

RYSZARD BRYLSKI

ŻYCIORYS ARTYSTYCZNY

AUTOREFERAT

PRACA HABILITACYJNA

PWSTViT w ŁODZI
25.04.2016.

Kiedy w 1978 roku zdawałem egzamin wstępny do Szkoły Filmowej w Łodzi, niezujący już, wybitny dokumentalista Andrzej Brzozowski zapytał mnie, czy wolę filmy Felliniego, czy Antonioniego. To lakoniczne pytanie miało mnie zachęcić do zakończenia jakiegoś zbyt długiego wywodu, którego już dziś nie pamiętam. Tymczasem zaskoczyło mnie i wprawiło w nie małe zakłopotanie. Dwa największe filary ówczesnego kina i dwie, jakże skrajnie odmienne metody filmowego opowiadania. Wiedziałem, że muszę się, za jednym z nich opowiedzieć. Wybrałem Antonioniego. Teraz może się to wydawać anachroniczne, ale wówczas była to deklaracją na miarę wyboru filmowej orientacji.

* * *

Zanim rozpocząłem studia reżyserskie, ukończyłem wydział malarstwa i grafiki w ASP (wówczas PWSSP) w Łodzi. Byłem uczniem Teresy Pągowskiej i Stanisława Fiałkowskiego – artystów, którzy swoją twórczością w znacznym stopniu wpłynęli na formalne i jakościowe przemiany w polskim malarstwie i grafice lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Oboje, choć tworzyli w nieco odmiennych nurtach, byli mistrzami syntetycznego interpretowania rzeczywistości. W prostych formalnie kompozycjach kodowali wyrafinowane i pełne poetyckich skojarzeń treści. Nie zostałem malarzem i przejęta od nich wiedza warsztatowa nigdy nie była przeze mnie wykorzystana, pozostał jednak syntetyczny sposób myślenia o obrazie i jego potencjale znaczeniowym.

Studia plastyczne, były właściwie moim pierwszym świadomym kontaktem z czymś, co nazywamy artystycznym aktem tworzenia. Pisząc - świadomym - mam na myśli fakt, że nie pochodziłem z rodziny szczególnie kontemplującej sztukę, a małomiasteczkowa rzeczywistość, w której dojrzewałem znacznie ograniczała możliwości w tym względzie. Pierwsze wtajemniczenia to czarno-białe; niezbyt wyraźne reprodukcje obrazów z podręcznikowych ilustracji, lektury artystycznych życiorysów i kilka lekcji rysunku od przyjezdnego malarza, który odnawiał polichromię w miejscowym kościele. Lubiłem rysować i robiłem zdjęcia własnym aparatem, co sprawiało mi coraz większą satysfakcję, jednak pojęcie twórcy-artysty bardzo długo miało dla mnie niejasny i trochę wątpliwy wymiar.

Jako główną specjalizację na studiach plastycznych wybrałem grafikę projektową. Dużo malowałem, wróciłem także do fotografii, ale projektowanie plakatu czy grafiki przestrzennej przez swój użytkowy charakter wydawało mi się bardziej konkretne - stanowiło pewniejszy grunt dla zafascynowanego sztuką, ale stąpającego ostrożnie po jej terytorium „niedowiarka”. Paradoksalnie ten wybór, otworzył przede mną zupełnie nowe intrygujące pola działania. Opiekunem mojej pisemnej pracy dyplomowej był Szymon Bojko; teoretyk sztuki, który przygotował całe pokolenie młodych polskich artystów, projektantów, a także krytyków na zderzenie ze światowym fermentem przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

To był ciekawy okres. Trudno pominąć oczywistą inspirację, jaką stanowił wówczas dla młodych grafików projektantów pop-art, czy polska szkoła plakatu. Ze świata docierały jednak nowe nieznanne do tej pory idee komunikacji wizualnej. Miały one sprostać przemianom technologicznym, a także obyczajowym. Wraz z obwieszczeniem globalnej wioski przez Marshalla McLuhana, ujawniły się nowe trendy społecznego porozumiewania się. Manifestom artystycznym towarzyszyło teraz zainteresowanie semiotyką i naukami ścisłymi. Teoretyczne rozważania na temat oznaczania przestrzeni i projektowania informacji dały początek nowym kanonom projektowania i przypieczętowały wszechobecność grafiki w każdym niemal aspekcie społecznej komunikacji. Umberto Eco w „*Pejzażu Semiotycznym*” 1968 - wydanym w Polsce w 1972 roku porządkował wszystko, co dotyczy znaczeń i sposobów ich przekazywania. Jego przemyślenia na temat języka sztuk plastycznych, filmu, a nawet architektury, definiowały dotychczasowe dokonania i tym samym odsyłały je do lamusa. To prowokowało. W sztuce wytworzyła się wyraźna tendencja do odkrywania nowych sensów i skojarzeń. Artyści szukali języka kodów i znaków nie tylko dla wyrażenia nowych pojęć, ale także dla całej gamy znaczeń uniwersalnych, odwiecznych, których obrazowanie przy użyciu dotychczasowych środków wydawało się anachroniczne.

W sztuce światowej rozpoczął się prawdziwy wyścig w odkrywaniu, bądź „wynajdowaniu” środków wyrazu. Nowe formy wypowiedzi artystycznej przeżywały prawdziwą eksplozję. Happening, performance, sztuka konceptualna – wiodące gatunki, jakie pojawiły się w głównym nurcie, dzieliły się na podgatunki i kierunki. Każda grupa artystyczna lub pojedynczy artyści, deklarując swą odrębność tworzyli nowe nurty i od razu nadawali im nazwy. Manifestom absolutnej wolności twórczej towarzyszyły odkrywcze, ale często absurdalne czy wręcz drastyczne akty twórczej ekspiacji jak choćby w akcjach Mariny Abramović, czy akcjonistów wiedeńskich.

W Polsce pomimo barier politycznych i w pewnym sensie obyczajowych, wszystkie te idee były wówczas znane. Docierały dosyć szybko i od razu były komentowane i adaptowane przez młodych artystów. Klaustrofobia komunistycznego ustroju paradoksalnie stała się idealną pożywką dla działań i manifestów w dużej mierze kontrujących absurd i patologie systemu, który powoli zmierzał do destrukcji. Pojawili się polscy teoretycy sztuki, często będący także czynnymi artystami, którzy szybko wyczuli impuls i sens tych przemian. Wspomniany przeze mnie Szymon Bojko, Jan Świdziński, Jerzy Ludwiński - formułowali teoretyczne założenia nowych tendencji i odkrywali ich społeczną przydatność. Manifesty konceptualne, uliczne happeningi i działania performerskie sprawdzały się idealnie w totalitarnej rzeczywistości, a represje ze strony władz, choć uciążliwe, dodawały im specyficznej rangi i rozgłosu. Artyści tacy jak Zbigniew Warpechowski, Andrzej Partum, Andrzej i Natalia Lachowiczowie, Jerzy Trelński, czy związany ze szkołą filmową Warsztat Formy Filmowej Robakowskiego, Bruszewskiego i Waśki; działali poza establishmentem artystycznym, ale za to w elitarnym kręgu doceniani przez grono wyznawców nowej sztuki zarówno tutaj w komunistycznej Polsce jak i na zachodzie, gdzie szybko doceniono odrębność twórców zza żelaznej kurtyny.

Klimat artystycznego fermentu końca lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, opisuję tu z pewną nostalgią. W tym czasie byłem już nie tylko obserwatorem tych zdarzeń, ale miałem silne poczucie czynnego w nich uczestnictwa. Będąc jeszcze studentem pracowałem jako grafik projektant i miałem już kilka zrealizowanych projektów plakatu, grafiki przestrzennej. Jednocześnie brałem udział w happeningach, wystawiałem w galeriach prace, które były efektem moich zainteresowań performance art. i poezją konkretną; w połowie lat siedemdziesiątych nurtem intensywnie stymulującym grafików designerów.

Zdając do szkoły filmowej byłem, więc w pewnym stopniu ukształtowany twórczo, albo, jak kto woli wtajemniczony w proces interpretowania i obrazowania rzeczywistości. A już na pewno miałem jakieś własne kanony jej estetycznego oglądu. Oczywiście miało to ogromny wpływ na sposób pojmowania przeze mnie filmu jako formy nie tylko narracyjnej, ale także kontemplacyjnej z daleko idącymi możliwościami odkrywania nowych środków wyrazu o wiele bardziej interesujących, jak mi się wówczas wydawało, niż te, które poznałem wraz z instrumentarium artysty plastyka. Jednocześnie, wybierając studia reżyserskie, ani przez moment nie myślałem o artystycznym funkcjonowaniu w obrębie jakichkolwiek form eksperymentalnych związanych z video-art, czy Warsztatem Formy Filmowej. Moje ówczesne fascynacja filmami Roberta Bressona, Brytyjskiej Nowej Fali, czy wspomnianych wcześniej; Antonioniego i Felliniego, pchały mnie mocno w stronę kina narracyjnego, które wyrafinowane zabiegi formalne wiąże z dramatem ludzkiej egzystencji.

* * *

Nielatwo było zostawić za sobą cały bagaż fascynacji związanych z poprzednią działalnością twórczą. Efektem „rozliczania się z przeszłością”, był mój szkolny film dokumentalny o Ewie Partum – artystce konceptualnej i performerce związanej z rodzącym się wówczas nurtem sztuki feministycznej. Działania artystki prowokowały zmysłową cielesnością i łączone były zwykle z manifestami feministycznymi mającymi bardziej charakter konceptualny niż społeczny. Cała jej działalność artystyczna, była dla niej samej nadrzędna wobec życia codziennego, a to coraz bardziej się wokół niej komplikowało i gmatwało. Artystka zdawała się nie dostrzegać w tym żadnej destrukcji, a wręcz odwrotnie czerpała z niej energię do kolejnych przedsięwzięć artystycznych. To zjawisko nie było ewenementem w świecie sztuki i podobne sprzężenia można znaleźć w biografiach wielu twórców. Jednak w przypadku Ewy Partum, może ze względu na niezwykle sensualną formę jej wystąpień, ten konflikt między sztuką, a zapętlonym życiem stawał się niezwykle fotogeniczny i sam w sobie, bez zbędnych werbalnych manifestów stanowił czystą metaforą idei feminizmu. Ten paradoks dawał szansę, że powstanie film nie tylko o kroczącej w awangardzie sztuki feministce, ale o kondycji kobiety w ogóle.

Film nazywa się „*Pocalunek*” i zrealizowałem go pod opieką Kazimierza Karabasza. Jego osią konstrukcyjną jest performance Ewy Partum, w trakcie którego charakteryzatorki postarzają połowę jej ciała i twarzy. Robią to etapami odtwarzając w każdym szczególe destrukcyjne działanie upływającego czasu. Ubrane na białe, pochylone w skupieniu nad nagim ciałem leżącej na stole artystki, wyglądają trochę jak odbierające jej poród akuszerki, albo dokonujące na niej sekcji zwłok „siostry doktora Tulpa”. Silne skojarzenia z aktem narodzin i śmierci, z kobiecym lękiem przed starością i ogólna refleksja nieuchronnego przemijania, a jednocześnie cały ten sztafaż: kosmetyki, szminki, pudry, lakiery - wszystko to składało się na niezwykle fotogeniczne i zmysłowe kobiece misterium z mocno wpisaną w nie metaforą.

Sekwencje wernisazu zestawilem z filmowanymi na zbliżeniach portretami Partum mówiącej do kamery o swojej sztuce i podróżach artystycznych, potem o kolejnych związkach z mężczyznami; tymi, których podziwiała i tymi, którzy fascynowali ja przelotnie; aż wreszcie o córce, którą wychowuje matka artystki. W tych monologach nie ma jakiegóż szczególniej emocjonalnej amplitudy. To raczej rodzaj słowotoku, sugestywnego w takim samym stopniu

jak umalowana mocnym makijażem twarz artystki - ekspresyjna i wyrazista, ale zamaskowana. Czerwona szminka zostanie na końcu w akcie pocałunku odcisnięta na białej kartce papieru jak grafika. Wszystko jest sztuką.

* * *

„*Spojrzenia*” – taki tytuł nosi moja szkolna etiuda fabularna zrealizowana z kolei pod opieką Wojciecha Jerzego Hasa. Piszę o niej, bo odzwierciedla w pewnym sensie to, czego wówczas szukałem próbując artykułować własny sposób filmowego opowiadania. Etiuda ma nie wiele dialogów, co pozwoliło mi sprawdzić metodę konstruowania znaczeń za pomocą rozbudowanego kontekstu. Emocje głównego bohatera jego intencje; cała psychologia, dopowiadają się tym, co go otacza. On sam wydaje się być wtopiony w tę przestrzeń wokół niego. Jest pacjentem sanatorium. Leżakuje, dostaje zastrzyki, je obiad w stołówce i znudzony przygląda się otoczeniu. Podgląda. W zasięgu wzroku ma młodą pielęgniarkę, małżeństwo lekarzy, ich syna, dla którego klei latawce, siostrę zakonną i starca, który właśnie został tu przywieziony. Kilka drobnych zdarzeń, które dzieją się za dnia, to ekspozycja wątków, które jak w sennej malignie, zagęszczają się w nocy i rozwiązują po nagłym przebudzeniu nad ranem. Sytuacje wydają się być niedopowiedziane; nie ma oczywistych puent. Ale zbudowana z drobnych szczegółów atmosfera sugeruje początkowo mgliście, a potem coraz wyraźniej wszechobecną tajemnicę nieuchronnej śmierci. Kiedy chłopak ociera dłonią krew, którą wyczuł pod nosem, zdajemy sobie sprawę, że tajemnicę tę właśnie „wypatrzył”.

Wspominałem o mojej ówczesnej fascynacji Antonionim i jego sposobem opowiadania. Był mistrzem w budowaniu głębokich znaczeń, z bardzo czasem enigmatycznych, czy wręcz niezrozumiałych zdarzeń i pozornie nic nieznaczących cesur. Dopiero w zestawieniu z wykreowaną w scenie atmosferą powstawały niezwykle sugestywne skojarzenia i metafory. Wnikliwie analizowałem wówczas jego filmy i pisząc scenariusz „*Spojrzeń*” niewątpliwie inspirowałem się nimi. Dlatego zdziwiło mnie bardzo, kiedy po pierwszym publicznym pokazie szkolnych etiud, krytyk filmowy Jan Olszewski komplementując mój film za jego voyeurystyczny klimat napisał jednocześnie, że przypomina mu on filmy francuskiego reżysera Georges'a Franju, twórcy świetnych skądinąd psychologicznych thrillerów. Kiedy przypomniałem sobie potem „*Oczy bez twarzy*” i „*Głową w mur*” zorientowałem się, że zdecydowała o tym wizualna forma mojej etiudy - wynik kolejnej fascynacji tym razem niemieckim ekspresjonizmem. Czarno-białe zdjęcia z wyraźnie ekspresyjnym światłocieniem przystawały do tajemniczego klimatu opowiadania. Nieco jednak przedobrzyłem. Forma odcisnęła zbyt wyraźne piętno. Franju, który, budował mroczne klimaty swoich filmów stylizując ich wizualną formę na kinie Muranua i Langa, trochę wbrew moim intencjom wygrał z Antonionim i został mi przypisany jako wzorzec.

„*Spojrzenia*” były bardzo dobrze ocenione przez pedagogów i zdobywały dla szkoły nagrody na studenckich festiwalach. Nie wiedziałem jeszcze wówczas, że będzie to mój ostatni film zrealizowany w szkole filmowej.

* * *

W 1982 roku, kilka miesięcy po wprowadzeniu stanu wojennego przerwałem studia. Wszystko nagle się przewartościowało. Podobnie jak moi koledzy z roku, czułem się, bardzo dobrze przygotowany do zawodu. Henryk Kluba, Kazimierz Karabasz i wreszcie Wojciech Jerzy Has stawiali poprzeczkę bardzo wysoko. Każdy z nas miał jakieś konkretne plany, które zakładały szybką realizację filmowego debiutu, tuż po skończeniu szkoły. Obowiązującym tematem godnym kina stał się bunt wobec tego, co było do tej pory. Gromadzona przez cztery lata energia kumulowała się w burzliwym okresie studenckich strajków i nocnych dyskusji. Na gorąco powstawały scenariusze, które chcieliśmy od razu realizować. A teraz, nagle dotarło do nas, że nawet najgrzeszniejsze zamierzenia odsuwają się w odległą i nieznaną przyszłość. Nasz twórczy zapal zaczynał uchodzić gdzieś górami, bokiem; poświęcany ważnym sprawom natury politycznej albo narastającym kłopotom egzystencjalnym.

Podjąłem wówczas desperacką próbę zrealizowania za wszelką cenę projektu, którym jeszcze kilkanaście miesięcy wcześniej zainteresowałem Wojciecha Hasa prowadzącego wówczas zespół filmowy Rondo. Z festiwalu studenckiego w Monachium, na którym byłem ze „*Spojrzeniami*” przywiozłem uzyskane od niemieckiego pisarza Martina Walsera, opcje na adaptację jego książki pt. „*Sploszony Koń*”. Miała to być koprodukcja z niemieckim producentem, a więc szansa na częściowe uniezależnienie projektu od zatrzymanej od jakiegoś czasu w bezruchu, rodzimej kinematografii.

Książka ukazała się w Polsce na początku lat osiemdziesiątych i miałem już przygotowany szkic scenariusza. Była to kameralna historia dwóch przyjaciół, którzy spotykają się po długim rozstaniu. Jeden z nich wyjechał i teraz po kilku latach przyjeżdża w odwiedziny z atrakcyjną żoną; energiczny i owiany nimbem zawodowej kariery. Drugi do bólu statyczny i przywiązany do miejsca, przeżywa akurat małżeński kryzys i nie bardzo wie jak sobie poradzić z frustrującym poczuciem straconego czasu. Intrygująca gra pozorów, w jaką oba małżeństwa wciągają się wzajemnie, prowadzi do bardzo dramatycznych rozstrzygnięć. Finałowe sceny rozgrywają się na żaglówce, która przewraca się na jeziorze w czasie burzy.

Ten „niemiecki” temat był zadziwiająco aktualny w naszej ówczesnej rzeczywistości. Dramatyczne rozstania emigrujących przyjaciół, poczucie marazmu i bezsilności tych, którzy zostali, wszystko to sprawiało, że historia przeniesiona z Bodeńskiego jeziora na nasze smutne wówczas Mazury zyskiwała o wiele ciekawszy kontekst. Wojciech Has wsparł projekt swoim autorytetem i w zespole Rondo rozpoczęły się starania o doprowadzenie do koprodukcji. Dopiero wtedy okazało się, jak bardzo sytuacja polityczna nas zablokowała. Komisaryczne zarządzanie sprawiło, że mimo dobrych chęci, szczerego entuzjazmu koproducentów i samego autora książki, wszystko rozbija się o absurdalną niemożność wyegzekwowania najprostszych decyzyjnych i komunikacyjnych funkcji; takich jak podpisy, telefony, faksy, czy zezwolenia na podróże. Projekt został odłożony i w ostatecznym efekcie, po dwóch latach na motywach książki Martina Walsera zrealizowano w RFN godzinny film telewizyjny.

W połowie lat osiemdziesiątych sytuacja w kinematografii unormowała się w miarę i pojawiły się możliwości realizacji debiutu filmowego. Studio filmowe im. Karola Irzykowskiego dawało taką szansę. Ja jednak nie umiałem już z niej skorzystać. Pomysły scenariuszowe, o które jeszcze kilkanaście miesięcy wcześniej walczyłem z impetem, teraz wydawały się nie możliwe do realizacji, albo po prostu nie ważne. Miałem żonę i małe dziecko. Nastąpiło przewartościowanie, które wymagało jakiegoś dystansu i refleksji. Wróciłem do zawodu plastyka i zaczęło mi to sprawiać satysfakcję. Projektowałem plakaty, wnętrza, opakowania. Unikałem jedynie projektowania scenografii filmowej, chociaż kiedyś

wydawało mi się to interesujące. Prawdę mówiąc coraz mniej wierzyłem w to, że będę jeszcze kiedyś robił filmy. A jednak zawód grafika projektanta, który miał być ucieczką od filmu paradoksalnie mnie do niego z powrotem doprowadził.

* * *

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych powstawały w Polsce Tzw. firmy polonijne i coraz więcej dużych firm prywatnych, które chciały się reklamować nie tylko na polskim rynku. Nie wystarczyły już plakaty reklamowe, i targowe ekspozycje fotograficzne. Potrzebne były filmy reklamowe i promocyjne na dobrym warsztatowo poziomie. Wprawdzie w polskiej telewizji pojawiały się już reklamowe spoty, ale były raczej składankami fotograficznymi albo prymitywnie inscenizowanymi prezentacjami produktu. Świetnie zrealizowane, wyrafinowane formalnie i błyskotliwe w pomysłach filmy reklamowe przywożone z zagranicy wraz hitami filmowymi na taśmach VHS, wydawały się wtedy czymś egzotycznym i luksusowym, ale też bardzo inspirującym. Dla mnie plakacisty myślącego syntetycznym znakiem, a jednocześnie nieźle wykształconego warsztatowo filmowca ta krótka trzydziesto sekundowa forma jawiła się jako idealny środek wyrazu.

Kiedy zdobyłem zlecenie na mój pierwszy film reklamowy przygotowywałem się do niego z entuzjazmem i precyzją godną produkcji fabularnej. Zresztą środki, jakie miałem do dyspozycji były naprawdę imponujące - konie, powozy, pałac w Nieborowie, aktorzy w kostiumach i bardzo dobry sprzęt zdjęciowy - robiłem reklamę dla pnącej się wówczas do światowych sukcesów firmy Uniwersal. Reklama się podobała; powiedziano mi że wygląda jak amerykańska. Filmowana kamerą rapidową (zwolnionymi zdjęciami) z elementami animacji, montowana na miękkich przenikaniach; była rzeczywiście bardzo zmysłowa i piękna w obrazie. Dostałem kolejne zamówienia. Stałem się prekursorem na polskim rynku reklamy.

Były to rzeczywiście pionierskie przedsięwzięcia. Reżyser decydował wówczas nie tylko o realizacji, ale o całym kształcie filmu począwszy od pomysłu i scenariusza i sam też negocjował swoją wizję z klientem. Podobnie jak w projektach wizualizacji graficznej. Nie było jeszcze w Polsce agencji reklamowych, domów produkcyjnych, domów medialnych, czyli całej tej infrastruktury nazywanej przemysłem reklamowym, którą miałem wkrótce poznać.

* * *

W końcu lat osiemdziesiątych zaproszony przez kolegów grafików pracujących w Stanach Zjednoczonych wyjechałem do Nowego Jorku i rozpocząłem tam pracę w sieciowej agencji reklamowej jako tzw. trainee, czyli praktykant. Mój entuzjazm zanikał w miarę jak poznawałem bizantyjską strukturę tej branży. O krótkim i banalnym filmiku reklamującym termometr-kaczuszkę; mierzący temperaturę wody w dziecinnej waniencie, przez kilka tygodni dyskutowało piętnaście osób i podejmowanie decyzji wydawało niezwykle mozolne. Reżyser w ogóle nie był pytany o opinie. Miał tylko sfilmować precyzyjnie rozrysowany scenopis w momencie, kiedy wizja zostanie już ustalona. Wybitny fotograf Ryszard Horowitz robiąc kolaże fotograficzne dla kampanii reklamowej firmy telekomunikacyjnej AT&T był w

swoich decyzjach podporządkowany młodej i bardzo naiwnej dyrektorce artystycznej z agencji reklamowej, która zleciła mu te prace, a on dyplomatycznie z pokorą znosił jej absurdalne uwagi, aby w ten sposób przeforsować swoje wyrafinowane pomysły. Dostyc szybko dotarła do mnie gorzka prawda, że pracując w reklamie jest się tylko trybikiem w monstrualnej maszynie. Moje plany, aby wiązać się twórczo z branżą reklamową znacznie osłabły.

W Nowym Jorku spotykałem wielu moich kolegów, którzy wyjechali z kraju w latach osiemdziesiątych i z lepszym lub gorszym skutkiem odnaleźli się tutaj zawodowo. Niektórzy postanowili zostać na stałe, inni wyczuwając nadchodzące w Polsce przemiany próbowali nabrać doświadczenia przed powrotem. na nową – rynkową rzeczywistość.

Kiedy tu przyjechałem, polskie środowisko twórcze było dosyć liczne i bardzo aktywne. Znani w kraju w latach siedemdziesiątych graficy publikowali swoje rysunki i ilustracje w amerykańskiej prasie. Janusz Głowacki, był już po nowojorskich sukcesach „*Kopciucha*” i „*Polowania na karaluchy*”, Lech Majewski zrealizował w USA „*Lot świerkowej Gęsi*” i był po premierze „*Więźnia z Rio*”. Ryszard Waśko będąc dyrektorem artystycznym znanego PS1 Museum, przyciągał na wernisaże intelektualną elitę Manhattanu. Wokół „*Nowego Dziennika*” - polonijnej gazety Bolesława Wierzbiańskiego, gromadzili się dziennikarze stypendyści, którzy mieli potem stanowić trzon redakcyjnych zespołów nieistniejących jeszcze wówczas: „*Gazety Wyborczej*”, czy „*Rzeczypospolitej*”. Ten ferment wśród przebywających tu Polaków był bardzo energetyczny. Mimo oczywistych intencji zaistnienia w amerykańskiej rzeczywistości, kierowali oni także uwagę i emocje na to, co dzieje się w kraju. Kiedy na fali zainteresowania Polską powstała stacja telewizyjna nadająca wiadomości i programy o Polsce w nowojorskiej sieci WNYC, grupa dziennikarzy i filmowców, postanowiła wykorzystać jej sprzęt i moce produkcyjne aby tworzyć nowojorskie reportaże i newsy z myślą o pokazaniu ich w kraju, który właśnie otwierał się na świat po hermetycznej dekadzie stanu wojennego. Stałem się jednym z członków tego zespołu, w którym znaleźli się przebywający wówczas w Nowym Jorku: Maria Kornatowska, Krzysztof Kłopotowski, Piotr Stasiński i operator Andrzej Dąbrowski.

Nowy Jork był kopalnią tematów i jak każde magiczne miejsce emanował fotogenicznym urokiem. Miasto - ikona, znane z tyłu filmów i zdjęć, wydawało się znajome i zarazem egzotyczne. Każde ustawienie kamery było atrakcyjne, a ludzie lgnęli do niej, żeby mówić o sobie. Wszyscy byli tutaj po to żeby stanąć przed obiektywem i zrobić karierę. Galerie sztuki oferowały wernisaże artystów znanych, którzy byli już klasykami wykreowanych przez siebie trendów, bądź też młodych, którzy spektakularnymi wystawami gruntowali swoją sławę, lub wręcz dopiero przebijali się do niej. W teatrach grywali aktorzy znani na całym świecie z amerykańskich filmów, w kinach, co rusz odbywały się premiery filmowe gromadząc nowojorską celebrytę. W klubach i salach koncertowych, czy nawet muszlach Central Parku, koncertowali legendarni muzycy. Mieliśmy legitymacje reporterów stacji telewizyjnej i cały ten świat otwierał się z zadziwiającą łatwością na widok naszych kamer i mikrofonów. Komuś, kto przyjechał tu z kraju, w którym od dekady ludzie unikali mediów, a szarość była kolorem ochronnym, ta barwna paleta mogła zawrócić w głowie.

Realizowaliśmy krótkie dziesięciminutowe reportaże, lub filmowe impresje, które składały się na godzinny telewizyjny magazyn zatytułowany *New York New York*. Był on emitowany w Polsce w pierwszym programie TVP w latach 1989/90 i cieszył się bardzo dużym zainteresowaniem.

Kalejdoskopowa formuła tego programu z trudem dopuszczała dłuższe dokumentalne formy, ale stopniowo zaczęły się pojawiać takie pokusy. Zainteresowanie efektywnymi ciekawostkami, ustąpiło miejsca bardziej wnikliwym obserwacjom ludzi – mieszkańców tętniącej życiem dzień i noc metropolii. Społeczne i kulturowe kontrasty, trudy i paradoksy codziennej egzystencji, lęk przed nieznanym jutrem i nostalgii związane z przemijaniem, wszystko to emanowało z tego miasta, nieznacznie tylko ukryte pod jego tabloidowym blichtrzem.

Najbardziej intrygującym fenomenem Nowego Jorku była jego wielonarodowość i wielokulturowość. Mimo oczywistej świadomości tego zjawiska, z którą tu przybyłem, teraz jak naiwny odkrywca, przemierzałem kolejne enklawy i dzielnice Brooklynu gdzie różne nacje, rasy i diaspory wydzieliły terytoria i manifestowały swoją kulturową odrębność i z uwagą laboranta obserwowałem jak wszystko to miesza się i przenika wzajemnie na ulicach, w galeriach, czy dyskotekach Manhattanu. Ilość wydzielanej przy tym energii i twórczy potencjał tego zjawiska przerosły znacznie moje o nim wyobrażenia; przywiezione przecież z kraju, który wprawdzie niegdyś był kulturowym tygłem, ale za mojego życia jawił się jako twór niemal jednorodny. Te obserwacje zaowocowały ona pojawieniem się trzech projektów dokumentalnych, a także, pośrednio, mojego późnego fabularnego debiutu.

* * *

Te trzy dokumenty miały być początkiem cyklu o grupach etnicznych Nowego Jorku i ich nieustannej migracji w obrębie tego miasta molocha.

Pierwszy film - „*Smutne wesole miasteczko*” / Sad Funfair/ - opowiadał o Coney Island - południowym cyplu Brooklynu, gdzie w pierwszej połowie XX wieku w pobliżu plaży, mieścił się ogromny lunapark otoczony knajpami, kasynami i tancbudami. Centrum zabawy i letniego wypoczynku wielu pokoleń klasy średniej, a także nowojorskiej bohemy, było jednocześnie symbolem kiczu, cyrkowo-jarmarcznej rozrywki i gangsterskich geszeftów. Opiewane w książkach i filmach obrosło legendą. Stało się miejscem magicznym.

W końcu lat osiemdziesiątych, kiedy pojawiłem się tam z kamerą napotkałem zardzewiałe konstrukcje potężnych kiedyś rollercoasterów, obdarte i wypreparowane karuzelowe kręgi, resztki drewnianych pawilonów pozbawionych szyb i złuszczonej wyblakłą farbą, oraz wielkie diabelskie koło, nieruchome, ale wciąż górujące nad dawnym terytorium, które w znacznej części zamieniło się w dzielnicę mieszkaniową. Tuż przy plaży pozostała jednak niewielka enklawa otoczona kolorowym płótem – dwie czynne karuzele, kilka kolorowych budek z flipperami i kioski z hotdogami. Kobieta, która sprzedawała bilety i jednocześnie obsługiwała karuzelę; mówiła po rosyjsku. Po rosyjsku rozmawiały też dzieci, które przyszły tu z rodzicami i sadowiły się na plastikowych konikach.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Rosjanie i Ukraińcy przejęli od Włochów i Latynosów sąsiednią dzielnicę Brighton Beach. Przenieśli się tu z dołu Manhattanu wyparci przez Chińczyków i (?) artystów, którzy nie mieszcząc się w Soho wykupywali i przerabiali na studia ich dawne mieszkania i pofabryczne lofty East Village. W latach osiemdziesiątych z Rosji, w ramach kontrolowanej przez sowiecki rząd emigracji żydowskiej, przybyło do Nowego Jorku wielu Rosjan nie koniecznie żydowskiego pochodzenia. Nie mieścili się już obok swoich ziomków w Brighton Beach i zasiedlali tereny Coney Island.

To właśnie przedstawicielej tej nowej rosyjskiej emigracji spotkałem w tym niewielkim wesołym miasteczku, odgrodzonym kolorowym płotkiem od ruin dawnego giganta. Jedni obsługiwali karuzelę inni się na niej bawili. Ich krzątania i wypowiedzi przeplatane są materiałami archiwalnymi o dawnym wielkim Coney Island, a także nostalgicznymi ujęciami pokrytego patyną i stanu obecnego.

Kiedy po latach w 2010 roku byłem w Nowym Jorku, odwiedziłem Conney Island. Nowojorczyki przyjeżdżają tu teraz na bliny z kawiozem i podobno najlepsze w mieście ostrygi - serwowane w licznych rosyjskich restauracjach wybudowanych wzdłuż plaży. Była późna jesień i niezbyt ładna pogoda, ale ogromne koło diabelskiego młyna obracało się. Lunapark na Conney Island, odnowiony i kolorowy funkcjonował. Nowi Rosjanie, nie bez udziału sprawnie funkcjonującej rosyjskiej mafii, tchnęli w to miejsce nowe życie.

* * *

Synagoga pod Smokiem” – taki tytuł nosił drugi z cyklu dokument. Inspiracją do jego powstania była stara synagoga, napotkana przeze mnie w Chińskiej dzielnicy opodal Canal Street. Stała w samym sercu dawnej Lower East Side - południowej enklawy Manhattanu, która w końcu XIX wieku była najgęściej zaludnionym zakątkiem świata. To właśnie wtedy masowo osiedlali się tu Żydzi przybyli ze wschodniej Europy. Kiedy pół wieku później rozproszyli się po całym Nowym Jorku, Chinatown poszerzyło swoje terytorium i przelało się na opuszczone przez nich ulice.

Duża kamienna budowla o pięknej architekturze, zdobiona reliefami i ornamentami, bardzo zniszczona i prawie nie widoczna z ulicy - z jednej strony zasłaniały ją szyldy postawionej obok chińskiej restauracji, z drugiej kramy rybnego jarmarku - wydawała się być idealnym symbolem owego przenikania kultur, jaki się w tym mieście dokonywał.

Temat filmu sformułował się ostatecznie, kiedy poszukałem ludzi związanych obecnie z tym miejscem. Początkowo sądziłem, że to Chińczycy i dawna świątynia stanowi teraz zaplecze knajpy, albo jarmarku. Okazało się jednak, że synagogą od kilku lat opiekuje się fundacja, która ma przywrócić miejscu jego dawny wygląd. Trochę mi to psuło atrakcyjną metaforę. Pojawił się jednak nowy aspekt moich nowojorskich obserwacji. Odnowicielami synagogi okazali się bardzo młodzi ludzie pochodzący z żydowskich rodzin, jak się później dowiedziałem, od dawna w Nowym Jorku zasymilowanych i w większości laickich. Ubrani byli jednak zgodnie z ortodoksyjną tradycją i z rozmowy wynikało, że są gorliwymi wyznawcami judaizmu, a właściwie stali się nimi zaledwie kilka lat temu. Miałem do czynienia z liderami rodzącego się wówczas w Nowym Jorku, nie tylko w diasporze żydowskiej, trendu poszukiwania przez młodych ludzi tożsamości etnicznej i religijnej, o której ich dziadkowie i rodzice zapominali bogacąc się i asymilując w wielkomiejskiej rzeczywistości. Nie kończyli chederów, tylko nowoczesne świeckie uczelnie, a w ruchu uczestniczyły także dziewczyny, swoją energią i aktywnością przypominające raczej zbuntowane komunistki spod znaku Róży Luksemburg niż pobożne, izolowane domach córki i żony chasydów. Ostentacja religijna wydawała się tu bardziej manifestem pokoleniowego buntu i powrotu do korzeni niż wyznaniem wiary.

Remont w synagodze dopiero się zaczynał, ale zachowało się w niej wiele elementów dawnego wystroju i umeblowania. Pokryte kurzem i patyną, ale bogate w szczegóły wnętrza

dało filmowi wiele ciekawych ujęć, które wraz z udostępnioną przez fundację ikonografią i komentarzem sędziwego nowojorskiego rabina, złożyły się na nostalgiczną sekwencję o nowojorskich dziejach żydowskiej diaspory. Emocjonalne wypowiedzi młodych członków fundacji na temat ich „nowego” życia zabrzmiały na tym tle jak kontrapunkt, mimo że ich ideowy entuzjizm właśnie z tejże nostalgii się wywodził.

* * *

Trzeci z cyklu temat miał dotyczyć Greenpointu - skupiska polskich emigrantów i koncentrował się na charakterystycznym wówczas dla tamtejszych mieszkańców, zjawisku izolacji od reszty nowojorskiej społeczności, a właściwie swoistego w niej zagubienia. Specyficzną grupę stanowili dosyć prymitywni w swoich aspiracjach emigranci zarobkowi z południowo-wschodniej Polski wymieszani z politycznymi, którzy w stanie wojennym z inteligenckim statusem wyjechali nagle z kraju i nie potrafili się tu zaadoptować. Konflikty „klasowe” rodem z „Emigrantów” Mrożka, ustąpiły miejsca silnej grupowej więzi opartej na frustracji i wynikającej z kompleksów, ksenofobii. Ten problem i jego absurdy opisał później Edward Redliński w „Szczeropolakach” i na tym, między innymi tle, zbudował także groteskową fabułę filmu „Szczęśliwego Nowego Jorku” Janusz Zaorski.

Przygotowując ten temat na potrzeby krótkiej dokumentalnej refleksji, zawęziłem obserwacje do kilkuosobowej grupy Polaków pracujących przy rozbiórkach domów naszpikowanych azbestem. Nikt wówczas nie chciał już w Ameryce wykonywać takich prac, jedynie Polacy. Choć świadomi śmiertelnego zagrożenia, stali się „specjalistami” w tej dziedzinie i często w rozmowach ze mną wypowiadali się o swojej „dobrze płatnej” robocie z romantyczną wręcz swadą i wyraźnym poczuciem wyższości. Niestety nie udało mi się zrealizować tego filmu. Potrzebne były różnego rodzaju zezwolenia i terminy zdjęć przesuwwały się. W końcu prace nad nim przerwała konieczność skupienia się na projekcie filmowym, który miał być moim fabularnym debiutem.

* * *

Mój pierwszy fabularny film zrealizowałem w Polsce kilka lat później w 1995 roku. Wprawdzie był adaptacją powieści polskiego autora i dotyczył polskich realiów, wywodził się jednak pośrednio z doświadczeń i obserwacji nowojorskich. Szukając moich dokumentalnych inspiracji na styku kulturowych influencji, podświadomie otworzyłem się na tematy, które przed wyjazdem z kraju znajdowały się całkowicie poza sferą moich zainteresowań.

Jeszcze niedawno, podobnie jak moi koledzy ze szkoły filmowej, którym także nie udało się zadebiutować w latach stanu wojennego, byłem raczej zdeterminowany do jakiegoś spektakularnego, pokoleniowego rozliczenia z narzuconą nam dekadą niemocy i straconych nadziei. Jednak zabarwione politycznie intencje ciągle nie przekładały się, przynajmniej w moim przypadku, na jakiś filmowy pomysł, który wyrastałby poza publicystyczną doraźność. Brakowało dystansu. Może szukałem go właśnie tutaj, w Nowym Jorku i dlatego zajmowałem się czymś, co kierowało moje zainteresowania w zupełnie inną stronę

Pierwszy konkretny impuls pojawił się, kiedy w polonijnej gazecie przeczytałem notkę o wydanej właśnie w Polsce książce krakowskiego pisarza i malarza Marka Sołtysika zatytułowanej „Debora”. Autor pisał ją w połowie lat osiemdziesiątych w klaustrofobicznej atmosferze stanu wojennego. Zaznaczył, że jest bardzo osobista, ale akcję osadził w latach okupacji hitlerowskiej. Pomyślałem, że w ten sposób szukał być może właściwej perspektywy, aby podobne moim niepokojom wyrazić w sposób wystarczająco uniwersalny. Z krótkiego opisu wynikało, że jest to opowieść: „o namiętnej i destrukcyjnej miłości młodej Żydówki i polskiego malarza - ojca rodziny - która zaczyna się „dychotomicznym” romansem w małym galicyjskim miasteczku, tuż przed wojną i trwa aż do zatracenia w mrocznych okupacyjnych latach pogardy i strachu”. Sformułowanie dychotomiczny romans, jak rozumiałem, określało specyficzny charakter wzajemnego zauroczenia kochanków - który, od Nietzscheńskiej „Hass Liebe” - można by też nazwać miłością ocierającą się o nienawiść.

Właśnie ten motyw wyczytany w krótkiej notce, wydawał mi się najbardziej intrygujący. Postać zbuntowanej i bezkompromisowej Dobory przypominała młode aktywistki opiekujące się synagogą w Chinatown. Wyobrażenia wsparta nowojorskimi refleksjami zaczęła pracować jeszcze zanim przeczytałem książkę. Ona - młodziutka dziewczyna z bogatego żydowskiego domu z mocnym poczuciem tożsamości, on czterdziestolatek ojciec rodziny - malarz kościelnych fresków. Kulturowe odmienności i uprzedzenia, które w niewielkim galicyjskim mieście powinny dzielić, paradoksalnie fascynują wzajemnie i wiążą parę głównych bohaterów.

„Deborę” pisałem z miłością i trwogą. – wspominał Marek Sołtysik w 1996 roku po premierze filmu - To była moja piętnasta książka. Pierwsza bezwstydna. Nie unikałem drastyczności. Nie myślałem o krytykach literackich. Wydałem ją w 1991 roku żeby zapłacić za czynsz. Przez „znajomych znajomych” odnalazł mnie w Krakowie Ryszard Brylski. Wrócił z Nowego Jorku gdzie robił filmy i reportaże”.

Książka wszystko zweryfikowała. Wydawała się trudna do sfilmowania, bardzo introwertyczna; właściwie odautorski monolog z niewielką ilością stylizowanych dialogów. Pisana w bardzo osobistym tonie wyrażała rozterki i refleksje głównego bohatera, z których można było wprawdzie wyłowić elementy dla zbudowania jego psychologicznych motywacji, ale perypetie i sytuacje wynikające z jego wewnętrznych konfliktów, tak potrzebne do konstruowania filmowej akcji, cały behawioralny sztafaż, oraz konkretny wizerunek postaci trzeba było budować dopiero w scenariuszu. Z kolei tytułowa Debora „opowiedziana” bardzo obrazowo, przez zakochanego w niej bohatera (i narratora), była zupełnie inna niż moje wcześniejsze o niej wyobrażenie Tajemnicza, romantyczna i raczej wyidealizowana jak Beatrycze. Nawet jej cielesność, choć opisana momentami wręcz dosadnie, zdawała się być jakąś poetycką personifikacją.

Powieść Sołtysika nie miała więc tych napięć, o których myślałem układając sobie scenariusz przed jej lekturą. A jednak mocno przyciągała dekadencją klimatem i powolnym sensualnym rytmem. Jej magnetyzm tkwił przede wszystkim we wspinających bardzo zmysłowych opisach relacji erotycznych między parą bohaterów, którzy czerpaną z miłości energię, przeciwstawiali mrocznej i okrutnej rzeczywistości. Historia opowiedziana w poetycki i malarski zarazem sposób inspirowała, ale sugerowała zupełnie inne rozwiązania dramaturgiczne niż te, które przywiozłem z sobą. Dlatego scenariusz filmu w efekcie powstał na motywach powieści Marka Sołtysika, a nie był jej wierną adaptacją. Nie znaczy to, że potraktowałem ją obcesowo. Autor podobnie jak ja był kiedyś plastykiem, więc dogadywaliśmy się często, jakby ponad tekstem. Powoli wczytywałem się w jego bardzo

osobiste wizje i gdzieś między wierszami znajdowałem sugestie nowych sytuacji, postaci i znaczeń, które budowały sceny, czy całe wątki. Jestem przekonany, że tak zwany duch powieści został w moim scenariuszu zachowany.

W książce Marek Wawrowski - bo tak się nazywał główny bohater chroni Deborę aż do śmierci, otaczając ją pięknymi przedmiotami i karmiąc swą estetyczną wizją świata. Miłośny azyl skazał ich na siebie w sposób totalny. Kontakt Marka ze światem zewnętrznym, do którego zaliczał także swoją rodzinę, był oczywiście niezbędny i pełen konkretnej krzątaniny, miał jednak charakter jakiegoś somnambulicznego, sennego bytowania w chorej rzeczywistości. To świat zwariował a nie on. Ten pozornie logiczny, a na poły oniryczny stan świadomości, która odrzuca zło i chroni się w precyzyjnie skonstruowanej imaginacji, profesor Antoni Kępiński opisał bardzo trafnie w „Schizofrenii” w rozdziale zatytułowanym „Ptaki Niebieskie”. Postanowiłem pogłębić ten motyw kształtując postać Wawrowskiego w scenariuszu i taki wizerunek głównego bohatera balansującego na granicy obłądu bardzo odpowiadał Olgierdowi Łukaszewiczowi, który ostatecznie zagrał rolę Marka Wawrowskiego.

Piszę ostatecznie, bo film miał być francuską koprodukcją zespołu Rondo i do głównej roli przygotowywał się, początkowo mieszkający wówczas we Francji Andrzej Seweryn, a potem francuski aktor Vincent Perez. Ponieważ terminy przeciągały się i koproducent żądał bardzo dla mnie drastycznych zmian w scenariuszu, zdecydowałem się ostatecznie na rozpoczęcie zdjęć w Studiu Filmowym Irzykowskiego z TVP jako głównym koproducentem. Zamierzenia produkcyjne zmieniły się na bardziej kameralne, ale film został wreszcie po trzech latach przygotowań zrealizowany w 1995 roku.

Łukaszewicz dostrzegł od razu i skutecznie wykorzystał potencjał zawarty w dekadentkim klimacie opowieści. Przywołane w scenariuszu rozterki artystycznej bohemy, która w końcu lat trzydziestych instynktownie przeczuwała widmo zagłady, ale rozumiała je głównie w wymiarze estetycznym, motywowały mentalność bohatera. Łukaszewicz nawet fizycznie pasował do roli rozedrganego wewnątrz, uduchowionego „przedwojennego” artysty. To klimat zagubienia i destrukcji sprawia, że Wawrowski ucieka od zgłębienia salonów na prowincję. Szuka tam ukojenia, ale i natchnienia. Twórcze niepokoje nie odeszły, a jedynie usnęły. „Sztuka umiera!” – głosi pompatycznie Wawrowski, ale kiedy w miejscowym kościele pod zmurszałym tynkiem odkrywa stare freski, zaczyna się nimi fascynować i niemal pieśczośliwie prowadzi ich renowację. Są jedynie marną kopią renesansowych fresków Paolo Uccello, ale nagle odświeżone urzekają go i pochłaniają nad miarę. Kiedy poznaje Deborę chce się z nią podzielić swoją fascynacją nie bacząc na to że jednym z motywów malowidła jest: „*miracolo dell'ostia profanta*” - renesansowa legenda cudu sprofanowanej przez Żydów hostii, będąca afirmacją krwawego średniowiecznego pogromu. Ta sytuacja została wprowadzona przeze mnie do scenariusza właściwie w jego ostatnim drafcie i bardzo dobrze związała konflikt między kochankami, utrudniając im łatwe romantyczne początki. Gwarantowała i uzasadniała także ową wyczytaną przeze mnie z notki prasowej „dychotomię miłosnej relacji”.

W roli Debory wystąpiła młodziutka, debiutująca w fabule Renata Danciewicz. Aktorka wniosła do filmu oprócz zmysłowej urody, bardzo współczesną młodzieńczą ekspresję. Łatwo zniechęcić postać dziewczyny, która chcąc zmanifestować swój gniew rozkochuje w sobie mężczyznę, odbiera go żonie i dziecku, niszcząc z trudem odbudowany związek. Danciewicz robi to jednak z energią daleką od destrukcyjnych skojarzeń, a jej bunt wydaje się w pełni uzasadniony. Niszczy kryjówkę artysty, budząc go jednocześnie z letargu. Ten burzliwy wakacyjny romans mógłby się spełnić, albo wygasnąć zostawiając wszystkich z nowym

rozdaniem, ale kiedy wybucha wojna, zamienia się on w miłość tragiczną i ostateczną. Debora wojując zakochała się i walczy o szczęście, bez względu na okoliczności. Nie chce uciekać z rodziną za granicę i teraz ona trafia do kryjówki tyle, że przymusowej i niezdolnie klaustrofobicznej. Mimo że kochana i tkliwie izolowana od okropności świata, opuszcza złotą klatkę i wychodzi na pewną śmierć. Takie zakończenie wątku Dobory w wykonaniu Renaty Dancewicz wydało się naturalne i pozbawione zbędnej emfazy.

W filmie starałem się zachować obraz świata właściwy dla Wawrowskiego, który jest malarzem i nawet wojna jest dla niego rodzajem malowidła. Wyrafinowana plastyczna wizja, nie koniecznie wierna historycznym szczegółom, była właściwie od początku pomysłem na filmowanie rzeczywistości, którą znałem tylko ze zdjęć i kronik, a także wspomnień ludzi, starszych ode mnie wprawdzie o jedno tylko pokolenie, ale przywołujących zdarzenia, z jakiejś, wydawałoby się, bardzo odległej i mglistej epoki.

Zdecydowałem się na ekspresjonistyczną stylizację obrazu. Szukałem jej nie tylko w zdjęciach i scenografii, ale także w doborze typów aktorskich, ich emocjach oraz w samej inscenizacji. Szukałem takiego odrealnienia, które stopniowałoby wspomniany przeze mnie somnambuliczny charakter dziania się zdarzeń. Jego intensywność rosła wraz z grozą sytuacji i postępującym oblędem bohatera. Wjazd Niemców do miasteczka o świcie, łapanie uliczne w blasku pożarów, nocne wędrówki po chleb - wszystkie te sceny, coraz bardziej oniryczne, dystansowały widza od realnych okropności wojny. Oddziaływały raczej jak barwne i symetryczne kompozycje z fresków Uccella. Nawet konfrontacja malarza z wyglądającym jak anioł śmierci majorem gestapo (Marek Barbasiewicz) odbywa się na rusztowaniu pod malowaną kopułą kościoła i mimo przystawionej do skroni bohatera lufy pistoletu, ma charakter artystycznego manifestu - sporu estetycznego, w którym śmierć może być tylko jednym z argumentów, albo, co najwyżej nośnikiem czerwonej barwy. Marek nie boi się śmierci, ale boi się o Deborę. Nagle zdaje sobie sprawę, że cała ta koturnowa fasada, za którą ukrył się przed światem traci sens. Kiedy to zrozumie na dobre – zginie.

* * *

W roku 1998 napisałem wraz ze scenarzystą Wojciechem Lepianką adaptację wydanej w latach osiemdziesiątych, książki Krzysztofa Kąkoliewskiego pod tytułem „*W złą godzinę*”. Powstał scenariusz filmu fabularnego i scenariusze czterech odcinków telewizyjnego serialu.

Akcja „*W złą godzinę*” rozgrywa się tuż po wojnie w Kielcach. Na drogach przemieszczają się sowieckie wojska wracające z Berlina. Wokół kończy się stary świat, ale nowe władze pozorują jeszcze demokratyczne działania. Próba sił pomiędzy przywiezioną ideologią komunistyczną a dominującym do tej pory katolicyzmem dopiero się zaczyna. Do gimnazjum przy Kurii Biskupiej w Kielcach, zjeżdżają pierwsi po wojnie uczniowie; doświadczeni wojną przerośnięci chłopcy. Wielu z nich walczyło w lesie i wojenna przeszłość ustanawia tolerowaną przez księży klasową hierarchię. Szesnastoletni bohater opowiadania i jego, starszy nieco przyjaciel (dekadencki i ekscentryczny paniczyk z dobrego domu), trzymają się razem i razem buntują przeciw narzucanym rygorom.. Jednocześnie wokół trwa walka o dusze z nowym reżimem. Chłopcy są początkowo dalecy od tych spraw. Budzą się pierwsze miłosne niepokoje, a potem wielkie namiętności. Wiążą się tym nowe szkolne intrygi. Obaj przyjaciele czują niewygodny gorset gimnazjalnego rygoru pełnego rytualnych absurdów. Często wymykają się do miasta i prowadzą po kryjomu „nocne życie”. Rozpoczyna się ich

flirt z nową władzą. Jej przedstawiciele są niewiele od nich starsi i pełni entuzjazmu. Z czasem te kontakty stają się niebezpieczne. Relacja między przyjaciółmi komplikuje się, kiedy starszy z nich wyprowadza się z internatu i przenosi do miasta żeby zamieszkać z kochanką. Okazuje się, że jest nią przygarnięta z dworca dziewczyna z dzieckiem – Żydówka, która uratowała się z obozu i losy rzuciły ją do o Kielec. Nasz bohater także zakochuje się w dziewczynie i choć ma świadomość, że ze względu na przyjaciela jego miłość nie może przekroczyć platonического wymiaru, zaczyna bezwiednie o nią walczyć. Wydaje się, że jest już bliski spełnienia, kiedy na początku lata 1946 dochodzi w Kielcach do krwawych rozruchów i pogromu Żydów. Dziewczyna jej dziecko i przyjaciel bohatera przepadają bez śladu. Zdesperowany chłopak szuka ich wszędzie, ale nikt nie wie czy zginęli czy ratując się wyjechali.

Scenariusz uzyskał bardzo dobre opinie komisji ekspertów ówczesnej Agencji Produkcji Filmowej i miał być wraz z opcją telewizyjnego serialu realizowany w studio filmowym Skorpion Art. Jednak do produkcji nie doszło. Powodów było kilka, ale najbardziej przyczyniła się do tego rozbieżność między nami i autorem książki, co do koncepcji zakończenia filmu.. Akcja powieści kończyła się niejednoznacznie tuż przed tragedią pogromu kieleckiego, chociaż wszystkie istotne wątki i perypetie głównych postaci zdawały się ku temu dramatycznemu finałowi zmierzać. Dla nas było oczywiste, że w otwartym zakończeniu, losy głównych postaci pozostają w niekorzystnym dla filmu zawieszeniu. Bohaterowie uniknęli wojennej zagłady, a teraz wplątani w kolejne paradoksy historii próbują ją okpić szukając naiwnie afirmacji młodzieńczych tęsknot. Zakończenie takiej gry musi się zderzyć z jednoznacznym i puentującym finałem. Nie mogłem zrezygnować z proponowanego przez nas zakończenia. Tym bardziej, że temat pogromu Kieleckiego był wówczas obecny w wielu publicystycznych dyskusjach. Niestety osiągnięcie porozumienia było trudne i plany produkcyjne musiały ulec zmianie. W efekcie wycofał się główny koproducent, jakim miała być TVP i film nie został zrealizowany.

* * *

Premiera mojego kolejnego filmu fabularnego odbyła się w roku 2003. Trzy lata wcześniej przeczytałem krótkie opowiadanie Olgi Tokarczuk pt. „Żurek”, które miało być wydrukowane w świątecznym wydaniu *Gazety Wyborczej*. Tadeusz Nyczek, który wówczas współpracował ze studiem teatralnym telewizji, przesłał mi je z myślą o adaptacji.

„*Żurek*” to w pierwszym czytaniu urzekająco prosta obyczajowa miniatura, opowiedziana, jak na tę autorkę, trochę wyjątkowo, bo na wskroś realistycznie, ale jednocześnie ma w sobie jakiś baśniowy urok i klimat zawołowanej przypowieści.

W mroźny, zimowy wieczór, na obrzeżach podgórskiej wioski, dwie kobiety; matka i córka przemierzają zsypaną śniegiem drogę. Matka niesie zawinięte w kocyk dziecko, a córka idzie za nią, stawiając stopy w jej wyciśniętych w śniegu śladach. Rozmawiają opryskliwie, tonem pełnym niedopowiedzianych pretensji. Najpierw pieszo, a potem autobusem, wyprawiły się w odwiedziny do mężczyzny. Matka oskarża go o uwiedzenie jej niedorozwiniętej, lub raczej fizycznie nad wiek rozwiniętej, nastoletniej córki, a co za tym idzie o ojcostwo. Chce ochrzcić w Boże Narodzenie przyniesionego w kocyku chłopca i zgodnie z jakimś niepisany obyczajem, nadać mu imię mężczyzny. Rozbawiony absurdalnym oskarżeniem mężczyzna wyrzuca kobiety z domu,. Wracają nocą pieszo - bo uciekł im autobus.

Następnego dnia w zatłoczonym przed świętami przydrożnym sklepie, spotykają innego znajomego mężczyznę, który nazywa się Matuszek i oprócz wódki, oraz zapachu do ciasta, kupuje ostatnią na półce butelkę żurku. Nie potrzebuje jej, robi to dla żartu chcąc zakpić z jakiegoś czekającego w kolejce na tę właśnie butelkę, aroganckiego mieszczaucha, który wpadł do sklepu przejazdem. Przed sklepem mężczyzna wręcza żurek kobietom i przypomina sobie, że jego żona ma gdzieś w domu nieużywaną pierzynkę dla dziecka.

Wieczorem, przed wigilią, kobiety przychodzą z dzieckiem do domu Matuszka. Córka wchodzi niechętnie, jakby bała się mężczyzn, którzy siedzą z Matuszkiem przy stole i piją wódkę. Powoli jednak oswaja się i nawet zniecka oskarża jednego z nich, o to, że może być ojcem jej dziecka. Prowokuje tym kpiny i sugestie, że właściwie każdy tutaj w okolicy, mógłby być nim być. Kobiety chcą odejść, kiedy nagle Matuszek, ku zaskoczeniu wszystkich ogłasza, że to jego dziecko. Na nic zdaje się histeryczna reakcja żony Matuszka, która protestując ujawnia, że sami nie mają dzieci, bo on miał wypadek i jest bezpłodny. Matuszek upiera się przy swoim i ustala datę chrztu. Kobiety wracają do domu zaśnięzonym drogą dźwigając dziecko i pierzynkę. Córka idzie za matką stawiając stopy w jej śladach.

Te trzy epizody z życia borykających się naiwnie z losem bohaterek, spisane na ośmiu zaledwie stronach, wydawały się, przy pierwszym czytaniu, materiałem zbyt ulotnym na filmową adaptację. Toteż mimo zauroczenia prostotą tekstu, jego świetnymi dialogami i wspaniale zarysowanymi postaciami, odrzuciłem początkowo jakkolwiek myśl o jego ekranizacji. Zamknięta w trzech scenach historia mogła być jedynie szkicem, kilkuminutowej etiudy. Miała wprawdzie dużo niedopowiedzeń i sugerowanych znaczeń, ale brakowało jej wyraźnej intensywności, a przede wszystkim tego, co najważniejsze – konkretnej fabuły. Okazało się jednak, że inspiracja jest bardzo silna. W kolejnych czytaniach tekst okazał się, bardziej złożony i sugestywny. Subtelnie zakodowany pod powierzchnią mit religijny, do którego mimowolnie odnosimy losy bohaterek, dawał szansę na metaforę, a między wierszami lakonicznych opisów i zabawnych dialogów rysowały się wątki przejmującego ludzkiego dramatu, naszkicowanego wprawdzie lekko i groteskowo, ale owianego jakąś mglistą i ponurą tajemnicą. Pokusa wyjaśnienia owej tajemnicy inspirowała najmocniej, sugerując jednocześnie, że sam proces jej wyjaśniania może stanowić oś dramaturgiczną fabularnego opowiadania.

Przełomowy moment nastąpił wówczas, kiedy przenieśliśmy tę historię, z podgórskiej wioski, na dobrze mi znane terytorium miasteczka, w którym się urodziłem i wychowałem. Nagle opowiadanie zaczęła wypełniać cała gama znanych mi postaci, zdarzeń i miejsc, a bohaterki opowiadania z ich absurdalnie prostym i jednocześnie dramatycznie przejmującym problemem idealnie się do nich dopasowały. Zyskałem konkret - grunt, po którym mogłem stąpać swobodnie, ze znajomością realiów i bez obawy, że rozbudowując fabułę, wpadnę w pułapkę obyczajowych stereotypów. Enigmatyczne znaczenia zakodowane między wierszami krótkiego opowiadania zaczęły zamieniać się w całe ploty fabularnej struktury. W dość krótkim czasie powstał scenariusz pełnometrażowego filmu.

Po premierze filmu Barbara Holender napisała w swojej recenzji: *„Opowiadanie Olgi Tokarczuk z tomu „Gra na wielu bębenkach” ma zaledwie kilka stron, ale wystarczyło, by z tego na poły realistycznego, na poły baśniowego szkicu literackiego powstał film – uniwersalna przypowieść o ludzkich tęsknotach, o płynnej granicy między dobrem, a złem, o harcie ducha i poświęceniu. Ale także o tragedii ponad siły, z którą przecież trzeba dać sobie radę”*.

Film był kameralny odniósł jednak spory sukces i zdobył wiele nagród festiwalowych. Krytycy chwalili aktorów za wyraziste role, a zwłaszcza odtwórczynie postaci matki i córki: Katarzynę Figurę i szesnastoletnią wówczas Natalię Rybicką. Podobała się także sugestywna i prosta forma opowiadania, a także realistyczny i balladowy zarazem sposób obrazowania rzeczywistości. W recenzjach i wywiadach ze mną, podkreślano często aspekt samej adaptacji i fakt rozbudowania kilkustronicowego opowiadania do rozmiarów pełnometrażowej fabuły. Stał się on także tematem zajęć seminaryjnych, na które zostałem zaproszony do Szkoły Filmowej w Łodzi. Film „Żurek” był prezentowany studentom i analizowany jako przykład adaptacji nietypowej.

Cały proces rozbudowy opowiadania, tworzenia z niego struktury narracyjnej i inscenizacyjnej filmu opisałem kilka lat później w pracy doktorskiej zatytułowanej „Między wierszami, czyli adaptacja nietypowa”, obronionej w PWSFTviT w roku 2009.

W 2011 roku praca ta została wydana w tomie będącym opracowaniem o charakterze analityczno-dydaktycznym, na które składały się jeszcze dwie pozycje tekstowe: opowiadanie Olgi Tokarczuk, scenariusz filmu „Żurek” mojego autorstwa, oraz dołączone do wydania płyta DVD z filmem.

* * *

Z prozą Olgi Tokarczuk zetknąłem się ponownie, kiedy Studio Filmowe Akson zaprosiło mnie w 2005 roku do udziału w projekcie tematycznym związanym ze zbliżającymi się obchodami ćwierćwiecza powstania Solidarności i wprowadzenia stanu wojennego. Miał powstać scenariusz filmu fabularnego, którego akcja nawiązywałaby do tamtych wydarzeń. Zaproponowałem ekranizację dwóch opowiadań Tokarczuk; „*Che Guevara*” i „*Profesor Andrews*”, które podobnie jak „*Żurek*” znalazły się w nominowanym do nagrody Nike, tomie „*Gra na wielu bębenkach*”. Oba dotyczyły tego spektakularnego momentu naszej historii, ale dalekie były od publicystycznych i historiozoficznych kontekstów. Autorka, we właściwy sobie, poetycki i ironiczny zarazem sposób, opisała klimat tamtego czasu z perspektywy ludzi zagubionych w meandrach historycznych zawirowań, zarówno w krótkim okresie rewolucyjnej euforii, jak i po jej zdławieniu, kiedy nagle wszystko stanęło na głowie. W obu historiach opartych na osobistych przeżyciach autorki, która była wtedy studentką psychologii, punktem zwrotnym akcji był moment wprowadzenia stanu wojennego.

Powodzenie projektu zależało od ściśle wyznaczonych terminów i scenariusz miał powstać niemal błyskawicznie. Do współpracy zaprosiłem ponownie Wojciecha Lepiankę, z którym pisaliśmy razem „*W złą godzinę*”.

Opowiadania wydawały się idealne do adaptacji - miały wyrazistą akcję, sugestywne postacie, których perypetie często wzbudzały uśmiech i jednocześnie oba emanowały atmosferą smutku i melancholii. Ale podobnie jak „*Żurek*” były zbyt krótkie na pełnometrażową fabułę, a przy tym miały na tyle zwartą konstrukcję, że trudno je było rozbudować. Pojawiły się kłopoty z domknięciem scenariusza. Ponieważ historie różniły się od siebie konwencją i dynamiką zdarzeń postanowiliśmy nie mieszać ich w jedną wielowątkową całość, tylko zaproponowaliśmy film, który składałby się z trzech odrębnych nowel.

Za zgodą autorki trzeci epizod powstał z wątków dwóch innych opowiadań, których akcja została przez nas przeniesiona na grunt wydarzeń grudniowych. Jednak ta trzecia skompilowana przez nas nowela okazała się bardzo kruchym ogniwnem i źle rzutował na całość. Scenariusz powstał w terminie, ale ten wymuszony sytuacją zabieg nie udał się. Myśleliśmy o gruntownej korekcie, ale nie było na to czasu. W efekcie projekt nie został zrealizowany. Mam nadzieję, że uda mi się do niego powrócić w jakimś dogodnym momencie, nie koniecznie związanym z rocznicowymi obchodami.

* * *

W 2006 roku II program Telewizji Polskiej zaproponował mi współpracę przy realizacji serialu filmowego napisanego przez młodego scenarzystę Marcina Strzeleckiego. Tworząc współczesną opowieść o ludziach funkcjonujących w wielkomiejskiej codzienności Strzelecki inspirował się filmem Roberta Altmana „*Na skróty*”, który kilka lat wcześniej zachwyił wszystkich swą oryginalną wielowątkową strukturą, polegającą na tym, że perypetie nie znających się postaci z poszczególnych wątków, wzajemnie przeplatały się, krzyżując bezwiednie swoje losy.

Scenariusz wygrał konkurs ogłoszony przez „dwójkę” i projekt zapowiadał się interesująco; rzeczywiście czuło się w nim egzystencjalny klimat pierwowzoru. Pierwsze napisane już czterdziestominutowe odcinki opowiadane były filmowo; z dobrymi pomysłami na sytuacje, bez telenowelowych uproszczeń i dialogowych oczywistości. Wątki skonstruowane były precyzyjnie i miały tę zaletę, że napędzały się wzajemnie energią i dzięki temu mogły pozostawać nie dopowiedziane i tajemnicze co było ważne przy późniejszym stopniowaniu emocji. Galeria postaci była na tyle barwna i ciekawa, że udało mi się zachęcić do udziału w tym serialu grupę naprawdę dobrych aktorów. W wiodących rolach zagrali Danuta Stenka, Katarzyna Figura, Sonia Bohosiewicz, Ignacy Gogolewski, Rafał Królikowski i Marek Kalita.

Podjąłem się tzw. formatowania serialu i reżyserii jego trzynastu odcinków. Zastrzegłem sobie także wpływ na treść scenariuszy, aby nie dopuścić do odchodzenia od pierwotnych założeń projektu. Serial został zrealizowany w 2006 roku. Cieszył się powodzeniem wśród widzów drugiego programu telewizji i w 2007 roku została wyprodukowana jego druga transza.

* * *

W 2010 roku wszedł na ekrany mój kolejny film fabularny zatytułowany „*Cudowne lato*”. Film ten jest przedmiotem niniejszej pracy habilitacyjnej Jego szczegółowe omówienie zawiera dołączony do pracy aneks teoretyczny zatytułowany: „*W stronę gatunku.. Analiza narracyjnej struktury filmu*”.

* * *

Pracę dydaktyczną w Szkole Filmowej w Łodzi rozpocząłem w 2004 roku, zaproszony przez prowadzących wspólnie zajęcia na pierwszym roku reżyserii profesorów: Andrzeja Melina i

Roberta Glińskiego. Ponieważ przedmiot w ogromnej mierze dotyczył aspektów warsztatowych; zarówno jak chodzi o konstruowanie opowiadania fabularnego jak i jego inscenizację, dość szybko odnalazłem się w jego programowych założeniach. Więcej czasu zajęło mi zrozumienie istoty pracy dydaktycznej ze studentami. Dość szybko w toku kolejnych ćwiczeń nawiązywałem z nimi twórczą relację, ale jednocześnie zdałem sobie sprawę, że moje nowe doświadczenie ma szczególną wagę. Ponieważ studenci pierwszego roku, wnoszą do szkoły swój talent, ale często bardzo jeszcze naiwną wizję reżyserskich intencji, musiałem nauczyć się swoistej pokory; dystansu do własnych metod warsztatowych i analitycznych wniosków. Bardzo łatwo można było zniszczyć coś, co w ich myśleniu było jeszcze niespójne i kruche, ale mogło być zaczynem oryginalnych twórczych pomysłów. Apodyktyczny ton i sposób perswadowania, który jest nieodłącznym atrybutem zawodu reżysera i w mniejszym lub większym stopniu kształtuje nasze ego, tutaj mógł się okazać bardzo szkodliwy.

Kiedy Robert Gliński rozpoczął zajęcia dydaktyczne ze studentami czwartego roku, zostałem na pierwszym roku z Andrzejem Mellinem i dołączył do nas, niedawny wówczas, absolwent Szkoły Filmowej w Łodzi Leszek Dawid.

Program nauczania reżyserii na pierwszym roku był już ukształtowany przez moich poprzedników i zakładał w pierwszym semestrze realizację cyklu ćwiczeń narracyjnych i inscenizacyjnych, które oswajały studentów z umiejętnością; budowania postaci filmowej i wiązania jej z kontekstem zdarzeń, oraz budowania relacji między postaciami i wynikającego z niej konfliktu dramaturgicznego. Prowadziło to do realizacji w drugim semestrze dwóch etiud: kilkuminutowej, prawie pozbawionej dialogów, obliczonej na umiejętność wydobywania znaczeń z inscenizowanej sytuacji, oraz kończącej rok dziesięciominutowej etiudy fabularnej. Wszystkie realizacje były poprzedzane pracami scenariuszowymi, które były także prowadzone pod naszym kierunkiem.

Moim twórczym wkładem do programu było wprowadzenie ćwiczenia, które kończyło pierwszy semestr i miało sens czysto warsztatowy. Chodziło o realizację kilkuminutowej sceny dialogowej, której teksty studenci dostawali od nas. Tym sposobem, mogąc się skupić tylko na inscenizacji i jej reżyserskich aspektach, nabierali pewności warsztatowej przed pracą na planie końcowej etiudy. „Krótka scena dialogowa”- tak się nazywało ćwiczenie, weszła na stałe do programu dydaktycznego pierwszego roku.

Nowa jakość w toku nauczania pojawiła się, kiedy w szkole zostały utworzone studia scenariopisarskie i studenci nowego kierunku zostali przez nas włączeni do ćwiczeń reżyserskich.. Korzyść była obopólna; ścisła współpraca począwszy od najprostszych ćwiczeń owocowała często wspólnymi projektami końcowych etiud. Jednak proces nawiązywania twórczych kontaktów nie był tak prosty jakby się wydawało i do dziś jest przedmiotem naszej specjalnej troski.

W trakcie pracy na pierwszym roku reżyserii prowadziłem wiele warsztatów reżyserskich i scenariuszowych. Studenci zrealizowali pod moją opieką kilkadziesiąt etiud filmowych. Opiekowałem się także kilkoma pracami dyplomowymi i byłem recenzentem prac teoretycznych.

Od dwóch lat prowadzę wraz profesorem Robertem Glińskim zajęcia ze studentami drugiego roku reżyserii. Stworzyliśmy nowy program dydaktyczny, który zakłada cykl zaawansowanych warsztatowych ćwiczeń prowadzących do końcowej (piętnastominutowej)

etiudy fabularnej. Tutaj także zakładamy wspólne zajęcia i ścisłą współpracę ze studentami kursu scenariuszowego. Tym bardziej, że studenci reżyserii obowiązani są rozpoczynać zimowy semestr zaproponowaną po wakacjach wstępną wersją scenariusza etiudy, którą będą kończyli rok. Scenariusz jest doskonalony w trakcie semestru a wybrane z niego sceny są inscenizowane i filmowane na zajęciach warsztatowych.

Program ten jest jeszcze w trakcie kształtowania, ale przeszedł już pierwszą próbę. Podczas ubiegłorocznych egzaminów końcowych został oceniony pozytywnie.

* * *

W 2009 roku uzyskałem stopień doktora sztuki filmowej. W trakcie przewodu prezentowałem film fabularny „Żurek” i doktorską pracę analityczną, której walory poznawcze oceniono wysoko i jak już wspominałem wcześniej, została ona wydana przez PWSFTViT w tomie *Warsztat Realizatora Filmowego i Telewizyjnego*. Oto fragmenty jednej z recenzji tego wydania, napisanej przez prof. Ewelinę Nurczyńską-Fidelską:

„(...) Tom Między wierszami, czyli adaptacja nietypowa oceniam jako bardzo ambitne i ciągle jeszcze nowatorskie przedsięwzięcie wydawnicze. Decyduje o tym jego zawartość i struktura. Tworzą je cztery, niejako samodzielne, teksty kultury, które współistniejąc i dopowiadając się, przynoszą odbiorcy dużą intelektualną i emocjonalną satysfakcję.

Recenzowane wydawnictwo zawiera zapisany na płycie DVD film „Żurek” w reżyserii Ryszarda Brylskiego, opowiadanie Olgi Tokarczuk pod tym tytułem z tomu „Gra na wielu bębenkach”, filmowy scenariusz pióra Ryszarda Brylskiego i wreszcie jego rozprawę doktorską, właśnie pod tytułem „Między wierszami, czyli adaptacja nietypowa”.

(...)Rozprawa Ryszarda Brylskiego, której istotnym wątkiem jest prezentacja pracy nad scenariuszem: sposobami wprowadzania doń nowych postaci, sytuacji i dialogów, działań koniecznych dla budowy pełnej filmowej fabuły, ma także swe ważne walory poznawcze, które mogą być wykorzystane w zajęciach dydaktycznych poświęconych scenopisarstwu, wówczas zwłaszcza, gdy skupione jest ono na zabiegach adaptowania utworu literackiego. Pragnę też podkreślić klarowność i żywość języka, jakim rozprawa jest przez Ryszarda Brylskiego napisana.

Reasumując swą opinię, jeszcze raz podkreślam wartość oryginalnego i poznawczo cennego zamysłu wydawniczego Daje on odbiorcy – czytelnikowi i widzowi pełnię obcowania z tak różnymi postaciami tekstów kultury, jak te w recenzowanym tomie zawarte. Daje też możliwość obcowania z samym procesem twórczym prowadzącym artystę od lektury literackiego pierwowzoru do własnego, autorskiego dzieła filmowego.”

Ryszard Brylski
Łódź 26.04.2016.

W tej pracy cytowałem fragmenty;

recenzji Barbary Holender „Z dała od zgiełku” – Rzeczpospolita 225/6605 – 28.09.2003.

recenzji wydawniczej Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej z tomu Warsztat Realizatora Filmowego i Telewizyjnego.

recenzji Marka Sołtysia „Miłość i śmierć” – Super Express. Rozrywka. 11.03. 1966.