

Krajobraz stepu w filmowej adaptacji *Wszystko, co najważniejsze...* a posttraumatyczna narracja zesłańcza

ABSTRACT. Daria Mazur, *Krajobraz stepu w filmowej adaptacji „Wszystko, co najważniejsze...” a posttraumatyczna narracja zesłańcza* [The Steppe Landscape in the Film Adaptation of *All That Really Matters...* and the Post-traumatic Exile Narrative]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 85–99. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.4>.

The article is an attempt to analyze the strategy used in Robert Gliński's film *All That Really Matters...* that consists of depicting the steppe landscape in close connection with the post-traumatic narrative. The steppe landscape is presented as a topographic space of exile, and at the same time, due to the photogénie factor, it constitutes an element that aesthetically softens the impact of this film on the viewer as an example of a post-traumatic work. Using the landscape as part of the observational-participatory tactics, the director also tried to highlight the meanings given to the depiction of the vast spaces of the steppe, which are justified by the original memories of the main character – Ola Watowa, as referring to transcendent meanings. An important aspect of the aforementioned strategy of depicting the landscape was also treating it as a “medium” of the Kazakh culture, which allowed for emphasizing the common experience of historical trauma both among them and the exiles.

KEYWORDS: post-traumatic narrative, exile, steppe, landscape, observational-participatory landscape, photogénie, postcolonial discourse

Robert Gliński, współpracując ze scenarzystką Dżamilą Ankiewicz, zaadaptował w 1992 roku wspomnienia Oli Watowej dotyczące deportowania jej wraz z synkiem przez sowieckie władze do Kazachstanu w kwietniu 1940 roku¹. Realizatorska osobista wersja tej lektury wpisywała się w próbę

¹ Kanwą dla scenariusza była edycja wspomnień Oli (Pauliny) Watowej, która ukazała się w Warszawie w 1990 roku pod jej nazwiskiem, opatrzona tytułem *Wszystko, co najważniejsze...* Jest to wersja monologiczna, którą opracował Jan Zieliński. Po raz pierwszy tekst wspomnień, spisanych w postaci dialogowej (rozmowy nagrywał i zredagował Jacek Trznadel), został wydany w 1984 roku przez emigracyjne wydawnictwo PULS w Londynie. Konflikt, który podzielił Olę Watową i pierwszego redaktora, spowodował, że na krajowym wydaniu znalazło się już tylko nazwisko autorki. Szerzej o złożonych kulisach autorstwa edycji tych wspomnień pisze Anna Gawryś. *Vide A. Gawryś, Meandry współautorstwa: przypadek Oli Watowej*, [w:] *Artyst(k)a: obecność i tożsamość: manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, red. M. Popiel, K. Węgrzyn, M. Kustera, Kraków 2018, s. 29–45; O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze... Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, London 1984; *eadem*, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 1990. Robert Gliński twierdzi, że scenarzystka (w kinematografii polskiej występująca również jako Dżamila Ankiewicz-

tworzenia nowej narracji historycznej w kinie po przełomie 1989 roku, wolnej od przemilczeń z okresu PRL-u. Warto przypomnieć, że na mechanizm polegający na wpływie uwarunkowań politycznych na uruchomienie narracji postraumatycznej zwracają uwagę również badacze, którzy rozpatrują go w odniesieniu do kinematografii obcych – np. chińskiej (Krzysztof Loska) czy rosyjskiej (Paulina Gorlewska)². Reżyser *Wszystko, co najważniejsze...* zastrzegł jednak w wywiadach, że nie jest to film skoncentrowany na samym zesłaniu, które stanowi w nim jedynie pretekst „do ukazania zmagania człowieka z drugim człowiekiem, a przede wszystkim z samym sobą”³. Twórca przekonywał też, że fabuła traktuje o ocalającej sile miłości i spotkaniu z innym, a więc skonfrontowaniu przedstawicielki zachodniej cywilizacji ze światem Wschodu⁴. Stanowiące podstawę dla scenariusza filmu wspomnienia Oli Watowej dawały przede wszystkim możliwość podjęcia tematu symultanicznych wobec Zagłady wojennych losów Żydów w Rosji sowieckiej, a także relacji polsko-żydowskich z tego okresu na przykładzie zesłańczej peregrynacji zasymilowanej, wykształconej kobiety – żony awangardowego poety – i ich dziecka, którą odbywali oni wraz z innymi obywatelami II Rzeczypospolitej, często reprezentującymi postawy antysemickie⁵. Wątki te odegrały zasadniczą rolę w ukształtowaniu fabuły *Wszystko, co najważniejsze...* Adaptowany materiał wspomnieniowy bezsprzecznie wpłynął również, pomimo wspomnianych zastrzeżeń reżysera, na sprofilowanie filmowej opowieści jako uwarunkowanej przez narrację postraumatyczną⁶, opartej więc na takiej formie, jak zaznacza Joshua Hirsch, która pozwala

-Nowowiejska) знаła Olę Watową i już na studiach opracowała scenariusz na kanwie jej wspomnień. Vide R. Ciarka, *Wierność sobie (wywiad z Robertem Glińskim)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1, s. 94.

² Vide P. Gorlewska, *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1990 roku*, Kraków 2021, s. 37–51; K. Loska, *Przymus powtarzania i trauma historyczna. Filmowe obrazy rzezi nankińskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97/98, s. 172.

³ Vide E. Sobiecka-Awdziejczyk, *W stepie Kazachstanu (O filmie „Wszystko, co najważniejsze...” mówi Robert Gliński)*, „Film” 1992, nr 47, s. 4. Vide R. Ciarka, *op. cit.*, s. 94.

⁴ Vide *ibidem*; M. Chyb, *Blżej Azji*, „Kino” 1992, nr 2, s. 29.

⁵ Vide O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 2011, s. 62.

⁶ Warto zwrócić uwagę, że u progu XXI wieku cechy kina postraumatycznego zostały precyzyjnie zdefiniowane w ramach szerszych dociekań nad zagadnieniami traumy. Vide E.A. Kaplan, B. Wang, *Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity*, [w:] *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*, red. E.A. Kaplan, B. Wang, Hongkong 2008, s. 9–10; J. Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia 2004, s. 19; *idem*, *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino postraumatyczne*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 253–284; T. Łysak, *Od kroniki do filmu postraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa 2016.

na oddanie ekstremalności tego typu doświadczenia, czyli na wyrażenie tego, co niewyobrażalne⁷.

W kontekście przejawów formuły posttraumatycznej we *Wszystko, co najważniejsze...* należy podkreślić, że specyfika koncepcji realizatorskiej polegała nie tylko na tym, iż miejscem deportacji w filmie Roberta Glińskiego nie była Syberia jako wpisana w romantyczną XIX-wieczną narodową tradycję zesłańczą, a główną bohaterką – ofiarą stała się polska Żydówka⁸. Niezwykle istotnym czynnikiem, nieograniczającym się do podnoszenia wizualnej atrakcyjności filmu, ale odsyłającym przede wszystkim do naddanego sensu zawartych w nim pejzażowych wizji, okazał się wybór strategii polegającej na próbie kreowania posttraumatycznej narracji w ścisłym powiązaniu ze szczególnym, wyraźnie obecnym już w literackim pierwowzorze uwypukleniem elementów krajobrazu⁹. Tadeusz Sobolewski przekonywał w swojej recenzji, że twórca *Wszystko, co najważniejsze...* poprzez ten film „przywraca Kazachstan jako polski topos zesłańczy”¹⁰. Należy więc zaznaczyć, że wschodnie plenery, w których dzięki politycznym przemianom możliwe było realizowanie zdjęć, nie odgrywały jedynie roli tła dla zdarzeń przedstawionych w środkowej części fabuły¹¹. Chronologiczny układ zdarzeń i realistyczna konwencja pozwalały na skoncentrowanie się w niej na wszechstronnym ukazaniu realiów egzystencji na zesłaniu do osady w obwodzie wschodniokazachstańskim, dokąd wiosną 1940 roku trafili po kilku tygodniach transportu w bydłowych wagonach główna bohaterka i jej dziesięcioletni synek Andrzej wraz z innymi zesłańcami¹².

⁷ Vide J. Hirsch, *op. cit.*

⁸ Warto przypomnieć, że nawiązująca do tradycyjnego toposu zesłańczego Polaków *Syberiańska polska* w reżyserii Janusza Zaorskiego powstała dopiero w 2013 roku, a więc w zupełnie innych okolicznościach historyczno-politycznych.

⁹ Vide O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 2011, s. 77–81, 105–106.

¹⁰ T. Sobolewski, *Co mówi Kazachstan*, „Kino” 1993, nr 1, s. 6.

¹¹ Zanim doszło do opuszczenia ZSRR i ogłoszenia przez Republikę Kazachską niepodległości 16 grudnia 1991 roku, a także ostatecznego rozpadu ZSRR, nawiązano współpracę z działającym w Kazachstanie studiem Katarsis i przy jego wsparciu polska ekipa filmowa przeprowadziła zaplanowane tam zdjęcia. Vide K. Demidowicz, *Kawior, melony i szampan (rozmowa z Markiem Nowowiejskim, producentem filmu „Wszystko, co najważniejsze...”)*, „Film” 1993, nr 17, s. 7; R. Sumik, *Wszystko, co najważniejsze... (Sprawozdanie z produkcji)*, „Film” 1991, nr 41, s. 11.

¹² Pierwsza część fabuły filmu przybliża realia życia rodziny Watów w okupowanym przez Sowieków Lwowie, a trzecia – następująca po opuszczeniu przez Olę i synka osady w stepie – koncentruje się na wątkach aresztowania bohaterki (spowodowanego odmową przyjęcia sowieckiego paszportu) i gehenny jej uwięzienia, którą kończy przyjęcie go i ostatecznie zgoda na opuszczenie Rosji sowieckiej przez rodzinę Watów. Warto dodać, że Tomasz Łysak (za Haydenem White'em) podkreśla wagę realizmu jako uprzywilejowanej formy oddania prawdy o traumie Zagłady, ale tę tezę można odnieść również do filmowych ekranizacji świadectw zesłania. Vide T. Łysak, *op. cit.*, s. 65.

Analiza tej partii fabuły *Wszystko, co najważniejsze...* pod względem zastosowania w jej strukturze spacji strategii realizatorskich opartych na świadomym wykorzystaniu krajobrazu pozwala na sformułowanie tezy, iż spełnił on w tym filmie funkcję znacznie szerszą niż sceneria i zarazem dużo ważniejszą. Współkształtował i uwiarygodniał wizerunek miejsca zesłania jako przestrzeni nie tylko niezwykle trudnej do zamieszkania i codziennej egzystencji, lecz także uniemożliwiającej ucieczkę. Zarazem też moderował estetykę filmu posttraumatycznego i oddziaływanie formuły tego typu narracji na widzów jako przejaw fotogenii obrazu, opartej na eksplorowaniu takich jego właściwości, jak uroda czy wzniosłość. Zastosowana przez Roberta Glińskiego strategia wykorzystania krajobrazu, która koresponduje z wyszczególnianą w typologii Ilony Copik taktyką „obserwacyjno-uczestniczącą (analityczną)”¹³, opierała się też na łącznym ujęciu walorów rozległych przestrzeni i specyfiki jej postrzegania oraz interpretowania przez główną bohaterkę. W filmie *Wszystko, co najważniejsze...* przejawia się to właśnie jako próby zobrazowania samego doświadczenia krajobrazu, opisywane w pierwowzorze przez Olę Watową. Dzięki temu otwiera się on też na sensory naddane, odsyłające zarówno do perspektywy transcendentnej, pozaantropocentrycznej – kosmicznej, jak również do odgrywanej przez niego roli „medium”¹⁴ kultury ludzi zamieszkujących go od wieków.

Wybrana przez Roberta Glińskiego strategia kształtowania narracji posttraumatycznej opierała się w przeważającej mierze na wyszczególnianych przez E. Ann Kaplan i Ban Wanga sposobach przedstawiania doświadczenia traumatycznego w kinie¹⁵. Wykorzystał on więc czynniki gatunkowe melodramatu rodzinnego jako niosące pocieszenie, ale zarazem posłużył się estetyką szoku (kumulacja tych obrazów następuje w ostatniej części fabuły – są to sceny w więziennej celi ukazujące brutalne pobicie bohaterki, gwałt na niej, a także oddawanie na nią moczu przez sowieckie agresorki), co mogło prowadzić jednak wręcz do efektu tzw. wtórnej traumy¹⁶. Należy też w tym kontekście podkreślić, że przyjęty przez reżysera dominujący punkt widzenia obserwatora-podglądacza był bliski perspektywie ofiary i pozwalał odbiorcy skupić się na jej cierpieniu¹⁷. Autorytet autorki pierwowzoru niewątpliwie przysłużył się wydobyciu i podkreśleniu w filmie, inspirowanym losami

¹³ I. Copik, *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, t. 49, s. 102.

¹⁴ *Ibidem*, s. 104.

¹⁵ *Vide* E.A. Kaplan, B. Wang, *op. cit.*, s. 9–10.

¹⁶ *Vide ibidem*. Kwestię wtórnej traumatyzacji widzów przez kino posługujące się estetyką traumy podejmował natomiast w ujęciu polemicznym Richard Crownshaw (*The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke 2010, s. 18–21).

¹⁷ *Vide* E.A. Kaplan, B. Wang, *op. cit.*, s. 9–10.

rodziny Watów (ale niebędącym, zgodnie z założeniem reżysera, typowym przykładem filmowej biografii), kwestii ścisłego związku między traumatycznymi doświadczeniami głównej bohaterki i jej dziecka a prawdą historyczną¹⁸. Istotnym założeniem owego obrazu było właśnie potwierdzenie prawdziwości świadectwa o traumatyzującym doświadczeniu. Wydatnie wzmacniała to również liczna reprezentacja w fabule współzesłańców – Polaków¹⁹.

Oryginalność koncepcji reżysera polegała natomiast na tym, że wpisanie w linearną strukturę opowieści obrazowanie traumy historycznej zostało w analizowanej tu środkowej części fabuły dopełnione przez uwiarygodniające ją czynniki spacialne, a więc przede wszystkim elementy krajobrazu (podkreślające mechanizmy sowieckiego systemu uwięzienia bez drutów kolczastych i wieżyczek strażniczych). Tego typu zabiegi realizatorskie pozwoliły zarazem na pewnego rodzaju modyfikację estetyki oraz moderowanie oddziaływania na odbiorców *Wszystko, co najważniejsze...* jako filmu posttraumatycznego. Ukazywana w nim ogromna skala sowieckiego terroru ze względu na swój przytłaczający rozmiar mogła utrudniać widzom zaangażowanie emocjonalne; efekt ten miały jednak przełamywać w odbiorze nie tylko wspomniane już elementy melodramatu rodzinnego²⁰. Podobną rolę swoiście kojącego otoczenia współlistniejącego w obliczu drastycznych zesłańczych doświadczeń miało odgrywać świadome zderzenie w fabule wizji okrucieństwa doznawanego przez ofiary systemu sowieckiego z malowniczymi ujęciami krajobrazów. Plastyczne, barwne wizje stepu zostały skonfrontowane na zasadzie kontrpunktu z obrazowaniem wycieńczającej pracy zesłańców, ich głodowania i egzystowania w bardzo prymitywnych warunkach, dotyczących ich chorób i śmierci, jak również fizycznej oraz psychicznej opresji strażników wobec ofiar. Sam zamysł wykorzystania krajobrazów skonstrastowanych z przebiegiem kluczowych dla fabuły zdarzeń może nasuwać paralelę z obrazowaniem natury w *Łowcy jeleni* Michaela

¹⁸ *Vide ibidem*. Robert Gliński, sięgając po utrwalone już ówczesnie w społecznym odbiorze wspomnienia Oli Watowej, zrealizował swój obraz na ich kanwie i jednocześnie zastrzegł, że nie jest to filmowa biografia. *Vide* E. Sobiecka-Awdziejczyk, *op. cit.*

¹⁹ Należy przypomnieć, że wojenne losy obywateli II Rzeczypospolitej w Rosji sowieckiej zaczął dokumentować Ośrodek Karta, który podjął współpracę z działającym od 1989 roku rosyjskim Stowarzyszeniem Memoriał. Od 1992 roku tworzone indeksy obywateli polskich represjonowanych przez organy władzy sowieckiej w latach 1939–1956. *Vide* https://web.archive.org/web/20160320042931/http://ksiegarnia.karta.org.pl/Seria_INDEKS_REPRESJONOWANYCH/c1000012 (dostęp: 10.02.2025); Z. Gluza, *Odkrycie Karty. Niezależna strategia pamięci*, oprac. dokumentacji A. Dębska, Warszawa 2012, <https://archiwum.ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/konkursy-i-nagrody/nagroda-kustosz-pamieci/2012/24280,Stowarzyszenie-Memorial.html> (dostęp: 10.02.2025).

²⁰ Taką rolę odgrywają wątki miłości małżonków zdolnej przetrwać sowieckie prześladowania oraz bezgranicznej matczynej troski o dziecko.

Cimina z 1978 roku, który w Polsce do upadku komunizmu był objęty zakazem ze strony cenzury²¹. Jednakże w amerykańskim dramacie zderzono ze sobą oddalone geograficznie plenery malowniczej, majestatycznej i spokojnej Pensylwanii z nasyconymi dramatyzmem brutalnych, chaotycznych wojennych doświadczeń dotyczących bohaterów krajobrazami Wietnamu, co poskutkowało efektem porwanej narracji, wywierającej na widzu bardzo silną presję emocjonalną²².

We *Wszystko, co najważniejsze...* pejzaże posłużyły nie tylko odwrotnemu zabiegowi, a więc podkreśleniu ciągłości narracji i epickiego charakteru filmowej opowieści. Zasadniczymi celami były utrwalenie prawdy traumatycznego historycznego doświadczenia i niesienie pewnego rodzaju pocieszenia, wyrażającego się na dwóch poziomach: fabularnym (poprzez podkreśloną w filmie ocalającą siłę miłości małżeństwa Watów i ich synka) oraz pozafilmowym (ze względu na uprawomocnienie i upowszechnienie w Polsce po przełomie ustrojowym świadectwa ofiar²³). W toku odbioru dzieła Roberta Glińskiego daje się zauważyć, iż świadomość surowego, monumentalnego w swej rudymenarności charakteru krajobrazów Kazachstanu jest rozbudzana w widzu z nieprzypadkową regularnością. To celowy zabieg poddawania widza nie tylko oddziaływaniu fabularnych przebiegów zdarzeń, lecz także mocy wizji potęgi natury objawiającej się w stepowym krajobrazie. Warto zwrócić uwagę, że poza topograficznymi ujęciami pozwalającymi na lokalizację domostw i jurt Kazachów oraz lepianek i baraku zesłańców, a także chaty dozorczy oraz odległej osady, do której bohaterka wędruje po lekarstwo dla chorego synka, w środkowej części fabuły stale powracają ujęcia rozległych przestrzeni stepu i okalających go częściowo wzgórz. Są one przedstawiane w szerokich kadrach, szczególnie eksponujących wizualne walory plenerów, a także filmowane z góry, najczęściej bez postaci ludzkich, statycznie, ale niekiedy również w ruchu (np. w scenach przedstawiających galopady kazachskich jeźdźców na smukłych koniach).

Należy zaznaczyć, że owe redundantne ujęcia, skoncentrowane na przedstawianiu krajobrazów, wprost nawiązują do opisów zesłańczej przestrzeni zawartych w pierwowzorze. Oscylują one w dziele Roberta Glińskiego pomiędzy wyrazem znamienym dla fotogenii, malarskości, poetyckości wizji krajobrazowych a ich swoistą pocztówkowością jako zgodną z potocznym wyobrażeniem rozległego, przestronnego i kojarzącego się z pewną wznio-

²¹ Vide M. Pawlicki, *Łowca jeleni*, „Film” 1992, nr 26, s. 24.

²² Vide *ibidem*.

²³ Wyrażało się to nie tylko poprzez kolejne krajowe wydania wspomnień Oli Watowej, lecz także poprzez nagrodę Złotych Lwów, którą film Roberta Glińskiego otrzymał w 1992 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

słością krajobrazu stepowego²⁴. Świadomy zabieg realizatorski polegający na obdarzeniu tak ukazywanych plenerów omówionymi w dalszej części artykułu naddanymi znaczeniami (zgodnymi również, co warto podkreślić, z intencją autorki wspomnień) chroni jednak wspomniane filmowe obrazowanie przestrzeni zesłania przed kliszowością i niebezpieczeństwem osuwania się w widokowy kicz. Operator filmu Jarosław Szoda wydobył wartości estetyczne krajobrazowych wizji, zbliżających się niekiedy wręcz do abstrakcyjnych barwnych kompozycji, wykorzystując ich ulotność, wynikającą ze zmieniających się warunków oświetleniowych w różnych porach dnia, przy rozmaitej aurze oraz zróżnicowanej klarowności powietrza. Zarazem jednak owa fotogenia pozwoliła na wykreowanie ich odmiennej w stosunku do przebiegu fabularnych zdarzeń czasowości – jako wyrazu dla natury odrębnej, odrealnionej czasowo²⁵. W tym sensie obrazy te są czymś więcej niż plenerami – nie tylko wskazują na urodę filmowego *milieu*, gdyż ów zabieg czasowy paradoksalnie sprzyja skupieniu uwagi widza na tym, co stanowi istotne centrum doświadczania krajobrazu przez bohaterkę. Są więc równie ważne ze względu na estetykę, narrację, jak i dramaturgię *Wszystko, co najważniejsze...*

Realizatorska strategia obrazowania doświadczenia krajobrazu stepu zawartego we wspomnieniach Oli Watowej polega przede wszystkim na próbie odzwierciedlenia obecnej w nim integracji dwóch perspektyw: „bycia wobec krajobrazu” i „bycia w krajobrazie”²⁶. Pejzaż jest ukazywany we *Wszystko, co najważniejsze...* zarówno poprzez wzrokowe postrzeganie go przez protagonistkę, rejestrującą jego walory estetyczne, jak i jej zakorzenienie w nim jako przestrzeni topograficznej²⁷. Ma więc zarówno wymiar estetyczny, związany z bezpośrednim, polisensorycznym doświadczeniem percepcji, jak i partycypacyjny – w sensie nadanym mu przez Arnolda Berleanta, łączonym z zaangażowaniem spajającym doświadczenie wielozmysłowe oraz kulturowe²⁸. W tym kontekście warto podkreślić, że poprzez

²⁴ Barbara Kita przypomina, że piękno i wzniosłość krajobrazu mogą zbliżać obraz filmowy do kliszowego przedstawienia. Vide B. Kita, *Fotogeniczność akwaticznych pejzaży w twórczości Romana Polańskiego*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019, s. 151.

²⁵ Jeden z twórców pojęcia fotogenii, Jean Epstein, akcentował właśnie efemeryczność, przelotność jako istotę tego zjawiska w kinie, a zarazem jego związek ze zdolnością do kreacji wyjątkowego czasu filmowego. Vide B. Kita, *op. cit.*, s. 150; J. Aumont, *Les théories du cinéaste*, Paris 2002, s. 29, 78.

²⁶ B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 9.

²⁷ Vide B. Frydryczak, M. Salwa, *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, ed. *cit.*, s. 8.

²⁸ Vide *ibidem*, s. 9; A. Berleant, *Art and Engagement*, Philadelphia 1991; *idem*, *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence 1997.

zastosowanie oryginalnej strategii spacialnej Robertowi Glinśkiemu udało się przekroczyć również nasuwającą się paralełę wizji stepu z metaforą, figurą „niehumanitarnej ziemi” jako wpisana w historyczną narrację dotyczącą represji dotyczących podczas II wojny światowej obywateli II Rzeczypospolitej w państwie sowieckim²⁹. Twórca zaakcentował odniesienia pojęcia krajobrazu jako zjawiska wyrastającego z pogranicza, a nie z fantazmatu dyktomii kultury i natury. Zobrazował złożone procesy związane z nakładaniem się czynników kulturowych na postrzeganie natury przez Olę, jak również z mechanizmem naturalizacji kultury przejawiającym się np. jako wyrosłe z natury, geologicznie uwarunkowane siedziby ludzkie (lepianki budowane z ziemnych bloków)³⁰.

Zastosowana we *Wszystko, co najważniejsze...* strategia spacialna miała posłużyć ukazaniu środkami filmowymi przejawianej przez autorkę wspomnień, w oczywistym sensie zaskakującej w dramatycznych okolicznościach zesłania, wyraźnej woli głębokiego wnikania pod powierzchnię rzeczywistości, dociekania swoistego statusu miejsca, jego złożoności, a zarazem „dowartościowania”³¹ go, jak ujmuje to Ilona Copik. W zaproponowanej przez siebie typologii badaczka określa efekt tego rodzaju taktyki realizatorskiej jako filmowy krajobraz „obserwacyjno-uczestniczący”, a więc analityczny³². Zgodnie z takim ujęciem Ola jest „innym” w owym krajobrazie, gdyż jej kontakt z miejscem silnie warunkuje właśnie kondycja obcego przybysza jako osoby skazanej przez sowieckie władze na zesłanie³³. Zajmuje jednak pozycję „pomiędzy” – pochodzi zarazem z wnętrza, jak i z zewnątrz danego obszaru – która zgodnie z koncepcją Ilony Copik pozwala na przełamywanie stereotypów oraz pewnego rodzaju egocentryzmu (w przypadku Oli na odrzucenie skoncentrowania się na własnym cierpieniu), a przede wszystkim na zbliżenie się do istoty miejsca³⁴. Warunkiem osiągnięcia owego celu jest, jak przekonuje badaczka, utrzymanie przez jednostkę „powściągliwości emocjonalnej jako postawy twórczej i dyskursywnej”³⁵. Paradoksalnie więc wycieńczenie fizyczne, trauma zesłania, samotna walka o przeżycie swoje i syna mogą wyostreżać opisane tu postrzeganie i doświadczanie krajobrazu stepu przez główną bohaterkę. Sama rozległa przestrzeń niejako dopomi-

²⁹ Jej geneza jest związana z tytułem książki Józefa Czapskiego (*Na niehumanitarnej ziemi*, Paryż 1949).

³⁰ Vide I. Lorenc, *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, ed. cit., s. 17–18, 20, 24–25.

³¹ I. Copik, *op. cit.*, s. 103.

³² *Ibidem*, s. 102.

³³ *Vide ibidem*, s. 103.

³⁴ *Vide ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

na się obserwacyjno-analitycznego rozpoznania objawiających się w niej „dyskursów”³⁶.

Również wrażliwość estetyczna Oli Watowej, ukształtowana w środowisku przedwojennej inteligencji czy wręcz awangardy artystycznej, a także jej szczególna indywidualna skłonność kontemplatywna uwrażliwiają bohaterkę na takie widzenie otaczającego ją krajobrazu stepu, które odsłania nieoczywiste pokłady. Przejawia się to poprzez postrzeganie owego rozległego fragmentu natury jako przestrzeni osobnej, niezależnej od ludzkiego spojrzenia, wolnej od ingerencji, a przede wszystkim otwierającej się na rodzaj niedopowiedzianego metafizycznego ukojenia, jej transcendentny sens³⁷. Tego typu specyficzną kosmiczną perspektywą są podsztyte ukazane w filmie wyraźnie geocentryczne barwne wizje stepu, oddające jego swoistą dynamikę, eksplorujące styk przestworzy i ładu – rozplywającą się przy zachodzie słońca w ceglanej czerwieni, różach i fioletach linię horyzontu bądź ustrukturyzowanie zamykających kadry łagodnych wzgórz w oddali. Nokturnowe obrazy ultramarynowego nieba z księżycem i zapadającego nad stepem zmierzchu towarzyszące scenom ukazującym próby pewnego rodzaju modlitewnej kontemplacji bohaterki sygnalizują wykraczanie poza racjonalną, antropocentryczną perspektywę jako moderujące również w pewnym sensie posttraumatyczną narrację filmową.

Należy podkreślić, że tego typu ujęcia pejzaży mogą być odczytywane poprzez sens naddany, symboliczny jako potencjalnie otwierające na ponadczasną czy transcendentną perspektywę (poniekąd potwierdzaną dialogiem głównej bohaterki z prezydentową) i jako takie właśnie mają swoje odpowiedniki w opisach zawartych w pierwowzorze literackim³⁸. Ola Watowa zaakcentowała w nim rolę odbywanych w otoczeniu stepu wieczornych rozmów z inną zesłaną, Stefanią Skwarczyńską, jako inspirujących duchowo i pobudzających do modlitewnej refleksji³⁹. Wspomniany aspekt, wyakcentowany w pierwowzorze, zaznaczający się w filmie jedynie w bardzo subtelny sposób, właśnie w powiązaniu z obrazowaniem krajobrazu (choć nie został szerzej rozwinięty w dyskursie) może w kontekście formuły filmu posttraumatycznego prowokować widza do refleksji rozwijającej się w dwojakim kierunku. Pierwsza perspektywa to kwestia obecnego w filozofii, judaizmie i chrześcijaństwie teologicznego namysłu nad Bogiem w obliczu ogromu ludzkiego cierpienia doświadczanego podczas II wojny światowej, którego

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Vide ibidem*, s. 104.

³⁸ *Vide* O. Watowa, *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 2011, s. 101.

³⁹ *Vide ibidem*, s. 100–102; A. Micińska, J. Gazda, *Powracamy do filmu „Wszystko, co najważniejsze...”*, z Andrzejem Watem rozmawiają Anna Micińska i Janusz Gazda, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2, s. 138.

wątki zostały w filmie szczególnie uwypuklone⁴⁰. Druga zaś koncentruje się na rozważaniu wiary jako dającej oparcie i otuchę w konfrontacji człowieka z traumatycznym doświadczeniem, co ma długą tradycję zarówno w myśli chrześcijańskiej, jak i judaizmie⁴¹. Podkreślić jednak należy, że ów aspekt nie został przez reżysera szczególnie wyeksponowany – w przeciwieństwie do wyrażenie zaznaczonej w fabule motywacji wynikającej z miłości do męża i syna jako warunkującej heroiczną postawę protagonistki.

Przede wszystkim jednak Robert Gliński obrazuje we *Wszystko, co najważniejsze...*, jak już wspomniano, zarówno bezpośrednie, polisensoryczne estetyczne doświadczanie krajobrazu (które znalazło też wyraźną reprezentację we wspomnieniowej relacji Oli Watowej z zesłania), jak i zaznaczające się równie silnie jego doświadczenie kulturowe. Owa złożoność pozwala twórcom na specyficzną prezentację rozległego pejzażu zesłania, która charakterem zdecydowanie wyrasta poza doraźność doznań, a zarazem jest oparta na poszukiwaniu jego powiązań z człowiekiem i wartościami kultury⁴². To właśnie perspektywy: wartości oraz kulturowa nadają ukazywanym we *Wszystko, co najważniejsze...* obrazom stepu sensy zarówno egzystencjalne, jak i metafizyczne. Krajobraz przejawia się więc w filmie Roberta Glińskiego właśnie jako próba zobrazowania zjawisk opisywanych przez owo pojęcie z „pogranicza kultury i natury”⁴³ – czyli jako zdecydowanie czerpiący z tej drugiej i w oczywisty sposób zakotwiczony w niej, a zarazem warunkowany, moderowany przez pierwszą. W tym kontekście należy również zaznaczyć, iż ujęcie go w pierwotny sposób wskazuje wyraźnie na prekursorską postawę autorki ze względu na sytuowanie go przez Olę Watową poza dominującą ówczesnie tradycyjną modernistyczną opozycją

⁴⁰ Vide H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003; J.A. Kłoczowski, *Hans Jonas o boskiej wszechmocy i niemocy Boga*, [w:] H. Jonas, *op. cit.*, s. 5–13; E. Berkovits, *God, Man and History*, Jerusalem 2004; R.L. Rubenstein, *After Auschwitz. History, Theology and contemporary Judaism*, London 1992; M. Singer, *Żydowska teologia po Auschwitz w Ameryce*, <https://cdim.pl/teksty/michael-signer-zydowska-teologia-po-auschwitz-w-ameryce/> (dostęp: 10.02.2025); J. Moltmann, *Bóg nadziei*, przeł. W. Góźdz, Lublin 2006; P. Kopiec, *Milczenie Boga. Przykłady żydowskiej i chrześcijańskiej teologii Holokaustu* (Paul van Buren i Richard L. Rubenstein), „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 3, s. 61–76.

⁴¹ Vide Nachman z Braclawia, *Puste krzesło. Odnaleźć radość i nadzieję*, przeł. J. Moderski, Poznań 1996; G. Scholem, *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007; M. Buber, *Droga człowieka według nauczania chasydów*, przeł. G. Zlatkes, Warszawa 2004; R. Elior, *Jewish Mysticism, The Infinite Expression of Freedom*, Oxford–Portland, Oregon 2010; E. Lévinas, *Trudna wolność, Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991; Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, t. 1–5, przeł. W. Szymon, Poznań 2020; J. Moltmann, *op. cit.*; P. Roszak, *Życie w cieniu pytań. Antropologiczne przesłanie Expositio super Iob św. Tomasza z Akwinu*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2013, nr 6, s. 111–134.

⁴² Vide B. Frydryczak, M. Salwa, *op. cit.*, s. 9.

⁴³ *Ibidem*, s. 10.

kultura–natura⁴⁴. Zastosowana przez reżysera *Wszystko, co najważniejsze...* strategia spacjalna stanowi więc również przejaw próby oddania owej wyjątkowej zdolności bohaterki do postrzegania krajobrazu we wzajemnej korelacji perspektyw, ściśle wynikających z jego osadzenia w naturze, lecz płynących także z kultury.

Niezwyczajnie ważne jest zarazem to, że obrazowana przez Roberta Glińskiego szczególna dynamika miejsca odzwierciedla obecne w pierwowzorze otwarcie bohaterki na odmienne, marginalizowane perspektywy i dyskursywne praktyki ludzkie – a więc widzenie stepu przez Kazachów i ich zdolności wtopienia weń swoich siedzib, współegzystencję w jego przestrzeni wraz ze zwierzętami (końmi, wołami, owcami)⁴⁵. Stepowe otoczenie zrazu wydawać się może jednostajne, jednorodne, puste, a przede wszystkim odludne. Ola, pokonując własne ograniczenia, podejmuje jednak trud przemierzania owej w znacznym stopniu nieprzyjaznej człowiekowi przestrzeni i spotyka się z jej mieszkańcami innymi niż współzemesłanci. Fabularne wątki owych osadzonych w krajobrazie wędrówek protagonistki pozwalają również na otwarcie uważnego widza na perspektywę Innego. W tym sensie za pośrednictwem bohaterki reżyser upowszechnia opowieść własną tubylców i uświadamia prawdę o ich historycznym doświadczeniu, które wpisuje się w zdekolonizowaną, posttraumatyczną formułę opowieści filmowej⁴⁶. Film ukazuje Kazachów z ich kulturą, obyczajami, tradycją jako nierozzerwalnie związanych z krajobrazem stepowym, a zarazem prowokuje do namysłu nad skalą represji, którym zostali oni poddani przez sowiecki system (przymusowe osiedlenia i kolektywizacja, rekwirowanie przez władze zwierząt hodowlanych i zbóż prowadzące do klęski głodu, aresztowania i mordowanie świadków jej skali)⁴⁷. Właśnie w takim kontekście ukazane w filmie plenery jako tylko pozornie egzotyczne, malownicze wyobrażenia o Wschodzie (powiązane z utartym stereotypowym zachodnim widzeniem go) zdecydowanie wykraczają poza mapowanie topograficzne miejsc zdarzeń, gdyż przestrzeń stepu odgrywa we *Wszystko, co najważniejsze...* rolę swoistego „medium”⁴⁸ kultury Kazachów.

Reżyser usiłował w ten sposób oddać obecne w pierwowzorze wyraźne otwarcie na nią autorki jako wyzbytej stereotypowej dla przedstawicieli Zachodu orientalnej perspektywy swego rodzaju prekursora myśli post-

⁴⁴ Vide I. Lorenc, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁵ Vide I. Copik, *op. cit.*, s. 104.

⁴⁶ Vide T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą...*, ed. cit., s. 22–24.

⁴⁷ Vide A. Applebaum, *Czerwony głód*, Warszawa 2018, s. 198, 202, 248–249, 352, 353.

⁴⁸ I. Copik, *op. cit.*, s. 104.

kolonialnej⁴⁹. Scenom przybycia karawany zesłańców do osady towarzyszą malownicze wizje krajobrazu oraz bezpośredniego otoczenia, postrzeganego jednak przez towarzyszących Oli deportowanych w perspektywie zdecydowanie europocentrycznej (prezydentowa mówi z wyższością: „Jak mamy żyć pośród tych barbarzyńców”⁵⁰). Warto zaznaczyć, że z wyraźną stereotypowością, leżącą u źródeł tego etnocentrycznego czy wręcz rasistowskiego w wymowie osądu, koresponduje towarzysząca owym scenom ścieżka muzyczna, oparta na wyrazistych orientalnych motywach, eksplorująca utarte, sztamkowe wyobrażenia o rytmice i melodyce tradycyjnej muzyki tego regionu⁵¹. Fabularnie wątki powiązane z sąsiedztwem siedzib Kazachów i deportowanych wykazują zaś, że przynosi ono zesłanym wielokrotnie ratunek (pomoc w zorganizowaniu pierwszej siedziby dla Oli, schronienie udzielone jej i synkowi w jurcie, wymiana ubrań za pożywienie, podzielenie się posiłkiem, leczenie przez znachorkę). Filmowe wizerunki tubylców wydają się zatem tylko pozornie równie tajemnicze, egzotyczne i obce jak krajobraz, w którym bytują oni od wieków. Jednakże reżyser wydobywa w zbliżeniach z uogólnionego przedstawienia owej etnicznej zbiorowości pojedyncze twarze – portrety tych, którzy w jakiś sposób wspomagają zesłańców (młody Kazach, jego matka, znachorka). Z kolei zobrazowanie w filmie dzikich, nieujarzmionych obszarów stepowych, w których w symbiozie z przyrodą egzystują Kazachowie, usiłujący mimo sprzeciwu komunistycznych władz podtrzymywać swoje tradycje, służy przede wszystkim zaakcentowaniu faktu, że oni również są ofiarami systemu i opierają się opresyjnej polityce sowieckiego państwa. Kazachowie, od wieków zamieszkujący step, nie dają się wpasować ani w ideologiczne projekty podboju i opanowania natury, ani w mechanizmy przekształcania niezamieszkałych terenów w strefę uwięzienia bez krat – swoistego rozległego Gułagu.

Strategia obserwacyjno-uczestnicząca, mająca swoje umotywowanie w pierwowzorze literackim, pozwoliła więc reżyserowi poprzez wpisanie w nią wizje krajobrazu jako zdolnego do kształtowania zarówno jednostkowych, jak i zbiorowych tożsamości na demaskowanie w niezwykle głębokim sensie prawdy o systemowym terrorze w Rosji sowieckiej, a więc i na wyostrzenie formuły narracji posttraumatycznej⁵². Rozległe przestrzenie

⁴⁹ W tym kontekście należy zwrócić uwagę, że Ilona Copik akcentuje zdolność do nasycenia obserwacyjno-uczestniczących filmowych ujęć krajobrazu perspektywą postkolonialną wraz z jej krytyką imperializmu. *Vide ibidem*, s. 105. Warto również przypomnieć tezę Stefa Crapsa przywoływaną przez Tomasza Łysaka: „to właśnie trauma może być pomostem między kulturami”. [Cyt. za:] T. Łysak, *op. cit.*, s. 23.

⁵⁰ Cytat według ścieżki dźwiękowej filmu.

⁵¹ Autorem muzyki do filmu jest Jerzy Satanowski.

⁵² *Vide* W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago–London 2002, s. 1; I. Copik, *op. cit.*, s. 105.

stepu dawały poczucie wkorzenia w otaczającą naturę zarówno głównej bohaterce filmu jako deportowanej, poddanej deterytorializacji i odczuwającej w związku z tym nostalgię za utraconym przywiązaniem do miejsca, jak i – w pewnym sensie – Kazachom⁵³. Krajobraz ukazywany w środkowej części fabuły *Wszystko, co najważniejsze...* poprzez symbolizację posłużył też uwypukleniu jego ocalającego, transcendentnego sensu, objawiającego się w toku konfrontacji bohaterki ze szczególnym monumentalnym obszarem, niepoddającym się ludzkiej kontroli, trwałym i jakby osadzonym w odrębności czasowej. Równie ważnym walorem owych pejzażowych wizji zawartych w posttraumatycznym filmie Roberta Glińskiego okazało się zaprezentowanie ich jako otwierających bohaterkę, a poprzez empatię z nią także widzów, na kulturowy dialog.

BIBLIOGRAFIA

- Applebaum A., *Czerwony głód*, Warszawa 2018.
- Aumont J., *Les théories des cinéastes*, Paris 2002.
- Berkovits E., *God, Man and History*, Jerusalem 2004.
- Berleant A., *Art and Engagement*, Philadelphia 1991.
- Berleant A., *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence 1997.
- Buber M., *Droga człowieka według nauczania chasydów*, przeł. G. Zlatkes, Warszawa 2004.
- Chyb M., *Blżej Azji*, „Kino” 1992, nr 2.
- Ciarka R., *Wierność sobie (wywiad z Robertem Glińskim)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1.
- Copik I., *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, t. 49.
- Crownshaw R., *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke 2010.
- Czapski J., *Na niehumanitarnej ziemi*, Paryż 1949.
- Demidowicz K., *Kawior, melony i szampan (rozmowa z Markiem Nowowiejskim, producentem filmu „Wszystko, co najważniejsze...”)*, „Film” 1993, nr 17.
- Elior R., *Jewish Mysticism, The Infinite Expression of Freedom*, Oxford–Portland, Oregon 2010.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Frydryczak B., Salwa M., *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019.
- Gawrys A., *Meandry współautorstwa: przypadek Oli Watowej*, [w:] *Artyst(k)a: obecność i tożsamość: manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, red. M. Popiel, K. Węgrzyn, M. Kustera, Kraków 2018.

⁵³ Vide I. Lorenc, *op. cit.*, s. 19.

- Gluz Z., *Odkrycie Karty. Niezależna strategia pamięci* (oprac. dokumentacji A. Dębska), Warszawa 2012.
- Gorlewska P., *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1990 roku*, Kraków 2021.
- Hirsch J., *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia 2004.
- Hirsch J., *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcz-Pawlik, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
- <https://archiwum.ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/konkursy-i-nagrody/nagroda-kustosz-pamieci/2012/24280,Stowarzyszenie-Memorial.html> (dostęp: 10.02.2025).
- https://web.archive.org/web/20160320042931/http://ksiegarnia.karta.org.pl/Seria_INDEKS_REPRESJONOWANYCH/c1000012 (dostęp: 10.02.2025).
- Jonas H., *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003.
- Kaplan E.A., Wang B., *Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity*, [w:] *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*, red. E.A. Kaplan, B. Wang, Hongkong 2008.
- Kita B., *Fotogeniczność akwaticznych pejzaży w twórczości Romana Polańskiego*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019.
- Kłoczowski J.A., *Hans Jonas o boskiej wszechmocy i niemocy Boga*, [w:] H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003.
- Kopiec P., *Milczenie Boga. Przykłady żydowskiej i chrześcijańskiej teologii Holokaustu (Paul van Buren i Richard L. Rubenstein)*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 3.
- Lévinas E., *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991.
- Lorenc I., *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019.
- Loska K., *Przymus powtarzania i trauma historyczna. Filmowe obrazy rzezi nankińskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97–98.
- Łysak T., *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa 2016.
- Łysak T., *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
- Micińska A., Gazda J., *Powracamy do filmu „Wszystko, co najważniejsze...”*, z Andrzejem Watem rozmawiają Anna Micińska i Janusz Gazda, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2.
- Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, t. 1–5, przeł. W. Szymon, Poznań 2020.
- Mitchell W.J.T., *Landscape and Power*, Chicago–London 2002.
- Moltmann J., *Bóg nadziei*, przeł. W. Góźdz, Lublin 2006.
- Nachman z Braclawia, *Puste krzesło. Odnaleźć radość i nadzieję*, przeł. J. Moderski, Poznań 1996.
- Pawlicki M., *Łowca jeleni*, „Film” 1992, nr 26.
- Roszak P., *Życ w cieniu pytań, Antropologiczne przesłanie Expositio super Iob św. Tomasza z Akwinu*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2013, nr 6.
- Rubenstein R.L., *After Auschwitz. History, Theology and contemporary Judaism*, London 1992.

Scholem G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007.
 Singer M., *Żydowska teologia po Auschwitz w Ameryce*, <https://cdim.pl/teksty/michael-signer-zydowska-teologia-po-auschwitz-w-ameryce/> (dostęp: 10.02.2025).
 Sobiecka-Awdziejczyk E., *W stepie Kazachstanu (O filmie „Wszystko, co najważniejsze...” mówi Robert Gliński)*, „Film” 1992, nr 47.
 Sobolewski T., *Co mówi Kazachstan*, „Kino” 1993, nr 1.
 Sumik R., *Wszystko, co najważniejsze... (Sprawozdanie z produkcji)*, „Film” 1991, nr 41.
 Watowa O., *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 1990.
 Watowa O., *Wszystko, co najważniejsze...*, Warszawa 2011.
 Watowa O., *Wszystko, co najważniejsze... Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, London 1984.

Daria Mazur – dr hab., prof. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, filmoznawczyni i literaturoznawczyni. Zajmuje się wątkami religijnymi i ideologicznymi w literaturze i filmie, związkami historii idei i kultury współczesnej, historią polskiego kina przedwojennego oraz po II wojnie światowej, a także kinem jidysz. Współautorka serii wydawniczych „Przestrzeń w Kulturze Współczesnej” oraz „Kino Polskie Wczoraj i Dziś”. Kierowniczką Katedry Kultury Współczesnej na Wydziale Nauk o Kulturze. Autorka książki *Między Wschodem i Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapkiego* (2004), monografii filmu Michała Waszyńskiego *Dybuk* (2007; wyd. w jęz. angielskim *Waszynski's 'The Dybbuk'* 2009) oraz pozycji *Realizm socpaxowski* (2013). ORCID: 0000-0003-1096-6338. Adres e-mail: <daria@ukw.edu.pl>.

Daria Mazur – Associate Professor at the Department of Cultural Studies at Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, head of the Department of Contemporary Culture, film and literature scholar. Author of *Między Wschodem i Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapkiego* [Between East and West. Axiological Horizons of European Literature in the Reading of Józef Czapki] (2004), a monograph on Michał Waszyński's film – *Dybuk* (2007; published in English as *Waszynski's The Dybbuk*, 2009), *Realizm socpaxowski* [Socpax Realism] (2013). She deals with religious and ideological themes in literature and film, the connections between the history of ideas and contemporary culture, the history of Polish cinema before and after World War II, and Yiddish cinema. Co-author of the publishing series *Przestrzeń w kulturze współczesnej* [Space in Contemporary Culture] and *Kino polskie wczoraj i dziś* [Polish Cinema Yesterday and Today]. ORCID: 0000-0003-1096-6338. E-mail address: <daria@ukw.edu.pl>.

