

Rozmowy przy filmie

Wywiady z polskimi filmoznawcami

pod redakcją
Katarzyny Żakiety, Mikołaja Góralika
i Agaty Pospieszynskiej



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Rozmowy przy filmie

**Wywiady z polskimi
filmoznawcami**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Rozmowy przy filmie

Wywiady z polskimi filmoznawcami

pod redakcją
Katarzyny Żakiety, Mikołaja Góralika
i Agaty Pospieszyskiej



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Katarzyna Żakieta, Mikołaj Góralik, Agata Pospieszńska – doktoranci: Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Piotr Zwierzchowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce:

© https://commons.wikimedia.org/Melies_color_Voyage_dans_la_lune

© Copyright by Authors, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07060.15.0.K

Ark. wyd. 9,3; ark. druk. 9,5

ISBN 978-83-8088-138-9

e-ISBN 978-83-8088-139-6

<https://doi.org/10.18778/8088-139-6>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Od Redakcji	7
„Kino prowokuje mnie do zadawania pytań” – z Elżbietą Durys, autorką książki <i>Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000</i> , rozmawiała Ewa Ciszewska.....	11
Lang przewodnikiem po niemieckiej rzeczywistości – z Tomaszem Kłysem, autorem książki <i>Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945</i> , rozmawiał Mikołaj Góralik.....	29
Świat po podziale – z Martą Brzezińską, autorką książki <i>Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim</i> , rozmawiał Karol Józwiak.....	47
Menzla i Hrabala uwielbienie dla minionej epoki – z Maciejem Robertem, autorem książki <i>Perłki i skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala</i> , rozmawiał Mikołaj Góralik	57
Trudne do przekroczenia granice tabu – z Katarzyną Mąką-Malatyńską, autorką książki <i>Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie</i> , rozmawiał Michał Dondzik	73
Szlakiem zapomnianych kin – z Łukaszem Biskupskim, autorem książki <i>Miasto Atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi</i> , rozmawiała Katarzyna Żakieta	89
O potrzebie demitologizacji dyskursu historycznego w kinie polskim – z Nataszą Korczarowską-Różycką, autorką książki <i>Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków</i> , rozmawiała Katarzyna Figat.....	105
Przewodnik po wyobrażonych światach filmowych – z Piotrem Sitarskim, autorem książki <i>Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta</i> , rozmawiała Agata Pospieszńska.....	131
Groteskowy obraz polskiego inteligenta – z Dominiką Kawczyńską, autorką książki <i>Polski Miauczyńskich</i> , rozmawiała Katarzyna Żakieta.....	141
Podziękowania.....	151

OD REDAKCJI

Książka *Rozmowy przy filmie. Wywiady z polskimi filmoznawcami*, którą oddajemy w ręce Czytelników, jest efektem dwuletnich spotkań z cyklu „Poznaj swojego filmoznawcę”, zainicjowanych jesienią 2013 r. przez opiekunkę Koła Naukowego Filmoznawców UŁ – dr Ewę Ciszewską. Oprócz pomysłodawczyni, autorami wywiadów są studenci i doktoranci Uniwersytetu Łódzkiego, a zarazem członkowie KNF. Celem spotkań było zaznajomienie słuchaczy z różnymi metodami badań stosowanych przez kulturoznawców zajmujących się przekazami audiowizualnymi, poznanie aktualnych trendów panujących w polskim filmoznawstwie, a także całego procesu towarzyszącego wydawaniu publikacji naukowych. Dla osób będących na początku swojej drogi naukowej jest to wiedza niezwykle cenna, choć rzadko ujmowana w programach studiów.

Pierwsze dwie odsłony cyklu miały miejsce w Pałacu Biedermanna – ówczesnej siedzibie łódzkiego kulturoznawstwa. Były one adresowane przede wszystkim do studentów oraz kadry naukowej. Szybko jednak zdecydowaliśmy, że spotkania powinny odbywać się poza przestrzenią akademicką, a ich dodatkowym zamierzeniem było upowszechnianie wiedzy filmowej poza murami uczelni. Doskonałym miejscem dla tego typu rozmów stała się kameralna Księgarnia-Antykwariat „Cetus” przy ul. Piotrkowskiej, gdzie przeprowadziliśmy większość zamieszczonych w tej książce wywiadów, zaś zwieńczenie cyklu odbyło się w „Teksturze” Kawie & Bistro Barze. Dzięki temu staraliśmy się wyjść poza hermetyczną formułę rozważań akademickich, zachęcając do udziału wszystkich zainteresowanych sztuką filmową. Wywiady nie posiadały żadnych sztywnych ram, miały raczej formę spotkań autorskich, w czasie których każdy ze słuchaczy mógł włączyć się w rozmowę. Ich charakter staraliśmy się zachować w prezentowanej publikacji, nie ingerując w format dyskusji – pełen ożywczych wtrąceń i dygresji – ograniczając się wyłącznie do niezbędnej korekty edytorskiej oraz przypisów uzupełniających kontekst wypowiedzi.

Głównymi bohaterami książki nie są więc twórcy filmowi, których artystyczny dorobek stał się przedmiotem omawianych prac analitycznych, lecz filmoznawcy, opowiadający nie tylko o swoich zainteresowaniach badawczych, lecz także o ulubionych dziełach i motywacjach wyboru dyscypliny naukowej. Pretekstem do rozmowy jest zawsze jedna konkretna publikacja, choć poruszane wątki dotyczą wielu różnych zagadnień, często wykraczających poza jej

zakres. Z przeprowadzonych wywiadów wyłaniają się pasjonujące portrety autorów, chętnie dzielących się swoją specjalistyczną wiedzą oraz zamiłowaniem do kina.

Rozmowy przy filmie prezentują subiektywny wybór rozmówców, po których teksty sięgaliśmy, poszerzając własne horyzonty naukowe. Obok wywiadów z wykładowcami łódzkiego kulturoznawstwa i amerykanistyki książkę dopełniają trzy rozmowy z filmoznawcami z innych ośrodków akademickich. Wierzymy, że fascynację poruszonymi zagadnieniami można wyczuć także w zadawanych pytaniach, ujawniających często zbliżone upodobania badawcze prowadzących dyskusje doktorantów.

Tom otwiera wywiad z dr hab. Elżbietą Durys, która w rozmowie z dr Ewą Ciszewską szczegółowo opisała proces powstawania swojej pracy habilitacyjnej *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*. Zarówno w przywołanej publikacji, jak i podczas spotkania w „Cetusie” autorka mocno podkreślała perspektywę genderową, zasługującą na większą uwagę wśród polskich filmoznawców. Kolejnym rozmówcą był prof. Tomasz Kłys, reprezentujący nurt łączący badania historiograficzne z monograficznymi. Głównym bohaterem rozprawy poświęconej kinematografii niemieckiej do 1945 r. uczynił on Fritza Langa. W wywiadzie autor odnosi się także do problematycznej kwestii analizowania różnych wersji tekstualnych jednego filmu. Kinem niemieckim, choć z zupełnie innej perspektywy, zajęła się też dr Marta Brzezińska, przyglądając się ekranowym przedstawieniom muru berlińskiego. Kolejnym interlokutorem, który zechciał podzielić się refleksją na temat swojej publikacji, był dr Maciej Robert. W *Perelkach i skowronkach...* badacz opisał wszystkie filmowe adaptacje prozy Bohumila Hrabala. Z kolei dr hab. Katarzyna Mąka-Malatyńska zaproponowała nowe spojrzenie badawcze na temat Holocaustu w polskich filmach. Perspektywę tzw. nowej historii kina przybliżył Łukasz Biskupski, śledząc narodziny kultury masowej na przykładzie filmowej Łodzi. O tym, co kryje się za tytułowym *Innym spojrzeniem...* w portretowaniu historii w kinie polskim opowiedziała dr hab. Natasza Korczarowska, zaś prof. Piotr Sitarski w toku rozmowy wokół książki *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta* podjął również intrygującą kwestię zmian, jakie w sposobie uprawiania filmoznawstwa, a co za tym idzie również pisania o filmach, przyniosło wprowadzenie nowych nośników – najpierw kaset VHS, a następnie płyt DVD i plików cyfrowych. Wreszcie łódzka dziennikarka Dominika Kawczyńska starała się nakreślić obraz polskiego inteligenta w filmach Marka Koterskiego podczas wieńczącego cykl spotkania o *Polsce Miauczyńskich*.

Pomimo bogatego spektrum – obejmującego okres od kina niemego do obrazów współczesnych i dzieła różnych autorów filmowych oraz kilka kinematografii narodowych – w rozmowach z filmoznawcami powracają te same wątki: jak pisać o ulubionych filmach, jak poruszać się po archiwach czy jak pogodzić dyskurs naukowy z chęcią dotarcia do szerszego grona czytelników. Dla osób

znających wspomniane pozycje niniejsza książka będzie interesującym uzupełnieniem, nierzadko zawierającym dodatkowe wnioski i obserwacje autorów. Dla wszystkich pozostałych – zachętą, aby sięgnąć po publikacje przywołanych filmoznawców. Wyrażamy nadzieję, że lektura zawartych w tym tomie wywiadów okaże się dla Czytelników tak samo zajmująca, jak fascynujące były dla nas spotkania ze wszystkimi naszymi rozmówcami.

Katarzyna Żakieta, Mikołaj Góralik, Agata Pospieszyńska



Elżbieta Durys
[fot. Michał Rauszer]

„KINO PROWOKUJE MNIE DO ZADAWANIA PYTAŃ”

z Elżbietą Durys, autorką książki
Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000,
rozmawiała Ewa Ciszewska

Ewa Ciszewska: Organizowany w 2014 i 2015 r. przez Koło Naukowe Filmoznawców cykl spotkań z autorami najnowszych książek filmoznawczych nosił tytuł „Poznaj swojego filmoznawcę”. Czy czujesz się filmoznawcą? Jaki kierunek studiów skończyłaś?

Elżbieta Durys: Jestem absolwentką Wydziału Filologicznego przy Uniwersytecie Łódzkim. Skończyłam kulturoznawstwo ze specjalizacją filmoznawczą – wówczas jeszcze pięcioletnie studia magisterskie. Mimo że instytucjonalnie związana jestem z Wydziałem Studiów Międzynarodowych i Politologicznych, czuję się filmoznawczynią. Z dwóch powodów: po pierwsze, moja praca naukowa oraz część dydaktyki wpisuje się w obszar filmoznawstwa. Po drugie, filmy i refleksja nad nimi wciąż stanowią istotną część mojego życia. Kino prowokuje mnie do zadawania pytań, dostrzegania problemów oraz zniuansowania zagadnień.

E.C.: Podczas studiów udzielałaś się w Kole Naukowym Filmoznawców. Jak wspominasz ten okres? Czy jakieś wydarzenia w szczególny sposób utkwiły w twojej pamięci?

E.D.: Zdaje się, że pod koniec trzeciego lub na początku czwartego roku studiów przejęliśmy pałeczkę od naszych starszych koleżanek – głównie Ady Kołodziejak – i znacząco rozszerzyliśmy działalność koła. Nie udało nam się zorganizować konferencji naukowej, ale zorganizowaliśmy kilka obozów naukowych podczas Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie. Nawiązaliśmy współpracę z organizatorami festiwalu filmowego w Cottbus i uczestniczyliśmy w kilku jego edycjach na zaproszenie strony niemieckiej, przygotowując gazetę festiwalową. Organizowaliśmy spotkania z różnymi osobami związanymi z kinem (Piotrem Wojciechowskim, Henrykiem Klubą). W pewnym momencie spotkaliśmy się nawet z zarzutami, że jesteśmy zbyt rozpolitykowani. Dla nas jednak refleksja nad kinem wówczas ściśle wiązała się z refleksją nad światem.

Używam cały czas liczby mnogiej, gdyż działania bardzo wielu osób przełożyły się na tak owocną pracę koła. Od początku blisko współpracowaliśmy z Tomaszem Majewskim – mieliśmy zbieżne spojrzenie na wiele różnych kwestii i świetnie się rozumieliśmy, wzajemnie motywując w najróżniejszych działaniach. Ze strony wykładowców szczególną opieką otoczyła nas Pani dr Bronisława Stolarska. To dzięki jej wyrozumiałości dla najróżniejszych naszych pomysłów, poważnemu ich traktowaniu oraz chęci niesienia pomocy przy ich realizacji – większość udało się zrealizować.

Czy jakieś wydarzenia z czasu działalności w kole szczególnie utkwiły mi w pamięci? Tak, był to przegląd polskich filmów, który zorganizowaliśmy w Chambéry, Lyonie i Grenoble. Blisko trzy tygodnie spędzone we Francji w dobrowolnym towarzystwie, podczas pracy nad czymś, co kochaliśmy i w cudownym miejscu, przez długi czas stanowiły punkt odniesienia w moim życiu. Ten wyjazd okazał się dla mnie ważny jeszcze z jednego powodu – zdeterminował moje obecne życie. Którejś niedzieli, kiedy przed południem siedziałyśmy na tarasie, Pani dr Stolarska zapytała mnie, czy zastanawiałam się nad studiami doktoranckimi. Nawet jeśli wcześniej wielokrotnie z trwogą myślałam o zbliżającym się końcu studiów i rozstaniu z uniwersytetem, to pytanie Pani dr Stolarskiej spowodowało, że negatywny punkt odniesienia (konieczność rozstania) nabral kształtu pozytywnej możliwości pracy na uczelni.

E.C.: Gdzie obecnie pracujesz?

E.D.: Jak wspominałam, jestem związana z Wydziałem Studiów Międzynarodowych i Politologicznych. Pracuję w Katedrze Amerykanistyki i Mass Mediów oraz jestem afiliowana w Ośrodku Naukowo-Badawczym Problematyki Kobiet. Gdy złożyłam egzamin magisterski, okazało się, że ówczesna Katedra Teorii Literatury, Teatru i Filmu dysponuje tylko jednym miejscem dla doktora, a była nas dwójka: ja oraz Tomasz Majewski. Pani prof. Elżbieta Oleksy z WSMiP zaproponowała mi miejsce u siebie i w ten sposób trafiłam na stosunki międzynarodowe.

E.C.: Jak ewoluowały twoje zainteresowania naukowe?

E.D.: Wciąż sytuuję się przede wszystkim w obrębie filmoznawstwa. Pracę magisterską napisałam na temat twórczości Andrzeja Barańskiego – i w obrębie kina polskiego początkowo chciałam pozostać. Mój pierwszy projekt doktoratu dotyczył Kina Moralnego Niepokoju. Wówczas, prócz książki Marii Kornatowskiej *Wodzireje i amatorzy*¹, niewiele było na ten temat i chciałam napisać monografię tego nurtu. Przejście na amerykanistykę spowodowało modyfikację moich zainteresowań. Pomysł mojej rozprawy doktorskiej narodził się podczas rozmów z Panią dr Stolarską. To ona podsunęła mi myśl o Johnie Cassavetesie i jego twórczości.

¹ M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990.

Czas studiów doktoranckich to nie tylko praca nad rozprawą. Wówczas też weszłam w studia kulturowe. W tym okresie bowiem stosunki międzynarodowe na naszym wydziale wciąż nosiły bardzo wyraźne piętno kulturoznawcze, zgodnie z autorskim zamysłem współtworzących je badaczy, m.in. Pani prof. Elżbiety Oleksy, pod której kierunkiem pracowałam. Coraz poważniej traktowałam również teorię feministyczną i genderową – w tym też zaznaczył się wpływ Pani prof. Elżbiety Oleksy. Teoria feministyczna nie pojawia się *explicite* w mojej rozprawie, ale wiele analiz filmów Cassavetes’a napisanych jest w optyce genderowej.

Te trzy obszary – filmoznawstwo, studia kulturowe oraz teoria feministyczna – na trwałe osadziły się w mojej pracy, wyznaczając mi pewien horyzont. Cieszę się też, że mogę to robić w gronie amerykańistów – jest to bardzo otwarte i inkluzywne środowisko, wciąż poszukujące nowych teorii i rozwiązań. Wiele z tej współpracy wynoszę.

E.C.: Ile czasu trwała praca nad książką *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*²?

E.D.: Zacznę od anegdoty. W maju 2002 r., kiedy finalizowałam pracę nad doktoratem i ustalałam kwestie dotyczące terminu złożenia rozprawy, moja Promotorka, Pani prof. Elżbieta Oleksy, podczas jednej z rozmów niespodziewanie zapytała mnie: „No dobrze, a o czym będzie habilitacja?”. Oślupiałam. Jeszcze nie obroniłam doktoratu, a Pani Profesor pyta mnie o habilitację! Kiedy w listopadzie tego roku podczas uroczystego obiadu po obronie doktorskiej Pan prof. Przyłipiak, recenzent rozprawy, zadał mi podobne pytanie – „A czy zastanawiała się Pani, co dalej? O czym będzie Pani habilitacja?” – już byłam przygotowana. Temat jednak z czasem uległ modyfikacji. Początkowo myślałam bowiem o książce na temat kina amerykańskiego lat siedemdziesiątych XX w. – postklasyczne Hollywood, renesans Hollywoodu, Nowe Hollywood. Gdy zaczęłam czytać, okazało się, że sporo zostało już na ten temat napisane, choć nie mieliśmy wówczas do tej literatury dostępu. Jedna rzecz nie dawała mi jednak spokoju. Mimo że moje zainteresowania problematyką genderową już wówczas były sprecyzowane, znajdowałam dziwne upodobanie w oglądaniu filmów takich jak *Brudny Harry* (*Dirty Harry*, reż. Don Siegel, 1971), promujących tradycyjną, patriarchalną wizję społeczeństwa. Przeglądając książki i artykuły na temat kina lat siedemdziesiątych, starałam się znaleźć coś, co pozwoliłoby mi wyjaśnić ten paradoks. Okazało się jednak, że mimo niezwyklej popularności tych filmów, niewiele się na ich temat pisało. Kino policyjne, choć wyodrębniane jest jako gatunek lub podgatunek, nie zostało zbadane. Postanowiłam wypełnić tę lukę.

Wybór tematu okazał się stosunkowo łatwy. Wyzwaniem okazała się realizacja. Z wielu różnych względów. Po pierwsze, fakt że zostałam pracowniczką WSMiP spowodował konieczność dopasowania mojej oferty dydaktycznej do

² E. Durys, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Łódź 2013.

potrzeb wydziału. Wówczas stopniowo zaczęto odchodzić od autorskiego, kulturowego rozumienia stosunków międzynarodowych na rzecz przestrzegania ministerialnych wytycznych dotyczących kierunku. To wiązało się z nieustanną zmianą programów i koniecznością przygotowywania coraz to nowych zajęć, coraz mniej zbieżnych ze studiami kulturowymi i filmoznawstwem. W tym czasie byłam również koordynatorką Programu Erasmus na wydziale, co było bardzo angażujące.

Po drugie, potrzebowałam dostępu do źródeł anglo-amerykańskich. Internet już wówczas funkcjonował, jednak BUŁ-y nie było stać na dostęp (nawet testowy) do baz takich jak JSTORE, EBSCO (poza wersją podstawową) czy Francis&Taylor. Ani portale pirackie, ani praktyka wysyłania sobie przez badaczy tekstów jeszcze nie funkcjonowały. Aplikowałam więc i do Komisji Fulbrighta, i do Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej o stypendia. Początkowo bez skutku. Dopiero wyjazd do University of Texas w Austin dzięki otrzymaniu stypendium Fulbrighta oraz współpraca z Panem prof. Thomasem Schatzem umożliwiły mi – i pod względem czasu, i pod względem dostępu do źródeł – możliwość skupienia się nad tym projektem. Do Austin wyjechałam we wrześniu 2009 r., książkę złożyłam w wydawnictwie w maju 2012 r. Czyli przeprowadzenie badań oraz napisanie jej zajęło mi około 32 miesięcy.

Najtrudniejszy okazał się jeden z ostatnich etapów. Miałam już rozdziały drugi, trzeci i czwarty – poświęcone kolejnym dekadom w rozwoju kina policyjnego. Miałam też poszczególne podrozdziały rozdziału pierwszego – teoretyczno-wprowadzającego. Nie mogłam tylko poskładać go w koherentną całość. Tutaj znów niezwykle pomocna okazała się Pani dr Stolarska. Przeczytała całość i powiedziała, co mam usunąć. To spowodowało, że materiał okazał się łatwiejszy do opanowania i po kilku kolejnych próbach wreszcie złożył się w obecny pierwszy rozdział.

E.C.: Czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – zmieniała się koncepcja książki?

E.D.: Największe zmiany zachodziły na etapie projektu. Początkowo miałam zamiar skupić się przede wszystkim na latach siedemdziesiątych XX w., włączając seriale telewizyjne. Podczas jednej z rozmów kwalifikacyjnych na stypendium Fulbrighta zasiadający w komisji Pan Profesor zachęcił mnie do przemyślenia tej kwestii, uświadamiając, że w Stanach Zjednoczonych badania nad telewizją wyraźnie emancypują się spod filmoznawstwa i dobrze byłoby, gdybym miała to na względzie. Przemyślałam tę kwestię i wyłączyłam seriale telewizyjne, pozostawiając pewne spostrzeżenia na ich temat w przypisach. Kolejną znaczącą zmianą było wprowadzenie podziału na część problemowo-teoretyczną oraz historyczno-analityczną. W części pierwszej – pierwszym rozdziale – skupiam się na kwestiach teoretyczno-metodologicznych, dotyczących gatunków filmowych; opisuję szczegółowo elementy, które uznałam za elementy semantyczne i syntaktyczne amerykańskiego kina policyjnego, zarysowuję też genezę powstania gatunku. W części drugiej – w rozdziałach drugim, trzecim i czwartym – wprowadzam po-

dział w diachronii rozwojowej formuły, wyróżniając kino z „zacierzewanym gliną” (lata siedemdziesiąte), policyjne kino akcji (lata osiemdziesiąte) i policyjne kino z seryjnym mordercą.

Początkowo planowałam monografię gatunku skupioną na wyliczeniu i opisie elementów semantycznych i syntaktycznych. Zmiany, które zaszły w kinie policyjnym, które docierały do mnie z coraz większą wyrazistością, są na tyle ogromne, że błędem byłoby albo udawanie, że się ich nie dostrzega, albo zignorowanie ich. Trzecia znacząca zmiana polegała na odejściu od zobiektywizowanego opisu na rzecz większej interpretatywności. To również było wynikiem uwagi, którą usłyszałam podczas rozmowy kwalifikacyjnej na stypendium Fulbrighta. W tych rozmowach udział biorą pracownicy Ambasady Stanów Zjednoczonych w Warszawie. Ich wiedza na temat kina jest – patrząc z perspektywy przeciętnego Polaka – imponująca i dobrze jest wsłuchać się w ich spostrzeżenia i uwagi, choć początkowo mogą w nas wywoływać opór. W swoim projekcie wyróżniłam cztery lub pięć celów. Pan z ambasady, bardzo tym zaskoczony, zapytał mnie, w jaki sposób zamierzam je wszystkie osiągnąć – jest ich tak wiele. Wtedy zrozumiałam, że w naszym kręgu kulturowym od badaczy wymaga się w miarę zobiektywizowanego opisu i ja te cele rozpisałam w ten sposób, by nie narzucać sobie z góry założonej interpretacji. Od badaczy amerykańskich z kolei wymaga się odważnej tezy o charakterze interpretacyjnym – tak zresztą uczy się studentów pisanie prac. Po pierwsze, wypracuj tezę, następnie skonstruuj wywód, który będzie opierał się na najsilniejszych argumentach potwierdzających tę tezę, wreszcie – dokonaj podsumowania. Kiedy pisałam książkę, początkowo starałam się zachować ten wymagany od nas obiektywizm, zwłaszcza, że pamiętałam, że książkę tę piszę na stopień naukowy i jako taka oceniana będzie przez nieznanymi mi (przynajmniej dwóch) recenzentów. Stopniowo jednak pewne elementy o zdecydowanie interpretacyjnym charakterze zaczęły dopominać się należnego im miejsca, więc zdecydowałam się je uwzględnić.

Wiąże się to bowiem z jeszcze jedną ważną dla mojego pisania kwestią. Mój warsztat wypracowany został na studiach, czyli w ramach akademii. Rozwijam go zgodnie z przyjętymi w humanistyce zasadami. Pracując nad tekstem, staram się poddawać czemuś, co roboczo określam jako wewnętrzną logikę badanego materiału. Jest to może jakaś moja idiosynkrazja, coś, co faktycznie nie istnieje, ale zawsze pozwala mi odkryć coś, czego początkowo, gdy przystępowałam do pracy, nie było. Osobom, które wątpią i kwestionują to, mówię, że kieruję się tu wskazaniami Michaiła Bachtina. Oczywiście nie chodzi tu o sytuację, kiedy siadam do biurka i nastawiam ucho, a tu jakiś tekst szepcze mi, co powinnam napisać. Raczej – pisząc, staram się pamiętać, że jestem osobą o określonej wrażliwości i określonym horyzoncie, wyczuloną na określone tematy. Po części zostało to ukształtowane przez moje otoczenie społeczno-kulturowe w procesie edukacji. Traktuję to jako z jednej strony mój zasób, z drugiej – ograniczenie. Dlatego, przystępując do pisania, staram się pozostać jak najbardziej otwarta i czujna na coś, co z braku

lepszego określenia nazywam podpowiedzią tekstu. Tak właśnie myślałam, pisząc *Amerykańskie kino policyjne...*. Wydobywając aspekt genderowego zapętlenia tego gatunku, myślałam jako o czymś, co samo się ujawniło w czasie moich badań. O konieczności zawarcia tego w książce utwierdziły mnie analizy tego wątku u innych badaczy, szczególnie obfite w odniesieniu do policyjnego kina akcji.

E.C.: Jakie fragmenty nie znalazły się w ostatecznej wersji rozprawy?

E.D.: Jest kilka analiz filmów, które nie zostały – głównie z powodu i tak już sporej objętości pracy oraz ze względu na jej koherencję – włączone do ostatecznej wersji książki. Byłam bardzo emocjonalnie zaangażowana w prace nad tą książką i pisanie tych analiz pozwalało mi często dać upust rozsadzającym mnie emocjom. Miałam jednak jednocześnie świadomość, że nie zostaną włączone do książki, gdyż rozsadziłyby wywód. Zresztą i tak ma ona obecnie blisko pięćset stron. Poza tym jednak starałam się nie rozpisywać, kierując się z jednej strony przyjętymi, ogólnymi celami, z drugiej – wspomnianą przeze mnie wcześniej wewnętrzną logiką badanego materiału.

E.C.: Czy podczas pracy nad publikacją natrafiłaś na wątki, które rozwijasz obecnie lub chciałabyś rozwinąć w najbliższej przyszłości?

E.D.: Kino policyjne, jak przyjmuję za Nicole Rafter, rozwijało się w dwóch nurtach: popularnym i alternatywnym³. W swojej książce skupiłam się na popularnym kinie policyjnym, już na wstępie informując potencjalnego czytelnika, że wyłączam z obszaru swojego zainteresowania filmy alternatywnej tradycji, czyli na przykład *Cebulowe pole* (*The Onion Field*, 1979, reż. Harold Becker), *Barwy*⁴ (*Colors*, 1988, reż. Dennis Hopper) czy *W przedsionku piekła*⁵ (*State of Grace*, 1990, reż. Phil Joanou). Bardzo chciałabym wrócić do tematu i wziąć na warsztat również ten drugi nurt. Jeśli chodzi o inne wątki, które chciałabym rozwinąć, to jeden z recenzentów mojej rozprawy, również recenzent wydawniczy książki, Pan prof. Jerzy Szyłak, po kolokwium habilitacyjnym namawiał mnie do napisania książki o policyjnych serialach. Mam do nich ogromną słabość. Oglądam je, dawając sobie tę przyjemność. I zmagam się z pokusą zajęcia się nimi bardziej profesjonalnie.

Mówię „zmagam się”, ponieważ seriale telewizyjne, zwłaszcza gdy pojawiła się telewizja jakościowa, postanowiłam traktować jako przyjemność. Kilkanaście lat temu rozmawiałam z Panem prof. Royem Goldblattem z ówczesnego Joensuu University w Finlandii na temat pewnego problemu, który napotykały badaczki literatury, filmu czy telewizji. To, co przeciętny człowiek robi dla przyjemności, czyli czytanie powieści, oglądanie filmów lub seriali, my robimy zawodowo. Dla podtrzymania zdrowia psychicznego dobrze byłoby mieć albo jakieś hobby, albo

³ N. Rafter, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, Oxford–New York 2006.

⁴ Inny polski tytuł: *Kolory*.

⁵ Inny polski tytuł: *Stan łaski*.

jakąś aktywność pozwalającą oderwać się od pracy. Dla przeciętnego człowieka właśnie literatura, kino czy telewizja stanowią taką odskocznię. Co mamy zatem zrobić my? Prof. Glodblatt poradził, bym znalazła sobie coś takiego i konsekwentnie chroniła to jako obszar mojej przyjemności. I właśnie seriale, zwłaszcza seriale kryminalne, stanowią coś, co pozwala mi oderwać się od pracy i odpocząć. Dlatego wciąż waham się, jeśli chodzi o książkę o serialach policyjnych.

Wreszcie trzecia rzecz, którą z kolei uświadomił mi inny z recenzentów mojej habilitacji, Pan prof. Wojciech Burszta, to kwestia powiązania filmoznawstwa ze studiami kulturowymi. Przyznam, że bardzo mnie to pociąga. Choć jest jednocześnie bardzo ryzykowne, zważywszy na obecne zauroczenie filmoznawstwa nowym materializmem i nurtami badań zeń wynikającymi, jak chociażby Nowa Historia Kina. Krytyka ideologiczna oraz genderowa, psychoanaliza, teoria krytyczna, badania nad reprezentacją – to wszystko, co zostało odesłane do lamusa na rzecz badań opartych na źródłach. Mam jednak doświadczenie w wybieraniu niepopularnych czy dezawuowanych obiektów zainteresowań badawczych, więc nie powinno być to aż takim problemem.

E.C.: Czym podyktowany był wybór wydawcy – Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego?

E.D.: O wyborze wydawnictwa zdecydowało przede wszystkim zarządzenie Rektora Uniwersytetu Łódzkiego mówiące o zasadach publikacji w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego (WUŁ). W tym zarządzeniu jest mowa o tym, że Uniwersytetowi Łódzkiemu przysługuje pierwszeństwo opublikowania utworu o charakterze naukowym pracownika naukowego. Jeżeli pracownik naukowy chce opublikować książkę poza WUŁ, musi uzyskać specjalną zgodę oraz uzyskać na ten cel fundusze, raczej spoza UŁ. Kiedy składałam *Amerykańskie popularne kino policyjne* do druku, rozprawy habilitacyjne w całości finansowane były z budżetu Rektora UŁ. Kilka tygodni po podpisaniu przeze mnie umowy z wydawnictwem, Rektor UŁ, innym zarządzeniem, ograniczył koszty finansowania przez siebie rozpraw habilitacyjnych do 11 arkuszy wydawniczych. Zapewne podyktowane to było liczbą habilitacji złożonych w tym czasie przez osoby, które chciały jeszcze zrobić habilitację w tzw. starym trybie. Udało mi się więc w ostatniej chwili. Kwestia finansów oraz procedur, przyznaję, była tu decydująca. Miałam wcześniej doświadczenia z publikowaniem poza WUŁ. Akurat wówczas nie mogłam sobie pozwolić na poświęcenie temu czasu i energii. Poza tym bardzo liczyłam na profesjonalny *feedback* od redaktorek pracujących w WUŁ. Mój styl był zawsze niesforny. Pisałam albo wyrafinowanym naukowym żargonem, albo stylem potocznym. Pracowałam nad tym, aby to uśrednić. Zmagałam się też wówczas z angielskim. Zdecydowana większość moich lektur w tym okresie była w tym języku, zawsze byłam podatna na wpływy i trudno mi się było uwolnić. Dlatego tak ważna była dla mnie opinia redaktorki. Pani Małgorzata Szymańska, która pracowała nad moją książką, zdecydowała ostatecznie nie ingerować w mój styl, choć przyznała, że nie należy do standardowych. Odbiliśmy też rozmowy

na temat feminizmu, do którego początkowo miała, o ile dobrze zrozumiałam, stosunek ambiwalentny, więc ten etap prac okazał się bardzo fajny i spełnił moje oczekiwania. Także wybór WUŁ faktycznie podyktowany był sytuacją.

E.C.: Czy miałaś wpływ na wybór okładki?

E.D.: Tak, zdecydowanie. O ile grafik nie spisał się, jeśli chodzi o skład książki (w niemal ostatniej chwili skład zrobiła nasza współpracowniczka z Ośrodka Naukowo-Badawczego Problematyki Kobiet oraz moja koleżanka – Marta Kotwas, za co jestem jej do dziś wdzięczna – miała na to chyba tydzień i spisała się wysmienicie!), to okładkę zaprojektował kapitalną – jakby czytał w moich myślach. A dysponował, muszę przyznać, skąpymi wskazówkami z mojej strony. Chciałam, by wykorzystane w niej były kolory koguta z patrolowych policyjnych wozów amerykańskich, czyli biel, niebieski i czerwień. Pierwsza propozycja – która niemal niezmienną została przyjęta – była bez czerwieni, ale poprosiłam, by tak to zostawić. Byłam pod dużym wrażeniem, jak świetnie udało się grafikowi wykorzystać zdjęcia Clint Eastwooda z *Brudnego Harry'ego*. Wybrał wcześniej przeze mnie przygotowane dwa kadry z jednej sceny, napadu na bank, którego Callahan jest przypadkowym świadkiem, i nałożył na siebie. Na tym bardziej wyraźnym widać Harry'ego idącego ze swoim magnum w kierunku właśnie postrzelonego przestępcy. Drugie przedstawia kontur twarzy inspektora. Ten kontur twarzy kojarzy się w tej aranżacji ze słynnym pomnikiem Mount Rushmore, znajdującym się w parku narodowym w Południowej Dakocie. Przypomnę, że wykute tam zostały głowy czterech prezydentów, uznanych za najważniejszych w historii Stanów Zjednoczonych. Według kolejności umieszczeni od lewej zostali: Jerzy Waszyngton, Tomasz Jefferson, Teodor Roosevelt i Abraham Lincoln. Ich osoby zostały wybrane dla podkreślenia zasług przy poszerzaniu terytorium Stanów Zjednoczonych. Jednocześnie, o czym się rzadko wspomina, budując ten pomnik znieważono plemię Siouxów i to przynajmniej w trojaki sposób. Pomnik zbudowany został na terenach zabranych Indianom, które uważane były przez nich za świętą ziemię, a sama góra określana była jako Góra Sześciu Dziadków oraz traktowana ze szczególną czcią. Wreszcie zniszczono ją, by stworzyć pomnik upamiętniający prezydentów, którzy w szczególny sposób przyczynili się do wymordowania Indian i zawłaszczenia ich ziem. Jako taki pomnik ten stanowi więc kwintesencję patriarchalnej męskości, o której traktuje *Amerykańskie popularne kino policyjne*. Dlatego pomysł na tę okładkę tak bardzo przypadł mi do gustu.

E.C.: W tytule Twojej książki pojawiają się dwie graniczne daty: 1970 oraz 2000. Przybliż, proszę, ich wybór.

E.D.: W swojej książce przyjmuję, że amerykańskie kino policyjne jest samodzielnym gatunkiem, plasującym się w obrębie szerszego zjawiska, jakim jest kino kryminalne. Inne gatunki sytuujące się w jego obszarze, takie jak kino gangsterskie, film *noir* czy filmy sądowe, pojawiły się i zdobyły renomę w okresie klasycznym: kino gangsterskie w latach dwudziestych, film *noir* – czterdziestych. Na podstawie przeprowadzonych badań oraz posiłkując się przyjętymi w filmoznaw-

stwie sposobami rozumowania, przyjęłam, że początek kina policyjnego przypada na wczesne lata siedemdziesiąte XX w., a dokładniej – stanowi go premiera dwóch kluczowych dla tego gatunku filmów: *Brudnego Harry’ego* i *Francuskiego łącznika* (*The French Connection*, reż. William Friedkin), czyli rok 1971.

Rok 2000 jako datę zamykającą moją analizę gatunku wskazałam trochę arbitralnie. Dwa względy miały dla mnie szczególną wagę. Po pierwsze, jako badaczka potrzebowałam pewnego dystansu. Dziesięć lat, które dzieliło moment, w którym pisałam, od badanego fenomenu wydało mi się wystarczające (choć wiem, że historycy by się ze mną w tym względzie nie zgodzili, zdecydowanie preferując większy dystans czasowy). Po drugie, co chyba bardziej istotne, nie widziałam wówczas jakiejś zdecydowanej zmiany, która by się w kinie policyjnym dokonała. Każda wcześniejsza dekada – i znów: to jest pewne uogólnienie, z którego zresztą w książce się tłumaczę – przynosiła znaczące zmiany w obrębie *cop cinema*. Początkowo formuła bazowała na figurze „zaciętrzewionego gliniarza”, który wchodził w specyficzną relację ze ściganym przez siebie przestępcą. Relację tę charakteryzując, przywołując wziętą z folkloru postać *doppelgängera*. W latach osiemdziesiątych nastąpiła znacząca zmiana, polegająca na wykorzystaniu elementów kina akcji. Budowane w oparciu o strukturę *doppelgängera* relacje pomiędzy policjantem a przestępcą odsunięte zostały na plan dalszy. Nacisk kładziono na przemianę wewnętrzną policjanta, zresztą – jak tego dowodzę – pozorną, mającą nie tyle doprowadzić do przewartościowania w obrębie patriarchy, co kosmetycznych poprawek pozwalających ten system podtrzymać. Wreszcie lata dziewięćdziesiąte zdominowane zostają przez figurę seryjnego mordercy. Kino policyjne dostosowuje się do tego, nie tylko poprzez nacisk na fabuły opowiadające o wielokrotnych morderstwach. Wówczas też powraca zainteresowanie formułą *doppelgängera*. W kolejnej dekadzie nic tak spektakularnego się w kinie policyjnym nie wydarzyło. Wciąż powstawały filmy policyjne z „zaciętrzewionym gliną”, policyjne filmy akcji oraz policyjne filmy z seryjnym mordercą. Wydaje się natomiast, że coś ważnego zaczęło się dziać w policyjnych serialach telewizyjnych. Ze względów, o których wcześniej już wspominałam, nie chciałam jednak poruszać tego tematu.

E.C.: Twoja książka jako rozprawa naukowa – biorąc pod uwagę stosunkowo młody status dyscypliny filmoznawstwa – jest podwójnie niebezpieczna. Jako przedmiot rozważań wybierasz kino popularne, a do jego analizy stosujesz głównie narzędzia krytyki genderowej. Czy nie obawiałaś się reakcji recenzentów na taką mieszankę?

E.D.: Tak, rzeczywiście, od początku zdawałam sobie sprawę z pewnego niebezpieczeństwa, które wiązało się z zajęciem się akurat takim tematem (kultura popularna) i z takiej perspektywy (optyka genderowa). Zresztą, jeszcze tuż przed wyjazdem do Stanów starano się odwieść mnie od pomysłu pisania o kinie policyjnym. Myślę, że te obawy wynikały ze specyfiki filmoznawstwa. Musimy bowiem pamiętać, że drogę do akademii utorowało sobie ono stosunkowo

niedawno i to przede wszystkim dzięki zajmowaniu się tym typem kina, które zaklasyfikować można do tzw. kultury wysokiej, w pracach naukowych często starannie pomijając kino popularne. Teoria i krytyka feministyczna, a także genderowa, mimo że legitymująca się już znacznym dorobkiem oraz mocno osadzona na uczelniach w Stanach Zjednoczonych i na Zachodzie Europy, w Polsce wciąż boryka się z problemami. Nie tylko wynikają one z pewnej rezerwy względem badań interdyscyplinarnych. „Afera z gender”, która rozgrywa się w naszym kraju – choć nie tylko – od 2013 r. potwierdziła moje najgorsze obawy. Pisząc książkę, od początku byłam świadoma problemów, które mogą ewentualnie napotkać, jeśli trafi ona do nieprzychylnego tym kwestiom – zarówno kulturze popularnej, jak i problematyce gender – recenzenta. Nie chciałam jednak rezygnować z napisania jej tak, jak zamierzałam. Przyznam jednak, że miałam opracowane pewne scenariusze na wypadek, gdyby coś się wydarzyło. Od razu założyłam, że jako dyscyplinę, w której będę składać habilitację, wskażę kulturoznawstwo, a nie nauki o sztuce, w obrębie których sytuowane jest filmoznawstwo. Jeżeli jednak praca zostałaby odrzucona z powodów ideologiczno-światopoglądowych, to po raz kolejny złożyłabym ją, wskazując amerykańnistykę jako obszar badań. Wśród amerykańnistów zaznacza się bowiem diametralnie odmienne podejście zarówno względem kina popularnego, jak i mniej tradycyjnych teorii oraz podejść metodologicznych.

E.C.: W swojej książce zdecydowałaś się zastosować zaproponowane przez Ricka Altmana semantyczno-syntaktyczne podejście do gatunku⁶. Jednym z założeń Altmana było twierdzenie, że kino traktowane jest przez odbiorców jako nowoczesna forma rytuału, a wybory dokonywane przez widzów wynikają z potrzeby uzyskania odpowiedzi na nurtujące ich pytania. Czego szuka w kinie policyjnym jego widz? Na jakie potrzeby odbiorców odpowiada kino policyjne?

E.D.: Tym pytaniem wkraczamy na obecnie w filmoznawstwie niezwykle grząski grunt. Rzeczywiście, w swojej książce opieram się na zaproponowanym w połowie lat osiemdziesiątych XX w. przez Altmana semantyczno-syntaktycznym podejściu do gatunku filmowego. Zaznaczyć trzeba, że sam Altman, wydając kilkanaście lat później książkę poświęconą gatunkom filmowym *Film/Genres* (1999), przetłumaczoną na język polski i wydaną w zdale się 2012 r. przez PWN, trochę się z tej koncepcji wycofał, przemodelowując ją⁷. Ten swój słynny i wielokrotnie przedrukowywany tekst umieścił jednak jako apendyks. Punktem, który spotkał się z największą krytyką było właśnie przyjęcie jako jednej z koncepcji rytualnego podejścia do gatunków filmowych. Za przyjęcie tej koncepcji w swojej

⁶ Zob. R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, „Cinema Journal” 1984, vol. 23, no. 3 (Spring), s. 6–18.

⁷ R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

książce *Hollywood Genres*⁸ również skrytykowany został prof. Tom Schatz. Bardzo lubię tę książkę. Zresztą rozprawę doktorską Profesora na temat zmian w gatunkach filmowych w okresie Nowego Hollywood również. Podczas mojego pobytu w Austin próbowałam porozmawiać z nim o tym. Nie chciał jednak do tego wracać. Powiedział tylko, że wciąż wierzy w tę koncepcję, ale zajmuje się czymś innym. I rzeczywiście, publikuje bardziej historycznie-weryfikowalne, że się tak wyrażę, książki. W czym bowiem problem? W podejściu rytualnym hipostazuje się widzów nie dość, że jako byt mający pewne wspólne, jednolite potrzeby, to jeszcze wypowiada się na temat tych potrzeb bez przeprowadzenia badań wśród rzeczywistych odbiorców. Ten sposób postępowania wywołuje święte oburzenie. Co interesujące, nie zawsze wśród badaczy zajmujących się studiami nad publicznością. Częste ataki przypuszczają tu przeciwnicy tego, co David Bordwell i Noël Carroll określili jako *S.L.A.B. theories*. Ten akronim zbudowany został z pierwszych liter nazwisk badaczy: Ferdynanda de Saussure’a, Jacques’a Lacana, Louisa Althussera i Rolanda Barthesa. I odsyła do zaproponowanych przez nich teorii, które – wedle Bordwella i Carrolla – zamiast prowadzić do badań nad filmem, prowadzą do potwierdzenia z góry przyjętych w tych teoriach założeń⁹.

Wracając do Twojego pytania: „Czego szuka w kinie policyjnym jego widz? Na jakie potrzeby odbiorców odpowiada kino policyjne?” Mimo powyższych zastrzeżeń, w dalszym ciągu twierdzę, że kino policyjne jest gatunkiem przeznaczonym przede wszystkim dla męskiej widowni. Powstało w okresie głębokiego kryzysu, jaki przechodziła kultura patriarchalna w Stanach Zjednoczonych po wystąpieniach mniejszości w latach sześćdziesiątych XX w. – chodzi nie tylko o ruch praw obywatelskich czy kobiety, ale również o wystąpienia studentów oraz przeciwników amerykańskiego zaangażowania w Azji Południowo-Wschodniej. Trudną sytuację w Stanach pogłębił dodatkowo kryzys gospodarczy i polityczny. Jako takie kino policyjne stanowi odpowiedź na anomie, dostarczając postać silnej jednostki (białego, heteroseksualnego mężczyzny z klasy średniej, w średnim wieku), zdolnej swoimi działaniami zaprowadzić porządek i przywrócić spokój w skonfliktowanym społeczeństwie.

E.C.: Kino policyjne to stosunkowo młody gatunek – jego początek umieszczasz w latach siedemdziesiątych, kiedy pojawił się cykl z Brudnym Harrym oraz *Francuski łącznik*. Typowym bohaterem tamtego kina był „zacierzwiony glina”. Czym różnił się ten policjant od fajtlapowatych stróżów prawa z wytwórni Keystone, którzy co najwyżej mogli poślizgnąć się na skórcie od banana lub trzymać gazetę do góry nogami?

⁸ T. Schatz, *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York 1981.

⁹ Zob. D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, [w:] *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, red. E. B. Palmer, New York 1989.

E.D.: Jak wspomniałam, poczuciu niepewności i chaosu aksjologicznego, wynikłego z głębokich przemian społecznych, towarzyszy zazwyczaj potrzeba silnej jednostki. Często są wówczas głosy nawołujące do oddania władzy w ręce jakiegoś autorytetu, który zaprowadzi porządek. Właśnie taką postacią jest „zacietrzewiony glina”. O ile policjanci pojawiający się wcześniej w kinie amerykańskim albo występowali jako funkcjonariusze strzegący prawa, często albo skorpumpowani, albo bezwolni, albo wręcz niekompetentni (jak to było w przypadku głupkowatych patrolowych wyśmiewanych w filmach wytwórni Keystone – choć zauważ, że zniknęli oni z ekranów po wprowadzeniu Production Code, gdzie znalazły się wyraźne zapisy zabraniające pokazywania stróżów prawa w tak negatywnym świetle), „zacietrzewiony glina” to niemal superbohater. Mimo że jest członkiem służb mundurowych, przedstawiany jest zazwyczaj jako samotny wilk, prowadzony przez coś na kształt wewnętrznego moralnego kompasu, pozwalającego mu zawsze podjąć właściwą decyzję. Jest na tyle nieprzejednany w dążeniu do celu, jakim jest schwytanie i wyeliminowanie przestępcy, że gotów jest narazić swoje zdrowie i życie, wystąpić przeciwko przełożonym czy zaniedbać własną rodzinę. Przedstawiany jest jako silny, zdeterminowany, kierujący się wewnętrzną intuicją oraz zawsze mający rację mężczyzna. Mimo powodzenia u kobiet, rzadko jest w stanie założyć i podtrzymać rodzinę. Tu podkreśla się jednak, że wina leży głównie po stronie domagających się uwagi żon i córek, niepotrafiących wykazać zrozumienia dla wyższych spraw, do których stworzony został „zacietrzewiony glina”. Pod koniec lat osiemdziesiątych pojawiły się wątki mogące wskazywać na możliwą przemianę tej postaci. Jednak ostatecznie zostały one zarzucone – „zacietrzewiony glina” pozostaje takim, jakim był. Może z wyjątkiem cyklu *Zabójcza broń* (*Lethal Weapon*, 1987, 1989, 1992, 1998, reż. Richard Donner). Co znaczące, w przeciwieństwie do swojego największego rywala z tego czasu, czyli *Szklanej pułapki* (*Die Hard*, 1988, reż. John McTiernan), *Zabójcza broń* nie jest kontynuowana.

E.C.: W swojej rozprawie obnażasz to, co widz nie zawsze dostrzeże lub nie będzie chciał dostrzec w kinie policyjnym – myślę tu o wątkach homoerotycznych w policyjnym kinie akcji lat osiemdziesiątych.

E.D.: Na ten temat – wątków homoerotycznych w kulturze w ogóle – pojawia się coraz więcej publikacji. Jeśli chodzi o polskie kino, to mamy chociażby obszerną książkę Sebastiana Jagielskiego *Maskarady męskości*¹⁰. Masz jednak rację, widzowie nie zawsze chcą to dostrzec. Co gorsza, badacze i krytycy również. Wynika to zapewne z tabu, jaki stanowi ten temat. Lata osiemdziesiąte XX w. w kinie akcji są pod tym względem szczególne. Z perspektywy przyjętej przeze mnie krytyki genderowej nie jest przypadkiem, że jest to okres, jak to określiła Susan Falu-

¹⁰ S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.

di, *backlashu*, czyli gwałtownej konserwatywnej kontrreakcji na osiągnięcia feminizmu¹¹, ale nie tylko feminizmu, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych. W policyjnym kinie akcji, które wówczas zdobywa ogromną popularność, dochodzi do pewnych zaskakujących przemian. Z jednej strony „zacierzwiony glina” w sposób niezwykle osobisty podchodzi do kwestii złapania przestępcy, prac przy tym do fizycznej konfrontacji z nim w ostatniej scenie. Walka wręcz, która się między nimi wywiązuje, wiąże się ze zdarciem ubrań, fizycznym kontaktem, wymianą płynów fizjologicznych oraz szczepieniem w często morderczym uścisku, który – pozbawiony kontekstu – może zostać odczytany jako figuracja stosunku płciowego. Z drugiej strony w latach osiemdziesiątych „zacierzwiony glina” zyskuje partnera-kumpla. Partnerzy towarzyszący detektywom w pracy byli obecni już wcześniej. Jednak w tej dekadzie doszło do zmiany jakościowej w ich wizerunku. Są to głównie Afroamerykanie, a wzajemna relacja między oboma zostaje wyraźnie sproblematyzowana, również zyskując homoerotyczny podtekst. Często wręcz podany wprost, jak w przypadku cyklu *Zabójcza broń* i relacji pomiędzy Martinem Riggsem i Roberem Murtaughem.

E.C.: Jakie miejsce w kinie policyjnym zajmuje cykl *Szklana pułapka*?

E.D.: Wyróżniwszy wspomniane trzy nurty w diachronii rozwojowej kina policyjnego, wybrałam najbardziej paradygmatyczne dla każdej dekady filmy i dokonałam ich analizy. Cykl *Szklana pułapka* przynależy do policyjnego kina akcji i, wraz z *Zabójczą bronią*, został przeze mnie zanalizowany w rozdziale poświęconym dekadzie lat osiemdziesiątych XX w. Prócz tego, że cykl ten, zwłaszcza pierwsza i trzecia część, doskonale wpisuje się w kluczowe dla tego kina problemy, *Szklana pułapka* jest też majstersztykiem, jeśli chodzi o konstrukcję fabuły, postaci oraz możliwość odczytań.

E.C.: Sporo miejsca poświęcasz ewolucji postaci kobiety-policjantki. Kiedy pojawiła się ta postać w kinie policyjnym?

E.D.: Policjantki zaczęły pojawiać się w filmach policyjnych już w latach siedemdziesiątych, jednak, jak podkreśla Nicole Rafter, wpisywały się w jeden z trzech przeznaczonych dla nich schematów: albo były uśmiercane na zakończenie (*casus* trzeciej części *Brudnego Harry'ego – Strażnika prawa* [*The Enforcer*, 1976, reż. James Fargo]¹²), albo kończyły w łóżku ze swoim kolegą (*Czarny marmur* [*The Black Marble*, 1980, reż. Harold Becker]), albo słuchały poleceń od często niżej od nich sytuujących się w hierarchii policyjnej kolegów (*Fuzz* [1972, reż. Richard A. Colla]). Pierwsze głębsze zmiany nastąpiły dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, wraz z premierą takich filmów, jak *Śmiercionośna ślicznotka* (*Fatal Beauty*, 1987, reż. Tom Holland) czy *Czarna wdowa* (*Black Widow*, 1987, reż. Bob Rafelson): policjantki w tych filmach były bardziej skompli-

¹¹ S. Faludi, *Backlash: the Undeclared War Against American Woman*, New York 2006.

¹² Inny polski tytuł: *Egzekutor*.

kowanymi postaciami, zmagaly się z problemami, z którymi utożsamić mogły się zwykle kobiety oraz – co bardzo istotne w kinie głównego nurtu – na zakończenie wygrywały. Absolutnym hitem okazało się jednak dopiero *Milczenie owiec* (*The Silence of the Lambs*, 1991, reż. Jonathan Demme). Clarice Starling okazała się przełomową postacią, uwielbianą przez setki tysięcy kobiet, nie tylko w Stanach Zjednoczonych. Mimo że zaledwie kończyła studia, udało jej się rozwiązać sprawę seryjnego mordercy kobiet, uratować jego ostatnią ofiarę, ukończyć akademię FBI, ochronić siebie i przewyciężyć nurtujący ją od lat problem, którego objaw stanowiły męczące ją koszmary sennie. Jak w przypadku innych subwersywnych filmów, nie obyło się bez pewnej kontrybucji na rzecz „systemu”. W okresie, kiedy Hollywood kapitalizowało każdy sukces, natychmiast kręcąc *sequele*, na kolejną część przygód Starling widzowie musieli czekać dziesięć lat! Co więcej, Clarice, którą zobaczyli na ekranie w *Hannibalu* (2001, reż. Ridley Scott), nie do końca spełniała oczekiwania rozbudzone przez *Milczenie owiec*. Wreszcie, film Jonathana Demme wypracował pewne schematy dotyczące policjantek w *cop movies*, które, zakrzeplę w schemat, podważały subwersywność wymowy tych filmów. W tych filmach kobiety zawsze musiały tłumaczyć się, dlaczego wybrały pracę w policji. Przedstawiane były jako osoby, które dopiero co rozpoczęły służbę i nie były jeszcze doświadczone. Związane były zazwyczaj z kimś na kształt mentora – postacią, która pomagała im, udzielała rad itd. Jeśli chodzi o życie osobiste, borykały się z jakimś problemem, który musiały w trakcie filmu przewyciężyć, by rozwiązać sprawę i schwytać przestępcę. Traktowane też były jako niepełne kobiety, gdyż najczęściej były same lub nie potrafiły zbudować związku. Wreszcie, rozwiązanie sprawy wiązało się z koniecznością zapłacenia wysokiej ceny.

E.C.: Jak wyglądało kino policyjne w latach dziewięćdziesiątych? Czy zgodzisz się z twierdzeniem, że wówczas na plan pierwszy wysunęli się nie policjanci, a przestępcy?

E.D.: Przestępcy zawsze byli bardziej interesujący jako postacie. W latach dziewięćdziesiątych rzeczywiście jednak w kulturze amerykańskiej z niezwykłym nasileniem ujawniła się fascynacja postacią seryjnego mordercy. W Stanach rozwinął się – jakkolwiek to może dziwnie zabrzmieć – cały przemysł na podłożu tej fascynacji: powieści i reportaże, filmy fikcji i dokumenty, seriale i programy. Formy nienarracyjne nie pozostawały w tyle. Kino policyjne przeszło kolejną ewolucję, wchodząc w etap, który określam jako policyjne kino z seryjnym mordercą. Wówczas powstały takie filmy, jak *Milczenie owiec* (1991), *Siedem* (*Seven*, 1995, reż. David Fincher), *Kolekcjoner* (*Kiss the Girls*, 1997, reż. Gary Fleder) czy *Kolekcjoner kości* (*The Bone Collector*, 1999, reż. Phillip Noyce). Równolegle kręcone były jednak filmy z seryjnymi mordercami, ale bez policjantów lub z policjantami jedynie w tle, jak chociażby *Kalifornia* (1993, reż. Dominic Sena) czy *Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, 1994, reż. Oliver Stone). Dla moich rozważań oczywiście najważniejsza była ewolucja, która dokonała się w obrębie kina policyjnego. Wydaje mi się, że w tym okresie nastąpił powrót do struktury

doppelgängera z bardzo wyraźnym podkreśleniem niechęci wobec kobiet. Ta niechęć zostaje wyparta, a następnie jest projektowana na seryjnego mordercę, który stanowi faktycznie *alter ego* głównego bohatera.

E.C.: Jak się ma dzisiaj kino policyjne?

E.D.: Pojawienie się kolejnych nurtów w obrębie *cop cinema* nie powodowało wyrugowania poprzednich. W ciągu trzech badanych przeze mnie dekad powstawały filmy z „zacierzewanym gliną”, następnie dołączyły do nich policyjne filmy akcji i wreszcie policyjne filmy z seryjnym mordercą (choć za pierwszy taki film uchodzić może już *Brudny Harry*, a jako pierwowzór Robert Cettl uznaje *Dusiciela z Bostonu* [*The Boston Strangler*, reż. Richard Fleischer] z 1968 r.¹³). Po roku 2000 filmy te były w dalszym ciągu kręcone. Co więcej, na ekrany wprowadzono szereg filmów z policjantkami: *Cela* (*The Cell*, 2000, reż. Tarsem Singh), *Śmiertelna wyliczanka* (*Murder by Numbers*, 2002, reż. Barber Schroeder) czy *Złodziej życia* (*Taking Lives*, 2004, reż. D.J. Caruso). Jednak przełomowe okazało się, jak mi się wydaje, to, co działo się i dzieje w telewizji. *Prawo ulicy* (*The Wire*, 2002–2008) Davida Simona i Eda Burnsa uchodzi już za klasyk. Po ubiegłorocznym sukcesie *Detektywa* (*True Detective*, 2014–) Nica Pizzolatto wszyscy fani telewizji jakościowej z przejściem śledzą drugi sezon. Frapujący temat rozważań stanowią również seriale z policjantkami, jak chociażby *Upadek* (*The Fall*, 2013–) Allana Cubitta. Z wielką przyjemnością zauważam, że narzędzia, które wypracowałam do analizy amerykańskiego kina policyjnego sprawdzają się również w przypadku seriali.

E.C.: Na marginesie twojej rozprawy – głównie w przypisach – można znaleźć kilka intrygujących komentarzy na temat polskiego kina policyjnego – jak wówczas, gdy piszesz w kontekście filmów *Chrzest* (2010, reż. Marcin Wrona) i *Kret* (2011, reż. Rafael Lewandowski) o używaniu w kinie polskim motywów oraz rozwiązań fabularnych przeniesionych z kina amerykańskiego, co na odmiennym gruncie kulturowym prowadzi do wrażenia „dziwności” i „nieprzystosowalności”. Skoro kino policyjne jest tak mocno zrośnięte z kulturowymi realiami Stanów Zjednoczonych, to czy w ogóle możliwa jest jego lokalna, polska formuła?

E.D.: Zapożyczanie oraz przenoszenie konwencji gatunkowych do innych niż amerykańska kinematografia jest jak najbardziej możliwe i owocne. Sama kilka czy kilkanaście lat temu napisałam artykuł o kapitalnym wykorzystaniu schematów gatunkowych kina gangsterskiego w kinie rosyjskim na przykładzie *Brata* (1997) Aleksieja Bałabanowa. Pojawia się jednak tutaj pewien problem. Te formuły trzeba odpowiednio przepracować i wykorzystać tak, by widzowie „rozpoznali” siebie w ekranowej rzeczywistości. Jeśli nie na poziomie dosłownym, to na poziomie nurtujących ich problemów. Dlatego, mimo mojej sympatii dla dwóch

¹³ R. Cettl, *Serial Killer Cinema. An Analytical Filmography*, London 2003.

wymienionych filmów, uważam je za nie do końca udane. Natomiast świetnym przykładem wykorzystania tych konwencji będą *Psy* Władysława Pasikowskiego, zwłaszcza pierwsza część (1992). Ostatnio zaś bardzo mi się podobał pod tym względem *Jeziorak* (2014) Michała Otlowskiiego. Co prawda, w większym stopniu twórcy zdają się nawiązywać do amerykańskiej wersji serialu *The Killing* (2011–2014) (choć w którymś z wywiadów przyznali, że nie widzieli żadnego odcinka), ale udało im się doskonale dopasować formułę do polskich realiów.

E.C.: Z jakim odbiorem w środowisku naukowym spotkała się twoja rozprawa?

E.D.: Chyba ze względu na swoją afiliację sytuuje się trochę na obrzeżach polskiego środowiska filmoznawców. Może teraz – wraz z oficjalnym już powstaniem Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami – się to zmieni. Przez recenzentów habilitacyjnych książka została oceniona bardzo wysoko. Recenzja, którą czytałam w „Ekranach”, również była pochlebna. Dostaję też fajny *feedback* od znajomych pracowników naukowo-dydaktycznych.

E.C.: Czy planujesz tłumaczenie książki na język angielski?

E.D.: Chodzi mi to po głowie. Zważywszy jednak na sytuację polskiej nauki, a zwłaszcza sposób jej finansowania, wątpię, czy jest to możliwe.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 10 kwietnia 2014 r.
Księgarnia-Antykwariat „Cetus”

Bibliografia

- Altman R., *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Altman R., *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, „Cinema Journal” 1984, vol. 23, no. 3 (Spring), s. 6–18.
- Bordwell D., *Historical Poetics of Cinema*, [w:] *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, red. E. B. Palmer, New York 1989.
- Cettl R., *Serial Killer Cinema. An Analytical Filmography*, London 2003.
- Durys E., *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Łódź 2013.
- Faludi S., *Backlash: the Undeclared War Against American Woman*, New York 2006.
- Jagielski S., *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.
- Kornatowska M., *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990.
- Rafter N., *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, Oxford–New York 2006.
- Schatz T., *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York 1981.

Filmografia

- Barwy lub Kolory (Colors)*, reż. D. Hopper, 1988.
- Brat*, reż. A. Balabanow, 1997.

Cebulowe pole (*The Onion Field*), reż. H. Becker, 1979.
 Cella (*The Cell*), reż. T. Singh, 2000.
 Chrzest, reż. M. Wrona, 2010.
 Czarna wdowa (*Black Widow*), reż. B. Rafelson, 1987.
 Czarny marmur (*The Black Marble*), reż. H. Becker, 1980.
 Detektyw (*True Detective*) [serial], twórca N. Pizzolatto, 2014– .
 Dusiciel z Bostonu (*The Boston Strangler*), reż. R. Fleischer, 1968.
 Francuski łącznik (*The French Connection*), reż. W. Friedkin, 1971.
 Fuzz, reż. R. A. Colla, 1972.
 Hannibal, reż. R. Scott, 2001.
 Jeziorak, reż. M. Otlowski, 2014.
 Kalifornia, reż. D. Sena, 1993.
 The Kipling [serial], twórca V. Sud, 2011–2014.
 Kolekcjoner (*Kiss the Girls*), reż. G. Fleder, 1997.
 Kolekcjoner kości (*The Bone Collector*), reż. P. Noyce, 1999.
 Kret, reż. R. Lewandowski, 2011.
 Milczenie owiec (*The Silencing of the Lambs*), reż. J. Demme, 1991.
 Prawo ulicy (*The Wire*) [serial], twórca D. Simon, 2002–2008.
 Psy, reż. W. Pasikowski, 1992.
 Siedem (*Seven*), reż. D. Fischer, 1995.
 Strażnik prawa lub Egzekutor (*The Enforcer*), reż. J. Fargo, 1976.
 Szklana pułapka (*Die Hard*), reż. J. McTiernan, 1988.
 Śmiercionośna ślicznotka (*Fatal Beauty*), reż. T. Holland, 1987.
 Śmiertelna wyliczanka (*Murder by Numbers*), reż. B. Schroeder, 2002.
 Upadek (*The Fall*) [serial], twórca A. Cubitt, 2013– .
 Urodzeni mordercy (*Natural Born Killers*), reż. O. Stone, 1994.
 W przedsionku piekła lub Stan łaski (*State of Grace*), reż. P. Joanou, 1990.
 Zabójcza broń (*Lethal Weapon*), reż. R. Dinner, 1987, 1989, 1992, 1998.
 Złodziej życia (*Taking Lives*), reż. D. J. Caruso, 2004.

ELŻBIETA DURYS – adiunkt w Katedrze Amerykanistyki i Mass Mediów na Uniwersytecie Łódzkim. Autorka tekstów dotyczących kina oraz płci kulturowej w filmie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na filmie i kinie, problematyce gender oraz antropologii kulturowej. Współredagowała tomy: *Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze* (z Elżbietą Ostrowską, 2005), *Kino amerykańskie: Dzieła* (z Konradem Klejsą, 2006) i *Kino amerykańskie: Twórcy* (z Konradem Klejsą, 2007) oraz *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze* (z Patrycją Chudziacką-Dudzik, 2014). W 2009 r. ukazała się jej monografia *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes*, zaś w 2013 r. *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*. Odbywała wykłady gościnne w wielu zagranicznych uczelniach w Europie i w Stanach Zjednoczonych (Roehampton University, Utrecht University, Tampere University, Ankara University, University of Washington in Seattle i innych). W roku akademickim 2009–2010 przebywała na stypendium Fulbrigta w Department of Radio-Television-Film w University of Texas w Austin (USA).



Tomasz Kłys
[fot. Aneta Bochnacka]

LANG PRZEWODNIKIEM PO NIEMIECKIEJ RZECZYWISTOŚCI

**z Tomaszem Kłyssem, autorem książki *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*,
rozmawiał Mikołaj Góralik**

Mikołaj Góralik: Rozmawiamy o książce *Od Mabusego do Goebbelsa...*¹, muszę więc na początku zapytać, czy Fritz Lang jest dobrym przewodnikiem po kinie niemieckim? Już w tytule polemizuje Pan z kanoniczną pozycją Siegfrieda Kracauera *Od Caligariego do Hitlera*², dowodząc, że figura doktora Mabuse jest w znacznie większym stopniu emblematyczna niż Caligari, gdyż filmy o nim były o wiele bardziej popularne niż niemiecki ekspresjonizm.

Tomasz Kłys: Zacznę od odpowiedzi na drugą część pytania. Książce należy nadać jakiś tytuł, który byłby efektowny, a zarazem dobrze brzmiał. Ta pozycja jest rozszerzeniem mojej książki habilitacyjnej *Dekada doktora Mabuse...*³, która została poświęcona wyłącznie niemyim filmom Fritza Langa. Zdecydowałem, że chcę ją rozszerzyć o dwa rozdziały: o *M – mordercy* (*M*, 1931) i *Testamencie doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933); teksty te opublikowałem już wcześniej w innych periodykach. W tak zwanym międzyczasie profesor Tadeusz Lubelski zaproponował mi napisanie dwóch rozdziałów do redagowanej przez niego *Historii kina*⁴; pierwszy dotyczył kina wilhelmińskiego, powiedzmy ogólnie – kina niemego, drugi zaś opowiadał o niemieckiej kinematografii lat 1929–1945.

¹ T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013.

² S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk 2009.

³ T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse. Nieme filmy Fritza Langa*, Łódź 2006.

⁴ T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, [w:] *Kino nieme. Historia kina*, t. 1, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010, s. 393–462; T. Kłys, *Niemiecki film fabularny u schyłku Republiki Weimarskiej i w Trzeciej Rzeszy (1929–1945)*, [w:] *Kino klasyczne. Historia kina*, t. 2, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010, s. 191–251.

Ucieszyłem się z tego zaproszenia do współpracy, ale o ile po napisaniu *Dekady doktora Mabuse* kino weimarskie znałem bardzo dobrze, to niewiele wiedziałem wówczas o kinie III Rzeszy, miałem stereotypowe wyobrażenie na jego temat. Jednak dwa rozdziały opublikowane w krakowskiej *Historii kina* zostały okrojone, a w *Od Mabusego do Goebbelsa* można znaleźć ich bardziej obszerne wersje – chciałem, żeby istniała autorska integralna wersja. Miałem nadzieję, że ukaże się trzecia kanoniczna książka w języku polskim obok *Ekranu demonicznego* Lotte Eisner i wspomnianej *Od Caligarię do Hitlera* Kracauera. Mówię nieskromnie, ale z drugiej strony przedstawiam alternatywną historię kina lat 1913–1933, inną niż to, co zarysował Kracauer. Ja go bardzo cenię, jest to wybitny myśliciel, filozof kina, świetny krytyk, a także teoretyk fotografii i obrazu filmowego. Kracauera jako krytyka i teoretyka naprawdę lubię, natomiast uważam, że jego interpretacja kina niemieckiego jest jednostronna i narzuciła nam odczytanie tych filmów, które jest trochę za łatwe i zbyt gładkie. Wszystkie demoniczne figury kina niemieckiego ujął on jako tyranów; nie do końca tak jest – owe demoniczne postaci nie zawsze uosabiają tyranów, niekiedy uosabiają na przykład Żydów. Dlatego figura doktora Mabuse jest ambiwalentna – to nie tylko figura pre-nazisty, lecz również figura Żyda, więc te filmy naznaczone są o wiele większą niejednoznacznością, niż to Kracauer pokazał.

Po drugie, jeśli chodzi o ekspresjonizm, skłaniam się ku wąskiej definicji autorstwa Barry'ego Salta⁵ – bo jak tak niepodobne do siebie filmy, jak *Nosferatu* – *symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, reż. F. W. Murnau) i *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, reż. R. Wiene), mają reprezentować jeden kierunek artystyczny? Lektura tekstu Salta uzmysłowiła mi, że nastąpiło pomieszanie ekspresjonizmu plastycznego i teatralnego z gotycyzmem oraz romantyzmem. Są to kompletnie różne rzeczy na poziomie stylu oraz ideologii; stwierdziłem, że należy trochę to rozplątać i zacząłem oglądać filmy weimarskie. Na szczęście teraz, dzięki różnym edycjom płytowym, trochę tych obrazów wydostało się z niemieckich filmotek. Wizyty w *Deutsche Kinemathek* były bardzo uciążliwe, buszowanie po niemieckich archiwach jest czasochłonne i ja się do tego nie nadaję. Jak już się trochę tych filmów naoglądałem, uznałem, że kwestię ekspresjonizmu należy wyjaśnić poczynawszy od Caligarię. Wcale nie jest on taki miarodajny jako figura. Kino weimarskie, ale także kino III Rzeszy, było przede wszystkim kinem rozrywkowym. Jednym z podstawowych gatunków był film sensacyjno-kryminalny. Pomyślałem, że doktor Mabuse bardziej niż Caligari nadaje się na figurę uosabiającą tę epokę; jest to też odrzucenie gotycyzmu i romantyzmu, o których wspominałem. Zresztą, za pomieszanie tych kategorii o wiele bardziej odpowiedzialny jest *Ekran demoniczny*

⁵ B. Salt, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 2, Łódź 2003, s. 130–131; T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa...*, s. 29.

Eisner⁶ niż książka Kracauera. Chciałem również podkreślić, że okres weimarski jest znacznie bardziej kinem popularnym niż artystycznym, to znaczy filmy stały na bardzo wysokim poziomie artystycznym, ale nie było to z założenia kino artystyczne, jak na przykład *Gabinet doktora Caligari*, który adresowano tylko do pewnego wąskiego grona intelektualistów. W przeważającej mierze było to kino przeznaczone dla szerokiej publiczności, tak jak właśnie *Doktor Mabuse, grac* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922, reż. F. Lang). Wreszcie Goebbels zamiast Hitlera, bo to on zarządzał kinematografią, a Führer nie miał na ten temat zbyt wielkiego pojęcia. Hitler nie znał się na kinie; jeśli chodzi o propagandę, ulegał wpływom Alfreda Rosenberga. Goebbels miał zupełnie inną wizję propagandy, znacznie inteligentniejszą i nowocześniejszą – zdawał sobie sprawę, że aby ludzi uwieść, trzeba dostarczyć im rozrywki, a nie politycznych agitek. Goebbels nie uprawiał propagandy, on stworzył mistrzowski system zniewalania ludzi poprzez rozrywkę, był wielkim przeciwnikiem filmów takich jak *Triumf woli* (*Triumph des Willens*, 1935, reż. L. Riefenstahl). To były tytuły lansowane przez Hitlera; tych utworów nie było wiele, sam Goebbels zabronił filmów z bohaterami noszącymi swastyki na rękawach, po 1933 r. więcej dzieł o dzielnych chłopcach z Hitlerjugend nie powstało. W miejsce tego w repertuarze kinowym można było znaleźć melodramaty, komedie, filmy sensacyjne, przygodowe – w III Rzeszy estetykę kina weimarskiego cały czas kontynuowano. Chciałem tą książką trochę „wsadzić kij w mrowisko”, no i to się udało. Obejrzałem około 200 filmów z 1200 obrazów, jakie powstały w III Rzeszy, czyli prawie wszystko, co jest dostępne. Zmienił się kompletnie mój obraz tego okresu: jest to kino na świetnym poziomie warsztatowym, znakomitym poziomie artystycznym, bardzo atrakcyjne, zupełnie inne niż my to sobie wyobrażamy. Propaganda sący się *à rebours*, nie w postaci filmów propagandowych, tylko czystej rozrywki. Wydawało mi się to o wiele bardziej interesujące niż interpretacja Kracauera wyrosła z ducha Ericha Fromma i psychoanalizy społecznej.

M.G.: No właśnie, posłużył się Pan nawet metaforą góry lodowej, gdzie tylko kilkanaście procent to filmy realizowane na zamówienie państwowe.

T.K.: Tak, tylko 8%, czyli dokładnie tylko 96 na 1200 obrazów to filmy zrealizowane na zamówienie państwowe; pozostałe były kręcone przez prywatnych producentów, oczywiście kontrolowanych też przez państwo. Goebbels stworzył system kontroli prywatnych producentów, coraz bardziej centralizował kinematografię, aż w końcu wszystkie podmioty zostały zjednoczone w koncernie Ufi, w 1943 r., a więc już w latach wojny. Ale tak naprawdę jest to zupełnie inne kino, niż my sobie wyobrażamy i to chciałem pokazać. Nie wiem, w jakim stopniu ta książka obowiązuje w dydaktyce w innych ośrodkach akademickich, ale wydaje mi się, że zacznie ona funkcjonować obok sztandarowych pozycji Lotte Eisner

⁶ L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, Warszawa 1974.

i Kracauera. Jak sięgnie Pan po rozdział o kinie III Rzeszy w piątym tomie historii kina Jerzego Toeplitza⁷, czy po książkę Bogusława Drewniaka⁸, to moja perspektywa jest zupełnie inna. Drewniak, rzetelny historyk, nie ocenia w ogóle poziomu artystycznego analizowanych filmów; na przykład dzieła Veita Harlana czy Hansa Steinhoffa to są filmy o pierwszorzędnym poziomie artystycznym, niezależnie od ich intencji politycznej, rewelacyjne formalnie.

M.G.: Zwraca Pan uwagę na to, że filmy tworzone na zamówienie Ministerstwa Propagandy nie tylko były bardzo wystawne, o wysokim budżecie, ale również tworzone przez czołowych reżyserów i z udziałem największych gwiazd niemieckiego kina. To pytanie prowadzi nas już do postaci Fritza Langa i sposobu, w jaki chciał wykreować swoją biografię jako uciekiniera z hitlerowskich Niemiec.

T.K.: W 1990 r. ukazał się artykuł szwedzkiego badacza Gösty Wenera demitologizujący historię rzekomego spotkania Goebbelsa z Langiem⁹. Pomimo tego do dzisiaj w rozmaitych polskich źródłach czytamy anegdoty o ich spotkaniu, tak jakby w ogóle nie było postępu w historii kina i nierzetelni autorzy wciąż odwoływali się tylko do źródeł z lat pięćdziesiątych. Natomiast na Zachodzie ta sprawa jest bardzo dobrze udokumentowana, właściwie już od śmierci reżysera, bowiem jego trzecia żona, Lily Latté, w 1977 r. udostępniła paszport Langa *Deutsche Kinemathek*, mieszczącej się w ówczesnym Berlinie Zachodnim. Choćby po pieczętkach w paszporcie było wiadomo, że ta historia Langa jest kompletną bzdurą – nie wyjechał nagle, po spotkaniu z Goebbelsem, na początku kwietnia, ale przebywał w kraju jeszcze w lipcu 1933 r. W międzyczasie był w Belgii, wiemy to z podróży lotniczych między Brukselą a Berlinem, odwiedził także Francję, tak że co najmniej trzy miesiące rozmyślał nad wyjazdem, jeśli do takiej rozmowy w ogóle doszło. Spotkania prawdopodobnie jednak nie było, bowiem Goebbels wszystko zapisywał w swoim dzienniku, w dodatku był wielbicielem Langa, a nie wspomniał nawet słowem o spotkaniu z reżyserem. Jest to historia, którą wymyślił prawdopodobnie na Zachodzie przy okazji premier swoich amerykańskich filmów, zresztą odpowiednio przemontowanych i udźwiękowionych, aby wykreować ich twórcę na antynazistę. Lang do końca wahał się, czy nie zostać w III Rzeszy, prawdopodobnie „wybaczono” by mu jego żydowskie pochodzenie, gdyby zgodził się być czołowym reżyserem nazistowskiej kinematografii. Już wtedy rozwodził się z Theą von Harbou, która znalazła sobie indyjskiego kochanka; być może to powody osobiste, a nie polityczne, skłoniły Fritza Langa i zaważyły na tym, że uciekł za Ocean. Potem był bardzo nieufnie przyjęty przez tamtejszą

⁷ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej: 1939–1945*, t. 5, Warszawa 1970.

⁸ B. Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011.

⁹ G. Werner, *Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts*, „Film Quarterly” 1990, vol. 43, no. 3 (Spring), s. 24–27.

emigrację – ci wszyscy socjaliści i lewicowcy po wyborach z maja 1933 r. wiedzieli już, że w III Rzeszy nie będzie dla nich miejsca i wyjechali trochę wcześniej. Kiedy Lang dotarł tam z pewnym poślizgiem, nie do końca mu wierzono, tym bardziej, że opowiadał zmyślane historie – jak tę o spotkaniu z Goebbelsem – a wszyscy wiedzieli, iż obracał się w kręgach bliskich nazistom. Więc tezę o antynazistowskiej postawie Langa też chciałem zrewidować. Namawiam szczególnie, aby zobaczyć *Testament doktora Mabuse* i samemu się przekonać – to jest film o anarchistach i terrorystach, a nie o nazistach. To jest kompletnie inny obraz, który nie nadaje się jako prefiguracja nazistów – oni tworzyli wówczas, mówiąc w cudzysłowie, „porządne” państwo, które wyprowadziło Niemcy z kryzysu gospodarczego i nie realizowało takich projektów anarchistycznych, jakie mieli bohaterowie *Testamentu doktora Mabuse*. Lang stworzył sobie pewne mity, dzięki którym funkcjonował w Ameryce, trwały one do jego śmierci, a nawet dłużej... od 1977 r. jego paszport był w *Deutsche Kinemathek*, a dopiero w 1990 r. Gösta Werner zbadał go i wtedy zaczęto wreszcie rewidować Langa. Ukazała się bardzo złośliwa książka Patricka McGilligana *Fritz Lang: The Nature of the Beast*¹⁰. Jest to biograf, który choć zajmuje się plotkarskimi doniesieniami, bardzo rzetelnie dokumentuje swoje prace, prowadząc kwerendy, dołączając archiwalne materiały czy prywatną korespondencję. Potwierdził on doniesienia Wernera, potem inni zainteresowali się tą sprawą, m.in. Tom Gunning¹¹; wersja o spotkaniu z Goebbelsem i antynazistowskiej postawie Langa jest więc nie do utrzymania.

M.G.: Ta anegdota jest ciekawa nie tylko w kontekście promocji amerykańskich filmów Langa. Przywołany już przez Pana Tom Gunning twierdzi, że motyw spotkania z Goebbelsem i ucieczki to taki archetypiczny Langowski scenariusz z suspensem i podstępem, który powtarzał się w wielu jego filmach.

T.K.: Gunning zainspirował mnie do napisania rozdziału wstępnego, który jeszcze przed wydaniem książki opublikowałem w „Kwartalniku Filmowym” pod tytułem *Wyobrażony film Fritza Langa*¹². Jest wiele edycji płytowych filmów Langa; w dodanych do nich materiałach zawarte są różne wypowiedzi reżysera, w których przytacza tę opowieść – był to świetny gawędziarz – poszczególne wersje różnią się jednak od siebie. Widać na nich, że on fabularyzuje dramaturgicznie swoje życie, tak jak fabularyzował pewne sytuacje w swoich filmach sensacyjnych. Jeśli porównać historię o rzekomej ucieczce z Niemiec z rozwiązaniami fabularnymi z jego filmów, okażą się one bardzo podobnie skonstruowane.

¹⁰ P. McGilligan, *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, New York 1997.

¹¹ T. Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, London 2000.

¹² T. Kłys, *Wyobrażony film Fritza Langa*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 49–50, s. 6–14.

M.G.: Chciałbym przejść do części analitycznej Pana książki, którą otwiera rozdział poświęcony *Zmęczonej Śmierci* (*Der müde Tod*, 1921), natomiast zwraca Pan uwagę, że był to już ósmy film Fritza Langa i mało kto pamięta o jego wcześniejszych dokonaniach.

T.K.: Przygotowując się do rozprawy habilitacyjnej, chciałem obejrzeć również te wczesne filmy, niestety dwa z nich zaginęły: *Halbblut* (1919), co powinniśmy tłumaczyć jako „Skaza krwi” oraz *Władca miłości* (*Der Herr der Liebe*, 1919). Wiedziałem, że kolejne trzy są w niemieckich filmotekach, gdyż były wyświetlane w Polsce w latach dwudziestych – zachowała się książka o tych pokazach. Ocalały one w brazylijskich filmotekach, były to: *Wędrujący obraz* (*Das Wandernde Bild*, 1920), *Walczące serca* (*Vier um die Frau*, 1921) i *Harakiri* (1919) według *Madame Butterfly* – fabuła została oparta na operze Giacomo Pucciniego i sztuce Davida Belasco. Udałem się do Berlina i obejrzałem te filmy w fatalnej kopii Betamax, spędziłem cały dzień w filmotece i stwierdziłem, że w ogóle nie mam na nie pomysłu. Moim zdaniem są one słabe artystycznie. *Harakiri* to bardzo teatralny, bardzo operowy w formie melodramat, z kolei *Wędrujący obraz* jest interesujący w kontekście psychoanalitycznej interpretacji i zapowiadający pewne motywy z późniejszych *Zmęczonej Śmierci* i *Doktora Mabuse*, gracza, ale jeszcze chaotyczny oraz pokawałkowany fabularnie. W *Walczących sercach* była zapowiedź tematyki mafijnej i przestępczej; ten film wydał mi się dosyć ciekawy, ale – jak już mówiłem – nie miałem pomysłu na analizę tych wczesnych dzieł obejrzanych w tak marnej wersji.

W końcu te trzy filmy ukazały się w edycji płytowej, tak że mam je teraz, ale wydaje mi się, że *Zmęczona Śmierć* jest dopiero pierwszym arcydziełem w dorobku Langa. To jego ósmy film, ale tak naprawdę w przeciągu trzech lat, bo w 1919 r. Lang zaczął kręcić filmy, a w 1921 r. zrealizował już swoje wielkie arcydzieło. W latach inflacji weimarskiej obrazy kręcono bardzo szybko. Stwierdziłem, że wspomnę te filmy, ale nie ma sensu się o nich rozpisywać. Natomiast *Zmęczona Śmierć* to jest już dzieło niesłychanie głębokie; muszę stwierdzić, że nie doczekało się żadnej porządnej edycji płytowej – jest niezła kopia w Filmotece Narodowej, z polskimi napisami, nieudźwiękowiona. Jedyna wersja płytowa, która obecnie istnieje, jest wydana przez Amerykanów, w bardzo złym tempie – chyba 16 klatek na sekundę – kompletnie nieadekwatnym do akcji, rozciąga niemiłosiernie ten szybko rozgrywający się film. Ta wersja jest wydłużona o 20 minut, w dodatku źle udźwiękowiona, muzyka jest bardzo ponura. Co najgorsze, jest źle wirażowana, jednak z braku innych źródeł byłem zmuszony z tej edycji wybrać kadry do swojej książki. Inne filmy Langa doczekały się już lepszych edycji, na marginesie mogę dodać, że ukazało się wreszcie oparte na negatywie dobre wydanie *Gabine-tu doktora Caligari* i jest to zupełnie inny obraz niż my znamy. Można odkryć ten film na nowo! Scenografia nie jest taka płaska oraz tandetna, jak mi się wydawało, przede wszystkim została znacznie rozjaśniona – widać głębię oraz przestrzeń. Rozumiem, że taki *Caligari* mógł budzić zachwyt, pojawia się na przykład fałszywa głębia przestrzeni, której nie można było dostrzec w poprzednich edycjach.

M.G.: Interesujące były losy *Zmęczonej Śmierci* na rynku amerykańskim. W książce przywołuje Pan anegdotę, że prawa do tego filmu kupił Douglas Fairbanks, ale w ogóle nie chciał go wyświetlać, tylko podejrzec pewne chwyt narracyjny, aby wykorzystać je we własnym filmie.

T.K.: Nawet nie chwyt narracyjny. Fairbanks chciał skopiować efekty specjalne, na przykład w *Zmęczonej Śmierci* w noweli chińskiej Lang stosował bardzo pomyslową podwójną ekspozycję. Mając znacznie wyższy budżet w Ameryce, Fairbanks skopiował te zabiegi w *Włodzieju z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*, 1924) i nie wypuścił *Zmęczonej Śmierci* na ekrany kin, dopóki jego film nie zarobił odpowiedniej ilości pieniędzy. Wtedy w Hollywood było to bezkarne.

M.G.: W *Zmęczonej Śmierci* pojawia się ważny chwyt dla kina Republiki Weimarskiej, czyli rama narracyjna, która powraca też w innych filmach Langa...

T.K.: Jest to w ogóle ulubiony chwyt w niemieckiej kinematografii, nie tylko w kinie weimarskim, również w filmach III Rzeszy. Postaci ciągle coś wspominają, wszystko okazuje się zapomnianą przeszłością... Mnie się wydaje, że w ten sposób kino niemieckie pokazuje swoje źródła literackie. Niemcy to bardziej naród literatury niż sztuk wizualnych, dlatego ten chwyt jest częsty w filmach, a sukces *Gabinetu doktora Caligari* tylko to przypieczętował.

M.G.: Kolejną pozycją w filmografii Langa są *Nibelungi* (*Die Nibelungen*, 1924), do czasu *Metropolis* (1926) jego najbardziej wystawny film; przy okazji przywołuje Pan opinię McGilligana, który nazwał Langa najbardziej zagorzałym piromanem kina (*the cinema's most dedicated pyromaniac*)¹³. Po przeczytaniu analiz wszystkich filmów nasuwa się refleksja, że choć dla Langa nie istniały żadne ograniczenia budżetowe, problemem była właśnie wolność twórcza – niekiedy zbyt dużą wagę przywiązywał do formy dzieła filmowego.

T.K.: Rzeczywiście, szczególnie jeśli ogląda się amerykańskie filmy Fritza Langa, kiedy był on po prostu rzemieślnikiem, tak jak cała fala emigrantów niemieckich – miał podobny status jak Otto Preminger, Robert Siodmak czy Billy Wilder. Oczywiście, był ceniony w Stanach Zjednoczonych, ale nie na tyle, by zdobyć sobie uprzywilejowaną pozycję, jak chociażby Alfred Hitchcock. Choć thriller i czarne filmy Langa są o wiele ciekawsze niż filmy Hitchcocka – są osadzone znacznie bliżej rzeczywistości, moim zdaniem są też bardziej cyniczne, a zarazem ciekawsze formalnie. Oczywiście suspens i dramaturgia w filmach Hitchcocka zawsze są znakomite, ale są one słabe technicznie, źle się je dziś ogląda. Amerykańskie filmy Langa nie robią takiego wrażenia; mając mniejsze budżety za Oceanem, reżyser rzeczywiście posiadał pewną dyscyplinę. Ograniczenia, jakim musiał stawić czoło, sprawiły, że jego późne filmy nie mają już takich mon-

¹³ „Był to niemal chłopięcy impuls – kochał fajerwerki i kulminacje z *big-bangiem*. Nikt nie obmyślał eksplozji czy nie rozpałał ogniska z większą uciechą” [tłum. T. Kłys]. Zob. P. McGilligan, *Fritz Lang...*, s. 74; T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa...*, s. 117.

strualnych rozmiarów, co zresztą w Hollywood byłoby niemożliwe. Są bardziej rygorystyczne formalnie.

Z drugiej strony, bardziej cenię niemieckie filmy Langa, właśnie ze względu na ten barokowy przepych efektów; jest to pewien naddatek formy, ale jednocześnie fascynujący wizualnie. Przynajmniej do czasu realizacji *Kobiety na Księżycu* (*Die Frau im Mond*, 1929) Lang mógł sobie pozwolić niemal na wszystko, ale gdy miał mniejszy budżet, na przykład w zaledwie dwa lata późniejszym *M – mordercy*, również osiągnął znakomity efekt, właśnie dzięki pewnej dyscyplinie. Zrobił bardzo rygorystyczny formalnie film, oparty na pomysłowym kontrapunkcie dźwięku i obrazu oraz sekwencjach montażowych, które budują *M – mordercę*. Myślę, że Lang miał niezwykle wyczucie formy; być może te wielkie budżety, jakie mu dawał Erich Pommer w latach dwudziestych, trochę go psuły, ale dla mnie fakt, że *Nibelungi* czy *Doktor Mabuse, gracz* trwają po kilka godzin, jest właśnie urokiem tych filmów. Zresztą film o doktorze Mabuse był pomyślany jako serial, łatwo można podzielić ten obraz na dwanaście półgodzinnnych odcinków i wtedy bardzo dobrze się go ogląda. Dzieło Langa ma znakomitą dramaturgię, poza tym jest ono adaptacją powieści Norberta Jacques’a¹⁴, która była swego rodzaju „serialem” prasowym. Tę strukturę serialową już na pierwszy rzut oka w tym filmie widać, z kolei *Nibelungi* jak gdyby z natury rzeczy musiały być wielkim dziełem.

Zresztą z *Nibelungami* związana jest jeszcze inna ciekawa kwestia; wersja tego filmu, jaka ukazała się ostatnio w wydawnictwie Eureka, różni się od tej, którą opisywałem w swojej książce. W latach dwudziestych filmy Friedricha Wilhelma Murnaua, ale – jak się okazało – również niektóre obrazy Langa, były realizowane przez dwie ekipy: kręcono ujęcia na rynek niemiecki (to były najlepsze, optymalne zdjęcia) oraz ujęcia z drugiej kamery, przeznaczone na eksport, na rynek amerykański; te z gorszych ustawień wędrowały na przykład na rynek wschodni. *Nibelungi* były realizowane właśnie w ten sposób, z różnych kamer, przy tej samej akcji, którą Lang inscenizował na planie. Ja opierałem się na wersji zrekonstruowanej w latach dziewięćdziesiątych, z kolei na najnowszej kopii zebrano syntezę najlepszych ujęć nie tylko z negatywu, ale też z rozmaitych kopii eksploatacyjnych, z różnych filmotek. Traf chciał, że niektóre z tych ujęć są z podstawowej kopii niemieckiej, według której analizowałem film, a inne z kopii eksploatacyjnych, które miały jak gdyby gorsze ustawienia. Dlaczego tak robiono? To było uzasadnione ilością odbitek, jakie można wykonać z matrycy negatywu – kwestia różnych wersji tekstualnych filmów w kinie niemym jest fascynująca. Nowe wydanie Eureka jest znakomicie wykonane, rozjaśnione lekko wirażowane kadry, ale okazuje się, że nie ma niektórych ujęć; jest też różnica czasu, gdyż rytm kilku sekwencji uległ zmianie. W pierwotnej wersji na przykład część II *Zemsta Krymhildy* (*Kriemhilds Rache*, 1924) była znacznie dłuższa; pomimo że są w tym

¹⁴ N. Jacques, *Dr. Mabuse, der Spieler*, Hamburg 1996.

wypadku zachowane te same ujęcia, ale inaczej rozciągnięte w czasie. Natomiast zaskoczyło mnie, że są gorsze ustawienia kamery. W mojej książce przytaczam, m.in. za Gunningiem, uwagę dotyczącą sekwencji spisku na Zygryda. Trzy postaci, które spiskują, stoją w oknie przypominającym układ trupiej czaszki. Taki kadr dało się zauważyć w pierwotnej wersji *Nibelungów* znanej z wydania DVD przez Kino on Video, w nowej – Eureka – nie ma możliwości zrobienia takiej stopklatki, podobny kadr nie istnieje. Bohaterowie stoją tak asymetrycznie, że układu czaszki nie można w żaden sposób dostrzec. To są momenty, które są niespodziankami w pracy historyka filmu; polecam przyrzeć się dwóm wersjom *Fausta* (*Faust – Eine deutsche Volkssage*, 1926) Murnaua, jednej zrealizowanej na rynek niemiecki, a drugiej przeznaczonej na rynek amerykański, kręconych na tym samym planie, tylko z różnych kamer. Są jak zupełnie inne filmy, na szczęście coraz częściej w edycjach płytowych pojawiają się obie wersje, które można ze sobą porównać. A wracając do *Nibelungów*, mam jedno zastrzeżenie do tej nowej wersji: z melanzu ujęć pochodzących z różnych kopii eksploatacyjnych powstał film, którego w gruncie rzeczy nigdy nie było. Funkcjonowanie kilku wersji jednego dzieła nie dotyczy wyłącznie okresu kina niemego; przykładem, który zawsze przytaczam, jest *Ziemia obiecana* (1974) Andrzeja Wajdy; na płytach krąży dziś krótsza o czterdzieści minut, znacznie uboższa artystycznie od pierwotnej wersja.

M.G.: Zapytałem o przepychy wizualny u Langa, bowiem w Pana książce często pojawia się wątek wyjątkowo wystawnych premier towarzyszących jego filmom, a także różnych praktyk promocyjnych – równoczesnego wpuszczania filmu na ekrany oraz publikacji towarzyszącej temu wydarzeniu. Zaintrygował mnie również wątek odbywających się już wtedy wystaw filmowych. Píše Pan, że podczas wystawy Kino- und Photo-Ausstellung w 1925 r. widzowie mogli zobaczyć m.in. smoka z *Nibelungów*, który okazał się jedną z największych atrakcji.

T.K.: To bardzo znana wystawa, o której znajdują się wzmianki nawet w podręcznikach historii sztuki; nie tylko filmoznawcy o niej piszą, choć o Kino- und Photo-Ausstellung można przeczytać na przykład w *Film History*... Bordwella i Thompsona¹⁵. To była wielka wystawa sztuki awangardowej, nie tylko filmu, ale też fotografii artystycznej. Nobilitowano wtedy kino, pokazano scenografię z filmów ekspresjonistycznych; pisał o tym m.in. Thomas Elsaesser, że ekspresjonizm włączono w obręb kina, kiedy on już był modnym stylem klasycznego designu. Plakaty, afisze uliczne, reklamy robiono właśnie z designem ekspresjonistycznym; Walter Ruttmann projektował na przykład takie plakaty i filmy reklamowe. Coś, co było stylem awangardowym około 1910 r., około roku 1920 stało się po prostu pewną modą, trendem, którym wypadało się pochwalić. Stąd właśnie zaanektowanie ekspresjonizmu przez kino i filmy w ekspresjonistycznym designie, głównie autorstwa Roberta Wiene, myślę tu przede wszystkim o *Gabinecie*

¹⁵ K. Thompson, D. Bordwell, *Film History: An Introduction*, New York 1993.

doktora *Caligari*, *Genuine* (1920) oraz *Raskolnikowie* (*Raskolnikow*, 1923), a także *Od poranka do północy* (*Von morgens bis Mitternacht*, 1920) Karlheinz Martina i *Gabinecie figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) Paula Leniego. Ale filmów fabularnych z klasycznym ekspresjonistycznym designem nie jest wcale wiele, ta stylistyka kłóciła się jednak z pewnym rytmem ruchomych obrazów. Bardzo wiele powstawało natomiast filmów reklamowych; na przykład książki Thei von Harbou, które ukazywały się podczas premier filmów Langa, czyli m.in. opracowanie *Nibelungów*, również miały taki ekspresjonistyczny design. Langa możemy uznać za pioniera marketingu filmowego – to nie tylko wystawne premiery, ale także podział na odcinki powieści, która wzbudzała apetyty widzów oczekujących na wersję ekranową, tak jak było w wypadku *Doktora Mabuse, gra-cza*; to są wszystko chwytły marketingowe. Fakt, że Lang wziął się za fabułę o seryjnym zabójcy w momencie, gdy prasa żyła podobną historią, a premiera filmu miała miejsce jeszcze trzy miesiące przed egzekucją winnego, to wszystko świadczy o tym, że reżyser doskonale trafiał w zainteresowania ówczesnej publiczności.

M.G.: Jeśli chodzi o figurę samego doktora Mabuse, zrywa Pan z klasyczną interpretacją tej sylwetki jako prenazistowskiego tyrana, dowodząc, że ta postać to pusty szablon, który można zapisać różnego rodzaju konotacjami. Dowodzi Pan też, że doktor Mabuse stał się w Niemczech bohaterem kultury masowej.

T.K.: Gdy po pobycie w Ameryce Lang powrócił do Niemiec pod koniec lat pięćdziesiątych, skontaktował się z Arturem Braunerem, *notabene* łódzianinem. Był to Żyd polskiego pochodzenia, który w Berlinie Zachodnim miał wytwórnię CCC-Film¹⁶. Brauner zaproponował Langowi trzeci film o doktorze Mabuse. Mój kolega, Konrad Klejsa, przeprowadził kwerendę w niemieckich archiwach i odkrył łódzkie wątki w ostatniej części serii o doktorze Mabuse. Nie tylko w osobie Braunera, lecz także Jana Fethke, znanego u nas z reżyserii takich filmów, jak *Irena do domu!* (1955) i *Sprawa do załatwienia* (1955); Fethke jest też autorem powieści, która zainspirowała Langa do nakręcenia filmu *Tysiąc oczu doktora Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960). To była książka o hotelu naszpikowanym kamerami i mikrofonami, gdzie podsłuchiowano gości i taki jest właśnie temat filmu Langa. Mabuse już przestał być postacią, gdyż umarł w *Testamencie doktora Mabuse*, stał się teraz wędrującą świadomością, emanacją zła, która przechodzi z jednej osoby na drugą. Jest w tym filmie metafizycznym wcieleniem totalitarnej kontroli nad światem. Ostatni film Langa stał się zarazem pierwszą częścią serii produkowanej przez Braunera; Lang nie był już zainteresowany kręceniem kolejnych odsłon cyklu, tym bardziej, że były to filmy klasy B. Już *Tysiąc oczu doktora Mabuse* nie jest dziełem tej samej rangi produkcyjnej, co wcześniejsze części zrealizowane przez Langa, choć artystycznie jest to film ciekawy. Brauner wyprodukował całą serię filmów o doktorze Mabuse, tworzoną przez popularnych reżyserów, m.in. przez

¹⁶ Central Cinema Compagnie.

Haralda Reinla, tego, który realizował serię westernów o Winnetou. W kulturze popularnej Niemiec postać Mabusego jest więc dobrze znana – to cykl, który powstał równoległe z serią przygód Jamesa Bonda. Słynna kwestia, którą wypowiada agent 007: „My name is Bond. James Bond” najpierw padła z ust doktora Mabuse: „Mein Name ist Mabuse. Doktor Mabuse”.

M.G.: W książce wskazuje Pan jeszcze więcej podobnych elementów, które wykorzystano w serii o Bondzie: prolog, nietypowe sposoby zabójstw kolejnych protagonistów, a z drugiej strony – twórców *Doktora Mabuse*, gracza zainspirował serial kinowy o Fantomasie.

T.K.: Tak, to odkrył David Kalat, autor książki *The Strange Case of Dr. Mabuse*, w której opisuje całą serię Langowską: od pierwszego filmu z 1922 r., potem serię Artura Braunera – to taki kanoniczny Mabuse niemiecki – ale powstał też *Dr M.* (1990) Claude’a Chabrola, są wreszcie aluzje do postaci Mabusego w różnych innych tytułach; Kalat to wszystko zebrał w swojej książce¹⁷. Zauważył źródła Mabusego w literaturze popularnej, to znaczy w figurze superprzestępcy, którym był Fantomas z powieści Marcela Allaina i Pierre’a Souvestre’a¹⁸. Znakomicie został przeniesiony na ekran w serialu kinowym z lat 1913–1914 Louisa Feuillade’a¹⁹. Uwielbiam stare seriale kinowe, kiedy jeszcze nie było telewizji i kręcono seriale w postaci pełnometrażowych autonomicznych filmów, które kończyły się w takim momencie, by przyciągnąć widzów na kolejną odsłonę perypetii głównego bohatera. Pierwszym specem od seriali kinowych, jednym z najważniejszych, był właśnie autor *Fantomasa*, Louis Feuillade; później zrobił jeszcze seriale *Wampiryzm* (*Les Vampires*, 1915) oraz *Judex* (1916), ale *Fantomas* był chyba najlepszy. Nie dziwię się więc, że mógł zainspirować Langa – zwłaszcza w pierwszym *Doktorze Mabuse*, graczem bardzo podobne jest kadrowanie, na przykład sekwencja prologu, w której Mabuse losuje z talii zdjęć, jaką kreację wybrać na dzisiejszy dzień; nie pisałem o tym szczegółowo, gdyż wszystko można znaleźć w książce Kalata. Oprócz tego, że podobnie jak dzieło Feuillade’a, *Doktor Mabuse*, gracz jest znakomitym filmem sensacyjnym, jest też arcydziełem mającym rozmaite konotacje symboliczne, takie jak alegoria inflacji, zobrazowanie kryzysu aksjologicznego oraz gospodarczego, prefiguracje nazizmu i antysemityzmu. Powieść *Dr. Mabuse* Norberta Jacques’a jest trzeciorzędą literaturą, a Lang w oparciu o ten sam materiał fabularny zrobił arcydzieło.

¹⁷ D. Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*, Jefferson NC–London 2001.

¹⁸ Serię stanowiły 32 powieści, np.: *Fantômas* (1911), *La Mort de Juve* (1912), *La Fin de Fantômas* (1913).

¹⁹ *Fantômas I: À l'ombre de la guillotine* (1913), *Fantômas II: Juve contre Fantômas* (1913), *Fantômas III: Le Mort Qui Tue* (1913), *Fantômas IV: Fantômas contre Fantômas* (1914), *Fantômas V: Le Faux Magistrat* (1914).

Wydaje mi się, że Lang jest niedostrzeżony jako autor atrakcyjnego kina sensacyjnego – z tej pozycji został zepchnięty przez Hitchcocka, natomiast ja wolę niemieckiego twórcę; jest on znacznie bardziej modernistycznym reżyserem, potrafiącym zrobić atrakcyjne filmy sensacyjne, odwołując się do artystycznych prądów danej epoki. Tego brakuje mi w filmach Hitchcocka. Lang, podobnie jak Hitchcock, posłużył się psychoanalizą, ale w *Zmęczonej Śmierci* zrobił to o wiele głębiej niż autor *Psychozy* (*Psycho*, 1960), wcielił to od razu w ideę melancholii, rozumianej tak, jak opisał to Freud. To świadczy też o dużej inteligencji i talencie scenarzystki Thei von Harbou. Jak wiadomo – ja skłaniam się ku tej hipotezie – Lang wraz z Theą von Harbou prawdopodobnie zamordowali pierwszą żonę reżysera, Elisabeth Rosenthal. Według śledztwa, kobieta zastrzeliła się pistoletem należącym do Langa (który reżyser jako weteran wojenny trzymał w szufladzie) w czasie sprzeczki i w obecności samego reżysera oraz Thei von Harbou. Bardzo dziwna historia, zatuszowana, aby nie doszło do skandalu; miałem okazję przejrzeć kopię dokumentów, sprawa wygląda niezwykle podejrzanie. W każdym razie, gdy już pozbyli się Rosenthal, stworzyli znakomity duet reżysersko-scenariopisarski. Możemy mówić o Thei jako zacieklej nazistce, twierdzić, że karmiła się kulturą popularną, ale miała znakomity zmysł generowania dramaturgii oraz osadzenia filmu w tradycji literackiej. W *Zmęczonej Śmierci* odwołuje się i do *Księgi tysiąca i jednej nocy*, i do *Dekameronu*, także do Freuda, romantyzmu niemieckiego oraz kilku jeszcze innych źródeł. Z drugiej strony, Thea von Harbou potrafiła też osadzić świat przedstawiony w dylematach współczesności, na przykład pokazać groźbę totalitaryzmu sowieckiego w *Szpiegach* (*Spione*, 1928) czy zagrożenie polityczną inwigilacją w *M – mordercy*. Z Langiem tworzyli znakomity duet. W filmach amerykańskich, gdzie Lang korzystał ze scenariuszy innych osób, choć świetnie zrealizowanych, posiadających odpowiedni suspens, brak jednak tej niezwykłości, jaką wносиła von Harbou.

M.G.: W kolejnej części, już dźwiękowym *Testamencie doktora Mabuse*, pojawiają się postaci z dwóch poprzednich filmów Langa; porównuje Pan to wręcz do *Komedii ludzkiej* Balzaka²⁰, w której bohaterowie przechodzą z jednego utworu do drugiego, dzięki czemu twórczość tego reżysera można odczytywać jako zwierciadło współczesności. Powraca więc moje pytanie: jakim przewodnikiem po kinie niemieckim był Lang?

T.K.: Lang jest nie tyle przewodnikiem po kinie, co po całej rzeczywistości niemieckiej. W *Testamencie...* powraca komisarz Lohmann z *M – mordercy* oraz sam doktor Mabuse z pierwszej części, czyli dwie postaci, które zupełnie nie mają ze sobą żadnych punktów styecznych fabularnie. To bardzo ciekawy pomysł, kładący widzom pamiętającym oba te filmy, podsumować dekadę, która minęła.

²⁰ H. Balzak, *Poszukiwanie absolutu*, tłum. Julian Rogoziński, [w:] tenże, *Komedia ludzka*, t. 22, „Studia filozoficzne (II)”, Warszawa 1964.

W 1922 r., gdy na ekrany wchodził *Doktor Mabuse, gracze*, panowała hiperinflacja, największa w historii świata, Niemcy świetnie pamiętali tę epokę, a od 1929 r. trwał kryzys gospodarczy. Znowu pojawił się motyw drukowania fałszywego pieniądza i powodowania chaosu ekonomicznego – to jeden z tematów *Testamentu doktora Mabuse*. Mamy jak gdyby kłamrę pomiędzy tymi dwoma momentami, inflacją oraz kryzysem gospodarczym 1929 r.; Lang łączy te dwie epoki za pomocą postaci Lohmanna i doktora Mabuse. Ten pomysłowy zabieg pokazuje, że Lang miał ambicję stworzenia takiego zwierciadła rzeczywistości. Pojawia się też przecucie antysemityzmu, ale czy na pewno jest to tylko przecucie, czy też wyraz antysemityzmu samego Langa (który skądinąd też był Żydem, choć swojego pochodzenia się wypierał)? To bardzo ambiwalentne, jednak pewne podteksty w postaci doktora Mabuse sugerują, że jest on Żydem – jako wędrowny domokrażca, ktoś, kto obłupia Niemców z pieniędzy w kasynach, a przecież to Żydzi byli obwiniani o inflację. Żydzi panowali też w kinematografii, takie korzenie posiadała większość producentów Ufy, na przykład Erich Pommer, który finansował filmy Langa. Być może jest to więc nieświadomy obraz ekonomicznego zawłaszczenia Republiki Weimarskiej przez Żydów; gdyby dokonać psychoanalitycznego rozbioru *Doktora Mabuse, gracza*, to pewne rzeczy są tam naprawdę niepokojące. Zwłaszcza gdy zna się książkę Eliasa Canettiego *Masa i władza*²¹, w której autor dowodzi, że gwałtowność antysemityzmu wśród nazistów wzięła się właśnie z obwinienia Żydów za panującą w latach 1919–1922 inflację. W *Testamencie doktora Mabuse* pojawiająca się tam grupę przestępczą Lang znów stylizuje na Żydów, co usiłowałem pokazać w mojej analizie. Nie jest to przypadkowe. Kalat opisał manipulacje na filmie Langa. Choć film był przez Goebbelsa zakazany, prasa niemiecka donosiła o kolejnych zagranicznych premierach. Goebbels nie zamierzał chyba do końca zatrzymać tego filmu, po sześciu miesiącach zakazu wypuścił go, tylko że z dokrętką – znów pojawia się rama narracyjna – komisarz Lohmann mówi, iż akcja toczyła się w strasznych czasach, gdy panowała Republika Weimarska i rządziła nią Żydzi. Okazało się, że „wersja” Goebbelsa lepiej zgrywa się z filmem Langa niż późniejsze dokrętki o antynazistowskiej wymowie, które reżyser zrealizował w Ameryce. To też daje do myślenia, że być może wcale nie naziści, ale Żydzi byli obiektem ataku w *Testamencie doktora Mabuse*.

M.G.: Przekonuje Pan, że ten ostatni film, zamykający symbolicznie epokę kina niemego, jest tak naprawdę powtórzeniem *Gabinetu doktora Caligari*. Początek i koniec tego okresu wyznaczają więc dwa obrazy o szaleńcach.

T.K.: Z *Gabinetem doktora Caligari* wiąże się jeszcze inna ciekawa kwestia: wiadomo, że rama narracyjna była od początku integralną częścią filmu. Na jednej z konferencji naukowych usłyszałem anegdotę, że Lang wymyślił ramę narracyjną, dodaną później do filmu Wienego po to, aby umotywować ekspresjoni-

²¹ E. Canetti, *Masa i władza*, Warszawa 1996.

styczną scenografię jako opowieść wariata. Ja nie do końca w to wierzę, ale jedno jest warte uwagi – rzeczywiście oba obrazy opowiadają o psychiatrach, którzy stają się więźniami własnych zakładów psychiatrycznych, bo tak można odczytać te obie fabuły. To dziwne podobieństwo, że okres Republiki Weimarskiej otwiera i zamyka taki film, biorąc pod uwagę, że była to także dziwna oraz ponura epoka w historii Niemiec. W mojej książce ułożyło się to w zgrabną całość, ale nie wiem, na ile – w duchu Kracauera – jest to spójne. Być może w tym podobieństwie wychodzi znów wtórność dramaturgiczna duetu Thei von Harbour i Langa: mając zakodowany pewien archetyp filmu o szalonym psychiatrze, wzięli oni z *Gabinetu doktora Caligari* pewne schematy. A może opowieść Langa o współpracy przy filmie Wienigo jest prawdziwa i wtedy głębsza niż porozumienia łączy oba te filmy... Dziś jest to chyba już nie do rozstrzygnięcia.

Pewne mity są wciąż powtarzane ze względu na książkę *Od Caligariego do Hitlera*, która okazała się bardzo wpływowa. Kracauer pisał ją w 1947 r. w Stanach Zjednoczonych, w dużej mierze z pamięci. Nie miał pod ręką filmów, które zostały w archiwach niemieckich. Nie pisał wyłącznie o „żelaznych” klasykach, ale w dużej mierze również o dziełach drugorzędnych, kinie popularnym, nic więc dziwnego, że momentami zawodziła go pamięć. Kracauer jest fascynujący jako pewien interpretator historii kina niemieckiego i kultury tego kraju, a także rzeczywistości społecznej weimarskich, a potem nazistowskich Niemiec. Natomiast nie można traktować go jako historyka filmu. Kracauer jest filozofem, krytykiem społecznym oraz filmowym, ale przytaczanych przez niego anegdot dotyczących historii kina nie uznałbym za wiarygodne. Kino niemieckie lat 1919–1945 jest rewelacyjne artystycznie, łącznie z filmami III Rzeszy; są one fascynujące od strony formy filmowej, choć wciąż mało znane. Ta kinematografia to wcale nie *Triumpf woli* – ani ten film, ani kino *stricte* dokumentalno-propagandowe, nie są w ogóle reprezentatywne dla okresu III Rzeszy. Melodramaty, filmy muzyczne czy sensacyjne z lat trzydziestych i czterdziestych zupełnie zmieniają obraz kina tamtej doby. Gdy obejrzałem realizowane wówczas filmy rozrywkowe, dopiero zrozumiałem, jak ludzie mogli żyć w takiej epoce. Kinematografia tworzyła zasłonę medialną – a Niemcy bardzo chętnie chodzili do kina – społeczeństwo nie wiedziało więc o tym, co tak naprawdę działo się w ich kraju. Po 1933 r. kino niemieckie zaczęło być autarkiczne, ponieważ po dojściu nazistów do władzy filmy były trochę bojkotowane, na przykład w Ameryce przez kręgi żydowskie; Niemcy nie zarabiali już tak wiele na eksporcie. W dużej mierze produkowali z myślą o rynku wewnętrznym. Była to olbrzymia, największa w Europie publiczność filmowa. Obrazy te tworzyły pewną zasłonę, więc widzom wydawało się, że III Rzesza jest znakomitą, wspaniałą zarządzanym państwem. W filmach niemieckich nie było antysemityzmu, pierwszy film jawnie antysemitowski pojawił się w III Rzeszy dopiero w 1939 r., już po wybuchu wojny; w rozrywce taki problem nie istniał. Na tym właśnie polegała strategia Goebbelsa – chciał stworzyć iluzję normalnego, zwyczajnego państwa, więc

do końca wojny ludzie oglądali kino rozrywkowe wysokiej próby artystycznej. Dlatego w rozdziale, który napisałem do *Historii kina*, z premedytacją, poza jedną wzmianką, nie wspominałem o *Triumfie woli*, aby podkreślić, że nie był to film symptomatyczny dla tamtej kinematografii.

M.G.: A jak wyglądała praca nad książką? Pojawia się w niej wiele odwołań do artykułów prasowych – jak przebiegała w takim razie kwerenda badawcza?

T.K.: W wypadku Langa miałem ogromne szczęście, została bowiem wydana książka, która zawiera streszczenia wszystkich artykułów i książek napisanych po niemiecku, angielsku oraz francusku. Ukazała się ona w bardzo małym nakładzie w latach osiemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych. Połowę ze wspomnianych tam artykułów miałem pod ręką, gdyż ukazywały się w różnych antologiach; przy okazji festiwalu berlińskiego w 2001 r. wydano też obszerną publikację, do której się odwołuję. Tam znajdują się fotokopie artykułów oraz w całości zamieszczone najważniejsze teksty o Langu, na przykład autorstwa Kurta Pinthusa. Więc jeśli chodzi o artykuły, nie musiałem wykonywać żadnej kwerendy bibliotecznej, bo wszystko już posiadałem w swoich zbiorach. W erze przed płytami DVD chyba bym tej książki nie napisał – nie jestem sobie w stanie wyobrazić, ile czasu zajęłoby mi odwiedzanie wszystkich filmotek, aby obejrzeć te filmy. Literatura filmoznawcza sprzed tej ery została trochę zdewaluowana; gdy badacze mieli możliwość obejrzenia danego filmu tylko raz, nie mogli później zweryfikować pewnych danych. Często korzystali też tylko z prasy i materiałów archiwalnych, w ogóle nie oglądając pewnych tytułów, dlatego pojawiają się przekłamania w streszczeniach fabuł, danych z czołówki, nie mówiąc o interpretacji filmów, które oglądało się na złych, niedoświetlonych kopiach. Mogę podać różnicę pomiędzy moją książką *Dekadą doktora Mabuse* a moją drugą książką o Langu. Gdy analizowałem *Nibelungi* z pierwszej kopii, w finale widzę małe wrażenie, że Krymhilda po śmierci Gunthera i swojego głównego wroga – Hagena, którego zabiła własnoręcznie mieczem Zygfryda, dostaje apopleksji. Taka analiza tej sceny pojawiała się też w rozmaitych streszczeniach. Tymczasem ukazała się druga wersja *Nibelungów* z trochę innym ustawieniem kamery, ale przede wszystkim z rozświetlonym bardzo kadrem, gdzie widać, że Krymhilda wcale nie dostaje apopleksji, tylko zostaje pchnięta mieczem w plecy przez Hildebranda. W nowym wydaniu musiałem to skorygować; okazało się, że Lang nie sprzeniewierzył się literackiemu pierwowzorowi, tylko pokazał egzekucję Krymhildy tak, jak jest to w eposie. Dziś, gdy mamy te filmy pod ręką, należy dużą wagę przykładąć do rzetelności badawczej, aby ustrzegać się podobnych przekłamań, jakie pojawiały się w opracowaniach przed erą płyt DVD.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 20 listopada 2014 r.
Księgarnia-Antykwariat „Cetus”

Bibliografia

- Balzac H., *Komedia ludzka*, tłum. Julian Rogoziński, t. 22, „Studia filozoficzne (II)”, Warszawa 1964.
- Canetti E., *Masa i władza*, Warszawa 1996.
- Drewniak B., *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011.
- Eisner L. H., *Ekran demoniczny*, Warszawa 1974.
- Gunning T., *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, London 2000.
- Jacques N., *Dr. Mabuse, der Spieler*, Hamburg 1996.
- Kalat D., *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*, Jefferson NC–London 2001.
- Kino klasyczne. Historia kina, t. 2, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010.
- Kino nieme. Historia kina, t. 1, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010.
- Klys T., *Dekada doktora Mabuse. Nieme filmy Fritza Langa*, Łódź 2006.
- Klys T., *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013.
- Klys T., *Wyobrażony film Fritza Langa*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 49–50.
- Kracauer S., *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk 2009.
- McGilligan P., *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, New York 1997.
- Salt B., *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 2, Łódź 2003.
- Thompson K., Bordwell D., *Film History: An Introduction*, New York 1993.
- Toeplitz J., *Historia sztuki filmowej: 1939–1945*, t. 5, Warszawa 1970.
- Werner G., *Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts*, „Film Quarterly” 1990, vol. 43, no. 3 (Spring).

Filmografia

- Doktor Mabuse, gracz (Dr. Mabuse, der Spieler)*, reż. F. Lang, 1922.
- Dr M.*, reż. C. Chabrol, 1990.
- Fantomas*, reż. L. Feuillade, 1913–1914.
- Faust (Faust – Eine deutsche Volkssage)*, reż. F. W. Murnau, 1926.
- Gabinet doktora Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, reż. R. Wiene, 1920.
- Gabinet figur woskowych (Das Wachsfigurenkabinett)*, reż. P. Leni, 1924.
- Genuine*, reż. R. Wiene, 1920.
- Halbblut*, reż. F. Lang, 1919.
- Harakiri*, reż. F. Lang, 1919.
- Irena do domu!*, reż. J. Fethke, 1955.
- Judex*, reż. L. Feuillade, 1916.
- Kobieta na Księżycu (Die Frau im Mond)*, reż. F. Lang, 1929.
- M – morderca (M)*, reż. F. Lang, 1931.
- Metropolis*, reż. F. Lang, 1926.
- Nibelungi (Die Nibelungen)*, reż. F. Lang, 1924.
- Nosferatu – symfonia grozy (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, reż. F. W. Murnau, 1922.

Od poranka do północy (*Von morgens bis Mitternacht*), reż. K. Martin, 1920.
Psychoza (*Psycho*), reż. A. Hitchcock, 1960.
Raskolnikow, reż. R. Wiene, 1923.
Sprawa do załatwienia, reż. J. Fethke, 1955.
Szpiedzy (*Spione*), reż. F. Lang, 1928.
Testament doktora Mabuse (*Das Testament des Dr. Mabuse*), reż. F. Lang, 1933.
Triumf woli (*Triumph des Willens*), reż. L. Riefenstahl, 1935.
Tysiąc oczu doktora Mabuse (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*), reż. F. Lang, 1960.
Walczące serca (*Vier um die Frau*), reż. F. Lang, 1921.
Wampirzy (*Les Vampires*), reż. L. Feuillade, 1915.
Wędrujący obraz (*Das Wandernde Bild*), reż. F. Lang, 1920.
Władca miłości (*Der Herr der Liebe*), reż. F. Lang, 1919.
Ziemia obiecana, reż. A. Wajda, 1974.
Złodziej z Bagdadu (*The Thief of Bagdad*), reż. D. Fairbanks, 1924.
Zmęczona Śmierć (*Der müde Tod*), reż. F. Lang, 1921.

TOMASZ KEYS – ur. 1962, filmoznawca, absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim, obecnie profesor UŁ oraz kierownik Zakładu Historii i Teorii Filmu w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej tej uczelni. W obszarze jego zainteresowań badawczych znajdują się m.in. filmowa narratologia, teoria diegezy oraz kino niemieckie z okresu Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy. Autor książek: *Film fikcji i jego dominanty* (Warszawa 1999), *Dekada doktora Mabuse* (Łódź 2006), *Kino bez tajemnic* [współautor] (Warszawa 2009), *Od Mabusego do Goebbelsa* (Łódź 2013).



Marta Brzezińska
[fot. Grzegorz Habryn]

ŚWIAT PO PODZIALE

z Martą Brzezińską, autorką książki *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim*, rozmawiał Karol Józwiak

Karol Józwiak: Chciałbym zacząć trochę nietypowo, mianowicie od pytania, czy filmy niemieckie nie zniechęciły Cię do pracy? Jakie znaczenie, w perspektywie Twoich badań, miało prestiżowe stypendium w Poczdamie, z którego właśnie wróciłaś?

Marta Brzezińska: W trakcie mojego pobytu w Poczdamie w Centrum Badań nad Historią Współczesną miałam możliwość zbierania różnych materiałów i konsultowania się z historykami przy okazji pracy nad moim najnowszym projektem, dotyczącym Niemieckiej Republiki Demokratycznej widzianej z perspektywy współczesnego kina niemieckiego. Staram się odpowiedzieć na pytanie o energiczną codzienność w filmach, prześledzić, jak jest tworzona (bo raczej nie dokładnie rekonstruowana) w kinie niemieckim po zjednoczeniu Niemiec. Pobyt w Poczdamie pozwolił mi na nowo spojrzeć na filmy znane mi wcześniej – w tym na te, które wyświetlane były także na polskich ekranach: *Słoneczna Aleja* (*Sonnenallee*, 1999, reż. Leander Haußmann) czy *Good Bye, Lenin!* (2003, reż. Wolfgang Becker). Filmów tych nie należy traktować jako rekonstrukcji przeszłości, lecz bardziej jako jej interpretacje, co jest interesujące w kontekście kina historycznego czy traktowanego jako historyczne. Ten projekt o NRD jest kontynuacją zainteresowań murem berlińskim, pozostaje w związku z moją książką *Spektakl – granica – ekran*¹. Powracając do Twojego pytania o filmy niemieckie, to nie zniechęciły mnie one do badań – przeciwnie – to kino jest dla mnie niezmiernie ciekawe. Być może filmy zza Odry pozostają nieco w cieniu, może nie mają tak dobrej prasy jak kinematografia francuska czy brytyjska, ale to interesujące filmy – także dlatego, że powstaje ich w Niemczech sporo, to duża kinematografia. Dobrze to widać na przykładzie mojej publikacji, w której starałam się odwołać do ponad stu filmów.

¹ M. Brzezińska, *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim*, Wrocław 2014.

K.J.: Czy konfrontujesz się z kontekstami nauki niemieckiej lub światowej? Jak twoja książka lokuje się w krajobrazie naukowym – w polskim na pewno jest nowatorskim spojrzeniem – ale jak w kontekście innych krajów?

M.B.: Jeśli chodzi dokładnie o mur berliński w filmie, to prac na ten temat w Niemczech nie jest wiele (w przeciwieństwie, na przykład, do opracowań historycznych) – pojawiają się artykuły w ramach prac zbiorowych, czasami broszury powstające przy okazji filmowych przeglądów, kilka publikacji opisujących jakiś wycinek filmowej historii z murem. Jeśli chodzi o krąg anglosaski, to sytuacja jest nieco odmienna, być może w Polsce słabo znana. Mianowicie, film niemiecki jest popularnym tematem badawczym na przykład w Stanach Zjednoczonych. Niemieckiemu kinu, obecnemu w nim NRD (i życiu w cieniu muru berlińskiego) poświęcają uwagę autorzy brytyjscy, amerykańscy czy choćby badacze z Australii². Ukazują się publikacje poświęcone nawet poszczególnym tytułom filmowym, na przykład książka dotycząca *Życia na podśluch* (*Das Leben der Anderen*, 2006, reż. Florian Henckel von Donnersmarck), gdzie film ten poddawany jest różnorodnej refleksji i różnym interpretacjom³. Warto może jednak zaznaczyć, że książki podobnej do mojej, próbującej popatrzeć na mur berliński w filmie z szerokiej perspektywy, obejmującej odwołania do kina fabularnego i dokumentalnego, wcześniej nie było.

K.J.: Proponowany przez Ciebie punkt widzenia, tj. ugruntowywanie mitu upadku komunizmu, historycznie i politycznie nie jest w zgodzie z polską narracją. Czy spotkałaś się z takim problem bądź też sama go rozważałaś?

M.B.: Moja książka dotyczy filmu, ale także dotyczy historii, jej interpretacji, komentarza do niej. Każda społeczność posiada swój model pamięci o przeszłości oraz sposoby jej dyskusowania, swój rezerwuuar symbolicznych odniesień, obrazów. My, Polacy, mamy swoją wizję przeszłości komunistycznej, transformacji 1989 r. i posiadamy również filmową mitologię na ten temat. W Niemczech mówi się o pluralistycznym modelu pamięci, że dopuszcza on różne głosy, uwaga skupiona jest na wypracowaniu kompromisu. Natomiast nasza pamięć bardziej oparta jest na konflikcie, na antagonizmie. Socjologowie zwracają uwagę na przeciwstawne wizje historii, do których odwołują się siły polityczne – z jednej strony

² Por.: P. Cooke, *Representing East Germany since unification. From colonization to nostalgia*, Oxford 2005; N. Hodgin, *Screening the East. Heimat, memory and nostalgia in German film since 1989*, New York, Oxford 2011; *A new history of German cinema*, red. J. M. Kapczynski, M. D. Richardson, New York 2014; *The collapse of the conventional: German film and its politics at the turn of the twenty-first century*, red. J. Fisher, B. Prager, Detroit 2010; L. Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the „New” Germany*, Ann Arbor 2002.

³ *The Lives of Others and contemporary German Film. A companion*, red. P. Cook, Berlin 2013.

orędownicy nowoczesności, europejskości, z drugiej strony zwolennicy tradycyjnych wartości narodowych. Kwestia modelu pamięci, modelu tożsamości oddziałuje na bieżące odczytywanie przeszłości oraz dyskusje polityczne, kino jest w nie dość ciekawie uwikłane.

W książce bardzo często piszę o murze i jego tak zwanym upadku jako o pewnej wyraźnej cezurze. Oczywiście, można pytać, czy rok 1989 jest istotnie taką właśnie cezurą. Wraz z dr Ewą Ciszewską byłam na konferencji w Berlinie, podczas której pytano o charakter 1989 r., co on właściwie kończy, a co rozpoczyna; historycy w Poczdamie także stawiają takie pytania. W mojej książce chciałam też zaprezentować upadek muru berlińskiego jako nowy mit fundacyjny, dający się odczytać jako symboliczny koniec II wojny światowej. To wynik filmowej lektury, dość frapujący.

K.J.: Sam tytuł książki i ujęcie tematu są intrygujące – retoryczny podział na spektakl, granicę i ekran, które w bardzo syntetyczny sposób celują w ważne elementy spojrzenia kina, które Ty prezentujesz w książce. To niezwykle ciekawe zmierzenie się z nowymi teoriami w medioznawstwie, filmoznawstwie, nauce o obrazach. W związku z tym chciałbym zapytać o proces selekcji filmów, w myśl zastosowanego przez Ciebie podziału. Jak on przebiegał i jakie napotkałeś problemy?

M.B.: Moje zainteresowanie kinem niemieckim zaczęło się od filmu *Good Bye, Lenin!* Po prostu chciałam zobaczyć film, który jest tak popularny, o którym wszyscy mówią. I ten film zupełnie nieoczekiwanie bardzo mi się spodobał, zainspirował do poszukania podobnych filmów, z podobnymi wątkami. Zainteresowałam się także samym murem jako realnym architektonicznym obiektem, choć mur był oczywiście także interesujący jako nacechowany symbolicznie; poszukiwałam różnych jego wizerunków, przejawów obecności. Filmów przybywało i odczułam potrzebę uporządkowania, wprowadzenia pewnych kategorii, dzięki którym udałooby mi się wyodrębnić w materiale motywy dominujące. Jednocześnie kategorie te pojawiły się w sposób naturalny jako rezultat filmowej lektury, prześledzenia różnych opowieści. Pierwsza część poświęcona spektaklowi jest więc bardziej performatywna, mamy tu aktorów, rekwizyty, scenę dramatu. Granica była dla mnie istotna z uwagi na sam potencjał sytuacji podziału, okoliczności, w jakich ludzie muszą podejmować niezwykle ważne decyzje. Trzecia część książki została zatytułowana „ekran”. To dość wieloznaczne określenie. Często nie zdajemy sobie sprawy, że kino niemieckie jest ciekawe estetycznie, że zawiera wiele odniesień do swojej własnej historii, wykorzystuje różne chwytły i konwencje. Chciałam pokazać także relacje pomiędzy fotografiami z różnych okresów czasu, które są adaptowane na potrzeby filmu, które są jakby filmowo odtwarzane, przetwarzane. Jak choćby słynna fotografia przedstawiająca Conrada Schumanna, energowoskiego żołnierza, który przeskakuje przez zasieki na zachodnią stronę powstającej właśnie granicy. Fotografia jest bardzo znana i reprodukowana wielokrotnie, ja napisałam o jej filmowej reprodukcji. Staralam się wybrać filmy bogate w znacze-

nia intertekstualne. Interesujące są też projekcje filmowe, gdy mur (to, co z niego zostało) staje się prawdziwym ekranem kinowym, na który rzutowane są materiały archiwalne.

Podział na trzy części zapewnia też pewną harmonię, lubię taki podział, to taka sztuka dla trzech aktorów.

K.J.: Proponujesz autorskie podejście do filmoznawstwa. Posługujesz się ciekawą konstelacją nazwisk: Hayden White, Gilles Deleuze, Pierre Nora; wykorzystujesz wiele różnorodnych kierunków do uzasadnienia swojej teorii. Czy mogłabyś opowiedzieć, jak teorie tych wielkich postaci humanistyki wpłynęły na analizy filmowe oraz ostateczną koncepcję książki?

M.B.: Kiedy przystępowałam do pracy nad tą książką, to był dla mnie taki sposób skonfrontowania się z tym, co czytałam, z autorami, których cenię. Chciałam też nadać tej publikacji kontekst szerszy, wyprowadzić ją ze ścisłego, tradycyjnego filmoznawstwa. W niemieckim kontekście moja praca odczytywana byłaby nie do końca w sferze filmowej, bardziej może właśnie w sferze historycznej. Mamy tutaj przeszłość, która sytuuje się przecież wobec różnych poziomów refleksji, różnych dyscyplin, stąd dobór różnych autorów i publikacji, metodologii, by jakoś oświetlić problemy, które się tu pojawiają. Myślę, że podjęty temat usprawiedliwia tak różnorodny zestaw przywoływanych badaczy.

K.J.: Czy filmy, które obejrzałaś, łączą jakaś wspólna myśl przewodnia, forma lub schemat?

M.B.: Wcześniej, kiedy byłam na etapie gromadzenia filmów, historia filmowa muru berlińskiego wydawała mi się opowieścią ze szczęśliwym zakończeniem. Oto przychodzi 1989 r., szczęście i wolność – spodziewałam się, że wyłącznie to dostrzegę w tych filmach.

Kiedy patrzę z dystansu, wydaje mi się, że tutaj obecne są różne elementy, różne historie. W zakończeniu książki piszę o filmie *Barbara* (2012, reż. Christian Petzold), jest to właściwie jedyny film tak zwanej Szkoły Berlińskiej, który dotyczy historii. I ten film, sam wylamując się z pewnego schematu, podporządkowania tematyce na wskroś współczesnej, łamie także konwencje obecne w wielu filmach dotyczących NRD oraz muru berlińskiego. Wydaje mi się więc, że w książce dałam również sygnał, że konwencje, reguły czasem ulegają zmianie, transformacji, ustalane są niejako na bieżąco.

K.J.: Było to w obrębie tego samego kraju i języka – przechodzenie z prawdy do fałszu, od dobra do zła; myśl ta obecna jest niemalże w całej książce. Nigdzie nie wspominasz, że chodzi o podział na Wschód i Zachód. Czy jest to prowokacja poprzez niedopowiedzenie? Czy to zło kryło się w berlińczykach niezależnie od tego, po której stronie muru się znajdowali?

M.B.: W książce zwracam uwagę na słowo „między”. W moim rozumieniu nie wszystko udaje się wtłoczyć w ścisłe ramy, dokładnie ustalić. Tak właśnie jest z filmami w moim opracowaniu – niektóre z nich obecne są w więcej niż jednej części książki. Temat, który podjęłam jest bardzo złożony, bogaty, nie chcia-

łam wszystkiego dopowiadać, chciałam zostawić trochę „miejsca” dla czytelnika. Dokładne i kategoryczne definicje, podziały, pisanie bez wątpliwości grozi uproszczeniem. Ważne, by tekst nie był tak dookreślony, zamknięty; podoba mi się swoboda eseju. Wracając do filmów przywołanych w książce – w *Słonecznej Alei* mamy bohatera filmowego, który współpracuje ze Stasi⁴, ale ta postać nie jest zbudowana jednoznacznie. W filmie jest interesująca scena, w której nieetyczna działalność młodego człowieka, donoszenie na przyjaciół, wychodzi na jaw, lecz film nie oferuje łatwego morału, jednoznacznego wyroku, reżyser rozgrywa tę scenę z lekkim niedopowiedzeniem. Podobnie jest z relacją ludzi wobec systemu politycznego czy też w ogóle pewnych obowiązujących reguł. Każda jednostka wypracowuje swoją relację wobec nich, lecz to raczej nie będzie sztywny model działania, bardziej skala, na której rozpisujemy zachowanie, sposób komunikowania. Filmy nie zawsze odpowiadają na wszystkie pytania, czasami pozostawiają pewne wątki otwarte, tylko zarysowane.

K.J.: W filmach po 1989 r. perspektywa staje się zachodnioniemiecka.

M.B.: Tak, to jest pewien problem, jaką filmy reprezentują perspektywę. Trudno jest odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie, czy temat przeszłości i muru berlińskiego, życia w NRD, są bardziej eksploatowane przez Zachód, czy też przez reżyserów pochodzących właśnie z byłej części wschodniej. Klucz pochodzenia nie zawsze cokolwiek wyjaśnia i nie zawsze pomaga, trudno zaobserwować wyraźną relację. Zwraca się czasem uwagę, że pamięć o NRD została zdominowana przez widzenie zachodnioniemieckie, że NRD została skolonizowana, a pamięć o niej zawłaszczona, podporządkowana regułom nowej opowieści.

W niektórych filmach akcentowana jest sytuacja, w której rozbiórka muru berlińskiego i zniesienie granicy prowadzi ku zgodzie, połączeniu rodzin, radości. Filmy biorą udział w budowaniu przekonania, że upadek muru jest wydarzeniem szczęśliwym. Dokonuje się to z pomocą obrazów, które prowokują odczytania symboliczne – kiedy pada mur, odnajdują się kochankowie, łączą rodziny, granica przestaje dzielić a zaczyna łączyć, rana zabliznia się. To istotne z punktu widzenia współczesnej polityki. Wspomniany film *Good Bye, Lenin!* odbierany jest przez Niemców bardzo dobrze, mimo że jego autorem nie jest reżyser pochodzący z byłej NRD. Niektórzy badacze jednak wskazują na ambiwalencję sensów zawartych w tym filmie, bowiem utwór ten, będąc pożegnaniem z NRD, jest także filmem, który ten kraj przedstawia nieco z przymrużeniem oka. Wymiar materialny Republiki rekonstruowany w filmie jest przecież śmieszny, trochę tandetny, niepoważny, choć można mieć do niego stosunek sentymentalny.

K.J.: W Polsce jest trochę żal do Jałty i podziału politycznego po 1945 r., że Zachód zostawił nas w rękach Stalina. Czy ten żal jest również widoczny w NRD?

⁴ Stasi (niem. Ministerium für Staatssicherheit) – Ministerstwo Bezpieczeństwa Państwowego Niemieckiej Republiki Demokratycznej, służba bezpieczeństwa NRD.

M.B.: Muszę powiedzieć, że z takim dokładnie ujęciem raczej się nie spotkałam. Żal, który wydał mi się wyraźny w perspektywie filmowej, a także na przykład obecny w badaniach, to kwestia związana z autopercepcją obywateli byłej NRD, chociażby wątek bycia Niemcem drugiej kategorii, dyskomfort związany z tożsamością.

K.J.: Zapewne jest to zagadnienie polityczne, aspekt polityki historycznej?

M.B.: W przypadku Niemiec kwestia powstania muru berlińskiego powraca filmowo w ścisłej bliskości 1945 r. To bliskość w dużej mierze wizualna, akcentująca zniszczenia, sytuację wojny. Oparta jest na wykorzystaniu materiałów archiwalnych, ich współczesnej interpretacji. Filmy prezentujące problem przeszłości, NRD, muru berlińskiego mogą stanowić pewien kontekst dla polityki wobec przeszłości, wobec historii, nie będą jednak raczej jej gruntownym wykładem.

K.J.: Z tym wątkiem wiąże się kwestia traumy, mur jako trauma, związana z faszyzmem i nazizmem. Mur jako samobiczowanie Niemców po tym, co zrobili w trakcie II wojny światowej?

M.B.: Tak, filmy proponują pewien ciąg przyczynowo-skutkowy. Zaznaczona jest II wojna światowa, potem następuje dalszy ciąg historii – podział, strefy okupacyjne w Berlinie, budowanie muru. Mur to wyraźna konsekwencja, a zniesienie tej granicy daje szansę na symboliczny nowy początek, przeszłość zostaje w jakimś sensie odpracowana, odkupiona. To może wydać się bardzo ambiwalentne, ale tak czasem prosto, bardzo wprost, budowana jest ta narracja – teraz Niemcy mogą się już cieszyć, zacząć od początku.

K.J.: Czy nie kusila Cię zabawa stylistyczna, porównanie filmów po lewej i prawej stronie muru, porównanie toposów i motywów?

M.B.: W filmach po roku 1989 trudno jest ustalić znacząco zauważalne różnice; takie, w których można dostrzec podział. Przed zniesieniem granicy różnice w obrazowaniu problemu podziału były bardziej wyraźne, choćby dlatego, że ze strony NRD mur był niewidzialny, chociaż problematyka związana z podziałem i granicą była obecna. Warto pamiętać, że mur od strony NRD to bardziej budowała obronna, „antyfaszystowski wał ochronny” – językowe ujęcie odzwierciedla reguły, w obrębie których władza sytuowała tę budowlę.

Z kolei ze strony RFN mur jest dostępny widzom do nieskrępowanego oglądania. Tak jest w filmach *Człowiek na murze* (*Der Mann auf der Mauer*, 1982, reż. Reinhard Hauff) i *Niebo nad Berlinem* (*Der Himmel über Berlin*, 1987, reż. Wim Wenders) – jest i Berlin, i mur. Co więcej, mur berliński jest poniekąd samodzielnym bohaterem tych filmów.

K.J.: W kontekście formuły książki, która tworzy swoją opowieść z wielu filmów, czy jest jeden taki ikoniczny film, który byś wybrała? Film, który by syntetycznie opisał i zebrał pozostałe filmy?

M.B.: Chyba nie ma takiego filmu. Podczas wspomnianej konferencji w Berlinie pokazano dokumentalny esej *Mur* (*Die Mauer*, 1990, Jürgen Böttcher) – to właściwie zapis, filmowa rejestracja rozbiórki granicy, jej rozpadu, historia rejestrowa-

na „na gorąco”. Projekt bardzo niezwykły, oddający głos obrazom. Myślę, że łatwiej byłoby mi wybrać kilka filmów. Wracam do filmów *Good Bye, Lenin!* i *Słoneczna Aleja*, bo to filmy bogate w znaczenia. Szczególnie lubię też filmy, o które starałam się u ich autorów. Niektórych z przywołanych w książce utworów nie ma w obiegu, nie znajdzie się ich także w filmotece; niektóre z filmów, które trafiły w moje ręce, to utwory dość unikalne. Tak rzecz się ma z dwoma reportażami otrzymanymi od reżyserki pochodzącej z byłej NRD, lecz mieszkającej od dawna w Stanach Zjednoczonych, czy z dokumentalnym filmem od reżysera z Wielkiej Brytanii, na polu autobiograficznym. Te poszukiwania filmowe wspominam do dziś.

K.J.: Dziękuję za odpowiedzi na moje pytania. Na koniec chciałbym oddać głos słuchaczom.

Uczestnik spotkania: Co dokumenty wniosły do Pani rozważań?

M.B.: Wydaje mi się, że rozbudowały wątek dotyczący traumy czy problemu, który jest problemem historyczno-społecznym, czyli rozumienia NRD jako państwa bezprawia. Jest też część dotycząca Stasi i inwigilacji rozumianych w kontekście przeżyć bohaterów, którzy zetknęli się z opresyjnością państwa NRD. To państwo miało bardzo ciemne strony; w optyce popularnego kina fabularnego można poddać się mylnemu wrażeniu o nostalgiczności spojrzenia na NRD. Kino dokumentalne stanowi istotną przeciwwagę, a także uzupełnia kino fabularne. Dokumenty te są również interesujące pod względem informacyjnym – prezentacji miejsc, archiwów, artefaktów z przeszłości: różnorodnej dokumentacji, przedmiotów itp. Wbrew pozorom, filmy te są różnorodne estetycznie i ważne pod względem budowania opowieści historycznej oraz wizerunku muru berlińskiego na różnych etapach jego istnienia.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 23 lutego 2015 r.
Księgarnia-Antykwariat „Cetus”

Bibliografia

- Brzezińska M., *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim*, Wrocław 2014.
A new history of German cinema, red. J. M. Kapczynski, M. D. Richardson, New York 2014.
 Cooke P., *Representing East Germany since unification. From colonization to nostalgia*, Oxford 2005.
 Hodgins N., *Screening the East. Heimat, memory and nostalgia in German film since 1989*, New York 2011.
 Naughton L., *That was the Wild East. Film culture, unification, and the „New” Germany*, Ann Arbor 2002.
The collapse of the conventional: German film and its politics at the turn of the twenty-first century, red. J. Fisher, B. Prager, Detroit 2010.
The Lives of Others and contemporary German Film. A companion, red. P. Cooke, Berlin 2013.

Filmografia

Barbara, reż. C. Petzold, 2012.

Człowiek na murze (Der Mann auf der Mauer), reż. R. Hauff, 1982.

Good Bye, Lenin!, reż. W. Becker, 2003.

Mur (Die Mauer), J. Böttcher, 1990.

Niebo nad Berlinem (Der Himmel über Berlin), reż. W. Wenders, 1987.

Słoneczna Aleja (Sonnenallee), reż. L. Haußmann, 1999.

Życie na podsłuchu (Das Leben der Anderen), reż. F. Henckel von Donnersmarck, 2007.

MARTA BRZEZIŃSKA – kulturoznawca, filmoznawca, pracuje w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego. Laureatka nagrody i wyróżnienia w Konkursie o Nagrodę im. Krzysztofa Mętraka (2008 i 2009), wyróżniona w Konkursie im. Inki Brodzkiej-Wald (2014); stypendystka Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam (2014). Autorka artykułów o tematyce filmowej.



Maciej Robert
[fot. Elżbieta Lempp]

MENZLA I HRABALA UWIELBIENIE DLA MINIONEJ EPOKI

**z Maciejem Robertem, autorem książki *Perelki i skowronki*.
Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala,
rozmawiał Mikołaj Góralik**

Mikołaj Góralik: Czy można w ogóle obiektywnie podejść do Hrabala? Ciekawi mnie, czy wybierając temat na rozprawę doktorską, kierował się Pan zamiłowaniem do twórczości pisarza, czy może do filmowych adaptacji jego dzieł?

Maciej Robert: Kiedy wybierałem temat pracy doktorskiej, nie znałem wszystkich filmów na podstawie prozy Hrabala, nie wiedziałem nawet, ile ich dokładnie jest, widziałem tylko te najbardziej znane. Byłem za to po lekturze wszystkich tekstów Hrabala, które ukazały się w języku polskim. *Notabene* – jeszcze do tej pory nie wszystkie utwory tego pisarza zostały przetłumaczone na polski, ale tych białych plam jest już coraz mniej. Ostatnio w wydawnictwie Czuły Barbarzyńca – bardzo Hrabalowskim już choćby z samej nazwy – ukazała się jedyna bajka napisana dla dzieci przez Hrabala, pod tytułem *Złocieńka*¹. Podchodziłem więc do tych filmów raczej od strony literatury, zresztą taki był mój warunek podjęcia studiów doktoranckich – aby pisać o czymś, co ma duży związek z literaturą. Mam wrażenie, że spora część studentów po ukończeniu filmoznawstwa nabiera do filmu niechęci, odczuwa pewien przesyt – jestem tego przykładem. Film nie interesuje mnie już w takim stopniu jak kiedyś, skierowałem się w stronę literatury, może dlatego, że sam także zacząłem pisać. Doktorat też chciałem poświęcić adaptacjom literatury, a że w tamtym okresie Hrabal był mi wyjątkowo bliski, z marszu zdecydowałem się na niego. Jest to pisarz wyjątkowo popularny, a adaptacje jego powieści i opowiadań też są dobrze znane, więc ten pomysł został od razu zaakceptowany. Teraz sam nie wiem, czy to dobrze, czy to źle, bo jest to temat z pozoru łatwy, nie ma chyba pracy z prostszym tytułem. W pierwszej wersji brzmiał on tylko: *Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*. Poetycki dodatek,

¹ B. Hrabal, *Złocieńka*, tłum. W. Soliński, Warszawa 2014.

który stał się właściwym tytułem, pojawił się później, spychając naukowość na plan dalszy. Ale taki był zamysł – książka *Perelki i skowronki*...² nie miała mieć zbyt wiele wspólnego z hermetycznym akademickim językiem, aby nie zniechęcać czytelnika. Wydaje mi się, że jest to bardziej książka eseistyczna niż naukowa.

M.G.: Perspektywa literaturoznawcza doskonale dopełnia tę książkę, bowiem porusza Pan wątek wpływu literatury na czechosłowacką Nową Falę, zwykle pomijany w historyczno-filmowych omówieniach tego zjawiska. Jakie znaczenie w tym kontekście należy przypisać Hrabalowi, który stał się mentorem dla początkujących filmowców, debiutujących w tym samym okresie, gdy pojawiła się pierwsza powieść pisarza?

M.R.: Trudno by mi było sobie wyobrazić, jak mogłaby wyglądać filmowa czechosłowacka Nowa Fala lat sześćdziesiątych, gdyby w tym czasie nie zadebiutował nie tylko Hrabal, ale także większość pisarzy tamtego okresu, jak Milan Kundera czy Josef Škvorecký, bo spora część tych filmów oparta jest właśnie na ich powieściach. I tak się szczęśliwie dla Hrabala i świata filmu złożyło, że jego oficjalny debiut, czyli tom opowiadań *Perelka na dnie*³, który ukazał się w 1963 r., na tyle spodobał się młodym filmowcom, którzy wstępowali dopiero do zawodu, że na podstawie tych opowiadań powstał film. Jest to obraz nowelowy, wersja oficjalna składa się z pięciu części: *Śmierć pana Baltazara* (*Smrt pana Baltazára*) Jiříego Menzla, *Oszuści* (*Podvodníci*) Jana Němeca, *Dom radości* (*Dům radosti*) Evalda Schorma, *Bar Świat* (*Automat Svět*) Věry Chytilovej oraz *Romanca* (*Romance*) Jaromila Jireša. Tych pięć nowel pod wspólnym tytułem *Perelki na dnie* (*Perličky na dně*, 1965)⁴ weszło na ekrany kin, ale jeszcze dodatkowo powstały dwie kolejne i warto je zobaczyć: *Nudne popołudnie* (*Fádní odpoledne*, 1963) Ivana Passera oraz adaptacja opowiadania *Baron Prášil* (1963) – którą szczególnie polecam – wyreżyserowana przez Juraja Herza. W polskim piśmiennictwie występuje pod trochę dziwnym, choć lingwistycznie trafionym tytułem *Makabratúra*. Jest to połączenie słowa „makulatura”, bowiem Hrabal przez lata pracował w skupie makulatury, z makabrą. *Makabratúra* to zarazem film jedyne Slováka w tym gronie, pozostali twórcy byli absolwentami słynnej praskiej FAMU. Co ciekawe, z tego powodu Herza spotkały pewne nieprzyjemności – Jaroslav Kučera, który robił zdjęcia do wszystkich pozostałych nowel, stwierdził, że z nim nie będzie współpracował ze względu na czesko-słowackie animozje. Poza tym Herz zrobił swoją część zbyt długą, więc musiała ona wypaść z filmu, szkoda, bo jest to chyba

² M. Robert, *Perelki i skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, Łódź 2014.

³ B. Hrabal, *Perelka na dnie*, tłum. zbior., Warszawa 2012.

⁴ W polskim piśmiennictwie filmowym częściej spotyka się tłumaczenie tytułu *Perličky na dně* jako *Perły na dnie*, jednak zgodnie z intencją autora książki *Perelki i skowronki*... w niniejszej rozmowie wykorzystano tłumaczenie *Perelki na dnie*.

najlepsza z wczesnych adaptacji prozy Hrabala. Kiedy *Perelki na dnie* weszły na ekrany kin w Czechosłowacji, zarówno krytycy, jak i widzowie zaczęli określać ten film mianem manifestu, gdyż wszyscy najważniejsi filmowcy – poza Formanem, który kręcił w tym czasie *Czarnego Piotrusia* (Černý Petr, 1963) – wzięli w nim udział. Dla Menzla była to pierwsza szansa na spotkanie z Hrabalem, także szansa zadebiutowania; wcześniej miał on na koncie tylko krótkie studenckie filmy. To o tyle ciekawe, że debiutujący wówczas twórcy nie posiadali wielkiej chęci określania siebie jakimś wspólnym mianownikiem, raczej był to zbiór autorskich indywidualności. Nie pisali żadnych manifestów, może z wyjątkiem Passera i Jireša, ale na pewno nie byli w takim stopniu teoretykami, jak na przykład François Truffaut dla Nowej Fali francuskiej.

M.G.: *Perelki na dnie* dostępne w polskim wydaniu oznaczone są jednak pewną skazą – etiuda Schorma jako jedyna była zrealizowana na taśmie barwnej, tymczasem w polskiej edycji DVD⁵ wszystkie nowele są czarno-białe.

M.R.: I bardzo dużo przez to traci; ta część bazuje na twórczości malarza prymitywisty Václava Žáka, który tworzył bardzo kolorowe obrazy i zwłaszcza na tle pozostałych czarno-białych nowel część wyreżyserowana przez Schorma wyraźnie się wybijała.

M.G.: Był to też okres polityczno-kulturalnej odwilży. Zwraca Pan uwagę, że zarówno Hrabal mógł się wtedy pokusić o odważne erotyczne opisy, jak i erotyka mogła pojawić się na ekranie. Analizując postać bohatera *Pociągów pod specjalnym nadzorem* (*Ostře sledované vlaky*, 1966, reż. J. Menzel), sugeruje Pan, że posiada on zarazem coś z samego Hrabala i coś z Menzla, że to taki „typowy czeski bohater”...

M.R.: Kwestia bohatera *Pociągów*... i jego „typowości” urasta już do rangi anegdoty, zwłaszcza w kontekście erotycznym. Kiedy poszukiwano aktora, który mógłby zagrać rolę Miloša Hrmy, czyli w luźnym tłumaczeniu „Pipki”, długo nie udawało się znaleźć nikogo odpowiedniego. W końcu jedna z asystentek poleciła Menzlowi młodziutkiego Václava Neckára, znanego zresztą także w Polsce z występów na festiwalu muzycznym w Sopocie. Zaproszono Neckára na przesłuchanie, ubrano go w mundur kolejarza i wszyscy byli zachwyceni, bo piosenkarz wyglądał na „typowego głupka”. Jeden z krytyków porównał wtedy Neckára do Menzla, gdyż w okresie kręcenia *Pociągów*... reżyser był także bardzo młody. Mówiono nawet, że Hrma to tak naprawdę odpowiednik Menzla, dlatego Menzlowi ten Hrabalowski bohater tak bardzo się spodobał. Reżyser się z tym porównaniem zgadzał, z jednym tylko zastrzeżeniem – nie był tak nieśmiały w stosunku do kobiet.

Jeśli zaś chodzi o kwestię erotyki, to rzeczywiście w latach powojennych, kiedy na ekranach kin i w literaturze panował socjalistyczny realizm, seksu i erotyki nie było. Jeżeli się zdarzała, to musiała prowadzić tylko do prokreacji nowe-

⁵ *Perły na dnie* [DVD], seria: „Złote Lata Filmu Czeskiego”, dystrybutor: MTJ Agencja Artystyczna (2008).

go słusznego obywatela państwa czechosłowackiego. Jedynie w kinie przedwojennym pojawiały się obrazy nagości, na przykład w *Erotikonie* (1929) Gustava Machatego. W latach sześćdziesiątych, gdy w krajach obozu socjalistycznego nastąpiła odwilż, autorom znów pozwolono na większą swobodę, nie tylko zresztą filmowcom, ale też literatom. Dopiero wtedy po raz pierwszy ukazały się w Czechosłowacji książki Franza Kafki, utwory twórców teatru absurdu czy przekłady twórczości Hemingwaya. Wpływy zachodnich autorów oraz atmosfera względnej swobody seksualnej spowodowały, że powstające wówczas filmy przedstawiały przeważnie młodych bohaterów, którzy bardzo chętnie uczestniczyli w przygodach łóżkowych. Najlepiej to widać chyba w filmach Miloša Formana, zwłaszcza w *Miłości blondynki* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) ze słynną sceną, w której para kochanków dąży do zbliżenia, ale rzeczywistość – pod postacią nieustannie podnoszącej się okiennej rolety – ciągle im przeszkadza. Drugim ważnym filmem pod tym względem były *Pociągi pod specjalnym nadzorem* i scena ze stawianiem pieczętek na pośladkach pięknej telegrafistki, ale ta frywolność, którą oglądamy w filmie, o wiele bardziej widoczna jest w książce Hrabala. I w ogóle w całej jego twórczości. Pamiętam, że swoją przygodę z Hrabalem rozpoczynałem od powieści *Obsługiwałem angielskiego króla*⁶. Nauczycielka w liceum, która poleciła mi Hrabala, nakreśliła nimb łagodności i humoru emanujący z jego twórczości, a początek lektury obfitował w bardzo mocno erotyczne opisy. W adaptacji tej powieści Menzel znów znacznie złagodził pierwowzór literacki, jest dużo nagości, lecz uładowanej, hollywoodzkiej, brak tam drapieżności, o którą Hrabalowi chodziło.

M.G.: W okres odwilży nie trafiła już kolejna z adaptacji, czyli *Skowronki na uwięzi* (*Skřivánci na niti*, 1989), i została odstawiona na półki. Zaczyna Pan rozdział poświęcony analizie tego filmu od trafnego spostrzeżenia, iż jeżeli ktoś obejrzy *Skowronki*... za kilkadziesiąt lat, nie znając kontekstu, odniesie wrażenie, że jest to typowy film socrealistyczny. Co w takim razie tak rozdrażniło cenzurę, że zakazała jego wyświetlania jeszcze zanim zdążył trafić do kin?

M.R.: Jednym słowem mógłbym odpowiedzieć, że prawda. To był film wysoce zmetaforyzowany, ale jego przewrotność polegała na tym, że Menzel nakręcił obraz, który sprzeciwiał się nieprawościom reżimu, używając do tego celu wszelkich metod, zazwyczaj używanych przy produkcji filmów socjalistycznych. Okazało się, że prawda ukazana w sposób przedrzeźniający ówczesną propagandę była niedopuszczalna. Opowiadania Hrabala z tomu *Sprzedam dom, w którym nie chcę już mieszkać*⁷ są bardzo drapieżne. W tonie antyreżimowym pokazują jak się żyło wówczas i jak się pracowało na wielkiej socrealistycznej budowie, gdzie trafiali wszyscy „wysadzeni z siodła” przedwojenni intelektualiści. Największym

⁶ B. Hrabal, *Obsługiwałem angielskiego króla*, tłum. J. Stachowski, Warszawa 1990.

⁷ B. Hrabal, *Sprzedam dom, w którym nie chcę już mieszkać*, tłum. J. Anderman, T. Lis, Kraków 1981.

przestępstwem bohatera, ponownie granego przez Neckářa, było to, że wiara nie pozwalała mu pracować w soboty, co skazywało go na „etat” w hucie Poldi; inny z członków załogi został skazany na roboty za grę na saksofonie. Cała brygada trafia ostatecznie do więzienia, ponieważ jeden z jej członków w czasie wizytacji ministra – podobno był to pokazany w krzywym zwierciadle Antonín Zápotocký – podszedł do niego i zapytał, jaki los spotkał jego kolegę. W tym pytaniu po raz pierwszy uświadomił ministrowi, dotychczas żyjącemu w bańce mydlanej, co się dzieje z jego krajem, że życie rozgrywa się właśnie na tym złomowisku, tam jest ta prawda, której nie ma ani na ekranie, ani w propagandowych gazetach, ani nigdzie indziej. I ta prawda pokazana przez Menzla w zjadliwym tonie bardzo rozsierdziła filmowych decydentów na Barrandovie. Film zaraz po ukończeniu trafił na półki, gdzie przeleżał ponad dwadzieścia lat. Można dywagować, czy gdyby nie stłumienie tak zwanej praskiej wiosny ten film by się ukazał, bowiem jego premiera miała się odbyć w 1968 r., a nastąpiła dopiero na początku 1990 r. Niestety, ironia losu spowodowała, że był to dla Czechosłowaków bardzo ważny czas wybijania się na niepodległość, więc jego premiera przeszła w zasadzie niezauważona, ludzie mieli wówczas inne sprawy na głowie. Na festiwalu w Berlinie *Skowronki na uwięzi* zdobyły Złotego Niedźwiedzia *ex aequo* z filmem *Pożytywka* (*Music Box*, 1989) Costy-Gavrasa, ale pojawiły się głosy, iż jest to właściwie nagroda na otarcie łez. W prasie czeskiej ani ta premiera, ani ta nagroda nie spotkały się z większym odzewem.

M.G.: W przypadku *Skowronków na uwięzi* oraz kolejnej adaptacji – *Postrzyżyn* (*Postřižiny*, 1980), zagłębia się Pan w świat mityczny, po raz kolejny odchodząc od wyłącznie filmoznawczej analizy. Świat kreowany przez ideologów komunistycznych w gruncie rzeczy bardzo przypominał struktury mityczne...

M.R.: Z *Postrzyżynami* jest problem, bowiem i Hrabal, i Menzel musieli pójść na daleko idący kompromis, aby ich dzieła mogły dalej powstawać. Po okresie praskiej wiosny, w czasie „normalizacji”, gdy cenzura pojawiła się ze zdwojoną siłą, obaj autorzy zostali pozbawieni możliwości wykonywania zawodu. Zwłaszcza dla Hrabala, który bardzo potrzebował kontaktu z czytelnikami, był to straszliwy cios, przez kilka lat publikował w samizdacie, ale ta sytuacja wciąż go uwierała, ponieważ chciał publikować w oficjalnym obiegu, chciał być czytany. Żeby to się wydarzyło, musiał popełnić coś, co szczególnie przez młodych ludzi w latach siedemdziesiątych, gdy zaczynał rodzić się ruch niepodległościowy, było nie do przyjęcia. W 1977 r. Václav Havel, Jan Patočka oraz kilku innych dysydentów powołało do życia antyreżimową i antysystemową Kartę 77. Natomiast Hrabal nie tylko nie złożył podpisu pod Kartą 77, ale podpisał Antykartę, a więc poszedł po linii władzy. Można zapytać, czy był to gest świadomy, bowiem kilka miesięcy wcześniej udzielił bardzo niechlebnego wywiadu głównemu czechosłowackiemu dziennikowi propagandowemu, czyli „Tvorbie”. I tutaj zdania są już podzielone. Sam Hrabal przyznawał, że cały wywiad został sfalszowany. Udzielał odpowiedzi całkowicie oderwanych od polityki, opowiadał o karmieniu kotów, o Kersku,

o tym, że mu brakuje czytelników, natomiast wypowiedzi, które ukazały się w gazecie, były zupełnie w innym tonie, popierające partię rządzącą. Nie wiadomo do końca, jak to było, niewykluczone, że rację mają ci, którzy przypisują Hrabalowi podlizywanie się władzy, aby tylko mógł publikować. Jest to jeden z największych nieodgadniętych do tej pory mitów Hrabalowskich, drugi związany jest z jego śmiercią – czy było to samobójstwo, czy wypadek z okna.

W tej drugiej kwestii przychylam się ku teorii o samobójstwie; w jego twórczości był to często pojawiający się motyw, zwłaszcza w ostatnich esejach, które pisał w latach dziewięćdziesiątych, podkreślając wielokrotnie, że świat jest mu obcy, nie ma dla kogo żyć ani nie ma już czytelników. Wersja mówiąca o tym, że Hrabal karmił gołębie i wypadek z okna jest więc mało prawdopodobna. Natomiast jeśli chodzi o wywiad dla „Tvorby”, wydaje mi się, że nawet jeśli został on przeznaczony przez dziennikarzy, Hrabal mimo wszystko podpisał Antykartę świadomie. Wielu czytelników mu to wypominało, dochodziło nawet do tego, że młodzi czytelnicy palili jego książki. Ale dzięki temu mógł napisać i wydać w oficjalnym obiegu *Postrzyżyny*⁸. Nie był to jednak utwór, który można uważać jako formę daniny wobec rządzących. Inaczej było z Menzlem, który, by móc realizować kolejne filmy, musiał pójść władzy „na rękę”. Hrabal miał ten komfort, że mógł pisać do szuflady lub publikować w drugim obiegu, Menzel nie mógł zaś w ogóle kręcić filmów. Nie wybrał emigracji, tak jak inni koledzy z jego generacji, chociażby Forman. Został w Czechosłowacji i poświęcił się pracy teatralnej. Jednak wciąż ciągnęło go do świata filmu, więc nakręcił typowy obraz popierający budowę socjalizmu – *Kto szuka złotego dna* (*Kdo hledá zlaté dno*, 1974). Dzięki temu mógł wrócić do adaptacji Hrabala i kolejnym jego filmem były już *Postrzyżyny*. Powieść Hrabala nie jest żadnym ukłonem w stronę władzy, pisarz wyraźnie odgrodził się od tego, co polityczne. Jeśli *Skowronki na uwieży* Hrabala i Menzla były ich najbardziej politycznym filmem, to *Postrzyżyny* należy uznać za najbardziej eskapistyczne dzieło. To powrót Hrabala do czasów dzieciństwa, obraz, który nie miał nic wspólnego z ówczesną sytuacją w Czechosłowacji. Dlatego też znaleźli się krytycy, którzy zarzucali Hrabalowi, że nie zabiera on głosu w dyskusji na temat teraźniejszości.

Menzel pozwolił sobie na niewielkie zmiany względem oryginału, jedna z nich jest jednak znacząca – powieść Hrabala kończy się na tym, że Maria i Francin spodziewają się dziecka. Menzel dopisał epilog, trochę patetyczny, w którym Francin mówi do żony: „Nosisz w sobie przyszłego pisarza”. Druga, bardziej niepozorna zmiana, to dodanie sceny z koniem, który sika w czasie radiowego przemówienia jednego z miejscowych notabli. Niektórzy traktowali to jako komentarz do bieżącej sytuacji politycznej. Być może – żarty Menzla są niezbadane.

⁸ B. Hrabal, *Postrzyżyny*, tłum. A. Piotrowski, Warszawa 1980.

M.G.: Hrabal wielokrotnie podkreślał, że inspirował się amerykańską groteską, zresztą Charliego Chaplina nazywał „Don Kichotem XX wieku”. Czy Pana zdaniem groteska i slapstickowe żarty zachowały się też w filmowych adaptacjach Menzla?

M.R.: Menzel jest wielkim zwolennikiem kina amerykańskiego, tego jeszcze z epoki niemej: slapstick, filmy wytwórni Keystone, wczesne dzieła Chaplina czy Bustera Keatona to według niego najlepsze, co się wydarzyło w sztuce filmowej. W swojej twórczości bardzo często nawiązywał do tamtych lat, w *Postrzyżynach* jest tego sporo, m.in. przyspieszone zdjęcia, postaci, które niespodziewanie się przewracają – typowe gagi dla slapsticku. Gdyby spojrzeć na twórczość Menzla nieco szerzej, nie tylko na adaptacje Hrabala, to zauważymy, że bardzo często wracał do okresu I Republiki, do przedwojennych czasów. Menzel jest w istocie konserwatystą, większość jego filmów rozgrywa się w idealizowanej przeszłości. To reżyser, który zupełnie nie pasuje do dzisiejszych czasów. Gdy przeszedł się jego filmy, począwszy od lat sześćdziesiątych, to można zaobserwować, że coraz bardziej odchodzi od teraźniejszości. Menzel dwukrotnie sięgał przecież po prozę Vladislava Vančury, który poświęcił większość swoich książek minionej epoce, zrealizował też film *Cudowni mężczyźni z korbką* (*Báječní muži s klikou*, 1978) o pierwszych czeskich filmowcach tworzących jeszcze pod koniec XIX w., a jego ostatni obraz to adaptacja *Don Juana* (*Donšajni*, 2013). Jeśli nadal będzie kręcił filmy, to wkrótce sięgnie chyba po *Iliadę*...

M.G.: Ten konserwatyzm, także jeśli chodzi o podejście do literackiego pierwowzoru, był zarazem receptą Menzla na udaną adaptację. Innym reżyserom sięgającym po twórczość Hrabala z bardziej autorskim zamierzeniem nie udało się nakręcić tak dobrych filmów.

M.R.: To bardzo celna obserwacja; myślę, że główną płaszczyzną porozumienia pomiędzy Menzlem a Hrabalem było właśnie uwielbienie dla tamtej minionej epoki. Warto też zwrócić uwagę, że oprócz wczesnej twórczości Hrabala – zbioru opowiadań *Perelka na dnie i Bar świat*⁹ – bardzo doraźnych scenek z życia zwykłych ludzi oraz knajpianych anegdot, właściwie każda powieść Hrabala dzieje się w mniej lub bardziej odległej przeszłości. Mogłem tę książkę ułożyć zupełnie inaczej, chronologicznie względem czasu akcji, a nie w kolejności powstawania filmów. Wtedy okazałoby się, że jest to książka o historii Czechosłowacji, bowiem życiorys Hrabala, zamykający się w latach 1914–1997, jest niemal tożsamy z datami istnienia państwa czechosłowackiego. Takie odczytanie też bardzo mi się podoba.

Początki adaptacji dzieł Hrabala, czyli *Perelki na dnie*, były związane z szeregiem reżyserów, z których tylko Menzel pozostał dalej wierny pisarzowi. Pomijam trzy adaptacje z lat dziewięćdziesiątych, to już zupełnie inna historia i inne poko-

⁹ B. Hrabal, *Bar świat*, tłum. zbior., Warszawa 1989.

lenie twórców. Jeśli zaś chodzi o tych, którzy zaczynali wraz z Menzlem – ani Passer, ani Nêmec, ani Chytilova nie chcieli potem podejść do Hrabala, tym bardziej, że Hrabal z książki na książkę stawał się coraz bardziej zapatrzony w przeszłość, a wszyscy ci twórcy byli zainteresowani współczesnymi tematami. W pierwszej wersji scenariusz *Pociągów pod specjalnym nadzorem* zaproponowano Chytilovej, ale ona po przeczytaniu od razu odmówiła, twierdząc, że nie wie, jak się za to zabrać. Anegdota głosi, że Menzel zdecydował się tylko dlatego, aby wreszcie zadebiutować w pełnym metrażu i zgodził się, nie czytając nawet książki, ale w to raczej już nie można wierzyć, bo od czasu *Perelek na dnie* Hrabal z Menzlem już się przyjaźnili i realizowali razem wszystkie kolejne scenariusze, a Menzel czytał wszystkie książki Hrabala, często jeszcze w maszynopisie. Pozostali reżyserzy więcej po Hrabala nie sięgali, być może także dlatego, iż utarło się, że to Menzel ma wyłączność na teksty Hrabala.

Szczególnie jednego filmu, który nie powstał, jest mi żal – Evald Schorm sposobił się do adaptacji *Zbyt głośnej samotności*¹⁰, wcześniej zrobił świetne przedstawienie w praskim teatrze Na zábradlí. To powieść, która Menzlowi zupełnie nie leżała i on nigdy do tej adaptacji się nie przymierzał, a jest to – według słów samego Hrabala – jego najważniejsza powieść. Jeżeli żył i pisał, to tylko dlatego, żeby napisać *Zbyt głośną samotność*, jak mówił. W latach osiemdziesiątych, po sukcesie wersji scenicznej, chciał zrobić to Schorm, ale niestety zmarł. Pomysł powrócił dopiero po przełomie 1989 r. i niestety wzięła się za to Věra Cais, Francuzka czeskiego pochodzenia, czyli można też powiedzieć Caisová. Nakręciła film kuriozalny. To jest zły film, ale polecam go obejrzeć, aby zobaczyć, jak daleko można odejść od literackiego pierwowzoru. Reżyserka dosłownie wizualizowała sceny, które Hrabal pisał zupełnie eterycznymi metaforami. Sam Hrabal wystąpił zresztą w tym filmie w epizodzie, jako śmieciarz przyjeżdżający do skupu złomu. Miał to być prezent na osiemdziesiąte urodziny pisarza, okazał się trochę nietrafiony. Na dodatek *Zbyt głośna samotność* (*Příliš hlučná samota*, 1994) to film nakręcony we Francji, z francuskimi aktorami, akcja osadzona jest współcześnie, a nie w latach pięćdziesiątych, jak w powieści Hrabala – nic się tam nie zgadza. W głównej roli wystąpił Philippe Noiret – to przeszkadza najbardziej, a czescy aktorzy pojawiający się w tym filmie zostali zdubbingowani. Poza tym nieudanym francuskim obrazem, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych powstały jeszcze dwa kolejne: *Anielskie oczy* (*Andělské oči*, 1993) Dušana Kleina, adaptacja jednego z pierwszych opowiadań Hrabala; to w zasadzie jedna ciągnąca się anegdota, rozdmuchana do ponadgodzinnego filmu – miłośnicy Hrabala mogą to sobie obejrzeć. Dosyć ciekawym obrazem, będącym adaptacją dzieła pisarza nienakręconym przez Menzla, jest natomiast *Czuły barbarzyńca* (*Něžný barbar*, 1989) Petra Kolihi na podstawie powieści pod tym samym tytułem. To histo-

¹⁰ B. Hrabal, *Zbyt głośna samotność*, tłum. P. Godlewski, Izabelin 2007.

ria przyjaźni Bohumila Hrabala z Vladimírem Boudníkiem i Zbynkem Fišerem, znanym jako Egon Bondy, poetą i filozofem. Jest to film dobry, ciekawy pod tym względem, że Hrabala gra tam Menzel, co okazało się w pewnym sensie koronacją drogi twórczej obu autorów, symbolicznym hołdem dla ich współpracy. Ostatnim jak dotąd filmem na podstawie prozy Hrabala jest nakręcony znów przez Menzla *Obsługiwałem angielskiego króla* (*Obsluhoval jsem anglického krále*, 2006). Ale już bez udziału Hrabala. Pisarz zmarł w 1997 r., film powstał dziewięć lat później. Jak by na to nie patrzeć – mając w pamięci kilka nowel z *Peretlek na dnie* i trzy filmy z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – w dyscyplinie „filmy według Hrabala” mamy wynik: dziewięć filmów nie-Menzlowskich do sześciu Menzlowskich (z tym że Menzel nakręcił więcej filmów pełnometrażowych). Ale to tylko liczby. Bo to Menzel jest i już na zawsze pozostanie głównym specjalistą od Hrabala.

M.G.: A czy zastanawiał się Pan nad recepcją tych filmów? Ten wątek nie pojawia się w Pana opracowaniu, natomiast podkreśla się często – pisze też o tym m.in. w książce *Czeskie sny* Pavel Kosatík – że po śmierci Hrabal w Czechach przestał być popularnym pisarzem¹¹. W Polsce jego książki ciągle są bardzo poczytne, nadal panuje moda na Hrabala, podczas gdy w Czechach mało kto już o nim pamięta. Czy jest to także jednym z powodów, dla którego nie powstają kolejne filmowe adaptacje dzieł Hrabala?

M.R.: Jest to bardzo dziwna sytuacja, bowiem rzeczywiście Hrabal w Czechach już nie jest tak popularny, jak był w latach sześćdziesiątych. Z naszej perspektywy jest to najwybitniejszy, a z pewnością najbardziej popularny czeski pisarz. Czesi natomiast mają na ten temat inne zdanie, o Hrabalu już trochę zapomnieli, przestał być popularny jeszcze za życia. Ostatnim ważnym utworem, który był tam szeroko komentowany, jest trylogia *Wesela w domu*¹². Najbardziej autobiograficzne dzieło Hrabala, pisane z perspektywy jego żony Elišky, powstało jeszcze w latach osiemdziesiątych. Być może wynika to z tego, że później Hrabal przestał być aktywny literacko, co zbiegło się w czasie z bardzo trudnym okresem w jego życiu – w maju 1987 r. umarł brat Hrabala, trzy miesiące później zmarła Eliška, zaczęli odchodzić kolejni przyjaciele. Nieco wcześniej Hrabal musiał przeprowadzić się ze znajdującego się nieopodal Pragi Kerska, gdzie mieszkały jego koty, do stołecznego blokowiska. Zdrowie nie pozwalało mu na długie pobyty poza miastem, musiał być pod stałą opieką lekarską, więc zamieszkał w zwykłym, okropnym bloku na przedmieściach Pragi. Z tego powodu bardzo cierpiał

¹¹ „Podobnie jest z Bohumilem Hrabalem, który w Czechach jest coraz bardziej zapominanym autorem, za to w Polsce jest uznawany za dostawcę optymistycznego podejścia do życia, którego w polskiej literaturze tradycyjnie brakuje [...]”. Zob. P. Kosatík, *Czeskie sny*, Wrocław 2014, s. 196.

¹² B. Hrabal, *Wesela w domu*, tłum. P. Godlewski, Warszawa 1980.

i myślał tylko o tym, żeby się stamtąd wyrwać do Kerska, do swoich kotów, ewentualnie wybrać się do knajpy i spotkać z przyjaciółmi. Właściwie przestał tworzyć, raz na jakiś czas powstawały króciutkie eseje, pisane w zasadzie na zlecenie jego przyjaciół, którzy prowadzili wydawnictwo zajmujące się głównie publikacją jego utworów.

Potem zdarzyła się rzecz kuriozalna. Hrabal, już wtedy w zaawansowanym wieku, poznał młodzieńką amerykańską studentkę bohemistyki April Gifford i powstały *Listy do Kwiecieńki*¹³. Nie są to listy miłosne, raczej eseje dotyczące społeczno-politycznej sytuacji w Czechach, ale wiele osób uważało, że Hrabal stracił głowę dla Amerykanki. Poza tym jeden z ostatnich tekstów Hrabala ukazał się w gazecie opatrzony zdjęciem, na którym Hrabal ssał pierś podstarzałej cygańskiej prostytutki. To ostatecznie przekreśliło Hrabala w oczach wielu czytelników, został zepchnięty na boczny tor i umarł właściwie zapomniany. Tuż po śmierci starszy od niego przyjaciel, poeta, malarz oraz grafik Jiří Kolář, miał za złe całemu środowisku literackiemu, ale też Havlovi, że śmierć Hrabala pozostała niezauważona, że prezydent mógłby chociaż kogoś na pogrzeb pisarza wysłać, a tak pozostał niesmak. Hrabal z Havlem znali się dobrze, razem pili piwo z Bilem Clintonem w barze *Pod złotym tygrysem* (*U Zlatého Tygra*), a co ciekawe, w 1956 r., jeszcze przed oficjalnym debiutem Hrabala, w samizdacie wyszła książeczka składająca się z dwóch wczesnych opowiadań pisarza pod tytułem *Rozmowy ludzi* (*Hovory lidí*). Publikacja ta doczekała się omówienia w prasie, była to pierwsza krytyczna praca poświęcona twórczości Hrabala, a jej autorem okazał się debiutujący tym tekstem Václav Havel.

Hrabal jest bardzo popularny w Polsce – to chyba z powodu zazdrości, że nie mamy podobnego pisarza, który potrafiłby z łagodną ironią naśmiewać się z samego siebie i z własnych rodaków. Drugim krajem, w którym Hrabal jest hołubiony, są Włochy, ponieważ cieszy się popularnością także na Węgrzech, zapewne ze względu na bliskość geograficzną. Spod pióra węgierskiego dziennikarza László Szigetiego wyszedł wywiad-rzeka z Hrabalem, w polskim wydaniu pod tytułem *Drybling Hidegkutiego...*¹⁴. Hidegkuti był piłkarzem ze „złotej jedenastki” węgierskiej drużyny z lat pięćdziesiątych, słynącym ze swojego dryblingu, w oryginale tytuł jest zupełnie inny – *Kličky na kapesníku*, ale to okazało się zbyt trudne do przetłumaczenia¹⁵.

Myślę, że już raczej żadna adaptacja prozy Hrabala nie powstanie, Menzel też już nie jest w sile wieku i nie wiem, czy w ogóle nakręci jeszcze jakiś film, a po drugie – w twórczości Hrabala niewiele pozostało książek, które mogłyby zostać

¹³ B. Hrabal, *Listy do Kwiecieńki*, tłum. A. Czcibor-Piotrowski, Warszawa 2002.

¹⁴ L. Szigeti, *Drybling Hidegkutiego, czyli rozmowy z Hrabalem*, tłum. A. Kaczorowski, Izabelin 2002.

¹⁵ Tytuł można przetłumaczyć jako „Zwody na chusteczce” – przyp. M.G.

sfilmowane; ja życzyłbym sobie adaptacji *Wesel w domu*. Mógłby to być świetny film nie tylko fabularny, ale też w pewnej mierze dokumentalny, biograficzny, opowiadający o Hrabalu i niemal czterech dekadach historii Czechosłowacji, bowiem ta książka obejmuje lata od momentu przeprowadzki Hrabala z Nymburka do Pragi, czyli od lat czterdziestych do końca lat siedemdziesiątych. Był to najważniejszy okres w historii Czechosłowacji; gdyby zabrał się za to jakiś zdolny młody reżyser, mógłby z tego powstać interesujący film.

M.G.: *Święto przebiśniegu* (*Slavnosti sněženek*, 1983), jedyna obok *Perelek na dnie* adaptacja Hrabala, która nie dotyczyła czasów przeszłych, to obraz czechosłowackiej codzienności lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, sprofanowanej jednak przez Husákovską „normalizację”. Jest to opis szczególnie. Kersko – miejsce akcji *Święta przebiśniegu* – określa Pan według nomenklatury zaproponowanej przez antropologa Marca Augé jako „nie-miejsce”¹⁶...

M.R.: Jest to moim zdaniem film niedoceniony, przeoczony. Mam do niego ogromny sentyment, z tego choćby względu, że w sposób kongenialny pokazuje codzienność okresu „normalizacji”. Hrabal nie byłby jednak sobą, gdyby poprzestał jedynie na obserwacji – warstwa anegdotyczna jest tu ogromnie ważna (choć jest to humor bardzo wysublimowany, operujący półśrodkami), ale najciekawsze jest to, co kryje się niejako pod warstwą fabularną. Ten film należy pokazywać obligatoryjnie historykom współczesności, ale też socjologom czy antropologom. Udało się w nim bowiem w nienachalny sposób zobrazować metody, za pomocą których w socjalistycznej rzeczywistości, osobiście czechosłowackiej, a więc w znacznie większym stopniu ateizowanej niż w innych krajach demoludów, rodzi się coś na kształt nieuświadomionego obywatelskiego nieposłuszeństwa. Oto w programowym nie-miejscu, w świecie bez centrum, w świecie, w którym nie zacieśniają się żadne międzyludzkie więzi, nagle dochodzi do jednoczącego wszystkich doświadczenia, które swój finał mieć będzie w knajpie przeistaczającej się na tę chwilę w miejsce o nieledwie świętym charakterze. Hrabal z Menzlem pokazali, jak w świecie zdesakralizowanym i zdehumanizowanym na sposób socjalistyczny rodzi się znienacka coś w rodzaju świadomości społecznej, quasi-religijnej, mitycznej wręcz. A w tle buzuje czechosłowacka prząsność. Skromny, mądry film.

M.G.: Ostatnia z adaptacji wyreżyserowanych przez Menzla powstawała już po śmierci Hrabala. *Obsługiwałem angielskiego króla* to jedyny z filmów tego duetu, do którego Hrabal nie współtworzył scenariusza i jest z tego powodu już zupełnie innym obrazem.

M.R.: Widać tam brak Hrabala; gdyby razem pracowali nad scenariuszem, to film by tak nie wyglądał, ale z powstaniem tej adaptacji były też ogromne kłopoty, miała zostać zekranizowana już w latach osiemdziesiątych, ale tak się nie stało i po

¹⁶ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2013.

śmierci Hrabala kilka osób zgłosiło akces do chęci sfilmowania tej powieści. Okazało się, że wszyscy mają do niej prawa, bowiem Hrabal o coś takiego, jak prawa autorskie, w ogólnie nie dbał, nie miał też własnego agenta. Różni reżyserzy, i to bardzo zacni, jak choćby Karel Kachyňa, klócili się o możliwość zekranizowania powieści. Menzel twierdził, że to on ma prawo do adaptacji, powiedział, że ma to na papierze. W końcu doszło do tego, że na jednym z festiwali filmowych Menzel wychłostał różgą producenta Jiříego Sirotkę, który odstąpił jego prawa komuś innemu. Wszyscy po kolei mieli kręcić ten film – i Hřebejk, i Kachyňa, i jeszcze jacyś inni twórcy. Zakusy mieli też Amerykanie – głównego bohatera miał grać Michael J. Fox, ostatecznie zrobił go Menzel, ale w koprodukcji. Wiele krajów partycypowało finansowo, ale zarazem aktorsko, główną rolę Jana Dziecię zagrał bułgarski aktor Ivan Barnev, występuje również niemiecka aktorka Julia Jentsch, a cały film jest gładki, uładzony i nijaki. Trochę w hollywoodzkim stylu, brak w nim Hrabalowskiego pazura, ale sam Menzel jeszcze w wywiadach poprzedzających produkcję powiedział, że chce zrobić „śliczny film” i słowa dotrzymał – jest to śliczny film, ale nic więcej.

M.G.: Skoro omówiliśmy już pokrótce większość z filmów będących adaptacjami twórczości Hrabala, zapytam o koncepcję Goethego „Dichtung und Wahrheit”, co można przetłumaczyć jako „zmyślenie i prawda”¹⁷, którą traktuje Pan jako dewizę całej twórczości Hrabala.

M.R.: Hrabal nigdy tego wprost nie powiedział – filozofia Goethego jest jedynie przywołana w wywiadzie z Szigetim – ale jeżeli uważnie spojrzymy na twórczość Hrabala, a także na jego życiorys, to zauważymy, że był autorem, który mocno mistyfikował. Nikt go dobrze nie znał, nawet żona; jeden z jego największych przyjaciół, a zarazem biograf i apologeta Hrabala, Tomáš Mazal, przyznaje, że pisarz pozostał nieodgadniony. Właściwie większość jego wypowiedzi należy brać w duży cudzysłów i niewykluczone, że przywoływane przez niego knajpiane gawędy również były wymyślane, zresztą bardzo symptomatyczny był tytuł jego pierwszej książki, o której wspominałem – *Rozmowy ludzi*. On po prostu podsłuchiwał rozmowy ludzi w knajpie i genialnie przerabiał je na opowiadania. Niektórzy z jego sąsiadów z robotniczej dzielnicy Libeň, gdzie mieszkał w latach pięćdziesiątych, mieli mu to za złe – w biografii Mazala pojawia się historia, też nie wiadomo, czy do końca prawdziwa, że gdy Hrabal przychodził do knajpy, a bywał tam często, stali bywalcy

¹⁷ „Autor *Pociągów pod specjalnym nadzorem* często wspominał, że jego filozofia twórcza opiera się na formule przejętej od Goethego, który łączenie realizmu (rozumianego przede wszystkim jako autobiografizm) z elementami ponadrealistycznymi doprowadził do perfekcji w autobiograficznym tomie *Aus meinem Leben*, noszącym podtytuł *Dichtung und Wahrheit*. To właśnie sformułowanie – *Dichtung und Wahrheit* (tłumaczone jako *zmyślenie i prawda*, bądź też – bardziej dosłownie – *poezja i prawda*) stało się dewizą twórczości Hrabala”. Zob. M. Robert, *Perelki i skowronki...*, s. 80.

albo wychodzili, albo przenosili się w odległy kąt, mówiąc: o, znowu przyszedł pan pisarz, będzie nas podsłuchiwał i zarabiał na tym pieniądzu.

M.G.: Czy mógłby Pan na koniec opowiedzieć, jak przebiegała praca nad książką? Wspominał Pan już o tym, że powstawała długo, ale czy opierał się Pan wyłącznie na polskich oraz anglojęzycznych źródłach, czy sięgał Pan również do czeskich publikacji?

M.R.: Polskie źródła są bardzo skromne, właściwie ta konstatacja stała u źródeł wyboru tematu mojej rozprawy doktorskiej; o tych filmach, niezwykle popularnych, nikt właściwie nie pisał. Pojawił się jeden artykuł analityczny w miesięczniku „Kino”, ale to jedyna tego typu praca poświęcona *Postrzyżynom* i w dodatku napisana nie przez filmoznawcę, tylko przez łódzką etnologkę Ewę Nowinę-Sroczyńską. Oprócz tego tekstu wszelkie inne omówienia adaptacji prozy Hrabala to wyłącznie recenzje, co może dziwić, tym bardziej, że o samym pisarzu ukazało się w Polsce kilka książek, jest biografia *Gra w życie. Opowieść o Bohumilu Hrabalu* autorstwa Aleksandra Kaczorowskiego, niedawno ukazała się publikacja Wojciecha Solińskiego pod tytułem *Bohumila Hrabala sprawa polska (i inne sprawy)* o recepcji dzieł autora *Postrzyżyn* w Polsce. Dostępne jest też tłumaczenie biografii napisanej przez czeską badaczkę Monikę Zgustovą. Nie ukazała się, co prawda, po polsku potężna biografia napisana przez Mazala, ale dostępna jest jego *Praga z Hrabalem*, ciekawe turystyczne podejście do Hrabala, raczej w sposób popularnonaukowy, choć można się też z tej książki sporo rzeczy dowiedzieć. Jeśli zaś chodzi o teksty typowo filmoznawcze, korzystałem właściwie wyłącznie z czeskich i angielskich źródeł, czy raczej czesko-angielskich – mam na myśli wybitnego pisarza Josefa Škvoreckiego, który wyemigrował do Kanady, tam wraz z żoną założył emigracyjne wydawnictwo i publikował książki, które nie mogły ukazać się w Czechosłowacji, a jednocześnie pisał też o filmie. Poświęcił kilka książek czeskiemu kinu, w tym jedną w całości adaptacji *Pociągów pod specjalnym nadzorem*¹⁸, pewnie dlatego, że film otrzymał Oscara i był dobrze znany za Oceanem. W monografii Škvoreckiego poświęconej czeskiej kinematografii, która ukazała się na początku lat siedemdziesiątych w Toronto¹⁹, z oczywistych względów brak na przykład omówienia *Skowronków na uwięzi*. Z dotarciem do materiałów na temat tego filmu miałem najwięcej kłopotów, bo ani w Czechach, ani za granicą nie było żadnych informacji – w jednym czeskim dzienniku znalazłem tylko sprawozdanie z premiery.

M.G.: Czy zauważył Pan jakieś różnice w spojrzeniu analitycznym na te adaptacje pomiędzy zagranicznymi historykami filmu, jak chociażby Peter Hames, a czeskimi filmoznawcami?

¹⁸ J. Škvorecký, *Jiří Menzel and the history of the “Closely Watched Trains”*, New York 1982.

¹⁹ J. Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Toronto 1971.

M.R.: Wszyscy, zwłaszcza Hames i Škvorecký, którzy nie pisali o późnych adaptacjach z lat dziewięćdziesiątych, patrzą na Hrabala przez pryzmat Menzla. I to jest minus. Ja w swojej książce wspominam te trzy filmy nakręcone przez innych reżyserów, ale nie poddaję ich jakiegś gruntownej analizie. Długo zastanawiałem się, czy poświęcić im osobne pełnoprawne rozdziały, tak jak Menzłowski adaptacjom, lecz zdecydowałem, że umieszczę je w jednym rozdziale. Był też pomysł profesor Alicji Helman, która była jednym z recenzentów wewnętrznych pracy, żeby w ogóle zrezygnować z tych filmów i poświęcić się tylko Menzłowi, ale wtedy pojawiłby się kłopot, co z nowelowymi *Perłkami na dnie*. To pierwszy ważny film, a zarazem manifest Nowej Fali, więc nie mogłem go omówić tylko w kontekście Menzla. Gdybym z kolei zostawił tylko filmy Menzla, powstałaby monografia tego reżysera, lecz bez filmów niebędących adaptacjami Hrabala, więc wydaje mi się, że ta strategia, która pozostała w ostatecznym kształcie książki jest chyba najlepszą z możliwych.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 18 grudnia 2014 r.
Księgarnia-Antykwariat „Cetus”

Bibliografia

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2013.
 Hrabal B., *Bar świat*, tłum. zbior., Warszawa 1989.
 Hrabal B., *Listy do Kwiecieńki*, tłum. A. Czcibor-Piotrowski, Warszawa 2002.
 Hrabal B., *Obsługiwałem angielskiego króla*, tłum. J. Stachowski, Warszawa 1990.
 Hrabal B., *Perłka na dnie*, tłum. zbior., Warszawa 2012.
 Hrabal B., *Postrzyżyny*, tłum. A. Piotrowski, Warszawa 1980.
 Hrabal B., *Sprzedam dom, w którym nie chcę już mieszkać*, tłum. J. Anderman, T. Lis, Kraków 1981.
 Hrabal B., *Wesela w domu*, tłum. P. Godlewski, Warszawa 1980.
 Hrabal B., *Zbyt głośna samotność*, tłum. P. Godlewski, Izabelin 2007.
 Hrabal B., *Złocieńka*, tłum. W. Soliński, Warszawa 2014.
 Kosatík P., *Czeskie sny*, Wrocław 2014.
 Robert M., *Perłki i skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, Łódź 2014.
 Sziget L., *Drybling Hidegkuti, czyli rozmowy z Hrabalem*, tłum. A. Kaczorowski, Izabelin 2002.
 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Toronto 1971.
 Škvorecký J., *Jiří Menzel and the history of the "Closely Watched Trains"*, New York 1982.

Filmografia

- Anielskie oczy (Andělské oči)*, reż. D. Klein, 1993.
Cudowni mężczyźni z korbką (Báječní muži s klikou), reż. J. Menzel, 1978.

- Czarny Piotruś (*Černý Petr*), reż. M. Forman, 1963.
Czuły barbarzyńca (*Něžný barbar*), reż. P. Koliha, 1989.
Don Juan (*Donšajni*), reż. J. Menzel, 2013.
Erotikon, reż. G. Machatý, 1929.
Kto szuka złotego dna (*Kdo hledá zlaté dno*), reż. J. Menzel, 1974.
Makabratura (*Baron Prášil*), reż. J. Herz, 1963.
Miłość blondynki (*Lásky jedné plavovlásky*), M. Forman, 1965.
Nudne popołudnie (*Fádní odpoledne*), reż. I. Passer, 1963.
Obsługiwałem angielskiego króla (*Obsluhoval jsem anglického krále*), reż. J. Menzel, 2006.
Perelki na dnie (*Perličky na dně*), reż. V. Chytilová, J. Jireš, J. Menzel, J. Němec, E. Schorm, 1965.
Pociągi pod specjalnym nadzorem (*Ostře sledované vlaky*), reż. J. Menzel, 1966.
Postrzyżyny (*Postřižiny*), reż. J. Menzel.
Pozytywka (*Music Box*), reż. Costa-Gavras, 1989.
Skowronki na uwięzi (*Skřivánci na niti*), reż. J. Menzel, 1989.
Święto przebiśniegu (*Slavnosti sněženek*), reż. J. Menzel, 1983.
Zbyt głośna samotność (*Příliš hlučná samota*), reż. V. Cais, 1994.

MACIEJ ROBERT – ur. 1977, łódzianin, doktor nauk humanistycznych, absolwent Uniwersytetu Łódzkiego i Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Teatralnej i Telewizyjnej w Łodzi. Autor wielu tekstów filmoznawczych publikowanych w prasie i tomach zbiorowych. Autor książki *Perelki i Skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala* (Łódź 2014). Dziennikarz związany z „Polityką” i „Nowymi Książkami”. Laureat nagrody „Złote Pióro” im. Jerzego Katarasińskiego. Poeta, autor czterech tomów, w tym: *Collegium Anatomicum* (nagroda Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek) i *Księgi meldunkowej* (nominacja do Nagrody im. Wisławy Szymborskiej). Tłumaczony na język angielski, arabski, chorwacki, hiszpański, niemiecki, serbski, ukraiński i węgierski.



Katarzyna Mąka-Malatyńska
[fot. Archiwum PWSFTviT]

TRUDNE DO PRZEKROCZENIA GRANICE TABU

z Katarzyną Mąką-Malatyńską, autorką książki
Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie,
rozmawiał Michał Dondzik

Michał Dondzik: Co zdecydowało o tym, że postanowiła Pani studiować filmoznawstwo?

Katarzyna Mąka-Malatyńska: Studiowałam filologię polską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie pracuję do dziś. Wtedy jeszcze w Poznaniu filmoznawstwo nie istniało jako odrębny kierunek. Była to jedna ze specjalności na polonistyce, którą wybierało się podczas ostatnich dwóch lat studiów. Specjalność znacznie różniła się od dzisiejszego filmoznawstwa. Wówczas składało się na nią trochę historii kina, trochę teorii, a później seminarium magisterskie u prof. Marka Hendrykowskiego. Moja praca magisterska dotyczyła filmu dokumentalnego, twórczości wtedy bardzo młodego dokumentalisty Pawła Łozińskiego. Następnie prof. Hendrykowski zaproponował mi, abym została jego doktorantką; wtedy nie było jeszcze takiego systemu studiów doktoranckich, jaki obowiązuje obecnie. Doktorat pisałam z pogranicza literatury i filmu. Filmoznawstwo zaczynało wyodrębniać się jako osobny kierunek studiów, ale ponieważ jednak obrona pracy doktorskiej miała odbyć się przed w przeważającej mierze polonistyczną radą wydziału, szukałam tematu, który byłby literacko-filmowy. Dość wcześniej na studiach zaczęłam interesować się literaturą faktu, czytać reportaże Hanny Krall, więc zdecydowałam się na temat związany z jej osobą. Połączenie tej autorki z filmem okazało się trudnym zadaniem; miała ona, co prawda, na swoim koncie dwa scenariusze filmowe, ale jak na doktorat było to trochę za mało. Okazało się jednak, że jest więcej filmów, które są takimi „ukrytymi” adaptacjami. Mam na myśli dzieła, które powstały z inspiracji tekstami Hanny Krall, ale jeśli dokładniej się im przyjrzyć, to inspiracje dotyczą nie tylko samego tematu czy bohatera, co wielokrotnie zdarzało się w historii kina, lecz również konstrukcji utworu filmowego. Doskonałym przykładem jest dokument Marcela Łozińskiego *Zderzenie czołowe* (1975) czy filmy Wojciecha Wiszniewskiego. Ze względu na postać Hanny Krall w mojej rozprawie siłą rzeczy pojawił się temat Holocaustu.

Recenzentem doktoratu był prof. Tadeusz Szczepański, który po obronie stwierdził, że to bardzo dziwne, że w polskim filmoznawstwie nie ma jeszcze publikacji naukowej na temat obrazów Zagłady w polskim kinie. Napisanie książki zajęło mi kilka lat. Obrona doktoratu odbyła się w 2003 r., a *Widok z tej strony...*¹ ukazał się w 2012 r. Nie dlatego, że bardzo leniuchowałam, bo przez te kilka lat opublikowałam jeszcze inne tytuły: popularnonaukową monografię Agnieszki Holland², książkę o filmie *Europa, Europa* (1990, reż. A. Holland), która ukazała się w polskiej i angielskiej wersji³, współredagowałam podwójny numer czasopisma „Images” dotyczący tematyki Holocaustu⁴. Poza tym, razem z prof. Mikołajem Jazdonem wydaliśmy dwie książki o polskim kinie dokumentalnym⁵, a teraz kończymy numer specjalny „Images”, poświęcony filmom dokumentalnym Europy Środkowej i Wschodniej po roku 2000.

M.D.: Kiedy zainteresowała się Pani filmem dokumentalnym? Czy miał na to wpływ prof. Marek Hendrykowski, promotor Pani pracy magisterskiej?

K. M.-M.: Kiedy, będąc doktorantką, rozpoczęłam pracę w Zakładzie Filmu i Telewizji na poznańskiej uczelni, zaprzyjaźniłam się z Mikołajem Jazdonem i to on zaszczerpił we mnie miłość do kina dokumentalnego. Zainteresowanie dokumentem pojawiło się właściwie jeszcze wcześniej, gdy szukałam tematu pracy magisterskiej i wybrałam dokument, co nie jest chyba zbyt popularne – studenci wolą pisać o fabulach. Mikołaj Jazdon do tej pory prowadzi Klub Krótkiego Kina w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu i jest dyrektorem artystycznym festiwalu OFF Cinema, podczas którego prezentowane są filmy niefikcyjne. Gdy jeszcze mieszkałam w Poznaniu, chodziłam tam na projekcje i spotkania z dokumentalistami, i tak to się jakoś potoczyło. Niebawem wspólnie z prof. Jazdonem i dr. Piotrem Pławuszkowskim uruchamiamy blog poświęcony kinu dokumentalnemu⁶.

M.D.: Poznańskie filmoznawstwo słynie ze szczególnej uwagi do filmu dokumentalnego. Czy miała Pani swoich mistrzów?

K. M.-M.: W moim przypadku na pewno dużą rolę odgrywał prof. Jazdon. Fakt, że jest to taka trochę poznańska „działka” – choć nikt nie uzurpuje sobie prawa do wyłączności – jest zasługą prof. Marka Hendrykowskiego oraz prof.

¹ K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012.

² K. Mąka-Malatyńska, *Ludzie polskiego kina. Agnieszka Holland*, Warszawa 2009.

³ K. Mąka-Malatyńska, *Europa, Europa*, Poznań 2007; *Holland's „Europa, Europa”*, tłum. D. Pilsby, Poznań 2007.

⁴ [Over]using the Holocaust. Contexts; [Over]using the Holocaust. Echoes, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, „Images” 2011, no. 15–16.

⁵ *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Jazdon, Poznań 2011; *Pogranicza dokumentu*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Jazdon, P. Pławuszkowski, Poznań 2012.

⁶ www.odokumencie.wordpress.com.

Małgorzaty Hendrykowskiej. Niedawno ukończyliśmy pracę nad obszerną dwutomową historią polskiego filmu dokumentalnego⁷.

M.D.: Jak rozumiem, książka *Krall i filmowcy*⁸ jest pochodną Pani rozprawy doktorskiej *Poetyka form paradokumentalnych. Reportaż literacki Hanny Krall w kontekście sztuki dokumentu filmowego*.

K.M.-M.: Tak. Zmieniłam tytuł, wychodząc z założenia, że nikt nie chciałby kupić książki o tak długim i trudnym tytule. Udało mi się opublikować mój doktorat w prywatnym Wydawnictwie Poznańskim, w którym oprócz oferty komercyjnej ukazywały się również książki naukowe – za każdym razem starano się o państwową dotację. Zanim przyszedłam do wydawnictwa z moją propozycją, ukazała się tam już książka *Dokumenty Kiesłowskiego*⁹ Mikołaja Jazdona. Oprócz zmiany tytułu, skróciłam nieco rozdział wstępny. Wiem, że wielu nauczycieli korzysta teraz z mojej książki w szkołach, więc jakoś się udało dotrzeć z nią do czytelników.

M.D.: Kolejną książką Pani autorstwa była *Europa, Europa* – publikacja wpisująca się w serię wydawniczą poświęconą ważnym filmom w historii kina. Skąd zainteresowanie twórczością Agnieszki Holland?

K.M.-M.: Publikacja na temat filmu *Europa, Europa* wzięła się oczywiście z zainteresowania problematyką Holocaustu. Ponieważ z góry wiedziałam, że ze względu na definicję polskiego kina, jaką przyjął w pracy habilitacyjnej, obraz Holland nie zostanie w niej omówiony, więc postanowiłam napisać osobny, nieco obszerniejszy niż naukowy artykuł, tekst o tym filmie. Profesor Hendrykowski zaproponował, by wydać ją w Wydawnictwie UAM. Później przyjaciel, Dan Polsby, który studiował w łódzkiej Szkole Filmowej¹⁰, przetłumaczył ją na język angielski. Ciekawa historia związana jest z fotografiami do tej książki. Nie ma ich zbyt wiele, są to screeny z filmu, ale ponieważ potrzebowałam też zdjęcia na okładkę, musiałam wystąpić o zgodę producenta. W Polsce jest to zwykle bardzo długi i kosztowny proces, natomiast w przypadku *Europy, Europy* napisałam jednego maila do CCC Filmkunst, które produkowało film Holland i w odpowiedzi dostałam informację, że bardzo się cieszą, proszą o egzemplarz w języku angielskim, jak tylko się ukaże, i że mogą użyć tych fotografii. Nie było najmniejszego problemu.

M.D.: Czy Agnieszka Holland czytała *Europe, Europe* bądź też monografię poświęconą jej twórczości¹¹?

⁷ M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015; *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015.

⁸ K. Mąka-Malatyńska, *Krall i filmowcy*, Poznań 2006.

⁹ M. Jazon, *Dokumenty Kiesłowskiego*, Poznań 2002.

¹⁰ Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi.

¹¹ Zob. przyp. 2.

K.M.-M.: Nie czytała tej pierwszej, ale przeczytała monografię i napisała w mailu, tu cytat, że „jest umiarkowanie zadowolona”. Myślę, że to jest komplement. Wychodzę z założenia, że z autorami nie należy zbyt dużo przed publikacją rozmawiać, tym bardziej jeśli pisze się książkę o ich dziełach, a nie o nich samych. Unika się w ten sposób przyjmowania ich perspektywy patrzenia na utwory. Natomiast takim okresem, kiedy należy porozmawiać, jest moment ukazania się książki. Rozmawiałam zarówno z Hanną Krall, jak i Agnieszką Holland, obie mają zresztą podobny stosunek do osób piszących o nich. Z Holland miałam bardzo dobry, choć krótki, kontakt. Zgodziła się – moim zdaniem – na rzecz niezwykłą. W tej książce jest bardzo dużo rodzinnych fotografii reżyserki; Holland przekazała swojej mamie moją prośbę o udostępnienie zdjęć. Gdy zadzwoniłam do mamy Agnieszki Holland, ta bardzo się przejęła, zaczęła wypytywać mnie, co robię w życiu, więc gdy dowiedziała się, że mam małe dziecko, uznała, że nie powinnam fatygować się aż do Warszawy, i że ona mi te zdjęcia przysła. Parę dni później otrzymałam kopertę, w której znajdowały się, jak podejrzewam, jedyne egzemplarze zdjęć Agnieszki Holland. Mogłam więc wykonać skany do mojej książki. To niewiarygodne, że ta osoba zaufała mi, że nie obawiała się, że zniszczę lub pogubię te zdjęcia. Myślę też, że należy się solidnie zastanowić, zanim wybierze się temat, twórczość danego reżysera, i trzeba naprawdę ją lubić, bo jeśli ma się do czegoś stosunek ambiwalentny, to podczas pracy nad książką można w ogóle przestać cenić te dzieła. Do dziś mam taki problem z kilkoma filmami Holland i nie chcę do nich wracać, ale niektóre dzięki tej książce odkryłam i lepiej zrozumiałam.

M.D.: Czy kiedy prof. Tadeusz Szczepański zaproponował Pani temat rozprawy habilitacyjnej, nie miała Pani wątpliwości?

K.M.-M.: Nie było się nad czym zastanawiać; podsunął mi temat, o którym ja – nie wiadomo dlaczego – wcześniej nie pomyślałam, zresztą nie tylko ja. Później okazało się, że za tematykę Holocaustu w kinie zabrało się równocześnie kilka osób. W 2012 r. ukazała się książka Joanny Preizner o niemal identycznym z moim podtytułem: *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*¹². W tym samym roku w języku angielskim została wydana książka Marka Haltofa *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*¹³. Myślę, że ten temat musiał po prostu dojrzeć, wcześniej może był zbyt trudny do podjęcia. Zdecydowałam się na ten temat krótko po rozmowie z prof. Szczepańskim, ale gdy już pracowałam na uczelni, nie miałam tyle wolnego czasu. Na początku przede wszystkim zaczęłam zbierać filmy – o ile z większością z 44 fabuł, które wymieniam w filmografii, nie było kłopotu, to ze znalezieniem dokumentów był już problem. To nie jest pełna

¹² J. Preizner, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*, Kraków 2012.

¹³ M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, New York–Oxford 2012.

filmografia, kilku tytułów w mojej książce brakuje, ale z góry wiedziałam, że tak będzie. Musiałam przejrzeć setki filmów. Nie zawsze można zorientować się, jaki jest temat filmu po samym tytule. Współcześnie powstaje również wiele filmów, szczególnie dokumentów, które nie są nigdzie odnotowywane.

M.D.: Podstawową trudnością było chyba znalezienie tych filmów?

K.M.-M.: Niestety, nasze polskie archiwa, myślę tu o archiwum Telewizji Polskiej, archiwum Szkoły Filmowej w Łodzi i po części również o FilMOTECE Narodowej, działają słabo. W katalogach często widnieje tylko tytuł i rok produkcji, brakuje opisów fabuły. No więc trzeba po prostu rozmawiać z innymi, szukać podpowiedzi, dlatego ten proces długo trwa. Oczywiście, często można znaleźć w tekstach odwołania do konkretnych filmów, ale też trochę trzeba mieć przy tym szczęścia. Ja miałam takie szczęście z etiudami, ponieważ w archiwum łódzkiej Szkoły Filmowej jest w tej chwili około 5000 etiud, realizowanych od 1948 r. aż do dziś. Pomógł mi Leon Kelcz, wówczas dyrektor archiwum, który akurat interesował się tym tematem i gdzieś w swoim zeszycie notował tytuły tych filmów. Na pewno duże znaczenie ma istnienie strony internetowej: www.filmpolski.pl. Nie mogę sobie wyobrazić, jak filmoznawcy zajmujący się polskim kinem funkcjonowali, gdy nie było jeszcze tej strony. Była to też „mrówcza praca”, sprawdzałam rok po roku wszystkie filmy. Ale to nie wystarczało. Szukałam też w „Filmowym Serwisie Prasowym”, aby zweryfikować brakujące informacje, zaglądałam do różnych książek, do czasopism.

M.D.: Z pewnością były też filmy całkowicie niedostępne?

K.M.-M.: Ja zawsze piszę tylko o tych filmach, które widziałam. Natomiast udało mi się dotrzeć do kilku tytułów, które miały wyłącznie festiwalowe pokazy. Takie szperanie po katalogach festiwalowych to też pewien trop. Od czasu, gdy istnieją kasety VHS i płyty DVD, gdy filmy zapisuje się w postaci plików, istnieje duża szansa, że organizatorzy festiwalu zgrali dany tytuł i posiadają go we własnej kolekcji. I tak nie do wszystkiego udało się dotrzeć. Okazało się, że w okresie rozkwitu kina niezależnego w Polsce, w latach dziewięćdziesiątych, powstawały offowe filmy o Holocauście. Dziś, choć filmów jest bardzo dużo, współczesne tytuły dużo łatwiej zdobyć, mamy chociażby informacje o producencie, do którego możemy dotrzeć. Natomiast stare polskie filmy, w sytuacji gdy rozwiązały się zespoły filmowe i zmieniły się zasady funkcjonowania przemysłu, bywają trudne do odnalezienia, szczególnie krótkie metraże i dokumenty. Pracując ostatnio nad tematyką pogromów w polskim kinie, korzystałam również ze zbiorów TVP. Sytuacja w archiwum TVP znacznie się poprawiła, ale nadal obejrzenie filmu jest kosztowne.

M.D.: Fakt, że taki pokaz służy do celów naukowych nie ma żadnego znaczenia?

K.M.-M.: Niestety, nie. To bardzo dziwne, bo wydaje się, że w przypadku telewizji publicznej tak to powinno działać. Nie aplikowałam o żaden grant na pracę nad tą książką i jej wydanie, więc na pewne rzeczy nie mogłam sobie pozwolić.

M.D.: Jak wyglądała praca nad książką po skompletowaniu filmografii?

K.M.-M.: Filmów było sporo – fabuł ponad 40, dokumentów ponad 200, ale proces zbierania właściwie nigdy się nie skończył, trwał jeszcze po napisaniu książki. W pewnym momencie musiałam sobie jednak wyznaczyć granicę. Uznałam, że 2010 r. to będzie ten moment, gdy zacznę już pracować nad tekstem; ostatecznie książka ukazała się w 2012 r. Na uczelni w Poznaniu mamy taki tryb pracy, że zawsze na zebraniach Katedry dyskutujemy konspekt, więc musiałam go dosyć wcześniej przygotować. Już wówczas zdecydowałam, o jakich filmach będę pisać, nie mogłam utonąć w tych tytułach, musiałam wybrać to, co uważałam za ważne, symptomatyczne, aby ująć te aspekty tematu, które szczególnie mnie interesują. Książka nie jest napisana w porządku chronologicznym, raczej starałam się poruszać kwestie poetyki. Nie dało się oczywiście uciec od historii w ogóle, czy historii polskiego kina, ale na pierwszym miejscu są jednak kwestie estetyczne. Starałam się przyjąć taki schemat, aby każdy podrozdział rozpoczynał się od analizy jakiegoś krótkiego filmu, nie w każdym przypadku szkolnego, ale też na przykład zrobionego w WFO¹⁴, a później następowały analizy dzieł pełnometrażowych i dokumentów. Nie rozdzielałam fabuł od dokumentów, bo na przykład archiwalia są w ciekawy sposób przetworzone, i we współczesnych filmach fabularnych i dokumentalnych te procesy są podobne. Musiałam wybrać kluczowe filmy, które poddałam głębszej analizie, jak m.in. *Pianistę* (2002) Romana Polańskiego.

M.D.: Jakie było kryterium selekcji filmów?

K.M.-M.: Tu pojawił się problem, ponieważ na samym początku należało zdefiniować, czym jest film polski, aby z góry obronić się przed pewnymi zarzutami, że coś zostało w książce uwzględnione, a coś – pominięte. Jak wspominałam, w tym procesie definiowania poza listą znalazła się, na przykład, *Europa, Europa* Agnieszki Holland, ponieważ stwierdziłam, że, po pierwsze, aby potraktować film jako polski, musi być przynajmniej minimalny udział polskiego producenta. Po drugie, ważniejszym kryterium było to, że reżyser i główni członkowie ekipy są polskiego pochodzenia i – choć to mało uchwytnie – ich sposób myślenia o świecie, historii, pewna wrażliwość ukształtowany został przez rodzimą kulturę. To było dodatkowe kryterium. Bardziej uchwytnie, przejrzyste, niebudzące zastrzeżeń było kryterium udziału producenta w projekcie. Na tej podstawie w moim omówieniu znalazł się *Pianista*, a na przykład film *Gorzkie żniwa* (1985, reż. A. Holland) został wykluczony, gdyż posiada wyłącznie niemieckiego producenta i niemal cała ekipa też była niemiecka.

M.D.: Nie koncentrowała się Pani jedynie na arcydziełach. W książce *Widok z tej strony* uwzględniła Pani także filmy nieudane.

K.M.-M.: Ten temat jest tak obciążony bliskimi związkami etyki z estetyką, że jest to w ogóle osobna kwestia. Ja uważam, że eliminowanie złych filmów czy

¹⁴ Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi.

utworów, które po prostu z różnych powodów się nie udały, nie jest właściwą praktyką. Historia kina, w której brak filmów nieudanych, jest zwyczajnie nudna, zresztą – co to znaczy „udany film”? Niedawno analizowałam ze studentami wydziału operatorskiego łódzkiej Szkoły Filmowej *Popiół i diament* (1958, reż. A. Wajda), który jest niewątpliwie arcydziełem, ale jest w nim mnóstwo scen nieudanych. Jest źle zmontowany, nierytmiczny. To ciekawe przyglądać się filmom w pewien sposób nieudanym, ale takim, które – jak *Deborah* (1995, reż. R. Brylski) – są odbiciem pamięci zbiorowej na dany temat. Odzwierciedlają one pewne procesy w kulturze, choć nie zawsze możemy je zaliczyć do arcydzieł. Nie eliminuję tych tytułów z książek, pokazuję je też studentom podczas wykładów, zwłaszcza w Szkole Filmowej jest to przydatne. Krzysztof Zanussi, gdy wspominał zajęcia z Andrzejem Munkiem, zwracał uwagę na to, że Munk rozpoczął je od pokazywania swoich filmów i mówił, co mu w tych filmach nie wyszło. Analizowanie czegoś, co się nie powiodło, jest również z naukowego punktu widzenia bardzo pożyteczne. W książce *Widok z tej strony...* filmy te przede wszystkim pełnią funkcję zwierciadła odbijającego pewne procesy w kulturze. Nie wiem, czy jest to odczuwalne w tej książce, ale starałam się nie wartościować filmów. Oczywiście można się zorientować, które bardziej mi się podobają, bo napisałam o nich po prostu więcej, ale nie piszę, czy dany film się udał, ponieważ moja praca nie ma charakteru krytyczno-filmowego. Od tego są recenzenci.

M.D.: Dlaczego ceni Pani film Leszka Wosiewicza *Kornblumenblau* (1988)?

K.M.-M.: Uważam, że *Kornblumenblau* to jest arcydzieło, które robi wrażenie do dziś. Niedawno pokazywałam go studentom z różnych części byłego Związku Radzieckiego podczas warsztatów w Moskwie. Film wywarł na nich ogromne wrażenie. Myślę, że jest to dzieło przełomowe. Jeszcze nikt nie poszedł dalej niż Wosiewicz, jeśli chodzi o przekraczanie granic w estetyce pokazywania Holocaustu. Reżyser stosuje w odniesieniu do tego tematu kategorię groteski, co w Polsce wciąż jeszcze należy do rzadkości. Jest to bowiem temat nadal tabuizowany. *Kornblumenblau* to niezwykle odważny film.

M.D.: Książka *Widok z tej strony...* ukazała się przed wejściem na ekrany *W ciemności* (2011) Agnieszki Holland, *Pokłosia* (2012) Władysława Pasikowskiego oraz *Idy* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Czy te filmy zmieniły obraz Holocaustu w polskim kinie?

K.M.-M.: To bardzo dziwna sytuacja, gdy pisze się książkę na ten temat i nagle, gdy jest już ona niemal gotowa, pojawiają się bardzo ważne filmy. Gdy w końcu obejrzałam *W ciemności* i *Pokłosie*, ucieszyłam się, że już ukończyłam książkę, ale żałowałam, że nie znalazła się w niej *Ida*. Oczywiście jeśli chciałabym moją książkę uzupełnić, należałoby uwzględnić *Pokłosie*, zresztą jest w niej część poświęcona problematyce związanej z pracami Jana Tomasza Grossa i wątkowi, który w polskim kinie jeszcze przed filmem Pasikowskiego pojawił się w dokumentach. Przede wszystkim należałoby uwzględnić kwestię recepcji *Pokłosia*, bo o estetyce nie ma w tym wypadku wiele do powiedzenia. Jest to film bardzo

zachowawczy w warstwie estetycznej i trochę byle jaki. Nie chodzi nawet o to, czy jest dobry czy nie. Po prostu nie wnosi nic nowego, a i w warstwie światopoglądowej jest wtórny. Jeśli spojrzymy na wcześniejsze dokumenty, na przykład *Miejsce urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego i *Sąsiadów* (2001) Agnieszki Arnold, to zauważymy, że ta tematyka była już obecna. Oczywiście dokumenty te nie trafiały do tak wielu widzów, ale tak naprawdę *Pokłosie* nie miało dobrego wyniku *box office'u*. To dyskusja wokół tego obrazu sprawiła, że wiele osób o nim usłyszało, ale niekoniecznie przedmiotem zainteresowania był sam film. Inaczej było z *Idą*, choć też nie uznałabym filmu Pawlikowskiego za arcydzieło, to jednak jest utworem rzetelnie zrealizowanym, o ciekawej koncepcji plastycznej. Z kolei *W ciemności* trochę odpowiada na zapotrzebowanie społeczne, to znów film bardzo tradycyjny w swojej formule, ale gdy przetoczyła się już dyskusja związana z publikacjami Grossa, taki film był potrzebny.

M.D.: Czy film Holland nie przełamuje jednak pewnych kwestii obyczajowych w kinie polskim – myślę na przykład o wątku kochanków?

K.M.-M.: W filmowych obrazach Zagłady stosunkowo często pojawiał się wątek kochanki, dlatego, że jest on związany z pewną tradycją pokazywania żydowskich kobiet wywiezioną z Biblii. Zresztą bardzo ładnie pokazał to Andrzej Wajda w *Wielkim tygodniu* (1995) – jego bohaterka to ucieleśnienie stereotypu kobiety, która jest pociągająca, jest seksowną brunetką w odróżnieniu od Polki, blondynki, podobnej – co dość absurdalne – do naszych wyobrażeń Matki Boskiej. Z kolei Żydówka jest trochę występna, trochę grzeszna, pociągająca i niezależna... taka biblijna Lilith. Stereotyp kobiety żydowskiej jest obecny w kulturze, nie tylko w filmie, także literaturze, więc pod tym względem myślę, że *W ciemności* nie przełamywało żadnej obyczajowości. Wątek grzesznej miłości pojawia się też w *Gorzkich żniwach* i *Deborze*.

M.D.: Jak wyglądał proces wydawniczy książki?

K.M.-M.: Można oczywiście szukać innego niż uniwersyteckie wydawnictwa, ale mając dofinansowanie z poznańskiej uczelni, tam się skierowałam. Choć oczywiście zdaję sobie sprawę, że w ten sposób mniej osób dowiedziało się, że w ogóle taka książka powstała.

M.D.: Książka *Widok z tej strony...* zaistniała jednak w środowisku akademickim i bardzo szybko wyczerpał się pierwszy nakład.

K.M.-M.: Teraz szukam innego wydawnictwa, ponieważ planuję wydanie tej książki w języku angielskim. Zdaję sobie sprawę, że po angielsku wyszła już książka Marka Haltofa, tylko że została ona napisana dla nieco innego czytelnika. Ma zupełnie inną poetykę, bowiem zakłada, że czytelnik w ogóle nie zna omawianych w niej tytułów.

M.D.: Zapraszam słuchaczy, aby dołączyli do naszej rozmowy.

Uczestnik spotkania: Wspominała Pani, że nastał teraz *boom* na takie filmy jak *Ida*, *Pokłosie*. Zauważyłam, że nie chodzi tylko o Holocaust, ale o poruszanie przeróżnych historycznych tematów tabu, które wcześniej w polskim kinie się nie

pojawiały. Wojciech Smarzowski nakręcił *Różę* (2011), obecnie pracuje nad filmem *Wołyń*, więc okazuje się, że teraz dochodzą do głosu filmy o różnych marginalizowanych grupach społecznych. A czy w przypadku tematyki Holocaustu były w historii kina polskiego takie momenty, gdy tych filmów powstawało więcej?

K.M.-M.: Zauważałam pewną tendencję, dotyczy to i Zagłady, i Powstania Warszawskiego – zanim nastąpił *boom* na filmy fabularne, powstaje bardzo dużo dokumentów na dany temat. Zdałam sobie z tego sprawę dopiero opracowując filmografię do mojej książki. Filmy dokumentalne przygotowują jakby grunt pod obrazy fabularne – dlatego dokumenty są takie ciekawe, ponieważ są polem do eksperymentów. Po drugie, oczywiście były okresy, kiedy filmów o Holokaucie powstawało więcej, najbardziej widać to oczywiście około 1968 r., w okresie antysemitkiej nagonki, gdy nakręcono bardzo dużo filmów, którymi dziś nie koniecznie możemy się chwalić. Myślę o ewidentnie propagandowych obrazach, mających podkreślić pozytywne zachowania pomocnych Polaków wobec niewdzięcznych Żydów – takie było mniej więcej przesłanie tych obrazów. Ostatnio, na fali książek Grossa¹⁵, również pojawiło się wiele dokumentów i form filmowych z pogranicza fabuły i dokumentu. Są one w pewnym stopniu reakcją na te publikacje, myślę na przykład o inscenizowanym dokumencie *Historia Kowalskich* (2009, reż. M. Pawlicki, A. Gołębiewski). Zainteresowanie przez filmowców tematyką Holocaustu wzmożło się również przy okazji projekcji w Polsce filmu *Shoah* (1985) Claude'a Lanzmanna oraz tuż po wojnie; tylko że wtedy temat ten był w sposób szczególny przerabiany, nastąpił proces – powiedziałabym – internacjonalizacji. Później, od lat sześćdziesiątych, temat Zagłady był polonizowany, wszyscy Żydzi byli nagle identyfikowani z Polakami, zamazywała się ich żydowska tożsamość – na przykład powstanie w Getcie Warszawskim zaczęto utożsamiać z Powstaniem Warszawskim. Do dziś to pokutuje. Część osób nie rozróżnia tych wydarzeń; jest to dosyć powszechny błąd, który wynika nie tylko z filmowych obrazów, na przykład *Requiem dla 500 tysięcy* (1963, reż. J. Bossak, W. Kaźmierczak), ale także tego, że wtedy tak mówiono, tak zdarzenia te funkcjonowały w literaturze i tak uczono na lekcjach historii. Z kolei zaraz po wojnie, gdy nastąpił proces internacjonalizacji, w ogóle wymazywano tematykę żydowską, chociaż pojawiał się temat Zagłady. Przykładem jest dokument Aleksandra Forda *Majdanek – cmentarzysko Europy* (1944) – wypowiada się w nim wielu świadków, ale nikt nie jest podpisany jako osoba narodowości żydowskiej. Z różnych źródeł wiemy, że wystąpili w tym filmie Żydzi, ale z samego reportażu się tego nie dowiemy. Podobne zjawisko internacjonalizacji zaobserwować możemy w *Ostatnim etapie* (1948, reż. Wanda Jakubowska). Bardziej wprost wątek Holocaustu podjęto wówczas w *Zakazanych piosenkach* (1946, reż. L. Buczkowski) oraz w *Ulicy Granicznej* (1949, reż. A. Ford).

¹⁵ Zob. np. J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2001.

Uczestnik spotkania: A ja chciałam zapytać o film o Holocauście jako o film biograficzny, czy może bardziej autobiograficzny. Czy były takie filmy, a jeśli tak, to czy były w jakiś sposób ukrywane i dopiero *post factum* możemy powiedzieć, że istniała potrzeba nakręcenia filmu o osobistych doświadczeniach z tamtego okresu?

K.M.-M.: W polskim kinie praktycznie takich przykładów nie ma. Przyczyny są rozmaite. Po pierwsze, brakuje w naszej kinematografii tradycji filmu autobiograficznego, takie wątki pojawiają się oczywiście w filmach fabularnych, ale dokument autobiograficzny istnieje w Polsce właściwie dopiero od połowy lat dziewięćdziesiątych. Wcześniej niekiedy pojawiał się autor przed kamerą, ale to jeszcze nie był autobiografizm. Takich dzieł było niewiele, a jeśli chodzi o Holocaust, ten temat wydawał się szczególnie trudny, co wiązało się z tym, jak przez dekady traktowano świadków i ofiary Zagłady. Nie zawsze chętnie ich słuchano. Do docenienia głosu świadka dochodzi po raz pierwszy w historii dopiero około 1960 r., gdy ma miejsce proces Adolfa Eichmanna, podczas którego głos świadka zaczyna znaczyć w sensie prawnym, ale także kulturowym. Wcześniej właściwie panowało wielkie milczenie. W polskim dokumencie, ze względu na brak tradycji autobiograficznej, takie filmy nie istnieją, natomiast zdarzają się obrazy polskich autorów, którzy wyjechali za granicę i tam zaczęli kręcić filmy. To jest *casus* Mariana Marzyńskiego – w Polsce pracował jako dokumentalista, reportażysta, dla telewizji na początku lat sześćdziesiątych robił bardzo popularny program *Turniej miast*. Następnie wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie akurat tradycja dokumentu biograficznego jest bardzo silna. Marzyński zaczął tam kręcić dokumenty o swojej rodzinie i do dziś robi filmy *stricte* autobiograficzne, dotyczące jego doświadczenia Zagłady. Często filmowcy realizują dokumenty tak, jak zrobił to na przykład Paweł Łoziński w *Miejscu urodzenia*: wybiera się bohatera, który przed kamerą opowiada o sobie, jest przewodnikiem, rodzajem medium, ale rzadko bohater jest jednocześnie autorem dokumentu. Możemy oczywiście powiedzieć, że po części autobiograficzny film zrobił Roman Polański, ale nie nakręcił autobiografii w sensie ścisłym, lecz w *Pianiście* sięgnął po biografię Władysława Szpilmana. Wolał się ukryć za czyimiś wspomnieniami. Myślę, że ze względu na charakter tego tematu, ale i sposób traktowania świadków, filmy o Zagładzie bardzo rzadko są autobiograficzne, abstrahując już od braku popularności w Polsce tej formy filmowej.

Uczestnik spotkania: Rozmawiamy w Łodzi, gdzie wątek Holocaustu ma też swoje specyficzne oblicza i losy. Jak na tle pozostałych filmów o Zagładzie lokują się filmy o Getcie Łódzkim?

K.M.-M.: Przede wszystkim jest ich bardzo dużo. Oczywiście najczęstszą przestrzenią, w której toczy się akcja polskich filmów o Holocauście, jest Getto Warszawskie, ale tak naprawdę wśród wszystkich filmów o Zagładzie niewiele jest takich, które pokazują wyłącznie getto, jak na przykład *Korczak* (1990) Andrzeja Wajdy. Częściej jest ono albo punktem dojścia, albo miejscem, z którego się ucieka. Dlatego, gdy myślałam nad tytułem książki, wpadłam na pomysł frazy *Widok*

z tej strony... Polscy twórcy i widzowie wciąż patrzą na tę historię z zewnętrznej perspektywy, posługując się nomenklaturą jeszcze z czasów wojny; powiedzieliśmy, że ze „strony aryjskiej”.

Getto Łódzkie pojawia się w filmach stosunkowo często, ale zwykle w dokumentach. Takim utworem, który nadal robi na mnie olbrzymie wrażenie jest *Fotoamator* (1998) Dariusza Jabłońskiego. Kolejne rocznice wyzwolenia Getta, obchodzone coraz bardziej uroczyście, także powodowały, że powstawały kolejne filmy; można ich naliczyć co najmniej kilkanaście. Innym obrazem, który uważam za bardzo ciekawy, bo pokazujący pewną tendencję w polskim dokumencie, a jego akcja toczy się na terenie Getta Łódzkiego, jest *Radegast* (2008) Borysa Lankosza. Jest to właściwie *quasi*-adaptacja *Fabryki mucholapek*¹⁶ Andrzeja Barta.

Uczestnik spotkania: Powracając do kina współczesnego, chciałabym jeszcze zapytać, czy często w filmach fabularnych zdarza się, że główna postać nie jest Polakiem lub podmiotem zbiorowym, a indywidualnym bohaterem pochodzenia żydowskiego? Obecnie pojawia się chyba coraz więcej takich postaci, a czy było tak również we wcześniejszych okresach?

K.M.-M.: Bardzo często takie postaci pełniły w filmach – choć to źle zabrzmie – funkcję „użytkową”; pojawiały się na ekranie, aby zobrazować, jak na nich reagują Polacy. Tu powrócę do wyjaśnienia tytułu książki *Widok z tej strony...* – w polskiej kinematografii powstało i wciąż powstaje bardzo dużo filmów o Holocauście, więcej kręcą tylko Amerykanie, ale ich twórcy nie koncentrują się na tragedii narodu żydowskiego, tylko na relacji Polaków i Żydów. Opowiadamy więc wciąż o sobie. Co ciekawe, zazwyczaj rzadko i tylko gdzieś na drugim planie pojawiają się w tych filmach naziści. Znowu przychodzi mi do głowy *Wielki tydzień* Andrzeja Wajdy – zagrożenie pojawia się w tle, ale nie jest zmaterializowane. Wiodącym tematem jest natomiast opis polsko-żydowskich relacji. Filmy *Pokłosie* czy *W ciemności* nie są czymś nowym, w innej odsłonie ukazują wątek prześladowania Żydów przez Polaków, który zaistniał w polskim kinie dużo wcześniej. Takim niedocenionym obrazem jest *Samson* (1961, reż. A. Wajda). Historia opowiedziana zostaje z perspektywy indywidualnego bohatera. Cały czas patrzymy na niego i jego oczyma widzimy świat, a jednocześnie prawie nic o nim nie wiemy; oglądamy go jak przez szybę, trochę jak u Bressona. Ten bohater jest po to, abyśmy zobaczyli, jak zachowują się wobec niego inni. To jest też *casus* dzieci, bardzo częstych bohaterów w kinie o Zagładzie. Od dziecięcej zbiorowości w *Ulicy Granicznej*, gdzie każde dziecko jest odbiciem poglądów jego rodziców (mamy więc polskiego nacjonalistę, tradycyjnych i lewicujących Żydów) aż po bardzo subtelny i piękny film, jak *Jeszcze tylko ten las* (1991) Jana Łomnickiego, w którym jednak również nie znajdziemy pogłębionego portretu postaci dziecięcej. Jest ona raczej katalizatorem, „papierkiem lakmusowym” dla postawy innych ludzi.

¹⁶ A. Bart, *Fabryka mucholapek*, Warszawa 2008.

M.D.: Dodałbym do tego jeszcze *Ambulans* (1961) Janusza Morgensterna.

K.M.-M.: No tak, ale w *Ambulansie* na tę psychologizację za bardzo nie ma miejsca. W krótkim metrażu częściej stosuje się syntetyczną formułę, symboliczną, metaforyczną figurę. Nawet jeśli próbuje się konstruować głębszy obraz dziecięcych bohaterów, okazuje się to bardzo trudne, na przykład nie do końca udało się to Jerzemu Bogajewiczowi w *Bożych skrawkach* (2001). Ukułam teorię, że bohaterowie dziecięcy pełnią jeszcze inną funkcję w tych filmach, oczywiście mają nas wzruszać, ale przede wszystkim służą do pokazania całkowitej odmienności doświadczenia Zagłady od naszego życia codziennego. Nie potrafimy wczuć się w sytuację człowieka w getcie czy obozie; czytamy o tym, ale nie umiemy przeżyć tego w sposób całkiem empatyczny, bo jest to sytuacja, której nie znamy z naszego życia. Myślę zarówno o fizycznych doświadczeniach, jak i psychice człowieka. Jesteśmy więc w sytuacji dzieci, które niczego nie rozumieją, które nie mają żadnego punktu odniesienia we własnej biografii. Są one „wygodnym” bohaterem dla twórców, ponieważ pozwalają stworzyć pomost pomiędzy doświadczeniem wojennym – którego nie jesteśmy w stanie do końca zrozumieć i współodczuwać – a nami. W świat przedstawiony zostaje w ten sposób wprowadzony bohater, która tak jak my niewiele rozumie i niczego nie może przewidzieć.

Uczestnik spotkania: Czy w polskim kinie poświęconym Holocaustowi jest miejsce na humor? Po wielu latach w kinie światowym powstał taki obraz, mam na myśli *Życie jest piękne* (*La vita è bella*, 1997) Roberto Benigniego, a czy w Polsce można mówić o takiej tendencji, że być może dokument powoli toruje drogę do bardziej odważnych prób fabularnych?

K.M.-M.: Tak, jakiś ruch w tym kierunku się zaczyna, raczej nie w stronę humoru rodem z filmu *Życie jest piękne*, tam mieliśmy do czynienia w gruncie rzeczy z baśniową konwencją; w naszym kinie zmierza to bardziej w stronę groteski, widać to chociażby we wspomnianym dokumencie *Radegast*, gdzie pojawiają się wątki, które są zabawne, nawet jeśli jest to czarny humor. Jest to zresztą humor wzięty z kultury getta i coraz częściej się go wykorzystuje. Pobrzmiewa on też w *Wierze Gran* (2012) Marii Zmarz-Koczanowicz. Ale myślę, że na komedię o Holocaustie wciąż nas nie stać. Wydaje mi się, że potrzebujemy czasu, zresztą nie wiem, czy kiedykolwiek taki czas nastanie. Dobrze, że pojawiły się książki Grossa (niezależnie od ich oceny przez historyków) czy *Pokłosie*, bo to powoduje, że temat wojny jest coraz bardziej przepracowywany. Na razie widać tylko nieśmiałe oznaki groteski – najbardziej w *Kornblumenblau* z 1988 r., ale później już nikt tej konwencji w fabule nie próbował. Co ciekawe, w literaturze ten schemat udało się przełamać. Przykładem jest choćby powieść Igora Ostachowicza *Noc żywych Żydów*¹⁷, która jest ewidentnie groteskowa. W literaturze groteska w połączeniu z tematem Zagłady pojawiła się dużo wcześniej niż w filmie, no, ale jednak czytać a oglądać – to coś zupełnie innego.

¹⁷ I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012.

Uczestnik spotkania: Z kolei zachodni krytycy o *Mieście 44* (2014, reż. J. Komasa) piszą jako o *zombie movie*, tak że jest to wpisanie naszych polskich doświadczeń w zupełnie obcą konwencję.

K.M.-M.: Ja rozumiem zamysł tego filmu, mnie się *Miasto 44* podoba, pomimo pewnych potknięć scenariusza dotyczących głównych bohaterów i sposobu prowadzenia ich przez tę opowieść. Jest to rzeczywiście wyrazista, komiksowa konwencja, na przykład w sekwencji w kanale. Kiedy zobaczyłam tę scenę w *Mieście 44*, pomyślałam, że to jest zupełnie inny sposób pokazania kanałów niż w filmie *Wajdy* czy *Holland*, zaczerpnięty z kina grozy, trochę w estetyce wideoklipu, który trafi do współczesnego widza. Z *Miastem 44* jest trochę jak z kinem Baza Luhrmanna – albo ktoś przyjmuje, akceptuje taką konwencję, która jest na pograniczu kiczu i dobrego smaku, trochę kempowa, albo ktoś ją całkowicie odrzuca. Bardzo mnie ten film zaskoczył, ponieważ wybierając się na seans, byłam przekonana, że *Miasto 44* okaże się kinową wersją *Czasu honoru* (2008–2013, reż. M. Rosa i in.). Podziwiam, że młodemu twórcy udało się zrobić tak duży film, który jest jednym z droższych obrazów w historii polskiej kinematografii, a jednocześnie „opakować” tę historię we własną estetykę, zbliżoną do tej z *Sali samobójców* (2011, reż. J. Komasa), choć temat jest zupełnie inny. Udało mu się przedstawić na przykład chaos powstania. Na pewno *Miasto 44* to film, który jest dyskutowany i przejdzie do historii polskiego kina. Czasami zapominamy, że być może nie miała to być nowa wersja *Kanału* (1956, reż. A. Wajda), lecz dzieło popularne, potrzebujemy chyba trochę takiego mainstreamu w naszej kinematografii. W takiej estetyce, jaką w swoim filmie posłużył się Komasa, nikt jeszcze o Holocauście nie opowiedział, chociaż pojawiają się polskie komiksy, w których na przykład kosmici wyzwalają Auschwitz. W kinie jest znacznie trudniej niż w literaturze czy komiksie przekraczać kolejne granice tabu, dlatego też pewne tendencje kulturowe łatwiej zaobserwować na przykładzie filmu dokumentalnego czy krótkiego metrażu.

M.D.: Jak przedstawiany jest temat Holocaustu we współczesnych etiudach?

K.M.-M.: W ciągu ostatnich dziesięciu lat – mniej więcej przez taki okres śledzę szkolne filmy – ten temat praktycznie nie istnieje, czasami pojawiają się wątki związane z tożsamością żydowską; zresztą rzadko pojawia się już teraz temat wojny, a jeśli ktoś się na taki zdecyduje, to przedstawia go w bardzo silnej konwencji gatunkowej.

M.D.: To interesujące, że studenci nie kręcą etiud o tematyce historycznej, a potem jako młodzi twórcy zaczynają od realizacji właśnie takich fabuł i dokumentów.

K.M.-M.: Tak; choć w ostatnich latach nie powstaje tak wiele dokumentów o Holocauście, one wciąż są kręcone. Bardzo wiele filmów dokumentalnych powstaje na zamówienie różnych telewizji. Jak filmowiec dostaje zamówienie, to musi odnaleźć się w danym temacie. Są i tacy dokumentaliści, którzy wyspecjalizowali się w konkretnych obszarach tematycznych. Myślę, że jednak wcale nie aż

tak wielu młodych twórców zabiera się za tematykę historyczną. Jest Komasa, ale Holland czy Pasikowski nie należą już do najmłodszej generacji reżyserów. Film jest taką dziedziną sztuki, która związana jest z ogromnymi nakładami finansowymi. Każdy producent chce, by film się zwrócił, a niektórzy nawet, by zarobił na sobie. Dopóki więc widzowie będą chcieli oglądać filmy historyczne, będą one realizowane. Niebagatelną rolę odgrywa tu również polityka państwa i instytucji kultury. Poza tym – chcę wierzyć, że to jest najważniejsze – jest jeszcze wiele kwestii w najnowszej historii Polski czekających na przepracowanie i wielu wrażliwych twórców, którzy mogą tego dokonać.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 28 października 2014 r.
Księgarnia-Antykwariat „Cetus”

Bibliografia

- Bart A., *Fabryka mucholapek*, Warszawa 2008.
 Gross J. T., *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2001.
 Haltorf M., *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, New York–Oxford 2012.
 Hendrykowska M., *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015.
Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014), red. M. Hendrykowska, Poznań 2015.
 Jazdon M., *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002.
 Mąka-Malatyńska K., *Europa, Europa*, Poznań 2007.
 Mąka-Malatyńska K., *Holland's „Europa, Europa”*, tłum. D. Polsby, Poznań 2007.
 Mąka-Malatyńska K., *Krall i filmowcy*, Poznań 2006.
 Mąka-Malatyńska K., *Ludzie polskiego kina. Agnieszka Holland*, Warszawa 2009.
 Mąka-Malatyńska K., *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012.
 Ostachowicz I., *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012.
 [Over]using the Holocaust. Contexts; [Over]using the Holocaust. Echoes, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, „Images” 2011, no. 15–16.
Pogranicza dokumentu, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Jazdon, P. Pławuszewski, Poznań 2012.
 Preizner J., *Kamienie na macewie. Holocaust w polskim kinie*, Kraków 2012.
Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Jazdon, Poznań 2011.

Filmografia

- Ambulans*, reż. J. Morgenstern, 1961.
Boże skrawki, reż. J. Bogajewicz, 2001.
Czas honoru, reż. M. Rosa i in., 2008–2013.
Deborah, reż. R. Brylski, 1995.

Europa, Europa, reż. A. Holland, 1990.
Fotoamator, reż. D. Jabłoński, 1998.
Gorzkie żniwa, reż. A. Holland, 1985.
Historia Kowalskich, reż. M. Pawlicki, A. Gołębiewski, 2009.
Ida, reż. P. Pawlikowski, 2013.
Jeszcze tylko ten las, reż. J. Łomnicki, 1991.
Kanał, reż. A. Wajda, 1956.
Korczak, reż. A. Wajda, 1990.
Kornblumenblau, reż. L. Wosiewicz, 1988.
Majdanek – cmentarzysko Europy, reż. A. Ford, 1944.
Miasto 44, reż. J. Komasa, 2014.
Miejsce urodzenia, reż. P. Łoziński, 1992.
Ostatni etap, reż. Wanda Jakubowska, 1948.
Pianista, reż. R. Polański, 2002.
Pokłosie, reż. W. Pasikowski 2012.
Popiół i diament, reż. A. Wajda, 1958.
Radegast, reż. B. Lankosz, 2008.
Requiem dla 500 tysięcy, reż. J. Bossak, W. Kaźmierczak, 1963.
Róża, reż. W. Smarzowski, 2011.
Sala samobójców, reż. J. Komasa, 2011.
Samson, reż. A. Wajda, 1961.
Sąsiedzi, reż. A. Arnold, 2001.
Shoah, reż. C. Lanzmann, 1985.
Ulica Graniczna, reż. A. Ford, 1949.
W ciemności, reż. A. Holland, 2011.
Wielki tydzień, reż. A. Wajda, 1995.
Wiera Gran, reż. M. Zmarz-Koczanowicz, 2012.
Zakazane piosenki, reż. L. Buczkowski, 1946.
Zderzenie czołowe, reż. Marcel Łoziński, 1975.
Życie jest piękne (La vita è bella), reż. R. Benigni, 1997.

KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA – ur. 1977, adiunkt w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM w Poznaniu, wykładowca PWSFTviT w Łodzi, autorka książek filmoznawczych i artykułów publikowanych na łamach „Images”, „Kwartalnika Filmowego”, „Kina” oraz licznych publikacji w tomach zbiorowych. Od lat interesuje się filmem dokumentalnym i filmowymi przedstawieniami Zagłady.



Łukasz Biskupski
[fot. Grzegorz Habryn]

SZLAKIEM ZAPOMNIANYCH KIN

z Łukaszem Biskupskim, autorem książki *Miasto Atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, rozmawiała Katarzyna Żakieta

Katarzyna Żakieta: Jak wyglądała droga naukowa, jaką musiał Pan przejść, żeby napisać *Miasto Atrakcji*¹?

Łukasz Biskupski: Podczas studiów na Uniwersytecie Łódzkim działałem w Międzywydziałowym Kole Teoretyków Kultury, którego opiekunem był Tomasz Majewski. MKTK ukształtowało moje ogólne horyzonty i mocno wpłynęło na to, jak pozycjonuję się w polu badawczym. Spotykaliśmy się regularnie, czytaliśmy różne teksty, a później stwierdziliśmy, że warto byłoby je przetłumaczyć, co zaowocowało antologią *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*², gdzie zająłem się tematem początków kina. Był to też moment, w którym Michał Pabiś wrócił ze stypendium w Sztokholmie i przywiózł kilograpy kserokopii dotyczących wczesnego kina. Ja z kolei wyjechałem na stypendium do Utrechtu, gdzie szperając w bibliotece, zorientowałem się, że istnieje cała masa książek poświęconych wczesnej fazie rozwoju kina. Były tam publikacje teoretyczne związane z tym, jak wiedza o początkach kina wpływa na postrzeganie jego całej historii, ale też bardziej szczegółowe ujęcia początków kultury filmowej w wymiarze lokalnym, napisane z nowej perspektywy teoretycznej. W Polsce takich publikacji prawie w ogóle nie było. Postanowiłem spróbować tę lukę wypełnić. Napisałem pracę magisterską poświęconą początkom kina w Łodzi, potem kontynuowałem naukę na studiach doktoranckich w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie [obecnie: Uniwersytet SWPS], gdzie zająłem się współczesną kulturą wizualną. W międzyczasie uznałem, że warto wykorzystać szerokie badania archiwalne, które wykonałem. Dzięki wsparciu SWPS udało mi się wykonać dodatkowe kwerendy oraz pojechać na zagraniczne warsztaty, a w końcu uczelnia wsparła wydanie mojej książki.

¹ Ł. Biskupski, *Miasto Atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Warszawa 2013.

² *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2008.

K.Ż.: Wiem, że współpracuje Pan z Łódzkim Stowarzyszeniem Inicjatyw Miejskich „Topografie”. Czy to również miało wpływ na tematykę książki?

Ł.B.: Tak. Będąc jeszcze na studiach, rozpoczęliśmy szereg projektów, które animowały kulturę w mieście i odnosiły się do jej historii. Uważamy, że wiedza o historii własnego miasta jest warunkiem działania obywatelskiego. Jeśli wie się, dlaczego ten budynek stoi akurat tutaj i dlaczego ta ulica biegnie tędy, inaczej postrzega się przestrzeń wokół siebie. Trzeba wytworzyć z nią związek, żeby móc angażować się we wprowadzanie zmian w przyszłości. W stowarzyszeniu rozwinęliśmy projekt *Miastograf – Cyfrowe Archiwum Łodzian* (www.miastograf.pl). Przedsięwzięcie wpisuje się w to, co w Stanach Zjednoczonych nazywa się „historią publiczną”, czyli badaniem przeszłości nie przez specjalistów, ale poprzez zaangażowanie społeczności lokalnej. Ma to także silny związek z archiwistyką społeczną. W zasadzie z tego samego materiału badawczego mogą korzystać na dwa sposoby: upowszechniać działania historyczne i badać historię kina.

K.Ż.: W założeniach metodologicznych *Miasta Atrakcji* podkreśla Pan rolę takich perspektyw, jak: nowa historia filmu, nowa historia kina, badanie archiwów, studia kulturowe. Co nowego mogą one wniesić do refleksji filmoznawczej?

Ł.B.: Od końca lat siedemdziesiątych perspektywy te jakoś funkcjonują, więc nie są już nowe, aczkolwiek w Polsce, jak sądzę, nie są zbyt mocno eksploatowane ze względu na to, co w książce nazywam „widmem X muzy”. Chodzi o spojrzenie na film jako kulturę wysoką, jako formę sztuki. Wszystko, czego nie da się przepuścić przez ten filtr, jest uważane za mniej interesujące – na przykład film oświatowy praktycznie nie funkcjonuje w historii filmu polskiego, ale to nie jedyny taki obszar. Nieodżałowany Jerzy Płażewski pytał w „Kinie”, wyśmiewając trochę moją książkę: kogo interesuje, gdzie w Łodzi jakie kino stało? Ważniejszy, jego zdaniem, jest stosunek Bergmana do śmierci. W mojej ocenie to upraszczające podejście. Powiązanie historii kultury, rozumianej w sposób nieelitarystyczny, z historią społeczną oraz gospodarczą pozwala zrozumieć, jak rozwijały się nowoczesne społeczeństwa, dla których masowa rozrywka jest bardzo ważna. Dzięki tym perspektywom możemy lepiej pojąć, jak działa nasze społeczeństwo i jaką rolę pełni w nim film oraz cała instytucja kina.

K.Ż.: Wspomniał Pan zarówno w naszej rozmowie, jak i w książce, że studia kulturowe oraz gorączka archiwów nie są w Polsce aż tak popularne, jak na Zachodzie. Wydaje mi się jednak, że ostatnio w polskim filmoznawstwie nastąpił zwrot w tym kierunku. Większe skupienie na kwestiach: instytucjonalnych, produkcyjnych, dystrybucyjnych, na przykład *production studies*, książki: Marcina Adamczaka³, Anny Wróblewskiej⁴ czy w pewnym sensie rozprawa doktorska

³ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010; M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014.

⁴ A. Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa 2014.

Michała Pabisia-Orzeszyny⁵, otwierają pewne furtki w polskim filmoznawstwie. Zresztą temat *Archives of/for the Future* międzynarodowej konferencji NECS⁶ również pokazuje, że zainteresowanie tematyką rośnie.

Ł.B.: Tak, oczywiście. Można tu jeszcze przywołać chociażby książkę pod redakcją Konrada Klejsy i Magdaleny Saryusz-Wolskiej o badaniu widowni filmowej⁷. Dobrze, że ukazują się nie tylko publikacje będące kolejną monografią kinematografii narodowych, autorów czy apoteozą kina jako formy sztuki, ale i takie, które próbują zrozumieć, jak funkcjonuje kino na bardziej złożonych obszarach.

K.Ż.: Coraz częściej słychać głosy, że łódzcy kulturoznawcy zajmują się nową historiografią. Czy można powiedzieć, że ośrodek nowej historiografii sytuuje się gdzieś pomiędzy Łodzią a Warszawą?

Ł.B.: Uważam oczywiście, że łódzkie filmoznawstwo jest najlepsze w Polsce [śmiech], toteż trzyma rękę na pulsie, stara się ożywiać tę dyskusję. Nie chcę jednak uruchamiać żadnych stereotypów oraz geograficznych animozji. Po prostu: jeśli chce się dzisiaj „robić” filmoznawstwo, to trzeba znać współczesne narzędzia i je stosować. Tutaj nie ma alternatywy. Jeśli ktoś jest profesjonalistą, powinien znać całość pola badawczego i być świadom różnych metod.

K.Ż.: Czytamy w *Mieście Atrakcji*, że zależało Panu na rewizjonistycznym podejściu do historii kina. Wspomina Pan publikacje Janet Steiger, Davida Bordwella i Kristin Thompson⁸, Roberta Allena oraz Douglasa Gomery’ego⁹ jako kamienie milowe nowej historii kina. Jakie obszary rodzimej kinematografii mogą zostać odkryte dzięki nowej historiografii?

Ł.B.: Ona nie jest taka nowa. Te wszystkie książki, które Pani wymieniła, są dosyć stare, napisano je jeszcze zanim ja się urodziłem. Rewizjonizm zdążył już przebrzmieć, został przedyskutowany i jest to etap zamknięty. Jeśli jednak mówimy o historii kina polskiego, to są obszary nieistniejące w narracji. Mój ulubiony przykład – na szczęście zgłębiany obecnie przez Krzysztofa Jajkę – to film oświatowy. Dziwi mnie, że zapomina się o kinie nieartystycznym. Chociażby Bolesław Lewicki zajmował się rolą filmu w edukacji oraz upowszechnianiu kultury i to jest bardzo ciekawa dyskusja z czasów PRL-u. Warto też wspomnieć książkę Ireny Nowak-Zaorskiej o kinie oświatowym w dwudziestoleciu

⁵ M. Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych* [maszynopis]. Praca napisana pod kierunkiem dr. hab. T. Kłyśa, obroniona w 2014 r. na Uniwersytecie Łódzkim.

⁶ *Archives of/for the Future – the 9th European Network for Cinema and Media Studies Conference*, Łódź, 18–20 czerwca 2015.

⁷ *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.

⁸ D. Bordwell, J. Steiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.

⁹ R. Allen, D. Gomery, *Film History. Theory and Practice*, New York 1985.

międzywojennym¹⁰, dziś chyba raczej mało znaną. Kiedy patrzy się na politykę programową Wytwórni Filmów Oświatowych, widać, że krąży nad nią „widmo X muzy”. Wytwórnia wyciąga ze zbiorów filmy zrealizowane dla niej przez znanych autorów, takich jak Wojciech Wiszniewski czy Krzysztof Zanussi, a wszystkie te obszary, które nie mieszczą się w optyce autorskiej, na przykład film uczący obróbki skrawaniem, mycia rąk czy jazdy samochodem, wymagające zupełnie innych narzędzi badawczych, zwyczajnie nie funkcjonują. W tym sensie, praca rewizjonistyczna jest wciąż do zrobienia. Trzeba przepisać historię polskiego kina powojennego, uwzględniając takie rzeczy.

W nowej książce Marcina Adamczaka¹¹ jest rozdział o *Kłątwie Doliny Węży* (1987, reż. Marek Piestrak). *Kłątwa Doliny Węży* uznawana jest za jeden z najgorszych filmów peerelowskich. Adamczak pokazał, że miała to być polska odpowiedź na przygody Indiany Jonesa. Ta polsko-radziecka koprodukcja, mimo że nie jest arcydziełem, mówi coś ważnego o polskiej kinematografii. Autor zaprezentował dokumenty z: kolaudacji, historii koprodukcji, wyjaśniał, dlaczego film wydaje się tak zły. Właśnie takie obszary są do uwzględnienia w narracji.

Kino dwudziestolecia międzywojennego jest również ciekawym wątkiem. Na SWPS prowadzimy związany z tym projekt badawczy¹² i wraz z Michałem Pabisem-Orzeszyną oraz Mirosławem Filiciakiem czytamy różne rzeczy na temat dwudziestolecia. Ciekawe jest to, jak filmy w dwudziestoleciu stanowiły część szerszego systemu rozrywkowego. To, co opisuje się w dzisiejszych badaniach kulturowych za pomocą takich terminów, jak *branded entertainment*, kultura konwergencji czy opowiadanie transmedialne, i pokazywane jest na przykładzie różnych synergii biznesowych w *Matriksie* (*Matrix* [trylogia], 1999–2003, reż. Andy i Lana Wachowscy) czy we *Władcy Pierścieni* (*The Lord of the Rings* [trylogia], 2001–2003, reż. Peter Jackson), było już obecne w latach trzydziestych, także w Polsce. Trzeba tylko trochę inaczej spojrzeć na historię kina – jak ono funkcjonowało: z prasą kolorową, przemysłem fonograficznym, literaturą sensacyjną, rewiami kabaretowymi. Wtedy wychodzą na jaw różne powiązania i okazuje się, że jest jeszcze dużo do zrobienia, ale na pewno nie jest to opowieść o historii sztuki filmowej.

K.Ż.: Czyli Henry Jenkins wprowadził nas w błąd, twierdząc, że konwergencja jest domeną współczesności?

Ł.B.: Nie do końca. Pierwsza książka Jenkinsa, zanim zaczął się zajmować nowymi mediami, była historią komedii dźwiękowej w latach 20. i 30. XX w.,

¹⁰ I. Nowak-Zaorska, *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Warszawa 1969.

¹¹ M. Adamczak, *Obok ekranu...*

¹² *Historia kultury popularnej w Polsce w I poł. XX wieku z perspektywy transmedialnej* – grant realizowany ze środków Narodowego Centrum Nauki.

czyli historią¹³ systemów rozrywkowych. Jest tam rozdział o tym, co w Stanach Zjednoczonych określane jest mianem wodewilu, a w naszym, lokalnym kontekście – *variétés*, czemu poświęciłem dużo miejsca w książce. I właśnie Jenkins, którego cytuję w *Mieście Atrakcji*, pokazał, jaki jest związek komedii dźwiękowej z wcześniejszą, popularną kulturą performatywną. Stworzył też całą teorię estetyczną do opisu sytuacji performatywnej – opisu numeru scenicznego, co można powiązać z kulturą atrakcji, więc Jenkins był bardzo świadomy tych powiązań historycznych, ale zajął się zupełnie czymś innym.

K.Ż.: Amerykański wodewil jest dobrym punktem wyjścia do dalszej rozmowy, bowiem chciałam zapytać o to, jak bawili się Łodzianie przełomów wieków i co charakteryzowało kulturę atrakcji w przeddzień wprowadzenia rozmaitych urządzeń do projekcji filmów.

Ł.B.: W książce zaproponowałem termin „kultura atrakcji”, ponieważ istnieje problem terminologiczny, kiedy mówimy o kulturze masowej czy popularnej. Terminy te są osadzone w bogatych dyskusjach, w które nie chciałem się angażować. Jeśli mówimy o systemie rozrywki czy jego formach na przełomie XIX i XX w., to myślę, że „kultura atrakcji” jest poręcznym określeniem. Można ją też powiązać z kinem atrakcji, bowiem wczesne kino wywodziło się z kultury atrakcji będącej całym spektrum formatów rozrywkowych. Najbardziej zinstytucjonalizowanym były teatry *variété*, zapraszające różnych performerów posiadających niezwykle zdolności. Program składał się z różnych „numerów”, na przykład pokazów skaczących karłów, tresowanych psów, tzw. transformistów (czyli ludzi, którzy potrafili bardzo szybko się przebierać i imitować kilkanaście głosów), akrobatów, osób potrafiących się wyginać, polykaczy noży, a do tego wykonywano piosenki operetkowe. Poza tym, drugim istotnym formatem były panoptika, czyli salony osobliwości. To były wędrowne przedsięwzięcia, które krążyły z drewnianymi budami po różnych miastach i miejscowościach. W środku były figury woskowe, na przykład nagich kobiet (to był wówczas sposób na kontakt widowni z roznegliżowanym ciałem), ale można też było zobaczyć rozmaite anomalie fizyczne, odlewy narządów wewnętrznych, zarodki w formalinie, wypchane zwierzęta, takie jak: dwugłowy pies, krowa z głową owcy, także to, co wywodziło się jeszcze z tradycji Wunderkammer, czyli wiązało się z XIX-wieczną kulturą wizualną: zabawki optyczne, pokazy latarni magicznych czy jeszcze inne formaty iluzji. Dzisiaj w wiedeńskim Muzeum Prateru, jeszcze przed wejściem na teren parku, znajdują się eksponaty z gabinetów osobliwości. Mają tam chociażby ubrania słynnej w Europie pary – dwumetrowego człowieka z brodą i jego małej partnerki, która miała 70 cm wzrostu. Znalazłem w ogłoszeniach, że występowali również w Łodzi na pl. Wolności – wówczas Nowym Rynku. Wła-

¹³ H. Jenkins, *What Made Pistachio Nuts?: Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York 1992.

śnie w takich miejscach jako jedną z atrakcji zaczęto wykorzystywać projekcje filmowe. Trzecim ważnym elementem kultury atrakcji były zabawy ludowe organizowane w przestrzeni otwartej; najbardziej zintensyfikowane były te odbywające się w Zielone Świątki – nazywane w Łodzi „zabawami podczas Fajki”. Miały one miejsce na Wodnym Rynku, przed fabryką Scheiblera przy parku Źródlika. Zjeżdżali się tam różni wędrowni antreprenerzy, trochę jak na odpust, gdzie ustawiali swoje budy z mniej więcej tymi samymi formami rozrywki, które wcześniej wymieniałem. Istotne jest, że gospodarczo byliśmy regionem mniej rozwiniętym w stosunku do tego, co działo się na przykład Niemczech, odbiło się to też na formach rozrywkowych.

K.Ż.: Wynika z tego, że wczesne filmy wcale znacznie nie odbiegały od form rozrywki występujących przed narodzinami kinematografu...

Ł.B.: To jest właśnie główna, teoretyczna oś argumentacyjna nowej historii kina czy prężnie rozwijającej się archeologii mediów. Nie należy tworzyć uproszczonej opowieści o historii kina, którego dzieje zaczynają się w jednym konkretnym momencie. Filmy pojawiły się jako część istniejącego systemu rozrywkowego, dopiero później kino wyodrębniło się jako wyraźny format kulturalny. Powiedzmy, że w programie *variété* było osiem numerów performatywnych – występy tresowanych psów czy sztuki magiczne. Jeśli do tego dołożono później projekcje filmowe kina atrakcji, na przykład Mélièsa, to dla widzów niespecjalnie odstawało to od tego, co zobaczyli na scenie wcześniej. Inne było tylko medium. Publika zaznajomiona była z zabawkami optycznymi, więc kiedy zaczęto pokazywać filmy w instytucjach rozrywkowych, to nikt nie miał poczucia, że obcuje z zupełnie czymś nowym. Film był oczywistą kontynuacją różnych innych form rozrywki. Z drugiej strony, kiedy przyglądamy się wczesnym filmom, tym, które Tom Gunning nazwał „kinem atrakcji”, to też możemy wyjaśnić, dlaczego mają krótkie formy oparte na efektach bardziej zmysłowych niż na opowieściach. Stopniowo, jak wyłaniała się instytucja kina, jak następowały „drugie narodziny kina”, zmieniała się też forma filmowa. Wczesne „kino atrakcji” wyglądało właśnie w taki sposób, ponieważ stanowiło integralną część „kultury atrakcji”.

K.Ż.: W *Mieście Atrakcji* znalazłam informację, że w Parku Helenowskim, w miejscu toru kolarskiego należącego dziś do klubu sportowego Społem, kiedyś wybudowano azjatycką wioskę. Trudno wyobrazić sobie dzisiaj tę przestrzeń zaaranżowaną w taki sposób, ale właśnie tak wolny czas spędzali łodzianie przełomu wieków. Helenów był wówczas naprawdę wyjątkowym miejscem...

Ł.B.: Helenów wyglądał zupełnie inaczej niż dziś. Ikonografii i opisów parku zachowało się bardzo dużo, stąd wiemy, że były tam: kaskady wodne, stawy, wieża widokowa, minizoo, mleczarnia, welodrom. Odbywały się również spektakularne letnie imprezy ogrodowe z pokazami fajerwerków, ale nie były to zwykłe sztuczne ognie. Przyjeżdżali ogniomistrzowie, mający status gwiazd, którzy potrafili na niebie wyczarować na przykład bitwę morską. Z kolei podczas nocy weneckich panny z dobrych domów tworzyły „żywe obrazy” – dzisiaj ta praktyka jest

trudna do zrozumienia. „Żywe obrazy” polegały na inscenizacji kompozycji z obrazu. Ludzie poświęcali mnóstwo czasu, żeby zbudować scenografię, przebrać się i zastygnać na 30 sekund. Podczas jednej z imprez w Helenowie inscenizowano „żywe obrazy” w łodziach na wodzie, towarzyszyły temu rozwieszane lampiony i sztuczne ognie... Niesamowite rzeczy.

K.Ż.: W książce pokazuje Pan, w jaki sposób doszło do wyłonienia się kina jako instytucji. Jak ów proces wyglądał w Łodzi? Czy można go porównać do tego, co działo się w innych metropoliach, nie tylko polskich?

Ł.B.: Chciałbym mocno podkreślić, że *Miasto Atrakcji* nie jest jednak książką o początkach kina w Łodzi, ale raczej oferuje łódzki materiał empiryczny uzasadniający teorię „podwójnych narodzin kina” André Gaudreaulta. Dowodzi on, że nie ma czegoś takiego jak początek kina, ale kino rodziło się bardzo powoli. Kiedy w latach dziewięćdziesiątych XIX w. odbywały się pierwsze pokazy, to nikt nie miał świadomości, że znajduje się w kinie, ogląda film czy doświadcza czegoś zupełnie innego. To był element, który wynikał z całego wcześniejszego systemu rozrywkowego. Gaudreault, analizując filmy Georges’a Méliès’a, braci Lumière, pokazał, jak wpisują się one w XIX-wieczną kulturę audiowizualną na poziomie tekstualnym. Pokazałem, że odbyło się to w sferze instytucjonalnej, w konkretnej przestrzeni materialno-społecznej. Ponieważ jestem z Łodzi, a Łódź była kiedyś wielkim miastem przemysłowym, to na tym przykładzie można było bardzo dobrze pokazać, jak to wszystko działało.

Kino było przemysłem globalnym i zawsze uczestniczyło w globalnych przemianach. To, co można nazwać „drugimi narodzinami kina”, czyli powstaniem kina jako instytucji opartej na pełnometrażowym filmie fabularnym (z opowiedzianą historią oraz motywacją psychologiczną bohaterów), systemie „gwiazd” oraz jakimś miejscu, które nazywamy kinem i przychodzimy do niego, żeby obejrzeć film za pieniądze, zaczęło wyłaniać się mniej więcej w latach 1907–1908 na całym świecie. Było to związane z ogromnymi przemianami – w dużym stopniu gospodarczymi, na przykład z przejściem od sprzedaży taśm filmowych do systemu wynajmu.

Można przyjąć wiele perspektyw, ale w optyce łódzianina wyglądało to w ten sposób, że ok. 1907–1908 r. zaczęły powstawać instytucje, głównie przy Piotrkowskiej, specjalizujące się w pokazach filmowych. Oczywiście pojawiały się też elementy performatywne, ale miejsca te głównie nastawiały się na prezentowanie filmów, które stopniowo wydłużały czas trwania. Kilka lat później zaczęto projektować specjalne budynki do pokazywania filmów. Na ul. Tuwima – Kino Odeon, na Piotrkowskiej 69 – Kino Casino, na Zielonej – Kino Bio-Express, także na Piotrkowskiej 17 czy na piętrze Grand Hotelu. Wraz z budynkami pojawiły się dłuższe filmy, „gwiazdy” filmowe. Pierwszą taką „gwiazdą” była Asta Nielsen w filmie *Otchłań*¹⁴ (*Afgrunden*, 1910, reż. Urban Gad), pokazywanym na przeło-

¹⁴ Inny polski tytuł: *Przepaść*.

mie 1910 i 1911 r. Nie znajdziemy idealnie precyzyjnego momentu, ale mniej więcej od *Otchłani* zaczęto sprzedawać bilety na konkretny film. Do południa były pokazywane zbiory filmów krótkich, a później jeden tytuł, na który bezpośrednio sprzedawano bilety. Tak wyłaniała się dialektyka bardzo trudna do uchwycenia, bo zależy, z którego miejsca patrzymy, ale wszędzie na instytucję kina finalnie składały się: format rozrywkowy kinematografu, pełnometrażowy film fabularny i program, w którym mamy dominujący szlagier – w języku angielskim nazywany *feature film*.

K.Ż.: Skupia się Pan na lokalizacjach, nazwach, architekturze pierwszych łódzkich kin. Co te informacje mogą nam powiedzieć o tamtym czasie?

Ł.B.: Najprostszym elementem bazowym jest ustalenie tego, jak było – gdzie stało kino, jak się nazywało, jak wyglądało itd. Mając te informacje, możemy je jakoś interpretować, choćby z perspektywy geografii kulturowej miasta. Widzimy bardzo mocną segmentację. Były kina „zeroekranowe” czy „pierwszoeckranowe”, które miały wcześniejszy dostęp do nowości oraz były kina na Bałutach czy Górnej – dzielnicach robotniczych, które nawet nie reklamowały się w gazetach, więc trudno ustalić, gdzie się znajdowały i czy na pewno istniały. Rekonstruując siatkę instytucjonalną, możemy próbować ocenić kondycję przemysłu rozrywkowego. Oczywiście nie jest to łatwa praktyka i nie mam przekonania, że sam do końca to rozgryzłem, ale dobrze byłoby znaleźć odpowiedź na pytania: „kto oglądał te filmy?” i „do kogo były one skierowane?”. Odcinek Piotrkowskiej między Krótką a Nawrotem – jak w wierszu Juliana Tuwima: „Sto razy tam i sto z powrotem. Między Krótką i Nawrotem”¹⁵ – był najbardziej luksusowym fragmentem miasta. Tutaj były banki, giełda, hotele, a trzy czy cztery kina były równie luksusowe, co dzielnica. Oprócz tego było jeszcze kilkanaście innych kin. W Warszawie było dwa razy więcej kin niż w Łodzi, ale to i tak było nic, ponieważ w Paryżu było ich trzysta czy czterysta. Na tym przykładzie można pokazać rozwój społeczeństwa. Antonina Kłoskowska w *Kulturze masowej*¹⁶ zwraca uwagę na bardzo ciekawą rzecz, pytając, kiedy w Polsce pojawiła się kultura masowa. Argumentuje, że ziemie polskie, jako bardzo zacofane, przekroczyły próg modernizacji dopiero w latach trzydziestych XX w. i to też nie do końca. Wcześniej nie wiadomo, co się tak właściwie działo. Jest to ogólny problem z badaniem krajów peryferyjnych, bowiem doświadczaliśmy podobnych zjawisk, co w centrum, ale dużo słabiej. Nie mieliśmy tak spektakularnych różnic, jak pokazują badacze kina w Indonezji, gdzie ludzie siadali po obydwu stronach ekranu i oglądali film z dwóch stron, bo wynikało to z tradycji teatru cieni. Daje to możliwość orientalizacji badań, pokazuje zasadniczą różnicę. My natomiast nie mamy takiej możliwości, bo istnienie pewnych zjawisk polega tylko na zintensyfikowaniu czy osłabieniu tego samego

¹⁵ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Łódź 2010, s. 78.

¹⁶ A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964.

procesu. Zbadanie miejsca polski w globalnym systemie jest wzywaniem. Mieśliśmy na ziemiach polskich szczątki kultury masowej, ale nie pasują one do formalnych wyznaczników Kłosowskiej. Nie była to masowa rozrywka robotnicza, aczkolwiek robotnicy też chodzili do kina. Bardzo trudno uchwycić ten problem, ale jednak widoczne staje się nasze zacofanie oraz brak kultury masowej w porównaniu z krajami centralnymi. Liczba i lokalizacja kin w przestrzeni miejskiej dobrze to pokazuje.

K.Ż.: A gdyby spojrzeć na rozróżnienie między iluzjonami a kinoteatrami, powstałymi nieco później, lub skupić się na cenach biletów, miejscu, które można było zająć i na jakim pokazie, to jednak dowiemy się wiele o strukturze społecznej, o tym, kto i na co chodził do kina?

Ł.B.: Tak, wydaje mi się, że można tutaj pokazać, że kultura masowa oferuje rozrywkę zhomogenizowaną, która posiada ornamenty kultury wysokiej, ale oferuje produkt prostszy. Przyjrzyjmy się kinoteatrom – sama nazwa wskazuje chęć określonego pozycjonowania się. Były tam łóża, numerowane miejsca, tak jak w kinie Luna – ogród zimowy, bufety, portierzy w liberjach, różne zdobienia, które próbowały przedstawić kino jako kulturę wysoką. Najdroższe bilety na wielkie superprodukcje, na przykład *Ostatnie dni Pompei* (*Gli Ultimi giorni di Pompeii*, 1908, reż. Arturo Ambrosio, Luigi Maggi), kosztowały ponad rubla, bardzo dużo, więc były mocno ukierunkowane na osoby zamożne. Problemem badawczym jest to, że na ten sam film można było kupić bilet za rubla, jak i miejsce stojące za 20 kopiejek. Kino było miejscem mieszania się klas. Cytuję w książce różne komentarze prasowe, które mówiły o tym, że na jednym spektaklu można było zobaczyć wytworny żakiet światowca i niebieską bluzę robotnika. Ówczesne kino stanowiło jedno z emblematycznych miejsc dla demokratyzacji kultury w XX w.

K.Ż.: Analizuje Pan ogrom archiwaliów w *Mieście Atrakcji*. Moją uwagę zwróciły wczesne strategie marketingowe. Jak łódzkie kina reklamowały swoją działalność?

Ł.B.: Te lepsze kina, czyli kinoteatry z luksusowej części Piotrkowskiej, reklamowały się w prasie, co jest fascynującym źródłem. Te ogłoszenia pod względem graficznym są bardzo ciekawe. Nie projektowano ich na miejscu, tylko były one dostarczane przez dystrybutorów filmowych – na przykład filmy od braci Pathé kupowało się w pakiecie z zestawem gadżetów promocyjnych: formatem ogłoszenia prasowego, plakatami rozwieszanymi na mieście, dystrybuowanymi pocztówkami czy gotowym programem kinowym. Krytycy kultury bardzo mocno się oburzali, że są to widoki makabrycznych wypadków albo morderstw i wszystkiego tego, co było nieakceptowane jako godziwa forma rozrywki...

K.Ż.: Ale była sensacja...

Ł.B.: Tak, sensacja przyciągała. Dla wielu osób wtedy kino równało się pornografii. Nie było większej różnicy. Wracając do reklamy, na budynkach kin czy na tramwajach umieszczano plakaty filmowe, rozprowadzano ulotki, zamieszczano ogłoszenia w gazetach, marketingowo pozycjonując się trochę wyżej, niż

można to było klasowo umiejscowić. Sprzedawano programy kinowe tak jak w teatrze; było teatralne *passe-partout*, które można było wykupić i mieć abonament na seanse; można było mieć swoje stałe miejsce w loży, a jednocześnie oglądało się tam *Fantômasa* (1913, reż. Louis Feuillade) czy *Ostatnie dni Pompei*. Ciekawe, że w tym samym czasie filmy się zmieniały i były osadzone w formie kultury prawomocnej, wysokiej czy w anturazie historycznym. Na przykład film *Quo vadis* (1913, reż. Enrico Guazzoni) był u nas wielkim hitem ze względów patriotycznych i choć był on filmem włoskim, to jednak stanowił adaptację powieści Henryka Sienkiewicza. Dowodzi to praktyki, że starano się do filmów wtłaczać ornamenty kultury wysokiej, ale dbając o komponent rozrywkowy. Trudno jeszcze opisać tę kwestię na rodzimym gruncie, ale film taki był hybrydową formą produktu kulturalnego, którego sukces wynikał z tego, że potrafił wpisać się w gusta bardzo wielu osób. Na tym polega dzisiaj sukces kina hollywoodzkiego. I wysokie, i niskie, i drogie, i tanie, i pornograficzne, i nie – każdemu dało się to sprzedać.

K.Ż.: W przypadku *Quo vadis* opisywał Pan pewną awanturę, którą ujawniła prasa...

Ł.B.: Mamy taką anegdotę o początkach polskiego kina, w której występują Aleksander Hertz i Mordechaj „Mordka” Towbin. Tak jak w scenariuszu filmowym – muszą istnieć bohaterowie, którzy mają jakiś konflikt; typowa anegdota. Z perspektywy historii kina jako przemysłu wprowadzono wtedy bardzo ważną zmianę, czyli kino monopolowe – filmy sprzedawane na wyłączność. Kiniarz albo dystrybutor wykupywał od producenta licencję na pewien obszar – ktoś na Cesarstwo Rosyjskie, ktoś na Królestwo Polskie, a ktoś na Łódź, gdzie przysługiwało mu prawo projekcji na wyłączność. Takie prawo na *Quo vadis* miał Aleksander Hertz i firma Sfinks, która współpracowała z Odeonem, ale Mordechaj Towbin z Siły wszedł w posiadanie innej kopii i zaprezentował ją publiczności naprzeciwko, na Tuwima w kinie Luna. Jan Skarbek-Malczewski wspominał, że rozwścieczony Hertz zakradł się do kabiny projekcyjnej i zalał kopię konkurenta klejem – tak, żeby nie mogli jej pokazywać. Towbin nazywał nawet Hertza bandytą w białych rękawiczkach, więc niezależnie od autentyzmu anegdoty konflikt istniał.

Obecnie pracuję nad próbą rekonstrukcji systemu dystrybucji oraz opisem działania firm produkcyjnych i dystrybucyjnych w Królestwie Polskim. Jest to nieco bardziej skomplikowane, jak się okazuje. Lokalnie nie ma żadnych źródeł. We wstępie do *Miasta Atrakcji* zaznaczam, że nie możemy mówić o historii kina polskiego tamtego czasu, jego historii gospodarczej czy odbiorczej, ponieważ Polska wówczas nie istniała. Omawiane obszary były częścią różnych systemów gospodarczych, politycznych i jeśli chcemy zrozumieć, jak one działały, nie porównujemy Krakowa do Poznania czy Warszawy, tylko patrzymy, jak funkcjonowały w danej sieci. Królestwo Polskie należało do Cesarstwa Rosyjskiego, więc analizując nasz rynek, musimy mieć na uwadze funkcjonowanie rynku rosyjskiego. U nas nie wydawano prasy filmowej, natomiast z Rosji wychodziło mnóstwo czasopism branżowych, które obsługiwały dystrybutorów i producentów. W ramach

grantu, który właśnie realizuję, udało mi się pojechać do Rosji, aby przejrzeć te publikacje. Z materiałów tych wyłania się zupełnie inny obraz początków gospodarczych historii kina. Chociażby wyszło na jaw, że anegdotyczny konflikt Towbina i Hertza odbił się szerokim echem w całym Cesarstwie. Pisma branżowe pisały o nielegalnej projekcji w kinie Luna i złamaniu systemu monopolowego. Stało się tak, bowiem precedens ten zagrażał całemu modelowi biznesowemu. Ważne jest dla mnie, żeby takie anegdoty kontekstualizować.

Okazuje się na przykład, że Sfinks nie był tylko lokalną firmą, która otworzyła kino w Warszawie i prowadziła lokalną dystrybucję, ale była jedną z ważniejszych firm w Cesarstwie, uczestniczącą bardzo mocno w drugich narodzinach kina. Aleksander Hertz był początkowo bankierem – ekonomistą, pracował w banku w Warszawie, ale był też członkiem Polskiej Partii Socjalistycznej. U niego w mieszkaniu była dziupla konspiracyjna i swojego czasu ukrywał się tam Józef Piłsudski. W 1906 r. wpadli, ale Hertzowi się upiekło, musiał tylko wyjechać za granicę. Opuścił kraj w 1907 r. i musiał odnaleźć nowy sposób na życie, ponieważ w branży bankowej był spalony. Wszedł w nowy biznes, którym było kino. Pozwolono mu wrócić i wraz ze współnikami założył w Warszawie kino, ale jednocześnie mieli pomysł, żeby filmy dystrybuować. *Otchłań* – pierwszy film monopolowy, czyli sprzedawany na wyłączną licencję, na czym można było dobrze zarobić – został sprowadzony z zagranicy właśnie przez Hertza. W 1910 r. doszło do fuzji warszawskiej firmy Hertz z moskiewskim Globusem. Utworzyli wspólnie firmę Sfinks-Globus, zajmującą się eksploatacją i dystrybucją filmów monopolowych, działającą w całym Cesarstwie Rosyjskim. Po roku się rozpadła, bowiem rynek mocno się zmieniał, ale w 1911 r. zorganizowano kongres branżowy, który uregulował kwestie dystrybucyjne. Rosję podzielono na regiony dystrybucyjne, a Hertzowi przypadła rola niemalże monopolisty w Królestwie Polskim.

Wracając do początku rozmowy – właśnie to nam może dać rewizjonizm. Wychodzimy od anegdoty, że jeden drugiemu zalał taśmę klejem, a kończymy na rekonstrukcji systemu gospodarczego.

K.Ż.: Z tego, co Pan mówi, wynika, że wykonał Pan ogromną pracę wśród materiałów archiwalnych i jestem ciekawa, jak wygląda kwerenda podczas takich badań. Czy trudno dotrzeć do materiałów, prasy z różnych okresów historycznych, a nawet różnych państw?

Ł.B.: Kiedy zaczynałem zbierać materiały do pracy magisterskiej, to byliśmy jeszcze przed erą digitalizacji, więc trzeba było iść do biblioteki. W tym momencie istnieją biblioteki cyfrowe, coraz więcej materiałów jest digitalizowanych, więc siedzi się w domu przed komputerem i przegląda materiały. Można też iść do Biblioteki im. J. Piłsudskiego albo do Archiwum Państwowego na ul. Wigury. Trzeba spędzić trochę czasu, przeglądając gazety, ale nie jest to szczególnie skomplikowane. Problem jest z dokumentami, których po prostu nie ma. Na Zachodzie badacze mają dostęp do dokumentów handlowych czy jakichś materiałów firmowych. U nas prawie nic się nie zachowało, więc prasa jest jedynym

materiałem źródłowym. Musiałem jechać do Rosji, mimo że tamtejsze gazety są już dostępne w wersji cyfrowej. Jednak licencję na nie posiada belgijska firma, więc taniej było pojechać do Rosji, niż wykupić do nich dostęp cyfrowy. Polecam badania historyczne, ponieważ dzisiaj naprawdę nie jest to problem. Docelowym planem Unii Europejskiej jest digitalizacja wszystkich materiałów archiwalnych, więc kwerenda będzie tylko łatwiejsza. Tutaj mogę wspomnieć, że badania wykonywałem w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Jednym z jego kolejnych elementów jest projekt humanistyki cyfrowej „Kultura atrakcji” (www.kultura-atrakcji.swps.edu.pl). Podczas swoich badań zebrałem mnóstwo źródeł, które mam na dysku, więc postanowiliśmy stworzyć z nich cyfrowe repozytorium. Nie ma sensu, żeby osoba interesująca się tą samą tematyką, musiała chodzić w te same miejsca, co ja, raz jeszcze. W książce jest sporo ilustracji, ale to i tak 1/30 tego, co udało mi się zgromadzić. Dzięki repozytorium materiały znajdują się w sieci.

K.Ż.: Na dostępność archiwaliów, podczas jednego z naszych spotkań zwracał też uwagę Tomasz Kłys. Gorąco zachęcał nas do badania różnych wersji filmów, które nierzadko znacznie różnią się od siebie. Czy podczas badań Pan też zetknął się z informacjami, które pozwoliły spojrzeć na pewne filmy czy zjawiska z nieco innej, nieznanej dotychczas perspektywy?

Ł.B.: Często przywoływanym przykładem odnośnie wczesnego kina są tak zwane rosyjskie zakończenia. Okazało się, że Rosjanie wolą, kiedy film kończy się smutno, nie wesoło. Toteż na rynek rosyjski sprzedawano filmy, do których specjalnie kręcono pesymistyczne zakończenia. Weźmy na przykład *Atlantis* (1913, reż. August Blom), opowiadający o zatonięciu transatlantyku (co zbiegło się z katastrofą Titanica). W wersji ogólnodostępnej kończy się on dobrze. Kiedy jednak przegląda się prasę z Łodzi, ogłoszenia tego filmu oraz zwyczajowy wówczas opis wszystkich aktów, uwagę zwraca komentarz do ostatniego aktu – „za późno”. Czyli w wersji, którą oglądali łodzianie, nie udało się statku uratować. Różne warianty tekstualne są jeszcze do odnalezienia.

Dobrym przykładem jest kino dźwiękowe lat trzydziestych, gdzie dokręcano lokalne wersje językowe z lokalnymi aktorami. Kino dźwiękowe mocno zagroziło modelowi biznesowemu kina, ponieważ nieme filmy były zdecydowanie bardziej globalne, więc starano się różnicować produkty na odmienne rynki. Ostatnio, przy okazji przygotowywania warsztatu o transmedialności na konferencję NECS, trafiłem na interesującą wzmiankę o *Rewii Hollywoodu* (*The Hollywood Revue of 1929*, 1929, reż. Charles Reisner), która jest jednym z pierwszych filmów dźwiękowych i stanowi rejestrację rewii wodewilowej. W niej, na przykład, po raz pierwszy wykonywana jest piosenka *Singing in the rain*. W łódzkich ogłoszeniach znalazłem informację, że w *Rewii Hollywoodu* występuje Hanka Ordonówna i Buster Keaton. I tak rzeczywiście było! Nie kręcono filmów osobno dla każdego kraju, ale były studia w Europie, do których ściągano różnych lokalnych aktorów, więc w wersji *Rewii Hollywoodu* wyświetlanej w Królestwie Polskim fak-

tycznie Hanka Ordonówna tańczy z Busterem Keatonem. Nie wiem, czy Filmo-
teka Narodowa ma film w tej wersji, ale udowadnia to, że jeszcze wiele w historii
kina jest do opisania.

K.Ż.: Co sprawiło Panu największą przyjemność podczas pracy nad *Miastem
Atrakcji*?

Ł.B.: Dużą przyjemność sprawiło mi odnajdywanie tych miejsc, które opisy-
wałem w książce. Wiele z tych kin istnieje, ale kiedy próbowałem odnaleźć kino na
Górniaku (Górnym Rynku), to pomimo że miałem adres i plan architektoniczny,
jeździłem bezskutecznie w tę i z powrotem po ulicy. W końcu zauważyłem lum-
peks i salon mebli – okazało się, że to dawny budynek kinematografu. Znalazłem
też informację o *skating ringu* przy parku w Helenowie. Miałem historyczny plan
okolicy, ale 100 lat temu teren wyglądał nieco inaczej – nie było ulicy Północ-
nej, tylko rzeka, ale widać było to wrotnisko. W budynku na dole jeździli ludzie
na wrotkach, a na górze inni stali na galeriach, patrząc na jeżdżących. Studiowa-
łem ten plan i nie mogłem dojść do tego, gdzie jest ten budynek. Okazało się, że
przechodziłem tamtędy wiele lat – sklep firmowy Browarów Łódzkich przy Pół-
nocnej, naprzeciwko Pałacu Biedermanna jest właśnie tym wrotniskiem. Takie
odkrycia sprawiły mi dużą radość, zarówno jako badaczowi, jak i łodzianinowi.
Takie poszukiwania można nazwać detektywistyką miejską czy *urban explorin-
giem*, co jest niezwykle ekscytujące.

K.Ż.: Czy ktoś z publiczności ma może jakieś pytanie do naszego gościa?

Uczestnik spotkania: Jaka była rola szczęścia w Pana badaniach? Czy udało
się Panu znaleźć coś całkowicie przypadkowo, co zmieniło podejście do któregoś
z zagadnień?

Ł.B.: Może zacznę od pecha [śmiej]. W pracy nad książką korzystałem
z publikacji Hanny Krajewskiej o historii kin w Łodzi¹⁷. Autorka cytuje w niej
wspomnienia Władysława Gralaka – kinooperatora z Odeonu, który przeżył
I wojnę światową, był aktywny w dwudziestoleciu międzywojennym, żył też po
II wojnie. Wspomnienia Gralaka zostały utrwalone w latach sześćdziesiątych,
kiedy prowadzono akcję spisywania wspomnień pracowników kinematografii.
Przypis do cytatu wskazywał na Archiwum Związku Zawodowego Pracowników
Kultury i Sztuki w Warszawie. Niestety, to jest jeden z dowodów na to, że trans-
formacja ustrojowa po 1989 r. była tak samo katastrofalna dla archiwów, jak obie
wojny światowe. Próbowałem zlokalizować archiwum tego związku, który już
w tej formie instytucjonalnej nie istnieje. Znalazłem Federację Związków Zawo-
dowych Pracowników Kultury i Sztuki. Dowiedziałem się tam, że takiego archi-
wum nie ma i oni nie wiedzą, gdzie mam szukać dokumentów, których potrzebu-
ję. Kiedy pisałem książkę, sprawdziłem to ponownie. Wtedy Federacja przeniosła
się już pod inny adres w Warszawie i okazało się, że wygrzebali archiwum gdzieś

¹⁷ H. Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939*, Warszawa–Łódź 1992.

z piwnicy. Mieli je w przedpokoju. W archiwum jest mnóstwo teczek – osobowych i nie tylko. (Znalazłem w nich na przykład legitymację członkowską Wojciecha Jerzego Hasa jako pracownika związku). Teczki są ponumerowane, ale akurat tych trzech, które dotyczą Łodzi – nie ma. Nie wiadomo, co się z nimi stało.

Jeśli chodzi o szczególne odkrycia... Jeśli w ogóle coś się znajdzie, to jest wydarzenie, bo zazwyczaj niczego nie ma. Korzystanie z archiwum państwowego jest żmudnym przedsięwzięciem. Jednego dnia wypisuje się zamówienia na papierowych fiskach, dopiero następnego można je odebrać. Liczba teczek, które można jednorazowo pobrać, też jest ograniczona. Nie wiadomo, co znajduje się w danej jednostce archiwalnej, więc dostaje się albo wielką teczkę, albo taką z dwoma dokumentami. Akta z tego okresu są pisane odręcznie po rosyjsku, potwornie trudno je odczytać. W większości nic w nich nie ma. Kiedy więc znalazłem, dajmy na to, plany architektoniczne kina przy Górnym Rynku albo ulotkę reklamową Teatru Urania z Cegielnianej wraz z programem, naprawdę się ucieszyłem, bo tych rzeczy jest niezwykle mało. Miałem chyba jednak więcej pechowych sytuacji niż szczęśliwych. W przypadku takiego badania początków kina, jakie przeprowadziłem, poszukiwania metaforycznie przypominają rekonstrukcję wazy greckiej z małych kawałków. To żmudna praca.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 24 marca 2015 r.
Księgarnia-Antykwariat „Cetus”

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014.
- Allen R., Gomery D., *Film History. Theory and Practice*, New York 1985.
- Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.
- Biskupski Ł., *Miasto Atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Warszawa 2013.
- Bordwell D., Steiger J., Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.
- Jenkins H., *What Made Pistachio Nuts?: Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York 1992.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964.
- Krajewska H., *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939*, Warszawa–Łódź 1992.
- Nowak-Zaorska I., *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Warszawa 1969.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych* [maszynopis]. Praca napisana pod kierunkiem dr. hab. T. Kłysa, obroniona w 2014 r. na Uniwersytecie Łódzkim.

Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna, red. T. Majewski, Warszawa 2008.

Tuwim J., *Kwiaty polskie*, Łódź 2010.

Wróblewska A., *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa 2014.

Filmografia

Atlantis, reż. A. Blom, 1913.

Fantômas, reż. L. Feuillade, 1913.

Kłątwa Doliny Węży, reż. M. Piestrak, 1987.

Matrix [trylogia], reż. A. i L. Wachowscy, 1999-2003.

Ostatnie dni Pompei (*Gli Ultimi giorni di Pompeii*), reż. A. Ambrosio, L. Maggi, 1908.

Otchłań lub Przepaść (*Afgrunden*), reż. U. Gad, 1910.

Rewia Hollywoodu (*The Hollywood Revue of 1929*), reż. Ch. Reisner, 1929.

Quo vadis, reż. E. Guazzoni, 1913.

Władca Pierścieni (*The Lord of the Rings*) [trylogia], reż. P. Jackson, 2001–2003.

ŁUKASZ BISKUPSKI – kulturoznawca i filmoznawca, zajmuje się historią kultury filmowej i współczesną kulturą wizualną. Pracuje na Uniwersytecie SWPS. Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.



Natasza Korczarowska-Różycka
[fot. Aneta Bochnacka]

O POTRZEBIE DEMITOLOGIZACJI DYSKURSU HISTORYCZNEGO W KINIE POLSKIM

**z Nataszą Korczarowską-Różycką, autorką książki *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej*
– studium przypadków, rozmawiała Katarzyna Figat**

Katarzyna Figat: Moje pierwsze pytanie dotyczy wyboru tematu. Rozmawiamy o Pani ostatniej książce zatytułowanej *Inne spojrzenie...*¹, która jest książką habilitacyjną. Z kolei poprzednia publikacja Pani autorstwa – *Ojczyzny prywatne...*² – była pokłosiem doktoratu. Rozbieżność tematów wydaje się dość poważna, zatem: skąd pomysł, żeby w ramach habilitacji zająć się akurat historią w filmie polskim?

Natasza Korczarowska-Różycka: Pomysł wziął się z takiej, powiedzielibym, podwójnej niezgody. Po pierwsze, z niezgody na polskie kino w wymiarze społecznej recepcji, oczekiwań i zapotrzebowania społecznego, a także strachu samych reżyserów przed podejmowaniem niektórych tematów, czyli pewnej autocenzury. Z tego wynika „globalny” profil naszej kinematografii, która bardzo często postrzegana jest – nie tylko przez nas, Polaków, ale też przez czynniki zewnętrzne: odbiór festiwalowy, krytyków filmowych i historyków kina – przez pryzmat kilku twórców. Przygotowując się do pisania tej książki zrobiłam rekonesans wśród książek dotyczących problematyki historycznej w kinie albo historii kina w ogóle, w których filmowi polskiemu poświęcono trochę miejsca i uwagi; w tych książkach pojawiał się taki znak równości, że polskie kino to jest Andrzej Wajda. Dzieje się tak dosłownie za każdym razem, kiedy pojawia się hasło

¹ N. Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, Łódź 2013.

² N. Korczarowska-Różycka, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007.

„historia w kinie” czy problem kina narodowego – ale to jest jakby osobna kwestia: problem kinematografii narodowych to jest bardzo ważny nurt w polskim kinie, ale też w kinie światowym, w teorii kina. I tutaj znowu pojawia się nazwisko Wajdy jako nazwisko sztandarowego „narodowego” twórcy, więc pokutuje przekonanie, że jeśli mówimy o polskim kinie, to wystarczy wspomnieć Wajdę i właściwie mamy problem rozwiązany – i ja się na takie postrzeganie polskiego kina absolutnie nie zgadzam. Zresztą, w stosunku do mojej książki pojawiło się określenie jednego z recenzentów, że Andrzej Wajda jest takim jej „Schwarzcharakterem”. Nie wiem, czy taka była moja intencja, czy to jest świadomy zapis tego, co ja faktycznie chciałam przekazać; być może rzeczywiście coś z mojego myślenia do książki przeniknęło, że w efekcie, jak się pojawia nazwisko Wajdy, to w takim... nie do końca pozytywnym świetle.

Ta druga forma niezgody to jest niezgoda na dyskurs historyczny. To znaczy: nie tylko na to, jakie są te filmy, ale też na to, w jaki sposób się te filmy ocenia i jak się o nich pisze. Wydaje się, że historycy i teoretycy kina, akceptując i jakby przejmując rozmaite mody kulturowe, prądy, teorie, koncepcje, nie dopuszczają jednego – że zmienia się także podejście do dyskursu historycznego i do problemu prawdy historycznej. To rzutuje na postrzeganie filmów w bardzo archaicznym, anachronicznym wręcz kontekście i pojawia się fundamentalne pytanie: no dobrze, ale co jest tą prawdą historyczną w filmie? Jednym słowem: czy film jest „prawdziwy” czy nie jest „prawdziwy”, czy rzetelnie odzwierciedla tak zwaną prawdę historyczną? I właśnie to, co we współczesnej historii już właściwie nie istnieje, czyli problem prawdy, do polskich teoretyków i historyków kina jeszcze nie dociera. Za każdym razem, kiedy pojawia się film o tematyce historycznej, zaczynają się batalie, czy ten film jest „prawdziwy”. Nawet nie o to, czy jest wiarygodny, ale właśnie o to, czy jest „prawdziwy”, czy oddaje prawdę historyczną. I to jest również formuła, na którą ja się nie zgadzam.

Pamiętam taką sytuację, kiedy prezentowałam tezy swojej pracy na jednej z konferencji w Poznaniu – skądinąd, rzecz ciekawa, wręcz paradoks pewnego rodzaju, bo w Poznaniu bardzo silna jest opcja historyków współczesnych, którzy idą tropem White’owskim i uprawiają pothistorię³, w myśl której problem prawdy w dyskursie historycznym właściwie nie istnieje. W tym samym mieście, na konferencji filmoznawczej, podczas mojego wystąpienia o *Generale*... Jadowskiej⁴ i o tej właśnie formule pothistorii, przerwano mi dosłownie po dziesięciu minutach, i pojawiło się fundamentalne pytanie – znowu: no dobrze, ale jak to jest, czy ten *General*... to jest prawda historyczna czy nie? Nie dano mi skończyć wystąpienia i powiedzieć, że cały ten film, i też moja intencja jego odczytania,

³ Por. np. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. zbior., Kraków 2009; H. White, *Proza historyczna*, tłum. zbior., Kraków 2009.

⁴ Mowa o filmie *General. Zamach na Gibraltarze* (2009, reż. A. Jadowska).

zmierza właśnie w kierunku unieważnienia tego problemu, że nie możemy już kina traktować jako przysłowiowego „okna na przeszłość”, że to jest bardzo metodologicznie przestarzałe i anachroniczne podejście, które, niestety, ciągle pokutuje. Zatem takie dwie formuły, na które ja się nie zgadzam, to: jak wygląda nasze kino i jak się o tym kinie pisze. I ta książka to jest właśnie owoc tego mojego buntu.

K.F.: Niebezpieczne założenia...

N.K.-R.: No, jak się okazało – tak.

K.F.: Dość niebezpieczne założenia na wstępie, powiedziałabym, środowiskowo! Recenzja prof. Andrzeja Pitrusa załączona na okładce jest w zasadzie entuzjastyczna, czy był jednak jakiś negatywny odzew środowiska na takie podejście?

N.K.-R.: Ten negatywny odzew środowiska pojawiał się w momencie, gdy, przystępując do pisania, prezentowałam na rozmaitych konferencjach tezy, a także wstępne koncepcje mojej pracy. Natomiast już po tych recenzjach, które się ukazały, prof. Pitrusa, i przede wszystkim prof. Mirosława Przyłipiaka, nie bardzo już może wypadało pisać, że to jest zła książka [śmiech]. Nie było recenzji entuzjastycznych, że książka jest potrzebna i dobrze, że powstała, ale to, co mnie najbardziej ucieszyło, to takie głosy – przynajmniej z wydawnictwa – że to jest książka, którą się dobrze czyta i która nie jest adresowana wyłącznie do naukowców, ale do każdego zainteresowanego czytelnika. Taka była zresztą moja intencja; trochę już wyzwoliłam się z tej konieczności pisania stylem naukowym, co było jeszcze dużym mankamentem doktoratu. Ta pozycja dobrze sprzedaje się w wydawnictwie i argument jest taki, że może być czytana też przez tak zwanych laików, a nie tylko przez filmoznawców, bo jest napisana takim stylem, który nie nastrocza trudności już na samym poziomie języka, więc zanim się przejdzie do tego, „co autor miał na myśli”, nie trzeba się przynajmniej przebijać przez żargon naukowy.

K.F.: Rzeczywiście, to jest wręcz imponujące. Wrażenie robi też inna rzecz – i tutaj pojawia się pytanie „techniczne”: czy miała Pani jakiegoś współpracownika, na przykład redaktora językowego, który wspomógł Panią w korektach, poprawkach samego tekstu, abstrahując od jego zawartości merytorycznej?

N.K.-R.: Nie, nie.

K.F.: ...bo jest to książka, która – oprócz tego, że faktycznie dobrze się ją czyta – jest niezwykle warto napisana; uniknęła właściwie uchybień językowych, stylistycznych. To jest naprawdę imponujące, biorąc pod uwagę jej objętość i specyficzną strukturę – strukturę przypisową, do której odnosi się moje kolejne pytanie. Czytając książkę, wpadłam na pomysł, że po przeczytaniu całości wrócę do początku i spróbuję ją czytać bez przypisów. Chciałam sprawdzić, czy da się ominąć całą tę warstwę bez straty dla toku narracji, bo często oprócz przypisów typowo bibliograficznych pojawiają się w nich po prostu dygresje. Byłam ciekawa, czy w Pani książce też tak jest, czy można by ją czytać bez przypisów,

i w pewnym momencie zorientowałam się, że nie do końca wszystko rozumiem bez czytania informacji w nich zawartych. Skąd taka decyzja, żeby tych przypisów było tak dużo i tak obszernych?

N.K.-R.: To jest taka, powiedziałabym, *licentia poetica*, to znaczy: ja tak mam, ja tak piszę. To jest moja metoda pisania, i to już było widać w doktoracie, tam też przypisy były dość rozbudowane i obawiam się, że to z każdą książką może się pogłębiać [śmiech]. Trzeba z tym trochę walczyć, bo czasami pojawiają się zarzuty, że ze względu na ilość i rozmiar przypisów książka jest trudna w lekturze. Trochę to jest taki poemat dygresyjny, ale też miałam wrażenie, że nie wszystko, co jest zawarte w tych przypisach, musi być koniecznie w głównym nurcie, że są to czasem takie informacje czy refleksje, które pogłębiają analizy, otwierają jakieś nowe furtki. Często pojawiają się w przypisach takie sugestie, że można ten film, daną scenę czy reakcję bohatera odczytać w inny sposób, że to, co ja proponuję, nie jest jedyną możliwością odczytania, że były inne propozycje, że można to zupełnie inną metodą analizować. Dzięki temu daję czytelnikowi otwartą furtkę. Można, tak jak Pani mówi, czytać, nie sięgając do tych przypisów, a można czytać włącznie z nimi. One trochę wytrącają z rytmu czytania, to może być pewien problem, natomiast w moim zamierzeniu są one rzeczywiście uzupełnieniem. To znaczy: wydaje mi się, że można książkę też spokojnie czytać bez tych uzupełnień.

K.F.: Do pewnego stopnia tak, w części analitycznej rzeczywiście mają one charakter uzupełniający względem właściwego wyводу, natomiast we wstępie teoretycznym – ja miałam poczucie, że jednak nie do końca mogę je pominąć.

N.K.-R.: No tak, bo część teoretyczna zawsze jest takim miejscem, gdzie wprowadza się jakieś nowe pojęcia, jakieś tezy. U mnie pojawił się problem o tyle, że ja od początku sobie założyłam – mimo iż to miała być książka habilitacyjna, czyli książka na stopień, i że ona będzie adresowana w dużej mierze do ludzi, którzy są profesjonalistami – aby była to też pozycja, która trafi do szerszego kręgu czytelników. W związku z tym przypisy pojawiły się także po to, żeby osoba, która czyta ten wstęp teoretyczny, a która niekoniecznie musi mieć orientację we współczesnym dyskursie historiograficznym i znać wszystkie teorie, do których się odwołuję, miała szansę zaznajomić się z pewnym aparatem pojęciowym. Te przypisy są konieczne, żeby wyjaśnić trudniejsze pojęcia, czy żeby uświadomić czytelnikowi pewne rzeczy, tym bardziej, że to nie jest książka *stricte* filmoznawcza. Czy w ogóle jest możliwa książka *stricte* filmoznawcza – to jest pytanie właściwie retoryczne, bo chyba nie; ale wprowadzam też bardzo dużo pojęć z dziedziny historii, historiografii, i one – wydawało mi się – wymagają wyjaśnienia, dointerpretowania czy odesłania do innych źródeł, w oparciu o które można sobie tę problematykę zgłębić.

Poza tym, także kwestia pragmatyczna – gdyby wszystko to zostało przeniesione do głównego toku wyводу, to książka miałaby 600 stron, albo i więcej, więc mogłaby odstręczać potencjalnego czytelnika, objętością chociażby.

K.F.: No tak, rzeczywiście mogłoby tak być [śmiech]. Przechodząc do treści książki: jeśli chodzi o część analityczną, podczas lektury cały czas tłukło mi się po głowie pytanie o kryterium doboru filmów. Oczywiście jest to w pewien sposób wyjaśnione w uwagach metodologicznych, że są to reprezentatywne według Pani przykłady tego „innego spojrzenia”, a także, że abstrahuje Pani od ich oceny estetycznej⁵, czy są to filmy „złe” czy też może „dobre”. A jednak cały czas towarzyszyło mi pytanie: czy były jeszcze jakieś inne pomysły, propozycje, inne filmy, które mogłyby się równie dobrze, równoprawnie w tej książce pojawić?

N.K.-R.: Były takie pomysły i inne filmy, które mogłyby się w niej pojawić. Pierwszy pomysł w ogóle na tę książkę to było *Inne spojrzenie* i podtytuł 1955–2005, czyli rzeczywiście spory odcinek czasu. To „1955” potem zamieniło się na „1965”, bo stwierdziłam, że jednak nie będę pisać o Polskiej Szkole Filmowej, i trochę się z tego tłumaczę mówiąc, że to są filmy rzeczywiście już dobrze opisane i dobrze zinterpretowane, zresztą – nie chciałam już do nich wracać, po prostu, z różnych własnych, osobistych przyczyn. Kiedy jednak zaczęłam szukać filmów, które pasowałyby to tego okresu [1965–2005 – przyp. K.F.], okazało się, że tych filmów jest bardzo mało i nie miało sensu wprowadzanie tak szerokich ram czasowych po to, żeby wybrać z niego maksymalnie cztery, pięć czy sześć filmów. To też doskonale wpisuje się w koncepcję książki pokazującą, że faktycznie nasza kinematografia, jeśli chodzi o tematykę historyczną, jest pewnym monolitem, czy przynajmniej – była, bo trochę się to zaczyna zmieniać. Twórcy zaczynają poszukiwać tego właśnie „innego spojrzenia” i mam nadzieję, że w tym kierunku będziemy podążać. No, ale z drugiej strony, moje uwagi chociażby o filmie *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009, reż. R. Wieczyński) pokazują, że nawet młodzi twórcy robią filmy zrealizowane właśnie w odpowiedzi na pewne, powiedzmy, zapotrzebowanie społeczne.

K.F.: Filmy pomnikowe.

N.K.-R.: Tak, pomnikowe, więc to też nie jest kwestia wieku autora. Wiadomo, że to tak nie działa. Natomiast to, że tych filmów jest w efekcie niewiele, jest też dowodem, że każdy z tych obrazów jest inny. Nie ma takiego nurtu, trendu czy przewijającego się przez całą kinematografię zjawiska, które pokazywałoby, że w każdym dziesięcioleciu jest po kilka czy kilkanaście filmów, które próbują

⁵ „Filmy stanowiące przedmiot analizy nie zostały wybrane ze względu na walory *stricte* artystyczne. Są one, w mojej opinii, najbardziej reprezentatywnymi przykładami zjawiska, które na użytek swojej pracy określiłam mianem *innego spojrzenia*. Wybór takiej metody selekcji sytuuje mnie w kręgu historycznych badań z obszaru *pictorial turn*. Studia mieszczące się w tym paradygmacie – na co zwraca uwagę Peter Burke – biorą w nawias lub usuwają na margines kwestię »sztuki« lub walorów estetycznych, częstokroć wysuwając istotne wnioski z prac artystów, którzy nie byli specjalnie wybitni”. Por. N. Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie...*, s. 36–37.

dekonstruować rozmaite narodowe mity czy podchodzić z większym dystansem do problematyki historycznej. Więc, paradoksalnie, myślę, że to, że tych filmów w książce jest mało, pokazuje, że one są w pewien sposób wyjątkowe, i to właśnie – o czym Pani wspominała – abstrahując od ich wartości estetycznej. Unikam tych, mówiąc po lyotardowsku, „wielkich narracji”⁶, czyli również wartościowania estetycznego: że coś jest „dobre”, „złe”, „estetycznie wybitne” czy też nie, a także nie dyskutuję kwestii, czy coś jest „prawdziwe” czy nie. Wybieram filmy, które pasują do określonego profilu czy założeń. A założenie było takie, żeby pokazać, w jaki sposób nasze kino jest zmonopolizowane przez pewnego rodzaju dyskurs historyczny, jak mało filmów próbuje się temu przeciwstawiać i jakie są tego przyczyny. A przyczyny są różne.

K.F.: Przedmiotem Pani analiz są zatem cztery filmy. Czytając książkę, nie miałam wrażenia, że któryś z tych filmów traktuje Pani mniej lub bardziej nadrzędnie, mimo wszystko jednak nie mogłam powstrzymać się od poczucia, że *Generał...* na końcu jest trochę jakby... porzucony. W stosunku do wcześniejszych analiz, na przykład *Poznania 56* (1996, reż. F. Bajon), ten rozdział jest na tyle krótki, dużo krótszy od poprzednich, że pozostawia niedosyt i poczucie, że w pewien sposób ten ostatni film pozostał jakby na marginesie Pani rozważań. Nie wiem, czy to jest słuszna intuicja, czy ponownie wynika to z jakichś pragmatycznych przyczyn...

N.K.-R.: Nie, to jest słuszna intuicja. Zresztą, gdzieś we wstępie czy w zakończeniu piszę, że obszerność tych rozdziałów jest w pewnym sensie podyktowana samymi filmami czy raczej tym, co ja w tych filmach jestem w stanie znaleźć. *Generał...* jest filmem bardzo ciekawym formalnie, ale to jest też film, który powstał jakby dokładnie według pewnych założeń. Oczywiście, jeśli ktoś te założenia odrzuci, to ich w tym filmie nie znajdzie. Natomiast, według mnie, to jest taki film ilustracyjny. Gdyby ktoś chciał wytłumaczyć, czym jest współczesna posthistoria i w jaki sposób można ją oddać za pomocą dzieła filmowego – świetne zadanie, skądinąd, analityczne: przeczytać teksty White’a i Rosenstone’a⁷, współczesnych tak zwanych posthistoryków, i poszukać filmu, który odzwierciedlałby te tezy – to *Generał...* jest do tego bardzo dobrym przykładem. Jest doskonałą ilustracją sposobu, jak za pomocą dzieła filmowego można odzwierciedlić to, co dzieje się we współczesnej humanistyce, pewne trendy myślowe. Natomiast to też nie jest

⁶ Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

⁷ Por. np. R. Rosenstone, *Historia w obrazach/Historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zarębski, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008; R. Rosenstone, *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*, [w:] *The Historical Film: History and Memory in Media*, red. M. Landy, New Jersey 2001.

taki film, który by mnie w jakiś sposób ujął czy obudził we mnie potrzebę głębszej – nazwijmy to – filozoficznej refleksji. *Poznań*... jest moim ukochanym filmem...

K.F.: Czuje się.

N.K.-R.: ...i to się czuje, prawda? Widać to też w poświęconej energii, w drobiazgowości przeprowadzonej analizy. To jest formalnie piękny film, ma bardzo wysmakowane zdjęcia. Bajonowi zarzucano, że jest twórcą, który w pewnym sensie ociera się wręcz o manieryzm, że u niego zdjęcia to jest taka sztuka dla sztuki, że on lubi tak zwane piękne obrazki. Zresztą o tym, że lubi piękne ujęcia, on mówi wprost, ale wydaje mi się, że to ma jakieś głębsze uzasadnienie. Oglądając *Poznań*..., a ja ten film widziałam wielokrotnie, no... kilkadziesiąt razy, miałam ochotę pochylić się właściwie nad każdym ujęciem, to znaczy – w każdym ujęciu tego filmu znajduję coś wartego przeanalizowania. Tam każdy kadr – każde zbliżenie na twarz, na oczy, na mimikę bohatera – jest znaczący. W związku z tym, pisząc tekst o *Poznaniu*..., rzeczywiście bardzo głęboko weszłam w materię filmową. On też uruchamiał taki swoisty łańcuch skojarzeń: widać, że ten film generuje pewną potrzebę poszukiwania źródeł, i to nie tylko na takiej postmodernistycznej zasadzie, że tu mamy jakiś cytat z *Kanału* (1956, reż. A. Wajda), a tutaj być może Maciek Chelmiński pojawia się jako inspiracja dla jednego z ostatnich kadrów filmu, tylko to ma jakieś głębsze uzasadnienie. Faktycznie Bajon, którego uważam za bardzo inteligentnego twórcę, do takich też widzów adresuje swój film. To, co też tak bardzo mnie bolało, że ten film był tak kompletnie niezrozumiany, odrzucony, że takie bzdury wypisywano w rozmaitych recenzjach krytycznych, że pojawiły się tak absurdalne argumenty – to wszystko sprawiło, że miałam ochotę właśnie ten film przepracować, pokazać jego wyjątkowość, jego szczególną rangę.

Jest jeszcze taka bardzo osobista refleksja, na którą sobie w tej rozmowie pozwolę: mam syna, który jest dokładnie w wieku tych bohaterów. Także z tej przyczyny ważna stała się dla mnie konstatacja, na ile twórca filmowy, wybierając dziecko jako medium, jakimi środkami, jakimi zabiegami formalnymi odzwierciedla tę świadomość dziecka, jego sposób postrzegania. W *Poznaniu*... to bohater, który nie tylko stanowi oś główną fabuły, prowadzi nas przez nią, bo tam są różne pomysły narracyjne, ale przyjmijmy, że wątek dziecięcy jest tutaj najważniejszy, albo równie ważny, jak ten wątek – nazwijmy to – odautorski czy metatekstowy. Bajon to zrobił doskonale, więc to też uruchomiło pewne osobiste pokłady refleksji nad tym, w jaki sposób dziecko widzi świat, w jaki sposób postrzega historię, jak w niej uczestniczy. My, widzowie, kiedy oglądamy filmy z dziecięcymi bohaterami, to tak naprawdę – jeśli się nad tym zastanowimy, przeprowadzimy taką głęboką analizę tych filmów – nie znajdziemy różnicy pomiędzy dorosłym człowiekiem a dzieckiem. Nie ma różnicy w formie, nie ma takiej refleksji, że przecież dziecko nie postrzega świata w taki sam sposób, jak człowiek dorosły. Inny jest poziom świadomości, inne zadaje się pytania, inaczej się też widzi. Przecież takie fundamentalne pytanie, które zadaje twórca filmowy, to jest „kto widzi”, czyli z czyjej perspektywy my dane wydarzenia oglądamy. I ta ruchoma

kamera u Bajona, jej specyficzne ruchy: ruch wewnątrzkadrowy, bardzo szybki montaż, to są właśnie sposoby na odzwierciedlenie tej dziecięcej motoryki, tego dziecięcego „bycia wszędzie”. Tego w *Poznaniu*... zupełnie nie odczytano. Pisanie o poszatkowanych ujęciach, o chaosie, na tej podstawie wysnuwając wnioski, że właściwie nic z tego filmu nie wynika. No... nie wynika, z dwóch powodów. Pierwszy to taki, że Bajon pokazuje, że historia nie ma sensu z góry założonego, że ona się dzieje i to „dzianie się” historii tu i teraz jest odzwierciedlone przez ten montaż właśnie, przez ten chaos. Dopiero później przychodzi pewna refleksja, my pochylamy się nad tym, interpretujemy, nadajemy określony porządek, sens czy taką właśnie logikę czasoprzestrzenną, chronologię, a tego – o czym ciekawie pisze White – historia „sama z siebie” nie ma. W momencie, kiedy ona się wydarza, po prostu nie wiemy, jak się skończy, jaki będzie jej efekt. A druga kwestia – to jest właśnie ten sposób dziecięcego postrzegania świata. Dziecko jest w ciągłym ruchu, chce wszystko zobaczyć, wejść przez płot, zajrzeć przez dziurkę od klucza. I to jest właśnie ta ruchoma kamera, która naśladuje czy próbuje odzwierciedlać tę dziecięcą perspektywę. W *Poznaniu*... jest to fascynujące, a u Jadowskiej tego nie ma. I stąd właśnie ta dysproporcja w analizach obu filmów.

Wydaje mi się, że pisanie o różnych filmach nie narzuca takiego rygoru, że te wszystkie tytuły muszą w książce zajmować jednakową ilość miejsca. Książki są też jednak bardzo osobistymi wypowiedziami autorów. Są dzieła, które wymagają większej uwagi, albo – jeśli ma się przekonanie, że jest jakiś film ukochany czy szczególnie wartościowy z jakiegoś punktu widzenia – to piszmy o nim tyle, ile potrzebujemy, żeby mieć poczucie, że jest on dobrze opisany. A inne filmy – no, gdzieś tam potrzebują tego miejsca mniej. Mniej serca też, po prostu.

K.F.: Ja, na przykład, oglądając *Generała*... – przyznaję, że sięgnęłam po ten tytuł dopiero na potrzeby tej rozmowy, także pod wpływem Pani analiz – zgadzam się z całym tokiem rozumowania związanym z analizą formalną w świetle założeń posthistorii. Natomiast nie mogę pozbyć się wrażenia, że tak naprawdę i te *split-screeny*, i gatunkowe formułowanie tego filmu – bo tak jest rzeczywiście, że stronę obrazowo-narracyjną podbudowuje też muzyka, jaką to jest podmalowane: taka „hollywoodzka” i z rozmachem – że to wszystko nie było przemyślane i założone przez autorów. Wydaje mi się, że cała ta teoria, którą my do tego dokładamy, jest w pewien sposób zaaplikowana do tego filmu, natomiast twórcy absolutnie nie mieli takiego pomysłu. Świadczyłyby o tym też wypowiedzi Jadowskiej, że ona nigdy nie miała potrzeby zrealizowania takiej wypowiedzi historycznej, że to film znalazł ją i tak naprawdę to do niej producenci przyszli z tym tematem, a ona nie szukała możliwości zrobienia konkretnego dzieła⁸. Cały czas

⁸ Por. *To temat mnie wybrał. Anna Jadowska opowiada o filmie „Generał. Zamach na Gibraltarze”*, rozmawia Krzysztof Spór [online], <http://stopklatka.pl/wywiady/-/6665193,to-temat-mnie-wybrał-anna-jadowska-opowiada-o-filmie-general-zamach-na-gibraltarze> (dostęp: 15.07.2015).

nie mogę się pozbyć poczucia, że cała ta forma jest, co zresztą Pani na samym końcu zasugerowała, takim atrakcjonem⁹, który być może ma za zadanie zainteresować widza młodego, uderzyć w ten najmłodszy *target* widzów. Film przez to, jaką ma formę, ewidentnie nie jest adresowany do widza dojrzałego, tylko przede wszystkim targetowany pod kątem młodzieży. To potwierdzałby też fakt, kto jest producentem, a także kto był dystrybutorem tego filmu – TVN (Lidka Kazen) dla ITI Cinema. Sam film nie miał też jakiegoś powalającego *box office'u*... Cały czas nie mogę pozbyć się właśnie takiej intuicji. Czy Pani zgodziłaby się ze mną?

N.K.-R.: Tutaj pojawia się problem, czy reżyser jest najlepszym interpretatorem swojego filmu i tego właściwie nigdy nie rozstrzygniemy. To już na zasadzie anegdoty w tym kontekście przypomina mi się zawsze debiut Romana Polańskiego – *Nóż w wodzie* (1961). Mówiono, że to jest film nowofalowy, że Polański, z uwagi na swoje paryskie kontakty, naoglądał się we Francji Godarda i twórców Nowej Fali, i w związku z tym postanowił zrobić właśnie taki francuski, nowofalowy obraz w Polsce. I on na jednej z konferencji prasowych przy okazji premiery tego filmu powiedział, że absolutnie „tych Francuzów” nie ogląda, że ten typ kina w ogóle go nie interesuje, i że on zrobił thriller hitchcockowski! W ten sposób jakby uchylił możliwość interpretowania tego filmu właśnie w kategoriach, no, po części nawet plagiatu, mówienia, że to jest film wtórny. Jeśli mówi się, że wzorcem jest thriller hitchcockowski, nikt nie zarzuca tego, że to jest film wtórny – natomiast naśladowanie Nowej Fali to już jest taka dosyć... podejrzana strategia. Czy to była świadoma decyzja Polańskiego, że on robi thriller taki, jak robił to klasyk tego gatunku, czy też była to jakaś forma obrony przed tymi zarzutami, które gdzieś w podtekście się pojawiły, że jest to film wtórny – tego nie rozstrzygniemy.

Ja staram się przy pisaniu tekstów dotyczących polskich filmów, zresztą nie tylko, ale polskich szczególnie, nie czytać wypowiedzi twórców, rozmów i wywiadów z nimi. Raczej nie bardzo mnie interesuje to, co oni mają do powiedzenia na temat własnych filmów, bo różne są strategie, a ja nie uważam, że twórca musi być najlepszym interpretatorem własnego dzieła. Oczywiście, to jest tak, że my w pracy naukowej zakładamy sobie pewnego rodzaju obiektywizm, staramy się podchodzić do dzieła z dystansem, ale wiadomo, że praktyka pisania jest taka, że ma się jakąś tezę, koncepcję, i szuka się jej potwierdzenia. Kiedy interesują nas właśnie wątki posthistoryczne w kinie, albo to „inne spojrzenie”, no to wiadomo, że szuka się w tych filmach – być może czasami rzeczywiście na wyrost – czegoś, co mogłoby dawać punkt zaczepienia. Natomiast oczywiście forma *Generała*... jest formą bardzo atrakcyjną i to może przemawiać do młodego widza, ale on

⁹ Atrakcjonem w Eisensteinowskim rozumieniu tego pojęcia. Por. np. S. Eisenstein, *Jak zostałem reżyserem filmowym*, tłum. M. Kumorek, [w:] tenże, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 491–499; S. Eisenstein, *Montaż atrakcji*, tłum. M. Kumorek, [w:] tenże, *Wybór pism...*, s. 291–295.

tak naprawdę nie przemówił do nikogo, bo rzeczywiście, o czym Pani wspomniała – ta porażka frekwencyjna była tutaj dosyć znacząca. Wydaje mi się jednak, że jak ktoś się bierze za taki temat, czyli właśnie za pewnego rodzaju zagadkę – pamiętajmy też, że ten film był przygotowywany i miał premierę w momencie, gdy ruszyły pełną parą te wszystkie procedury, powiedziałabym, na najwyższym szczeblu, czyli polityczne. W badania, ekspertyzy, czyli w to, żeby wyjaśnić tajemnicę śmierci Sikorskiego, włączone były rozmaite instytucje z polskim rządem na czele – kiedy pojawia się taki film, który ma bardzo niekonwencjonalną formułę filmową, wydaje się, że jest to jednak nie tylko kwestia przyciągnięcia widzów do kina, ale też wywołania pewnego fermentu.

Oczywiście, wywołanie kontrowersji to też jest praktyka marketingowa. Między innymi dlatego ja ten film porównuję z *JFK* Oliviera Stone'a (1991), jeśli chodzi o pewną praktykę czy też strategię, która jest w nich stosowana: oba te filmy przedstawiają hipotezę jako rzeczywistość – „prawdę”. Ale też w obu filmach jest to bardzo wyraźnie podkreślone – i nawet jeśli Jadowska powie, że tak nie było, to moim zdaniem jest to intencjonalne. Jeśli stosuje się zabiegi *split-screenu*, które nie są powszechną praktyką, to jest to pewnego rodzaju chwyt formalny, czyli taki zabieg dystansujący, mający na celu zwrócenie uwagi na to, że jest to tylko film, pewien konstrukt, czyli to jest fikcja.

Jeśli przedstawia się pewną wersję wydarzeń jako prawdziwą i podpira się autorytetem historyka¹⁰, też kontrowersyjnego skądinąd, a z drugiej strony nieustannie podsuwa się widzowi sygnały formalne, które go wytrącają jakby z takiej, powiedziałabym, naiwnej lektury filmu i mówią: „ale, drogi widzu, nie czytasz książki historycznej, tylko oglądasz film”, to wydaje się, że te wszystkie zabiegi mają nam uświadomić, że oglądamy jednak dzieło fikcyjne, pomimo wykorzystania tych wszystkich strategii uwiarygodniających.

Podobnie rzecz się ma właśnie z filmem *JFK*, który prezentuje teorię spiskową – jak to wrogowie tego filmu pisali – jako „prawdę”, czyli jako oficjalną wersję wydarzeń. Mamy tutaj bohatera, który jest krystalicznie czystym przedstawicielem prawa i sprawiedliwości oraz tej jedynej słusznej wersji, ale z drugiej strony, zastosowane zabiegi montażowe – łączenie rozmaitych faktur, ziarnistości, pseudodokumentu, stylizacji – to wszystko powoduje, że widz w pewnym momencie (widz świadomy, oczywiście) musi sobie zadać pytanie: „z czym ja właściwie mam do czynienia?”. Z rekonstrukcją, z dokumentem, czy po prostu z fikcją, która zongluje rozmaitymi strategiami, żeby mnie znokautować? Ta refleksja przychodzi jednak dopiero później, kiedy zastanawiamy się, z jaką wersją wydarzeń mamy do czynienia.

¹⁰ Mowa o Dariuszu Baliszewskim, dziennikarzu i publicyście, współautorze scenariusza. Seria jego artykułów opublikowanych w tygodniku „Wprost” stała się kanwą dla scenariusza *Generała...*

K.F.: Plasując go na pograniczu fikcji i dokumentu, wysuwa Pani tezę, że być może w pewien sposób film Jadowskiej można by skierować w tok interpretacyjny filmów mockdokumentalnych. Takie stwierdzenie w ciągu Pani wywodu pojawia się kilkakrotnie, ale jedynie w formie hasła, że dany chwyt na przykład można by zakwalifikować jako charakterystyczny dla mockdokumentu. Czy mogłabym prosić o rozwinięcie tej koncepcji?

N.K.-R.: Mockdokument to jest taka właśnie hybryda gatunkowa, która zaciera granice pomiędzy dokumentem a filmem fikcji. Właściwie już *JFK* był uważany za mockdokument, wpisywany w ten nurt. Mamy klasyczny film fikcji, próbujący rekonstruować, i właśnie tak naprawdę: co? Bo jest to pewna hipotetyczna wersja wydarzeń, nigdzie nie potwierdzona, czyli znowu pojawia się problem, czy mamy do czynienia z rekonstrukcją wydarzeń, czy – żeby już się trzymać tej terminologii White'owskiej – z rekonstrukcją faktów.

Znacznie ciekawszym tytułem jest angielski film fabularny *Zabić prezydenta* (*Death of President*, 2006, reż. G. Range), który opowiada o zamachu na prezydenta George'a Busha i przedstawia to wszystko tak, jak byśmy mieli do czynienia z klasyczną rekonstrukcją. Pojawiają się osoby z najbliższego otoczenia Busha, mamy wplecione zdjęcia dokumentalne, fragmenty inscenizowane, mamy dźwięk z kamer rejestrujących metodą kamer przemysłowych, naturalny, stuprocentowy dźwięk. Ja przeprowadziłam przed pisaniem tej książki taki eksperyment ze studentami drugiego roku filmoznawstwa, na zajęciach z analizy dzieła filmowego: pokazałam im ten obraz, zupełnie bez komentarza, niepoprzedzony żadnymi uwagami...

K.F.: To jest klasyczna, zresztą, praktyka mockdokumentalna.

N.K.-R.: ...klasyczna praktyka, tak właśnie. Po projekcji prosiłam o ciszę i zapisanie na kartkach, z jaką formułą mamy tu do czynienia i o czym ten film traktuje, i oczywiście, oprócz takich głosów, że jest to fikcja, że jest to pewna hipoteza „co by mogło być, gdyby”, część osób przyjęła to po prostu jako dokument, jako rzeczywiście dokumentalny zapis. Niektórzy mieli wątpliwości, czy na pewno tak było – no, ale widocznie tak, skoro tu się pojawiają konkretne osoby, nazwiska, archiwalia i tego typu praktyki, które daną wersję uwiarygodniają. A tymczasem mamy do czynienia z klasycznym filmem fikcyjnym, z fabułą, a to jest właśnie typowy mockdokument.

Jadowska stosuje analogiczne metody: zaczyna od wprowadzenia właśnie takiego podwójnego kodowania, bo z jednej strony mamy zdjęcia archiwalne, które uwiarygodniają całe następne dziewięćdziesiąt minut filmu, bo pokazują autentyczne archiwalne kroniki. Do tego pojawia się także nazwisko tak zwanego eksperta, czyli historyka, który jest odpowiedzialny za scenariusz i badania przeprowadzone dla potrzeb tego filmu. Ale już sama czołówka, którą ja w książce szczegółowo analizuję, wysyła właśnie taki podwójny sygnał: zmiana koloru, wirażowanie taśmy, to, że nagle z rejestracji *quasi*-dokumentalnej wchodzimy w efekty komputerowe... Oczywiście, to też wymaga pewnej uwagi, no bo czołówka nie jest na ogół czymś, na co szczególnie zwracamy uwagę podczas projekcji: pojawiają

się jakieś nazwiska, coś się w tle dzieje, i tak naprawdę czekamy na rozpoczęcie tej właściwej akcji filmu. Ale w *Generale*... już czołówka przekazuje nam właśnie taką podwójną informację. Możemy to odbierać jako dokument, czyli mamy klasyczne czarno-białe zdjęcia – jesteśmy też przyzwyczajeni, na zasadzie pewnej praktyki kulturowej, że czarno-biała taśma jest bardziej wiarygodna, bo związana z estetyką paradoksalną. Jest to praktyka uwiarygodniająca, a zmiana kolorystyczna następuje w przeciągu półtorej minuty – tyle mniej więcej trwa ta czołówka. To nie jest dużo, ale ten zabieg pokazuje właśnie przejście od pseudodokumentalizmu do absolutnej, pełnej fikcjonalizacji oraz do ujawnienia tych szwów. Wprowadzone zostały efekty specjalne – widać, że morze jest komputerowo podbarwione, i że to jest typowy efekt uzyskany metodą komputerową – w związku z tym widz dostaje sygnał: nie wierz do końca w to, co zobaczysz. Musisz być uważny, musisz sobie zadać pytanie, z czym tak naprawdę masz do czynienia.

Świetny początek, świetną czołówkę ma też film *Opór* (*Defiance*, 2008, reż. E. Zwick), amerykański *blockbuster*, którego akcja rozgrywa się w czasie II wojny światowej, opowiadający o grupie żydowskich buntowników zakładających oddział partyzancki. Ta czołówka jest fascynująca, ponieważ pokazuje likwidację wioski żydowskiej przez oddział SS, a jest zrealizowana metodą absolutnie, wydawałoby się, dokumentalną. Jest to tak perfekcyjnie zrealizowane, że oglądając czołówkę, mamy poczucie, że oglądamy archiwalne kroniki. W pewnym momencie, w ułamku sekundy przechodzimy w kolor i za chwilę odjazd kamery pokazuje nam miejsce zdarzeń – już wtedy wiemy, że to są zdjęcia inscenizowane. Dzięki środkom filmowym uzyskujemy informację, jak bardzo trzeba być uważnym, jak bardzo trzeba się zastanawiać, oglądając współczesne kino, które ma do dyspozycji właściwie nieograniczone możliwości naśladowania rozmaitych form, generowania efektu prawdy czy wrażenia realności. Jest to też pewnego rodzaju paradoks, że częściej uznajemy za prawdę to, co jest fikcjonalne i to, co jest inscenizowane, niż archiwalne kroniki. Efekt realności nie zależy tak naprawdę od tego, czy zdjęcia są autentyczne czy nie. Zależy od tego, jaką metodą, jaką strategią posługują się autorzy, jak bardzo perfekcyjnie potrafimy naśladować pewnego rodzaju estetyki filmu. Zatem: trzeba być rzeczywiście uważnym. Mam nadzieję, że ta książka też trochę uczula na tego typu zabiegi.

K.F.: Tak, zdecydowanie. Mam jeszcze pytanie o dokumentalny fabularyzowany serial pod tytułem *General* (2009, reż. A. Jadowska, L. Kazen). W książce wspomina Pani, że funkcjonuje czteroodcinkowy serial – będący rozszerzoną wersją filmu, jak rozumiem.

N.K.-R.: Tak, dokładnie.

K.F.: Czy miała Pani okazję skonfrontować swoje przemyślenia z tym serialem? Czy on ma podobną formułę, czy różni się od filmu?

N.K.-R.: Różni się. Serial w dużo większym stopniu bazuje na koncepcji spisku. Autorzy docierają do osób będących świadkami wydarzeń, które mogłyby udzielić rozmaitych informacji, pokazują zdjęcia archiwalne. Jest bardziej jakby

nakierowany na to, żeby przekonać widza, że wokół śmierci generała Sikorskiego został zawiązany spisek, że osoby niewygodne znikają, że archiwa są utajniane, że nie ma dostępu do dokumentów. W serialu jest też wyjaśniona chociażby tajemnica bransoletki, która odnajduje się w hotelu w Kairze, czyli jakby położono dużo większy nacisk na taki, powiedziałabym, no, nazwijmy to wprost – polityczny aspekt całego wydarzenia. Pokazywany jest szereg uwikłań, rozmaitych układów, interesów osób zaangażowanych w to, żeby sprawa przybrała taki, a nie inny obrót i żeby do dnia dzisiejszego właściwie nie było możliwości dotarcia do pewnych prawdziwych materiałów. Formalnie to taki klasyczny serial dokumentalny, w którym wypowiadają się również postacie do kamery – w filmie tego nie mamy. W serialu przedstawione są ekspertyzy ludzi, którzy swoimi nazwiskami, a także tym, czym się zajmują, uwiarygodniają ten przekaz, ale też osób, które w jakiś sposób wokół tej sprawy krążą od lat – historyków. Narratorem, przewodnikiem po tym serialu jest sam Dariusz Baliszewski, który nas prowadzi, sprawuje absolutną kontrolę nad tym przekazem. On się wypowiada jako taka figura detektywa, historyka-detektywa, bardzo zresztą popularna we współczesnej historii. Jak się czyta teksty szczególnie posthistoryków, czy też rozmaite próby fikcjonalizacji historii czy rozbijania tego monolitu dyskursu historycznego, to tam właśnie pojawiają się historycy w rolach detektywów. Śledzą, odkrywają, próbują dociec prawdy czy – może bardziej – nie pogubić się w tej płataninie rozmaitych tropów, śladów. Nie jest to jednak detektyw w stylu Sherlocka Holmesa, który na końcu ma gotową odpowiedź, a właściwie to już w momencie, kiedy zgłasza się do niego osoba, na której rzecz ma rozwikłać sprawę, po jej wyglądzie, zachowaniu i szczegółach ubrania wie, co się zdarzyło, tylko jest to raczej taki detektyw współczesny, który tak naprawdę do końca nie będzie wiedział, jak wyglądało zdarzenie, co się właściwie stało. On przyznaje się też do własnej bezradności albo uczciwie mówi: „to, co państwu przedstawiam, to jest jedna z możliwych wersji wydarzeń. Zrobiłem wszystko, co możliwe, żeby dociec, co się wydarzyło, ale mam wrażenie, że inne tropy, świadkowie, inne materiały mogłyby spowodować, że ta wersja byłaby zupełnie inna”.

K.F.: Powiedziała Pani, że serial ma strukturę paradokumentalną, taką bardziej, powiedziałabym też pro-telewizyjną...

N.K.-R.: Tak, tak, oczywiście.

K.F.: A czy funkcjonują w nim też te chwytły, które są charakterystyczne dla filmu: podzielone ekrany, gatunkowe nawiązania, czy jest to taki typowy paradokument?

N.K.-R.: Z tego, co pamiętam, bardziej zbliża się w kierunku klasycznego dokumentu.

K.F.: ...bo to też nie są chyba zabiegi, które można bez problemu „sprzedać” na ekranie telewizora? Są po prostu „nietelewizyjne”.

N.K.-R.: Są „nietelewizyjne”, zresztą też trudno powiedzieć, czy są filmowe. To jednak nie jest taka praktyka, która by weszła na stałe do języka kina.

K.F.: Chociaż... coraz częściej...

N.K.-R.: Coraz częściej się pojawia, ale wydaje się, że chyba bardziej na zasadzie takiego chwytu czy właśnie dla uatrakcyjnienia. Ten sposób opowiadania tradycyjnego, przynajmniej na ekranie kinowym, będzie nadal funkcjonował. W naszym domowym użytku, na rozmaitych ekranach, którymi jesteśmy otoczeni, to wygląda zupełnie inaczej. Stąd określenie: interfejs okienkowy, czyli przetransponowanie praktyki użytkownika ekranów telewizyjnych, laptopów, tabletów itd., czyli praktyki innej niż widza kinowego. Nie wiem, czy ta metoda wejdzie kiedyś do kina jako stała praktyka opowiadania.

K.F.: Momentami, kiedy na tych podzielonych ekranach pojawiały się różne punkty widzenia, na przykład ta sama sytuacja widziana z różnych stron, miałam poczucie, że jest to też próba pokazania takiej specyficznej podglądackiej praktyki, voyeryzmu, co też wydaje się ciekawe w perspektywie Pani historycznych rozważań.

N.K.-R.: No i też się dobrze wpisuje w koncepcję politycznego spisku, tego, że jest się wiecznie inwigilowanym, podglądanym, obserwowanym i że właściwie każdy nasz krok jest śledzony. Niektórzy bohaterowie mają świadomość, że uwikłani są w pewnego rodzaju akcję polityczną, której wierchołka właściwie nie widać, w każdym razie my tego wierchołka do końca nie poznajemy. W tym sensie ten film jest nietypowy, bo z jednej strony wyjaśnia zagadkę, czyli pokazuje nam, co tak naprawdę stało się w noc poprzedzającą wylot Sikorskiego z Gibraltaru, ale nie wyjaśnia, kto za tym stoi. Tych tropów jest wiele, mocodawców jest kilku. Wydaje się, że my też zostajemy poinformowani, jak te wydarzenia przebiegły, ale tak naprawdę szczegółów do końca nie poznajemy.

K.F.: No właśnie. Aczkolwiek, biorąc pod uwagę także następne realizacje historyczne TVN dla ITI Cinema, nie mogę cały czas otrząsnąć się z wrażenia, że istotniejsza niż refleksja historyczna jest po prostu atrakcyjność tych projektów. Być może jestem po prostu nieobiektywna...

N.K.-R.: Nie, atrakcyjność też jest ważna. To jest też problem recepcji na przykład *Miasta 44* (2014) Jana Komasy.

K.F.: Chciałabym jednak jeszcze na chwilę powrócić do filmu *Bajona*. Mam pytanie o jedną rzecz, co do której nie pojawia się żadne nawiązanie w toku Pani rozumowania: o muzykę. Muzyka w filmie *Poznań 56* jest bardzo specyficzna, ma jednoznaczny idiom autorski kompozytora – Michała Lorenca, który zresztą z Bajonem współpracował też przy innych projektach fabularnych¹¹ i dokumentalnych (na przykład przy dokumencie o Romanie Paszkem¹²). To jest kompozytor, który swoim dziełom nadaje bardzo charakterystyczne brzmienie poprzez

¹¹ Między innymi przy filmach *Śluby panieńskie* (2010, reż. F. Bajon) i *Przedwiośnie* (2001, reż. F. Bajon).

¹² Mowa o filmie dokumentalnym pt. *Opowiem ci jak wrócę* (2007, reż. F. Bajon).

sposób instrumentowania, harmonizowania, czy po prostu specyficzny charakter tej muzyki. Zastanawiam się, jaką funkcję w odbiorze, w percepcji filmu Bajona przy „normalnym”, nieanalitycznym oglądaniu pełni ta muzyka? Ona jest taka... bajkowo-baśniowa, w pewien sposób odrealniająca cały ten dyskurs. Z jednej strony bardzo dobrze wpisuje się w to spojrzenie dziecięce, o którym była mowa, w nadanie temu wszystkiemu charakteru trochę poznawczo-przygodowego, ale, z drugiej strony, zastanawiam się, czy to w pewien sposób nie rozbija rozmowy o historii?

N.K.-R.: Ja myślę, że to jest kolejny z chwytów dystansujących, że ta muzyka jest taką muzyką właśnie – nazwijmy to umownie – „niepasującą” do filmu historycznego.

K.F.: Kompletnie, naprawdę.

N.K.-R.: Kompletnie. Nie jest to typowa muzyka ilustracyjna, ale w tym filmie wszystko ma rozbijać spójność, wszystko ma widza wytrącać: i ruch kamery, i montaż, i ruch wewnątrzkadrowy, i poszczególne ujęcia, które są tak wystylizowane, tak dopieszczane, a z drugiej strony są tak czytelnymi cytatami z klasyki filmowej. Bajon bardzo lubi takie zapożyczenia, one pojawiają się począwszy od *Arii dla atlety* (1979, reż. F. Bajon), aż po jego współczesne filmy. Jest taką „chodzącą encyklopedią kina”, ale kina przefiltrowanego przez własną wrażliwość. Wydaje się, że on chce też pokazać, jakie filmy oglądał, na jakich filmach się wychował, jakie obrazy zrobiły na nim wrażenie, i daje temu wyraz w swoich autorskich dziełach. Muzyka jest jednym z takich elementów, właśnie niepasującym, niewpisującym się w typową ścieżkę muzyczną, klasyczną ilustrację muzyczną. A z drugiej strony, to jest muzyka, którą się zapamiętuje, szczególnie właśnie z prologu i z finału. Ona też bardzo silnie działa na emocje – nie wiem, czy się Pani zgodzi, bo to jest subiektywne odczucie i każdy widz może tutaj mieć własną opinię – natomiast na pewno to jest muzyka, która bardzo silnie oddziałuje na moje emocje. Ja ją zapamiętałam i właściwie do tej pory, jak pamiętam kadry z filmu Bajona, to pamiętam muzykę z prologu. Jest bardzo, bardzo sugestywna. I jest w niej to, o czym Pani mówiła, pewna taka bajkowość, a z drugiej strony – jest coś takiego... nostalgicznego. Jest taka nuta jakby pewnego rodzaju autorefleksji, wspomnienia własnego dzieciństwa, własnych przeżyć, własnych doświadczeń, także poprzez muzykę. Muzyka jest taką Proustowską *magdalenką*: wracam pamięcią do czasów, kiedy byłem dzieckiem, w wieku tych bohaterów. Bajon był dokładnie w tym wieku, kiedy miały miejsce wydarzenia poznańskie [czerwiec 1956; Filip Bajon urodził się w sierpniu 1947 r. – przyp. K.F.], w związku z tym muzyka trochę ma taką, wydaje się, magiczną moc.

K.F.: W pewien sposób rzeczywiście, coś w tym jest. Natomiast, jeśli chodzi o chwyt dystansujący – no właśnie, o to chciałam zapytać – mam od razu pytanie o muzykę w filmie Hasa. Ona dość dobrze wpisuje się w nurt, który teoretycy muzyki filmowej nazywają potocznie „warszawską jesienią w filmie fabu-

larnym”¹³. Najbardziej wymownym, klasycznym wręcz przykładem tego „nurtu” jest *Lotna* (1959) Andrzeja Wajdy z muzyką Tadeusza Bairda. W *Szyfrach* (1966, reż. W. J. Has) pojawia się charakterystyczna muzyka Krzysztofa Pendereckiego z bardzo silnym idiomem muzyki współczesnej, kompletnie „niefilmowej” – w przeciwieństwie do muzyki Lorenca, która jest wyłącznie filmowa, właściwie nie funkcjonuje samodzielnie, jest trochę takim dźwiękowym „dywanem” wypełniającym przestrzeń. Jak Pani postrzega muzykę w *Szyfrach*, u Hasa? Jest to trudny temat, dlatego że ona z jednej strony w pewien irracjonalny sposób bardzo dobrze pasuje do sekwencji, którym towarzyszy, do tych poetycko-onirycznych wizji, a z drugiej strony – jest bardzo mocno irytująca, „wystaje” przed obraz. Momentami miałam wręcz poczucie, że dominuje, zajmuje więcej mojej uwagi niż to, co jest pokazane na ekranie.

N.K.-R.: Podoba mi się to Pani określenie: „irytująca”. Nie użyłam go w stosunku do filmu Hasa, ale cały film Hasa jest w pewnym sensie irytujący. Jest irytujący poprzez muzykę, jest irytujący poprzez postać głównego bohatera. Myślę, że ona doskonale komponuje się i koresponduje właśnie z tym bohaterem, który jest irytujący, z którym trudno się identyfikować, który jest takim zgrzytem w tym świecie, pewnym obcym elementem.

Ja też trochę Hasa postrzegam jako reżysera, który orkiestruje swoje filmy, wizjonera, takiego trochę twórcę, chciałoby się wręcz powiedzieć: barokowo-operowego, który jak tworzy swój film, to rozrysowuje go jak artysta-malarz, kamerę wykorzystuje jako pędzel, i słyszy te dźwięki, i to wszystko układa się w taką właśnie specyficzną harmonię. Ale to jeszcze nie znaczy, że elementy dzieła są harmonijne. One są właśnie takimi „zgrzytami”. Jakbyśmy przyjrzeni się strukturze filmu Hasa, to tam każdy element jest jakimś „zgrzytem”. Partie oniryczne nie pasują do części współczesnej. Szwenki po rynku krakowskim pokazujące ruch uliczny...

K.F.: Paradokumentałne...

N.K.-R.: ...zrealizowane w takiej właśnie paradokumentałnej metodzie też do tego archiwalnego, antykwarycznego świata Hasa nijak się mają. Ta muzyka, która też nie jest cikliwą, nostalgiczną, krakowsko-spleenową ilustracją tęsknoty za przeszłością, ale takim właśnie irytującym elementem. To wszystko się składa w kakofonię rozmaitych, bardzo dysharmonijnie połączonych elementów – i taki jest ten film. Uwiera. Ten film ma widza „uwierać”, powiedziałabym, stosując określenie Barthesa – *punctum*, tak go właśnie kłuć. Ma mu pokazywać rozmaite obszary rzeczywistości, sfery, przestrzenie, czasy. Pojawia się muzyka współczesna, która też jest takim właśnie pokazaniem trwania, a z drugiej strony tego, co

¹³ Chodzi o filmy, w których jako muzykę ilustracyjną wykorzystywano muzykę współczesną, komponowaną nierzadko przez kompozytorów muzyki poważnej, funkcjonującą głównie w kontekście Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

jest obsesją Hasa, czyli czasu, który ma różne wymiary. Muzyka jest zupełnie obcym elementem przeszłości, ona jest właśnie współczesna, bardzo nowoczesna, i to też pokazuje rozmaite warstwy czasu, takie układy tektoniczne, które funkcjonują w filmach Hasa. Następuje przenikanie się tych układów, przy jednoczesnej niemożności scalenia tego filmu.

K.F.: Jest to w pewien sposób zgodne także z samą koncepcją muzyki współczesnej, która jest z jednej strony „zaprzęgnięta w czas”, funkcjonująca w bardzo określonych czasowych ramach – pisana wręcz nie na długość melodii czy na długość tematu, tylko właśnie w czasie, rozpisanym jako takim, w minutach i sekundach. Z drugiej strony, pozostawia ona, jak choćby w przypadku aleatoryzmu, wewnątrz tych wyznaczonych czasowych segmentów ogromną swobodę wykonawcom, dając im jedynie pewne wskazówki. Być może jest to pewien trop interpretacyjny do samego filmu Hasa, który też trochę taki jest: z jednej strony zaprzęga nas w formułę narracyjną, którą nam oferuje, a z drugiej strony nie mówi nic wprost, za to daje nam pewne ramy i sugeruje: zróbcie z tym coś, co sobie tylko chcecie, i niech każdy spojrzy na to inaczej, ja wam nic nie narzucam.

N.K.-R.: Tak. To jest też trudny film przez to, że ma tak antypatycznego bohatera. To jest taki bohater, z którym nie chcemy się identyfikować, a przynajmniej jest to utrudnione. Has nam tego nie ułatwia: mamy podążać za bohaterem, a to jest postać zrozpaczonego, zdruzgotanego ojca, który stracił dziecko i teraz próbuje rozwikłać tę tajemnicę. To jest jakby bohater z innej rzeczywistości.

K.F.: Skoro jesteśmy przy tematach dźwiękowych, które są dla mnie osobście bardzo ważne¹⁴, mam pytanie dotyczące *Pornografii* Jana Jakuba Kolskiego (2003). Film ten swoją strukturę dźwiękową zawdzięcza Katarzynie i Jackowi Hamelom. Jest ona bardzo specyficzna, nie dominuje, ale ma ogromne znaczenie. Pisze Pani, bardzo zresztą trafnie, o wykorzystaniu motywów muzycznych, bardzo ciekawie funkcjonujących, a także wspomina Pani o komentarzu, opisując go w funkcji informacyjnej. Oglądając ten film, tak mniej więcej od czternastej minuty, kiedy następuje pierwsza dziwna sytuacja: Fryderyk reaguje strachem na strzał zza okna, w obrazie pojawiają się – w bliskich planach wizualnych i dźwiękowych – owady, myszki, a kamera „wjeżdża” bohaterowi do ucha, zaczęłam zastanawiać się nad kluczem interpretacyjnym właśnie tej specyficznej „nadслyszalności” bohatera, którą tak bardzo pracowicie reżyser wraz z autorami warstwy dźwiękowej kształtują. Zastanawiam się, jak to funkcjonuje w filmie Kolskiego. Czy te przenikania: w oko, w ucho, pokazanie tego „nadpostrzegania” rzeczywistości, przeczulenie na pewne rzeczy (na przykład scena, w której widzimy Henię

¹⁴ Oprócz praktyki filmoznawczej Katarzyna Figat aktywnie działa w branży filmowej w charakterze reżysera dźwięku, ilustratora i konsultanta muzycznego.

jedzącą słonecznik, z przerysowanym, stylizowanym wręcz odgłosem rozgryzania łusek – to także jest pewien sposób ukazania nadwrażliwości bohatera na rzeczywistość) – czy można by to też tak odczytać, że przez tę „nadsłyszalność” autorzy rysują pewną aurę, cechę bohatera, bardzo ważną, nie tylko przez to, że „tak ma”, tylko w ten sposób odwołując się do jego przeszłości? Prawdopodobnie – obozowej. Zastanawiam się, czy to mogłoby znaleźć jakiś dalszy tok interpretacji w Pani rozważaniach?

N.K.-R.: To jest tak: gdyby w filmie nie był poruszany temat obozowy i rzeczywiście oglądalibyśmy te sceny, w których mamy tak bardzo shiperbolizowane dźwięki normalnie ledwie dla nas słyszalne, to nasuwają się skojarzenia na przykład z kinem Davida Lyncha, który lubił takie dźwiękowe zabawy: zapalanie zapalki brzmiące jak wybuch armatni i tego typu odgłosy. W kinie polskim mamy to już wcześniej, u Pani ulubionego Królikiewicza: czesanie włosów w jednej z pierwszych scen...

K.F.: ...*Na wylot*¹⁵!

N.K.-R.: No właśnie, więc to już wszystko było, i to na długo przed Lynchem. Ale ja ten klucz interpretacyjny dla postaci głównego bohatera znalazłam we wspomnieniach obozowych wielu więźniów. Przygotowując się do tego rozdziału, przeczytałam bardzo wiele książek dotyczących traumy i będących zapisem wspomnień osób, które przeżyły obozy koncentracyjne (głównie Oświęcim, ale nie tylko). Większość z tych osób wspominała o nieprzespanych nocach, o wyczuleniu właśnie na dźwięki. O tym, że nie można było spać, że ludzie godzinami wsłuchiwali się właśnie w najdrobniejsze chroboty, w próchniejące belki, w owady, w kapanie wody, w jakieś odgłosy skrzypienia butów na zewnątrz. I to jest właśnie odzwierciedlone w *Pornografii*: to wyczulenie na dźwięk, które też przybiera charakter pewnego rodzaju obsesji. Bohater nie śpi, jest tak niesłuchanie skupiony na tych dźwiękach. Widać, że jego doświadczenie obozowe przekłada się właśnie na tę „nadsłyszalność”. Ale to nie jest tak, jak Pani powiedziała, tylko i wyłącznie cecha charakteru – „on tak ma”, tylko wynika właśnie z tego, przez co on przeszedł, z tego, czego doświadczył. Podobnie scena czyszczenia butów: taka właśnie obsesyjna czynność, którą on wykonuje niezwykle pieczołowicie. I znowu, wielu byłych więźniów obozów opowiada o tym, że aby zająć czas, aby te bezsenne noce w jakikolwiek sposób zagospodarować, oddawali się właśnie tego typu czynnościom, które miały charakter rytualny, ale z drugiej strony – przybierały charakter pewnego rodzaju obsesji. Na przykład autor *Mausa*¹⁶ – komiksu, o którym również piszę

¹⁵ *Na wylot* (1972, reż. G. Królikiewicz).

¹⁶ Mowa o komiksie Arta Spiegelmana pt. *Maus. Opowieść ocalałego* (*Maus. A survivor's tale*), składającym się z dwóch części: cz. 1 – *Mój ojciec krwawi historią* (*My father bleeds history*, 1986), cz. 2 – *I tu się zaczęły moje kłopoty* (*And here my troubles began*, 1991).

– wielokrotnie rozmawiał ze swoim ojcem, byłym więźniem obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, który miał obsesję liczenia tabletek i układania ich w symetryczne stosiki. Takie szczegóły, które ja gromadziłam, i później, czytając ten film przez pryzmat doświadczenia obozowego, czyli właśnie tej przeszłości Fryderyka, która jest autorskim pomysłem samego Kolskiego – przecież, jak wiadomo, nie ma tego w ogóle w powieści – ułożyły się w taką, wydaje mi się, dosyć dobrą interpretację tej przeszłości, tej postaci, która wydaje się taka zanurzona w teraźniejszości, taka współczesna, taka wyzwolona i erotycznie, i psychologicznie. Z drugiej strony, jest jedną wielką traumą, której nie jest w stanie przezwyciężyć – aż do finałowego samobójstwa, które jest pewnego rodzaju wyzwoleniem z tej przeszłości. Dźwięk buduje charakterystykę postaci i właściwie opowiada nam o jego przeszłości, bo my tę przeszłość poznajemy wyrywkowo, my się musimy jej domyślać. Przecież on nigdy nie mówi o sobie! Mamy jedną scenę, w której usuwa obozowy tatuaż, i drugą – scenę spowiedzi, w której mówi o sobie w trzeciej osobie, czyli zasłania się cudzym życiorysem, żeby opowiedzieć własną historię. My z tych strzępków musimy sobie ułożyć jego przeszłość, musimy ją zrekonstruować – i sfera dźwiękowa bardzo nam w tym pomaga. Oczywiście, jeśli mamy te konteksty dodatkowe, to wiemy, co przeżyli ci ludzie, że właśnie ta „nadsłyszalność” czy kompulsywne powtarzanie czynności to jest jedna z cech osób dotkniętych traumą przez doświadczenie obozowe.

K.F.: Także scena, w której bohater czyści buty, to też jest swoisty fenomen. W założeniu reżysera miała pokazywać całonocne czyszczenie butów, więc tutaj też forma, w jakiej została udźwiękowiona – bo w obrazie tego nie czuć właściwie – pewne rzeczy sugeruje. To są jednak uwagi dla widza bardzo uważnego, a przede wszystkim – dla widza słyszącego i słuchającego, co, niestety, nie jest tak częste...

N.K.-R.: Oczywiście.

K.F.: Poza tym konieczne są do tego dobre warunki odsłuchowe, co też nie jest powszechnie dostępne. Chciałabym, podsumowując już całą tę rozmowę, wrócić do mojego pytania z początku. Książka została wydana w 2013 r., więc przypuszczam, że prace nad nią musiały się zakończyć gdzieś na przełomie 2012 i 2013 r. Czy teraz, w 2015 r., patrząc na te ostatnie trzy lata, które siłą rzeczy nie mogły być objęte Pani analizą, czy widzi Pani coś nowego w kinie polskim, co mogłoby się w jakiś sposób wpisać w tytułowe „inne spojrzenie”? Filmów historycznych w ciągu ostatnich trzech lat powstało sporo. Abstrahując od kinowych produkcji-hitów, powstawały zarówno filmy, które można by wpisać w nurt kina artystycznego – albo przynajmniej próbować je tak klasyfikować – jak chociażby *Ida* (2013, reż. P. Pawlikowski), jak i filmy pokroju *Jacka Stronga* (2014, reż. W. Pasikowski), które w pewien sposób można powiązać, choćby kontekstem produkcyjnym, z *Generałem*... Jadowskiej. Czy w tych ostatnich dwóch, trzech latach pojawiło się coś, co mogłoby się znaleźć w Pani książce?

N.K.-R.: Na pewno mogłoby się znaleźć! To jest w ogóle pomysł na kolejną książkę: Powstanie Warszawskie w polskim kinie. Na przykład *Miasto 44* – też jako próba obrony tej formuły, bo mnie się ona podoba, mimo rozmaitych do niej zastrzeżeń – widzę w tym jakiś pomysł, i też widzę w tym – może na wyrost, i znowu coś, czego w filmie nie ma, albo coś, co jest niezgodnie z intencjami reżysera – widzę świadomą strategię gry czy przeciwstawiania się właśnie. Bo mamy ostatnio kilka filmów o Powstaniu, prawda...

K.F.: Tak, i to w różnych kategoriach filmu w ogóle.

N.K.-R.: No właśnie, w różnych kategoriach. Koszmarne *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały* (2013, reż. I. Dobrowolski), *Powstanie warszawskie* (2014, reż. J. Komasa) – dziwny pomysł dokumentu ze współczesną ścieżką dźwiękową, z rekonstrukcją dialogów i komentarzem ponadkadrowym, no i *Miasto 44* – chyba najciekawsza propozycja. Nie mówię, że najlepsza, bo nie chodzi o wartościowanie estetyczne, ale jest to propozycja gry z pewną formą, z przekonaniem, że nie tylko ten tragiczny, pełen patosu i martyrologii ton jest odpowiedni do mówienia o tych doświadczeniach. Trochę tam próbuje się zaburzać tego typu dotychczasowy tok myślenia.

K.F.: Chyba nawet bardzo, biorąc pod uwagę, że jest to swoista polska superprodukcja.

N.K.-R.: To jest superprodukcja, ale też mająca naśladować komiks. Ale były też takie pomysły wcześniej, jak chociażby seria 300: *Początek imperium* (300: *Rise of an Empire*, 2014, reż. N. Murro) – to też są filmy historyczne, opowiadające o tak zwanych prawdziwych wydarzeniach, które mają formę komiksową; słowem, dosyć ciekawe propozycje. Być może również *Hiszpanka* (2014, reż. Ł. Barczyk) – ale jako pewnego rodzaju porażka artystyczna. I trzeba zadać sobie pytanie, co zawiodło w tym wypadku, co nie zagrało? Czy, z punktu widzenia piszącego, zawiodły właśnie nasze oczekiwania, jeśli chodzi o poziom artystyczny filmu, czy znowu nie jesteśmy gotowi na pewnego rodzaju formułę, jaką nam reżyser zaproponował?

K.F.: A co z *Idą*? I całym tym konglomeratem filmów podnoszących temat udziału Polaków w zagładzie Żydów? To było już wcześniej poruszane w kinie, ale nagromadzenie filmów na ten temat w ostatnich latach jest dość znaczące.

N.K.-R.: Myśmy tego nie przepracowali, to jest problem, i to chyba z tego wynika.

K.F.: Być może, biorąc pod uwagę recepcję książek Grossa¹⁷ i w ogóle wszelkich zjawisk, które mogłyby naruszyć tę jednostronną, jednowymiarową

¹⁷ Kolejne książki Jana Tomasza Grossa, m.in. *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (2001) czy *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów* (2011), wzbudzały gorącą publiczną debatę, będąc (błędnie) postrzeganymi jako antypolskie.

(znowu!) świadomość, że Polacy byli bohaterami, a zagłady dokonał kto inny; Polaków przy tym nie było – oni próbowali tylko ratować. Co z tymi filmami, co z całą tą grupą filmów, co z *Idą* przede wszystkim?

N.K.-R.: Z jednej strony, oczywiście takie filmy są potrzebne. Bo, tak jak mówię, my jako społeczeństwo tego tematu jeszcze nie przepracowaliśmy. Co więcej, jak się pojawiają takie filmy, znowu, już abstrahując od tego, czy one są dobre artystycznie, czy nie – chociażby *Pokłosie* (2012, reż. W. Pasikowski) – to widać, co się wokół nich dzieje. Jakie dyskusje wybuchają, jakie absurdalne argumenty i jakie zarzuty pojawiają się w stosunku do ekipy aktorskiej i poszczególnych odtwórców głównych ról, którzy ośmielili się zagrać w takim filmie i tak dalej.

K.F.: W ogóle pojawia się problem identyfikowania aktorów z kreowanymi przez nich bohaterami.

N.K.-R.: To właśnie pokazuje doskonale anachronizm, w którym tkwimy. Identyfikowanie aktora z rolą, którą zagrał, też świadczy o pewnego rodzaju anachronicznym podejściu do tej problematyki. Więc, z jednej strony, takie filmy są potrzebne, trzeba o tym dyskutować, i to jest sprawa oczywista, ale z drugiej strony, wydaje mi się, że te filmy znowu są obrazami, które mitologizują. Ja tutaj świadomie używam słowa „mitologizacja”; szczegółowo wyjaśniam to pojęcie w swojej książce, bo dosyć często posługuję się nim. Mitologizacja to jest jednostronność: ujęcia, interpretacji, analizy pewnych zdarzeń. To nie znaczy, że to podejście jest niewłaściwe, ale jest właśnie jednostronne. I wydaje mi się, że jesteśmy teraz w momencie, w którym pojawiają się takie właśnie mitologizujące teksty kultury – to nie są tylko filmy, to są także książki. To jest chociażby książka Joanny Preizner¹⁸, filmoznawczyni z Krakowa, która prześledziła współczesną polską kinematografię – myślę tu o kinie powojennym właściwie do dnia dzisiejszego – ogromna, niemal 600-stronicowa książka, składająca się z analiz kilkuset polskich filmów, bardzo różnych, powstałych w różnych okresach bardziej czy mniej wzmożonej cenzury, ale też w państwie demokratycznym. Z tych wszystkich filmów wynika jedna konkluzja: sprawcami Holocaustu byli Polacy. Czy to wynika z filmów, czy to wynika z tezy, którą autorka założyła – no, na to pytanie już każdy, kto te filmy widział i czytał książkę musi sobie odpowiedzieć sam. Natomiast wydaje mi się, że to jest problem, który się pojawia we współczesnych filmach poświęconych tej tematyce, że one za wszelką cenę próbują nie wyważać tej dyskusji, czyli pokazywać, że byli różni Polacy – byli tacy, którzy pomagali i byli tacy, którzy wydawali i zabijali – tylko mają tendencję do jednostronności: tym razem przerzucają tę winę na polską stronę.

Jest też ciekawe, że z filmów, o których mówimy, także z *Idy*, znikają Niemcy – proszę zauważyć, ich tam w ogóle nie ma! Są Żydzi – i są Polacy, i oni funk-

¹⁸ Mowa o książce Joanny Preizner pt. *Kamienie na macewie. Holocaust w polskim kinie*, Kraków 2012.

cjonują w takim jakby zupełnym zawieszeniu. Oczywiście, można powiedzieć: to jest film poetycki, a nie historyczny, on nie musi nas rozliczać z wojną, nie musi dokumentować tego, co było. No, ale jeśli film o Holocauście nie pokazuje w ogóle Niemców, czyli tego właściwego zagrożenia, tego, co być może było bardzo ważną motywacją przy dokonywaniu takich, a nie innych wyborów – to jest właśnie mitologizacja. Jest to rozgrywanie sytuacji pomiędzy dwoma stronami konfliktu, gdzie nie ma tej trzeciej, być może najważniejszej. Natomiast, oczywiście abstrahując od zdjęć, od strony estetycznej, która jest rzeczywiście w *Idzie* imponująca, ja też nie do końca jestem w stanie zgodzić się na taki typ bohaterki. Wanda, bohaterka kreowana przez Agatę Kuleszę, jest dla mnie postacią całkowicie niewiarygodną psychologicznie i to jej finałowe samobójstwo, jako pewna próba odreagowania czy zakończenia pewnej traumatycznej przeszłości, która się inaczej skończyć nie chce i ciągnęłaby się za tą bohaterką latami, to taka trochę damska wersja Fryderyka z *Pornografii*. Nie wierzę w taką właśnie samobójczą śmierć czerwonej, komunistycznej sędziny, która wydawała wyroki bez mrugnięcia okiem...

K.F.: Żydówki, zresztą.

N.K.-R.: Żydówki zresztą. Więc jakby... ja w to nie wierzę.

K.F.: Być może odpowiedzią na tę jednostronność postrzegania będzie film Michała Szczerbica pod tytułem *Sprawiedliwy* (2015), który miał premierę na Festiwalu „Młodzi i Film” w Koszalinie w 2015 r. w kategorii debiutów reżyserskich. On, mając strukturę retrospektywną, bajkowo-onirycznego filmu fabularnego, zderza te wszystkie problemy, o których Pani mówi. Jest to taka propozycja demitologizującego spojrzenia na temat stosunków polsko-żydowskich w obliczu Zagłady, dlatego wydaje mi się, że właśnie film Szczerbica będzie jakąś odpowiedzią na te wszystkie poprzednie obrazy. Także dlatego, że ucieka od gatunkowości, od pewnej logiki strukturalnej, a jednocześnie jakby w jednostce narracyjnej pokazuje różne strony całej sytuacji. Serdecznie polecam, myślę że – abstrahując od wszelkich niedociągnięć warsztatowych tego filmu wynikających także z uwarunkowań produkcyjnych – jest niezwykle ciekawą propozycją.

N.K.-R.: Oby!

K.F.: Mam jeszcze na koniec pytanie o okładkę *Innego spojrzenia...*¹⁹, bardzo zresztą piękną. Skąd taki pomysł?

N.K.-R.: Pomysł oczywiście wynikał z faktu, że na okładce miała być polska flaga. Ta flaga miała składać się również z fragmentów filmów, o których piszę, ale oczywiście ta flaga nie miała być realistyczna: miała powstać z połączenia plamy krwi z fragmentem taśmy celuloidowej. Taśmy palącej się, trochę na stosie naszych krytycznych odczytań, trochę takich błędnych interpretacji, więc jest to

¹⁹ Zgodnie z informacją w stopce redakcyjnej autorem projektu okładki jest Adrian Dutkowski.

trochę krew, trochę nasza narodowa flaga, trochę płonący celuloid na stosie oczekiwania. Wszystko po trochu.

K.F.: Czyli jakby *pars pro toto* – nawiązanie do tez i rozważań Pani książki...

N.K.-R.: Tak.

K.F.: Całość funkcjonuje w bardzo zgrabnej, zwężonej i wartkiej formie. Serdecznie gratuluję, książka jest fascynująca.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 19 grudnia 2013 r.

Pałac Biedermanna

(wywiad powtórzony na potrzeby transkrypcji)

Bibliografia

Eisenstein S., *Wybór pism*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1959.

Film i historia. Antologia, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

Gross J. T., *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2001.

Gross J. T., *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011.

Korczarowska-Różycka N., *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, Łódź 2013.

Korczarowska-Różycka N., *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007.

Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

Preizner J., *Kamienie na macewie. Holocaust w polskim kinie*, Kraków 2012.

Spiegelman A., *Maus. Opowieść ocalałego*, Kraków 2001.

The Historical Film: History and Memory in Media, red. M. Landy, New Jersey 2001.

To temat mnie wybrał. Anna Jadowska opowiada o filmie „Generał. Zamach na Gibraltarze”, rozmawia Krzysztof Spór [online], <http://stopklatka.pl/wywiady/-/6665193,to-temat-mnie-wybral-anna-jadowska-opowiada-o-filmie-general-zamach-na-gibraltarze> (dostęp: 15.07.2015).

White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. zbior., Kraków 2009.

White H., *Proza historyczna*, tłum. zbior., Kraków 2009.

Filmografia

300: *Początek imperium (300: Rise of an Empire)*, reż. N. Murro, 2014.

Aria dla atlety, reż. F. Bajon, 1979.

Generał, reż. A. Jadowska, L. Kazen, 2009.

Generał. Zamach na Gibraltarze, reż. A. Jadowska, 2009.

Hiszpanka, reż. Ł. Barczyk, 2014.

Ida, reż. P. Pawlikowski, 2013.

Jack Strong, reż. W. Pasikowski, 2014.
JFK, reż. O. Stone, 1991.
Kanał, reż. A. Wajda, 1956.
Lotna, reż. A. Wajda, 1959.
Miasto 44, reż. J. Komasa, 2014.
Na wylot, reż. G. Królikiewicz, 1972.
Nóż w wodzie, reż. R. Polański, 1961.
Opowiem ci jak wrócę, reż. F. Bajon, 2007.
Opór (Defiance), reż. E. Zwick, 2008.
Pokłosie, reż. W. Pasikowski, 2012.
Popiełuszko. Wolność jest w nas, reż. R. Wieczyński, 2009.
Pornografia, reż. J. J. Kolski, 2003.
Powstanie warszawskie, reż. J. Komasa, 2014.
Poznań 56, reż. F. Bajon, 1996.
Przedwiośnie, reż. F. Bajon, 2001.
Sierpniowe niebo. 63 dni chwały, reż. I. Dobrowolski, 2013.
Sprawiedliwy, reż. M. Szczerbic, 2015.
Szyfry, reż. W. J. Has, 1996.
Śluby panieńskie, reż. F. Bajon, 2010.
Zabić prezydenta (Death of President), reż. G. Range, 2006.

NATASZA KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA – doktor habilitowana nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Filmu Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Opublikowała książkę *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka* (Kraków 2007) oraz kilkanaście tekstów naukowych i popularnonaukowych poświęconych kinu polskiemu i światowemu. Autorka artykułów o tematyce żydowskiej, które ukazały się w serii *Gefilte Film. Wątki żydowskie w kinie*. Od początku pracy naukowej jej zainteresowania naukowe skupiają się przede wszystkim wokół badań związanych z powojenną historią filmu polskiego. Od 2008 r. współpracuje z Państwowym Instytutem Sztuki Filmowej w Warszawie. Brała udział w projekcie edukacyjnym „Filmoteka Szkolna”, skierowanym do nauczycieli szkół gimnazjalnych i licealnych. Od 2010 r. pełni funkcję koordynatora programowego i opiekuna naukowego Akademii Polskiego Filmu – ogólnopolskiego projektu PISF przeznaczonego dla studentów wszystkich wyższych uczelni. W ramach projektu uczestniczy w warsztatach i seminariach organizowanych przez PISF, wyklada w Łodzi i innych ośrodkach naukowych w Polsce. Książka *Inne spojrzenie...* jest jej publikacją habilitacyjną.



Piotr Sitarski
[fot. Grzegorz Habryn]

PRZEWODNIK PO WYOBRAŻONYCH ŚWIATACH FILMOWYCH

z Piotrem Sitarskim, autorem książki *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta*, rozmawiała Agata Pospieszynska

Agata Pospieszynska: Ridley Scott to jeden z najbardziej kontrowersyjnych reżyserów współczesnego kina. Trudna w ocenie twórczość sprawia, że wielu badaczy ma problem z wartościowaniem reżyserskich wizji Brytyjczyka. Wprawdzie amerykańska publicystyka jest wypełniona wieloma analizami dzieł Scotta, w tym najobficiej filmu *Łowca androidów* (*Blade Runner*, 1982)¹, to jednak europejskie filmoznawstwo i krytyka popularnonaukowa skutecznie omijają temat jego twórczości. W efekcie dostępna jest niewielka ilość opracowań badawczych oraz publikacji analitycznych². W tej sytuacji na szczególną uwagę zasługuje książka *Sens stylu...*³, gdyż podjął Pan wyzwanie i napisał monografię, w której drobiazgowo analizuje twórczość filmową tego reżysera. Chciałabym zacząć od kontekstu osobistego, a mianowicie od tego, co było inspiracją do stworzenia książki o Ridelyu Scotcie?

Piotr Sitarski: Pisałem pracę magisterską o Ridleyu Scotcie i był to wówczas mój ulubiony reżyser. Myślę, że kapitalne znaczenie mają doświadczenia fundujące, jak obejrzenie pierwszego filmu, takiego, który zrobił wrażenie, który się przeżyło jako wstrząs estetyczny oraz etyczny. W moim przypadku takim filmem był *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (*Alien*, 1980). Wprawdzie nie był to pierwszy film, który obejrzałem w kinie, ale pierwszy wybrany całkiem samodzielnie. Sam też zainwestowałem gotówkę w bilet, co nie jest bez znaczenia. Wróciłem nim zafascynowany, przekonany, że obejrzałem najlepszy film na świecie. Z czasem oczywiście zmysł estetyczny przytępia się i może z tego wynika powrót do dziecięcych doświadczeń oraz szukanie w nich inspiracji.

¹ Zob. *Retrofitting "Blade Runner". Issues in Ridley Scott's "Blade Runner" and Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep"*, red. Judith B. Kerman, London 1997.

² Zob. L. Raw, *The Ridley Scott Encyclopedia*, Toronto 2009; W. B. Parrill, *Ridley Scott. A Critical Filmography*, North Carolina 2011; C. Monnier, *Ridley Scott. Le cinéma au coeur des ténèbres*, Paris 2014.

³ P. Sitarski, *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta*, Łódź 2012.

A.P.: Jak ewoluowały Pana zainteresowania naukowe?

P.S.: Często zdarza się, że zainteresowania naukowe zmieniają się w innym tempie niż konkretna praca badawcza. *Sens stylu...* jest podsumowaniem nie tylko moich ówczesnych zainteresowań twórczością Ridleya Scotta, lecz także relacją pomiędzy wymiarem indywidualnym, artystycznym filmu a jego aspektami ekonomicznymi i organizacyjnymi. Filmy Scotta wydawały mi się znakomitym pretekstem do takich rozważań.

A.P.: *Obcy...* – czy nadal jest to najlepszy film?

P.S.: Oczywiście jest to film wybitny. Podobnie jak kilka innych filmów Scotta, które przynajmniej ocierają się o arcydzielność, a być może po prostu są arcydziełami.

A.P.: Jak *Obcy...* wypada w porównaniu z *Prometeuszem* (*Prometheus*, 2012), gdyż dużo osób krytykowało reżysera za ten ostatni. Dodatkowo sam Scott wspominał, że nie wie dokładnie, o czym jest film.

P.S.: Też nie bardzo wiem, więc jestem w dobrym towarzystwie. Wydaje mi się, że w odniesieniu do *Prometeusza* ważniejsze są względy finansowo-organizacyjno-instytucjonalne. Jest to po prostu *prequel* bardzo popularnej serii, film obliczony na sukces finansowy, który trudno jest analizować w kategoriach autorskich.

A.P.: W takim wypadku muszę pokusić się o pytanie, kim byli Stwórcy Świata⁴?

P.S.: Nie wiem, w ogóle to jest grząski grunt. Ten metafizyczno-religijny wymiar twórczości Scotta chyba najmniej mi odpowiada, nie wydaje mi się, by miał on w ogóle do tego rękę.

A.P.: Przez francuskich krytyków Scott bardzo często oceniany jest w perspektywie licznych nawiązań do religii judaistycznej i chrześcijańskiej. Co Pan myśli na ten temat?

P.S.: A do jakiej tradycji religijnej miałby nawiązywać? To oczywiste, że do takiej, w jakiej został wychowany. Nie jest przecież taoistą, choć kto wie, ale mnie się wydaje, że być może jest on ateistą.

A.P.: Powracając do samej monografii. Jak długo trwały przygotowania do napisania książki?

P.S.: Pisałem ją około dwóch lat, przy czym najdłużej trwało pisanie ostatnich rozdziałów. Wynikało to z faktu, że Scottem zajmowałem się dużo wcześniej, nie tylko przy okazji pracy magisterskiej, ale także później, na zajęciach fakultatywnych. Miałem więc przygotowane analizy wcześniejszych filmów i mogłem poświęcić im mniej czasu.

⁴ Inaczej: Inżynierowie lub Konstruktorzy, początkowo znani jako Space Jockeys lub Piloci. Spekuluje się o tym, że stworzyli rasę ludzką, a także o tym, że czczą Obcego. Por.: T. Demichael, *Modern Sci-Fi Films FAQ: All That's Left to Know About Time Travel, Alien, Robot, and Out-of-This-World Movies Since 1970*, Milwaukee 2014.

A.P.: Jak zmieniła się ostateczna koncepcja omawianej dzisiaj publikacji?

P.S.: Od początku chciałem, żeby książka składała się z analiz poszczególnych filmów, by każdy rozdział stanowił względnie zamkniętą całość i mógł być czytany osobno. Zastanawiałem się tylko, czy nie pogrupować filmów w jakimś porządku tematycznym. Uznałem jednak, że taki układ musiałby być w wielu miejscach naciągany. Ostatecznie więc zdecydowałem się na układ najprostszy, to znaczy chronologiczny. Ma on też taką zaletę, że – gdybym się na to zdecydował – można łatwo uaktualnić książkę, dodając rozdziały o najnowszych filmach.

A.P.: W Pańskiej książce zabrakło wyraźnego zakończenia, podsumowania. Czym była podyktowana ta decyzja?

P.S.: Zakończenia nie mogło być, gdyż reżyser nadal żyje i ma się dobrze. Wprawdzie nie jest już najmłodszy, ale wiedziałem, że nakręci jeszcze kilka filmów, może nawet kilkanaście. Życzymy mu jak najlepiej – i dlatego książka nie ma zakończenia. Nie ma też wstępu, ponieważ wyobrażałem sobie, że pomimo podziałów na rozdziały książka będzie miała wewnętrzną dynamikę, będzie ją można czytać zarówno po wybranych rozdziałach, jak i jako całość, od początku do końca. Początek pierwszego rozdziału pełni zatem funkcję wstępu. Konstrukcja to również skutek mojego ówczesnego podejścia do tematu. To przykład paradygmatu filmoznawstwa, które teraz jest już *passé*. Filmoznawstwa „magnetowidowego”, które, mówiąc obrazowo, opiera się na posiadaniu przez badacza magnetowidu czy odtwarzacza DVD. Taki badacz ogląda filmy, a potem opisuje, co obejrzał. To zresztą interesujące, że gdy zaczynałem studia, ten paradygmat się rodził, wcześniej badacze nie mieli tak bezpośredniego dostępu do filmów. Kiedy czyta się książki filmoznawcze z lat siedemdziesiątych, to widać w nich nastawienie teoretyczne czy filozoficzne, co bierze się po części z tego, że filmów nie można analizować szczegółowo, słabo się je pamięta, a czasem nawet w ogóle się ich nie widziało. Trzeba zatem snuć teorię. Oczywiście mówię to żartobliwie, ale jest w tym pewien materialny sens. Badacze piszący o filmach nie mieli ich pod ręką, dlatego ich analizy musiały być inne. Badacz mógł obejrzeć film trzy razy w kinie i zrobić notatki, ale nie miał do filmów takiego dostępu jak dzisiejsi widzowie. Kiedy więc studiowałem, ten paradygmat się rodził. Osobiście kupiłem magnetowid właśnie po to, żeby napisać pracę magisterską, co jest symboliczne. Wówczas wydawało mi się, że jest to nowoczesne podejście: mam te filmy i mogę je analizować, klatka po klatce, wszystko dokładnie zobaczę oraz opisać. Ten paradygmat jest też chyba zaspokojeniem kompleksu wobec literaturoznawstwa, bo gdy literaturoznawca pisze o utworze, to ma go przed sobą i każde słowo otwiera kosmos znaczeń. Filmoznawstwo właśnie wtedy osiągnęło ten poziom, każdy obraz zawiera konteksty, które mogą być opisane na trzydziestu stronach, jeśli tylko erudycja badacza na to pozwoli. Takie filmoznawstwo leczy ten kompleks, dlatego pewnie zawsze będzie ono miało swoje miejsce. Zawsze będzie ktoś, kto będzie zainteresowany takimi analizami i będzie chciał się dowiedzieć, co mogą oznaczać konkretne elementy w obrazie filmowym.

Nie uważam, że filmoznawstwo jest królową nauk; sam nie wiem, czy tego typu analizy zasługują na miano nauki, czy są raczej twórczością artystyczną. Podsumowując – wydaje mi się, że ta książka jest rezultatem takiego paradygmatu, który powstał na moich oczach i pewnie nigdy nie zginie, ale obecnie nie absolutyzowałbym go.

A.P.: Odnoszę wrażenie, że osadzając swoją książkę we wspomnianym paradygmacie, podaje Pan w wątpliwość swoje interpretacje i analizy.

P.S.: Dziś traktuję już ten paradygmat z dużą rezerwą, lepiej widzę jego ograniczenia. Nie wiem, czy ktoś zmądrzeje po przeczytaniu tej książki.

A.P.: Ja osobiście czuję, że tak. Zwłaszcza w kontekście mojego kolejnego pytania. Czytając Pana książkę, napotykamy liczne odwołania, anegdoty pozafilmove, ale także nawiązania do samej historii kinematografii, losów poszczególnych wybitnych reżyserów. Skąd ten pomysł?

P.S.: Wynika to ze wspomnianego paradygmatu, który jest erudycyjny. Im więcej piszący wie, tym ciekawsza staje się analiza. To taka niekończąca się zabawa. Zawsze można coś więcej wiedzieć, mieć więcej skojarzeń. To przyjemne, spora część wiedzy o literaturze funkcjonuje w ten sposób.

A.P.: Odstępując nieco od książki, zapytam, który ze współczesnych filmów Scotta wywarł na Panu największe wrażenie?

P.S.: Myślę, że *Adwokat* (*The Counselor*, 2013).

A.P.: Przekornie...

P.S.: Dlaczego? Pozostałe są raczej słabe.

A.P.: Mam na myśli słaby odbiór przez krytykę filmową, ale i przez widzów.

P.S.: To zależy, przez kogo. Myślę, że jest to film paradoksalny. Scott to twórca, który przeplata duże produkcje z małymi. Te skromniejsze, nazwijmy je „aktorskimi” czy chwilami teatralnymi, ponieważ są do nich zatrudniani wybitni aktorzy, często są niedoceniane, ale ciekawe. W zestawieniu z naiwnym *Robin Hoodem* (*Robin Hood*, 2010) czy niezrozumiałym *Prometeuszem*, *Adwokat* jest naprawdę ciekawy. Polecam.

A.P.: Przechodząc do sylwetki reżysera – jak ocenia Pan wpływ wykształcenia Scotta na jego twórczość?

P.S.: Wydaje mi się, że jest to absolutnie kluczowe. Scott to ewidentnie twórca, który myśli obrazem. Sam rysuje i maluje. Któryś ze współczesnych malarzy brytyjskich powiedział, że w jego czasach, czyli w latach pięćdziesiątych, uczono przyszłych malarzy warsztatu, licząc na to, że wrażliwość odnajdą w sobie. Obecnie studentom uświadamia się na studiach ich wrażliwość, licząc na to, że umiejętności warsztatowych nauczą się sami. U Ridleya Scotta urzekło mnie właśnie to, że jest on takim tradycyjnym twórcą, którego nauczono umiejętności, a wrażliwość odnalazł w sobie. Gdyby to był XVII wiek, to byłby on pewnie mistrzem malarskim, właścicielem warsztatu, i wykonywałby obrazy na zlecenie, jestem o tym głęboko przekonany. Podobna mi się idea sztuki jako takiej właśnie działalności rzemieślniczo-rynkowej.

A.P.: Jeśli Scott to rzemieślnik, to czy jego filmy są w ogóle artystyczne?

P.S.: Tak, choć wszyscy wiemy, że są to kategorie wątpliwe. Zawsze, kiedy płaci się za obejrzenie filmu, to jest on komercyjny – to prosta zasada. Mówienie, że film, na który kupuje się bilet, nie jest komercyjny, nie jest więc szczere. Wolę tradycję „uczciwej rozrywki”, w której nikt nie udaje, że nie chodzi o zyski. Wywodzi się ona z rzemiosła, z warsztatów malarskich. Płacisz, wymagasz i dostajesz to, za co zapłaciłeś. Nikt nie udaje, że chodzi o coś innego. Takie rozumienie sztuki, oparte na sprawności warsztatowej, podoba mi się dużo bardziej niż inne. Odwołuje się ono oczywiście do greckiej *techné*, czyli umiejętności wykonania czegoś. Nie widzę sprzeczności między umiejętnością wykonania i zaplaceniem twórcy za takie dzieło.

A.P.: W książce filmy Scotta zostały określone jako parametryczne, przepełnione licznymi odwołaniami do sztuki klasycznej. Jednakże nie wszyscy muszą rozpoznawać nawiązania do malarstwa klasycznego, dzieł Edwarda Hoppera czy rozróżniać rodzaje zastosowanych filtrów. W tym sensie sztuka Scotta może nie być zrozumiała dla wszystkich.

P.S.: Pojęcie filmu parametrycznego odnosi się do czegoś innego. Jego sednem jest powtarzalność stylistyczna, która wysuwa się na pierwszy plan. Jeśli weźmie się pod uwagę, że film ma budżet liczony w setkach milionów dolarów oraz odpowiednią oprawę marketingową, to właściwie nie ma większego znaczenia, jaki jest on w szczegółach. Natomiast reżyser takiego pokroju, jak Scott może powiedzieć: „to mi się podoba, więc znajdzie się w filmie”. I tak nic to nie zmienia dla przeciętnego odbiorcy, a także w sensie kosztów produkcji czy jakości. To otwiera ogromne pole wolności twórczej. Reżyser może po prostu zrobić wszystko, co uzna za interesujące, a nawiązania do Hoppera są tego przykładem.

Z drugiej strony, jest to obszar tak zwanego podwójnego kodowania. Przeciętny widz jakoś to zrozumie, a nieprzeciętny – zrozumie to inaczej. Takie chwytły są bardzo widoczne w filmach dla dzieci, w których niektóre żarty inaczej rozumieją mali odbiorcy, a inaczej – dorośli. Nie ma to skutku ekonomicznego: rodzicie i tak będą zadowoleni, jak długo ich dziecko będzie szczęśliwe. Wydaje mi się, że w przypadku filmów wysokobudżetowych mamy do czynienia z podobnym zjawiskiem. W tym sensie są one polem ogromnej wolności twórczej.

A.P.: W książce pisze Pan: „[...] tematycznie i gatunkowo twórczość Scotta wydaje się chaotyczna. Trzy filmy fantastyczne, cztery historyczne, horror, film wojenny, komedia kryminalna, film gangsterski i kilka filmów akcji z pozoru nie tworzących żadnej całości”⁵. Jak zatem oceniać ową przemienność motywów w filmografii Scotta, różnorodność tematyczną i gatunkową?

P.S.: Nie wiem, czy w istocie jest ona aż taka duża. Wydaje mi się, że pod pewnymi względami tak rzeczywiście jest – Scott jest twórcą, którego fascynuje

⁵ P. Sitarski, *Sens stylu...*, s. 7.

tworzenie światów. Czy są to światy historyczne czy *science fiction*, istniejące czy nieistniejące – to nie ma większego znaczenia. Za każdym razem praca jest bardzo podobna – nawet jeśli świat jest całkiem zmyślony, i tak trzeba się do niego wizualnie przygotować, obcy czy stacja kosmiczna muszą jakoś wyglądać, żebyśmy właściwie je odczytali. Musimy te obiekty rozpoznać, tak jak musimy rozpoznać starożytny Rzym. W tym sensie wiele filmów Scotta jest do siebie podobnych, ponieważ tworzą kompletną wizję świata. Często jest to świat, który nigdy nie istniał lub już nie istnieje. Trochę inaczej jest z filmami, które przed chwilą nazywałem „aktorskimi”, w których na pierwszy plan wysuwa się dramaturgia, a nie wizualność, i to jest ciekawa odmiana w stosunku do takich filmów, jak *Exodus: Bogowie i królowie* (*Exodus: Gods and Kings*, 2014), w których psychologia postaci jest z natury przewidywalna oraz jednowymiarowa.

A.P.: Ostatnio widziałam ten film i odniosłam wrażenie, że jest to najgorszy film Scotta.

P.S.: Temat tego filmu jest trudny, ponieważ trudno w nim o kontrowersje. W pewnym sensie to musi być łatwy film. Ekranizacja takiego tekstu, z tak bogatą tradycją ekranizowania, pozostawia bardzo wąski margines wolności twórczej.

A.P.: Mówi się, że Scott jest zafascynowany przemocą i tym, jaki ma ona wpływ na ludzi. Jak ocenia Pan ten element twórczości reżysera?

P.S.: Przemoc jest w tej twórczości bardzo ważna, to prawda. Z drugiej strony zarówno przemoc, jak i obecność silnych, wyrazistych postaci to cechy kina hollywoodzkiego *sensu largo*. Według niektórych badaczy charakterystyczną cechą twórczości Scotta są silne postacie, zdecydowanie dążące do celu. Tymczasem takie postacie występują przecież w większości filmów hollywoodzkich.

A.P.: Zatem Scott niczym się nie wyróżnia?

P.S.: Pod tym względem to raczej kwestia ilościowa, nie jakościowa. Nawet obecność protagonistek, silnych postaci kobiecych, nie jest aż tak wyjątkowa.

A.P.: Niezależnie od tematu, Scott skupia się na brutalności świata, nie gloryfikuje przyszłości, którą według oceny krytyków uważa za gorszy dzień dzisiejszy. Czy podziela Pan tę uwagę?

P.S.: To nie jest zbyt pogodny reżyser. Nie ma nawet smykałki do komedii, nie znajdzie się prawdziwie komicznych scen w jego filmach. Scott odnajduje się dobrze w tematach smutnych, a jeśli już natrafiamy na humor, to taki jak w *Hannibalu* (*Hannibal*, 2001), czyli dość specyficzny. Z pewnością jego filmy są w większości ponure, tak jak wspomniany *Adwokat*, który jest przerażająco smutnym filmem. I to mi się w nim podoba.

A.P.: Jednym z najczęściej powtarzalnych wątków w twórczości Scotta jest figura ojca, która nieustannie powraca w obrazach Scotta – dosłownie w *Gladiatorze* (*Gladiator*, 2000), *Łowcy androidów i Królestwie niebieskim* (*Kingdom of Heaven*, 2005), czy niepozornie, jak w *Helikopterze w ogniu* (*Black Hawk Down*, 2001) i *G. I. Jane* (1997). Sugeruje się, że w ten sposób reżyser oddaje hołd swojemu ojcu, którym był wyraźnie zafascynowany.

P.S.: Jestem przeciwny takiemu biografizmowi, doszukiwaniu się w życiorysie Scotta postaci ojca-wojskowego, relację z którym reżyser miałby odtwarzać w swoich filmach. Wydaje mi się, że to kolejny motyw, który po prostu jest obecny w kinie hollywoodzkim. Z drugiej strony, obszar tematów, które porusza kino hollywoodzkie, jest na tyle bogaty i różnorodny, że można w jego ramach wybrać indywidualną ścieżkę, na przykład być twórcą bardziej lub mniej postępowym. Z pewnością Scott jest po stronie tych mniej postępowych, co zdecydowanie mi się podoba. Myślę, że odwołania do wyrazistej postaci ojca wynikają z konserwatywnej osobowości tego twórcy.

A.P.: Jak ocenia Pan kompozycje muzyczne filmów Scotta, w których wyrażenie odczuwalne jest przywiązanie do tradycji, szczególnie lokalnych?

P.S.: Lubię Hansa Zimmera, szczególnie muzykę z *Gladiatora* z pięknymi wokalizami Lisy Gerrard, ale to mój prywatny gust. Nie jestem też w tym szczególnie oryginalny; Zimmer jest kompozytorem powszechnie znanym. Proszę zresztą zwrócić uwagę, że zaproponowane w tym filmie przez Zimmera i Gerrard brzmienie starożytności, oparte na surowej wokalizacji, zostało przeniesione do gier komputerowych jako wyraźne zapożyczenie stylistyczne. Pod tym względem Scott nie jest więc wyjątkowy. Nowatorska była ścieżka dźwiękowa *Thelmy i Louise* (*Thelma & Louise*, 1991), oparta na piosenkach. Oczywiście także *Obcy...* ma bardzo szczególną ścieżkę dźwiękową. Słynna jest też muzyka z *Łowcy androidów*, skomponowana przez Vangelisa.

A.P.: W kontekście wspomnianych filmów, jak ocenia Pan powrót Scotta do *science fiction*?

P.S.: Co ciekawe, choć Scott jest kojarzony z *science fiction*, nie jest twórcą, który nakręcił wiele filmów tego gatunku. Stworzył natomiast filmy ważne – *Obcy...* i *Łowca androidów* to są obrazy przełomowe. W pracach opisujących *science fiction* zawsze więc wymienia się te dwa tytuły jako arcydzieła gatunku, do tego dochodzi jeszcze *2001: Odyseja kosmiczna* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, reż. Stanley Kubrick) i zaledwie kilka innych filmów. Okazuje się zatem, że dużą część z tych kanonicznych, nobilitujących gatunek filmów zrealizował właśnie Ridley Scott. Wydaje mi się, że *science fiction* daje wyjątkową możliwość stworzenia świata od zera, co dla takiego reżysera jak Scott jest z pewnością bardzo pociągające, choć jako gatunek filmowy *science fiction* nigdy nie było szczególnie istotne.

A.P.: Co nie zmienia faktu, że najbliższe realizacje Scotta będą również kinem *science fiction*.

P.S.: To prawda. *Marsjanin* (*The Martian*) Andy'ego Weira, którego ekraniizacja będzie miała premierę w 2015 r., to dziwna książka, nieco archaiczna, choć napisana niedawno oraz bardzo popularna (określenie „bestseller” niezbyt do niej pasuje, bo dostępna jest bezpłatnie). Ma wszystkie wady i zalety powieści *science fiction* pisanych w latach pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych: z jednej strony bezkrytyczny zachwyt podbojem kosmosu, z drugiej – rzetelna podbudowa naukowa. Ten drugi aspekt jest imponujący oraz pouczający, ale ten pierwszy może dziś nieco irytować.

A.P.: Daczego o Scotcie nie pisze się w Europie?

P.S.: Wspominam o tym kilka razy w swojej książce. Publikacji filmoznawczych o Scotcie nie ma, ponieważ nie pasują one do paradygmatów autora w wydaniu europejskim. Zresztą sam reżyser unika kreowania się na natchnionego artystę, nie wchodzi w takie ramy. Nie jest postacią publiczną – jedno z jego powiedzeń brzmi: nigdy nie pokazuj się publicznie, jeśli ci za to nie płacą. To z pewnością nie jest twórca, który uważa się za kapłana sztuki, objawiającego w swych filmach prawdę absolutną. W związku z tym filmoznawstwo, czy w ogóle humanistyka nastawiona na poszukiwanie objawienia, które artysta ma przynieść, jest nim niezbyt zainteresowana.

Wiąże się to też z konserwatywnymi poglądami Ridleya Scotta. Tak zwana „postępowa” część humanistyki traktuje go jak wyrobnika, wytwórcę, nierozumiejącego świata. Dla tych badaczy czy krytyków Scott jest „reliktem” z innej epoki, nie piszą więc o nim książek. Jest ewenementem, że więcej chyba prac poświęcono jednemu tylko filmowi – *Łowcy androidów* – niż samemu reżyserowi i jego dorobkowi artystycznemu. Widać tu znów pewną analogię do dawnych malarzy-rzemieślników, kierujących warsztatami, w których historia sztuki widzi na ogół natchnionych autorów pojedynczych dzieł, zaniedbując ich rolę jako, w gruncie rzeczy, kierowników i przedsiębiorców.

Wracając jednak do Scotta, trzeba przyznać, że *Łowca anroidów* to kanoniczny film *science fiction*, ważny także w kontekście polskim. Był bowiem bardzo często wyświetlany w latach osiemdziesiątych na konwentach miłośników fantastyki i przeglądach filmowych w naszym kraju. Wpłynął też istotnie na rozwój kultury wideo w Polsce, choć Ridley Scott zapewne nie ma o tym pojęcia.

A.P.: Wspomniał Pan o filmie *Łowca androidów*. W książce sugeruje Pan, że nie jest to trafny tytuł i sam nie chce go Pan używać.

P.S.: W tym filmie nie pada ani razu słowo „android”, którego Scott świadomie nie używał, zastępuje je określeniem „replikant”. Pochodzenie tego tytułu jest zresztą ciekawym problemem badawczym. Prawdopodobnie został on zaproponowany spontanicznie, oddolnie, nie został wymyślony i zatwierdzony przez dystrybutora. Może to inicjatywa któregoś z pierwszych tłumaczy tego filmu, zapewne w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych.

A.P.: Tytuł książki to *Sens stylu...* – dla mnie brzmi to jak pytanie. Czym zatem jest styl Scotta, szczególnie w sytuacji, w której książka nie ma podsumowania?

P.S.: Chodziło mi nie tyle o wydobycie jakichś powtarzalnych cech stylu Scotta, ile o to, by poprzez szczegółowe analizy poszczególnych filmów ukazać możliwości budowania sensu, znaczeń. W kontekście filmów tego reżysera mówi się czasem o kaligrafii filmowej, czyli umiejętności budowania obrazów pięknych, ale banalnych. Byłby to więc rodzaj rzemiosła, tyle że wzbogaconego o wrażliwość estetyczną – ale nadal pozbawionego „duszy”. Takiemu odczytaniu tej twórczości chciałem się przeciwstawić, stosując podejście oparte na głębokiej analizie tekstu.

A.P.: Podsumowując, obrazy Scotta przynoszą ogromną przyjemność zmysłową, szczególnie wizualną.

P.S.: Skoro wspomnieliśmy o muzyce, można tylko dodać, że także audialną.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 5 maja 2015 r.
Księgarnia-Antykwariat „Cetus”

Bibliografia

- Demichael T., *Modern Sci-Fi Films FAQ: All That's Left to Know About Time Travel, Alien, Robot, and Out-of-This-World Movies Since 1970*, Milwaukee 2014.
Monnier C., *Ridley Scott. Le cinéma au cœur des ténèbres*, Paris 2014.
Parrill W. B., *Ridley Scott. A Critical Filmography*, North Carolina 2011.
Raw L., *The Ridley Scott Encyclopedia*, Toronto 2009.
Retrofitting "Blade Runner". Issues in Ridley Scott's "Blade Runner" and Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep", red. Judith B. Kerman, London 1997.
Sitarski P., *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta*, Łódź 2012.

Filmografia

- Adwokat (The Counselor)*, reż. R. Scott, 2013.
Exodus: Bogowie i królowie (Exodus: Gods and Kings), reż. R. Scott, 2014.
G. I. Jane, reż. R. Scott, 1997.
Gladiator, reż. R. Scott, 2000.
Hannibal, reż. R. Scott, 2001.
Helikopter w ogniu (Black Hawk Down), reż. R. Scott, 2001.
Królestwo niebieskie (Kingdom of Heaven), reż. R. Scott, 2005.
Łowca androidów (Blade Runner), reż. R. Scott, 1982.
Obcy – ósmy pasażer Nostromo (Alien), reż. R. Scott, 1979.
Prometeusz (Prometheus), reż. R. Scott, 2012.
Robin Hood, reż. R. Scott, 2010.
Thelma i Louise (Thelma and Louise), reż. R. Scott, 1991.

PIOTR SITARSKI – filmoznawca i medioznawca, pracownik w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się problematyką współczesnej kultury popularnej, filmu i gier komputerowych. Wśród jego publikacji znajdziemy takie tytuły, jak *Rozmowa z cyfrowym cieniem* (Kraków 2002), *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta* (Łódź 2012). Jest współautorem książki *Kino bez tajemnic* (Warszawa 2009) i podręcznika licealnego *Człowiek – twórca kultury* (Warszawa 2004). Opublikował ponad trzydzieści artykułów naukowych w czasopiśmie i pracach zbiorowych, a także szereg przekładów naukowych i literackich.



Dominika Kawczyńska
[fot. Mikołaj Zacharow]

GROTESKOWY OBRAZ POLSKIEGO INTELIGENTA

**z Dominiką Kawczyńską, autorką *Polski Miauczyńskich*,
rozmawiała Katarzyna Żakieta**

Katarzyna Żakieta: Na wstępie chciałabym zapytać o to, o co pytamy wszystkich naszych gości: co miało wpływ na powstanie *Polski Miauczyńskich*¹? Zapewne nie bez znaczenia były czynniki takie jak: wykształcenie, doświadczenie zawodowe czy współpraca z Muzeum Kinematografii w Łodzi...

Dominika Kawczyńska: Kiedy pisałam tę książkę, nie miałam jeszcze wykształcenia filmoznawczego, ponieważ studiowałam wtedy dziennikarstwo. Byłam związana z „Gazetą Wyborczą”, ale to był sam początek, więc nie byłam „skażona” tym dziennikarstwem, które zaszczerpiła we mnie „Gazeta”. Pewnego dnia pomyślałam, że warto byłoby podzielić się ze światem refleksją, że w każdym z nas jest odrobina Adasia Miauczyńskiego, zwłaszcza że wówczas wydawało mi się, iż jest go we mnie naprawdę wiele. Mówię „wówczas”, bowiem jak każdy człowiek zmieniam się, ewoluuję – teraz, na szczęście, Miauczyńskiego jest we mnie coraz mniej, a moja frustracja i niezgoda na świat, mimo upływu lat, maleje. Napisałam *Polskę Miauczyńskich* kilka lat temu, co prawda, z myślą o publikacji, ale bardziej dla siebie. W momencie, gdy rozpoczęłam współpracę z „Gazetą”, odłożyłam ją na jakiś czas. Po drodze pojawił się drugi temat i kolejna książka, ale postanowiłam do tego tekstu wrócić. Po trzech czy czterech latach przeczytałam go jeszcze raz i mimo że napisałam go jako bardzo młoda osoba, uznałam, że jest całkiem wartościowy. Wybrałam się wtedy do Muzeum Kinematografii. Jego dyrektorem był Mieczysław Kuźmicki, który stwierdził, że temat bardzo go ciekawi i chciałby mój tekst wydać. Byłam już absolwentką i dziennikarstwa, i filmoznawstwa, jednak wiedza filmowa nie miała większego wpływu na finalny kształt publikacji, ponieważ poprawki miały charakter wyłącznie edytorski. Moje zainteresowanie kinem zaczęło się dużo, dużo wcześniej i właśnie z miłości do kina oraz z potrzeby refleksji nad stanem polskiej inteligencji zrodziła się ta książka. Była ona wydana po pewnym czasie i cieszę się z tego, jaki otrzymała finalny kształt.

¹ D. Kawczyńska, *Polska Miauczyńskich*, Łódź 2014.

K.Ż.: Wymieniony już dyrektor Muzeum Kinematografii, Mieczysław Kuźmicki, wspomina w swoim wstępie do *Polski Miauczyńskich* o wieloletniej współpracy z Markiem Koterskim. Skąd u Ciebie taka fascynacja Koterskim? Używam słowa „fascynacja” celowo, bowiem jesteś autorką nie jednej, ale aż dwóch publikacji nawiązujących do filmografii tego reżysera...

D.K.: W drugiej książce *Łódź, k...! Szkic do portretu filmowej Łodzi*² Koterski pojawia się w rozmowie z Cezarym Pazurą. Tytuł zaś nawiązuje do jednego ze zdań, które pada w filmie *Ajlawju* (1999) w scenie, w której Adaś Miauczyński ponownie potyka się o tę samą płytę na dworcu Łódź Kaliska. Fascynacja Koterskim – faktycznie to właściwe słowo – jest bardzo silna i wynika z utożsamienia z pewnym typem postaci. Kiedy wracałam do pierwszych filmów reżysera, m.in. do debiutu fabularnego – *Domu wariatów* (1984) – i i szłam linearnie dalej, analizując kolejne pozycje z jego filmografii, doszłam do wniosku, że on tak naprawdę wciąż opowiada o tym samym: o sfrustrowanym inteligencie III RP, który ma w sobie niezgodę na otaczającą rzeczywistość, a jednocześnie paraliżuje go nieumiejętność zrobienia czegokolwiek z tą rzeczywistością. Nie zdaje sobie sprawy, że zmiany powinien rozpocząć od samego siebie. Chciałam sportretować polskiego inteligenta właśnie z perspektywy filmów Koterskiego, ponieważ zainteresowała mnie niesamowita konsekwencja tego reżysera. Moim zdaniem Adaś Miauczyński jest wyposażony w bardzo dużo cech Marka Koterskiego. Próbuje on radzić sobie z lękiem przed światem, opowiadając o inteligencie, wkładając mu maskę Miauczyka. Ważne jest to, co twórca *Dnia świra* (2002) stwierdził na premierze książki w Muzeum Kinematografii. W ogóle nie chce udzielać wywiadów, dlatego że bardzo dużo kosztują go wypowiedzi publiczne. Później analizuje je zdanie po zdaniu, zastanawia się przez kolejne noce, co głupiego powiedział i jak zareagują na niego ludzie. Ogromną wrażliwość ma zarówno Miauczyński, jak i Koterski, ja również ją posiadam, co znacznie zbliża mnie do tych postaci.

K.Ż.: Książka ma dosyć nietypową konstrukcję. Jest ona podzielona na trzy części: pierwsza jest szkicem do portretu Marka Koterskiego, druga opowiada o inteligencji polskiej jako o klasie społecznej, a trzecia opisuje recepcję filmów. Nawiązując do pierwszej części, na poły biograficznej, wspominasz, że reżyser odmówił spotkania. Jak pisze się książkę z perspektywy dziennikarza, nie mogąc przeprowadzić wywiadu z bohaterem swoich rozważań?

D.K.: Taką książkę pisze się, siedząc długimi godzinami w bibliotece. Najpierw szukałam źródeł w Internecie, potem przeglądałam stare wydania „Kina” i „Filmu” – czasami tylko jedno zdanie było interesujące i stanowiło inspirację do dalszych przemyśleń. Powstanie *Polski Miauczyńskich* zbiegło się w czasie z rozpoczęciem mojej pracy dziennikarskiej. Dopiero zdobywałam pewne narzędzia, toteż inaczej podchodziłam do tematu. Wtedy jeszcze nie dzwoniłam do Marka

² D. Kawczyńska, *Łódź, k...! Szkic do portretu filmowej Łodzi*, Łódź 2014.

Koterskiego z prośbą o wywiad. Chciałam uzupełnić książkę rozmową dopiero półtora roku temu, ale reżyser z przykrością odmówił zarówno wywiadu do *Polski Miauczyńskich*, jak i do *Łódź, k...!* Stwierdził, że zupełnie nie będzie się w to angażował, dlatego jestem wdzięczna, że po pierwsze, nie miał nic przeciwko publikacji, a po drugie, zechciał przyjechać do Łodzi spotkać się z fanami, żeby jednak porozmawiać o tej książce.

K.Ż.: A czy dowiedziałas się na tym spotkaniu czegoś, co chciałabyś umieścić w książce?

D.K.: Marzyłby mi się zupełnie inny rodzaj dialogu. Sytuacja, w której usiedlibyśmy we dwoje naprzeciwko siebie i mogłabym zweryfikować to, co napisałam oraz zdobyć pewne nowe informacje, których nie znalazłam w tekstach wcześniej opublikowanych czy wywiadach (niegdyś jeszcze udzielanych). Na spotkaniu w Muzeum Kinematografii usłyszałam kilka interesujących rzeczy potwierdzających moje spostrzeżenia, ale nie mogłam uzyskać pełnej weryfikacji, bowiem wbrew temu, co mi powiedziano, reżyser nie przeczytał *Polski Miauczyńskich*. Powiedział, że nigdy tego nie zrobi, bo jest konsekwentny w nieczytaniu publikacji na własny temat. Być może jest to założenie słuszne, ale na jego miejscu nie mogłabym powstrzymać ciekawości. Wiele osób zwraca uwagę na to, że i tak widz powie Koterskiemu, o czym dla niego był ten film. Dzięki temu każdy może go zinterpretować indywidualnie. Na spotkaniu Koterski okazał się też bardzo ciepłym, sympatycznym człowiekiem – wziął mnie w ramiona i powiedział, że życzy mi sukcesów, bo na nie zasługuję. Mimo wszystko nadal uważam, że ten pokrewny Miauczyńskiemu gen niechęci do świata nadal gdzieś w nim tkwi.

K.Ż.: W szkicu portretowym opisujesz drogę Koterskiego, którą przebył do roku 1984, kiedy poznaliśmy go za sprawą „debiutu” fabularnego. Nie wiem, czy wszyscy zdają sobie z tego sprawę, ale Koterski przed tą datą też robił filmy. Jako student łódzkiej PWSFTviT nakręcił wiele obrazów, przede wszystkim zajmował się filmem dokumentalnym. Obydwie miałyśmy okazję widzieć te filmy i ciekawi mnie, czy myślisz, że mogą one dostarczyć pewnych dodatkowych informacji o reżyserze? Czy widać w nich zarys późniejszych motywów i obsesji towarzyszących filmom fabularnym po 1984 r.?

D.K.: Myślę, że etiudy dokumentalne są pewnego rodzaju reżyserskimi wprawkami Koterskiego. Odnoszę podobne wrażenie, kiedy oglądam wczesne filmy Małgorzaty Szumowskiej. Oni korzystają z wielu rozwiązań, próbują odnaleźć siebie; jest tego niekiedy za dużo i chyba często jest tak na początku, że twórca chce dać jak najwięcej z siebie, a efekt jest przerysowany. W filmach fabularnych przerysowanie stosowane przez Koterskiego jest celowe, natomiast w dokumentach – niekoniecznie. Chociaż jest jeden wczesny film z jeszcze małym Michałem „Miśkiem” Koterskim, który mówi, że „Niemcy siedzą na drzewach, bo nie mają co robić, i zjadają maliny”. Jest to niesamowicie szczerze...

K.Ż.: Koterski w tym krótkim metrażu (*Pieśń wojenna*, 1986) zawiera pewien komentarz do wojny. Bohaterem jest syn reżysera, wówczas kilkuletni, który bawi

się żołnierzami i używa dziecięcych rymowanek. Można w tym wyczuć chęć uzmysłowienia widzowi paradoksalnej idei wojny zestawionej z beztroską dzieciństwa. Właśnie w tym zabiegu ujawnia się groteskowy rys także późniejszych filmów, ale faktycznie zgodziłabym się, że wcześniejsze dokonania są zaledwie poszukiwaniem własnej drogi artystycznej. Pozostańmy jeszcze na chwilę przy początkach pracy twórczej Koterskiego. Filmoznawcy, skupiający się bardziej na formalnych aspektach filmów, raczej nie darzą reżysera szczególną sympatią. Czy uważasz, że braki warsztatowe mogły mieć wpływ na niepochlebne opinie najpierw profesorów z „Filmówki”, a później Komisji Ministerstwa Kultury i Sztuki?

D.K.: No tak, ale na różnego rodzaju festiwalach filmy Koterskiego zyskiwały uznanie. Ważne jest tutaj to, co powiedziałam przed spotkaniem. Skończyłam filmoznawstwo, ale przede wszystkim jestem widzem. Na studiach poznałam pewne narzędzia badawcze i nowe teorie, ale budziły one we mnie niezgodę, ponieważ autor robi film dla widza, a nie dla kogoś, kto będzie go rozbraiał na części pierwsze i analizował kadr po kadrze. Chodzi o to, czy film się podoba czy nie, czy się broni czy nie. Mimo że warsztatowo można Koterskiemu wiele zarzucić – mnie to absolutnie nie przeszkadza. Nie zamierzam szczegółowo analizować tych filmów z perspektywy teorii, które często nie znajdują żadnego pokrycia w praktyce. Mówię to, ponieważ jako dziennikarce wielokrotnie zdarzało mi się rozmawiać z reżyserami. Byłam ciekawa, jak ich założenia i idee korespondują z tym, czego uczyłam się na studiach. W 90% przypadków okazywało się, że związki z akademickimi interpretacjami nie istnieją. Miałam na przykład wspaniałe zajęcia z panią Ewą Ciszewską o kolorze w filmie. Przygotowywałam prezentację o kolorze czerwonym, gdzie były podane przykłady, że kiedy widzimy czerwony samochód, zdaje się nam, że on szybciej jedzie lub czerwona ściana wskazuje na wizję bohatera, jego charakter. Rozmawiałam kiedyś z Mariuszem Grzegorzkiem, wtedy jeszcze nie był rektorem Szkoły Filmowej, o jego filmie *Jestem twój* (2009), gdzie pojawia się czerwona ściana. Grzegorzek zgodził się ze mną, że faktycznie tak może być, że bohater – Artur – jest „przetraconym” *macho*, ale użycie tego koloru było czysto intuicyjne, a nie wywodzące się z określonej teorii. Wszystko dzieje się na poziomie intuicji. Reżyser to artysta, przeżywający na wielu poziomach, znacznie silniej niż „zwykły” człowiek. Przefiltrowuje przez siebie pewne kwestie i nie zawsze potrzebne jest do tego wpinanie w konkretne ramy. Nie wszystkie filmy Koterskiego lubię, na przykład *Dom wariatów*, w którym fabularnie nic się nie dzieje, okrutnie mnie męczy. W debiucie fabularnym reżysera możemy zobaczyć mamę, która robi herbatę; syna, który wylewa herbatę do doniczki; tatę, który trzepie skarpetki o ramę łóżka; drugiego syna, który je śledzika; a mimo wszystko odnajduję tam tego polskiego inteligenta. Nie tylko ze względu na to, że w domu stoi pianino, a domownicy czytają gazetę. Po prostu widzę, że jest to pierwsza kreska poświęcona inteligentowi, którą Koterski postawił.

K.Ż.: To ciekawe, co mówisz, ale chyba trzeba spojrzeć na problem interpretacji z dwóch stron. Zarówno reżyser może mieć coś do powiedzenia, co nie zosta-

nie prawidłowo zdekodowane przez widza, jak i odbiorca może zupełnie odmiennie czytać dane dzieło. Zostawmy jednak tę dygresję nieco na boku i przejdźmy do tytułu książki. Miauczyńscy występują tu w liczbie mnogiej i pewnie nie jest to przypadek, ponieważ sama wskazujesz, że dopiero kilka odsłon Miauczka rysuje jego pełen obraz, a kompletna postać ujawnia się po zaznajomieniu ze wszystkim filmami. W tytule występuje i Polska, i Miauczyńscy. W takim razie, czego z książki możemy się o nich dowiedzieć?

D.K.: Kiedy mówimy o Polsce i o Miauczyńskich, przypomina mi się inny twórca – Wojciech Smarzowski, który jest drugim reżyserem bardzo konsekwentnym w tym, co robi i mimo że każdy jego film różni się od poprzedniego, cały czas opowiada o tym samym. Smarzowski nie mówi o polskim inteligencie, ale o nieumiejętności Polaków radzenia sobie z wolnością, co w pewien sposób łączy go z Koterskim. *Polska Miauczyńskich* jest tytułem nawiązującym do tego, że każdy z nas – Polaków – ma coś z Miauczyńskich. Nie tylko wtedy, kiedy denerwujemy się na psie kupy, budowlańców, korki – cytaty o tym można by wieszać na ścianach, gdyby nie fakt, że są w większości niecenzuralne, ale sięga to znacznie głębiej. Nie chcę być dyżurnym opowiadaczem o Polsce, ponieważ każdy widzi to w inny sposób, ale w *Dniu świra* jest scena, w której ludzie wyrywają sobie flagę i mówią, że „moja racja jest bardziej moja niż twoja”, co stanowi niezwykle trafną diagnozę polskiego społeczeństwa. Podobnie jak Miauczyński, na tym dalszym poziomie nie potrafimy sobie radzić z wolnością, otrząsnąć z letargu i po prostu wziąć sprawę we własne ręce.

K.Ż.: Powtarzasz, że każdy z nas ma coś z Miauczyńskiego, a ile z Koterskiego jest w Miauczyńskim? Czy mówiąc Miauczyński, myślisz też o Sylwusiu Miauczyńskim, filmowym synu Adasia – często porównywanym do Miśka Koterskiego?

D.K.: Kiedy mówię Miauczyński, przede wszystkim mam na myśli Adasia i w nim widzę odbicie lustrzane Marka Koterskiego. Nie pomyślałam wcześniej o Michale, ale z pewnością Adaś wyposażony jest w pewne cechy Miśka ze względu na pokrewieństwo...

K.Ż.: Pomyślałam o Miśku – Sylwusiu ze względu na tytułowych Miauczyńskich w liczbie mnogiej...

D.K.: Adaś i Sylwus, Marek i Michał oczywiście mają wspólne cechy – chociażby dlatego, że walczą z uzależnieniem. Tak jak widzimy to w filmach, jest też trochę w rzeczywistości. Ojciec uzależniony jest od alkoholu, syn od narkotyków. Samo uzależnienie sprawia, że są oni inaczej ukształtowani. Podejrzewam, że oprócz skutków, ma to też przyczyny, których można szukać w nadwrażliwości czy w zupełnie innym sposobie odbierania świata, więc nie tylko genetyka wpływa na ukształtowanie człowieka.

K.Ż.: Marek Koterski nie ukrywa, że jego filmy są w znacznej mierze autobiograficzne, czyli Adasia Miauczyńskiego chyba można odczytywać jako *alter ego* reżysera?

D.K.: Tak, ja z takiego założenia wychodzę. W tej chwili nawet gdyby Koterski zaprzeczył, to bym mu nie uwierzyła.

K.Ż.: Z wywiadów, których niegdyś udzielał, wylania się obraz, który potwierdza, że jego kino jest na wskroś osobiste, przepracowuje pewne traumy z życia prywatnego.

D.K.: Jestem zdania, że Koterski posługuje się pewnego rodzaju fantomem, swoim odpowiednikiem – Adasiem Miauczyńskim – i funduje sobie swoistą autoterapię. W sztuce też tak jest. Kiedy poeta pisze wiersz i coś z siebie musi wyrwać, grzebie w swoich trzewiach. Aktorzy są, według mnie, w trudnej sytuacji, ponieważ muszą czerpać z siebie i czasem generować emocje, z którymi nigdy nie mieliby do czynienia na co dzień. Pamiętam, kiedyś zapytałam Jana Peszka, czy aktor musi dotykać tych emocji, które sam przeżył? Odpowiedział, że nie, ponieważ musiałby kogoś zabić, żeby zagrać mordercę; musiałby kogoś zgwałcić, żeby zagrać gwałciiciela. Metody są różne, ale na szczęście ta Stanisławskiego aż tak daleko nie idzie. Jednak mimo wszystko trzeba te emocje gdzieś odnaleźć wewnątrz siebie, przepracować i często prowadzi to do strasznych traum. Wydaje mi się, że zawód aktora musi być niewyobrażalnie trudny.

K.Ż.: Cytujesz jeden z wywiadów z Koterskim, w którym mówi, że nie lubi pracy reżysera...

D.K.: Tak, jest to dziwne stwierdzenie, ale podejrzewam, że praca reżysera pozwala mu na normalne funkcjonowanie, jest formą autoterapii. Grzegorzek też mówił, że nie lubi tego etapu. Uwielbia pracę nad scenariuszem, wymyślanie całego świata i później chciałby tylko usiąść, żeby ktoś przymocował mu rurkę do głowy, a pomysły przelałyby się same na ekran. Aby nie musiał konfrontować swoich marzeń i wizji z aktorem, drugim człowiekiem na planie filmowym, który zazwyczaj jest jednym wielkim wariactwem. Chciałby nie musieć ustawiać: kamery, aktorów, dawać im wskazówek, tylko od razu przenieść ideę na ekran. Jedynym akceptowanym etapem jest montaż, ponieważ nie ma tam tłumu – jest tylko on i montażysta.

K.Ż.: U Koterskiego również widoczne jest duże skupienie na scenariuszu. Tak jak już wspominałam, warsztatowo różnie bywa...

D.K.: Może powiesz, co Ci się u niego nie podoba?

K.Ż.: Czasami wydaje mi się, że tymi filmami rządzi żywioł języka. Koterski jest z wykształcenia polonistą, historykiem sztuki, dopiero później rozpoczął swoją artystyczną karierę. Na Akademię Sztuk Pięknych się nie dostał, więc Szkoła Filmowa była drugorzędnym wyborem...

D.K.: On studiował przez chwilę na ASP, ale okazał się mało zdolny.

K.Ż.: Pojawiał się faktycznie na ASP jako wolny słuchacz, ale wykładowcy ostrą krytyką zniszczyli jego marzenie o zostaniu malarzem. Koterski swojego czasu bardzo dużo publikował jako krytyk literacki i naukowiec zajmujący się literaturą, więc mam wrażenie, że żywioł literacki bardzo mocno przesiąka jego twórczość. Skupianie się na języku w jego filmach jest dla mnie największą zaletą. Nie wiem, czy nie wolałabym zobaczyć jego scenariusza w wykonaniu innego reżysera. Myślę, że miałyby to zbawienny wpływ na finalny kształt tych filmów.

D.K.: A komu powierzyłabyś reżyserię?

K.Ż.: Nie chcę tutaj wyrokować, ale chciałabym pozostać jeszcze przy kwestii języka i scenariuszy. Skoro Koterski mówi, że nie lubi reżyserowania, a jednocześnie tworzy wszystkie swoje scenariusze, pisał także sztuki teatralne, to może powinien skupić się tylko na tym?

D.K.: Akurat bardzo się cieszę, że nakręcił te filmy, bo nie wiem, jaka byłaby szansa, żebym zobaczyła spektakl na podstawie *Życia wewnętrznego* (1986) czy *Dnia świra*, które faktycznie miały swoje wersje sceniczne. Pojawiają się też głosy, że ostatni film Koterskiego – *Baby są jakieś inne* (2011) – nadaje się nawet bardziej na słuchowisko niż do wystawienia na deskach teatru. Cieszę się jednak, że Robert Więckiewicz i Adam Woronowicz usiedli obok siebie przy Łąkowej 29 w łódzkim Opus Filmie oraz że mogą ich nie tylko słyszeć, ale też widzieć – obserwować reakcje i mimikę. Absolutnie będę bronić Marka Koterskiego. Dla mnie ten mariaż słowa z obrazem jest optymalny i się sprawdza, bo po prostu silnie oddziałuje. Pewnie się nie zgodzimy...

K.Ż.: W pewnym sensie nie, ale przecież nie musimy. Interesuje mnie jeszcze jedna kwestia. W książce kilkakrotnie powracają fragmenty porównujące Miauczyńskiego z Janem Piszczukiem – bohaterem *Zezowatego szczęścia* (1960, reż. Andrzej Munk). Czy czujesz, że pomimo tak dużej różnicy czasu dzielącej pojawienie się tych postaci na ekranie, analogie między nimi są słuszne?

D.K.: Wydaje mi się, że najbardziej łączy ich to, w jaki sposób reżyserowie umiejscawiają ich w historii oraz jak o nich opowiadają – strasznie i śmiesznie jednocześnie. Piszczyk i Miauczyński choćby bardzo chcieli coś zrobić, to i tak los i historia nimi kieruje. My jako widzowie podobnie to odbieramy, bowiem z jednej strony śmiejemy się, a drugiej – mamy ochotę uronić łzę. Tu jest trochę jak u Gogola – „Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!”. Właśnie ten aspekt jest tu analogiczny. Myślisz inaczej?

K.Ż.: Poniekąd tak. Oczywiście zgadzam się, że są oni podobni. Nazwałabym ich nawet polskimi antybohaterami groteskowymi, aczkolwiek różnią się oni znacząco w swoich postawach. Miauczyński jest bardzo świadomy. My cały czas słyszymy jego głos wewnętrzny, który mówi nam, co by zrobił, co go boli. Natomiast Jana Piszczyka widzę jako konformistę, który nie ma własnej osobowości, więc otwiera się na wszystko, na co nakierowuje go los. Taka jest między nimi zasadnicza różnica. Jeden jest nieustannie świadomy, z kolei drugi – zupełnie nie, bez żadnego pomysłu na swoją przyszłą egzystencję. Jednak łączy ich groteskowość – rys jednocześnie komiczny i tragiczny. Z tej perspektywy faktycznie można ich porównywać.

D.K.: Miauczyński jest świadomy, ale też do końca nie wie, co ma ze sobą zrobić. Nie podejmuje przecież żadnych działań.

K.Ż.: Ale jednak jest świadomy, co go wyróżnia. Zatrzymajmy się na kolejnym punkcie wspólnym tych postaci. I jeden, i drugi jest przedstawicielem inteligencji. Polski inteligent jest przecież kolejnym bohaterem książki. Szkicujesz portret tej klasy społecznej z perspektywy historycznej, ale stawiasz też dosyć odważną tezę.

Na podstawie filmowego portretu Miauczyńskiego dochodzisz do wniosku, że dzisiaj w Polsce nie ma miejsca dla inteligencji, która została zmiażdżona przez klasę średnią, amerykańizację i kulturę masową. Czy dzisiaj nadal tak twierdzisz?

D.K.: Tak, jak najbardziej to podtrzymuję. Odpowiedzmy sobie na pytanie: kogo tak naprawdę w XXI w. możemy nazwać inteligentem? Nie wiem, jak wyglądają szczegółowe dane statystyczne, ale większość z nas ma tytuł magistra, a później robimy bardzo różne rzeczy. Nawet jeśli są to działania sensowne, to nie mamy ochoty dalej się rozwijać, czyli: nie czytamy książek, prasy, nie oglądamy filmów, nie rozmawiamy z ludźmi. Nie trzeba cały czas uczestniczyć w życiu kulturalnym, żeby się rozwijać, wystarczy otwierać się na drugiego człowieka. Inteligentem może być każdy, bez względu na to, jakie zdobył wykształcenie bądź go nie zdobył, jeśli tylko jest w nim chęć zmiany, dalszego samodoskonalenia, ciekawość świata. Układając w głowie kolejne puzzle, tworzymy indywidualny światopogląd, tylko trzeba mieć ochotę do działania – chęć, która może nawet była w Adasiu Miauczyńskim, tylko nie pozwolono jej dojść do głosu. O odrodzeniu inteligencji będzie można mówić dopiero wtedy, kiedy staniemy się aktywni i otwarci na skalę masową. Inteligencja jest taką warstwą społeczną, która ujawnia się w czasach zagrożenia, bo na czyjeś barki ciężar odpowiedzialności trzeba zrzucić. Wydaje mi się, że obecnie specjalnego zagrożenia nie ma, w związku z czym jesteśmy w pewnego rodzaju letargu. Jednak nie stawiam ostrych tez, ale raczej zostawiam otwarte drzwi, pozwalając każdemu samemu odpowiedzieć na pytanie o inteligencję jako „ginącą rasę”. Kiedyś w radiu usłyszałam, że inteligencja jest pierwszą warstwą, którą wróg stara się zlikwidować, gdy atakuje pewne państwo. Wtedy pojawiło się w mojej głowie pytanie: czy dzisiaj jest na kim przeprowadzać tę egzekucję i co świadczy o tym, że należy się do inteligencji? Nadal się nad tym zastanawiam.

K.Ż.: Myślę, że jest to dosyć otwarta kwestia, a Adaś Miauczyński jest bohaterem, który kontynuowałby to, co Maria Janion opisuje jako postromantyczną neurozę społeczeństwa polskiego³. Kiedy jesteśmy zniewoleni, potrafimy się zmobilizować, ale ideały wyniesione z epoki romantyzmu, przez lata utrwalane i wpajane przez niegdyś prężną inteligencję, dzisiaj pokutują oraz ciążą na psychice takich Miauczyków, którzy chcą, ale nie mogą. Jest to dosyć pesymistyczna wizja i zastanawiam się, czy tylko na podstawie tak przerysowanej postaci, jaką jest Adaś, można w ten sposób diagnozować kondycję społeczną.

D.K.: Refleksja była nieco szersza. Nie podążałam ślepo za tym, że skoro Miauczyński dostaje 777 złotych wypłaty za pracę na etacie w szkole, to znaczy, że dla inteligencji nie ma w Polsce miejsca. Przyglądałam się uważnie temu, co się wokół mnie dzieje. Obserwowałam moje koleżanki i kolegów ze studiów, dla których priorytetem było dobrze się bawić i jakoś to będzie – jedyna sprawdzająca się przepowiednia. Wtedy mnie to jeszcze bolało i uwierało, ponieważ chciałam

³ Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.

zrobić coś dobrego, ciekawego, żeby zacząć od siebie oraz stopniowo, może nieco idealistycznie, ale próbować zmieniać dalej świat na lepsze. Może mi się to nie do końca udaje, ale przynajmniej mamy kawałek dookoła siebie – na przykład ten łódzki da się trochę zmienić.

K.Ż.: Czy myślisz, że jednak współczesny inteligent może pełnić dzisiaj kulturotwórczą rolę?

D.K.: Z pełnią optymizmu stwierdzam, że tak.

K.Ż.: Zmierzając już ku końcowi, pragnę zadać pytanie związane z filmem, który kojarzą chyba wszyscy. Właśnie po *Dniu świra* rozpoczęła się ogromna popularność Marka Koterskiego. Zaczęto patrzeć na niego jak na autora i zauważono wcześniejsze filmy. Usłyszałam w mediach zdanie, że niezależnie od tego, czy będzie to pani z biura czy wykładowca akademicki, czy jeszcze ktoś inny, to każdy może się z Miauczyńskim utożsamiać. Czy myślisz, że właśnie dlatego *Dzień świra* odniósł taki sukces?

D.K.: Nie mogę się zgodzić z tym, że każdemu *Dzień świra* się podoba. Znam ludzi, którzy bardzo negatywnie odebrali ten film. Można ich podzielić na dwie grupy. Pierwsi, których nazywamy polskimi inteligentami – wykształcone osoby, zajmujące się na przykład kulturą – mówią: absolutnie nienawidzę! Zastanawiam się wtedy: dlaczego? Może za dużo swojego odbicia widzą w Adasiu, więc budzi się w nich sprzeciw wobec tego, co oglądają na ekranie? Druga grupa to ci, którzy nie rozumieją przerysowania w sposobie opowiadania. Analizując fora internetowe, byłam bardzo zaskoczona, kiedy czytałam opinie o tym, jak drażni niektórych widzów wulgarność. Między innymi nie widzą zasadności użycia przekleństw i w ogóle sensu powstania takiego filmu, a więc uwidacznia się tu totalne niezrozumienie, o co w *Dniu świra* chodziło. Toteż nie każdy film ten lubi, ale prawie każdy *Dzień świra* zna. Nie bez powodu, bowiem w tym obrazie Koterski ujawnia pełną skalę swojego głosu. Na samym początku drogi twórczej jedynie sygnalizuje, o czym chciałby opowiadać, tutaj to się aż wylewa – z korzyścią dla filmu. *Dzień świra* nie mógł się nie odbić echem w prasie, życiu towarzyskim czy kulturalnym. Zdecydowało o tym nie tylko użycie dosadnych, nierzadko wulgarnych słów, ale niesamowite zintensyfikowanie przekazu.

K.Ż.: Czy w takim razie filmy Marka Koterskiego można uznać za twórczość dla hejterów?

D.K.: Czyli Adaś Miauczyński jako największy hejter? Tak, może tak być [śmiech]. Może coś o tym napiszesz? Chętnie przeczytam.

K.Ż.: Możliwe, że kiedyś się skuszę. Filmy Koterskiego to naprawdę ciekawy temat.

„Poznaj swojego filmoznawcę”, 9 czerwca 2015 r.

„Tektura” Kawa & Bistro Bar

Bibliografia

- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
Kawczyńska D., *Łódź, k...! Szkic do portretu filmowej Łodzi*, Łódź 2014.
Kawczyńska D., *Polska Miauczących*, Łódź 2014.

Filmografia

- Ajlawju*, reż. M. Koterski, 1999.
Baby są jakieś inne, reż. M. Koterski, 2011.
Dzień świra, reż. M. Koterski, 2002.
Dom wariatów, reż. M. Koterski, 1984.
Jestem twój, reż. M. Grzegorzek, 2009.
Pieśń wojenna, reż. M. Koterski, 1986.
Zezowate szczęście, reż. A. Munk, 1960.
Życie wewnętrzne, reż. M. Koterski, 1986.

DOMINIKA KAWCZYŃSKA – absolwentka dziennikarstwa Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Autorka książki *Łódź k...! Szkic do portretu filmowej Łodzi* – dwunastu rozmów z ludźmi kina i opowieści o dwudziestu dwóch filmach, które kręcono w Łodzi. Jej zainteresowania oscylują wokół kina. Opublikowała ponad sto wywiadów; wśród jej rozmówców byli m.in.: Claudia Cardinale, Jerry Schatzberg, Peter Greenaway, Andriej Konczałowski, Tinto Brass, Andrzej Wajda, Jerzy Hoffmann, Juliusz Machulski, Agnieszka Holland, Jerzy Stuhr, Zbigniew Rybczyński.

Dziękujemy:

- dr Ewie Ciszewskiej, opiekunce Koła Naukowego Filmoznawców UŁ i pomysłodawczyni cyklu „Poznaj swojego filmoznawcę” – za inspirację, wsparcie, mobilizację oraz pomoc;
- naszym rozmówcom – za przyjęcie zaproszenia i podzielenie się wieloma interesującymi spostrzeżeniami;
- studentom i doktorantom Katedry Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ – członkom KNF – za pomoc organizacyjną oraz czynny udział w dyskusjach;
- łódzkim instytucjom: Księgarni-Antykwariatowi „Cetus” (Piotrkowska 82), zwłaszcza Piotrowi Trzuskowskiemu, oraz „Tekturze” Kawie & Bistro Barowi (Tymienieckiego 3) za udostępnienie przestrzeni na nasze spotkania;
- Anecie Bochnackiej i Grzegorzowi Habrynowi za wykonanie zdjęć naszym rozmówcom.



Rozmowy przy filmie. Wywiady z polskimi filmoznawcami są efektem dwuletnich spotkań z cyklu „Poznaj swojego filmoznawcę”, zainicjowanych jesienią 2013 r. przez Koło Naukowe Filmoznawców Uniwersytetu Łódzkiego.

Głównymi bohaterami *Rozmów...* nie są twórcy filmowi, lecz filmoznawcy, opowiadający nie tylko o swoich zainteresowaniach badawczych, lecz także o ulubionych dziełach i motywacjach wyboru dyscypliny naukowej. Pretekstem jest zawsze jedna konkretna publikacja, choć poruszane wątki dotyczą wielu zagadnień, często wykraczających poza jej zakres. Z przeprowadzonych wywiadów wyłaniają się pasjonujące portrety autorów, chętnie dzielących się swoją specjalistyczną wiedzą, oraz zamiłowaniem do kina.

Dla osób znających omawiane publikacje *Rozmowy przy filmie* będą interesującym uzupełnieniem, nierzadko zawierającym dodatkowe wnioski i obserwacje autorów. Dla wszystkich pozostałych – zachętą, aby sięgnąć po książki naszych rozmówców.



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: księgarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

