

KINO PO POLSKU

**WSZYSTKO, CZEGO OBCOKRAJOWCY NIE WIEDZĄ
O POLSKIM FILMIE, ALE BOJĄ SIĘ ZAPYTAĆ**

AGNIESZKA POBRATYN, ADAM REGIEWICZ

UNIwersytet JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

KINO PO POLSKU
WSZYSTKO, CZEGO OBCOKRAJOWCY NIE WIEDZĄ
O POLSKIM FILMIE, ALE BOJĄ SIĘ ZAPYTAĆ

AGNIESZKA POBRATYN
ADAM REGIEWICZ



CZĘSTOCHOWA 2026

Recenzent
dr Agnieszka TAMBOR

Redaktor Naczelna Wydawnictwa
Paulina PIASECKA-FLORCZYK

Korekta części polskiej
Andrzej MISZCZAK

Redakcja techniczna
Zespół

Projekt okładki
Leszek PASZKOWSKI



NARODOWA AGENCJA
WYMIANY AKADEMICKIEJ

Publikacja powstała w ramach projektu „Umieędzynarodowienie działań promocyjnych, naukowych i popularyzatorskich Wydziału Humanistycznego UJD w Częstochowie” o akronimie „W gościnie u Długosza” – Program NAWA: Welcome to Poland 2023, nr umowy: NR BNP/WTP/2023/1/00165/U/00001.

© Copyright by
Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2026

ISBN 978-83-67984-81-2

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, al. Armii Krajowej 36A
www.ujd.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@ujd.edu.pl

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	7
PLAN FILMOWY – POLSKA	9
<i>MÓWIĘ PO POLSKU, BO MYŚLĘ PO POLSKU... ANDRZEJ WAJDA –</i>	
IKONA POLSKIEGO KINA	21
I. Polskość	22
II. Literatura	24
III. Romantyzm	25
KINO MORALNEGO NIEPOKOJU – KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI	31
AGNIESZKA HOLLAND – CZŁOWIEK UWIKŁANY W SYSTEM	39
ROMAN POLAŃSKI – TRAGIZM IRONIA PODSZYTY	47
I. <i>Dwaj ludzie z szafą</i> (1958)	48
II. <i>Dziecko Rosemary</i> (1968)	49
III. <i>Pianista</i> (2002)	50
ŚMIECH NA SALI... O ZNACZENIU POLSKIEJ KOMEDII	55
I. Marek Piwowski: <i>Rejs</i> (1970)	55
II. Stanisław Bareja: <i>Miś</i> (1980)	57
III. Juliusz Machulski: <i>Seksmisja</i> (1983)	60
KINO PROWINCJI	63
POLSKA KULTURA LUDOWA	69
POLAKÓW PORTRET WŁASNY, CZYLI O KINIE WOJTKA SMARZOWSKIEGO	
I MARKA KOTERSKIEGO	73
LAUREAT OSCARA – PAWEŁ PAWLIKOWSKI	81
SZTUKA ANIMACJI (NIEKONIECZNIE DLA DZIECI)	85
I. Zbigniew Rybczyński	85
II. Piotr Dumala	86
III. Tomasz Bagiński	88
FILM Z DRUGIEGO RZĘDU	91
I. Operatorzy	91
II. Muzyka filmowa	96

**POLISH CINEMA: EVERYTHING FOREIGNERS WOULD LIKE TO KNOW ABOUT
POLISH CINEMA, BUT ARE AFRAID TO ASK**

INTRODUCTION	103
A FILM SET — POLAND	105
‘I SPEAK POLISH BECAUSE I THINK IN POLISH...’ ANDRZEJ WAJDA: AN ICON OF THE POLISH CINEMA	117
I. Polishness	118
II. Literature	120
III. Romanticism	123
THE CINEMA OF MORAL ANXIETY: KRZYSZTOF KIESLOWSKI	129
AGNIESZKA HOLLAND — A HUMAN BEING CAUGHT IN THE SYSTEM	137
ROMAN POLAŃSKI — TRAGEDY TINGED WITH IRONY	143
<i>Dwaj ludzie z szafą</i> [Two Men and a Wardrobe], 1958	144
<i>Rosemary's Baby</i> (1968)	145
<i>The Pianist</i> (2002)	146
THAT’S A LAUGHING STOCK... ON THE MEANING OF POLISH COMEDY	151
I. Marek Piwowski: <i>Rejs</i> [The Cruise]	152
II. Stanisław Bareja: <i>Miś</i> [Teddy Bear] (1980)	154
III. Juliusz Machulski: <i>Seksmisja</i> [Sexmission] (1983)	157
PROVINCIAL CINEMA	161
POLISH FOLK CULTURE	167
A PORTRAIT OF POLES, OR THE CINEMA OF WOJTEK SMARZOWSKI AND MAREK KOTERSKI	171
OSCAR WINNER: PAWEŁ PAWLIKOWSKI	179
THE ART OF ANIMATION (NOT ONLY FOR CHILDREN)	183
I. Zbigniew Rybczyński	183
II. Piotr Dumała	184
III. Tomasz Bagiński	186
FILM ‘FROM THE SECOND ROW’	189
Cinematographers	189
Film music	195

PRZEDMOWA

Czy filmy mają obywatelstwo? Czy posiadają swój niepowtarzalny rys narodowy, którego nie można pomylić z żadnym innym? Kiedy myślimy o kinie czeskim, francuskim czy włoskim, to czy jesteśmy w stanie określić ten zespół cech, zestaw tematów, sposobów ujmowania ich w tryby poetyki filmowej, które pozwalają bez żadnych wątpliwości stwierdzić, że to właśnie kino pochodzi z określonego terytorium? Albo że jest ono tworzone przez reżyserów osadzonych światopoglądowo i mentalnie w jakimś konkretnym pejzażu kulturowym?¹

Nie ulega wątpliwości, że film jest źródłem informacji o świecie. Nie tylko kształtuje postawy widzów, konfrontuje wiedzę zdobytą w teorii z rzeczywistością poznawaną dzięki filmowym projekcjom, ale także utrwała fenomeny życia codziennego konkretnej kultury, społeczeństwa czy narodu. Osadzony w konkretnej kulturze film jest soczewką, w której koncentrują się najważniejsze tematy dotyczące życia i problemów danej grupy, jej moralnych i intelektualnych rozterek, poczucia piękna i sposobów jego wyrażania. Film nie jest tylko komercyjnym towarem epoki przemysłu rozrywki, ale ważnym elementem komunikacji kulturowej, którego rola wykracza poza kategorie show-biznesu. Jest on ważną częścią wyobraźni kulturowej danej wspólnoty, jednocześnie ją wyraża i kształtuje.

Mając na uwadze to rozpoznanie, chcemy zaproponować refleksję nad zjawiskami polskiego kina. Kierujemy ją do studentów obcokrajowców, chcących pogłębić wiedzę o kinie i poznać polską kulturę. Przyświecały nam dwie przesłanki. Po pierwsze mamy świadomość, że od lat 60., dzięki „polskiej szkole filmowej”, kino tworzone w Polsce proponowało nowe formy filmowego przekazu, które wzbogaciły język filmowy, stanowiąc niepodważalny wkład w rozwój światowej kinematografii. Film polski stał się rozpoznawalną jakością tematyczną i artystyczną. Z tym wiąże się także nasz drugi zamysł. Film polski przestał być utworem luźno powiązanim z bieżącym życiem, jakąś kinematograficzną opowieścią fabularną, ale stał się gatunkiem wiedzy o rzeczywistości – o Polsce. Z tego względu proponujemy kilka „migawek” – szkiców na temat najważniejszych zjawisk w polskim filmie fabularnym, które przybliżą postaci polskiego kina, najważniejsze dokonania oraz ukażą polski model filmowy. Za pomocą tych kilku spotkań chcielibyśmy opowiedzieć o polskiej kulturze, mentalności, bogatej tradycji narodowej, społeczeństwie i jego rozterkach, o realnej Polsce, którą film podaje nam w postaci obrazu.

¹ Por. W.T. Miodunka, A. Seretny, *W poszukiwaniu nowych rozwiązań. Dydaktyka języka polskiego jako obcego u progu XXI wieku*, Kraków 2008, s. 277.

PLAN FILMOWY – POLSKA

Każda opowieść potrzebuje przestrzeni. Nie można zbudować fabuły bez miejsca, w którym osadzone są wydarzenia, dlatego przestrzeń jest jednym z najważniejszych składników dzieła filmowego. Gdyby przyjąć, że film podobnie jak literatura przedstawia losy bohaterów, trzeba zauważyć, że przestrzeń nie jest tylko jakimś komponentem opowieści, ale stanowi jej nieusuwalny składnik. Przestrzeń jest ośrodkiem dziejących się tam wydarzeń, porządkuje akcję poprzez miejsce, w którym bohaterowie się znajdują. Jednak w przeciwieństwie do literatury w kinie nie trzeba sobie tej przestrzeni wyobrażać. Widz otrzymuje ją w sposób naoczny – jako ciąg kadrów, fotografii na ekranie. Warstwa zrekonstruowanych wyglądnów wzrokowych i ich ciągów ustanawia w filmowej fabule przedmioty przedstawione i ich losy.

ĆWICZENIE

Obejrzyjmy wspólnie jeden z filmów promujących Polskę *Odkryj Polskę / Explore Poland*² lub *Show Me Poland*³.

1. Które miejsca w filmie rozpoznajesz? Czy potrafisz przyporządkować je do konkretnych regionów w Polsce?
2. Które z pokazanych w filmie miejsc przypominają Ci krajobraz Twojego kraju?
3. Jeśli miałbyś wybrać jedno z pokazanych w filmie miejsc do nakręcenia filmu, to które wybraćbyś? Dlaczego?

Dla filmu o wiele bardziej interesujące są dwie następne funkcje przestrzeni. Pierwsza to **sceneria**. Kiedy na ekranie pojawia się przestrzeń, to jej funkcja srowadza się poniekąd do dekoracji, w jakiej rozgrywa się akcja wydarzeń. Podobnie jak w teatrze dekoracja buduje nić porozumienia pomiędzy widzem a przekazem filmowym. Sceneria wyznacza obszar, zarysowuje granice, w jakich pojawiają się bohaterowie⁴.

Mówiąc inaczej, sceneria wyznacza porządek świata przedstawionego: stanowi zbiór umiejscowień – zdarzeń fabularnych, scen, sytuacji, w jakich bohaterowie uczestniczą. Co za tym idzie, sceneria ma znaczenie dla przebiegu fabuły:

² Odkryj Polskę / Explore Poland, Fundacja Edukacji Polonijnej, YouTube, 1 VI 2018, link: <https://youtu.be/YCelqmkxMs?si=fhTRHC8KVwZ7xPcP> [dostęp: 5.06.2026].

³ Show me Poland, Show me Poland, YouTube, 13 maja 2018, link: <https://youtu.be/uxQEKmVwtJI?si=ziZU5qlSfhPQrs1P> [dostęp: 5.06.2026].

⁴ A. Helman, A. Pirus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 65–72.

wychodzenie poza granice przestrzeni jest wyjściem poza opowiadaną historię. Także włączenie postaci w przestrzeń, jej pojawienie się na scenie, jest ważne z punktu widzenia przebiegu akcji filmowej. Tak rozumiana przestrzeń wpływa na sam przebieg akcji czy nawet kompozycję gatunkową. W jaki sposób? Wyobraźmy sobie, że to właśnie przestrzeń jest elementem dominującym w fabule, to ona decyduje o rozwoju akcji, kreuje wydarzenia, wpływa na losy bohaterów. Z łatwością można wskazać filmy katastroficzne, takie jak *Góra Dantego*, *Twister*, *Geostorm*, *Pojutrze czy Niemożliwe*, w których przestrzeń w znacznym stopniu determinuje działania protagonistów. Podobnie dzieje się w filmach o tematyce społecznej, gdzie przestrzeń, określająca warunki życia, rytm, pośpiech, „wpływa” na poczynania postaci filmowych.

Drugą funkcję można by nazwać kulturotwórczą. Chodzi o konkretne miejsca, tzw. *loci*, które posiadają pewną tożsamość, podlegają identyfikacji przez mieszkańców. Lokacje te albo istnieją rzeczywiście: są racjonalne i rozpoznawalne, albo istniały w przeszłości i zostały wpisane w mentalną mapę przestrzeni miejskiej. Są to miejsca, z którymi buduje się relacje, utożsamiane z pewnymi wydarzeniami, odnoszące się do historii. Korespondują one z regułami życia społecznego i obyczajowego danego terytorium, którego znaczenie kształtuje się wraz z upływem czasu. Prowadzą nas ku poznaniu konkretnej geografii terytorium, ważnej dla danej wspólnoty narodowej. Wypełniona dyskursami kulturowymi łączy w sobie wiele wymiarów: symbolikę, światopogląd, estetykę. Ale nie tylko. Dzięki tego typu *loci* poznajemy kulturowe kody i wzorce zachowań danej społeczności. Przestrzeń kulturowa uczy nas więzi, aktywności, zapamiętuje emocje.

ĆWICZENIE

Na zdjęciach umieszczono bardzo charakterystyczne i znaczące dla Polski miejsca. Czy potrafisz je zidentyfikować? Dowiedz się o nich nieco więcej: jakie mają znaczenie dla polskiej historii oraz kultury — także to symboliczne, ukryte.

a)



b)



c)



d)



e)



f)



Źródło obrazów: Wikimedia Commons.

Opowiedz o podobnych miejscach znajdujących się w Twoim kraju.

Miejsca związane z historią i pamięcią są szczególnie istotne w budowaniu warstwy znaczeniowej w filmie. Wprowadzają one kontekst kulturowy, ale także nadają wydarzeniom nowe znaczenia. Ze względu na bogatą historię Polski wiele jej miejsc staje się atrakcyjną przestrzenią zarówno dla polskich, jak i zagranicznych twórców filmowych. Najczęściej ekipy filmowe przyjeżdżają do nas, aby kręcić sceny związane z II wojną światową, Holocaustem i obozami koncentracyjnymi. Zdjęcia odbywają się więc w takich miejscach, jak Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu (*Lista Schindlera* Stevena Spielberga, 1993) czy Majdanek w Lublinie (*Lektor* Stephena Daldry'ego, 2008). Ale poza miejscami pamięci historycznej Polska jest doskonałym plenerem do tworzenia opowieści fantasy. Korzystając z pozostałości po polskich zamkach, np. na Jurze (serial *Wiedźmin* reż. Lauren S. Hissrich, 2019) czy na Dolnym Śląsku (*Igrzyska śmierci* Gary'ego Rossa, 2012) oraz z naturalnego krajobrazu Sudetów (*Opowieści z Narnii* Andrew Adamsona, 2005), filmowcy tworzą międzynarodowe produkcje.



Fot. Aneta Pawska, *Zamek Czocha strona południowa*, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: Wikimedia Commons.

Zamek Czocha – można zobaczyć w serialach *Wiedźmin* (reż. Lauren S. Hissrich, 2019), *Dwa światy* (reż. Noel Price, 1995), w filmie *Legenda* (reż. Mariusz Pujso, 2005)



Fot. Lloyd Tudor, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary and Cloth Hall, Kraków, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Church_of_the_Assumption_of_the_Blessed_Virgin_Mary_and_Cloth_Hall%2C_Krak%C3%B3w_March_2026.jpg

Kraków stał się miejscem akcji w filmach: *Lista Schindlera* (reż. Steven Spielberg, 1993), *Vinci* (reż. Juliusz Machulski, 2004), *Spis cudzołóżnic* (reż. Jerzy Stuhr, 1994), *Karol – człowiek, który został papieżem* (reż. Giacomo Battiato, 2005), *Anioł w Krakowie* (reż. Artur Więcek, 2002) i wielu innych.



Fot. Przykuta, Fragment skupiska skał *Skalne Grzyby* w Górach Stołowych, licencja CC BY-SA 3.0

Źródło: File:Góry Stołowe Skalne Grzyby6 26.07.2011 p.jpg - Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G%C3%B3ry_Sto%C5%82owe_Skalne_Grzyby6_26.07.2011_p.jpg

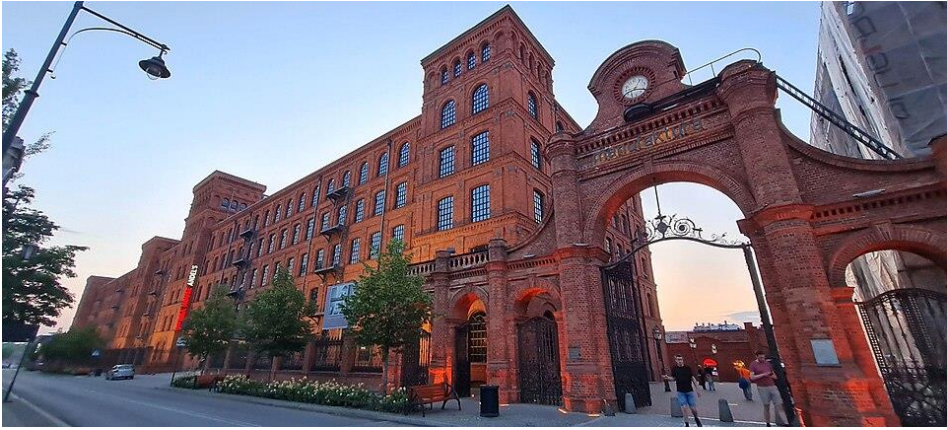
Góry Stołowe można zobaczyć w filmie *Opowieści z Narnii* (reż. Andrew Adamson, 2005).



Fot. Łukasz Śmigasiewicz, Zamek Ogrodzieniec w Podzamczu - widok od wschodu, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: Ogrodzieniec_zamek_2.jpg (4232×2282) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Ogrodzieniec_zamek_2.jpg

Zamek w Ogrodzieńcu – widzimy go w serialach *Janosik* (reż. Jerzy Passendorfer, 1973) i *Wiedźmin* (reż. Lauren S. Hissrich, 2019) oraz m.in. w filmie *Zemsta* (reż. Andrzej Wajda, 2002).



Fot. Derbrauni, Centrum Handlowe Manufaktura w Łodzi na terenie dawnej fabryki Izraela Poznńskiego przy ul. Ogrodowej, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manufaktura_10.jpg

Łódź można zobaczyć w filmie *Ziemia obiecana* (reż. Andrzej Wajda, 1974).



Fot. Michalpe96, Katowice, Nikiszowiec licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: File:Nikiszowiec (10).jpg - Wikimedia Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nikiszowiec_\(10\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nikiszowiec_(10).jpg)

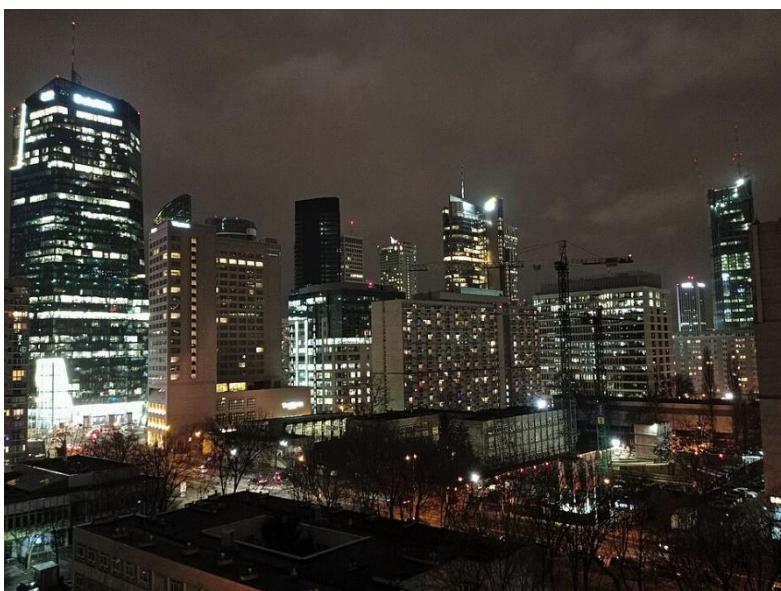
Katowice / Nikiszowiec stał się miejscem akcji w filmach *Sól ziemi czarnej* (reż. Kazimierz Kutz, 1969), *Angelus* (reż. Lech Majewski, 2001).



Fot. Adrian Tync, Widok na Karb, dzielnicę Bytomia. Z lewej: kopalnia węgla kamiennego Bobrek-Piekary ruch Bobrek, z prawej: kościół pw. Dobrego Pasterza, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: File:Bytom Karb.jpg - Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bytom_Karb.jpg

Śląsk – miejsce akcji w wielu filmach Kazimierza Kutza (1929–2018).



Fot. Albert Górniak, *Warszawa panorama miasta*, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Warszawa_-_panorama_miasta_w_grudniu_2021.jpg

Warszawa jest miejscem akcji w większości polskich filmów współczesnych.



... także Warszawa z czasu wojny (na zdj. kadr z filmu *Miasto ruin*, w reż. Damiana Nenowa, 2010, Muzeum Powstania Warszawskiego).



Fot. Kleszczu, *Jezioro Kisajno*, licencja CC BY-SA 2.5

Źródło: File:Kisajno lake.jpg - Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kisajno_lake.jpg

Mazury widzimy w filmach *Nóż w wodzie* (reż. Roman Polański, 1961), *Król Olch* (reż. Volker Schlöndorff, 1996), *Róża* (reż. Wojciech Smarzowski, 2011).

Które miejsca w Twoim kraju są najczęściej wykorzystywane do zdjęć filmowych?

Gdybyś był reżyserem, które przestrzenie, krajobrazy Twojego kraju, pokazałbyś na ekranie?

ĆWICZENIE

- a) Obejrzyj film *Prawdziwy ból* (2024) w reżyserii Jessego Eisenberga i poznaj Polskę widzianą oczami obcokrajowców.
- b) Przeczytaj poniższą informację zamieszczoną w „National Geographic. Polska”

[*Prawdziwy ból* (*A Real Pain*) to poruszająca opowieść o Davidzie i Benjim, kuznach z Ameryki, którzy odwiedzają Polskę, by uczcić pamięć swojej ukochanej babci. Podróż śladami swoich przodków, początkowo skoncentrowana na wspomnieniach i odkrywaniu rodzinnych tajemnic, szybko staje się próbą naprawienia ich skomplikowanych relacji. (...)

Prawdziwy ból – jak podkreśla sam reżyser – jest „listem miłosnym do Polski”. Eisenberg podczas realizacji nagrań czerpał inspirację z własnych doświadczeń. Dlatego wyprawa głównych bohaterów wiernie odtwarza trasę, którą on sam, wraz z żoną, odbył ponad dekadę wcześniej.

W ten sposób widzowie z całego świata mają okazję odkryć miejsca kluczowe dla Polaków i ich historii. Amerykańska produkcja prowadzi nas przez malownicze miasta, takie jak Warszawa i Lublin, oferując nie tylko piękno architektury, ale także głębokie refleksje nad wydarzeniami, które ukształtowały narodową tożsamość i wpłynęły na losy naszego kraju. Z pewnością jednym z najbardziej poruszających momentów filmu jest wizyta w byłym obozie koncentracyjnym na Majdanku, gdzie tytułowy „ból” naprawdę staje się prawdziwy, a główni bohaterowie muszą zmierzyć się z bolesną przeszłością.

– Moja rodzina pochodzi z Krasnegostawu, miasta na południowym wschodzie Polski. Od zawsze chciałem stworzyć film w Polsce. Kocham to miejsce. Jest bardzo piękne i inne od miejsca, w którym mieszkam – dorastałem w Nowym Jorku – tłumaczy Eisenberg. – Miasta, które odwiedzają postacie, są dokładnie tymi samymi miastami, które odwiedziłem z moją żoną w 2008 roku. Każda scena w scenariuszu miała wpisane utwory Chopina, więc cały ten film jest Polską. Nakręciliśmy tutaj każdą scenę, z wyjątkiem dwóch ujęć z autem, które powstały w Nowym Jorku. Nawet sceny przedstawiające lotnisko JFK w Nowym Jorku były nakręcone na lotnisku w Radomiu. Jestem zaszczycony tym, że państwo pozwoliło mi to zrobić (...) Wszystkie lokalizacje są istotne w historii mojej rodziny.]

[I. Szulim, *Polska głównym bohaterem kinowego hitu. Ten amerykański film po prostu trzeba zobaczyć*, „National Geographic. Polska” [online] 18.11.2024, link:

<https://www.national-geographic.pl/traveler/porady/polska-glownym-bohaterem-kinowego-hitu-ten-amerykanski-film-po-prostu-trzeba-zobaczyc/>, [dostęp: 10.04.2026].

- c) Poszukaj informacji o miejscach, w których kręcono zdjęcia do tego filmu. Podczas oglądania filmu zwróć uwagę na sposób przedstawiania przestrzeni:
 - które elementy krajobrazu zostały wyeksponowane;
 - po czym można rozpoznać tę konkretną przestrzeń geograficzną;
 - które elementy pełnią rolę dekoracji, a którym reżyser nadaje znaczenie kulturowe;
 - którym przestrzeniom reżyser nadaje wartość emocjonalną.

Istnieje jeszcze jedna funkcja przestrzeni w filmie, którą można by określić **płaszczyzną sensów naddanych**. Elementy przedstawione na ekranie przestrzeni posiadają ukryte znaczenia, zazwyczaj stają się metaforami lub symbolami, wyrażającymi emocje lub stany psychiczne bohaterów. Gdy widzimy samotnego przechodnia zbliżającego się do mostu, podejrzewamy jako widzowie, że będzie on próbował popełnić samobójstwo. Most zatem byłby symbolem osamotnienia i desperacji człowieka.

ĆWICZENIE

1. Opisz miejsca, które zostały przedstawione na zdjęciach. Jakie emocje w Tobie wywołują?
2. Wybierz jedno ze zdjęć i zastanów się, jaką historię można opowiedzieć o takiej przestrzeni?
3. W jaki sposób przestrzeń może określać postawę bohatera?
4. Jaki typ filmów można kręcić w miejscach przedstawionych na zdjęciach?

a)



b)



c)



d)



Fot. pochodzą ze strony Pixabay

MÓWIĘ PO POLSKU, BO MYŚLĘ PO POLSKU...

ANDRZEJ WAJDA – IKONA POLSKIEGO KINA

Andrzej Wajda (1926–2016) polski reżyser filmowy i teatralny, syn oficera polskiego, który zginął w Katyniu. W czasie okupacji członek AK.

Po wojnie studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych, następnie reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej (łódzkiej szkole filmowej). Zadebiutował filmem *Pokolenie* (1953). Kolejne filmy: *Kanał* oraz *Popiół i diament* uczyniły Wajdę sławnym i zwróciły powszechną uwagę na polskie kino. Od lat 60. Wajda stał się symbolem polskiej szkoły filmowej.



Fot. Piotr Drabik, *Andrzej Wajda na festiwalu Off Plus Camera* (2012), licencja CC BY 2.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20061041>

W 2000 roku Amerykańska Akademia Filmowa przyznała 75-letniemu Andrzejowi Wajdzie Oscara za całokształt twórczości. Polski reżyser był czterokrotnie nominowany do tej nagrody jako reżyser filmów *Ziemia Obiecana* (1974), *Panny z Wilka* (1979), *Człowiek z żelaza* (1981) i *Katyn* (2007). A jednak nagrodę otrzymał nie za konkretne dzieło filmowe, ale za całą karierę obfitującą w znakomite filmy. Podczas ceremonii wręczenia Andrzej Wajda mówił tak:

Będę mówił po polsku, bo chcę powiedzieć to, co myślę, a myślę zawsze po polsku. Przyjmuję tę zaszczytną nagrodę jako wyraz uznania, nie tylko dla mnie, ale dla całego polskiego kina. Tematem wielu naszych filmów były okrucieństwa nazizmu, nieszczęścia, jakie niesie komunizm. Dlatego teraz chcę podziękować amerykańskim przyjaciółom Polski i moim rodakom, którym kraj nasz zawdzięcza powrót do rodziny demokratycznych narodów, do zachodniej cywilizacji i instytucji, i struktur bezpieczeństwa. Gorąco pragnę, aby jedynym ogniem, którego doświadcza człowiek, był ogień wielkich uczuć – miłości, wdzięczności i solidarności.

Oscarowe przemówienie Andrzeja Wajdy, Interia. Film, [online] 10 X 2016, link: <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-chce-powiedziec-to-co-mysle-a-mysle-zawsze-po-polsku-oscarow,nld,2288097> [dostęp: 1.04.2026].

Na czym polega niezwykły i niepowtarzalny styl polskiego reżysera, który spotkał się z uznaniem amerykańskiej Akademii? Andrzej Wajda budował swoje filmy, wspierając się na trzech filarach: polskości (szczególnie historii), literaturze i romantyzmie.

I. Polskość

POROZMAWIAJMY...

1. Jakie cechy przypisałbyś Polakom?
2. Co w Twoim odczuciu jest „typowo polskie”?
3. Jeśli chciałbyś pokazać Polskę na jednym zdjęciu, to co byś wybrał?

Odtwórzmy finałową scenę *Pana Tadeusza* w reżyserii Andrzeja Wajdy: widzimy pusty pokój Adama Mickiewicza, z wystyglým piecem w rogu, z ikoną Matki Boskiej Ostrobramskiej. Co próbuje pokazać Andrzej Wajda za pomocą tego ujęcia? Jak rozumie polskość? Jakie cechy przypisuje narodowi polskiemu? Marek Haltof w książce *Kino polskie*⁵ pisze, że „mówiąc o kinie polskim, trzeba zawsze pamiętać o historii Polski. Kolejne etapy rozwoju polskiego kina łączą się zazwyczaj ze zmianami politycznymi. Mieszkańcy kraju nad Wisłą żyją w okowach historii, w jej niewoli od wieków znajduje się między innymi polska kultura”. Przyglądając się kinu Andrzeja Wajdy, dostrzeżemy, iż kwestie narodowe: walka o niepodległość, walka z okupantem, walka z komunizmem, były ważniejsze od wszelkich innych problemów. U Wajdy pojawiają się liczne nawiązania do romantycznej mitologii, która naznacza sztukę piętnem historii, bohaterstwa czy martyrologii (opisów męczeństwa narodu). Tematem jego artystycznych zainteresowań zawsze pozostawała Polska, czy to w postaci adaptacji narodowej klasyki literackiej (*Panny z Wilka* (1979), *Ziemia Obiecana* (1975), *Pan Tadeusz* (1999), *Wesele* (1972), *Popiół i diament* (1958) czy opowieści o dramatycznych wyborach Polaków znajdujących się w sytuacji tragicznej, wynikającej z toku dziejów [*Kanał* (1957), *Człowiek z marmuru* (1977), *Człowiek z żelaza* (1981) *Korczak* (1990), *Katyń* (2007)].

Polska dla Wajdy to przede wszystkim panorama dziejów – historia, na tle której rozgrywają się wydarzenia poszczególnych jednostek. Bohaterowie Wajdy są zawsze włączeni w tę perspektywę historyczną, od której nie potrafią, nie mogą i nie chcą uciekać. Andrzej Wajda z uporem powraca do ważnych pytań na temat egzystencji narodu: o skutki wyborów, o powinność względem ojczyzny, o odpowiedzialność za losy wspólnoty i swoich bliskich.

POROZMAWIAJMY...

1. Przyjrzyj się zamieszczonym fotosom. Jakie wydarzenia z życia Polaków przedstawiają?

⁵ Zob. M. Haltof, *Kino polskie*, wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2004.

2. Jakie wydarzenia historyczne są ważne dla Twojego narodu? Dla jego tożsamości?
3. Jeśli miałbyś wybrać, jedno z historycznych wydarzeń, które ukształtowało charakter Twojego kraju, to co byś pokazał/-a?

a)



Kadr z filmu *Kanał* (1957), reż. A. Wajda

b)



Kadr z filmu *Pierścionek z orłem w koronie* (1992), reż. A. Wajda

c)



Kadr z filmu *Człowiek z żelaza* (1981), reż. A. Wajda

II. Literatura

Droga twórcza Wajdy biegnie przez klasyczną i współczesną literaturę. Najczęściej reżyser korzystał z adaptacji tekstów polskiej literatury, której źródłem inspiracji pozostaje ruch romantyczny. Wśród dzieł adaptowanych przez Andrzeja Wajdę znajdują się utwory najwybitniejszych polskich pisarzy, m.in. Adama Mickiewicza, Aleksandra Fredry, Władysława Reymonta, Stefana Żeromskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Andrzejewskiego. Sięgając po klasykę literatury polskiej, Wajda podejmuje ważny dla niego wątek tematyczno-problemowy: jednostka przeciwstawiona wielkiej Historii.

ĆWICZENIE

Przyjrzyj się poniższym kadrom pochodzącym z filmów Andrzeja Wajdy inspirowanych literaturą polską. Na ich podstawie spróbuj określić tematykę filmów.

a)



Wesele (Stanisław Wyspiański)

b)



Pan Tadeusz (Adam Mickiewicz)

c)



Popiół i diament (Jerzy Andrzejewski)

d)



Popioły (Stefan Żeromski)

2. Co sądzisz o przenoszeniu literatury na ekran?
3. Czy w Twoim kraju adaptuje się filmowo dzieła literackie? Jakież?
4. Które rozwiązanie dla filmu wydaje ci się lepsze: oparcie się na scenariuszu adaptowanym czy oryginalnym? Dlaczego?

III. Romantyzm

W przemówieniu wygłoszonym z okazji nadania tytułu *honoris causa* na American University w Waszyngtonie w 1981 roku Andrzej Wajda mówił:

Ja nigdy nie byłem i nie jestem bezstronny – *Kanał*, *Popiół i diament*, *Człowiek z marmuru* – te filmy biorą w obronę pokrzywdzonych. Tak właśnie widzę swoją rolę, bo taka jest tradycja polskiej sztuki romantycznej XIX wieku, której czuję się spadkobiercą, kontynuatorem.

Wypowiedź reżysera pokazuje jego twórczość w relacji do tradycji romantycznej. Tę romantyczną postawę należy rozumieć dwojako: po pierwsze, jako manifestację autorskiego reżyserskiego „ja”, dlatego Andrzej Wajda reprezentuje kino autorskie. To wyraz romantycznego indywidualizmu, który w Polsce

polega na utożsamianiu się wielkiej jednostki (artysty) z dążeniem ludu. Twórca romantyczny miał przemawiać, ale też „cierpieć za miliony”⁶. W taką rolę wchodzi też Wajda – jego gest tworzenia jest służbą wobec narodu, społeczeństwa. Po drugie, romantyzm należy rozumieć jako zbiór tematów i odniesień do historycznych doświadczeń obejmujących losy jednostek dotkniętych wydarzeniami historycznymi. Jednym z kluczowych wątków filmów Wajdy jest romantyczny etos walki, buntu przeciw niesprawiedliwości, niezgody na podporządkowanie się tyranii, niezależnie, czy chodzi o porozbiorową Polskę, czy niemiecką lub sowiecką okupację, czy też komunistyczny system po II wojnie światowej. Etos walki wiąże się często z heroiczną postawą bohaterów, którą można by określić za pomocą słów: „tak trzeba” – pomimo rozsądku czy chęci przeżycia.

Obejrzyjmy wspólnie jeden z filmów Andrzeja Wajdy – *Popiół i diament*. Obraz zrealizowano w 1958 roku, na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego. Akcja filmu rozgrywa się w pierwszych dniach po zakończeniu II wojny światowej (1945 r). Przedwojenna inteligencja oraz Armia Krajowa ma jeszcze nadzieję, że Polska odzyska niepodległość na swoich warunkach. Jednocześnie w całym kraju rozpanoszyli się żołnierze radzieckiej Armii Czerwonej, którzy pilnują zasad nowej władzy. Żołnierze AK: Maciek, Andrzej Drewnowski otrzymują rozkaz zlikwidowania sekretarza partii – Szczuki. Organizują zasadzkę i ostrzelują pojazd. Ginią przypadkowi ludzie, ale Szczuka bezpiecznie dociera do celu. Tego samego wieczoru w hotelu „Metropol” ma odbyć się bal z okazji zakończenia wojny. W małym miasteczku wszystkie drogi przecinają się w tym miejscu. Maciek w barze poznaje Krystynę. Zakochuje się w dziewczynie, ale zanim będzie mógł zacząć z nią życie, musi wypełnić przysięgę wojskową – otrzymuje rozkaz zlikwidowania Szczuki. Obiecuje sobie, że po tej akcji wróci do normalnego życia. Upija się, by nie czuć wyrzutów sumienia i podąża śladami swojej ofiary. Strzela w tym samym momencie, gdy w niebo wystrzelują rakiety na cześć zwycięstwa. Wraca do Krystyny. Nie zauważa, że jest śledzony przez funkcjonariuszy UB. Ucieka i ginie zastrzelony na wysypisku śmieci. W „Metropolu” trwa bal – wszyscy tańczą poloneza.

Film należy do polskiej klasyki, a konstrukcja bohatera (Maćka Chełmickiego) nawiązuje do tradycji wielkich romantyków. Najwybitniejsze dzieło Polskiej Szkoły Filmowej podejmuje temat moralnego rozdroża żołnierzy akowskich wyrosłych na ideałach romantycznej walki.

⁶ Zwrot 'cierpieć za miliony' oznacza poświęcenie własnego życia, szczęścia lub wolności dla dobra całego narodu lub ludzkości. W romantyzmie twórca lub bohater nie cierpi wyłącznie z powodów osobistych – jego cierpienie ma wymiar zbiorowy i symboliczny, ponieważ utożsamia się z losem całej wspólnoty. Por. „Nazywam się Milijon – bo za milijony kocham i cierpię katusze”, w: A. Mickiewicz, *Dziady część III*, przypisy oprac. Janina Wierczńska-Zabłocka, Wrocław 1965, s. 56.

ĆWICZENIE

Spróbujmy odpowiedzieć na pytania:

1. W jaki sposób reżyser kreuje postać Maćka Chełmickiego, głównego bohatera filmu? Pewną odpowiedź znajdziesz na zdjęciach.



Kadr z filmu *Popiół i diament* (1958), reż. A. Wajda



Kadr z filmu *Olbrzym* (1956), reż. G. Stevens

2. Jaką rolę w konstruowaniu postaci i całej fabuły odgrywa wątek Krystyny i rodzącej się miłości?



Kadr z filmu *Popiół i diament* (1958), reż. A. Wajda

3. Przed jakim wyborem staje Maciek Chełmicki? Czy rozumiesz jego postępowanie? Z czego wynika podjęty przez niego wybór? Z jakimi konsekwencjami musi się zmierzyć?
4. Dlaczego scenę śmierci Maćka Andrzej Wajda umieścił na wysypisku śmieci?



Kadr z filmu *Popiół i diament* (1958), reż. A. Wajda

5. Jakie znaczenie ma scena balu w hotelu „Metropol” dla znaczenia całego filmu? Zwróć uwagę na muzykę orkiestry, zachowania gości, rolę partyjnych przywódców oraz przedstawicieli społeczeństwa.
6. Poszukaj informacji na temat poloneza – polskiego tańca narodowego – i spróbuj wyjaśnić jego znaczenie w finałowej scenie filmu *Popiół i diament*. Porównaj jego wymowę z końcową sceną *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy.



Kadr z filmu *Pan Tadeusz* (1999), reż. A. Wajda



Kadr z filmu *Popiół i diament* (1958), reż. A. Wajda

CZY WIESZ, ŻE...

Romantyzm w Polsce zbiega się z utratą przez nią niepodległości. Państwa ościenne: Rosja, Prusy i Austria w trzech kolejnych rozbiorach przejmują terytorium Rzeczypospolitej. W 1795 r. Polska znika z mapy Europy.

Wtedy też rodzi się nowy model patriotyzmu, zgodnie z którym najważniejszym celem stało się odzyskanie niepodległości. Dobro jednostki zostaje podporządkowane dobru narodu. Literatura zaczyna kształtować postawy młodych pokoleń. Przekonuje, że jedyną drogą do odzyskania niepodległości jest walka. Dlatego czas romantyzmu w Polsce wyznaczają daty powstań narodowych przeciwko zaborcom: od powstania kościuszkowskiego w 1794 r. przez powstanie listopadowe w 1830 r. aż do powstania styczniowego w 1863 r.



Jan Styka: *Polonia* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1891)

Każdy z tych zrywów kończy się klęską. Jednak polska literatura zgodnie z romantyczną koncepcją Ducha dziejów tworzy mesjańską wizję Polski, w której Polska ma powtarzać dzieje Chrystusa – umarła, aby zmartwychwstać i przynieść wolność światu. Tym samym cierpienie Polski i Polaków jest konieczną ofiarą w drodze do nowego lepszego świata. Literatura stała się wówczas najważniejszą ze sztuk. Poeta stał się prorokiem i przywódcą (Polacy używali dla niego specjalnego określenia: wieszcz). Literatura miała ważną rolę – wyznaczała kierunek, przepowiadała przyszłość narodu, wyjaśniała teraźniejszość. W tym czasie kultem otoczono trzech najwybitniejszych romantycznych poetów-wieszczów: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego oraz Zygmunta Krasińskiego. **Paradygmat romantyczny dominował w kulturze polskiej przez dwa wieki, nasilając się wtedy, kiedy Polacy walczyli o wolność.** Dlatego romantyzm pozostaje dla Polaków najważniejszą tradycją, do której powracają.

KINO MORALNEGO NIEPOKOJU – KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

W latach 70. w polskiej kinematografii pojawia się nowy nurt artystyczny zwany „kinem moralnego niepokoju”. Wyrasta on ze sprzeciwu wobec komunistycznej degradacji elit intelektualnych i jest odpowiedzią na „wydarzenia marcowe”, czyli antysemicką nagonkę i uderzenie przez ówczesne władze w środowiska akademickie. Powstaje duża grupa reżyserów debiutantów, którą reprezentują Feliks Falk, Krzysztof Zanussi i Krzysztof Kieślowski.

Filmy „kina moralnego niepokoju”, takie jak *Wodzirej* (1977) Falka, *Amator* (1979) Kieślowskiego czy *Barwy ochronne* (1976) Zanussiego, pokazują historie ludzi, których wybory życiowe mają konsekwencje dla ich tożsamości i losu ich najbliższych. Filmy te stawiają w centrum zainteresowania problem ludzkiej osobowości, uciekają od historyzmu i uwarunkowań społecznych. Dla bohaterów tego kina życie wewnętrzne jest równie ważne jak życie w społeczeństwie. Bohaterowie tych filmowych opowieści traktują rzeczywistość społeczno-polityczną jako przestrzeń walki o moralność, sens, system wartości.



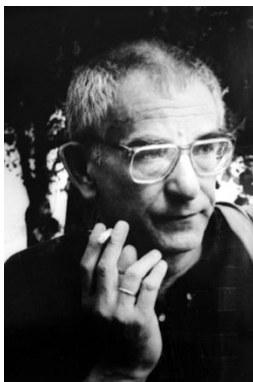
Kadr z filmu *Wodzirej* (1977), reż. F. Falk



Kadr z filmu *Barwy ochronne* (1976), reż. K. Zanussi

Najbardziej rozpoznawalnym przedstawicielem „kina moralnego niepokoju” był Krzysztof Kieślowski.

Krzysztof Kieślowski (1941–1996) – polski reżyser i scenarzysta filmowy, dokumentalista i autor filmów fabularnych (m.in. *Amator*, *Przypadek*, *Podwójne życie Weroniki*, *Trzy kolory*) oraz telewizyjnego cyklu *Dekalog*. Autor wielu nagród europejskich, nominowany do Oscara za reżyserię *Trzy kolory: Czerwony*.



Fot. Alberto Terrile, Portret Krzysztofa Kieślowskiego, licencja CC-BY-SA-3.0

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Krzysztof_Kie%C5%9Blowski_Portrait_1994.jpg

Kino Kieślowskiego jest niezwykle precyzyjne w sposobie obrazowania – wcześniej reżyser zajmował się dokumentalizmem. Jego filmy od początku wywoływały ogromne emocje i budziły dyskusję (np. *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977); *Gadające głowy* (1980)).



Kadr z filmu *Gadające głowy* (1980), reż. K. Kieślowski

Gadające głowy to filmowa sonda, w której skrywający się za kamerą Kieślowski zadaje banalne, a zarazem najbardziej głębokie pytania: kim jesteś? czego byś chciał? co jest dla ciebie najważniejsze? Każdej z 44 pytanym osób poświęca tylko jedno ujęcie, ale pytania zadaje ludziom w różnym wieku: od niemowlaka przez przedszkolaków, uczniów, studentów, ludzi dorosłych aż po stuletnią staruszkę. Dzięki temu widać, jak zmieniają pragnienia ludzi w zależności od upływu czasu.

Charakterystyczną techniką Kieślowskiego jest skupienie kamery na szczególe, który w narracji filmowej urasta do rangi metafory lub symbolu, za pomocą którego interpretuje się sceny. Jako dokumentalista nie oceniał swoich bohaterów, pozwalał im być sobą. Oswajał z kamerą, mieszkając z nimi lub towarzysząc im w życiu codziennym przez wiele tygodni. Efektem tej pracy był bardzo autentyczny zapis życia codziennego i skrywanych pragnień ludzkich.

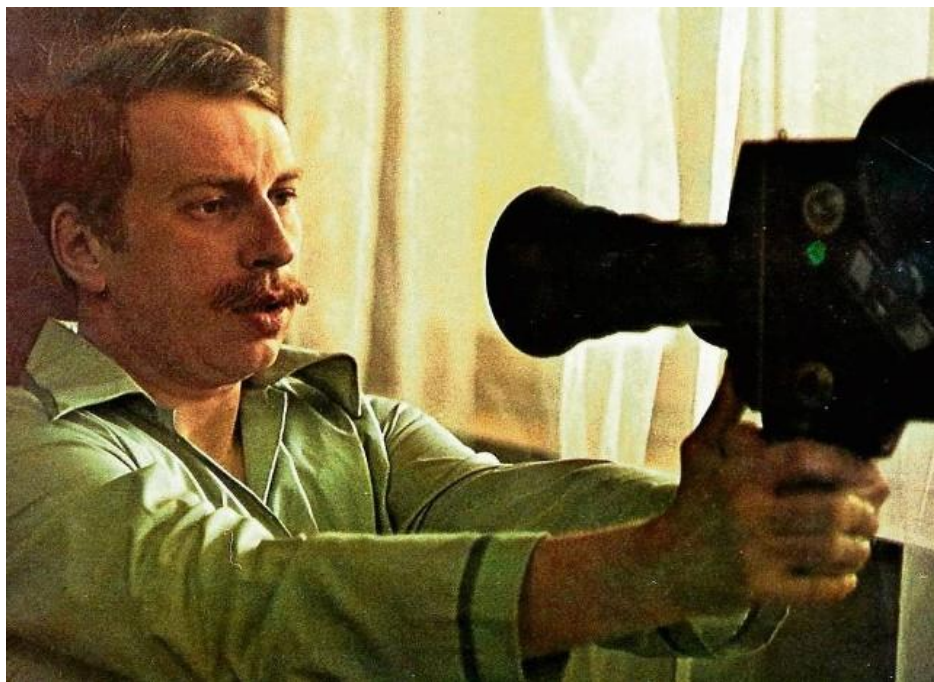
W 1979 r. Krzysztof Kieślowski nakręcił swój pierwszy film fabularny, który od razu wzbudził duże zainteresowanie. *Amator* jest opowieścią o trzydziestoletnim mężczyźnie, który po urodzeniu córki kupuje kamerę filmową i postanawia zapisywać kolejne etapy życia swojego dziecka. Powoli zaczyna interesować się także innymi sprawami i jego amatorski film otrzymuje nagrodę. Filip nie rozstaje się z kamerą od tego momentu, poświęca cały swój czas filmowaniu: organizuje spotkania z reżyserami, tworzy reportaże filmowe. Początkowy zachwyt przełożonych zmienia się w krytykę, rozpada się jego małżeństwo. Zostaje z kamerą sam, odepchnięty przez wszystkich. Ostatnia scena przedstawia, jak tytułowy *Amator* kieruje kamerą w swoją stronę. Może filmować jedynie siebie.



Kadr z filmu *Amator* (1979), reż. K. Kieślowski

[...] wszystko, co mnie interesuje, co wydaje mi się najważniejsze w życiu i najciekawsze, jest zbyt intymne. Nie wolno tego filmować, przynajmniej nie mogę uważać, że mi wolno, (...) W związku z tym nie mogłem dalej robić filmów dokumentalnych, bo miałem wrażenie, że nigdy nie postawię kamery w miejscu i czasie, który jest dla mnie najważniejszy (...) I uciekłem od filmu dokumentalnego. Zaczęłem robić filmy fabularne, zdawało mi się, że to jest dużo prostsze, bo właściwie co robię?

Wynajmuję aktorów, oni są ludźmi, którzy mają swój zawód, więc wykonują go właściwie, dając mi często dużo więcej niż zobowiązuje ich do tego ów zawód. I tak sobie wiele lat robiłem te filmy, a potem nagle zobaczyłem, że ja właściwie zupełnie odszedłem z normalnego życia (...) I właściwie wybrałem sobie bardzo wygodne miejsce, gdzie wszystko jest wymyślone, gdzie ja czy też my, z moim przyjacielem scenarzystą, wymyślamy wszystko i ważne jest tylko to, co wymyślimy. (...) I zacząłem mieć takie poczucie, że jestem w jakimś idiotyzmie, że zabrnąłem w jakiś kompletny kretynizm, że zaczynam żyć życiem, które nie jest prawdziwe. [fragment ostatniego wywiadu z reżyserem].



Kadr z filmu *Amator* (1979), reż. K. Kieślowski

Kino Kieślowskiego ewoluuje: od dokumentalistycznej prawdy, szorstkości i autentyzmu prawdziwego świata ku metafizyce, którą znajdujemy w cyklu telewizyjnym *Dekalog*. Dwie z dziesięciu nowel stały się odrębnymi filmami: *Krótki film o zabijaniu* oraz *Krótki film o miłości*. Oba były pokazywane na festiwalach w Cannes i Berlinie zdobyły nagrody.

Dekalog jest dziełem duetu Kieślowski – Piesiewicz. Reżyser przez wiele lat współpracował ze scenarzystą Krzysztofem Piesiewiczem przy tworzeniu swoich najważniejszych filmów.

Cykl dziesięciu nowel filmowych zrealizowanych na zlecenie Telewizji Polskiej pod koniec lat 80. nawiązuje do dziesięciu przykazań biblijnych. Kieślowski osadza historie we współczesnej mu Polsce, w komunistycznej rzeczywistości, dość szarej i przygnębiającej, wpisując w tę atmosferę losy swoich bohaterów. Dotyka w ten sposób kwestii egzystencjalnych, fundamentalnych dla życia jednostki, niezależnie od czasu i miejsca. Pokazuje, że każdy czyn ma swoje konsekwencje. Wyznacznikiem osądu moralnego jest pojawiający się w każdej z części przechodzień grany przez tego samego aktora (Artur Barciś), który obserwuje występkę głównych bohaterów naruszających tabu moralne ustanowione przez Dekalog.



Kadry pochodzą z serii filmowej *Dekalog* w reż. K. Kieślowskiego

Sam reżyser mówił tak:

To, co robicie, dotyczy nie tylko was, dotyczy także tych, którzy są blisko albo trochę dalej, albo nawet takich, których obecności wręcz nie przewidujecie. Uważajcie, obok was żyją inni ludzie, na których wasze uczynki mają jakiś wpływ, a mogą stać się nawet przyczyną tragedii. (Leksykon Filmu Polskiego)

Europejską sławę przyniósł Kieślowskiemu film *Podwójne życie Weroniki*, a po nim trylogia filmowa *Trzy kolory: Niebieski – Biały – Czerwony*. Za ten ostatni był nominowany do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej.



Kadr z filmu *Podwójne życie Weroniki* (1991), reż. K. Kieślowski

Podwójne życie Weroniki odnosi się do sfery metafizycznej. Opowiada historię bohaterki, a właściwie dwóch bohaterek, żyjących w tym samym czasie we Francji i w Polsce. Narracja filmowa rozpada się na dwie części. Jest związana z losem obu postaci, które odczuwają podobne stany emocjonalne i duchowe. Weronika i Veronique urodziły się w tym samym dniu, ale nie wiedzą o swoim

istnieniu. Są podobnie utalentowane muzycznie, obie chorują. Punktem styczonym bliźniaczych losów jest przypadkowo zrobione zdjęcie w Krakowie, na którym Veronique odkrywa fizycznego i duchowego sobowtóra. Kiedy Weronika umiera, śpiewając na scenie, jej francuska duchowa siostra odczuwa niewypowiedzianą stratę. W głębi jej duszy rodzi się melodia, której nie dokończyła na scenie polska Weronika.



Kadr z filmu *Podwójne życie Weroniki* (1991), reż. K. Kieślowski

Kieślowski dość często posługuje się elementami świata przedstawionego, aby opowiedzieć o głębi duszy. Jednym z powtarzających się motywów jest szyba – okno. W szybie odbija się postać, ona podwaja obecność, sugerując, że ani jedna, ani druga bohaterka nie jest sama. Jednocześnie przez szybę widać świat – drugą stronę. Tę prawdę Kieślowski powtarza w swoich późniejszych filmach wielokrotnie – wszystko, co robimy, ma swoje konsekwencje dla innych. Ale jest jeszcze inne przesłanie: zza tej materialnej przestrzeni prześwituje inny, duchowy, metafizyczny świat. Druga strona – druga przestrzeń.

POROZMAWIAJMY...

1. Jaką rolę dla tożsamości bohaterek odgrywa przecucie, intuicja?
2. W jaki sposób Kieślowski pokazał metafizyczną „podszewkę” świata?
3. Irene Jacob zagrała podwójną rolę Weroniki i Veronique. W której z tych kreacji była bardziej przekonująca? Uzasadnij.
4. Muzykę do filmu Kieślowskiego napisał krakowski kompozytor Zbigniew Preisner. Jakie emocje wywołuje w Tobie ta ścieżka dźwiękowa? Czy jej obecność wprowadza do narracji filmowej jakieś dodatkowe znaczenia?

5. Krzysztof Kieślowski jest jednym z reżyserów utożsamianym z **kinem autorskim**. Czy w Twoim kraju są twórcy filmowi mający swój niepowtarzalny styl wypowiedzi artystycznej i tematykę, po których można ich poznać? Opowiedz o nich.
6. Jak wyjaśnisz określenie „kino metafizyczne”? Czy ten rodzaj filmów ma w dzisiejszej kulturze szansę na popularność? Czy znasz innych reżyserów tworzących takie filmy?

Kino autorskie – nawiązuje do koncepcji reżysera-twórcy, odpowiedzialnego za całokształt działań artystycznych, podobnie jak ma to miejsce w teatrze. Kino autorskie nie jest tylko „sprawnym rzemiosłem”, ale pozwala wyeksponować oryginalność stylu danego twórcy. Szczególne miejsce kino artystyczne (autorskie) zajmuje w kinematografii europejskiej. Kino autorskie sprzeciwia się amerykańskiej koncepcji produkcji oraz „maszynie rozrywki” w postaci kina gatunków. O wiele większy nacisk kładzie na stronę formalną – pracę kamery, światło, plany filmowe, montaż czyli tzw. poetykę filmową. Z czasem każdy twórca wykształca swój niepowtarzalny styl, rozpoznawalny przez widzów. Nazwisko reżysera staje się wyznacznikiem jakości.

AGNIESZKA HOLLAND – CZŁOWIEK UWIKŁANY W SYSTEM

Podczas uroczystości wręczenia tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w 2024 r. Agnieszka Holland powiedziała:

Od dawna miałam wrażenie, że II wojna światowa nie skończyła się; ona tylko przysnęła i w każdej chwili może się obudzić. Co prawda groza zbrodni Holocaustu wytworzyła przy najmniej w Europie swego rodzaju szczepionkę, która okazała się sprawcza. Zobaczyliśmy, do czego prowadzą nacjonalizm, rasizm, budowanie potęgi na nienawiści, konstruowanie figury wroga, w której to roli można obsadzić kogokolwiek [...]. Tyle że szczepionka przestała działać, a fundamenty się kruszą⁷.

Tę wypowiedź można potraktować jako podsumowanie czy skrót jej postawy twórczej. Charakterystyczną cechą jej twórczości jest łączenie poetyki i sztuki filmowej z bezkompromisową postawą obywatelską. Jej filmy są pełne empatii wobec dziejącej się niesprawiedliwości. Wyróżnia ją wyjątkowa wrażliwość humanistyczna oraz przywiązanie do wolności i praw człowieka. Holland nie bała się poruszać tematów trudnych, stawiała często niewygodne pytania dotyczące polskiej tożsamości, zbiorowej oraz jednostkowej odpowiedzialności za zło społeczne. Z niezwykłą odwagą mówi o bierności wobec zła jako współodpowiedzialności za zbrodnie, niezależnie, czy chodzi o hitlerowski nazizm, czy sowiecki totalitaryzm, czy obecną obojętność na cierpienie uchodźców. Kino Holland jest silnie zaangażowane. Można by nazwać ten rodzaj filmów **kinem odpowiedzialności społecznej**. W jednym z wywiadów mówi: „Mówienie o historii czy o sprawach, które dotyczą nie tylko jednostek, ale też głębszych mechanizmów wpływania na ludzkość powinno być częścią narracji kina. [...] Odwracanie się od polityki albo brak próby zrozumienia głębszych zjawisk dziejących się pod powierzchnią rzeczywistości to rodzaj eskapizmu”⁸. Dlatego kino Holland budzi tak wielkie emocje, o czym ostatnio Polacy mogli się przekonać, oglądając *Zieloną granicę*.

⁷ A. Holland, *II wojna się nie skończyła; ona tylko przysnęła i w każdej chwili może się obudzić*, Dzieje.pl. Portal historyczny, 25.11.2024, link: <https://dzieje.pl/wiadomosci/holland-ii-wojna-sie-nie-skonczyla-ona-tylko-przysnela-i-w-kazdej-chwili-moze-sie>, [dostęp: 14.04.2026].

⁸ M. Radomski, *Agnieszka Holland: Wszyscy chcą stempli prawdziwej historii* [WYWIAD], Culture, Opublikowany: 19 sierpnia 2019. Ostatnia aktualizacja: 23 sierpień 2019; link: <https://culture.pl/pl/artykul/agnieszka-holland-wszyscy-chca-stempla-prawdziwej-historii-wywiad> [5.06.2026].

Agnieszka Holland (ur. 1948) reżyserka filmowa i teatralna, scenarzystka i tłumaczka. Wyjechała z Polski, mając 17 lat, po tragicznej śmierci ojca. Studia filmowe odbyła w Pradze. Tam też poznała prozę Milana Kundery, którego tłumaczyła na język polski. Jego wykłady i pisarstwo odcisnęły ślad na jej twórczości. Po powrocie do Polski asystowała Krzysztofowi Zanussiemu, Andrzejowi Wajdzie oraz Krzysztofowi Kieślowskiemu. Zadebiutowała w 1970 r. filmem *Grzech Boga*. Jej filmy *Gorzkie żniwa*, *Europa, Europa*, *W ciemności* były nominowane do Oscara. Produkcja *Obywatel Jones* została nagrodzona Złotymi Lwami na 44. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, a *Zielona granica* otrzymała Nagrodę Specjalną Jury Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji. Jako pierwsza kobieta w historii była przewodniczącą Europejskiej Akademii Filmowej. Pełniła tę funkcję w latach 2021–2024. W świecie filmowym uważana jest za jedną z mistrzyń sztuki reżyserskiej.



Kadr z filmu *Zielona granica* (2023), reż. A. Holland

POROZMAWIAJMY...

1. Dlaczego Agnieszka Holland użyła do opowiedzenia tej historii konwencji czarno-białej?
2. Czy znasz inne produkcje filmowe nakręcone w tej konwencji? Jakie tematy poruszały?
3. Która z indywidualnych historii uchodźców była dla Ciebie najbardziej poruszająca? Uzasadnij.
4. Jak oceniasz postawę ukazanych w filmie Polaków wobec uchodźców?
5. Dlaczego wydarzenia opowiadające o granicy polsko-białoruskiej kończą się na granicy Polski z Ukrainą w momencie wybuchu wojny z Rosją? Jak interpretujesz obecność dawnego strażnika granicznego wśród wolontariuszy pomagającym Ukraińcom?

6. Czy zgadzasz się z krytyką filmu, która postrzega go jako atak na państwo polskie?
7. Czy w Twoim kraju doświadczasz problemu uchodźców przybywających spoza Europy? Jak opowiada o tym kino lub inne przekazy medialne?

Film zainspirowany autentycznymi wydarzeniami na granicy polsko-białoruskiej, związanymi z kryzysem migracyjnym, zadaje pytanie o humanitaryzm XXI wieku. Holland, bazując na nagraniach dokumentujących próby przekraczania polskiej granicy przez uchodźców z Syrii czy Afryki, buduje narrację o różnych postawach Polaków wobec tej sytuacji. Niektórzy w odruchu człowieczeństwa rzucają się na pomoc ludziom pozostawionym w lesie, poświęcając swój czas, dobytek, reputację. Inni wyłapują uciekinierów w lasach lub donoszą władzom, kiedy ci pojawiają się w wioskach. Jeszcze inni skrywają swoje uprzedzenia pod mundurami Straży Granicznej. Holland nie pokazuje masy uchodźców. Przedstawia indywidualne historie: syryjską rodzinę uciekającą przed represjami, młode małżeństwo, afrykańskich młodzieńców. Każde z nich zmierza ku Europie w innym celu, z inną nadzieją.

Z powodów politycznych *Zielona granica* nie została dopuszczona do konkursu głównego 48. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. W niektórych recenzjach pojawiły się oskarżenia pod adresem Agnieszki Holland o sprzyjanie rosyjskiej propagandzie. Ostatecznie rok później *Zielona granica* zdobyła festiwalowe Grand Prix Złote Lwy.

Agnieszka Holland w swoich filmach stara się obnażyć mechanizmy manipulacji jednostką. Pokazuje jak wielkie narracje (totalitaryzmy) zakłamują rzeczywistość i zwodzą człowieka. Reżyserka stosuje w swoich filmach charakterystyczną mieszkankę liryzmu i ironii, współczucia i odrazy, smutku i sympatii, nie pozwalając widzowi jednoznacznie oceniać swoich bohaterów. Holland nieustannie stawia w stan podejrzenia opowiadane historie, ponieważ nie chce tworzyć jednowymiarowego obrazu rzeczywistości. Dlatego w jej narracji wielkie narodowe toposy, mity, opowieści podszyte są nieufnością czy wręcz kpina. Autorka *Zielonej granicy* nieustannie przeciwstawia historię konkretnej jednostki systemowi, w którym ta jednostka musi się odnaleźć. Najczęściej zdradza ona swoją ciemną naturę.

Przykładem takiego ujęcia historii jest film z 1991 r. *Europa, Europa*, będący adaptacją autobiograficznej książki Solomona Perela. Film opowiada historię żydowskiego chłopca, który w wyniku zbiegu okoliczności znalazł się w samym środku nazistowskiej zawieruchy jako członek młodzieżowej NSDAP. Szukając swojej tożsamości oraz próbując przeżyć – wobec realnego zagrożenia obozów koncentracyjnych – młodzieniec coraz głębiej wchodził w struktury nazistowskiej partii i wojska. Dzięki doskonałej znajomości języka niemieckiego zdołał przekonać nazistowskich żołnierzy, że jest volksdeutschem. Przyjęty do armii jako tłumacz, szybko – i przypadkowo – stał się bohaterem wojennym, za co został nagrodzony wysłaniem do elitarnej nazistowskiej szkoły w Berlinie...



Kadr z filmu *Europa. Europa* (1991), reż. A. Holland

Perel nie zdradzał tajemnicy swego życia do chwili, kiedy dostał zawału. Niemal na łożu śmierci uświadomił sobie, że właśnie ta tajemnica go zabija. W rocznicę kryształowej nocy pojechał do miasteczka Peine, z którego pochodził. Tam spotkał jakiegoś dziennikarza i wszystko mu opowiedział. [*Magia i pieniądze*, Maria Kornatowska].

[recenzja]

Krytyka porównywała film Agnieszki Holland do filozoficznych przypowieści Woltera, a jego głównego bohatera do Kandyda. Motto *Europy, Europy* mogłoby brzmieć: „Najważniejszym motorem ludzkiego działania jest chęć przetrwania. Inne motywacje, takie jak np. poczucie tożsamości rasowej lub narodowej czy normy moralne mają znaczenie drugorzędne”. Instynkt samozachowawczy był tym, co uratowało Perelę. Za jaką jednak cenę? Reżyserka nie odpowiada na to pytanie. Nie odpowiada też na inne, co mieli jej za złe niektórzy recenzenci. Bo kto jest właściwie oskarżonym w *Europie, Europie*? Anonimowe mechanizmy historii? Ułomna ludzka natura? Dekadencka kultura Europy, dzięki której mogły narodzić się totalitaryzmy? – pytał branżowy „Film”. Czy Sally Perel to geniusz oportunisty, czy zaszczuty, zdeorientowany chłopak, rozpaczliwie walczący o życie? Kim jest: Żydem, Polakiem, komunistą, nazistą, „Europejczykiem”? Według pierwotnej wersji scenariusza film miała kończyć scena, w której Perel spotyka się po latach z kolegami – Niemcami i ze wzruszeniem śpiewa hitlerowskie pieśni. Czy gdyby producenci nie przestraszyli się żydowskiej publiczności, odpowiedź na pytanie o tożsamość Pereli byłaby łatwiejsza? W końcowej scenie filmu na ekranie pojawia się autentyczny Salomon Perel, który po wojnie dokonał kolejnej mistyfikacji i jeszcze raz zmienił sobie życiorys, by móc wyjechać do Izraela.

[<https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=123298>]

POROZMAWIAJMY...

1. Jak interpretujesz scenę inicjującą film (obrzezanie)? Jaką rolę w historii bohatera odgrywa to właśnie doświadczenie właściwie dla tożsamości żydowskiej?

2. Jakie sposoby znajduje Perel, by ukryć swoją tożsamość przed czujnymi oczami żołnierzy, lekarzy i kolegów z Hitlerjugend?
3. Jak Holland pokazuje granicę między „udawaną” a „prawdziwą” tożsamością? Jak zachowuje się Perel, by ją ukryć np. w sierocińcu w Grodnie czy w III Rzeszy w Berlinie?
4. Które ze scen w filmie są jednocześnie częściowo dramatyczne (tragiczne) i komiczne? Dlaczego Holland w ten sposób je konstruuje?
5. Jak oceniasz zachowanie bohatera? Czy ratowanie życia za wszelką cenę uważasz za usprawiedliwione?
6. Przeczytaj recenzję filmu zamieszczoną powyżej. Jakie pytania w niej padają? Spróbuj na nie odpowiedzieć. Porozmawiaj z kolegą/koleżanką na tematy, które te pytania wywołują.
7. Z jakimi dylematami etycznymi musiał się zmagać Twój naród?

Agnieszka Holland jest reżyserką zaangażowaną. Wielokrotnie podejmowała tematy kontrowersyjne, dotyczące przyzwyczajęń społecznych i kulturowego tabu. W 2017 r. na podstawie powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk reżyserka nakręciła film *Pokot*. Porusza w nim dwa wątki. Pierwszy ma charakter kulturowo-obyczajowy i jest związany z polską tradycją łowiecką. Holland, zabierając głos w sprawie polowań, wypowiada się na temat ochrony zwierząt.



Kadr z film *Pokot* (2017), reż. A. Holland

Fabula filmu skupia się na śledztwie prowadzonym przez Janinę Duszejko, emerytowaną nauczycielkę, badającą sprawę niewyjaśnionych tragicznych wypadków, w których giną miejscowi myśliwi. Kobieta powoli odkrywa, że śmierć tych mężczyzn jest konsekwencją ich polowań i okrutnego traktowania zwierząt. Natura sama wymierza sprawiedliwość.

Drugi wątek filmu ma głębszy wymiar i dotyczy kwestii współistnienia wszystkich stworzeń. Świat jest pokazany jako niejednorodna przestrzeń, gdzie przenikają się różne formy życia. Można w nim odnaleźć refleksję samej Olgi Tokarczuk, która w wykładzie po otrzymaniu Nagrody Nobla mówiła:

Świat jest tkaniną, którą przedziemy codziennie na wielkich krosnach informacji, dyskusji, filmów, książek, plotek, anegdot. Dziś zasięg pracy tych krosien jest ogromny – za sprawą Internetu prawie każdy może brać udział w tym procesie, odpowiedzialnie i nieodpowiedzialnie, z miłością i nienawiścią, ku dobru i ku złu, dla życia i dla śmierci. Kiedy zmienia się ta opowieść – zmienia się świat. W tym sensie świat jest stworzony ze słów.

To, jak myślimy o świecie i – co chyba ważniejsze – jak o nim opowiadamy, ma więc olbrzymie znaczenie. Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane, przestaje istnieć i umiera. Wiedzą o tym bardzo dobrze nie tylko historycy, ale także (a może przede wszystkim) wszelkiej maści politycy i tyrani. Ten, kto ma i snuje opowieść – rządzi.

[O. Tokarczuk, *Przemowa Noblowska, Czuły narrator*, 7 grudnia 2019, link: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/104870-lecture-polish/> [dostęp: 5.06.2026].

KIM JEST OLGA TOKARCZUK?

OLGA TOKARCZUK – urodzona w 1962 roku w Sulechowie pisarka i eseistka, która stała się głosem młodego pokolenia pisarzy po przełomie ustrojowym w 1989 r. Jej twórczość skoncentrowała się na pozamiejskich peryferiach, tematach kobiecych oraz wątkach ezoterycznych. Otrzymała liczne nagrody, w tym The Man Booker International Prize oraz Literacką Nagrodę Nobla za rok 2018.



Fot. Martin Kraft, *Olga Tokarczuk podczas prezentacji filmu „Pokot” 2017 rok*, licencja CC BY-SA 3.0

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MIK32708_Olga_Tokarczuk_\(Pokot,_Berlinale_2017\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MIK32708_Olga_Tokarczuk_(Pokot,_Berlinale_2017).jpg)

-
- Debiutowała w 1993 roku powieścią *Podróż ludzi księgi*, w której pojawiają się niemal wszystkie najważniejsze wątki tematyczne pisarki: magia, tajemnica, miłość, ezoteryka.
 - Prawdziwą popularność przyniosła jej powieść *Prawiek i inne czasy* napisana w 1996 r. Tokarczuk ze skrawków realnej historii buduje mit, czyli historię przesiąkniętą łaodem, gdzie wszystkie wydarzenia, także te tragiczne i złe, mają swoje uzasadnienie. Tytułowy Prawiek, to mityczna wioska położona rzekomo w samym środku Polski, jest archetypicznym mikrokosmosem, w którym skupiły się wszystkie znane człowiekowi radości i smutki.
 - Opublikowała zbiory opowiadań: *Szafa*, *Gra na wielu bębenkach*, *Opowiadania dziwne*. Tokarczuk, wykształcona psychoterapeutka, buduje w nich realistyczną opowieść o charakterze psychologiczno-obyczajowym.
 - Światowy rozgłos przyniosła pisarce powieść *Bieguni* wydana w 2007 r. Tytuł książki nawiązuje do dawnej prawosławnej sekty uważającej, iż pozostawanie w jednym miejscu naraża człowieka na ataki Złego, więc ciągłe przemieszczanie się służy zbawieniu duszy. To wielowątkowa i fragmentaryczna opowieść o podróży.
 - Największe dzieło pisarki to *Księgi Jakubowe* napisane w 2014 roku. Przedstawia ono losy Jakuba Franka, żydowskiego mistyka, który żyjąc w XVIII-wiecznej Polsce, postanawia połączyć chrześcijaństwo z religią żydowską.

ROMAN POLAŃSKI – TRAGIZM IRONIĄ PODSZITY

Uważam, że Polański jest jedynym reżyserem wywodzącym się z Polski, który zrobił naprawdę światową karierę. [...] Wydaje mi się, że jest błędem mówienie o Polańskim, jako o reżyserze polskim. To jest twórca, który wywodzi się z Polski, ze szkoły polskiej, ale jest reżyserem przynajmniej europejskim, ze względu na okoliczności, które sprawiły, że nie mógł robić filmów w Stanach Zjednoczonych. [...] Oczywiście on zaczynał w Polsce, tu kręcił pierwsze filmy, ale szybko, jako bardzo młody człowiek rozpoczął karierę europejską, a potem międzynarodową. Swoje wielkie filmy zrobił w systemie amerykańskim, później kontynuował swą twórczość w Paryżu. Nie porównywałabym go z innymi twórcami i ich filmami robionymi w Polsce, bo w tym czasie, kiedy my na przykład mieliśmy do czynienia, choć to trochę starsze pokolenie, z nurtem kina niepokoju moralnego, to on robił zupełnie inne filmy, w szerszym kontekście, szerzej rozumiałe. [...]

Polański, robiąc filmy, jakie na przykład narzucało mu Hollywood, gdzie rządzi producent – te filmy, które były w jakimś sensie thrillerami, potrafił zawsze wprowadzić coś głębszego, jakieś „drugie dno”, analizę psychologiczną. Na przykład w *Rosemary's Baby* – to nie jest po prostu film grozy, to jest obraz znacznie głębszy, który wiele nam mówi o sprawach ostatecznych.

Polański potrafi się przeciwstawiać wszelkim wpływom na jego twórczość, do Hollywood przebił się właśnie swoją oryginalnością, jego kino było „inne”. On sam mówi w wywiadach, że nie uznaje dyktatu, czy jakichkolwiek ingerencji różnych komisji, które decydują o kształcie filmu. [...] W Hollywood obowiązuje bardzo rygorystyczny system producencki, to producent, a nie reżyser decyduje często, jak film ma się zakończyć. Reżyser jest człowiekiem do wynajęcia, inaczej niż w Europie, chociaż u nas też już system producencki zaczyna dominować, ale wciąż reżyser jest artystą i od niego zależy kształt filmu. Polański odcisnął w kinematografii niezaprzeczalne piętno swoim wyobrażeniem sztuki, jest rozpoznawalny.

[Wywiad Mariusza Kubika z Krystyną Doktorowicz
<https://gazeta.us.edu.pl/node/241231>]

Roman Polański (ur. w 1933 w Paryżu jako Raymond Liebling) – polski reżyser, scenarzysta, aktor teatralny i filmowy. Pochodzi z rodziny żydowskiej.

W czasie wojny przeżył okupację w Polsce i uratował się poza granicami getta dzięki polskiej rodzinie. Po wojnie ukończył liceum plastyczne, następnie zdał na reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi.

Podczas studiów zrealizował etiudę *Dwaj ludzie z szafą*, która zdobyła nagrodę w Brukseli w 1958 r. Debiutował pełnometrażowym filmem fabularnym *Nóż w wodzie* w 1962 r. Potem wyjechał do Francji i rozpoczął międzynarodową karierę. Nakręcił tam *Wstręt* (1965) oraz *Matnię* (1966), które otrzymały nagrody europejskie i otworzyły mu drzwi do kariery w Stanach Zjednoczonych. Tam powstały jego najpopularniejsze filmy: *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (1967), *Dziecko Rosemary* (1968), *Chinatown* (1974). Po wydarzeniach z sektą Charlesa Mansona, której członkowie zamordowali żonę Polańskiego, Sharon Tate, reżyser wyjechał do Francji. Tam ponownie ożenił się – z aktorką Emmanuelle Seigner, która zagrała w kilku jego filmach m.in. *Gorzkie gody* (1992), *Wenus w futrze* (2013). Niezwykłym sukcesem Romana Polańskiego okazał się film *Pianista* (2002), bazujący na historii Władysława Szpilmana i wspomnieniach z getta samego reżysera.



Fot. Mariusz Kubik, Portret Romana Polańskiego, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=140880014>

I. *Dwaj ludzie z szafą* (1958)



Kadr z filmu *Dwaj ludzie z szafą* (1958), reż. R. Polański

Etiuda filmowa zrealizowana przez Romana Polańskiego jeszcze podczas studiów została nagrodzona na brukselskiej wystawie Expo 1958 r.

Obejrzyjmy ją razem. Przedstawione wydarzenia są utrzymane w konwencji groteski i teatru absurdu. Dwaj mężczyźni wychodzą z morza, niosąc szafę. Zaczyna się wędrówka po mieście, podczas której napotykają na problemy ze swoim bagażem: nie mieszczą się w hotelu, tramwaju ani kawiarni. Niesiona szafa wywołuje różne reakcje: od obojętności, przez zdziwienie, po agresję. Dochodzi do bijatyki z lokalnymi chuliganami. Pobici mężczyźni wracają do morza i znikają w nim wraz z szafą.

POROZMAWIAJMY...

1. Co jest tematem tej 14-minutowej etiudy?
2. Jak rozumiesz rolę szafy w tej historii? Co dzieje się, gdy pojawia się szafa?
3. Dlaczego Polański korzysta z kategorii absurdu?
4. Jaka rolę w filmie pełni muzyka skomponowana przez Krzysztofa Komedę?

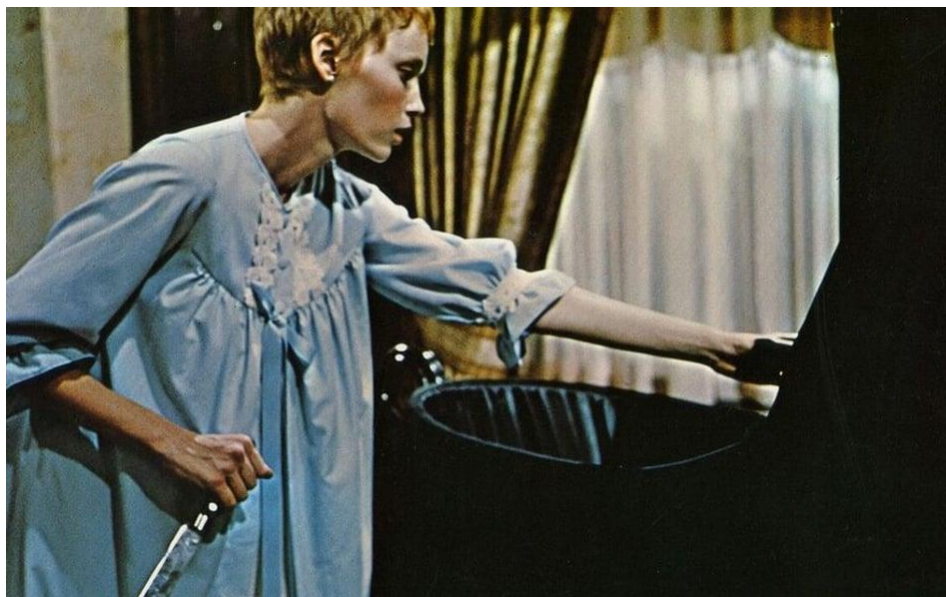
II. *Dziecko Rosemary* (1968)

Po znakomitych filmach zrealizowanych we Francji (*Wstręt*, *Matnia*) Roman Polański wyjechał do Hollywood. Otrzymał propozycję nakręcenia adaptacji satanistycznej powieści Iry Levina *Dziecko Rosemary*. Historia młodego małżeństwa, które wprowadza się do kamienicy na Manhattanie zostaje opowiedziana w konwencji horroru. Polański umiejętnie porusza się pomiędzy kinem gatunków, którego oczekuje widownia amerykańska, a swoją indywidualną perspektywą. Reżysera od początku interesuje kameralne studium psychologiczne człowieka osaczonego, uwikłanego w sytuacje, które go przerastają. W *Dziecku Rosemary* tytułowa bohaterka wraz z mężem ulegają namowom sąsiadów do wzięcia udziału w dziwnym rytuale. Trans wywołany narkotykami rodzi w niej przekonanie, że kolacja przekształca się w orgię, podczas której zostaje zgwałcona przez samego diabła. W kolejnych tygodniach Rosemary odkrywa, że jest w ciąży. Zamknięta w domu, otoczona opieką, a zarazem pilnowana i kontrolowana przez sąsiadów, jest coraz bardziej przekonana o tym, że nosi w sobie potomstwo diabła. Pełna lęku, przerażona tym faktem, czuje, że znalazła się w pułapce, z której nie ma wyjścia.



Kadr z filmu *Dziecko Rosemary* (1968), reż. R. Polański

W rolę pani Rosemary wcieliła się Mia Farrow, a muzykę do filmu po raz kolejny skomponował Polańskiemu Krzysztof Komeda. Motyw przewodni *Lullaby* był w filmie wykonywany przez samą Mię Farrow. Pełen niepokoju wątek muzyczny wprowadza w stan strachu i niepewności.



Kadr z filmu *Dziecko Rosemary* (1968), reż. R. Polański

POROZMAWIAJMY...

1. Jakie elementy gatunku horroru Polański wykorzystał w filmie?
2. Co w tym filmie odbiega od klasycznie rozumianego horroru?
3. Dlaczego Rosemary jest przekonana o diabelskim nasieniu noszonym w sobie?
4. Jak zostało pokazane w filmie mieszkanie głównych bohaterów?
5. Jak oceniasz muzykę do filmu? Jaką ona pełni rolę?
6. Czy znasz inne filmy o podobnej tematyce? Jak *Dziecko Rosemary* wypada na ich tle?
7. Czy w Twoim kraju popularne jest kino grozy?

III. *Pianista* (2002)

Historia Władysława Szpilmana, przedwojennego polskiego pianisty, który w czasie okupacji musiał ukrywać się w getcie i poza nim, stała się kanwą scenariusza filmu Romana Polańskiego. Film zdobył wiele nagród, w tym Złotą Palmę w Cannes, 7 francuskich Cezarów, 2 brytyjskie BAFTY i 3 Oscary. Bazując na wspomnieniach Szpilmana, ale i na swoim doświadczeniu dziecka, które zostało przez ojca wypchnięte poza mury getta, Polański

stworzył bardzo wzruszającą i przekonującą opowieść. Jak sam mówił: „*Pianista* jest filmem bardzo osobistym, opisuje rzeczy, które ja w pewnym sensie przeżywałem. Są tam sceny z mojego życia”.

[Polskie Radio/az, „Pianista” Roman Polański wraca do dzieciństwa, 2026-05-24, 07:45, link: <https://polskieradio24.pl/artukul/2739213,pianista-roman-polanski-wraca-do-dzieinstwa>, [dostęp: 5.06.2026]].



Kadr z filmu *Pianista* (2002), reż. R. Polański

Akcja filmu rozpoczyna się we wrześniu 1939 roku, gdy w Polskim Radiu 28-letni Szpilman gra *Nokturn cis-moll* Chopina. Po wybuchu wojny i wkroczeniu wojsk III Rzeszy do Warszawy tytułowy pianista wraz z rodziną doświadczają nazistowskich restrykcji: konfiskaty mienia, napiętnowania gwiazdą Dawida na ramieniu, zamknięcia w getcie. Szpilman zarabia na utrzymanie całej rodziny, grając w kawiarni, gdzie spotykają się członkowie „elity” getta: spekulanci, dziwki, alfonsi. W 1942 r. zaczyna się akcja „ostateczne rozwiązanie”, w ramach której Niemcy zaczynają wywozić Żydów do „obozów pracy”. W rzeczywistości to akcja eksterminacyjna. Z bydlęcego wagonu Szpilman zostaje uratowany dzięki jednemu z policjantów, który rozpoznaje w nim znanego pianistę. Od tego momentu muzyk ukrywa się na poddaszach. Jego rodzina ginie w obozie koncentracyjnym. W sierpniu 1944 roku wybucha powstanie warszawskie, a Szpilman znajduje schronienie w willi, gdzie mieści się kwatera wojsk niemieckich. Odkrywa to niemiecki kapitan, który zauważa w nim artystyczną duszę. *Ballada g-moll* Chopina ocala pianiście życie. Gdy wojna się kończy, widzimy Szpilmana w Polskim Radiu. Ma możliwość uratowania niemieckiego kapitana z radzieckiej niewoli, jednak gdy dociera do wskazanego obozu jenieckiego, znajduje tam już tylko puste pole.

Film Polańskiego porównywany jest z *Listą Schindlera* Stevena Spielberga, której akcja również rozgrywa się w Polsce i ma ambicje dość uniwersalnego i całościowego ujęcia tematu zagłady Żydów.



Kadry z filmu *Pianista* (2002), reż. R. Polański

POROZMAWIAJMY...

1. Oceń grę aktorską Adriana Brody'ego w filmie *Pianista*.
2. Jak została pokazana nazistowska akcja likwidacji getta?
3. Jakie znaczenie dla konstrukcji filmu i samej postaci ma grana przez tytułowego pianistę ballada Chopina?
4. *Film Pianista* wpisał się także we współczesną dyskusję o roli Polaków w Holocauście i ich współudziale w tej zbrodni. Jakie masz zdanie na ten temat?
5. Czy temat Holocaustu dotyczy także historii Twojego narodu? Jaką postawę przyjęli Twoi przodkowie wobec tamtych wydarzeń?
6. Czy w Twoim kraju kręci się filmy pokazujące podobne ludzkie dramaty? Opowiedz o tych filmach.

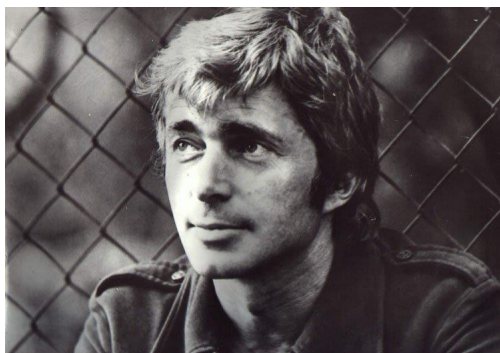
ŚMIECH NA SALI... O ZNACZENIU POLSKIEJ KOMEDII

W latach 70. i 80. w polskim kinie popularne stały się filmy ukazujące absurd życia codziennego PRL-u. Kino tego czasu skupiało się na satyrycznym obrazie społeczeństwa i kultury polskiej, za którym kryła się krytyka socjalizmu. Kręcono filmy odśmiewające absurd życia w państwie komunistycznym. To absurd – mówiło się w Polsce Ludowej, kiedy gasło światło albo spóźniał się pociąg, ale ten absurd był jednocześnie aluzją. W społecznym odczuciu winien był ustrój, a nie elektryk czy kolejarz, lecz otwarcie nie wolno było tego powiedzieć. W tym czasie powstają najważniejsze i najciekawsze komedie, których językiem mówiła cała Polska. Wyrażenia z filmów, takie jak: „Nie mam pana płaszcza i co mi pan zrobisz?” albo „A gdyby tu było kiedyś przedszkole w przyszłości” (*Miś*); „Albercik wychodzimy” czy „Kobieta mnie bije” (*Seksmisja*); „Ktoś w damskiej ubikacji napisał na ścianie głupi kaowiec” albo „Najbardziej lubię piosenki, które już słyszałem” (*Rejs*) weszły na stałe do języka mówionego i kontekstowego komentowania sytuacji kulturowych w Polsce.

Do grona najwybitniejszych twórców komedii tego czasu należą: Marek Piwowski, Stanisław Bareja oraz Juliusz Machulski.

I. Marek Piwowski: *Rejs* (1970)

Marek Piwowski (ur. 1935 w Warszawie) – reżyser, scenarzysta i dziennikarz. Ukończył Łódzką Szkołę Filmową w 1968 r. Większość swojej twórczości filmowej poświęcił dokumentalistyce, w której skupiał uwagę na społecznych rytuałach. Wypracował charakterystyczny styl filmowy oscylujący między groteską a satyrą. W karierze filmowej nakręcił trzy filmy fabularne, odnoszące się do zjawisk społecznych: *Rejs* (1970), *Przepraszam, czy tu biją* (1976) i *Urowadzenie Agaty* (1993).



Kadr z filmu *Bilans kwartalny* (1974), reż. K. Zanussi. Na zdjęciu Marek Piwowski

O CZYM JEST FILM?

Na statku wycieczkowym F. Dzierżyński gromadzą się przedstawiciele polskiego społeczeństwa, by spędzić niedzielne popołudnie. Wśród pasażerów pojawia się gapowicz, ukrywający się przed milicją, który w wyniku zbiegu okoliczności przyjmuje na siebie rolę pracownika „kulturalno-oświatowego” (kaowca). By uwiarygodnić swoją rolę kaowiec podejmuje się przygotowania programu artystycznego na cześć kapitana statku. Program artystyczny jest żenującą składanką popisów gimnastycznych, wokalnych, tanecznych oraz konkursów, które przypominają występy dzieci na letnich koloniach. Wolne popołudnie zamienia się w akcję propagandową, a pasażerowie poddają się bezwolnie „aparatu władzy” reprezentowanemu przez kaowca.

POROZMAWIAJMY O FILMIE:

1. Kto znajduje się wśród pasażerów statku wycieczkowego?
2. W jaki sposób uciekinier zostaje na statku pracownikiem „kulturalno-oświatowym”? Co sprzyja wejściu w rolę kaowca?
3. Przeanalizuj postawę współpracowników „kaowca” (filozofa, profesora). Jaki mechanizm społeczny obnaża ich postawa?



Kadr z filmu *Rejs* (1970), reż. M. Piwowski. Na zdjęciu popularny duet aktorski: Stanisław Tym – Jerzy Dobrowolski

4. Zwróćmy uwagę na scenę zebrania na statku, podczas którego kapitan przedstawia pracownika kulturalno-oświatowego. Jaki jest jego przebieg i zachowanie uczestników. Jaką prawdę o ówczesnej polskiej rzeczywistości pokazuje?

5. Przyjrzyjmy się grom i zabawom zorganizowanym na cześć kapitana. Jaki mają charakter, przebieg i znaczenie?
6. Przyjrzyj się grze duetu aktorskiego: Jan Himilsbach – Zdzisław Maklakiewicz. Jaką rolę przypisał reżyser zderzeniu tak różnych osobowości?
7. Które ze scen pokazują zachowania absurdalne?
8. Czy któraś ze scen szczególnie cię rozbawiła? Powiedz, co cię w niej rozbawiło?



Kadr z filmu *Rejs* (1970), reż. M. Piwowski. Na zdjęciu Jan Himilsbach i Zdzisław Maklakiewicz

9. Jakie zwroty lub wypowiedzi poszczególnych bohaterów filmowych zapamiętałeś? Czy rozumiesz ich metaforyczne znaczenie?

II. Stanisław Bareja: *Miś* (1980)

Stanisław Bareja (1929–1987) – polski reżyser, scenarzysta filmowy, także aktor, debiutował komedią *Mąż swojej żony* w 1960 r.

Zasłynął jako twórca satyrycznych obrazów społecznych: *Miś* (1980), *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz* (1978), *Brunet wieczorową porą* (1976) oraz serialu *Alternatywy 4* (emisja: 1986–1987).



Zdjęcie portretowe Stanisława Barei. Fotografia z akt paszportowych, dołączona do podania o wyjazd zagraniczny w 1987 r. (fot. z zasobu IPN, sygn. IPN BU 763/21406)

O CZYM JEST FILM?

Film opowiada historię o prezesie klubu sportowego Tęcza, Ryszardzie Ochódzkiem, który chce wyjechać za granicę. Kontrola graniczna uświadamia mu, że wyrwane z paszportu strony są działaniem jego byłej żony, która w ten sposób próbuje uniemożliwić mu podjęcie pieniędzy zgromadzonych na zagranicznym koncercie w Londynie. Ochódzki szuka sposobu, by jak najszybciej wyjechać i wyprzedzić żonę. Pomaga mu w tym reżyser Hochwander, z którym łączą go wspólne interesy – w tym tytułowy miś unoszący się nad Warszawą – oraz kochanka Ola. Znajdują sobowtóra prezesa, wyrabiają paszport, a następnie upijają sobowtóra i pozostawiają nieprzytomnego na kilka dni. W tym czasie Ochódzki wyjeżdża, podejmuje pieniądze z konta i wraca do Polski.



Kadr z filmu *Miś* (1981), reż. S. Bareja

Komedia poza zgrabną intrygą jest pełna epizodycznych skeczy, ukazujących rozpadający się system PRL. Liczne sceny barów mlecznych, urzędów, sklepów ujawniają absurd codziennego życia Polaków.

POROZMAWIAJMY...

1. Jak oceniasz zachowanie Ryszarda Ochódzkiego? Jego motywację i postępowanie?
2. Które zachowania bohaterów w przedstawionej rzeczywistości wydają ci się absurdalne? Dlaczego?
3. Jak rozumiesz tytuł filmu? Czego symbolem może być słomiana kukła zawieszona nad Warszawą? Przeczytaj poniższy dialog

To jest miś na skalę naszych możliwości

— Powiedz mi, po co jest ten miś?

— No właśnie: po co?

— Otóż to. Nikt nie wie po co, dlatego nie musisz obawiać się, że ktoś zapyta.

4. Ile razy reżyser wprowadza do filmu przedstawicieli władzy ludowej? W jakim celu to robi?
5. Która scena cię rozbawiła? Dlaczego?
6. Czy zapamiętałeś z filmu jakieś powiedzenia, które są według Ciebie śmieszne? Jakie?

Silny związek *Misia* z rzeczywistością polityczną sprawia, że komedia może być nie do końca zrozumiała dla widzów spoza Polski, a nawet dla młodszych pokoleń Polaków. Film Barei nie jest jednak tylko portretem minionego czasu. Pewne aspekty satyry, na przykład drwina z lizusostwa, obłudy czy cwaniactwa – pozostają ciągle aktualne.



Kadr z filmu *Miś* (1981), reż. S. Bareja. Trener Jarząbek śpiewający do szafy: „łubu-dubu, łubu-dubu niech nam żyje prezes naszego klubu”



Kadr z filmu *Miś* (1981), reż. S. Bareja. Wiek potępiający zniknięcie parówek na planie filmowym: „Parówkowym skrytożercom mówimy stanowcze NIE”

III. Juliusz Machulski: *Seksmisja* (1983)

Pomimo tego, że filmy Machulskiego powstawały w czasach komunizmu, to ich przesłanie jest uniwersalne. Są one zrozumiałe dla każdego widza wykształconego na amerykańskim kinie gatunków. Machulski opowiada ponadczasowe historie, dlatego ich popularność nawet po upadku komunizmu w Polsce nie zmalała. Takim filmem jest *Seksmisja*.

Juliusz Machulski (ur. 1955 w Olsztynie), polski reżyser filmowy, scenarzysta i producent, syn aktora Jana Machulskiego, założyciel studia filmowego Zebra. Kojarzony jest z kinem popularnym, przede wszystkim z komedią, która wzoruje się na klasycznych gatunkach amerykańskich. Debiutował filmami nawiązującymi do konwencji kina gangsterskiego połączonego z elementami sensacji i komedii: *Vabank* (1981). Później nawiązywał do klasyki kina radzieckiego w *Deja vu* (1990), a kręcone już w wolnej Polsce w sytuacji wolnorynkowej filmy: *Kiler* (1997), *Kiler-ów 2-óch* (1999), *Pieniądze to nie wszystko* (2001), *Superprodukcja* (2002) stały się sukcesami komercyjnymi. Jednak największą popularność i rozgłos przyniosła mu *Seksmisja* nakręcona w 1983 r.



Fot. Sławek Skonieczny, Portret Juliusza Machulskiego, licencja CC-BY-SA-2.0

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Machulski_Juliusz.jpg

O CZYM JEST FILM?

Film został nakręcony w konwencji science fiction. Akcja wydarzeń umieszczona została w 2044 r. po katastrofie ekologicznej, która spowodowała wyginięcie rodu męskiego. Światem rządzą kobiety, które przedłużają ludzkość dzięki nowym technologiom medycznym opartym na dzieworództwie. Po katastrofie życie społeczne zostaje sprowadzane pod ziemię z powodu skażenia. W tej sytuacji zostają odhibernowani mężczyźni z przeszłości: Maks i Aleks. Ten pierwszy jest stereotypowym samcem, szowinistycznym i prostodusznym przykładem prostego robotnika. Albert to inteligent, który zgłosił się do programu dla dobra nauki. Obaj powoli odkrywają prawdę o zniewoleniu i kłamstwie, w jakim utrzymywane są wszystkie pracownice – „siostry” podziemnego państwa. Swoją tytułową misję sprowadzają zatem do wprowadzenia naturalnego porządku rzeczy i przywrócenia rodu męskiego na świecie.



Kadr z filmu *Seks misja* (1983), reż. J. Machulski. Na zdjęciu: Olgierd Łukaszewicz i Jerzy Stuhr

Nakręcona w 1983 r. *Seks misja* była odpowiedzią na niedawno zakończony stan wojenny. Pod płaszczykiem narracji feministycznej skrywa się u Machulskiego satyra na państwo totalitarne, które zawsze posługuje się dwoma skrzydłami manipulacji: cenzurą i propagandą, żeby utrzymać się u władzy.

POROZMAWIAJMY...

1. Jak zostało przedstawione w filmie społeczeństwo kobiet? Jak Machulski sportretował przywódczynię? Jak opisałbyś relacje między „siostrami”?
2. Jakie cechy przypisuje mężczyznom za pomocą dwóch męskich bohaterów: Maksa i Alberta?

3. Przeciwno czemu wymierzona jest satyra Machulskiego: feminizmowi czy totalitaryzmowi? Dlaczego tak uważasz?
4. Jakie absurdy w zachowaniach kobiet czy prawach organizujących życie społeczne dostrzegasz w filmie? Czego są one wyrazem?
5. Przeanalizuj wyrażenia filmowe, które weszły do języka potocznego. Przeanalizuj, w jakich okolicznościach zostały wypowiedziane i jaki kontekst kulturowy wnoszą do języka:
 - „Ciemność, widzę ciemność”,
 - „Kobieta mnie bije!”,
 - „Liga rządzi, liga radzi, liga nigdy was nie zdradzi”,
 - „Kopernik była kobietą”.

Pomimo cenzury politycznej polskie kino podejmowało krytykę systemu komunistycznego w Polsce. Przede wszystkim uderzano w biurokrację i administrację, wyśmiewano partyjny język, który pojawiał się w sytuacjach codziennego życia. Absurd stał się bronią przeciwko urzędniczej nowomowie.

KINO PROWINCJI

Polska nie jest krajem wielkich miast, ale nie jest też pozbawiona wielkomiej-
skich przestrzeni, takich jak Warszawa, Kraków, Wrocław, Poznań, Łódź, Gdańsk
czy Katowice z całą aglomeracją górnośląską. Jednak w polskim krajobrazie zdecy-
dowanie więcej jest niedużych miasteczek. Rytm życia jest tu spokojniejszy niż
w wielkich ośrodkach, gdzie tempo narzuca korporacyjna gonitwa i cywilizacyjny
pośpiech. Taki obraz małych miasteczek zazwyczaj wiąże się ze słowem „prowin-
cja”. To przestrzeń oddalona od wielkiego centrum. Na mapie miejsca te znajdziemy
w środkowej i wschodniej Polsce, choć nie brakuje ich także przy zachodniej granicy.

Z pojęciem prowincji wiąże się w polskiej kulturze mit arkadyjski, sięgający
XIX-wiecznej romantycznej wizji powrotu do natury, życia szczęśliwego, bo da-
lekiego od pokus zepsutego świata. Prowincja zatem to nie tylko określenie prze-
strzeni peryferyjnej, ale przede wszystkim określenie moralne, wskazujące na
sposób życia ludzi. Jest ono nieco zaściankowe, wolniejsze, nie nadąża za nowo-
czesnymi trendami, jest bliskie tradycji, ale za to lepsze. Ludzie nawiązują tu bliż-
sze relacje, bardziej prawdziwe i uczciwe⁹.

Polska kinematografia dorobiła się kilku reżyserów, którzy zakochali się
w prowincji i o niej opowiadają. Są to: Andrzej Barański, Andrzej Kondratiuk, Jan
Jakub Kolski czy Jacek Bromski. Prowincja w tych filmach jest pełna życia, ludzie
tam pokazani są z krwi i kości, autentyczni. Twórcy tych opowieści filmowych
unikają zbytnich komplikacji, dążą do maksymalnej prostoty w konstrukcji swo-
ich bohaterów, podobnie jak i całego świata przedstawionego. Spokojna i wywa-
żona narracja oddaje atmosferę prowincji, codziennej egzystencji bohaterów
i ukazuje powolny, leniwy rytm życia w małomiasteczkowym świecie. Czas płynie
tu powoli, bohaterowie żyją zgodnie z rytmem przyrody wyznaczanym przez
pory roku czy dnia. O ważnych kwestiach egzystencjalnych związanych z naro-
dzinami czy śmiercią opowiada się z humorem.

Spośród wymienionych reżyserów najwięcej filmów fabularnych o prowincji
zrobił Jan Jakub Kolski, nazywany „poetą prowincji”. Stworzył takie filmy, jak:
Pograbek, *Pogrzeb kartofla*, *Jańcio Wodnik*, *Cudowne miejsce*, *Szabla od kome-
danta*, *Historia kina w Popielawach*.

Jan Jakub Kolski (ur. 1956) reżyser filmowy, operator i scenarzysta, prozaik. Od 1990 zaj- muje się kinem prowincji. Spektakularnym sukcesem okazał się <i>Jańcio Wodnik</i> (1993). Od 2000 roku reżyser jest członkiem Europejskiej Akademii Filmowej.
--

⁹ Możesz dowiedzieć się więcej o polskiej prowincji, korzystając z dołączonego na końcu
rozdziału opisu polskiej wsi.



Fot. Fryta 73 from Strzegom, Portret Jana Jakuba Kolskiego, licencja CC BY-SA 2.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=191384948>

Kolski konstruuje prowincję na wzór mitycznego świata, będącego częścią ludowej opowieści: magicznej i nieprawdopodobnej. Przedstawiona w filmach Kolskiego prowincja jest przepełniona magią, cudami, zaklęciami, poezją, wiele tu namiętności, a bohaterowie działają w sposób bardzo dynamiczny. Natura u Kolskiego nie jest apatyczna, ale właśnie pełna dramatyzmu, żywa i zmieniająca się, co wpływa także na losy bohaterów. To kino bliskie paraboli, przypowieści, czy poezji.

Prowincja Kolskiego to przestrzeń, w której zachowania ludzi mają wymiar moralny i mogą być oceniane, interpretowane w kategoriach dobra i zła. Rzeczywistość przedstawiona jest przestrzenią etyczną, w którą wpisany jest pewien porządek (także ten o charakterze religijnym), domagający się życia w zgodzie z panującymi zasadami, wymierzający kary itp. Nie chodzi jednak o religijność jako przestrzeń obyczajową, nawet nie o chrześcijańską wizję tej religijności, ale o głęboko wyrytą w sercu człowieka potrzebę uznania kosmicznego porządku, w który człowiek jest wpisany. Prowincja Kolskiego przesiąknięta jest magicznymi scenami, jak: odwracanie biegu natury, kwestionowanie praw fizyki, które są wyrazem ludowego pojmowania religijności. Dlatego też bohaterowie Kolskiego dbają nie tyle o zgodność z zasadami religii (nawet zakonnicy żyjący w odosobnieniu), ile o autentyczność przeżycia duchowego czy emocjonalnego.

Obejrzyjmy wspólnie film *Jańcio Wodnik* z 1993 r.



Kadr z filmu *Jańcio Wodnik* (1993), reż. J.J. Kolski

Jańcio Wodnik to niemal magiczna baśń. Opowiada historię wiejskiego uzdrowiciela, Jańcia, który za pomocą posłusznej wody, uzdrawia ludzi. Jego sława rozchodzi się po okolicy i Jańcio staje się znaną postacią. Sława i pieniądze zmieniają jego serce. Zostawia żonę, zaczyna czerpać z życia pełnymi garściami, nie bacząc na konsekwencje. Wraz z upadkiem moralnym znikają jego zdolności magiczne, ludzie ponownie chorują, jego syn rodzi się z diabelskim ogonkiem, a on sam zostaje odrzucony przez wiejską społeczność. Na ten wątek nakłada się wina społeczności. Zostaje ona obłożona klątwą wędrownego dziada w pierwszej scenie filmu – widząc wypędzoną i zamęczoną kobyłkę, rzuca przekleństwo na wioskę. Jańcio zna winę Sochy, który tę kobyłkę zamęczył, ale nie reaguje na zło. W efekcie jego upadek jest konsekwencją tamtego zaniedbania.

POROZMAWIAJMY...

1. Jak reżyser przedstawia miejsce wydarzeń?
 2. Jaką rolę w tej historii odgrywają dom i rodzina? Jakie emocje budzą?
 3. W jakim celu reżyser powraca do ujęcia Jańcia i jego żony przed domem?
- Zobacz fotosy poniżej:



Kadry z filmu *Jańcio Wodnik* (1993), reż. J.J. Kolski

4. Jaką rolę w opowiadaniu filmowym odgrywa natura?
5. W jakim celu reżyser wprowadził do filmu postać Chrystusa cierpiącego?
6. Jakie elementy baśniowe czy magiczne dostrzegasz w tej opowieści?
7. Czy znasz inne filmy polskie ukazujące peryferia czy prowincję?
8. W jaki sposób w Twoim kraju opowiada się o prowincji?

Inny sposób przedstawiania prowincji w kinie polskim wiąże się z humorem. Wpisanie tematu prowincji w gatunek komedii jest zabiegiem, za pomocą którego eksponuje się inność czy kontrast tego świata i wielkomiejskiej cywilizacji. Celem tych filmów nie jest krytyka czy ośmieszenie prowincji, ale podkreślenie jej inności. Do takich filmów należy seria Jacka Bromskiego *U Pana Boga za piecem*, *U Pana Boga za miedzą*, *U Pana Boga w ogródku*. Tytuły filmów odnoszą się do jakości życia spędzanego na peryferiach. Wyrażają życie wygodne, beztrojskie, bezpiecznie, bliskie naturze, swojskie. Taki obraz prowincji proponuje też Bromski w swoim cyklu.

Akcja usytuowana jest w Królowym Moście, maleńkim miasteczku na Podlasiu, w którym rytm życia wyznaczają dwa kościoły: katolicki i prawosławny oraz... miejscowy policjant. Charyzmatyczny proboszcz próbuje zapanować nad wdzierającą się falą zła z Zachodu i Wschodu (nielegalny handel ludźmi, przemyt, narkotyki, kradzione auta), a przy okazji dbać o dobro społeczne. Bromski przedstawia świat, w którym czas się zatrzymał: tu nadal jeździ się rowerami, na śniadanie zjada się jajka prosto od kury, która chodzi po gospodarstwie, a przydrożne kapliczki są nie tylko elementem krajobrazu, ale pełnią ważną rolę religijną w życiu mieszkańców.

U Pana Boga za piecem wygląda jak „samo życie”, a w dodatku – toczy się po naszej myśli. Autorzy nie odwracają się bynajmniej od plag trapiących ludzi końca wieku: od poczucia zagrożenia, od rządów mafii i pieniądza, od klęsk bezrobocia, upadku Dekalogu i wynaturzeń demokracji. W *U pana Boga za piecem* oglądamy wszystkie te plagi, tyle że – jak w bajce – ujarzmione, podporządkowane dobrym ludziom, którzy zdolali nad nimi zapanować.

(Tadeusz Lubelski „Kino” 1998, nr 12)

Jacek Bromski (ur. 1946) polski scenarzysta, reżyser, producent filmowy, wielokrotnie nagradzany za swoje osiągnięcia artystyczne. Jego film *To ja, złodziej* (2000) był połączeniem kina dziecięcego, gangsterskiego z komedią. Ogromną popularność zyskała także adaptacja twórcza powieści T. Dołęgi-Mostowicza *Kariera Nikosia Dyzmy* (2002).



Fot. Borys Skrzyński/SFP, Portret Jacka Bromskiego, licencja CC-BY-SA-4.0

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacek_Bromski.jpg

Jacek Bromski zawsze był zwolennikiem tworzenia filmów rzemieślniczych, czyli dobrze wykonanych, opartych na warsztacie. W jednym z komentarzy na temat Bromskiego można przeczytać: „Już w chwili debiutu postawił na kino, które najłatwiej poddaje się wszelkiego rodzaju atakom. Pretensje dotyczą głównie tego, czego w filmach Bromskiego nie było. Bo nie broniło ich żadne posłannictwo ani misja. Nie chciały zbawiać, nawracać, ani demaskować, ani epatować intelektualnym wnętrzem”. („Kino” 1999, nr 78).

Obejrzyjmy jeden z filmów z wspomnianego cyklu i porozmawiajmy o sposobie przedstawiania polskiej prowincji:

1. Co jest podstawą intrygi filmowej?
2. Jaką tematykę porusza film?
3. Jak został przedstawiony proboszcz i jaką rolę przypisuje mu reżyser?
4. Jakie elementy krajobrazu tworzą przestrzeń filmową?
5. Z czego śmieje się Bromski? Co jest przedmiotem kpin i żartów w filmie?

Podsumujmy, co wyróżnia kino prowincji:

- aura łagodności i tajemniczości świata przedstawionego;
- bliskość natury i związek spraw egzystencjalnych z rytmem i harmonią świata;
- nieśpieszność toku narracyjnego;
- paralelność wydarzeń fabularnych i porządku egzystencjalnego, świata natury i świata ludzi;
- alegoryczność – wszystkie opowieści filmowe można odczytywać przez pryzmat zawartych tam elementów wieloznacznych, symboli;
- etyczny wymiar zdarzeń – każde działanie człowieka ma swoje konsekwencje moralne.

POLSKA KULTURA LUDOWA

W ostatnich latach w Polsce przeżywamy zwrot ku chłopskim korzeniom polskiej kultury. To wynik wyparcia z oficjalnego obiegu kultury chłopskiej, która w czasach komunizmu została skompromitowana i upolityczniona. Obecnie motyw chłopski, a tym samym to, co ludowe i wiejskie, powraca do głównej narracji kulturowej.

W polskiej tradycji kulturowej wieś postrzega się na dwa sposoby. Pierwszy związany jest z mitem arkadyjskim i staropolskim ideałem życia na wsi. Tworzona przez szlachtę (posiadaczy ziemskich) literatura ukazywała wieś jako miejsce spokojne, gdzie życie w harmonii z przyrodą daje pożytek, zysk i odpoczynek. Wieś polska przedstawiana jest jako utopia, w której można prowadzić umiarkowane i moralne życie, dające szczęście. Wieś jest arkadią pozbawioną problemów społecznych i trudów, krainą szczęścia i azylem – taki obraz wsi wynika z tradycji o złotym wieku ludzkości. Taki obraz kreują sielanki ówczesnych autorów, m.in. ojca polskiej literatury – Jana Kochanowskiego.



Obraz Józefa Chełmońskiego, *Bociany* (1900), znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie

Staropolski mīt wsi zostaje nieco przekształcony w romantyzmie. Nakłada się na nią wymiar moralny, przeciwstawiając życiu miejskiemu, pełnemu fałszu i obłudy. Surowa ludowa moralność i sprawiedliwość, mądrość ludu stają się wyznacznikiem życia na wsi. Ten aspekt kultury został wypowiedziany w romantycznych balladach, w których odbijają się obyczaje, legendy, pieśni ludowe. Na racjonalne postrzeganie świata nakłada się ludowa wiara w duchy i pogańskie wierzenia.



Ilustracja autorstwa Czesława Borysa Jankowskiego do *Dziadów* Adama Mickiewicza, pochodząca z wydania opublikowanego we Lwowie w 1896 r.

Idylliczne spojrzenie na wieś i ludową obyczajowość, zapoczątkowane w sie-lankach, widać też w późniejszej literaturze. Na przełomie XIX i XX wieku jego znakiem jest ludomania. Ludomania / chłopomania to moda polegająca na zachwycie środowiska krakowskiej inteligencji i artystów prostym życiem ludu, moralnością, ciężką fizyczną oraz wsią, która była synonimem wartości trwałych, siedliskiem tradycji oraz azylem. Życie blisko natury zostało przeciwstawione zepsutemu życiu w mieście, gdzie na skutek rozwoju cywilizacji, ale też świadomości kryzysu wartości, dochodzą do głosu nastroje dekadenskie.



Obraz Włodzimierza Tetmajera, *Zrękowiny* (1895), znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie

Na tym tle wyrasta chłopski mit ziemi. Literatura podkreśla związek chłopów z ziemią i wykonywaną przez nich pracą. Chłopi kochają swoją ziemię, nazywają ją „ojcowizną”. To rodzaj dziedzictwa, które nadaje im tożsamość. Uprawa ziemi to sprawa honoru, dlatego nie pozwalają jej sprzedać. Ten rytualny związek z ziemią opisuje Władysław Stanisław Reymont w powieści *Chłopi*. Za tę epopeję życia polskiej wsi z przełomu wieków otrzymał on Nagrodę Nobla w 1924 r.



Kadr z filmu *Chłopi* (1973). reż. Jan Rybkowski

Drugi obraz wsi jest bardziej realistyczny. Obok arkadyjskiej wizji wsi w literaturze pojawia się bardzo krytyczny opis warunków życia chłopskiego. Mówi się o pańszczyźnie, głodzie, braku wykształcenia, pogardzie, a nawet niewolnictwie chłopów. Podkreśla się trud pracy chłopów oraz okrucieństwo szlachty. Wielu chłopów znajduje się w krytycznej sytuacji ekonomicznej i wyjeżdża „za chlebem” do Stanów Zjednoczonych.

Krytyczny głos na temat warunków codziennego życia chłopskiego wzmacnia się w połowie XIX wieku. Chłopi nie tylko zyskują wówczas świadomość społeczną, ale także stają się ważną siłą w walce przeciw zaborcom. Do tej siły, opartej na poczuciu krzywdy, odwołają się później władze Polski Ludowej po 1945 r., tworząc sojusz robotniczo-chłopski. W oficjalnej narracji politycznej był to sojusz dwóch warstw społecznych poddawanych uciskowi społecznemu, przed którymi roztaczano wizję awansu społecznego.



Kadr z filmu *Zimna wojna* (2018), reż. P. Pawlikowski. W tle występu znajduje się wielki portret Józefa Stalina

Rządy komunistyczne doceniały ludowość i wiejskość jako sprzeciw wobec przedwojennej inteligencji. Dlatego zespoły folklorystyczne były przez władze komunistyczne wspierane i finansowane, np. Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”, stworzony w 1948 roku przez Tadeusza Sygietyńskiego i Mirę Zimińską-Sygietyńską, szybko stał się barwną wizytówką Polski za granicą.

„Mazowsze” charakteryzował liryzm dziewczęcej pieśni i werwa, dzika witalność cechująca cwał krakowiaka czy wir par krążących w oberku.

POLAKÓW PORTRET WŁASNY, CZYLI O KINIE WOJTKA SMARZOWSKIEGO I MARKA KOTERSKIEGO

Wyobraź sobie, że powstałby film o Twoim kraju i zamieszkujących go ludziach. Mógłby to być film historyczny, opowiadający o ważnych wydarzeniach w Twojej ojczyźnie, biograficzny – przybliżający sylwetkę kogoś ważnego dla historii Twojego państwa, albo dokumentalny, w którym widz mógłby poznać ciekawe miejsca i zwyczaje związane z kulturą, czy też film przyrodniczy, skupiony na opowieści o naturze i zwierzętach. Jakkolwiek byłby to gatunek, to twórcy zapewne chcieliby pokazać Twój kraj z jak najlepszej strony. A teraz zastanów się, jaki film powstałby, gdyby reżyser zdecydował się opowiedzieć jakąś historię pokazującą Twój kraj albo jego mieszkańców w niekorzystnym świetle. Film wprost ukazujący wady ludzi, mierzący się ze skomplikowaną historią, po obejrzeniu którego czułbyś się nieco przytłoczony. Oczywiście jako widz pewnie wybrałbyś te pierwsze filmy, bo świat kina jest przecież po to, by czasem uciec od szarej codzienności, ale kino powinno pełnić także funkcję komentatora rzeczywistości i zmuszać do głębszej refleksji.

W polskim kinie nigdy nie brakowało twórców, którzy mniej lub bardziej wprost odnosili się do bieżących wydarzeń, komentowali je, sprzeciwiali się panującym warunkom. Tak jest i współcześnie. Warto przyjrzeć się szczególnie dwóm twórcom: Wojciechowi Smarzowskiemu i Markowi Koterskiemu, by poprzez ich filmy dowiedzieć się, jak ci współcześni polscy reżyserzy widzą współczesnych Polaków. Chociaż być może okaże się, że z filmów tych twórców wynika nie tylko obraz Polaka, ale człowieka w ogóle, ze wszystkimi jego wadami.

POROZMAWIAJMY...

1. Zastanów się, jakie znasz stereotypy dotyczące Polaków?
2. Jakie cechy negatywne przypisałbyś Polakom?
3. Które z tych cech Twoim zdaniem mogłyby stać tematem opowieści filmowej?

Wojciech Smarzowski stworzył kilka filmów, których fabułę umieścił w różnych okresach historycznych. Jest to twórca, który nie boi się sięgać po trudne tematy i stara się pokazywać, że człowiek często kieruje się egoizmem. Kiedy przyjrzymy się głównym bohaterom filmów tego reżysera, to okaże się, że bez względu na to, czy jest to hodowca świń (*Wesele*, 2021), biskup (*Kler*, 2018), policjant (*Drogówka*, 2013) czy zootechnik (*Dom zły*, 2009), najważniejsze jest dla niego odniesienie korzyści finansowej. Pieniądze i niekoniecznie uczciwe sposoby ich zarabiania często stanowią jedną z osi fabularnych filmów.

Drugim bardzo ważnym tematem jest trudna historia relacji z innymi narodowościami: Mazurami (*Róża*, 2011), Ukraińcami (*Wołyń*, 2016) czy Żydami (*Wesele*, 2021). Reżyser nie przedstawia Polaków wyłącznie jako ludzi dobrych. Raczej pokazuje, że wiele zachowań wynika z potrzeby chwili i że nie da się dokonać prostego podziału na ludzi dobrych i złych. Co więcej, Smarzowski, szczególnie w filmie *Wesele* z 2021 roku, ukazuje, że z czasem zmieniają się także „domniemani wrogowie” – kiedyś byli to Żydzi, a dziś mogą to być osoby nieheteronormatywne.

Bardzo często Smarzowski pokazuje w swoich filmach ludzi mierzących się z uzależnieniami, najczęściej od alkoholu. Szczególnie mocno wybrzmiało to w filmie *Pod mocnym aniołem* (2014) – jest to adaptacja prozy Jerzego Pilcha, za którą ten pisarz otrzymał w 2001 roku Literacką Nagrodę Nike. Temat alkoholizmu wraca jednak właściwie w każdej z produkcji tego reżysera.

Czy to oznacza, że wszystkie jego filmy niosą ze sobą tylko negatywne odczucia i nie pozwalają dostrzec w Polakach niczego dobrego? Na szczęście tak nie jest. Każda z opowiedzianych historii ma też swoje mniej mroczne strony. Bardzo lirycznie Smarzowski opowiada o miłości, przede wszystkim w *Róży*, chociaż niemal w każdym z jego filmów można doszukać się pozytywnego ukazania tego uczucia. Co więcej, uważny odbiór każdego z filmów pozwala przeżyć swoiste *katharsis*, i widz, chociaż mocno oszołomiony nadmiarem złych rzeczy, które zobaczył, może mieć jednak nadzieję, że w świecie istnieje nie tylko zło.

Na początek obejrzymy pierwszy powszechnie znany film Smarzowskiego, czyli *Wesele* (2004). Już sam tytuł może Ci się kojarzyć z dramatem Stanisława Wyspiańskiego albo jego filmową adaptacją z 1973 roku, w reżyserii Andrzeja Wajdy.



Kadr z filmu *Wesele* (2004), reż. W. Smarzowski



Kadr z filmu *Wesele* (2004), reż. W. Smarzowski

1. Porównaj zabawy weselne organizowane w Twoim kraju z tymi z filmu.
2. Zastanów się, o czym jest ten film?
3. Jaki obraz Polaków wyłania się po obejrzeniu tego filmu?
4. Czy widzisz w tym filmie jakieś nawiązania do dramatu Wyspiańskiego albo filmu *Wajdy*?

Obejrzyj teraz film *Wesele* z 2021 roku.



Kadr z filmu *Wesele* (2021), reż. W. Smarzowski. W roli ekscentrycznego wodzireja występuje Arkadiusz Jakubik



Kadr z filmu *Wesele* (2021), reż. W. Smarzowski

1. O czym jest ten film?
2. Jak odbierasz równoległe poprowadzone fabuły tego filmu?
3. Jacy są Polacy w tym filmie?
4. Czy widzisz w tym filmie nawiązania do *Wesela* z 2004 roku?

Wszystkie filmy Wojtki Smarzowskiego łączy, poza chęcią odniesienia się do trudnych tematów, jeszcze kilka rzeczy. Po pierwsze, reżyser bardzo często współpracuje z tymi samymi aktorami. Jak sam mówi, wybiera takich artystów, w których twarzach może wyczytać jakąś historię. Obejrzyj choćby trailery filmów Smarzowskiego, by zobaczyć, że w jego produkcjach często można zobaczyć: Arka Jakubika, Lecha Dyblika czy Mariana Dziędziela.



Kadr z filmu *Pod mocnym aniołem* (2013), reż. W. Smarzowski. Na fotografii Arkadiusz Jakubik



Kadr z filmu *Dom zły* (2009), reż. W. Smarzowski. Na zdjęciu Marian Dziędziel

Po drugie stale współpracuje także z tą samą ekipą filmową: operatorem kamery, montażystą, kompozytorem czy osobą odpowiedzialną za kostiumy. Stworzenie tak zgranej ekipy pozwala reżyserowi na skupienie się na realizacji jego wizji artystycznej, a nie zajmowanie się bardziej techniczną stroną filmu.

Co jednak bardzo ważne i charakterystyczne dla tego twórcy, to ogromny nacisk położony na montaż filmu. Smarzowski wyrzuca z filmu wszystko to, co jego zdaniem jest zbędne, wierzy w widza i jego inteligencję, która pozwoli mu zrozumieć fabułę. Czy zwróciłeś uwagę, ile w *Weselu* z 2004 roku było filmików stylizowanych na prawdziwe nagrania? W *Drogówce* niemal połowę czasu filmu zajmują nagrania z telefonów komórkowych, które dodają fabule prawdziwości.

Uważny widz może znaleźć jeszcze jeden stale powtarzający się element – siekiere. Ma ona najczęściej uzasadnienie fabularne, ale jest też wyrazem prywatnej pasji reżysera. W każdym z filmów można też odnaleźć nawiązania do poprzednich produkcji Smarzowskiego.

Filmy Smarzowskiego są w Polsce szeroko dyskutowane – mają zarówno swoich zwolenników, jak i spotykają się z bardzo ostrą krytyką. Jest to kino na pewno specyficzne i nie przez każdego rozumiane, ale pokazujące z bliskiej i dość szczegółowej perspektywy obraz dzisiejszego Polaka.

Warto też przyjrzeć się bliżej twórczości Marka Koterskiego. To także reżyser, który w swoich filmach stara się sportretować współczesnego Polaka. Pierwsze swoje filmy kręcił już w latach 70. XX wieku, zaczynając od produkcji dokumentalnych. Jednak największą popularność przyniosły mu obrazy fabularne, których głównym bohaterem uczynił on Adasia Miauczyńskiego. Jest to bohater fikcyjny, który po raz pierwszy pojawił się w filmie *Dom wariatów* z 1984 roku. Jest główną postacią także w: *Nic śmiesznego* (1995), *Ajławiu* (1999), *Dzień świra* (2002), *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (2006), *Baby są jakieś inne* (2011) oraz *7 uczuć* (2018). Każda z tych produkcji jest osobną opowieścią fabularną, ale poza postacią głównego bohatera – mężczyzny mocno sfrustrowanego, któremu nie udało się życie – powtarza się wiele elementów, które dopełniają filmowy portret bohatera.

Obejrzyj *Dzień świra*. Jaki portret Polaka masz w głowie po tym filmie? Czy stykasz się z takim zachowaniami na co dzień? Film ten bardzo mocno wrósł w polską kulturę popularną, powiedzenia i obrazy z tego filmu wykorzystywane są do dziś.



Dzień Świra

Film, w którym jest więcej demotów niż na głównej

www.demotywatory.pl

Źródło: <https://demotywatory.pl/2036309/Dzien-Swira>

POROZMAWIAJMY...

1. Czy uważasz, że warto oglądać filmy, które nie tylko chwalą, ale też niekiedy obrażają swój kraj i jego mieszkańców?
2. Czy w Twoim kraju są tacy twórcy, którzy pokazują wady narodowe?
3. Które cechy Twoich rodaków według Ciebie powinny być napiętnowane w filmach?
4. Czy zmienił się Twój stosunek do Polaków po obejrzeniu filmów Marka Koterskiego i Wojciecha Smarzowskiego?

LAUREAT OSCARA – PAWEŁ PAWLIKOWSKI

Polska publiczność usłyszała o reżyserze Pawle Pawlikowskim dopiero w 2015 roku, kiedy to Amerykańska Akademia Sztuki Filmowej przyznała jego filmowi *Ida* Oscara w kategorii najlepszy film obcojęzyczny. Film ten miał swoją premierę w 2013 roku i od początku wzbudzał wielkie zainteresowanie widzów i krytyków, i równie wielkie dyskusje nad wymową ideologiczną filmu.

Akcja tego filmu toczy się w latach 60. XX wieku. *Ida* to opowieść o młodej dziewczynie, która przed złożeniem ślubów zakonnych musi poznać swoją je-dyną żyjącą krewną – była sędziną komunistycznego wymiaru sprawiedliwości. To właśnie od swojej ciotki dziewczyna dowiaduje się, że jest Żydówką, której rodzice zginęli w czasie II wojny światowej. Główna bohaterka, chcąc dowiedzieć się, kim tak naprawdę jest, postanawia odnaleźć miejsce spoczynku swoich najbliższych. W tej wyprawie towarzyszy jej ciotka, która również musi zmierzyć się ze swoimi doświadczeniami.

OBEJRZYJ FILM IDA I ZASTANÓW SIĘ:

1. Jakie wrażenie wywarła na Tobie ta historia?
2. Jak zbudowany jest ten film? Zwróć uwagę na barwy, zastosowane plany filmowe, rolę ścieżki dźwiękowej i ciszy.
3. Jak oceniasz postawy obu bohaterek?



Kadr z filmu *Ida* (2013), reż. P. Pawlikowski



Kadr z filmu *Ida* (2013), reż. P. Pawlikowski

Po sukcesie *Idy* Paweł Pawlikowski zdecydował się zrealizować kolejny film w czarno-białej tonacji. Tym razem jest to opowieść o trudnej historii miłosnej, inspirowany życiem rodziców reżysera. Film *Zimna wojna*, bo o nim mowa, wszedł na ekrany kin w 2018 roku i podobnie jak *Ida* zdobył wiele nagród filmowych. Był także nominowany do Oscara, ale tym razem reżyserowi nie udało się go zdobyć.

Akcja filmu rozpoczyna się w powojennej Polsce, kiedy to organizowany jest zespół muzyki ludowej. W przesłuchaniach do zespołu bierze udział młoda dziewczyna – Zula, która zwraca na siebie uwagę kompozytora – Wiktora. Nawiązuje się pomiędzy nimi romans, ale bohaterom nie jest pisane wspólne życie. Wiktor ucieka z komunistycznej Polski do Paryża, gdzie po latach Zula go odnajduje, ale splot rozmaitych zdarzeń sprawia, że znów się rozstają. I tak zdarza się jeszcze kilkakrotnie – bohaterowie nie mogą żyć ze sobą, ale bez siebie nie jest im wcale łatwiej. Po latach Wiktor wraca do Polski, ale tu trafia do obozu pracy, skąd uwalniania go Zuza. Mężczyzna ma uszkodzoną dłoń, więc nie może już grać. Ona ma problemy z uzależnieniem od alkoholu. W ostatnich kadrach filmu widzimy jak Zula i Wiktor w ruinach kościoła przygotowują się do popełnienia wspólnego samobójstwa. Historia miłosna rozgrywająca się na przestrzeni wielu lat, to oczywiście najważniejszy motyw tego filmu, ale reżyser pokazuje tu również różnice społeczne i kulturowe dzielące wschodnią i zachodnią Europę, zgodnie z ówczesnym podziałem politycznym – stąd też nawiązania w tytule do terminu „zimna wojna”.



Kadr z filmu *Zimna wojna* (2018), reż. P. Pawlikowski



Kadr z filmu *Zimna wojna* (2018), reż. P. Pawlikowski

Ten film ponownie został skonstruowany przede wszystkim w bliskich planach filmowych, co sprawia że ciągle jesteśmy obok bohaterów i przeżywamy razem z nimi trudne emocje. W *Idzie* Pawlikowski uzupełniał obraz filmowy ciszą, *Zimna wojna* jest natomiast pełna dźwięków.

PRZESŁUCHAJ ŚCIEŻKĘ DŹWIĘKOWĄ ZIMNEJ WOJNY I...

1. Powiedz, w jaki sposób działa na Ciebie utwór *Dwa serduszka*? Zwróć szczególną uwagę na jego różne wykonania.
2. W jaki sposób interpretacje tego utworu mogą wpływać na odbiór tego obrazu?

Chociaż dwa najbardziej rozpoznawalne filmy Pawła Pawlikowskiego to właśnie *Ida* i *Zimna wojna*, to trzeba pamiętać, że reżyser swoją karierę rozpoczął już w latach 90. XX wieku w Wielkiej Brytanii od kręcenia filmów dokumentalnych dla telewizji BBC. Dopiero od 1998 roku, gdy powstał film *Korespondent*, Pawlikowski zajął się tworzeniem filmów fabularnych. Kolejne filmy: *Ostatnie wyjście* z 2000 roku, *Lato miłości*, który miał swoją premierę w 2004 roku, oraz *Kobieta z piątej dzielnicy* z 2011 roku, były adaptacjami powieści. I chociaż krytycy wypowiadali się o tych produkcjach raczej pozytywnie, to nie cieszyły się one szczególnie dużą popularnością wśród widzów.

Co jednak ciekawe, reżyser w swoich filmach najczęściej zderza dwa światy: mentalność wschodniej i zachodniej Europy, w czym możemy dopatrywać się nawiązań do jego własnych doświadczeń. Pawlikowski wprawdzie urodził się w Polsce, ale większość swojego życia (od 14. roku życia) spędził poza jej granicami. Wszystkie filmy reżysera wyróżnia też temat wyobcowania i zagubienia głównych bohaterów, szukających swojego miejsca w otaczającym świecie. Zapewne fakt, że jest to temat także współcześnie bardzo aktualny, sprawia, że filmy Pawła Pawlikowskiego znajdują uznanie na całym świecie.

SZTUKA ANIMACJI (NIEKONIECZNIE DLA DZIECI)

Sztuka animacji rozkwitła w Polsce w latach 60. XX wieku. Była sposobem ucieczki przed reżimem komunistycznym, który bardziej przyglądał się filmom fabularnym i je cenzurował. W przekonaniu ówczesnych władz animacja była kierowana do dzieci, dlatego ta forma artystyczna cieszyła się największą wolnością twórczą. Duża część produkcji skierowanych do najmłodszego widza była tworzona w specjalnych studiach filmów rysunkowych w Bielsku-Białej (Se-Ma-For) oraz Warszawie (Studio Miniatur Filmowych). Powstawały tu zarówno produkcje lalkowe (*Miś Uszatek*, *Przygody misia Colargola*), jak i seriale rysunkowe tworzone techniką bezkamerową (rysowane bezpośrednio na taśmie filmowej).

Obok tego typu produkcji powstawała animacja dla dorosłych, niezwykle eksperymentalna nie tylko w treści, ale i w formie. Przyjrzymy się trzem z nich. Zanim jednak to zrobimy porozmawiajmy:

1. Czy w Twoim kraju tworzy się filmy animowane? Podaj przykłady.
2. Jakie filmy animowane powstające w Twoim kraju są adresowane do widzów dorosłych?
3. Jaką tematykę poruszają takie filmy?

I. Zbigniew Rybczyński

Zbigniew Rybczyński (ur. 1949) polski reżyser, operator filmowy, artysta multimedialny i programista. Jest autorem do zdjęć wielu filmów dokumentalnych. Po *Tangu* wyemigrował do USA w 1983 r. i zajął się pisaniem programów komputerowych. Wielką popularność przyniosły mu wideoklipy do muzyki m.in. Simple Minds, Micka Jaggera i Johna Lennona.



Fot. R. Komorowski, Portret Zbigniewa Rybczyńskiego, licencja CC BY-SA 3.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19652620>

Za największy sukces polskiej animacji uznawany jest film *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego. Reżyser i twórca filmu otrzymał za swoje dzieło Oscara w kategorii filmów krótkometrażowych.



Kadr z filmu *Tango* (1980), reż. Z. Rybczyński

POROZMAWIAJMY...

1. Jaka jest tematyka filmu? O czym opowiada?
2. Czy ten film można nazwać animacją? Dlaczego?
3. Jakie elementy eksperymentatorskie dostrzegasz w tym filmie?
4. Które rozwiązania formalne przypominają nieudolne obecnie działanie animacji komputerowej? (Pamiętajmy, że film powstał w 1980 r.)
5. Jaką rolę w opowieści odgrywa muzyka?

Oglądając po raz pierwszy filmy Rybczyńskiego, doznałem podobnego uczucia, jak wiele lat temu, gdy zapoznawałem się z twórczością McLaren'a czy Alexeieffa. Jest tu podobne spojrzenie na kino – poprzez pryzmat nowych możliwości technicznych i podobnie jak u tamtych, efekt artystyczny jest nie do podrobienia. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ Rybczyński jest z zawodu operatorem filmowym, a sądząc po jego pracach nie traktuje tego zawodu okazjonalnie. Jest reżyserem, operatorem, scenarzystą i scenografem swoich filmów, lecz jego spojrzenie na kino jest przede wszystkim operatorsko-techniczne. Taśma i jej budowa, kamera i jej możliwości, a zwłaszcza laboratorium nie mają dla niego żadnych tajemnic, co więcej, Rybczyński osiąga efekty, których nikt by się nie spodziewał, ponieważ nikt się tymi problemami tak dogłębnie nie interesował.

[Zbigniew Rybczyński. *Podróżnik do krainy niemożliwości*, red. Z. Benedyktowicz, Warszawa 1992].

II. Piotr Dumała

Znaczącą postacią polskiej animacji jest Piotr Dumała – reżyser i scenarzysta oraz scenograf filmów fabularnych i animowanych, także pisarz.

Piotr Dumala (ur. 1956) – studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki ze specjalnością konserwacji rzeźby kamiennej oraz przez 2 lata na Wydziale Grafiki w pracowni animacji. Zadebiutował *Lykantropią* (1981) – filmem tradycyjnie rysowanym. W jego dorobku można znaleźć historyjki utrzymane w konwencji czarnego humoru, np. *Czarny Kapturek* (1983). Sławę przyniosła mu nowa technika twórcza, w której zrealizował m.in. *Łagodną* (1985) oraz *Zbrodnię i karę* (2000) wg prozy F. Dostojewskiego.

Dumała stworzył unikalną metodę realizacji filmu animowanego – rysunki wykonuje na płytach gipsowych, co pozwala na płynne przechodzenie z jednego obrazu filmowego w drugi, a także uzyskiwanie faktur zbliżonych do malarstwa olejnego.



Kadry z animowanej adaptacji *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego (2000), reż. P. Dumala

Źródło: Piotr Dumala: *Lekko przesunąć rzeczywistość. Z Piotrem Dumalą rozmawia Anna Wróblewska*, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,313,18894,1,1,Piotr-Dumala-Lekko-przesunac-rzeczywistosc.html

Wymyśliłem ją zupełnie przypadkiem. Miałem wykonać dla kogoś na prezent mały obrazek na deseczce pokrytej białym gruntem. Pomalowałem deseczkę ciemnobrązową farbą, tak jak holenderscy malarze. Jako student konserwacji wiedziałem, że oni nie malowali na białym, a właśnie na ciemnym tle. Chciałem najpierw naszkicować obrazek, odruchowo więc sięgnąłem po igłę. I wtedy nastąpiło odkrycie. Zauważyłem, że wychodzi z tego ciekawy i piękny rysunek, a właściwie rodzaj obrazu, który można niemal bez śladu zamalować i wydrapać obok inny. Jeśli każdy kolejny zostanie utrwalony taśmą filmową, to mamy już animację, kreska będzie się poruszać

– mówi o genezie powstania tej techniki reżyser.

Do jego najbardziej rozpoznawalnych animacji należą adaptacja powieści Fiodora Dostojewskiego *Zbrodnia i kara* oraz *Franz Kafka* (1991) – autorska opowieść o autorze *Procesu*.

Animowana adaptacja *Zbrodni i kary* w reżyserii Piotra Dumąły zadziwia formą, oniryczną konwencją, bogatą symboliką oraz mnogością niedopowiedzeń. Są opinie, że film ten, oparty na pierwowzorze literackim, należy traktować jako odrębne dzieło sztuki.

Dumała zrezygnował w swoim filmie z filozoficznej głębi, jakiej doświadczamy w powieści Dostojewskiego. Skupił się na emocjach, ukazał podświadomość mordercy. Artysta zaakcentował człowieczeństwo bohatera, a nie skoncentrował się na motywach zbrodni.

POROZMAWIAJMY...

1. Co znajduje się w centrum tej animowanej opowieści?
2. W jaki sposób zostały przedstawione postaci w tej historii? Na czym skupił uwagę reżyser?
3. Jaką rolę odgrywają w tej historii elementy kolorystyczne?
4. Czy zastosowana technika wykrobywania w materiale rysunku pomaga w budowaniu emocji bohaterów?
5. Jak w filmie zostało przedstawione miasto?
6. W jaki sposób Dumala w filmie ukazał zbrodnię? Na czym skupił swoją uwagę?
7. Co w tej animacji jest najważniejsze: nastrój, akcja, emocje, wewnętrzny stan bohaterów?

III. Tomasz Bagiński

Najbardziej znanym przedstawicielem młodego pokolenia twórców animacji jest Tomasz Bagiński, nominowany w 2002 roku do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej za animację *Katedra* (2002).

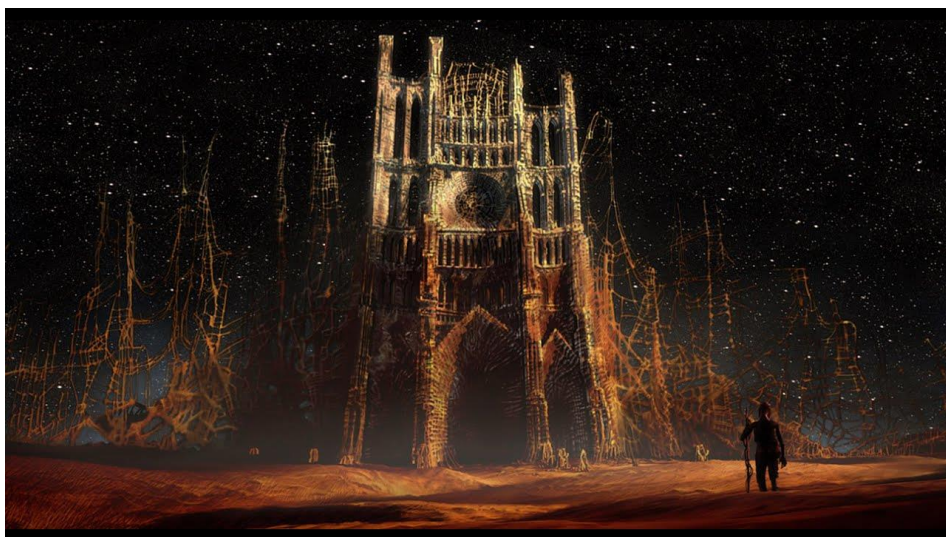
Tomasz Bagiński (ur. 1976), rysownik, animator, reżyser. Porzucił studia architektoniczne dla robienia filmów. Jego animacje *Katedra* (2002), *Sztuka spadania* (2004), *Kinematograf* (2009) stały się wizytówką polskiej animacji. Największą rolę odegrał jako producent wykonawczy gier *Wiedźmin*.



Fot. Klapi, Portret Tomasza Bagińskiego, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=49674519>

Katedra jest adaptacją opowiadania science fiction Jacka Dukaja pod tym samym tytułem. Animacja opowiada o samotnym pielgrzymie, który dociera do bramy nieznanej i tajemniczej świątyni, której architektura przypomina gotycką katedrę. Po przekroczeniu bramy *everyman* zaczyna błądzić po licznych korytarzach – nawach, podtrzymywanych przez rozgałęziające się sklepienia i liczne kolumny, które wydają się żywe. W końcu dochodzi do końca budowli i zatrzymuje się nad przepaścią. Wtedy wschodzi słońce, które spala wędrowca na popiół i czyni go nawozem budowli.



Kadr z filmu *Katedra* (2002), reż. T. Bagiński

Animacja Bagińskiego jest inspirowana malarstwem Zdzisława Beksińskiego i architekturą Antonio Gaudiego. *Katedra* imponuje stroną techniczną: świetnymi teksturami, niezwykłymi, lecz uzasadnionymi dramaturgicznie, punktami widzenia kamery, zmiennością planów i plastycznym operowaniem światłem.

POROZMAWIAJMY...

1. Jak została przedstawiona przestrzeń świątyni? Jakie elementy pozwalają utożsamić ją z architekturą gotycką?
 2. Jak zachowuje się pielgrzym wewnątrz świątyni?
 3. Jak interpretujesz zakończenie filmowego opowiadania?
- Czy w Twoim kraju kręci się filmy animowane? Podaj przykłady.
 - Jak w Twojej kulturze odbierana jest twórczość animacyjna? Czy cieszy się uznaniem?
 - Animacja – twórczość tylko dla dzieci. Czy rzeczywiście? Jakie jest Twoje zdanie?

FILM Z DRUGIEGO RZĘDU

Gdy mówi się o filmie, zazwyczaj wymienia się reżyserów, którzy w myśl zasady kina autorskiego odpowiadają za całokształt artystyczny dzieła. Warto jednak pamiętać, że na gotowy efekt składa się praca wielu osób: operatorzy, scenarzyści czy twórcy muzyki filmowej, a wkład niektórych z nich ma niepodważalny wpływ na finalny efekt.

I. Operatorzy

W Polsce dużą wagę przykładą się do pracy operatorów filmowych, którzy odpowiadają za nowoczesny język obrazów. Wydział Operatorski w Łodzi wykształcił wielu znakomitych operatorów, których praca jest doceniana na całym świecie, a przede wszystkim w Hollywood. Większość z nich wypracowała swój własny, niepowtarzalny styl, który nie zależy od techniki, ale od indywidualnego spojrzenia. Zdjęcia filmowe nie są już tylko ilustracją podjętego tematu, ale sposobem opowiadania historii.

W Polsce autor zdjęć zawsze traktowany był jako współtwórca filmu, a nie tylko jako rzemieślnik. Rola operatorów w Polsce jest na tyle duża, że co roku odbywa się tu największy Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych „Camerimage”. Gośćmi festiwalu byli m.in. David Lynch, Peter Greenaway, Alan Parker czy Quentin Tarantino. Podczas festiwalu wręcza się nagrodę – Złotą Żabę.

Wielu polskich operatorów znalazło swoje miejsce w Hollywood, gdzie określono ich jako „polską szkołę operatorów”. Już w latach siedemdziesiątych uznano, że zdobył Adam Hollender za zdjęcia do *Nocnego kowboja* (1969) Johna Schlesingera i do *Narkomanów* (1971) Jerry’ego Schatzberga. W latach 90. polscy operatorzy stali się znani dzięki takim filmom, jak *Adwokat diabła* (1997) i *Speed: Niebezpieczna prędkość* (1994) (Andrzej Bartkowiak), *Helikopter w ogniu* (2001), *Harry Potter i Zakon Feniksa* (Sławomir Idziak) czy *Pulp fiction* (1994) (Andrzej Sekuła). Wśród najbardziej znanych operatorów pracujących w USA wymienia się: Zbigniewa Rybczyńskiego, Andrzeja Sekułę, Andrzeja Bartkowiaka, Janusza Kamińskiego, Jerzego Zielińskiego, Piotra Sobocińskiego, Pawła Edelmana, Sławomira Idziaka. Wielu z nich otrzymało Oscary za swoje zdjęcia, jak np. Paweł Edelman za *Pianistę* (2002), Janusz Kamiński za *Szeregowca Ryana* (1998) i *Listę Schindlera* (1993). Część z nich nawiązała stałą współpracę z wybitnymi reżyserami: Janusz Kamiński ze Stevenem Spielbergiem, Paweł Edelman z Romanem Polańskim, Andrzej Sekuła z Quentinem Tarantino.



Kadr z filmu *Speed: Niebezpieczna szybkość* (1994), reż. J. de Bont. Zdjęcia Andrzej Bartkowiak



Kadr z filmu *Adwokat diabła* (1997), reż. T. Hackford. Zdjęcia Andrzej Bartkowiak



Kadr z filmu *Upadek* (1993), reż. J. Schumacher. Zdjęcia Andrzej Bartkowiak



Kadr z filmu *Pulp fiction* (1994), reż. Q. Tarantino. Zdjęcia Andrzej Sekuła



Kadr z filmu *Wściekłe psy* (1992), reż. Q. Tarantino. Zdjęcia Andrzej Sekuła



Kadr z filmu *Cztery pokoje* (1995), reż. R. Rodriguez. Zdjęcia Andrzej Sekuła



Kadr z filmu *Helikopter w ogniu* (2001), reż. R. Scott. Zdjęcia Sławomir Idziak



Kadr z filmu *Szeregowiec Ryan* (1998), reż. S. Spielberg. Zdjęcia Janusz Kamiński



Kadr z filmu *Lista Schindlera* (1993), reż. S. Spielberg. Zdjęcia Janusz Kamiński



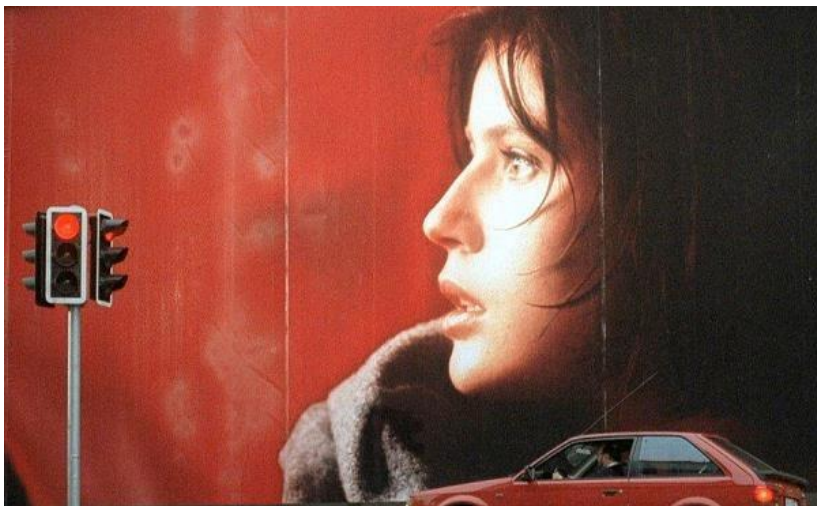
Kadr z filmu *Katyn* (2007), reż. A. Wajda. Zdjęcia Paweł Edelman



Kadr z filmu *Pianista* (2002), reż. R. Polański. Zdjęcia Paweł Edelman



Kadr z filmu *Siódmy pokój* (1995), reż. M. Mészáros. Zdjęcia Piotr Sobociński



Kadr z filmu *Trzy kolory: Czerwony* (1994), reż. K. Kieślowskiego. Zdjęcia Piotr Sobociński

POROZMAWIAJMY...

1. Przyjrzyj się zdjęciom filmowym. Czy istnieje jakiś rys wspólny takich ujęć?
2. Na czym koncentrują uwagę polscy operatorzy? Co ich wyróżnia?
3. Czy znasz jakichś operatorów w kinematografii Twojego kraju?

II. Muzyka filmowa

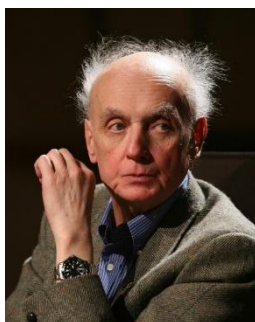
Muzyka filmowa istnieje dzisiaj jako odrębna gałąź sztuki. Co prawda obecnie częściej pojawia się ona jako kompilacja znanych i rozpoznawalnych piosenek muzyki rozrywkowej, to jednak muzyka tworzona przez kompozytorów na zamówienie nadal cieszy się popularnością. Takie rozwiązanie zazwyczaj dotyczy działań niekomercyjnych, związanych z artystycznym czy autorskim wymiarem kina. Kreatywny charakter muzyki podkreśla jej znaczeniowy i interpretacyjny

cyjny charakter filmu. Odwołuje się do poetyckiej, poniekąd symbolicznej roli, jaką ma ona spełniać w kinie.

Znane na tym gruncie są dokonania Johna Williamsa, Ennia Morricone czy Maurice'a Jarre'a. Wielu reżyserów na stałe współpracuje z kompozytorami. Budują w ten sposób niepowtarzalną atmosferę swoich filmów, jak choćby David Lynch z Angelo Badalamentim, Emir Kusturica z Goranem Bregovićem czy Peter Greenaway z Michaeliem Nymanem.

Jednym z najbardziej znanych kompozytorów muzyki filmowej był **Wojciech Kilar**, autor ścieżki dźwiękowej do *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy. Jego polonez do dzisiaj jest najbardziej rozpoznawalnym przez młodzież utworem, gdyż pojawia się na balu studniówkowym.

Oprócz słynnego poloneza Wojciech Kilar ma na swoim koncie pracę z najlepszymi reżyserami: Francisem Fordem Coppolą, Jane Campion, Jamesem Grayem, Romanem Polańskim, wspomnianymi już Andrzejem Wajdą, Kazimierzem Kutzem, Krzysztofem Zanussim, Tadeuszem Konwickim i wieloma innymi. Skomponował muzykę m.in. do *Trędowatej* (1971), *Ziemi obiecanej* (1975), *Draculi* (1992) i *Pianisty* (2002).



Fot. Cezary Piwowarski, Polski kompozytor Wojciech Kilar, licencja CC BY-SA 4.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3903270>

Posłuchaj kilku z jego tematów filmowych:

- a) *Dracula* (reż. F.F. Coppola)¹⁰,
- b) *Dziewiąte wrota* (reż. R. Polański)¹¹,
- c) *Pan Tadeusz* (reż. A. Wajda)¹².

¹⁰ W. Kilar, Vampire hunters – temat z muzyki do filmu *Dracula* F.F.Coppoli, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, link: https://www.youtube.com/watch?v=-emLoSJXXZA&list=PLf15T7-qieOvd_azpWTRIsPX6W6FBRqX&index=3&ab_channel=PolskieWydawnictwoMuzyczne, Kraków, Festiwal Muzyki Filmowej 2012 wyk. NOSPR, dyr. José Maria Florêncio [dostęp: 5.06.2026].

¹¹ W. Kilar, *Dziewiąte wrota*, muzyka: Wojciech Kilar, wokaliza: Anna Maria Pioterczak, link: https://www.youtube.com/watch?v=XfWLULVIOPM&list=PLf15T7-qieOvd_azpWTRIsPX6W6FBRqX&index=4&ab_channel=AndrzejSzwedzik [dostęp: 5.06.2026].

¹² W. Kilar, temat z filmu *Pianista* w reżyserii Romana Polańskiego (2002), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, link: https://www.youtube.com/watch?v=ufqXL_bsWL8&list=PLf15T7-qieOvd_azp

Kilar z łatwością łączył klasykę z muzyką improwizowaną i rozrywkową. W jednym z wywiadów mówił:

Miałem rozmowę dla telewizji, w której stwierdzono: „Pan pisze same szlagiery”. I co ja mam na to odpowiedzieć? Nie wiadomo, czy traktować to jako obelgę czy pochwałę. Ja oczywiście starałem się zrobić z tego pochwałę i odpowiedziałem: „Wie Pani, Ravel pisał same szlagiery, Chopin pisał same szlagiery”. (...) W pojęciu szlagieru zawarta jest pewna treść pejoratywna: działa on głównie na stronę fizyczną, na zmysły, emocje, a być może utwór wysokiego lotu powinien wywoływać wyłącznie refleksję indywidualną, duchową. Sam nie wiem. Muzyka Bacha czy Vivaldiego jest przecież tak zmysłowa, jak dzisiaj rock czy heavy metal.

[Źródło: *Lista przebojów Kilara*, link:

<https://www.rp.pl/kultura/art13611101-lista-przebojow-kilara>].

Wielką karierę światową wróżyli **Krzysztofowi Komedzie**, polskiemu muzykowi jazzowemu, który współpracował z najwybitniejszymi reżyserami polskiego kina, w tym z Andrzejem Wajdą i Romanem Polańskim. Praca u boku Polańskiego przyniosła Komedzie największą sławę i prestiż. Muzyka skomponowana do filmów *Dwaj ludzie z szafą*, *Nóż w wodzie*, *Matnia* i w końcu *Dziecko Rosemary* uczyniła z Komedy gwiazdę wielkiego formatu. Ale pracował też z innymi reżyserami: Andrzejem Wajdą (*Niewinni czarodzieje*, 1960) i Jerzym Skolimowskim (*Bariera*, 1966). Ponadto skomponował muzykę do filmów *Do widzenia, do jutra* (1960) oraz *Zbrodniarz i panna* (1963) Janusza Nasfetera i *Jutro premiera* (1962) Janusza Morgensterna. Jego karierę przerwał tragiczny wypadek.



Fot. Autor nieznany

Źródło: <https://www.muzeumjazzu.pl/krzysztof-komeda/>, Domena publiczna, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=185547235>

Posłuchajmy jego ballady do *Noża w wodzie* w reż. Romana Polańskiego¹³.

WTRIsPX6W6FBRqX&index=7&ab_channel=PolskieWydawnictwoMuzyczne Kraków, Festiwal Muzyki Filmowej 2012 wyk. NOSPR, dyr. José Maria Florêncio, dostęp: 5.06.2026].

¹³ K. Komeda, *Ballad for Bernt* (Knife in the water – Roman Polański, 1962), link: https://www.youtube.com/watch?v=fpSP_a5XdNQ&ab_channel=losteyeways [dostęp: 5.06.2026].

Światową sławę wśród kompozytorów muzyki filmowej zyskał **Jan A.P. Kaczmarek**. Rozgłos przyniósł mu Oscar przyznany mu za muzykę do filmu *Marzyciel* (2004). Na jego twórczość miała wpływ współpraca z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Ten eksperymentalny teatr łączący sztukę sceniczną z elementami rytualnymi i religijnymi ukształtował myślenie muzyczne Kaczmarka. Od początku poszukiwał pojemnej formy łączącej muzykę klasyczną z jazzową i modernistycznymi przekształceniami. Był autorem muzyki do ponad 70 obrazów filmowych, w tym m.in. *Niewiernej* (2002, reż. Adrian Lyne), *Straconych dusz* (2000, reż. Janusza Kamińskiego), *Quo Vadis* (2001, reż. Jerzy Kawalerowicz), *Mój przyjaciel Hachiko* (2009, reż. Lasse Hallström). Przez lata współpracował z Lechem Majewskim i Agnieszką Holland, dla której muzycznie zilustrował m.in. *Całkowite zaćmienie* (1995), *Plac Waszyngtona* (1997) oraz *Trzeci cud* (1999). Posłuchaj tematu muzycznego z filmu *Marzyciel*¹⁴:



Fot. Michał Nadolski, Jan A.P. Kaczmarek, Poznań 2011, licencja CC BY 3.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19152127>

Kompozytor zmarł w 2024 r. Jego muzyczną drogę można prześledzić, oglądając film *Jan A.P. Kaczmarek. Tribute...*¹⁵

Wśród innych polskich kompozytorów warto wymienić **Michała Lorenca**, autora ścieżki muzycznej do filmów *Bandyta* (1997), *Psy* (1992–2020), *Czarny Czwartek* (2011) czy *Wszystko będzie dobrze* (2007), oraz **Zbigniewa Preisnera**, kompozytora związanego z Krzysztofem Kieślowskim. Preisner komponował muzykę do programów *Piwnicy pod Baranami*, Teatru Starego, a następnie do cyklu *Dekalog* oraz filmów *Podwójne życie Weroniki* oraz trylogii *Trzy kolory*.

¹⁴ FMF 2023 | Jan A.P. Kaczmarek | Marzyciel | Finding Neverland, Kraków Film Music Festival, link: <https://www.youtube.com/watch?v=9VvTqZaeDl0&t=59s> [dostęp: 5.06.2026].

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=TciWMlloZM8&ab_channel=ArturKinomaniakPietras [dostęp: 5.06.2026].



Fot. Sławek, Zbigniew Preisner, licencja CC BY-SA 2.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=16741470>



Fot. Sławek, Michał Lorenc, licencja CC BY-SA 2.0

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=57374906>

Posłuchaj *Tańca Eleny* z filmu *Bandyta* – kompozycji Michała Lorenca¹⁶.

POROZMAWIAJMY...

1. Jakie emocje wywołuje w Tobie wspomniana wyżej muzyka filmowa?
2. Który z kompozytorów jest Ci najbliższy? Dlaczego?
3. Muzyka komponowana czy składanki popularnych utworów? Który z typów ścieżki dźwiękowej w filmie jest Ci bliższy?
4. Jakich kompozytorów muzyki filmowej z Twojego kraju mógłbyś zaprezentować? Jaką muzykę tworzą? Co ją charakteryzuje?

¹⁶ Michał Lorenc, *Taniec Eleny* z filmu *Bandyta*, Polskie Wydawnictwa Muzyczne, link: https://www.youtube.com/watch?v=iP_iGLT6aMY&ab_channel=PolskieWydawnictwoMuzyczne [dostęp: 5.06.2026].

POLISH CINEMA:
EVERYTHING FOREIGNERS WOULD LIKE TO KNOW ABOUT
POLISH CINEMA, BUT ARE AFRAID TO ASK

TRANSLATED BY
ANNA CHOLEWA-PURGAŁ

INTRODUCTION

Do films have a nationality? Do they have their own uniquely national quality, which cannot be confused with any other? When thinking about the Czech, French, or Italian cinema, can we describe a set of characteristics, themes, and ways of presenting them through film poetics that would allow us to say without doubt that this cinema comes from a particular country or tradition? Or can we say that it is created by the directors whose worldview and mentality are rooted in a specific cultural landscape?

There is no doubt that every film is a source of information about the world. It not only shapes the viewers' attitudes and confronts theoretical knowledge with the reality seen through film screenings, but also preserves everyday life in a particular culture, society, or nation. A film rooted in a specific culture is like a lens within which the most important issues and themes of a given community are focused: their moral and intellectual dilemmas, their sense of beauty, and the ways of expressing it. A film is not only a commercial product of the entertainment industry, but also an important element of cultural communication, whose role goes beyond show business. It is an important part of a community's cultural imagination, which is both expressed and shaped by the cinema.

With this in mind, we would like to offer a reflection on the Polish cinema. It is addressed to foreign students who want to deepen their knowledge of the Polish cinema and learn about Polish culture. Firstly, we are aware that since the 1960s, thanks to the Polish Film School, Poland's cinematography has created new forms of film expression which enriched the language of films and made an undeniable contribution to the development of cinematography. Polish films have earned international recognition for their recognizable thematic and artistic quality. This is connected with the second fact: Polish films stopped being loosely connected with the current life, and ceased being a merely fictional cinematic story. They have become vehicles of knowledge about Polish reality, and about Poland itself. For this reason, we propose several 'snapshots' and insights into the most important phenomena of the Polish feature film, including its major achievements, representatives, and most iconic exemplars. We would like to tell you a brief story of Polish culture and mentality, of Poland's rich national tradition, its society and dilemmas, and of the real Poland captured in masterful films. Let's take a guided tour of the Polish cinema.

A FILM SET — POLAND

Every story needs space. It is impossible to build a plot without a place where the events happen, so space is one of the most important elements of a film. If we assume that film, like literature, presents the lives of characters, we must notice that space is not only a component of the story, but also its essential part. Space is the centre of the events in a film. However, unlike in literature, in films we do not have to imagine this space. The viewer receives it directly as a visual sequence of frames and images on the screen.

EXERCISE

Let us watch together one of the films promoting Poland. [https://www.youtube.com/watch?v=YCelkqmkxMs&ab_channel=FundacjaEdukacjiPolonijnej or https://www.youtube.com/watch?v=uxQEKmVwtJI&ab_channel=ShowMePoland]

Which of the places shown in the film remind you of the landscape of your country?

If you had to choose one of the places shown in the film to shoot a movie, which one would you opt for and why?

Two other functions of space are much more interesting in films. The first is the **setting**. When space appears on the screen, it serves as the background for the action that takes place. As in the theatre, the scenography builds a link between the viewer and the film, and helps deliver its message. The setting marks out the area and the borders within which the characters appear.

In other words, the setting organizes the world presented in the film: it is a collection of locations, of the plot, the scenes, and situations in which the characters take part. Therefore, the setting matters to the development of the plot: going beyond the limits of space means leaving the story being told. Also, placing a character in a space and making a character appear on the scene are crucial for the plot and action. Understood in this way, space influences the action itself and even the genre composition. How? Let us imagine that space is the dominant element in the plot: it decides on how the action develops, shapes events, and influences character's lives.

This is evident in disaster films, in which space determines what the characters do. The same regards social films, where, by defining the living conditions, the rhythm and pace of life, space influences the characters' actions.

The second function of space in films is culture forming. It concerns specific places, the so-called *loci*, which have a certain identity and are instantly recog-

nizable to the residents. These places either really exist and can be physically revisited, and serve as filming locations, or used to exist and have been included in the mental map of that space as film sets. Both types of places help people build relationships, which connect people with certain events and with history, and correspond to the rules of social life and customs of a given territory, whose meaning develops over time. Thanks to such places, we learn about a specific geography of a territory that is important to the nation. As a part of cultural discourse, the space in films is reflected in various manifestations of the national identity: its symbolism, worldview, and aesthetics. Moreover, thanks to such *loci* we learn the cultural codes and patterns of behaviour of a given community. Cultural space teaches us bonds and activity, and it remembers emotions.

EXERCISE

The photographs below show several places that are very characteristic of and meaningful to Polish people. Can you identify them? Find out more about them: what is their significance to Polish history and culture? What is their symbolic, hidden meaning?

a)



b)



c)



d)



e)



f)



Talk about similar places in your country.

Places connected with history and memory are especially important to building the layer of meaning in a film. They introduce a cultural context and also give new meanings to events. Because of its rich history, Poland has many places that have become notable film locations.

What is more, sometimes Poland becomes a film location for foreign productions. Most often, film crews come here to shoot scenes connected with the Second World War, the Holocaust, and concentration camps. Shooting therefore takes place in places such as Auschwitz-Birkenau in Oswiecim (Steven Spielberg's *Schindler's List*, 1993) or Majdanek in Lublin (Stephen Daldry's *The Reader*, 2008). Apart from historical memorial sites, however, Poland is also an excellent outdoor setting for fantasy stories. Using the remains of Polish castles, for example in the Jura region (*The Witcher* series, directed by Lauren S. Hissrich, 2019) or in Lower Silesia (*The Hunger Games*, directed by Gary Ross, 2012), as well as the natural landscape of the Sudetes (*The Chronicles of Narnia*, directed by Andrew Adamson, 2005), filmmakers create international productions.

Some examples of Polish film locations are:



Photo: Aneta Pawska, Czocho Castle, southern façade. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Czocho Castle, which can be seen in *The Witcher* series (directed by Lauren S. Hissrich, 2019), *Two Worlds* (directed by Noel Price, 1995), and in the film *Legenda* [The Legend] (directed by Mariusz Pujso, 2005).



Fot. Lloyd Tudor, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary and Cloth Hall, Kraków, licencja CC BY-SA 4.0.

Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Church_of_the_Assumption_of_the_Blessed_Virgin_Mary_and_Cloth_Hall%2C_Krak%C3%B3w_March_2026.jpg

Krakow, which became the setting of films such as *Schindler's List* (directed by Steven Spielberg, 1993), *Vinci* (directed by Juliusz Machulski, 2004), *Spis cudzołóżnic* [A List of Adulteresses] (directed by Jerzy Stuhr, 1994), *Karol: A Man Who Became Pope* (directed by Giacomo Battiato, 2005), *Anioł w Krakowie* [Angel in Krakow] (directed by Artur Więcek, 2002), and many more.



Photo: Przykuta, *Mushroom rocks in the Stołowe Mountains*. Licensed under CC BY-SA 3.0.

Source: *File:Góry Stołowe Skalne Grzyby6 26.07.2011 p.jpg* – Wikimedia Commons.

The Stołowe Mountains, which can be seen in *The Chronicles of Narnia* (directed by Andrew Adamson, 2005).



Photo: Łukasz Śmigasiewicz, *Ogrodzieniec Castle in Podzamcze, view from the east*. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: *Ogrodzieniec_zamek_2.jpg*.

Ogrodzieniec Castle, featured in *Janosik* series (directed by Jerzy Passendorfer, 1973), *The Witcher* (directed by Lauren S. Hissrich, 2019), and in *Zemsta* [The Revenge] (directed by Andrzej Wajda, 2002).



Photo: Derbrauni, *Manufaktura Shopping Centre in Łódź, located on the site of the former Izrael Poznański factory on Ogrodowa Street*. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: *Manufaktura_10.jpg* – Wikimedia Commons.

Łódź [Lodz], which can be seen in *Ziemia obiecana* [The Promised Land] (directed by Andrzej Wajda, 1974).



Photo: Michalpe96, *Nikiszowiec, Katowice*. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: *File:Nikiszowiec (10).jpg* – Wikimedia Commons.

Katowice Nikiszowiec, which became the setting for *Sól ziemi czarnej* [The Salt of the Black Earth], (directed by Kazimierz Kutz, 1969), and *Angelus* (directed by Lech Majewski, 2001).



Photo: Adrian Tync, View of Karb, a district of Bytom. Left: the Bobrek operation of the Bobrek-Piekary Coal Mine; right: the Church of the Good Shepherd. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: *File:Bytom Karb.jpg* – Wikimedia Commons.

Silesia, the setting of many films by Kazimierz Kutz (1929-2018).



Photo: Albert Górniak, *Panorama of Warsaw*. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: *File:Warszawa – panorama miasta w grudniu 2021.jpg* – Wikimedia Commons.

Warsaw, the setting of most contemporary Polish films.



Warsaw of the WW2 period (in the photo: a frame from the film *Miasto Ruin* [The City of Ruins], (directed by Damian Nenow, 2010, Warsaw Uprising Museum).



Photo: Kleszczu, *Lake Kisajno*. Licensed under CC BY-SA 2.5.

Source: *File:Kisajno lake.jpg* – Wikimedia Commons.

Masurian Lake District, which can be seen in *Nóż w wodzie* [Knife in the Water] (directed by Roman Polanski, 1961), *The Ogre* (directed by Volker Schlöndorff, 1996), and *Róża* [Rose] (directed by Wojciech Smarzowski, 2011).

Which places in your country are most often used as film locations?

If you were a director, which spaces and landscapes of your country would you show on the 'big screen'?

EXERCISE

- a) Watch the film *A Real Pain* (2024), directed by Jesse Eisenberg, and get to know Poland seen through the eyes of foreigners.
- b) Read the following information published by the National Geographic Poland.

'*A Real Pain* is a moving story about David and Benji, two mismatched cousins from America who visit Poland to honour the memory of their beloved grandmother. Their journey in the footsteps of their ancestors, at first focused on memories and discovering family secrets, quickly becomes an attempt to repair their complicated relationship. (...) *A Real Pain*, as the director himself stresses, is a "love letter to Poland". During the production, Eisenberg was inspired by his own experiences. That is why the journey of the main characters faithfully recreates the route that he himself took with his wife more than a decade earlier.

In this way, viewers from all over the world have a chance to discover places that are important to Poles and their history. The American production takes us through picturesque cities such as Warsaw and Lublin, offering not only beautiful architecture, but also

deep reflections on events that shaped national identity and influenced the fate of our country. One of the most moving moments of the film is certainly the visit to the former concentration camp at Majdanek, where the title “pain” truly becomes real, and the main characters have to face a painful past.

My family comes from Krasnystaw, a town in south-eastern Poland. I have always wanted to make a film in Poland. I love this place. It is very beautiful and different from the place where I live. I grew up in New York, explains Eisenberg. The cities that the characters visit are exactly the same cities that I visited with my wife in 2008. Every scene in the script included pieces by Chopin, so this whole film is Poland. We shot every scene here, except for two shots with a car, which were made in New York. Even the scenes showing JFK Airport in New York were shot at the airport in Radom. I am honoured that the country allowed me to do this. (...) All the locations are important in the history of my family.'

[Igor Szulim, „Polska głównym bohaterem kinowego hitu. Ten amerykański film po prostu trzeba zobaczyć” [Poland as the main character of a cinema hit. This American film is simply a must-see], *National Geographic Poland* [online] 18.11.2024, <https://www.national-geographic.pl/traveler/porady/polska-glownym-bohaterem-kinowego-hitu-ten-amerykanski-film-po-prostu-trzeba-zobaczyc/>, accessed [10.04.2026]

- c) Find out about the places where this film was shot. While watching the film, pay attention to the way space is presented:
- which elements of the landscape are highlighted;
 - how this specific geographical space can be recognized;
 - which elements serve as mere decoration and which are imbued with cultural meaning;
 - which spaces the director endows with emotional meaning.

There is one more function of space in film, which could be described as **a plain of additional meanings**. Elements of the space shown on the screen have hidden meanings. They usually become metaphors or symbols expressing emotions or mental states of the characters. When we see a lonely passer-by approaching a bridge, we suspect that they may try to commit suicide. The bridge would therefore be a symbol of human loneliness and despair.

EXERCISE

Describe the places shown in the photographs. What emotions do they evoke in you?

Choose one photograph and think about what kind of story could be told about such a space.

How can space define a character's attitude?

What type of films could be shot in the places shown in the photographs?

a)



b)



c)



d)



Photos: Pixabay

‘I SPEAK POLISH BECAUSE I THINK IN POLISH...’

ANDRZEJ WAJDA: AN ICON OF THE POLISH CINEMA

Andrzej Wajda (1926-2016) was a Polish film and theatre director, the son of a Polish officer who died in Katyń. During the Second World War he was a member of the Home Army. After the war he studied painting at the Academy of Fine Arts, and then directing at the State Higher School of Film in Łódź. He made his debut with the film *Pokolenie* [A Generation] in 1953. His next films, *Kanał* [The Sewer] and *Popiół i Diament* [Ashes and Diamonds], earned Wajda international fame and drew wide attention to the Polish cinema. From the 1960s, Wajda became a symbol of the Polish Film School.



Photo: Piotr Drabik, Andrzej Wajda at the Off Plus Camera Festival (2012). Licensed under CC BY 2.0.

Source: File:Andrzej Wajda at Off Plus Camera Festival (2012) – Wikimedia Commons.

In 2000, the American Academy of Motion Picture Arts and Sciences gave 75-year-old Andrzej Wajda an Oscar for lifetime achievement. The Polish director had been nominated for this award four times as the director of *Ziemia Obiecana* [The Promised Land] (1974), *Panny z Wilka* [The Maids of Wilko] (1979), *Człowiek z żelaza* [The Man of Iron] (1981), and *Katyń* (2007). However, he received the award not for one particular film, but for the whole career and the legacy of his outstanding films. During the Oscar award ceremony Andrzej Wajda said:

‘I will speak Polish because I want to say what I think, and I always think in Polish. I accept this honourable award as a sign of recognition not only for me, but for the whole Polish cinema. The subjects of many of our films were the cruelties of Nazism and the misfortunes brought by communism. Therefore, I now want to thank the American friends of Poland and my compatriots, to whom our country owes its return to the family of democratic nations, to Western civilization, and to institutions and structures of security. I deeply wish that the only fire experienced by human beings will be the fire of great feelings: love, gratitude, and solidarity.’

„Chcę powiedzieć to, co myślę, a myślę zawsze po polsku” [I speak Polish because I think in Polish...], Oscarowe przemówienie Andrzeja Wajdy [I want to say what I think, and I always think in Polish. Andrzej Wajda's Oscar speech, Interia Film, [online] <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-chce-powiedziec-to-co-mysle-a-mysle-zawsze-po-polsku-oscarow,nld,2288097>, 10 Oct. 2016, [accessed: 01.04.2026]

What is the unusual and unique style of the Polish director who gained the recognition of the American Academy? Andrzej Wajda built his films on three pillars: Polishness (especially Polish history), Polish literature, and Polish Romanticism.

I. Polishness

LET US TALK:

1. What qualities do you attribute to Poles?
2. In your opinion, what characteristics are 'typically Polish'?
3. If you wanted to show Poland in one photograph, which one would you choose?

Let us play the final scene of *Pan Tadeusz* [Mr Thadeus] directed by Andrzej Wajda: we see Adam Mickiewicz's empty room, with a cold stove in the corner and an icon of Our Lady of the Gate of Dawn. What is Andrzej Wajda trying to show through this shot? How does he understand Polishness? What qualities does he attribute to the Polish nation? In his study *The Polish Cinema* (published in Gdańsk by Słowo/Obraz/Terytoria Publishing House in 2004), Marek Haltof observes that when speaking about Polish films one must always remember Polish history. The next stages in the development of the Polish cinema are usually connected with political changes. The inhabitants of the country on the Vistula River live in the chains of history; Polish culture, among other things, was held in captivity for centuries. Looking at Andrzej Wajda's cinema, we will notice that national issues, such as the fight for independence, the fight against the invaders, the fight against communism, were more important than any other issues. In Wajda's films there are many references to Romantic mythology, which combines art with history, heroism, and martyrdom (descriptions of the suffering of the nation). Poland always remained the subject of his artistic interest, whether in adaptations of national literary classics (*Panny z Wilka* [The Maids of Wilko], 1979; *Ziemia Obiecana* [The Promised Land], 1975; *Pan Tadeusz*, [Mr Thadeus], 1999; *Wesele* [The Wedding], 1972; *Popiół i Diament* [Ashes and Diamonds], 1958) or in the films featuring dramatic choices of Poles in tragic situations caused by history (*Kanał* [The Sewer], 1957; *Człowiek z marmuru* [The Man of Marble], 1977; *Człowiek z żelaza* [The Man of Iron], 1981; *Korczak*, 1990; *Katyń*, 2007).

For Wajda, Poland is above all a panorama of history, the background against which the events of individual lives take place. Wajda's characters are always included in this historical perspective. They cannot, are unable to, and do not want to escape from it. Andrzej Wajda persistently returns to important questions about the existence of the nation: the consequences of choices, duty towards the homeland, and responsibility for the fate of the community and the loved ones.

LET US TALK...

1. Look at the film photos. What events from the lives of Poles do they show?
2. Which historical events are important to your nation and for its identity?
3. If you had to choose one historical event that has shaped the character of your nationality, what would that be?

a)



A still from *Kanał* [The Sewer], 1957, directed by Andrzej Wajda.

b)



A still from *Pierścienie z orłem w koronie* [The Ring with a Crowned Eagle], 1992, directed by Andrzej Wajda.

c)



A still from *Człowiek z żelaza* [Man of Iron], 1981, directed by Andrzej Wajda.

II. Literature

Wajda's creative path runs through classical and contemporary literature. The brilliant director most often used adaptations of Polish literary works, whose source of inspiration remains the Romantic movement. Among the works adapted by Andrzej Wajda are literary masterpieces written by the most notable representatives of Polish literature, including Adam Mickiewicz, Aleksander Fredro, Władysław Reymont, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański, Jarosław Iwaszkiewicz, and Jerzy Andrzejewski. By adapting great literary works Wajda takes up themes and issues that are important to him: an individual placed against great History.

EXERCISE

- 1) Look at the following frames from Andrzej Wajda's films inspired by Polish literature. On this basis, try to define the themes of the films.

a)



Wesele [The Wedding] by Stanisław Wyspiański

b)



Pan Tadeusz [Sir Thaddeus, or the Last Foray in Lithuania] by Adam Mickiewicz

c)



Popiół i Diament [Ashes and Diamonds] by Jerzy Andrzejewski

d)



Popioły [Ashes] by Stefan Żeromski

2. What do you think about adapting literature for the big screen?
3. Are literary works being adapted for film in your country? Which ones?
4. Which solution seems better when making a film: an adapted screenplay or on an original screenplay? Why?

III. Romanticism

In a speech given on the occasion of receiving an honorary doctorate at American University in Washington in 1981, Andrzej Wajda said:

'I have never been and I am not impartial. *Kanał* [The Sewer], *Popiół i Diament* [Ashes and Diamonds], *Człowiek z marmuru* [The Man of Marble] - these films defend the wronged. This is how I see my role, because this is the tradition of nineteenth-century Polish Romantic art, and I consider myself its heir and conveyor.' (private archives).

Wajda's statement clearly shows his work in relation to the Romantic tradition. This Romantic attitude should be understood in two ways. Firstly, it is a manifestation of the director's personal "I", which is why Andrzej Wajda represents **auteur cinema**. It is an expression of Romantic individualism, which in Poland means identifying a great individual (the artist) with the aspirations of the nation. A Romantic creator was supposed to speak, but also to 'suffer for the millions' of his people, to use Mickiewicz's phrase from the *Forefathers' Eve* Romantic drama. Wajda also enters this role: his act of cinematographic creation is a service to his nation and society.

Secondly, Romanticism should be understood as a set of themes and references to historical experiences, including the fate of individuals affected by historical events. One of the key themes of Wajda's films is the Romantic ethos of struggle, rebellion against injustice, and refusal to submit to tyranny, whether it concerns Poland after the partitions, Poland under the German and Soviet occupation, or the communist regime after the Second World War. The ethos of struggle is often connected with the heroic attitude of the characters, which could be described by the words: 'it must be done', against their rational thinking and survival instinct.

Let us watch together one of Andrzej Wajda's films: *Popiół i Diament* [Ashes and Diamonds]. The film was produced in 1958 and was based on the novel by Jerzy Andrzejewski. The action takes place in the first days after the end of the Second World War (1945). The pre-war intelligentsia and the Home Army still hope that Poland will regain independence on its own terms. At the same time, the Soviet soldiers of the Red Army are spread throughout the country and guard the rules of the new power. Home Army soldiers Maciek and Andrzej Drewnowski receive an order to kill the party secretary, Szczuka. They organize an ambush and shoot at a vehicle. Accidental people are killed, but Szczuka reaches his destination safely. That same evening, a ball celebrating the end of the war is to take place at the Metropol hotel. In the small town all roads meet in this place. Maciek meets Krystyna in a bar. He falls in love with her, but before he can begin a life with her, he must fulfil his military oath - he receives an order to kill Szczuka. He promises himself that after this action he will return to normal life. He gets drunk so that he will not feel remorse and follows his victim. He shoots at the same moment when fireworks go up into the sky to celebrate vic-

tory. He returns to Krystyna. He does not notice that he is being followed by some officers of the Security Office. He runs away and is shot dead on a rubbish dump. At the Metropol hotel the ball continues and everyone dances a polonaise.

The film belongs to the Polish classics, and the construction of the hero, Maciek Chelmicki, refers to the tradition of the great Romantics. The most outstanding work of the Polish Film School takes up the theme of the moral cross-roads of Home Army soldiers raised on the ideals of a Romantic struggle.

EXERCISE

Let us try to answer the questions:

1. How does the director create the character of Maciek Chelmicki, the main hero of the film? You can find a hint in the photographs.



A still from *Popiół i diament* [Ashes and Diamonds], 1958, directed by Andrzej Wajda.



A still from *Gigant* [Giant], 1956, directed by George Stevens.

2. What role does the subplot of Krystyna and the developing love affair play in building the character and the whole story?



A still from *Popiół i diament* [Ashes and Diamonds], 1958, directed by Andrzej Wajda.

3. What choice does Maciek Chelmicki face? Do you understand his behaviour? What causes the choice he makes? What consequences does he have to face?
4. Why does Andrzej Wajda place Maciek's death scene on a rubbish dump?



A still from *Popiół i diament* [Ashes and Diamonds], 1958, directed by Andrzej Wajda.

5. What is the significance of the ball scene at the Metropol hotel to the meaning of the whole film? Pay attention to the orchestra music, the behaviour of the guests, the role of party leaders, and representatives of society.
6. Look for information about the polonaise, a Polish national dance, and try to explain its meaning in the final scene of *Ashes and Diamonds*. Compare its message with the final scene of Andrzej Wajda's *Pan Tadeusz*, shown below:



A still from *Pan Tadeusz* [Sir Thaddeus], 1999, directed by Andrzej Wajda.



A still from *Popiół i diament* [Ashes and Diamonds], 1958, directed by Andrzej Wajda.

DID YOU KNOW THAT...?

Romanticism in Poland coincides with the loss of Poland's independence. The neighbouring states: Russia, Prussia, and Austria took over the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth in three successive partitions. In 1795, Poland disappeared from the map of Europe.

At that time a new model of patriotism was born, according to which the most important aim was to regain independence. The good of the individual was subordinated to the good of the nation. Literature began to shape the attitudes of young generations. It convinced them that the only way to regain independence was a military struggle. Therefore, the period of Romanticism in Poland is marked by national uprisings against the partitioning powers: from the Kosciuszko Uprising in 1794, through the November Uprising in 1830, to the January Uprising in 1863.



Jan Styka's painting *Polonia* (1891), featuring Tadeusz Kościuszko, one of the Polish national heroes; National Museum in Wrocław.

Each of these uprisings ended in defeat. However, in line with the Romantic idea of the Spirit of History, Polish literature created a messianic vision of Poland, in which Poland was to repeat the fate of Christ: it died in order to rise again and bring freedom to the world. In this way, the suffering of Poland and Poles became a necessary sacrifice on the way to a new and better world. Literature then became the most important of the arts. The poet became a prophet and leader (Poles used a special word for him: *wieszcz*, meaning a national bard). Literature had an important role: it pointed the way, predicted the future of the nation, and explained the present. At that time, three outstanding Romantic poets were cherished as national bards: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, and Zygmunt Krasiński. The Romantic paradigm dominated Polish culture for two centuries, becoming stronger whenever Poles fought for freedom. That is why Romanticism remains for Poles the most important tradition to which they return.

THE CINEMA OF MORAL ANXIETY: KRZYSZTOF KIESLOWSKI

In the 1970s, a new artistic movement appeared in Polish cinematography, called the 'cinema of moral anxiety'. It grew out of opposition to the communist degradation of intellectual elites and was a response to the March events of 1968, that is, the anti-Semitic campaign launched by the communist Soviet-controlled authorities and their attack on Polish intelligentsia, academia and university students. A large group of debuting directors appeared, represented by Feliks Falk, Krzysztof Zanussi, and Krzysztof Kieslowski.

The major films representative of the 'cinema of moral anxiety', such as Falk's *Wodzirej* [Top Dog] (1977), Kieslowski's *Amator* [Camera Buff] (1979), and Zanussi's *Barwy ochronne* [Camouflage] (1976), show stories of people whose life choices impact their identity and the fate of their family and friends. These films place the problem of human personality at the centre of attention and move away from the historical and social conditioning. For the protagonists of this cinema, their inner life is as important as life in society, and they treat social and political reality as a space of struggle for morality, meaning, and a system of values.



Wodzirej [Top Dog] (directed by F. Falk, 1977)



Barwy ochronne [Camouflage] (directed by K. Zanussi, 1976)

The most recognizable representative of the "cinema of moral anxiety" is Krzysztof Kieslowski.

Krzysztof Kieslowski (1941-1996) was a Polish film director and screenwriter, documentary filmmaker and author of feature films, including *Amator* [Camera Buff], *Przypadek* [Blind Chance], *Podwójne życie Weroniki* [The Double Life of Veronique], *Trzy kolory* [The Three Colours], as well as the television cycle *The Decalogue* [Dekalog]. He was awarded numerous European awards, and was nominated for an Oscar for directing *Trzy kolory: Czerwony* [Three Colours: Red].

Kieslowski's cinema is extremely precise in its visual style, as he had originally produced documentary films. From the beginning, his films caused strong emotions and provoked discussion, for example *Z punktu widzenia nocnego portiera* [From a Night Porter's Point of View], 1977, and *Gadające głowy* [Talking Heads], 1979.

Gadające głowy [Talking Heads] is a film survey in which Kieslowski, hidden behind the camera, asks simple but at the same time very deep questions: Who are you? What would you like? What is most important to you? He gives only one shot to each of the 44 people he asks, but he asks people of different ages: from a baby, through preschool children, pupils, students, adults, to a hundred-year-old woman. Thanks to this, we can see how people's desires change over time.



A still from Kieslowski's *Gadające głowy* [Talking Heads]

Talking Heads is a film survey in which Kieslowski, hidden behind the camera, asks simple but at the same time very deep questions: Who are you? What would you like? What is most important to you? He gives only one shot to each of the 44 people he asks, but he asks people of different ages: from a baby, through preschool children, pupils, students, adults, to a hundred-year-old woman. Thanks to this, we can see how people's desires change over time.

A characteristic technique of Kieslowski is to focus the camera on a detail which, in the film narrative, becomes a metaphor or symbol used to interpret the scenes. As a documentary filmmaker, he did not judge his characters; he allowed them to be themselves. He made them familiar with the camera by living with them or accompanying them in everyday life for many weeks. The result of this work was a very authentic record of everyday life and hidden human desires.

In 1979, Krzysztof Kieślowski made his first feature film, which immediately became an important event. *Amator* [Camera Buff] tells the story of a thirty-year-old man who, after the birth of his daughter, buys a film camera and decides to record the next stages of his child's life. Slowly he also begins to become interested in other matters, and his amateur film receives an award. From that moment Filip does not part with the camera. He devotes all his time to filming; he organizes meetings with directors and creates film reports. The initial enthusiasm of his superiors turns into criticism, and his marriage breaks down. He is left alone with his camera, rejected by everyone. The final scene shows the title camera buff turning the camera towards himself. He can film only himself.



Two stills from Kieślowski's *Amator* [Camera buff]

In his last interview, Kieślowski admitted himself,

'[...] Everything that interests me, everything that seems to me most important in life and most interesting, is too intimate. It must not be filmed; at least I cannot think that I am allowed to film it. (...) Because of this, I could no longer make documentaries, because I felt that I would never place the camera in the place and at the time that mattered most to me. (...) So I escaped from the documentary film. I began to make feature films. It seemed to me that this was much simpler, because what do I actually do?

I hire actors. They are people who have their profession, so they do it properly, often giving me much more than their profession requires. And for many years I made these films in this way, and then suddenly I saw that I had actually moved completely away from normal life. (...) I had chosen a very comfortable place where everything is invented, where I, or rather we, together with my friend the screenwriter, invent everything, and only what we invent is important. (...) And I began to feel that I was in some kind of absurdity, that I had gone into complete nonsense, that I was starting to live a life that was not real.'

Kieślowski's cinema evolves from documentary truth, roughness, and authenticity of the real world towards metaphysics, which we find in the television cycle *Dekalog* [The Decalogue]. Two of the ten stories became separate films: *Krótki film o zabijaniu* [A Short Film About Killing] and *Krótki film o miłości* [A Short Film About Love]. Both were shown at the festivals in Cannes and Berlin and won awards.

Dekalog [The Decalogue] is the work of the duo Kieślowski and Piesiewicz. For many years, the director worked with the screenwriter Krzysztof Piesiewicz on his most important films.

The cycle of ten film stories, made for the Polish Television at the end of the 1980s, refers to the Ten Biblical Commandments. Kieślowski places the stories in contemporary Poland, in the communist reality, rather grey and depressing, and into this atmosphere he inserts the lives of his characters. In this way he touches on existential questions that are fundamental for individual life, regardless of time and place. He shows that every action has consequences. The sign of moral judgement is a passer-by, played in every part by the same actor (Artur Barciś), who observes the offences of the main characters when they break the moral taboo established by the Decalogue (Ten Commandments).



Stills from the film series *Dekalog* [The Decalogue], 1989, directed by Krzysztof Kieślowski.

The director himself said:

‘What you do does not only concern you. It also concerns those who are close to you, or a little further away, or even those whose presence you do not expect at all. Be careful: other people live next to you, and your actions have an influence on them and may even become the cause of tragedy.’

(*The Lexicon of Polish Film*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/krotkie-filmy-dekalog-oraz-podwojne-zycie-weroniki-krzysztofa-kieslowskiego-w-zwierciadle-polskiej-krytyki-filmowej/500>, *Kwartalnik Filmowy* [Film Quarterly], 1998, no 24, pp. 133-168, [accessed 23.04.2026].

Kieslowski gained European fame with *Podwójne życie Weroniki* [The Double Life of Veronique], followed by the film trilogy *Trzy kolory: Niebieski, Biały, Czerwony* [Three Colours: Blue - White – Red]. *Czerwony* [Red] earned him a nomination for an Academy Award.



A still from *Podwójne życie Weroniki* [The Double Life of Véronique], 1991, directed by Krzysztof Kieślowski.

Podwójne życie Weroniki [The Double Life of Veronique] refers to the metaphysical sphere. It tells the story of one heroine, or actually two heroines, living at the same time in France and Poland. The film narrative is divided into two parts. It is connected with the fate of both women, who feel similar emotional and spiritual states. Weronika and Veronique were born on the same day, but they do not know about each other's existence. They are similarly musically talented and both are ill. The point where the twin lives meet is an accidental photograph taken in Krakow, in which someone discovers a physical and spiritual double. When Weronika dies while singing on stage, her French spiritual sister feels an unspoken loss. Deep inside her, a melody is born: the melody that the Polish Weronika did not finish on the stage.



A still from *Podwójne życie Weroniki* [The Double Life of Véronique], 1991, directed by Krzysztof Kieślowski.

Kieślowski quite often uses elements of the presented world to speak about the depth of the soul. One of the repeated motifs is glass: a window. A figure is reflected in the glass; it doubles the presence, suggesting that neither of the heroines is alone. At the same time, through the glass we can see the world and the other side. Kieślowski repeats this truth many times in his later films: everything we do has consequences for others. But there is also another message: behind this material space another, spiritual, metaphysical world shines through. We catch a glimpse of the other side, the other space.

LET US TALK....

1. What role do feeling and intuition play in the identity of the heroines?
2. How did Kieślowski show the metaphysical 'lining' of the world?
3. Irene Jacob played the double role of Weronika and Veronique. In which of these roles was she more convincing? Justify your answer.
4. The music for Kieślowski's film was written by the Krakow composer Zbigniew Preisner. What emotions does this soundtrack evoke in you? Does the music introduce any additional meanings into the film narrative?
5. Krzysztof Kieślowski is one of the directors identified with **auteur cinema**. Are there filmmakers in your country who have their own unique artistic style and themes by which they can be recognized? Tell us about them.
6. How would you explain the term '**metaphysical cinema**'? Does this type of film have a chance to be popular in today's culture? Do you know other directors who make such films?

Auteur cinema refers to the idea of the director as a creator, responsible for the whole artistic shape of a work, similarly to the theatre. Auteur cinema is not only 'skilful craft'. It captures and demonstrates the originality of the creator's style. Artistic, or auteur, cinema has a special place in European cinematography. Auteur cinema opposes the American idea of production and the 'entertainment machine' of genre cinema. It puts much more emphasis on the formal side: camera work, light, shots, editing, that is, the so-called film poetics. Over time, every creator develops a unique style recognizable to viewers. The director's name becomes a mark of quality.

AGNIESZKA HOLLAND —

A HUMAN BEING CAUGHT IN THE SYSTEM

During the ceremony of receiving an honorary doctorate from Maria Curie-Skłodowska University in Lublin in 2024, Agnieszka Holland said:

‘For a long time I have had the feeling that the Second World War did not end; it only fell asleep and may wake up at any moment. It is true that the horror of the Holocaust created, at least in Europe, a kind of vaccine that turned out to be effective. We saw where nationalism, racism, building power on hatred, and constructing the figure of an enemy, a role that can be given to anyone, can lead. [...] But the vaccine has stopped working, and the foundations are crumbling.’

(25 November 2024, <https://e-teatr.pl/przemowienie-podczas-uroczystosci-wreczenia-tytulu-doktora-honoris-causa-umcs-53311> [accessed 23.04.2026])

Agnieszka Holland (born in 1948) is a film and theatre director, screenwriter, and translator. She left Poland at the age of 17 after the tragic death of her father. She studied film in Prague. There she became familiar with Milan Kundera’s writings, which she translated into Polish. His lectures, fiction and essays have left an imprint mark on Holland’s work. After returning to Poland, she assisted Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda, and Krzysztof Kieslowski. She made her debut in 1970 with the film *Grzech Boga* [The Sin of God]. Her films *Gorzkie żniwa* [Angry Harvest], *Europa Europa* [Europe, Europe], and *W ciemności* [In the Darkness] were nominated for Oscars. *Obywatel Jones* [Mr. Jones] received the Golden Lions at the 44th Polish Film Festival in Gdynia in 2019, and *Zielona granica* [The Green Border] received the Special Jury Prize at the Venice International Film Festival in 2023. She has been the first woman in history to chair the European Film Academy, holding this position from 2021 to 2024. In the film world she is considered a masterful director.

This statement can be treated as a summary of her creative attitude. A characteristic quality of her work is combining film poetics and art with an uncompromising civic attitude. Her films are full of empathy towards the victims of injustice. She is distinguished by an exceptional humanistic sensitivity and attachment to freedom and human rights. Holland has not been afraid to deal with difficult subjects. She has often asked uncomfortable questions about Polish identity and about collective and individual responsibility for social evil. With great courage she speaks about passivity towards evil as co-responsibility for crimes, whether this concerns Nazi Germany, Soviet totalitarianism, or today's indifference to the suffering of the refugees fleeing from Syria. Holland's cinema is strongly engaged in current issues. This type of film could be called the cinema of social responsibility. In one interview she says: ‘Speaking about history or about matters that concern not only individuals, but also deeper mechanisms influencing humanity, should be part of the narrative of cinema. [...] Turning away from politics, or not trying to understand deeper phenomena happening

beneath the surface of reality, is a form of escapism.' That is why Holland's cinema arouses such strong emotions, as Poles could recently see when watching *Zielona granica* [The Green Border].



A still from *Zielona granica* [The Green Border], directed by Agnieszka Holland, 2023

LET US TALK...

1. Why did Agnieszka Holland use the black-and-white convention to tell this story?
2. Do you know other contemporary black-and-white films? What subjects did they discuss?
3. Which individual story of the refugees do you find the most moving? Justify your answer.
4. How do you assess the attitude of the Poles shown in the film towards refugees?
5. Why do the events about the Polish-Belarusian border end at the Polish-Ukrainian border at the moment when the war with Russia breaks out? How do you interpret the presence of a former border guard among the volunteers helping Ukrainians?
6. Do you agree with the criticism of the film which sees it as an attack on the Polish state?
7. Does your country experience the problem of refugees coming from outside Europe? How is this shown by the cinema or other media?

The film, inspired by real events on the Polish-Belarusian border connected with the migration crisis, asks a question about humanitarianism in the twenty-first century. Holland, using recordings that document attempts by refugees from Syria or Africa to cross the Polish border, builds a narrative about different attitudes of Poles towards this situation. Some, out of human kindness, rush to help people left in the forest, sacrificing their time, property, and reputation. Others catch refugees in the forests or inform the authorities when they appear in villages. Still others hide their prejudices under the uniforms of the border guard. Holland does not show a mass of refugees. She presents individual stories: a Syrian family escaping repression, a young married couple, and young men from Africa, each of whom is heading towards Europe with a different aim and a different hope.

For political reasons, *Zielona granica* [The Green Border] was not admitted to the main competition of the 48th Polish Film Festival in Gdynia. In some reviews, Agnieszka Holland was accused of supporting Russian propaganda. Finally, a year later, in 2023, *Zielona granica* [The Green Border] won the festival's Grand Prix, the Golden Lions.

In her films, Agnieszka Holland tries to reveal the mechanisms of manipulation targeted at individuals. She shows how great narratives (totalitarian systems) falsify the reality and deceive people. In her films the director uses a characteristic mixture of lyricism and irony, compassion and disgust, sadness and sympathy, not allowing the viewer to judge her characters in a simple way. Holland constantly places the stories she tells under suspicion, because she does not want to create a one-dimensional image of reality. Therefore, in her narrative, great national topoi, myths, and stories are filled with distrust or even mockery. Holland constantly sets the story of a concrete individual against the system in which the individual has to find their place. Most often, the system reveals its dark and ruthless nature.

Holland's earlier film *Europa Europa* [Europe, Europe] of 1990, which adapts an autobiographical book by Solomon Perel, is also certainly worth watching. It tells the story of a Jewish boy who, by chance, finds himself in the very centre of the Nazi storm as a member of a Nazi youth organization. Looking for his identity and trying to survive in the face of the real threat of concentration camps, the young man enters ever deeper into the structures of the Nazi party and army. Thanks to his excellent knowledge of German, he manages to convince Nazi soldiers that he is a Volksdeutscher. Accepted into the army as a translator, he quickly, and accidentally, becomes a war hero, for which he is rewarded with being sent to an elite Nazi school in Berlin...



A still from *Europa Europa* [Europe, Europe], 1991, directed by Agnieszka Holland.

'Perel does not reveal the secret of his life until he has a heart attack. Almost on his deathbed, he realizes that this secret has been killing him. On the anniversary of Kristallnacht he goes to the town of Peine, from which he comes. There he meets a journalist and tells him everything.'

Maria Kornatowska, *Magia i pieniądze* [Magic and Money],
<https://culture.pl/pl/dzielo/europa-europa-rez-agnieszka-holland>,
 28th October 2025, [accessed 23.04.2026]

Some critics have compared Agnieszka Holland's *Europa, Europa* to Voltaire's philosophical tales and its main character to Candide. The motto of *Europa Europa* could be: 'The most important driving force of human action is the desire to survive. Other motivations, such as a sense of racial or national identity or moral norms, are of secondary importance. The instinct of self-preservation is what saves Perel. But at what price? The director does not answer this question. She also does not answer other questions, which some reviewers have criticized. For who is actually accused in *Europa Europa*? The anonymous mechanisms of history? The weak human nature? The decadent culture of Europe, thanks to which totalitarian systems could be born?' asks the *Film* magazine. <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=123298> [accessed 23.04.2026].

Is Sally Perel a genius of opportunism or a hunted, confused boy desperately fighting for his life? Who is he: a Jew, a Pole, a communist, a Nazi, a 'European'?

According to the original version of the screenplay, the film was supposed to end with a scene in which Perel meets his former German schoolmates years later and, moved by the encounter, sings Nazi songs with them. If the producers had not been afraid of the Jewish audience, would the answer to the question of Perel's identity have been easier? In the final scene of the film, the real Salomon Perel appears on the screen. After the war, he made another mystification and changed his life story once again in order to go to Israel.

<https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=123298> [accessed 23.04.2026].

LET US TALK...

1. How do you interpret the opening scene of the film (the circumcision)? What role does this specific experience play in the protagonist's story, particularly regarding his Jewish identity?
2. What ways does Perel find in order to hide his identity from the watchful eyes of Nazi soldiers, doctors, and his peers in Hitlerjugend (the Hitler Youth)?
3. How does Holland show the line between the 'fake' and 'real' identity? How does Perel behave to conceal his Jewish identity, for example, in the orphanage in Grodno or in the Third Reich in Berlin?
4. Which scenes in the movie are both dramatic (tragic) and comic at the same time? Why does Holland construct them in this way?
5. How do you evaluate the protagonist's behaviour? Do you think that saving one's life at all costs is justified?
6. Read the film review provided above. What questions are asked in it? Try to answer them. Discuss the topics raised by these questions with a classmate.
7. What ethical dilemmas has your nation had to face?

Agnieszka Holland is a socially engaged director. She has frequently tackled controversial topics concerning social habits and cultural taboos. In 2017, Holland directed *Pokot* [Spoor], based on Olga Tokarczuk's novel *Prowadź swój pług przez kości umarłych* [Drive Your Plow Over the Bones of the Dead]. The film presents two main storylines, the first being cultural and social, and connected to the Polish hunting tradition. By addressing this issue, Holland stands for animal protection.



A still from *Pokot* [Spoor], 2017, directed by Agnieszka Holland.

The plot of the film focuses on an investigation led by Janina Duszejko, a retired teacher, who is looking into a series of unexplained, tragic accidents in which local hunters die. Slowly, the woman discovers that the deaths of these men are a consequence of their hunting and cruel treatment of animals. Nature itself is dispensing justice.

The second issue is deeper and touches upon the co-existence of all living things, including mankind.

The world is depicted as a heterogeneous space where different forms of life intertwine, as suggested by Olga Tokarczuk herself in *The Tender Narrator*, her Nobel Prize acceptance speech:

'The world is a fabric we weave daily on the great looms of information, discussions, films, books, gossip, little anecdotes. Today the purview of these looms is enormous – thanks to the internet, almost everyone can take place in the process, taking responsibility and not, lovingly and hatefully, for better and for worse. When this story changes, so does the world. In this sense, the world is made of words.

How we think about the world and – perhaps even more importantly – how we narrate it have a massive significance, therefore. A thing that happens and is not told ceases to exist and perishes. This is a fact well known to not only historians, but also (and perhaps above all) to every stripe of politician and tyrant. He who has and weaves the story is in charge.'

Olga Tokarczuk, Nobel Prize Lecture, 7th November 2019,
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/lecture/>
 [accessed 23.04.2026].

WHO IS OLGA TOKARCZUK?

OLGA TOKARCZUK: born in 1962 in Sulechów, a Polish writer, essayist and a trained psychotherapist, who became the voice of the young generation of writers after the political transformation of 1989. Her writings focus on rural peripheries, women's themes, and esoteric motifs. She has received numerous awards, including The Man Booker International Prize and the 2018 Nobel Prize in Literature.



Photo: Martin Kraft, *Olga Tokarczuk at the presentation of the film Spoor (2017)*. Licensed under CC BY-SA 3.0.

Source: Wikimedia Commons.

ROMAN POLAŃSKI — TRAGEDY TINGED WITH IRONY

'I believe that Polański is the only director coming from Poland who has made a truly international career. [...] It seems to me that it is a mistake to speak of Polański as a Polish director. He is a filmmaker who comes from Poland, from the Polish film school, but he is at least a European director because of the circumstances that prevented him from making films in the United States. [...] Of course, he started in Poland, where he shot his first films, but quickly, as a very young man, he began a European and then an international career. He made his great films in the American system, and later continued his work in Paris. I wouldn't compare him to other filmmakers and their films made in Poland because at the time when we were dealing with—although that's a slightly older generation—the Cinema of Moral Anxiety, he was making completely different films, in a broader context that was more widely understood. [...] When making films that were imposed on him, for example, by Hollywood, where the producer is in charge (films that were in a way thrillers), Polański was always able to introduce something deeper, a hidden meaning, a psychological analysis, for example, in *Rosemary's Baby*, which is not just a horror film, but a much deeper picture that tells us a lot about ultimate matters.

Polański is able to resist all influences on his work; he made it into Hollywood precisely because of his originality—his cinema was “different”. In his interview he admits himself that he does not accept the dictate or any interference from various committees that decide on the shape of a film. [...] Hollywood has a very strict producer system; it is often the producer, not the director, who decides how a film should end. The director is a person for hire, unlike in Europe, although the producer system is starting to dominate here as well—but the director is still an artist, and the shape of the film depends on them. Polański has left an undeniable mark on cinematography with his vision of art; he is [instantly] recognizable.'

[Krystyna Doktorowicz about Roman Polanski,
<https://gazeta.us.edu.pl/node/241231>]



Photo: Mariusz Kubik, *Portrait of Roman Polanski*. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: *Wikimedia Commons*.

Roman Polański, born in 1933 to a Jewish family in Paris as Raymond Thierry Roman Liebling, is a Polish director, screenwriter, film and theatre actor. During the Second World War he survived the occupation in Poland and escaped the ghetto thanks to a Polish family. After the war, he graduated from an art high school and then studied directing at the National Film School in Łódź. During his studies, he made the short film *Dwaj ludzie z szafą* [Two Men and a Wardrobe], which won an award in Brussels in 1958. He made his feature film debut with *Nóż w wodzie* [Knife in the Water] in 1962. Later, he went abroad to France and started an international career. There, he directed *Wstręt* [Repulsion] (1965) and *Matnia* [Cul-de-sac] (1966), which received European awards and opened the door to a career in the United States. That is where his most popular movies were made: *The Fearless Vampire Killers* (1967), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974). After members of the Charles Manson sect murdered his pregnant wife Sharon Tate in 1969, Polanski eventually left for France. There he married actress Emanuelle Seigner in 1989, who has starred in six of his films, including *Bitter Moon* (1992) and *Venus in Fur* (2013). One of the best films directed by Polanski is *The Pianist* (2002), based on the autobiography of Władysław Szpilman, a Polish-Jewish pianist and composer who survived the Holocaust, and on Polanski's own memories of his life in the Warsaw ghetto.

***Dwaj ludzie z szafą* [Two Men and a Wardrobe], 1958**

It is a student film directed by Roman Polański at Łódź Film School in Poland, which was awarded at the Brussels Expo in 1958.

I. *Dwaj ludzie z szafą* [Two Men and a Wardrobe] (1958)



Still from *Dwaj ludzie z szafą* [Two Men and a Wardrobe], 1958, dir. Roman Polanski.

Let us watch it together. The events are presented in the style of grotesque and the theatre of the absurd. Two men emerge from the sea, carrying a wardrobe. They walk through the city, experiencing problems with their luggage: they

cannot fit into a hotel, a tram, or a café. The carried wardrobe provokes various reactions, ranging from indifference and surprise to aggression. A fight breaks out with local hooligans. Beaten, the men return to the sea and disappear into it along with the wardrobe.

LET US TALK...

1. What is the subject of this 14-minute film study?
2. How do you understand the role of the wardrobe in this story? What happens when the wardrobe appears?
3. Why does Polanski escape into absurdity?
4. What role does the music composed by Krzysztof Komeda play in the film?

***Rosemary's Baby* (1968)**

After the excellent films made in France (*Repulsion*, *Cul-de-sac*), Roman Polanski went to Hollywood. He received an offer to make an adaptation of Ira Levin's satanic novel *Rosemary's Baby*. The story of a young married couple who move into an apartment building in Manhattan is told in the convention of horror. Polanski skilfully moves between the genre cinema expected by the American audience and his own individual perspective. From the beginning, the director is interested in an intimate psychological study of a person who is surrounded and caught in situations too difficult for her. In *Rosemary's Baby*, the title character and her husband agree, under the pressure of their neighbours, to take part in a strange ritual. A drug-induced trance makes her believe that the dinner turns into an orgy during which she is raped by the devil himself. In the following weeks, Rosemary discovers that she is pregnant. Locked in the house, cared for, but at the same time watched and controlled by the neighbours, she becomes more and more convinced that she is carrying the devil's child. Full of fear and terrified by this fact, she feels that she has fallen into a trap from which there is no escape.



Still from *Dziecko Rosemary* [*Rosemary's Baby*], 1968, dir. Roman Polanski.

The role of Mrs Rosemary was played by Mia Farrow, and the music for Polanski's film was once again composed by Krzysztof Komeda. The main theme, Lullaby, was performed in the film by Mia Farrow herself. The disturbing musical theme creates a feeling of fear and uncertainty. You can listen to it here:

https://www.youtube.com/watch?v=7wRNx94fU94&ab_channel=beralts



Still from *Dziecko Rosemary* [*Rosemary's Baby*], 1968, dir. Roman Polanski.

LET US TALK...

1. Which elements of the horror genre did Polanski use in the film?
2. In what way does *Rosemary's Baby* differ from a classically understood horror film?
3. Why is Rosemary convinced that she is carrying the devil's child?
4. How is the apartment of the main characters shown in the film?
5. How do you assess the music in the film? What role does it play?
6. Do you know other films with a similar subject? How does *Rosemary's Baby* compare with them?
7. Is horror cinema popular in your country?

***The Pianist* (2002)**

The story of Wladyslaw Szpilman, a pre-war Polish-Jewish pianist who had to hide in and outside the ghetto during the occupation, became the basis for the screenplay of Roman Polanski's film. The film won many awards, including the Palme d'Or in Cannes, seven French Cesar Awards, two British BAFTAs, and three Oscars. Drawing on Szpilman's memoirs, but also on his own experience as a child pushed by his father outside the ghetto walls, Polanski created a very moving and convincing story. As he himself said: 'The Pianist is a very personal film. It describes things that I, in a sense, experienced. There are scenes from my life.'

A radio interview with Roman Polansky, <https://polskieradio24.pl/arttykul/2739213,pianista-roman-polanski-wraca-do-dziecinstwa> [accessed 23.04.2026].



Still from *Pianista* [The Pianist], 2002, dir. Roman Polanski.

The action of the film begins in September 1939, when the 28-year-old Szpilman plays Chopin's *Nocturne in C-sharp minor* at Polish Radio. After the outbreak of the war and the entry of the Third Reich's troops into Warsaw, the eponymous pianist and his family experience Nazi restrictions: confiscation of property, being marked with the Star of David on the arm, and, finally, being closed in the ghetto. Szpilman earns money for the whole family by playing in a cafe where members of the ghetto "elite" meet: speculators, prostitutes, and pimps. In 1942, the 'Final Solution' action begins, during which the Germans start taking Jews to 'labour camps'. In reality, it is an extermination action. Szpilman is saved from a cattle wagon heading for a concentration and death camp thanks to one policeman who recognizes him as a famous pianist. From that moment the musician hides in attics. His family dies in a concentration camp. In August 1944, the Warsaw Uprising breaks out, and Szpilman finds shelter in a villa where German army headquarters are located. He is discovered by a German captain, who notices his artistic soul. Chopin's *Ballade in G minor* saves the pianist's life. When the war ends, we see Szpilman at the Polish Radio. He has the possibility of saving the German captain from the Soviet captivity, but when he reaches the prisoner-of-war camp where the captain had been kept, he finds only an empty field.

Polanski's film is compared with Steven Spielberg's *Schindler's List*, whose action also takes place in Poland and whose purpose is also to present the Holocaust in a fairly universal and comprehensive way to the global audience.



A still from *Pianista* [The Pianist], 2002, directed by Roman Polanski.

LET US TALK...

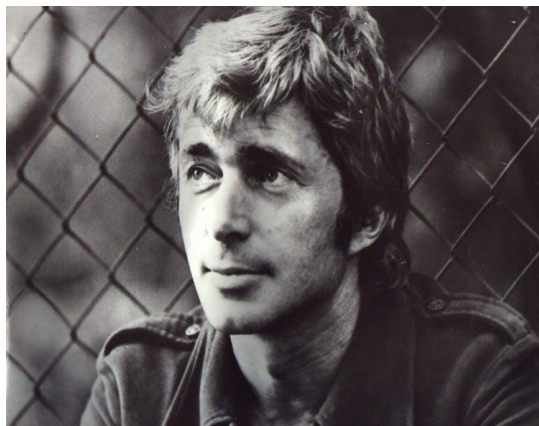
1. Assess Adrien Brody's acting in *The Pianist*.
2. How is the Nazi action of liquidating the Warsaw ghetto shown?
3. What is the significance of Chopin's ballad played by the protagonist for the structure of the film and to the pianist himself?
4. *The Pianist* also became part of the contemporary discussion about the role of Poles in the Holocaust and their participation in this crime. What is your opinion on this subject?
5. Is the subject of the Holocaust also part of your nation's history? What attitude did your ancestors take towards those events?
6. Are there any films made in your country that show similar human dramas? Tell us about these films.

THAT'S A LAUGHING STOCK... ON THE MEANING OF POLISH COMEDY

In the 1970s and 1980s, films showing the absurdities of everyday life in the Polish People's Republic became popular in the Polish cinema. The edge of satire was directed not so much at the government apparatus, which protected itself with censorship and publication bans, as at the ridiculous social relations created by socialism. By revealing human weaknesses, these films at the same time showed the sources of such behaviour and exposed the administrative and political absurdities connected with everyday life. At that time the most important and most interesting comedies coined epigrammatic phrases which soon entered the language of all Poles. Film expressions such as: 'I don't have your coat, and what are you going to do to me?' or 'And what if there was once a kindergarten here in the future' (*Miś* [Teddy Bear]); 'Albert, we are leaving', or 'A woman is beating me' (*Seksmisja* [Sexmission]); 'Someone wrote on the wall of the ladies' toilet: stupid cultural officer', or 'I like best the songs I have already heard' (*Rejs* [The Cruise]) have permanently entered spoken Polish and social commentaries.

Marek Piwowski: *Rejs* [The Cruise] (1970)

Marek Piwowski (born in 1935 in Warsaw) is a Polish director, screenwriter, and journalist. He graduated from the Lodz Film School in 1968. He has devoted most of his film work to the documentary cinema, in which he focuses on social rituals. He has developed a characteristic film style between grotesque and satire. During his film career he has made three feature films reflecting to social phenomena: *Rejs* [The Cruise] (1970), *Przepraszam, czy tu biją?* [Do they beat you up here, Sir? (1976), and *Urowadzenie Agaty* [The Abduction of Agata] (1993).



Marek Piwowski in the film *Bilans kwartalny* [Quarterly Balance] (1974)

I. Marek Piwowski: *Rejs* [The Cruise]

Representatives of Polish society gather on F. Dzierzynski excursion ship to spend a Sunday afternoon. Among the passengers there is a stowaway hiding from the militia. By a turn of events he takes on the role of a cultural and educational worker, the so-called cultural officer. To make his role convincing, he agrees to prepare an artistic programme in honour of the ship's captain. The programme is an embarrassing mixture of gymnastics, singing, dancing, and competitions, which resemble children's performances at summer camps. A free afternoon turns into a propaganda action, and the passengers passively submit to the 'apparatus of power' represented by the cultural officer.



A still from *Rejs* [The Cruise], 1970, directed by Marek Piwowski.

In the photograph: the popular acting duo Stanislaw Tym and Jerzy Dobrowolski.

LET US TALK...

1. Who is among the passengers of the excursion ship?
2. How does the runaway become a cultural and educational worker on the ship? What helps him enter the role of the cultural officer?
3. Analyse the attitude of the cultural officer's co-workers (the philosopher, the professor). What social mechanism does their attitude reveal?



In the photograph, from the left: Stanislaw Tym and Leszek Kowalewski, a still from *Rejs* [The Cruise] (1970).

4. Pay attention to the meeting scene on the ship, when the captain introduces the cultural and educational worker. What is the course of the meeting and how do its participants behave? What truth about the Polish reality of that time do they show?
5. Let us look at the games and activities organized in honour of the captain. What is their character, course, and meaning?
6. Look at the acting duo Jan Himilbach and Zdzisław Maklakiewicz. What is the purpose of putting together such different personalities?



In the photograph: Jan Himilbach and Zdzisław Maklakiewicz.

7. Which comments or statements made by particular characters in the film do you remember? Do you understand their metaphorical meaning?

II. Stanisław Bareja: *Miś* [Teddy Bear] (1980)

Stanisław Bareja (1929-1987) was a Polish director, film screenwriter, and also actor. He made his debut with the comedy *Mąż swojej żony* [A Husband of His Wife] in 1960. He earned recognition as a director of satirical social films, such as *Miś* [Teddy Bear] (1980), *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* [What Will You Do When You Catch Me?] (1978), *Brunet wieczorową porą* [A Brunet Will Call] (1976), and the TV series *Alternatywy 4* [4 Alternative Street] (broadcast in 1986-1987).



Portrait photograph of Stanisław Bareja. Passport photo of 1987, attached to an application for a foreign trip (photo from the collection of the Institute of National Remembrance, ref. no. IPN BU 763/21406).

Stanisław Bareja: *Alternatywy 4* [4 Alternative Street]

WHAT IS THE FILM ABOUT?

The film tells the story of Ryszard Ochodzki, the president of the sports club Tecza, who wants to go abroad. The border control makes him realize that the missing pages torn out of his passport are the work of his ex-wife, who in this way is trying to prevent him from withdrawing money kept in a foreign bank account in London. Ochodzki looks for a way to leave as quickly as possible and get ahead of his wife. He is helped by the director Hochwander, with whom he has shared interests, including the title teddy bear floating over Warsaw, and by his lover Ola. They find the president's lookalike, obtain a passport, then make the lookalike drunk and leave him unconscious for several days. During this time Ochodzki leaves, withdraws the money from the account, and returns to Poland.



A still from *Miś* [Teddy Bear], 1981, directed by Stanisław Bareja.

Apart from a skilful plot, the comedy is full of short sketch-like episodes showing the collapsing system of the Polish People's Republic. Numerous scenes in milk bars, offices, and shops reveal the absurdity of everyday life in 1980s Poland.

LET US TALK...

1. How do you assess Ryszard Ochodźki's behaviour, his motivation, and his actions?
2. Which behaviours of the characters in the presented reality seem absurd to you? Why?
3. How do you understand the title of the film? What can the straw puppet hanging over Warsaw symbolize? Read the dialogue below.

'This is a teddy bear that reflects our possibilities.'

'Tell me, what is this teddy bear for?'

'Exactly: what for?'

'That's the point. Nobody knows what it's for, so you don't have to worry that anyone will ask.'

4. How many times does the director introduce representatives of the communist authorities into the film? What is his purpose?
5. Analyze the film expressions that entered everyday language:

'In his face he looks exactly like nobody.'

'A customer wearing a tie is less likely to make trouble.'

'We say a firm no to secret sausage eaters.'

'Its eye came unstuck. This teddy **bare's** eye.' [sic]

'I **comed** earlier because I had nothing to do.' [sic]

'Grub and dub, grub and dub, long live the president of our club.'

The strong link between *Miś* [Teddy Bear] and political reality means that the comedy may not be fully understandable to foreign viewers, or even to

younger generations of Poles. Bareja's film, however, is not only a portrait of the communist time. Some aspects of the social satire, for example mockery of flattery, hypocrisy, or cunning, remain timelessly relevant.



A still from *Miś* [Teddy Bear], 1981, directed by Stanisław Bareja. Coach Jarzabek singing into the wardrobe: 'Grub and dub, grub and dub, long live the president of our club.'



A still from *Miś* [Teddy Bear], 1981, directed by Stanisław Bareja. A rally condemning the disappearance of sausages on a film set: 'We say a firm no to secret sausage eaters.'

In 1991 Sylwester Chęciński made a continuation of Ryszard Ochodzki's story during martial law, while in 2007 Stanisław Tym (the actor who played Ochodzki) made another continuation, placing his hero in free Poland.

III. Juliusz Machulski: *Seksmisja* [Sexmission] (1983)

Juliusz Machulski (born in 1955 in Olsztyn), is a Polish film director, screenwriter, and producer, son of the actor Jan Machulski and founder of the Zebra film studio. He is associated with the popular cinema, especially comedy, which follows classical American genres. He made his debut with films referring to the convention of the gangster cinema combined with elements of action and comedy: *Vabank* (1981). Later he referred to the classics of the Soviet cinema in *Deja vu* (1990), and films made in free Poland under free-market conditions, such as *Kiler 1* [Killer 1] (1997), *Kiler 2* [Killer 2] (1999), *Pieniądze to nie wszystko* [Money Is Not Everything] (2001), and *Superproduction* (2002), became commercial successes. However, his greatest popularity and fame came from *Seksmisja* [Sexmission], released in 1983.



Photo by Sławek Skonieczny, *Portrait of Juliusz Machulski*. Licensed under CC BY-SA 2.0.

Source: Wikimedia Commons.

Machulski: *Seksmisja* [Sexmission]

WHAT IS THE FILM ABOUT?

The film was made in a science-fiction convention. The action is set in the year 2044, after an ecological disaster that caused the extinction of the male sex. The world is ruled by women, who reproduce thanks to new medical technologies based on parthenogenesis. After the disaster, social life is moved underground because of contamination. In this situation, two men from the past are brought out of hibernation: Max and Albert. The first is a stereotypical male, chauvinistic and simple-minded, an example of a common worker. Albert is an intellectual who joined the programme for the good of science. Both slowly discover the truth about the enslavement and captivity in which all the workers, the 'sisters' of the underground state, are kept. Their mission therefore becomes the introduction of the natural order of things and the restoration of the male sex to the world.



A still from *Seksmisja* [Sexmission], 1983, directed by Juliusz Machulski, featuring Olgierd Łukaszewicz and Jerzy Stuhr

Seksmisja [Sexmission], released in 1983, was a response to the recently ended martial law. Under the cover of a feminist narrative, Machulski hides a satire on the totalitarian state, which always uses two wings of manipulation: censorship and propaganda, in order to stay in power.

LET US TALK...

1. How is the society of women presented in the film? How did Machulski portray the leaders? How would you describe the relations between the 'sisters'?
2. What features does the director give to men through the two male characters, Max and Albert?
3. What is Machulski's satire aimed against: feminism or totalitarianism? Justify your opinion.
4. What absurdities do you notice in the behaviour of women or in the laws organizing social life in the film? What do they mean?
5. Analyse the film expressions which have entered everyday language of Poles. In what circumstances do they appear and what cultural context do they bring into the language?:

'Darkness, I see darkness,'

'A woman is beating me!'

'The League rules, the League advises, the League will never betray you.'

'Good morning, is Jolka here?'

'Copernicus was a woman.'

Conclusion: Despite political censorship Polish Cinema criticized the communist system in Poland. Above all, it targeted bureaucracy and administration, mocking the party language that appeared in everyday situations. Absurdity became a weapon against official newspeak.

Collectivization is the forced joining of private farms into cooperatives controlled by the state. The communist authorities wanted in this way to take control of agriculture and limit private ownership of land.

PROVINCIAL CINEMA

Poland is not a country of great metropolises, but it is not without large urban spaces either, such as Warsaw, Krakow, Wroclaw, Poznan, Lodz, Gdansk, or Katowice with the whole Upper Silesian metropolitan area. However, there are definitely more small towns in the Polish landscape. The rhythm of life there is calmer than in large centres, where the pace is set by corporate competition and the hustle and bustle of hectic reality. This image of small towns is usually connected with the word 'province'. It is a space far from the great centre. On the map we can find such places in central and eastern Poland, although there are also many near the western border.

In Polish culture, the idea of the province is connected with the Arcadian myth, reaching back to the nineteenth-century Romantic vision of a return to nature and of a happy life far from the temptations of a corrupt world. Therefore, the province is not only a term for a peripheral space, but, above all, a moral term, pointing to the way people live. It is somewhat provincial, slower, not keeping up with modern trends, close to tradition, and, therefore, better. People build closer, more real, and more honest relationships there.

Polish cinematography has several directors who fell in love with the province and tell stories about it. They include Andrzej Baranski, Andrzej Kondratiuk, Jan Jakub Kolski, and Jacek Bromski. The province in these films is full of life, and the people shown there are real and authentic. The creators of these film stories avoid excessive complications and aim for maximum simplicity in building their characters, as well as in picturing the whole presented world. A calm and balanced narrative reflects the atmosphere of the province, the everyday life of the characters, and the slow, lazy rhythm of life in a small-town world. Time passes slowly here, and the characters live according to the rhythm of nature, marked by the seasons and the time of day. Important existential questions connected with birth or death are told with humour.

Among the directors mentioned, **Jan Jakub Kolski, called the 'poet of the province'**, has made the largest number of feature films about provincial life. He has created films such as *Pograbek*, *Pogrzeb kartofla* [Burial of a Potato], *Jańcio Wodnik* [Johnnie Waterman], *Cudowne miejsce* [A Wonderful Place], *Szabla od komendanta* [The Commander's Sabre], and *Historia kina w Popielawach* [The History of the Cinema in Popielawy].

Jan Jakub Kolski (born 1956) is a Polish film director, cinematographer, screenwriter, and prose writer. Since 1990 he has been committed to Polish provincial cinema. *Jańcio Wodnik* [Johnnie Waterman] (1993) was his spectacular success. Since 2000 the director has been a member of the European Film Academy.



Photo: Fryta 73 from Strzegom, *Portrait of Jan Jakub Kolski*. Licensed under CC BY-SA 2.0.

Source: Wikimedia Commons.

Kolski builds the province like a mythical world, part of a folk story: magical and unbelievable. The province shown in Kolski's films is full of magic, miracles, spells, and poetry. There is much passion, and the characters act very dynamically. Nature in Kolski's work is not apathetic, but dramatic, alive, and changing, which also influences the fate of the characters. This cinema is close to a parable, a tale, or poetry.

Kolski's province is a space in which people's behaviour has a moral dimension and can be judged and interpreted in terms of good and evil. The presented reality is an ethical space into which a certain moral and religious order is written. This order demands life according to the existing rules and gives punishment. It is not, however, about religiosity as a field of customs, or even about a Christian vision of religiosity, but about the deeply rooted human need to recognize the cosmic order into which human beings are placed. Kolski's province is filled with magical scenes, such as reversing the course of nature or questioning the laws of physics, which express a folk understanding of religiosity. Therefore, Kolski's characters care not so much about agreement with religious rules (even monks living in isolation), but about the authenticity of spiritual or emotional experience.

Let us watch together the film *Jańcio Wodnik* [Johnnie Waterman] of 1993.



A still from *Jańcio Wodnik* [Johnnie Waterman], 1993, directed by Jan Jakub Kolski.

Johnnie Waterman is almost a magical fairy tale. It tells the story of a village healer, Jancio, who heals people with the help of obedient water. His fame spreads around the area and Jańcio becomes a well-known figure. Fame and money change his heart. He leaves his wife and begins to enjoy life without thinking about the consequences. Together with his moral fall, his magical abilities disappear, people become ill again, his son is born with a devil's tail, and he himself is rejected by the village community. This plot is connected with the guilt of the community. In the first scene of the film, the community is cursed by a wandering beggar, who sees a driven-away and exhausted mare and curses the village. Jańcio knows the guilt of Socha, who worked the mare to death, but he does not react to evil. As a result, his fall is the consequence of that earlier negligence.

LET US TALK...

1. How does the director present the setting of the events?
2. What role do the home and family play in this story? What emotions do they evoke?
3. Why does the director return to the shot of Jańcio and his wife in front of the house? See the stills below.



A still from *Jańcio Wodnik* [Johnnie Waterman], 1993, directed by Jan Jakub Kolksi.

4. What role does nature play in the film story?
5. Why did the director introduce the figure of the suffering Christ into the film?
6. What fairy-tale or magical elements do you notice in this story?
7. Do you know other Polish films showing the periphery or the province?
8. How is the province spoken about in your country?

Another way of presenting the province in Polish cinema is connected with humour. Placing the theme of the province within the genre of comedy is a technique used to show the otherness or contrast between this world and big-city civilization. The aim of these films is not to criticize or ridicule the province, but to stress its difference. Such films include Jacek Bromski's series *U Pana Boga za piecem* [God's Little Village], *U Pana Boga za miedzą* [God's Little Village], *U Pana Boga w ogródku* [God's Little Garden]. The titles refer to the quality of life spent on the periphery. They express a life that is comfortable, carefree, safe, close to nature, and familiar. Bromski proposes such an image of the province in his series.

The action is set in Krolowy Most, a tiny town in Podlasie, where the rhythm of life is marked by two churches, Catholic and Orthodox, and... the local policeman. A charismatic parish priest tries to control the incoming wave of evil from the West and East (illegal human trafficking, smuggling, drugs, stolen cars), and at the same time take care of the common good. Bromski presents a world in which time has stopped: people still ride bicycles, breakfast includes eggs straight from a hen walking around the farm, and roadside shrines are not only part of the landscape but also play an important religious role in the lives of the inhabitants.

'God's Little Village looks like "life itself", and in addition, it develops in the way we would like it to. The authors do not turn away from the plagues troubling people at the end of the century: the feeling of danger, the rule of the mafia and money, unemployment, the fall of the Decalogue, and the distortions of democracy. In *God's Little Village* we see all these plagues, but, as in a fairy tale, they are tamed and subordinated to good people who manage to control them.'

Tadeusz Lubelski, *Kino* [The Cinema], 1998, no. 12.

Jacek Bromski (born in 1946) is a Polish screenwriter, director, and film producer, repeatedly awarded for his artistic achievements. His film *To ja, złodziej* [It's me, the Thief] (2000) combines children's cinema, gangster cinema, and comedy. His creative adaptation of T. Dolega-Mostowicz's novel *The Career of Nikos Dyzma* (2002) also became very popular.



Photo by Borys Skrzyński/SFP, *Portrait of Jacek Bromski*. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: Wikimedia Commons.

Jacek Bromski has always supported the making of well-crafted films, that is, films that are well made and based on professional skill. In one comment about Bromski we can read: 'Already at the moment of his debut he chose the kind of cinema that is most easily attacked. The complaints mainly concern what was not in Bromski's films. For they were not defended by any calling or mission. They did not want to save, convert, expose, or impress with an intellectual interior.' (*Kino*, no. 78/1999).

Let us watch one of the films from the above-mentioned series and talk about the way the Polish province is presented:

1. What is the basis of the film plot?
2. What themes does the film discuss?
3. How is the parish priest presented and what role does the director give him?
4. Which elements of the landscape create the film setting?
5. What does Bromski laugh at? What is the object of mockery and jokes in the film?

Let us summarize what distinguishes provincial cinema:

- an atmosphere of gentleness and mystery in the presented world;
- man's closeness to nature and a connection between existential matters and the rhythm and harmony of the world;
- a slow pace of narration;
- the parallel nature of plot events and the existential order, the world of nature and the human world;
- allegorical quality: all film stories can be read through the prism of ambiguous elements and symbols contained in them;
- an ethical dimension of events: every human action has its moral consequences.

POLISH FOLK CULTURE

In recent years in Poland we have experienced a turn towards the peasant roots of Polish culture. This is the result of the removal of peasant culture from official cultural circulation, because in communist times it was compromised and politicized. Today the peasant theme, along with folk and rural themes, returns to the main cultural narrative.

In Polish cultural tradition, the countryside is seen in two ways. The first is connected with the Arcadian myth and the Old Polish ideal of life in the countryside. Literature created by the nobility (landowners) showed the village as a peaceful place, where life in harmony with nature gives benefit, profit, and rest. The Polish village is presented as a utopia in which one can lead a moderate and moral life that gives happiness. The village is an Arcadia without social problems and hardships, a land of happiness and a refuge, whose image comes from the tradition of the golden age of humanity, created, for instance, by the Renaissance father of Polish literature: Jan Kochanowski.



J. Chelmoński's painting *Bociany* [Storks], 1909

The Old Polish myth of the village is somewhat transformed in Romanticism. A moral dimension is added to it, and it is contrasted with city life, full of falsehood and hypocrisy. Strict folk morality and justice, and the wisdom of the people, become signs of life in the countryside. This aspect of culture was expressed in Romantic ballads, which reflect customs, legends, and folk songs. Rational perception of the world is combined with folk belief in spirits and pagan beliefs.



The Slavic pre-Christian tradition of *Dziady* [Forefathers' Eve], commemorating the dead

The idyllic view of the countryside and folk customs, which began in idylls, is also visible in later literature. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, its sign is peasant-mania, which was a fashion based on the fascination of Krakow intellectuals and artists with the simple life of the people, their morality, physical strength, and the village, which was a synonym of lasting values, a seat of tradition, and a refuge. Life close to nature was contrasted with the corrupt city life, where, as a result of the development of civilization and the awareness of a crisis of values, decadent moods appeared.



Włodzimierz Tetmajer's painting *Zrękowiny* [Engagement], 1895

Against this background grows the peasant myth of the land. Literature emphasizes the connection of peasants with the land and with the work they do. Peasants love their land and call it their 'father's land'. It is a kind of heritage that gives them identity. Cultivating the land is a matter of honour, so they do not allow it to be sold. This ritual connection with the land is described by Wladyslaw Stanislaw Reymont in the novel *Chłopi* [The Peasants]. For this epic of Polish village life at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, Reymont received the Nobel Prize in 1924.



A still from *Chłopi* [The Peasants], 1973, directed by Jan Rybkowski.

The second image of the village is more realistic. Beside the Arcadian vision of the village, literature also presents a very critical description of peasant living conditions. It speaks about serfdom, hunger, lack of education, contempt, and even the enslavement of peasants. The hard work of peasants and the cruelty of the nobility are stressed. Many peasants are in a critical economic situation and leave for the United States 'for bread', that is, to look for work and a better life.

The critical voice about the everyday living conditions of peasants becomes stronger in the mid-nineteenth century. Peasants not only gain social awareness at that time, but also become an important force in the fight against the partitioning powers. This force, based on a sense of injustice, was later used by the authorities of the Polish People's Republic after 1945, when they created the workers' and peasants' alliance. In the official political narrative, it was an alliance of two social classes suffering social oppression and being offered a vision of social advancement.



A still from *Zimna wojna* [Cold War], 2018, directed by Paweł Pawlikowski; in the background of the performance there is a large portrait of Joseph Stalin.

The communist authorities appreciated folk and rural culture as opposition to the pre-war intelligentsia. Therefore, folk ensembles were supported and financed by the communist authorities. Among them was the *Mazowsze Song and Dance Ensemble*, created in 1948 by Tadeusz Sygietyński and Mira Ziminska-Sygietyńska, which quickly became a colourful symbol of Poland abroad.

Mazowsze is characterized by the lyricism of young women's songs, and the energy, wild vitality of men, of the Krakowiak gallop and the whirling pairs in the oberek dance.

A PORTRAIT OF POLES, OR THE CINEMA OF WOJTEK SMARZOWSKI AND MAREK KOTERSKI

Imagine that a film was made about your country and the people who live there. It could be a historical film about important events in your homeland, a biographical film presenting a person important for the history of your state, or a documentary in which the viewer could learn about interesting places and customs connected with culture. It could also be a nature film, in which the story of nature and animals would be the most important. Whatever the genre, the filmmakers would probably want to show your country in the best possible light. Now think what kind of film would be made if the director decided to tell a story that does not necessarily show your country or its inhabitants in a favourable light. A film that directly shows people's faults, faces their complicated history, and after watching it you would feel somewhat overwhelmed. Of course, as a viewer you would probably choose the first type of film, because the world of the cinema exists partly to let us escape from the grey everyday life. But the cinema should also comment on reality and force us to think more deeply. Polish cinema has never lacked directors who, more or less directly, referred to current events, commented on them, and opposed the detrimental conditions. This is also true today, especially of two directors: Wojciech Smarzowski and Marek Koterski, who share their insight into the mentality of contemporary Poles, and, in fact, of people in general, with all their weaknesses and faults.

LET US TALK...

1. Think about the stereotypes about Poles that you know.
2. What negative features would you attribute to Poles?
3. Which of these characteristics, in your opinion, could become the subject of a film story?

Wojciech Smarzowski has made several films whose plots are placed in different historical periods. He is not afraid to address difficult issues and tries to show that people are often guided by selfishness. When we look at the main characters of his films, it turns out that regardless of whether the character is a pig breeder (*Wesele* [The Wedding], 2021), a bishop (*Kler* [The Clergy], 2018), a policeman (*Drogówka* [Traffic Department], 2013), or an animal scientist (*Dom zły* [The Dark House], 2009), the most important thing for him is financial gain. Money, not always earned in an honest way, is usually one of the plot axes of Smarzowski's films.

Another very important theme is the difficult history of relations with other national groups: Masurians (*Róża* [Rose], 2011), Ukrainians (*Wołyń* [Volhynia],

2016), or *Jews* (*Wesele* [The Wedding], 2021). The director does not present Poles only as good people. Rather, he shows that many behaviours result from the moment and that it is impossible to make a simple division into good and bad people. What is more, Smarzowski, especially in *Wesele* [The Wedding] of 2021, shows that the 'supposed enemies' also change over time: in the past they were Jews, and today they may be non-heteronormative people.

Moreover, in his films Smarzowski shows people facing addictions, most often alcohol addiction. This is especially strongly expressed in *Pod Mocnym Aniołem* [The Mighty Angel] (2014): an adaptation of Jerzy Pilch's prose, for which the writer received the Nike Literary Award in 2001. However, the theme of alcoholism returns in almost every production by Smarzowski.

Does this mean that all of his films bring only negative feelings and do not allow us to see anything good in Poles? Fortunately, this is not so. Each of the stories also has its brighter sides. Smarzowski speaks very lyrically about love, above all in *Róża* [Rose], although in most of his films there is a positive representation of this feeling. What is more, a careful reception of each of Smarzowski's films allows the viewer to experience a kind of catharsis. Although the viewer is strongly shocked by the excess of bad things seen, they may still hope that there is not only evil in the world.

To begin with, let us watch Smarzowski's first widely known film *Wesele* [The Wedding] (2004). The title itself may remind you of Stanisław Wyspiański's drama or its 1973 film adaptation directed by Andrzej Wajda.



A still from *Wesele* [The Wedding], 2004, directed by W. Smarzowski.



A still from *Wesele* [The Wedding], 2004, directed by W. Smarzowski.

1. Compare wedding parties organized in your country with those in the film.
2. Think about what this film is about.
3. What image of Poles appears in this film?
4. Do you see any references in this film to Wyspiański's drama or Wajda's film?

Now watch another film under the same title *Wesele* [The Wedding] by Smarzowski, directed in 2021.



A still from *Wesele* [The Wedding], 2004, directed by W. Smarzowski. Arkadiusz Jakubik appears as an eccentric master of ceremonies.



A still from *Wesele* [The Wedding] (2021), directed by W. Smarzowski.

1. What is this film about?
2. How do you understand the parallel plots of this film?
3. What are Poles like in this film?
4. Do you see references in this film to *Wesele* [The Wedding] from 2004?

First of all, Smarzowski's films reflect his desire to address difficult issues and to cooperate with largely the same cast. As he says, he chooses artists in whose faces he can read some kind of story.

The trailers of Smarzowski's films demonstrate that in his productions you can often see Arkadiusz Jakubik, Lech Dyblik, or Marian Dziędziel:



A still from *Pod Mocnym Aniołem* [The Mighty Angel], 2013, directed by Wojciech Smarzowski. Featuring Arkadiusz Jakubik.



A scene from *Dom zły* [The Dark House], directed by W. Smarzowski; in the photograph Marian Dziędziel

Secondly, he also regularly works with the same film crew: the camera operator, editor, composer, or costume designer. Creating such a well-matched team allows the director to focus on expressing his artistic vision, instead of dealing with the more technical side of the film.

Another very important and characteristic quality of this director's work is the great emphasis placed on film editing. Smarzowski removes from the film everything that he believes is unnecessary. He trusts the viewer and the viewer's intelligence, which will allow them to understand the plot. Did you notice how many videos stylized as real recordings appeared in *Wesele* [The Wedding] of 2004? In *Drogówka* [Traffic Department], almost half of the film time is taken up by recordings from mobile phones, which makes the plot seem more real.

An attentive viewer may find one more constantly repeated element: an axe. It is usually embedded in the plot, but it also reflects the director's private passion. In each of the films one can also find references to Smarzowski's earlier productions. Smarzowski's films are widely discussed in Poland. They have both supporters and very strong critics. It is certainly a specific kind of cinema, not understood by everyone, but it shows the image of today's Pole from a close and insightful perspective.

Another notable Polish director is **Marek Koterski**, who in his films also tries to portray contemporary Poles. He made his first films already in the 1970s, starting with documentary productions. However, his greatest popularity came from feature films in which he made *Adaś Miauczyński* the main character. This is a fictional hero who first appeared in the film *Dom wariatów* [The House of Fools] in 1984. He is also the main character in *Nic śmiesznego* [Nothing Funny] (1995), *Ajławiu* [I Love You] (1999), *Dzień świra* [Day of the Wacko] (2002), *Wszyscy jesteście Chrystusami* [We Are All Christs] (2006), *Baby są jakieś inne* [Man, chicks are just different] (2011), and *7 uczuć* [7 Emotions] (2018). Each of these productions is a separate feature story, but apart from the main character, a deeply frustrated man whose life has not worked out, many elements recur and complete his film portrait.

Watch the **Day of the Wacko**.

1. What portrait of a Pole do you have in your mind after this film?
2. Do you meet such behaviour in everyday life? This film has grown very deeply into Polish popular culture, and sayings and images from it are still used today.



Dzień Świra

Film, w którym jest więcej demotów niż na głównej

www.demotywatory.pl

Dzień świra [Day of the Wacko]

LET US TALK...

1. Do you think it is worth watching films that not only praise, but sometimes also offend their country and its inhabitants?
2. Are there artists and directors in your country who show national faults?
3. Which characteristics of your compatriots, in your opinion, should be criticized in films?
4. Has your attitude towards Poles changed after watching the films by Marek Koterski and Wojciech Smarzowski?

OSCAR WINNER: PAWEŁ PAWLIKOWSKI

A wider audience heard about the director Pawel Pawlikowski only in 2015, when the American Academy of Motion Picture Arts and Sciences awarded his film *Ida* the Oscar for Best Foreign Language Film. The film had its premiere in 2013 and from the beginning caused great interest among viewers and critics, as well as strong discussions about its ideological message.

The action of this film takes place in the 1960s. *Ida* is the story of a young girl who, before taking her religious vows, must meet her only living relative: a former judge of the communist justice system. It is from her aunt that the girl learns she is Jewish and that her parents died during the Second World War. Wanting to find out who she really is, the main character decides to find the burial place of her closest relatives. On this journey she is accompanied by her aunt, who also has to face her own experiences.

Watch *Ida* and think about:

1. What impression did this story make on you?
2. How is this film built? Pay attention to the colours, the types of shots used, the role of the soundtrack, and silence.
3. How do you assess the attitudes of the two heroines?



A still from *Ida* (2013), directed by Pawel Pawlikowski.



A still from *Ida* (2013), directed by Pawel Pawlikowski.

After the success of *Ida*, Pawel Pawlikowski decided to make another film in black and white. This time it is a story of a difficult love, inspired by the lives of his parents. The film *Zimna wojna* [The Cold War], as it is called, entered cinemas in 2018 and, like *Ida*, won many film awards. It was also nominated for an Oscar, but this time the director did not win it.

The action of the film begins in post-war Poland, when a folk music ensemble is being organized. A young girl, Zula, takes part in the auditions and attracts the attention of Wiktor, the composer. A love affair begins between them, but the characters are not meant to live together. Wiktor escapes from communist Poland to Paris, where, years later, Zula finds him, but a series of events makes them part again. This happens several times: the characters cannot live with each other, but life without each other is not easier for them. Finally, Wiktor returns to Poland, but there he is sent to a labour camp, from which Zula frees him. The man has an injured hand, so he can no longer play the piano. She has problems with alcohol addiction. In the final frames of the film we see Zula and Wiktor in the ruins of a church, preparing to commit suicide together. The love story taking place over many years is, of course, the most important theme of the film, but the director also shows social and cultural differences dividing Eastern and Western Europe according to the political division of that time, hence the title of the film: the Cold War.



A still from *Zimna wojna* [Cold War] from 2018, directed by Paweł Pawlikowski



A still from *Zimna wojna* [Cold War] from 2018, directed by Paweł Pawlikowski

This film is again constructed mainly in close shots, which means that we are constantly close to the characters and experience difficult emotions together with them. In *Ida*, Pawlikowski completes the film image with silence; *Zimna wojna* [Cold War], by contrast, is full of sounds.

LISTEN TO THE SOUNDTRACK OF *COLD WAR* AND...

1. Say how the song *Dwa serduszka* [Two Little Hearts] affects you. Pay special attention to its different performances.
2. How can interpretations of this song influence the reception of this film?

Although Pawel Pawlikowski's two most recognizable films are *Ida* and *Zimna wojna* [Cold War], it should be remembered that the director began his career already in the 1990s in Great Britain, making documentaries for the BBC. Only in 1998, when the film *Korespondent* [The Correspondent] was made, did Pawlikowski start creating feature films. His next films: *Ostatnie wyjście* [Last Resort] from 2000, *Lato miłości* [My Summer of Love], which premiered in 2004, and *Kobieta z piątej dzielnicy* [The Woman in the Fifth] from 2011 are adaptations of novels. Although the films received mostly favourable reviews, they have not been especially popular among viewers.

What is interesting, however, is that in his films the director most often confronts two worlds: the mentality of Eastern and Western Europe. We can see in this references to his own experiences. Pawlikowski was born in Poland, but he has spent most of his life (from the age of 14) abroad. All of his films are marked by the theme of alienation and loss, as the main characters are looking for their place in the surrounding world, which makes Pawlikowski's films relevant to the global audience and are appreciated all over the world.

THE ART OF ANIMATION (NOT ONLY FOR CHILDREN)

The art of animation flourished in Poland in the 1960s. It was a way of escaping from the communist regime, which looked more closely at feature films and censored them. In the opinion of the authorities of the time, animation was directed at children, and therefore this artistic form enjoyed the greatest creative freedom. A large part of the productions addressed to the youngest viewers was created in special animated film studios in Bielsko-Biala (Se-Ma-For) and Warsaw (Studio Miniatur Filmowych). Both puppet productions: *Miś Uszatek* [Teddy Floppy-Ear], *Przygody Misia Kolargola* [The Adventures of Colargol] and drawn series made with a camera-less technique (drawn directly on film tape) were produced there.

Alongside this type of production, animation for adults was created, and it was extremely experimental not only in content but also in form. We will look at three adult animations. First, however, let us talk:

1. Are animated films made in your country? Give examples.
2. What animated films made in your country are addressed to adult viewers?
3. What subjects do such films discuss?

I. Zbigniew Rybczyński

Zbigniew Rybczyński (born in 1949) is a Polish director, cinematographer, multimedia artist, and programmer. He was responsible for the photography of many documentary films. After he had made *Tango* in 1980 he emigrated to the USA in 1983 and began writing computer programs. He has gained great popularity thanks to music videos for artists such as Simple Minds, Mick Jagger, and John Lennon.



Photo: R. Komorowski, *Portrait of Zbigniew Rybczyński*. Licensed under CC BY-SA 3.0.

Source: Wikimedia Commons.

The film *Tango* by Zbigniew Rybczynski is considered the greatest success of Polish animation. The director and creator of the film received an Oscar for his work in the short film category.



A still from *Tango* (1980), directed by Zbigniew Rybczyński.

LET US TALK...

1. What is the subject of the film? What is it about?
2. Can this film be called animation? Why?
3. What experimental elements do you notice in this film?
4. Which formal solutions today resemble clumsy computer animation? (Remember that the film was made in 1980.)
5. What role does music play in the story?

'When I watched Rybczynski's films for the first time, I had a feeling similar to the one I experienced many years ago when I was discovering the work of McLaren or Alexeieff. There is a similar view of cinema here through the lens of new technical possibilities, and, as in their work, the artistic effect cannot be copied. This is not surprising, because Rybczynski is a cinematographer by profession, and judging by his works, he does not treat this profession casually. He is the director, cinematographer, screenwriter, and set designer of his films, but his view of cinema is above all technical and visual. Film tape and its structure, the camera and its possibilities, and especially the laboratory hold no secrets for him. What is more, Rybczynski achieves effects that nobody would expect, because nobody had been so deeply interested in these problems.'

[Zbigniew Rybczynski. *A Traveller to the Land of Impossibility*,
Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Warsaw 1992]

II. Piotr Dumała

An important figure in Polish animation is Piotr Dumała: a director and screenwriter, set designer for feature and animated films, and also a writer.

Piotr Dumala (born 1956) studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw in the department of conservation of works of art, specializing in the conservation of stone sculpture, and for two years in the graphics department in the animation studio. He made his debut with *Lykantropia* [Lycanthropy] (1981), a traditionally drawn film. His work includes stories kept in the convention of black humour, for example *Czerwony kapturek* [Little Black Riding Hood] (1983). He became famous thanks to a new creative technique employed in *Łagodna* [A Gentle Spirit] (1985) and *Zbrodnia i kara* [Crime and Punishment] (2000), both based on Fiodor Dostoevsky's fiction.

Dumala has created a unique method of making animated film: he draws on plaster plates, which allows smooth transitions from one film image to another and also makes it possible to obtain textures similar to oil painting.



Stills from the animated adaptation of *Crime and Punishment* (2000), directed by Piotr Dumala.

'I invented it by sheer accident. I was supposed to make a small picture on a wooden board covered with white primer as a gift for someone. I painted the board dark brown instead, just like the Dutch masters. As a conservation student, I knew they didn't paint on a white background, but on a dark one. I wanted to sketch the picture first, instinctively reaching for a needle. And that's when the discovery happened. I noticed that it created an interesting and beautiful drawing, or rather a kind of image that could be painted over almost without a trace and scratched out again right next to it. If each successive one is captured on film, we already have an animation: the line will keep moving.'

Source: : Piotr Dumala: *Lekko przesunąć rzeczywistość. Z Piotrem Dumalą rozmawia Anna Wróblewska.*

[Piotr Dumala: Lightly Move Reality. Anna Wroblewska talks with Piotr Dumala], https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,313,18894,1,1,Piotr-Dumala-Lekko-przesunac-rzeczywistosc.html

His most recognizable animations include the adaptation of Fyodor Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* and *Franz Kafka* (1991), an authorial story about the author of *The Trial*.

The animated adaptation of *Zbrodnia i kara* [Crime and Punishment] directed by Piotr Dumala amazes with its form, dreamlike convention, rich symbolism, and many things left unsaid. There are opinions that this film, although based on a literary original, should be treated as a separate work of art.

In his film, Dumala departs from the philosophical depth that we experience in Dostoevsky's novel. Instead he focuses on emotions and shows the subconscious of the murderer. The artist emphasizes the humanity of the hero and does not concentrate on the motives of the crime.

LET US TALK...

1. What is at the centre of this animated story?
2. How are the characters presented in this story? What does the director focus on?
3. What role do colour elements play in this story?
4. Does the technique of scratching the drawing into the texture help to build the characters' emotions?
5. How is the city presented in the film?
6. How does Dumala show the crime in the film? What does he focus on?
7. What is most important in this animation: mood, action, emotions, or the inner state of the characters?

III. Tomasz Bagiński

The best-known representative of the younger generation of animation creators is Tomasz Baginski, who was nominated in 2002 for the American Academy Award for the animation *Katedra* [The Cathedral] (2002).

Tomasz Baginski (born in 1976) is a draughtsman, animator, and director. He abandoned architectural studies to make films. His animations *Katedra* [The Cathedral] (2002), *Sztuka spadania* [Fallen Art] (2004), and *Kinematograf* [The Kinematograph] (2009) became a showcase of Polish animation. He has played his greatest role as executive producer of *The Witcher* games.



Photo: Klapi, *Portrait of Tomasz Bagiński*. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: Wikimedia Commons.

Katedra [The Cathedral] is an adaptation of Jacek Dukaj's science-fiction short story of the same title. The animation tells the story of a lonely pilgrim who reaches the gate of an unknown and mysterious temple, whose architecture resembles a Gothic cathedral. After crossing the gate, the everyman begins to wander through many corridors and naves supported by branching vaults and numerous columns that seem to be alive. Finally he reaches the end of the building and stops over an abyss. Then the sun rises, burns the wanderer to ashes, and turns him into the building's fertilizer.



A still from Tomasz Baginski's *Katedra* [The Cathedral], 2002.

Baginski's animation is inspired by the painting of Zdzislaw Beksinski and the architecture of Antonio Gaudi. The Cathedral impresses with its technical side: excellent textures, unusual but dramatically justified camera points of view, changing shots, and artistic use of light.

LET US TALK...

1. How is the space of the temple presented? Which elements allow us to identify it with Gothic architecture?
2. How does the pilgrim behave inside the temple?
3. How do you interpret the ending of the film story?
4. Are animated films made in your country? Give examples.
5. How is animation perceived in your culture? Is it respected?
6. Animation: creativity only for children. Is it really so? What is your opinion?

FILM 'FROM THE SECOND ROW'

Usually, when people speak about film, they mention directors who, according to the idea of auteur cinema, are responsible for the whole artistic shape of the work. However, it is worth remembering that the final effect is created by the work of many people: cinematographers, screenwriters, and film music composers. The contribution of some of them has an undeniable influence on the final result.

Cinematographers

In Poland, great importance is attached to the work of cinematographers, who are responsible for the modern language of images. The Cinematography Department in Lodz has educated many outstanding cinematographers, whose work is appreciated all over the world, especially in Hollywood. Most of them have developed their own unique style, which does not depend on technique, but on an individual way of seeing. Film photography is no longer only an illustration of the chosen subject, but a way of telling a story.

In Poland, the director of photography has always been treated as a co-creator of the film, not only as a craftsman. The role of cinematographers in Poland is so important that the largest International Film Festival of the Art of Cinematography, *Camerimage*, takes place here every year. Guests of the festival have included David Lynch, Peter Greenaway, Alan Parker, and Quentin Tarantino. During the festival, the Golden Frog award is presented.

Many Polish cinematographers have found their place in Hollywood, where they are called the 'Polish school of cinematographers'. Already in the 1970s, Adam Holender gained recognition for his work on *Midnight Cowboy* (1969) by John Schlesinger, and *The Panic in Needle Park* (1971) by Jerry Schatzberg. In the 1990s, Polish cinematographers earned popularity thanks to films such as *The Devil's Advocate* (1997) and *Speed* (1994) (Andrzej Bartkowiak); *Black Hawk Down* (2001), *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (Slawomir Idziak); and *Pulp Fiction* (1994) (Andrzej Sekula). Among the best-known cinematographers working in the USA are: Zbigniew Rybczynski, Andrzej Sekula, Andrzej Bartkowiak, Janusz Kaminski, Jerzy Zielinski, Piotr Sobocinski, Pawel Edelman, and Slawomir Idziak. Many of them received Oscars for their cinematography, such as Pawel Edelman for *The Pianist* (2002), and Janusz Kaminski for *Saving Private Ryan* (1998) and *Schindler's List* (1993). Some of them began long-term cooperation with outstanding directors: Janusz Kaminski with Steven Spielberg, Pawel Edelman with Roman Polanski, and Andrzej Sekula with Quentin Tarantino.



Speed (1994). Cinematography by **Andrzej Bartkowiak**.



The Devil's Advocate (1997). Cinematography by **Andrzej Bartkowiak**.



Falling Down (1993). Cinematography by **Andrzej Bartkowiak**.



Pulp Fiction (1994). Cinematography by **Andrzej Sekuła**.



Reservoir Dogs (1992). Cinematography by **Andrzej Sekuła**.



Four Rooms (1995). Cinematography by **Andrzej Sekuła**.



Black Hawk Down (2001). Cinematography by **Sławomir Idziak**.



Saving Private Ryan (1998). Cinematography by **Janusz Kamiński**.



Schindler's List (1993). Cinematography by Janusz Kamiński.



Katyn (2007). Cinematography by Paweł Edelman.



The Pianist (2002). Cinematography by **Paweł Edelman**.



The Seventh Room (1995). Cinematography by **Piotr Sobociński**.



Three Colours: Red (1994). Cinematography by **Piotr Sobociński**.

LET US TALK...

1. Look at the images from the films. What do these shots have in common?
2. What do Polish cinematographers focus on? What makes them unique?
3. Do you know any cinematographers of your national cinema?

Film music

Film music exists today as a distinct type of art. Today it is either a compilation of well-known and recognizable pieces, or a score commissioned from freelance composers. The latter usually concerns non-commercial actions connected with the artistic or auteur dimension of the cinema. The creative character of music emphasizes its role in creating meaning and interpretation in a film. It refers to the poetic, partly symbolic role that music should play in the cinema.

The achievements of John Williams, Ennio Morricone, and Maurice Jarre are well known in this field. Many directors work permanently with selected composers. In this way they build a unique atmosphere of their films, for example David Lynch cooperates with Angelo Badalamenti, Emir Kusturica with Goran Bregovic, while Peter Greenaway with Michael Nyman.

One of the best-known composers of film music was **Wojciech Kilar** (1932-2013), the author of masterful scores, including the soundtrack to Andrzej Wajda's *Pan Tadeusz* [Sir Thaddeus]. Kilar's polonaise has become one of the most popular contemporary stylizations of this Polish national dance, and is particularly famous with young Poles, who dance polonaise to Kilar's music at secondary school-leaving balls all around Poland.

Apart from the famous polonaise, Wojciech Kilar is renowned for cooperation with the best directors: Francis Ford Coppola, Jane Campion, James Gray, Roman Polanski, Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz, Krzysztof Zanussi, Tadeusz Konwicki, and many others. He composed music for, among others: *Trędowata* [The Leper] (1971), *Ziemia obiecana* [The Promised Land] (1975), *Dracula* (1992), and *Pianista* [The Pianist] (2002).

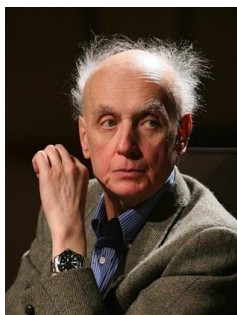


Photo: Cezary Piwowarski, *Wojciech Kilar, Polish composer*. Licensed under CC BY-SA 4.0.

Source: Wikimedia Commons.

LISTEN TO SEVERAL OF HIS FILM THEMES:

Dracula (directed by F. F. Coppola):

The Ninth Gate (directed by R. Polanski):

Pan Tadeusz [Sir Thaddeus] (directed by A. Wajda)

Kilar easily combines classical music with improvised and popular music. In one interview he said:

'I had a television interview in which someone said: "You write only hits." And what should I answer to that? It is not clear whether to treat it as an insult or a compliment. Of course, I tried to make it a compliment and answered: "You know, Ravel wrote only hits, Chopin wrote only hits." (...) The idea of a hit contains a certain negative meaning: it mainly affects the physical side, the senses, emotions, while perhaps a high-level work should produce only individual, spiritual reflection. I do not know. The music of Bach or Vivaldi is, after all, as sensual as rock or heavy metal today.'

Source: 'Lista przebojow Kilara' [Kilar's music charts],
<https://www.rp.pl/kultura/art13611101-lista-przebojow-kilara>

A great world career was predicted for **Krzysztof Komeda** (1931-1969), Polish jazz musician who worked with the most outstanding directors of Polish cinema, including Andrzej Wajda and Roman Polanski. Working with Polanski brought Komeda the greatest fame and prestige. The music he composed for the films *Dwaj ludzie z szafą* [Two Men and a Wardrobe], *Nóż w wodzie* [Knife in the Water], *Matnia* [Cul-de-sac], and finally *Rosemary's Baby*, made Komeda a major star. But he also worked with other directors: Andrzej Wajda (*Niewinni czarodzieje* [Innocent Sorcerers]) and Jerzy Skolimowski (*Bariera* [Barrier], 1966). In addition, he composed music for *Do widzenia, do jutra* [Goodbye, See You Tomorrow] (1960), directed by Janusz Morgenstern; for *Zbrodniarz i panna* [The Criminal and the Lady] (1963) directed by Janusz Nasfeter, and for *Jutro premiera* [Tomorrow's Premiere] (1962) by Janusz Morgenstern. His career was interrupted by a tragic accident in the USA, as a result of which Komeda died at the age of 38.



Photo: Unknown author, *Krzysztof Komeda*. Public domain.

Source: Wikimedia Commons.

Let us listen to his ballad from *Nóż w wodzie* [Knife in the Water], directed by Roman Polanski.

https://www.youtube.com/watch?v=fpSP_a5XdNQ&ab_channel=losteyeways

Another famous Polish musician, **Jan A. P. Kaczmarek** (1953-2024) achieved worldwide fame among film music composers. He became famous thanks to the Oscar awarded to him for the music to *Finding Neverland* (2004), directed by Marc Forster. Kaczmarek's music was influenced by his cooperation with Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre, an experimental theatre which combined stage art with ritual and religious elements. From the beginning Kaczmarek searched for a broad form combining classical music with jazz and modernist transformations. He wrote music for over 70 films, including *Unfaithful* (2002, directed by Adrian Lyne), *Lost Souls* (2000, directed by Janusz Kaminski), *Quo Vadis* (2001, directed by Jerzy Kawalerowicz), and *Hachi: A Dog's Tale* (2009, directed by Lasse Hallstrom). For years he worked with Lech Majewski and Agnieszka Holland. He composed music for Holland's films such as *Total Eclipse* (1995), *Washington Square* (1997), and *The Third Miracle* (1999).

Listen to the musical theme from *Finding Neverland*:

https://www.youtube.com/watch?v=9VvTqZaeDI0&t=59s&ab_channel=KrakowFilmMusicFestival



Photo: Michał Nadolski, *Jan A.P. Kaczmarek in Poznań*, 2011. Licensed under CC BY 3.0.

Source: Wikimedia Commons.

The composer died in 2024. His musical path can be followed by watching the film 'Jan A.P. Kaczmarek. Tribute...' https://www.youtube.com/watch?v=TciWMlloZM8&ab_channel=ArturKinomaniakPietras

The other notable representatives of Polish film music are: **Michał Lorenc** (born in 1955), the composer of the soundtrack for *Bandyta* [The Bandit] (1997), *Psy* [known in English as Pigs] (1992-2020), *Czarny czwartek* [Black Thursday] (2011), and *Wszystko będzie dobrze* [Everything Will Be Fine] (2007), as well as

Zbigniew Preisner (born in 1955), a composer associated with Krzysztof Kieślowski. Preisner has composed music for *Piwnica pod Baranami* (a famous artistic cabaret in Krakow), for the Sławy Theatre in Krakow, and later for the films: *Dekalog* [The Decalogue] cycle, *Podwójne życie Weroniki* [The Double Life of Veronique], and *Trzy kolory* [The Three Colours] trilogy.



Photo: Sławek, *Portrait . of Zbigniew Preisner*. Licensed under CC BY-SA 2.0.

Source: Wikimedia Commons.



Photo: Sławek, *Portrait of Michał Lorenc*. Licensed under CC BY-SA 2.0.

Source: Wikimedia Commons.

Listen to 'Elena's Dance' from the film *Bandyta* [The bandit], composed by Michał Lorenc:

https://www.youtube.com/watch?v=iP_iGLT6aMY&ab_channel=PolskieWydawnictwoMuzyczne

LET US TALK...

1. What emotions does the film music mentioned above evoke in you?
2. Which of the composers is closest to you? Why?
3. Composed music or compilations of popular songs? Which type of soundtrack in film do you prefer and why?
4. Can you name film music composers from your country? What kind of music do they create? What is it like?