

W numerze m.in.:

AWANGARDOWE INSPIRACJE

Aleksander Wójtowicz *CHARLIE W INKIPO. CHAPLIN WEDŁUG PIERWSZEJ AWANGARDY*

Artyści z kręgu Pierwszej Awangardy postrzegali stworzoną przez Chaplina kreację Charliego przez pryzmat własnych założeń estetycznych i światopoglądowych. Widzieli w jego filmach znaczenia wykraczające poza walory komediowe, a Chaplinowska burleska nieoczekiwanie stawała się wykładnią sensów filozoficznych. Przygody trampa były dla nich figurą dylematów, które trapiły współczesnego człowieka – reifikowanego i degradowanego przez cywilizację owładniętą ideą wcielania w życie projektów modernizacyjnych. W ramach tych interpretacji Charlie bywał humanistą, anarchistą oraz tricksterem, który za pomocą strategii subwersji demaskował absurdalny charakter konwencji społecznych i kulturowych.

Anna Taszycka *ŚWIAT NA WSPAK. „PRZYGODA CZŁOWIEKA POCZCIWEGO” FRANCISZKI I STEFANA THEMERSONÓW JAKO FILM-WALIZKA*

Autorka podejmuje się przeanalizowania *Przygody człowieka poczciwego* (1937) w oparciu o projekcję wspak. Możliwość odtwarzania filmu od końca do początku sugerował w 1975 r. sam Stefan Themerson w liście do Clyde’a Jeavonsa. Taszycka stwierdza, że projekcja tego filmu wspak jest jak najbardziej możliwa, a ponadto ujawnia nowe możliwości odbioru i interpretacji. Autorka wskazuje na przemyślaną i spójną koncepcję całości (rozumianej jako połączenie projekcji tradycyjnej i tej na wspak) oraz na autotematyczny charakter filmu świadczący o jego surfikcyjnej naturze. *Przygodę...* można też sytuować w szerszym kontekście dzięki kolistości jej struktury (początek będący końcem i *vice versa*). Związane z tym wyjście poza dotychczasowe przyzwyczajenia odbiorcze pozwala uznać, że Themersonowie wyprzedzają swój czas, ponieważ zapowiadają późniejsze o kilkadziesiąt lat poszukiwania filmu strukturalnego i filmu rozszerzonego. Dodatkowo *Przygoda...* okazuje się w ujęciu Taszyckiej swego rodzaju *f i l m o w y m p a l i n d r o m e m*, którego sens objawia się zarówno w tradycyjnej, jak i odwrotnej projekcji. Jest to również – jeśli chodzi o strukturę – swoisty *f i l m - w a l i z k a*. Jego dwie idealnie symetryczne (te same, ale nie takie same) części składają się w całkiem nową jakość, która zaczyna żyć autonomicznym życiem.

Rafał Syska *RALPH STEINER, PIONIER WŚRÓD EKLEKTYKÓW LUB „JAK PIĘKNIE FALUJE WODA”*

Syska prezentuje sylwetkę artystyczną i twórczość Ralpha Steinera (1899-1986), którego pochodzenie, losy oraz biograficzne i towarzyskie uwarunkowania stanowiły symptomatyczny wzór kariery amerykańskiego awangardzisty późnych lat 20. i 30. XX w. Jak twierdzi autor, amerykańska awangarda filmowa – wbrew utartym sądom – nie narodziła się w 1943 r. w chwili premiery *Sieci popołudniowych* (*Meshes of the Afternoon*) Mayi Deren i Alexandra Hammida, ale istniała już od ponad dekady, rozwijała się w osobnych nurtach, stworzyła namiastkę artystycznej bohemy i wydała na świat gromadkę utalentowanych twórców. Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu był właśnie Ralph Steiner. Przegląd twórczości tego reżysera Rafał Syska kończy stwierdzeniem, że najważniejsza dla Steinera była nie technika i formalne aspekty kina, ale możliwość ukazywania *piękna*

falującej wody (wyrafinowana plastyka obrazów pozbawiona odniesień znaczeniowych), co stało się tematem jego najsłynniejszego filmu – *H2O* (1929).

FILM W PROCESIE DEKONSTRUKCJI

Stan Brakhage *METAFORY WIZJI*

Tekst Stana Brakhage'a – jednej z najciekawszych postaci w historii awangardy filmowej – jest fragmentem jego książki *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage* (2001). Reżyser snuje poetycką, pełną gier słownych refleksję nad tytułowymi metaforami wizji. Ustanawia i stara się opisać swoistą relację między okiem kamery a okiem twórcy, filmowca. Charakteryzując rozmaite metafory widzenia, śledzi z pozoru oczywiste, a jednak pełne tajemnic funkcje ludzkiego oka i szuka przełożenia tychże funkcji na praktykę filmowca, odnajduje ich echa w pracy kamery. Brakhage dostrzega przy tym, że ludzkie oko (jego oko) zdolne jest do każdego wyobrażenia (otwiera przed nami nieograniczoną rzeczywistość), zaś oko kamery to pierwotny kłamca (oferuje nam same ograniczenia i złudzenia).

WIELE GAŁĘZI TEGO SAMEGO DRZEWA. Z Jonasem Mekasem rozmawia Andrzej Pitrus

Wywiad z Jonasem Mekasem – wybitnym przedstawicielem amerykańskiej awangardy filmowej, pisarzem, poetą, filmowcem, ale też współzałożycielem pisma „Film Culture” i twórcą Anthology Film Archive (instytucji zajmującej się popularyzowaniem, archiwizowaniem i konserwacją filmów eksperymentalnych). Okazją do rozmowy był przyjazd Mekasa na 50. edycję Krakowskiego Festiwalu Filmowego, podczas którego wręczono mu nagrodę Smoka Smoków, przyznawaną wybitnym twórcom filmów dokumentalnych i animowanych w uznaniu całokształtu dorobku artystycznego. Andrzej Pitrus pyta m.in. o metody pracy reżysera, specyfikę kina awangardowego i współczesną sztukę.

Beata Kosińska-Krippner *AWANGARDA AUSTRIACKA. PETER KUBELKA – KUCHARZ FILMOWIEC*

Portret Petera Kubelki – jednego z najbardziej znanych austriackich artystów, legendy międzynarodowej awangardy filmowej po II wojnie światowej. Autorka omawia filmy Kubelki w kolejności ich powstawania, ukazując ewolucję jego pracy wynikającą z nieustających prób artysty dotarcia do istoty kina. Szkicując biografię Kubelki, Kosińska-Krippner stara się ukazać bogactwo osobowości artysty, który kieruje się w życiu zasadą despecializacji, integrującą rozmaite obszary kultury (film, gotowanie, architektura, archeologia). Ukazuje go jako reżysera, wykładowcę, podróżnika, prelegenta, performerę, filozofa, etnologa, kucharza i muzyka. Omawia jego najważniejsze życiowe projekty (Austriackie Muzeum Filmu, Anthology Film Archive, The Invisible Cinema). Odnotowuje też przykłady wpływu Kubelki na innych artystów.

Andrzej Pitrus „THE NIGHT JOURNEY”: >>GRA<< BILLA VIOLI W POSZUKIWANIU NOWYCH PRZESTRZENI

We wstępie artykułu Pitrus zaznacza, że sztuka wideo od początków swego istnienia starała się zdefiniować przestrzeń nieco inaczej niż kino. Wynikało to m.in. z intencji samych twórców, pragnących podkreślić odrębność środków wyrazu nowego medium, ale też z czynników obiektywnych: w sztuce wideo (inaczej niż w kinie) odbiorca nie tylko obcował z przestrzenią kadru, ale widział też urządzenie. Ponadto film – w klasycznym rozumieniu – montowany był liniowo, jako sekwencja ujęć, natomiast wideo dawało sposobność

wykorzystania m.in. strategii *mise-en-page*. Owa ambiwalencja kwestii przestrzeni w sztuce wideo jest też widoczna w twórczości Billa Viola. Pitrus charakteryzuje wybrane prace artysty oraz jego instalacje o charakterze immersywnym, ale przede wszystkim skupia się na interaktywnym projekcie *The Night Journey*, którym Viola po raz pierwszy nawiązał do technologii stosowanych w grach wideo. Projekt ten nie tylko wykorzystuje stworzoną dla gier platformę technologiczną, ale też mechanikę typową dla tego rodzaju rozrywki. Pitrus przeprowadza szczegółową analizę projektu, właściwych mu możliwości nawigowania i interaktywnego odbioru. Zauważa również, że *The Night Journey* w istocie skupia się na immersji i dekonstruuje mechanikę klasycznej rozrywki.

Dagmara Rode „LANDSCAPE FILM” – O PEWNYM EPIZODZIE W HISTORII BRYTYJSKIEGO FILMU AWANGARDOWEGO

Autorka skupia się na fenomenie brytyjskiego nurtu *landscape film* z lat 70. Pojawił się on w okresie dominacji tendencji strukturalnej wśród reżyserów awangardowych. Filmy tego nurtu złagodziły radykalną perspektywę kina strukturalnego za sprawą przyjemności płynącej z samych wizualnych właściwości obrazu filmowego. Jak wskazuje Deke Dusinberre, filmy te *zapewniają o iluzyjności kina przez zmysłowość pejzażu i jednocześnie o materialnej naturze procesu reprezentacji, który podtrzymuje ową iluzyjność*. Rode, powołując się na ustalenia Davida Curtisa, historyka filmu awangardowego, wychodzi od opisu sposobu, w jaki pejzaż był wykorzystywany przez filmowców w okresie wczesnego kina, a następnie krótko omawia kontekst filmu strukturalnego, powołując się na wyniki badań P. Adamsa Sitneya i Petera Gidala. W dalszej części artykułu autorka poddaje analizie wybrane dzieła dwóch najważniejszych artystów tego nurtu: Williama Rabana i Chrisa Welsby’ego.

FILMOWE OSWAJANIE AWANGARDY

Ewa Mazierska REWIZJE HISTORII POLSKI A „MIĘKKA AWANGARDA” FILMOWA LAT SZEŚCZDZIESIĄTYCH

Punktem wyjścia tekstu Mazierskiej jest określenie granic definicyjnych terminu „awangarda”. Autorka przywołuje dwie główne interpretacje tego pojęcia: szerszą (jako działanie artystyczne, które przesuwają granice tego, co uchodzi za normę w danej dziedzinie sztuki) oraz węższą (jako pomniejszy styl artystyczny rozwijający się równolegle, lecz w sposób polemiczny, w stosunku do stylów głównych). Na tle takiego właśnie rozgraniczenia „awangard” prezentuje następnie trzy polskie filmy (*Salto* /1965/ Tadeusza Konwickiego, *Bariere* /1966/ Jerzego Skolimowskiego i *Molo* /1969/ Wojciecha Solarza). Przynależność tych filmów do nurtu awangardowego może budzić wątpliwości, dlatego Mazierska opatruje je etykietką „miękkiej awangardy”. Filmy te pod względem formalnym noszą wiele znamion stylu awangardowego, takich jak zniesienie rozróżnienia między rzeczywistością a nierzeczywistością, niespójność narracyjna i rozdzielenie warstw konstytuujących film. Z punktu widzenia dziejów kina polskiego można je zatem uznać za śmiałe eksperymenty w zakresie narracji filmowej. Zastosowanie w tych filmach swoistego na wpół awangardowego stylu nie było celem samym w sobie, ale służyło opowiedzeniu o ludziach, którzy czują się zniewoleni przez otaczające ich opowieści, a także podjęciu sporu o historię i tożsamość polską.

Krzysztof Loska MIŁOŚĆ I POLITYKA – JAPOŃSKA NOWA FALA

Autor prezentuje przegląd problematyki filmów, które we współczesnych ujęciach filmoznawczych kwalifikuje się jako przynależące do tzw. japońskiej nowej fali (*nuberu bagu*). Popularne porównania z francuską *nouvelle vague* prowadzą jednak do dostrzeżenia podobieństw zaledwie powierzchownych, sugerują raczej wtórność i naśladownictwo.

Tymczasem filmy japońskich reżyserów z pokolenia lat 60. wyróżniało nowatorskie powiązanie płaszczyzny erotycznej i politycznej oraz osadzenie w określonym kontekście historycznym, całkowicie odmiennym od europejskiego. W przypadku japońskiej nowej fali nie mamy jednak do czynienia ze spójnym przedsięwzięciem, ale raczej z pokrewieństwem tematycznym oraz obecnością stałych motywów przewodnich (co ciekawe, sami twórcy niechętnie posługiwali się określeniem *nuberu bagu*, a nawet prowokacyjnie odrzucali zasadność jego stosowania). W filmach tego pokolenia daje się również dostrzec niechęć do klasycznego kina opartego na wrażeniu realności, skłonność do posługiwania się nieliniową fabułą, rozbijania ciągłości czasoprzestrzennej oraz burzenia mechanizmów identyfikacji, a co za tym idzie – upodobanie do technik dystansujących, tworzących efekt obcości. Powinowactwo duchowe twórców tego pokolenia dostrzegamy również w spojrzeniu na problem podmiotowości.

Alicja Helman *CHIŃSKA AWANGARDA FILMOWA I JEJ KONTEKSTY*

Jak zauważa Alicja Helman, pojęcie awangardy w odniesieniu do sztuki chińskiej, w tym także sztuki filmowej, pojawiło się w obrębie dekady 1979-1989, powszechnie zwanej Nową Erą. W sferze ideologicznej i życiu intelektualnym pojawiło się wówczas zjawisko określane mianem Wielkiej Dyskusji Kulturalnej albo Gorączki Kulturalnej. Autorka szczegółowo analizuje rozmaite czynniki i uwarunkowania (m.in. ekonomiczna i polityczna modernizacja, tzw. chiński modernizm, negowanie socrealizmu, odwoływanie się do tradycji kultury i sztuki chińskiej, zagrożenie „westernizacją”), które wpłynęły na ukształtowanie się tego, co dziś możemy uznać za chińską awangardę. Analiza kolejnych filmów prowadzi autorkę do konkluzji, że całe kino Piątej Generacji można uznać za awangardowe w ścisłym sensie tylko wówczas, gdy awangardę potraktujemy bardzo szeroko – jako praktykę artystyczną wychodzącą poza obowiązujące konwencje, a twórcę awangardowego – jako outsidera bądź buntownika. Jeśli natomiast awangardę będziemy pojmować jako odrębny nurt twórczości filmowej (z własnym systemem produkcji i rozpowszechniania, a zwłaszcza z własnymi twórcami, krytykami, publicznością etc.), to wówczas trzeba stwierdzić, że tak rozumianej awangardy w kinie chińskim rzeczywiście nie było.

W STRONĘ NOWEJ SZTUKI

Marcin Giżycki *ANIMACJA – ABSTRAKCJA. NARODZINY NOWEJ SZTUKI*

Film abstrakcyjny – zauważa Giżycki – liczy sobie niemal tyle lat, ile samo malarstwo abstrakcyjne. W latach 1910-1912 Arnaldo Ginna i Bruno Corra (czyli bracia Corradini) prowadzili eksperymenty z „symfonią” i „sonatami” barwnymi, czyli sekwencjami obrazów malowanych przezroczystymi farbami na czystej taśmie filmowej. Żadna z tych realizacji nie zachowała się do naszych czasów, ale dzięki szczegółowym opisom można je sobie wyobrazić i uznać za pierwsze przykłady filmu abstrakcyjnego. Giżycki przywołuje również innych twórców, którzy planowali zrealizowanie takich filmów (Pablo Picasso), a nawet przygotowywali wstępne rysunki i snuli rozważania teoretyczne (Léopold Survage). Stwierdza również, że film abstrakcyjny od samego początku był związany konceptualnie z muzyką. W dalszej części artykułu autor przedstawia bogate osiągnięcia Vikinga Eggelina w dziedzinie kina abstrakcyjnego oraz zawiłe i pasjonujące losy jego współpracy z Hansem Richterem. W eseju czytamy również o Walterze Ruttmannie, który swoją koncepcję filmu abstrakcyjnego rozwijał niezależnie od Eggelina i Richtera. Swoje rozważania Giżycki kończy stwierdzeniem, że zmagania z tą malarsko-filmowo-abstrakcyjną materią trwają nieprzerwanie od pierwszych eksperymentów braci Corradinich, a dziś komputer otworzył przed nimi nowe, niespenetrowane obszary.

Antoni Michnik „GESAMTKUNSTWERK” W DOBIE POSTMODERNIZMU. PETER GREENAWAY I WALIZKI TULSE’A LUPERA

Tekst dotyczy złożonego multimedialnego projektu *Tulse Luper Suitcases* autorstwa Petera Greenawaya. Ów projekt obejmuje filmy, książki, wystawy, strony internetowe, grę on-line oraz rozmaite przedsięwzięcia teatralne. Michnik zastanawia się nad tym, w jakim sensie można ten ambitny projekt potraktować jako współczesną realizację koncepcji *Gesamtkunstwerku*. Podążając za myślą Odo Marquarda, analizuje różne sposoby rozumienia tego pojęcia, zastanawiając się nad tym, czy w dobie estetyki fragmentu dzieło totalne ma rację bytu. W drugiej części tekstu autor dekoduje zawarte w projekcie znaczenia, odsłaniając systemy, jakimi Greenaway posługuje się przy jego organizacji, a także tworzywa, jakich używa przy jego konstrukcji. Następnie autor wpisuje omawiane przedsięwzięcie w kontekst XX-wiecznych inicjatyw artystycznych, szczególnie intensywnie śledząc znaczenia toposu walizki.

Jacek Świdziński MIĘDZY NOSTALGIĄ A MELANCHOLIĄ. >>VIDEOPERFORMANCE<< JÓZEFA ROBAKOWSKIEGO „Z MOJEGO OKNA” – PRÓBA REKONSTRUKCJI I ANALIZY

Autor rekonstruuje conceptualną akcję performance Józefa Robakowskiego, będącą genezą filmu *Z mojego okna*. Traktując przyłożoną do szyby okiennej kamerę wideo jako rekwizyt w performance, Robakowski badał relacje indywidualnego podmiotu i świata zewnętrznego. W filmie z 1999 roku obrazy rejestrowane w ciągu dwudziestu jeden lat posłużyły Robakowskiemu do zilustrowania wymyślonej przez siebie nostalgicznej opowieści wypełnionej postaciami i zdarzeniami z pamięci zbiorowej okresu PRL i wczesnej III RP. Jednocześnie, sugerując swoją manipulację, Robakowski narzuca widzowi filmu krytyczny stosunek do proponowanej wizji historii. Zdaniem Świdzińskiego, videoperformance traktujący o relacjach podmiotu z czasem naznaczony jest rozszczepieniem między nostalgią a melancholią. Pozycja ta odtwarza kondycję ludzkiego podmiotu usytuowanego zawsze „pomiędzy”.

Bartosz Kazana SPADKOBIERCY AWANGARDY: GEOFFREY JONES

Twórczość Geoffreya Jonesa (1931-2005), angielskiego realizatora krótkich filmów sponsorowanych o tematyce przemysłowej, jest mało znana nie tylko przeciętnemu widzowi, ale także fachowcom. Dzieje się tak mimo iż w okresie największej aktywności Jonesa – w latach 60. – jego filmy cieszyły się na tyle dużym zainteresowaniem, że niektóre pokazywano w kinach, a najbardziej znany z nich – *Snow* (1963) – był nominowany do Oscara. Bartosz Kazana analizuje filmy Jonesa jako przykład mistrzowskiego i nowatorskiego wykorzystania możliwości montażu, opartego na idealnej synchronizacji obrazu i dźwięku. Autor umiejscawia także twórczość angielskiego reżysera w kontekście historycznym, wskazując na jej źródła w filmie awangardowym i dokumentalnym przełomu lat 20. i 30.

Sławomir Sikora AWANGARDA I TRADYCJA W CIENIU TERRORYZMU. TRANSKULTUROWE KINO LEONARDA RETELA HELMRICHA

Sikora prezentuje dokumentalną twórczość Leonarda Retela Helmricha, którego nazywa mistrzem płynnej wędrówki kamery. Retel Helmrich filmuje „z ręki”, wykorzystując skonstruowany wedle własnego projektu statyw, zwany *steadywings*, który pozwala na bardzo płynne manewrowanie kamerą. Dzięki temu reżyser osiąga w swoich filmach efekt płynnego poruszania się w filmowanej rzeczywistości, zyskuje możliwość wejścia w tę rzeczywistość tak, by kamera stała się doskonale niewidoczna dla protagonistów. Jego filmy często składają się z codziennych wydarzeń nietworzących jasnych nitek narracyjnych. Reżyser koncentruje się na rzeczywistości południowo-wschodniej Azji, zwłaszcza Indonezji, i stara się ją chwycić

w procesie zmian i transformacji. Sikora nazywa Retela Helmricha reżyserem „transkulturowym” (m.in. ze względu na indonezyjsko-holendersko-żydowskie pochodzenie) i podkreśla, że jego obrazy nie są w prosty sposób reprezentacją narzuconą z zewnątrz. To spojrzenie również od środka, albo też spojrzenie z granicy. Autor zwraca również uwagę na awangardowość tego spojrzenia i decyduje się nazwać Retela Helmricha Wiertowem XXI wieku (m.in. ze względu na ciekawe rozwiązania montażowe, poszukiwanie i włączenie niespodziewanych punktów widzenia, ale też z uwagi na podobieństwo pracy kamery w filmach Retela Helmricha do pracy, jaką wykonuje ludzkie oko).

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *SCHIZOFRENICZNY SURREALIZM EKRANU*

Autor przedstawia swoje refleksje dotyczące wyszperanej w antykwariacie książki Williama Earle’a *Surrealism of the Movies* (1987). William Earle (1919-1988), wykładowca filozofii na Northwestern University w Chicago, był autorytetem od egzystencjalizmu i fenomenologii. Pozostawił po sobie kilka książek o tematyce filozoficznej i jedną poświęconą kinu, która – wbrew tytułowi – nie jest wcale historią filmu surrealistycznego, ale zbiorem erudycyjnych i wyjątkowo zjadliwych esejów o tradycyjnym kinie. Rozważania filozofa dotyczące ontologii kina prowadzą go do konkluzji, że surrealizm jest wpisany w istotę kina. Giżycki zauważa, że pasjonujące eseje Earle’a czyta się w dużej mierze jak manifest kina antyrealistycznego. Chciałoby się więc tezy filozofa skonfrontować z praktyką – wiadomo bowiem (z okładki książki odkrytej w antykwariacie), że Earl zrealizował ponad 20 „surrealistyczno-dadaistycznych” filmów. Niestety, próżno ich szukać w filmotekach, sklepach czy Internecie. Giżycki pyta: *A może po prostu nigdy nie powstały, są tylko dadaistyczno-surrealistycznym żartem?*

KSIĄŻKI O FILMIE

Sylwia Kołos *„JEŚLI WIESZ, CO CHCĘ POWIEDZIEĆ”... O POLSKIM BOHATERZE FILMOWYM*

Recenzja książki Katarzyny Taras *„Egoista” czy Edi. Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans*. Autorka proponuje podział bohaterów tych filmów na określone grupy: bohaterów czasu przełomu, tych, którzy wybrali zło, inteligentów, plebejuszy, bohaterów trzydziestoletnich. Podział ten zwraca uwagę na zasadniczą różnicę między książką a innymi tekstami poświęconymi kinu współczesnemu, które zainspirowały autorkę. To nie perspektywa gender jest tu najważniejsza – według Taras o mentalności bohaterów filmowych decyduje nie ich płeć, ale raczej ich wybory związane ze statusem społecznym i majątkowym, frustracje pokoleniowe wywołane przemianami politycznymi i ekonomicznymi, różnice w spojrzeniu na tradycję i historię oraz dylematy moralne związane z determinizmem środowiskowym.

Sebastian Jagielski *JEGO EKSCELENCJA MICHAŁ WASZYŃSKI*

W książce *Człowiek, który chciał być księciem* Samuel Blumenfeld odkrywa nieznanne fakty z życia i twórczości zapomnianego dzisiaj Michała Waszyńskiego, reżysera, który w przedwojennej Polsce zrealizował, na przestrzeni zaledwie dziesięciu lat, czterdzieści kasowych filmów. Blumenfeld koncentruje się na powojennych, włosko-hiszpańskich losach Waszyńskiego. Z detektywistyczną dociekliwością rekonstruuje kolejne etapy jego życiorysu (m.in. służba w armii gen. Andersa, nieprawdopodobna „przemiana” w księcia) i kariery (m.in. współpraca z Williamem Wylerem, Josephem L. Mankiewiczem, Orsonem Wellesem; stworzenie wraz z Samuelem Bronstonem imperium filmowego w Hiszpanii). Blumenfeld

ujawnia w swojej biografii misternie zaplanowaną maskaradę Waszyńskiego i rozwiewa plotki otaczające postać reżysera, których autorem nierzadko był on sam.

Noty o autorach

Summary

Table des matières