

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Bardzo długi marsz: *Niepokonani* Petera Weira wobec prozy Sławomira Rawicza

Jedna z najbardziej znaczących scen *Niepokonanych* (2010) Petera Weira rozgrywa się w połowie seansu. Grupa uciekinierów z radzieckiego łagru dociera do granicy, za którą rozpościerają się mongolskie pustkowia, gdzie – jak w tym momencie akcji bohaterowie jeszcze wierzą – czeka wolność. Mimo to nie wszyscy decydują się na dalszą wędrówkę. Jedyń w grupie Rosjanin, kryminalista Walka (Colin Farrell), zatrzymuje się przy słupie granicznym, wpatrując się w napis „ZSRR”. „Wiesz, że cię złapią, prawda?” – mówi do niego główny bohater, Janusz (Jim Sturgess), na co Walka odpowiada, że w więzieniu da się żyć. „Wolność? Nie wiedziałbym, co z nią zrobić” – stwierdza, żegnając się z towarzyszami. Scenę tę można uznać za przykład tego, co Michael Bliss, autor klasycznej monografii na temat twórczości australijskiego autora¹, określa jako moment przesilenia – szczególną chwilę, w której na oczach widza rozgrywają się wydarzenia niezwykle lub wyjątkowo wzruszające (Bliss 2000, 13), tak jak wtedy, gdy bohaterowie *Swiadka* (1985) wspólnymi siłami wnoszą stodołę, uczniowie ekskluzywnej szkoły ze *Stowarzyszenia Umarłych Poetów* (1989) żegnają swojego charyzmatycznego

¹ Posługuję się w odniesieniu do Petera Weira kategorią filmowego autora w rozumieniu bliższym Jonathanowi Raynerowi, który zauważa, że twórczość tego reżysera stanowi rodzaj pomostu między europejsko pojmowaną filmową autorskością a hollywoodzkim kinem gatunków. W dorobku twórcy *Niepokonanych* ma wszak miejsce zarówno modyfikacja stylu właściwego kinu artystycznemu, jak i rewizja ideologicznych uwarunkowań kina gatunkowego (Rayner 2006, 9).

nauczyciela, a protagonista *Truman Show* (1998) przeciwstawia się swojemu „stwórcy”, producentowi Christofowi. Sekwencje tego typu na ogół pełnią rolę interpretacyjnych drogowskazów – kierują uwagę ku najważniejszym zagadnieniom poruszonym przez Weira, równocześnie wyznaczając horyzonty jego autorskiego stylu. Podobnie rzecz ma się w *Niepokonanych*, gdzie w chwili odejścia Walki ostatecznie zostaje zdefiniowany główny temat filmu, a zarazem ujawnia się strategia adaptacyjna, jaką reżyser, a jednocześnie – obok Keitha Clarke’a – współscenarzysta dzieła, obrał w stosunku do literackiego pierwowzoru – książki *Długi marsz* Sławomira Rawicza.

Kontrowersyjne narracje

Mimo że *Niepokonani* z pewnością nie należą do najwybitniejszych dzieł w dorobku australijskiego twórcy, to zajmują w nim miejsce szczególne. Jest to wszak pierwszy film zrealizowany przez Weira po siedmioletnim okresie milczenia, na dodatek – obok *Gallipoli* (1981) oraz *Pana i władcy: Na krańcach świata* (2003) – obraz w twórczości tego autora najbardziej epicki, a zarazem najbardziej hollywoodzki.

Polska recepcja *Niepokonanych* została zdominowana przez – odświeżone przy okazji premiery tylko o dwa dni wyprzedzającej pierwszą rocznicę katastrofy smoleńskiej – kontrowersje związane z literackim pierwowzorem². Książka, opowiadająca o karkołomnej wyprawie, jaką w 1941 roku podjęła grupa uciekinierów z radzieckiego łagru, pokonując na piechotę liczącą sześć i pół tysiąca kilometrów trasę wiodącą przez syberyjską tajgę, pustynię Gobi oraz Himalaje do Indii, w powszechnej opinii funkcjonowała jako przykład literatury faktu. Tymczasem już w 2005 roku, krótko po śmierci autora, stała się ona zarzewiem konfliktów i licznych dyskusji. Wiarygodność relacji Rawicza – kwestionowana zresztą nawet po pierwszym wydaniu *Długiego marszu* w 1955 roku – została całkowicie podważona, kiedy udowodniono, że w czasie, kiedy rzekomo odbywał opisaną w książce wędrówkę, autor był już członkiem armii Andersa. Opowieść innego zesłańca, Witolda Glińskiego, którą Rawicz miał sobie przywłaszczyć, też nie została po-

² Cykl artykułów poświęconych temu zagadnieniu, obejmujący również wywiad z reżyserem, opublikowano na łamach „Gazety Wyborczej” (Orliński 2011, 1; Orliński, Weir 2011, 12; Sobolewski 2011, 13; Szczerba 2011, 11). Również inne polskie omówienia dzieła Weira nie były wolne od aluzji do tych kontrowersji (Olszowska 2011, 20–23).

twierdzona, a wątpliwości na temat tego, czy taką marszrutę w ogóle dałoby się przetrwać, okazały się kwestią znacznie bardziej istotną niż fenomen yeti, od którego kariera Rawicza *de facto* się zaczęła: *Długi marsz* narodził się wszak w wyniku rozmów, jakie z autorem przeprowadził Ronald Downing, dziennikarz „Daily Mail”, dowiedziawszy się, że pewien Polak mieszkający w Anglii natknął się niegdyś w Himalajach na istoty przypominające owe legendarne stworzenia. Zafascynowany relacją Downing stał się *ghost writerem* Rawicza – przygody uciekinierów z łagru zostały spisane jego piórem; Rawicz – jak sam stwierdza – „podyktował” tę książkę (Rawicz 2001, 270).

Peter Weir w *Niepokonanych* nie odnosi się do tych kontrowersji. Na swój sposób ułatwiają mu one zresztą dość swobodne traktowanie literackiej materii. Wątpliwości związane z wiarygodnością relacji Rawicza sprawiają, że twórcy filmu nie muszą się obawiać zarzutów, jakie niechybnie pojawiłyby się, gdyby nie trzymali się litery tekstu uznanego za fabularyzowaną narrację na temat autentycznych wydarzeń. Ponieważ w tym przypadku o faktach trudno mówić – są one bowiem wciąż nieustalone, a najprawdopodobniej niepoznawalne – Weir i Clarke traktują *Długi marsz* tylko jako inspirację, czerpiąc z niego wybrane wątki i zabiegając o to, by ich dzieło było postrzegane jako fikcyjna, a nie quasi-dokumentalna opowieść oparta na doniesieniach o ucieczkach z radzieckich łagrów. Ową fikcyjność ma podkreślać zarówno zmiana personaliów i biografii większości bohaterów, jak i modyfikacja dziejów ich wspólnej wędrówki. Sławomir Rawicz staje się tutaj Januszem Wieszczykiem, osadzonym w łagrze po tym, jak torturowana żona złożyła obciążające go zeznania. Wesoły urzędnik z Bałkanów, Eugeniusz Zaro, przekształca się w równie dowcipnego Zorana (Dragoș Bucur), silny Łotysz Kolemenos – w milczącego byłego księdza Vossa (Gustaf Skarsgård), a polska uciekinierka z kołchozu, Krystyna – w córkę polskich komunistów, Irenę Zielińską (Saoirse Ronan). Zamiast wachmistrza Antoniego Paluchowicza, kapitana Korpusu Ochrony Pogranicza Zygmunta Makowskiego oraz młodego litewskiego architekta Zachariasza Marcinkovasa pojawiają się w filmie niezrealizowany artysta Tomasz (Alexandru Potocean) oraz cierpiący na kurzą ślepotę młodziutki Kazik (Sebastian Urzendowsky). Postacią najmniej odbiegającą od oryginału okazuje się Amerykanin Mr. Smith (Ed Harris) – budowniczy moskiewskiego metra, któremu jednakże w filmie dopisano tragiczny wątek osobisty związany z utratą syna zastrzelonego przez komunistów. Tę galerię typów ludzkich uzupełnia nieobecny w książce Walka, obozowy urka.

Punkt wyjścia historii nie ulega w filmie zmianie. Osadzony w łagrze polski oficer w towarzystwie kilku innych więźniów podejmuje brawurową

ucieczkę, której celem stają się odległe Indie. Już w trakcie wędrówki do grupy dołącza młodzieńca Polka, również uciekinierka, która staje się dobrym duchem wyprawy. Nie wszystkim udaje się dotrzeć do celu: w filmie, inaczej niż w powieści, śmierć zabiera jednego z członków wyprawy jeszcze na Syberii; dwoje kolejnych uciekinierów (tym razem w zgodzie z literackim pierwowzorem) umiera na pustyni Gobi. Rawicz w *Długim marszu* opisuje jeszcze dwa zgony (jeden na tybetańskim pustkowiu, drugi w Himalajach), bohaterowie filmu Weira odchodzą jednak inaczej: Walka w ogóle nie przekracza granicy ZSRR, a Amerykanin Smith odłącza się od towarzyszy, aby dotrzeć do Lhasy. Pozostali członkowie wyprawy przedostają się do Indii.

Wolność jak tlen

Wydaje się, że Weir osnuł fabułę swojego filmu na dwóch zdaniach wyjętych z amerykańskiego posłowania *Długiego marszu*. W 1997 roku Rawicz pisał w nim: „(...) wolność jest jak tlen. I mam nadzieję, że *Długi marsz* przypomina, iż wolność raz utraconą trudno jest odzyskać” (Rawicz 2001, 271). *Niepokonani* to zatem traktat na temat wolności, jej rozmaitych wymiarów i sposobów interpretacji. Każdy z bohaterów skonfrontowanych z piekłem łągru, a następnie z nieujarzmioną naturą, musi określić, czym jest dla niego ta wartość. Odpowiedzi bywają różne: stojąc na granicy ZSRR i Mongolii, Walka zaczyna rozumieć, że wolność jest tym, czego najbardziej się obawia; Tomasz odnajduje jej namiastkę w tworzeniu swoich szkiców, Zoran w dystansie do siebie i świata, Voss w religii, a Irena w możliwości opowiedzenia swojej prawdziwej historii i w powrocie do polskiej tożsamości, niemal zniszczonej przez lata pobytu w ZSRR. Najbardziej złożone postawy obierają Smith i Janusz. Pierwszy z nich – zdruzgotany po śmierci syna – stwierdza, że wolnością byłaby dla niego śmierć; nieuleganie jej w radzieckim łągrze było dla niego rodzajem protestu. Dla Janusza z kolei wolność oznacza możliwość udzielenia przebaczenia żonie, która złożyła obciążające go zeznania.

Mocno akcentując wątek rozliczania się z przeszłością oraz indywidualnego definiowania wolności, Weir w zasadniczy sposób modyfikuje wymowę literackiego oryginału. Narracja Rawicza koncentruje się bowiem przede wszystkim na problemie przetrwania – znaczne jej partie zajmują opisy poszukiwania żywności, wody oraz schronienia przed mrozem lub upałem. Wiele miejsca na kartach *Długiego marszu* poświęcono także spotkaniom

z mieszkańcami przemierzanych terenów, począwszy od syberyjskich samotników, po całe mongolskie i tybetańskie osady. To często właśnie tym kontaktom uciekinierzy zawdzięczają możliwość przetrwania – od tubylców otrzymują środki niezbędne do życia, a czasem także ofertę komfortowego noclegu. Poza wątkami związanymi z trudami wędrówki opowieść Rawicza serwuje czytelnikowi szereg konwencjonalnych rozwiązań dotyczących relacji między postaciami oraz poszczególnych etapów ich wyprawy. Ucieczka z obozu staje się na przykład możliwa dzięki nieoczekiwanej (i w zasadzie niezrozumiałej) pomocy ze strony żony komendanta, uczestnicy wyprawy reprezentują ten sam dżentelmeński etos, a jedyna w ich gronie kobieta – Krystyna – charakteryzowana jest niczym bohaterka melodramatu z okresu międzywojnia, jako ucieleśnienie dobra i poświęcenia, uciśniona heroina ze szlacheckiego dworku, która podejmuje trud ucieczki z powodu nastającego na jej cnotę okrutnego kierownika kołchozu.

Weir przynajmniej częściowo kwestionuje te narracje. Zupełnie pomija zarówno pierwszą część książki, szczegółowo opisującą tortury na Łubiance oraz podróż z Moskwy na Syberię, jak i niewiarygodny wątek żony komendanta. Bardziej interesuje go dynamika obozowego życia. Partie, w których ukazywane są brutalne praktyki urków oraz panująca w łagrze hierarchia, a aktor Chabarow (Mark Strong) snuje plany ucieczki, których naprawdę nie zamierza realizować, wydają się podszyte raczej duchem prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego³ niż spostrzeżeniami Sławomira Rawicza. Grono bohaterów filmu wydaje się bardziej zróżnicowane niż w powieści. Weir nie tylko wprowadza do swego dzieła brutalnego, choć na swój sposób sentymentalnego Walkę, w skrajnej sytuacji gotowego posunąć się do kanibalizmu, lecz także komplikuje psychologiczny portret Ireny, która po to, by przetrwać, nie cofnie się przed kłamstwem. Co jednak najistotniejsze, bohaterowie *Niepokonanych* są całkowicie zdani na siebie – ich kontakty z mieszkańcami przemierzanych terenów wydają się mniej niż sporadyczne i na ogół, wyłączając jedną tybetańską osadę, do której docierają już pod koniec morderczej podróży, naznaczone nieufnością. Ukazując protagonistów mierzących się z samotnością i własną przeszłością w obliczu zatrwajająco pięknej, a równocześnie groźnej natury, Weir wydobywa z historii opowiedzianej przez Rawicza to, co najbliższe jego własnej twórczości: refleksję o człowieku osiągniętym samoświadomość w sytuacji ekstremalnej (Bliss

³ Którą reżyser – jak sam przyznaje – poznał jeszcze przed kręceniem *Niepokonanych* (Orliński, Weir 2011, 12).

2000, 15) – w tym przypadku niekoniecznie w kontakcie z przestrzenią snu, mitu czy tajemnicy bliskiej *sacrum* (choć i takie motywy są w *Niepokonanych* obecne), lecz w obliczu zagrożenia i przeczucia bliskiej śmierci.

Wyprawa, jaką podejmują bohaterowie, ma wszelkie znamiona podróży inicjacyjnej – droga przemierzana w świecie rzeczywistym jest symbolicznym odpowiednikiem wewnętrznej wędrówki każdej z postaci. Nic dziwnego, że w jej trakcie pojawiają się wydarzenia i obrazy o metaforycznym lub alegorycznym znaczeniu, takie jak ten, w którym Smith dostrzega skalne szczeliny uformowane w sposób przywodzący na myśl ludzkie oczy. W ujęciu tym łatwo dopatrzeć się istotnego w wielu filmach Weira motywu tajemniczości przyrody, jak gdyby obdarzonej świadomością i możliwością poznawania.

Co ciekawe, w *Niepokonanych* spotykają się dwa charakterystyczne dla Weira sposoby prezentowania natury, o których wspomina Michael Bliss: wywodząca się jeszcze z australijskiego okresu twórczości wizja natury w zasadzie niezrozumiałej, oferującej co prawda istotne wartości, przede wszystkim jednak stanowiącej wyzwanie i groźbę klęski dla racjonalnie pojmującego świat bohatera, a także właściwe amerykańskim filmom autora *Świadka* ujęcie natury jako azylu, miejsca ucieczki przed represywnymi systemami (Bliss 2000, 3–4). Z pierwszym z nich mamy do czynienia nie tylko w ujęciu „patrzącej” skały, lecz także w sekwencji, w której syberyjska tajga dosłownie pochłania Kazika, zamykając mu drogę do niedalekiego przecież obozu. Drugim podszyte jest samo przesłanie filmu. Chociaż bowiem komendant łagru powie osadzonym: „Natura jest waszym więzieniem”, to przecież właśnie na jej łonie protagoniści filmu odzyskują wolność. Natura – mimo że groźna i nieposkromiona – stanowi tutaj przeciwwagę dla opresyjnego, totalitarnego systemu.

Najwięcej symbolicznych wątków wiąże się z postaciami Ireny i Vossa. Spostrzeżenie jednego z krytyków (Szczerba 2011, 11), jakoby Irena pełniła w filmie Weira funkcję zbliżoną do Maryi, wypada uznać za nietrafne, konotacje związane z bohaterką graną przez Saoirse Ronan odsyłają bowiem raczej do męczeńskiej śmierci Jezusa. W trakcie przeprawy przez pustynię Gobi Irena nosi nakrycie głowy przywodzące na myśl koronę cierniową; nieco wcześniej – niczym Chrystus apostołom w dniu Ostatniej Wieczerzy – obmywa stopy wzruszonemu Smithowi. Kiedy dziewczyna jest zbyt słaba, by iść dalej, przez piaski pustyni niesie ją Voss – były ksiądz, który w tym akcie najwyraźniej dostrzega możliwość częściowej pokuty za popełnioną zbrodnię (zamordował jednego z radzieckich żołnierzy, którzy zdewastowali jego kościół).

W zakończeniu filmu motyw wędrówki uzyskuje jeszcze jedno znaczenie – na ujęcie stóp idącego Janusza nałożone zostają archiwalne zdjęcia prezentujące najważniejsze momenty w dziejach walki z komunizmem. Bohater, który podjął się karkołomnej wyprawy po to, by powrócić do rodzinnego domu i udzielić przebaczenia żonie, otrzymuje taką możliwość dopiero po 1989 roku, jego wędrówka jest więc w istocie bardzo długa, choć zwieńczona sukcesem („Polska jest wolna” – głosi jeden z ostatnich napisów w filmie). Ideologiczny wymiar finału *Niepokonanych*, zrealizowanych w roku obchodów trzydziestolecia „Solidarności”, mimo że w zamierzeniu reżysera stanowić miał hołd złożony narodowi⁴, w polskiej recepcji dzieła Australijczyka okazał się jednak dość kłopotliwym prezentem.

Obcy/Inny

Będąc filmem mocno zakorzenionym w hollywoodzkich konwencjach, *Niepokonani* na swój sposób igrają z formułą *based on a true story*, chociaż bowiem opowieść jest fikcyjna, to jej historyczny kontekst zostaje dość skrupulatnie nakreślony – twórcy filmu dbają o to, by widz niebędący Polakiem zrozumiał tragiczną sytuację narodu zaatakowanego równocześnie przez III Rzeszę i ZSRR, ostatecznie zaś wpisują losy Rawicza/Wieszcza w dzieje wzrostu i upadku komunizmu w Europie. Już po premierze *Niepokonanych* podniosły się głosy sprzeciwu wobec dokonanej w ten sposób „hollywoodyzacji polskiego losu”. Bohaterowie skrojeni pod kilka wzajemnie dopełniających się schematów, epicki temat, ostentacyjnie szczęśliwe zakończenie, patos budowany przez spektakularne zdjęcia Russella Boyda oraz podniosłą muzykę Burkharda Dallwitza, a nawet wolność prezentowana jako nadrzędna wartość – Weir w istocie wykorzystuje szereg chwytów rodem z *Fabryki Snów*, z którą zresztą już od lat osiemdziesiątych jest bardzo mocno związany. W większości opracowań wyraźnie zaznaczana jest granica między australijskim i amerykańskim okresem jego twórczości. Zdaniem Blissa wyznacza ją *Rok niebezpiecznego życia* (1982) – film, w którym, jak twierdzi badacz, dochodzi do istotnego przeobrażenia metody twórczej Weira: od tej pory ograniczeniu ulegają w niej wątki o charakterze symbolicznym, dzieła stają się mniej „intelektualne”, za to bardziej „emocjonalne”, dowartościowaniu

⁴ W wywiadach Peter Weir otwarcie mówił o swojej fascynacji polską historią, a zwłaszcza walką z komunizmem (Orliński, Weir 2011, 12).

ulega w nich idea samorealizacji, a formalnie wzbogacają się one o punkty kulminacyjne, mające zapewnić publiczności satysfakcję z seansu (Bliss 2000, 22).

Nie można jednak zapominać, że Weir jest dość szczególnym filmowcem – emigrantem. Krytycy często zwracają uwagę na fakt, że – funkcjonując w kinie głównego nurtu – zachował w Hollywood pozycję osobną, zdystansowaną i wcale nie porzucił wątków znanych z australijskiego etapu twórczości, w którym *notabene* sięgał już przecież po iście hollywoodzkie konwencje (Olszowska 2011, 20). Specyfikę twórczości Weira po 1982 roku dobrze oddaje przywołana przez Serenę Formicę opozycja między „realnie istniejącym” a „globalnym” Hollywoodem pojmowanym jako paradygmat produkcyjny. Inaczej niż jeszcze kilkadziesiąt lat temu, dziś filmowcy nie muszą fizycznie emigrować do Hollywood, aby realizować tam swoje kariery. Peter Weir jest doskonałym przykładem tej strategii, chociaż bowiem jego filmy od lat sygnowane są przez wielkie amerykańskie wytwórnie, to sam reżyser wciąż mieszka w Australii (Formica 2012, 5).

Wszystko to sprawia, że obecna perspektywa studiów nad twórczością Petera Weira przybiera nieco inny niż do tej pory kształt. W dominujących dotychczas odczytaniach dorobku tego autora, czego reprezentatywnym przykładem jest książka Blissa, nieustannie powracały opozycje: natura – kultura, emocjonalne – intelektualne, australijskie – amerykańskie. Tymczasem w świetle najnowszych badań filmy reżysera *Pikniku pod Wiszącą Skalą* (1975) ujawniają swój transnarodowy charakter, i to we wszystkich trzech rozumieniach, jakie temu terminowi przypisują Will Higbee i Song Hwee Lim (Higbee, Lim 2010, 9–19). Kino Weira można zatem opisywać jako transnarodowe w aspektach produkcyjnych i dystrybucyjnych, w odniesieniu do wpływu kinematografii narodowych (w tym przypadku australijskiej i amerykańskiej) na inne obszary kulturowe, wreszcie: w kontekstach migracji filmowców oraz wyłaniania się kina postkolonialnego.

W przypadku *Niepokonanych* transnarodowy charakter dzieła ujawnia się nie tylko na poziomie produkcji (jest to wszak projekt będący efektem międzynarodowej współpracy), lecz już w samej fabule. „Mamy tu Ligę Narodów” – powiedzą o sobie w pewnym momencie bohaterowie. I chociaż w trakcie ich niezwykle trudnej wędrówki niewiele jest okazji do wymiany kulturowych doświadczeń – muszą przecież walczyć przede wszystkim o przetrwanie – to owa wymiana następuje na poziomie metafilmowym, w dziele opartym na spisanej piórem Brytyjczyka opowieści polskiego emigranta, nakręconym przez australijskiego reżysera pracującego dla amerykańskiej Fabryki Snów

i opowiadającym o grupie złożonej z Polaków, Łotysza, Rosjanina, Jugosłowianina i Amerykanina, którzy uciekają z Syberii po to, żeby przez Mongolię i Tybet dotrzeć do Indii. W tym kontekście „hollywoodyzacja polskiego losu”, do jakiej dochodzi w *Niepokonanych*, zyskuje transnarodowy wymiar: w filmie tym, niczym w kulturowym tyglu, spotykają się elementy różnych narodowych perspektyw; każda z nich zostaje w pewien sposób ograniczona i dostosowana do potrzeb realizacji projektu, w którym polsko-rosyjski historyczny kontekst ściera się z konwencjami amerykańskiego kina gatunkowego oraz z wrażliwością reżysera wywodzącego się z australijskiego kina artystycznego. Jest to, rzecz jasna, perspektywa odmienna od przyjętej przez część polskich krytyków narodowej optyki, upatrującej w dziele Weira przede wszystkim uproszczeń i hollywoodzkiej standaryzacji, równocześnie jednak perspektywa pozwalająca zobaczyć *Niepokonanych* w szerszym kontekście twórczości Australijczyka, której protagonistą jest zawsze:

Obcy postawiony wobec Innego – innej kultury, odmiennego społeczeństwa; skonfrontowany z *sacrum*, naturą i tajemnicą. Obcy przeciwstawiony Innemu, którego niekoniecznie musi rozumieć, ale spotkania z którym musi doświadczyć (Olszowska 2011, 21).

Literatura

- Bliss M., 2000, *Dreams within a Dream. The Films of Peter Weir*, Carbondale–Edwardsville.
- Formica S., 2012, *Peter Weir: A Creative Journey from Australia to Hollywood*, Bristol–Chicago.
- Higbee W., Lim S.H., 2010, *Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies*, „Transnational Cinemas”, No. 1.
- Olszowska M., 2011, *Osobna droga Petera Weira*, „EKRANY”, nr 1–2.
- Orliński W., 2011, *Polska historia w wersji Hollywood*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 10.01, nr 6.
- Orliński W., Weir P., 2011, *Peter Weir: fascynuje mnie polski los*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 10.01, nr 6.
- Rawicz S., 2001, *Długi marsz*, przeł. Rybicki L., Świerkocki M., Gdańsk.
- Rayner J., 2006, *The Films of Peter Weir*, New York.
- Sobolewski T., 2011, *Poza granicami wyobraźni*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 10.01, nr 6.
- Szczerba J., 2011, *Krepujący prezent z Zachodu*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 9.04., nr 83.

Magdalena Kempna-Pieniążek: *A very long walk: The Way Back by Peter Weir and Sławomir Rawicz's creativity*

The Polish reaction to Peter Weir's film *The Way Back* (2010) was centred on a discussion about the credibility of its literary prototype, Sławomir Rawicz's book *The long walk* (1955). The author of the article does not discuss this controversy; she prefers to concentrate on the

adaptation that was chosen by the director, who combines different interpretations of the phenomenon of freedom in his movie. Weir's approach can be regarded as transnational and such a perspective is suggested as a context for the interpretation of *The Way Back*.

Keywords: Peter Weir, transnational cinema