej.

Doktor Ludmyła Petruichina prowadziła badania komparatystyczne polskiej, słowackiej i ukraińskiej poezji okresu romantyzmu: A. Mickiewicza, J. Słowackiego, J. Krala, J. Botto, T. Szewczenki, a także okresu modernizmu: J. Kasprowicza, L. Staffa, I. Franki, M. Woronego.

Szczególne miejsce w badaniach doktor Ludmyły Petruichiny zajmowała problematyka fantastyczności oraz reinterpretacji folkloru słowiańskiego, a także symbole i obrazy przyrody w poezji romantycznej i modernistycznej.

Przedmiotem jej zainteresowania stała się również historia sztuki. Przygotowując wyjątkowo ciekawe wykłady z kultury i sztuki europejskiej dla studentów, doktor Ludmyła Petruichina tworzyła własne materiały wideo oraz prezentacje, które dostępne są na stronie internetowej http://www.liveinternet.ru/users/lucinema_studio/blog/ (strona jest napisana w języku rosyjskim).

Doktor Ludmyła Petruichina działała dynamicznie nie tylko na niwie naukowej, lecz także organizacyjnej i dydaktycznej. Przede wszystkim należy docenić Jej zasługi w kształtowaniu środowiska polonistycznego na uczelni lwowskiej. Ceniona za dużą wiedzę, rzetelność i konsekwencję, chętnie powoływana była do redakcji znanych czasopism filologicznych.

Za Jej najważniejsze osiągnięcia dydaktyczne należy uznać: nowatorskie prowadzenie wykładów otwartych o polskich laureatach Nagrody Nobla: *Niespodzianki Reymonta i zagadki jego „Chłopów”* (2003 r.) oraz *Henryk Sienkiewicz – laureat nagrody Nobla za osiągnięcia w gatunku epopei* (2006 r.); występ na wieczorze poświęconym 80. rocznicy urodzin Wisławy Szymborskiej *Fenomen intertekstualności Wisławy Szymborskiej* (2003 r.); współorganizację konferencji naukowej „Wincenty Pol: umiłowanie literatury i pejzażu”; organizację konferencji studenckiej „Juliusz Słowacki: spojrzenie z perspektywy XXI wieku”; kierowanie pracami studentów i doktorantów, które zdobyły nagrody i dowody uznania. Działalność doktor Ludmyły Petruichiny pozostanie długo w pamięci i sercach wdzięcznych uczniów i wychowanków.

Doktor Ludmyła Petruichina była nie tylko cenionym naukowcem, wybitnym literaturoznawcą komparatystą, ale przede wszystkim dobrym człowiekiem, bezgranicznie oddanym swojej ukochanej młodzieży. Nie tylko oczarowywały Jej wyśmienite wykłady, ale także mądre rady i wsparcie dla każdego podopiecznego. Była osobą aktywną i twórczą, obdarzoną ogromnym poczuciem humoru i błyskotliwym językiem.

Katedra Filologii Polskiej Uniwersytetu Lwowskiego, a także koledzy z Polski, Ukrainy i Czech z wielkim żalem pożegnali uznanego naukowca, lubianego współpracownika, cenionego nauczyciela i wychowawcę młodzieży. W naszej pamięci na zawsze pozostanie osoba docent doktor Ludmyły Petruichiny – Jej pasje, ideały, dorobek naukowy oraz Jej gotowość do podejmowania nowych zadań.

Bibliografia prac Ludmyły Petruchiny 1995–1998

Prace naukowe

Інтерпретація творчості Ю.Словацького у живописі кінця XIX – початку XX ст. (До питання порівняльної типології символу у літературі та образотворчому мистецтві) // Матеріали Третіх наукових читань Фонду ім. Дмитра Шелеста у Львові. – Львів: Аріадна, 1995. – С. 30–33.

„Польові стежки” і „тернисті шляхи” польської та української поезії поч. XX ст. – „Славістичні студії”. – Т. I // Матеріали V-го Міжнародного славістичного колоквіуму. – Львів: АДУ, 1997. – С. 73–78.

В „городі духу” та „пустках вієчзустых”. Пейзажні символи-ключі в українській та польській поезії кінця XIX – початку XX ст. // Славістичні записки. – Тернопіль, 1997. – С. 26–30.

Twórczość Juliusza Słowackiego a sztuki plastyczne (W sprawie „wzajemnego oświetlenia się sztuk” // Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. – Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1997. – S. 177–186.

Функціональність образів руху в українській та польській модерністській поезії // Матеріали міжнародної славістичної конференції, присвяченої пам'яті К.К. Трофимовича. – Львів: Літопис, 1998. – Т. II. – С. 202–207.

1999

Есхатологічні мотиви у творчості Я.Каспровича і М.Вороного // Jan Kasproicz. W siedemdziesięciolecie śmierci / Pod red. J. Kaczyńskiego. – Olsztyn: WSP, 1999. – S. 193–207.

Семантика символів-ключів у польській та українській модерністській поезії // Славістичні записки. – Тернопіль, № 1, 1999 – С. 3–8.

Творчість Ю.Словацького і фольклор серболужицян // Питання сорабістики. – Львів, 1999. – С. 124–131.

2000

Natura naturans i natura naturata у модерністському поетичному слові // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 28. – Львів: ЛНУ, 2000. – С. 385–389.

Село як ідея у серболужицькій та українській поезії // Питання сорабістики. – Львів, 2000. – С. 115–120.

Транспозиції образів „душа–природа” у модерністській ліриці. – Проблеми слов'язнознавства. – № 51. – Львів, 2000. – С. 306–309.

„Ното duplex” у модерністському красовиді. – Сучасний погляд на літературу. Науковий збірник. – Київ, 2000. – С. 171–180.

2001

Типологія образу „пустка-пустеля” в українській та польській модерністській ліриці // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки. № 9, – Луцьк, 2001. – С. 133–138.

2002

- Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) – Проблеми слов'язознавства. – № 52. – Львів, 2002. – С. 125–134.
- Зустріч двох світів. Міфопоетика луцької романтичної балади.* // Питання сорабістики. – Львів, 2002. – С. 194–203.
- Стихія води у слов'янській романтичній баладі* // Збірник на пошану проф. М.Я.Гольберга. – Дрогобич: Вимір, 2002. – С. 278–288.
- Рецензія на збірник „*Конструктивний діалог у вільному просторі*” // Дзвін, № 9, 2002. – С. 152–154.

2003

- Spotkanie dwóch światów. Mitopoetyka łuczyskiej ballady romantycznej* // Zeszyty łuczyskie. T. 35/36. – Warszawa, 2003. S. 122–128.
- Делімітація простору у поезії модернізму* // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Львів, 2003. С. 168–176.
- Рецензія на кн.: *Нахлік Є. Доля–Лос–Судьба. Тарас Шевченко і польські та російські романтики* // Проблеми слов'язознавства. Збірник наукових праць. № 52. – Львів, 2003. – С. 295–297.

2004

- „*Поэтика белого*” и „*черного*” в славянской романтичной баладе. – Свет и цвет в славянских языках. – Melbourne: Akademia Press, 2004 – С. 186–205.
- „*3 коханими не розлучайтесь...*” *Мандрі сюжету про мертвих наречених* // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Львів: ЛНУ, 2004. Ч.П. – С. 15–22.
- Несподіванки традиційних сюжетів у баладах Яна Радисерба-Велі* // Питання сорабістики (Prašenija Sorabistiki). Десятий міжнародний сорабістичний семінар. – Львів–Будишин, 2004.– С. 185–197.
- Діалектика Ероса і Танатоса у слов'янській романтичній баладі.* // Проблеми слов'язознавства. Збірник наукових праць. Випуск 54. Львів, 2004. – С. 137–148.
- Семантичне поле образу “дивної людини” у слов'янській романтичній баладі.* // *Studia slavica favaariensis*. T. 1–2. Проблемы контрастивной семантики (славянской и неславянской). Szombathely, 2004. – С. 236–246.

2005

- Слов'янська романтична балада: генеза та проблема жанру* // Проблеми слов'язознавства. Збірник наукових праць. Львів, 2005 № 55. – С. 79–90.

2006

- Ян Махал про серболуцьку літературу* // Питання сорабістики (Prašenija Sorabistiki). Одинадцятий міжнародний сорабістичний семінар. – Львів–Будишин, 2006.– С. 250–257.
- Слов'янська романтична балада: зустрічі на межі світів (Іван Франко – Юліуш Словацький – Янко Краль)* // Українське літературознавство. Збірник наукових праць. Львів, 2006. № 68. – С. 43–51.

2007

- „Бідна Галя” у тенетах колективного шлюбу. // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Українська фольклористика. Випуск 41. Львів, 2007. – С. 266–275.
- Поетика фантастичного у слов'янській романтичній баладі // Проблеми слов'янознавства. Збірник наукових праць. Львів, 2007. № 56. – С. 103–111.
- Sady Leopolda Staffa w nutiarze fenomenologicznym* // Literatura polska w świecie. Tom II. W kręgu znawców – Katowice: Gnome, 2007. – S. 49 – 58.
- Адам Міцкевич та українські романтики (типологічний аспект). Mickiewicz we Lwowie. Materiały z sympozjum. Lwów 6 czerwca 2006 // Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawski Oddział Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza. – Warszawa, 2007. – S. 13–29.

2008

- „Перехресні стежки” баладних мотивів у „Жовтій лілі” Яна Ботто // *Studia Slovakistica*. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2008. – Випуск 8. – С. 292–300.

2009

- Поетична топографія слов'янської романтичної балади // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 48. – Львів: ЛНУ, 2009. – С. 129–135.

Podręczniki

- Плани семінарських занять та методичні вказівки до курсу „Історія польської літератури (романтизм)”. – Львів, 2003. – 24 с.
- Тестові завдання з „Історії польської літератури (романтизм)”. – Львів, 2003. – 32 с.
- Історія польської літератури (Середньовіччя, Ренесанс). – Львів, 2004. – 53 с.
- Історія польської літератури (Бароко). – Львів, 2004. – 26 с.
- Історія польської літератури (Просвітництво). – Львів, 2004. – 25 с.
- Методичні вказівки до написання та оформлення кваліфікаційних робіт (для студентів слов'янського відділення філологічного факультету). – Львів, 2003. – 18 с.
- Історія польської культури (конспект лекцій і завдання). – Львів, 2006. – 53 с.
- Робоча навчальна програма курсу „Історія польської культури”. – Львів, 2006. – 16 с.
- Робоча навчальна програма курсу „Історія польської літератури”. – Львів, 2006. – 53 с.

Zestawiła Irena Fris

