

Andrzej Wajda, Justyna Wardyńska

Polskie kino 1945-1960 jako wolny głos w zniewolonym kraju : wykład inauguracyjny Andrzeja Wajdy, wygłoszony na uroczystości otwarcia XV letniej szkoły języka, literatury i kultury polskiej w Cieszynie...

Postscriptum nr 2(50), 6-13

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Polskie kino 1945-1960 jako wolny głos w zniewolonym kraju

**Wykład inauguracyjny Andrzeja Wajdy,
wygłoszony na uroczystości otwarcia
XV letniej szkoły języka, literatury i kultury polskiej
w Cieszynie**

Magnificencjo, drodzy uczestnicy dzisiejszego spotkania! Muszę powiedzieć, że tytuł „Polskie kino 1945-1960 jako wolny głos w zniewolonym kraju” ze zdziwieniem dopiero dzisiaj przeczytałem i pomyślałem sobie, że to jakaś kontrydycja *in adiecto* w tym tytule, bo albo kraj jest zniewolony niedostatecznie i wtedy może w nim być wolny głos, albo ten głos nie jest jednak całkowicie wolny. I tutaj przypomniałem sobie wspaniałą maksymę filozoficzną księdza Józefa Tischnera, który, mówiąc o prawdzie, powiedział, że istnieją trzy prawdy: cała prawda, półprawda i wreszcie gównoprawda.

Trzeba by się więc zastanowić, jaką prawdę moglibyśmy powiedzieć i czy mamy prawo do tego, żeby mówić o sobie, że w zniewolonym kraju byliśmy wolnym głosem. Myślę, że trzeba przede wszystkim odpowiedzieć sobie, jak komunikuje się sztuka z widownią.

Nim opowiem, jak historycznie przebiegał ten proces, najpierw może spróbuję wprowadzić uczestników dzisiejszego zebrania w problem samej komunikacji pomiędzy sztuką, w tym wypadku kinematografią, a widownią. Myślę, że widownia kinowa przyjmowała to, co mieliśmy jej do zakomunikowania, w jakiś szczególny sposób. Przyjmowała tę prawdę, którą chcieliśmy im przekazać w takiej formie, w jakiej mogliśmy ją wypowie-

dzieć. Trzeba pamiętać, że sztuka nigdy nie była prawdziwie wolna. Zawsze istniały niezręczne pytania. Przecież w *Ewangelii* też jest niezręczne pytanie o to, co się komu należy: „cesarzowi — co cesarskie, Bogu — co boskie”. Wszyscy wyznawcy wiedzieli, że cesarzowi trzeba..., ale Bogu prawdziwie się na-leży. Wydaje mi się, że to był zwrot do tych, którzy w to wierzyli i to właśnie chcieli usłyszeć.

Co wiedziała nasza widownia, kiedy my robiliśmy pierwsze filmy Polskiej Szkoły Filmowej? Wiedziała na pewno jedno, że wojna nie zakończyła się tak, jak się miała zakończyć, że pozostała jakaś gorycz i ta gorycz przenikała ze społeczeństwa do sztuki. Kogo dotyczyła owa gorycz, kto był tą rozgoryczoną grupą? W pierwszym rządzie była nią grupa inteligencji (w dodatku grupa inteligencji polskiej), która została skutecznie przetrzebiona przez jedną i drugą stronę prowadzącą z Polską wojnę. Przez Niemców, przez hitlerowców poprzez obozy koncentracyjne, a przez stronę sowiecką poprzez mord katyński. To wydarzenie dotyczyło nie tylko oficerów, ale w ogromnym stopniu polskiej inteligencji, która została zmobilizowana do udziału w wojnie. Alianci pozostawili nas Stalinowi w Jałcie. To z kolei wybory oszukane już po wojnie...

A czego chciała władza komunistyczna? Osłabienia. Czy odpowiadało jej rozgoryczenie inteligencji? Rozgoryczony człowiek jest zawsze osłabiony. W związku z tym, czy to nie było władzy sprzyjające? Co mówiła władza komunistyczna? Podporządkujcie się! Musimy się podporządkować Związkowi Radzieckiemu, bo to jest jedyny nasz sojusznik, który wyszedł nam naprzeciw, a wszyscy inni nas zostawili. Ten problem zaistniał w świadomości społecznej m.in. dzięki naszym filmom, dzięki polskiej literaturze, bo polskie kino było fragmentem większej całości. Nie byliśmy osamotnieni w naszych działaniach. Literatura była głosem ludzi tak samo jak my myślących.

Zastanówmy się teraz, czym jest kino? Kino jest przede wszystkim obrazem, ponieważ zaczęło się od niemego kina. A potem stało się już i dźwiękiem. Teraz jest obrazem i dźwiękiem, ale w takiej właśnie kolejności.

Czym jest ideologia? Jak jest wyrażana ideologia? Ideologia zawsze jest wyrażona w słowach. Słowa te są w jakiś sposób uświęcone przez swoją wagę. Wyrażają to, a nie co innego. Słowo jest dla ideologa ważniejsze niż cokolwiek innego.

Ale kino jest nie tylko słowem, jest równocześnie (najpierw) obrazem. W związku z tym, tu już istnieje pewna możliwość gry pomiędzy widownią a nami jako tymi, którzy robią film. Tak, jak zakochany widzi w swojej ukochanej kobiecie to, co chce zobaczyć, a co nie wszyscy widzą, tak i widownia chce w filmie zobaczyć to coś. Możecie powiedzieć: „no, do-

brze, ale w takim razie wasze filmy były elitarne, one nie docierały do wszystkich, tylko do wtajemniczonych!” Nie, okazało się właśnie, że dziwnym trafem wie-le z tych filmów przeszło przez cały świat i przemówiło tak samo i do innych. Jak to się stało, to już jest sprawa do zbadania raczej dla historyków kina. Raczej dla tych, którzy tym problemem się zajmują.

W każdym razie ideologie wyrażają się w słowach, czyli *Ojczyzna*... a nie „nasz ojciec”. Bóg, Honor i Ojczyzna, a nie najpierw Honor, potem Bóg, a na końcu Ojczyzna. A może Ojczyzna na początku? Nie, tu nie ma żadnego „ale”. Musi być tak, a nie inaczej. W związku z tym cenzura ści-gała przede wszystkim słowa. Bo łatwiej ści-gać gotowe formuły. Ale jak powiedziałem, kino nie jest tylko słowem, kino jest słowem i obrazem. Tak więc gra między jednym i drugim dawała na pewno większą szansę nam, filmowcom niż pisarzom. Chociaż i oni mieli swoje sposoby powiedzenia prawdy, żeby porozumieć się ze swoją publicznością jak gdyby ponad głową cenzury. My mó-wiliśmy ponad głowami tych, którzy finansowali filmy, którzy stworzyli kinematografię państwową, bo pracowaliśmy wtedy, oczywiście, w kinematografii państwowej.

Aby uczynić ten problem bardziej zrozumiałym, spróbuję dać przykład mojego filmu. Może część z państwa ten film widziała, więc łatwiej będzie mi to wytłumaczyć. Myślę o filmie *Popiół i diament*. W *Popiole i diamentcie* ostatnia scena, scena śmierci bohatera na śmietniku była bardzo pilnie badana pod różnymi kątami, również przez czynniki polityczne. Czy ta scena może iść, czy ta scena nie może iść, czy ma być wycięta z filmu, czy może zostać w filmie? Dlaczego odbywała się taka dyskusja? Bo władza, patrząc na ekran, myślała w taki sposób: kim jest ten, kogo zabijają na śmietniku? To jest przeciwnik naszego systemu. Podniósł rękę na człowieka, który ten system utwierdza, na sekretarza partii. Jak może się kończyć film? Jego śmiercią. A gdzie? Na śmietniku, bo śmietnik jest najlepszym miejscem, w jakim ci, którzy nie rozumieją historii, powinni prze-paść. Tak rozumowała władza, która w końcu pozwoliła pokazać film z takim zakończeniem. Ale wi-downia, która przyszła do kina, spojrzała na tę samą scenę zupełnie inaczej. Kto jest na ekranie? Nasz chłopiec w ciemnych okularach, jakiś nasz bohater. Wspaniały talent Zbyszka Cybulskiego był tutaj największym atutem wobec widowni. I ten chłopiec ginie, zabi-jają go na śmietniku i on umiera na śmietniku. Czy to jest w porządku? Czy my się możemy z tym zgodzić?

Dwa zupełnie różne spojrzenia na ten sam obraz na ekranie. Gdybym zamiast tego obrazu miał to opisać słowami, nic by z tego nie wyszło, bo w słowach byłoby to zdefiniowane tak albo inaczej. W powieści Jerzego

Andrzejewskiego, która powstała znacznie wcześniej niż film, dochodzi scena dialogowa, którą ja z całą świadomością wyrzuciłem z filmu — żołnierze, którzy zabijają naszego młodego bohatera, biegną i nagle wołają do niego: *Czło-wieku, po coś uciekał?* Uciekał, to strzelali do niego i go zastrzelili. Ale my już byliśmy w 1956 roku i wiedzieliśmy dobrze, przed czym uciekał nasz bo-hater. Wiedzieliśmy dobrze i widownia wiedziała, że nie inny los by go w każdym przypadku spotkał. W związku z tym pozbyłem się, oczywiście, za świa-domością i wiedzą autora, Jerzego Andrzejewskiego, tegoż dialogu i omawiana scena jako obraz przemówiła silniej, niż to mógł zrobić jakikolwiek dialog.

Spróbuję opowiedzieć teraz, jak to się stało w ogóle, że pojawiło się pol-skie kino i miało szansę przemówić do polskiej widowni w bardziej swobodny sposób niż może w innych krajach socjalistycznych. Zacznę od tego, że w 1945 roku nie istniała żadna pozostałość kinematografii przedwojennej. Studia filmowe w Warszawie zostały zniszczone, a żadnych innych studiów w kraju nie było. Większość tych, którzy pracowali dla przedwojennej kinematografii — zwłaszcza reżyserów — wyemigrowała. Tuż po wojnie odbudowali polską kinematografię ludzie, którzy przyszli ze Związku Radzieckiego razem z polską armią. Wszyscy mieli stopnie wojskowe. Kiedy zaczynałem jako asystent pracować w wytwórni w Łodzi, mówiłem do reżysera: *panie pułkowniku*. Potem miałem wyższy stopień, to już mówiłem: *panie reżyserze*, a jeszcze później, jak już sam zacząłem robić filmy, to zacząłem mówić do niego: *panie Aleksandrze*. Taka była gradacja. Ale zaczęło się od tego, że mówiłem do niego: *panie pułkowniku*. To miało wielki wpływ, ponieważ owa czołówka filmowa bardzo szybko zmontowała przemysł filmowy w Polsce. Między innymi przywozili do Polski zdobyty w Niemczech sprzęt filmowy, którego w Polsce w ogóle nie było.

Łódź była niezniszczonym miastem, a Warszawa w całkowitej ruinie. Szyb-ko zmontowaną więc w Łodzi wytwórnię filmową, a przy niej szkołę filmową. To jest też pewien ewenement: wtedy produkowaliśmy trzy filmy i było trzech reżyserów, którzy mogli robić te filmy. Jednak nasi starsi koledzy, któ-rzy tę kinematografię budowali, uważali, że szkoła jest koniecznie potrzebna. Kim oni byli? Kim byli przedtem? Przed wojną większa ich część stanowiła klub dyskusyjny i ów klub dyskusyjny nagle dostał szansę realizowania swoich ideałów. Jakiego chcieli kina? Chcieli kina europejskiego, nie chcieli kina rozrywkowego, nie chcieli głupekowatych komedii. Pragnęli jakiegoś innego kina, które mogłoby uczestniczyć w europejskiej kinematografii.

Równocześnie — jak wspominałem — powstał przemysł filmowy, powstała szkoła filmowa. Ci sami ludzie, którzy tworzyli ten przemysł, w

większości uczestniczyli też jako nauczyciele w naszej szkole. Czegośmy nie chcieli? Właśnie nie chcieliśmy przedwojennego kina. Jednak „Start”, bo tak się nazywała grupa dyskusyjna, która tworzyła polską kinematografię po wojnie, miała wpływ na program Szkoły Filmowej. I chociaż, kiedy wchodziłem do Szkoły Filmowej w 1949 roku, wisiało tam duże hasło: „Film jest dla nas najważniejszy — Lenin”, wcale nie byliśmy szkołą leninowską.

Ja tutaj na festiwalu, który zakończył się właśnie wczoraj (Era — Nowe Horyzonty) pokazałem filmy, które zobaczyłem w Szkole Filmowej. Awangardę francuską, awangardę niemiecką. Ktoś mógłby zapytać, dlaczego nie pokazywali tylko filmów radzieckich? Nie pokazywali, bo chcieli z nas zrobić kino europejskie. Chcieli, żebyśmy wyszli na świat, a nie mogliśmy wyjść na świat, nie znając kina światowego. To był bardzo istotny etap.

Jak wyobrażali sobie to nasi starsi koledzy, którzy stworzyli polską kinematografię? Oni — a myślę, że i pewne ugrupowania polityczne — spodziewali się, że w Polsce gospodarka będzie gospodarką spółdzielczą, a nie państwową. Dlatego pierwsze grupy filmowe, które powstały po 1945 roku nazywały się Spółdzielnia Autorów Filmowych. Właśnie „autorów”, a teraz mówi się: „kino autorskie”. Oni w 1945 roku powiedzieli: my będziemy spółdzielnią. Spółdzielnią, czyli będziemy działać na rzecz społeczeństwa, będziemy robić filmy autorskie, za które każdy z nas będzie ponosił odpowiedzialność. Nie państwo i nie minister kinematografii, tylko autor. Tym sposobem wytworzyła się zupełnie nowa i inna sytuacja niż była przed wojną w polskim kinie. Powstały grupy, na czele których stał ktoś, kto politycznie reprezentował zespół filmowy. Wokół niego gromadzili się: kierownik literacki, który prowadził prace literackie, szef produkcji, który prowadził prace organizacyjne i produkcyjne, filmowe, wokół niego gromadziliśmy się my, młodzi filmowcy, gdyż nie było nikogo innego, tylko my. Studenci, wychodzący z Łódzkiej Szkoły, stanowili jedyne dopełnienie tych zespołów filmowych.

Co było ważne, nie powstał jeden tego typu zespół, tylko powstało ich więcej. Tym sposobem można było przenosić się z jednej grupy do drugiej. Powstawały grupy, które miały takie, a nie inne upodobania. Bardzo szybko stworzyliśmy grupę pod kierownictwem Jerzego Kawalerowicza, reżysera, do którego przyłączył się Andrzej Munk, ja, przyłączyli się jeszcze inni koledzy — to był najmłodszy zespół. Tam zrealizowałem swoje dwa ważne filmy: *Kanał* i *Popiół i diament*. W zespole filmowym to kierownik artystyczny pertraktował z władzą polityczną, a nie każdy z nas z osobna. Pertraktacje młodego, początkującego reżysera nie dawały wielkich szans. Inaczej było, gdy wkraczał ktoś, kto miał czerwoną legityma-

cję partyjną (a nasi szefowie wszyscy mieli takie legitymacje). Oni brali na siebie odpowiedzialność polityczną, za którą my zrećnie się kryliśmy. W związku z tym, ci ludzie stanowili bufor pomiędzy władzą polityczną i reżyserami, zwłaszcza młodymi, którzy robili film.

Jakie kino europejskie nam przyświecało jako ideał? Oczywiście wybraliśmy włoski neorealizm. Dlaczego włoski neorealizm? Obrazy, które pokazywał De Sica czy Rossellini w swoich filmach były obrazami biednych ludzi mieszkających gdzieś na przedmieściach. Szare niebo. Nigdy nie przypuszczaliśmy, że we Włoszech może być takie niebo. My też mieliśmy szare niebo, też pamiętaliśmy biedę okupacyjnych i tużpowojennych czasów i tak chcieliśmy przedstawić bohaterów naszych filmów. Ten sposób widzenia był nam najbliższy. Chcieliśmy opowiedzieć coś o sobie. Uważaliśmy siebie za głos zmarłych. Zmarli kazali nam mówić w swoim imieniu. Mieliśmy zrobić filmy o tych, którzy zginęli w powstaniu warszawskim. Mieliśmy opowiedzieć o takich chłopcach, jakiego grał Zbyszek Cybulski w *Popiele i diamentach*. Mieliśmy opowiedzieć o polskich oficerach, którzy siedzieli w niemieckich obozach dla oficerów, co zrobił Andrzej Munk w swoim filmie *Eroica*. Krótko mówiąc, to był nasz temat, a forma neorealistyczna dawała nam kontakt ze światem kina europejskiego. To już nie były filmy salonowe, to nie były filmy, które pokazywały świat bogatych. Staaliśmy po stronie pokrzywdzonych, tych, którzy nie mieli głosu, my byliśmy ich głosem. Było tak zwłaszcza w latach 1948-1955, bo 1956 był już rokiem odmiany, wytworzyła się bardzo ścisła kontrola.

Ale jak wyglądała kontrola naszych filmów? Oczywiście, zaczynało się wszystko od pomysłu. Trzeba było na kilku kartkach napisać, jaki to ma być film. Wtedy zapadała decyzja, czy my — tu mówię w imieniu władz kinematografii — chcemy taki film, czy nie. Jeśli nie, to nie robiliśmy takiego filmu. Powiedzieli, że być może... Wyraźnej odpowiedzi nigdy nie można było uzyskać, ale taka połowiczność nam wystarczała, żeby zabierać się do pracy i przygotować nowelę filmową. Ona była oceniana w gronie zespołu filmowego. Potem, kiedy powstał scenariusz, trafiał na komisję. Szczęśliwym trafem komisja nie składała się tylko z polityków. Politycy, oczywiście, mieli więcej głosów i nie odbywało się żadne demokratyczne głosowanie. Nie, każdy się wypowiadał, a decyzja i tak zapadała zupełnie gdzie indziej. Ale już wtedy w tejże komisji zasiadali nasi kierownicy literaccy zespołów, którzy zawsze wspierali filmy, wspierali choćby takie filmy jak *Kanal*. Bardzo pięknie zabrał głos Tadeusz Konwicki, wspierając właśnie projekt filmu *Ka-nał*. Już środowisko miało jakiś, przynajmniej częściowy, wpływ na decyzje o filmowych projektach. Decyzja — rzecz jasna — zapadała na szczeblu szefa kinematografii, bo on w resulta-

cie odpowiadał za kinematografię, jak minister kultury odpowiadał za kulturę. Rezultat jest taki, że najwięcej przeżyłem ministrów kultury i szefów kinematografii, którzy, oczywiście, tak czy inaczej, gdzieś musieli zaryzykować, a jak zaryzykowali i filmy się ukazały, oni znikali bezpowrotnie.

W momencie, kiedy scenariusz został już przyjęty i rozpoczynała się praca nad filmem, w polskiej kinematografii, w przeciwieństwie do innych kinematografii obszaru wpływów Związku Sowieckiego nie było osoby, która się nazywała enigmatycznie „redaktor”. Redaktor to była po prostu normalna wtyka, donosiciel do dyrekcji. To była jego rola. Siedział na planie i sprawdzał, czy reżyser realizuje to, co jest napisane w scenariuszu. Scenariusz był zatwierdzony, w związku z tym, jeśli reżyser przerobił dialogi, robił jakieś dodatkowe sceny, redaktor zawiadamiał, kogo trzeba. Niepojawienie się takiej osoby w polskiej kinematografii pozwalało nam realizować filmy w zależności od pomysłów, które rodziły się w czasie powstawania filmu. Następnie film podlegał wszelakim ocenom i wchodził albo nie wchodził na ekrany. Ale jego dystrybucja podlegała wielu ograniczeniom. Mógł być pokazany tylko w kraju, mógł nie być sprzedawany za granicę, albo mógł nie być pokazywany na festiwalach filmowych.

Istotnym momentem rozwoju polskiej kinematografii tamtego okresu było wsparcie, jakie dał nam Zachód, festiwale filmowe, zachodni dziennikarze. Polska Szkoła Filmowa to nazwa, która została wymyślona przez francuskich krytyków filmowych (wcale nie polskich, co ciekawe). Przyjęła się na świecie i przyszła do Polski z zewnątrz. Polskie filmy znalazły się na festiwalu w Cannes, polskie filmy znalazły się na festiwalu w Wenecji, zaczęły być zauważane na świecie. Ten moment odegrał bardzo ważną rolę. Nasze filmy zauważone na świecie podnosiły też prestiż kraju. Władza chciała z tego prestiżu skorzystać i myślę, że to jest właśnie ten czynnik, który odegrał istotną rolę w większej wolności naszego głosu.

Dalej toczy się już historia polskiego kina. Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że po pierwszych absolwentach, którymi byliśmy my, tworzący Polską Szkołę Filmową, nastąpił długi szereg wspaniałych talentów, które wywiodły się ze Szkoły Filmowej w Łodzi. Artystów-reżyserów, którzy pokazali inną już rzeczywistość, dla których temat wojenny nie był tematem osobistym. Oni poruszali się w innym świecie. Ale nadal kino miało za głównego sojusznika inteligencję rozumianą jednak znacznie szerzej, niż rozumiemy to dzisiaj.

Patrzyłem z wielkim wzruszeniem i z wielkim zaciekawieniem na młodą widownię, która w Cieszynie oglądała w ostatnich dniach filmy bardzo trudne, a czasem i bardzo odpychające. Z jaką uwagą, z jaką — nie akceptacją może — ale chęcią zrozumienia, co ekran ma im do powiedzenia. Ta wi-

downia w kompletnej ciszy oglądająca pokazywane tu filmy bardzo mnie poruszyła. Pomyślałem sobie, że niezależnie od wszystkich trudności, z jakimi boryka się dzisiaj polskie kino, jeżeli widownia tak patrzy na ekran, to i my stajemy się odważniejsi. Widownia taka może nie jest jeszcze wielka, może ona się dopiero odbudowuje. Po latach dominacji filmu rozrywkowego, który musiał wypełnić nasze ekrany, jest czas na kino europejskie. Na inne kino. Kino, które pokaże tak samo i nasze problemy dzisiejsze. Mam nadzieję, że takie kino w Polsce zbliża się i że to kino jest częścią większej całości. To budzi moje nadzieje.

To piękne, że przyjechaliście uczyć się takiego dziwnego i niezwyklego języka, jakim jest język polski. Różne zapewne są powody, dla których się tutaj zjawiliście, drodzy przyjaciele. Ale jest w tym jakaś nauka: jeżeli wy się uczycie języka polskiego, to chcecie też, żeby inni uczyli się waszego języka. Jeżeli się nawet nie nauczymy innych języków, to mamy szacunek dla tych, którzy mówią innym językiem. Myślę, że dobra i prawdziwa jest maksyma, że społeczeństwo bez poczucia własnej przeszłości — a niezbywalnym elementem tej przeszłości jest język — jest tylko zbiegowiskiem.

Muszę wam powiedzieć, że młodzież, którą zobaczyłem tutaj w Cieszynie na festiwalu filmowym, młodzież, która oglądała ekran mówiący w różnych językach, pokazujący świat w różnych miejscach, w różnych aspektach, młodzież akceptująca ekran, wydała mi się właśnie społeczeństwem, które, mając swój język, może zaakceptować innych. Myślę, że kino odgrywa w tym względzie ogromną rolę.

Mieliśmy tę świadomość. My, czyli Polska Szkoła Filmowa. Kiedy z naszymi filmami wędrowaliśmy po świecie, zawsze mieliśmy tę świadomość, że gdzieś może dotrzemy do kogoś, komu ten film jest potrzebny, komu ten film coś powie. Tak, jak do nas mówiły filmy ze świata, mówiły coś, czego wcześniej nie wiedzieliśmy. Kino jest dobrym łącznikiem dla ludzi i byłoby złe, gdyby kino europejskie przeżywało kryzys. Instytucje Europy mają świadomość, że są różne dźwignie, które dopomagają różnym, także polskiej kinematografii. Żeby znalazła szersze możliwości działania i oddziaływania. Bez widowni tego nie ma. Dlatego muszę powiedzieć, że jestem ogromnie szczęśliwy, że właśnie Cieszyn potrafił zgromadzić tak ogromną widownię na festiwalu filmów. Tym sposobem ci młodzi ludzie odebrali obraz świata, z którym można się zgadzać lub nie, który jednak istnieje i jeśli mamy go leczyć, jeżeli mamy go uczynić lepszym, to najpierw musimy wiedzieć, jaki on jest. Od samego początku pokazać świat takim, jakim on jest w oczach tych, którzy chcą powiedzieć coś o sobie, o swoim społeczeństwie i o tym, co się dzieje w ich kraju.

Dziękuję.