

## Filipińskie kino w odcieniach różu

MARIA DELIMATA

Współczesne kino filipińskie bynajmniej nie jest dobrze znane i promowane w Polsce, choć na tle kinematografii Azji Południowo-Wschodniej zdecydowanie wyróżnia się oryginalnością i odwagą w mówieniu o problemach społecznych i politycznych. Można wskazać jedynie kilka filmów, które w ciągu ostatnich lat pojawiły się na wybranych, często niezależnych, festiwalach i w nielicznych polskich kinach. W Europie – m.in. na festiwalu w Cannes – uznanie zdobył już Brillante Mendoza, reżyser należący do tak zwanego nowego kina filipińskiego – za takie filmy, jak *Kinatay* (dość niefortunnie tłumaczony z języka tagalog jako *Masakra*), *Lola* (*Babcia*) czy *Captive* (*Pozdrowienia z raju*). Wszystkie te filmy, które choć na chwilę zaistniały w świadomości polskich kinomanów, łączy przede wszystkim bezwzględność i odwaga w pokazywaniu brutalnej, wręcz przerażającej rzeczywistości Filipin i samej Manili – często nazywanej najmroczniejszą stolicą świata.

Odmienne rysują się na tym tle filmy, których głównym tematem jest kwestia tożsamości

[1] Choć jest to bez wątpienia określenie najpopularniejsze, warto zwrócić uwagę, iż *bakla* wywodzi się z języka tagalog (drugiego, obok angielskiego, języka urzędowego, którym mówi znacząca część populacji wyspy Luzon). Na Filipinach można się jednak spotkać z szeregiem innych określeń – w zależności od użycia lokalnych języków i przynależności do mniejszości etnicznej.

[2] Por. „For instance, in the case of the bakla, a qualitative difference from Western homosexuality may be the rather strange preponderance of ‘straight-gay’ relationships in the local culture, unheard of and incomprehensible to the dualistic, Western mind”. J.N.C. Garcia, *Philippine Gay Culture*, wyd. 2, University of the Philippines Press, Quezon City 2008, s. 250.

seksualnej/genderowej – jak *Maximo Oliveros rozkwita* (*Ang Pagdadalaga ni Maximo Oliveros*), debiut reżyserski Auraeusa Solito, prezentowany na XXII Warszawskim Międzynarodowym Festiwalu Filmowym, czy, zupełnie nieznanymi w Polsce, *Zsazsa Zaturmah: Ze Moveeh* Joela C. Lamangana. To właśnie te dwa tytuły staną się głównym tematem niniejszego artykułu.

Choć oba filmy więcej dzieli, niż łączy, nie sposób nie dostrzec istniejącej pomiędzy nimi paraleli – obaj tytułowi bohaterowie są *bakla*[1] – filipińskimi gejami. Tłumaczenie tego słowa przy użyciu pojęć wypracowanych w tak zwanej kulturze Zachodu (a przede wszystkim przy zastosowaniu tradycyjnie rozumianej opozycji: homoseksualność vs. heteroseksualność) powoduje jednak szereg problemów. Wyraz *bakla* bowiem może oznaczać zarówno „geja” – homoseksualistę nawiązującego relację z innym homoseksualistą (wtedy jednak jest najczęściej używany w znaczeniu obraźliwym), jak i sfeminizowanego mężczyznę, performującego swoją płciowość i tożsamość – przybierającego żeńskie imię, „upodobniającego się” wyglądem do kobiety, zainteresowanego relacją z heteroseksualnym mężczyzną[2].

Nie bez przyczyny to właśnie określenie „performować” wydaje się w tym kontekście najbardziej adekwatne do rzeczywistości. Choć granica między odgrywaniem, wchodzeniem w rolę a „stawaniem się” daną osobą może być postrzegana jako niezwykle płynna, w opisywanym kontekście mamy do czynienia z zupełnie odmienną strategią. Elementy teatralności mogą być, rzecz jasna, dostrzegane w takich praktykach, jak *cross-dressing* (a zatem zakładanie stroju konwencjonalnie – a jednocześnie w porządku heteronormatywnym – przynależnego do przedstawicieli innej płci seksualnej), *bakla* jednak nie tyle temporalnie odgrywa by-

cie kobietą (jak czynią to na przykład transwestyci), ile usilnie stara się w nią przeistoczyć. Nie można jednak mylić tego zjawiska z transseksualizmem – wszak zmiana płci prawie nigdy nie wchodzi tu w grę: *bakla* fizycznie pozostaje mężczyzną, nigdy nie przejdzie operacji zmiany płci; sam siebie uznaje jednak za kobietę[3]. Z tego też względu w próbach naukowego opisu tego fenomenu celniejsze wydaje się posługiwanie teorią performatywną: *bakla* performuje swoją płciowość, a dzięki temu procesowi (re)konstruuje i buduje własną tożsamość.

*Bakla* to przede wszystkim trzecia, osobna płęć. Jak wskazał Neil C. Garcia, jeden z najważniejszych filipińskich naukowców zajmujących się problematyką gender i *queer studies* – w powszechnej świadomości jest także „trzecia” w hierarchicznej kolejności: po *lalake* (mężczyźni) i *babae* (kobiecie), jednak przed *tomboy* (lesbijką-*butchem*)[4].

Trudno arbitralnie określić, na ile homoseksualizm jest akceptowany przez społeczeństwo filipińskie. Trzeba bowiem pamiętać o skomplikowanej historii tego kraju, po części – jak chcieliby widzieć niektórzy – azjatyckiego, jednak napiętnowanej historią kolonizacji, najpierw kilkusetletniej hiszpańskiej, a następnie dwudziestowiecznej amerykańskiej. Wpływ katolicyzmu – widzianego również przez pryzmat postkolonialny – jeszcze bardziej utrudnia jednoznaczną ocenę dzisiejszej sytuacji. Homoseksualizm (a tym bardziej praktyka performowania swojej płciowości i tożsamości genderowej przez *bakla*) kłóci się z oficjalnym stanowiskiem Kościoła katolickiego. Wątpliwe byłoby także utopijne myślenie, iż na Filipinach brak homofobicznych ekscesów – co dobrze pokazuje na przykład scena w *Zsazsa Zaturannah...*, gdy główny bohater/główna bohaterka wspomina swoje dzieciństwo i znęcanie się ojca nad dzieckiem, które nie chce być „normalnym chłopcem”. Nie sposób wskazać też choćby jednego przykładu, kiedy to *bakla* pełniłaby na przykład ważną funkcję administracyjną czy polityczną (najczęściej pracuje jako fryzjer czy kosmetyczka, a o awansie społecznym można mówić wyłącznie w kontekście celebryckiej ka-

riery w show-biznesie). Błędną oceną sytuacji byłaby jednak próba dowiedzenia, iż osoby nieheteroseksualne są wykluczone czy też znajdują się na marginesie społeczeństwa – choć przy tym jest to zależne przede wszystkim od miejsca ich zamieszkania (prowincja vs. metropolia).

To obszerne wprowadzenie było konieczne, by w pełni zrozumieć specyfikę tematu, który – choć na tak odmienne sposoby – poruszają obaj reżyserzy. *Maximo Oliveros rozkwita* opowiada historię dwunastolatka, wychowywanego przez ojca i dwóch starszych braci – parających się drobnymi kradzieżami i obstawianiem nielegalnych zakładów. Bardzo szybko orientujemy się jednak, iż nie na tym polega specyfika owych relacji rodzinnych – najmłodszy z trzech synów, Maxi, jest bowiem *bakla*, dopiero co odkrywającą[5] swoją seksualność, i to jego przeżycia staną się główną osią prowadzonej narracji. Na przekór jednak wszelkim stereotypom – jest w pełni akceptowany przez ojca i braci. Maxi, jak się wydaje – z własnego wyboru – przejął przy tym rolę matki, opiekującej się rodziną: sprząta, gotuje (w tej roli nie ma sobie równych w całej dzielnicy) i wykonuje wszelkie codzienne obowiązki domowe. Pewnego dnia poznaje Victora Pereza, młodego policjanta, który ratuje go z opresji, gdy Maxi zostaje napadnięty w ciemnym zaułku. Victor –

[3] Oczywiście zdarza się, że *bakla* decyduje się np. na wszczęcie implantów kobiecych piersi, czasem podejmuje również decyzję o zmianie płci – obie praktyki są jednak marginalne. Wynika to nie tylko z sytuacji ekonomicznej większości populacji Filipin, lecz przede wszystkim z tradycji.

[4] J.N.C. Garcia, *Performativity, the „Bakla” and the Orientalizing Gaze*, w: *Philippine Studies: have we gone beyond St. Louis?*, Diliman, Quezon City 2008, s. 461.

[5] Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż zastosowanie słowa *bakla* w języku polskim nastrocza wielu problemów, m.in. gdy decydujemy się na użycie rodzajów. W tagalog (jednym z języków urzędowych na Filipinach, najbardziej popularnym w rejonie Luzonu) nie istnieje bowiem podział na rodzaj męski czy żeński.

choć z początku dość naiwny w wyznawanych przez siebie zasadach, zupełnie nieprzystających do życia w manilskich slumsach – staje się dla dwunastolatka nieprześcignionym wzorem: jest nie tylko przystojny, lecz przede wszystkim na wskroś uczciwy, prawdomówny i pracowity. Sytuacja ulegnie diametralnej zmianie wraz z przybyciem nowego komendanta policji, proponującego młodemu Victorowi „szkolenie na prawdziwego glinę”. Krzyżak od ojca, który policjant otrzymał przed opuszczeniem prowincji, przestanie być amuletem, będzie już tylko niewiele znaczącą ozdobą na szyi. Nawet płynące wartkim strumieniem z jego ust przekleństwa czy coraz częstsze popadanie w nałogi okażą się niewiele znaczące w porównaniu z wplątaniem w zabójstwo, a co gorsza – z dość wątpliwymi i zbyt późno rodzącymi się wyrzutami sumienia. W mgnieniu oka dobre i złe charaktery zamieniają się miejscami – ci, którzy dotychczas pozostawali w konflikcie z prawem, wydają się przyjmować cechy bohatera pozytywnego; ci zaś, którzy mieli stać na straży owego prawa, przekraczają wszelkie dozwolone granice.

Maxi zaś, którego życie ulegnie tak znaczącej zmianie po stracie kolejnego członka rodziny, będzie zmuszony dokonać ostatecznego wyboru i podjąć decyzję, kto (jeśli w ogóle ktośkolwiek) zasługuje na jego przebaczenie, oraz jaką ścieżką powinien on sam dalej podążać. Mimo że chłopiec ma dopiero dwanaście lat (a przy tym wciąż negocjuje swoją tożsamość seksualną i genderową oraz odkrywa zawiłe meandry ludzkiej seksualności), musi zmierzyć się z problemami, którym nie sprostałby niejeden dorosły.

Reżyser nie boi się prowadzić dość zawiłej gry z widzami – zakończenie filmu trudno bowiem opisać jako „otwarte”: przede wszystkim jest podwójne. Założenie przez Maxi szkolnego chłopięcego mundurka sugeruje pogodzenie się przez niego ze swoją, dopiero co „rozkwitającą” (by nawiązać do tytułu), męskością/kobiecością.

[6] C. Vergara, *Ang Kagilagilalas na Pakikipagsapalaran ni Zsazsa Zaturannah*, collected edition, Makati City 2003.

Wtedy jednak musielibyśmy przyznać, iż poprzednio ukazane wydarzenia były wyłącznie dziecięcą igraszką, zabawą w „bycie baklą”, nie zaś spełnieniem marzeń i realizowaniem wewnętrznej potrzeby, by ją performować. Maxi zgodziłby się zatem na przyjęcie „zadanej” mu roli, biologicznej płci, przeczącej jego dotychczasowemu samoodczuwaniu. Pogodzenie się z tak zwaną normą, z narzuconymi przez część społeczeństwa czy religię zakazami, powinno być – biorąc pod uwagę ogólny wydzźwięk filmu – ukazane jako porażka. Tymczasem scena finałowa tego nie przedstawia. Nie można zapomnieć, iż Solito jest jednak mistrzem budowania fasady, której koherentność naruszają znakomicie wypreparowane drobiazgi. Delikatny francuski manicure i różowy odcień szkolnego plecaka nacinają jednoznaczność wymowy zakończenia. Być może zatem Maxi godzi się na podział na sferę publiczną i prywatną – będzie chłopcem w szkolnym mundurku od godziny ósmej do szesnastej, by móc korzystać z dobrodziejstw edukacji. W domu jednak, w przestrzeni, w której jego kobieca, „baklowa” natura wydaje się być w pełni akceptowana, nie będzie już niczego i nikogo odgrywać.

*Zsazsa Zaturannah: Ze Moveeh* jest filmową adaptacją głośnego na Filipinach musicalu *Zsazsa Zaturannah*, wystawionego w roku 2006 przez Tanghalang Pilipino – jedną z najważniejszych filipińskich grup teatralnych. Reżyser spektaklu Chris Millado we współpracy z Christem Martinezem i Vincentem de Jesus przenieśli na deski teatralne historię przedstawioną w komiksie Carlo Vergary *Ang Kagila-gilalas na Pakikipagsapalaran ni Zsazsa Zaturannah* (*Niesamowite przygody Zsazsa Zaturannah*) [6]. Musical ten nie tylko zdobył szereg nagród i na trwałe zapisał się w historii dwudziestopierwszowiecznego teatru filipińskiego, lecz także należy obecnie do najczęściej wystawianych przez Tanghalang Pilipino (dziewięćdziesiąt jeden wystawień w ciągu pięciu lat). Na fali tak zwanej Zsazsa-manii w tym samym roku powstał film w reżyserii Joela C. Lamangana. Różnice fabularne między wersją komiksową, teatralną

i filmową są w istocie niewielkie. *Zsazsa Zaturannah: Ze Moveeh* – podobnie jak u Vergary czy w adaptacji Tanghalang Pilipino – opowiada historię Ady, młodej *bakla*, która bez pamięci zakochuje się w obiekcie pożądania całego *barangay*[7] – Dodongu. Ada (skrót od męskiego imienia Adrian) jest *pariolista* – ma swój własny, całkiem dobrze prosperujący salon piękności. Wydaje się też, iż pomimo rozterek sercowych i druzgocącego zawodu miłosnego, wreszcie odnalazła „swoje miejsce na ziemi” – znakomicie pełni rolę opiekuna dla swojej siostrzenicy, ma wielu przyjaciół, którzy akceptują nawet to, iż nie do końca potrafi jeszcze określić własną tożsamość seksualną i genderową (co znakomicie ilustruje fakt, iż w porównaniu z Didi, inną zaprzyjaźnioną *bakla*, Ada wydaje się wciąż stać na granicy między „męskością” a „kobiecością”). Pewnego dnia przez dach jej domu wpada tajemniczy różowy kamień z napisem „Zaturannah”. Po jego połknięciu Ada przemienia się w superbohaterkę – Zsazsę Zaturannah. Nic nie dzieje się jednak przypadkowo – Ada jako Zsazsa w niedługim czasie będzie musiała uratować całą lokalną społeczność przed atakiem Amazonistas z planety Xxx. Nie trzeba dodawać, iż walka będzie długa i obfitująca w zaskakujące zwroty akcji – jednak w końcu Zsazsa wygra i, co zakłada większość musicali, nastąpi szczęśliwe zakończenie, także w kontekście jej perypetii sercowych.

*Zsazsa Zaturannah...* to „święto” miłości i śmiechu, choć rządzą nim reguły przywodzące na myśl *decorum* porządkujące świat greckich tragedii. Brak tu bowiem dosłownych przedstawień śmierci (nawet Queen Femina zostanie stracona dopiero po opuszczeniu Ziemi, co nie zostaje ukazane ani w komiksie, ani w żadnej adaptacji), relacji seksualnych bez głębszych uczuć czy niepotrzebnej przemocy (walka jest tu zawsze walką heroiczną, toczoną w imię wyższych wartości, nieskalaną choćby jednym przekleństwem). Najbardziej widoczna jest jednak kempowa zabawa, pod której warstwą kryje się jednak dużo bardziej skomplikowany problem: *Zsazsa Zaturannah...* to przecież także historia o dojrzewaniu i poszukiwaniu siebie.

Ada nie dostrzega – jak podkreśla Soledad S. Reyes – iż tak naprawdę dotychczas starał/a się rekompensować własne braki – wykonując zawód *pariolista*, pomagał/a przecież innym kobietom „stać się piękniejszymi”[8]. Zarówno w wersji komiksowej, jak i w obu adaptacjach nietrudno zauważyć, iż przed przemianą w superbohaterkę Ada jest permanentnie zagubiony/a. Nie wie, kim tak naprawdę jest – próbuje odnaleźć się w roli mężczyzny, jednak zachowuje się, ubiera się i myśli o sobie jako o kobiecie. Przemiana w Zsazsę bynajmniej nie jest dla Ady prostym doświadczeniem – choć dzięki temu zyskuje szansę, by bohatersko uratować nie tylko przyjaciół, lecz w efekcie cały świat. Hiperkobiece (biorąc pod uwagę rozmiar biustu i kształt sylwetki) ciało staje się niestety pułapką, pustym, niewiele znaczącym „opakowaniem”, które pochłania jej prawdziwą tożsamość niczym czarna dziura. Szczęśliwe zakończenie nie wynika jedynie z faktu pokonania Amazonistas – o wiele istotniejsze jest to, iż Dodong zakochuje się w Adzie, nie w jej *alter ego*. W tej tylko relacji Ada może odnaleźć „prawdziwą siebie” – być kochaną jako *bakla*, być kochaną... jako kobieta z męskimi genitaliami, jako reprezentantka/reprezentant trzeciej płci.

Dzieła *Solito* i *Lamangana* różni przede wszystkim gatunek – *Maximo Oliveros* *rozkwita* to komediodramat, prowadzony w czasie rzeczywistym, który w wielu aspektach przypomina wręcz film dokumentalny, ukazujący najdrobniejsze szczegóły manilskiej codzienności. *Solito* nieobca jest praktyka posługiwania się słodko-gorzka ironią, co najlepiej pokazują choćby pierwsze minuty *Maximo Oliveros...* – najazd kamery na rzekę wypełnioną po brzegi śmieciami, któremu towarzyszy powszechnie znana na Filipinach piosenka Yoyoya Villame *My country, my Philippines*.

[7] *Barangay* w tagalog oznacza zarówno dzielnicę, jak i miasteczko.

[8] Por. S.S. Reyes, *From Darna to Zsazsa Zaturannah: Desire and Fantasy. Essays on Literature and Popular Culture*, Anvil Publishing, Pasig City 2009, s. 22–23.



*Zsazsa Zaturannah...* z kolei to musical, łączący w sobie także elementy *fantasy*, utrzymany w zdecydowanej estetyce kempowej zabawy. Lamangan podąża tu oczywiście ścieżką wytyczoną już przez sam pierwowzór, a zatem komiks Vergary – Zaturannah stanowi również połączenie dawnego filipińskiego mitu o Darnie oraz tak zwanej Wonder Woman, superbohaterki stworzonej w amerykańskiej serii DC Comics. Jednak przerysowanie, tak charakterystyczne dla komiksu, zostaje tu silnie wzmocnione kempową estetyką. Jak pisał Philip Core: „KAMP był więzieniem dla nielegalnej mniejszości, teraz jest świętem dla dorosłych świadomych swoich czynów”[9].

W obu przypadkach jedną z najważniejszych cech jest muzyczność – choć realizowana na tak różne sposoby. Piosenki skomponowane na potrzeby *Zsazsa Zaturannah...* są czasem żywołowe, czasem nostalgiczne, jednak zawsze doskonale dopasowane do nastroju konkretnej sceny. Utwory – czy sama ścieżka dźwiękowa – w *Maximo Oliveros...* często wydają się działać na zasadzie kontrastu, stanowią bowiem nie tyle „dopowiedzenie”, ile raczej „podbicie” dla konkretnego ujęcia.

Melodramat, a właściwie melodramatyczność, stanowi tu główną oś gatunkową, warunkującą sposób prowadzenia narracji, rozwój wypadków czy ukazanie charakteru bohaterów. Nie jest to jednak melodramatyczność naiwna – cikliwa lub patetyczna. Rzecz jasna silnie oddziałuje na emocje i reakcje widzów, jednak zawsze pozostaje doprawiona szczyptą pikantarii i dobrego, choć często również prześmiewczego, humoru.

Reżyserzy proponują zatem zupełnie inne spojrzenie na współczesne społeczeństwo Filipin – bliskie codziennej rzeczywistości, nierozdzielnie związane z „tu i teraz” oraz stosujące „filtr *fantasy*”, które wydaje się budować dystans

[9] „CAMP was a prison for an illegal minority, now it is a holiday for consenting adults”, P. Core, *From CAMP: Th Lie That Tells The Truth*, w: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, red. F. Cleto, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, s. 80.

i ironiczny cudzysłów. W przypadku *Zsazsa Zaturannah...* trudno traktować monstrialną żabę czy atak zombie jako realne zagrożenie, jednak już w przypadku *Maximo Oliveros...* przemoc, wykorzystywanie i zabójstwa wydają się, w kontekście manilskiej codzienności, o wiele bardziej prawdopodobne. Mimo to oba filmy cechują „lekkość” i dystans w sposobie ukazania „ciemnej strony” Filipin – zarówno na „brudną Manilę”, jak i biedną prowincję zostały nałożone „różowe okulary”.

### Résumé

Solito w swoim reżyserskim debiucie stworzył obraz niezwykle ciekawy, jednak bez wątpienia silnie naznaczony konwencjonalnością. Lamangan zaś, dysponując pełnym zapleczem technicznym i finansowym oraz mając możliwość zaproszenia do współpracy znanych i cenionych sław filipińskiej sceny, nie bał się podjąć ryzyka kempowej przesady. To jednak pierwszy z nich był zapraszany i nagradzany na międzynarodowych festiwalach filmowych – o *Zsazsa Zaturannah...* nie sposób wręcz usłyszeć poza granicami Filipin.

Zarówno *Maximo Oliveros rozkwita*, jak i *Zsazsa Zaturannah: Ze Moveeh* trudno zaliczyć do arcydzieł współczesnej kinematografii. Oba filmy w wielu aspektach wydają się niedopracowane, a ich estetyka – szczególnie w przypadku utworu Lamangana – wydaje się dość kontrowersyjna. O ich ważkości stanowi jednak odwaga mówienia o kwestii homoseksualizmu na Filipinach i niezaprzeczalna oryginalność w sposobie ukazania w tym kontekście problemów społecznych.

Oba filmy nie stwarzają naiwnej iluzji, iż filipińskie społeczeństwo w pełni akceptuje wszelkie nieheteronormatywne zachowania. Bycie *bakla*, reprezentowanie tej tak zwanej trzeciej płci, a przede wszystkim trudny, skomplikowany i czasochłonny proces budowania własnej tożsamości, wymykający się prostemu podziałowi hetero vs. homo, tak często musi zostać okupiony poczuciem odrzucenia, cierpieniem czy wręcz fizycznym bólem. Solito i Laman-

gan potrafią jednak stworzyć obrazy, w których tragizm łączy się z komizmem, które fascynują wpisana w nie zabawą, lekkością i uwodzą swym „różowym odcieniem”.

*Maximo Oliveros rozkwita* (*Ang Pagdadalaga ni Maximo Oliveros*), Filipiny 2005, UFO

*Pictures*, reż. Aureus Solito, scen. Michiko Yamamoto, muz. Pepe Smith, Mike Villegas, zdjęcia Nap Jamir.

*Zsazsa Zaturannah: Ze Moveeh*, Filipiny 2006, Regal Films Inc., reż. Joel C. Lamangan, scen. Dinno Erece, muz. Vincent de Jesus, zdjęcia Lyle Sacris.

## Jerzy Wójcik – estetyka światła

KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

Początki bywają niepozorne. Zaczniemy więc od zwięzłego dialogu otwierającego opublikowaną w Warszawie w roku 2006 książkę Jerzego Wójcika *Labirynt światła*:

- Nie masz żadnych zdjęć?
- Nie mam.
- Czy potrafisz robić zdjęcia?
- Nie. Nigdy nie robiłem zdjęć. Nie miałem aparatu... Mam rysunki...

I przedłożyłem komisji egzaminacyjnej kilka rysunków ołówkiem, jakieś akwarelki...

Był rok 1950. Zdawałem do Szkoły Filmowej. Komisja egzaminacyjna przyglądała się skromnym pracom. Na papierze narysowany był dom z płotem, rozbita kładka nad stawem...

Bohdziewicz, Wohl, Cękański.  
Rysunki przechodziły z rąk do rąk.  
Ważyły się moje losy[1].

Pisząc te słowa, Wójcik miał już za sobą nie tylko realizacje filmów należących do ścisłego kanonu polskiego kina, lecz także wiele lat pracy jako wykładowca na Uniwersytecie Śląskim (1981–1982) i w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (1982–2009). I mimo zażyłych kontaktów z licznymi filmowcami, nigdy nie udało mu się ustalić, co ostatecznie zdecydowało o przyjęciu go do szkoły filmowej. Tłumaczył to sobie faktem, że przyjechał z małego miasteczka i że trzeba było, aby w czasach panowania władzy komunistycznej, która na

sztaandarach miała wypisane hasła gloryfikujące „ludowość” i proletariat, do szkoły dostał się ktoś, kto przyjechał z prowincji.

Rzeczywistość – jak wyjaśnia Wójcik – była okrutna. Zdawało kilkuset kandydatów. A na egzaminie wstępnym uratowała mnie prawdopodobnie wiedza z historii sztuki. [...] wiedziałem chyba o wiele więcej, niż należało. Egzaminatorzy zorientowali się, że opowiadam o sprawach, które są mi bliskie i współtworzą mój świat[2].

Dużo bardziej oczywiste dla przyszłego twórcy obrazów filmowych było to, komu winien zawdzięczać, iż po podziale blisko dwudziestoosobowej grupy studentów na „reżyserów” i „operatorów” mógł się wreszcie nauczyć robienia zdjęć, a w konsekwencji zostać profesorem szkoły filmowej.

Bez ich pomocy – doda – prawdopodobnie zostałbym wyrzucony ze szkoły. Są to [Antoni] Bohdziewicz, Krystyna Zwolińska i Jerzy Mierzejewski. Te osoby zwróciły na nas uwagę i potrafiły zachować się niezwykle taktownie, widząc nasze błędy. Byli to wykładowcy prawi w zawodzie i prawi w postępowaniu wobec studentów. To jest bardzo ważne, niezależnie od tego, że Bohdziewicz był bardzo dobrym pedagogiem, animatorem myśli związanej z reżyserią i kulturą filmową[3].

[1] J. Wójcik, *Labirynt światła*, Wydawnictwo Canonica, Warszawa 2006, s. 7.

[2] Ibidem, s. 17.

[3] Ibidem, s. 18.