



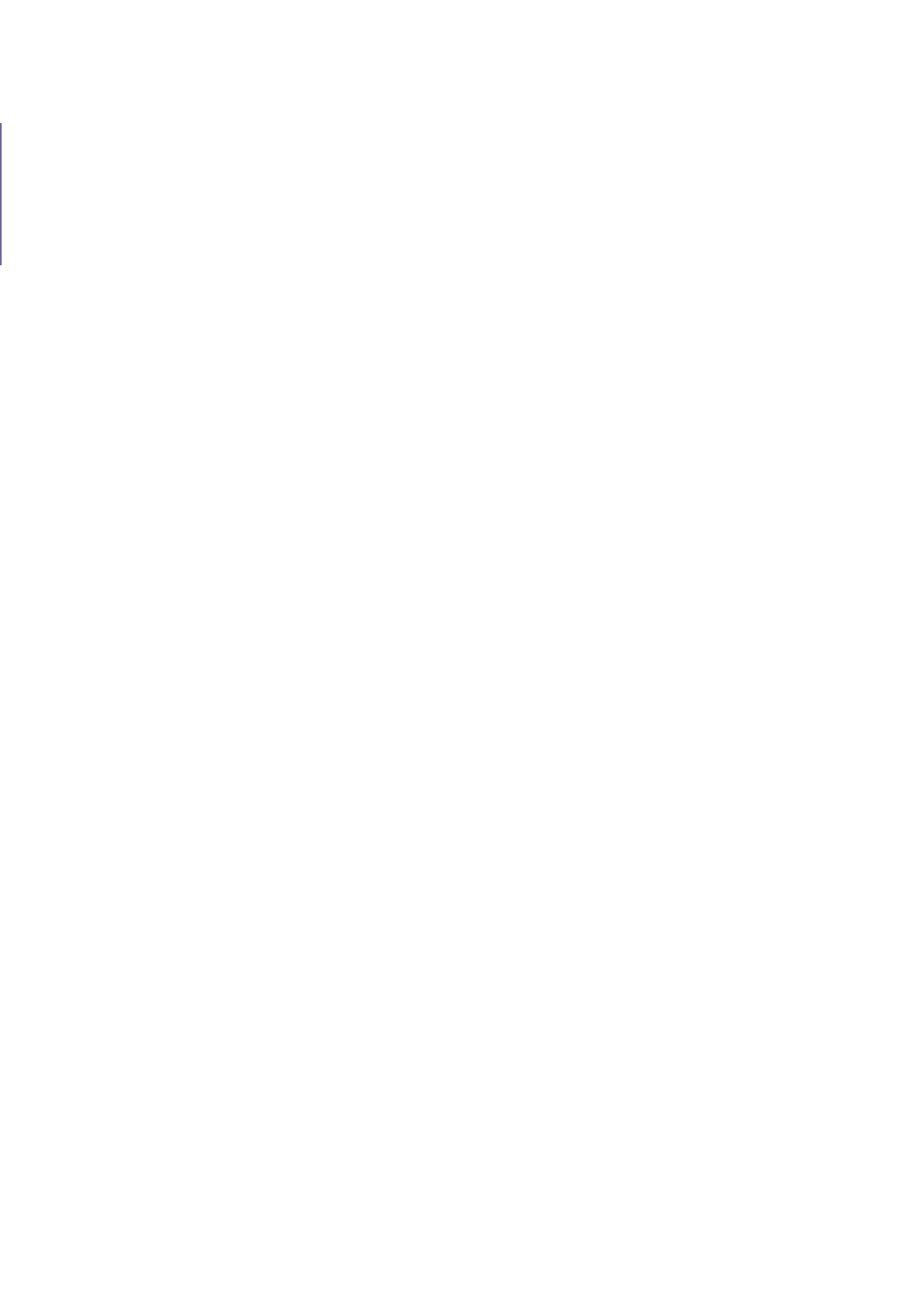
# WROCLAW

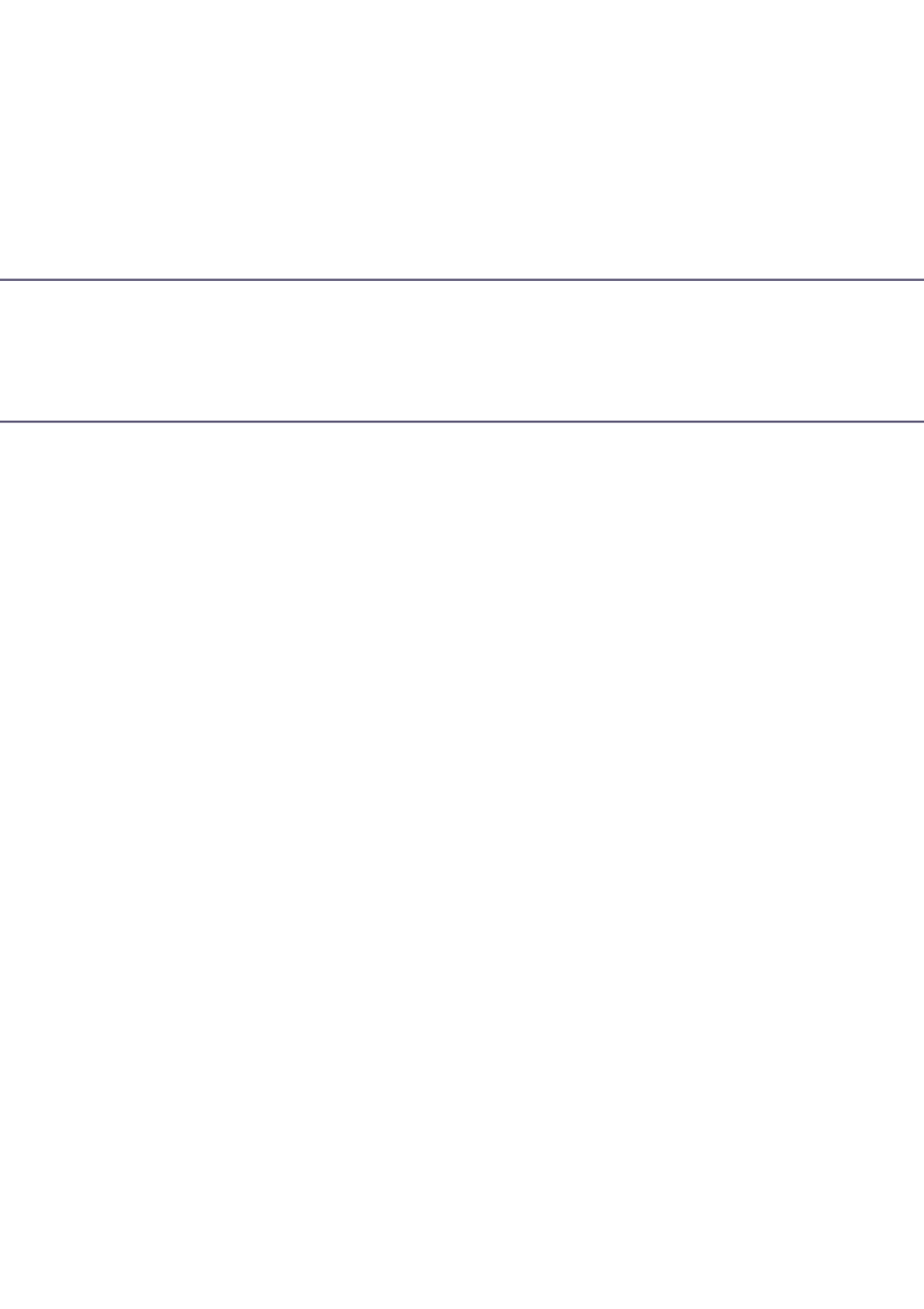
# I FILM

Redakcja

SYLWIA  
KUCHARSKA

KAROL  
JACHYMEK





WROCLAW

I FILM

Recenzja naukowa  
DR HAB. PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Korekta  
AGNIESZKA WNUK

Projekt graficzny i skład  
MAGDA MACHAJSKA

Utwór na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska. Pewne prawa autorów zastrzeżone. Treść licencji dostępna jest na stronie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.  
Ten utwór możesz kopiować i rozpowszechniać w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci.



Publikacja wydana przy wsparciu Urzędu Miejskiego Miasta Wrocław



**Wrocław** miasto spotkań

ISBN 978-83-62443-32-1

Wydawnictwo SWPS  
ul. Chodakowska 19/31  
03-815 Warszawa  
tel. 22 8706224  
e-mail: [wydawnictwo@swps.edu.pl](mailto:wydawnictwo@swps.edu.pl)



Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

WYDAWNICTWO

Warszawa, 2012

WROCLAW

I FILM



# Spis treści

SYLWIA KUCHARSKA, KAROL JACHYMEK Wstęp	10
ŁUCJA DEMBY Widzialne miasta	16
ROBERT DUDZIŃSKI Miasto jako element zagadki. Wrocław w <i>Złotym kole</i>	30
JULIA BANASZEWSKA Wroclove – 3 dekady miłości w filmach Romana Załuskiego	54
JUSTYNA HOŁYŃSKA Kino braci Matwiejczyków. Analiza filmów powstałych po 2005 roku	70
IWONA MOROZOW Cinema Albert Production i ich wrocławskie opowieści o bezdomnych	98
ELIZA KOWAL, NATALIA LECHOWICZ, KAROLINA JAWORSKA Co komunikuje Odra-Film? Badanie wizerunku w kontekście zarządzania marką: analiza sytuacji zastanej, propozycje rozwiązań problemów	120





EWA RESZKE	
Karnet na szyi, program w dłoni. Przyczynek do analizy socjologicznej pokolenia Nowe Horyzonty	144
PIOTR LIS	
Kina wrocławskie w latach 1945–1960	158
Rozmowa z dekoratorką wnętrz Marią Duffek oraz scenografem Rafałem Waltenbergerem	176
Rozmowa ze scenografem Tadeuszem Kosarewiczem	188
Noty o autorach	196





Sylwia

Kucharska

Karol

Jachymek

W 2007 roku w Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta na Uniwersytecie Wrocławskim odbyła się konferencja naukowa zatytułowana *III latkina we Wrocławiu*.

...

... Miała ona – w zamierzeniu organizatorów – przyczynić się do rozbudzenia ożywionej dyskusji na temat dziejów wrocławskiej kinematografii, jak również zapoczątkować dalsze badania poświęcone kulturze filmowej regionu. Spotkanie przyniosło z sobą znakomity owoc: w 2008 roku ukazała się monografia pod tytułem *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*<sup>1</sup>, na którą złożyło się kilkanaście nadzwyczaj rzetelnych opracowań, stanowiących swoiste „podwaliny” pod regionalne studia filmowe na Dolnym Śląsku. Szczególnie cennej, bo pionierskiej wiedzy dostarczyły choćby teksty – zarówno polskich, jak i niemieckich autorów – zamieszczone w pierwszej części wspomnianego tomu (zatytułowanej *Z dziejów kina we Wrocławiu do 1945 roku*), dotyczące przedwojennej tradycji filmowego Breslau.

Publikację, z którą niniejszym zapoznaje się Czytelnik, powinno się zatem traktować jako pewnego rodzaju kontynuację zainicjowanych przez Instytut im. Willy’ego Brandta studiów nad kulturą filmową Wrocławia i Dolnego Śląska. Wydanie monografii – podobnie jak w przypadku wspomnianego na wstępie przedsięwzięcia – poprzedziła interdyscyplinarna konferencja naukowa (zorganizowana w dniach 1–2 marca 2012 roku w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej we Wrocławiu), zatytułowana, dość kategorycznie, *Wrocław jest miastem filmowym*. Głównym celem spotkania była bowiem próba uchwycenia filmowego kształtu miasta od czasów powojennych do najbliższej nam wszystkim współczesności. W tomie *Wrocław i film* znajdują więc Państwo wybrane teksty, których autorzy, próbując odszukać rozproszony ślady „ekranowej tożsamości” Wrocławia, wydobywają na światło dzienne różnorodne, ukazane z zupełnie nowej perspektywy, fascynujące odpryski filmowego „teraz i wtedy” stolicy Dolnego Śląska.

---

1. *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. A. Dębski, M. Zybura, Wydawnictwo Gajt, Wrocław 2008.

Monografię otwiera tekst Łucji Demby (Uniwersytet Jagielloński), stanowiący próbę naszkicowania różnych dróg, jakimi może podążać filmowa refleksja nad miastem. Autorka *Widzialnych miast* (będących swoistym preludium do dalszych rozważań nad istotą filmowego Wrocławia), prowadząc polemikę z teorią *Niewidzialnych miast* Italo Calvino, argumentuje, że na przestrzeni całej historii kina miasto grało rolę nie tylko miejsca akcji, lecz także pełnoprawnego lub nawet pierwszoplanowego bohatera filmu, a jego „widzialność” może w znaczący sposób wpłynąć na walory estetyczne prezentowanego na ekranie obrazu.

Robert Dudziński (Uniwersytet Wrocławski) natomiast – w tekście *Miasto jako element zagadki. Wrocław w „Złotym kole” Stanisława Wohla* – zaprasza Czytelnika na wędrowkę po Wrocławiu lat 70. odbywaną tropem zagadki kryminalnej. Jej rozwiązanie wymaga znakomitej znajomości topografii miasta (co interesujące, dziś już w większości nieistniejącego).

Coraz bardziej popularne określanie Wrocławia mianem Wroclove zainspirowało z kolei Julię Banaszewską (Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej) do poszukiwania wspólnego pierwiastka, łączącego motyw miłości oraz przestrzeń Wrocławia. W tekście *Wroclove – 3 dekady miłości w filmach Romana Załuskiego* autorka omawia trzy filmy w reżyserii twórcy *Zarazy* (*Anatomie miłości*, *Wyjście awaryjne* oraz *Komedie małżeńską*), realizowane co dekadę w stolicy Dolnego Śląska. Opowiadają one nie tylko o romantycznych uniesieniach, lecz także w interesujący sposób ukazują proces przemian społecznych i kulturowych, które nastąpiły w ciągu ostatnich trzydziestu lat w Polsce.

Justyna Hołyńska (Uniwersytet Szczeciński) w tekście zatytułowanym *Kino braci Matwiejczyków. Filmy powstałe po 2005 roku* wnikliwie przygląda się najnowszej twórczości Dominika i Piotra Matwiejczyków, powszechnie uznawanych za jeden z bardziej interesujących fenomenów polskiego kina niezależnego. Reżyserzy – wywodzący

się z amatorskiego ruchu filmowego, określani jako „wielcy bracia Matwiejczykowie” czy też „gwiazdy wrocławskiej sceny filmowej” – podążają dziś bowiem w pełni profesjonalną drogą filmową, zupełnie odmienną od tej, którą obrali na początku swojej kariery.

Kolejny artykuł, *Cinema Albert Production i ich wrocławskie opowieści o bezdomnych*, autorstwa Iwony Morozow (Uniwersytet Wrocławski), opisuje historię powstania i działalności grupy filmowej Cinema Albert Production, utworzonej przy Wrocławskim Kole Towarzystwa Pomocy Brata Alberta. Ten ewenement w skali światowej, odznaczający się nie tyle poprawnością warsztatową, ile jedynym w swoim rodzaju podejściem do bezdomności, subtelnie i przejmująco ukazuje człowieczeństwo mierzone jego ludzką skalą.

Artykuł pod tytułem *Co komunikuje Odra-Film? Badanie wizerunku w kontekście zarządzania marką: analiza sytuacji zastanej, propozycje rozwiązań problemów* przedstawia wyniki badań nad wizerunkiem Instytucji Filmowej Odra-Film jako marki funkcjonującej we Wrocławiu i na Dolnym Śląsku, które przeprowadzone zostały przez Elizę Kowal, Natalię Lechowicz i Karolinę Jaworską (Uniwersytet Wrocławski). Tekst podejmuje niezwykle rzadko poruszany w polskim piśmiennictwie temat zarządzania marką odniesiony do instytucji kultury. Analiza zawiera odpowiedzi na pytania: jaką marką jest Odra-Film, jak chce być postrzegana oraz jak widzą ją inni. Autorki zaproponowały również własne rozwiązania, które mogłyby wpłynąć na poprawę lub eliminację słabych punktów omawianej w artykule marki.

Kolejnym wrocławskim fenomenem, któremu poświęciła uwagę Ewa Reszke (Uniwersytet Jagielloński) w tekście zatytułowanym *Karnet na szyi, program w dłoni. Przyczynek do analizy socjologicznej pokolenia Nowe Horyzonty*, jest Festiwal Filmowy Nowe Horyzonty. Wydarzenie to zmieniło nie tylko kulturalne oblicze Wrocławia, lecz także życie filmowe całej Polski. Wykorzystując dostępne publikacje, które ukazały się w prasie codziennej, oraz odwołując się do własnej

obserwacji, autorka podjęła próbę naszkicowania portretu typowego uczestnika festiwalu.

Ostatni w kolejności artykuł, pióra Piotra Lisa (Uniwersytet Wrocławski), ukazuje najważniejsze problemy, z jakimi w okresie powojennym borykała się kinematografia wrocławska, podlegająca wówczas pod zarząd Okręgowego Wydziału Kinofikacji Ministerstwa Propagandy. Pierwsze piętnaście lat historii powstania i rozwoju kin we Wrocławiu przedstawione zostało na tle burzliwych dziejów miasta, co pozwoliło autorowi zaprezentować również uwarunkowane przemianami społecznymi i politycznymi metamorfozy, którym uległa ówczesna widownia oraz pokazywany na ekranach repertuar.

W konstrukcji zbioru znalazło się również miejsce na wywiady z wrocławskimi scenografami – Tadeuszem Kosarewiczem oraz Marią Duffek i Rafałem Waltenbergerem. Stanowią one transkrypcję rozmów przeprowadzonych w ramach zorganizowanych w trakcie konferencji wieczornych spotkań filmowych. Publikacja, mająca za zadanie odtworzyć kształt wielogłosowych rozważań towarzyszących uczestnikom podczas dwóch dni konferencji, nie byłaby bowiem pełna bez spojrzenia osób, które od wielu lat profesjonalnie zajmują się twórczością filmową we Wrocławiu.

Warto zatem podsumować: *Wrocław i film* – poświęcony najbardziej interesującym aspektom powojennej kultury filmowej miasta – ma bez wątpienia ogromną szansę stać się ważnym głosem w dyskusji na temat niejednoznacznych (i nieoczywistych) losów wrocławskiego kina po 1945 roku.





# Łucja

## Demby

W książce *Niewidzialne miasta* Italo

Calvino tworzy poetyckie wizerunki miast

nieistniejących, za którymi ukrywa się

miejsce najbliższe sercu opowiadającego

o nich słynnego podróżnika – Wenecja.

Marco Polo nie chce o niej mówić wprost,

by nie zniweczyć jej niezwykłości: „Obrazy

pamięci zacierają się, skoro tylko zastygną

w słowa”<sup>1</sup>.

...

... Miasto wszakże może nie stracić nic ze swego piękna (a nawet zyskać go więcej niż w rzeczywistości) także wtedy, kiedy jest widzialne. Przekonują o tym niezliczone przykłady filmowe. Na przestrzeni całej historii kina miasto jawi się nie tylko jako miejsce akcji, lecz także okazuje się często pełnoprawnym lub nawet pierwszoplanowym bohaterem. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie związków pomiędzy miastem i kinem, a ponadto – wbrew tezie włoskiego pisarza – obrona „widzialności miasta”, miasta pojmowanego jako obraz i miasta zobrazowanego przez film.

\*

„Miasto protagonista. Od dwóch wieków. Coraz częściej odgrywając główną rolę w życiu i w sztuce – pisze Roberto Salvadori. – Nasze lasy – dżungle wielkich metropolii. Nowoczesne krajobrazy – miejskie pejzaże; środowiska sztuczne, dalekie naturze, wymyślone przez człowieka. [...] Krajobraz naturalny ustępuje miejsca krajobrazom miejskim, zarówno w sztuce, jak i rzeczywistości. Proces nie do powstrzymania [...]: po raz pierwszy w historii tej planety [...] mieszkańców miast będzie więcej niż mieszkańców wsi. Tryumf *homo urbanus*”<sup>2</sup>.

Wśród swoich pejzaży Roberto Salvadori umieszcza także miejsca opisane przez Itala Calvina, „miasta realne przekształcające się w jedno nieprzerwane miasto”<sup>3</sup>. Salvadori podkreśla, że symbol miasta był „centralnym punktem jego świata intelektualnego”<sup>4</sup>, ale jednocześnie zauważa, że Calvino chętniej pisał o miejscach nierealnych, niemieszczących się w słowach, niż o tych, które naprawdę istnieją: „Nie był w stanie mówić o miastach, w których mieszkał. Zbyt bliskich, aby móc je widzieć. Wolał mówić o tych, które widział przelotem, lub o miastach niewidzialnych”<sup>5</sup>. Za pośrednictwem swej alegorycznej książki Calvino wpisuje się zatem w pewien paradygmat myślenia zakładający, że tego, co najważniejsze, najbliższe sercu człowieka, nie da się wyrazić słowami. Wyrazy czy zdania mogą nawet wypaczać, kalczyć głęboki sens tego, co pragnie się wyrazić – tak jak miasta, które

w atlasie Chana stają się zaledwie znakami – abstrakcyjnymi, a więc martwymi. W sytuacjach takich pomocny może się okazać obraz, też obraz filmowy. W słowach traci się to, co się kocha, ale za pomocą obrazu można obiekt swojej miłości odzyskać i utrwalić. Obraz bowiem (choć trzeba się wystrzegać zbyt daleko idących uproszczeń) w dużo większym stopniu niż słowa okazuje się związany ze sferą emocji (Edgar Morin określał obraz filmowy mianem radioaktywnej baterii, naładowanej uczuciowymi projekcjami-identyfikacjami<sup>6</sup>).

Jednym z najbardziej interesujących przykładów refleksji nad obrazem filmowym w kontekście tematu miasta jest książka Alaina Fleischera z roku 1990 *Faire le noir*, zwłaszcza jej ostatni rozdział zatytułowany *Les lumières de la ville* (Światła miasta). Alain Fleischer – pisarz i teoretyk, a także fotograf i reżyser – traktuje kino jako „podróż światła w ciemnościach”; jego książka została poświęcona rozmaitym aspektom tej podróży, wykraczającym poza to, co dzieje się w trakcie kinowego seansu w kabinie projekcyjnej i na widowni. Miasta stanowią dla Fleischera znakomity materiał na obraz filmowy, ale jednocześnie same w sobie są one utkanymi ze światła obrazami. Spostrzeżenie to autor odnosi też do miast oglądanych w ciągu dnia (prześwitujące światło na kawiarnianych tarasach i inne niuanse oświetlenia słonecznego), przede wszystkim jednak fascynuje go miasto nocą. Wtedy to właśnie można łatwiej dostrzec analogie między miastem i obrazem fotograficznym: „W laboratorium nocy miasta są obrazami. Miasta-obrazy wywołuje się w kąpieli nocy”<sup>7</sup>.

Fleischer opisuje różnice między miastami analogicznie do różnic między obrazami fotograficznymi: mogą one być naszpikowane detalami lub wypełnione przestrzenią, o powierzchniach błyszczących albo matowych. Podobnie jak fotografia, miasto jest też swoistym obrazem-wspomnieniem, pamięcią historii (i zarazem teraźniejszością geografii). Każde miasto ma swoją historię-światło, jest – od bruku aż po niebo – **ekranem**, od którego odbija się światło i który chwyt

światło tak jak żagiel chwyta wiatr – „lekki powiew światła gazowego lub nawałnicę elektryczności i neonów”<sup>8</sup>. W ten sposób światło tworzy historię miasta i konstytuuje je jako obraz.

Miasto stanowi jednak także obiekt filmowy, istnieje zjawisko „fotogenii miast”. Miasta są niczym gwiazdy filmowe i kino musi ten fakt respektować. Fleischer mówi o nich jak o gwiazdach. Opisując, jak czerń nocy przemienia się w biel, kiedy pada śnieg w Pradze lub w Sankt-Petersburgu albo gdy zamarzający Dunaj zmienia ją w alabastrową przezroczystość, krytyk określa te zjawiska mianem swoistego makijażu miast. Jest to „błady puder geografii na czerni Historii”<sup>9</sup>.

Z pozoru miasto wydaje się mniej fotogeniczne niż miejsca takie, jak ośnieżone szczyty górskie czy tropikalna dżungla. Ale także ono może przemienić się w dżunglę, zwłaszcza nocą, kiedy wszystko pogrążone jest we śnie. Fleischer przypomina, że film Johna Hustona *Asfaltowa dżungla* był pokazywany we Francji pod tytułem *Kiedy miasto śpi* – ta znacząca koincydencja obu wersji tytułu ujawnia pokrewieństwo dżungli i pogrążonego w ciemnościach miasta.

Kino kocha noc, a wyrazem tej miłości stają się nierzadko tytuły filmowe: *Noc amerykańska*, *Moja noc u Maud*, *Białe noce*, *Noce Cabirii*, *Noc w operze*, *Nocny portier* i wiele innych. Po zmroku przestrzeń miejska zmienia swój charakter, gdyż jest oświetlona w odmienny sposób – nie tylko dzięki latarniom, lecz także dzięki neonom czy światłom w oknach. Trzeba umieć fotografować „twarz miasta”, tak jak się robi zdjęcie gwiazdzie filmowej, respektując gry światła i cienia. Nie jest przy tym ważne, czy będzie to noc prawdziwa; Fleischer poświęca też sporo uwagi tak zwanej „nocy amerykańskiej”, stwarzanej w kinie przy użyciu specjalnych filtrów przed obiektywem kamery. Mrok i cień grają tu równie ważną rolę jak światło, operator powinien więc pamiętać o korzyściach, jakie może uzyskać, fotografując obiekt „pod światło”. „Światło jest piękne, kiedy wytwarza cień, kiedy uwydatnia objętość i powierzchnię przedmiotów, pokazując zarazem tylko ich część, a resztę ukrywając w mroku”<sup>10</sup>.

Fotogenia miast to jednak nie tylko umiejętność ich fotografowania. Miasta są fotogeniczne same w sobie, a ich potencjalnie filmowa uroda opiera się na pierwszoplanowej roli światła. „Każde miasto jest oświetlone w inny, właściwy sobie sposób; każde z nich daje oświetlającemu je kinu swoje naturalne światło sztucznego oświetlenia: lustrzane lampiony nocy weneckiej, ogromne neony reklamowe Times Square w Nowym Jorku [...]. Wyobraźmy sobie te miejsca sfilmowane nocą przy wygaszonych światłach: co można wtedy zobaczyć, co to za miasto? Niektóre światła są czymś więcej niż tylko oświetleniem miasta, są jego skórą, są samym miastem. Las Vegas jest elektronicznym ekranem, wirtualnym światem, miastem-mirażem, wzniesionym w nocy i rozplywającym się w świetle dnia. Tego rodzaju miejsca, takie miasta są niemożliwe do oświetlenia: one same nie są niczym innym, jak tylko światłem”<sup>11</sup>. Miasta mogą więc być swego rodzaju świetlnymi obrazami, zanim jeszcze znajdują się w polu widzenia kamery. Niezależnie zaś od swej pozafilmowej atrakcyjności mają większe lub mniejsze predyspozycje ku temu, by się stać „kinową gwiazdą”, w zależności od tego, czy są oświetlone mniej lub bardziej, czy jawią się jako wyraźne bądź zamglone, zabudowane w głąb lub nie... Warto przy tym zaznaczyć, że kino nie oświetla miasta, a jedynie jego wybrany fragment – zanim do naturalnych światel miasta dołączy oświetlenie filmowe, najpierw przestrzeń miejska jest kadrowana. „Kino nie oświetla miasta, oświetla ono miasto wykadrowane – pisze Fleischer – miasto wykadrowane, kadr-dzielnice, tę część miasta, która staje się polem widzenia kamery, aby mógł narodzić się obraz. W ten sposób światło i kadr stanowią wspólną część strategii kina wobec miasta-nocy. Pozwalają narodzić się mikrokosmosom, mikroklimatom”<sup>12</sup>.

Potęga kina ogranicza się do ściśle wytypowanego terytorium; samo kadrowanie byłoby jednak niewystarczające – pole widzenia kamery musi zostać ponownie wykadrowane przez światło, dopiero wtedy może narodzić się obraz. Kadr w ciemnościach jest czystą wirtualnością.

W swych rozważaniach nad sposobami kreowania widzialnych miast w filmie autor *Faire le noir* nie ogranicza się do spraw najbardziej podstawowych, technicznych, ale raz po raz zmierza w kierunku uogólnionej, poetyckiej niekiedy, refleksji nad istotą kina. Opisując najbardziej interesujące dla filmowców aspekty funkcjonowania światła w przestrzeni miasta, szczególną uwagę poświęca on „momentom granicznym”, jakimi są zmierzch oraz świt. Godzina zmierzchu określana jest w języku francuskim za pomocą związku frazeologicznego *entre chiens et loups* (między psami i wilkami). Fleischer określa ten moment (i analogicznie godzinę świtu, nazwaną przez niego żartobliwie *entre loups et chiens*) jako chwile wyjątkowe, „najbardziej udane spotkania między miastem-obrazem a kinem”<sup>13</sup>. Światło zmierzchu stanowi w jego odczuciu kwintesencję wszelkich światel nieba i ziemi; chwili, w której kończy się dzień i zapalają się nocne lampy, w zależności od pory roku, może towarzyszyć letnie oszołomienie lub zimowa melancholia. Każde miasto ma swoje „psy” i „wilki” – podsumowuje autor. Przed tymi dwoma momentami kino może jedynie złożyć broń. Cała sztuka polega tylko na tym, by we właściwym momencie zawołać: „Cisza! Akcja!”<sup>14</sup>.

Zjawisko *entre chiens et loups* interesuje jednak Fleischera nie tylko od strony czysto operatorskiej. W swych rozważaniach dochodzi on bowiem do wniosku, że samo kino, jako pewne doświadczenie kulturowe, funkcjonuje „między psami i wilkami”, między światłem i mrokiem, dniem i nocą. Doświadcza tego w całej pełni zwłaszcza widz, który wchodzi do kina za dnia i na czas projekcji pogrąża się w mroku sali, aby po ponownym wyjściu na ulicę spostrzec ze zdumieniem, że tam także zapanowały już ciemności. Noc panująca na ulicach miasta różni się jakościowo od „nocy” kinowej – jest pełna światel, ale brakuje jej obrazów.

Tekst Fleischera, choć pozwala spojrzeć na związki miasta i kina z oryginalnej, po części operatorskiej, a po części poetyckiej per-

spektywy, w gruncie rzeczy dotyczy tych samych kwestii, które są poruszane najczęściej w refleksji nad miastem filmowym, to jest jego atrakcyjności. Wystarczy zajrzeć do jakiegokolwiek wydawnictwa poświęconego tej tematyce, by zauważyć, jak różne oblicza może przybrać fotogenia miasta. Nawiązując do zaproponowanej przez Fleischera analogii pomiędzy miastem a gwiazdą filmową, można, oczywiście, podążać tropem konkretnych nazw – status *film star* mają bowiem z całą pewnością Paryż, Nowy Jork czy Kraków. Miasta mogą się jednak okazać fotogeniczne także poprzez, symboliczną nierzadko, funkcję, jaką pełnią w całości filmu: miasto-labirynt, miasto zbrodni, miasto surrealistyczne, miasto ponowoczesne, miasto-metafora ludzkiej duszy...<sup>15</sup>.

Kino i miasto są ze sobą nierozdzielnie związane – przypomina o tym także Wim Wenders, twórca *Nieba nad Berlinem* (1987):

„Film jest kwintesencją kultury miejskiej, która powstała w końcu XIX wieku i rozkwitła w momencie pojawienia się światowych metropolii. Kino i miasta rosły i dojrzewały równocześnie. [...] Kino jest lustrem, odbijającym wiernie obraz miast XX wieku i żyjących w nich ludzi”<sup>16</sup>.

Przestrzeń miejska stanowi zatem nie tylko ozdobę, lecz także naturalne środowisko kina. Na szczególną uwagę zasługują jednak przede wszystkim te filmy, w których poza tym, że miasto jest fotogeniczną „gwiazdą”, kontemplowaną z przyjemnością przez widza, to jawi się ono również jako przestrzeń znacząca, mająca swój niepodważalny udział w przebiegu filmowej akcji. W książce Calvina każde miasto jest znakiem domagającym się rozszyfrowania. Podobnego rodzaju interpretacji wymagają też filmowe obrazy miast. Znakomitym tego przykładem, o czym świadczy już sam tytuł, mogą być *Szyfry* Wojciecha J. Hasa. Przedstawiony tam bohater, powracający do Krakowa po długiej nieobecności, próbuje rozwikłać zagadkę śmierci swego syna, a kluczem do niej wydaje się przestrzeń miasta, jakby



to ono znało ukrytą prawdę i zazdrośnie strzegło swej tajemnicy. Co ciekawe jednak, nie zawsze tajemniczość miasta musi mieć wymiar tak przytłaczający jak u Hasa. Niejednokrotnie filmowe wizerunki przestrzeni miejskiej kryją w sobie, niczym w modnych współczesnie grach miejskich, zagadkę do rozwiązania. Tak jest przede wszystkich w tych filmach, których fabuła ma charakter kryminalny lub *quasi-kryminalny* – taką rolę „zagrała” znakomicie Bydgoszcz w filmie Tadeusza Chmielewskiego *Wśród nocnej ciszy* (1978). Z kolei spośród filmów wrocławskich warto przypomnieć *Trąd* (1971) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, *Złote koło* (1971) Stanisława Wohla czy niektóre odcinki serialu *Stawka większa niż życie*.

Przestrzeń miasta nie jest więc jedynie tłem dla rozgrywających się wydarzeń, ale żyje, ma duszę, może obdarzać siłą i wolnością. W latach osiemdziesiątych XX wieku fenomenem, potwierdzającym w sposób wyjątkowo spektakularny wyjątkowość Wrocławia jako przestrzeni, która daje człowiekowi poczucie wolności i wiarę we własne siły, był artystyczno-społeczny ruch Pomarańczowej Alternatywy. Wyjście krasnoludków na ulice miasta okazało się zaskakująco skutecznym sposobem walki z systemem PRL-u. To, co kiedyś mogło się wydawać jedynie studenckim „wyglupem”, z perspektywy czasu zasługuje z całą pewnością na to, by być uznane za niepowtarzalny, żywy *performance* najwyższej klasy, a przestrzeń Wrocławia odegrała w nim rolę zdecydowanie niebagatelną. Przykład to o tyle wart przypomnienia, że w czasach najnowszych uderzająco podobną rolę – przestrzeni wolności i protestu wobec minionego systemu – odegrał Wrocław w *80 milionach* (2012) Waldemara Krzystka. Finałowa, porywająca scena bitwy demonstrantów z milicją na Moście Grunwaldzkim, pozostaje w pamięci na długo po obejrzeniu tego filmu. Wrocław urasta tutaj do rangi metafory całej walczącej o wolność Polski; w szerszej perspektywie może zostać potraktowany jako symbol wszelkich ruchów wolnościowych.

Na odmiennej nieco płaszczyźnie – w sferze medialnej, ale w ramach serialu telewizyjnego, a nie filmu – znakomitym współczesnym przykładem ukazania przestrzeni Wrocławia jako tej, która obdarza siłą i wolnością, był serial *Tancerze*, zwłaszcza jego druga seria, reżyserowana przez Wojciecha Adamczyka. Aby uatrakcyjnić serial, którego oglądalność w pierwszej serii spadała, reżyser między innymi wyprowadził bohaterów w plener, w przestrzeń miejską Wrocławia. Za modelową wręcz ilustrację tej tendencji trzeba uznać odcinek 11., o znamienym tytule *Uwierzyć w siebie*. Grupa tancerzy, rywalizująca ze szkolnymi kolegami, nie jest początkowo przekonana o możliwości odniesienia zwycięstwa. Przełomowy okazuje się dopiero moment, w którym, pod wpływem nagłego impulsu, kierująca nimi Dorota decyduje się na układ choreograficzny na ulicach miasta. Finałowa scena tańca na wrocławskim Rynku przynosi bohaterce zwycięstwo, ale jednocześnie jest niekwestionowanym hołdem złożonym poten-



*Tancerze* odc. 11 *Uwierzyć w siebie* reż. Wojciech Adamczyk, fot. Grzegorz Spała/TVP

cjałowi i fotogenii Wrocławia – w sensie, jaki nadawał temu terminowi w swych rozważaniach o miastach-gwiazdach Alain Fleischer. „Widzialne miasto” może być zatem równie pociągające, jak miejsca, które ujrzał w swej wyobraźni Calvinowski Marco Polo.

Na koniec przypomnijmy jeszcze raz *Niewidzialne miasta* Itala Calvina: „To, co sprawia ci radość w mieście – to nie jego siedem czy siedemdziesiąt siedem cudów, ale odpowiedź, jakiej udziela na twoje pytanie”<sup>17</sup> – mówi Marco Polo.

– „Albo pytanie, jakie zadaje, zmuszając cię do odpowiedzi, jak Teby przez usta Sfinksa”<sup>18</sup> – odpowiada Wielki Chan.

W gruncie rzeczy podróż do widzialnych miast nie różni się aż tak bardzo od zwiedzania tych, które opisuje wenecki podróżnik. Jedne i drugie mogą mieć w sobie ogromny potencjał emocjonalny, przyciągając do siebie podróżnika. Oba mogą też ukrywać zagadki i sugerować odpowiedzi na egzystencjalne pytania, jakie zadaje sobie większość z nas. Pozostaje zatem tylko udać się w podróż, mając w pamięci zachętę, sformułowaną przez Roberta Salvadoriego: „Dla każdego, kto lubi dworce kolejowe, przyjazd na Wrocław Główny jest ekscytującym przeżyciem. Jako jeden z najstarszych dworców Europy (1856), jest on jeszcze wyrazem humanistycznej kultury, która odczuwała potrzebę ukrycia i zamazania wdzierającej się kolejowej nowoczesności; to dlatego jego wygląd zewnętrzny nabiera bajkowych rysów średniowiecznego zamku [...]”<sup>19</sup>.

Dzisiaj, kiedy nie da się już uciec nie tylko przed nowoczesnością, lecz także przed ponowoczesnością, takim bajkowym dworcem, który zaprasza do zwiedzania Wrocławia i innych widzialnych miast, jest przede wszystkim – kino.





# Przypisy

1. I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 67.
2. R. Salvadori, *Pejzaże miasta*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2006, s. 5.
3. Tamże, s. 42.
4. Tamże, s. 41.
5. Tamże.
6. Zob. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975 (rozdział *Dusza kina*).
7. A. Fleischer, *Faire le noir. Notes et études sur le cinéma*, Marval 1995, s. 104.
8. Tamże.
9. Tamże, s. 105–106.
10. Tamże, s. 112.
11. A. Fleischer, dz. cyt., s. 113.
12. Tamże, s. 114.
13. Tamże, s. 115.
14. Zob. tamże, s. 116.
15. Przykłady zaczerpnięte z monograficznego numeru „Kwartalnika Filmowego” poświęconego tematyce miasta w filmie. Zob. „Kwartalnik Filmowy” 1999 nr 28.
16. W. Wenders, *Pejzaż miejski*, w: *Europejskie manifesty kina*, A. Gwóźdź (red.), Wiedza Powszechna, Warszawa 2012, s. 349.
17. I. Calvino, dz. cyt., s. 34.
18. Tamże.
19. R. Salvadori, *Podwójne życie Wrocławia*, w: tegoż, dz. cyt., s. 61.





# Robert

# Dudziński

Gdyby współczesnego odbiorcę kultury masowej zapytać o kryminały, których akcja rozgrywa się we Wrocławiu, niemal na pewno wymieniłby najgłośniejsze dokonanie tego rodzaju, czyli cykl powieściowy Marka Krajewskiego o Eberhardzie Mocku. Niestety, będzie to jednocześnie jego ostatnie skojarzenie.

...



... Cały szereg (być może niezbyt liczny, ale jednak istniejący) utworów literackich i filmowych powstałych w dobie PRL-u i mających za tło fabuły Wrocław, uległ w dużej mierze zapomnieniu i wyparciu z powszechnej świadomości. Właśnie takiemu dokonaniu polskiej kinematografii, a więc *Złotemu Kołu* (reż. Stanisław Wohl, 1971), chciałbym przyjrzeć się w tym tekście z dwóch powodów. Po pierwsze, bardzo wyraźnie i jednocześnie ciekawie eksponuje ono samo miasto. Po drugie, o ile *Złote Koło* nie zostało jeszcze w zupełności zapomniane przez widzów, gdyż Telewizja Polska od czasu do czasu je emituje, o tyle uwagę zwraca jego całkowita nieobecność w refleksji naukowej nad kinem popularnym Polski Ludowej<sup>1</sup>. Zapewne wpływ na to ma fakt, że mowa tu o produkcji telewizyjnej, a nie kinowej. Tymczasem *Złote Koło* zasługuje na pogłębioną analizę, gdyż na tle innych kryminałów doby PRL-u (zarówno filmowych, jak i literackich) stanowi obraz niezmiernie interesujący i wyróżniający się.

### ***Złote Koło* – ładny kryptonim, brzydka sprawa**

*Złote Koło* nakręcono na początku lat 70. (premiera odbyła się 22 IV 1971 roku) w Zespole Filmowym „Nike” na zlecenie Telewizji Polskiej. Taka forma współpracy między telewizją a zespołami filmowymi była stosunkowo nowa. Zaledwie parę lat wcześniej, w 1964 roku, podpisano porozumienie, na mocy którego filmy, mające przede wszystkim wzbogacić repertuar TP, powstawały właśnie w tym trybie. Wśród rozmaitych nakręconych wówczas produkcji zdecydowanie najśłynniejszy jest serial *Czterej pancerni i pies* ZF „Syrena”<sup>2</sup>.

W podobny sposób powstał omawiany film. W jego realizację zaangażowani byli twórcy o sporym doświadczeniu filmowym, także w dziedzinie gatunków popularnych. Reżyserem został Stanisław Wohl (wcześniej pracujący między innymi jako scenarzysta wspomnianych *Czterech pancernych i psa*), a za scenariusz odpowiadał Aleksander Ścibor-Rylski, reżyser i scenarzysta na przykład kryminału *Morderca*



*Złote koło* reż. Stanisław Wohl, fot. Fototeka Filmoteki Narodowej

*zostawia ślad* (1967). Również obsada składała się z aktorów znanych i cenionych. Główną rolę powierzono Tadeuszowi Janczarowi, pojawili się też Zdzisław Maklakiewicz czy Katarzyna Łaniewska.

Co ciekawe, właściwie równocześnie z premierą *Złotego Koła* (według informacji na stronie redakcyjnej druk ukończono w maju 1971 roku) ukazała się także powieść Ścibora-Rylskiego<sup>3</sup> pod tym samym tytułem. Opublikowano ją w słynnej zeszytowej serii *Ewa wzywa 07...*, w której w niewielkich odstępach czasu (domyślnie – co miesiąc, choć zazwyczaj nie udawało się utrzymać tego tempa) publikowano krótkie kryminały rodzimych autorów. Przedstawiona w powieści fabuła zasadniczo nie odbiega od tego, co można zobaczyć w filmie, niewielkie zmiany są obecne jedynie w dialogach.

Tytuł *Złote Koło* odwołuje się do ulicy w centrum Wrocławia, dziś już nieistniejącej, która biegła równoległe do ul. Psie Budy, między

ul. Ruską a ul. św. Antoniego<sup>4</sup>. Większość zabudowań wchodzących w jej obręb została wyburzona przy okazji budowy trasy W-Z w tym rejonie w 1977 roku.

*Złote Koło* reprezentuje gatunek tak zwanego kryminału milicyjnego, czyli specyficzną dla państw socjalistycznych odmianę zarówno powieści sensacyjnej, jak i filmu sensacyjnego. Akcja została osadzona we Wrocławiu lat 70., a jej osią jest śledztwo w sprawie zamordowanego właśnie na tytułowej ulicy nastolatka – Janusza Kruka. Nieznający nawet jego tożsamości milicjanci w toku dochodzenia odkrywają stopniowo, że ofiara z jednej strony miała trudną sytuację rodzinną, z drugiej zaś – sama obracała się w podejrzanym towarzystwie i zamieszana była w ciężkie przestępstwo, czyli zbiorowy gwałt na 15-letniej dziewczynie.

### **„Z Nowotki do Szajnochy albo przez bramę na plac Solny”. Wrocław w *Złotym Kole***

W omawianym filmie Wrocław obecny jest w sposób bardzo wyraźny, a jednocześnie nietypowy. Tę specyfikę dość dobrze zapowiada już sam tytuł, pochodzący od nazwy ulicy. Miasto istnieje tutaj głównie poprzez swoją topografię: w fabule znaczną rolę odgrywają autentyczne ulice i place (oprócz tytułowego Złotego Koła również ulice Szajnochy, Włodkowica, Psie Budy, plac Solny itd.) oraz obiekty (Dworzec Świebodzki, PDT, Hala Ludowa, bar „Staropolanka”). Ogółem w całym filmie wymienionych zostaje około dwudziestu rzeczywiście istniejących miejsc, niektóre nawet po kilka razy. Należy jednak zwrócić uwagę na jedną prawidłowość – wspomnianych ulic i obiektów w *Złotym Kole* się nie pokazuje, o nich się jedynie mówi. Jest to zatem zabieg sprzeczny z samą naturą filmu jako medium oddziałującego przede wszystkim poprzez obraz. Miasto jako takie jest w warstwie wizualnej filmu niemal nieobecne. Większość ujęć zrealizowano w pomieszczeniach, a gdy pojawiają się jakiegokolwiek plenery, to kamera zawsze skupia się na postaciach, przy tym kadry są bardzo wąskie.

Znamienne też, że w nielicznych scenach plenerowych bynajmniej nie oglądamy najbardziej reprezentacyjnej strony Wrocławia, wręcz przeciwnie – dominują zaniedbane kamienice czy nawet wypalone i opuszczone ruiny, jakie widzimy na Złotym Kole.

Natomiast różne elementy miasta nieustannie pojawiają się w warstwie dialogowej i zazwyczaj są bardzo precyzyjnie nazwane, więc istnieje ono, jak już wspominałem, przede wszystkim poprzez swoją topografię. O tym, że właśnie ten swoisty klucz topograficzny był dla twórców istotny, świadczy – oprócz tytułu – również jedna z pierwszych scen, w której widzimy milicjanta, pełniącego dyżur na komendzie, właśnie na tle olbrzymiego planu miasta.

Topografia została w *Złotym Kole* odtworzona z dużą pieczołowitością i dokładnością, czego najjaskrawszym przykładem jest wspomniany wyżej bar „Staropolanka”, który w pewnym momencie staje się istotnym dla śledztwa miejscem. Jak dowiadujemy się z dialogów, ten lokal znajduje się „na rogu Włodkowica i Nowotki”. I rzeczywiście, analizując plan miasta z roku 1971, właśnie w tym miejscu można zobaczyć symbol oznaczający restaurację.

Tak ścisłe trzymanie się rzeczywistego nazewnictwa rodzi jednak pewne problemy. Określenia, które są jasne dla mieszkańców Wrocławia, niewiele powiedzą komuś, kto miasta nie zna. W pewnym momencie w filmie pojawia się scena, w której milicjant melduje przełożonemu: „Dzwonili z Kraszewskiego, podobno przywieźli im jakiegoś pomyłonego, który krzyczy, że zabił dziecko”. Dla widzów związanych z Wrocławiem oczywiste jest, iż na ulicy Kraszewskiego mieści się szpital psychiatryczny, pozostali mogą się tego jedynie domyślać. Co więcej, wspomniana informacja nie zostaje w żaden sposób doprecyzowana, a ponadto scena meldunku nie przechodzi płynnie w ujęcie szpitala psychiatrycznego, co może wprowadzić widza w konfuzję. Konfuzję, której przecież łatwo byłoby uniknąć, informując po prostu, że dzwoniło ze szpitala, rezygnując z obiegowych, lokalnych określeń.

Tymczasem twórcy filmu zdecydowali się korzystać z takiego nazewnictwa bardzo często, gdyż precyzyjne umiejscowienie podejrzanych na mapie miasta stanowi centralny wątek śledztwa. Tu ponownie scenarzysta zdecydował się na użycie autentycznych nazw ulic i placów, a to, w jakim kontekście się one pojawiają, również wydaje się znamienne:

„Skoczyłaś: Myślisz, że on ma coś z tym wspólnego? To kawał drania, ale nigdy nie brał się do mokrej roboty.

Budny: Był na placu Solnym, a to jest parę kroków od Złotego Koła”.

Czy też w innej scenie:

„Budny: A czy macie coś już w sprawie tego pomyleńca z Kraszewskiego? Odbiór.

Oficer dyżurny: Tylko jeden meldunek: jakaś kobieta widziała go wczoraj w południe. Szedł Świdnicką i gadał sam do siebie. Jeszcze wtedy był w płaszczu, ale płaszcz na razie jeszcze nie znaleziono. Odbiór.



*Złote koło* reż. Stanisław Wohl, fot. Fototeka Filmoteki Narodowej

Budny: To nie jest mało. Ze Świdnickiej można w parę minut przejść na Złote Koło”.

Widać tu wyraźnie, że korzystanie z rzeczywistych nazw ulic wymusiło na scenarzyście umieszczanie w dialogach informacji redundantnych, wprowadzonych z myślą o widzach nieznających miasta. Dla mieszkańców Wrocławia to oczywiste, że ulica Świdnicka czy plac Solny są nieopodal Złotego Koła, więc te doprecyzowania są dla nich zbędne, przeznaczono je przede wszystkim dla pozostałych odbiorców. Scenarzysta mógł jednak uniknąć takiej sytuacji, poprzestając tylko na omówieniach. Zamiast konkretnych nazw ulic wystarczyłoby przecież podać informację, że jednego z podejrzanych widziano niedaleko Złotego Koła bądź parę minut drogi od niego. Jednak z jakiegoś powodu twórcy zdecydowali się na silne uwypuklenie kwestii topograficznych w warstwie dialogowej. Trudno zaś podejrzewać ich o nieudolność, zwłaszcza że byli już doświadczonymi filmowcami.

Warto zastanowić się nad tym, jak w *Złotym Kole* sfunkcjonalizowano wprowadzenie szczegółów topograficznych do warstwy dialogowej (zajmę się tym w następnej części artykułu). Sam weryzm opisu i korzystanie z autentycznych szczegółów nie stanowiły bowiem w wydawanych w Polsce Ludowej kryminałach czegoś niezwykłego bądź rzadkiego. Wręcz przeciwnie, powieści milicyjne często korzystały z mnóstwa realistycznych szczegółów, w tym także topograficznych, gdyż jak zauważył Krzysztof Teodor Toeplitz, odpowiadało to oczekiwaniom czytelników<sup>5</sup>. Kluczowa okazuje się jednak funkcja tych detali – w tekstach, które analizuje wspomniany badacz, służą one zatarciu granic między fikcją a rzeczywistością, sprzyjają wytworzeniu u odbiorcy wrażenia realności opisywanych zdarzeń. W *Złotym Kole* efekt ten jest również widoczny, ale zdecydowanie istotniejszy wydaje się inny cel. Zauważmy, iż wspomniane szczegóły w dużej mierze organizują całą fabułę i przedstawioną zagadkę kryminalną, a nie stanowią dlań jedynie realistycznego tła. Jest to różnica kluczowa – i to ona

właśnie wymusiła wprowadzenie informacji redundantnych. Ścibor-Rylski musiał wziąć pod uwagę odbiorców nieznających miasta, gdyż kwestie topografii to tutaj nie tylko łatwy do zignorowania element tworzący wrażenie realizmu, lecz także dotyczą one najważniejszych w fabule kryminalnej faktów, czyli przesłanek prowadzących do rozwikłania zagadki. Aby to w pełni dostrzec, trzeba jednak najpierw przyjrzeć się strukturze zarówno kryminału milicyjnego jako takiego, jak i budowie *Złotego Koła*.

### **„W tym czasie na placu Solnym było chyba z tysiąc osób”, czyli miasto jako element zagadki**

Wydaje się, że sens opisywanego wyżej zabiegu nasycenia warstwy dialogowej szczegółami topograficznymi wiąże się z poetyką kryminału, a zwłaszcza z poetyką powieści milicyjnej i filmu milicyjnego. Stanisław Barańczak, pisząc o tym gatunku, zauważył, że jest on w dużym stopniu rozdarty między dwoma najważniejszymi wzorcami literatury kryminalnej – kryminałem klasycznym (zwanym również powieścią detektywistyczną) i czarnym (zwanym czasem powieścią kryminalno-sensacyjną). Powieść milicyjna, posiadając cechy obu, próbuje je łączyć, choć wydaje się to zasadniczo niemożliwe:

„Polską powieść milicyjną traktujemy zasadniczo jako wyraziście wyodrębnioną pododmianę gatunkową w ramach tej odmiany gatunku powieściowego, jaką jest powieść kryminalna. Paradoxs polega natomiast na tym, że usytuowanie problemu na tle światowej tradycji powieści kryminalnej sugerowałoby wniosek przeciwny: powieść milicyjna jest nie czymś samoistnym, lecz właśnie gatunkową hybrydą. Kojarzy w sobie cechy gatunkowe biegunowo dwu przeciwnych typów powieści kryminalnej, które w zasadzie nie dają się skojarzyć i pogodzić ze sobą bez literackiego i światopoglądowego dysonansu.

O jakich typach mowa? Polska terminologia jest w tym względzie dość nieustabilizowana i przypadkowa, umówmy się zatem, że powieść

kryminalną [...] rozbijemy na dwie odrębne dziedziny: powieść detektywistyczną [...] i powieść [...] kryminalno-sensacyjną”<sup>6</sup>.

Kryminał milicyjny to gatunek hybrydyczny, co niejako z miejsca skazywało go na artystyczną porażkę. Pozostawiając na uboczu kwestię oceny możliwości sprawnego zrealizowania takiego połączenia, należy o tym strukturalnym dysonansie pamiętać. Podobne rozdarcie można bowiem dostrzec także w *Złotym Kole* – z klasycznym kryminałem łączy je narracja linearno-powrotna oraz zagadka kryminalna skonstruowana niczym logiczna szarada, a z kryminałem czarnym – postać zawodowego śledczego, czyli milicjanta, wątek zbrodni w dużej mierze przypadkowej, a nie zaplanowanej, i dość pesymistyczny wydźwięk społeczny. Wydaje się, iż kwestia takiej, a nie innej obecności Wrocławia w filmie da się wyjaśnić właśnie w związku z tymi dwoma tradycjami.

Jeśli chodzi o kryminał klasyczny, to dla niego charakterystyczny jest sposób konstruowania zagadki, która w istocie ma stanowić rodzaj intelektualnej szarady. Jej rozwiązanie ma być ściśle logiczne, oparte na określonej puli przesłanek, a odbiorca nie tylko śledzi dokładnie proces odkrywania sprawcy przez detektywa, lecz także może w nim uczestniczyć. To podstawowy wyznacznik gatunkowy, pozwalający odróżnić klasyczny kryminał od jego wariantu czarnego. Dość dobrze różnicę tę nakreślił Stanko Lasić:

„W pełni błędna jest opinia, że forma śledztwa należy wyłącznie do powieści-problemu. Występuje ona we wszystkich modelach powieści kryminalnej, tylko charakter śledztwa zmienia się zależnie od modelu. W powieści-problemie śledztwo jest przeważnie domeną rozmyślenia, dedukcji, zbierania danych, uważnego słuchania. W czarnej powieści detektyw/policjant/ścigający zazwyczaj prowadzi dochodzenie z rewolwerem w ręce, ginie wiele nowych ofiar, życie jest w stałym niebezpieczeństwie”<sup>7</sup>.

W *Złotym Kole* natomiast bardzo ważnym i właściwie nieusuwalnym elementem zagadki twórcy uczynili właśnie topografię miasta.



Klucz do rozwiązania sprawy tkwi w skrupulatnym odtworzeniu tras poszczególnych podejrzanych i ofiary oraz wysnuciu z tej rekonstrukcji określonych wniosków. Układ ulic staje się zatem immanentnym elementem kryminalnej szarady, przed którą stają zarówno bohaterowie filmu, jak i widz. Tę ważną rolę, jaką pełni klucz topograficzny organizujący całą konstrukcję logiczną śledztwa, najpełniej widać w jednej z końcowych scen, gdy milicjanci zbliżają się do odkrycia sprawcy:

„Budny: Uważaj, Semko. Kruk wziął pieniądze w «Staropolan-ce», róg Włodkowica, i prawdopodobnie prosto stamtąd poszedł na Rzeźniczą, jak wiesz jest tam urząd pocztowy. Ty poszedłeś za nim aż tutaj. [...]

Semko: Po pierwsze, idąc przez Rzeźniczą, nie przechodziłby przez Złote Koło. Z Nowotki do Szajnochy albo przez bramę na plac Solny. Albo przez taką małą uliczkę, no, nie pamiętam jak ona się nazywa...

Traszka: Psie Budy?

Semko: O, Psie Budy! Idąc przez Złote Koło, musiałyby nadłożyć drogi.

Budny: Owszem, ale kiedy Kruk dochodził do Szajnochy, coś go wypłoszyło”.

Treść dialogu wyjaśnia, skąd tak silna obecność topografii miasta w warstwie dialogowej. Widz musiał mieć te same dane, co milicjant, aby móc nadążyć za jego tokiem myślenia, a nawet samodzielnie wysnuwać pewne hipotezy i eliminować kolejnych podejrzanych. Dlatego twórcy musieli się z publicznością tymi informacjami podzielić, aby ona też przynajmniej w jakimś stopniu mogła czerpać przyjemność z rozumowego dochodzenia do prawdy.

Z podobną sytuacją, gdy widz jest w stanie wykluczyć jednego z podejrzanych na podstawie informacji topograficznych, mamy do czynienia na przykład w przypadku owego pacjenta szpitala na ul. Kraszewskiego. Według meldunków znaleziono go bowiem, miota-

jącego się w amoku i poplamionego krwią, w parku na Krzykach, co od razu wzbudzi u uważnego widza wątpliwości (a kwestia ta nie jest poruszana przez bohaterów filmu). Jeśli to on zabił bowiem Kruka na Złotym Kole, to jak mógł się dostać tak daleko od miejsca zbrodni w takim stanie?

Zastosowany w filmie zabieg jest jednocześnie ciekawy i ryzykowny. Nieprzypadkowo dane topograficzne raczej rzadko występują w klasycznych kryminałach w charakterze przesłanek służących rozwiązaniu zagadki, gdyż wskazówki zawsze powinny być jasne i czytelne dla każdego. Tu zaś mamy do czynienia z dość specyficznym odbiorcą modelowym – *Złote Koło* okaże się po prostu lepszym kryminałem dla widzów z Wrocławia niż dla tych spoza miasta. Z myślą o tych ostatnich w dialogach umieszczono wspomniane wyżej redundantne informacje, aby oni również mogli nadażyć za rozumowaniem milicjantów. Ciekawe wydaje się również to, że twórcy postanowili wykorzystać do tego celu właśnie Wrocław, a nie inną miejscowość (choćby Warszawę), której topografia miałaby większą szansę zostać rozpoznana przez liczniejszą grupę osób.

### **„Był zły i dobry równocześnie”, czyli Wrocław *noir***

Nie należy jednak zapominać o związkach *Złotego Koła* z czarnym kryminałem, które również mogą po części wyjaśnić funkcję, jaką w filmie pełni Wrocław. Wspomniany gatunek charakteryzował się wprowadzaniem kwestii społecznych, przedstawiał nowoczesne miasto i społeczeństwo z ich wszystkimi mrocznymi stronami i wynaturzeniami. Obok kwestii społecznych autorzy kładli nacisk na problemy moralne czy psychologiczne, stroniąc od jednoznacznego ferowania wyroków na temat swoich bohaterów i pozostawiając ocenę odbiorcy. Według Barańczaka to właśnie było głównym źródłem popularności, a jednocześnie i artyzmu tego gatunku<sup>8</sup>, a zatem dylematy moralne i problematyka społeczna to jedne z konstytutywnych elementów

omawianej konwencji. Podobnie sprawa wygląda w filmach *noir*, gatunku nierozzerwalnie związanym z czarnym kryminałem. W latach 1941–1948 20% tytułów tworzących ów prąd było adaptacjami właśnie takich powieści<sup>9</sup>, a inicjujący nurt *noir* film – *Sokół Maltański* (*Maltese Falcon*, reż. John Huston, 1941) – stanowił zarazem ekranizację pierwszego w historii czarnego kryminału autorstwa Dashiella Hammetta. Gatunek ten także przedstawiał obraz miasta po gwałtownych przemianach industrialnych:

„Inny ważny czynnik, który odegrał też znaczącą rolę w powstawaniu, rodzeniu się trzeciej fazy kina gangsterskiego (tej, z której wyewoluował film czarny), to psychosocjologiczny efekt transformacji cywilizacyjnej Ameryki, mającej swoją kulminację po I wojnie, a trwającej do lat trzydziestych i czterdziestych: przechodzenie od agraryzmu do społeczeństwa industrialno-urbanistycznego, masowego i konsumpcyjnego. [...]

Film czarny odbijał tę przemianę – stan przejściowy w amerykańskiej ideologii, kiedy amerykańska tożsamość przechodzi od XIX-wiecznego, przedindustrialnego modelu do XX-wiecznego, masowego, konsumpcyjnego społeczeństwa i państwa korporacyjnego”<sup>10</sup>.

*Złote Koło* nie mogło, rzecz jasna, w pełni pójść drogą portretowania mrocznych stron Polski lat 70. Kryminały milicyjne zbyt silnie obciążone były funkcją perswazyjną już z samej swej natury, wyraźnie wpisywały się w aparat propagandowy władz PRL, na co wskazywał Barańczak. Niemniej wymowa społeczna *Złotego Koła* pozostaje dwuznaczna. Z jednej strony mamy wyraźnie pozytywny obraz Milicji Obywatelskiej, przedstawionej jako organizacja sprawna i w pełni profesjonalna, a jednocześnie składająca się z ludzi inteligentnych, oddanych swojej pracy, dobrych i wyrozumiałych. Jest to wyraźna reklama MO, mająca wytworzyć jej pozytywny wizerunek w powszechnej świadomości. Film zatem realizuje pewne cele, jakie stawiano przed kryminałem milicyjnym: „[...] milicja w państwie

socjalistycznym jest instytucją, której kwalifikacja ma charakter nie tylko pragmatyczny, ale również ideologiczny: podobnie zatem jak partia, rząd czy wojsko jest skutecznie i konsekwentnie chroniona przed jakąkolwiek publiczną krytyką”<sup>11</sup>.

Miejscami pojawiają się też bardzo typowe postaci, w których kreacji da się odnaleźć propagandowe naleciałości. Na przykład kontestująca młodzież (długie włosy, okulary lenonki), która tworzy niebezpieczny gang mający na koncie brutalny gwałt, czy figura wiecznie coś kręcącego i kombinującego badylarza, który kupuje – jak dowiadujemy się na koniec – kradzione materiały budowlane.

Z drugiej strony, *Złote koło* prezentuje dość negatywny obraz polskiego społeczeństwa z początku lat 70., choć nie czyni tego wprost. Widz dostrzega jednak wyraźnie, że pewne instytucje (choć oczywiście nie MO, ale na przykład szkoła) nie działają tak, jak powinny. Niespełna 17-letni Kruk zrywa kontakty z rodziną, przestaje chodzić do technikum, nikt nie wie, co się z nim dzieje, i nikogo to w zasadzie nie obchodzi. Do momentu, gdy zostaje on zamordowany, właściwie żadne kroki w kierunku jego odnalezienia nie zostają podjęte ani przez krewnych, ani przez pedagogów. Znamienne wydaje się również, że o uczniu więcej powiedzieć może woźny niż dyrektor szkoły czy nauczyciele.

Co więcej, przedstawione w filmie społeczeństwo ogarnięte jest z jednej strony zubożeniem i znieczulicą, z drugiej zaś – materializmem. Ta pierwsza kwestia stale powraca w toku akcji. Przechodnie obojętnie mijają leżącego na ulicy Kruka (paradoksalnie tym, który mu pomaga, jest wspomniany badylarz-malwersant), ignorują pobitą, błagającą o pomoc dziewczynę, którą kilku chłopaków wlecze w jakieś ruiny, wreszcie, o czym była już mowa wcześniej, nawet rodzina zupełnie nie interesuje się losem odcinającego się od wszystkich nastolatka. Zubożenie na wszystko, co się wokół dzieje, okazuje się zatem powszechne.

Poniekąd łączy się to z materializmem i konsumpcjonizmem, które również stanowią istotne cechy sportretowanego społeczeństwa. Nie jest to jednak konsumpcja ekskluzywnych dóbr i opływanie w luksusy, jakie możemy dostrzec na przykład w o pięć lat wcześniejszym filmie Jerzego Skolimowskiego *Ręce do góry*. W *Złotym Kole* nie ma mowy o przejażdżkach alfa romeo czy oplem, to raczej konsumpcjonizm przejawiający się skupieniem wyłącznie na ekonomicznej stronie życia. Postawę tę najlepiej podsumowuje jeden ze szkolnych kolegów Kruka, stwierdzając: „Mój ojciec jest inżynierem w Elwro i ma do ludzi, że tak powiem, stosunek materiałoznawczy. Jego zdaniem Kruk to był materiał w trzecim gatunku”. Podczas rozmów, jakie odbywa kapitan Budny z kolejnymi świadkami, widz dostrzega wyraźnie to ograniczenie horyzontów, nieomal prymitywne postrzeganie pewnych kwestii. Najpełniej widać to, gdy postaci próbują się ustosunkować do problemów, jakie miał Kruk we współżyciu z innymi. Właściwie w każdym z takich dialogów, przynajmniej gdy chodzi o ludzi dorosłych, dostrzec można elementarne niezrozumienie tego, co dręczyło ofiarę, jedyna odpowiedź, jaką są w stanie sformułować na jego temat, to właśnie odpowiedź natury materialnej. Przykładowo ciotka, która opiekowała się Krukiem po śmierci jego rodziców, stwierdza: „Od tamtego wypadku Januszek zrobił się zły na cały świat, nawet na mnie, chociaż urabiałam sobie ręce, żeby go wyżywić i ubrać. Zawsze mu się wydawało, że gdzie indziej musi być lepiej”. Jeszcze jaskrawiej widać to w rozmowie ze stryjem, u którego Kruk mieszkał we Wrocławiu:

„Stryj: Mówiłem mu, że źle skończy, ale nie myślałem, że aż tak źle.

Budny: A dlaczego pan tak myślał?

Stryj: Widzi pan, jak się ma szesnaście lat [...], to nie można mieć tego wszystkiego, do czego inni dochodzą przez całe życie. Pan nie uwierzy, ale on mnie nienawidził za to, że ja mam dwa pokoje z kuchnią, telewizor, lodówkę. Po dwudziestu pięciu latach pracy. A on miał, proszę pana, za darmo szkołę, spał u mnie w kuchni na rozkładanym łóżku, jadł, ile

chciał, a jak potrzebował nowych butów, to moja żona szła z nim [...] i kupowała takie, jakie sam sobie wybrał. Jeszcze mu było źle”.

Dialog ten chyba najlepiej oddaje istotę tej krytyki materializmu – stryj nie jest w stanie dostrzec niczego poza banalnymi kwestiami jedzenia, spania i butów. Wydźwięk ten zostaje jeszcze wzmocniony, gdy dowiadujemy się, że Kruk zerwał z nim wszystkie kontakty po kłótni, podczas której krewny uderzył go w twarz, a powodem sprzeczki była sprzedaż wiecznego pióra.

Motyw ten pojawia się jeszcze kilkakrotnie, na przykład w momencie, gdy Budny rozmawia z małżeństwem, u którego ofiara mieszkała po wyprowadzce od stryja. Za wyręczanie ich w obowiązkach gospodarze domu pozwalali Krukowi sypiać w ciemnej, obskurnej klitce na wiklinowym koszu. Choć zapewniają, że sami nie żyją w luksusach, to jednak reszta mieszkania wyraźnie odbiega standardem od tamtego pomieszczenia. Wszystkie tego typu wątki służą właśnie uwydatnieniu tego, jak bardzo materialistyczne, a jednocześnie egoistyczne i obojętne jest zaprezentowane w filmie społeczeństwo. Taki obraz z pewnością nie mógł podobać się władzom i cenzurze, gdyż portrety współczesnej Polski i Polaków musiały być silnie zideologizowane i miały ukazywać wszelkie zjawiska negatywne jako marginalne:

„Tematyka kryminalna mieściła się z grubsza w dziale «społeczne problemy współczesnego świata», ale obowiązywała tu mniej lub bardziej oficjalna klauzula, nakazująca dokładanie starań w celu przewycięzania «tendencji do podejmowania marginesowych spraw naszego życia oraz ich uogólniania», które mogłyby doprowadzić do zniekształceń obrazu wymyślonej przez twórców rzeczywistości.

W ramach tego samego założenia starano się eliminować wszelkie odniesienia do takich zjawisk, jak kryzys, marazm czy jakikolwiek fatalizm, zgodnie z przyjętą przez PZPR tezą o moralno-politycznej jedności narodu”<sup>12</sup>.

Przedstawiony obraz społeczeństwa rzuca też nieco inne światło na postać samego Kruka, który był nie tylko ofiarą, lecz także sprawcą. Jak wspomniałem wyżej, uczestniczył on w brutalnym gwałcie na młodej dziewczynie. Zazwyczaj kryminały milicyjne dążyły do jak najwyraźniejszego potępienia przestępcy, do jego absolutnej deprecjacji. Złoczyńca musiał wzbudzać w odbiorcy obrzydzenie i niechęć, nie mogło być mowy o żadnych wątpliwościach czy współczuciu, a jednocześnie twórcom zależało, aby wyraźnie odgraniczyć go od reszty zwykłych ludzi. Według tej logiki zbrodniarze nie mogli pochodzić ze zdrowej tkanki socjalistycznego społeczeństwa, dlatego przy konstruowaniu ich postaci posługiwano się kluczem klasowym. Winni okazywali się członkowie grup, które w jakiś sposób pozostawały w konflikcie z władzami PRL, a jednocześnie absolutni degeneraci<sup>15</sup>.

Do tego modelu przystaje w *Złotym Kole* tylko zabójca Kruka, ale już nie sam Kruk, choć dokonał on ciężkiego przestępstwa. Twórcy filmu dopuścili do tego, że widz w jakiś sposób się z nim identyfikuje, dostrzegając, że jego sprawa jest dużo bardziej skomplikowana, niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, i mimo że wina nastolatka nie budzi żadnych wątpliwości. Po pierwsze, narracja została skonstruowana tak, iż o udziale Kruka w gwałcie dowiadujemy się dopiero w połowie filmu, gdy znamy już jego trudne dzieciństwo i problemy z akceptacją w grupie. Najpierw więc poznajemy fakty, które wzbudzają nasze współczucie, a potem dopiero na jaw wychodzi sprawa przestępstwa. Gdyby było odwrotnie, widz zapewne z innej perspektywy odnotowałby informacje o osobistych problemach postaci. Po drugie zaś, bardzo wyraźnie w filmie zaznaczono, że Kruka dręczyły wyrzuty sumienia i że próbował on odkupić swoje winy nawet z narażeniem życia.

Osobną kwestią, jaką należałoby zaznaczyć, pisząc o wyjątkowości *Złotego Koła* na tle ówczesnych produkcji kryminalnych, jest to, że samo przestępstwo, którego Kruk się dopuścił, czyli gwałt, niezwykle rzadko pojawiało się w PRL-owskiej twórczości jako wyraźnie

zarysowany wątek. Unikano mówienia o nim w kulturze masowej. Według Arkadiusza Gajewskiego powstały zaledwie trzy obrazy kinowe o charakterze sensacyjnym, w których pojawia się motyw gwałtu: *Trąd* (reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki, 1971) – co ciekawe, tutaj również autorem scenariusza był Ścibor-Rylski, *W środku lata* (reż. Feliks Falk, 1976) i *Nie zaznasz spokoju* (reż. Mieczysław Waśkowski, 1978)<sup>14</sup>. Także Polska Kronika Filmowa nie podnosiła tego tematu – ze wszystkich rodzajów zbrodni ten najrzadziej pojawiał się w wydaniach PKF, w latach 1960–1980 do obiegu nie trafiła żadna tego rodzaju produkcja, a w archiwach znajduje się tylko jeden niewykorzystany pozytywny obrazu opartego na wspomnianym wątku<sup>15</sup>. Nieco częściej przestępstwa o charakterze seksualnym pojawiały się w filmie dokumentalnym. W omawianym okresie powstało pięć tytułów<sup>16</sup> – niemniej silne stabuizowanie gwałtu w kulturze PRL-u wydaje się niezaprzeczalne. Przyczyny takiego stanu rzeczy były oczywiście natury ideologicznej, za wszelką cenę starano się nie przedstawiać ciemniejszych stron społeczeństwa, próbując wytworzyć przekonanie, że są to zjawiska marginalne:

„Przestępstwa na tle seksualnym, popełniane przecież wszędzie i w każdych okolicznościach, wykazywały w pewien sposób, że istnieje pewna sfera ludzkiej natury i aktywności, na którą nie można wpływać w sposób skuteczny, że natury człowieka nie można zmienić. W warunkach budowania nowego ustroju i nowego ładu państwowego, kształtowania socjalistycznego człowieka, który miał zmienić porządek świata, taka konstatacja nie mogła być akceptowana i oczywiście starano się unikać tego niewygodnego tematu”<sup>17</sup>.

Wyłamanie się twórców *Złotego Koła* z powyższego nakazu poprzez bardzo uwypuklony wątek gwałtu i konsekwencji, jakie niesie on dla jego ofiary (dodajmy, że ofiary 15-letniej, podczas gdy według Gajewskiego był to swego rodzaju wiek graniczny, gdyż tematu przestępstw seksualnych dokonanych na osobach młodszych nie poruszano



wcale<sup>18</sup>), pokazuje nam wyraźnie, że mieli oni pewne ambicje sformułowania krytyki społecznej. Potwierdza to opisany wyżej obraz Polaaków, który odnajdujemy w filmie. Dlatego *Złote Koło* z całą pewnością można nazwać obrazem ukazującym „kryzys, marazm czy fatalizm”.

Silne zarysowanie społecznego i osobistego kontekstu zbrodni gra tu więc istotną rolę. Młody człowiek wdaje się w złe towarzystwo i uczestniczy w gwałcie nie dlatego, że jest degeneratem uwarunkowanym klasowo. Przesłębstwo okazuje się przynajmniej po części funkcją jego przeżyć rodzinnych i relacji z innymi. Nie usprawiedliwia się go jednak, w filmie wyraźnie pokazano cierpienia ofiary gwałtu, niemogącej otrząsnąć się z traumy mimo upływu czasu, ale wskazuje się zarazem na to, iż nie wszystko jest jasne i oczywiste. Wydaje się, że twórcy próbowali wykorzystać tu wspomnianą już atrakcyjność wynikającą z przedstawienia mrocznej strony rzeczywistości i pozostawienia kwestii ocen moralnych odbiorcy. Usiłowali zatem zniwelować podstawowe ograniczenia kryminału milicyjnego, czyli dawanie jasnych wykładni moralnych i manichejski podział świata przedstawionego:

„Zjawisko «powieść milicyjna» wydaje się na tym tle czymś tak wewnętrznym sprzecznym, że aż absurdalnym. Powieść tego rodzaju podejmuje popularną i atrakcyjną formułę literatury kryminalnej jak gdyby tylko po to, aby natychmiast zniweczyć główne źródła, z których ta popularność i atrakcyjność wynika”<sup>19</sup>.

Jaka w tym wszystkim rola Wrocławia? Przedstawiony obraz społeczeństwa i przestępcy z pewnością nie mógł się podobać władzy i cenzorom. Niewątpliwie ważna jest tu kwestia chronologii. Film miał premierę zaledwie w kilka miesięcy po przejściu rządów przez ekipę Edwarda Gierka, czemu towarzyszyła przynajmniej czasowa liberalizacja cenzury (ponadto sami cenzorzy w chwilach przesileni i przełomów często byli zdezorientowani, nie bardzo wiedząc, co jeszcze można przepuścić, a czego już nie). Wydaje się jednak, że także sami twórcy zadbali, aby uwaga cenzora nie skupiała się na tej warstwie społecznej,

która w istocie jest tam niejako na drugim planie. Wszystkie kwestie, o jakich pisałem, widz sam musi sobie zrekonstruować, gdyż w filmie nie padają wprost żadne słowa krytyki (co najwyżej ograniczają się one do lakonicznych uwag Budnego). Zatem być może cała opisana na początku tekstu faktografia dotycząca Wrocławia ma służyć również temu, aby rozbudować i wyeksponować na pierwszym planie warstwę kryminalno-sensacyjną filmu, której – jak pisaliśmy wcześniej – dane topograficzne stanowią nieusuwalną część. W ten sposób wątek detektywistyczny mógł posłużyć za swego rodzaju maskę, kamuflaż dla warstwy społecznej. Dzięki niej film przede wszystkim wydaje się skoncentrowany na prezentacji śledztwa – i to ono wybija się zdecydowanie na pierwszy plan. Poza informacjami na temat Wrocławia wątek kryminalno-sensacyjny rozbudowują rzecz jasna również inne elementy, na przykład szczegółowo przedstawione sposoby pracy milicji (m.in. długa scena aresztowania w Pedecie młodocianej szajki czy dokładne przedstawienie kolejnych przesłuchań i wizji lokalnych)<sup>20</sup>.

### **„Uważaj, Semko”, czyli podsumowanie**

Oczywiście, dwie powyższe interpretacje funkcji, jaką spełnia specyficzne wykorzystanie Wrocławia w *Złotym Kole*, bynajmniej się nie wykluczają, a wręcz przeciwnie – nawzajem się dopełniają. Można więc w całości dostrzec, że konkretne umieszczenie miasta w filmie było zabiegiem w dużej mierze przemyślanym, choć ryzykownym, podobnie zresztą jak ukazanie pesymistycznego portretu polskiego społeczeństwa. Być może twórcom zdecydowanie się na taki krok ułatwił fakt, że *Złote Koło* to film telewizyjny, a medium to na początku lat 70. nie było jeszcze prężne czy szeroko rozwinięte. Dopiero nadchodzące dziesięciolecie miało przynieść dynamiczne zmiany:

„Dekada lat siedemdziesiątych to ważny okres w historii Telewizji Polskiej i całego systemu mediów w kraju. W tym bowiem czasie dokonana się zmiana modelu komunikowania się masowego w Polsce,

wynikająca z faktu, że to właśnie telewizja stała się najpopularniejszym medium, a odbiorcy zaczęli ją traktować już nie tylko jako najpopularniejszą formę rozrywki, ale również jako podstawowe źródło informacji o wydarzeniach w kraju i na świecie<sup>21</sup>.

To wszystko miało się jednak dopiero dokonać i może to właśnie niezbyt wysoki status telewizji ułatwiał eksperymenty, na jakie trudniej było poważyć się w kinie. Nie ma co do tego pewności, ale można założyć, że Wohl i Ścibor-Rylski potraktowali film telewizyjny jako swoiste laboratorium, w którym wypróbowali swoje nietypowe pomysły, czyli silne wyeksponowanie roli topografii określonego miasta oraz odmalowanie portretu społeczeństwa w ciemnych barwach<sup>22</sup>. Sprawily one bowiem, że zarówno pod względem struktury narracyjnej, jak i wydźwięku socjologicznego film Wohla odróżnia się od tego, co oferowały widzom inne ówczesne produkcje czy powieści detektywistyczne. *Złote Koło* po części antycypuje w ten sposób fakt, że najciekawsze zjawiska w polskim kryminale od początku lat 70. będą się działy właśnie w telewizji (w tym jedno z najlepszych osiągnięć polskiej twórczości sensacyjnej – serial *07 zgłoś się*<sup>23</sup>), a nie na przykład w literaturze.

Znalezienie dzieła wykorzystującego w ten sposób miasto byłoby bowiem trudne, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę kryminały powstałe po *Złotym Kole*. Na gruncie filmowym pomysł tego typu raczej nie doczekał się głośnej realizacji. Jeśli zaś chodzi o literaturę, to podobne wyeksponowanie kwestii topograficznej możemy znaleźć między innymi w retrokryminałach Marka Krajewskiego, ale tam sytuacja jest jednak inna. Jego przedwojenne Breslau to miasto, którego już nie ma i które pozostaje obce zarówno współczesnemu mieszkańcowi Wrocławia, jak i Krakowa czy Warszawy. Owszem, ten pierwszy może rozpoznać w opisywanych obiektach i ulicach znane mu miejsca, ale zazwyczaj musi w tym celu sięgnąć do aneksu na końcu książki, objaśniającego używane w powieści niemieckie nazwy. Co zaś najważ-

niejsze, to fakt, że szczegółowość opisu miasta u Krajewskiego służy głównie oddaniu kolorytu i realiów przedwojennego Wrocławia, a nie jest niezbędne do rozwiązania kryminalnej zagadki, jak ma to miejsce w *Złotym Kole*. W ten sposób funkcja tych wszystkich detali jest podobna do roli, jaką szczegóły topograficzne odgrywają w powieściach opisywanych przez Toeplitza.

Jednocześnie należy jednak pamiętać, że Wohlowi zabrakło konsekwencji przy wprowadzaniu opisywanego pomysłu w życie. Twórcy zatrzymali się niejako w pół drogi, są w filmie momenty, gdy ów klucz topograficzny znika i przestaje być eksponowany, jakby pomysłodawcy sami trochę obawiali się swojego eksperymentu. Podobnie sprawa wygląda w kwestii warstwy społecznej – z jednej strony mamy bardzo ciekawy i nietypowy jak na dzieło popkulturowe z początku lat 70. obraz ówczesnego społeczeństwa, z drugiej jednak – wyraźnie propagandowo nacechowany obraz Milicji Obywatelskiej. Można zatem powiedzieć, że film jest dokonaniem interesującym, zwłaszcza na tle całości kina kryminalno-sensacyjnego doby PRL-u, ale niewątpliwie nie cały tkwiący w nim potencjał został wykorzystany.

Nie da się jednak ukryć, że na tle kina popularnego Polski Ludowej, a szczególnie na tle ówczesnych kryminałów, *Złote Koło* wyróżnia się zdecydowanie zarówno swoją formą, jak i treścią. Tę oryginalność zaś zawdzięcza w dużej mierze temu, w jaki sposób wykorzystano w nim Wrocław.

# Przypisy

1. *Złote Koło* pojawia się za to w artykule Magdaleny Saryusz-Wolskiej, stanowiącym rozważania nad obrazem powojennego Wrocławia w filmach PRL-u. Autorka analizuje w nim pięć tytułów z perspektywy pamięciologicznej, a wśród nich jest właśnie produkcja Wohla. Por. M. Saryusz-Wolska, *Wobec braku tożsamości: o powojennych obrazach Wrocławia*, w: *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, A. Dębski, M. Zybura (red.), Wydawnictwo Gajt, Wrocław 2006, s. 213–226.

2. Por. K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 61.

3. A. Ścibor-Rylski, *Złote koło*, Iskry, Warszawa 1971. Interesujący wydaje się fakt, że nie jest to jedyna powieść milicyjna, której akcję osadzono we Wrocławiu. Również w serii *Ewa wzywa O7...* ukazał się w 1969 r. tekst Jerzego Edigeja *Szkielet bez palców*. Co więcej, tytułowy szkielet, będący przedmiotem literackiego śledztwa, znaleziono w ruinach na ul. Kiełbaśniczej, a więc leżącej bardzo blisko Złotego Koła.

4. Por. M. Goliński, *Złote Koło* [hasło], w: *Encyklopedia Wrocławia*, J. Harasimowicz (red.), Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 1026–1027.

5. Por. K.T. Toeplitz, *Zbrodnia po polsku*, w: tegoż, *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 132–135.

6. S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony*, Libella, Paris 1983, s. 97–98.

7. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tłum. M. Petryńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 78.

8. Por. S. Barańczak, dz. cyt., s. 104–105.

9. Por. S. Bobowski, *Film noir – repetytorium (zamiast wstępu)*, w: *Film noir*, tenże (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 13.

10. Tamże, s. 8–9.

11. S. Barańczak, dz. cyt., s. 106.

12. A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008, s. 181.

13. Por. S. Barańczak, dz. cyt., s. 109–110, 127.

14. Por. A. Gajewski, dz. cyt., s. 206–207.

15. Por. tamże, s. 75–76.

16. Por. tamże, s. 87.

17. Tamże, s. 206.

18. Por. tamże.

19. S. Barańczak, dz. cyt., s. 105

Warto być może w tym miejscu przytoczyć również sąd, jaki zawarła we wspomnianym artykule Saryusz-Wolska. Według niej bowiem fakt, że ówczesny Wrocław i jego mieszkańcy pozbawieni byli lokalnej tożsamości na skutek rugowania śladów niemieckiej przeszłości z tych terenów, niejako predestynował to miasto do roli miejsca akcji dla fabuł mrocznych, kryminalnych, przedstawiających społeczne zepsucie. Por. M. Saryusz-Wolska, dz. cyt., s. 206.

21. K. Pokorna-Ignatowicz, dz. cyt., s. 91.

22. Stwierdzenie to ma oczywiście charakter hipotezy, której sprawdzenie wymagałoby dogłębnych badań. Niemniej potwierdzić ją w pewnym stopniu mogą dwa kinowe filmy sensacyjne, mające swoją premierę równoległe do *Złotego Koła*. Wspominany *Trąd* również przedstawiał mroczny obraz społeczeństwa, w związku z czym, jak podaje Saryusz-Wolska (por. M. Saryusz-Wolska, dz. cyt., s. 218), borykał się z problemami cenzorskimi. Z kolei *Brylantom pani Zuzy* (reż. P. Komorowski, 1971) brakuje jakichkolwiek aktualnych treści społecznych, a ich struktura narracyjna jest chaotyczna i pozbawiona dominującego zamysłu.

23. Piotr Kowalski zaznacza, że *07 zgłoś się* wyróżnia się na tle ówczesnych filmów kryminalnych, choć nadal posiada pewne „artystyczne niedociągnięcia”, por. P. Kowalski, *Kryminały, które ukradły zbrodnie*, w: *Problemy teorii dzieła filmowego*, J. Trznadel (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985. s. 131, 134. Na temat faktu, iż wspomniany serial stanowi dużo ciekawszą i lepszą konstrukcyjnie propozycję niż jego literackie pierwowzory por. R. Dudziński, *Ekranizacja „książek najgorszych”. Serial 07 zgłoś się jako adaptacja powieści milicyjnych*, w: *Seria – sequel – serial. Powtarzalność, epizodyczność, kontynuacja w filmie i telewizji*, M. Drabek, P. Dudziński (red.) [w druku].



# Julia

# Banaszewska

Wroclove – nie jest zaskoczeniem, że ta przyjazna nazwa zyskała grono fanów w bardzo krótkim czasie. Jej powstanie opisuje Piotr Siemion, wrocławski pisarz: „W latach 70. i 80. obracałem się w towarzystwie wrocławskiej alternatywy muzycznej i tam funkcjonowała nazwa «Rock Love», czyli «miłość do skały».

...



... Nie pamiętam, skąd się wzięła, bo do Wrocławia pasowała jak pięść do oka, szczególnie że w czasach głębokiej komuny nikt nie uczył się angielskiego. (...) W formie drukowanej «Rock Love» pojawiło się po raz pierwszy w mojej książce *Niskie Łąki*. Wrocław nazywa tak Anglik, który przyjechał tu na staż teatralny, DJ radiowy też nadaje z «Rock Love». Tak prawdopodobnie narodziło się «Wroclove»<sup>1</sup>. Tego, czy jest to historia prawdziwa, prawdopodobnie nie uda się już dziś ustalić, jednak nie ma wątpliwości, że nazwa pozostaje w stałym użyciu zarówno przez mieszkańców Wrocławia, jak i przez turystów, także obcokrajowców. Profesor Irena Kamińska-Szmaj, językownica z Uniwersytetu Wrocławskiego, twierdzi nawet: „Ta gra słowna weszła do potocznego języka dzięki pozytywnym konotacjom, jakie wzbudza. Jeśli to słowo dalej będzie zdobywać taką popularność, niedługo będzie mogło spokojnie znaleźć się w słowniku potocznej polszczyzny”<sup>2</sup>. Także Tomasz Grzyb, psycholog społeczny z Wyższej Szkoły Psychologii Społecznej we Wrocławiu, podkreśla pozytywne konotacje nazwy i wróży jej długą karierę.

Czy zatem Wrocław to miasto miłości? Zgodnie z badaniem przeprowadzonym w 2009 roku przez IMAS International Polska: „Najwięcej Polaków kojarzy Wrocław z konkretnym zabytkiem lub atrakcją turystyczną tego miasta; głównie z Panoramą Raclawicką i Ogrodem Zoologicznym. Najlichniesza grupa skojarzeń dotyczy zabytków i atrakcji turystycznych – 43% Polaków ma skojarzenia z tej kategorii. Najsilniejsze skojarzenie z tej grupy, a także wśród wszystkich wymienianych w ogóle, to Panorama Raclawicka wymieniana spontanicznie przez co siódмого (15%) Polaka. Kolejne silne skojarzenia z tej grupy to Ogród Zoologiczny (10%) i p. Gucwińscy (1%), łącznie 11% oraz Rynek / Stare Miasto (8%). Pozostałe miejsca to Ostrów Tumski, Katedra (łącznie 2%), Ratusz (2%), Hala Stulecia / Hala Ludowa (1%). Pojawiają się także ogólne określenia typu «zabytki, ładne budowle» (4%)”<sup>3</sup>. Z pewnością jest to więc miasto uznawane

za interesujące, obfitujące w zabytki, a zatem bardzo ładne, być może nawet piękne. Czy jednak romantyczne? Skąd wzięło się skojarzenie Wrocławia z głębokim uczuciem? Od dawna interesuje mnie to, jak trafnie połączono polską nazwę miasta z angielskim słowem oznaczającym miłość (*love*). Podążając tą ścieżką, postanowiłam odkryć tajemnicę miłosną Wrocławia. Poszukiwania doprowadziły mnie do jednego z polskich twórców filmowych, reżysera Romana Załuskiego. To właśnie jego filmy pozwoliły mi połączyć miłość i Wrocław, co mam nadzieję, uda mi się wykazać w poniższym tekście.

Okazuje się bowiem, że część filmów Załuskiego była kręcona właśnie tutaj. Najbardziej znany to *Zaraza* z 1971 roku. Choć nie dotyczy on bezpośrednio kwestii uczuć, nie można o nim zapomnieć, mówiąc o Wrocławiu i twórczości tego reżysera. Obraz opowiada o wydarzeniach dziejących się niespełna dziesięć lat przed rozpoczęciem zdjęć, w 1963 roku. Jego treść koncentruje się na tytułowej zarazie – czarnej ospie, którą polscy lekarze znali wówczas wyłącznie z podręczników. W ciągu kilku tygodni wybucha epidemia paraliżująca miasto i pozostająca nie bez znaczenia dla całego państwa. Film Załuskiego nie jest wprawdzie dokumentem, jednak sądzę, że wiernie oddaje atmosferę tamtych dni. I choć ciężko rozpoznać Wrocław w poszczególnych kadrach (wiele scen nakręcono we wnętrzach), to miasto, jego historia i mieszkańcy grają w nim z pewnością główną rolę. W tle pojawia się także wątek miłosny pomiędzy lekarzem, który jako pierwszy diagnozuje czarną ospę, a młodą dziewczyną, modelką. Przelotny romans zostaje drastycznie przerwany przez pojawienie się tytułowej zarazy.

Co ciekawe, temat miłości pozostaje ważny dla Załuskiego. Już rok po nakręceniu *Zarazy* reżyser postanowił poświęcić mu kolejną produkcję. Jego *Anatomia miłości* z roku 1972 to film drobiazgowo analizujący uczucie między kobietą i mężczyzną – od momentu pierwszej fascynacji, przez wzloty i upadki, aż do głębokiego przywiązania. Główni bohaterowie, Adam (Jan Nowicki) i Ewa (Barbara Brylska),

poznają się przypadkiem podczas wernisażu w jednej z wrocławskich galerii. Chwilowy romans przeradza się z czasem w głębsze uczucie i poważny związek, choć niepozbawiony wydarzeń dramatycznych. Niezmałowane szczęście pierwszych dni stopniowo staje się przytłoczone monotonią codzienności, aż doprowadza do rozstania. Nie jest ono jednak ostateczne. Adam, który pierwotnie był inicjatorem rozłąki, nagle (być może pod wpływem słabości) postanawia odnowić relację z Ewą. Ostatecznie para decyduje się na ślub, co w pierwszym momencie można by uznać za typowo hollywoodzki *happy end*, tym bardziej że w drodze jest już dziecko. Okazuje się jednak, że to wrażenie dość pozorne, brak bowiem przesłanek, aby historię dało się zakończyć słynnym „i żyli długo i szczęśliwie”. Ewa jest załamana ciążą, a zdawkową propozycję małżeństwa traktuje jako próbę chwilowego załagodzenia sytuacji.



*Anatomia miłości*  
reż. Roman  
Załuski, fot. Jerzy  
Troszczyński/  
Fototeka Filmoteki  
Narodowej

Choć imiona bohaterów wyraźnie wskazują na uniwersalność opowieści, nie jest to typowa baśń ze szczęśliwym zakończeniem. Adam i Ewa to para, jakich wiele. Ona – plastyczka, młoda wdowa z przeszłością, on – inżynier wykonujący zawód, można by powiedzieć, idealny w latach siedemdziesiątych. Oboje przeżywają chwile szczęścia i rozpaczy wśród wrocławskich plenerów. A miasto właśnie intensywnie się rozrasta. Sam Adam dowodzi budową jednego z osiedli. Kilkakrotnie możemy oglądać go przemierzającego plac budowy, wydającego polecenia budowniczym miasta. Polityczna poprawność aż bije w oczy. Pamiętajmy, że był to sam początek „dekady Gierka”, który objął władzę w 1970 roku. „Na wsiach i w miastach pojawiły się nowe murowane domy, władze terenowe mogły z centrali (przy ostrej rywalizacji wzajemnej) dostać nowe fundusze na rozbudowę swojego terenu, ludzie kupowali nowoczesne meble oraz elektroniczne urządzenia, przeprowadzali generalne remonty mieszkań, podwyższono zresztą metrażową „normę” na jednego mieszkańca”<sup>4</sup>. I faktycznie bohaterowie dysponują przytulnymi i przede wszystkim samodzielnymi mieszkaniami. Wrocław pnie się do góry, do przodu, ku przyszłości. Reżyser nie zapomina jednak także o miejscach historycznych, ulubionych przez mieszkańców – w filmie można dostrzec między innymi Ostrów Tumski czy wrocławskie mosty. Daje się tu zauważyć pewna analogia między budującym się miastem a rozwijającymi się emocjami bohaterów. Nowe budynki z czasem spowszednieją, a miejsca historyczne staną się jedynie ładnym tłem dla codziennych wydarzeń. Ekscytacja nowym uczuciem przeradza się w przyzwyczajenie, a wspólna przeszłość z rzadka będzie atrakcyjnym tłem chwili obecnej.

Wciąż trzymając się tematu miłości, warto zwrócić uwagę na drugoplanową postać matki Ewy, która w filmie pojawia się zaledwie przełotnie, ale pozostawia po sobie niezatarty ślad. To kobieta w średnim wieku, sądząc z jej wypowiedzi – samotna, a przy tym czynnie poszukująca partnera. Jawi się jako osoba bardzo rzeczowa, wręcz zimna

i oschła w stosunku do córki. Ewa, która wprawdzie poradziła już sobie z żalobą po pierwszym mężu, szuka miłości, uczucia i szczęścia. Uważa, że „straciła siedem najlepszych lat z życia kobiety”, jak sama wyznaje w monologu wewnętrznym. Matka natomiast interesuje się głównie tym, czy córka da sobie radę w życiu, a konkretnie – czy będzie miała solidnego, starszego mężczyznę u boku, który będzie w stanie ją utrzymać. Nie ma tu mowy o głębszym uczuciu. Ostatecznie matka Ewy angażuje się dokładnie w taki związek, o jakim marzyłyby dla córki: pozbawiony miłości, dobrze przemyślany i obliczony, by nie powiedzieć po prostu – wyrachowany. Być może warto pokusić się w tym miejscu o odniesienie do ogólnej sytuacji Polski tamtych lat. „Lata siedemdziesiąte (...) to w PRL-u lata otwarcia możliwości konsumpcji dotąd nie spotykanej. (...) Ci, których było na to stać, obdarowywali dzieci prezentami (...), oczekiwali od nich sukcesów w nauce, a w małym



*Anatomia miłości*  
reż. Roman  
Załoski, fot. Jerzy  
Troszczyński/  
Fototeka Filmoteki  
Narodowej

stopniu zdawali sobie sprawę z ich psychiczno-emocjonalnych potrzeb. Moje badania klimatu domów rodzinnych w owym czasie wykazywały, że były to domy chłodne a zarazem podminowane niepokojem starań o «załatwienie» zapotrzebowań ekonomicznych czy prestiżowych bądź też ubolewaniem nad swoją sytuacją materialno-prestiżową, gorszą od sąsiada”<sup>5</sup> – pisze Hanna Świda-Zięba. I choć jej badania dotyczyły głównie młodzieży szkolnej, trudno nie zauważyć podobieństwa w relacjach filmowych bohaterów.

Dziesięć lat później Roman Załuski ponownie skorzystał z wrocławskich plenerów. Tym razem pokazał widzom miasto dorodne, w pełnym rozkwicie. Film *Wyjście awaryjne* z 1982 roku ukazuje perypetie rodzinne urzędniczki państwowej, naczelniczki gminy, w której rolę wcieliła się Bożena Dykiel. W przeciwieństwie do poważnej i psychologicznej *Anatomii miłości* mamy tu do czynienia z typową komedią. Kiedy pani naczelnik dowiaduje się, że jej córka spodziewa się nieślubnego dziecka, natychmiast postanawia znaleźć jej męża, aby cała sprawa nie zaszkodziła wizerunkowi władzy. Córka naczelniczki gminy musi być nieskazitelna w oczach ludu, a przynajmniej powinna stwarzać takie pozory. Zgodnie z zasadą, że cel uświęca środki, urzędniczka wysyła swojego dość nieporadnego życiowo męża do miasta. Tam, za okazałą sumkę, ma on „kupić” odpowiedniego kawalera. Oto tytułowe wyjście awaryjne – plan doskonały z Wrocławiem w tle. Szybki ślub, równie ekspresowy rozwód, a przy tym dziecko będzie miało oficjalnie ojca, a pani naczelnik uniknie kompromitacji i śmieszności. To właśnie do nowoczesnego i rozwiniętego Wrocławia udaje się ojciec dziewczyny z ich małego prowincjonalnego miasteczka. I tu także można pokusić się o dość daleko idące wnioski i odnaleźć analogię pomiędzy sytuacją przedstawioną w filmie a tą, w jakiej znajduje się w ówczesnych latach Wrocław. Miasto w pełnym rozkwicie, do którego jedzie się, by odnaleźć szczęście i miłość. To miejsce dobrobytu, w którym każdy problem uda się rozwiązać,

a pieniądze pozwolą kupić praktycznie wszystko. To wreszcie miasto nowoczesne, bez tabu, wyzwolone, w którym narzeczony można dosłownie znaleźć na ulicy.

Warto zwrócić uwagę na datę nakręcenia filmu. Choć powstał on w 1982 roku, Dorota Skotarczak w swojej pracy *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej* zalicza go jeszcze do dekady 1971–1981. Komedie filmowe tamtego okresu wprawdzie omijały tematy tabu, jednak nie oszczędzały władzy i absurdów życia codziennego. Mimo wszystko udawało im się pokonać cenzurę i trafiały na ekrany kin, ciesząc się olbrzymim powodzeniem wśród widzów. „Niebywała jest przy tym śmiałość tej krytyki, znacznie większa niż w poprzednich dekadach”<sup>6</sup>. Pokazywano przekrety, matactwa, „załatwianie” i kombinowanie na wszystkich prawie szczeblach i we wszystkich środowiskach. „Dawka krytyki zawarta w tych filmach była tak duża, że w pełni zasadne staje się pytanie sformułowane przez Krzysztofa Zanussiego: «Jak to możliwe, by mecenat państwowy pozwalał na powstawanie utworów wymierzonych przeciwko tejże władzy!» Reżyser starał się dać na nie odpowiedź, wskazując na pewną jednak swobodę artystyczną, możliwość dobicia targu z częścią ludzi z cenzury i władzy, którzy niekoniecznie chcieli działać wbrew twórcy, istnienie w świadomości – także władzy – mitycznych «onych», którzy ograniczali nas, podczas gdy my sami byliśmy w porządku i uczciwi. Dodać do tego należy powolny rozkład systemu, który stopniowo tracił kontrolę nad rzeczywistością. Po roku 1976 stawało się to coraz bardziej widoczne”<sup>7</sup>. Nie da się nie zauważyć, że *Wyjście awaryjne* to kpina z władz lokalnych, pokazanych jako osoby dość bezmyślne, wyrachowane, a przede wszystkim śmieszne w swych działaniach i sądach. „Zadziwiający są sposoby rozwiązywania problemów miasteczka przez panią naczelnik, które były wówczas powszechnymi problemami całej Polski. Ażeby zlikwidować nieprzynoszące zaszczytu władzy nieustanne kolejki przed sklepem

rzeźnickim, każe ona ten sklep zamknąć. Nie mając pieniędzy na remont zrujnowanego ośrodka zdrowia, nakazuje zasłonić go płotem”<sup>8</sup>.

Jednocześnie twórcy pokazywali także pozytywny obraz Polski. Państwo nowoczesne, z nowoczesną architekturą w tle. Chociaż najczęściej chyba korzystano z plenerów warszawskich, Wrocław też był w tym celu wykorzystywany. Wszak to właśnie do rozwiniętego Wrocławia jedzie mąż urzędniczki w poszukiwaniu narzeczonego dla córki. A w tle możemy obserwować tętniące życiem ulice, sklepy, budynki. „Upozytywnieniu obrazu kraju służą też zapewne modne stroje aktorów. Nie ma już miejsca na zgrzebność lat sześćdziesiątych pomimo wszelkich uciążliwości. Więcej też w filmach samochodów – małych fiatów, fiatów 125p, trabantów i syren”<sup>9</sup>. *Wyjście awaryjne* znakomicie wpisuje się w ten kanon.

Wróćmy jednak do kwestii miłości, a zwłaszcza relacji damsko-męskich, które w omawianej komedii zostały pokazane w szczególnie jaskrawy sposób. Wyemancypowana pani naczelnik ma męża nie tylko spokojnego i cichego, lecz także posiadającego wręcz cechy kobiece. Można tu mówić nie tyle o zacieraniu granic pomiędzy płciami, ile o zamianie podstawowych atrybutów. Podczas gdy urzędniczka twardą ręką sprawuje rządy i nawet jej sposób poruszania się można określić jako męski, jej małżonek hoduje róże i oddaje się marzeniom o romantycznej miłości. Nie jest to jednak sytuacja typowa dla ówczesnego społeczeństwa, a i w filmie mąż ostatecznie buntuje się i odnajduje szczęście w ramionach sąsiadki. Wolno nam także przypuszczać, że sytuacja szukania męża dla ciężarnej córki to również niestandardowy pomysł. Mimo to ostatecznie w filmie zwyciężają tradycyjne wartości i całość kończy się *happy endem*. Córka zakochuje się w „kupionym” narzeczonym z wzajemnością, mąż urzędniczki porzuca ją dla sympatycznej sąsiadki i tylko sama pani naczelnik nie ma wyjścia awaryjnego dla siebie.



Może rozwiązaniem dla niej byłaby ucieczka czy raczej chwilowe oderwanie się od problemów dnia codziennego, które wybrała bohaterka kolejnego filmu Załuskiego, tym razem zatytułowanego *Komedia małżeńska*. Konieczny w tym miejscu okazuje się skok o kolejną dekadę, do roku 1993, okresu transformacji, a co za tym idzie – nowych możliwości. Maria Kozłowska, główna bohaterka filmu, to kobieta wykształcona i z ambicjami, jednak jej głównym zajęciem jest prowadzenie domu i wychowywanie trójki dzieci. To mąż utrzymuje rodzinę, a – co najważniejsze – realizuje się zawodowo. Widać zatem wyraźny powrót do tradycyjnego modelu rodziny, szczególnie w porównaniu z omawianym wcześniej *Wyjściem awaryjnym*. Jednak należy pamiętać, że lata dziewięćdziesiąte to okres zmian na każdej płaszczyźnie, także w relacjach damsko-męskich. Kiedy Maria znajduje zdjęcia męża w towarzystwie innych kobiet, podejmuje szybką i stanowczą decyzję. Pora wyjechać z rodzinnego Wrocławia i odnaleźć szczęście w Warszawie. Można powiedzieć, że film opisuje swoisty „polski sen” (analogicznie do *american dream*), wedle którego stolica w początkowej fazie transformacji dawała przyjezdnym wręcz nieograniczone możliwości. Maria Kozłowska, okradziona z pieniędzy podczas podróży i niemająca się u kogo zatrzymać (znajomi wyjechali za granicę, co także jest znamienne dla tamtego okresu), w ciągu dosłownie kilku dni robi międzynarodową karierę. W tym samym czasie jej mąż musi borykać się z codziennymi problemami domowymi, takimi jak zakupy, dorastające i chore dzieci czy nawet prozaiczne wyprowadzanie psa na spacer. Znowu możemy mówić zatem o zamianie ról w małżeństwie. Tym razem jednak nie wynika ona z charakteru małżonków, ale jest swego rodzaju próbą ich uczucia. Główna bohaterka wyjeżdża z Wrocławia nie tyle, aby uciec od męża czy codziennych problemów, ale by odnaleźć siebie.

Warto tu zwrócić uwagę na wyraźną emancypację kobiet ukazaną w filmie. Choć wciąż to one zajmują się domem i dziećmi, mają

już warunki sprzyjające ucieczce od standardu życia. Zarówno Ewa z *Anatomii miłości*, jak i córka pani naczelnik nie mogły wyrwać się z przypisanych im przez społeczeństwo ról żon, kochanek czy matek. Maria Kozłowska, nie rezygnując z tych tradycyjnych funkcji, postanawia niejako rozszerzyć swoją rolę o pracę zawodową – i to na najwyższym szczeblu. Tym samym mąż musi przejąć część jej domowych obowiązków.

Wspomnę tu także o przyjaciółce Marii, której rola wydaje się niezwykle charakterystyczna. To kobieta samotna, choć może lepiej powiedzieć – sama, niezamężna, bo do samotności jej daleko. Realizuje się zawodowo, zna swoją wartość, ćwiczy, jest zadbana, można ją porównać do dzisiejszych singielek. Stanowi swego rodzaju symbol emancypacji kobiet w latach dziewięćdziesiątych. Jednocześnie okazuje się jednak, że wyzwolonej bohaterce brakuje u boku mężczyzny i postanawia ona skorzystać z okazji, że tuż koło niej pojawił się akurat opuszczony i zagubiony w nowych realiach ojciec rodziny.

Wrocław po raz kolejny staje się tłem dla miłosnych perypetii bohaterów filmu Romana Załuskiego. Tym razem jest to wielki nieobecny, ponieważ Maria Kozłowska wyjeżdża do stolicy właśnie z tego miasta. Choć to Warszawa daje jej chwilowe spełnienie marzeń, jak na przykład spędzenie nocy w ekskluzywnym hotelu, to jednak pamiętajmy, że bohaterka ostatecznie wraca do Wrocławia. Tam znajdują się jej rodzina, dom i miłość.

Lata siedemdziesiąte, osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte to trzy różniące się znacznie dekady polskiej historii. Olbrzymie zmiany społeczne, gospodarcze i polityczne były nieuchronne i stopniowo postępowały, wpływając na całe społeczeństwo. Nic więc dziwnego, że ich odbicie można znaleźć także w kinematografii tamtych lat. Dzięki filmom Romana Załuskiego mamy okazję obserwować te przekształcenia. Przedstawione filmy znacznie różnią się od siebie, choćby ze względu na dzielące ich lata powstania. Wrocław w obra-

zach Załuskiego zmienia się, tak jak licznym przeobrażeniom ulegają społeczeństwo i relacje międzyludzkie. Mimo to miasto nieustannie kojarzy się z miłością. Nie bez powodu przecież mówi się Wrocławie.



# Przypisy

1. <http://www.polskatimes.pl/artykul/41044,pisarz-o-wroclove,id,t.html> (dostęp: 13.02.2012 r.).
2. <http://www.gazetawroclawska.pl/artykul/41041,jezykoznawca-o-wroclove,id,t.html>, (dostęp: 13.02.2012 r.).
3. Raport *Z czym kojarzy się Wrocław?*: <http://www.imas.pl/files/raporty/IMAS-Wroclaw2009.pdf> (dostęp: 10.01.2012 r.).
4. H. Świda-Zięba, *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 472
5. Tamże, s. 487–488.
6. D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 187.
7. Tamże, s. 214.
8. Tamże, s. 222–223.
9. Tamże, s. 212.





# Justyna

# Hołyńska

„Wielcy Bracia Matwiejczycy”,  
„gwiazdy wrocławskiej sceny filmowej”  
czy „najważniejsi twórcy polskiego  
offu” – tak zwykło się od lat nazywać  
Dominika i Piotra Matwiejczyków,  
jednych z najciekawszych osobowości  
we współczesnym nurcie polskiego kina  
niezależnego<sup>1</sup>, dziś też autorskiego.

...



... Bracia zaczęli tworzyć amatorskie filmy już na początku lat 90. jako nastolatkwie. Mieszkali w podwrocławskim Rogożu, a następnie Krynicznie, które stały się miejscem wydarzeń wielu ich obrazów. Większość czasu spędzanego na wsi przeznaczali na oglądanie amerykańskich produkcji wypożyczanych z pobliskiej wypożyczalni kaset wideo. Stała się ona dla nich miejscem magicznym, swego rodzaju oknem na świat. Pasja oglądania i kolekcjonowania filmów (dziś ich zbiory liczą kilka tysięcy pozycji) pochłonęła ich bez reszty. Była formą ucieczki od szkoły, pracy na roli, monotonnego wiejskiego życia, a po latach okazała się głównym źródłem inspiracji i wywarła znaczący wpływ na ich późniejszą twórczość. Większość filmów młodych reżyserów, szczególnie wcześniejszych, to parodie i fanfilmy<sup>2</sup>. Pierwsze zaczęły powstawać w 1992 roku, kiedy bracia po raz pierwszy sięgnęli po kamerę, angażując do ekipy filmowej rodzinę i przyjaciół. Warte wymienienia są *Błotniaki* parodiujące znane horrory (między innymi *Critters* i *Gremlins*) i przedstawiające historię rodziny zaatakowanej przez błotne potwory oraz późniejszy cykl *Videomania* (1994–1999)<sup>3</sup>.

Posługiwanie się cytatami filmowymi i wykorzystywanie sprawdzonych schematów gatunkowych posłużyło młodym reżyserom przede wszystkim do poznawania tajników kina, rozwijania warsztatu i poszukiwania własnego języka filmowej narracji. Z biegiem lat bracia zaczęli odchodzić od naśladownictwa w stronę autorskiej wypowiedzi; widać to było najwyraźniej w cyklu filmów Piotra Matwiejczyka z udziałem dzieci czy wielokrotnie nagradzanej *Krwi z nosa* jego brata Dominika. Obaj nie przestali jednak bawić się i grać z filmowymi gatunkami, konwencjami, znanymi schematami fabularnymi oraz ogranyymi chwytami, czym wpisywali się w mocno zakorzenione w produkcjach offowych kino gatunków.

Po pierwszych sukcesach na licznych festiwalach filmów niezależnych w całej Polsce i poza jej granicami młodzi reżyserzy postanowili na poważnie zająć się realizacją filmów. Pokochali kino, a praca przy

filmie stała się dla nich sposobem na ciekawe życie. Sprzyjającą okolicznością było to, że swoją pasję mogli realizować we Wrocławiu. Ukończyli tam Studium Filmowo-Telewizyjne (Dominik w latach 1997–1999, a Piotr w latach 1999–2002). Zdobyli doświadczenie i sprzęt, poznali wiele osób pragnących tworzyć kino. Środowisko wrocławskiej Szkoły Filmowej, liczne festiwale i przeglądy organizowane w tym mieście, Wytwórnia Filmów Fabularnych oraz studia filmowe bardzo sprzyjały młodym twórcom. Mogli oni nie tylko znaleźć zatrudnienie przy profesjonalnych produkcjach programów telewizyjnych, lecz także wypożyczać sprzęt, angażować ludzi, robić, a później pokazywać swoje filmy. Wrocław to według nich wymarzone miejsce dla prawdziwych pasjonatów kina. W tych dogodnych warunkach bracia zrobili wspólnie ponad trzydzieści pięć filmów (sami nie potrafią podać dokładnej liczby). Od 2000 roku zaczęli tworzyć osobno, cały czas jednak ze sobą współpracując<sup>4</sup>.

Do 2005 roku Dominik Matwiejczyk zrealizował m.in. *Bolączkę sobotniej nocy* (2003) i *Krew z nosa* (2004), a Piotr – *Chinacity* (2001), *Koszmar minionej zimy* (2002), *Łasice i borsuki* (2002), *O czym są moje oczy* (2004), *Emilię* (2004) i cykl filmów krótkometrażowych: *Dziewczynkę*, następnie *Dzieci w kukurydzy*, *Tatuś*, *W żadnym wypadku*, *Okryj mnie*, *Między nami dziećmiakami*. Wszystkie wymienione filmy licznie nagradzano na wielu festiwalach kina niezależnego, w tym najwyższe wyróżnienie uzyskała *Krew z nosa* (I miejsce na Festiwalu Polskiego Kina Niezależnego organizowanego w 2005 przez TVP), zaliczana do najważniejszych osiągnięć polskiego offu.

Tym, co wyróżniało braci Matwiejczyków do 2005 roku, było przede wszystkim to, iż tworzyli szybko (potrafiли zrobić wielokrotnie nagradzane filmy krótko- czy średniometrażowe w kilka godzin), tanio (budżet niejednej produkcji był niemal zerowy) i efektywnie, bo prawie każdy obraz wyróżniano, i to wielokrotnie, na rozmaitych festiwalach filmowych (na przykład *Bolączka sobotniej nocy* Dominika

zdobyła dwadzieścia dwie nagrody i wyróżnienia w kraju i za granicą). Sukces braci był tym większy, że odnieśli go w okresie największej popularności polskiej twórczości offowej, której schyłek, wraz z rozwojem Internetu i nowych mediów, przypadł mniej więcej na rok 2005. Warto dodać, że Dominik i Piotr od początku realizowali filmy autorskie. Byli zawsze reżyserami, scenarzystami, często operatorami, montażyстами i producentami, a nawet aktorami (głównie Piotr). Jednak, co ważniejsze, wypracowali własny styl, dzięki któremu zajęli czołową pozycję w polskim nurcie kina niezależnego.

Bracia Matwiejczykowie od wielu lat cały swój czas poświęcają tworzeniu. Jeśli robią coś innego, to tylko po to, by zdobyć fundusze na nowy film. Dominik pracuje przy profesjonalnych produkcjach telewizyjnych (*Pierwsza miłość*, *Pitbull*, *Biuro kryminalne*), a Piotr rozwija swoją firmę. Do dziś poza pracą nad własnymi pomysłami prowadzą bujne życie okołofilmowe. Współorganizują różne warsztaty filmowe. Piotr najwięcej uwagi poświęcał zajęciom w Ośrodku Kultury w Trzebnicy koło Wrocławia, gdzie wraz z młodzieżą realizował niezależne produkcje, Dominik zaś prowadzi warsztaty wchodzące w skład festiwalu organizowanych w Polsce i Niemczech. Bracia założyli także własne wytwórnie – Piotr w 2001 roku Muflon Pictures, a Dominik w 2005 roku Paradox Film. Poza tym angażują się w wiele innych projektów i przedsięwzięć.

W twórczości Dominika Matwiejczyka po 2005 roku na szczególną uwagę zasługują układające się w trylogię filmy: *Ugór*, *Rzeźnia nr 1* i *Czarny*. Wszystkie przedstawiają historie dwudziestokilkuletnich bohaterów, głównie męskich, mieszkających na współczesnej polskiej wsi<sup>5</sup>.

*Ugór* (2005) ukazuje egzystencję dwóch braci opiekujących się schorowaną, przykutą do łóżka matką (Regina Grudzie<sup>6</sup>). Utrzymują ją oni w przekonaniu, że gospodarstwo, które im powierzyła, ma się dobrze, a nawet przynosi korzyści. Tymczasem niemal cały inwentarz (pola, ogród, maszyny, narzędzia oraz trzoda) przepadł i z całego rodzinnego

dobytku nie zostało nic poza domem z przylegającą do niego oborą. Bracia stopniowo wyprzedawali dorobek matki, resztę doprowadzając do ruiny. Pomysł fabuły, w której utkana z wielu kłamstw mistyfikacja zaczyna się rozpadać, wytwarzając wiele tragikomicznych sytuacji, zaczerpnięty został z filmu *Good bye, Lenin!*. W obrazie Dominika Matwiejczyka starszy z braci, apodyktyczny Jan (Bogdan Tymoszyk) stoi na straży utrzymania tajemnicy. To on głównie zajmuje się matką, którą kocha, on też zarządza pieniędzmi, podejmuje decyzje i dba o to, by prawda nie wyszła na jaw. Terroryzuje przy tym młodszego brata (Bodo Kox), mającego już dość zakłamania i biedy, buntującego się w imię swych pragnień oraz marzącego o sprzedaży gospodarstwa, którego nienawidzi, i ucieczce do miasta. Tomasz wierzy, że tam żyłoby mu się łatwiej, lepiej, a na pewno przyjemniej. Otwarcie mówi, że nienawidzi swojego domu. Dziedzictwo jest dla niego przekleństwem. Nie widzi na wsi dla siebie żadnej przyszłości. Staje się coraz bardziej rozgoryczony i przygnębiony postępującym wokół zubożeniem. Jedyną pociechę znajduje w odwiedzinach kolegi Karlosa (Radek Fijołek) przywożącego mu kolejne działki marihuany. Sytuację między braćmi zaognia poznana przez Tomasza Anka (Joanna Gleń), młoda matka wychowująca samotnie kilkuletnią córkę. Młodszy brat chciałby zapewnić kobiecie lepszy byt, ale starszy Jan nie akceptuje tego pomysłu – prawdopodobnie dlatego, że sam poświęcił swoje życie dla matki i gospodarstwa. Trudne relacje rodzinne prowadzą nieuchronnie do tragedii. Ciekawą fabułę dopełnia równie interesująca realizacja, a szczególnie rzadkie połączenie poważnej tematyki z lekką formą. Widać to zwłaszcza w scenach psychicznej ucieczki bohatera w narkotyczne doznania, przekonująco ukazane dzięki subiektywnym, powtórzonym ruchom kamery, diagonalnej kompozycji kadru oraz mocnej, oddającej atmosferę muzyce i zdeformowanym dźwięku. Narkotyczny stan, w który wprowadza się bohater, pomaga mu choć na chwilę zapomnieć o panującej beznadziei, ale też okazuje się zgubny.

Utrzymana w bardziej komediowym tonie *Rzeźnia nr 1* (2006) znów skupia się na kilku mieszkańcach wsi i wydarzeniach jednego lata. Opowiada historię kradzieży pieniędzy należących do rzeźnika (Andrzej Gałła), w którą zamieszano pracującego w ubojni miejscowego „głupka” Wojciechowskiego (Wojciech Meczaldowski). Pozostałe przedstawione wątki to między innymi romans bezrobotnego cwaniaczka Krzysztofa (Krzysztof Zych) z pracującą w pobliskim sklepie Magdą (Magdalena Kielar). W filmie naczelnym tematem jest wspomniana „kradzież” i jej konsekwencje – wynajęcie drobnych miejscowych rzeźmieszków, Krzysztofa (Krzysztof Zych) i Gąsiora (Krzysztof Boczkowski), do wymuszenia na Wojciechowskim przyznania się do czynu i oddania pieniędzy. Scena wywiezienia za miasto i pobicia to działania o charakterze wyraźnie gangsterskim. Rzeźnik posuwa się do nich, bo czuje się bezkarny. Ma we wsi władzę. Czyn ten wpływa na wszystkie pozostałe zdarzenia. Doprowadza do zakończenia romansu Krzysztofa i Magdy, która bez słowa opuszcza wieś i wyjeżdża do miasta, a także długoletniego, choć opartego na mistyfikacji, związku syna rzeźnika. Pobicie zamyka też etap spokojnego życia Wojciechowskiego, gdyż traci on jednocześnie pracę, zdrowie i poczucie bezpieczeństwa w rodzinnej wsi. Jedynym pozytywnym aspektem zaprezentowanym w finale wydaje się postawa Krzysztofa, który odmawia przyjęcia pieniędzy za pobicie i porzuca skradziony wcześniej samochód w polu, w miejscu, gdzie pierwszy raz kochał się z Magdą. Wydaje się, że przeżyte doświadczenia, a szczególnie namiastka uczucia i namiętności w jego życiu, zmieniają go na lepsze.

*Czarny* (2009) przedstawia życie mieszkańców wsi, do której przyjeżdża tytułowy bohater (Michał Żurawski). Znajduje się tu jego rodzinny dom, w którym zamierza pisać pracę doktorską. Przeszkadzają mu w tym jednak dawni znajomi, przyrodnia siostra (Maria Niklińska) i problemy, z którymi musi się zmagać. Okazuje się bowiem, że tytułowy bohater został w dzieciństwie opuszczony przez ojca, który

odszedł do innej kobiety i miał z nią dziecko – Olę, następnie zginął w niewyjaśnionych okolicznościach (spalenie miejscowego kościoła, samobójstwo lub morderstwo). Ola, którą bohater spotyka po latach, ma piętnaście lat, jest zagubioną i samotną nastolatką wychowywaną przez równie samotną i nieradzącą sobie z nią matkę, szukającą pocieszenia i miłości w ramionach proboszcza. *Czarny* porusza związane z prowincją problemy, takie jak hipokryzja, dewocja, zakłamanie, plotkarstwo, presja społeczna i nietolerancja dla inności. Nie mniej istotne są kwestie uniwersalne, niezależne od miejsca i czasu, jak choćby dojrzewanie, poszukiwanie własnej tożsamości, konflikt pokoleń, samotność. Powrót Czarnego do rodzinnej wsi sprawia, że oglądamy to miejsce z punktu widzenia wykształconego, zamożnego człowieka z miasta. I z tej perspektywy rzeczywistość wiejska wygląda nie najlepiej. Mamy niezmienną od wieków hierarchię społeczną, na której czele stoi ksiądz, a zaraz za nim kilku bogatych gospodarzy i rzesza biednych – niemogących wyżyć z roli, bezrobotnych, starych, wysiadających pod budką z piwem pijaczków i życiowych wykołajeńców. Wraz ze stopniowym „wsiąkaniem” bohatera w wiejską rzeczywistość, wyznaczanym przez takie motywy, jak spotkanie z dawnym kolegą Kanią (Mateusz Damięcki) oraz romans z własną siostrą, stopniowo przejmujemy perspektywę dziewczyny i coraz bardziej zbliżamy się tego, co do tej pory było zamknięte za drzwiami plebanii: egzorcyzmy, nieczystość księdza, zakazane związki (pięćdziesięciolatka z nastolatką, brata z siostrą), a wreszcie morderstwo. Z pozoru może nie sielska, a spokojna wieś odkrywa przed widzem swe prawdziwe, niezbyt chlubne, ale na pewno kolorowe i fascynujące oblicze.

We wszystkich zrealizowanych przez Dominika Matwiejczyka filmach osadzonych na wsi polska prowincja obdarta jest z sielanowości tak często ukazywanej w polskich serialach (*Złotopolscy*, *Ranczo*) i filmach fabularnych Kolskiego czy Bromskiego. Reżyser porusza niemal wszystkie związane z nią tematy, na przykład typo-

wą dla prowincji sztywną i niezmienną od lat hierarchię społeczną podkreślającą nierówności społeczne, podział na bogatych i biednych, wszechobecną dewocję, zacofanie, panującą hipokryzję, ciężką i nieprzynoszącą zysków pracę na roli, rodzinne i sąsiedzkie konflikty o ziemię i dobytek. Prezentuje też charakterystyczne problemy: biedę, pijaństwo, brak pracy i sensu życia. Warto dodać, że rozgrywające się na ich tle historie są w większości autentyczne (przeżyte, zasłyszane), choć zawsze przetworzone przez reżysera<sup>7</sup>. Oprócz nich w każdym obrazie znajdują swoje odbicie uniwersalne aspekty ludzkiego życia, takie jak poszukiwanie własnej tożsamości, próba znalezienia swojego miejsca w świecie i sensu egzystencji, samotność, strach przed przyszłością, innością, czymś nieznanym. Wieś zostaje ukazana jako przestrzeń oswojona, w której egzystują mocno w niej zakorzenieni, ale niepasujący do niej bohaterowie. Pragną się z niej wyrwać, a jednocześnie zdają sobie sprawę, że jest to niemożliwe i że podświadomie przynależą do świata, w którym żyją. Mieszkańcy – reprezentanci wiejskiej społeczności – dobrze znają sekrety i historie poszczególnych rodzin. To przestrzeń zamknięta, w której wszyscy o wszystkim wiedzą i mówią o sobie nawzajem, z reguły niezbyt życzliwie, dlatego zwłaszcza młodzi chcą stamtąd uciec (Czarny wyjeżdża, Tomasz marzy o „Wielkiej Emigracji”). Ale wieś to też miejsce piękne, oaza spokoju (Czarny przyjeżdża tu, by pisać pracę doktorską, Anka, bohaterka *Ugoru*, odnajduje spokój i „pewny byt”), wspaniałej natury (w filmach prowincja zostaje ukazana latem i wiosną w fazie rozkwitu), choć sąsiadującej z zapuszczonymi domami oraz chatami z ich podupadłymi szopami i zagrodami. Kompozycja omawianych filmów odzwierciedla życie. Oparta jest w większej mierze na dialogach niż akcji<sup>8</sup>. Przeplatają się w nich sceny z elementami dramatu i komizmu, powagi i trywialności, ironii, ale też wzniosłości. W *Ugorze* tworzą to na przykład takie wątki jak choroba matki, obecność apodyktycznego brata, a także postawa Tomasza oraz jego narkotyczne wizje, w *Rzeźni*

zaś – dialogi pod budką z piwem sąsiadujące ze scenami miłosnymi czy pełną napięcia i dramatu sekwencją zastraszenia Wojciechowskiego. Z kolei w *Czarnym* można dostrzec zabawne i zarazem pełne napięcia momenty z udziałem Kani, liryczne spotkania przyrodniego rodzeństwa czy tragicomiczny epizod egzorcyzmów. Brak natomiast w filmach Matwiejczyka klasycznie rozwijanej dramaturgii. To raczej ciąg scen wyrwanych z życia, zawsze z otwartym zakończeniem, choć zmienionymi w biegu wydarzeń bohaterami.

Dominik Matwiejczyk w 2005 roku zrealizował komedię romantyczną zatytułowaną *Krótką histeria czasu* i etiudę *W drodze*, a w 2008 roku – średniometrażowy *Związek na odległość*. Był także współscenarzystą głośnej w 2010 roku komedii *Ciacho* z plejadą polskich aktorów komediowych.

*Krótką histeria czasu* zrealizowana została za nagrodę pieniężną uzyskaną za film *Krew z nosa* zaprezentowany na Festiwalu Polskiego Kina Niezależnego zorganizowanego przez TVP2. To pierwszy film reżysera, który trafił do oficjalnej dystrybucji<sup>9</sup>, i zarazem rzadki w polskim kinie przykład komedii romantycznej z elementami *science fiction*. Opowiada historię Tomka, studenta fizyki (Mateusz Damięcki) zakochanego w dziewczynie Jarka, kolegi z roku (Krzysztof Zych) – skromnej i uroczej Julii (Kamilla Baar), którzy w celu zacieśnienia więzi wychodzą razem na kolację, zapraszając jeszcze inną dziewczynę z wrocławskiego uniwersytetu – Martę (Lucyna Piwowarska-Dmytrów). Po obfitym w rozmowy na tematy naukowe i fantastyczne wieczorze wszyscy wracają do domu i w tym czasie główny bohater doznaje dziwnego uczucia przeniesienia w czasie do roku 2004, kiedy Julia była jeszcze wolna. Rodzi się zatem szansa na zdobycie upragnionej dziewczyny, co też bohater niezwłocznie wykorzystuje, ale nie wychodzi mu to na dobre, gdyż sprawy komplikują się jeszcze bardziej. Film poza oryginalnym pomysłem i elementami fantastycznymi wyróżnia się ciekawą perspektywą patrolującą opo-



wiadanej romantycznej historii. Oglądanym na ekranie wydarzeniom towarzyszy głos z offu, czyli monolog Tomka. Co rzadko spotykane, narracja dotycząca przeżywanych miłosnych wrażeń i uniesień prowadzona jest z męskiego punktu widzenia. Tu również można zauważyć nowość, gdyż bohater odkrywa przed nami zarówno swą nieskrywaną niedojrzałość, jak i wrażliwą naturę. W porównaniu z Martą, z pozoru irytującą, zbyt gadatliwą młodą dziewczyną, Tomek wydaje się bardzo kobiecy. U tej pary społeczno-kulturowe role ulegają odwróceniu. To partnerka podejmuje spontaniczne i odważne decyzje, okazuje się energiczna (obrazuje to scena „piratowania” po wrocławskich ulicach), silna psychicznie, on natomiast nieustannie się waha, jest tchórzliwy w kontaktach międzyludzkich i codziennych sytuacjach, bywa jednak w tym wszystkim uroczy. I to właśnie na tych zaburzonych, wyjątkowych relacjach opiera się film, poruszając przy tym ważne tematy związane z przeznaczeniem i przysłowiową już drugą połówką. W omawianej produkcji romantyczny mit zostaje obalony, a uczucie okazuje się względne jak prawa fizyki.

Dwudziestominutowy film *W drodze* powstał spontanicznie podczas pobytu Dominika Matwiejczyka na Festiwalu Polskich Filmów w Los Angeles w 2005 roku. Reżyser spotkał tam chętnych do współpracy aktorów: Małgorzatę Potocką, która zagrała polską piosenkarkę znudzoną odbywanym tournée, Pawła Chochlewa wcielającego się w postać podróżującego po Stanach młodego człowieka, nawiązującego z nią w romans, oraz Petera J. Lucasa pracującego głównie w Hollywood, ale też związanego z polskim kinem (*Kilerów Dwóch*, *Ostatnia Misja*), grającego rolę partnera artystki. Tytuł filmu oraz postać polskiego wagabundy nawiązuje do znanej powieści *W drodze* Jacka Kerouaca i pokolenia bitników. Bohater, tak jak młodzi Amerykanie kilkadziesiąt lat temu, przemierza Stany, nie pracując i nigdzie nie zostając na dłużej. Jego włóczęga wydaje się wynikiem buntu wobec wszelkich norm, ale też rezultatem poszukiwania swego miejsca, sensu

życia. Przez swą postawę nie tylko manifestuje on alternatywny sposób życia, lecz także krytykuje otoczenie, w tym hipokryzję, konformizm i konsumpcjonizm poznanej piosenkarki. Jednocześnie spotkanie z nią demaskuje jego dotychczasowy stosunek do świata, okazuje się, że nie jest on efektem świadomego wyboru, a braku innego pomysłu na życie, dodatkowo eskapizm bohatera to ucieczka przed dojrzałością i odpowiedzialnością za popełnione wcześniej czyny.

*Związek na odległość* z 2008 roku przedstawia historię dwóch przyjaciół, Adama (Tomasz Kot) i Michała (Wojciech Meczaldowski), którzy jadą nocą samochodem i natrafiają po drodze na inne rozbite auto. Jak się później okazuje, wypadek w nim miała para muzyków wracająca z koncertu, Olga (Katarzyna Olszko) i Paweł (Michał Żurawski). Ich rozmowy, przeplatane od początku filmu z dialogiem mężczyźni, dotyczyły zerwania łączącej ich więzi z powodu dzielącej ich zbyt dużej odległości. Jednoczesność i odmiennność ukazywanych rozmów (montaż synchroniczny), późniejsza scena wypadku i rola muzyki, ostatniej piosenki słuchanej przez parę przed śmiercią, a później przez przyjaciół, ukazuje ulotność życia i – w tym kontekście – miałości prowadzonych rozmów, traconego czasu, relatywizmu poruszanych problemów.

Piotr Matwiejczyk, nazywany niekiedy polskim Fassbinderem<sup>10</sup>, tworzy po dwa filmy rocznie, ale nie są to produkcje realizowane w tym samym klimacie. Można wyróżnić dwa nurty w jego twórczości. Jeden to absurdałne i prześmiewcze komedie, a właściwie parodie. Drugi to dramaty psychologiczne z tajemniczą i mroczną fabułą oraz niejednoznaczną puentą. Oba nurty stanowią zarówno dla ich autora, jak i dla fanów jego twórczości uzupełniającą się całość, pozwalając wyśrodkować wywołane percepcją uczucia.

Dwa nawiązujące do siebie horrory komediowe Piotra Matwiejczyka – *Piotrek Trzynastego* (2009) i *Piotrek Trzynastego 2. Skórza Twarz*

(2012) – to parodie klasyki kina grozy, a szczególnie popularnych w latach 80. i 90. slasherów i wężej, „backwoods slasherów”, czyli horrorów filmowych o charakterystycznej fabule, w której liczba bohaterów w grupie dwudziesto- i trzydziestolatków zamknięta z reguły w domu na odludziu lub w leśnych ostępach zmniejsza się w niewyjaśnionych, tajemniczych okolicznościach. Filmy Matwiejczyka odwołują się także do popularnego w ostatnich dekadach zabawnego kina grozy – horrorów, które śmieszą (*Straszny film*). Nie brakuje w nich też aluzji do bieżących wydarzeń społeczno-politycznych czy twórczości kabaretowej (Grzegorz Halama jako Pan Józek w *Piotrku Trzynastego 2* i jego głos w *Emilii*). Dwie części *Piotrka Trzynastego* nawiązują zarówno do tradycji gatunku, jak i do konkretnych dzieł, w tym przede wszystkim do *Piątku Trzynastego*<sup>11</sup> oraz *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną*, *Koszmara z ulicy wiązów*, *Freddy'ego Krugera* i *Psychozy*. Odwołują się one do tych filmów na wielu płaszczyznach, a szczególnie – fabularnej. Grupa przyjaciół składająca się z trzech par: tytułowego Piotrka (Piotr Matwiejczyk) i jego dziewczyny Natalii (Natalia Durczok), Michała (Dawid Antkowiak) i jego dziewczyny Karoliny (Magdalena Kielar) oraz Stefana (Paweł Kozioł) i jego partnerki Andżeliki (Weronika Rosati), przybywa do domku letniskowego na Mazurach, który skrywa mroczną tajemnicę odkrywaną stopniowo przez letników, dodajmy, zabijanych kolejno przez grasującego w pobliskich lasach mordercę, zamaskowanego szaleńca, psychopatę z maczetą. Tak jak fabuła horroru powiele schematów, tak historia oprawcy tłumacząca zrodzony w nim instynkt zabijania wydaje się parodią amerykańskich aspektów psychologicznych determinujących działania bohaterów, których trauma z dzieciństwa staje się motywem zbrodni.

Druga część parodii *Piotrek Trzynastego II. Skórza Twarz*, osadzona w podobnej scenerii z grupą czwórki ocalałych w poprzedniej części bohaterów, zmaga się teraz z mordercą zabijającym piłą mechaniczną. To tym razem parodia innej produkcji, z racji użytego w niej narzędzia

mordu, *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną*. Do slasherów nawiązuje również historia zbrodniarza, który jako mały chłopiec widział śmierć swojej matki zamordowanej przez letników. Od tamtej pory, czyli przez kilkadziesiąt lat mieszka w lesie i zabija kolejnych przybywających na wypoczynek, czekając na moment, kiedy wreszcie trafi na tego, który pozbawił życia jego rodzicielkę. Podobnie jak w *Piątku trzynastego* jest to postawny mężczyzna z zasłoniętą twarzą (w pierwowzorze skrywał w ten sposób jej zdeformowanie). Bohaterowie to niczym niewyróżniający się młodzi ludzie reprezentujący pewne konkretne typy, z którymi łatwo się zidentyfikować, oraz kłopoty wynikające z braku porozumienia czy współpracy. Co ciekawe, mamy tutaj trzy atrakcyjne, choć próżne i niezbyt rozgarnięte dziewczyny (z jednym wyjątkiem), oraz pociesznych pantoflarzy.

Charakterystyczny dla wszystkich parodii Piotra Matwiejczyka jest pastisz językowy, na który składają się między innymi gry i żarty



Piotr Matwiejczyk na planie filmu *Piotrek Trzynastego*, fot. Piotr Matwiejczyk

słowne, nawiązania, cytaty i autocytaty, gagi. Opierają się one na przykład na nieadekwatnym do oryginalnych angielskich słów padających w filmie polskim tłumaczeniu w wykonaniu Tomasza Orlicza obecnym w kilku produkcjach (*Emilia, Kup Teraz, Piotrek Trzynastego*) lub inne żarty, takie jak:

„– Znasz przypowieść o synu marnotrawnym?

– Nie.

– Nie marnuj trawy, synu”.

Ponadto można zaobserwować ciekawy montaż symultaniczny ukazujący dwie przestrzenie połączone wypowiedzianymi kwestiami – homonimami lub grą słowną. Przykładowo jadący w samochodzie bohaterowie rozmawiają o Piotrku i jego stosunku do pozostałych uczestników wyprawy:

„Natalia: – Stefana Piotrek ledwo zna, ale chyba darzy cię szacunkiem.

Stefan: – Dzięki.

(Cięcie. W domu Piotrka.)

Piotrek: – Dzięki Bogu nie musiałem jechać z tym niedorozwiniętym Stefanem.

Kolega Piotrka: – A co, nie trawisz go? (...) A może jest inny, może ma ładną duszę.

(Cięcie. W samochodzie.)

Angela: – Duszę się. Możecie otworzyć okno?”

Ten sam zabieg stosowany jest w przejściach do kolejnych scen.

Rozmowa na pomoście:

„Dawid: – Kto ma ochotę na kiełbachę?

Karolina: – Mówiłam już, żebyś sobie nie pochlebiał?

Dawid: – Miałem na myśli grill.

Natalia: – A rozpalisz?

Andżela: – Ja nie mam zamiaru dymać.

Dawid: – O nie, nie ma mowy. Załatwiłem kiełbacy i sprzęt. Do rozpalania grilla mi się nie pali.

(Kolejne ujęcie. Dawid dmuchający na nierozpalony węgiel.)

Dawid: – Nie pali się... Kurwa. Godzinę dymania.

Głos Karoliny z offu: – Mówiłam już, żebyś sobie nie pochlebiał?”

Typowe dla jego produkcji (*Emilia, Piotrek Trzynastego*) są też wizualizacje myśli bohaterów bądź ukazywanie rozbieżności między tym, co mówią, a co myślą i robią naprawdę. Na przykład jeden z bohaterów, Dawid, na prośbę swej dziewczyny, by trzymał ręce przy sobie, nie pchał ich tam, gdzie nie trzeba, odpowiada, że przecież nigdy tego nie robi, po czym widzom pokazuje się szereg ujęć prezentujących go, gdy jako dziecko wkładał palce do kontaktu, rury wydechowej czy silnika samochodu. Takich scen jest w tym i innych wspomnianych filmach więcej.

*Homo Father, Kup Teraz* oraz *Wyręczony zaręczony* to komedie oparte na oryginalnych, niezwykle ciekawych i absurdalnych pomysłach. Biorą się one z bacznej obserwacji rzeczywistości, bujnej wyobraźni twórcy i nieustannie zadawanego przez niego pytania „Co by było gdyby...”.

*Homo Father* z 2005 roku to film, w którym para gejów, Robert (Dawid Antkowiak) i Gabriel (Bodo Kox), prowadzi w miarę spokojne mieszczańskie życie, choć ma zupełnie inne do niego podejście. Bardziej męski Robert pełni rolę głowy rodziny i ukrywa, przynajmniej w pracy, swój związek, obawiając się, zresztą niebezpiecznie, homofobii. Jego zniewieściały partner tymczasem funkcjonuje jako gospodyni domowa. Ma jednak za sobą przeszłość dowodzącą jego „męskości”, a uosobioną w postaci córki, którą niespodziewanie dostaje pod opiekę. Para odtąd nie tylko musi zmagać się z trudnościami codzienności, lecz także z wychowaniem dziecka. Film Piotra byłby czystą komedią, gdyby nie publicystyczny dyskurs, który podjął reżyser na temat legalizacji związków homoseksualnych i adopcji dzieci, szczególnie ważny w 2005 roku, w czasie licznych wystąpień PIS-u i ruchów antygejowskich, a obecny jako wątek poboczny także w innym filmie Matwiejczyka zatytułowanym *Wyręczony zaręczony*.

Wspomniane wcześniej *Kup Teraz* to komedia o dwóch braciach, Piotrze (Piotr Matwiejczyk) i Dawidzie (Dawid Antkowiak), namiętnych użytkownikach AlleGrosza, którzy podczas nocnej popijawy wystawiają na sprzedaż swoje dziewczyny, Beatę (Beata Lech) i Paulinę (Paulina Zgoda), chcąc sprawdzić, która będzie więcej warta. To zapoczątkowuje szereg zabawnych sytuacji i zdarzeń. Wystawienie dziewczyn na aukcji może symbolizować ich instrumentalne traktowanie, jednak nie w komediach Piotra Matwiejczyka. Tu wyjściowa komiczna sytuacja okazuje się wynikiem niedojrzałości bohaterów oraz ilości wypitego przez nich alkoholu. Niemniej to właśnie kobiety



Piotr Matwiejczyk,  
fot. Piotr Matwiejczyk

są w ich związkach dominujące i atrakcyjne, w przeciwieństwie do swoich partnerów. Ci są inteligentni (studiują medycynę, a Dawid próbuje nawet napisać książkę), ale nieporadni życiowo, a na pewno uzależnieni od komputera i internetowych aukcji. Temat uzależnienia komputerowego, który destrukcyjnie wpływa na relacje z bliskimi, to baza, na której nadbudowane zostają komiczne sytuacje (m.in. z udziałem znanych polskich aktorów, takich jak Paweł Wawrzecki, Ewa Ziętek, Marcin Dorociński, Emilia Krakowska). Ciekawym zabiegiem stosowanym przez Piotra Matwiejczyka okazują się autocytaty, na przykład obecny w *Kup Teraz* i *Piotrku Trzynastego* fragment parodii włoskiego horroru o zombie oglądanego przez bohaterów, *Zombie Flesh Eaters* (*Zombi ci flaszkę wybombi*) z Miroslawem Baką w roli głównej.

Z kolei *Wyręczony zaręczony* z 2012 roku przedstawia historię pary trzydziestolatek, Sławka (Dawid Antkowiak) i Kasi (Katarzyna Maczel), żyjących przez osiem lat „na kocią łapę”, gdyż Sławek jest zagorzałym wrogiem instytucji małżeństwa w przeciwieństwie do Kasi stopniowo ulegającej presji zamążpójścia wywieranej przez rodzinę i otoczenie. Zdesperowana dziewczyna na jednej z towarzyskich imprez upija do nieprzytomności Sławka, a następnego dnia, gdy ten nic nie pamięta, oznajmia, że się jej oświadczył. Niedowierzący swej wybrance mężczyzna wszczyna dochodzenie, podczas gdy Kasia rozpoczyna ślubne przygotowania. Film, jak na komedię przystało, zawiera duże pokłady komizmu słownego, głównie ulubionych przez reżysera i sprawdzonych już wcześniej przy *Piotrku trzynastego* gier słownych wykorzystujących ich wieloznaczność do przejść montażowych. Poza komizmem słownym i sytuacyjnym (zaskakujące zwroty akcji) *Wyręczony...* porusza aktualne problemy, takie jak kryzys instytucji małżeństwa (zarówno młodego, jak i starszego pokolenia), temat związków homoseksualnych i wychowywania przez nich potomstwa (ukazany wcześniej w *Homo Father*), a także kłopoty w relacjach inter-



personalnych: brak porozumienia, nieumiejętność komunikacji szczególnie między osobami odmiennej płci. Przedstawieni bohaterowie prezentują wybrane współczesne stereotypy. Wszyscy, niezależnie od wieku, ukazani zostają w nadzwyczaj niekorzystnym świetle. Kobiety dążą do dominacji i realizacji własnych celów (założenie rodziny), mężczyźni natomiast są niedojrzali, nieodpowiedzialni, ulegli, nie potrafią lub nie chcą sprostać stawianym im wymaganiom.

Wszystkie komedie Piotra Matwiejczyka zostają oparte na niepowtarzalnym koncepcie (wystawienie dziewczyn na internetowej aukcji, podstępne zaręczyny) i kończą się happy endem. Młodzi bohaterowie, mimo wielu błędów i przewinień, wybaczą sobie, a przeżyte doświadczenia tylko umacniają łączącą ich więź i zmieniają na lepsze. To sprawia, że omawiane filmy zbliżają się gatunkowo do komedii romantycznych, dalekich jednak od typowych amerykańskich produkcji. Filmy te, o czym już wcześniej pisałam, zawierają liczne zwroty akcji i bazują na komizmie słownym oraz sytuacyjnym (zwłaszcza na nieodłącznych grach słownych).

Drugi nurt w twórczości Piotra Matwiejczyka to filmy określane przez autora jako „traumaty” (traumatyczne dramaty) – rodzinne i społeczne dramaty osób dotkniętych jakąś traumą, najczęściej rodzinną katastrofą wywołującą zaburzenia psychiczne i somatyczne oraz wpływającą na dalsze ich życie. Na nurt ten składa się do tej pory sześć napisanych i wyreżyserowanych przez twórcę od 2005 roku filmów, choć już wcześniej sięgał on po podobną tematykę<sup>12</sup>.

Pierwszy z tej grupy i najciekawszy pod względem formy jest *Wstyd* (2006). Rozpoczyna się on sceną gwałtu na nastoletniej dziewczynie Asi (Natalia Durczok) i ukazuje jej skomplikowane relacje z trzema mężczyznami: wychowującym ją samotnie i pogrążonym w depresji po śmierci żony przybranym ojcem (Artur Barciś), nauczycielem muzyki (Marcin Dorociński), u którego dziewczyna spędza coraz więcej czasu, oraz lekarzem ginekologiem i zarazem biologicznym rodzicem

bohaterki (Miroslaw Baka). Prowadzą one do tragedii zapoczątkowanej w sekwencji czołowej. To film o stracie dziecka, żony i rodziny, a także spokoju i „normalnego” życia. Pojawienie się czternastolatki w życiu dorosłych mężczyzn oraz zadawane przez nią pytania wyrwają ich z dotychczasowego marazmu (wszyscy stracili bliskich), ale też wzbudzają agresję, prowokują do działania i prowadzą do tragedii. Nadszarpnięte i niejasne relacje podkreśla rozczłonkowana narracja, zakłócony porządek wydarzeń (achronologia, liczne retrospekcje, nakładanie się różnych porządków czasowych).

Kolejna produkcja z tego nurtu – *Beautiful* (2006) – to film o powikłanych stosunkach między kilkoma osobami w trudnym momencie ich życia. Para dwudziestolatków, Ania (Sylwia Juszczak) i Dawid (Dawid Antkowiak), decyduje się sprzedać swoje jeszcze nienarodzone dziecko małżeństwu trzydziestokilkulatków, Magdzie (Magdalena Woźniak) i Dominikowi (Marcin Dorociński), którzy swoje stracili i przez to nie mogą się ze sobą porozumieć. Mają nadzieję, że wraz z nowym członkiem rodziny będą mogli rozpocząć wszystko od początku, a tymczasem trwają w stanie napięcia, oczekiwania na niemowlę. Sprzedaży stanowczo sprzeciwia się matka ciężarnej dziewczyny (Teresa Sawicka), wychowująca dziesięcioletnią wnuczkę (Angelika Kubasik), która uważa ją za matkę. Ta trudna sytuacja stawia wszystkich przed próbą charakterów i siły łączących ich związków.

Kolejny film, *Pamiętasz mnie?* z 2007 roku, jest utrzymaną w czarno-białej konwencji historią ojca (Miroslaw Baka) i jego nagłego powrotu do rodziny po wieloletniej nieobecności spowodowanej pobytami w więzieniu (wcześniejsze zwolnienie). Mężczyzna pragnie odzyskać dawne życie i nadrobić stracony czas. Okazuje się to jednak trudne, gdyż żona (Renata Dancewicz) zaczęła żyć własnym życiem, a dwunastoletnia córka (Angelika Kubasik) nawet nie pamięta ojca. Niezrażony tym stanem rzeczy bohater postanawia zostać. Obecności ojca w zaniedbanym wiejskim domu towarzyszy tajemnica popełnio-

nych przez niego przewinień, grzechów, które nie zostały wybaczone. Zagadkową sytuację rozstrzygniętą w finale pogłębia zakłócony porządek czasowy oraz niejasne relacje poszczególnych członków rodziny, żony jasno wyrażającej swoje niezadowolenie z obecności mężczyzny i córki zachowującej dystans, odmawiającej nawiązania rozmowy. Z drugiej strony kobiety te pomagają mu się zadomowić, mimo że nie deklarują ostatecznych sądów i same nie są pewne, co dla nich będzie lepsze. Podejrzana dla widza postawę przyjmuje też mężczyzna, licząc na natychmiastowy powrót do dawnego życia. Film porusza wyjątkową i rzadko spotykaną w polskim kinie sytuację powrotu ojca do rodzinnego domu po długiej nieobecności. Sytuacja ta ma na celu uwypuklenie często występującego współcześnie problemu komunikacji międzyludzkiej prowadzącego do braku zrozumienia i konfliktów. W filmie Piotra Matwiejczyka nie ma otwartej rozmowy przy stole, której chce bohater, w to miejsce pojawiają się szept, podsłuchiwanie, podpatrywanie, prowadzone gry (ukazane w filmie za pomocą metafory układanych dołem do góry puzzli). Wydawać by się więc mogło, że winę za to ponoszą kobiety – niezdolne do bezpośredniej konfrontacji, kierujące się emocjami, wykrzykujące bądź skrywające swoje prawdziwe uczucia, jednak występują tu one przede wszystkim w roli ofiar skrzywdzonych przez mężczyznę i nieprzygotowanych na jego nagły i niespodziewany powrót. Co ważniejsze, wraz z każdą kolejną minutą filmu, ofiarą staje się też sam bohater odbywający nieprzerwanie od lat karę za popełnione wcześniej błędy (symboliczne czerwone od krwi ręce), niepogodzony z przeszłością, żyjący na granicy jawy i snu.

*Na boso* (2007) opowiada historię zamkniętej w sobie nastolatki Ali (Sara Müldner). Po próbie samobójczej dziewczyna zapada w śpiączkę. Dramatyczne wydarzenie staje się pretekstem do ukazania problemów, z jakimi borykała się ona i jej otoczenie. Najważniejszy z nich to brak rozmowy, a w związku z tym niezrozumienie, a nawet

nieznajomość swoich najbliższych, życie w świecie pozorów, rozpad związków, samotność, poczucie zagubienia i nieszczęścia. Na te problemy stara się swoim czynem zwrócić uwagę wszystkich dziewczyna – i to jej się po części udaje. Bliscy, czyli ojciec (Miroslaw Baka), jego partnerka (Agnieszka Wagner), ojciec dziewczynki, którą się opiekowała Ala (Marcin Dorociński), i kolega (Łukasz Niedziela), próbują poznać tajemnicę i zrozumieć motywy postępowania bohaterki. Jednocześnie zastanawiają się nad własnymi uczuciami, postępowaniem, życiem i podejmują często drastyczne kroki, by coś zmienić. *Na bosu* ukazuje, że niosą one i będą niosły nieodwracalne w skutkach konsekwencje. Film wyróżnia się wśród pozostałych niespieszną i spokojną narracją przerywaną jedynie kilkoma dynamicznymi, a przede wszystkim mocnymi scenami. Prześwietlone letnim słońcem zdjęcia, senność postaci symbolizują tutaj brak świadomości, stan niebytu, nieważności, nieistnienia, zaniku prawdziwych, głębokich więzi. Stan śpiączki nastoletniej bohaterki wydaje się zatem wołaniem o pomoc, krzykiem w nadziei zauważenia, zatrzymania i pochylenia się nad drugim człowiekiem.

*Smutna* z 2009 roku to historia pary czterdziestolatków przechodzącej małżeński kryzys. Znużony pracą i codziennym monotonnym życiem Paweł (Miroslaw Baka) doświadcza kryzysu wieku średniego i postanawia ratować rozpadający się związek. W tym celu zabiera swą żonę (Magdalena Woźniak) oraz dziesięcioletnią córkę (Ida Małachowska) na wakacje do Chorwacji. Wierzy, że pomoże mu to w ucieczce od problemów, tajemnic, kłamstw oraz pozwoli na nowo zbliżyć się do Róży i cieszyć rodzinnym szczęściem, co symbolizują zdjęcia w ruchu odwróconym w sekwencji czołowej filmu. Tymczasem jednak, gdy ich córka zapada na zdrowiu, a w pobliżu pojawia się piękna i tajemnicza dziewczyna (Weronika Rosati), sprawy przybierają zupełnie inny obrót, a wyjazd staje się życiową próbą, którą niełatwo będzie bohaterom przetrwać. Utrzymany w specyficznym

klimacie obraz porusza temat trudnych relacji rodzinnych: znudzenie związkiem, brak rozmowy i zrozumienia, stwarzanie pozorów, a także prezentowane już wielokrotnie w filmach Piotra Matwiejczyka zakłócone i niejasne relacje córki z ojcem. Ważnym elementem filmu jest fascynacja głównego bohatera dwudziestoletnią dziewczyną przypominającą mu minioną młodość, beztroskie życie. Nie mniej istotny staje się temat śmierci, która z jednej strony sieje zniszczenie, a z drugiej wnosi coś ożywczego. Historię rodzinną pogłębiają sensory naddane, wprowadzone za sprawą bogatej symboliki, jak choćby krew sącząca się z nosa czy ucha bohatera oznaczająca jego winę; sen, na który zapada córka bohaterów, a także wszechobecna śmierć upostaciowiona w dwudziestoletniej *femme fatale* i powodująca ból, choroby i wypadki.

*Lubię mówić z tobą* (2010) jest ostatnim, jak dotąd, dramatem Piotra Matwiejczyka. Przedstawia trudne relacje Tadeusza (Andrzej Gałła) z rodziną i otoczeniem. Małomówny, noszący w sobie winę i ból po stracie dziecka mężczyzna w średnim wieku opiekuje się starymi i zniedołężniałymi rodzicami, znajdującymi się u kresu swego życia (matka w międzyczasie umiera, czego bohater zdaje się nie zauważać). Tadeusz funkcjonuje wśród żywych ludzi, nie nawiązuje jednak z nimi kontaktu, na przykład nie rozmawia z osobami z pracy ani z więźniem odpowiedzialnym za śmierć jego dziecka, z daleka obserwuje chłopaka, któremu przed laty uratował życie (w tym samym zdarzeniu). Rozmawia natomiast z duchem lub wyobrażeniem córki, opiekuje się chorą, a później zmarłą matką, przemawia do zmarłych przebywających w prosektorium, w którym pracuje. Jest martwy dla świata, pogrążony w przeszłości, choć chciałby zacząć życie od nowa. Miałaby mu w tym pomóc „normalna, spokojna rozmowa”, wydaje się jednak, że nikt z obecnych w jego życiu osób nie jest w stanie go zrozumieć, dlatego ucieka do tych, co doświadczyli śmierci i wciąż egzystują w jego pamięci, wyobraźni.

Filmy należące do tego nurtu to psychologiczne, często mroczne dramaty. Poruszają rzadko spotykane w polskim kinie problemy, takie jak gwałt, aborcja, sprzedaż dziecka, adopcja w rodzinach homoseksualnych, więzi kazirodcze, seks z nieletnimi, przemoc, śmierć, a także skomplikowane relacje międzyludzkie – brak komunikacji czy chęci wzajemnego zrozumienia. Opowiadają o traumach, trudnych przeżyciach i emocjach, które łamią bohaterom życie, nie pozwalają im normalnie funkcjonować ani odróżniać prawdy od fikcji, jawy od snu. Postaci, osoby dojrzałe znajdujące się w okresie tak zwanej środkowej dorosłości, nie tylko zmagają się z wymienionymi wcześniej problemami, lecz także nie spełniają się w podstawowych rolach społecznych. Nie są wystarczająco dojrzałe, unikają odpowiedzialności za swe czyny, mają problemy w relacjach z partnerami i dziećmi, z którymi wchodzi w konflikty. Przedstawiane przez Matwiejczyka dzieci to albo nastoletnie dziewczęta przedwcześnie dojrzałe, zbyt mądre i nad wyraz rozwinięte seksualnie, albo kilkuletnie, jeszcze niczego nieświadome dzieci. Wszystkie przeżycia dotyczące bohaterów owiane są tajemnicą, którą widzowie poznają stopniowo, w kolejnych odsłonach. Puzzlowa kompozycja omawianych dramatów (alinearność wydarzeń, retro- i futurospekcje, kompozycyjne kłamry) składa się w jedną całość zazwyczaj dopiero w finale, choć zawsze pozostawia wiele niedomówień, niejasności i niedopowiedzeń. Spore znaczenie ma wykorzystywana przez reżysera symbolika, a szczególnie metafory snu i krwi, które stanowią analogię z rozgrywającymi się na ekranie historiami. Zaprezentowane ujęcia zawsze wpływają nieodwracalnie na relacje bohaterów z innymi, sprawiają, że więzi międzyludzkie stają się odtąd skomplikowane albo zanikają w ogóle. Towarzyszą im uczucia zawodu, rozczarowania, zdrady, emocjonalnej pustki, samotności.

Ostatnim, bardzo dojrzałym i wyjątkowym filmem jest *Prosto z nieba* – pierwsza fabularna produkcja dotycząca katastrofy smoleńskiej.

Fabula koncentruje się na jednym dniu (10 kwietnia 2010 roku) z życia osób związanych z ofiarami narodowej tragedii. Na początku poznajemy tych, którzy mają polecieć prezydenckim samolotem. Są wśród nich między innymi ochroniarz (Eryk Lubos) żegnający się z żoną (Renata Dancewicz) i kilkuletnim synem, tłumaczka (Olga Bołądź) kłócąca się ze zdradzającym ją mężem (Marcin Bosak), stewardessa (Maria Niklińska) zostawiająca chorego ojca (Jan Stawarz) i synka pod opieką męża (Przemysław Cypryański), przedstawiciel rodzin katyńskich (Andrzej Gała), żona pilota (Agata Stawarz). Następnie akcja skupia się na bliskich, którzy stopniowo dowiadują się o tragedii i przeżywają ją na różne sposoby. Nie mogą w nią uwierzyć albo robią wszystko, by poznać prawdę i przyczyny tragedii, popadają w rozpacz, marazm bądź odrętwienie. Film Piotra Matwiejczyka, dzięki przeplatającym się w montażu równoległym scenom rodzinnym ujętych w domach tych, co zginęli bądź mieli zginąć, koncentruje uwagę widza nie na samej katastrofie, jak czyniły to nieustannie przez kilka tygodni a nawet miesięcy media, lecz na tych, co pozostali z cierpieniem po śmierci najbliższych. Obraz nie pokazuje przywódców państwa, polityków czy pilotów, ale ojców, matki, mężów. Tak jak we wszystkich wcześniejszych dramatach tego reżysera fabuła dotyczy osób skrywających jakąś traumę, nieszczęśliwych<sup>13</sup>. Ta fikcyjna opowieść to szybka i żywa reakcja na tragedię, rzucająca światło na tych, którzy do dziś pozostali w cieniu<sup>14</sup>.

Dominik i Piotr Matwiejczykowie tworzą kino autorskie. Są zarówno reżyserami, jak i scenarzystami oraz producentami swoich filmów. Mimo nieustających poszukiwań twórczych posiadają własny styl. Obaj realizują z jednej strony filmy poważne, mocne, a z drugiej – lekkie. Podejmują tematy ambitne, uniwersalne i ważne, a oprócz nich te uznawane za kontrowersyjne. Koncentrują się na trudnych i aktualnych kwestiach egzystencjalnych<sup>15</sup>. Przedstawiają je zawsze

w ciekawej i pomysłowej, choć zrozumiałej dla widza formie. Życie ich bohaterów zdeterminowane jest przez współczesną polską rzeczywistość, dlatego zawsze borykają się oni z różnymi, a mimo to bliskimi nam problemami. Autentyzm postaci oraz ich zmagania podkreślają często odpowiednie wnętrza, naturalne światło, dobrani i naturalnie wyglądający aktorzy, kamera z ręki oraz nietypowe ujęcia. Filmy te za każdym razem dostarczają wielu, często skrajnych emocji, od śmiechu po płacz, ale też z nich oczyszczają i zmuszają do refleksji.



# Przypisy

1. Niezależna twórczość filmowa Dominika i Piotra Matwiejczyków opisywana była w wielu artykułach, a także książkach. Zob. np. P. Marecki, *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 99–151; J. Hołyńska, *Kino braci Matwiejczyków*, w: *Polskie kino niezależne*, red. M. Jazdon, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2005, s. 100–110.

2. Są to filmy amatorskie realizowane przez miłośników głównie hollywoodzkich produkcji, którzy nie chcą być jedynie biernymi odbiorcami, a poprzez swoje wytwory wchodzą w dialog z ulubionym twórcą, czym wpisują się w element współczesnej popkultury. Zob. na ten temat np. K. Godlewski, *Fani filmy kręcą*, „Gazeta Wyborcza” 2005 nr 182, s. 10.

3. To cykl parodii (takich filmów jak: *Gwiazdne wojny*, *Park Jurajski*, *Filadelfia*, *Braveheart*, *Odyseja kosmiczna czy Prawdziwe kłamstwa*) poruszających jednak ważne problemy, między innymi zagubienie między fikcją a rzeczywistością.

4. Więcej na ten temat w: J. Hołyńska, dz. cyt., s. 103–110.

5. Zdjęcia realizowane były w rodzinnych stronach reżysera, Rogożu pod Wrocławiem.

6. To babcia braci Matwiejczyków, która występowała z powodzeniem w wielu ich filmach.

7. K. Nowakowska, *Co się dziś kręci w offie?*, „Dziennik. Gazeta Prawna Kultura” 2010 nr 12.10, s. K27.

8. P. Marecki, dz. cyt., s. 112.


9. Jacek Szczerba w swojej recenzji umieścił go „w pół drogi między kinem offowym i tym profesjonalnym”. Zob. J. Szczerba, *Odświeżający film gwiazdy offu*, „Gazeta Wyborcza” 2006 nr 123, s. 14.

10. Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) to niemiecki i wyjątkowo płodny reżyser pracujący w szaleńczym tempie. Zrealizował ponad 40 filmów od 1965 do 1982 r. Porównanie z: <http://www.filmweb.pl/news/%22Kup+teraz%22+nowy+film+Piotra+Matwiejczyka-40118> (dostęp z dn. 25.09.2012 r.).

11. Jeden z najbardziej znanych amerykańskich slasherów, klasyk wśród horrorów, wyreżyserowany przez Seana S. Cunninghama w 1980 roku do scenariusza Victora Millera, który zapoczątkował jedną z najdłuższych serii filmów w historii kina.

12. Zob. J. Hołyńska, dz. cyt., s. 107–108.

13. J. Armata, *Prosto z nieba*, „Kino” 2011 nr 7/8, s. 98.



14. Film *Prosto z nieba* stanowi także odpowiedź na to, co działo się w polskich mediach kilka miesięcy po katastrofie. Jak mówi sam reżyser: „Tragedia zdążyła do tego czasu zamienić się w farsę, która osiągnęła apogeum podczas awantury o krzyż. Gdzieś po drodze zapomnieliśmy o tym, co najważniejsze – śmierci zwykłych ludzi. Postanowiłem o tym przypomnieć”. M. Piekarska, *Smoleńsk w teatrze i na ekranie*, „Gazeta Wyborcza” 2011 nr 30, s. 14.

15. M. Sadowska, *Niepotrzebni mogą odejść*, „Przekrój” 2006 nr 8, s. 46.



# Iwona

# Morozow

Popularna na świecie, a szczególnie w Stanach Zjednoczonych koncepcja tworzenia tak zwanych „collaborative films”<sup>1</sup> (czyli filmów opartych na współpracy) od kilku lat sukcesywnie realizowana jest także we Wrocławiu, w którym niegdyś „mainstreamowa” produkcja filmowa była na stałe wpisana w jego pejzaż.

...

... Dziś, choć może kino nie wydaje się pierwszą rzeczą, z którą kojarzy się to miasto, mówienie, iż tradycje filmowe zostały tutaj na zawsze porzucone, jawiłoby się jako spore nadużycie. Poza kilkoma festiwalami, które uzupełniają kulturową mapę miasta, we Wrocławiu znalazło się miejsce dla grup medialnych znanych najbardziej z produkcji seriali telewizyjnych. Ponadto, powstaje coraz więcej klubów filmowych (choćby w ramach Uniwersytetu Wrocławskiego). Stopniowo tworzy się też silna grupa młodych ludzi zajmujących się profesjonalnym pisaniem o kinie; do tego mamy swoich reprezentantów na arenie kina offowego. Do przedstawicieli tych ostatnich można by formalnie zaliczyć Dariusza Dobrowolskiego i jego podopiecznych z grupy *Cinema Albert Production*<sup>2</sup>, których produkcje – właśnie pod etykietą kina niezależnego – pojawiły się dwukrotnie (w 2007 i 2009 roku) na Festiwalu w Gdyni oraz w ramach pokazów specjalnych organizowanych we Wrocławiu przez *Odra-Film*. Jednak po obejrzeniu debiutanckiego *Sie masz Wiktor*<sup>3</sup> (2006) czy najnowszego filmu zatytułowanego *Mój Manhattan*<sup>4</sup> widz może odnieść wrażenie, że taka kategoryzacja jest zbędna, nie wnosi ona bowiem niczego istotnego do procesu ich odbioru. To nie niski budżet czy autorska wizja stanowią tutaj podstawową kwestię, lecz jedyne w swoim rodzaju podejście do bezdomności i inności albo – najprościej mówiąc – subtelne, a zarazem przejmujące, bo mierzone jego ludzką skalą, ukazanie człowieczeństwa. *Cinema Albert Production* jest zjawiskiem wyjątkowym, odznaczającym się nie tyle perfekcją swoich produkcji, ile pomysłowością i nowatorstwem w sposobie podchodzenia do bezdomności, a przede wszystkim kolektywnym wymiarem produkowanych obrazów, co postaram się uzasadnić w toku swojego wywodu.

Zanim jednak przejdę do analizy działalności grupy, sądzę, że warto przytoczyć jej genezę<sup>5</sup>. Historia *Cinema Albert Production* rozpoczyna się we Wrocławskim Kole Towarzystwa Pomocy im. św. Brata Alberta, a właściwie w głowie jego dyrektora Dariusza Dobrowolskiego, któ-

ry nieprzerwanie od 2006 roku wraz z bezdomnymi mężczyznami tworzy coraz to nowe obrazy przedstawiające codzienne życie osób wykluczonych, ujmując jednocześnie ich przemyślenia, marzenia i tęsknoty, oczywiście za każdym razem powtarzając, że każda zaprezentowana historia jest już ostatnią... Jednak zainteresowanie filmem u podopiecznych Dobrowolskiego rozpoczyna się jeszcze wcześniej, bo w 1997 roku, kiedy to w schronisku przy ul. Strzegomskiej swoją działalność rozpoczęła *Klub Interesującego Filmu*, który w nieistniejącym już dziś kinie *Studio* organizował dla osób bezdomnych projekcje na dużym ekranie. Repertuar był tak dobierany, by korespondował z ich własnymi problemami. Dobrowolski do dziś podkreśla, że to właśnie obrazy takie, jak *Zostawić Las Vegas*, *Moja Lewa Stopa*, *Nocny Cowboy*, *Święty z fortu Washington*, *Alive*, *Urodzony 4 lipca* oraz *Dziki nocce*, wraz z dyskusjami, które odbywały się po obejrzeniu filmu, a także emocjami wywoływanymi u uczestników, stały się dla niego inspiracją, by rozwijać się w określonym kierunku. Klub został niestety szybko zlikwidowany, ale sama inicjatywa nie pozostała niezauważona i poświęcono jej dokument Pauliny Sitko z TVP zatytułowany *Cinema Albert* (skąd późniejsza nazwa grupy) o spotkaniach filmowych dla osób bezdomnych w kinie *Studio*. Wraz z przeprowadzką do nowej placówki przy ul. Bp. Bogedaina 5 zainteresowanie filmem nie ustało, wciąż oglądano bowiem filmy na małym ekranie. Wspomniane inicjatywy nie są zresztą jedynymi działaniami artystycznymi rozwijanymi w schronisku. Po klubie przyszedł czas na wystawy fotograficzne autoportretujące bezdomność (pierwsza z nich, zatytułowana *Autoportret bezdomności*, została wystawiona na klatce schodowej schroniska), sztuki teatralne, a także twórczość poetycką (wiersze tworzone przez mieszkańców można usłyszeć w filmach grupy). Jednym z pierwszych wydarzeń, które spowodowało, że działalność schroniska zwróciła na siebie uwagę mediów, była wystawa w galerii *Domek Romański*, gdzie pojawiły się fotografie z *Autoportretu bezdomności* oraz wier-

sze – całość w nowym kształcie nazwano *Cały twój świat w kartonie po bananach*. Wystawa cieszyła się sporym zainteresowaniem mediów, powstał o niej nawet reportaż Beaty Januchty pod tytułem *Wyobcowani*<sup>6</sup>. Wreszcie nastąpił kolejny przełom – miał powstać film o Michale, mieszkańcu schroniska, którego kontakty z żoną i synem zostały – wskutek uzależnienia od alkoholu – zerwane. W rezultacie Beata Januchta nakręciła *Żywoł Michała*<sup>7</sup>, wielokrotnie nagradzany film opowiadający o człowieku, który decyduje się na terapię i pragnie zdystansować się do popełnionych błędów po to, by naprawić relacje z dawno niewidzianym synem. Powodzenie filmu nie przełożyło się niestety na sukces w życiu głównego bohatera. Dariusz w naszych rozmowach wielokrotnie podkreślał, że powrót Michała do nałogu, a następnie jego śmierć – dały mu wiele do myślenia. Do tego, na fali popularności, z mediów napływały kolejne propozycje. Temat bezdomności okazał się idealnym, choć trudnym do zrealizowania,



Grupa Filmowa Cinema Albert Production, fot. Cinema Albert Production

motywem ekspresji artystycznej. Dobrowolski pisze: „Pod koniec 2004 roku zacząłem intensywnie myśleć o filmowaniu życia schroniska, tysiące nieruchomych zdjęć już mi nie wystarczały”<sup>8</sup>. Wydaje się, że był to tok naturalny, jeżeli wziąć pod uwagę to, że reżyser spotykał się z tak wieloma ludzkimi tragediami. Jeden z opiekunów w schronisku miał kamerę, którą początkowo, jak mawia Darek, nagrywali głupstwa. „Ale radość była ogromna – pisze Dobrowolski – kiedy oglądaliśmy te nasze obrazki i wygłupy do kamery. Spoglądaliśmy na twarze naszych bezdomnych, którzy odeszli, a na ekranie tryskali życiem i radością, i smutkiem. Mówili: — Za chwilę taśma się zerwie, silnik się spali, coś się stopi. Nic takiego się nie wydarzyło”<sup>9</sup>. Życie bezdomnego jest wyjątkowo kruche, często przebiega niezauważone, a ciąży nad nim charakterystyczne dla bezdomnych „NN” zapisane na grobie. Utrwaleni na taśmie przyjaciele dawali wyraz swojego istnienia, mogli zostać zapamiętani przez innych, do tego umożliwiali kolegom przeniesienie się, przynajmniej na krótko, w przeszłość. Wydaje się, że to właśnie te elementy stały się znaczące dla samych bezdomnych i zaważyły na podjęciu decyzji o współpracy. Dodatkowo pewna rosnąca w nich (również u Dobrowolskiego) niezgoda na proponowany w mediach wizerunek osoby bezdomnej sprawiły, że sami chcieli zabrać głos w publicznym dyskursie.

Pod koniec 2005 roku (dokładnie 21 grudnia) powstał zespół filmowy, który rok później wyprodukował dwa filmy – *Sie masz Wiktor* i *Pielgrzym*. Po nich przyszedł czas na kolejne obrazy – *Skopani*<sup>10</sup> (2008) oraz *Mój Manhattan* (2010). Jednak ekipa *Cinema Albert* wciąż wytrwale snuje swoje gawędy o wrocławskich bezdomnych. W tym roku zapowiadana jest premiera *Opowieści o Kaziku*, która początkowo miała zostać pokazana na uroczystym pokazie w ramach przeglądu filmów o bezdomności we wrocławskim DCF-ie z udziałem Krzysztofa Zanussiego. Śmierć głównego bohatera i konieczność zmiany zakończenia przesunęły premierę, ale i tak 21 grudnia stał się dniem



o podwójnej symbolice. Po sześciu latach działalności, na specjalnym pokazie *Mojego Manhatanu*, pojawił się Krzysztof Zanussi.

Odbiór filmów grupy, a także ostatnie zainteresowanie ich działalnością wyrażone przez środowisko polskich filmowców sprawia, że *Cinema Albert* wciąż udoskonala swój warsztat, ma coraz większy zapal do pracy oraz – co najważniejsze – wszystko to odgrywa bardzo istotną rolę w procesie resocjalizacji mieszkańców schroniska. Dodatkowo ich działalność ma szansę na rozwój i popularyzację takiej perspektywy dzięki coraz większemu wsparciu ze strony profesjonalnych twórców. Przykładowo najnowszy film, *Człowiek, który nie widział morza*, powstaje jednocześnie z metafilmem dokumentalnym w reżyserii Agnieszki Zwiefki pod tytułem *Albert Cinema*. W wyniku takiej współpracy grupa ma dostęp do lepszych kamer, fachowych rad, a jednocześnie jest wspierana finansowo, co pozwala jej odetchnąć i skupić się na samym robieniu filmu. Wątpliwości może wzbudzić autonomia twórcza ich nowego obrazu. Jednak, co ciekawe, zgodnie z tym, co powiedział Dariusz, bezdomni sporo wynoszą z tej współpracy. Obecnie wszystko zmierza do tego, by stali się oni coraz bardziej niezależni i coraz swobodniej posługiwali się językiem kina. Do tej pory to Dobrowolski wybierał temat obrazu, w przypadku tego filmu jest jednak inaczej. Za scenariusz ostatniego filmu odpowiadał przede wszystkim Leszek Herliczka, który był dotychczas głównie aktorem i autorem dialogów. Dariusz powiedział, że „chłopaki radzą sobie coraz lepiej, niedługo w ogóle nie będę im potrzebny na planie, pozostanie mi ewentualnie tylko pomoc przy montażu”<sup>11</sup>.

### **O czym opowiadają i jak powstają filmy *Cinema Albert***

Pierwszy film – *Sie masz Wiktor*. Rok 2006. Miejsce – pustostan. Czas – przed Bożym Narodzeniem. Obsada: Waluś, Wiesław, Władek. Kamera, akcja! Na ekranie pojawiają się trzy zarysy postaci, oświetlonych jedynie światłem centralnie ustawionej świecy:

„- Waluś śpisz czy nie śpisz?

- Śpię.

- To wstawaj, daj coś zjarać albo zrób turlaka, albo daj coś zjarać.

- Turlaka to ja ci nie zrobię, bo jest za ciemno, kolegę.

- Daj po calaku. Słuchaj, Waluś! Słyszałeś, co jest z Michałem?

- Michał już odszedł.

- Gdzie odszedł?

- Słyszałem, jak mówili, że poszedł w Polskę.

- To mówisz, że Michał już odszedł. Moje pieniądze poszły z nim.

Był mi winny.

- Pieniędzy z sobą nie zabrał.

- To już jest ósmy albo dziewiąty, który przekręcił mnie i poszedł do piachu. Mnie się tak wydaje, że najszybciej umierają dłużnicy”.

Takie zdania padają w pierwszych 150 sekundach filmu, wprowadzając widza w świat, którego uczestnikiem będzie jeszcze przez kolejne 76 minut. Dariusz Dobrowolski w tym debiutanckim obrazie, podobnie jak w pozostałych, proponuje nam podróż po codzienności swoich podopiecznych. Ich życie toczy się wokół pielgrzymek po śmietnikach, alkoholu i dymu z papierosów. Bezdomny toczy ciągłą walkę o przetrwanie, zmaga się z samym sobą, nałogiem, miastem, jednak jest przy tym bardzo wytrwały i niebywale pomysłowy. Scena z *Sie masz Wiktor*, w której bohaterowie urządzają sobie ucztę nad paleniskiem zrobionym z umieszczonego nad ogniem metalowego koszyka na zakupy, ukazuje celowość, ludzki wymiar i charakter ich codziennych praktyk. To ciągle budowanie namiastki własnej przestrzeni, domu, próba stworzenia czegoś z niczego, konstruowanie pozorów „normalności”, tyle że wykonanych ze śmieci. Okiem kamery obserwujemy po prostu ludzi, którzy dokonali takich, a nie innych wyborów. Tematem jest sam człowiek – podmiot i komunikat, który poprzez swą narrację przybliży nam świat odbity jak w zwierciadle, o którym tak niewiele wiemy. Wraz z bohaterami wędrujemy po

wrocławskich ulicach, oglądając znajome przestrzenie – tym razem z perspektywy wykluczonego. Docieramy również do niezauważanych na co dzień zakamarków, które z ich punktu widzenia zmieniają swój wymiar, stają się miejscem wytchnienia, a czasem po prostu jedynym świadkiem ich codziennych dramatów. Z dala od ludzkich oczu wykluczony egzystuje na granicy człowieczeństwa, skazany na ciągłą obserwację świata, w którym nie tak dawno sam uczestniczył.

W debiutanckim obrazie *Cinema Albert* trzech głównych bohaterów powraca do swojej przeszłości i nałogu, to jest do momentu, gdy egzystowali w tak zwanej „dzikiej bezdomności”. Ponadto, poprzez ich improwizowane rozmowy, dowiadujemy się wiele o ich wcześniejszym życiu. To zaskakujące, jak bardzo okazują się odważni i otwarci we własnych wyznaniach, opowiadając przed kamerą o najgorszych momentach, jakie przeżyli, przyznają się do błędów, a nawet składają publiczną deklarację zmiany. W jednej z ostatnich rozmów (prowadzonej przeze mnie i Łukasza Michonia, która zresztą odbyła się publicznie we wrocławskim Muzeum Współczesnym w ramach cyklu *Rozmowy o braku* 28.05.2012 r.) Wiesław Pietrzak, usamodzielniony bezdomny, cukiernik, kucharz, poeta, aktor, powiedział, że to właśnie scena przy stole wigilijnym z *Sie masz Wiktor*, w której niejako spowiada się przed kamerą, dokonuje autorefleksji i decyduje się na zmianę swojej egzystencji, była dla niego znacząca w momencie utwierdzania się w nowych postanowieniach. Łzy, które widzimy na ekranie, są prawdziwe, tak samo jak przedstawione w opowieści przeżycia. Dotyczy to także pozostałych obrazów grupy. Filmy mają bowiem formę odgrywanych sytuacji – tyle że są to prawdziwe historie wzięte z życia schroniska. W przypadku *Mojego Manhatanu* treść stanowi sytuacja w schronisku w podwrocławskim Szczodrem i noclegowni przy ul. Małachowskiego, gdzie – aby pomieścić wszystkich bezdomnych w okresie zimowym – buduje się metalowe, czteropiętrowe konstrukcje, które mieszkańcy żartobliwie porównują do nowojorskich wieżowców. Ponadto, są to

historie z życia mieszkańców, którzy pragną podzielić się z widzami swoimi tragediami i przemyśleniami. W *Skopanych* przedstawione zostały okoliczności, jakie spotkały dwóch wrocławskich bezdomnych, z których jeden, ciężko pobity, zmarł w wyniku poniesionych ran. Tragedia ta odbiła się szerokim echem wśród mieszkańców schroniska, stając się niemal symboliczna w wymowie, stawiała bowiem pod znakiem zapytania wartość życia bezdomnego w oczach innych ludzi. Przeniesienie tego wydarzenia na ekran jawiło się zatem jako powinność, a wcielenie się w rolę poszkodowanych okazało się niezwykle istotne dla Wiesława Pietrzaka i Leszka Herliczki. Inną historią zaadaptowaną na potrzeby ekranu jest *Opowieść o Kaziku*, czyli mieszkańcu schroniska, który pomimo zaawansowanego wieku i choroby „chce i ma jeszcze siłę coś zmienić w swoim życiu”<sup>12</sup>. Film miał zakończyć się szczęśliwie, wejściem tytułowego bohatera do własnego, wywalczonego mieszkania socjalnego, przygotowywanego przez gminę, jednak życie napisało inny scenariusz. Kazik zmarł na gruźlicę w grudniu 2011 roku, jego śmierć spowodowała również przerwę w tworzeniu obrazu. Ostatecznie film ma ukazać się w tym roku, niosąc jednak ze sobą dość przygnębiające przesłanie.

Jeśli chcielibyśmy przypiąć łątkę, to filmy omawianej grupy należałoby zaliczyć do inscenizowanych (reinscenizowanych) dokumentów. Mirosław Przyłipiak pisał, że – tytułem paradoksu – praktyka inscenizowania, bo przecież wydawać by się mogło, że nie ma nic bardziej przeciwnego idei dokumentalizmu niż reżyserowanie wydarzeń przed kamerą, jest tak stara, jak samo kino dokumentalne. Rekonstrukcjami posługiwano się przede wszystkim dlatego, że operatorzy nie zawsze mogli przebywać w miejscu wydarzenia, a czasem, pomimo obecności, nie byli w stanie filmować rozgrywanych przed ich oczyma wydarzeń. Tę praktykę potwierdza badacz takimi postaciami, jak John Grierson, który na potrzeby *Poławiaczy śledzi* (1929) przygotował kabinę statku rybackiego i poprosił rybaków o odtworzenie ich

codziennych czynności. Po inscenizowanie wydarzeń sięgał również Krzysztof Kieślowski, który realizując chociażby *Życiorys* (1975), do roli sądzonego przez partię członka PZPR wybrał aktora, nadał mu imię i nazwisko, napisał jego biografię i nakłonił prawdziwą komisję kontroli, aby tego człowieka sądziła<sup>13</sup>.

W początkowej scenie *Mojego Manhatanu* uderza nas widok mocno poranionych ludzkich nóg. Efekt ten uzyskał Dobrowolski za pomocą charakteryzacji przy użyciu zwyczajnej domowej konfitury, ale dzięki czarno-białym zdjęciom widok jest wystarczająco mylący. Na moje pytanie, dlaczego rany zrekonstruowano, a nie użyto zdjęć przedstawiających rzeczywiste obrażenia u osób, które trafiają do schroniska nierzadko w stanie agonalnym, filmowiec odpowiedział, że nie czułby się komfortowo, rejestrując tak wstrząsające przypadki. To dla niego, z jednej strony, kwestia etyczno-moralna, a z drugiej – po prostu niechęć do zwracania na siebie uwagi tak drastycznymi scenami. Wpływ obecności ekipy filmowej mógłby wyrzucić niepożądany skutek na osoby filmowane, przypominałby ostateczną formę odarcia ich z prywatności i resztek człowieczeństwa, traktowałby ich jako egzemplifikacje statystyki. W takich sytuacjach „fikcja” wydaje się bezpieczniejsza i zgodna z etyką pracownika społecznego. Przyłipak pisze, że wraz z rozwojem telewizji nastąpiła moda na rozmaite programy z pogranicza fikcji i nie-fikcji. Zatrudnia się w nich „zwykłych” ludzi do rekonstrukcji wydarzeń, w których kiedyś osobiście uczestniczyli. Jako przykład autor podaje szeroko dyskutowany program z angielskiej telewizji, w którym matka wraz z dziećmi rekonstruowały wypadek samochodowy, w którym zginął ich ojciec. Chociaż wspomniana kwestia może wzbudzać dylematy etyczne, to służy ona Przyłipiakowi do podsumowania opinii, zgodnie z którą tego typu przekazy mieszczą się w nurcie niefikcyjnym, „ponieważ pokazują «normalnych» ludzi w działaniach rzeczywiście przez nich podejmowanych. Wątpliwość

bierze się stąd, że oni muszą te działania «odegrać», wchodząc we własną skórę sprzed wielu lat, albo w ekstremalny, trudny do odtworzenia stan pobudzenia emocji<sup>14</sup>. Kolejnym zagadnieniem, które może zastanawiać, okazuje się zmieniająca się tożsamość bohatera i związana z nim kwestia natury czasu, ale są to pytania, które film dokumentalny, według autora, może stawiać<sup>15</sup>. Oczywiście w przypadku filmów *Cinema Albert* wartość samą w sobie stanowi nie tyle rzetelna rekonstrukcja wydarzeń, ile przede wszystkim niemal hipnotyczny powrót do przeszłości (w przypadku odgrywania samego siebie), który ma nieść ze sobą wartość katarską, służącą odtworzeniu stanu emocjonalnego, a także stanowiącą zapis ogólnej refleksji (w przypadku utożsamiania się z sytuacją innego bezdomnego).

W cytowanym fragmencie filmu *Sie masz Wiktor* uwagę zwraca jeden element, a mianowicie pojawienie się w rozmowie bohaterów osoby Michała, który okazuje się istotny w kontekście całej ich twórczości. Dobrowolski mówi, że wszystkie filmy *Cinema Albert* są dedykowane Michałowi, prywatnie jego przyjacielowi, którego śmierć – spowodowana powrotem do nałogu – sprawiła, że on sam zrozumiał, jak ważne jest to, by rozszerzyć pomoc terapeutyczną dla wykluczonych o inne, dodatkowe elementy, tak aby mogły one działać na rzecz wzrostu samoświadomości bezdomnych, wzmocnienia ich potencjału intelektualnego i społecznego. Wybór padł na film, choć początkowo myślano o teatrze: „To chyba teatr. Nie, to za trudne, zwłaszcza z naszymi aktorami, mogą zapominać kwestii. A jak przed premierą pójdzie ktoś pić... To trzeba ze dwa, trzy garnitury aktorskie przygotowywać. Nie, na razie jeszcze pomyślę. Teatr? Za trudny<sup>16</sup>. Film – przez wzgląd na możliwość wielokrotnego powtarzania, przerywania, zawieszania czy sprawczej mocy montażu, używanej chociażby do korekty niedociągnięć – wydawał się naturalnie lepszym rozwiązaniem. Dodatkowym atutem okazało się tutaj osobiste doświadczenie Dobrowolskiego i jego

znajomość środowiska ludzi bezdomnych. Dlatego też od początku towarzyszyło im przeświadczenie o potrzebie uwzględnienia szerszego kontekstu i świadomości niebezpieczeństw wynikających z tworzenia tego rodzaju filmów. Priorytetem tworzenia obrazów grupy stała się współpraca, oparta na dobrowolności i poczuciu odpowiedzialności za los ludzi biorących w nich udział.

### *Collaborative films*

Filmy od początku współtworzone są przez samych bezdomnych, mieszkańcy schronisk uczestniczą w tworzeniu ich na każdym etapie: są aktorami, scenografami, kostiumografami, charakteryzatorami, pomocnikami na planie, a przede wszystkim – współautorami scenariuszy i zawartych w nich dialogów. Darek „wymyśla”, a raczej należałoby powiedzieć – zauważa temat; podaje zarys akcji, mówi, co warto pokazać. Bezdomni/aktorzy, współscenarzyści i współreżyserzy improwizują w kwestii dialogów, interpretują temat na swój sposób.



Grupa Filmowa Cinema Albert Production, zdj. Cinema Albert Production

Poruszane są oczywiście problemy istotne z punktu widzenia bezdomnych: alkoholizm i inne nałogi, strata, marginalizacja, samotność, bezrobocie, choroba, wykluczenie, depresja.

Jeżeli chcielibyśmy przeprowadzić formalną i stylistyczną analizę filmoznawczą, okazałoby się oczywiście, że to czasem nieudolnie lub naiwnie zrobione obrazy, niedopracowane technicznie, z których bije zbyt duży sentymentalizm i dosłowność. Ale taka ocena wynikałaby raczej z niezrozumienia idei i na szczęście nie stanowi ona o ich wartości. Rzecz jasna są to filmy robione przez amatorów, bez budżetu, ale ci amatorzy z filmu na film coraz lepiej opanowują język medium. Ponadto projekt ten trzeba określić jako wyjątkowy na skalę światową. Jego idea oryginalnie powstała we Wrocławiu i obecnie rozprzestrzenia się na Ukrainę, Białoruś, a ostatnio także grupa bezdomnych w Niemczech zainspirowała się ich pracą i sukcesami<sup>17</sup>.

Jak wspominałam na początku, filmy grupy można wpisać w tak zwany nurt *collaborative films*, czyli filmów opartych na współpracy. Rozwój nowych metod dystrybucji, dostęp do informacji, a przede wszystkim do taniego sprzętu rejestrującego sprawił, że kamera na stałe wkroczyła do naszego codziennego życia i spowodowała rozwój możliwości tkwiący poza centrami produkcji filmowych, w tym inicjatyw rodzących się oddolnie. Ponadto, jak zauważa Rob Sabal, idea tego rodzaju filmów stała się popularna chociażby przez wzgląd na ich wymiar edukacyjny. Badacz stwierdza, że dzięki twórczym kolektywom efektywniej rozwija się artystyczne umiejętności, poprzez możliwość skupiania się na pozytywnych stronach i wypełnianiu braków, korzystając z kwalifikacji innych osób. Praca w grupie przygotowuje do życia w społeczeństwie, uczy konstruktywnego rozwiązywania konfliktów. Ponadto film, jako medium z natury swej kolektywne, przynosi lepsze rezultaty zarówno w trakcie procesu, jak i na etapie efektu końcowego, zwłaszcza gdy powstaje jako wynik interpersonalnej dynamiki<sup>18</sup>. Nie można również zapominać o rosną-



cej świadomości związanej z potrzebą opowiadania własnych historii oraz znaczenia takich samoreprezentacji w dyskursie publicznym. Zwraca na to uwagę Elisabeth Coffman<sup>19</sup>. Wymienione kwestie mogą mieć oczywiście swój udział w resocjalizacyjnym wymiarze filmów, do czego jeszcze powrócę przy okazji omawiania wątku filmoterapii.

Innym argumentem, przemawiającym za tego typu produkcjami, jest to, o czym pisał Jay Ruby. Chodzi o wątpliwości, jakie postawili przed sobą niektórzy dokumentaliści. Dotyczą one własnej zdolności do przemawiania w czyimkolwiek imieniu, poszukiwania sposobów na to, by wypowiadać się „raczej o kimś lub wraz z kimś”<sup>20</sup>. Oczywiście wiąże się to z kwestionowaniem obiektywizmu dokumentalistów (dziś nikt nie podważa traktowania filmu dokumentalnego jako formy wyrażania własnego punktu widzenia) oraz rosnącej świadomości związanej z odpowiedzialnością za filmowane podmioty. Dlatego też, kontynuuje autor, filmy oparte na współpracy czy też tworzone przez podmiot są wyjątkowe<sup>21</sup>. Ich największą siłą zdaje się być to, że różnią się od dominującej praktyki i uczą relatywnego sposobu pojmowania rzeczywistości, co Ruby podkreśla, pisząc: „Patrząc z perspektywy antropologicznej, umożliwiają one postrzeganie świata z punktu widzenia ludzi żyjących zupełnie inaczej niż ci, którzy tradycyjnie mają kontrolę nad sposobami wyobrażenia świata. Filmy tworzone przez podmiot są dla ludzi pozbawionych tej kontroli narzędziem, które pomaga im w negocjowaniu nowej tożsamości kulturowej. Dla innych tubylczych i mniejszościowych producentów robienie filmów i telewizja oznaczają dostęp do korzyści i władzy w ustalonym porządku. Filmy te podważają niektóre podstawowe założenia dotyczące autorstwa [...] i oferują zrozumienie znaczenia kultury dla konstrukcji filmu”<sup>22</sup>. Oczywiście nadmiernym egzotyzowaniem byłoby tutaj nazywanie obrazów *Cinema Albert* odmiennymi kulturowo, z kolei traktowanie ich jako formy reprezentacji pewnej całości jawiłoby się jako uproszczenie, co zresztą potwierdza sam autor, pisząc, że

znalezienie kogoś, kto właściwie mógłby reprezentować wspólnotę, jest rzeczą praktycznie niewykonalną<sup>23</sup>. Z cytatu wyłaniają się jednak bardzo istotne aspekty, którymi są poczucie kontroli sprawowanej nad własną tożsamością oraz kwestia kolektywnego autorstwa. Antropolog pisze, że proszenie ludzi o aktywną współpracę przy filmie jest praktyką często stosowaną przez wielu filmowców właśnie przez wzgląd na wzmacnianie w nich poczucia władzy. Innym problemem okazuje się natomiast wybór opcji stworzenia wspólnego przedsięwzięcia, w ramach którego twórcy i podmioty w równym stopniu decydują o treści i kształcie filmu. Ruby stwierdza jednak, że chociaż idea filmu, w którym autorstwo jest podzielone, ma swoje uroki, to udokumentowanych przypadków takich praktyk można wskazać niewiele. Główny problem to brak opisu tych interakcji, a także brak szczegółowej analizy mechaniki takiej współpracy, w ramach której trzeba sobie odpowiedzieć m.in. na pytania: „Czy współpraca ma mieć miejsce na wszystkich etapach produkcji? Czyj przede wszystkim był pomysł na film? Kto obsługuje sprzęt? Czy filmowcy wyszkolili podmioty w kwestiach technicznych i artystycznych [...]? Kto jeździ z filmem na festiwale, konferencje i inne tego typu imprezy?”<sup>24</sup>.

Przypadek *Cinema Albert* może stanowić tutaj niewątpliwie dobrą egzemplifikację do dokonania postulowanej analizy. Nie tylko zdaje się być przykładową realizacją opisaną przez Ruby'ego perspektywą, lecz także obronną ręką wychodzi on z sugerowanych pułapek. Ruby stwierdził: „Prawo do przedstawiania traktuje się jak prawo do kontroli czyjejs tożsamości kulturowej i tego, jak postrzegana będzie na całym świecie”<sup>25</sup>. Długo standardowe podejście opierało się na przekonaniu, iż najlepsze filmy dokumentalne są tworzone przez profesjonalnych filmowców, którzy zdolni są odkryć „prawdę” o innych, bez udziału tych innych, czy też działać coś dobrego, rozwiązując problemy ludzi funkcjonujących poza dominującymi dyskursami. Dopiero w dobie tradycji postkolonialnej dokumentaliści zrozumieli,

że myślenie o pozytywnym skutku interwencji dokumentalnej nie usprawiedliwia przedstawiania podmiotów jako obiektów współczucia, co zresztą niemal zbiegło się z upomnieniem się tych drugich o możliwości kontrolowania własnego wizerunku<sup>26</sup>. Dlatego tak godny odnotowania jest fakt rzeczywistego dialogu w grupie *Cinema Albert* i sposób, w jaki starają się oni walczyć ze stereotypami. Wszystkie osoby pracujące nad filmem są przedstawiane na pokazach i festiwalach przede wszystkim jako artyści, co pozwala im przynajmniej na moment oderwać się od narzuconej odgórnie, ogólnikowej etykiety. Ponadto, nie wyznacza się tutaj daleko idących celów, ponieważ kwestia dobra jednostki ma największe znaczenie. Co ostatnio daje się tutaj zaobserwować, to ciągłą renegocjację ich tożsamości kulturowo-społecznej. Warto przyjrzeć się tej kwestii bliżej na przykładzie nowego filmu grupy, czyli *Człowieka, który morza nie widział*. Nowy projekt jest interesujący, ponieważ paradoksalnie porzuca temat bezdomności na rzecz prostej historii o marzeniach i przemijaniu. Scenariusz powstał na podstawie pomysłu Leszka Herliczki, który zresztą stał się praktycznie reżyserem obrazu, a także odtwórcą jednej z głównych ról. Operatorem kamery i dźwiękowcem zostali również inni mieszkańcy schroniska. W roli tytułowej wystąpił natomiast jeden z młodszych podopiecznych, Franciszek Byś, którego marzenie o tym, by wreszcie zobaczyć morze, stało się pretekstem do stworzenia scenariusza. Nad całością wciąż czuwa jednak kierownik schroniska, wspierany przez profesjonalną ekipę filmową, która być może będzie współpracować także na etapie postprodukcji. Film stanowi dodatkowo odważne posunięcie, ponieważ rezygnuje z tego, z czego do tej pory słynęła grupa, czyli snucia opowieści o bezdomnych podopiecznych. *Cinema Albert* porzuca jednak nie tylko bezdomność, lecz także Wrocław, pozostawiając jedynie towarzyszącą im na co dzień walkę z uzależnieniem od alkoholu, która jednak nie jest główną osią fabuły. Jeżeli spojrzymy na ten wybór z perspektywy potrzeby reprezentowania nowego siebie na

ekranie, możemy stwierdzić, że decyzja taka wydaje się naturalnym następstwem wymuszonym pracą, jaką nad sobą wykonali, zmianą ich tożsamości (a w tym niewątpliwy udział mają produkcje filmowe, w których uczestniczyli). To być może również wynik ostatecznego rozliczenia się z przeszłością i chęci samorozwoju, potrzeby opowiadania o sobie w nowym świetle.

### **Filmoterapia**

Ostatnia poruszona kwestia zwraca uwagę na bardzo ważny, o ile nie najważniejszy efekt produkowania tych filmów, którym są korzyści czerpane przez samych bezdomnych. Celem grupy jest przede wszystkim dotarcie do widowni, by zauważyła ona problemy, z jakimi na co dzień borykają się ludzie bezdomni, oraz przełamanie w ten sposób panujących w społeczeństwie stereotypów i mechanizmów wykluczenia. Filmy mają właśnie łamać szablony sposoby myślenia o bezdomnych. Darek Dobrowolski mówi, że typowe oblicze bezdomnego jawi się jako „brudne, zapijaczone, zdegradowane do granic wytrzymałości, opuchnięte, oplute i wyśmiane”<sup>27</sup>, dlatego cel to zamienić je na wizerunek bardziej ludzki. Nieżyjący już bohater i przyjaciel Darka, Michał, powtarzał zawsze: „Trzeba to zmieniać, tak jak my się zmieniamy, naprawiamy nasze życie i wychodzimy na prostą”<sup>28</sup>. I niewątpliwie element zmiany takiego podejścia, zaczynając od myślenia o samym sobie, oraz terapeutyczny wymiar takiego ćwiczenia odgrywa tutaj pierwsze skrzypce.

Terapia jest określana przez Małgorzatę Kozubek jako proces zdobywania wiedzy o sobie, umiejętność spojrzenia na swoje życie niejako z zewnątrz<sup>29</sup>. Z kolei Stanislav Krotchvil rozumie ją jako konfrontację z trudnościami, samopoznawanie, katartyczne oddziaływanie, otrzymywanie nowych informacji oraz uczenie się brakujących, społecznych umiejętności<sup>30</sup>. Film może działać jako uaktywnienie tych wszystkich procesów, asumpt do podjęcia rozmowy z pacjentem,

wspólnej interpretacji oraz poszukiwania i nadawania sensów<sup>31</sup>. Filmoterapia, kontynuuje Kozubek, umożliwia badanie swoich problemów, zwiększenie umiejętności samozrozumienia i rozwijanie refleksyjności, otwiera tym samym szersze pole wyborów zarówno w kwestii zachowań, jak i reakcji emocjonalnych. „Filmoterapia może być wykorzystywana jako technika wspomagająca zwykłą terapię, jak i każda inna terapia sztuką, może pełnić funkcje katartyczne, kompensacyjne i ogólnorozwojowe”<sup>32</sup>.

Terapeutyczny wymiar tych filmów ma tutaj zarówno aspekt czynny, jak i bierny. Z jednej strony, terapeutyczny jest sam proces tworzenia tych filmów, dobrowolny udział bezdomnych, którzy przemawiają w swoim języku, opowiadają prywatne historie, a w ten sposób z dystansu przypatrują się sami sobie, próbują się zrozumieć i zobaczyć swoje wybory z innej perspektywy. To dla nich forma radzenia sobie z rzeczywistością oraz wypowiadania się na jej temat. Ich wersja kina jest dla samych twórców swoistą terapią, która ma za zadanie podniesienie „jakości życia” i umożliwienie zwiększenia potencjału intelektualnego, emocjonalnego i motywacyjnego osób bezdomnych. Prowadzi do nadania wartości swojej egzystencji. Oczywiście sam film jest tutaj tylko jednym z elementów. Ma wspomóc, czasami zapoczątkować proces zmian. Bezdomni są ponadto wspierani przez terapeutę, który rozmawia z nimi na temat korzyści i niebezpieczeństw wynikających na przykład z odegrania na planie pijanego. Przez wzgląd na wymiar procesualnego aspektu tych obrazów liczy się nie tylko efekt w postaci powstałego filmu, lecz także znaczenie ma wszystko to, co prowadzi do jego powstania. Film jest początkiem, natomiast to dyskusje i emocje, jakie wywołuje, liczą się przede wszystkim. Co ważne, ta eksperymentalna metoda zapoczątkowana we wrocławskim schronisku okazuje się naprawdę skuteczna, na co wskazują przede wszystkim indywidualne historie oraz ogólnie rosnąca w schronisku liczba osób usamodzielnionych, które podejmują się zatrudnienia i znajdują lokal mieszkalny<sup>33</sup>.

(zasługi należą się tutaj także innym formom działalności wspierającym proces wychodzenia z bezdomności, jak chociażby istniejącej od lat w noclegowni przy ul. Małachowskiego reprezentacji piłki nożnej, biorącej udział w rozgrywkach bezdomnych). Interesujące jest to, jak wielu spośród tych, którzy uczestniczą w pracach nad filmami, ma świadomość korzyści wynikających z angażowania się w takie projekty. Niewątpliwie był to dla nich sposób na to, by zyskać pewne kompetencje kulturowe, powrócić do obiegu społecznego i uczyć się przekładania swoich problemów na sztukę. Warto odnotować również to, że film dla niektórych z nich stał się pasją odciągającą od nałogu, a dla innych – sposobem na życie. Oczywiście mogą z tego wypływać pewne niebezpieczeństwa, jednak odpowiedzialność Dariusza za tych ludzi, fakt, że stał się to dla niego projekt na całe życie, sprawia, że na razie odnosi jedynie pozytywny skutek. Znamienne, że choć dla części przygoda z filmem zmienia swoje oblicze, to dla pozostałych ta terapia miała jedynie epizodyczny wymiar. Niektórym bezdomnym wystarczył jeden, dwa filmy, inni wciąż chcą komunikować się w ten sposób, a reszta, mimo publicznych przejawów wspierania grupy na pokazach, stopniowo wycofuje się z prac, pełniąc już tylko funkcję ambasadorów, a zatem stanowiąc jedynie rodzaj zachęty dla innych<sup>34</sup>. Z tego powodu grupa ciągle zmienia swój kształt, jednak w moim przekonaniu jest to bardzo pozytywna przesłanka, która sama w sobie dostarcza dowodów na skuteczność i użyteczność takiego rodzaju terapii uzupełniającej.

Z drugiej strony, trzeba jeszcze wspomnieć o korzyściach płynących dla samego widza, który przez czas obcowania z filmami grupy może zobaczyć świat ich oczyma, a to może rzutować na ocenę jego świata. Widzowie to często bezdomni, grupa chętnie udziela się na rzecz społeczeństwa, opowiada o swoich doświadczeniach nie tylko na ekranie, lecz także poza nim, co może stanowić impuls dla innych. Ponadto, każdy widz może wynieść z filmu coś dla siebie, ponieważ

omawiane produkcje niewątpliwie potrafią wywoływać emocje, zachęcają do stawiania pytań, uczyć rozumienia. Dariusz mówi, że cieszy się z zainteresowania, bo to zwraca uwagę na problem bezdomności. Filmy rzeczywiście mogą działać edukacyjnie, a ich wpływ na angażowanie widza może prowadzić do zwiększenia świadomości społecznej.

### **Perspektywa antropologiczna**

Idea filmowa grupy jest u swoich podstaw bardzo antropologiczna, zakłada i skutecznie realizuje dialog i opiera się na współpracy. Przedstawia świat oczami „innego”, przemawia w jego języku, opowiada o tym, co dla bezdomnego ważne. W centrum stoi sam człowiek, to z jego perspektywy snute są narracje filmowe. Pojawiające się w filmach symbole okazują się ważne z punktu widzenia bezdomnych, oglądane ich oczami „NN” na grobie nabiera dla nas innej wartości, a rysunkowe wstawki stanowią ucieczkę do krainy dzieciństwa. Nie ma mowy o wykorzystaniu, przymusie i porzuceniu. Jest za to Wrocław po drugiej stronie lustra. Odkrywamy z bohaterami ich przestrzenie, podglądamy, w jaki sposób je organizują, jak tworzą namiastkę domu, doświadczamy ich cyklu życia, które nie ma wymiaru linearnego, ponieważ chodzi po prostu o przeżycie kolejnego dnia.





# Przypisy

1. *Collaborative film* to jedno z możliwych pojęć, jednak współcześnie jest ono najbardziej rozpowszechnione, na określenie filmów (najczęściej dokumentalnych lub paradokumentalnych) powstałych w ramach kolektywów twórczych na zasadzie współpracy, partnerstwa, podważających konieczność podziału na autora i podmiot. Pojęcie bardzo dobrze zdefiniowane przez Jaya Ruby'ego. Zob. J. Ruby, *Picturing Culture. Exploration of Film & Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 2000. Inne możliwe konotacje: *participatory video*, *community film*.

2. Grupa składa się z wielu członków, w tym pracowników schroniska im. św. Brata Alberta Oddział dla Mężczyzn we Wrocławiu (kierownik, terapeuta, opiekunowie), podopiecznych schroniska (w tym byłych), a także osób z zewnątrz i profesjonalnych twórców. W zależności od produkcji skład zespołu nieco się zmienia, jednak większość osób angażuje się w działania *Cinema Albert Production*. Dotychczasowo do grupy można zaliczyć m.in.: Dariusza Dobrowolskiego, Elżbietę Kowalczyk, Krzysztofa Sudoła, Rafała Mroza, Piotra Mikołajczka, Aleksandra Mikołajczyka, Jacka Majewskiego, Franciszka Bysia, Leszka Herliczkę, Wiesława Pietrzaka, Kazimierza Kuliberdę, Henryka Bąka, Antoniego Pawlikowskiego, Krzysztofa Szopę, Stanisława Zakrzewskiego, Bogumiła Myśliwca, Dariusza Glimańskiego, Waldemara Rybczka, Andrzeja Mokrosa.

3. [www.youtube.com/watch?v=h9NMZCIWRB8](http://www.youtube.com/watch?v=h9NMZCIWRB8) (dostęp 11.10.2012 r.).

4. [www.youtube.com/watch?v=HBmfkdDUz0&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=HBmfkdDUz0&feature=relmfu) (dostęp 11.10.2012 r.).

5. Wszystkie informacje pochodzą z moich wywiadów z Dariuszem Dobrowolskim przeprowadzonych w latach 2011–2012 oraz z: D. Dobrowolski, *Krótką historią o długim powstawaniu „Cinema Albert Production”*, za: [www.bratalbert.wroc.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=347%3Akim-jestesmydzialalnosc-kola&catid=47%3Acinema-albert-production&Itemid=86&lang=pl](http://www.bratalbert.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=347%3Akim-jestesmydzialalnosc-kola&catid=47%3Acinema-albert-production&Itemid=86&lang=pl) (dostęp 5.06.2012 r.).

6. *Wyjbcowani*, reż. Beata Januchta, Polska 1999/2000. Reportaż dostępny na: [www.youtube.com/watch?v=PwaLmWn6Vyw](http://www.youtube.com/watch?v=PwaLmWn6Vyw) (dostęp 5.06.2012 r.).

7. *Żywot Michała*, reż. Beata Januchta, Polska 2003. Dostępny na: [www.youtube.com/watch?v=VvCvB34ltO8&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=VvCvB34ltO8&feature=related) (dostęp 5.06.2012 r.).

8. D. Dobrowolski, dz. cyt.

9. Tamże.

10. [www.youtube.com/watch?v=zeqweuBkZ0k](http://www.youtube.com/watch?v=zeqweuBkZ0k) (dostęp 11.10.2012 r.).
11. Cytat pochodzi z mojej rozmowy z Dariuszem Dobrowolskim z dn. 28.05.2012 r.
12. Tamże.
13. Por. M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 33–36.
14. Tamże, s. 39.
15. Tamże.
16. D. Dobrowolski, dz. cyt.
17. Informacja pochodzi z rozmowy z Dariuszem Dobrowolskim z listopada 2011 r.
18. Zob. R. Sabal, *Introduction*, „Journal of Film and Video” 2009 vol. 61 nr 1, s. 3.
19. Zob. E. Coffman, *Documentary and Collaboration: Placing the Camera in the Community*, „Journal of Film and Video” 2009 vol. 61 nr 1, s. 62–64.
20. J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik filmowy” 2004 nr 47–48, s. 26.
21. Tamże, s. 21.
22. Tamże.
23. Por. tamże, s. 31
24. Tamże, s. 31–32.
25. Tamże, s. 23.
26. Por. tamże.
27. D. Dobrowolski, dz. cyt.
28. Tamże.
29. M. Kozubek, *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, Wrocław 2010, s. 21 [niewydana jeszcze praca doktorska].
30. S. Kratochvil, *Podstawy psychoterapii*, przeł. M. Czabak, E. Matuska, Poznań 2003, s. 19.
31. M. Kozubek, dz. cyt., s. 22.
32. Tamże, s. 36.
33. W 2011 roku były to 42 osoby (dane pochodzą ze statystyk prowadzonych na potrzeby schroniska).
34. Refleksje pochodzą z przeprowadzonych przeze mnie rozmów z obecnymi i byłymi członkami *Cinema Albert* w latach 2011–2012.



Eliza

Kowal

Natalia

Lechowicz

Karolina

Jaworska

## ... 1. Wstęp i założenia badawcze

Odra-Film jest Instytucją Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego, która prowadzi szeroko pojmowaną działalność filmową – począwszy od edukacyjnej, poprzez eventową, a na dystrybucji i produkcji skończywszy. Jest to na tyle wielopłaszczyznowa aktywność, że Odra jako instytucja pozostaje raczej mało rozpoznawalna, a funkcjonuje głównie poprzez pryzmat swoich marek, takich jak na przykład kina czy festiwale. Odra-Film posiada siedem kin w regionie oraz Dolnośląskie Centrum Filmowe we Wrocławiu stanowiące obecnie jej główny ośrodek.

Struktura samej instytucji jest niewątpliwie istotna we wstępnym etapie *researchu*, kiedy chcąc badać wizerunek instytucji czy marki, musimy najpierw dokładnie zapoznać się z wszystkimi aspektami jej funkcjonowania, tak aby podczas kolejnych kroków nie wyciągnąć błędnych wniosków. W artykule zostaną zaprezentowane rezultaty czynności badawczych oraz konkluzje wynikające z obserwacji funkcjonowania Odry-Film oraz sposobu jej postrzegania przez publiczność. Wnioski te nie roszczą sobie jednak praw do wyłączności i nie powinny być uważane za jedyne słuszne. Kwestie wizerunkowe często stanowią przedmiot wielu kontrowersji i rozbieżnych opinii. Zadaniem specjalistów od kreowania wizerunku jest jednak wyszczególnienie nurtów dominujących w komunikacji zewnętrznej instytucji, co ważne wszakże – nie tylko tych świadomych i zaplanowanych, lecz także tych, które stają się niejako „efektem ubocznym” różnych procesów komunikacyjnych, informacyjnych (oraz dezinformacyjnych) zachodzących w ramach jej działalności. Komunikacja ma bowiem charakter permanentny i nie można jej przerwać w dowolnym momencie; nawet jeśli wydaje nam się, że przestajemy się porozumiewać (np. werbalnie), to cały czas wysyłamy szereg sygnałów poddających się procesowi dekodowania. Takie podejście uznajemy za kluczowe dla niniejszego badania, mając na uwadze dodatkowo kwestie związane

z zarządzaniem marką, z którego narzędzi będziemy korzystać na potrzeby weryfikacji sytuacji zastanej w Odrze-Film.

Temat zakłada badanie wizerunku, warto zatem wyjaśnić, jak ów wizerunek jest rozumiany w przyjętym przez nas paradygmacie badawczym: „wizerunek należy traktować jako sumę poglądów, postaw i wrażeń, jakie osoba lub grupa osób ma w stosunku do danego obiektu, którym może być przedsiębiorstwo, produkt, marka, miejsce lub osoba”<sup>1</sup>. Suma ta nigdy nie będzie ostateczna, ponieważ za każdym razem próba i sytuacja badawcza będą się pod jakimś względem różniły. Mimo to w sposób uogólniony możemy badać nastawienie odbiorców wobec przedmiotu analizy.

Wpływanie na wizerunek poprzez działania kształtujące go w możliwie najbardziej celowy i zaplanowany sposób – to sytuacja idealna, ale trzeba pamiętać, że nie zawsze jesteśmy w stanie decydować o wszystkich tych aspektach. Istnieją jednak pomocne w tym narzędzia. Dziedzina zajmująca się kompleksowym tworzeniem wizerunku instytucji, firm czy organizacji to *corporate identity*. Termin ten ukuty został w latach 50. XX wieku, chociaż jako zjawisko, jeszcze nienazwane, zaczął funkcjonować już u progu ubiegłego stulecia<sup>2</sup>. Wtedy właśnie firmy zaczęły tworzyć kompleksowy system komunikacji, przede wszystkim wizualnej. Tak oto powstawało i ewoluowało pojęcie tożsamości firmy czy instytucji, które stało się niezwykle istotne w czasach konkurencji wolnorynkowej. W skład *identity* wchodzi szereg elementów mogących wpływać na to, jak dany podmiot będzie postrzegany przez otoczenie. Są to: logotyp, materiały promocyjne, wszelkie podejmowane działania, spójność przekazu etc. Te i inne elementy zostaną poddane analizie w przypadku Odrzy-Film po to, aby można było wskazać na mocne i słabe strony jej wizerunku. To z kolei posłuży do stworzenia propozycji zmian, które należałoby wdrożyć w przyszłości.

Niniejsza analiza w przeważającym stopniu bazuje na wynikach badań przeprowadzonych w semestrze zimowym 2011 roku przez grupę

studentów projektowania komunikacji na Uniwersytecie Wrocławskim. Autorki artykułu posłużyły się wynikami wstępnego *researchu*, aby móc go poszerzyć o dodatkowe spostrzeżenia oraz rozbudowane wnioski. Materiał zawarty w tekście jest jednak jedynie wyimkiem przeprowadzonych analiz, które dotyczyły różnych gałęzi działalności Odra-Film. Przeważająca część tekstu poświęcona została działalności kinowej, dlatego też często wymiennie stosuje się tutaj nazwy Odra-Film i na przykład DCF. Wszelkie działania w ramach instytucji i jej podmiotów traktujemy bowiem jako całość.

## **2. Odra-Film jako instytucja**

Mając na uwadze wymienione założenia, będziemy przyglądać się Odrze-Film nie tylko jako całości, lecz także przez pryzmat jej marek i przedsięwzięć. Istotną rolę odgrywają też różnego rodzaju sytuacje i decyzje, które nie są zaplanowanym komunikatem czy działaniem PR-owym, a mimo to wpływają na wizerunek badanej instytucji. Tego rodzaju wzmianki poddają się analizie w tym samym stopniu, co przemyślane działania i komunikaty. Ważniejszy od rzeczywistych przesłanek czy kulisów różnego rodzaju przedsięwzięć okazuje się ich odbiór przez publiczność oraz wnioski, które może na tej podstawie wyciągnąć – są to również składniki wizerunku.

### **2.1. Tożsamość zastana i tożsamość postulowana marki**

Tożsamość organizacji, w odróżnieniu od wizerunku, jest jej obrazem wewnętrznym. W związku z tym każda instytucja powinna dążyć do tego, aby jej wizerunek pokrywał się z tożsamością<sup>3</sup>. Tożsamość zastana Odra-Film została zbadana wśród jej pracowników przy pomocy personifikacji. Pracownicy odpowiedzieli na szereg pytań dotyczących tego, jaka byłaby, ich zdaniem, Odra-Film, gdyby była człowiekiem. Zdania respondentów okazały się podzielone. Młodszy wierzą w rozwój Odra, sądzą, że lubi ona zmiany i uosabiają ją z młodą energiczną kobietą. Starsi z kolei uważają, że nie ma ona jasno

sprecyzowanego celu, jest niechętna zmianom i widzą w niej starego biernego nieudacznika. Ta rozbieżność stanowi poważny problem wizerunkowy Odry-Film. Niespójny, podzielony obraz wewnętrzny instytucji nie sprzyja kreowaniu spójnego wizerunku. Może on zostać ponadto odebrany jako niewiarygodny.

Pytanie o to, jaka Odra chciałaby być, pozostaje pytaniem otwartym. Instytucja wciąż szuka pomysłu na siebie, ale jednocześnie stawia na jeden silny DCF zamiast sieci wielu małych kin. Co więcej, jak mówi Andrzej Białas, dyrektor Odry-Film: „Chcemy odzyskać tych widzów, którzy przestali chodzić do kina nie tylko z powodu zapachu popcornu, ale też komercyjnego repertuaru”<sup>4</sup>.

### **3. DCF a wrocławski rynek kinowy**

Bardzo istotnym elementem procesu badania jest w tym przypadku otoczenie – oprócz zgłębiania odpowiedzi na pytanie, czym w rzeczy samej jest Odra-Film, warto skoncentrować się również na kontekście, w którym ona funkcjonuje. Ponieważ zasadniczą sferą działalności Odry są kina, zwrócimy przede wszystkim uwagę na to, jak w tej branży radzą sobie konkurencyjne podmioty oraz jak na ich tle wypadają kina Odry.

We Wrocławiu Odra-Film dysponuje jednym nowoczesnym obiektem – jest to Dolnośląskie Centrum Filmowe, które zostało otwarte we wrześniu 2011 roku. Kino zostało wyposażone w cztery sale, księgarnię filmową, zaplecze gastronomiczne oraz szatnię (warto dodać, że to jedyne kino w mieście, które ją posiada). Zgodnie z komunikatem zamieszczonym na stronie internetowej: „DCF jest miejscem spotkań filmowych dla tych, którzy oczekują od kina czegoś więcej, niż tylko rozrywki”<sup>5</sup>. Co zatem wyróżnia DCF spośród innych kin w mieście?

#### **3.1. Kina we Wrocławiu**

Rynek kinowy we Wrocławiu tworzą w głównej mierze kina sieciowe. Dwa obiekty posiada tutaj centrum filmowe Helios (przy ul.



Kazimierza Wielkiego oraz w Magnolia Park przy ul. Legnickiej), kolejne dwa to sieć kin Multikino (w Arkadach i Pasażu Grunwaldzkim), jest także jeden oddział Cinema City w centrum handlowym Korona. Dodatkowo w Magnolia Park funkcjonuje Kino 5D Extreme. Specjalizuje się ono w projekcji krótkometrażowych produkcji, którym oprócz trójwymiarowej grafiki towarzyszą także inne efekty ruchowe, zapachowe czy cieplne<sup>6</sup>. Kino to jednak nie było brane pod uwagę w dalszej analizie rynku ze względu na jego odmienny charakter (jego oferta na tyle odróżnia się od pozostałych, tradycyjnych kin, że nie stanowi ono *de facto* dla nich konkurencji).

Wszystkie z funkcjonujących kin sieciowych prezentują się podobnie. Począwszy od elementów techniczno-organizacyjnych, aż po repertuar, trudno doszukać się znaczących różnic. Posiadają od 7 do 10 sal kinowych o podobnej wielkości, każde z nich wyposażone jest także w sklep z popcornem oraz napojami. Dysponują technologią 3D, Dolby Digital Surround i innymi nowinkami technicznymi. Ceny biletów są porównywalne (różnice w cenach tych samych kategorii biletów – normalne / ulgowe / seanse 3D – wynoszą maksymalnie 2 zł), towarzyszą im też podobne systemy stałych promocji cenowych. Wreszcie – co najistotniejsze – kina sieciowe proponują zbliżony repertuar. Opiera się on na wyświetlanych jednocześnie około 10-15 filmach – są to głównie popularne i wysokobudżetowe nowości. Sieci kinowe organizują ponadto różnego rodzaju imprezy i wydarzenia mające uatrakcyjnić ofertę i przyciągnąć widzów, warto jednak zauważyć, że atrakcje te przygotowywane są w skali ogólnokrajowej i odbywają się w całej Polsce, nie tylko we Wrocławiu. Jedyne wyjątek stanowi tutaj kino Helios na ul. Kazimierza Wielkiego, które współorganizuje festiwale American Film Festival oraz Nowe Horyzonty. Kino to, jako jedyne spośród tak zwanych „siecówek”, proponuje widzom filmy niszowe. Jeszcze na przełomie lat 2011/2012 była to jedynie oferta sezonowa (w ramach pokazów specjalnych i festiwali,

poza stałym repertuarem), obecnie jednak szykują się dość znaczące zmiany (związane z przejęciem kina przez Stowarzyszenie Nowe Horyzonty<sup>7</sup>), w wyniku których produkcje mniej komercyjne będą tam stałym elementem.

W chwili obecnej we Wrocławiu nie funkcjonuje już żadne z istniejących niegdyś kin studyjnych. Najdłużej działające kino Lwów przy ul. Hallera oraz kino Warszawa przy ul. Piłsudskiego zakończyły działalność na przełomie sierpnia i września 2011 r. W ich miejsce powstało natomiast wspomniane już Dolnośląskie Centrum Filmowe, określane się jako „jedno z najnowocześniejszych kin studyjnych w Polsce”<sup>8</sup>.

Oprócz seansów w kinach stacjonarnych projekcje filmów odbywają się także w ramach inicjatyw sezonowych oraz pokazów organizowanych przez różne organizacje w formie Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Do najpopularniejszych tego typu inicjatyw należą DKF Politechnika, DKF Międzyszkolny, a także pokazy filmowe organizowane w klubie Puzzle czy Włodkowica 21. W sezonie letnim stałym punktem na kulturalnej mapie Wrocławia stało się również Kino Letnie na dachu centrum handlowego Renoma. Pokazy te zwykle mają charakter jednorazowy i często łączy się je ze spotkaniami z twórcami i krytykami filmowymi. Dominuje przeważnie repertuar niszowy, kino artystyczne i niskobudżetowe. Wstęp, jeśli nie jest bezpłatny, zazwyczaj nie przekracza kosztu 5-10 zł.

### **3.2. DCF – oferta, komunikacja, wizerunek**

Zimą ubiegłego roku na stronie internetowej DCF-u umieszczono sondę zatytułowaną „W DCF-ie chcę oglądać głównie...”. Możliwe do zaznaczenia odpowiedzi brzmiały: „ambitniejsze kino popularne”, „trudne kino artystyczne”, „niszowe kino eksperymentalne”, „kino komercyjne”. Najczęściej wybieraną odpowiedzią okazało się „ambitniejsze kino popularne”. Taki sposób badania oczekiwań klientów nie wydaje się jednak ani rzetelny, ani skuteczny. Po pierwsze, grupy

korzystające ze strony DCF-u i udzielające odpowiedzi na sondę nie pokrywają się z tymi, które faktycznie odwiedzały DCF. Po drugie, osoby udzielające odpowiedzi mogą w różny sposób interpretować repertuar stojący za określeniami „ambitniejsze kino popularne” lub „trudne kino artystyczne”. W związku z tym zaproponowana na stronie sonda może stanowić jedynie sugestię, ale nie zastąpi faktycznych opinii potencjalnych widzów. Działanie to stanowi jednak sygnał, że Odra-Film (czy też DCF) jest dopiero w trakcie poszukiwań oraz ustalania profilu działalności, co potwierdza także niespójny charakter materiałów wizualnych.

Istotnym aspektem funkcjonowania marki jest rzetelny i koherenty system identyfikacji, czyli *corporate identity*. W tym przypadku chodzi o opracowanie konkretnego, spójnego i podbudowanego badaniami systemu komunikacji. W lutym bieżącego roku we Wrocławiu można było znaleźć trzy różne ulotki DCF-u, które znacząco różniły się szatą graficzną, a nawet wyglądem logotypu. Wykazywały znaczną niespójność wizualną, która – podobnie jak niejednorodna tożsamość – nie wpływa korzystnie na wizerunek marki. Ulotki prezentowały repertuar, premiery oraz wydarzenia bieżące, a także reklamowały DCF sam w sobie. Jedna z ulotek zachęcała: „Najpiękniejsze kino w mieście!”. Hasło to nie wydaje się najtrafniejsze w odniesieniu do kina, gdyż widzowie dokonują wyboru głównie przez pryzmat repertuaru, a nie wyglądu miejsca. Nie znaczy to, że estetyka i komfort są nieistotne, ale Odra-Film powinna stawiać głównie na promowanie elementów wyróżniających. Dalsze hasła z ulotki to: nowoczesne wyposażenie, wyjątkowa atmosfera, wygodne sale, tańsze bilety. W dobie kin typu multiplex nowoczesne wyposażenie oraz wygodne sale stały się kinowym standardem i oczywistością dla widzów. Tańsze bilety jawią się z pewnością jako zaleta, ale w podobny sposób działają pozostałe tego typu placówki w mieście, oferując niższe ceny seansów na przykład w konkretny dzień tygodnia. Jedyną wymienioną w ulotce

**DCF**  
Dolnośląskie  
Centrum  
Filmowe

(w miejscu kina „Warszawa”  
ul. Piłsudskiego 64 a)

W STYCZNIOWYM REPERTUARZE m.in.:

- „W ciemności” Agnieszki Holland
- „Dziewczyna z tatuażem” Davida Finche’a
- „Rzeź” Romana Polańskiego

nowoczesne kino studyjne w centrum miasta  
wyjątkowa atmosfera  
tansze bilety  
bar bez popcornu  
cztery wygodne, klimatyzowane sale  
księgarnia filmowa Nieme Kino

**dcf.wroclaw.pl rezerwacje tel. 71 793 79 00**

premiery i spotkania z twórcami  
festiwale, przeglądy, cykle tematyczne  
edukacja filmowa

**DCF** Dolnośląskie Centrum Filmowe

dawne kino „WARSZAWA”  
ul. Piłsudskiego 64a, Wrocław  
www.dcf.wroclaw.pl  
www.odra-film.wroc.pl

*Najbardziej języczne kino we Wrocławiu!*

- nowoczesne wyposażenie
- wyjątkowa atmosfera
- wygodne sale
- tanże bilety

*kino bez popcornu!*

**REZERWACJE tel.: 71 793 79 00**

ODRA-FILM DOLNY ŚLĄSK KORTI echo naszemastki.pl T.V.P. WROCLAW

**DCF**

ul. Piłsudskiego 64 a, Wrocław  
(w miejscu kina Warszawa)  
rezerwacje: tel. 71 793 79 00  
**dcf.wroclaw.pl**

**REPERTUAR 10.02 - 16.02.2012:**

TYTUŁ, REŻYSER, PRODUKCJA, CZAS TITLE, DIRECTOR, PRODUCTION, LENGTH	SEANSE SCREENINGS
<b>PREMIERA</b> <b>Artysta</b> The Artist Michel Hazanavicius, Francja 2011, 100'	16.30 (z wyjątkiem 13.02), 18.00 (tylko 13.02), 19.00
<b>Idy marcowe</b> The Ides of March George Clooney, USA 2011, 101'	10.30 (z wyjątkiem 13.02), 14.00 (tylko 13.02), 14.30 (z wyjątkiem 13.02), 16.30 (tylko 13.02), 18.30 (z wyjątkiem 13.02), 20.30
<b>Mój tydzień z Marilyn</b> Week with Marilyn Simon Curtis, Wielka Brytania, USA 2011, 99'	11.30 (tylko 13.02), 12.30 (z wyjątkiem 13.02), 16.00 (tylko 13.02), 18.30, 20.30 (z wyjątkiem 13.02)
<b>Róża</b> Wojtek Smarowski, Polska 2011, 98'	11.00 (z wyjątkiem 13, 15.02), 13.00 (z wyjątkiem 13, 15.02), 15.00 (z wyjątkiem 13.02), 17.00, 19.00, 21.00
<b>Rzeź</b> Carnage Roman Polański, Niemcy, Francja, Polska 2011, 78'	10.00, 14.45, 16.45
<b>W ciemności</b> Agnieszka Holland, Niemcy, Kanada, Polska 2011, 145'	12.00, 14.15
<b>PREMIERA</b> <b>Żelazna Dama</b> The Iron Lady Phyllida Lloyd, Francja, Wielka Brytania 2011, 105'	10.00, 12.00, 17.00, 20.45

DCF zastrzega sobie prawo do zmiany repertuaru  
DCF reserves the right to change the programme

facebook <http://www.facebook.com/DCF.DolnośląskieCentrumFilmowe>

Rys.1. Trzy ulotki DCF-u – wyraźna niespójność w zakresie komunikacji wizualnej

cechą, która faktycznie wyróżnia DCF na rynku wrocławskim, to „kino bez popcornu!”. Napis ten ginie jednak na tle zdjęcia, na którym został umieszczony. Odra-Film powinna zmienić sposób przekazu informacji na ulotkach, tak aby zamiast oczywistości prezentować te elementy, które mogą przyciągnąć widza do DCF-u.

### **3.3. Kina Odry-Film w regionie – sytuacja zastana i wizerunek (IDI)**

Poza Dolnośląskim Centrum Filmowym Odra-Film posiada też sieć kin w regionie (a konkretnie w Legnicy, Wałbrzychu, Głogowie, Jeleniej Górze, Świdnicy, Zielonej Górze oraz Żarach). Instytucja jest także właścicielem 6 innych kin na Dolnym Śląsku, ale ich operatorzy to prywatni przedsiębiorcy. Kina te stanowią reprezentację instytucji w regionie, mimo że nie zawsze można jasno wskazać na ich genezę i relację z Odrą-Film.

W celu poznania sytuacji bieżącej i wizerunku kin związanych z Odrą-Film przeprowadzono indywidualne wywiady pogłębione (IDI) z mieszkańcami wymienionych miast. Oto fragmentaryczne wyniki wywiadów na temat wybranych kin na Dolnym Śląsku i w województwie lubuskim. Pogrubione zostały kluczowe uwagi rozmówców, które zdaniem autorek w największym stopniu determinują odbiór kina przez jego potencjalnych klientów. Cytaty są bezpośrednie i nie poddano ich korekcie stylistycznej – zachowują formę naturalną, pokazując faktyczny stosunek respondenta oraz ładunek emocjonalny tkwiący w języku.

#### **3.3.1. Kino Lot, Jelenia Góra**

„Kino LOT nie jest jedynym kinem w mieście, jest jeszcze Grand (totalnie beznadziejne). Lot mieści się w samym centrum miasta. Na dobrą sprawę chodzi tam cała Jelenia Góra, szczególnie osoby, które nie mają możliwości pojechać do kina do Wrocławia/Legnicy/Lubina... Mały ekran, rozkładane siedzenia, ciasno, zimno. Grane są

tam tylko nowe filmy. Inne wydarzenia? Niekoniecznie. Zagraniczne produkcje nie są wyświetlane w premierowym czasie, najczęściej po około dwóch tygodniach. Obsługa bardzo niemiła, jakby miały tam siedzieć za karę. Jest balkon, ale rzadko jest udostępniany na seanse”.

### 3.3.2. Kino Piast, Legnica

„Kiedyś w Legnicy były tylko dwa kina, w tym właśnie Piast, który był mniejszy niż to drugie. Potem otworzyli Heliosa. To drugie kino splajtowało, natomiast Piast się «przekwalifikował» na kino studyjne, gdzie grają ambitniejsze filmy. W środku taka estetyka, że wiesz, to było może i nowoczesne, ale w latach 90. Poza tym ma bardzo małą salę. Nikt z moich znajomych raczej tam nie chodzi”.

### 3.3.3. Kino Jubilat, Głogów

„Jedynе kino w mieście, nie ma ogrzewania. Ogólnie chodziło się tylko, jak wychodził jakiś kinowy przebój, ale teraz i tak się tam nie chodzi, bo jeździ się do Lubina, do Heliosa. Lepsza jakość obrazu, dźwięku, ogólnie przyjemniej”.

### 3.3.4. Kino Nysa, Zielona Góra

„Byłam 5 razy w ciągu ostatnich 2 lat i **ani jeden seans** się nie odbył. Nie odbierają telefonów, nie reklamują się. Miejsce dobre, na deptaku, ale repertuar nieciekawý, nijaki; jeśli chcesz iść **na kino konesera**, idziesz do Newy; jeśli na papkę hollywoodzką – do Cinema City. A tu? Nie wiadomo”.

## 4. Kina w regionie – konkluzje

Badanie metodą IDI pozwala na zebranie potocznych opinii osób jakkolwiek związanych ze sprawą – w tym przypadku klucz stanowiło miejsce zamieszkania. Zdania krążące na temat kin Odry-Film okazują się raczej niepocholebne. Wspólnym mianownikiem każdej opinii są przede wszystkim stopień zaniedbania kin, niska jakość usług i brak jakiegokolwiek charakteru czy profilu (może poza Piastem w Legnicy).

Kina Odry nie stanowią w żadnym z miast konkurencji dla „siecioówek”, nawet jeśli te ostatnie znajdują się w odległości kilkudziesięciu kilometrów od miejsca zamieszkania.

### **5. Repertuar DCF-u i sprawa Romana Gutka**

Kolejną istotną kwestią dotyczącą sfery działalności kinowej jest repertuar. To on w dużej mierze kształtuje postrzeganie kina przez publiczność i sprawia, że przyciąga ono określoną grupę widzów. Kina sieciowe kierują się bardzo prostym kluczem w doborze repertuaru – grają głównie mainstreamowe, najczęściej hollywoodzkie premiery. DCF natomiast, zamiast konkurować na tym polu z potentatami rynkowymi, powinien skoncentrować się na ofercie alternatywnej. Nie zawsze tak bywało, zwłaszcza na początku istnienia kina. Wówczas większość repertuaru pokrywała się z ofertą „siecioówek”. Obecnie widać jednak zmiany – DCF rzeczywiście zaczął stanowić silną alternatywę dla kina popularnego i pokazuje filmy, które niedostępne są na przykład w Multikinie.

Z kwestiami repertuarowymi wiąże się jednak jeszcze jedno zagadnienie ważne dla wizerunku Odry-Film. Mowa o głośnej sprawie nieudanej próby podjęcia współpracy między instytucją a Romanem Gutkiem.

Sukces festiwalu filmowego Nowe Horyzonty pokazał, że we Wrocławiu jest zapotrzebowanie na ambitne, niszowe kino, które znalazłoby swoich widzów przez cały rok, a nie tylko w czasie większej imprezy. W związku z tym Roman Gutek, główny organizator Nowych Horyzontów, zaproponował przebudowanie kina Warszawa i przekształcenie go w kino grające filmy nawiązujące do festiwalu. Uzyskał poparcie lokalnych władz i w 2006 roku Odra-Film oraz stowarzyszenie Nowe Horyzonty podpisało porozumienie o współpracy. Mimo obustronnych zapewnień o gotowości do podjęcia wspólnych działań współpraca nie powiodła się i w 2011 roku Gutek przeniósł się

do kina Helios, które stało się tym samym jedynym w Polsce kinem typu multipleks grającym filmy z repertuaru studyjnego. Według słów zarówno Gutka, jak i Andrzeja Białasa, przyczyną niepowodzenia były różne wizje kina Warszawa, późniejszego DCF-u<sup>9</sup>.

Z wypowiedzi Gutka oraz szefostwa Odry-Film wynika, że obie strony nie mogły się porozumieć z powodów organizacyjno-administracyjnych. Aby takie przedsięwzięcie się powiodło, w Odrze-Film musiałoby dojść do wyraźnego rozdzielenia kompetencji poszczególnych osób, tak aby jedna strona mogła na przykład decydować o repertuarze kina, a druga – o kwestiach administracyjnych.

Abstrahując od tego, jakie były faktyczne przyczyny fiaska, warto zwrócić uwagę na jego wizerunkowe konsekwencje. Nie ma bowiem większego znaczenia, z kim Odra-Film nie doszła do porozumienia – sytuacja ta jawi się jako ogólny komunikat mówiący, że instytucja z bliżej niewyjaśnionych przyczyn rezygnuje z szansy na wyróżnienie się i wprowadzenie kluczowych zmian, podczas gdy konkurencja korzysta z tej możliwości.

## **6. Wnioski na marginesie analizy wizerunku Odry-Film**

Z analizy zebranych i przedstawionych wyżej danych wypływają następujące wnioski na temat wizerunku Odry-Film.

Przede wszystkim zauważyć można brak jednolitej tożsamości organizacji. Ze względu na szeroki zakres działalności i niedawne przemiany funkcjonowania (m.in. otwarcie DCF-u) tożsamość ta wydaje się nie do końca spójna wewnętrznie, choć jednocześnie wyraźnie widać zwrot w stronę nowoczesności. Profil działalności, nawet jeśli został doprecyzowany wewnętrznie, to z pewnością jest „niedokomunikowany”. Dotarcie do informacji na ten temat wymaga nieraz od odbiorców zaangażowania i wysiłku. Porozumiewanie się z publicznością, a raczej trudności w przekazywaniu informacji o sobie i swoich inicjatywach zdają się – w przypadku Odry-Filmu – kluczowym



problemem. Brakuje spójnej komunikacji wizualnej, a oferta kinowa (zwłaszcza ta w regionie) raczej słabo się wyróżnia i jest mało konkurencyjna. Ponadto można zauważyć nienajlepszy stan techniczny kin Odry-Film poza Wrocławiem.

Prezentowana analiza to efekt badania prowadzonego na przełomie roku 2011 i 2012, które trwało do marca 2012 roku. Wysznuite wnioski odnoszą się do sytuacji zastanej w tym okresie. W chwili obecnej repertuar DCF-u znacznie bardziej różni się od repertuarów pozostałych kin wrocławskich. Obecnie (stan na czerwiec 2012 roku) obok filmów mainstreamowych grane są produkcje, które otrzymały wiele nagród na festiwalach filmowych na całym świecie i stanowią alternatywę dla repertuaru granego w kinach sieciowych<sup>10</sup>. Ponadto, w porównaniu z przełomem roku, Odra-Film zwiększyła swoją aktywność na portalu społecznościowym Facebook. Zarówno na profilu DCF-u, jak i Odry-Film regularnie dodawane są informacje o wydarzeniach, premierach, rozdaje się wejściówki na filmy. Dzięki zmianie repertuaru DCF staje się faktyczną alternatywą dla kin sieciowych, a tym samym spełnia swoje pierwotne założenia. Większa aktywność instytucji w internecie przybliżyła ją do klientów, zachęca do korzystania z oferowanych usług, a przez to tworzy kanał informacyjny, przez który nieustannie przypomina o swojej działalności.

## **7. Podsumowanie *researchu* – analiza SWOT**

Bardziej szczegółowe wnioski wypływają z przeprowadzonej w odniesieniu do DCF-u oraz kin regionalnych analizy SWOT, czyli określenia szans i zagrożeń w kontekście mocnych i słabych stron.

Mocną stroną DCF-u stanowi z pewnością jego kameralny klimat, który jest też swego rodzaju wyróżnikiem na tle pozostałych kin wrocławskich. Sam budynek: estetyczny, dobrze wyposażony, stanowiący kompleks rozrywkowy, również jawi się jako niewątpliwy atut tego miejsca. Co ważne, DCF jest otwarty na zmiany, o czym świadczy chęć

## DCF – analiza SWOT

---

mocne strony	<ul style="list-style-type: none"><li>- kameralność</li><li>- otwartość na zmiany</li><li>- nowy, dobrze wyposażony, estetyczny budynek</li><li>- kompleks rozrywkowy</li></ul>
słabe strony	<ul style="list-style-type: none"><li>- komercyjny repertuar</li><li>- niekonkurencyjne ceny biletów</li><li>- mało wydarzeń poza repertuarem</li><li>- słaba komunikacja z klientem</li></ul>
zagrożenia	<ul style="list-style-type: none"><li>- utrata klientów „komercyjnych”</li><li>- brak zainteresowania spowodowany cenami biletów</li><li>- ryzyko, że organizacja stanie się bezbarwna</li></ul>
szanse	<ul style="list-style-type: none"><li>- może stać się alternatywą dla „sieciówek”</li><li>- przyciągnięcie nowych klientów, np. ludzi starszych</li><li>- utworzenie lojalnej społeczności wokół DCF-u</li><li>- promocja kina niszowego</li></ul>

---

## Kina w regionie – analiza SWOT

mocne strony	<ul style="list-style-type: none"><li>- (mimo małej popularności) sam fakt, że istnieją</li><li>- z reguły mają dobrą lokalizację</li><li>- to często jedyne kina w (małym) mieście</li></ul>
słabe strony	<ul style="list-style-type: none"><li>- złe warunki – nieestetyczne, stare, zaniedbane budynki</li><li>- stosunkowo drogie bilety, niska jakość obsługi</li><li>- niekonkurencyjne, nierentowne (?)</li><li>- późne premiery i brak informacji w internecie</li></ul>
zagrożenia	<ul style="list-style-type: none"><li>- niszczenie obiektów, a w perspektywie konieczność ich sprzedaży lub likwidacji</li></ul>
szanse	<ul style="list-style-type: none"><li>- mają szansę na dochodowy monopol</li><li>- mogą stać się centrami rozrywki</li><li>- mogą wpłynąć na rozwój kultury chodzenia do kina</li><li>- mogą poprawić obecny wizerunek kin regionalnych</li></ul>

współpracy z użytkownikami, wychodzenie naprzeciw ich oczekiwa-  
niom, chociażby poprzez umożliwienie im wyrażenia swojego zdania  
w ankietach i sondach.

To, co działa na niekorzyść, to komercyjny, mało różniący się od  
propozycji kin sieciowych repertuar oraz zbliżone ceny biletów. Nie  
dość skuteczna wydaje się też komunikacja z klientem. Połączenie  
tych czynników może skutkować odpływem widzów nastawionych na  
kino komercyjne, ale przede wszystkim grozi to tym, że Dolnośląskie

Centrum Filmowe pozbawione będzie ostatecznie charakteru, stanie się bezbarwne i mało rozpoznawalne. Z drugiej jednak strony ma ono szansę, by zostać realną alternatywą dla „siecików”, może przyciągnąć nowe i – co istotne – lojalne grupy odbiorców.

Jeśli chodzi o kina w regionie, to sam fakt, że instytucje te funkcjonują w swoich lokalizacjach, jest już niewątpliwą zaletą. Często są to bowiem jedyne kina w promieniu kilkudziesięciu kilometrów i z reguły są dobrze usytuowane w samych centrach miast. Mniej napawają optymizmem natomiast ich stan oraz jakość obsługi, które na tyle obniżają komfort korzystania, że klienci niekiedy wolą wybrać się w podróż do większego miasta niż oglądać film w bliższej, lecz gorzej wyposażonej placówce. Słabym punktem kin regionalnych okazuje się również zły dostęp do informacji, a często po prostu zupełny brak jakiegokolwiek wzmianki o nich w internecie.

Grozi to oczywiście utratą rentowności i w konsekwencji likwidacją tych ośrodków, co byłoby ogromną stratą, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę, że kina te mają potencjał i przy odpowiednim pokierowaniu mogłyby stać się lokalnymi centrami rozrywki. Obok rozwijania kultury chodzenia do kina w środowiskach lokalnych wpływałyby także korzystnie na wizerunek Odry-Film.

## **8. Propozycje zmian**

Proponowane przez nas zmiany koncentrują się wokół dwóch kluczowych elementów. Pierwszym z nich jest ustabilizowanie wizerunku DCF-u jako kina stanowiącego alternatywę dla popularnej rozrywki. Dolnośląskie Centrum Filmowe wyraźnie chce zaistnieć jako instytucja o takim charakterze, jednak by podbudować ten wizerunek, trzeba wzmocnić działania promocyjne z naciskiem na jasne przekazywanie informacji o tym, co wyróżnia DCF (kameralność, „kino bez popcornu”, skojarzenia z kulturą wysoką – teatry, opery; styl chodzenia do kina odmienny od obecnie dominującego schematu). Należy też

rozpowszechnić komunikaty o stałych cyklach, dyskusjach, spotkaniach, itp. w stopniu większym niż jest to realizowane do tej pory. Inną propozycją działania, które mogłoby wzmocnić pożądany wizerunek, to rozwijanie oferty „pozamainstreamowej”, na przykład poszerzenie bieżącego repertuaru o kino niszowe. Potrzebne jest też ujednoczenie komunikacji wizualnej i materiałów promocyjnych.

Drugi proponowany krok to modernizacja kin w regionie. Jest to jednak przedsięwzięcie wymagające pogodzenia wielu czynników, dlatego też jako alternatywę w sytuacji, w której na tyle duże inwestycje mogły okazać się niemożliwe, sugerujemy jakiś rodzaj rozwiązania kompromisowego, które pozwoliłoby zapobiec zupełnej likwidacji tych placówek ze względu na ich stan techniczny i/lub nierentowność. Jedną z takich alternatyw mogłoby być oddanie tych obiektów do użytkowania prywatnym inwestorom, oczywiście pod warunkiem że Odra-Film pozostanie ich właścicielem oraz że będą one współpracować z instytucją w zakresie repertuaru i dystrybucji. Zdecydowanie korzystne wizerunkowo (niezależnie od ewentualnej modernizacji technicznej kin) byłoby zadbanie o przepływ informacji na temat repertuaru i innych inicjatyw, na przykład poprzez stworzenie lub modernizację stron internetowych.



# Przypisy

1. P. Kotler, *Marketing. Analiza, planowanie, wdrażanie i kontrola* za: M. Fleischer, *Communication design, czyli Projektowanie komunikacji (lub odwrotnie)*, Primum Verbum, Łódź 2010.
2. Tamże, s. 205.
3. Tamże, s. 215.
4. [www.wroclaw.gazeta.pl](http://www.wroclaw.gazeta.pl) (dostęp: 18.08.2011 r.).
5. <http://dcf.wroclaw.pl/o-dcf/opis-kina> (dostęp: 7.06.2012 r.).
6. <http://kino5dextreme.pl/wroclaw> (dostęp: 9.06.2012 r.).
7. M. Kowalski, *Roman Gutek przejmuje Helios*, <http://wiadomosci.onet.pl/regionalne/wroclaw/roman-gutek-przejmuje-helios,1,5150918,wiadomosc.html> (dostęp: 9.06.2010 r.).
8. <http://dcf.wroclaw.pl/o-dcf/opis-kina> (dostęp: 9.06.2012 r.).
9. A. Saraczyńska, *Dolnośląskie Centrum Filmowe jednak bez Gutka*, „Gazeta Wrocławska”, <http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/2029020,35771,10424927.html> (dostęp: 11.06.2012 r.).
10. [dcf.wroclaw.pl](http://dcf.wroclaw.pl) (dostęp: 8.06.2012 r.).







# Ewa

## Reszke

W poniższym artykule chciałabym opisać portret typowego festiwalowicza regularnie biorącego udział w imprezie sygnowanej nazwą Era Nowe Horyzonty. Nie przeprowadzałam własnych badań terenowych. Opieram się wyłącznie na wizerunkach uczestników festiwalu w prasie i Internecie, a także na własnych obserwacjach i badaniach Joanny Mai

...

... Kotyńskiej dotyczących publiczności dziesiątej edycji Nowych Horyzontów<sup>1</sup>. Moim celem nie jest stworzenie całościowej analizy socjologicznej, a jedynie szkicu, który mógłby posłużyć do dalszych badań. Rozpocznę od przedstawienia samego festiwalu, jak również przestrzeni, w której on się odbywa, po czym spróbuję scharakteryzować specyfikę wydarzenia. Wydaje mi się to niezbędne, gdyż uczestnicy przyjeżdżają do Wrocławia właśnie dla filmów, więc już one same dużo mówią o publiczności. Potem przejdę do wizerunku uczestnika, a na koniec przedstawię opinie krytyczne na temat festiwalowiczów. Muszę zaznaczyć, że słów krytyki nie brakuje, szczególnie w Internecie.

Magdalena Piekarska zatytułowała swój tekst poświęcony pokoleniu Nowych Horyzontów *Dzieci Romana Gutka*<sup>2</sup>. Trzeba przyznać, że coś w tym jest. Gutek rzeczywiście stał się jedną z najbardziej wpływowych osobistości polskiego kina i jawi się obecnie jako ojciec polskich kinomanów. Trudno doliczyć się inicjatyw, które prowadził i prowadzi: Warszawski Festiwal Filmowy, Gutek Film, kino „Muranów” w Warszawie, Era Nowe Horyzonty od 2001 roku, American Film Festiwal od 2010 roku, Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej, Mały Gutek itd. Działacz wprowadził na ekrany polskich kin filmy takich reżyserów, jak Pedro Almodóvar, Peter Greenaway, Jim Jarmusch czy Lars von Trier. Gutek jest również „odkrywcą” kina z Bollywood, które przedarło się triumfalnie do świadomości masowej. Pytanie, które chciałabym zadać, brzmi: czy faktycznie w wyniku inicjatyw tego człowieka, w szczególności festiwalu Nowe Horyzonty, powstało coś takiego jak osobne pokolenie widzów?

„Gazeta Wyborcza” i „Ha!art” twierdzą, że tak. W „Wyborczej” ukazał się wspomniany tekst Magdaleny Piekarskiej, a także rozmowa z Kubą Mikurdą<sup>3</sup>. Twierdzi on, że wszyscy krytycy filmowi urodzeni w okolicy lat osiemdziesiątych mieli kontakt z festiwalem. Czynnikiem łączącym generację jest według niego „współuczestnictwo” rozumiane jako „wyleczenie z kompleksów” wobec Zachodu. Mikurda określa

impresę jako „festiwal indywidualistów, którzy raz do roku szukają zbiorowego przeżycia”. Podaje też przykład nawiązania w *Ośmiu kobietach* François Ozona do *Pianistki* Michaela Hanekego, które zostało zauważone przez publiczność festiwalową, a w zwykłym kinie pewnie by je zlekceważono. Podobną tezę wysuwa redakcja „Ha!art”-u, która swój trzydziesty pierwszy numer specjalny zatytułowała *Generacja ENH* i zamieściła w nim teksty krytyków, którzy są związani z festiwalem. Spośród artykułów na szczególną uwagę zasługują dwa – Agnieszki Szeffel<sup>4</sup> i Kuby Mikurdy<sup>5</sup>.

Szeffel zajmuje się rozważaniami na temat znaczenia przestrzeni festiwalowej. Przypomnijmy, pierwszy raz wydarzenie miało miejsce w roku 2001 w Sanoku, w latach 2002–2005 festiwal odbywał się w Cieszynie i Czeskim Cieszynie, od 2006 roku jest organizowany we Wrocławiu. Sanok to odzwierciedlenie snu o prowincji. Miasteczko u podnóża Bieszczad z jednej strony spełniało marzenie o kinie, które



Projekcja filmu na wrocławskim rynku, fot. Maciej Kulczyński/Stowarzyszenie Nowe Horyzonty

trafia do prostych ludzi, a z drugiej – realizowało kinowy sen o prowincji, obecny chociażby u Jana Jakuba Kolskiego. Z kolei Cieszyn wydawał się idealnym festiwalowym miasteczkiem, miejscem przyjaznym człowiekowi i do tego wielokulturowym. Stał się melancholijną krainą utraconą, gdy festiwal wbrew protestom uczestników przeniósł się do Wrocławia. Wrocław zaś to eklektyczna metropolia. Pojawiają się w nim jednak próby stworzenia festiwalowych enklaw – jak na przykład turecka plaża z dziesiątej edycji.

Jakie filmy są pokazywane podczas festiwalu? Najlepsza odpowiedź na to pytanie brzmi: bardzo różne, od irańskiego *Rozstania* po *Skórę, w której żyję* Almodóvara. Wymienione filmy rozpoczynały i zamykały festiwal w roku 2011 i wydaje mi się, że wyznaczają one dwa bieguny kina nowohoryzontowego. Z jednej strony – irańska kontemplacja rzeczywistości, z drugiej – hiszpański kamp. Trzeba przyznać, że istnieje kilka cykli, w ramach których pokazuje się filmy: Międzynarodowy Konkurs Nowe Horyzonty, Międzynarodowy Konkurs Filmy o Sztuce, Konkurs Nowe Filmy Polskie, konkursy filmów krótkometrażowych, Panorama, Dokumenty i Eseje, Trzecie oko, Nowe Horyzonty Języka Filmowego, Nocne szaleństwo, retrospektywy i przeglądy. Jak łatwo się domyślić, przy takiej ilości produkcji (a w zeszłym roku było ich blisko 500) każdy znajdzie coś dla siebie. Opinie o filmach pojawiają się na Hyde Parku, umieszczonym w głównej siedzibie festiwalu – w kinie Helios. Stamtąd można się dowiedzieć, który z nich był najlepszy, a który najgorszy, przy czym znacznie więcej opinii pojawia się przy filmach słabych. Ważne są obserwacje Kuby Mikurdy, który zaznacza, że podczas festiwalu kino dotyka nas, widzów, niemal cieleśnie i czyni to na trzy sposoby: przez festiwalową formułę – maraton, jak również przez ekstremalność podejmowanych tematów – przemoc, seksualność, kruchość ciała, śmierć, biedę, wyzysk oraz przez nieprzejrzystość formalną, czyli przez długie, statyczne ujęcia, koncentrację i zagęszczenie obrazu. To owa nieprzejrzystość formalna wydaje się

charakterystyczna dla Nowych Horyzontów, a uczestnicy nauczyli się już, że jeśli w opisie filmu pojawia się sformułowanie „powolna, leniwa praca kamery”, to takich filmów należy się wystrzegać lub przeciwnie, trzeba na nie zapisywać się jak najszybciej, w zależności od preferencji.

Przejdę teraz do analizy samego pokolenia Nowych Horyzontów. Mówiąc o nim, mam na myśli tych, którzy jeżdżą co roku na festiwal i kupują karnety, a nie przypadkowych widzów, którzy nabywają bilety na pojedyncze filmy. Jak opisuje festiwalowiczów jeden z użytkowników forum, są to osoby, które stanowią „trzon festiwalowej publiczności, osoby, które co dzień, o 8.30 rano, *warowały* przed swoimi komputerami, aby upolować wymarzone tytuły, ci, którzy ustawiali się w kolejkach *last minute* mając nadzieję, że dostaną się na upragniony film, spędzali w kinach całe dni – często na granicy fizycznej wytrzymałości [...] Ci oddychający kinem ludzie, dla których ten festiwal jest tak ważny...”<sup>6</sup>.

Z zacytowanego opisu wyłania się kilka cech typowego „nowohoryzontowicza”, do których dodam parę swoich obserwacji. Po pierwsze, jest to osoba młoda, pomiędzy 18 a 30 rokiem życia. Zdarzają się odbiorcy młodsi, jednak rzadko, bo obecne na festiwalu filmy często okazują się zbyt drastyczne czy po prostu nie nadają się dla małoletniej widowni, jak na przykład zeszłoroczny przegląd *Pinku-eiga*. Są też ludzie starsi, tacy jak słynne małżeństwo z Poznania – Maryla i Bogdan Kalinowscy. Po drugie, nie ma tutaj zróżnicowania ze względu na płeć, można spotkać zarówno kobiety, jak i mężczyzn, choć z badań Joanny Mai Kotyńskiej wynika, że osoby, które wypełniły przeprowadzoną przez nią ankietę, to przede wszystkim kobiety (66,8%). Większość uczestników to osoby pracujące oraz z wyższym wykształceniem i studenci. Jak łatwo się domyślić, dominują widzowie z wykształceniem humanistycznym, choć zdarzają się również absolwenci kierunków ścisłych (ok. 14%). Według badań Kotyńskiej, większość publiczności Nowych Horyzontów stanowią mieszkańcy dużych miast – 63,4%

mieszka w miastach powyżej 500.000 mieszkańców. Co ciekawe i co zarazem popiera teorię o istnieniu osobnego pokolenia, przewaga badanych była na festiwalu już wcześniej. Dodajmy, że tworzą oni pewną wspólnotę, której część regularnie udziela się na forum Nowych Horyzontów.

Istnieją teorie na temat ubioru festiwalowiczów. Na przykład motywem przewodnim w 2005 roku były szaliki, a w 2011 – kalosze. Często łączy się uczestników festiwalu z subkulturą hipsterów. Nieodłączny jest tytułowy karnet na szyi, który też stał się ich symbolem, a także powodem do kpin i krytyki, o czym później.

Cechę wyróżniającą stanowi, oczywiście, miłość do kina. I to kina, jak już pisałam, często niełatwego, kontemplacyjnego czy odwrotnie – dynamicznego, poruszającego trudne kwestie seksualności człowieka, biedy, śmierci, nieszczęścia. Pokolenie Nowych Horyzontów to generacja ludzi otwartych, którzy sami mają na tyle szerokie horyzonty, aby zrozumieć filmy opowiadające o inności. Nieprzypadkowo na festiwalowych przeglądach kina często można obejrzeć produkcje z naszej perspektywy egzotyczne, na przykład japońskie. Ze zderzenia z odmienną kulturą da się wyjść na kilka sposobów. Pokolenie Nowych Horyzontów najczęściej wychodzi z tego starcia zwycięsko, reagując w odpowiedni sposób. Rzadko który film spotyka się z całkowitym odrzuceniem, choć i takie zachowania się zdarzają. Żeby nie być gołosłowną w chwaleniu wrocławskiej publiczności, przytoczę wspomniane już wyniki badań Kotyńskiej. Pisze ona, że badani jako motywację do przyjazdu na festiwal najczęściej podawali chęć obejrzenia filmów, których nie można zobaczyć gdzieś indziej, oraz interesujący program. Wskazywali również na inne powody, które dobitnie świadczą o powstaniu osobnej generacji, a mianowicie charakterystyczną atmosferę, chęć udziału w życiu festiwalu, miejsce, w którym on się odbywa, oraz towarzyszące mu koncerty. Również oczekiwania związane z imprezą przemawiają na korzyść jej uczestni-

ków. Podkreślali oni, że liczą się dla nich: oryginalność, wyjątkowość, wysoki poziom, ambitność, poruszanie ciekawych tematów, dostarczanie przeżyć emocjonalnych, estetycznych i rozrywki intelektualnej, bezpretensjonalność, kontrowersyjność, łamanie tematów tabu i stereotypów. Tylko niewielka część widzów (prawie 4%) nastawia się na kino mało radykalne. Wśród wymienianych tytułów pojawiają się zarówno propozycje filmów nowych, jak i tych należących już do klasyki. Jako najchętniej oglądane ankietowani wyliczali Panoramę Kina Światowego i Konkurs Nowe Horyzonty. Biorąc pod uwagę, że w obu cyklach, a zwłaszcza w tym poświęconym filmom konkursowym, nie ma produkcji prostych, łatwych i przyjemnych, tym bardziej więc ich opinie świadczą o tym, że uczestnicy festiwalu różnią się od przeciętnych widzów w multiplexach. Potwierdza to sposób, w jaki spędzają czas wolny. Zazwyczaj wybierają kino (prawie 80%) i czytanie książek (83%), a także chodzenie na wystawy i do teatru. Co więcej, 64% badanych przez Kotyńską zamierzało w ciągu najbliższego roku wziąć udział w innym festiwalu filmowym lub muzycznym.

Jeśli chodzi o obraz uczestników festiwalu w oczach ich samych, to dominowały opinie pozytywne i neutralne. Publiczność była opisywana jako „miłośnicy kina”, „różnorodna”, „ludzie otwarci i ciekawi świata”, „ludzie wartościowi i kulturalni”. Pojawiło się jednak kilka procent odpowiedzi negatywnych, najczęściej oskarżających widownię festiwalu o zarozumialstwo, zblazowanie i snobizm.

Przejdźmy teraz do krytyki, z jaką spotykają się uczestnicy imprezy. Jak to ujął Łukasz Maciejewski<sup>7</sup>:

„Odnosiłem wrażenie, że we Wrocławiu wszyscy udajemy: że jesteśmy inteligentniejsi, (jeszcze) młodszy, otwarci na ciągle «nowe horyzonty». Nosimy koraliki na szyi, dłoniach i na pupie; nocami chwacko przypalamy skręty i nie zmieniamy nigdy *hippisowskich* skarpetek”.



Maciejewski oskarża festiwal o nadmierny splendor, manierę puszenia się na medialną wyjątkowość, artystowską gigantomanię i zestawia Wrocław ze Zwierzyńcem, w którym jest „dobre i mądre kino” oraz spokojna kontemplacja filmów z daleka od zgiełku. Jeden z komentatorów artykułu dodaje:

„Festiwal stał się w moim odczuciu rozdętą do granic możliwości, w gruncie rzeczy bardzo komercyjną imprezą, której otoczką kina wymagającego, ambitnego i intelektualnego przyciąga ludzi lubiących się lansować w takich klimatach”.

Inny zaś stwierdza:

„Nagle zebrała się chmara fanów kina niszowego obnosząca się z drogimi (zbyt drogimi!) karnetami na szyi. Podbudowani przynależnością do *elity*. Ten pęd, fascynacja i przesadna elokwencja trwa tylko 10 dni w roku”.

Kolejna opinia, tym razem z forum Gazety:

„Biedne dzieci, które muszą wszystkim pokazać, że mają karnet, że są tacy cool, bo sobie parę stówek na karnet wydały. Całe to wydarzenie to jedna wielka hucpa. Kilka dobrych filmów w morzu tragedii, pseudointelektualnej i pseudoartystycznej. Ale trzeba być! A prawda jest taka, że jedyne dobre filmy leciały za darmo na rynku”<sup>8</sup>.

Festiwal oskarżany jest więc o snobizm, a jego widzowie – o sztuczność, udawanie koneserów kina, podziw dla filmów, które w rzeczywistości okazują się przeciętne i często po prostu nudne. Co ciekawe, podobne opinie pojawiały się już wcześniej, wypowiedane przez samych uczestników. Interesujący wydaje się powód, dla którego formułuje się takie sądy. Moim zdaniem to dziedzictwo minionych epok każe z góry odżegnywać się od wszelkiego snobizmu i elitarności, w imię równościowych idei. Festiwal Nowe Horyzonty jest utożsamiany z kulturą wysoką, a to od razu budzi skojarzenia z „wywyższaniem się” i „zgrywaniem intelektualisty”, dlatego budzi opór. Wydaje mi się też, że wybór filmów to kwestia wrażliwości, którą trudno wartościować.

Sądzę, że mnogość, a zarazem agresywność krytycznych opinii wynika z założenia, że istnieje wyraźne przeciwstawienie na „my” (zwykli ludzie) i „oni” (festiwalowicze). Czemu jest ono budowane? Odpowiem na to pytanie, posługując się dwoma teoriami – Michela Maffesoliego<sup>9</sup> i Pierre’a Bourdieu<sup>10</sup>. Wcześniej jednak chciałabym zauważyć, że w tworzeniu grupy festiwalowiczów biorą udział dwa ruchy: odgórny, czyli wynikający z działalności Stowarzyszenia Nowe Horyzonty (organizacja drugiego dużego festiwalu, czyli American Film Festival, uruchomienie kina Helios Nowe Horyzonty), oraz od-  
dolny, czyli wynikający z inicjatywy, nie zawsze świadomej, samych uczestników imprezy. I to do tego drugiego ruchu odniosę teraz wspomniane teorie.

Według Maffesoliego żyjemy w czasach neotrybalizmu, powstania nowych plemion. Pewne grupy ludzi przyjmują strategie plemienne i organizują się wokół określonych zainteresowań czy pasji.



Projekcja filmu w kinie Helios, fot. Agnieszka Michalak/Stowarzyszenie Nowe Horyzonty

Równocześnie czasy te oznaczają zmierzch indywidualizmu. Powrót do plemienności to równocześnie powrót do archaiczności, żywotności, barbarzyńskości. Tożsamość jednostki staje się płynna, zmienia się w zależności od plemienia. Plemiona są także formą nowych więzi społecznych i zaspokajają głód emocji. Zgodnie z tą teorią festiwalowicze to w pewnym stopniu nowe plemię, zorganizowane wokół wspólnej dla wszystkich, deklarowanej miłości do kina. Łączą ich również więzi wzajemnej sympatii, o czym świadczą powody, które wymieniali, odpowiadając na pytanie, dlaczego zdecydowali się przyjechać na festiwal. Ta grupa odbierana jest jako zwarta i jednolita, stąd ci, którzy do niej nie należą, budują przeciwko niej wspólny front.

Warto zastanowić się nad tym deklarowanym uwielbieniem dla dziesiątej muzy. Według Bourdieu, społeczeństwo dzieli się na pola, z których najbardziej dla nas istotne stanowi pole produkcji kulturowej. Na nim toczy się gra o *illusio*, czyli o pewną stawkę. Sądząc po badaniach Kotyńskiej, możemy uznać, że do fanów wrocławskiego festiwalu należą jednostki o podobnym *habitusie* (ewentualnie jednostki o potencjale subwersywnym): ludzie młodzi, studenci, najczęściej kierunków humanistycznych, zwykle przynależący do subkultury hipsterów. Tę ostatnią grupę charakteryzują niechęć do kultury masowej, sympatia dla kultury niezależnej, daleko posunięty indywidualizm. Cechą swoistą hipsterów jest wieczna pogoń za tym, co nowe i oryginalne, zanim jeszcze stanie się *passé*. Dlatego odkąd hipsterzy stali się modni, żaden z nich nigdy nie przyzna się, że należy właśnie do tej subkultury. Piszę o hipsterach dlatego, że festiwal realizuje główną wyznawaną przez nich ambicję – presję bycia zawsze z przodu, przed innymi. Liczne prapremiery, a także przeglądy naprawdę niszowego kina, które odbywają się na festiwalu, umożliwiają wygranie wyścigu na znawcę kina najbardziej odległego od *mainstreamu*. Festiwal pozwala na coś jeszcze – na odróżnienie, czyli dystynkcję; jego uczestnicy pragną odróżnić się od tych, których postawy życiowe są od

nich samych odległe. Ale także grupę „dzieci Gutka” tworzą ludzie, którzy pragną nadawać ton kulturze i ją zdominować. Nic dziwnego, że festiwalowicze budzą wrogość. Po pierwsze, odżegnują się od innych, budując dystynkcję, uznając się za „lepszych”, a po drugie pragną przejąć kontrolę nad kulturą. Próby izolacji czy dominacji często stają się powodem niechęci. Stąd agresja w wypowiedziach internautów. Właśnie dlatego udział w omawianej imprezie wynika z trzech pragnień: snobizmu (rozumianego neutralnie, jako chęć „bycia przed wszystkimi”), dystynkcji i dominacji. Pisząc o tym, chciałabym zachować neutralność, trudno jednak wierzyć w zapewnienia o miłości do kina jako jedynej motywacji przyjazdu na festiwal. Inne powody są zapewne nieuświadomiane, ale niełatwo zaprzeczyć ich istnieniu. Również przyczyny antagonizmów należałoby pewnie uznać za podświadome.

Podsumowując, faktem jest, że festiwal zajął na dobre ważne miejsce na kulturalnej mapie Wrocławia. Na pytanie, czy udało się stworzyć pokolenie Nowych Horyzontów, odpowiem tak: na pewno powstała wspólnota zorganizowana wokół tego festiwalu, widzowie, których jednoczą miłość do kina, a także takie wyróżniki, jak wiek czy status społeczny. Jednak o tym, czy ta wspólnota stała się już pokoleniem, będzie można mówić za kolejnych 11 edycji.

# Przypisy

1. J. M. Kotyńska, *Publiczność dziesiątej edycji Festiwalu Filmowego ERA NOWE HORYZONTY*, <http://ankieta-enh.3-2-1.pl/Raport%20ENH%202010.pdf> (dostęp z dnia 27.05.2012 r.).
2. M. Piekarska, *Dzieci Romana Gutka, czyli generacja ENH*, [http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,8173727,Dzieci\\_Romana\\_Gutka\\_\\_czyli\\_generacja\\_ENH.html](http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,8173727,Dzieci_Romana_Gutka__czyli_generacja_ENH.html) (dostęp z dnia 27.05.2012 r.).
3. Tamże
4. Zob. A. Szeffel, *Przestrzeń festiwalu na drodze ku nowohoryzontowości*, „Ha!art” 2010 nr 2 (31).
5. Zob. K. Mikurda, *Kino dyskretne*, „Ha!art” 2010 nr 2 (31).
6. Komentarz użytkownika forum festiwalowego o nicku adaszku, <http://forum.nowehoryzonty.pl/viewtopic.php?f=73&t=2714> (dostęp z dnia 27.05.2012 r.).
7. Ł. Maciejewski, *Łukasz Maciejewski nie jedzie do Wrocławia*, <http://www.filmweb.pl/article/FELIETON%3A+Łukasz+Maciejewski+nie+jedzie+do+Wrocławia-44794> (dostęp z dnia 27.05.2012 r.).
8. Komentarz użytkownika As, zatytułowany znacząco *Żalodne postaci paradujące z karnetami na szyi...*, pod artykułem Agnieszki Kołodyńskiej *Wrocławianie wreszcie przekonali się do ENH*, [http://forum.gazeta.pl/forum/w,72,98517706,98544798,Zalodne\\_postaci\\_paradujace\\_z\\_karnetami\\_na\\_szyi\\_.html](http://forum.gazeta.pl/forum/w,72,98517706,98544798,Zalodne_postaci_paradujace_z_karnetami_na_szyi_.html) (dostęp z dnia 27.05.2012 r.).
9. Zob. M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Warszawa 2008.
10. Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2006.





# Piotr

# Lis

Wraz z wyzwaniem ziem Dolnego Śląska w 1945 roku rozpoczęła swą działalność grupa operacyjna Ministerstwa Informacji i Propagandy do Spraw Kinematografii. Pod kierownictwem Tadeusza Sozańskiego i Władysława Brewińskiego przybyła ona 27 kwietnia 1945 roku do Trzebnicy i zabezpieczyła sprzęt techniczny.

...



... Tam też odbyła się pierwsza projekcja filmowa na Dolnym Śląsku. Wyświetlono film *Do ciebie, Polsko* (1944?). Stamtąd wraz z władzami wojewódzkimi grupa przeniosła się do Legnicy, gdzie 5 maja 1945 roku za zgodą Komendanta Wojennego Legnicy przejęła i otworzyła pierwsze kino – POLONIĘ (późniejsze OGNISKO). Pierwszym wyświetlonym filmem był *Kutuzow* (propagandowy dramat historyczny z 1944 roku produkcji radzieckiej w reżyserii Władimira Pietrowa).

10 maja 1945 roku grupa operacyjna przybyła do Wrocławia i przekształciła się w Okręgowy Wydział Kinofikacji Ministerstwa Propagandy. Jej główne zadanie polegało na zorganizowaniu kinematografii na Dolnym Śląsku i uruchomieniu placówek, w których będzie można wyświetlać filmy. Początkowo miejsca te pozostawały w gestii garnizonu Armii Radzieckiej.

Pierwszymi osobami angażującymi się w działalność kin byli dawni kiniarze ze Lwowa, Stanisławowa oraz innych rejonów Kresów Wschodnich. Korzystając ze swojego doświadczenia, zostawali operatorami, kierownikami nowo organizowanych placówek, starali się o części, naprawiali sprzęt, wyszukiwali sale nadające się do odbudowy i urządzania w nich seansów.

Obraz zniszczeń wyłania się z listu Ehrenfrieda Bocka do Hellmuta Anlaufa, pracowników Ufa-Theater-Betriebs-GmbH, największej spółki kinowej przed II wojną światową we Wrocławiu. 29 sierpnia 1945 roku pisał on:

„A teraz co do naszych dawnych teatrów: UFA [Powstańców Śląskich 2], TAUENTZIEN-THEATER [pl. Kościuszki 11], KRISTALL [Traugutta 47], TIVOLI [Komandorska 35], BEH [Henryka Brodatego 21–23] i MATTHIAS [Władysława Łokietka 9] są bez reszty spalone i zburzone. Wszędzie tu leżały duże zasoby środków żywnościowych. W piwnicy kina GLORIA-PALAST [Świdnicka 37] stacjonowali żołnierze, a w sali trzymano konie. Tutaj spadła pierwsza ciężka bomba na Schweid-

nitzerstr. i całkowicie rozniosła cały budynek frontowy. Do tej pory leży tam jeszcze pod gruzami 7 zabitych. Nasze biuro było nie do poznania. Podczas kolejnego ataku wszystko zostało spalone i z całego budynku pozostało obecnie tylko kilka murów. Także Schweidnitzerstr. jest polem ruin. SCALA [Św. Mikołaja 27] wygląda bardzo źle. Rzucono na nią 8 granatów. Dach jest w kiepskim stanie, scena i organy są zniszczone. Krzesła walają się w ogrodzie, gdyż dla ochrony ulokowanego w piwnicach lazaretu salę przysypano gruzem na wysokość 1 metra. Teraz utworzono tu z konieczności przedszkole, na którego otwarcie na scenie ogrodowej urządzono tańce i występy kabaretowe.

Zachował się THEATER DER ZEIT [Świdnicka 38]. Jednakże część znajdujących się nad nim pomieszczeń oraz dach są zniszczone. Capitol ma zniszczony budynek frontowy, podczas gdy sam teatr pomimo kilku uszkodzeń jest dobrze zachowany. Również PALAST-THEATER [Świdnicka 16] wygląda nieźle. Polacy go przejęli i grają radzieckie filmy obyczajowe w cenie 10–30 złotych za wstęp. Frekwencja tylko w niedzielę jest dobra. ODERTOR pod radzieckim kierownictwem od niedawna gra znalezione niemieckie filmy [...]. OST-LICHTSPIELE [Kościuszki 177] i ROXY [Hallera 15] są dobrze zachowane, FESTSPIELHAUS [Prusa 32] przekształcony został w kościół, wszystkie inne teatry zostały zniszczone.

W Pańskim piśmie pod niektórymi nazwiskami widnieje «telefon». Tutaj muszę się zdrowo zaśmiać. Czegoś takiego nie będzie tutaj w ciągu następnych kilku lat. Wszystko jest doszczętnie zniszczone lub rozmontowane. We Wrocławiu nie ma już żadnych maszyn. Operator Scholz musiał w fabryce Meineckiego odrdzewić, naoliwić i zapakować wszystkie maszyny, tokarki. Teraz są zabezpieczone gdzieś w Rosji. Z aparatów projekcyjnych niewiele zostało poza będącymi obecnie w użycowaniu. Jeśli w BEH nie zapadły się piwnice, można

by uratować urządzenia z BEH i MATTHIAS-KINO, ale wszystko leży pod gruzami. Z piwnic GLORII wszystko zniknęło lub zostało spalone.

Tak jest wszędzie<sup>21</sup>.

Z blisko czterdziestu kin istniejących we Wrocławiu pod koniec wojny ocalały tylko cztery, które można było przywrócić do korzystania, jednak ze zdekompletowaną aparaturą i wymagające mniejszych lub większych remontów.

Stosunkowo najmniej zniszczone okazało się kino PALAST-THEATER i to właśnie tam 16 czerwca 1945 roku odbył się pierwszy seans we Wrocławiu. „O godzinie szesnastej czasu sowieckiego”<sup>22</sup> w kinie WARSZAWA wyświetlono film dokumentalny *Majdanek* w reżyserii Aleksandra Forda, dokumentalny zapis z 24 i 25 lipca 1944 roku, zawierający wywiady z ocalonymi więźniami pochodzącymi z różnych krajów Europy, z którym – jak donosiła gazeta – „powinien się zapoznać jak najszerzy ogół ludności niemieckiej”<sup>23</sup>. Pierwszym kierownikiem placówki został niejaki Głowa, natomiast film wyświetlał Zenon Świder, wieloletni operator tego kina.



Kino Polonia 1948 r.,  
fot. Muzeum  
Architektury  
we Wrocławiu

Filmy wyświetlano trzy razy w tygodniu, na seansach rozpoczynających się o godzinie 17:00 i 19:00. Problemem był ciągle ulegający awariom sprzęt, rwąca się taśma, przerwy w dopływie prądu. Zdarzało się i tak, że widz, który przyszedł na film w poniedziałek, dopiero w środę obejrzał cały film. Sale pękały w szwach, produkcje oglądano zarówno na siedząco, jak i na stojąco. Początkowo sprzedawano ponemieckie bilety za złotówki, marki i ruble. Do kina przyjeżdżało się głównie na rowerze, a poczekalnia kinowa przemieniała się w przechowalnię. Załoga pracowała jedynie za bochenek chleba dziennie i obiady<sup>4</sup>.

We wrześniu tego roku oprócz dwóch istniejących kin – WARSZAWY i WYZWOLENIA (w szkole na Sępolnie) – po zaprzestaniu działalności przez garnizon radziecki otworzono kino POLONIA (13 września), a równo miesiąc później kino PIONIER (13 października).

Decretem z dnia 13 listopada 1945 roku utworzono Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, podporządkowane bezpośrednio Ministerstwu Kultury i Sztuki. Do zadań tej instytucji należało zakładanie i prowadzenie teatrów świetlnych oraz publiczne wyświetlanie filmów. Każdą osobą prywatną, która posiadała aparaturę do wyświetlania filmów, taśmy filmowe bądź była właścicielem budynków i sali o charakterze teatrów świetlnych, zobowiązano do zgłoszenia tego przedsiębiorstwu oraz do sprzedaży, wynajęcia lub dzierżawy wymienionego sprzętu lub lokali. W ten sposób starano się uzupełnić braki i zagwarantować rozwój lokalnych ośrodków zarządzania kinami. We Wrocławiu powstał wówczas Okręgowy Zarząd Kin i Ekspozytura Filmów z siedzibą przy ulicy Nowowiejskiej 38 (dzisiejszy Dom Edyty Stein), funkcjonujący jako oddział Przedsiębiorstwa „Film Polski”.

Dzięki umowie zawartej pod koniec 1944 roku przez Oddział Kinofikacji IV Wydział Filmowy z przedsiębiorstwem radzieckim „Sojuzintorgkino” dostarczono pierwszą większą partię filmów radzieckich, co wyznaczyło repertuar kinowy na najbliższych kilka lat. Dopływ produkcji możliwy był głównie z ZSRR, ponieważ z Zachodem nie łączyły

Polski żadne stosunki handlowe, a ponadto brakowało dewiz, za które dałoby się kupić filmy zachodnie<sup>5</sup>. Repertuar kin wrocławskich składał się głównie z kronik nakręconych przez Czołówkę Filmową Dywizji Kościuszkowskiej i Wytwórnię Filmową Wojska Polskiego oraz własnie z filmów radzieckich, takich jak *Kutuzow*, *Suworow*, *Iwan Groźny*, *Tęcza*, *Matka*, a także z przedwojennych komedii polskich, na przykład *Sportowiec mimo woli*, *Jaśnie pan szofer*, *Piętro wyżej*.

1 stycznia 1946 roku otwarto kino ŚLĄSK, wyposażone w nową aparaturę dźwiękową. Mieściło się w dawnym kinie CAPITOL, mocno zniszczonym podczas działań wojennych. Lokal posiadał salę wyposażoną w tysiąc dwieście miejsc, piękne foyer i scenę, mogącą również służyć do organizowania imprez teatralnych. Było to wówczas największe kino nie tylko we Wrocławiu, lecz także na terenie całej Polski. Na inaugurację wybrano film produkcji angielskiej pod tytułem *Srebrna flota*.

Okręgowy Zarząd Kin na łamach „Trybuny Dolnośląskiej” apelował: „w wielu miejscowościach ukryty jest sprzęt kinowy, czy choćby poszczególne części aparatury: zwracamy się tą drogą do wszystkich z prośbą o poinformowanie o ukrytych aparatach lub bodaj drobnej ich części”<sup>6</sup>. Rok 1946 przyniósł otwarcie kin TĘCZA (12 VIII), FAMA (31 VIII) i ODRA (listopad), a pod koniec roku Wrocław posiadał siedem placówek wyposażonych łącznie w 4 000 miejsc, w których odbyło się razem 4 200 seansów dla półtoramilionowej publiczności. Dziennie mogły one pomieścić 12 000 widzów. Na jedno miejsce przypadało 75 mieszkańców.

Następne lata to poszerzanie bazy kinowej i rozwój sieci na obrzeżach miasta. 25 grudnia 1947 roku otwarto kino SCALA, w 1949 roku – ŚWIETLICĘ FILMOWCÓW, 22 lipca – WODOMIERZ, w maju 1950 roku – PAWILON (we wrześniu 1950 roku przemianowane na kino POKÓJ) oraz LETNIE (w ramach pierwszomajowej inicjatywy pracowników „Filmu Polskiego”), a w lipcu 1950 roku udostępniono kino ROBOTNIK w Leśnicy.



Kino Fama 1948 r.,  
fot. Muzeum  
Architektury  
we Wrocławiu

Ciągle borykano się z problemami repertuarowymi:

„Nasz czytelnik, biedny rzemieślnik, od czasu do czasu lubi pójść do kina. Najczęściej w towarzystwie rodziny. I tak było 21 listopada. Postanowił rozerwać się w kinie TĘCZA na szwedzkiej produkcji pt. *W okowach lodu*. Wykupiono bilety. Wszyscy rozsiedli się wygodnie. Światło zgasło. Zaczął się film. I wtedy nasz czytelnik brzydko zaklął. Bo doszedł do wniosku, że oglądał już ten sam obraz przed tygodniem. Wtedy reklamowano go jako arcydzieło produkcji angielskiej pod poetyckim tytułem *Płomień nie zgasł*. Wierzyć nam się nie chce, aby jeden i ten sam film mógł być wyświetlany pod różnymi tytułami we Wrocławiu – raz jako dzieło produkcji angielskiej, a drugi raz szwedzkiej”<sup>7</sup>.

7 listopada 1950 roku na inauguracyjnym seansie podczas Festiwalu Filmów Radzieckich w kinie PRZODOWNIK przy ówczesnej ulicy Benedykta Polaka wyświetlono film *Upadek Berlina* (1949). Jego nazwa została wybrana w plebiscycie zorganizowanym przez „Słowo Polskie”, samo kino nosiło odtąd dumne miano chrześniaka tej gazety. Niedługo potem także ulicę uhonorowano nazwą Przodowników Pracy.

W grudniu 1951 roku na mocy nowej ustawy o kinematografii utworzono Centralny Urząd Kinematografii (CUK), do którego głównych działań należało: ustalanie wytycznych rozwoju kinematografii i kierowania nią w zakresie programowym, technicznym i organizacyjnym oraz kierowanie, nadzór, kontrola i koordynacja działalności podległych przedsiębiorstw, zakładów i innych jednostek prowadzących działalność w zakresie kinematografii. Urzędowi temu podlegały wszystkie Okręgowe Zarządy Kin w całym kraju, w tym także OZK we Wrocławiu. W latach 50. OZK przeniósł swą siedzibę na ul. Bogusławskiego 14, a w budynku przy ul. Nowowiejskiej mieściło się Technikum Kinematograficzne.

Nadzór nad kinami, teatrami i salami zabaw w mieście należał do Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia. Komisja kontrolująca kina wrocławskie w 1952 roku stwierdziła, że „prawie wszystkie kinoteatry wrocławskie mieszczą się w nieodpowiednich budynkach. Stwierdzono też poważne usterki budowlane. W niektórych kinach jak np. w FAMIE i TĘCZY, remont musi być przeprowadzony jak najrychlej. Komisja ustaliła również wiele usterek sanitarnych. Tak np. w ŚLĄSKU i w POLONII rażą zniszczone parapety, czy lamperie, chodniki postrzępione, toalety nie zawsze są w porządku, brak koszy na śmieci itp. W kinie WARSZAWA źle okute blachą schody zagrażają bezpieczeństwu widzów, zaś podłoga nie jest zapuszczana środkami pyłochłonnymi”<sup>8</sup>.

Dyrekcja OZK przeprowadzała zmiany i unowocześnienia. W lutym 1951 roku wprowadzono zbiorową i indywidualną przedsprzedaż biletów na wszystkie seanse. Okólnik OZK polecał przygotować bilety do sprzedaży (stemplowanie, datowanie) jeszcze przed otwarciem kasy. Miało to na celu skrócenie „przeciętnego czasu obsługi klienta”<sup>9</sup>. Kasy postanowiono zaopatrzyć w możliwie dostateczną ilość drobnych pieniędzy, jednak OZK apelowało do kupujących: „we własnym, dobrze rozumianym interesie, wpłacajcie należność

w odliczonej kwocie, co skróci czas kupna biletu. Przecież wszędzie w widocznych miejscach rozmieszczono ceny, a każdy wie z góry ile musi płacić<sup>10</sup>. Jedna osoba mogła nabyć najwyżej cztery bilety, a na legitymację upoważniającą do zniżek sprzedawano tylko dwa, została także zwiększona kontrola uprawnień. Przed kasami ustawiono bariery, przewidywano też częstsze niż zwykle dyżury MO.

Stan techniczny aparatury pozostawiał wiele do życzenia. Jeden z czytelników „Słowa Polskiego” donosił:

„Aparatura kina ROBOTNIK jest bardzo słaba. Obraz filmu w czasie wyświetlania jest niewyraźny, a o głosie – to już nawet nie ma co mówić. Słychać jedynie charkot, z którego trudno jest wyłowić nawet jakieś pojedyncze słowa. Oglądanie tego rodzaju obrazów – kończy nasz czytelnik – nie przedstawia żadnej wartości. Ludzi do kina chodzi coraz mniej, a jeżeli Film Polski nie zmieni aparatury, sala wkrótce będzie świecić pustkami. Wierzymy, iż dyrekcja Filmu zainteresuje się stanem aparatury kina ROBOTNIK i postara się, ażeby w robotniczej dzielnicy Wrocławia funkcjonowała ona bez zarzutu<sup>11</sup>.”

W niedzielne przedpołudnie 1 lipca 1951 roku o godzinie 10:00 w kinie WARSZAWA odbył się pierwszy poranek dla najmłodszych. Seansy obsługiwane były przez harcerzy i ZMP-owców i wyświetlano filmy dla dzieci w wieku od 5 do 14 lat. Salę – według doniesień prasowych – ozdobiono rysunkami przedstawiającymi fragmenty wyświetlanych bajek, a konferansjer miał objaśniać młodym widzom trudniejsze sceny.

We wrześniu 1951 roku zostało otwarte pierwsze w Polsce kino DWORCOWE na Dworcu Głównym we Wrocławiu. Na ekranie placówki wyświetlano głównie filmy krótkometrażowe, programy aktualności. Mała salka miała 79 miejsc siedzących, ale organizowano w niej siedem seansów w ciągu dnia, co godzinę każdy. Program był zmieniany co tydzień.



Dwa lata po otwarciu kina prasa donosiła:

„Popularność kina Dworcowego opiera się nie tylko na tanich biletach wstępu (1,35 zł), ale przede wszystkim na ciekawym, składanym programie, obejmującym interesujące krótkometrażówki dokumentalne i kreskówki przeważnie produkcji polskiej i radzieckiej. W okresie trwania Dni Filmów Polskich program kina przewiduje takie ciekawe pozycje jak *Pogotowie ratunkowe*, *O Heniu leniu*, *Grzech*, *Wszechświat*, *W pracowniach polskich astronomów* i inne. Godzinne seanse w kinie Dworcowym rozpoczynają się o godz. 16 i trwają do 24-tej.

Szkoda, że kino to jest nieco zakonspirowane. Na Dworcu Głównym, ani na peronach, ani w holu nie spotkamy się z żadną reklamą, a jedyna gablotka niknie w ogromnej hali dworcowej. Może by tak kierownictwo w porozumieniu z kierownictwem Dworca Głównego pomyślało nad propagowaniem cennej placówki, zwłaszcza, że jest ona jedyną na Dolnym Śląsku i dobrze spełnia swoje zadanie<sup>13</sup>.

W 1953 roku zamknięto kino POKÓJ (z powodu urządzenia w nim atelier Wytwórni Filmów Fabularnych), a jego nazwę na cześć II Zjazdu PZPR otrzymało kino SCALA (11 III 1954 r.).

Od połowy lat 50. w Polsce zaczęły powstawać kina związkowe<sup>14</sup>. Ich głównym celem było uzupełnienie sieci kin państwowych, od których różniły się jedynie strukturą organizacyjną. W działalność kina poza radą zakładową i branżowym związkiem zawodowym ingerować mogły również dyrekcja zakładu pracy, Wojewódzka Rada Związków Zawodowych, Centralna Rada Związków Zawodowych, Ministerstwo Kultury i Sztuki, a także Wydział Kultury Rady Narodowej i ekspozytura Centrali Wynajmu Filmów. Sieć uzupełniały również placówki społeczne (niezwiązkowe), do których zaliczano kina wojskowe, spółdzielcze, organizacji i instytucji społecznych.

Powstawanie kin związkowych i społecznych odbywało się w sposób żywiołowy i niekontrolowany. Negatywne opinie Okręgowego Zarządu Kin o braku zgody na otwarcie nowej placówki nie zawsze

były respektowane. W skład sieci kin pozapaństwowych wchodziły te podlegające Związkowi Zawodowemu, Ministerstwu Obrony Narodowej, instytucjom służby zdrowia, straży pożarnej, Ligi Obrony Kraju, przy czym najwięcej istniało kin stworzonych przez związkowe branże zawodowe. Okólnik ministra kultury i sztuki z 31 marca 1961 roku nakładał dodatkowo na jednostki zakupujące i dysponujące filmami obowiązek zachowania proporcji: 50% produkcji z krajów kapitalistycznych i 50% z krajów socjalistycznych. Kina związkowe zwykle wyświetlały filmy już ograne w kinach premierowych i kinach pierwszej klasy, toteż ich repertuar zwykle był opóźniony o rok-dwa od reszty placówek działających na tym terenie.

Pierwsze kino we Wrocławiu prowadzone przez związek zawodowy to ŚWIETLICA FILMOWCÓW (zwana także PROMIEŃ), która powstała 2 lutego 1949 roku. Jej głównym celem było „upowszechnienie kultury i wiedzy za pomocą filmu oświatowego oraz udostępnienie jak najszerszym warstwom filmów naukowych produkcji polskiej Instytutu Filmowego oraz zagranicznych”<sup>15</sup>. Kino prowadził Związek Zawodowy Pracowników Filmowych, a repertuar przygotowywał Dział Filmów Oświatowych „Filmu Polskiego”.

W tym samym roku utworzono kino Wodomierz, którym zarządzał ZZ Metalowców. Wydarzyło się to dokładnie 22 lipca 1949 roku, a 1 maja 1953 roku ten sam związek otworzył Dzielnicowy Dom Kultury Państwowej Fabryki Wagonów na Nowym Dworze, w którym krótko potem zorganizowano jedno z najprężniej działających kin związkowych (zwane kinem PAFAWAG). W 1953 roku na Brochowie sieć kin uzupełniło kino SYGNAŁ, początkowo pracujące jako kino OZK, potem stało się ono placówką prowadzoną przez ZZ Pracowników Kolejowych (od około 1955 roku). Kolejne lata to powstanie kin PŁON (1 V 1954, ZZ Pracowników Rolnych), ŁĄCZNOŚĆ (X 1956, ZZ Pracowników Łączności), KLUBOWE (ok. 1956, Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej), OKRĘGOWY KLUB OFICERSKI (później OKO,

1956, Śląski Okręg Wojskowy), DOM KULTURY KOMENDY WOJEWÓDZKIEJ MILICJI OBYWATELSKIEJ (później ŚNIEŻKA, 1957, Milicja Obywatelska), WŁÓKNIARZ (ok. 1957, ZZ Pracowników Przemysłu Odzieżowego i Włókienniczego) oraz CUKROWNIK (ok. 1959, ZZ Pracowników Przemysłu Spożywczego i Cukierniczego).

Kina związkowe i społeczne były placówkami organizowanymi zwykle w domach kultury bądź świetlicach przy zakładach pracy. W przypadku posiadania aparatury szerokotaśmowej zobowiązywano je do wyświetlania filmów przez co najmniej 16 dni w miesiącu po trzy seanse dziennie (co daje minimum 45 seansów miesięcznie), a jeśli dysponowały aparaturą wąskotaśmową – miały wyświetlać filmy co najmniej przez 13 dni w miesiącu po 2 seanse dziennie (minimum 25 seansów miesięcznie). Początkowo nie liczyła się ani frekwencja, ani dochodowość. Plan wyświetlania filmów w kinach związkowych stanowił część Narodowego Planu Gospodarczego.

Placówki te zamykano z dwóch głównych przyczyn. Pierwsza wynikała ze złej sytuacji lokalowej. Świetlice i domy kultury nie były remontowane, zakłady nie posiadały środków na renowację i kupno nowego sprzętu kinematograficznego, a zły stan pomieszczeń sprawiał, że straż pożarna nie wyrażała zgody na dalsze funkcjonowanie kina (z tych powodów zamknięto kina PŁON na Osobowicach i WŁÓKNIARZ na Stabłowicach). Drugi powód to pogarszająca się sytuacja budżetowa i brak pieniędzy na kulturę. Ośrodki kulturalne zakładów nigdy nie były rentowne, ich działalność pokrywały środki z budżetu przyznawane przez rady zakładowe. Z czasem, gdy zaczęto rozliczać te instytucje z osiągniętych wpływów, a domy kultury zaczęły upadać, kina przy nich istniejące zamykano. Do końca lat 80. dotrwały tylko placówki WODOMIERZ i PAFAWAG oraz kino OKO.

W 1956 roku rozpoczęła się przebudowa kościoła ewangelickiego na Sępolnie (dawny kościół pamięci Gustawa Adolfa) oraz adaptacja Hali Ludowej na potrzeby nowego kina. Spośród rozmaitych pro-

jektów na aranżację wnętrza Hali (sztuczne lodowisko, tor kolarski) wybrano właśnie kino, a w wyniku podziału funduszy Społecznego Komitetu Odbudowy Stolicy do dyspozycji Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia oddano 600 tys. złotych na zakup aparatury i przystosowanie jej wnętrza, które miało pomieścić 5 tysięcy widzów. Ostatecznie placówka została otwarta we wrześniu 1957 roku, miała posrebrzany ekran o powierzchni 80 m. kw., który niedługo potem stał się ekranem premierowym. Nazwano ją GIGANT, a już w rok po otwarciu świętowano milionowego widza. Mniejsze z dwóch kin na Sępolnie (w budynku dawnej plebanii) powstało w maju 1957 roku (BAŚŃ), a większe (ŚWIATOWID) – dopiero w maju 1959 roku, po wielu problemach związanych z jego przebudową.

Koniec lat 50. i początek 60. to utworzenie letniego kina PAWILON na terenie Zoo (obecny pawilon lwów, 1956), kin PALOMA na Żernikach (1958), LALKA przy ul. Prusa i PIAST na lotnisku w Pilczycach (IX 1959), KUBUŚ na Oporowie i LECH na Muchoborze Wielkim (X 1960), PIWNICA ŚWIDNICKA (1961), ATOM w NOT i MEWA (ok. 1963), TUPTUŚ na Pilczycach (III 1964), POLITECHNIKA (I V 1965). Niemal wszystkie kina, które uruchamiano po roku 1945, organizowano w starych salach pokinowych lub innych pomieszczeniach przystosowanych do tego celu. Dopiero kino TUPTUŚ otwarto w nowo wybudowanym Dzielnicowym Domu Kultury na Pilczycach (w 1965 roku zostało ono przejęte przez OZK i przemianowane na kino PIAST). Następną placówką przygotowaną od podstaw miało być dopiero kino w Domu Kultury Budowlanych (późniejsza MOZAIKA, VIII 1972).

Kina wrocławskie doświadczały problemów, z którymi borykało się całe miasto. W marcu 1957 roku Stanisława Ziętarowa, przebywająca służbowo we Wrocławiu, chcąc skrócić czas oczekiwania na pociąg, udała się do kina ŚLĄSK. W trakcie seansu usłyszała podejrzane piski i szamotaninę obok swej teczki, którą postawiła na podłodze przy fotelu. Stwierdziła z przerażeniem, że piski są wydawane przez ogromne

szczury. Zabrała więc teczkę na kolana, gryzonie jednak w dalszym ciągu krążyły wokół niej<sup>16</sup>. W kwietniu tego samego roku w kinie ŚLĄSK podczas wyświetlania filmu *Lady Hamilton* (1941) widzowie przeżyli dodatkowe atrakcje. W najbardziej dramatycznym momencie, kiedy umiera admirał Nelson, rozległ się przeraźliwy krzyk: „Szczury!”. Wybuchła panika, a panie zaczęły wskakiwać na krzesła<sup>17</sup>.

W 1958 roku dyrektorem OZK został Franciszek Majdra, który powołał tam Dział Budowlano-Remontowy. Kina wrocławskie zaczęły przechodzić metamorfozy, stało się tak między innymi z FAMĄ, POLONIA i PIONIEREM. Remonty obejmowały powiększenie i modernizację sal, poczekalni, często brył budynków. Problemem okazywali się niesolidni wykonawcy, przez których prace przedłużały się w nieskończoność (np. remont FAMY trwał od roku 1960 do 1964, a obejmował przebudowę kamienicy, w której mieściło się kino, na budynek typu pawilonowego). W kinach wymieniano również projektory, modernizowano ekrany na panoramiczne, instalowano nowe neony i reklamy świetlne. Pierwsza projekcja stereofoniczna odbyła się w ŚLĄSKU 21 lipca 1962 roku, wyświetlono wówczas film produkcji radzieckiej zatytułowany *Swobodny wiatr*.

Cztery sztandarowe projekty lat 60. nigdy nie powstały, choć prace nad nimi były bardzo zaawansowane. Według projektu uzgodnionego z Wydziałem Kultury i Pracownią Urbanistyki Wojewódzkiej Rady Narodowej do planu pięcioletniego miały wejść inwestycje przy pl. Dzierżyńskiego (obecnie pl. Dominikański, kino panoramiczne na około 800 miejsc, które miało mieścić także filharmonię), na Hubach (panoramyczne, na 600 miejsc), przy pl. Pereca (dwie sale, jedna na 800 miejsc, druga na 200, przeznaczona na wyświetlanie aktualności filmowych). Największym kinem budowanym od podstaw miało być kino przy pl. PKWN (obecnie pl. Legionów), planowano w nim pomieścić 1200 osób, potem jego lokalizację przeniesiono w okolice ul. Swobodnej. Ostatecznie z powodu braku środków żadne z nich nie wyszło poza fazę projektowania.



# Przypisy

1. Cyt. za: A. Dębski, *Kina w niemieckim Wrocławiu (1906–1945)*, w: *Wrocław będzie miastem filmowym. Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, A. Dębski, M. Zybura (red.), Gajt, Wrocław 2008, s. 51.
2. *Nasze pierwsze kino*, „Nasz Wrocław” 1945 nr 2, s. 4.
3. Tamże.
4. B. Daleszak, *Bedeker wrocławski*, Ossolineum, Wrocław 1970, s. 271.
5. E. Gębicka, *Nie strzelać do Czapajewa! Jak po wojnie przyjmowano filmy radzieckie w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 1993 nr 2, s. 94–106.
6. „Trybuna Dolnośląska” 1946 nr 225, s. 5.
7. Sułek, *Było to w Tęczy*, „Słowo Polskie” 1947 nr 324, s. 4.
8. *Lustracja kin i teatrów wykazała wiele usterek*, „Słowo Polskie” 1951 nr 16.
9. mat, „Słowo Polskie” 1951, nr 34.
10. Tamże.
11. „Słowo Polskie” 1951 nr 149, s. 4.
12. ster, „Słowo Polskie” 1951 nr 177, s. 4.
13. tt, „Słowo Polskie” 1953 nr 217, s. 4.
14. Podstawą prawną istnienia i organizacji kin społecznych oraz związkowych było zarządzenie nr 136 Prezesa Rady Ministrów z dn. 1 czerwca 1956 roku oraz zarządzenie wykonawcze Centralnego Zarządu Kin z dn. 18 czerwca 1956 r. Warunki określające organizację i tryb pracy kin społecznych zostały ustalone zarządzeniem CZK z dn. 8 czerwca 1957 r., które precyzowało zakres zadań i obowiązków tych kin.
15. „Słowo Polskie” 1949 nr 28.
16. „Słowo Polskie” 1957 nr 74, s. 4.
17. „Słowo Polskie” 1957 nr 94, s. 4.







# Sylwia Kucharska

Zaczynając rozmowę o Wrocławiu,

chciałabym się dowiedzieć, czy

mam przyjemność rozmawiać

z wrocławianami?

# Maria Duffek:

Ja jestem z Wrocławia, ale wybór miejsca

zamieszkania nie wydaje się w moim

przypadku całkiem oczywisty, ponieważ –

jak wiadomo – człowiek, który pracuje

w zawodzie filmowca, po prostu jedzie

tam, gdzie ma akurat coś ciekawego do

zrobienia.

...



... Mnie na przykład rzucało między Wrocławiem a Warszawą, a Rafał przez dłuższy czas był związany z Łodzią, aż w końcu oboje osiedliśmy tutaj.

Rafał Waltenberger: Ja teoretycznie mieszkam w samochodzie, bo stale jeżdżę do różnych miast. Zgadzam się z tym, o czym wspomniała Maria – przez wiele lat mieszkałem w Łodzi, często po dwa lata w pokoju hotelowym. Potem trochę podróżowałem po świecie, by w końcu docenić walory Wrocławia. Nie mogę wprawdzie tu zapuścić korzeni – jako że w dowodzie osobistym meldunek mam warszawski – ale bardzo chętnie w tym mieście przebywam. Wrocław był mi bliski przez pracę, a konkretnie przez wytwórnię, która kiedyś funkcjonowała na bardzo wysokich obrotach, stanowiąc właściwie najciekawsze filmowe miejsce w Polsce. Szereg filmów, które robiłem, zawsze starałem się umieścić właśnie tutaj.

**SK: Czy to prawda, że każdy scenograf ma swoje miejsca, do których lubi wracać? Czy moglibyście wymienić również takie swoje miejsca we Wrocławiu?**

RW: Każde miasto ma ograniczoną ilość miejsc, które bardzo dobrze sprawdzają się w filmie. Przez częstość powracania do tych konkretnych miejsc, stają się one siłą rzeczy ulubione. Wybrany obiekt może zostać – w zależności od filmu i scenariusza – właściwie każdy zakątek miasta.

**SK: Mamy na przykład pewien okres historyczny do sfilmowania i, myśląc o nim, wracamy w konkretne miejsca, które nam się z nim kojarzy, czasem nawet nie szukając żadnych alternatywnych przestrzeni, bo to jedno już wydaje się doskonałe.**

RW: Zawsze szukam alternatyw. Scenograf niechętnie wraca w to samo miejsce. Zawsze chciałby znaleźć coś nowego – to jest rodzaj ambicji związanej z moim zawodem. Tu już pięć razy byłem, wobec czego



Maria Duffek, fot. Anna Ejsmont

szukam czegoś następnego. Czasem znajduję. Ale miasto jest w jakiś sposób ograniczone. Przy filmie historycznym obiektów ubywa. Jest ich, jeśli mówimy o okresie, w którym Wrocław był najbardziej eksploatowany filmowo (czyli o II wojnie światowej), coraz mniej. W latach 60. w każdej części miasta można było znaleźć zniszczoną ulicę lub ruiny. A teraz już nie. Miasto żyje, nie może zmienić się w skansen na potrzeby kina, więc siłą rzeczy trzeba szukać ciągle nowych obiektów. Stąd wyjazdy poza Wrocław. Lokalizacji, których jeszcze kilka lat temu szukalibyśmy we Wrocławiu, teraz szukamy czasem poza nim.

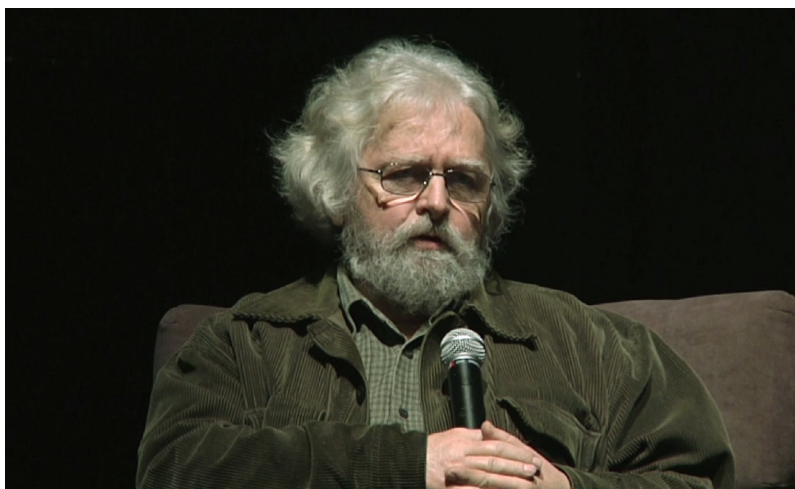
MD: Ważnym czynnikiem okazuje się też kraj, dla którego film ma zostać wyprodukowany. Wrocław – oprócz produkcji realizowanych na rynek polski – to bardzo często miejsce, w którym powstają filmy na rynki zagraniczne, na przykład rosyjski lub niemiecki. Ze względu na kurczące się możliwości obiektowe staliśmy się usługodawcą lokalizacji. Wrocław występował w roli chociażby Londynu, Wiednia, Norymbergi czy Berlina. Pewnie gdyby dobrze poszukać, to Dolny Śląsk grał już absolutnie wszystko. Mamy to szczęście, że znajdujemy

się w obszarze o uniwersalnej architekturze, charakterystycznej dla przeciętnego zachodniego miasta i zachodniej wsi. Dlatego możemy zagrać zarówno Czechy, jak i przedwojenną Galicję czy niemiecką prowincję. Jednak Wrocław i Dolny Śląsk dysponują zasobem obiektów pałacowych i zamkowych, które w tej chwili są coraz częściej przetwarzane na pałace i pojawiają się problemy z ich wnętrzami. Kiedyś były to budynki idealne, ponieważ ich wnętrze i zewnętrzne nawzajem się dopełniało. W tej chwili często obiekt z zewnątrz wydaje się fantastyczny, ale wewnątrz jest już urządzony bardzo współcześnie. Takim przykładem jest wrocławski hotel „Monopol”. Mamy akurat scenariusz, który opowiada pośrednią historię związaną z tym budynkiem w latach 50. i w tej chwili, gdyby rzeczywiście chcieć tam taki film nakręcić, trzeba by było albo zbudować dekoracje, albo poszukać podobnego obiektu w innym miejscu. Oczywiście nie wolno zapominać, że nie ograniczamy się tylko do tego, co jest zastanym dobrem. Możemy tę rzeczywistość jakoś kreować i poprawiać. W związku z tym – jeśli nie ma ruin we Wrocławiu – można je wybudować. Jeśli brakuje konkretnej architektury, która okazuje się akurat potrzebna, zawsze można znaleźć coś, co stanowi fragment szukanej przez nas architektury i dostawić do niego jakąś dekorację. Nie ma takich sytuacji, które rzeczywiście przedstawiałyby bardzo duże trudności. Oczywiście wiele kłopotu mogłaby przysporzyć próba stworzenia we Wrocławiu przestrzeni Nowego Jorku, ale pamiętajmy, że zawód scenografa się zmienia, tak jak ciągłemu przeobrażeniu ulega świat wokół. Prawdopodobnie za chwilę we wrocławskiej wytwórni będziemy mogli zrealizować wszystkie pomysły, które do tej pory przysparzały nam bólu głowy i licznych problemów. Nowe technologie powodują, że o pewnych rzeczach, o których wcześniej nawet nie marzyliśmy, będziemy mogli marzyć, a z czasem po prostu je realizować – także Nowy Jork we Wrocławiu.

**SK:** Jak to się stało, że holenderski *Karakter* był kręcony właśnie tutaj?

**RW:** Właściwie był to przypadek. Alan Starski, który akurat otrzymał Oscara, został zapytany przez producentów holenderskich, czy w Polsce dałoby się zrobić fragment Holandii. Alan odpowiedział twierdząco. Gdańsk wydawał mu się do tego dobry, więc zachęcił producenta do tego, by przyjechał i zobaczył miasto. Ze względu na zobowiązania zawodowe Alan nie mógł osobiście pokazać mu Gdańska, a holenderski *location manager* nie znał zupełnie miasta i nie potrafił się po nim poruszać. Dowiedział się jednak, że w Trójmieście jest akurat ekipa filmowa i zgłosił się do naszego producenta Jerzego Rutowicza z prośbą o pomoc. Efekt był taki, że Rutowicz zadzwonił do mnie i zapytał, czy mógłbym tego Holendra oprowadzić po Trójmieście. Pojechaliliśmy szlakiem typowo turystycznym, ale widziałem, że *location manager* nie ma zachwyty w oczach, więc wypytywałem go, o czym jest film i w ten oto sposób zorientowałem się, że jemu kompletnie nie o to chodzi, co ja mu pokazuję. Coś, co na Polaku może zrobić wrażenie i kojarzy mu się z Holandią, nie jest autentyczne z punktu widzenia mieszkańców tego kraju. Managerowi szło raczej o odwrotną atmosferę, o szarość, smutek, nastrój przygnębienia. Zaczęliśmy jeździć po okolicach stoczni, portu i widziałem, że tam już mu się bardziej podobało. Holender pytał mnie także o inne miejsca w Polsce, dlatego zaproponowałem mu Łódź, do której udałem się dwa miesiące później, aby zrobić dla niego zdjęcia. Pojechałem w pochmurny deszczowy dzień z jakąś małą kamerką, by sfilmować dzielnice przyfabryczne pełne małych robotniczych domów. Tam na przykład była robiona *Ziemia Obiecana*. Kocie łby, deszczowy dzień, kałuże, trochę mgły. Posłałem ten materiał i trzy dni później otrzymałem telefon z zapytaniem, czy w Polsce są dymiarki i deszczownice. A potem długa cisza... Myślałem więc z żalem, że pewnie projekt

spadł, jak to się często zdarza. Ale nie. Po paru miesiącach, kiedy we Wrocławiu był robiony duży amerykańsko-angielsko-niemieckodniański film *Wyspa przy Ulicy Ptasiej* – z ogromnymi dekoracjami na ulicy Rydygiera, Placu Macieja i oczywiście na Ptasiej – dostałem od Holendrów wiadomość, że przyjeżdżają do Polski i natychmiast trzeba im tę Łódź pokazać. Moja odpowiedź była następująca: Przyjeżdżajcie, a ja wam pokażę inne miasto, równie ciekawe jak Łódź, a może nawet ciekawsze. I tak przyjechali do Wrocławia. Podobało im się tutaj wiele miejsc, niektóre z nich nie weszły potem do filmu, ale byli na przykład zachwyceni portem i spichlerzami. Port to wyjątkowo fotogeniczny obiekt, a do tego ma fantastyczne wnętrze. I to wszystko zrobiło na nich duże wrażenie. Po dwóch miesiącach zapadła decyzja o realizacji filmu we Wrocławiu. Teraz wiem, że szukali tej atmosfery Holandii w całej Europie, a znaleźli ją i zaakceptowali dopiero tu, we Wrocławiu.



Rafał Waltenberger, fot. Anna Ejsmont

### SK: A które obiekty ostatecznie weszły do filmu?

RW: To smutne, bo część z nich już nie istnieje.

MD: Niektóre są już bardzo wyeksploatowane przez inne filmy. Wtedy były po raz pierwszy na ekranie, teraz pojawiają się już po raz nie wiadomo który. Ale może tak do końca nie będziemy zdradzać, jakie to obiekty, ponieważ zostały one wspaniale zmontowane z autentycznymi obiektami holenderskimi i często zdarza się, że – powiedzmy – odwrócenie oczu aktora w jedną stronę powoduje, że widz, patrząc za jego wzrokiem, widzi Holandię, a za chwilę w „kontrze” dostrzega fragment Wrocławia. Dlatego zostawmy widzom tę zabawę, żeby sami odgadli, co gdzie było kręcone.

**Pytanie z sali: Skoro chcieli kręcić Holandię, to czemu nie robili tego w Holandii? Jaka jest motywacja, żeby jeździć w inne miejsca i szukać różnych obiektów nie tam, gdzie one się znajdują, tylko w innych lokalizacjach?**

RW: Oczywiście, pierwszą rzeczą, jaką zrobili, to szukanie lokalizacji w Holandii, ale tam ich nie znaleźli. Na przykład bardzo trudno obecnie znaleźć na świecie takie ruiny, które wyglądają jak miasto po II wojnie światowej. Coraz mniej zostało ulic nieskażonych nowoczesnością – takich ze starym brukiem i ze starymi latarniami. Jeżeli się ma dużo pieniędzy na film, to wszystko można wykreować, można na przykład zrobić to, co zrobiliśmy przy *Wyspie na ulicy Ptasiej*, kiedy nowe elewacje kamienic zasłoniliśmy starymi. Można dodać rozmaite elementy architektury, ale na jakiejś bazie trzeba się oprzeć. Takich obiektów, jakich Holendrzy szukali i jakie ostatecznie znaleźli w Polsce, nie było ani w Holandii, ani w Belgii, ani na Łotwie czy we Francji.



MD: Jest to często czynnik ekonomiczny, pewne rzeczy są u nas po prostu tańsze. Można tu zrealizować różne pomysły ze względu na inną substancję miast i miasteczek gorzej zachowanych niż zachodnio-europejskie. Dla Zachodu jesteśmy zniszczonym miastem Zachodu, a dla Wschodu – absolutnie doskonałym miastem zachodnim, pierwszym na szlaku między Rosją i Ukrainą a Niemcami. Sami byliśmy ciekawi, dlaczego na przykład Rosjanie przyjeżdżają do Polski i szukają architektury czerwonych cegieł, którą można znaleźć na Litwie czy na Łotwie. Okazuje się, że oni mają tam takie obiekty, ale zostały one już tak wyeksploatowane przez lata produkcji w Mosfilmie, że po prostu nie mogą do nich wrócić, bo każdy widz rosyjski od razu je rozpozna.

**Pytanie z sali: Jak Państwo oceniają – z perspektywy lat praktyki w polskim przemyśle filmowym – szanse Wrocławia na powrót do świetności? Jak wiadomo, wytwórnia nie upadła, ale są pewne plany i projekty z nią związane, tyle że nie do końca jeszcze wiadomo, czy powstanie instytut badawczy, czy raczej baza, która wykształci specjalistów od efektów specjalnych, czy może jednak studio produkujące filmy. Bo jednak trochę smutno się słucha tego, że brud i odpadający tynk stanowią nasz atut. Trzeba pomyśleć, co się stanie, jeśli po imprezach związanych z Euro 2012 i Europejską Stolicą Kultury 2016 wszystko zostanie wyremontowane i nasze mocne strony znikną.**

RW: Polityka od lat 70. w stosunku do wytwórni wrocławskiej była bardzo krzywdząca. Wrocław, który miał szansę zostać wytwórnią o znaczeniu europejskim, właściwie wiodącą, taką, jaką w tej chwili jest czeski Barandov, powoli spychano na coraz dalszy plan. Ja nie potrafię i nie podejmuję się wyjaśnić, jakie były mechanizmy i powody tego usuwania Wrocławia na margines. Na pewno jako jedną z przyczyn można wymienić położenie, czyli dużą odległość od dwóch silnych ośrodków filmowych, które skupiały większość twórców –

Łodzi i Warszawy. Podróż z Warszawy do Wrocławia zawsze trwała bardzo długo. Zawsze też we Wrocławiu baza hotelowa kulała. To były lata, kiedy nie znano jeszcze telefonów komórkowych i właściwie wszystko, cała praca wyglądała inaczej. Producenci lękali się kłopotów związanych z typowo technicznymi i prozaicznymi sytuacjami, związanymi na przykład z tym, że aktor musi wieczorem dotrzeć na spektakl w Warszawie, a rano znów pojawić się na planie we Wrocławiu. Z tym się łączyło jeżdżenie taksówkami, odwoływanie przedstawień... Można było temu zapobiec, tworząc hotel przy wytwórni. Pojawiały się pomysły, żeby położony niedaleko w Parku Szczytnickim hotel przejęła wytwórnia. Gdyby zaczęła funkcjonować taka baza noclegowa, byłoby na pewno dużo łatwiej, lepiej, zwłaszcza że Wrocław to ulubione miejsce wielu reżyserów. Tu zawsze pracowało się dużo sympatyczniej i przyjemniej niż w Łodzi i Warszawie. Ekipa techniczna, pracownicy wytwórni, ludzie w mieście – to wszystko bardzo sprzyjało i zachęcało. Odległość i słaba baza noclegowa spowodowały jednak, że reżyserzy, którzy nadal chcieliby tu robić filmy, po prostu z tego rezygnowali – bo ten Wrocław tak daleko i w związku z tym same kłopoty. Studio Barandov wykorzystało swoją szansę w sposób fantastyczny. Jak to się stało? Pracownicy wytwórni, szefowie wszystkich działów technicznych wyjeżdżali na stypendia do Hollywood. Wracali po wielu miesiącach z powrotem do Barandova, ale każdy z nich miał kajet, w którym zapisywał nawiązane kontakty. Jeżeli kwestia dotyczyła na przykład pracowni łączących się ze scenografią – to sam wiem najlepiej – Czesi mieli do zaoferowania te same techniki, które stosuje się w Hollywood, na przykład *sugar glass*, które w Polsce robimy jeszcze bardzo prymitywnie, a w Barandovie, dzięki kontaktom z firmami, które dostarczały odpowiednich środków i materiałów do wykonania tych efektów, robiono je w sposób identyczny i z tych samych materiałów co w Hollywood. To dlatego Amerykanie zaczęli masowo jeździć do Barandova, który standardami i technologią pracy niczym

im nie ustępował. Inna wytwórnia, na Słowacji, też nas prześcignęła. Nasz kolega, operator filmowy Wojtek Todorow, Bułgar mieszkający na stałe w Polsce, mówił mi niedawno, że bułgarska wytwórnia, która kiedyś przypominała taki typowo socjalistyczny twór, nagle ożyła. Stworzyła fantastyczne warunki, opanowała najnowsze technologie i nawet rodzimym bułgarskim filmom ciężko się do niej wepchnąć, bo w studiu pracują głównie Amerykanie. A zatem pierwszym podstawowym warunkiem koniecznym do tego, aby we Wrocławiu znów pełną parą ruszyło życie filmowe, jest solidna baza oparta o możliwości techniczne. W niej tkwi nadzieja wytwórni. Miasto w tej chwili, jak mi się wydaje, nadrabia zaległości, które przez szereg lat się nawarstwiały. Jest sprzyjająca atmosfera. Mam nadzieję, że będziemy potrafili ją wykorzystać. A to, że świat idzie do przodu – tego nie zatrzymamy. Sami jesteśmy ciekawi, co nowego tu się wydarzy.

MD: Na naszą niekorzyść przemawia zapaść trwająca przez wiele lat, kiedy rzeczywiście nic się nie działo. Filmy czy produkcje telewizyjne nie uratują sytuacji. Możemy się cieszyć, że powstają produkcje jak w ATM-ie, ale pamiętajmy, że to nie są filmy fabularne. To nie jest produkcja, która ściągnie tu jakieś duże „kino”. Aby ruch w interesie mógł się rozwijać, musi być stale napędzany przez kolejne produkcje, a im trzeba stworzyć miejsce i w ten sposób powstaje błędne koło. Jeżeli komuś uda się je jakoś zatrzymać, a potem znowu puścić w ruch, aby szło w dobrą stronę – to wszyscy na tym wygramy. Inna rzecz, że rzeczywiście w tej chwili dostępność kamery, możliwość kręcenia tanich filmów stanowi alternatywę. Czy skorzystają z niej młodzi ludzie? To zależy tylko od pomysłowości i woli życia w tym zawodzie. Wiem, że Wrocław jest obecnie miastem, w którym silnie rozwija się animacja komputerowa, a to też jest jakaś ścieżka. Pamiętajmy, że film to przemysł, w którym decydującą rolę odgrywają jednak duże pieniądze. My, w kręgu polskich filmów fabularnych dotowanych przez PISF i fundusze regionalne, tak naprawdę poruszamy się

w obrębie budżetu o wręcz humorystycznie śmiesznej wysokości jak na porządne kino zachodnie, więc owszem, dopóki tak będzie, to niestety naszym głównym atutem pozostaną stare mury i obiekty, które możemy udostępnić innym. Wciąż nie jesteśmy traktowani jak pełnoprawny partner filmowy, chociaż pod względem artystycznym jesteśmy gotowi na wiele. Myślę tu o całym środowisku, a nie tylko o nas dwojgu. Talentu i artyzmu trudno Polakom odmówić, gdyż w znacznie cięższych warunkach jesteśmy w stanie robić naprawdę ciekawe filmy i realizować ambitne projekty.



## Sylwia Kucharska:

Przyniosłam sobie ściągę, ponieważ nie byłabym w stanie zapamiętać nawet połowy tytułów, które pan zrealizował.

Na początek chciałabym zapytać o jeden z pierwszych pana filmów – *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Został pan w nim wymieniony jako „współpraca scenograficzna”. Jak to się stało, że trafił pan do tej produkcji?

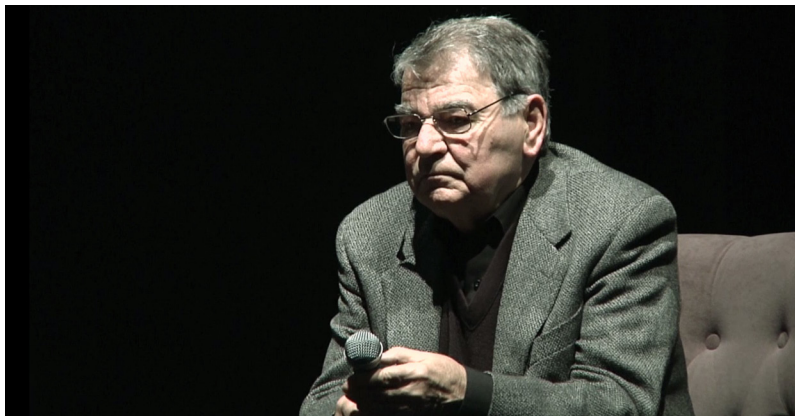
## Tadeusz Kosarewicz:

Zacząłem swój kontakt z filmem poprzez wrocławską wytwórnię filmową.

...



... Pracowałem wtedy jako szef Wydziału Budowy Dekoracji i to był tak naprawdę początek mojej przygody ze scenografią. Ponieważ we wrocławskiej wytwórni robiło się swego czasu sporo filmów, to Wydział Budowy Dekoracji funkcjonował jako bardzo prężna komórka. *Rękopis znaleziony w Saragossie* to była na owe czasy taka polska superprodukcja. Jak na ówczesne możliwości wytwórni przedsięwzięcie to okazało się niewyobrażalnie trudne. Cały film realizowano w specjalnie wybudowanych dekoracjach, ponieważ jego akcja działa się w Hiszpanii. W związku z tym w okolicach kąpieliska Morskie Oko postawiono cały plan filmowy. Na gołym polu powstała Barcelona – z ulicami, kościołami, kamienicami. Pojawiły się tam hiszpańskie patia i podwórka. Na owe czasy był to wyczyn niebywały. W związku z tym, że brakowało pracowników i ci z wytwórni nie dawali rady wszystkiego zrobić sami, współpracowało z nami i wojsko, i więźniowie, i pracownia konserwacji zabytków. Sami robiliśmy wszystkie rekwizyty: pojazdy, kosze, dzbany... tych rzeczy nie dawało się wtedy zdobyć w Polsce. Co ciekawe, wśród zatrzymanych czy osadzonych w więzieniach znajdowali się prawdziwi specjaliści.



Tadeusz Kosarewicz, fot. Anna Ejsmont

**SK: Falszerze dzieł sztuki?**

TK: Nasza współpraca z nimi przebiegała bardzo sympatycznie, bo stanowiła dla tych ludzi urozmaicenie, a poza tym oni też się cieszyli, że tworzą film. Dla mnie natomiast to był poligon doświadczalny, ponieważ przy filmie pracowali wybitni scenografowie. Scenografię do filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie* robił Jerzy Skarżyński. Postać fantastyczna! Prawdziwy „człowiek renesansu” – o ogromnej wiedzy i zainteresowaniach. My ze swej strony również mieliśmy jakieś tam walory oraz umiejętności, ale właśnie w trakcie tej współpracy zrodziło się moje zainteresowanie filmem.

**SK: Pan z wykształcenia nie jest przecież plastykiem?**

TK: Scenografowie rekrutują się z różnych środowisk. W większości przypadków są to plastycy, ale zdarzają się też architekci i historycy sztuki. Ja na przykład ukończyłem Politechnikę Wrocławską na Wydziale Budownictwa. Co prawda, dekoracje to trochę taka budowa na niby, ale moje przygotowanie polegało na tym, że miałem dobrze opanowany rysunek. Myślę, że posiadane przeze mnie umiejętności i talent Skarżyńskiego w rezultacie bardzo się uzupełniały i dlatego zapraszano mnie potem do innych filmów. Zacząłem od tamtej pory gościnnie występować jako scenograf i podpisywać umowy już jako współrealizator.

**SK: Czy oglądając film, patrzy pan na niego „okiem scenografa”?**

TK: Tak, to prawda. To jest pewne obciążenie zawodowe i nie da się już go uniknąć. Na przykład prywatnie, gdy wchodzę do czyjegoś domu, to rozglądam się po kątach, wygląda to trochę tak, jakbym chciał coś zabrać, a ja po prostu patrzę, jak wygląda wnętrze, bo być może kiedyś przyda się ono do jakiegoś następnego filmu.



**SK: Wiem od reżysera Waldemara Krzystka, że dysponuje pan potężnym zbiorem fotograficznym związanym z Dolnym Śląskiem.**

TK: W tej chwili nawet, ponieważ mam więcej czasu, zaczynam to przeglądać i trochę porządkować. Martwię się, że prawdopodobnie będę musiał wszystko wyrzucić, dlatego że poza mną nikogo te zbiory nie interesują. Gdyby wytwórnia funkcjonowała, być może tam znalazłby się jakiś kącik, w którym można by je zmagazynować. To są zdjęcia przedstawiające na przykład fragmenty miasta sprzed piętnastu, a nawet trzydziestu lat, które całkowicie się zmieniły.

**SK: To przecież świetne źródło archiwalne! Szczególnie, gdy mówimy o Wrocławiu, który zmienia się w zasadzie z miesiąca na miesiąc. Jednego dnia przejeżdżamy ulicą, którą znamy, a za tydzień wygląda ona już zupełnie inaczej.**

TK: Na co dzień nie dostrzegamy tych zmian, ale kiedy przyjrzymy się miastu oczami bazyliuszka, to zauważymy, że rzeczywiście wszystko podlega metamorfozie. Kiedyś moja wnuczka rozmawiała z Waldkiem Krzystkiem i powiedziała: „Panie reżyserze, pan robi takie historyczne filmy”. Dla niej to już jest film historyczny, a dla nas *Mała Moskwa* i lata sześćdziesiąte to przecież było całkiem niedawno. Można powiedzieć, że scenograf pełni funkcję takiego stróża w filmie – pilnuje, aby auta jeżdżące po ulicach odpowiadały czasom, w których rozgrywa się jego akcja, że rower powinien wyglądać inaczej niż ten współczesny, nawet narty są inne...

**SK: Wróćmy jednak do tematu miasta Wrocław. Jak to się stało, że zamieszkał pan właśnie tutaj, skoro nie jest pan przecież urodzonym wrocławianinem?**

TK: Do Wrocławia przyjechałem w 1950 roku i już ponad pół wieku tutaj mieszkam. Pochodzę z terenów wschodnich, skąd repatriowano

mnie do Zgorzelca, a potem właśnie do Wrocławia, w którym zostałem. Prawdę mówiąc, nigdy nie chciałem mieszkać w innym miejscu.

**SK: Ale były przecież i Łódź, i Warszawa – ważne ośrodki filmowe.**

TK: Wydaje mi się, że w naturze człowieka jest coś takiego... Wrocław jest po prostu mój.

**SK: Miał pan okazję być świadkiem najlepszych lat wytwórni filmowej.**

TK: W owym czasie kręciło się w wytwórni 10 czy 12 filmów rocznie, niejednokrotnie dwa, trzy naraz. Wytwórnia tętniła życiem. Później stopniowo wszystko cichło, cichło, aż ucichło całkiem. Mam jednak nadzieję, że może nie na zawsze. Wydaje mi się, że wytwórnia stanowi wizytówkę dla miasta. Tym bardziej, że Wrocław ma również profesjonalne uczelnie – szkołę aktorską, plastyczną, muzyczną. Narybek jest i prawdopodobnie znalazłby tu spełnienie swoich marzeń. Szkoda z tego rezygnować...

**SK: Wiele filmów realizowanych było nie tylko w atelier wytwórni, lecz także w samym mieście, na jego ulicach.**

TK: To silna strona Wrocławia, ponieważ jest to miasto ciekawe zarówno pod względem topograficznym, jak i architektonicznym. Poza tym znajduje się ono w regionie atrakcyjnym geograficznie, mamy blisko góry czy jeziora. Miejsc do zdjęć jest masa i Wrocław zawsze miał pod tym względem duże zalety. Oczywiście można wskazać też na wady, dlatego że wytwórnia nigdy nie należała do czołówki. Realizatorzy mieszkali głównie w Warszawie, podobnie jak reżyserzy, operatorzy czy aktorzy. Ci ostatni grali najczęściej w teatrach krakowskich i warszawskich, więc trzeba było ich przywieźć na spektakl lub odwieźć na zdjęcia. To stanowiło wyraźną niedogodność i z tego

powodu Wrocław kulał. No, ale były też momenty, w których zyskiwał przewagę, okazywał się ładny, pełen miłych i pracowitych ludzi. Zachwalano tutejszą wytwórnię i jej pracowników, to, jak bardzo są oddani i odznaczają się wieloma umiejętnościami. Wytwórnia była ceniona wśród realizatorów. Wiodącą funkcję pełniła jednak wytwórnia łódzka. Wrocławski wydział dekoratorski zatrudniał ponad siedemdziesiąt osób, podczas gdy w Łodzi pracowało ich dwieście.

**SK: Bardzo często współpracował pan z Waldemarem Krzystkiem, który również mieszka we Wrocławiu. Czy wynika to z porozumienia partnerskiego pomiędzy reżyserem a scenografem, że później chce się pracować razem przez wiele lat?**

TK: Myślę, że Waldemar Krzystek miał do mnie zaufanie, a ja go nie oszukiwałem. Nie obiecywałem mu gruszek na wierzbie, ale jasno mówiłem, czy coś jest możliwe do wykonania, czy raczej nie. To jest ważna cecha potrzebna do tego, by współpracować z kimś takim jak Waldemar. To fajny człowiek i zdolny reżyser. Świetnie sobie radzi w nowych czasach. Osobiście mam trzech reżyserów, z którymi zrobiłem dużo filmów. Jeden z nich to właśnie Waldemar, drugi to Sylwek Chęciński, również z Wrocławia, a trzeci, już nieżyjący, to Stasio Lenartowicz – też wrocławianin. Nie chodzi o to, że razem tworzyliśmy rodzaj sitwy wrocławskiej, ale sądzę, że nie pozostawało bez znaczenia to, że mieszkaliśmy w tym samym mieście. Kontakt był ułatwiony, a współpraca reżysera ze scenografem nie może mieć formy korespondencyjnej, że reżyser przebywa w Warszawie, a scenograf w innym mieście i jakoś to idzie.

**SK: Ale przy współczesnych technologiach komunikacyjnych często tak się to przecież odbywa.**

TK: Tak, ale teraz filmy robi się troszkę inaczej i nawet, kiedy się je ogląda, to czasem widać, że realizatorzy nie zjedli ze sobą beczki soli i nie poznali się na wylot.

SK: **Film *Konsul*, jeden z pana ulubionych, kręcony był w większości we Wrocławiu.**

TK: To film, jak to się mówi, oparty na autentycznych wydarzeniach. Reżyser, Mirosław Bork, dotarł do akt sądowych dotyczących hochsztaplera o nazwisku Śliwa, który robił przekręty w całej Polsce, umiejętnie zacierając po sobie ślady. Na podstawie tej historii powstał scenariusz. Akcja filmu dzieje się w większości we Wrocławiu – trochę dlatego, że tu znajdowało się biuro filmu, ale również dlatego, że film ma taką topografię. Część, która dzieje się na Śląsku i w jednym z podwarszawskich miasteczek, realizowaliśmy poza Wrocławiem, żeby podkreślić ich inność, ale we Wrocławiu kręciliśmy wszystkie pozostałe lokalizacje, takie jak szpital czy więzienie. Hotel „Monopol” to miejsce, które w tym filmie zagrało główną rolę. Tam właśnie odbywa się bankiet, który pan ambasador, tytułowy fałszywy konsul, wydał na cześć miasta.

SK: **Uważa pan *Konsula* za film szczególny w swoim bogatym dorobku?**

TK: Tak naprawdę *Konsul* przeszedł niepostrzeżenie, chociaż miał swoją widownię. To był film uznany w swoim czasie za interesujący, a przy tym debiut Mirosława Borka, jego pierwszy kinowy film. Wydaje mi się, że warty jest przypomnienia.



# Noty o autorach

## Julia Banaszewska

Absolwentka kulturoznawstwa w warszawskiej Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Aktualnie kontynuuje studia na tym samym kierunku i uczelni jako doktorantka Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich. Naukowo zajmuje się aktualnymi zjawiskami, które można obserwować w kulturze polskiej. W szczególności interesuje się nasilającą się modą na PRL. Prywatnie uczy się języka czeskiego i poznaje czeską kulturę. Chętnie podróżuje, a z każdego wyjazdu stara się czerpać inspiracje do kolejnych obserwacji naukowych.

## Justyna Hołyńska

Adiunkt w Zakładzie Wiedzy o Kulturze Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. W 2009 r. obroniła pracę doktorską pt. *Marek Hłasko na ekranie. Scenariusze – adaptacje – filmowe portrety pisarza* pod kierunkiem prof. Marka Hendrykowskiego. W latach 2003–2008 była prezesem Niezależnego Kina w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wlkp. Następnie założyła Szkołę Języka Polskiego dla obcokrajowców i współpracuje z The Polish Language and Culture School for Foreigners University of Sz-

czecin, prowadząc wykłady dotyczące rodzimej kinematografii. Jest autorką m.in. publikacji: *Kino braci Matwiejczyków* (w: *Polskie kino niezależne*, pod red. Mikołaja Jazdona, Poznań 2005); *Kino autorskie Jerzego Stuhra* (w: *Kino polskie po 1989*, pod red. Piotra Zwierchowskiego i Darii Mazur, Bydgoszcz 2007); *Kim jesteś mężczyzno? Antybohater w polskich serialach lat. 80.* (w: *Kultowe seriale PRL-u*, pod red. Marka Karwali i Barbary Serwatki, Kraków 2010); *Fenomen popularności opowiadań Marka Hłaski* (w: *Literatura PRL-u o PRL-u*, pod red. Marka Karwali i Barbary Serwatki, Kraków 2011).

## Łucja Demby

Dr hab., adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studiowała filmoznawstwo i teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorat z zakresu francuskiej teorii filmu – *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002; habilitacja – monografia *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa*, Rabid, Kraków 2009. W swoim dorobku ma publikacje z zakresu teorii i analizy filmu, recenzje i analizy spektakli teatralnych oraz tłumaczenia z języka francuskiego.

## Robert Dudziński

Student I roku studiów magisterskich w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, publikował w tomach zbiorowych. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół różnych aspektów kultury popularnej, w szczególności zaś zagadnień dotyczących literatury, kinematografii i gier. Obecnie przygotowuje pracę magisterską poświęconą porównaniu literackich i filmowych (a w szczególności telewizyjnych) kryminałów PRL-u. Redaktor strony internetowej [pophumanistyka.pl](http://pophumanistyka.pl).

## Karol Jachymek

Filmoznawca, kulturoznawca, doktorant na Wydziale Kulturoznawstwa i Filologii Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Zajmuje się historią kinematografii polskiej (w szczególności polskim kinem popularnym i kinem PRL-u), problematyką filmu jako źródła historycznego oraz filmowymi zagadnieniami ciała, płci i seksualności. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską zatytułowaną *Film – ciało – historia: kino polskie lat 60.*

## Karolina Jaworska

Studentka projektowania komunikacji i wizerunku organizacji w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej oraz ekonomii na Uniwersytecie Wrocławskim. Zainteresowania badawcze i zakres aktywności naukowej: design oraz komunikacja interkulturowa, wizerunek Republiki Czeskiej w oczach mieszkańców Dolnego Śląska.

## Eliza Kowal

Studentka projektowania komunikacji i wizerunku organizacji w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Wrocławskim, niderlandystka. Autorka artykułów z zakresu etykiety językowej w specyficznych sytuacjach komunikacyjnych. Zainteresowania badawcze: branding, grzeczność językowa, analiza dyskursu.

## Sylwia Kucharska

Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, doktorantka kulturoznawstwa w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Jej

zainteresowania badawcze koncentrują się wokół tematyki studiów nad kulturą filmową Dolnego Śląska oraz ekonomiki produkcji filmowej. Jej rozprawa doktorska pod kierunkiem dr hab. Doroty Ilczuk jest poświęcona roli turystyki filmowej w promocji dziedzictwa kulturowego. W latach 2002–2011 pracowała jako kierownik produkcji telewizyjnej i filmowej. Współpracowała m.in. z Piotrem Łazarkiewiczem i Waldemarem Krzystkiem.

## Natalia Lechowicz

Absolwentka psychologii oraz projektowania komunikacji i wizerunku organizacji w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego; zainteresowania badawcze: wizerunek designerów jako grupy społecznej i zawodowej.

## Piotr Lis

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, absolwent filologii polskiej specjalizacji edytorskiej. Główne zainteresowania: historia i literatura regionalna, a przede wszystkim obrazy prywatnych ojczyzn (Vincenz, Wiechert, Lenz etc.), mitologia małych światów, mikrologia literacka, mikrotopografia, a także socjologia tożsamości. Poszukiwacz niknących przestrzeni, ginących miejsc, odchodzących kultur (zwłaszcza tych małych). Miłośnik wszystkiego, co wrocławskie i dolnośląskie, szczególnie nieistniejących kin (stacjonarnych oraz objazdowych). Stypendysta Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego we Wrocławiu w zakresie twórczości artystycznej, opieki nad zabytkami i upowszechniania kultury w roku 2012. Członek projektu Archiwum Internetowego Stanisława Vincenza, prowadzonego przez Zakład Edytorstwa Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Uczestnik licznych konferencji naukowych (m.in. we Wrocławiu, Sobótce, Krzyżowej, Kazimierzu



Dolnym, Białymstoku), w czasie których wygłaszał referaty o tematyce edytorskiej, kinowej i vincenzologicznej. Edytor. Fotograf.

## Iwona Morozow

Absolwentka Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego, doktorantka Studium Nauk o Kulturze Uniwersytetu Wrocławskiego, redaktorka interdyscyplinarnego czasopisma „Tematy z Szewskiej”, krytyczka filmowa oraz dwukrotna stypendystka programu *Rozwój potencjału i oferty edukacyjnej Uniwersytetu Wrocławskiego szansą zwiększenia konkurencyjności Uczelni*. Jej zainteresowania naukowe spotykają się na pograniczu antropologii i filmoznawstwa. Interesuje się szczególnie nurtem społecznej/socjologicznej fikcji i tzw. *collaborative film*; dodatkowo angażuje się w naukowo-artystyczne projekty interdyscyplinarne. Przygotowuje pracę doktorską zatytułowaną *Film zaangażowany społecznie. Antropologiczne refleksje i praktyka*.

## Ewa Reszke

Absolwentka wrocławskiej polonistyki i romanistyki w ramach Kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Pisze doktorat na temat twórczości Andrégo Bretona na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Interesuje się francuską literaturą współczesną, ze szczególnym uwzględnieniem surrealizmu, oraz kulturą współczesnych Indii.







