

# LA NOUVELLE VAGUE POLACCA E IL CINEMASCOPE

*Polish New Wave and CinemaScope*



Programma a cura di / Programme curated by **Peter von Bagh**  
Note di / Notes by **Peter von Bagh** e **Petteri Kalliomäki**  
In collaborazione con / In collaboration with **Filmoteka Narodowa**

Il cinema polacco si impose all'attenzione internazionale con un movimento cinematografico fiorito negli anni Cinquanta e Sessanta che esprimeva una visione inedita e controversa della Seconda guerra mondiale ponendo in atto una sorta di seduta terapeutica nazionale. Tanto per restare fedeli alla nostra osessione per i sistemi panoramici, fu anche un periodo aureo per lo Scope, in particolare in bianco e nero.

Nella rassegna spicca il fulgido talento di Andrzej Wajda, rappresentato da due gemme oggi misconosciute: *Samson*, capitolo essenziale nell'indagine del regista sui miti degli eroi e dell'eroismo, narra la fuga di un giovane ebreo dalla Polonia antisemita degli anni Trenta ai ghetti della Seconda guerra mondiale; *Popióły* è uno straordinario affresco epico di quattro ore ambientato al tempo delle guerre napoleoniche. Il nucleo mistico della rassegna potrebbe essere rappresentato da un capolavoro molto amato da Buñuel: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (*Il manoscritto trovato a Saragozza*) di Wojciech Has, film surrealista su scala epica interpretato dal grande Cybulski. C'è poi un'autentica rivelazione rappresentata da *Przygoda z piosenką* (Stanisław Bareja), musical d'ambientazione parigina praticamente sconosciuto che potrebbe essere definito la risposta socialista a *La bella di Mosca* di Mamoulian. *Lenin w Polsce* (Sergej Jutkevič), benché realizzato in coproduzione con l'Unione Sovietica, conserva uno spirito profondamente polacco: questo capolavoro agiografico (genere che allora sconfinava già nella parodia) è probabilmente l'unico tentativo riuscito di scrutare nell'animo e nei pensieri di Lenin.

L'ultima e più intensa espressione di questo movimento è giustamente firmata da Aleksander Ford, il principale artefice della scuola di cinema di Łódź e capo della sezione cinematografica dell'armata rossa polacca durante la guerra. Ironicamente intitolato *Pierwszy dzień wolności* (Il primo giorno di libertà, ma in Italia uscì come *Il tramonto degli eroi*), il film di Ford affronta un argomento tabù, gli stupri perpetrati in Germania nella fase finale del conflitto, e costituisce un'aspra e sorprendente riflessione sullo sfruttamento delle donne alla mercé della macchina militare maschile.

La cruda, spietata e politicamente coraggiosa 'scuola polacca' si concluse con i film presentati nella nostra rassegna, ma quel che seguì negli anni Sessanta (caratterizzati da una fossilizzazione della politica culturale) fu quasi altrettanto intenso, e i risultati – soprattutto nel genere epico, trattato con lucidità e intelligenza – non ebbero eguali nel mondo.

Peter von Bagh

*The international breakthrough of Polish cinema occurred through controversial, and intelligent views about World War II, a 50's and 60's cinematic movement that was like a unique national therapy session. Moreover, and true to our continuing obsession with CinemaScope and other widescreen processes, this was a truly creative period formally, and especially a strong period for Scope, notably in black and white.*

*The flaming personality of Andrzej Wajda is at the center, represented by two jewels known too vaguely these days, Samson, a quintessential chapter in Wajda's studies of the myths of heroism, the path of a young Jewish man from anti-Semitic Poland during the 30's to the pressure of World War II ghettos, and Popióły, a fabulous four-hour epic of the Napoleonic wars. A renowned masterpiece and Buñuel's favorite could be the mystical center of the series: Wojciech Has's Rękopis znaleziony w Saragossie (The Saragossa Manuscript) – surrealism on an epic scale, starring the great Cybulski. Then there is an unknown film which is a revelation: Przygoda z piosenką (The Singing Adventure) (Stanisław Bareja), a Parisian musical which you could call a kind of socialist answer to Mamoulian's Silk Stockings. Lenin w Polsce (Lenin in Poland, Sergei Jutkevič), although a Russian co-production, is a profoundly Polish work and a masterpiece of hagiography (a genre that was already almost a joke). It is probably the only successful attempt to penetrate inside Lenin's feelings and thoughts.*

*And it was only suitable that the fiercest and final statement of this wave was directed by Aleksander Ford, the principal architect of the Łódź film school and leader of the Polish Red Army film unit during the war. Ironically named Pierwszy dzień wolności (The First Day of Freedom), Ford's film breaks the taboo against the subject of the rape of German civilians during the final phase of the war and forms a straight-forward but striking study of the exploitation of women under the masculine military machine.*

*The harsh, merciless and politically courageous 'Polish school' had reached its end with the films of our series, yet what followed in the 1960s (known for the ossification of cultural politics) was nearly as strong; especially in the field of the intelligent epic, its achievement was without equal on a world scale.*

Peter von Bagh

## SAMSON

Polonia, 1961 Regia: Andrzej Wajda

[Sansone] ■ Sog.: Kazimierz Brandys. Scen.: Kazimierz Brandys, Andrzej Wajda. F.: Jerzy Wójcik. M.: Janina Niedźwiecka. Scgf.: Leszek Wajda. Mus.: Tadeusz Baird. Int.: Serge Merlin (Jakub Gold), Alina Janowska (Lucyna), Elżbieta Kępińska (Kazia), Jan Ciecierski (Józef Malina), Tadeusz Bartosik (Pankrat), Władysław Kowalski (Fialka), Irena Netto (la madre di Jakub). Prod.: Zespół Filmowy Drogą, Studio Filmowe Kadr ■ 35mm. D: 117'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Capitolo essenziale nell'indagine di Andrzej Wajda sui miti degli eroi e dell'eroismo, *Samson* è uno dei suoi capolavori meno noti. Liquidato all'epoca come "storicamente non convincente", il film segue le vicende di un giovane ebreo, dal tumultuoso clima universitario degli anni Trenta ai ghetti della Seconda guerra mondiale. Il film mette in luce il fatto che l'antisemitismo non fu portato in Polonia dai nazisti ma traeva origine dalle preesistenti condizioni sociali del paese. Nel complesso – come osservò Bolesław Michałek – *Samson* è il primo film di Wajda in cui vengono specificate le cause delle dinamiche storiche e non ci si accontenta di lasciare che i personaggi vengano soffocati dalle inevitabili e disastrose conseguenze della guerra e della persecuzione.

Ma soprattutto *Samson* è un film di guerra esistenzialista, interiorizzato. Il protagonista è predestinato a morire, come i personaggi di *I dannati di Varsavia* e *Cenere e diamanti*, ma non è questa la sua vera tragedia. La sua vera tragedia è che sembra stranamente slegato dalle lotte e dalla sofferenza del suo popolo. Diversamente da altri registi che hanno trattato il tema dell'Olocausto, Wajda non trasforma automaticamente il suo protagonista in un eroe solo perché fugge e si na-



Samson

sconde dai suoi persecutori. Lo rende invece consapevole del fatto che in condizioni di estrema oppressione non basta sopravvivere passivamente per giustificare la propria esistenza.

Il protagonista è interpretato in modo memorabile da un attore francese alla sua prima apparizione sullo schermo, Serge Merlin, la cui fisionomia sfida lo stereotipo dell'ebreo. La sensuale fotografia di Jerzy Wójcik (*Cenere e diamanti*, *Eroica*, *Madre Giovanna degli angeli*, *Il faraone*) è fondamentale per l'intensa atmosfera del film. Le immagini di *Samson* che restano maggiormente impresse sono distanti dalle visioni effettistiche del ghetto create da Agnieszka Holland o Roman Polanski: a colpire qui è la neve che cade silenziosa sulle rovine, è la solitudine cosmica di un uomo nei chiaroscuri di una lotta che non sembra nemmeno la sua.

Petteri Kalliomäki

*A quintessential chapter in Wajda's studies of the myths of heroes and heroism, Samson is one of his least known masterpieces. Dismissed at the time of its release as "historically unconvincing" among other things, Samson follows the path of a young Jewish man from the riotous universities of the 30s to the pressures of WWII ghettos. The film points out the fact that anti-Semitism wasn't exported to Poland by the Nazis but was already a product of the pre-war society itself. All in all – as Bolesław Michałek has pointed out – Samson is the first of Wajda's films where the causes of historical developments are specified, rather than just letting the characters suffocate inside the unavoidable and disastrous consequences of the war and persecution. But first and foremost Samson is an existentialist, internalized war movie. The protagonist is pre-destined to die – like the characters in Kanał and Ashes and Diamonds – but this is not his real trag-*

*edy. His real tragedy is that he seems to be strangely disconnected from the true battle and suffering of his people. He escapes and hides from his persecutors, but unlike many contemporary films about the Holocaust, Wajda doesn't make him automatically a hero just because of these passive actions. Instead he lets his main character face the facts little by little that under ultimate oppression surviving through passiveness is not enough to justify one's existence as a human being. The main character is memorably played by a French actor, Serge Merlin, in his first screen role, whose personal features defy any Jewish stereotypes. Jerzy Wójcik's (Ashes and Diamonds, Eroica, Mother Joan of the Angels, Faraon) sensual cinematography has a lot to do with the strong atmosphere of the final film. The pictures that are left in your mind from Samson are not the nearly exploitative images of the gore of the ghetto as presented in Polański's or Holland's contemporary accounts. Instead you remember silent pictures of snow falling down on ruins and the cosmic feeling of one man's loneliness in the shadows of a fight that doesn't even seem to be his own.*

Petteri Kalliomäki

## PASEŽERKA

Polonia, 1963 Regia: Andrzej Munk

■ T. it.: *La passeggera*. T. int.: *Passenger*.  
Sog.: Zofia Posmysz. Scen.: Zofia Posmysz, Andrzej Munk. F.: Krzysztof Winiewicz. M.: Zofia Dwornik. Scgf.: Tadeusz Wybult. Mus.: Tadeusz Baird. Int.: Aleksandra Śląska (Liza), Anna Ciepielewska (Marta), Janusz Bylczyński (kapò), Anna Gołębierska (prigioniera), Barbara Horawianka (infermiera), Anna Jaraczówna (kapò), Maria Kosciałkowska (Inga Weniger), Andrzej Krasicki (membro della commissione). Prod.: Zespół Filmowy Kamera ■ 35mm. D.: 64'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr



Paseżerka

*Paseżerka* è il quarto e ultimo film di Andrzej Munk, rimasto incompiuto a causa della morte improvvisa del regista in un incidente automobilistico. Inizialmente i suoi collaboratori non vollero metter mano al materiale, ma poi ci ripensarono: i loro contributi estremamente sensibili e intelligenti a un film profondamente originale furono al contempo un'opera di ricostruzione e un tentativo di comprendere il processo creativo dell'amico scomparso. La natura incompiuta del film, magnificamente conservata dagli amici di Munk, riesce perfino a rendere più intenso e sottile il risultato finale, soprattutto se si pensa ai tanti film sui campi di concentramento che sono caduti nella trappola del semplificismo o della volgarità: la tematica dei lager è quasi impossibile da affrontare sul grande schermo.

Nella cinematografia polacca *Paseżerka* ha un importante precedente, *L'ultima tappa* di Wanda Jakubowska (1947), frutto di una testimonianza in prima persona. Per certi versi Munk riesce a trasmettere le stesse sensazioni ed è forse il miglior film di finzione sui campi di concentramento nell'indagare il complesso rapporto tra vittima e carnefice, e uno dei migliori in assolu-

to insieme al documentario di Resnais, *Notte e nebbia* (1955).

Dissero i collaboratori di Munk: "Non abbiamo voluto chiarire quello che lui non aveva chiarito. Non abbiamo cercato conclusioni quando non eravamo certi che fossero anche le sue. Non abbiamo tentato di chiudere una struttura lasciata aperta dalla sua morte. Volevamo solo decifrare la sua opera così com'era, insieme al pubblico, conservandone le lacune e le reticenze, come si decifrerebbe un manoscritto reso frammentario dal tempo o dalle circostanze, arrivando così alla sua essenza chiara e vibrante. Andrzej Munk è un nostro contemporaneo. La sua memoria e la sua angoscia ci sono vicine. Non abbiamo osato cercare di indovinare le risposte verso cui si stava orientando, ma forse riusciremo a ripetere gli interrogativi che si poneva".

Peter von Bagh

*Paseżerka* is Andrzej Munk's fourth and final feature, a work left critically unfinished at the moment of the director's accidental death. At first his collaborators didn't want to touch the material. Then they thought otherwise; their impressively intelligent touches to a deeply original film were as much a reconstruction

*of a story as an attempt to dive into the thought process of their deceased friend. The unfinished nature of the film, beautifully retained by Munk's friends, might even elevate the intensity and subtlety of the treatment, given how many fiction films about concentration camps are either simplistic or coarse: the theme of concentration camps is well-known to border on impossibility for the cinema.*

*Pasezka had an impressive predecessor in Polish film, Wanda Jakubowska's The Last Stage (1947), that carries the full weight of first-hand testimony. Somehow Munk conveyed the same feeling. It might be the finest fiction film about concentration camps, in the sense of an intricate interplay between the roles of hangman and victim, and over-all, along with Resnais' documentary Night and Fog (1955), one of the very best.*

*Munk's collaborators stated: "We didn't want to clarify what he had not make clear himself. We didn't look for conclusions when we were not sure if they were his conclusions. We didn't try to close a framework that his death had left open. We only wanted to decipher this work as it is, along with the audience, with its lacunae and reticence, as sometimes one deciphers a manuscript where time or accident have destroyed fragments, and arrive, as we deciphered, at its essence, at what is clear and living. Andrzej Munk is our contemporary. His memory and his anxiety remain close to us. We did not dare guess the answers toward which he was heading, but perhaps we will succeed in repeating the questions he was asking himself".*

Peter von Bagh

## RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE

Polonia, 1964 Regia: Wojciech Has

■ T. it.: *Il manoscritto trovato a Saragozza*.  
 T. int.: *The Saragossa Manuscript*. Sog.: dal romanzo omonimo di Jan Potocki. Scen.: Tadeusz Kwiatkowski. F.: Mieczysław Jahoda. M.: Krystyna Komosińska. Scgf.:

Jerzy Skarżyński, Tadeusz Myszorek.  
 Mus.: Krzysztof Penderecki. Int.: Zbigniew Cybulski (Alfonse Van Worden), Iga Cembrzyńska (principessa Emina), Elżbieta Czyżewska (Donna Frasquetta Salero), Gustaw Holoubek (Don Pedro Velasquez), Stanisław Igar (Don Gaspar Soarez), Joanna Jędryka (Zibelda), Janusz Kłosiński (Don Diego Salero), Bogumił Kobiela (Senor Toledo). Prod.: Zespół Filmowy Kamera. Pri. pro.: 2 settembre 1965 ■ 35 mm. D.: 155'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Non sorprende dunque che *Rękopis Znaleziony w Saragossie* fosse uno dei film preferiti di Luis Buñuel, che nella sua produzione più tarda (soprattutto il *Il fascino discreto della borghesia*) tentò in vari modi di ricreare gli intrecci complessi e sensuali prodotti dalle tecniche narrative di Has. Ma neanche il maestro del surrealismo riuscì a superare le visioni del regista polacco: le storie di Has e le loro diramazioni danno vita a un felicissimo viaggio cinematografico in un mondo onirico nel quale tutto alla fine assume un senso, logico o paradossale che sia.

Petteri Kalliomäki

*Rękopis Znaleziony w Saragossie* è un film surrealista su scala epica, e questo già basterebbe a renderlo unico e memorabile. Basato sul romanzo di Jan Potocki, si divide in due parti. La prima segue le disavventure di un nobile (Zbigniew Cybulski) nella Spagna del Settecento, ancora terrorizzata dall'Inquisizione e perseguitata dai fantasmi dei Mori. Nella seconda parte, un nobile seduto a tavola ascolta dalla bocca di un vecchio zingaro una serie di storie che si incastrano l'una dentro l'altra in un groviglio di sogno e realtà.

Wojciech Has (1925-2000) approdò alla scuola cinematografica di Łódź dopo aver trascorso alcuni anni all'Accademia di belle arti di Cracovia e aver lavorato per uno studio di produzione di Varsavia specializzato in documentari. Regista estremamente versatile, è noto soprattutto per le due incursioni nel surrealismo: *Saragozza* e *La clessidra* (1974), un film a colori fosco e allucinatorio che almeno negli ambienti delle arti visive è diventato un'opera di culto. In questi film il regista mette a frutto il suo passato di documentarista e di artista figurativo: immagini affilatissime si scontrano con combinazioni fantasiose e sorprendenti di situazioni e composizioni visive che appaiono vive e tangibili. Grazie alla sua formazione il regista potrebbe essere definito l'equivalente cinematografico di Salvador Dalí.



Rękopis Znaleziony w Saragossie

*From this point of view it is not surprising that The Saragossa Manuscript was one of Luis Buñuel's favorite films; it seems to have had quite an effect on his production. Many of his later films (especially The Discreet Charm of the Bourgeoisie) try in one way or another to recreate Has's sensual flow of multi-layered storytelling techniques. But surpassing the original Polish vision was impossible even for the master of surrealism himself. Has's seven (or so) inner stories that link with other stories form one of the most joyous cinematic journeys ever seen – a journey inside a world of dreams where in the end everything makes perfect sense both in logical terms and as an absurd joke.*

Petteri Kalliomäki

## PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

Polonia, 1964 Regia: Aleksander Ford

■ T. it.: *Il tramonto degli eroi*. T. int.: *The First Day of Freedom*. Scen.: Bohdan Czeszko. F.: Tadeusz Wieżan. M.: Miroslawa Garlicka. Scgf.: Tadeusz Wybult. Mus.: Kazimierz

Serocki. Int.: Tadeusz Łomnicki (Jan), Beata Tyszkiewicz (Inga Rhode), Tadeusz Fijewski (Dr. Rhode), Ryszard Barycz (Michał), Krzysztof Chamiec (Hieronym), Roman Kłosowski (Karol), Mieczysław Stoor (Paweł), Elżbieta Czyżewska (Luzzi Rhode). Prod.: Zespół Filmowy Studio ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadra

La vita di Aleksander Ford (1908-1981) aveva tutti gli elementi per fare da spunto a più di un film tragico e ambiguo. Nato a Kiev da genitori ebrei, nella Polonia d'anteguerra Ford divenne comunista ed entrò nel pionieristico gruppo cinematografico START (Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego, Associazione dei sostenitori del film artistico). Dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale si rifugiò in Unione Sovietica. Quando fu creato un esercito polacco in esilio per combattere al fianco dei sovietici, Ford contribuì a organizzarne la sezione cinematografica. Dopo la guerra fece di tutto per scalare la gio-

vane industria cinematografica polacca, ricorrendo anche a false accuse che portarono all'arresto dei suoi colleghi. D'altra parte nessuno sarebbe stato più competente di Ford, che portò la cinematografia polacca sulla ribalta mondiale ricostruendo il sistema produttivo cinematografico del paese e fondando una scuola di cinema che formò le generazioni più giovani. Pur avendo firmato uno dei maggiori successi del cinema polacco con *I cavalieri teutonici* (1960), verso la fine degli anni Sessanta Ford si trovò in conflitto con le autorità e dopo la campagna antisionista del 1968 non poté più continuare a lavorare in Polonia. Non gli restarono che un triste esilio, un paio di mediocri regie e il suicidio in una camera d'albergo in Florida.

*Il tramonto degli eroi* fu l'ultimo da lui diretto in Polonia. Per molti versi esso riassume tutti i film di guerra girati dai suoi allievi, da Wajda a Munk, e li supera tutti per l'intransigenza con cui svela la cruda brutalità della guerra. Nei primi quindici minuti il film infrange l'argomento tabù degli stupri perpetrati in Germania nella fase finale del conflitto. Complessivamente è una delle più esaurienti indagini sugli abusi e le sopraffazioni subiti dalle donne in tempo di guerra. Il risultato non è dissimile da *La ciociara* di De Sica, anche se molto più essenziale, cupo e feroce.

Il film è stato elogiato soprattutto per i dialoghi, ma altrettanto importanti sono gli attori principali (Tadeusz Łomnicki è un ufficiale polacco, Beata Tyszkiewicz e Tadeusz Fijewski interpretano una coppia di medici tedeschi) e l'isterica fotografia in bianco e nero di Tadeusz Wieżan, che introduce tra le altre cose un impiego dello zoom tra i più efficaci della storia del cinema. Capolavoro oggi raramente proiettato fuori della Polonia, *Il tramonto degli eroi* attende ancora di essere elevato al rango di classico quale uno dei migliori film bellici mai realizzati.

Petteri Kalliomäki



Pierwszy Dzień Wolności

*The life of Aleksander Ford (1908-81) has the elements for more than one tragic and ambiguous film. Born in Kiev from Jewish parents, Ford got involved with both communists and the pioneering START (Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego, Society of Film Art Devotees) film group in pre-war Poland. During WWII he escaped to the Soviet Union and joined the Polish army unit, founding this army section's film division. After the war he avoided no way of rising to power inside the young PRL film industry, including false accusations leading to the imprisonment of his colleagues. On the other hand, no one could have been a more competent persona on top of the pyramid than Ford once he gained power: no single individual did more than he did to raise Polish film to world fame through establishing won-*

*derful education and production facilities for the younger generation. Although scoring one of the biggest hits of Polish cinema with Knights of the Black Cross (1960), towards the end of the 60s he found himself in conflict with the authorities, and after the anti-Zionist campaign of 1968 he was left without the possibility of continuing to work in Poland. All that was left for Ford was sad oblivion in exile, a couple of mediocre directorial attempts in the West, and a lonely suicide in a hotel room in Florida.*

*The ironically named The First Day of Freedom was the last film Ford directed in Poland. In many ways it sums up all the war films made by his own students from Wajda to Munk, and in an uncompromising way it surpasses them all in revealing the sheer brutality of the war.*

*The taboo subject of raping German civilians at the final stage of the war is broken during the first fifteen minutes. All in all, The First Day of Freedom is one of the most profound studies of women's abuse and demolition under the masculine war machine. The result is not unlike De Sica's Two Women – only much, much more elemental, dark and fierce.*

*The film has mainly collected praise for its dialogue, but at least as important are the leading players (Tadeusz Łomnicki as a Polish officer, Beata Tyszkiewicz and Tadeusz Fijewski as a German doctor couple) and Tadeusz Wieżan's hysterical black and white cinematography, which introduces – among other things – some of the most effective uses of the zoom lens in cinema history. A rare jewel to catch nowadays outside Poland, The First*

Day of Freedom is a potential classic, waiting to be elevated to the canon of the finest war films of all time.

Petteri Kalliomäki

## POPIOŁY

Polonia, 1964 Regia: Andrzej Wajda

[Ceneri] ■ T. int.: *The Ashes*. Sog.: dall'omonimo romanzo di Stefan Żeromski. Scen: Aleksander Ścibor-Rylski. F.: Jerzy Lipman. M.: Halina Nawrocka. Scgf.: Anatol Radzinowicz. Mus.: Andrzej Markowski. Int.: Daniel Olbrychski (Rafal Olbromski), Bogusław Kierc (Krzysztof Cedro), Piotr Wysocki (Jan Gintult), Beata Tyszkiewicz (principessa Elżbieta), Pola Raksa (Helena de With), Władysław Hańcza (il padre di Raal), Jan Świderski (generale Sokolnicki), Jan Koecher (generale de With), Janusz Zakrzeński (Napoleone Bonaparte). Prod.: Zespół Filmowy Rytm ■ 35 mm. D.: 169'. Brn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Zebra Films

Questo viaggio di quasi quattro ore nelle guerre napoleoniche – epoca cruciale per la storia polacca – che si apre con la *Mazurka di Dąbrowski* (l'inno nazionale polacco) cantata dai soldati in marcia sulle coste italiane e si chiude nella gelida tundra russa, è probabilmente il più emozionante dei kolossal polacchi realizzati negli anni Sessanta. Tratto da un romanzo di Stefan Żeromski, il film si concentra sulle avventure romantiche e militari di un giovane e irrequieto aristocratico (Daniel Olbrychski) nel clima apocalittico che contraddistinse l'alba del XIX secolo.

Negli anni Cinquanta e Sessanta il personaggio archetipico del cinema polacco era l'eroe futile, il quale nella sua lotta contro i mulini a vento adombra la storia di un'intera nazione incapace di prendere in mano il proprio destino. Il protagonista interpretato da Olbrychski in *Popioły*



Popioły

esemplifica al meglio questa visione. Il film fu molto discusso perché ampliava questa autorappresentazione attribuendole proporzioni epiche; il simbolismo profondamente nazionale impiegato da Wajda sembrava perfino suggerire che la Polonia non aveva alternative.

Comunque si giudichi l'aspetto storico-filosofico del film, appare indiscutibile la forza del febbrile caleidoscopio con cui Wajda – lavorando qui con un budget superiore a quelli di tutti gli altri suoi film messi insieme – raffigura un'epoca che soffocò ancora una volta l'idealismo e la speranza di un futuro migliore. Come dimenticare le macabre sequenze in cui un glorioso battaglione polacco si trasforma in Spagna in un gruppo di tagliagole, o il momento allucinatorio in cui un Napoleone messianico si erge solitario di fronte a centinaia di soldati feriti? *Popioły* è ben più di un'ennesima versione di *Guerra e pace*: è la tomba cinematografica del Romanticismo. Lo splendore visivo del film è merito di Jerzy Lipman, uno dei migliori di-

rettori della fotografia del suo paese (*I dannati di Varsavia*, *Lotna*, *Il coltello nell'acqua*).

Petteri Kalliomäki

*Beginning with Dąbrowski's Mazurka (the Polish national anthem) sung by soldiers marching on Italian shores and ending on the icy tundras of Russia, this nearly four-hour drive over the Napoleonic wars – a key epoch in Polish history – may well be the most stirring experience among all super-spectacles made in the 60s. Based on a novel by Stefan Żeromski, the story focuses on a young, restless nobleman (Daniel Olbrychski), who seeks his place in the apocalyptic atmosphere of the dawn of the 19<sup>th</sup> century through romantic and military adventures.*

*Throughout the 50s and the 60s the archetypical character of Polish cinema was 'a futile hero', a personification of the nation's battle against the windmills when it came to taking the course of history into its own hands. Olbrychski's protagonist in Wajda's *Popioły* is the best known example of this approach. The film raised a lot of controversy at*

*the time of its release because it enlarged this image of futile national heroism to epic proportions; Wajda's use of deeply national symbols even seemed to suggest that Poland had no alternative.*

*Whatever you think about the historical-philosophical side of the film, there is an unrestrained power in the feverish kaleidoscope that Wajda – working with higher production values than in all of his previous films combined – creates about the epoch that once more deceived all idealism and the hope for a better tomorrow. Who could ever forget the gruesome sequences, where a glorious Polish battalion turns out to be a group of cut-throats in Spain, or the hallucinatory moment where a messianic Napoleon appears all alone in front of hundreds of wounded soldiers? In the end, Popioły is much more than just another national version of War and Peace: it is the cinematic tomb of the Age of Romanticism. Visual splendor is provided by Jerzy Lipman, one of the finest cinematographers of his country (Kanal, Lotna, Knife in the Water).*

Petteri Kalliomäki

## FARAON

Polonia, 1965

Regia: Jerzy Kawalerowicz

■ T. it.: *Il faraone*. T. int.: *Pharaoh*. Sog.: dal romanzo omonimo di Bolesław Prus. Scen.: Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz. F.: Jerzy Wójcik. M.: Wiesława Otocka. Scgf.: Jerzy Skrzepiński. Mus.: Adam Walaciński. Int.: Jerzy Zelnik (Ramses XIII/Lycon), Wiesława Mazurkiewicz (Nikotris), Barbara Brylska (Kama), Krystyna Mikołajewska (Sarah), Ewa Krzyżewska (Hebron), Piotr Pawłowski (Herhor), Leszek Herdegen (Pentuer), Stanisław Milski (Mephres), Kazimierz Opalinski (Béroës). Prod.: Zespół Filmowy Kadr ■ 35mm. D.: 149'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Gli anni Sessanta furono l'epoca d'oro del film storico polacco. A partire da *I cavalieri teutonici* (1960) di Aleksandr Ford, i budget aumentarono, i film si allungarono e i migliori registi del paese ebbero l'occasione di lavorare su vasta scala con migliaia di comparse. Ciò non era di per sé un fatto positivo, ma contrariamente da quel che accadeva a Hollywood o nell'Unione Sovietica, dove un maggiore afflusso di denaro finiva spesso per soffocare il talento, i film polacchi di questo periodo dimostrarono che la *grandeur* produttiva poteva portare a creazioni più intense e personali.

Il migliore esempio di questa qualità è *Il faraone* di Jerzy Kawalerowicz, tratto da un romanzo del 1897 di Bolesław Prus. Il film segue la lotta per il potere tra il giovane faraone Ramses XIII (Jerzy Zelnik) e i sommi sacerdoti, che hanno di fatto conquistato il potere approfittando della debolezza dei suoi predecessori. Le basi storiche su cui poggia il romanzo sono state ormai da tempo smentite (non è mai esistito un faraone chiamato Ramses XIII), ma la sua analisi dei meccanismi del potere dovette sembrare attuale alla metà degli anni Sessanta, e oggi lo è ancor di più. Il fatto che il romanzo di Prus fosse uno dei libri preferiti di Stalin sottolinea l'esattezza e la validità delle conclusioni dell'autore sulla crudeltà del potere.

Per quanto riguarda le allusioni alla contemporaneità, il film si presta a molte interpretazioni. Il popolo ebraico perseguitato trova facile collocazione nel contesto del XX secolo. I sommi sacerdoti possono essere associati alla potente Chiesa cattolica. Nel secondo dopoguerra il Partito comunista aveva assistito a più di una lotta intestina. Nel film di Kawalerowicz non c'è distinzione tra regnanti buoni e cattivi: ci sono solo bastardi che si contrappongono ad altri bastardi, in un conflitto nel quale i perdenti sono soprattutto i deboli e gli oppressi. Girato in Uzbekistan e in Egitto con la consulenza storica del futuro regi-

sta Shadi Abdel Salam (*La mummia*, 1969), *Il faraone* dimostra che un maggiore investimento produttivo può portare a un risultato di qualità. L'atmosfera fosca e tesa che domina il film conferisce la giusta distanza all'ambientazione storica, rendendola emozionante e credibile agli occhi dello spettatore moderno. Jerzy Wójcik sa cogliere la strana luce riflessa dal deserto e dai templi, sigillando l'intreccio in uno spazio remoto in cui tutti i personaggi paiono disperatamente isolati.

Petteri Kalliomäki

*The 60s were the golden age of Polish historical spectacle. Starting from Ford's Knights of the Black Cross (1960), the budgets got bigger and films got longer, and all the finest directors of the country were given opportunities to work on an epic scale with a cast of thousands. This may not necessarily mean anything positive, but unlike Hollywood or Russia in the 60s, where more money led usually to dumbing down creative efforts, the Polish spectacles of the first wave proved that previously unfulfilled equation, that higher production values could actually lead to more personal and powerful films.*

*Nothing provides a better example of this than Jerzy Kawalerowicz's Pharaoh, based on a classical novel by Bolesław Prus first published in 1897. The story follows the power struggle between young pharaoh Ramesses XIII (Jerzy Zelnik) and the high priests, who have gained virtual power over Egypt during the rule of his weaker predecessors. The Egyptological basis of the novel were crushed a long time ago (there never was a pharaoh called Ramesses XIII), but its analysis of the mechanics of power must have felt topical in the mid-60s – and needless to say, feel even more so today. The fact that Prus' novel is known to have been one of Stalin's favorite books underlines the exactitude and timelessness of the author's conclusions about ruthless policy-making.*

*The film allows multiple interpretations of what amount to political and contem-*



Faraon

porary allegories. The persecuted Jewish people are easy to put in their place in the context of the 20<sup>th</sup> century. Powerful high priests may be associated with Poland's traditionally strong Catholic Church. The Communist party had seen more than one fierce power struggle inside its own ranks since the war ended. In Kawalerowic's film there is no struggle between the better and worse ruler: it is simply one asshole's fight against another, a battle where the biggest losers are the ones who were weak and oppressed in the first place.

Filmed in Uzbekistan and Egypt with the future director Shadi Abdel Salam (*The Night of Counting the Years*, 1969) as a historical advisor, Pharaoh shows how a big budget can be turned into inner power at every level. The ee-

rie, high-tension atmosphere dominating the film makes the far-away historical milieu suitably distant, exciting and more believable for the modern viewer. Jerzy Wójcik's camera captures the strange sunlight reflected by the desert and the temples, creating a vacuum-like ancient space around the story, where all the characters seem to be deeply isolated from each other.

Petteri Kalliomäki

## LENIN W POLSCE

Polonia, 1965 Regia: Sergej Jutkevič

■ T. it.: *Lenin in Polonia*. T. int.: *Lenin in Poland*. Scen: Yevgeni Gabrilovich, Sergej Jutkevič. F.: Jan Laskowski. M.: Janina

Kondzioła, Klaudia Alejewa. Scgf.: Jan Grandys. Mus.: Adam Walaciński. Int.: Maksim Strauch (Vladimir Ilich Lenin), Anna Lisyanskaya (Krupskaya), Antonina Pavlycheva (la madre di Krupskaya), Ilona Kuśmierska (Ulka), Edmund Fetting (Honecki), Krzysztof Kalczynski (Andrzej), Tadeusz Fijewski (segretario della prigione), Gustaw Lutkiewicz (investigatore), Kazimierz Rudzki (prete). Prod.: Zespół Filmowy Kadr ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione polacca / Polish version ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Sergej Jutkevič, uno dei 'tre moschettieri' del FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico) insieme a Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, a partire dalla fine degli anni Trenta si dedicò

alla celebrazione di Lenin realizzando tre magnifici film: *L'uomo con il fucile* (primo film di finzione dedicato a Lenin insieme a due opere di Michail Romm), *Rasskazy o Lenine e Lenin in Polonia*, che dei tre è il migliore perché ci presenta finalmente un Lenin intimo, con qualche tocco umoristico. Il regista condivideva con il grande attore Maksim Strauch la convinzione che sarebbe stato stupido fare un film su un grande innovatore senza impiegare una forma innovativa: i due volevano creare una sintesi attraverso le emozioni e le impressioni poetiche.

*Lenin in Polonia* offre la visione intima e privata di un uomo leggendario, incentrandosi non sugli eventi puramente politici ma sui pensieri e le emozioni e facendo sapientemente ricorso al monologo interiore: tutto viene visto attraverso gli occhi di Lenin, e le sue dinamiche mentali e i suoi ricordi svolgono un ruolo primario. Lenin ci viene presentato in un momento della sua vita privo di grandi eventi ma storicamente fondamentale: sono i mesi che precedono e seguono lo scoppio della Prima guerra mondiale. (Questo dettaglio offre un ulteriore punto di vista alla nostra rassegna sul 1914). Il film è simile a un muto, con

la sola voce di Strauch a descrivere ciò che accade e a riflettere sul significato delle varie notizie che si susseguono. Henri Langlois doveva pensare a questo grande film quando scrisse: "Tutta l'evoluzione, tutto il profilo dell'opera di Sergej Jutkevič sta in questo rifiuto, in questo attaccamento all'idea originaria che è fondamentale per il concetto di avanguardia. La sua è l'opera di un uomo che non smise mai di cambiare pur restando assolutamente fedele al punto di partenza: sono questo perpetuo rifiuto e questa fedeltà a uniformare la sua produzione, in una molteplicità che appare ancor più complessa se si pensa che egli non tradì né rinnegò mai le idee della sua giovinezza, lasciando che maturassero con lui".

Peter von Bagh

*Sergej Jutkevič, one of the 'three Musketeers' of FEKS (along with Grigorij Kozincev and Leonid Trauberg) from the late 1930s onward made the portrayal of Lenin one of his specialties, in three exquisite films: The Man with the Gun (which along with two Mikhail Romm films was the first full-scale depiction of a fictional Lenin), Tales of Lenin, and Lenin in Poland, the finest of the three.*

*Here at last was an intimate Lenin, with humorous touches. The director shared with the great actor Maxim Strauch the conviction that it would be dull to make a film about an innovator without thinking about avant-garde form: they wanted to create a synthesis through emotion and poetic impression. Lenin in Poland presents a man behind the legend, an inner view. Purely political events are not central, but thoughts and emotions are, with a clever use of inner monologue, meaning that everything is reflected through Lenin's eyes, with his thought process and the structure of his memories playing a more important role than the events, or in this case an eventless period of his life, although it was heavy with historical meaning given that these are the months leading to WWI and immediately following the war's outbreak. (This detail thus contributes one more facet to our 1914 theme.) It is like a silent movie, with only Strauch's voice describing what happens and pondering the meaning of disparate news.*

*Henri Langlois must have been inspired by this remarkable film when he wrote the following lines: "The entire evolution, the entire outline of Sergej Jutkevič's work lies in this refusal, in this attachment to the real spirit, that is fundamental to the idea of the avant-garde. His work is that of a man who never stopped changing, while remaining entirely faithful to his point of departure, and it is this perpetual refusal, combined with this fidelity, that gives his work unity, in a multiplicity that is all the more subtle because he never betrayed nor renounced any of the ideas of his youth, allowing them to mature".*

Peter von Bagh

## PRZYGODA Z PIOSENKA

Polonia, 1968 Regia: Stanisław Bareja

[Avventura con canzone] ■ T.int.: Adventure with a Song. Scen.: Jerzy Jurandot, Stanisław Bareja. F.: Franciszek Kądziołka. M.: Zenon Piórecki. Scgf.: Jerzy Masłowski.



Lenin w polsce

Mus.: Marek Sart. Int.: Pola Raksa (Mariola Brońska), Bohdan Łazuka (Piotr Wójcik), Barbara Krafftówna (Madame Michaud), Irena Santor (Suzanne Blanche), Zdzisław Maklakiewicz (Drybek), Czesław Wołejko (Cox), Maciej Grzybowski (Marcel), Zbigniew Jabłonski (Michaud). Prod.: Zespół Filmowy Kadr ■ 35mm. D.: 97'. Col. Versione polacca / Polish version ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Stanisław Bareja (1929-1987) fu uno dei più celebri registi polacchi di film comici. Firmò molte gustose satire sulla vita quotidiana nella Repubblica Popolare e più in generale sulla mentalità dei suoi connazionali. Decisamente il suo film di culto è *Miś* (1981), che getta uno sguardo ruvido e disincantato sulla vita del proprietario di un club sportivo e include molte allusioni alla realtà contemporanea (come quando un enorme orsacchiotto che ricorda la mascotte degli Giochi Olimpici di Mosca viene appeso a un elicottero). Negli anni Sessanta la satira di Bareja si coniugò con il musical producendo una serie di film brillanti (come *Matrimonio di convenienza*, del 1966). *Przygoda z piosenką* è il suo film più clemente nei confronti della madrepatria, anche perché il clima politico del 1968 era alquanto teso (la campagna antisionista, le rivolte studentesche, ecc.). Gli strali sono qui diretti contro l'Occidente e lo stile di vita capitalistico, o più precisamente contro le speranze riposte dai polacchi nell'emigrazione. Il film, ambientato a Parigi, è una sorta di risposta socialista a *La bella di Mosca* di Mamoulian.

La struttura narrativa non potrebbe essere più scontata: una brava ragazza si trasferisce in una grande città e perde l'innocenza. La seducente Pola Raksa interpreta la vincitrice di un concorso canoro che vuole far carriera a Parigi e finisce per lavorare in uno squallido locale di strip-tease. Un Teuvo Tulio o un altro esperto di melodrammi avrebbe esplorato tutte le potenzialità più sordide di questo

tipo di trama, ma Bareja conserva un tono arioso, lieve e volutamente lezioso confezionando una commedia romantica arricchita da canzoni e adorabili balletti. *Przygoda z piosenką* è uno dei più frizzanti spettacoli con ambizioni hollywoodiane mai realizzati di qua dell'Atlantico: comprende un balletto con moltissime hostess, un numero di danza (girato sul posto) che passa in rassegna i luoghi turistici più famosi di Parigi, e un uomo che balla sui muri alla maniera di Fred Astaire mentre sotto i suoi piedi uno specchio si tramuta in acqua manco fossimo in un film di Cocteau! Questa gloriosa esplosione pop fu girata in Scope con vistosi colori confetto da Franciszek Kądziołka.

Petteri Kalliomäki

*Stanisław Bareja (1929-1987) was one of his country's most popular comedy directors. His films were often juicy satires about everyday life and conditions under the People's Republic – and even more profoundly about Polish mentality generally. Bareja's definite cult film is *Teddy Bear* (1981), a rough-edged look at the life of a sports club owner, where contemporary jokes include hanging a huge mascot resembling Mishka of the Moscow Olympics from a helicopter. In the 60s Bareja's satire was wedded to the musical genre, inside which he created one vivid vision after another (*The Marriage of Convenience*, 1966, among others). In *Adventure with a Song* Bareja is at his kindest towards his native country, not least because of the fact that the political climate of 1968 was tighter than it had been for years (the anti-Zionist campaign, student riots, etc.). Instead the barbs are pointed towards West and the capitalist lifestyle, or more exactly towards Polish high hopes about emigration. The film is set in Paris, which makes it a kind of socialist answer to Mamoulian's *Silk Stockings*.*

*The structure of the story couldn't be more familiar: a good girl turns bad in the big city. Charming Pola Raksa plays the*

*winner of a domestic song contest who ambitiously wants to build her career in Paris instead of her home country – and in order to do so, falls step by step down to working in a sleazy strip-tease joint. Some Teuvo Tulio or other melodramatist could have sunk to the lowest depths with this kind of story, but Bareja keeps it airy, light and deliberately campy, and only as a frame for a romantic comedy plot and a series of delightful song and dance numbers. As a musical showcase *Przygoda z piosenką* is one of the most energetic wannabe-Hollywood experiences ever to have been created on our side of the Atlantic. We have a chorus with lots of stewardesses, a dance number through all the most famous tourist sights of Paris (shot on location), and a man dancing on the walls in Astaire fashion, with a mirror turning into water under his feet like in some Cocteau film! This glorious pop explosion was shot in scope with flashy candy colors by Franciszek Kądziołka.*

Petteri Kalliomäki



Przygoda z Piosenką

# CINEMA D'ANIMAZIONE POLACCO - LO STUDIO D'ANIMAZIONE DI CRACOVIA POLISH ANIMATION PROGRAM - THE CRACOW STUDIO OF ANIMATION

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Elżbieta Wysocka

Al pari della Scuola polacca del manifesto, il cinema di animazione polacco fu caratterizzato da una straordinaria maestria che lo rese celebre anche oltre la cortina di ferro, grazie ai festival dedicati ai cortometraggi.

La sua singolarità, che ne fece un caso a parte non solo nel contesto europeo ma anche tra i paesi del blocco orientale, paradossalmente permise all'animazione polacca di elaborare un linguaggio universale e di comunicare più efficacemente della sua controparte cinematografica, mostrandosi straordinariamente capace di resistere alla prova del tempo.

Lo sviluppo del cinema d'animazione polacco ebbe inizio subito dopo la fase del realismo socialista e si manifestò con la nascita di numerosi studi e laboratori.

Fondamentale fu il ruolo didattico di Kazimierz Urbański: pioniere dell'arte dell'animazione, Urbański aveva studiato all'Accademia di belle arti e alla Scuola superiore di arti applicate di Praga – FAMU, e a partire dal 1957 condusse un rivoluzionario corso di animazione.

Lo Studio di animazione di Cracovia merita un'attenzione speciale nel panorama dell'animazione polacca non solo per la sua importanza didattica ma anche per gli spettacolari risultati che conseguì negli anni Settanta grazie al coinvolgimento di pittori e artisti grafici formatisi all'Accademia di belle arti. Lo Studio di animazione di Cracovia fu fondato sotto la direzione di Urbański, che con il suo talento di artista e di insegnante lo condusse al successo. Urbański era affiancato da Ryszard Czekala, uno dei primi grandi talenti dell'animazione polacca, e dal leggendario regista Julian Antoniszczak (Antonisz), soprannominato da Urbański 'l'enfant terrible'. A questi nomi si aggiunse in seguito quel-

lo del regista Jerzy Kucia, anch'egli apprezzato a livello internazionale nonché eccellente insegnante.

Tra il 2011 e il 2013 i film dello Studio di animazione di Cracovia sono stati sottoposti a restauro nell'ambito del progetto di conservazione digitale della Cineteca nazionale polacca.

*Much like the Polish Poster Art School, Polish animated film was distinguished by touches of unique artistry which, thanks to short-film festivals, fuelled recognition outside of the iron curtain.*

*As well as being distinguished from Western Europe, Polish animation was also set apart from the rest of the Eastern Bloc which, paradoxically, enabled it to communicate efficiently as a universal medium. Polish animation delivered its message more successfully than its feature film counterpart and what is more, proved itself to stand the test of time.*

*The intensive development of artistic animated film in Poland began shortly after the period of social realism and resulted in the founding of many academic workshops and film studios.*

*The acclaim of teaching animation art belongs to Kazimierz Urbański, a pioneer of the art form, who was educated at the Academy of Fine Arts, the Higher School of Applied Arts in Prague – FAMU and since 1957 conducted the groundbreaking Film Drawing Workshop.*

*The Cracow Studio of Animation is a special place on the map of Polish animation not only because of its priority in education but also because of the spectacular success enjoyed in the 1970s through the recruitment of graduate painters and graphic artists from the Academy of Fine Arts.*

*The Cracow Studio of Animation was founded under the direction of Kazimierz Urbański. It was his individuality and outstanding abilities in teaching and animating which led to the studio's*

*success. Working alongside Urbański was Ryszard Czekala, one of the first great promising talents as well as legendary feature film director Julian Antoniszczak (Antonisz) who Urbański dubbed 'l'enfant terrible'. These names were later joined by director Jerzy Kucia who not only received praise from all corners of the world but was also highly valued as an educator.*

*The films from the Cracow Studio of Animation were the subject of restoration in the framework of a Digital Repository project at the Polish National Film Archive between 2011 and 2013.*

## KRĄG

Polonia, 1978 Regia: Jerzy Kucia

[Il cerchio] ■ T. int.: *The Circle*. Scen.: Jerzy Kucia. F.: Marek Plata. Mus.: Marek Wilczyński. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia) ■ 35mm. D.: 7'. Bn. ■ Da: Filmoteka Narodowa

Com'è tipico dei film di Kucia, *Krąg* ha una narrazione non lineare. Per citare il critico Jerzy Armata, "la logica della successione cronologica degli eventi è sostituita dalla logica del ricordo". Potremmo aggiungere che il film ritrae la realtà attraverso una lente surreale.

Sigillata in un anello filmico e temporale, la scena di un cavallo che tira stancamente un carro è osservata da lontano, attraverso gli alberi e una palizzata di legno. Alle immagini di un'umanità che riposa e gioca in riva all'acqua si alternano i ritmi e i movimenti della natura, creando un crudele e complesso contrasto tra i due mondi. L'autore considera le foto come citazioni tratte dalla realtà e incollate nel mondo dell'artista fatto di disegni e di ritagli. Tutti questi elementi vengono infine combinati mediante un processo di trasformazione artistica che

fa di *Krąg* il film più vivido di Kucia. La musica si fonde con i suoni della natura creando un'atmosfera profondamente inquietante.

*Characteristically of Kucia's films, Krąg is one of loosely arranged action. As critic Jerzy Armata put it, "the logic of the precedence of events is substituted by a logic of memory". It may be added that the film portrays real life through a surreal lens.*

*Closed in a loop of time and camera movement the scene of a horse tiresomely pulling a wagon is observed from afar, through trees and wooden palisade. People are shown relaxing and playing by the water while nature's cast appear up close, providing a cruel and complex contrast between the two worlds.*

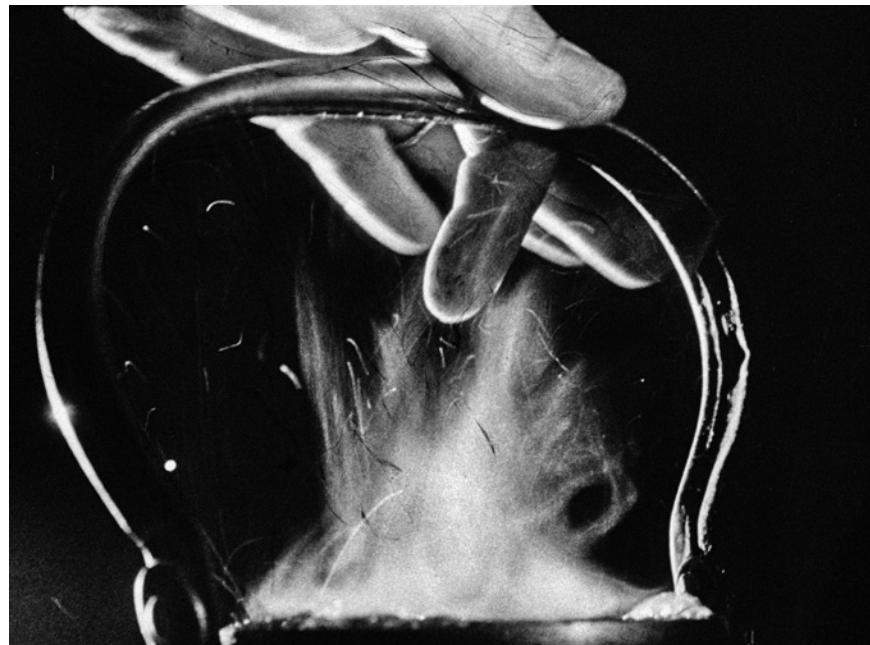
*According to the author, photos are treated like quotes from reality, pasted into the artist's world created from drawings and cut-outs. All elements are ultimately combined by the artistic processing and colouring which make Krąg the most vivid of Kucia's films. Yet again music is fused with natural sounds to create a truly disturbing atmosphere.*

## ODRPYSKI

Polonia, 1984 Regia: Jerzy Kucia

[Schegge] ■ T. int.: *Splinters*. Scen.: Ewa Gołogórska, Jerzy Kucia. F.: Marek Norek, Andrzej Jeziorek. Mus.: Marek Wilczyński. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia). ■ 35mm. D.: 9'. Bn ■ Da: Filmoteka Narodowa

Dall'oscurità emergono oggetti d'uso quotidiano, acqua e insetti, alcuni dei motivi preferiti di Kucia. Frammenti di ricordi sbiaditi riaffiorano mentre i ritmi della giornata lavorativa producono un incessante brusio che ancora una volta si intreccia con la colonna sonora. Maturando uno stile via via più personale, Kucia ha ampliato il proprio repertorio superando i confini del film animato. Volgendo l'attenzione alle esperienze interiori dell'individuo, il regista si è avventurato in aree raramente esplorate



Odrpyski

dai registi, affrontando temi che erano stati lasciati alla musica e alla poesia. Il montaggio nervoso, a strappi, tende verso il cinema sperimentale, mentre la precisione dell'osservazione ricorda lo stile documentaristico. L'impostazione estetica di Kucia deriva forse dalla sua familiarità con le tecniche dell'incisione. I critici hanno definito il film "uno studio sulla solitudine".

*curacy of observation leaves it feeling reminiscent of a documentary. The aesthetic could have emanated from the artist's previous experience with traditional printmaking techniques. Critics called the film "a study of loneliness".*

## PARADA

Polonia, 1986 Regia: Jerzy Kucia

[Parata] ■ T. int.: *The Parade*. Scen.: Ewa Gołogórska, Jerzy Kucia. F.: Marek Wylon, Andrzej Jeziorek. Mus.: Józef Rychlik. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia). ■ 35mm. D.: 15'. Bn ■ Da: Filmoteka Narodowa

Lo sfilare di un campo di grano si fonde con una processione ritmica di mietitrici, falci, lame, balle di fieno, carri e arnesi per la battitura lungo una strada di campagna. Ai lavoratori e ai loro macchinari si alternano i musicisti e i loro strumenti. Il raschiare delle ruote dei carri in progressiva accelerazione diviene parte del sottofondo musicale. In *Parada* la musica svolge un ruolo fondamentale e si armonizza con le

immagini. Joseph Rychlik compose un motivo perfettamente sincronizzato con il livello principale della narrazione, realizzando quella che il regista Kucia considerava la musica ideale per il suo film.

Le immagini traggono la loro unicità dall'innovativa tecnologia sviluppata con gli ingegneri dell'Università di scienze e tecnologia AGH di Cracovia: trattando le immagini con il laser Kucia crea un'atmosfera evanescente, onirica e palpante. Non senza ragione, Giżycki ha definito Kucia "un impressionista del cinema".

*An endless sliding harvest landscape is fused with the rhythmic procession of reapers, scythes, blades, hay bales, flails and hay wagons on a countryside road. Musicians and their instruments are interwoven with workers and their agricultural machinery. The whistling and scratching of wagon wheels gaining acceleration becomes a part of the instrumental backdrop.*

*In Parada, music is a key element, working in harmony with the image. Joseph Rychlik created the track to be perfectly synchronised with the leading layer of narrative. In opinion of Kucia probably the best music for his film.*

*The unique feel to the image results from innovative technology developed with engineers from the AGH University of Science and Technology – the use of a laser light in the initial explosion of the image. This use of advanced technology helped Kucia to construct an ephemeral, dreamlike and pulsating feel to the image. It is not without reason that Giżycki called Kucia 'a movie impressionist'.*

## W SZPONACH SEKSU

Polonia, 1969

Regia: Julian Józef Antonisz

[Nella morsa del sesso] ■ T. int.: *In the Grips of Sex*. Scen.: Julian Józef Antonisz. F.: Henryk Makarewicz. Int.: Teresa Hrynkiewicz-Dymna, Mieczysław

Świecicki, Jerzy Cnota, Franciszek Miecznikowski, Ryszard Przewłocki, Krzysztof Raynoch. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia) ■ 35mm. D.: 11'. Col. Versione polacca / Polish version ■ Da: Filmoteka Narodowa

Il film si apre con l'inserzione pubblicata da una ragazza su un quotidiano: "Abito in un appartamento nuovo. Voglio vivere una storia d'amore colorata". Antonisz usava raramente la macchina da presa, e questo film risale al periodo in cui il regista stava esplorando nuove modalità espressive. Qui utilizza anche il fermo immagine e l'inversione temporale e dipinge direttamente sulla pellicola, tutte tecniche che caratterizzeranno i suoi futuri film. Benché tutto appaia come uno scherzo innocente, il film ebbe problemi con la censura e fu ritirato dalla distribuzione a causa delle frecciate dirette alla politica socialista degli alloggi. Gli aspiranti corteggiatori corrono frenetici a rispondere all'inserzione, passando davanti a una sfilza di derelitti palazzi eternamente in costruzione, mentre la ragazza attende apatica nel suo appartamento freddo e spoglio. Inutile precisare che il regime socialista non colse il lato comico di queste osservazioni, e che l'audacia delle immagini fu giudicata inaccettabile in un paese alimentato dalla propaganda.

L'ultimo dei pretendenti, quello che riesce a portare il colore nella vita della ragazza e nella pellicola, è Mieczysław Świecicki, membro del celebre collettivo letterario La cantina dei montoni di Cracovia.

*"I am living in a new building. I want to fall in colourful love" reads a girl's newspaper advert which begins the film W szponach seksu. Rarely did Antonisz make a film using a camera, hence this film comes from a time when he was exploring new avenues of expression. Freeze frames and time reversal are also implemented here while the film stock was altered by being directly painted on, all common tricks in his later films. Al-*

*though it all seems like an innocent joke, the film ran into problems with censorship and was withdrawn from distribution due to a jibe at socialist housing policies. Frenzied admirers swarm to respond to the advert, sprinting through scenes of ever unfinished, derelict blocks while the girl sits waiting numbly in her cold, bare flat. Unsurprisingly, the socialist authorities did not see the funny side of these observations and the gritty pictures were deemed unacceptable in a picture perfect state fuelled by propaganda.*

*The last of the amorous suitors who manages to bring colour to the girl and to the film itself is Mieczysław Świecicki, a member of the famous literary collective The Cellar Under the Rams from Cracow.*

## SYN

Polonia, 1970 Regia: Ryszard Czeała

[Figlio] ■ T. int.: Son. Scen.: Ryszard Czeała. F.: Jan Tkaczyk. Prod.: SMF/SFA. ■ 35mm. D.: 10'. Bn ■ Da: Filmoteka Narodowa

Un aratro che incide monotono solchi nella terra nera, la mungitura delle vacche: tanto basta a descrivere le fatiche e la semplicità della vita rurale. Due anziani contadini ricevono la visita del figlio che vive ormai in città. Ci viene mostrata la rozza, semplice fisionomia dei personaggi, e i primi piani mettono a fuoco nei dettagli la 'topografia' quasi astratta delle loro mani callose. Czeała, la cui scelta dei soggetti risultava spesso spiazzante, sapeva creare tensione tra la brutalità della forma e la dolcezza del messaggio. Ne è un ulteriore esempio il premiato film d'animazione *Apel*, sull'appello in un campo di concentramento. Entrambi i film rivelano una padronanza magistrale della tecnica *cut-out*. Le forme grezze in bianco e nero sono sottoposte all'effetto incrociato della trama della carta e di un sottile strato di inchiostro. Privi di musica e dialoghi ma ricchi di suoni della natura, i film di Czeała

esplorano un ampio spettro di emozioni. I suoi personaggi appaiono vivi e reali, come in un documentario. Non sorprende dunque che Czekala si sia in seguito dedicato al film di finzione, che gli ha permesso di approfondire il suo interesse per il cinema d'impegno sociale.

*The monotonous ploughing of fields rippling furrows of black earth as cows are being milked depicts the rigours and simplicity of rural life. Ageing parents are visited by a son who has made a life for himself in the city.*

*We are shown the simplistic, coarse physiognomy of the characters and close ups provide details of the almost abstract 'topography' of their calloused hands.*

*Czekala often caused surprise by his choice of theme, he created tension in the brutality of the form and the gentleness of the message. A similar example of his work is the award-winning animated film Apel which illustrates a roll call in a concentration camp. Both films are masterful examples of using cutouts. The raw black and white forms are operated by the visible texture of paper and the effects of a subtle layer of ink.*

*Deprived of music or dialogue but rich with natural sounds, Czekala's films still touch on a spectrum of emotions. His characters appear alive and real as if appearing in a documentary. Unsurprisingly, Czekala later turned his interest to feature film so as to further explore his interest in socially orientated cinema.*

die del realismo socialista e la paranoa della vita quotidiana erano tematiche ricorrenti ormai fin dagli anni Sessanta. La singolarità di questo film sta nel suo trattare il tema della divulgazione scientifica, vista all'epoca come un settore privilegiato della cultura che permetteva di accedere alla 'realità oggettiva'. I film di allora si ingegnavano per aggirare la censura, e questo spesso incideva sugli aspetti formali.

Il film, che impiega la tecnica non-camera, fu realizzato con una delle macchine progettate e costruite sul principio del pantografo dallo stesso Antonisz e colorato a mano da sua moglie Danuta Antoniszczak. Narra la storia del bio-inventore Magister Kizioł (una sorta di alter ego dell'artista), che con autodisciplina e dedizione alla scienza sviluppa un organo supplementare che gli permette di "masticare paglia, fieno, erba, segatura, ferraglie, cartacce e perfino le notizie del telegiornale".

*Antonisz worked on this film during the time of martial law in Poland in the early 1980s when the country was deep in the midst of economical crisis. It was a time when the ideologies of progress and optimism had already been rejected, and since the 1960's, parodies of socialist realism and the paranoia of everyday life had become common themes. What is unique about this film is that it addressed scientific narratives which were seen as a privileged field of culture, granting access to an 'objective reality'. It is interesting that films of this period struggled to evade censorship and it was this battle that inspired the art form. This non-camera film was made with one of the devices designed and constructed by Antonisz, based on the pantograph and hand painted by his wife Danuta Antoniszczak. It tells the story of bio-inventor Magister Kizioł (possibly taken to be the artist's alter ego), who through self discipline and intense professional effort, develops an extra organ which "allowed him to chew on straw, hay, grass, sawdust, scrap metal, waste paper and even the daily news on television".*

## DODATKOWE WOLE TRAWIENNE MAGISTRA KIZIOŁA

Polonia, 1983

Regia: Julian Józef Antonisz

■ T. int.: Magister Kizioł's Additional Digestive Goitre. Scen.: Julian Józef Antonisz. F.: Andrzej Trojarski. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia). ■ 35mm. D.: 6'. Col. Versione polacca / Polish version ■ Da: Filmoteka Narodowa

Antonisz lavorò a questo film nei primi anni Ottanta, quando in Polonia vigeva la legge marziale e il paese era in piena crisi economica. A quei tempi le ideologie del progresso e dell'ottimismo erano già state respinte, e le paro-



Syn

# IL PARADISO DEI CINEFILI

*The Cinephiles' Heaven*

