Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Wolfgang Schlott
Uniwersytet w Bremie

JERZY SKOLIMOWSKI IN DEN AUGEN VON EWA MAZIERSKA

„Außenseiter, Nichtangepasster, ein Mann der Zwischenräume" – mit diesen Stichworten erfasst die Autorin, eine renommierte Filmhistorikerin und Kennerin des polnischen Nachkriegsfilms, die Persönlichkeit eines Filmregisseurs, der in Insiderkreisen hohe Anerkennung fand, es jedoch nicht wie seine Kollegen Andrzej Wajda oder Krzysztof Kieślowski zu Weltruhm brachte. Seine Filme seien elitär und schwer verständlich, sie oszillierten zwischen *mainstream* und Avantgarde, ihr nationales Kolorit sei schwer zu definieren. Skolimowski, 1938 geboren, drehte in den frühen 1960er Jahren neben einigen Kurzfilmen vier Schwarz-Weiß-Spielfilme (*Rysopis* (Identification Marks: None, 1964); *Walkower* (Walkover, 1965); *Bariera* (Barrier), 1966; *Ręce do góry* (Hands up, 1966; Premiere, 1985). Sie reflektieren einerseits die triste Periode der so genannten kleinen Stabilisierung in Polen, andererseits greifen sie das vor allem in Westeuropa unter der ersten Nachkriegsgeneration aufkommende Gefühl des Nicht-Erwachsen-Werden-Wollen auf, wie es die ersten Spielfilme von Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*, 1960 und *Pierrot le Fou,* 1965) wiedergeben. In dieses vergleichende Spektrum ordnet Mazierska auch einige markante tschechische Spielfilme wie *Černý Petr* (Schwarzer Peter, 1964) von Miloš Forman und *Návrat ztraceného syna* (Return of the Prodigal Son, 1966) von Evald Schorm ein. Sie tragen die Merkmale der *nouvelle vague* in Ostmitteleuropa und äußern Kritik an der poststalinistischen Herrschaftsform.

Ein besonderes Merkmal der vier Spielfilme, die Skolimowski in Polen drehte, war der intensive autobiografische Diskurs in den Filmhandlungen, in denen der Regisseur auch als Schauspieler agierte. Sein letzter in Polen gedrehter Spielfilm

© for this edition by CNS

(*Hands up*), der wegen einer symbolischen Verunglimpfung eines Stalin-Porträts erst nach 1989 in die polnischen Kinos kam, bildete den Anlass für Skolimowskis Emigration. Als Regisseur von zehn weiteren Spielfilmen, die er mit unterschiedlichen Produzenten in Westeuropa realisierte, als Produzent von zwei Spielfilmen, die er nach 1989 mit unterschiedlicher Fortune umsetzte, sowie als Schauspieler, der in seinen Spielfilmen im Exil an der Seite berühmter Kolleginnen (wie Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale, Nastassia Kinski) eine Rolle übernahm, gehörte zu den erfolgreichsten emigrierten polnischen Regisseuren. Umso erstaunlicher erweist sich die Feststellung von Mazierska, dass 2005, rund fünfzehn Jahre nach der Rückkehr von Skolimowski in sein Geburtsland, „he was an almost forgotten figure. His name was still recognised in his native Poland and was not entirely alien to hard-core Western cinephiles, but it was difficult to find anyone who actually watched and remembered his films" (S. 171).

In welcher Weise gelingt es der an der University of Central Lancashire lehrenden Filmwissenschaftlerin, die durch eine Reihe erfolgreicher Abhandlungen (*Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, 2007; *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*, 2007; *Women in Polish Cinema*, mit Elżbieta Ostrowska, 2006) die polnischen Filmproduktionen in der englischsprachigen Fachliteratur bekannt machte, auch den „unbekannten" Skolimowski wieder ins Rampenlicht des internationalen Filmgeschichte zu holen? Ihr in fünf Kapitel gegliedertes, mit 29 Schwarz-Weiß-Fotografien ausgestattetes Filmbuch entwirft die Persönlichkeit des Regisseurs und Schauspielers aus der Perspektive eines Außenseiters der europäischen Filmgeschichte. Er habe jenseits ideologischer Festlegungen und mit einem hohen Anspruch auf die Umsetzung von Drehbüchern, Filmprojekte umgesetzt, in denen Sujets zwischen Realismus und Surrealismus angesiedelt wären. Besonders seine auf literarischen Vorlagen beruhenden Filmstoffe (wie Siegfried Lenz' *Lightship* (dt. *Das Feuerschiff*, 1960 oder Witold Gombrowiczs *Ferdydurke*, 1938) erwiesen sich nach Ansicht von Mazierska stark beeinflusst von anderen literarischen Texten. Ein Umstand, der die Filmkritik immer wieder irritiert habe und auch partiell zur künstlerischen Abwertung seiner Spielfilme führte. Umso spannender für die Filmforschung dürfte aus diesem Grund sein, dass Skolimowski, vor seiner Filmkarriere, in den 1950er Jahren eine Reihe von ausdrucksstarken lyrischen Texten in Polen publiziert hatte, deren Aussagen auch fünfzig Jahre danach von hoher Relevanz sind. Diese Subtexte bilden gemeinsam mit zahlreichen Verweisen auf die Werke bedeutender emigrierter europäischer Autoren (Joseph Conrad, Witold Gombrowicz, Vladimir Nabokov) das analytische Material für die Umsetzung der Filmskripts. Außerdem untersucht Mazierska die Rolle der Filmmusik in den Spielfilmen von Skolimowski. Seine in Polen gedrehten Filmstreifen sind sehr stark von der Jazzmusik beeinflusst. In den 1970er und 1980er Jahren bevorzugte er elektronische Musik, die renommierte Komponisten (Stanley Myers, Riz Ortolani) für seine Produktionen schufen.

© for this edition by CNS

Mit der ersten Monografie zu Jerzy Skolimowskis filmischen, schauspielerischen und lyrischen Werken gelingt es Ewa Mazierska, einen bedeutenden polnischen Regisseur im europäischen Kontext so in Szene zu setzen, dass die originelle Handschrift des Künstlers und seine ästhetische Widerstandskraft gegenüber ideologischer Fremdbestimmung überzeugend dargestellt sind. Seine vielseitigen Begabungen bilden auch in der Biografie markante Orientierungsfelder, auf denen der Leser die einzigartige Bedeutung von Skolimowski in der polnischen und globalen Filmlandschaft ablesen kann. Umso bedauerlicher ist die Tatsache, dass der Spielfilmregisseur im Polen nach dem politischen Umbruch von 1989 ein wenig in Vergessenheit geraten ist, aus der ihn diese lesenswerte Monografie holen wird.

***

Wolfgang Schlott

JERZY SKOLIMOWSKI OKIEM EWY MAZIERSKIEJ

„Ekscentryk i odszczepieniec, outsider, niedopasowany człowiek śródprzestrzeni" — takimi określeniami autorka książki, historyk filmu i znawczyni polskiego kina powojennego, określa osobowość bohatera swej rozprawy. Zaznacza jednak od razu, że prawdziwe uznanie przyszło Skolimowskiemu znaleźć wśród specjalistów od sztuki filmowej, co jednak — w przeciwieństwie do Wajdy czy Kieślowskiego — nie przyniosło jego twórczości światowej sławy i kariery. Filmy autora *Startu* (1967) były, jak zauważa autorka, zawsze elitarne i mało zrozumiałe, oscylowały między mainstreamem i awangardą, a ich narodowy, lokalny koloryt nie poddawał się łatwym definicjom. Skolimowski (urodzony w 1938 roku) we wczesnych latach 60. ubiegłego wieku, jeszcze przed wyjazdem z kraju nakręcił cztery czarno-białe filmy (*Rysopis*, 1964; *Walkower* 1965; *Bariera* 1966, *Ręce do góry* 1967, film dokończony w roku 1981, ze zrealizowanym wtedy na barwnej taśmie prologiem, premierę miał w 1985, ostatecznie jednak bez dokręconego wstępu). Obrazuje w nich reżyser ponure czasy powojenne tak zwanej małej (socjalistycznej) stabilizacji, pokazuje życie ówczesnego Polaka, targanego różnymi wątpliwościami etycznymi (typu: jak urządzić się w życiu, jak określić się wobec zastanego świata i jego norm). Skolimowski należy bowiem do pierwszego pokolenia powojennego w filmie fabularnym, o którym umownie mówiono „trzecie kino". Z drugiej strony bliski jest mu także rodzący się w Europie Zachodniej trend tej generacji powojennej filmowców, który reprezentuje Jean-Luc Godard (a zwłaszcza jego *Do utraty tchu* 1959; *Szalony Piotruś* 1965). Widać tu, że prze-

© for this edition by CNS

czucie o „braku chęci doroślenia" (co Konrad Eberhardt określał jako „odpychanie od siebie dojrzałości"[1]) pozostanie w oczywistym związku z kinem francuskiej Nowej Fali, ale nie tylko. Mazierska odnajduje podobne elementy w czeskich filmach — Miloša Formana *Czarny Piotruś* (1964) czy w *Powrocie syna marnotrawnego* (1966) Evalda Schorma. Wszystkie te obrazy noszą wyraźne cechy Nouvelle Vague i wyrażają krytykę poststalinizmu.

Znaczące jest, że w filmach, które Skolimowski nakręcił w Polsce, obecny był wyraźnie autobiograficzny dyskurs, także z powodu aktorskiego udziału reżysera w tych przedsięwzięciach. Jego ostatni polski film, *Ręce do góry*, który wszedł na ekrany po 1981 roku, ze sceną symbolicznego zbezczeszczenia portretu Stalina, był docelowo powodem wyjazdu reżysera z Polski. Mazierska stwierdza wszak ze zdziwieniem, że po blisko piętnastoletniej, pracowitej przecież artystycznie emigracji i powrocie do ojczyzny w 2005 roku, stał się on w rodzinnym kraju „figurą niemal zapomnianą. Jego nazwisko było wprawdzie stale rozpoznawane w ojczyźnie i w całej rozciągłości nie pozostawało też obce dla prawdziwych kinofilów z Zachodu. Ale trudniej już było znaleźć kogoś, kto by faktycznie oglądał i pamiętał jego filmy" (s. 171).

W pewnym sensie dwujęzycznej filmoznawczyni (autorce takich tytułów, jak *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, 2007; *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*, 2007; *Women in Polish Cinema* — współautorstwo: Elżbieta Ostrowska, 2006) udaje się przybliżaną tu książką przywrócić nazwisko i twórczość Skolimowskiego, także tę mniej znaną, do międzynarodowego obiegu w literaturze fachowej. Dodatkową zaletą jest, że pięć rozdziałów monografii, opatrzonych dwudziestoma dziewięcioma czarno-białymi fotografiami, ukazuje osobowość reżysera i aktora w — można tak określić — zewnętrznej perspektywie badawczej historyka filmu, który od lat pracuje poza Polską (Preston, University of Central Lancashire).

Mazierska zwraca uwagę, że Skolimowski realizował swoje projekty, nie dbając o ideologiczne oceny, i przykładał dużą wagę do starannej realizacji scenariusza (podmiotowość tematu zawsze leżała mu na sercu). Literatura jako baza filmowa była dla niego i ważna, i silnie (palimpsestycznie) zwielokrotniona, skoro wybierał takie dzieła, które pozostawały pod silnym wpływem innych tekstów literackich, jak w wypadku *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza z 1938 roku czy *Latarniowca* Siegfrieda Lenza z roku 1960. Był to zresztą jeden z powodów, który skutecznie drażnił krytykę filmową i częściowo doprowadził do artystycznego niedocenienia reżysera. Tym bardziej ciekawy dla badaczy filmu może wydawać się fakt, że Skolimowski w latach 50. sam także publikował teksty liryczne, niepozbawione wartości również i w bieżącej, współczesnej ocenie.

[1] K. Eberhardt, „Kino" 1967, nr 13.

© for this edition by CNS

Te konteksty, wraz z innymi odniesieniami do dzieł znanych emigrantów z Europy (Joseph Conrad, Witold Gombrowicz, Vladimir Nabokov), składają się u Skolimowskiego na sposób realizacji materiału wykorzystywanego do scenariuszy filmowych. Ponadto — co pozostaje istotne — Mazierska bada też rolę muzyki w filmach fabularnych Skolimowskiego (tu na przykład wpływ jazzu czy muzyki elektronicznej renomowanych kompozytorów, takich jak Stanley Myers, Riz Ortolani).

Tą pierwszą monografią na temat Skolimowskiego umieszcza Mazierska reżysera w kontekście europejskim i przedstawia go jako artystę prawdziwie znaczącego. Pokazuje oryginalny charakter filmowego pisma autora *Fuchy*. Uważa, że estetyczna siła oporu jego kina tkwi w sprzeciwianiu się ideologicznym trudnościom. Podkreśla też wielostronność talentów Skolimowskiego, które — rozpoznane — pozwalają odczytać filmy reżysera we właściwym kontekście i umożliwiają docenienie jego dorobku w europejskim krajobrazie filmowym. Tym bardziej więc budzi żal, że bohater książki Mazierskiej jest obecnie w Polsce nieco zapomniany. Z tej intelektualnej i dyskursywnej amnezji monografia o kinie nonkonformisty bez wątpienia Skolimowskiego wyciąga.

Przeł. Milan Lesiak i Jarosław Maruszewski

© for this edition by CNS