

PRZEGŁĄD FILMOWY

Wydawnictwo Studenckiego Koła Naukowego
przy P.W.S.F.

Kwiecień 1955 rok Łódź Rok VI.

P R Z E G L A D

F . . . I . . . L . . . M . . . O . . . W . . . Y

Wydawnictwo Studenckiego Koła Naukowego przy P.W.S.F.

KWIECIEŃ 1955 ROK

RCK VI



W. P. 304/
1955

P R Z E G L A D

F I L M O W Y

ROK VI

Wydawnictwo Studenckiego Koła Naukowego przy P.W.S.P. w Łodzi

" Ze wszystkich rodzajów sztuki
film jest dla nas najważniejszy. "

LENIN

S P I S T R E Ś C I

1. Od redakcji
2. "Światła sceny" - fragment scenopisu F.Montesanti
3. Dickens, Griffith i film współczesny -
 - fragment artykułu S.Eisenstein
4. Uwagi o filmie włoskim W.Arct
5. I guzik może być tematem B.Poręba
6. Kronika

K W I E C I E N 1 9 5 5

R E D A G U J E :

Kolektyw Studenckiego Koła Naukowego

P.W.S.F.

Redakcja: Łódź, Targowa 61

Na prawach rękopisu.

Nakład 200 egz.

Wykonanie: Usługowa Spółdzielnia Pracy "Uniwersum"
Łódź, Piotrkowska 39, tel. 106-90

OD REDAKCJI

Po rocznej przerwie Studenckie Koło Naukowe przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej wznowia wydawanie "Przeglądu Filmowego". Przerwa ta była spowodowana z jednej strony trudnościami technicznymi z drugiej zaś strony była wynikiem słabej pracy naszego Koła.

Już w ubiegłym roku postanowiliśmy na łamach "Przeglądu Filmowego" zamieszczać coraz więcej własnych prac. Tę słuszną myśl, która nie doczekała się pełnej realizacji w ubiegłym roku, chcemy w naszej działalności konsekwentnie realizować. Ambicją naszą będzie zamieszczać prace, które wywołałyby w naszym środowisku ożywioną dyskusję. Chcielibyśmy na łamach naszego pisma omawiać w sposób dość szczegółowy nasze szkolne filmy.

Wiele między sobą dyskutujemy o naszej współczesnej, polskiej i zagranicznej kinematografii. Dyskusje te mają jednak zazwyczaj charakter prywatnych rozmów. A szkoda, bo dyskutując na szerszym forum, niejednokrotnie moglibyśmy dojść do znacznie ciekawszych wyników. Dlatego też będziemy się starać, aby te dyskusje przenieść na łamy "Przeglądu Filmowego".

Ciągle jeszcze wśród nas daje się odczuć brak znajomości artykułów wybitnych ludzi współczesnego filmu, którzy prace swe publikują w zagranicznej prasie.

Redakcja będzie czyniła starania, aby systematycznie zamieszczać tłumaczenia co ciekawszych tego rodzaju artykułów.

W naszej prasie filmowej rzadkością są rozprawy teoretyczne z zakresu filmu. Starać się będziemy wypełnić tę lukę. Mamy nadzieję pozyskać w tej dziedzinie współpracę naszych profesorów i absolwentów. Czy niniejszy numer "Przeglądu Filmowego" jest w

pełni realizacją naszych zamierzeń?

Trudno jest nam samym na to pytanie dawać wyczerpującą odpowiedź. W każdym bądź razie zdajemy sobie sprawę, że nawet najpiękniejszy program pozostanie tylko programem, jeżeli jego wykonanie nie stanie się sprawą bliską dla każdego studenta naszej uczelni.

Niniejszy numer jest owocem pracy bardzo szczupłego grona kolegów i może dlatego nie jest jeszcze pełną realizacją naszych zamierzeń.

Fragm. scenopisu odtworzony z oryginalnej
wersji filmu Charles Chaplina

" ŚWIATEŁA SCENY "

(Linelight)

"Zdarzenia i osoby przedstawione w tym filmie są fikcyjne.

Wszelkie odniesienie do osób rzeczywiście istniejących

.będzie jedynie przypadkowym."

(Napisy wyjaśniające:)

"Urok światła sceny, w których blasku starość musi

ustąpić młodości."

"Historia pewnej tancerki i pewnego clowna."

"Londyn; późne popołudnie latem 1914 r... "

Przenikanie

1. Plan ogólny (ujęcie z góry) - Ulica jednej z dzielnic

Londynu; ogólny ruch przechodniów.

Dźwięki wędrownego katarynki i dochodzące z oddali hałasy.

2. Plan średni (ujęcie z góry) - Katarynka. Jej właściciel,

stojący przy chodniku, manipuluje nią bez przerwy. Dokoła katarynki bawi się gromadka dzieci.

Dźwięk katarynki staje się głośniejszy; hałasy dochodzące z głębi.

Panorama ukośna z prawa na lewo; potem wolna jazda w kierunku domu z zamkniętą bramą, do której prowadzą niskie, szerokie schody.

Przenikanie

3. Plan połogolny - Wejście, korytarz Domu p. Alsop. najazd połączony z panoramą do drzwi jakiegoś mieszkania.
Słabnące dźwięki katarynki (zza kadru).
4. Plan pełny - W pokoju jakaś dziewczyna leży na łożku, jest nieprzytomna : najazd do zbliżenia dziewczyny i panoramą z lewa na prawo do detalu opartej o poduszkę ręki, ściskającej jakąś buteleczkę.
Jeszcze słabszy dźwięk katarynki (zza kadru).
5. Detal - Odkrecony kurek kuchenki gazowej. Panorama ukosna z lewa na prawo do detalu drzwi, których dolna szczelina jest zatkana ręcznikiem.
6. Plan średni - Na ulicy: Kataryniarz kręci katarynką; troje dzieci z ciekawością obserwuje małą, znajdującą się na katarynce.
Dźwięki katarynki i dochodzące z głębi hałasy.
Z prawej strony z głębi wchodzi w kadr pijany Calvero. Posuwa się naprzód, zataczając i próbując ukryć swe pijaństwo pozdrawia nadchodzących z przeciwnej strony mężczyznę i kobietę, poprzedzany panoramą z prawa na lewo, wchodzi na schody i szuka w kieszeni klucza do domu; wolna jazda do pozbliżenia: Calvero próbuje trafić kluczem do zamku w bramie.
7. Plan amerykański (ujęcie z góry) - Na schodach wejściowych, w głębi dwie dziewczynki i chłopiec patrzą.
(Za kadrem) przestaje grać katarynka.

8. Półzblizenie - ... Calvero wyrzekł się myśli, że uda mu się otworzyć drzwi. Zaczyna pukać.

9. Plan amerykański (jak 7) - Troje dzieci przypatrujących się scenie; większa dziewczynka zaczyna mówić pierwsza, mniejsza powtarza za nią ^{ci} słowa.
 PIERWSZA DZIEWCZYŃKA : Pani Alsop wyszła!
 DRUGA DZIEWCZYŃKA: ... Alsop wyszła!

10. Półzblizenie - Calvero dziękuje uśmiechem. Wreszcie z trudem udaje mu się otworzyć drzwi.

11. Plan amerykański - Przedsiönek domu p. Alsop. Calvero wchodzi, zamykając drzwi pchnięciem ramion, idzie dalej, wychodząc z kadru na lewo.

12. Plan pełny - Calvero, wchodząc w kadr z prawej, kieruje się ku schodom. Wyciąga z kieszeni cygaro i zatrzymuje się na pierwszych stopniach, Krótką jazdą kamery w jego kierunku.

13. Półzblizenie - Calvero zapala cygaro. Nagle poczuł podejrzany zapach, próbuje odkryć jego przyczynę: najpierw wącha cygaro....

14. Plan pełny - ... następnie bada podeszwy swych butów; nie znajdując nic, idzie w stronę drzwi mieszkania (uj.3), równocześnie z jego ruchem najazd połączony z panoramą do planu amerykańskiego; dostrzega ręcznik, którego biel prześwieca przez szczelinę w drzwiach (krótka panorama za jego werokiem z góry w dół i z powrotem). Wpycha szmatę do wewnątrz. Szybkie spojrzenie i rzuca się z furją na drzwi, aby je wyważyć.

15. Plan amerykański - W pokoju dziewczyny. Calvero, który otworzył drzwi ostatnim pchnięciem ramion, w panoramie z lewa na prawo podchodzi do dziewczyny wciąż jeszcze leżącej na łóżku, bierze ją w ramiona i poprzedzany panoramą z lewa na prawo wynosi ją natychmiast na zewnątrz.
16. Plan pełny - W przedsionku domu p. Alsop. Calvero poprzedzany panoramą z lewa na prawo znosi nieprzytomną dziewczynę z pierwszych stopni, oddala się zataczając, Wychodzi z kadru na prawo.

(Przenikanie)

17. Plan średni - Na ulicy. Calvero wychodzi z apteki w towarzystwie lekarza, obciążonego torbami. Na chodniku ruc przechodniów.
- Hałas w głębi.
- Doktor i Calvero idą szybko, znikając z kadru na lewo.

(Przenikanie)

18. Plan pełny - W przedsionku domu p. Alsop, na schodach leż w nocnej koszuli, z rozpuszczonymi włosami nieprzytomna dziewczyna. Doktor, poprzedzany przez Calvera, wchodzi w kadr z prawej strony. Natychmiast spieszy z pomocą dziewczynie. Calvero oparty o poręcz schodów odpowiada na jego pytania.
- DOKTOR: Nie zakręcił pan gazu?
- CALVERO: Jakiego gazu?
- DOKTOR: Gdzie jest ten pokój?
- CALVERO: Hm ... tam.

Doktor, przewiązując sobie usta chusteczką wychodzi szybko z kadru na lewo. W tej chwili Calvero zaczyna kaszleć.

19. Plan pełny - Doktor wchodzi szybko do pokoju poprzedzany panoramą z prawa na lewo, otwiera okna, zakręca kurki kuchenki gazowej, następnie w panoramie z lewa na prawo wychodzi przez drzwi, pozostawiając je otwarte.

20. Plan pełny - W przedsionku. Doktor poprzedzany panoramą z lewa na prawo wraca do Calvera, który pozostał bez ruchu oparty o poręcz.

DOKTOR: Trzeba przenieść ją do innego pokoju. Gdzie jest gospodyni?

CALVERO: Nie ma jej w domu.

DOKTOR: Eh, ma pan swój pokój?

CALVERO: Ale... hm... na drugim piętrze.

DOKTOR: Dobrze, niech mi pan pomoże. Kiech ją pan weźmie za ramiona.

Calvero i doktor wchodzi z trudem na górę po schodach, niosąc nieprzytomną przez cały czas dziewczynę.

Krótką panoramą pionową za ich ruchem, z dołu w górę.

CALVERO: Chodźmy, panienko.

DOKTOR: Proszę uważać na moją torbę: lepiej niech mi pan ją poda.

CALVERO: Przykro mi, ale będę musiał nieść ją sam.

Przenikanie

21. Plan pełny - W mieszkaniu Calvera. Calvero i doktor, wchodzi, niosąc dziewczynę pod ramiona i poprzedzani panoramą z lewa na prawo kładą ją delikatnie na łóżko: Calvero jest wyczerpany.

DOKTOR: Chce pan otworzyć okna? Ona potrzebuje świeżego powietrza.

CALVERO: Tak... ja też...

Calvero posłusznie spełnia prośbę. Poliza się w kierunku do kamery.

22. Plan pełny (kontrapozycja w stosunku do poprzedniego) -- Calve-

ro udaje się otworzyć okna: krótka panorama z prawa na lewo aż do włączenia w planie amerykańskim doktora, który znajduje się w pobliżu łóżka. Calvero zwraca się do niego.

CALVERO: Wezwą karótkę?

DOKTOR: Nie ma czasu. Najpierw trzeba jej dać środek na wy-
micty. Poproszę o szklankę wody.

CALVERO: Proszę.

Doktor podchodzi do nocnego stolika, przechodząc w poprzek kadru; na jego ruchu krótki najazd połączony z panoramą aż do włączenia w kadr dziewczyny, leżącej bez zmysłów na łóżku

Doktor, który znajduje się teraz z drugiej strony łóżka, obok stolika, wlewa środek przecyszczonej do szklanki uprzednio napełnionej wodą.

DOKTOR: Potrząpa mi dłoń ciepłej wody i ręcznik.

Calvero porusza się jak automat..

CALVERO: Woda... ręcznik...

... teraz, poprowadzamy krótką panoramę z lewa na prawo, bierze z uchwytka ręcznik i prowadzony panoramą z prawa na lewo wraca w pobliże łóżka.

Ściemnienie

(ciąg dalszy nastąpi).

("Bianco e nero", 4-5, 53)

Przekłady Wiesław Arct

S.M. Eisenstein

Dickens, Griffith i film współczesny. ^{x)}

Zanim przypomnę, ile zaczerpnęli z Dickensa amerykańscy reżyserzy, pragnę powiedzieć, kim był on dla nas, młodych filmowców radzieckich w latach dwudziestych.

Był po prostu rewelacją.

W pierwszych latach po rewolucji październikowej twórczość naszych rodzących reżyserów przestała nas zachwycać.

Poszli w zapomnienie Żenich, Połomski i Maksymow. Umarła Wiera Chozołodnaja; Woizuchin i Natalia Lisienko - wyemigrowali.

Łódź radziecka kinematografia gromadziła pierwsze doświadczenia nowej rzeczywistości. Eksperymenty Wiertowa i Kuleszowa, sygnalizowały niebywały rozkwit filmu radzieckiego, który w drugiej połowie lat dwudziestych miał stać się niezależną, oryginalną i dojrzłą sztuką.

W owych latach oglądaliśmy na naszych ekranach bardzo dużo różnorodnych filmów. Z tego niesłychanego bigosu, złożonego ze starych filmów rosyjskich i z filmów nowych, ale kontynuujących stare tradycje i z nowych, nie zasługujących jeszcze na miano radzieckich, oraz z filmów zagranicznych -

beładnie importowanych, lub wydobywanych z lamusa - zaczęły się wyłaniać dwa główne prądy. Jednym z nich była powojenna kinematografia niemiecka. Miscytyzm, dekadencja, patologia, które ją cechowały, były skutkami nieudanej rewolucji 1923 r. Film odzwierciedlał panujące nastroje.

Z ekranu wychylały się ku nam upiory. "Wampir Hasferatu", "Ullica" "Tajemnicze cienie", mistyczo - kryminalny "Dr Kabuze" to wszystko doprowadzało do największego napięcia, ukazując przyszłość jako wieczną noc, pełną niesamowitych

x) fragment artykułu.

cieni i zbrodni. Przepych wystawy, charakterystyczne dla niemieckiego filmu drugiej połowy lat dwudziestych, zaczął się przejawiać już wtedy, jako odbicie niepewności i chaosu powojennych Niemiec.

Te tendencje i metody zapowiedział jeden z najwcześniejszych i najgłośniejszych z tego cyklu filmów: "Gabinet Dra Caligari" (1920).

Była to kombinacja niemej historii, malowanych płócien i twarzy nienaturalnych gestów i ruchów monstrualnych chimer. Ekspresjonizm nie postawił prawie śladu na naszej kinematografii. Ten malowany, hipnotyzujący widzów "Sw. Sebastian Kina" był: nasbyt obcy naszej młodej, skrótej na duchu i ciele, powstającej klasie.

Jest rzeczą ciekawą, że niedoskonałość techniczna odegrała w naszym wypadku pozytywną rolę. Powstrzymała mianowicie od błędów tych, których entuzjazm mógł pchnąć na szczyty drogi. Ani rozmiary atelier, którymi dysponowaliśmy, ani park oświetleniowy, ani dostępne materiały do charakterystyki, kostiumy, dekoracje - nie dawały nam możliwości grania na ekranie podobnych fantasmagorii.

Głównie jednak przeciwstawiła się temu prądowi - nasza budząca się świadomość skierowana ku życiu, ludziom, ku aktualnym problemom odradzającego się kraju. Ekspresjonizm odrzucono z niechęcią.

Natomiast odegrały pewną rolę niektóre elementy takich filmów, jak: "Szary cień", "Dom nienawiści", "Znak Zorro". Ukazywały one świat podniecający i niezrozumiały, ale nie odrażający i nie obcy. Przeciwnie, świat ten ujmujący i atrakcyjny przyciągnął uwagę młodych filmowców, podobnie, jak młodych inżynierów porwaly niewidzialne u nas maszyny, przysłane z dale-

kiego, nieznanego kraju zza oceanu. Cesarowały nas nie tylko same filmy, ale również możliwości, które nam ukazywały.

W tych zdumiewających (i zdumiewająco niepotrzebnych) dziełach obcego kraju był żywiołowy temperament i oszałamiające tempo. Zaczęliśmy się zastanawiać nad możliwościami, jakie daleby to "cudowne narzędzie" w rękach świadomego - klasowo, inteligentnego kierownictwa.

Najwybitniejszą postacią tego okresu był Griffith. Dzięki niemu kino przestało być tylko rozrywką i zabawką. Potrafił on połączyć wspaniałe metody amerykańskiej techniki filmowej z prawdziwym napięciem dramatycznym, humanizmem - ze śmiechem i łzami. Umiał przy tym zachować pełną wartość dynamiki filmowej, charaktery dla "Szarego cienia", "Znaku Zorro" i "Domu nienawiści".

Każde nowe dzieło Griffith'a utwierdzało nas w przekonaniu, że film może stać się sztuką większą i bardziej ważką - niż dotychczas i że dążenie do tego powinno być podstawowym celem rodzącej się kinematografii radzieckiej.

Nasza wzmożona dociekliwość w stosunku do konstrukcji i metody, szybko ujawniła najsilniej działające elementy amerykańskich filmów. Chodziło tu o element znany nam z dziedziny techniki i mechaniki. W dziedzinie sztuki pojawił się on po raz pierwszy w filmie: był to montaż.

Podstawy montażu stworzyła ^{amerykańska} kinematografia, ale dopiero

film radziecki użył go w pełni świadomie, rozwinął go i zdobył mu uznanie świata. Narodziny montażu wiązały się na zawsze z nazwiskiem Griffith'a. Montaż grał główną rolę w jego twórczości i przyniósł mu najświetniejsze sukcesy.

Griffith odkrył montaż przez stosowanie ^{metody} równoległych akcji, ale nie wyszedł poza to.

Nie wybiegajmy jednak naprzód. Zastanówmy się w jaki sposób doszedł Griffith do montażu.

To Dickens nasunął metodę równoległych akcji, z której narodził się montaż. Pisze o tym A.B. Walkley w "The Times of London" z 26.4.1922: "Griffith, jak sam twierdzi jest raczej pionierem, niż wynalazcą. To znaczy -- otworzył sztuce filmowej nowe drogi, inspirowany przez pozafilmowe pojęcia. Jak się wydaje, najlepsze pomysły wyczerpnął z Dickens'a, który był zawsze jego ulubionym autorem. Dickens inspirował Griffith'a koncepcjami, które przerażały przedsiębiorców filmowych.

Griffith wspomina o tym, jak raz po powrocie do domu -- przeczytał znowu jedną z powieści Dickens'a -- następnego dnia postawił przedsiębiorcom ultimatum. Albo przyjmą jego pomysły albo zrezygnują ze współpracy z nim. Idee, które tak zaważyły na jego twórczości -- znalazł Griffith u Dickens'a. Był to właściwie przypadek, ponieważ mógł odnaleźć je również gdzie indziej.

Spadające jabłko pomogło Newtonowi sformułować prawo ciążenia, ale tę samą rolę mogła spełnić gruszka lub śliwka.

Metoda, o której mowa, polegała na przerywaniu jednego wątku akcji aby podjąć równoległy -- inny wątek.

Autorzy, którzy jak Dickens pisali długie i "tłumne" powieści i publikowali je w odcinkach, uważali tę metodę za praktyczną. Pisali tak; Thackeray, George Eliot, Trollope, Meredith, każdy i prawie wszyscy pisarze epoki wiktoriańskiej.

Wystarczy powierzchowna znajomość Dickens'a, aby stwierdzić, że mógł on dać -- i dał kinematografii znacznie więcej, niż tylko ideę montażu równoległych akcji.

Zadziwiająca jest zbieżność metody, stylu, sposobu ujęcia i ekspozycji Dickensa z metodami filmowymi.

Być może, że właśnie w tej zbieżności leży sekret ustawicznych sukcesów zarówno Dickensa jak i filmu.

Powieści Dickensa - w czasach, kiedy je tworzył, spełniały tę rolę, która współcześnie przypada filmowi. Dawały te same wrażenia, których dziś dostarcza film. Działy tak samo sentymentalnie jak film, budziły odrazę do zła. Zbliżały nie.. zwykłość i fantastykę, broniły przed nudą i prozą codziennego życia. Opromieniona blaskiem fantazji codzienność nabierała romantycznego charakteru, za co snudzeni ludzie byli wdzięczni autorowi.

Sekret Dickensa, jak obecnie filmu, leży - być może - w nadzwyczajnej plastyczności. Wyrazistość jego obserwacji, jest nadzwyczajna. Typy Dickensa są charakteryzowane tak plastycznie i nieco przesadnie jak bohaterowie współczesnych filmów. Dzisiejszych bohaterów ekranu pokazuje się przy pomocy wyrazistej, jasnej charakterystyki. Kp. ślicznicow na ekranie poznajemy już dzięki charakterystycznym twarzom. Specyficzny, trochę nienaturalny blask ekranu, wzmacnia ich niesamowitość. Tak samo plastycznie kreślił Dickens swoje charaktery, tak samo ostro, bezlitośnie szkicował gałęzie nieśmiertelnych Pickwicków, Dombey'ów, Fagiusów, Tackletonów i innych.

Stefan Zweig pisał o Dickensie: "Ta niezwykła zdolność obserwacji jest istotą geniuszu Dickensa. Jego psychologia opiera się na spostrzegawczości. Jego znanstwo charakterów wywodzi się z obserwacji cech zewnętrznych, tych najdrobniejszych odcieni, które dostrzega tylko oko człowieka o nieprzeciętnej wyobraźni".

Podobnie, jak angielscy filozofowie, Dickens zaczyna swoje dzieła nie od snucia przypuszczeń i domysłów - ale od konkretnych charakterystyk. Typy swoje tworzy przy pomocy drobnych cech zewnętrznych. Np. Oreakle nie może mówić głośno, tylko szeptem. Wysiłek ten kosztuje go dużo. Świadomość nie wkładania głosem nadaje jego twarzy płótno złości, jego wydęte żyły nabrzmiwają jeszcze bardziej. Przy czytaniu tego opisu, strach chłopca, jaki odczuwa, przy zetknięciu się z tym szlachynym złoczyńcą - udziela się i czytelnikom.

Ręce Uriasza Heaps są wilgotne i zimne. Od początku czujemy wstręt do tej kreatury, tak, jak na widok plaza.

Drobne, zewnętrzne cechy? Owszem, ale takie, które głęboko poruszają. Więc opisy Dickensa są organicznie związane z nastrójem.

Angielski filozof i krytyk G.H. Lewes notuje z pewnym zakłopotaniem: "Dickens powiedział mi kiedyś, że dokładnie słyszy każde słowo wypowiedziane przez swoich bohaterów".

Sami możemy stwierdzić, że opis Dickensa podaje nie tylko dokładne szczegóły, ale oddaje wrażliwie sposób zachowania się. Odnosi się to zarówno do najdrobniejszych gestów, jak i zasadniczych cech charakteru.

Czyż opis zachowywania się Dombey'a nie jest wyczerpującą wskazówką reżysersko-aktorską? "Położył rękę na dzwonku, aby jak zwykle wezwać Ryszarda, gdy wzrok jego padł na oko jego smarłej żony, które między wieloma innymi rzeczami, przyniesiono z jej pokoju. Nie pierwszy raz zatrzymywało oko jego wzrok. W kieszeni miał klucz. Wydobył go teraz i położył na stole, zamknąłszy uprzednio drzwi prawą ręką".

Zwraca uwagę ostatnie zdanie - jest w nim pewna niezgrabność. To wstawione zdanie: "i zamknąwszy uprzednio drzwi", które w zasadzie powinno znaleźć się przed "... i położył na stole" znalazło się w tym miejscu nie bez powodu. Ten zarysowany "montaż", polegający na przemiejscowieniu kolejności zdarzeń stwarza nastrój złośliwego działania, wprowadzonego między akcję poprzednią, a następującą po tym czytanie listu, dokonane z dżentelmeńską godnością, cechującą całe zachowanie Dombey'a.

Taki właśnie układ ("montaż") zdań - stanowi dokładną wskazówkę dla "aktora".

Dickens określa dwuznaczność nie tylko przy pomocy właściwego doboru słów, ale również przez dokładny opis rysów charakterystycznych: "Ze stosu podartych strzępów papieru, wybrał zachowany w całości list. Niechętnie, wstrzymując oddech - otworzył list. Trząść coś ze swojej zwykłej, aroganckiej postawy, usiadł, oparł głowę na rękę i zaczął czytać".

Nie sądzę, aby wybór tego przykładu był błędem. Gdyż właśnie na tym przykładzie można się łatwo przekonać o tym, że wystarczy zmienić imiona bohaterów - i zmienić nazwisko Dickensa na Griffitha aby wszystko, co tu zostało powiedziane móc zastosować do niego.

Tłumaczyła

M. Kwiatkowska

Wiesław Arot

UWAGI O FILMIE WŁOSKIM

Autentyzm.

U wszystkich wybitniejszych twórców filmu neorealistycznego obserwujemy skłanianie się, w mniejszym lub większym stopniu, ku autentyzmowi, ku niemal dokumentalnemu odtwarzaniu rzeczywistości.

Vittorio de Sica dąży do autentyzmu przede wszystkim przez obsadzenie głównych ról w swych filmach aktorami niezawodowymi (Franco Interlenghi w "Dzieciach ulicy", Lamberto Maggiorani w "Złocieżach rowerów"), ludźmi, którzy przez swe jednorazowe ukazanie się w jednej, odpowiedniej dla nich roli, stwarzają wyrażenie autentyczności postaci.

Pietro Germi podczas zdjęć plenerowych do filmu "Droga nadziei" wykorzystał autentyczny strajk, który akurat wtedy miał miejsce w kopalniach siarki prowincji Ciavagliotta, aby szczególnie wyraziście oddać atmosferę akcji. (Któż z nas nie pamięta pierwszych, wstrząsających swym realizmem, kadrów "Drogi nadziei"!)

Giuseppe de Santis, realizując "Rzym, godzina 11" (uważany za szczytowe osiągnięcie neorealizmu), wspólnie ze znakomitym scenarzystą Cesare Zavattinim opiera scenariusz na autentycznym wydarzeniu, angażuje do filmu, do niektórych ról faktyczne uczestniczki fatalnego wypadku.

Jeszcze dalej idą w swej twórczości Luchino Visconti i Renato Castellani.

Visconti realizuje film z życia rybaków sycylijskich, który jest prawie dokumentem. Mamy tu autentyzm postaci,

autentyzm scenerii, autentyzm wydarzeń.

Scenariusz filmu Castellaniogo "Nadziei za dwa groce" napisany został na podstawie autentycznego opowiadania z jedn z mieszkańców rzeczywistości istniejącej miejscowości, zwanej w filmie "Cusano". Wszyscy wykonawcy są mieszkańcami tego właśnie miasteczka. Zdjęcia wykonał Castellani w autentycznym środowisku naturalnym (także wnętrza), nie uciekając się w żadnym wypadku do pracy w atelier.

Najdalej jednak zamierzał pójść w tym kierunku sam Cesare Zavattini. Pewnego dnia przeczytał w gazecie notatkę o procesie niejakiej Cateriny Rigoglioso, oskarżonej o porzucenie swego półtorarocznego dziecka. Poszedł na rozprawę i tam dowiedział się dalszych szczegółów.

Dwudziestoletnia C. Rigoglioso, bezrobotna, nie mając za co utrzymać swego syna, porzuciła go na jednym ze skwerów w najbogszej dzielnicy miasta z nadzieją, że przygarnie go jakaś bogata "signora". "Signora" jednak umieściła jej dziecko w przytułku dla sierot. Dowiedziawszy się o tym na drugi dzień z notatki w gazecie, Caterina, pojawiła się w przytułku i ze łzami w oczach prosiła, by zwrócić jej syna.

"Co naszło w życiu dziewczyny w ciągu tych 24 godzin? Co zmusiło kogoś matkę najpierw porzucić swe dziecko, a potem przyjść po nie, nie bojąc się kary?" (art. Tokarewicza, "Iskusstwo Kino" nr 11. 54/.

Odpowiedź na te pytania, to pasjonujący temat filmowy dla neorealisty.

Zavattini chciał podjąć ten temat. Caterina miała grać sama siebie. Miały być zdjęte autentyczne miejsca, gdzie

rozegrała się tragedia, ci sami ludzie z którymi się stykała nieszczęśliwa matka.

Film-oskarżenie miał operować dokumentami.

Zavattiniemu nie udało się jednak urzeczywistnić swego pomysłu z różnych względów, między innymi dlatego, że Caterina Rigoglioso nie nadawała się do filmu.

Aktor.

Reżyserzy włoscy stosują różne metody dobierania aktorów. Przede wszystkim korzystają, oczywiście, z usług aktorów zawodowych. W pewnym momencie jednak przestało ich to zadowalać. W celu oddania prawdy przeżywanych w czasie wojny i po wojnie niesieć, nie wystarczy już tradycyjny, zawodowy aktor.

Tacy twórcy, jak Rossellini, De Sica, Visconti, Castellani zaczęli próbować metody, zastosowanej już kiedyś między innymi przez Pułankina w jego "Burzy nad Azją".

Metoda ta ma właściwie dwie odmiany:

I. Pierwszą stosuje, np. De Sica. De Sica stwarza nowych aktorów, biorąc ludzi z określonego środowiska (niekoniecznie z tego środowiskiem tworzonym w filmie) i czyniąc ich aktorami w całym tego słowa znaczeniu w określonych, odpowiadających im rolach.

Na tej zasadzie pracował De Sica w "Złędziejach rewerów" z Lamberto Maggioranim, robotnikiem jednej z największych hut żelaza w Rzymie. To samo dotyczy młodego bohatera "Dzieci ulicy" - Franca Interlenghi, który potem został aktorem zawodowym. Jego role w filmach "Sierpniowa niedziela" i "Proces przeciw miastu" świadczą o rozwoju talentu

tego, stworzonego przez De Sicę aktora.

A oto, co sam Vittorio de Sica mówi w sprawie wyboru aktora "Sądzę, że postać, którą się widziało w stu innych rolach, nie oddziaływuje tak na widza, jak postać jedną, którą się widzi po raz pierwszy i której się już więcej nie zobaczy. Wtedy bowiem i rola wielona przez aktora, a przez to i cały film nabiera posmaku tego koniecznego autentyzmu, jaki jest nieodzownie potrzebny, aby odzwierciedlić życiową prawdę".

II. Drugą odmianę, oczywiście z pewnymi indywidualnymi różnicami, stosują Visconti i Castellani.

Luchino Visconti pozostawia swych bohaterów tam gdzie się znajdują, zachowując charakterystyczne cechy regionu, dialekt.

W filmie Viscontiego "Ziemia drży" rybacy sycylijscy mówią swym własnym dialektem sycylijskim, żyją w swych własnych, nędznych domkach, pływają w swych własnych, starych i zniszczonych łodziach. Taka metoda pracy z człowiekiem-aktorem jest najbardziej zbliżona do pracy dokumentarzysty.

Podobnie pracuje Renato Castellani, z tym, że np. w filmie "Nadziei za dwa grosze" poszedł na pewien kompromis. Jego bohaterowie mówią dialektem neapolitańskim, mimo iż autentyczni mieszkańcy "Cusano" używają innego dialektu. Dialekt ten jednak tak dalece odbiega od norm ogólnonarodowego języka literackiego że w filmie mógłby stać się niezrozumiałym dla widzów, pochodzących z innych prowincji Włoch. Tak więc względy zrozumiałości odbioru podyktowały Castellaniemu przyjęcie tego odstępstwa od zasady.

Montaż.

Reżyserzy włoscy nie trzymają się kureczowo żadnych, starych, skostniałych reguł dotyczących montażu. Neorealizm postuluje zupełną swobodę montażu, z uwzględnieniem jego służebnej roli w stosunku do przedstawianych treści.

Toteż w wielu filmach włoskich możemy zauważyć śmiałe, kontrastowe zestawienia, nagłe przeskoki od planów ogólnych do wielkich zbliżeń.

W "Drodze nadziei" mamy np. scenę w karczmie, w której do strajkujących górników przychodzi "kanciarz" i nabiera ich na emigrację do Francji. Scena ta zawiera szereg niespodzianych zestawień montażowych, w których niezwykle twórczą funkcję spełnia rytm. Po stosunkowo długim ujęciu Saro /Raś Vallone/ w rozmowie z córką, mamy zbliżenie Saro ogłaszającego swą decyzję: "Ja jadę". Za chwilę widzimy detal: ręka, liczenie na palcach. Potem duże zbliżenie liczącego. Wreszcie szereg krótkich, wielkich zbliżeń - zebrani kolejno deklaruja swą gotowość opuszczenia ojczyzny w poszukiwaniu za pracą.

Szybki rytm montażowy: mienia nagłe tempo + napięcie po wybuchu osłabło, następuje ściśle uwarunkowane treścią psychologiczną sceny - odprężenie. Wolniejszemu ruchowi kadrów zaczyna sekundować muzyka - piosenka na gitarze.

Piosenka ta zresztą bierze jeszcze nieraz czynny udział w montażu, jak np. w scenie marszu.

Na początku drogi wesoła piosenka nadziei - spokojny rytm montażu, potem cisza (skrót czasowy) - niespokojny rytm - "nosy zwieszone na kwintę".

Ciekawym przykładem rytmu montażowego jest scena targu między Mobbim a Brambim w "Cudzie w Mediolanie".

Scena rozpoczęta w planach ogólnych nagle przechodzi do coraz to większych zbliżeń. Równocześnie skraca się długość ujęć, wzrasta dynamika. Wydaje się, że to skracanie metrażu ujęć trwa nieprzerwanie aż do punktu kulminacyjnego, a potem następuje stopniowe wydłużanie się ujęć.

W rzeczywistości wcale tak nie jest. Metraż kolejnych odcinków taśmy, począwszy od pierwszych planów bliższych (za wyjątkiem dłuższych ujęć przyglądającego się scenie tłu-ku), waha się w granicach na początku 17 - 15 klatek, a w końcowej fazie sceny - 15 - 20 klatek. Jak widzimy, różnica niewielka. Złudzenie większej różnicy długości ujęć powoduje zmienność rytmu montażowego, a przyczyną zmienności tego rytmu nie jest bynajmniej prosta zmiana, skracanie się lub wydłużanie ujęć.

Zmienność rytmu montażowego powodują ponadto takie czynniki, jak dynamika gry aktorskiej, odległość kamery od aktora (zmienność planów) itp. Czynniki te zostały umiejętnie wykorzystane przez De Sicę, który uzyskał maksimum wyrazistości tej sceny i określony efekt końcowy. Trzeba przy tym podkreślić, że De Sica nie przekroczył tu granicy możliwości percepcji gry aktorskiej w jednym ujęciu, która według badań doświadczalnych waha się w granicach maksimum do 10 klatek.

Zygmunt Kałużyński, przeciwstawiając film włoski francuskiemu, w artykule pt "Francja na naszych ekranach" ("Film" nr 6 z br.) pisze tak:

"Film włoski ... imo wspaniałych osiągnięć - jest zagrożony maniérą, eksploatuje on stale ten sam temat: nędze Włoch w sposób podobny - surowy obraz codziennych stosunków, a z charakterystycznymi ruderami w dzień pochmurny, z ludźmi w dziurawych swetrach, z zapalczywymi kłótniami ulicznymi".

Ta, bardzo zresztą jednostronna, "charakterystyka" filmu włoskiego nie zdziwiłaby nikogo, gdyby była wypowiedzią jakiegoś reakcyjnego krytyka filmowego, któremu kością w gardle stał się postępowy film neorealizmu włoskiego.

Fakt, że słowa te napisał znany i ceniony w Polsce autor "Podróży na zachód" i że nie znalazły one w naszej prasie żadnego oddźwięku, świadczy o bardzo niepokojącym zjawisku niezrozumienia i niedoceniaenia kinematografii włoskiej przez naszych krytyków filmowych.

Najlepsza odpowiedź dla Z. Kałużyńskiego i zwolenników jego poglądów - to słowa samych twórców filmu neorealistycznego:

Cesare Zavattini w artykule "Kilka uwag o filmie" (zamieszczonym w "Przeglądzie filmowym", nr ze stycznia 1954) pisze, że główne oskarżenie przeciw neorealizmowi pada ze strony burżuazji, która twierdzi: "neorealizm ukazuje tylko nędzę". Zavattini odpowiada na ten zarzut: "Tak, neorealizm może i powinien poruszać to zagadnienie. Rozpoczęliśmy od nędzy z tej prostej przyczyny, że jest ona najcharakterystyczniejszą cechą naszych czasów. Pokażcie tego, kto śmiałby temu zaprzeczyć".

W filmie Giuseppe de Santisa "Rzym, godzina 11" jest scena w której bogaci ^{rodzice} Simony (L. Jose) skłaniają ją do porzucenia ukochanego i usiłują zabrać ją do domu. W czasie jazdy w luksusowym samochodzie Simona przeżywa rozterkę wewnętrzną, której rezultatem jest decyzja powrotu do ukochanego nędzarza. Przeżycia bohaterki doskonale podkreśla tło dźwiękowe - nadawane przez radio komentarze o tragicznym wypadku zaważenia się schodów. W tym momencie matka Simony każe wyłączyć radio dodając z niesmakiem:

"Za dużo się u nas mówi o nieszczęściach, o nędzy. To nasza wada narodowa".

Oto, czyje poglądy powtarza Zygmunt Bałuszynski.

I jeszcze inny przykład:

W jednym z rzymskich salonów pewna arystokratka zwróciła się do znanego teoretyka, scenarzysty (współtwórcy scenariusza filmów "Tragiczny pościg" i "Nie ma pokoju pod oliwkami") i reżysera filmowego Carlo Lizzaniego z taką pretensją:

"Dlaczego wy, w swoich filmach, przedstawiacie Włochy jak kraj łachmanów i przez to skandalujecie go?"

Lizzani odpowiedział:

"Jedyną drogą, aby zaprzestać robić filmy o nędzarzach - to uczynić wszystkich nędzarzy bogatymi..."

(wg. artykułu A. Reoma, "Iskusstwo Lino" nr 2/54/

I. "guzik" może być tematem.¹⁾

Na ogół mówi się, że pierwsza szkolna etiuda nie wiele mówi o twórcy. Przemawia za tym trudność umieszczenia ciekawego tematu w granicach bardzo skróconego metrażu, słabe opanowanie tajemnic warsztatu realizatorskiego i słabe wyrobienie ideowo-artystyczne młodego twórcy.

A jednak jestem zdania, że większość prac ostatniego roku produkcyjnego (1954/55) odznacza się, mimo wielu błędów, własną, specyficzną odrębnością stylu, podyktowanego nie tylko charakterem wybranego tematu, ukazywanego środowiska i scenarii, lecz przede wszystkim charakterem i indywidualnością autora. Oczywiście indywidualność, określone zainteresowania, oraz dążenie do opanowania pewnego gatunku filmowego dyktują wybór tematu.

Jest rzeczą ogólnie znaną, że na naszym terenie wyodrębniają się już na początku zaprzysiężeni humeryści, zwolennicy lekkich, pogodnych migawek z życia, zwłaszcza dzieci i młodzieży, lub też ludzie, dążący do poważnego dramatu psychologicznego.

Janusz Kidawa nie oparł się na żadnym, istniejącym tekście literackim. Wybrał sobie dość mało prawdopodobną historię o zbieraniu trofeów wojennych w postaci polskich guzików przez pełnych buty i pychy żołnierzy hitlerowskich. Wydaje mi się mało prawdopodobnym obraz hitlerowskich żandarmów, uganiających się po zdobytych terenach za guzikami swoich niewolników. A jeżeli już znalazłby się jeden taki maniak

1) Scenariusz i realizacja: Janusz Kidawa, operator Witold Sobociński. Produkcja P.W.S.P. 1954 r.

(w filmie gra go E. Karewicz) - to może prawdopodobne jest, aby pozyskał sobie współpracę całego garnizonu zajętej wsi. Zresztą ukazanie Niemców w ten sposób tylko gospodarujących na terenie podbitego kraju, przedstawia ich jako mało groźnych, w gruncie rzeczy nieszkodliwych, a jedynie rozswawolonych dzieciaków. A może sprawa guzików stała się pretekstem do ukazania szerokiego tła rabunkowej gospodarki hitlerowskiej? Może w drugim planie umieszczono obrazy aresztowań, gwałtów, egzekucji, wszystkich atrybutów, wiążących się z prawdą o najeździe faszystowskim na nasz kraj? Nic podobnego. Kidawa zrezygnował z tych możliwości, ograniczył się natomiast do symbolicznej, prawie plakatowej historii, oskarżającej sanacyjny rząd o wrześniową klęskę.

Zresztą o tym, że nie zawsze o prawdziwości wyrazu wizji artystycznej decyduje autentyczność rekwizytów. Świadczą o tym np. miotły w "Cudzie w Mediolanie", słoń w "Witaj słońcu". Potwierdzają to również guziki w etiudzie Kidawy.

Okazuje się, że nie sam temat, lecz sposób jego ukazania jest dla nas, młodych najważniejszy."

Historyjka, którą możnaby streścić w jednym zdaniu: "Przeszczeli, że nie oddadzą ani jednego guzika, a jednak go oddali". - dzięki właściwemu jej przedstawieniu stała się przyczyną małego, lecz prawdziwego wzruszenia artystycznego.

Najważniejszym elementem, warunkującym prawdziwość przeżyć jest w "Guzikach" postać młodego polskiego żołnierza, wracającego z frontu. Bardziej oszczędne, prawdziwe i głęboko ludzkie ukazanie tej postaci pokrywa naiwną plakatowość scenariusza i grywanie się występujących w etiudzie Niemców.

Miara osiągnięcia Kidawy jest bardzo duża oszczędność środków wyrazowych i ona stanowi cośdą ważniejszą, jak max na możliwości studenta III roku, dojrzałości twórczej.

Gdy rozłożymy etiudę "Guziki" na czynniki pierwsze, otrzymamy: prawdziwą, wzruszającą postać polskiego żołnierza, dobre tonące w nastroju wrześnieowej szarugi zdjęcie Witolda Sobocińskiego, skromną i dobrze wkomponowaną muzykę ustnej harmonijki i... Kidawę -nie-scenarzystę, mało dbającego o prawdopodobieństwo i bogactwo swego opowiadania, lecz Kidawę reżysera.

Trudno jest wytłumaczyć niechęć budowania nastroju. Twierdzę, że tkwi ona w pewnej, właściwej reżyserowi "Guzików" nonszalanckiej, która pod pokrywką niedbałości, niedoprowadzenia pracy do zamkniętego, skryształizowanego etapu odkrywa coś głębokiego, jakąś iskrę myśli i uczucia. A to jest duża rzecz.

W warsztacie Kidawy uderzają długie, bardzo spokojne - zdawałoby się - bezstroskie ujęcia. Prof. Bohdziewicz powiedział, że oglądając po raz pierwszy "Guziki" najwięcej emocji jako reżyser-pedagog odczuł przy ostatnim ujęciu. Oczekiwał on zbyt wczesnego zakończenia ujęcia z ginącym w perspektywie drogi, mającej w tle przekrzywiony krzyż, polskim żołnierzem. Ale Kidawa pozwolił mu odejść w zamgloną dal drogi z owego wrześniea. Ukazał, że żołnierz gdzieś szedł długo pustymi polami, a na dnie serca będzie niósł gorzką nienawiść i obraz postrzępionego plakatu: "Silni - Zwarczi - Gotowi".

Jeszcze inne sprawy przemawiają na korzyść Kidawy: np. pierwsza scena z przerażonym staruszką, zaczepionym przez żandarmów. Wszyscy dobrze znamy twarz tego statysty. Fotografowaliśmy go do znużenia na ćwiczeniach z portretu, oglądaliśmy nieraz na ekranie - był słaby. A w "Guzikach" jego

szykone, nieludnie przerażenie, naprawdę waruśna. Jest to
 jeszcze jeden dowód, że nie na rzeczy ogranicz, że o świe-
 łości decyduje konkretno zastosowanie w odpowiednich warunkach

Strona dźwiękowa etud, a zwłaszcza twórcze zastosowanie
 asynchronicznego śmiechu na tle plakatu: Silni - kwanci -
 Gotowi - wszystko to świadczy o tym, że nawet w szkole można
 robić rzeczy dobre i ciekawe.

K R O T K A P I S T A

8 marca 1955 r. odbyło się zebranie dyskusyjne sekcji filmu barwnego SRE z udziałem prof. Krystyny Zwolińskiej oraz zainteresowanych gości. Zebranie zainicjowała prof. Zwolińska, ukazując w rzucie historycznym kształtowanie się stosunku poszczególnych malarzy czy szkół malarskich do traktowania przedmiotu za pomocą rysunku i barwy. Kolor w malarstwie pełnił różne funkcje - od reprezentowania przedmiotu za pomocą płaskiej plamy u starożytnych, poprzez wydobycie stosunków przestrzennych u malarzy Renesansu, aż do wyrażania włączenie treści emocjonalnych u współczesnych kolorystów. Prelegentka wyraziła pogląd, iż nie ważne jest jak się dochodzi do zmierzonego celu, lecz co się chce osiągnąć, co się chce powiedzieć. To "co" określa "jak".

W dyskusji wzięli udział: Grossbaum, Korcelli, Głuchowski, Kurzyński, Weber, Morgenstern, Zdort i Kurek.

Dyskusja przeniosła zagadnienie barwy na teren filmu. Zarysował się pogląd, że rzeczywistość, zmierzająca w filmie do jak największej autentyczności, nie znosi deformacji barwnej. Film barwny powstał jednak wskutek tęsknoty za prawdą. Ponieważ kolor w rzeczywistości nie występuje w całej swej pełni (w sposób zorganizowany), film winien posługiwać się barwą tylko wtedy, gdy ma ona jakieś uzasadnienie. Pogląd ten wyrażali Morgenstern i Zdort.

Druga grupa, m.in. prof. Zwolińska, uważa, że takie stanowisko ogranicza możliwości sztuki filmowej. Czy nie może powstać film "malarzki" w pełni wykorzystujący możliwości koloru? Na pewno może. Zatem temat ten decyduje o rozwiązaniach formalnych.

W marcu br. prof. Jerzy Toeplitz rozpoczął cykl dyskusji otwartych na temat współczesnych kierunków rozwoju filmu. Dotychczas odbyły się trzy spotkania.

Tematem pierwszej dyskusji był film Castellaniego pt. "Młodzi na dwa grosze", najbardziej typowy dla twórczości tego reżysera.

Dyskusja toczyła się wokół:

1. zagadnienia autentyzmu i fikcji w scenariuszu,
2. stosunku autora do bohaterów - ludzi wziętych z życia,
3. zagadnienia aktora zawodowego i niezawodowego.
4. całkowitej rezygnacji ze zdjęć atelierowych.

Tematem drugiej dyskusji był film meksykański. Na przykładzie "Palony" - Fernandesa i Figuerery w dyskusji starano się ustosunkować do:

1. ludowości w filmie
2. melodramatu jako konwencjonalnego konfliktu w połączeniu z baśnią ludową,
3. plastyki w filmie meksykańskim.

Trzecie spotkanie było poświęcone twórczości Clouzota. W oparciu o jedyny wyświetlany w Polsce jego film "Cena strachu" starano się w dyskusji ustalić:

1. jaki zachodzi stosunek między pesymizmem filozoficznym Clouzota a demaskatorską rolą filmu?
2. jaką metodą buduje reżyser charaktery ludzkie,
3. w jaki sposób stwarza egzotyczne środowisko i czy mu się to udaje?
4. jaki zachodzi stosunek między psychologicznymi a sensacyjnymi elementami filmu?

7 lutego br. gościł w PWSF przedstawiciel Międzynarodowego Związku Studentów. Po obejrzeniu kilku etiud szkolnych rzucił projekt rozpoczęcia współpracy między młodzieżą filmową różnych krajów. Pierwszym etapem takiej współpracy mogłoby stać się spotkanie młodych filmowców, przede wszystkim studentów szkół filmowych na V Festiwalu SLMD w Warszawie.

25.II.br. na ogólnym zebraniu koła naukowego został wybrany komitet organizacyjny do spraw przygotowania spotkania festiwalowego. Do Komitetu weszli kol.kol. Kidwa, Arct, Staszkiewicz i Chęciński.

7.IV.br. odwiedziła szkołę delegacja filmowców węgierskich. Wśród delegatów znajdowała się aktorka Kohut, bohaterka filmu "Znak życia",

Goście, po zapoznaniu się z produkcją szkolną, wyrazili dużo uznania dla młodych reżyserów, dzieląc się krytycznymi uwagami pod adresem obejrzanych etiud.

W ciągu ostatniego roku akademickiego, do marca włącznie zakończono produkcję następujących filmów szkolnych:

(za III rok studiów)

"Guziki" - reż. Janusz Kidawa, op. Witold Sobociński.

"Bukieciak fiołków" - reż. Anna Sokołowska, op. Jacek Kórceლი

"Na granicy" - reż. Ryszard Ber, op. Aleksander Lipowski

"Odpadki" - reż. Kazimierz Oracz, op. Aleksander Lipowski

"Ostatni wieczór" - reż. Stanisław Jędryka, op. Wiesław Zdort

"Bandyści" - reż. Gerard Zalewski, op. Wiesław Zdort

- "Eanora" - reż. Sylwester Szyszko, op. Andrzej Borys
- "Na ulicy Baudelaire mieszkają uczciwi ludzie" - reż. Karol Dąbrowski, op. Jacek Marcelli
- "Wiosna" - reż. Jerzy Gruza, op. Witold Sobociński
(za IV rok studiów)
- "Podarunek ślubny" - Wiesław Arct, op. Nikola Todorow
- "Sen Krówki" - reż. Andrzej Czekalski, op. Krzysztof Winiewicz
- "Dzień bez słońca" - reż. Paweł Komorowski, op. Jerzy Wójcik
- "Tajemnica otwartego okna" - reż. Ryszard Pluciński,
op. Eugeniusz Ignaciuk
- "Powrót" - reż. Julian Dziedziina, op. Jerzy Wójcik
- "Na drodze" - reż. Walentyna Wesołowska, op. Baruch Lazarow
(filmy dokumentalne, IV r.)
- "Pił Lot" - reż. Jerzy Imowski, op. Andrzej Gronau
- "Jak codzień" - reż. Kazimierz Karabasz, op. Zbigniew Karpowicz
- "Pierwszy krok w wojsku" - reż. Piotr Friedrich, op. Leszek Kartowski
- "Kaprys Laszyny" - Bonawentura Szroedel (oświatowy)
- Na ukończeniu znajduje się:
- "Godzina grzeszności" - reż. Zbigniew Chmielewski
op. Bohdan Wiśniewski
- "Spowiedź" - reż. Olga Szaniawska, op. Jan Laskowski
- "Człowiek nie umiera" - reż. Sylwester Chęciński,
op. Henryk Depczyk
- "Ucieczka" - reż. Andrzej Brzozowski, op. Andrzej Gronau
- "Antek" - reż. Leokadia Migielska, op. Romuald Staszkiwicz
- "Decyzja" - reż. Ryszard Rydzewski, op. Wiesław Pyda
- "Martwa dusza" - reż. Romuald Drobaczynski, op. Zbigniew Skoczek

"Dwie ewangelie" - reż. Janusz Dyja, op. Edward Grössbaum/III r.

"Dzień z "Grotesku" - r.ż. Zofia Aleksandrowicz, op. Zbigniew

Karpowicz

"Stadion w Chorzowie" - reż. Tadeusz Kopel, op. Andrzej Walter

"Chłopcy bez wczoraj" - reż. Bohdan Kosiniński, op. B. Wiśniewski

"Białe skały" - reż. Adolf Poświatowski, op. Henryk Depczyk

"Cyganie" - reż. Władysław Slesicki, op. Stanisław Białek

"Maska przeciwwgazowa" - Zygmunt Konobrodzki

"Scinanie i przecinanie" - Seweryn Bącała

"Trasowanie" - Andrzej Walter

"Wylew panewek" - Kazimierz Rajzauer

"Kapiený dzieci" - Leszek Krzyżanowski

Bieżąco do produkcji weszły:

(III rok)

"Winowajcy" - reż. Danuta Peret, op. Elżbieta Zawistowska

"Sklejenie taśmy" - reż. Maria Kwiatkowska, op. Wiesław Pyda

"Slalom" - reż. Andrzej Dyja, op. Antoni Nurzyński

"Skok narciarski" - reż. Andrzej Wróbel, op. Elżbieta Zawistowska

"RF 250" - reż. Ludmiła Niedbalska, op. Tadeusz Roman

"Krosna" - reż. Ewa Vogtman, op. Baruch Łazarow

"Postsynchrony" - reż. Robert Stando, op. Aleksander Lipowski

"Postój dorożek" - reż. Maria Kwiatkowska, op. Witold

Sobociński

(IV rok)

"Ośła Łączka" - reż. Kazimierz Oracz, op. Edward Grossbaum

"Zapomnienie" - reż. Sylwester Szyszko, op. Andrzej Borys

"Pułapka" - reż. Gerard Zalewski, op. Wiesław Zdort

"Stary profesor" - reż. Tadeusz Woronkiewicz

op. Aleksander Lipowski.



304