

YELIZAVETA STARTSAVA

UNIwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki  
Instytut Literatury Polskiej  
E-MAIL: ELASTARTSAVA@GMAIL.COM

---

## Tropy romantyczne w filmie *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna

### STRESZCZENIE

Tematem artykułu jest analiza filmu *Do widzenia, do jutra* (1960) w reżyserii Janusza Morgensterna przeprowadzona pod kątem wskazania obecnych w nim motywów i tropów romantycznych. Podczas analizy odwołuję się do dziedzictwa polskiej literatury wczesnoromantycznej, którą można określić mianem romantyzmu egzystencjalnego. Arcydziełem tej odmiany nurtu literatury romantycznej jest dzieło Adama Mickiewicza *Dziady wileńsko-kowieńskie* (1823). Pierwsze próby zmierzenia się z dziedzictwem romantyzmu egzystencjalnego twórcy polskiego kina podjęli na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Analiza filmu dokonana za pośrednictwem klucza romantycznego pozwala odczytać go inaczej, niż to czyniono dotychczas.

### SŁOWA KLUCZOWE

romantyzm, kino polskie, egzystencjalizm, autokreacja, tradycja

Odwilż październikowa 1956 roku i związane z nią złagodzenie cenzury pozwoliły twórcom polskiego kina na sięgnięcie po zakazane wcześniej tematy, co w praktyce oznaczało ponowne wykorzystanie kanonu romantycznego. Kultura polska w tym czasie była hermetyczna i nie pozwalała na oderwanie się od historii. Kształtowana była również z aprobatą władzy dla romantyzmu kanonicznego, znanego i powszechnie rozpoznawalnego w „rewolucyjnej twórczości” Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. W filmach Polskiej Szkoły Filmowej podejmowano dyskusje

z mitologią narodową, która nabrała nowych sensów w związku z doświadczeniami wojennymi. Mimo działań cenzury, która w czasach PRL blokowała swobodę twórczą, kino prezentowało życie bohaterów indywidualnych na tle losu całego narodu. Najbardziej znane filmy tego nurtu korespondowały z paradygmatem romantycznym, większość z nich bowiem dotyczyła ówczesnej kondycji Polaków i roli narodu polskiego w machinie historii. Taką tematykę podjęli Andrzej Wajda w *Kanale* (1957), *Popiele i diamenty* (1958) i *Lotnej* (1959) czy Andrzej Munk w *Człowieku na torze* (1956), *Eroice* (1957) i *Zezowatym szczęściu* (1959)<sup>1</sup>. Najbardziej rozpoznawalną postacią, w której widzowie dostrzegali bohatera swoich czasów, był Zbigniew Cybulski. Postać odtwarzana przez niego we wspomnianym *Popiele i diamenty* dokonywała rozliczenia z polską historią:

Kreując postać Maćka Chełmickiego Zbyszek Cybulski osiąga szczyty aktorskiego kunsztu. Dzięki temu filmowi stał się jednocześnie wzorem bohatera i symbolem gwiazdora, który niemal całemu pokoleniu polskiej młodzieży narzucił dzinsy i ciemne okulary. [...] Stał się idolem, postacią ekranu numer jeden, kimś bliskim rzeszom widzów<sup>2</sup>.

W tym samym czasie powstawały obrazy, które nie weszły do kanonu Polskiej Szkoły Filmowej. Tematów rozliczeniowych nie podejmował na przykład Janusz Morgenstern w *Do widzenia, do jutra*, opowiadając o życiu elity artystycznej Gdańska (teatrzyk „Bim-Bom”). Inne filmy przedstawiały zamożnych przedstawicieli „bananowej młodzieży” w Warszawie (*Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy) czy też mówiły o wiecznym tymczasowej egzystencji studenta ichtiologii (*Rysopis* Jerzego Skolimowskiego). Tematyka ogniskowała się wokół codziennych bolączek młodych ludzi: poszukiwania przez nich sensu życia, rozterek miłosnych i ucieczki w świat sztuki. Filmy przedstawiały młodzież w pewnym stopniu zmitologizowaną<sup>3</sup>. Nie zyskały powszechnej aprobaty publiczności, były krytykowane przez filmoznawców i ocenzone przez władzę, gdyż nie spełniały najważniejszej – według niej – funkcji, czyli nie wychowywały młodzieży na odpowiadających ówczesnym wzorcom obywateli. Wymienione dzieła odwoływały się wprawdzie do podstawowego etosu kultury polskiej (kultury romantycznej), ale posługiwały się nowym językiem filmowym i poruszały inne tematy niż te, które podejmowali twórcy Polskiej Szkoły Filmowej. O wiele bliżej było im do tradycji nowofalowej:

[...] „szkoła polska” dała ton, który określano jako „agresywny pacyfizm”, wkład do sztuki antywojennej jeden z najbardziej dobitnych w ostatnich dziesięcioleciach. „Nowa fala” natomiast nie interesuje się problemami urazów społecznych: zagłębia się ona w analizę psychologiczną, delikatną, rafinowaną, przenikliwie drobiazgową, jakiej

<sup>1</sup> W. Bonusiak, *Historia polski: 1944–1989*, Rzeszów 2007, s. 173.

<sup>2</sup> K. Witkowski, *Prawo pustyni*, „Ekran” 1992, nr 2, s. 10.

<sup>3</sup> T. Miczka, *Andrzeja Wajdy powinności wobec widza*, „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 15–16, s. 26–46.

jeszcze nie uprawiano w sztuce filmowej w ciągu jej dziejów. Tutaj filmy „nowej fali” spokrewnione są z poszukiwaniami literatury najnowszej, „nowej powieści” czy „antypowieści”. Jej charakterystyczną cechą jest „ciągłość strumienia świadomości”, próba odtworzenia odczuwania, w sposób nieuporządkowany, od środka, tak jak wyglądałoby to w mechanicznym zapisie [...]. W filmach „nowej fali” spotykamy się z przemianami rzeczywistości i marzeń sennych<sup>4</sup>.

Wzorców zachowań bohaterów twórcy polskiego kina szukali w dziedzictwie kultury romantycznej – z naciskiem na jej egzystencjalną odmianę. Pierwszej próby zmierzenia się z dziedzictwem romantyzmu egzystencjalnego dokonali na początku lat sześćdziesiątych XX wieku.

### **Problematyka utworów wczesnoromantycznych:**

#### ***Dziady, cz. IV* Adama Mickiewicza**

Tematyka egzystencjalna dominowała w literaturze polskiego romantyzmu, z nim wypracowano kanon literatury tyrtęjsko-mesjanicznej. Ze względu na uwarunkowania historyczne rozwój literatury egzystencjalnej został zahamowany. Na potrzebę przyjrzenia się tej problematyce Maria Janion wskazała dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. *Dziady wileńsko-kowieńskie* Adama Mickiewicza (1823), *Maria* Antoniego Malczewskiego (1825), a także *Kordian* Juliusza Słowackiego (1834), który wykracza poza granice czasowe wczesnego romantyzmu, wpiwały się w ten egzystencjalizm. W filmie Janusza Morgensterna *Do widzenia, do jutra* można zaobserwować dialog z tradycją ufundowaną na lekturze *Dziadów, cz. IV* Mickiewicza.

W wydanych w 1823 roku *Dziadach, cz. IV* Mickiewicz opisał historię dwojga kochanków, odwołując się do schrystianizowanej teorii miłości platońskiej. Nadał miłości wyższy porządek, sakralizując zarówno samo uczucie, jak i jego obiekt, idealną kochankę. *Dziady, cz. IV* zostały prędko uznane za utwór stanowiący najdoskonalszy obraz miłości romantycznej. Dodatkowo powagi dodawała jej legenda biograficzna związana z powstaniem utworu. Nie było bowiem tajemnicą, że Mickiewicz, pisząc *Dziady*, odwoływał się do własnych przeżyć miłosnych – do romansu z Marylą z Wereszczaków Puttkamerową<sup>5</sup>.

Głównym bohaterem *Dziadów, cz. IV* Mickiewicz uczynił postać o niepewnym statusie ontologicznym, która teatralizowała swoją miłość i całe życie oraz przeżywała rozterki wewnętrzne. Podobne miłosne katusze nie były jednak tylko udziałem Gustawa. Za bohatera, który w modelowy sposób odzwierciedlał lęki i tęsknoty ludzi początku dziewiętnastego stulecia, uznany został szekspirowski Hamlet.

<sup>4</sup> Z. Kałużyński, *Nowa fala w polskim kinie*, „Kino” 1966, nr 4, s. 1–5.

<sup>5</sup> Hasło: „Puttkamerowa Maria”, [w:] *Mickiewicz. Encyklopedia*, red. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, s. 448–451.

Stało się tak w dużej mierze dzięki lekturze, jakiej poddał dzieło renesansowego dramaturga Johann Wolfgang Goethe w *Latach nauki Wilhelma Meistra*. „Zajęcie się Hamletem jako utworem odzwierciedlającym problem przede wszystkim psychologiczny, i to bliski ludziom z przełomu wieków XVIII i XIX, zawdzięcza Europa głównie Niemcom [...], a wśród nich na pierwszym miejscu Goethemu”<sup>6</sup> – pisał Jarosław Maciejewski. Goethe zastosował do lektury Hamleta klucz retrospektywny: zadał pytania, jakie doświadczenia ukształtowały duńskiego księcia i co wpłynęło na to, że w jego odczuciu „świat wypadł z formy”. Wedle jego interpretacji:

Zdumienie i melancholia ogarniają samotnego Hamleta; staje się cierpki wobec uśmiechniętych łotrów, przysięga, że nie zapomni o zmarłym i kończy wiele mówiącym westchnieniem: „Zwichnięty czas, w przeklętym ja momencie / Rodziłem się, by leczyć to zwichnięcie”. W słowach tych leży – jak mi się wydaje – klucz do całego postępowania Hamleta; widzę wyraźnie, co Szekspir chciał przedstawić: wielki czyn, nałożony na duszę, która temu czynowi nie może sprostać. [...] Zasadzono tu dąb w kosztownym naczyniu, które powinno było przyjąć do swego wnętrza tylko wdzięczne kwiaty; korzenie się rozrastają, naczynie pęka<sup>7</sup>.

Potraktowanie Hamleta jako bohatera, który jest rozdarty między wolą a powinnością, od którego „żąda się rzeczy niemożliwej” – bowiem „ginie pod ciężarem, którego nie może ani udźwignąć, ani zrzucić” – stało się jedną ze składowych cech bohatera romantycznego.

*Valérie* Barbary Juliany de Krüdener była ulubioną powieścią Maryli Puttkamerowej. Za przykładem ukochanej jej pilnym czytelnikiem został także Adam Mickiewicz. Epistolarny romans, w wielu miejscach naśladowujący *Cierpienia młodego Wertera* Goethego, opisywał dzieje nieszczęśliwego uczucia młodzieńca – Gustawa de Linar – do młodziutkiej Walerii, żony swego przyjaciela. Tym, co przede wszystkim różni *Valérie* od dzieła Goethego, był wyraźnie podkreślony, indywidualny wymiar nieszczęśliwego uczucia. Dziewczyna – obiekt uczuć Gustawa – przez większą część powieści w ogóle się ich nie domyślała. Bohater spalał się tymczasem w platonicznej miłości, która stała się przyczyną jego „słodkiego bólu”, a finalnie – śmierci. Warto przy tym podkreślić, że bohater nie doświadczał odrzucenia ani zdrady<sup>8</sup>, uczucie do Walerii sprawiło, że Gustaw, w swoim mniemaniu, żył pełnią życia i umarł szczęśliwy.

Twórcy preromantyczni, tacy jak Goethe czy de Krüdener, stworzyli pewien wzorzec bohatera, który był przekonany o własnej niepowtarzalności, realizował

<sup>6</sup> J. Maciejewski, *Funkcja hamletyzmu w „Horsztyńskim” Słowackiego*, [w:] *Literatura. Komparatystyka. Folklor: księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczyński, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968, s. 354.

<sup>7</sup> J. W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, [za:] *Goethe i Schiller o teatrze i dramacie: wybór pism*, opr. O. Dobijanka-Witczakowa, Warszawa 1996, s. 191–192.

<sup>8</sup> I. Puchalska, *Mickiewicz i pani de Krüdener*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 180.

najpełniejszy scenariusz egzystencjalny w obrębie własnego życia emocjonalnego oraz charakteryzował się skrajnie indywidualistycznym odczuciem egzystencji i gwałtownością uczuć. Jego działania były motywowane buntem przeciwko nierówności społecznej i potrzebą wyeksponowania własnej wyjątkowości. Przed konfliktem ze społeczeństwem uciekał w świat sztuki, w którym szukał dla siebie ratunku.

Według angielskiego poety George'a Gordona Byrona życie i literatura składają się w jedną całość. Dlatego też w bohaterach przezeń stworzonych (na przykład w *Giaurze* czy *Don Juanie*), którzy prędko zaczęli być kategoryzowani jako „bohaterowie bajroniczni”, doszukiwano się elementów biografii i cech samego autora. Stefan Treugutt pisał: „krytyka romantycznego idealizowania, oderwania od życia, bezpłodnego marzycielstwa – dokonywana często z wielce trywialnych pozycji – wskazywała Byrona jako źródło zła”<sup>9</sup>. Bohatera bajronicznego znamionowała przede wszystkim postawa buntu. Był to indywidualista i samotnik, na własne życzenie izolujący się od społeczeństwa, którym gardził. Cechowała go wyniosłość i pogardliwa poza wobec otoczenia – połączona z chęcią skupienia na sobie uwagi. To egotysta lubujący się w swoich cierpieniach. Nosił w sobie „winę tragiczną”, która nie pozwalała mu wrócić do normalnego życia – często było to związane z doświadczeniem nieszczęśliwej miłości. Wśród takich bohaterów znalazł się Pustelnik-Gustaw z *Dziadów*, cz. IV, także o cechach bajronicznych<sup>10</sup>, który przeżywał kryzys egzystencjalny.

Gustaw podzielił swoje życie na dwie części, przed śmiercią i po niej, przy czym „śmierć” możemy traktować zarówno dosłownie (samobójstwo spowodowane zamążpójściem ukochanej), jak i metaforycznie (Gustaw na okrzyk dzieci Księdza „Trup... trup... ach! ach! nie bierz tata!” odpowiada „Umarły!... o nie! tylko umarły dla świata!”<sup>11</sup>). Podział życia na dwa okresy uzasadniała nieszczęśliwa miłość, która zapewniła Gustawowi poczucie sensu życia, a jednocześnie skazała go na nieludzkie cierpienia. Gustaw – bohater *Dziadów* – zakochał się w Maryli, która była zaręczona z innym mężczyzną. Bez względu na zarzuty, które wobec Maryli formułował Gustaw, trzeba podkreślić, że miłość romantycznych kochanków od samego początku była skazana na niespełnienie. Nie tylko dlatego, że dzieliły ich niemożliwe do przekroczenia bariery społeczne, lecz także ze względu na sam charakter miłości romantycznej, która nie dowartościowywała miłości małżeńskiej ani nie dopuszczała możliwości spełnienia uczucia na ziemi. Gustaw o tym znakomicie wiedział. Od tragicznego doświadczenia samobójstwa (nawet jeśli traktować je tylko jako metaforę) zaczęła się jego nowa egzystencja – życie po śmierci.

<sup>9</sup> Hasło: „bajronizm”, [w:] *Słownik literatury XIX wieku*, op. cit., s. 72.

<sup>10</sup> Hasło: „bajronizm”, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, s. 70.

<sup>11</sup> A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. IV, [w:] idem, *Dziady*, cz. II, IV i I, Warszawa 1968, s. 45.

Już pierwsi czytelnicy tego dramatu podkreślali związki łączące go z *Cierpieniami młodego Wertera* Goethego. Gustaw, podobnie jak Werter, wybrał „fatalną” kobietę, z którą nie mógł – a może tak naprawdę nawet nie chciał – połączyć się węzłem małżeńskim. Lotta z powieści Goethego była *femme fatale*, gdyż miłość, którą obdarzył ją Werter, stała się źródłem jego cierpienia i doprowadziła do śmierci samobójczej. Maryla z *Dziadów*, cz. IV nie obiecywała kochankowi wiecznej miłości, nie kłamała w sprawie dalszego wspólnego życia. Mówiła mu prawdę z zimną krwią, co najbardziej dotknęło Gustawa. Skala jego uczuć była jednak większa niż Wertera. Kochanka została przez niego przedstawiona z jednej strony jako anioł, wyidealizowany obiekt uczuć, z drugiej zaś jako kobieta beztrzesko i obojętnie przechodząca obok nieszczęścia osoby, która ją kochała („Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto! / Postaci twojej zazdroszczą anieli, A duszę gorszą masz, gorszą niżeli!... / Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto! / [...] Zabiłaś mię, zwodnico!”<sup>12</sup>). Zarówno Maryli, jak i Lotcie nie można przypisać cech kobiet o „diabelskim usposobieniu”, zyskały je dopiero w obliczu nieszczęśliwej miłości młodzieńców<sup>13</sup>. Jednak warto podkreślić, że miłość romantyczna była nie tylko źródłem cierpienia, lecz także wyrazem buntu przeciwko konwenansom.

[...] miłość jako doświadczenie ambiwalentne, będące zarazem najwyższym szczęściem i największym cierpieniem, „niebem” i „piekłem” na ziemi. [...] Bohaterowie świadomie zamieniają swe uczucia w „pasję” – w namiętne [...] absolutne przeżycie. Werter odczuwa miłość jako wyraz skrajnego buntu już nie tylko przeciwko prawom społecznym, lecz przeciwko prawom natury w imię duchowości ludzkiej, w imię odmiennego od całej natury statusu człowieka na ziemi<sup>14</sup>.

Gustaw, tak jak Werter, popełnił samobójstwo. Dla obydwu bohaterów ten krok był z jednej strony formą obrony przed światem, do którego nie pasowali, a z drugiej zaś „końcem romantycznej egzystencji”<sup>15</sup>. Romantyk, który zrealizował swój życiowy scenariusz, mógł oczekiwać, że kolejnym etapem będzie życie po śmierci. Winą za własne niepowodzenie Gustaw obarczył Księdza, który podsunął mu „książki zbójce”<sup>16</sup> („Ty mnie zabiłeś! – ty mnie nauczyłeś czytać!”<sup>17</sup> – mówił). Pustelnik teatralizował miłość i swoje nieszczęście, odgrywał przed Księdzem monodram zawiedzionych uczuć, przybierał wciąż różne wcielenia,

<sup>12</sup> Ibidem, s. 91–92.

<sup>13</sup> Podobne bohaterki pojawiły się w „czarnych filmach” kina amerykańskiego już na początku lat trzydziestych XX wieku. Zob. S. Bobowski, *Film noir – repetytorium*, [w:] *Film noir*. Wrocław 2010, s. 11.

<sup>14</sup> Hasło: „miłość”, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 546–550.

<sup>15</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 21–23.

<sup>16</sup> *Mickiewicz. Encyklopedia*, op. cit., s. 257.

<sup>17</sup> A. Mickiewicz, op. cit., s. 100.

idealizował miłość „bratnich dusz”, które są sobie przeznaczone, zapominając o tym, że spełnienie na ziemi jest grzechem wobec nieba.

Obaj omawiani tu bohaterowie mieli artystyczne dusze. Romantyk – artysta nie mógł znieść „ziemskiej rzeczywistości”, więc próbował ją zaczarować za pomocą sztuki<sup>18</sup>. Gustaw i Werter egzystowali w innej rzeczywistości – wymarzonej. Dla nich sprawy życia codziennego były czymś zbyt pospolitym, czymś nie do przyjęcia:

Bo Goethe mówił o świecie, w którym dał o sobie znać niezwykle silny kryzys poczucia tożsamości. Problemem Wertera jest: „mieć pewność własnego istnienia”. Ale jak można mieć pewność własnego istnienia w świecie, który wyszedł z formy? Werter, obserwując społeczeństwo, jest porażony tym, że jedynym sensem życia dla większości ludzi jest samo podtrzymywanie życia „przedłużanie naszego biednego istnienia”, całodzienna praca i jałowa pustka<sup>19</sup>.

Teatralne zachowania bohaterów Goethego i Mickiewicza były świadomą autokreacją. Nawet sposób, w jaki próbowali przedstawić światu swoje wykreowane „ja”, był dosyć wyszukany. Gustaw robił to za pośrednictwem poezji, Werter – w sztuce i w listach do przyjaciela Wilhelma:

Korespondencja bowiem jest bardzo szczególnym rodzajem teatru z nadawcą w głównej i jedynej roli. Kolejno nadsyłane wieści – kolejne akty układające się we fragmentaryczną, ciągle niedokończoną historię, pozwalają poecie na swoistą autokreację. [...] Pisząc o sobie trzeba dokonywać wyboru. Przedstawiać siebie w paru charakterystycznych, najważniejszych rysach. Nie ma czasu na wszystko. Podobnie aktor na scenie nie ma czasu – widz w ciągu jednego wieczoru musi do końca poznać kreowanego bohatera. Stąd i tu, i tam potrzeba skrótów, symboli, aluzji – innymi słowy potrzeba teatralizacji<sup>20</sup>.

Gustaw był bohaterem egzystencjalnym, który dążył przede wszystkim do spełnienia swoich marzeń. Kiedy w zetknięciu z rzeczywistością przegrywał, nie próbował ukoić swojego cierpienia, lecz przeciwnie – podsycił je. Był narcyzem i buntownikiem, który negował świat w imię najwyższych wartości<sup>21</sup>. Walka z odczarowaną rzeczywistością skończyła się dla niego klęską, która jednak sprawiła, że przeszedł do innego wymiaru rzeczywistości, a swoje uczucia sublimował w sztukę. Podobne rozterki egzystencjalne przeżywa bohater filmu *Do widzenia, do jutra* – Jacek.

<sup>18</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni: Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 53.

<sup>19</sup> S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2003, s. 136.

<sup>20</sup> M. Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli*, Warszawa 1989, s. 15.

<sup>21</sup> *Mickiewicz. Encyklopedia*, op. cit., s. 133.

## Romantyczne sylwetki bohaterów filmu *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna

Film *Do widzenia, do jutra* wszedł na ekrany w 1960 roku i był debiutem reżyserkim Janusza Morgensterna. Przy jego produkcji pracowała grupa osób związanych z życiem artystycznym Wybrzeża: scenariusz był wspólnym dziełem aktora i twórcy studenckiego teatru „Bim-Bom” Zbigniewa Cybulskiego oraz Bogumiła Kobieli. W filmie zagrali ponadto aktorzy gdańskiego „Bim-Bomu”<sup>22</sup>:

Zamówiony przez Morgensterna scenariusz *Do widzenia, do jutra*, napisany wspólnie przez Cybulskiego i Kobielię, trafił wkrótce do Zespołu Filmowego „Kadr”. Niestety, oryginalny projekt trafił na poważną biurokratyczną przeszkodę: jego autorami byli bowiem... aktorzy. Decyzję o skierowaniu filmu do produkcji odwlekano miesiącami<sup>23</sup>.

Dzieło było debiutem nie tylko Morgensterna, lecz także wielu współpracujących z nim osób. Cybulski, rozślawiony rolą Maćka Chełmickiego w *Popiele i diamentcie* Wajdy, pierwszy raz zajął się pisaniem scenariusza. Na dużym ekranie pojawiła się po raz pierwszy Teresa Tuszyńska – odtwórczyni roli Margueritte. Strona warsztatowo-stylistyczna filmu w sposób wyczerpujący oddała atmosferę czasów, chociaż nie bez skaz:

Film zaczyna się obrazem spotykających się rąk z gdańskiego teatrzyku „Co to?” i gitarową balladą Komedy. Nie przeszkadza błada projekcja, chrypiący dźwięk. Działa elegancja graficznych, czarno-białych kadrów Laskowskiego: dużo światła, powietrza; rock-and-rollowa moda tamtych lat, halki, spódnice i koszule w paski<sup>24</sup>.

*Do widzenia, do jutra* jest filmem o tamtych czasach. Reżyser chciał w nim oddać atmosferę ówczesnego Gdańska, tworzoną w przeważającej mierze przez środowisko artystycznej młodzieży. Po ciemnych latach socrealizmu i przełomie odwilży życie kulturalne w Polsce zaczęło wreszcie nabierać kolorów. Przedstawieni w filmie bohaterowie pozbawieni są traumy doświadczenia wojennego, budują życie od nowa. Tłem miłosnej historii, która wysuwa się na pierwszy plan filmu, jest codzienne życie twórców gdańskich kabaretów „Bim-Bom” oraz „teatrzyku «małych form», pantomimy rąk oraz śmiesznych maszynek i pozytywek”<sup>25</sup>. Główną osią tematyczną jest niemożliwe do spełnienia uczucie dwojga młodych ludzi: studenta Jacka, który w wolnych chwilach reżyseruje w amatorskim teatrzyku (Cybulski), i młodziutkiej córki konsula Francji, Margueritte (Tuszyńska). Rola dziewczyny została oparta na autentycznej postaci. Marek Hendrykowski pisał:

<sup>22</sup> Por. A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 316.

<sup>23</sup> M. Hendrykowski, *Do widzenia, do jutra*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD), 13 maja 2016, [online] <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/do-widzenia-do-jutra/21> [dostęp: 28.10.2018].

<sup>24</sup> T. Sobolewski, *Swoimi słowami. „Do widzenia, do jutra”*, „Kino” 2002, nr 5, s. 70.

<sup>25</sup> A. Jackiewicz, op. cit., s. 316.



Postać Margueritte należała wprawdzie do świata fantazji, miała jednak swój stąpający po ziemi pierwowzór. W latach 1956–1960 w okazałej eleganckiej siedzibie w centrum Sopotu mieściła się ogrodzona wysokim parkanem placówka dyplomatyczna konsulatu Republiki Francuskiej. To właśnie córka konsula, piękna młodziutka Françoise (późniejsza Madame de Bourbon) była ową fascynującą cudzoziemką, która w ciągu roku szkolnego uczyła się w liceum w Wiedniu, ale wakacje i święta spędzała u rodziców w Sopocie. Korzystając z uroków polskiego lata, grała w tenisa na kortach Sopotkiego Klubu Tenisowego, przyjaźniła się też z młodymi artystami Trójmiasta, odwiedzając od czasu do czasu studenckie kluby<sup>26</sup>.

Jacek zakochuje się w Margueritte od pierwszego wejrzenia. Chociaż zdaje sobie sprawę, że dziewczyna wkrótce będzie musiała wyjechać z Polski, próbuje ją przy sobie zatrzymać, rozpoznawszy w niej ideał kobiecości i wymarzoną kochankę. Idealizuje ją i marzy o spędzeniu z nią przyszłości. Margueritte wyjeżdża jednak bez pożegnania do Francji, a rozczarowany Jacek wraca do teatryku. Scena, w której siedzący przy fortepianie zakochany opowiada historię miłości trzymanej w ręku lalce, rozpoczyna i zamyka film:

W tę prostą i banalną historię romantycznej przygody autorzy filmu wplekli sceny realizowane w autentycznych gdańskich piwnicach studenckich, z udziałem twórców i aktorów teatryków [...], próbując w ten sposób utrwalić niepowtarzalne zjawisko, jakim były one w drugiej połowie lat 50. Pragnęli oddać ich nastrój, urodę i przesłanie, a tym samym wyrazić stan ducha, tęsknoty i urazy ówczesnej młodej inteligencji. Nerwowa gra Zbyszka Cybulskiego oddaje to wszystko, co ukrywa się w cieniu, poza wypowiedzianymi słowami, lecz jest obecne w życiu: niezgoda na nietrwałość uczuć, na świat, w którym nie ma miejsca dla romantyzmu, na szczęście ulotne jak chwila<sup>27</sup>.

Sięgnięcie do klasycznej definicji bohatera filmowego uświadamia, że – podobnie jak w przypadku romantycznych postaci literackich – jego zachowania wyznaczają najważniejsze punkty dramaturgii utworu; od jego rozstrzygnięć i gestów często zależy dalszy przebieg akcji.

Podjęmowane przez bohatera decyzje, jego czyny i wypowiedzane słowa są najczęściej motorem napędowym rozwijającej się akcji, decydują o skupieniu uwagi i zaangażowaniu emocjonalnym widza. Bohater jest konstrukcją różnorodnych motywów i cech, np. wyglądu, zachowania, charakteru i innych, o których to odbiorca wnioskuje na podstawie aktorskiej kreacji i informacji narracyjnych. Działania bohatera są określane przez różnorodne motywacje związane z rozwojem akcji i przebiegiem wydarzeń oraz konwencje konstrukcji filmowej<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> M. Hendrykowski, op. cit.

<sup>27</sup> *Do widzenia, do jutra*, 14 maja 2016, [online] <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122235> [dostęp: 28.10.2018].

<sup>28</sup> J. Twardosz, *Bohater*, [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków 2010, [online] <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/bohater/252> [dostęp: 22.06.2016].

Zachowania typowych bohaterów romantycznych można przedstawić za pomocą uproszczonego schematu: 1) bohater znajduje się w swoim zwykłym otoczeniu, 2) w jego życiu wydarza się coś, co wyrывa go z otoczenia, 3) przeżywa zawirowania emocjonalne związane ze zmianą jego ustabilizowanego życia, 4) zostaje postawiony przed jakimś wyborem (kulminacja), 5) następuje rozwiązanie akcji.

Losy głównego bohatera *Do widzenia, do jutra*, Jacka, również składają się w opisywaną całość. Na początku filmu przebywa w swoim naturalnym otoczeniu – przy pianinie w teatrze snuje opowieść o swojej miłości. W następnej scenie na moście w Gdańsku wpatruje się w wodę. Chwilę później poznaje Margueritte i zakochuje się w niej. Przeżywa skrajne emocje – od szczęścia do smutku, który graniczy ze stanem depresyjnym. Kiedy dowiaduje się o planowanym wyjeździe ukochanej, między bohaterami dochodzi do szczerzej rozmowy, podczas której Jacek prosi ją, by z nim została. Dziewczyna nie odmawia mu wprost, proponuje spotkanie następnego dnia („Do widzenia” – „Do jutra”). Jacek, nie podejrzewając niczego, wraca w umówionej porze, ale okazuje się, że Margueritte wyjechała już do Francji. Jest rozczarowany, odczuwa pustkę, nie jest pewien, czy jego miłość jest rzeczywista, i żeby się w tym utwierdzić, opowiada o niej – traktuje swoje uczucia jako tworzywo sztuki.

Jacek zamienia swoje życie w teatr – te dwie rzeczywistości są w jego przypadku jednością. Życie staje się sceną, on sam – aktorem, a Margueritte – widzem. Dziewczyna podejmuje wyzwanie i gra według jego zasad – aż do momentu, w którym „romantyczne”, błazeńskie „ja” Jacka zaczyna jej przeszkadzać i utrudniać życie, domagając się przeniesienia teatralnej gry do rzeczywistości.

Warto podkreślić, iż nie tyle spotkanie kochanki wpływa na działania bohatera, ile same jego działania są motorem napędzającym życie. Styl bycia Jacka nie zmienia się wraz z poznaniem Margueritte. Chłopak przybiera maski, prowokuje otoczenie i lekceważy powszechnie przyjęte w społeczeństwie normy – skupia na sobie uwagę innych, co jest bardzo charakterystyczne dla indywidualistycznej filozofii romantyzmu<sup>29</sup>. Jest bohaterem skrajnie narcystycznym, lecz z dystansem do siebie, a potwierdzenia swojej wyjątkowości szuka w relacjach z kobietami (w poszukiwaniu „tej jedynej” odgrywa przed nimi scenki, których nie rozumieją, więc traktują go jak błazna, co tylko upewnia go w poczuciu własnej odrębności). Jacek wykorzystuje Joasię, koleżankę z teatryku, bawi się jej uczuciami. Dziewczyna nic dla niego nie znaczy, bo nie stanowi dla niego wyzwania. Nie interesują go bowiem rzeczy i sprawy, które przychodzą mu z łatwością. Wizja romansu z Joasią odstrasza go swoją pospolitością. Student specjalnie prowokuje dziewczynę, przymierza maskę nieszczęśliwego kochanka, czyli dalej robi „swoje miny”, oczekując reakcji. Joasia jednak reaguje zgodnie z jego przewidywaniami – uważa go za błazna. Ta rozmowa staje się dla Jacka inspiracją do kolejnej scenki odegranej potem w teatryku. Mężczyzna z premedytacją „gra w życie”, by potem wykorzystać zdobyte doświadczenia w sztuce. Maskę nieszczęśliwego kochanka przywdziewa podobnie jak preromantyczne wcielenie Goetheańskiego Wertera:

<sup>29</sup> Hasło: „romantyzm”, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 356–366.

Wielkim wzorcem romantyków w ujęciu tematu miłosnego były *Cierpienia młodego Wertera* Goethego [...]. Aby nadać doświadczeniu miłości szczególną intensywność i odmienność od powszechnie znanych uczuć, bohaterowie romantyczni, podobnie jak Werter, programowo podsycają miłosne cierpienia, wybierając kobiety zaręczone z innymi lub zamężne. Świadomie zamieniają swe uczucia w „pasję” [...]. Programowa platoniczność romansu stanowi subtelnie wyspekulowaną torturę<sup>30</sup>.

Margueritte w oczach Jacka jest wyjątkowa. Pochodzą „z dwóch różnych planet”. Dziewczyna rozumie intencje Jacka i przyjmuje zaproszenie do gry – podobnie jak Maryla Puttkamerowa podjęła wyzwanie postawione przez Mickiewicza:

Maryla była odpowiednią partnerką do jego gry, marzyła o romantycznej przygodzie, o literackich bohaterkach, bardzo w tym czasie popularnych postaciach Lotty i Walerii. [...] Absolutne, nieskażone niczym „porozumienie dwóch bratnich dusz”<sup>31</sup>.

Kluczowa dla kwestii teatralizacji uczuć jest scena „rozmowy” Jacka z lalką. W pierwszej scenie, która rozgrywa się za kulisami teatru, główny bohater siedzi przy pianinie i trzyma w rękach szmacianą laleczkę. Warto tutaj podkreślić samotność artysty, poczucie wyobcowania, z którym się zmagają. Jacek zazdrości lalce jej obojętności wobec świata. Jednocześnie tylko z nią potrafi rozmawiać o marzeniach i „inności” – uważa, że nikt inny go nie zrozumie. Jako modelowy romantyk ma marzenia, które innym wydawać się mogą co najmniej fantastyczne. W tym fragmencie bohater Cybulskiego zostaje przedstawiony jako aktor, który potrzebuje publiczności, przed którą będzie mógł grać, manifestując swój odmienny światopogląd.

Z czasem Jacek uczy się rozmawiać o swoich marzeniach nie tylko z lalką, lecz także z Margueritte. Nie odczuwa bowiem jej dezaprobaty. Wierzy, że dziewczyna została stworzona dla niego, wie jednak zarazem, że idealna miłość nie będzie możliwa do zrealizowania „na tej planecie”. Paradoxs sytuacji polega na tym, że bohaterowie tacy jak Jacek z jednej strony potrzebują widzów – publiczności, która oceni ich grę i w której oczach będą się mogli przeglądać, z drugiej zaś czują dokuczliwą obecność w ich przestrzeni kogoś trzeciego i tęsknią za samotnością. Jacek wybiera dla siebie niedostępny obiekt miłości i zachowuje się tak, jakby nie było między nimi różnicy społecznej: do samego końca wierzy, że uda mu się przekonać dziewczynę, by została „na jego planecie”. Bohater filmu widzi w obiekcie swoich uczuć bratnią duszę, nie zdając sobie sprawy z tego, że dla Francuzki jest tylko Małym Księciem z innej planety. Nawiązanie do tej postaci nie jest przypadkowym skojarzeniem. Zdaniem Marka Hendrykowskiego:

<sup>30</sup> Hasło: „miłość”, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 548.

<sup>31</sup> A. Piroćkinas, *Litewskie lata Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 230.

Twórcy *Do widzenia, do jutra* mierzyli wysoko. Nie chodziło im bynajmniej o łaźwy melodramat, lecz o coś więcej. Jak określił to Zbigniew Cybulski: „marzenie, które stanowi motor działania”. Jak słusznie przypomina Łukasz Maciejewski, tę na wpół baśniową historię o pełnej lirycznego wdzięku miłości Jacka i Margueritte łączy wiele z Małym Księciem i Różą, których wcześniej powołała do życia wyobraźnia Antoine’a de Saint-Exupéry’ego. [...] Bezpośrednie odwołanie do *Małego księcia* pojawia się wprost w paru kwestiach dialogowych wypowiedzianych przez oboje bohaterów. Tamten mit niewątpliwie pomógł wykreować nowy, dając szansę na filmowy zapis niezwykłego fenomenu polskiej kultury, jakim było przez pewien czas środowisko studenckie i artystyczne Wybrzeża z galerią jego nieprzeciętnych osobowości<sup>32</sup>.

O ile odniesienia do *Małego księcia* w *Do widzenia, do jutra* są wyrażone wprost, o tyle wskazanie odwołań do literatury romantycznej wymaga od odbiorcy erudycji i ponadprzeciętnej znajomości historii literatury. Nie ma jednak wątpliwości, że istnieją, a ich analiza jest całkowicie uprawniona. O kluczowej dla filmu kwestii teatralizacji uczuć – typowej dla zachowania bohaterów wczesnoromantycznych – tak pisała Marta Zielińska:

Tęsknota do ideału łatwo czyni z człowieka aktora. [...] Przyjemnie wyobrażać siebie w postaci ulubionego bohatera. Choć przyjemność to jednak dwuznaczna. Rzecz bowiem polega na tym, że najpierw trzeba ulec Ideałowi i odczuć własną gorszość, nieforemność, nieidealność. Dopiero wtedy wolno włożyć jego piękną maskę. I bynajmniej nie po to, aby się z nią bez reszty utożsamić. Cała satysfakcja, cała radość z takiej gry zawiera się w rozdwojeniu osobowości. Przecież gra się przed sobą, zatem owe wadliwe, gorsze, autentyczne „ja” nie znika, a raczej żyje jeszcze bardziej intensywnie, chcąc podziwiać siebie-idealnego. [...] Więc teatr to wewnętrzny i zewnętrzny zarazem. Jedno jest w tym wszystkim niemiłe: że odległość między rzeczywistością i ideałem wcale się nie zmniejsza. I tęsknota doń się nie zmniejsza. A prawdziwe „ja” ma coraz gorsze samopoczucie<sup>33</sup>.

W filmie bohater, w którego wcielił się Cybulski, przybiera różne pozy: bywa romantykiem, marzycielem, nieszczęśliwym kochankiem, wrażliwym artystą, a nawet zdystansowanym obserwatorem życia. O podobnym mechanizmie pisała Marta Zielińska, kiedy porównywała życie Adama Mickiewicza, jego nieszczęśliwą miłość i wpływ własnych doświadczeń na kreację Gustawa z *Dziadów, cz. IV*:

Nie sposób przecież pozostać obojętnym wobec tych obydwu wcieleń. Mickiewicz od początku nie umiał pogodzić się z Kownem i nigdy właściwie się nie pogodził. Jego kowieńskie „ja” zawsze mu było obce, tymczasowe, nieprawdziwe. Teatralne. Obserwowane z niechęcią przez tamtego – z Wilna, z Nowogródka. Może gdyby sam tylko się obserwował, szybciej doszedłby ze swym losem do ładu. Ale ów teatr jednego autora miał szerszą publiczność – filomacką. Do której wędrowały w przesyłkach z Kowna kolejne odsłony życiowego dramatu aktora. Doprawdy, miła bywa duchowa

<sup>32</sup> M. Hendrykowski, op. cit.

<sup>33</sup> M. Zielińska, op. cit., s. 18.

podwójność. Choć w tym rozchwianiu, w takiej nieokreśloności tego, co moje, a co tylko niby-moje, co rzeczywiste, a co nie – łatwo może pojawić się ktoś trzeci, kto skorzysta z dogodnych dla kreacji warunków. I pojawił się Gustaw<sup>34</sup>.

Jacek kreuje się na marzyciela, opowiada historię o zamku marzeń, czyli o miejscu, w którym byłby szczęśliwy. Jest romantykiem, który ciągle dąży do Ideału; tworzy wizję świata, który jest bardziej utopią niż marzeniem możliwym do spełnienia:

Nie. Nie jestem sam. [...] Za siedmioma rzekami, za siedmioma górami, stoi stary zamek. Ludzie mówią tam „Dzień dobry!” i śpiewają sobie piosenki. Każdą wolną chwilę spędzam w swoim zamku. Cieszę się, że jest takie miejsce na ziemi, gdzie mądrość i dobroć zeszyły z ołtarza. Grające kuranty i stare mury opowiadają legendy. Dzieci zawsze mówią prawdę i trwa wieczny karnawał. Nie, to nie bajka, naprawdę jest takie miejsce na świecie. Niedaleko, kiedy się wyjdzie na dach wysokiego domu, to można je zobaczyć. [...] Chcesz, pojedziemy tam razem. [...] No, powiedz tylko, że chcesz [...]?<sup>35</sup>

Dodatkowy kontekst interpretacyjny losów młodych ludzi z Wybrzeża stanowi etiuda teatryku rąk zatytułowana *Arlekin*. Błądem jest Jacek, Kolombiną – Margueritte, a Kapitanem – znajomy głównego bohatera. Każdy z nich przyjmuje swoją rolę. Postać błazna to postać komiczna i tragiczna jednocześnie. Arlekin teatralizuje miłość, przeżywa „wielki dramat miłości”, a przy tym robi różne „miny” i próbuje być zabawny: „Pierrot widzi w niej wymarzoną Kolombinę, jest smutny, ale smutkiem błazeńsko-banalnym”<sup>36</sup>.

Ostatnie przedstawienie odegrane w teatryku obrazuje przepaść, która rozdziela dwoje kochanków. Scena jest podzielona na dwie części: po jednej stronie stoi Jacek, po drugiej – Joasia, ubrana na czarno, z koroną na głowie, wcielająca się w rolę księżniczki (Margueritte). Dwie dusze przeznaczone dla siebie jednak nigdy się nie połączą. Jacek, podobnie jak Gustaw, to bohater egzystencjalny. Tytuł filmu *Morgensterna* to wyraz pragnienia Jacka, aby nigdy się nie rozstawać z Margueritte, rzeczywistą czy wyobrażoną („Do widzenia” zamiast „Żegnaj”). Jak każdy bohater egzystencjalny, Jacek ponosi klęskę, ale w odróżnieniu od Gustawa nie popełnia samobójstwa, lecz żyje dalej w swoim świecie marzeń, ukrywa je przed innymi, a swoje doświadczenia przekłada na sztukę. Nie realizuje zatem w pełni scenariusza bohatera egzystencjalnego, choć idealizm nadal jest jego hasłem przewodnim. Postać odgrywana przez Zbigniewa Cybulskiego to bohater romantyczny, mimo że został przedstawiony przez *Morgensterna* w sposób niekonwencjonalny dla kinematografii wspomnianego okresu. Reżyserowi udało się przenieść na ekran egzystencjalne poszukiwania młodzieży lat sześćdziesiątych XX wieku, które były podobne do poszukiwań bohaterów literatury wczesnoromantycznej.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 11–12.

<sup>35</sup> Cytat pochodzi z końcowej części filmu *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna.

<sup>36</sup> S. Pollak, *Ruchome granice*, Kraków 1988, s. 53.

## THE ROMANTIC TROPES IN JANUSZ MORGENSTERN'S FILM *GOODBYE, TILL TOMORROW*

### ABSTRACT

The subject of the article is the analysis of the film *Goodbye, Till Tomorrow* (1960), directed by Janusz Morgenstern carried out in terms of the indication of the motives and romantic traces present in it. During the analysis, I refer to the heritage of Polish early Romantic literature, which can be described as existential romanticism. Masterpiece of this variety of the trend of romantic literature is the work of Adam Mickiewicz *Dziady wileńsko-kowieńskie* (1823). The first attempts to confront the legacy of existential Romanticism were made by the founder of Polish cinema in the early 1960s. The analysis of the film made through the romantic key allows to read it differently than it has been done before.

### KEYWORDS

Romanticism, Polish Cinema, Existentialism, Auto-creation, Tradition

### BIBLIOGRAFIA

#### LITERATURA PODMIOTOWA

Mickiewicz A., *Dziady, cz. II, IV i I*, Warszawa 1968.

#### FILM

Morgenstern J. (reż.), *Do widzenia, do jutra*, 1960.

#### LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007.
2. Bielik-Robson A., *Duch powierzchni: Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
3. Bobowski S., *Film noir*, Wrocław 2010.
4. Bonusiak W., *Historia polski: 1944–1989*, Rzeszów 2007.
5. Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010.
6. *Encyklopedia kultury polskiej dwudziestego wieku*, pod red. E. Zajička, Warszawa 1994.
7. *Goethe i Schiller o teatrze i dramacie: wybór pism*, opr. O. Dobijanka-Witczakowa, Warszawa 1996.
8. Jackiewicz A., *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983.
9. Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.
10. Kałużyński Z., *Nowa fala w polskim kinie*, „Kino” 1966, nr 4.
11. *Literatura. Komparatystyka. Folklor: księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczyński, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968.
12. Makowski S., Szymanis E., *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992.
13. *Mickiewicz. Encyklopedia*, red. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, Warszawa 2001.

14. Miczka T., *Andrzeja Wajdy powinności wobec widza*, „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 15–16.
15. Piročkinas A., *Litewskie lata Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998.
16. Pollak S., *Ruchome granice*, Kraków 1988.
17. *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.
18. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław 1997.
19. Sobolewski T., *Swoimi słowami. „Do widzenia, do jutra”*, „Kino” 2002, nr 5.
20. Witkowski K., *Prawo pustyni*, „Ekran” 1992, nr 02.
21. Zielińska M., *Opowieść o Gustawie i Maryli*, Warszawa 1989.

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. Hendrykowski H., *Do widzenia, do jutra*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD), [online] <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/do-widzenia-do-jutra/21> [dostęp: 28.10.2018].
2. *Do widzenia, do jutra*, [online] <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122235> [dostęp: 28.10.2018].

