

# „Półkownicy” pokolenia Kolumbów, czyli kulisy polskiej kinematografii powojennej

Marta Kasprzak

**Adresat zajęć:** uczniowie III klasy liceum ogólnokształcącego.

**Rodzaj zajęć:** język polski (zakres rozszerzony).

**Cel ogólny zajęć:** Zapoznanie uczniów ze sferą produkcji i dystrybucji powojennej polskiej kinematografii na przykładzie filmu *Miasto nieujarzmione. Robinson warszawski* (1950) reż. Jerzy Zarzycki.

**Cele szczegółowe:**

Uczeń:

- odczytuje pozaliterackie teksty kultury, stosując kod właściwy w danej dziedzinie sztuki;
- dokonuje krytycznej selekcji źródeł;
- wykorzystuje teksty naukowe w interpretacji dzieła sztuki;
- sięga do literatury naukowej, aby pogłębiać swoją wiedzę przedmiotową;
- korzysta z zasobów multimedialnych, np. z: bibliotek, słowników on-line, wydawnictw e-book, autorskich stron internetowych; dokonuje wyboru źródeł internetowych, uwzględniając kryterium poprawności rzeczowej oraz krytycznie ocenia ich zawartość;
- rozpoznaje tematykę i problematykę poznanych tekstów kultury oraz jej związek z programami epoki literackiej, zjawiskami społecznymi, historycznymi, egzystencjalnymi i estetycznymi; poddaje ją refleksji;
- wykorzystuje w interpretacji utworów literackich potrzebne konteksty, szczególnie kontekst historycznoliteracki, historyczny, polityczny, kulturowy, filozoficzny, biograficzny, mitologiczny, biblijny, egzystencjalny;
- rozpoznaje obecne w utworach literackich wartości uniwersalne i narodowe; określa ich rolę i związek z problematyką utworu oraz znaczenie dla budowania własnego systemu wartości;
- formułuje tezy i argumenty w wypowiedzi ustnej i pisemnej przy użyciu odpowiednich konstrukcji składniowych;

- w interpretacji przedstawia propozycję odczytania tekstu, formułuje argumenty na podstawie tekstu oraz znanych kontekstów, w tym własnego doświadczenia, przeprowadza logiczny wywód służący uprawomocnieniu formułowanych sądów;
- zgadza się z cudzymi poglądami lub polemizuje z nimi, rzeczowo uzasadniając własne zdanie.

**Metody pracy:** wykład konwersatoryjny, burza mózgów, debata, praca z materiałami dydaktycznymi.

**Formy pracy:** praca całą klasą, praca w grupach, praca indywidualna.

**Środki i materiały dydaktyczne:** film *Miasto nieujarzmione* (1950), plakaty do filmu<sup>1</sup>.

**Słowa kluczowe:** powstanie warszawskie, II wojna światowa, powojenne losy polskiej kinematografii.

**Czas:** 2 godziny lekcyjne + projekcja filmu (86 minut).

**Bibliografia:** Budzik J.H., *Plakat jako tekst kultury w szkolnej edukacji filmowej*, „Język Polski w Liceum” nr 2, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 2016/2017, ss. 84–99 ▪ Hendrykowski M., *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy”, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997, nr 17, ss. 120–130, dostępny przez: Akademia Polskiego Filmu, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa-jako-formacja-artystyczna/225> ▪ *Intertekstualność* [w:] *Słownik filmu* pod red. Syska R., Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, dostępny przez: Akademia Polskiego Filmu, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/intertekstualnosc/304> ▪ Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, ss. 152–159 ▪ Nurczyńska-Fidelska E. i in., *Kino bez tajemnic*, Stentor, Warszawa 2009, ss. 226–236 ▪ Pokorna-Ignatowicz K., *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, ss. 21–41 ▪ *Polska szkoła filmowa* [w:] *Encyklopedia kina* pod red. Lubelski T., Biały Kruk, Kraków 2003 ▪ Synoradzka-Demadre A., *Zanim powstał „Pianista” Romana Polańskiego — „Robinson warszawski” (1945–1950)*, „Kwartalnik Filmowy”, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, nr 86, ss. 190–208 ▪ Wydrzyński A., *Odkryliśmy istnienie filmu polskiego*, „Trybuna Robotnicza”, 1949, nr 220 ▪ *Zespoły filmowe* [w:] *Słownik filmu* pod red. Syska R., Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, dostępny przez: Akademia Polskiego Filmu, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/zespoły-filmowe/411>.

<sup>1</sup> Anczykowski Z., plakat do filmu *Miasto nieujarzmione...*, Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1954, dostępny przez: GAPLA, <http://gapla.fn.org.pl/plakat/3250/> i Zamecznik W., plakat do filmu *Miasto nieujarzmione...*, Stołeczne Zakłady Graficzne nr 3, Warszawa 1954, dostępny przez: GAPLA, <http://gapla.fn.org.pl/plakat/3251/>

## PRZEBIEG LEKCJI NR 1:

1. Nauczyciel zapisuje na tablicy temat lekcji oraz prosi uczestników zajęć o skrótowe przybliżenie skutków II wojny światowej (ze szczególnym uwzględnieniem następstw powstania warszawskiego i konferencji w Jałcie).

2. Prowadzący prosi uczniów, by — pracując w parach — zapisali na kartkach jak najwięcej tytułów znanych im utworów filmowych lub literackich, poruszających temat II wojny światowej. Po zapoznaniu się z odpowiedziami klasy, w razie konieczności uzupełnia listę dzieł o książki (np. *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall), wiersze (np. *Ocalenie* i *Traktat moralny* Tadeusza Różewicza), opowiadania (np. *Proszę państwa do gazu* czy *Ludzie, którzy szli* Tadeusza Borowskiego), wspomnienia (*Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego) i filmy (*Kanał* Andrzeja Wajdy, *Świadectwo urodzenia* Stanisława Różewicza, *Pasażerka* Andrzeja Munka, *Pianista* Romana Polańskiego, *Miasto 44* Jana Komasy). Dla osoby, która wskazała prawidłowo najwięcej tytułów, może przewidzieć specjalną nagrodę.

3. Nauczyciel odczytuje uczniom fragment sprawozdania jednego z uczestników Zjazdu filmowego w Wiśle (1949 r.), w trakcie którego przyjęto zasadę realizmu socjalistycznego jako obowiązującą w sferze ówczesnej polskiej kultury: „Jeśli mamy ministrów, którzy nie boją się dobrych pomysłów (...), jeśli krytykowani »biorą to sobie do serca« i odważnie przyznają się do popełnionych błędów — jeśli my, nazwani urągliwie przez sztukę burżuazyjną SZARYMI LUDŹMI, mamy decydujący wpływ na rozwój i losy naszych społecznych urządzeń — to zaiste, możemy nie tylko wzdychać optymistycznie, ale również wierzyć optymistycznie w przyszłość filmu polskiego”<sup>2</sup>. Na podstawie przywołanej wypowiedzi inicjuje wśród uczniów dyskusję na temat zakresu swobody artystycznej reżyserów tworzących filmy w okresie powojennym, zadając pytania pomocnicze:

- W jakiej kondycji znajdował się polski przemysł kinematograficzny po zakończeniu II wojny światowej?
- Czy ówcześni twórcy samodzielnie decydowali o treści i formie swoich filmów?

Prowadzący przedstawia temat centralnego sterowania środkami przekazu, narzuconej im funkcji propagandowej i chętnie wprawianego w ruch mechanizmu cenzury (w tym cenzury prewencyjnej), opierając się np. na fragmencie książki *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem* (ZAŁĄCZNIK NR 1).

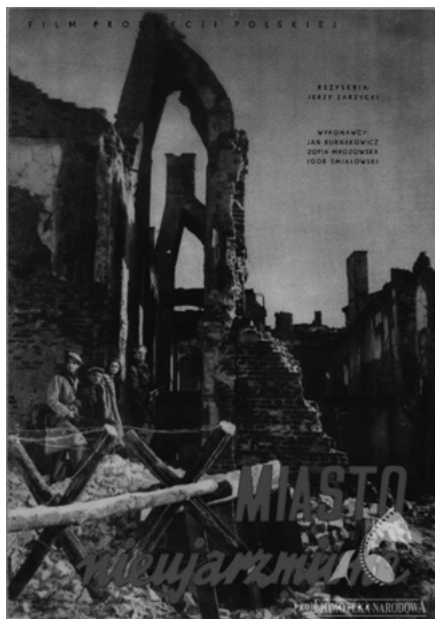
---

<sup>2</sup> Wydrzyński A., *Odkryliśmy istnienie filmu polskiego*, „Trybuna Robotnicza”, 1949, nr 220.

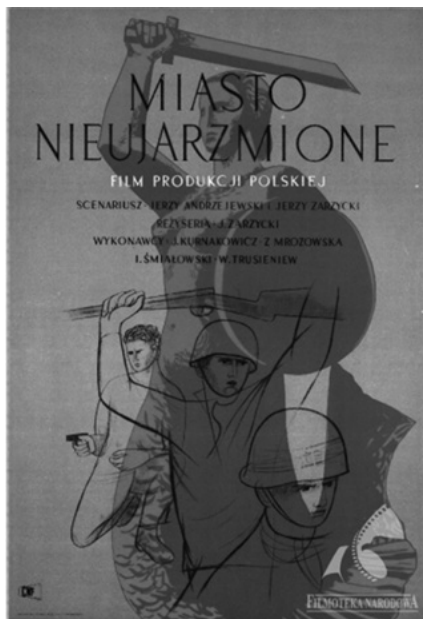
4. Nauczyciel rozdaje uczniom karty pracy (ZAŁĄCZNIK NR 2) i prosi o przyporządkowanie numerów definicji do poszczególnych określeń popularnych w polskiej kulturze okresu wojny i powojnia. Po sprawdzeniu poprawności odpowiedzi, podaje genezę nazw (jest to kolejno inspiracja sformułowaniem użytym w powieści *Dwa końce świata* Antoniego Słonimskiego, tytułem powieści *Kolumbowie. Rocznik 20*. Romana Bratnego oraz miejscem, na które trafiały zakazane przez cenzurę filmy — przysłowio- wymi półkami).

5. Prowadzący wyświetla na ekranie lub na tablicy multimedialnej plakaty do filmu *Miasto nieujarzmione*, a zadaniem uczniów jest zinterpretowanie obydwu prac. By ułatwić młodzieży dokonanie rzetelnej i pogłębionej analizy, nauczyciel posługuje się szeregiem pytań dodatkowych dotyczących szeroko pojętej sztuki plakatu filmowego (jakie funkcje spełnia, jakim tworzywem operuje) oraz jej dwóch egzemplifikacji:

- Jakie odczucia, myśli i skojarzenia wywołuje każdy z plakatów?
- Jakie budzą oczekiwania względem treści i formy filmu? Jakiej funkcji spełnia kompozycja plakatów, ich kolorystyka i zastosowana typografia?
- Czy projekt plakatu koresponduje z tezą zawartą w tytule filmu („miasto nieujarzmione”) czy też stoi do niej w opozycji? Wskaż elementy graficzne wpływające na Twoje stanowisko.



Z. Anczykowski, plakat do filmu *Miasto nieujarzmione*,  
<http://gapla.fn.org.pl/plakat/3250/>



W. Zamecznik, plakat do filmu *Miasto nieujarzmione*,  
<http://gapla.fn.org.pl/plakat/3251/>

6. Nauczyciel poleca uczniom zapoznanie się z definicją pojęcia intertekstualność, zawartą w *Słowniku filmu* pod red. Rafała Syski<sup>3</sup>. Następnie prosi uczniów o zarysowanie problematyki filmu *Miasto nieujarzmione* oraz powiązanych z nim odniesień intertekstualnych (wśród odpowiedzi mogą pojawić się takie tytuły jak *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe, *Śmierć miasta* Władysława Szpilmana czy *Pianista* Romana Polańskiego). Zadaniem klasy jest wskazanie analogii pomiędzy filmem *Miasto nieujarzmione* i powieścią *Przypadki Robinsona Crusoe* (tropy interpretacyjne można odnaleźć np. w wypowiedziach Czesława Miłosza — autora koncepcji scenariusza: „Pomysł powstał w głowie Miłosza w Krakowie, na wiosnę 1945 roku, pod wpływem wizyty w Warszawie i zobaczenia tam księżycowego krajobrazu ruin, a także rozmów Andrzejewskiego i Miłosza z pianistą Szpilmanem, który ukrywał się w ruinach przez cały czas po powstaniu, aż do wejścia wojsk sowieckich. Jak Robinson Crusoe na bezludnej wyspie musiał gromadzić znalezione przedmioty i co dzień obawiać się dzikich zwierząt oraz kanibalów. (...) Samotny człowiek w krajobrazie ruin: taka była pierwotna idea filmu”<sup>4</sup>).

7. Posługując się metodą wykładu konwersatoryjnego, prowadzący zapoznaje uczniów z przebiegiem procesu preprodukcji i produkcji *Miasta nieujarzmionego*, kładąc akcent na uwarunkowania natury artystycznej i politycznej uwzględnione w ZAŁĄCZNIKU NR 3.

8. W celu usystematyzowania zdobytej przez uczniów wiedzy, nauczyciel inicjuje dyskusję wokół następujących tematów:

- Jakie czynniki wpłynęły na trwający niemal pięć lat proces realizacji *Miasta nieujarzmionego*?
- W jaki sposób kolejne decyzje PRL-owskich władz wpłynęły na ostateczny kształt filmu?
- Czy po transformacji ustrojowej, mającej miejsce po 1989 roku, twórcy filmowi zyskali pełny zakres swobód twórczych? Odwołując się do konkretnych przykładów filmowych, uzasadnij swoją opinię.

---

<sup>3</sup> Hasło można znaleźć w zasobach Akademii Polskiego Filmu, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/intertekstualnosc/304>

<sup>4</sup> Jerzy Andrzejewski. *Czesław Miłosz. Listy 1944–1981*, B. Riss (opr.), Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011, s. 79.

## **PRZEBIEG LEKCJI NR 2:**

Nauczyciel zapoznaje uczniów z jedną z metod dydaktycznych — dyskusją punktowaną (oceniającą), przybliżając jej przebieg. Informuje uczestników zajęć o zaplanowanym przeprowadzeniu debaty z następującą tezą: „Celem filmu historycznego jest jak najwierniejsza rekonstrukcja przeszłości”. Nauczyciel zapisuje na tablicy temat dyskusji i losowo dzieli uczniów na dwie grupy, z których jedna ma za zadanie optować za wiernością faktograficzną filmów historycznych, a druga — za twórczym przetwarzaniem rzeczywistości zgodnie z wolą reżysera i/lub panującymi nastrojami społecznymi. Po podzieleniu uczniów na kilkusobowe zespoły, każdemu z nich przydziela zadanie polegające na wypisaniu jak największej liczby merytorycznych argumentów przemawiających na korzyść wylosowanej opcji. Prowadzący informuje uczniów o planowanym przebiegu debaty — członkowie obydwu zespołów naprzemiennie prezentują swoje argumenty, a dwaj losowo wybrani sędziowie oceniają każdą wypowiedź (przyznając lub odejmując jeden punkt w każdej pasującej do wypowiedzi kategorii). Po zakończonej dyskusji (gdy każdy z uczniów zabierze głos) sędziowie zliczają przyznane punkty i wskazują zwycięską grupę.

## **PRACA DOMOWA:**

Spośród znanych ci polskich filmów historycznych zrealizowanych po 1989 roku wybierz jeden, który w Twojej opinii nie miałby szans trafić do kinowej lub telewizyjnej dystrybucji w okresie PRL. Wcielając się w rolę cenzora, wskaż trzy argumenty potwierdzające przyjęte stanowisko (np. w zakresie wymowy ideologicznej, sposobu konstrukcji postaci, selekcji prezentowanych wydarzeń).

## **ZAŁĄCZNIK NR 1**

Po zakończeniu drugiej wojny światowej Polska znalazła się w strefie wpływów ZSRR, a ramy funkcjonowania mediów wyznaczała tzw. Mała Konstytucja z lutego 1947 roku, zastąpiona w lipcu 1952 roku ustrojem politycznym określonym w Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. „Znalezienie się w tak zwanym bloku wschodnim oznaczało narzucenie rozwiązań systemowych i mechanizmów wypracowanych w Związku Radzieckim, bez względu na wolę społeczeństwa i tradycję kraju. Konstytucja sankcjonowała wprowadzenie radzieckiego modelu państwa, uznając go za najlepiej służący realizacji celu głównego, czyli budowie socjalizmu”<sup>5</sup> — przypomina Katarzyna Pokorna-Ignatowicz. Jednym ze środków prowadzących do tego celu było

---

<sup>5</sup> Pokorna-Ignatowicz K., *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 22.

podporządkowanie mediów zadaniom propagandowym. Produkowane materiały miały pełnić wskazaną przez Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej funkcję „propagandowo-wychowawczą”. Niewielki margines swobody zapewniono twórcom dopiero w 1955 roku, nadając im prawo do tworzenia jednostek produkcyjnych (tzw. zespołów filmowych). Ich znaczenie dla ówczesnej kultury podkreśla Tadeusz Lubelski: „choć — w ramach socjalistycznego systemu produkcyjnego — kompetencje Zespołów były ograniczone, większość z nich odegrała ogromnie pozytywną rolę, grupując pracowników kinematografii o zbliżonych poglądach i tworząc system opieki nad debiutami”<sup>6</sup>. Jednocześnie władza rościła sobie prawo do weryfikowania powstających scenariuszy oraz cenzurowania lub obejmowania zakazem dystrybucji gotowych filmów, które naruszały obowiązującą ideologię (niekiedy aresztując twórców lub wydając im nakaz opuszczenia ojczyzny). Sytuacja uległa zmianie dopiero na początku lat 90. wskutek zachodzącej w kraju transformacji ustrojowej.

## ZAŁĄCZNIK NR 2

### Karta pracy nr 1

Przyporządkuj numery definicji poszczególnym określeniom popularnym w polskiej kulturze okresu wojny i powojnia.

Określenie	Robinson warszawski	Kolumb	„Półkownik”
Numer definicji			

1. Człowiek urodzony ok. 1920 roku, którego wczesny okres dorosłości przypadł na lata II wojny światowej i którego osobowość była silnie ukształtowana przez doświadczenia wojenne.
2. Film, którego dystrybucja została wstrzymana przez cenzurę działającą w PRL-u.
3. Osoba, która po klęsce powstania warszawskiego zdecydowała się na pozostanie w stolicy, ukrywając się wśród ruin.

<sup>6</sup> Hasło można znaleźć w zasobach Akademii Polskiego Filmu, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/zespoły-filmowe/411>

### ZAŁĄCZNIK NR 3

Autorzy scenariusza do *Miasta nieujarzmionego*, Jerzy Andrzejewski i Czesław Miłosz, postulowali w 1945 r. konieczność niezwłocznej realizacji filmu ze względu na możliwość wykorzystania zrujnowanej przestrzeni miejskiej w charakterze plenerów filmowych oraz proponowali następującą wymowę dzieła: „finałowa śmierć głównego bohatera miała być wyobrażeniem końca pewnego świata. Wkroczenie do Warszawy Rosjan sugerowało, że na gruzach starego świata rodzi się jakiś świat nowy, nieznan<sup>7</sup>”. Odmienne przesłanie filmu narzuciła Dyrekcja Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, wyjaśniając w protokole posiedzenia: „tematem filmu jest tragedia zburzonej przez Niemców Warszawy. (...) Autorom scenariusza poleca się zwrócić baczną uwagę na klimat filmu, który oddać ma grozę szalejącego zniszczenia i nadzieję ratunku; zapowiedzią tego ratunku jest kanonada artyleryjska zza Wisły<sup>8</sup>”. W trakcie posiedzenia komisji kwalifikującej scenariusze wskazano szereg słabości złożonego szkicu: „pasywizm bohaterów (...), brak wyraźnych charakterów postaci oraz pewną wątpliwość konfliktów dramatycznych, bojaźliwość w traktowaniu tematu (sic!) oraz brak osądu powstania warszawskiego z punktu widzenia historyczno-politycznego<sup>9</sup>”. Choć Wydział Propagandy Filmowej zatwierdził scenariusz literacki filmu, a duet twórczy uwzględnił w nim zmiany narzucone przez decydenta, podjęto decyzję o konieczności wprowadzenia dalszych zmian — już na etapie tworzenia scenariusza reżyserskiego (scenopisu). Podobne trudności przyniosła konieczność szybkiego wyboru reżysera — choroba uniemożliwiła podjęcie pracy Jerzemu Zarzyckiemu, w miejsce którego usiłowano zatrudnić Antoniego Bohdziewiczza, Janinę Cękalską i Aleksandra Forda. W międzyczasie scenariusz poddano istotnym zmianom, o których jeden z pierwotnych twórców wypowiedział się następująco: „czytałem nasz scenariusz przerobiony przez Szancera. Muszę powiedzieć, że jesteśmy genialni w porównaniu ze smakiem tych »fachowców«. Wszystko, co jest dobre w tym scenariuszu, jest wzięte od nas<sup>10</sup>”.

Prace nad scenariuszem zawieszono aż do wiosny 1948 r., kiedy to pracę powierzone znów Jerzemu Andrzejewskiemu — tym razem pracującemu w duecie z niedoszłym (i jednocześnie przysłym) reżyserem filmu, Jerzym Zarzyckim. Czesław Miłosz nie widział potrzeby reaktywowania projektu, czemu dał upust w liście skierowanym do Andrzejewskiego: „Ja myślę, że teraz nie pora już na taki film. Reakcje w Polsce

<sup>7</sup> Synoradzka-Demadre A., *Zanim powstał „Pianista” Romana Polańskiego „Robinson warszawski” (1945–1950)*, „Kwartalnik Filmowy”, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, nr 86, s. 193.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 197.



są spóźnione i zwolnione, ale niewątpliwie pojawi się reakcja na faszerowanie literatury i filmu tylko wojną. Będzie ona trwała jakiś czas, po czym nastąpi powrót do doświadczeń wojny z innej strony — i wtedy byłby czas na realizację »Robinsona« (...)»<sup>11</sup>. Zmieniony scenariusz Podkomisja KC PPR do Spraw Filmu uznała za „zawieszony w próżni, nieszkodliwy, ale społecznie mało potrzebny”<sup>12</sup>, uzależniając realizację filmu od upolitycznienia jego treści i podkreślenia wyzwoleńczej roli Wojska Polskiego i Armii Czerwonej. Kilka miesięcy później, na mocy umowy podpisanej z Przedsiębiorstwem Państwowym „Film Polski”, Jerzy Andrzejewski przystąpił do przygotowywania scenariusza reżyserskiego.

Realizację zdjęć do *Miasta nieujarzmionego...* rozpoczęto w sierpniu 1948 r. i kontynuowano w roku następnym. Asystent reżysera, Stanisław Różewicz, ujawnił: „Do Warszawy przyjechaliśmy 10 lutego. Na tzw. »plener zimowy«. Oczywiście nie ma ani śniegu, ani mrozu. Trzeba oklejać watą resztki wyburzonych murów, posypywać wszystko gipsem, solą i naftaliną”<sup>13</sup>. Sytuację skomplikowała kolejna niedyspozycja zdrowotna Jerzego Zarzyckiego, którego funkcję przejęła tymczasowo Wanda Jakubowska, oraz wydana przez Jerzego Putramenta (Ambasadora RP w Paryżu) odmowa wyświetlenia *Miasta nieujarzmionego* na festiwalu filmowym w Cannes. „Pomysł filmu uważam za doskonały. (...) Ale realizatorzy zrobili z tego pomysłu żałosną karykaturę. (...) Realizatorzy zmarnowali film do tego stopnia, że pokazywanie go za granicą (...) byłoby dla nas szczególnie kompromitujące”<sup>14</sup> — pisał w liście skierowanym, jak można przypuszczać, do kierownika Wydziału Kultury KC PZPR.

Zrealizowany materiał poddano zatem ingerencji, o której reżyser pisał w liście do Jerzego Andrzejewskiego: „Film utknął na skutek przeróbek i dodatków robionych przez Wandę [Jakubowską]. Już je zresztą wyrzuciłem. Ale jednak trzeba zrobić jeszcze przeróbki i w tej sprawie trzeba, żebyśmy się koniecznie porozumieli”<sup>15</sup>. W międzyczasie, podczas zjazdu filmowców w Wiśle, postulowano wprowadzenie w obrębie polskiej kultury zasady realizmu socjalistycznego, którego założenia *Miasto nieujarzmione* nie respektowało. „Koncepcji filmu zarzucono »bezwzględnie« szkodliwy wydźwięk polityczny”<sup>16</sup>, niemniej gotowe dzieło trafiło na polskie ekrany w grudniu 1950 roku — wieńcząc trwające ponad 4,5 roku zmagania. Po topos robinsona warszawskiego

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 199.

<sup>12</sup> Tamże, s. 200.

<sup>13</sup> Tamże, s. 205.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże, s. 206.

<sup>16</sup> Tamże.

sięgnięto ponownie dopiero w nowym tysiącleciu, za sprawą realizacji nagrodzonego Oscarem filmu *Pianista*. Wszak wcześniej „[n]ie wchodziło w grę, żeby bohater nazywał się Szpilman i żeby wyglądał tak, jak wygląda autor pamiętników na zdjęciu opublikowanym w książce w Znak: jako trzydziestoletni warszawski inteligent o szczupłej, semickiej twarzy”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 157.