

10. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 29. 2.
1980

24

AMATOR

Der Amateur

Land	Polen 1979
Produktion	PRF 'Zespoły Filmowe', Zespół 'Tor'
Regie, Buch	Krzysztof Kieślowski
Dialoge	Jerzy Stuhr, Krzysztof Kieślowski
Kamera	Jacek Petrycki
Schnitt	Halina Nawrocka
Bauten	Rafal Waltenberger
Kostüme	Gabriela Star-Tyszkiewicz
Musik	Krzysztof Knittel
Produktionsleitung	Wielisława Piotrowska
Darsteller	
Filip Mosz	Jerzy Stuhr
Irka, seine Frau	Malgorzata Zabkowska
Anna Wlodarczyk	Ewa Pokas
Direktor	Stefan Czyzewski
Osuch	Jerzy Nowak
Witek	Tadeusz Bradecki
Piotrek Krawczyk	Marek Litewka
Fernseh-Redakteur	Boguslaw Sobczuk
" "	Andrzej Warchol
Krzysztof Zanussi	Krzysztof Zanussi
Andrzej Jurga	Andrzej Jurga
Teresa Szmigielówna	Teresa Szmigielówna
Jaska	Alicja Bieniewicz
Wawrzyniec	Tadeusz Rzepka
Hania, Sekretärin	Aleksandra Kisielewska
Stelmaszczyk	Włodzimierz Maciudziński
Greis	Roman Stankiewicz
Katarzyna	Antonina Barczewska
Notarzt	Feliks Szajert
Frau Wawrzyniec	Jadwiga Brzezińska
Buczek	Jacek Turalik
Grazyna	Danuta Wiercińska
Diensttuender Arzt	Tadeusz Huk
Voraufführung	8. 1979 XI. Internationales Filmfestival Moskau 13. 9. 1979 6. Nationales Polnisches Spielfilmfestival Gdańsk (Danzig)
Uraufführung	November 1979 Warschau
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	3064 m, 112 Minuten

Inhalt

Filip Mosz – der Filmheld – ist ein glücklicher Mensch. Er ist verheiratet, hat ein Kind, eigenes Heim, mit seiner Arbeit ist er zufrieden. Das scheint nicht viel zu sein, entspricht aber vollauf seinen Bedürfnissen. Wenn wir ihn kennenlernen, gewinnen wir den Eindruck, daß er sein Leben auf solche Weise zu verbringen beabsichtigt. Um von seiner soeben geborenen Tochter Aufnahmen zu machen, kauft er eine billige Filmkamera, übrigens die einzige in diesem kleinen Städtchen. Die Fabrik, in welcher Filip beschäftigt ist, begeht ihr Jubiläum.

Der Direktor möchte dieses Ereignis auf dem Filmband festgehalten haben. Filip tut es. Der Film siegt auf einem belanglosen Festival. Viel wichtiger aber ist, daß Filip dank der Kamera die Möglichkeiten eines anderen Lebens, daß er neue Werte entdeckt. Man kann die Welt kennenlernen und interpretieren, seine Haltung zu ihr zum Ausdruck bringen, sich für irgendwelche Werte erklären. Die Liebe Filips zu seiner Frau und seinem Kind ist nach wie vor stark, aber das neue Leben beginnt, ihn immer heftiger in seinen Bann zu ziehen. Die Frau kann und will das neue Gesicht Filips nicht billigen – sie verläßt ihn. Das ist der erste Preis. Gleichzeitig erweist es sich, daß die aktive, engagierte Teilnahme am Leben eine Reihe ernsthafter Komplikationen heraufbeschwört. Infolge der aufeinanderfolgenden Filme Filips muß sein engster Freund die Arbeit verlassen. Filip begreift, daß die moralischen Kosten der öffentlichen Tätigkeit ziemlich hoch sind. Zu seiner früheren Lebensweise kann er jedoch nicht mehr zurückkehren. Wir verlassen ihn als einen in zahlreiche Konflikte verwickelten, der Werte und Konsequenzen seines Handelns bewußten Menschen, in dem in der zweiten Hälfte des Lebens ein Künstler erwacht ist. Passiv wird er wohl nicht mehr sein. Er ist sich bewußt, daß es einen moralischen Preis gibt, den er als ehrlicher Mensch ohne Rücksicht auf das angestrebte Ziel nicht bezahlen darf. Als Mensch hat er sicherlich gewonnen. Darf das Glück, das man bereits besitzt, für ein anderes, unbekanntes auf Spiel gesetzt werden? Sollte man ruhig und abseits oder intensiv leben, öffentlichen Problemen zugewandt? Sollte man schweigen oder auch schreien? Wie vermag man in einer solchen komplizierten Lage das menschliche Gesicht zu bewahren?

Produktionsmitteilung

Kritik

DER AMATEUR – oder der Optimismus der verlorenen Illusionen

Von Adam Horaszczak

1.
Ein ebener Film, ein bergiger Film – diese Metapher habe ich mir geliehen, von Maciej Parowski. AMATOR ist ein 'bergiger' Film. In paradoxer Weise. Denn sein sich weit in die Runde dehndes Terrain, seine mit der Kamera erkundete und beschriebene Materie ist grobkörnige und unvergorene Alltäglichkeit; seine Helden sind gewöhnliche Menschen, die ihr alltägliches Schicksal genießen wie einen Bissen schwer erarbeiteten Brotes. Seine Perspektive aber ist hier eine – scheinbar – bodenständige, horizontale. Und doch, in dem Maße, wie wir mit Krzysztof Kieślowskis AMATOR die Gegenwart durchwandern, eröffnen sich uns höchst unerwartete Aussichten. Das – so könnte es scheinen – ebene Gelände offenbart unsichtbare Einkerbungen, wird dabei zusehens schöner; es

verwandelt sich aus einem ebenen in ein bergiges, das zerschnitten ist von Erhebungen, Abgründen, Klüften voller Kontraste, voller Widerschein und Geheimnis. In dieser Betrachtung der Welt steckt ganz offensichtlich eine bei Krzysztof Kieślowski konsequente Methode; es ist die Negierung des sicheren und populären Rezepts für sogenannte Gegenwartsfilm, die „von einem Betrachtungsstandpunkt aus, und von oben“ gedreht werden. Kieślowski hat für sich das entgegengesetzte Prinzip gewählt und vervollkommenet: „von vielen Betrachtungsstandpunkten aus, und von unten“.

In AMATOR wurde diesem Prinzip alles untergeordnet: Thema und Ästhetik des Werkes, seine innere Struktur und die Dialektik in der Entwicklung des Helden, mit dem sich Kieślowski identifiziert: er versucht nicht klüger zu sein als jener, fühlt sich mit ihm verbunden durch gleiche Unruhe und identische Erfahrungen. Diese Erfahrungen, das sind Kino und Wirklichkeit, die im privaten Schicksal beider vergegenwärtigt wurden: gleichermaßen beim Autor von *Blizna* (Die Narbe), *Personel* (Personal) und *Szpital* wie im Lebenslauf des filmischen 'Amateurs'. Was die Filme Krzysztof Kieślowskis charakterisiert und glaubwürdig macht (ohne eine Unterscheidung in Dokumentar- oder Spielfilm – eine solche Differenzierung wird vom Autor selbst nicht akzeptiert), ist die – man könnte sagen – anthropologische Beschreibungsweise des Menschen: 'im Innern' einer unverschönten, ungeordneten, fließenden Realität, in der dieser Mensch privat und gesellschaftlich existiert und, von innen ebenso wie von außen, den Determinanten gemeinschaftlichen Lebens ausgesetzt ist. Im Feld dieser zwei grundlegenden Pole menschlicher Existenz, des Privaten und des Öffentlichen, akzeptiert Kieślowski keinerlei Hierarchie; und er führt auch in seinen Filmen keinerlei Hierarchie ein, die sich verifizieren würde in zwischenmenschlichen Kontakten, in Arbeit und in Beteiligung am gesellschaftlichen Leben. Die familiären Komplikationen Grudas in *Zyciorys* (Lebensbeschreibung) sind gleichermaßen bedeutungsvoll und dramatisch wie seine, übrigens auch kontrovers einzuschätzende, Aktivitätstätigkeit. In *Blizna* wird der eigene, private Preis Direktor Bednarz' (den er zu Ende des Films für sein Handeln zahlen muß – A.d.Ü.), einkalkuliert in die Rechnung gesamtgesellschaftlicher Verluste. Die Unbeholfenheit des jungen Mannes in seinen Liebesbemühungen ist für den Autor in *Personel* ebenso 'fotogen' wie die Beteiligung des Burschen an der Affäre des Zuschneiders Sowa. Eine ähnlich 'panoramierende' Betrachtungsweise, in der die Biografie des porträtierten Helden (aber ist es nur die des Helden allein?) als Ganzheit enthalten ist, finden wir auch wieder in AMATOR.

2.

Filip Mosz ist ein fest im Leben verwurzelter Mensch; er hat eine gute Arbeit, keine üble Wohnung, freundliche Kollegen, er hat die große Irena und das kleine Irenchen – seine neugeborene kleine Tochter. Er hat, was der Held eines anderen Films Kieślowskis begehrte. Er hat seine Ruhe. „Wissen Sie, um all das“, sagt der Abteilungsleiter Osuch, „beneide ich Sie, denn da sehe ich, wie das Glück des Menschen aussieht.“ Filip möchte dieses Glück für längere Zeit festhalten, es fixieren und registrieren. Zu diesem Zweck soll ihm eine für schweres Geld gekaufte Amateurfilmkamera dienen. Eines Nachts erwacht Filips Frau mit einem Schrei: „Weißt Du“, sagt sie, „mir träumte, ein Habicht kam herabgestürzt auf ein Huhn ... und er hat mit seinem Schnabel auf dessen Kopf eingehackt.“ Ihr Instinkt warnt die Frau vor etwas, was Filip nicht einmal ahnt, was aber in nicht allzu langer Zeit seine häusliche Ruhe stören wird – zum Objekt seiner Leidenschaft werden wird und zur auslösenden Ursache für eine 'Karriere' innerhalb seines Lebensbereichs. Kraft der Urteile des Schicksals – und aus dem Willen des ehrgeizigen Direktors heraus, das Jubiläum der 25-Jahrfeier des Betriebes in Form einer filmisch-festlichen Geburtstagskarte festzuhalten – zieht die Kamera, die Filip besitzt, ihn, den Amateurfilmer, hinein in ein Abenteuer, das nicht gerade ein ganz filmisches ist. Nur solange, wie er mit dem Feuereifer eines eben frisch Getauften alles filmt, was sich bewegt: die kleine Irena, das Jubiläumsvergnügen, die singenden Framers, die Leute und die Tauben. Aber – eben darin steckt die Schwierigkeit, denn – nach Meinung Direktor Halskis – kann

nicht alles, was gefilmt wurde, auch gezeigt werden. Und gerade in einer Jubiläumsschronik. Der Direktor, ein freigebiger Mäzen aus Berechnung (der bemüht ist um Selbststrecke), geizt nicht mit Geld für die Einrichtung von Filips Amateurfilmklub. Und schon bald ist alles da: es gibt einen Raum, einen Projektor, einen Schneidetisch und sogar einen Firmenstempel, den sich Filip als institutionalisierter Enthusiast sogar selbst auf die Stirn drückt. Aber auch ein Kugelschreiber – mit Lämpchen – des Direktors taucht auf; und von ihm versteht der 'Direx', als aufmerksamer Zensor, wohl Gebrauch zu machen.

Aus der Ferne gelenkt durch Direktor Halski und nicht ohne Hilfe einer mobilisierten guten Fee von der Föderation der Amateurfilmklubs, landet Filip Mosz bald, zusammen mit seinem kleinen Auftragswerk, in Łódź auf einer Filmschau mit Filmen über Betriebe. Und obwohl eines der Jurymitglieder, der Profi Andrzej Jurga, heißblütig gegen die Armseligkeit dieser amateurhaften 'Jubiläen' protestiert, die, anstatt eigenes Wort, Betrachten und Auswählen des Amateurs zu sein, formal und inhaltlich nur Repliken abgeben von Kinowochenschau und Tagesschau des Fernsehens – nichtsdestotrotz erweist sich inmitten der vielen schlechten Sachen das Filmchen Filips nicht als das schlechteste; und es erringt für den Debütanten sogar einen ehrenvollen 3. Preis. Der beglückte Preisträger kommt zurück in sein Wielice mit einem Diplom, aber auch mit dem Vorgefühl, daß er von nun an anders durch den Sucher seiner Kamera schauen mußte, auf eine ihm eigene Weise denken und etwas 'von sich aus' drehen sollte. Der erste Akt also der Verwandlung eines Materialverwalters mit Planstelle in einen Mann mit der Kamera endet damit, daß in ihm ein neues Bewußtsein erwacht, das Bedürfnis nach innerer (und schöpferischer) Autonomie. Stufe für Stufe, von einem Tag zum anderen, erwacht in Filip Mosz, der immer brav, still und unbemerkt sein Brot 'knabberte', eine 'fatale Kraft'. Sie macht ihn erhaben, drängt ihn hinauf zu höherer Kultur und nicht mehr allein materiellen Werten, zwingt ihn, trotz der Warnzeichen am Wege, der Kontrollfragen des Direktors sowie der Proteste seitens seiner beunruhigten Frau, zu einer mehr und mehr schöpferischen Teilnahme am Leben der Gemeinschaft. Wie es der natürliche Gang der Dinge ist, beginnt sich Filip für alles zu interessieren, was in die Welt der Kultur gehört. In seinem Gesichtsfeld erscheinen Werte, die bislang unbemerkt waren: zu einem Erlebnis wird für ihn die Besichtigung von *Barwy ochrone* (Tarnfarben, Film von Krzysztof Zanussi, 1978); und das Gespräch mit Krzysztof Zanussi wird ihm Ansporn, auszuharren in seiner Absicht, Filme zu realisieren, die frei sind vom Zwang einer Dienstleistung für den Augenblick. Ein Mensch, der bisher nur den 'Przegląd sportowy' las oder die Lokalzeitung, greift jetzt nach 'Film' und 'Polityka', wälzt nachts J. Plazewskis bebilderte 'Geschichte des Films', studiert im Bad die 'Kultura'. Durch das Kino, durch den Umgang mit der Kunst und mit interessanten Menschen verändern sich auch Art und Weise der Kontakte, die Filip mit der (Um-)Welt verbinden; sie werden voller, tiefer, der Orientierung auf einen eigenen Nutzen entledigt. Zugleich wird durch Filips Hobby der Lebensbereich der Ortschaft aktiviert. Neue Verbindungen entstehen zwischen den Gruppierungen. Ähnlich wie Filip beginnen die um den Amateurfilmklub gescharten Leute – Witek, Jaśka, Kasia und die anderen – das Bedürfnis zu spüren, sich selbst auszudrücken; sie beteiligen sich aktiv an den Dreharbeiten des Films über einen alten Arbeiter des Betriebes, den kleinwüchsigen Wawrzyniec; und als Krzysztof Zanussi nach Wielice kommt, bilden sie ein interessiertes Auditorium. „Bitte regen Sie sich nicht auf“, sagt dieser, „auch mir genehmigt man meine Szenarien, das ist normal, immer werden sie von jemandem genehmigt.“ Und als dann Direktor Halski ankündigt, der Film über Wawrzyniec (*Ein Arbeiter*) werde auf keinerlei Festivals geschickt werden, legt der emanzipierte 'Amateur' scharfen Protest ein. Denn der Film sei gut, richtig und wahr, und er verdiene in gleichem Maße Beachtung wie die 25-jährige redliche Arbeit von Wawrzyniec, dem kleinen großen Mann.

Kieślowski führt seinen 'Amateur' durch alle Erfahrungskreise des Lebens und des Professionell-Filmischen; und er führt ihm (uns? sich?) jenen Grad von Kompliziertheit vor Augen, den die Wirklichkeit in ihren Verzweigungen, Antinomien und Widersprüchen

aufweist. Die reiche persönliche Erfahrung Krzysztof Kieślowskis zählt in diesem Falle besonders. Wenn er beispielsweise den Redakteur Kedzierski vom Fernsehen auf die Bühne bringt, einen Apostel pragmatischen Handelns (hier nur eine kleine Probe seiner Sprache: „Mein Lieber“, sagt dieser Redakteur zu Filip, „hier ist Filmmaterial, und Sie können darauf drehen, was Sie wollen. Ich dagegen, diese Warnung gleich vorweg, werde daraus für mich das zusammenmontieren, was mir vonnöten ist“), so greift er diese Institution damit nicht total an, denn auch in ihr sind Leute tätig, die Amateuren mit ihren im besten Glauben gemachten Autorenfilmen eine Chance geben. Was solls, hat doch das Fernsehen die Natur eines seine eigenen Kinder fressenden Molochs; und außerdem: als Massenmedium initiiert es ganz von selbst derart gewaltige Wellen der Konfrontation, daß es oft eine Sache der Unmöglichkeit ist, die realen gesellschaftlichen Folgen der von ihm ausgestrahlten Programme vorauszusehen. Nachdem die Filme unseres 'Amateurs' im Fernsehen gesendet wurden, bewirkt sein publizistisches Eingreifen in die Realität einen Effekt mit doppeltem Echo. Es ruft unerwartete Reaktionen hervor, mit bösen und guten Wirkungen: jemand fällt unangenehm auf, ein anderer verliert seine Stelle, eine von der Situation erzwungene, vorschriftswidrige Initiative, die aber summa summarum doch für die Gemeinschaft des Ortes von Nutzen war, unterliegt sofortiger Blockierung.

Im dramatischen Streit Filips mit Direktor Halski wird dieses Problem, das der unvermeidlichen Rückkopplung zwischen den modernen Medien mit ihrer Massenwirkung und der Wirklichkeit des gesellschaftlichen Lebens, aufgegriffen. Das gesellschaftliche Leben hat sich so formiert, sagt jener, daß es nicht immer offenkundig sein kann und publik; man muß also sehr aufpassen und viel wissen, wenn man das Wort ergreift, um nicht irgendetwas kaputt zu machen ... Das Gespräch wird im Freien geführt, auf dem Gipfel einer Anhöhe, von der aus man einen breiten Ausblick hat auf die Landschaft im Tal. In diesem Moment scheint Krzysztof Kieślowskis Film am 'bergigsten' zu sein. Nicht allein hinsichtlich der hohen Ebene dieser Unterredung, die sich der Partner (hier Filip – der Amateur) sicherlich 'verdient' hat, sondern auch mit Rücksicht auf die Schärfe dieser doch schließlich ungemein delikaten, Problemstellung: der wechselseitigen Beziehungen zwischen Pragmatik des Regierens und künstlerischer Schaffenspraxis. Direktor Halski hat recht, und er hat nicht recht. Er hat ganz sicher unrecht, wenn er den 'Amateur' dazu ermuntert, sich zu konzentrieren aufs Anpreisen der Naturreize und der malerischen Landschaften, oder dazu, die Rolle eines hauptamtlichen Lieferanten von Dienstleistungen in Zelluloid zu übernehmen – zur Aufrechterhaltung des Wohlgefühls der Direktion. Dagegen hat er wohl etwas recht, als er an Filips Gefühl für einen Realismus des gesunden Menschenverstandes appelliert. Auf jeden Fall bleibt das Problem offen – seit jener Zeit, da einer unserer Poeten uns als Erbe den Aphorismus von der Existenz vieler Wahrheiten, selbst solcher, von denen 'ein Weiser niemandem erzählt', hinterlassen hat (eine andere Sache ist, daß bislang niemandem gelang, festzustellen und noch weniger, durch Dekret festzulegen, in welchem Maße der Künstler ein Weiser sein sollte und in welchem Maße es ihm freisteht, Poet zu sein).

Fraglos im Recht dagegen ist die Situation, die – objektiv – für den 'Amateur' eine ungnädige ist: die Frau hat ihn verlassen, seine Ruhe ist hin, die Hoffnungen haben sich als trügerisch erwiesen. Seine drei Versuche von Kino – die Aufzeichnung einer Feiertagswirklichkeit (*Das Jubiläum*), das realistische Porträt eines Werk tätigen (*Ein Arbeiter*) und sein publizistisches Eingreifen in die Realität (*Der Fußweg*) – erwiesen sich aus vielfältigsten Gründen als verfehlt. Hinzu kam noch, daß Abteilungsleiter Osuch, der Mann, der Filip gegenüber das meiste Wohlwollen aufbrachte, ungewollt ein Opfer der schöpferischen Leidenschaft des 'Amateurs' wird. Im Geiste gibt Filip Osuch recht: als Filmschöpfer werde er niemals sicher sein können, wer seine Filme benutzt, wem er mit ihnen hilft und wem er schadet. Davon hat er sich bereits selber überzeugt. Also dann – was weiter? In seiner letztendlichen Entscheidung trifft Filip eine Wahl moralischer Art: der Verlockung, als Außenkorrespondent des Fernsehens

Karriere zu machen, beugt sich der 'Amateur' nicht – das Negativ einer entlarvenden Reportage über die untätige Ziegelei gelangt nicht mehr in die Hände von Redakteur Kedzierski.

Die Schlußszene des Films hat, ähnlich wie der Prolog mit dem angreifenden Habicht, Dimensionen einer vieldeutigen Metapher. Lange versucht sich Filip am Sucher der Kamera, doch dann dreht er sie herum, mit dem Objektiv zu sich, und setzt den Apparat in Bewegung. So als würde er in den Grenzen seiner persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen nach einer irgendwie meßbaren Wahrheit suchen – in Worten, die 'einer Rippe gleich aus der Brust gewühlt' werden.

3.

Ist diese Geste Filips der Kapitulationsakt vor einer Wirklichkeit, die rätselhaft ist und nicht erkennbar? Oder vielleicht eher Ausdruck verlorener Illusionen eines Filmemachers, was die Demirkraft der Kamera betrifft? Gewiß das letztere; Krzysztof Kieślowski selbst scheint das auch in einem Interview, das in 'Polityka' Nr. 4/1979 publiziert wurde, zu bestätigen: „Ich glaube weder an die Schönheit meines Berufs noch an dessen gesellschaftliche Mission, noch an das 'schön Vergängliche', noch an eine gesellschaftliche Wirksamkeit, und auch nicht daran, daß diese kleine Schachtel mit dem Film für irgendjemanden die Zeiten überdauern wird – an all das glaube ich ganz und gar nicht. Ich mache Filme, um zu registrieren. Ich bin sehr verbunden mit der Wirklichkeit, denn was in ihr existiert, ist klüger und reicher als ich selbst, und das Registrieren dieser Existenz genügt mir vollumfänglich ...“

Der Pessimismus obigen Bekenntnisses ist sicher nur scheinbarer Natur; in ihm klingen Trotz und versteckter ethischer Maximalismus der Jugend an. Lassen wir uns also nicht vom Schein trügen. Kieślowski begann damit, das Leben zu registrieren und zu dokumentieren – das der Stadt Łódź, einer Fabrik, das von Arbeitern, Maurern, einer ersten Liebe – Lebensläufe kantiger, aber wertvoller Menschen; und er hat sich niemals davon losgesagt. Das sieht man gleichermaßen gut in seinen Dokumentarfilmen wie in *Blizna*, *Personel* oder *AMATOR*. Mehr wert als viele beredte und affirmative Deklarationen sind zuweilen Skeptizismus und Unglaube (an die Schönheit des Berufs, die gesellschaftliche Wirksamkeit), stecken diese doch voller Widerspruch zur bestehenden, von Unruhe erfüllten Welt – einer Unruhe, die nach Veränderung zum Besseren verlangt.

Wollte man also *AMATOR* über die persönlichen Lebens- und Berufserfahrungen Krzysztof Kieślowskis ergründen, so ist schon allein das Faktum, daß dieser Film entstand, der beste Einwand gegen eine Geste der 'Absage' Filips, Zeugnis für optimistisch verlorene Illusionen oder auch – gewonnene Reife. Alle letzten Filme Krzysztof Kieślowskis sind Filme über das Reifen, über die Notwendigkeit einer sich in schwierigen Situationen erfüllenden Reife. Auch *AMATOR* ist die Geschichte einer moralischen Wahl. Der Film ist durchdrungen von Unruhe, und 'in der Unruhe verbirgt sich immer eine Frage'. Fragen gibt es im *AMATOR* viele: nach dem Verhältnis der Macht zu den Künstlern und dem der Künstler zu ihren Verpflichtungen gegenüber Zeit und Gesellschaft; nach der Gestalt unserer modernen, von den Antinomien scheinbarer und beständiger Werte zerrissenen Kultur; nach der Entwicklungsperspektive des Kinos in einem System sich dynamisch entwickelnder Massenmedien.

Diese Fragen werden von Kieślowski mit ihm eigenen Worten formuliert – artikuliert in einer autonomen Sprache, die sich in Färbung und Tonart wohl unterscheidet von der Sprache seiner älteren Kollegen. Und doch fällt es dabei schwer, ein besseres Beispiel für die Solidarität eines Autors mit unseren hervorragendsten Filmen zu finden, der moralischen Unruhe – so wie sie im *AMATOR* durch Zitate und Abschweifungen vergegenwärtigt werden und zum integralen Bestandteil unserer modernen Kultur und unseres kollektiven Bewußtseins geworden sind.

4.

Und nun – noch ein paar Worte mit persönlicher Intention. Zum

Stil. Es lohnt, der Tatsache Aufmerksamkeit zu schenken, daß die Geschichte der filmischen Verwandlungen des heißspornigen Kinomateurs – von der anfänglichen Faszination bis hin zur 'Illumination' des Schlusses – vom Regisseur in einer Poetik dargestellt wurde, die den gesellschaftlich-beruflichen Bedingtheiten Filip's, dem Stand seines sich entwickelnden Bewußtseins und auch dem Klima von Sitten und Gebräuchen seines Milieus adäquat blieb. Der Charakter Filip's, seine Mentalität, Gefühlsart und seine Sprache (mit einer für Stuhl charakteristischen Artikulierung in den Fragen des Dialogs) scheinen für den klar durchsichtigen Prosa-Stil von AMATOR die treibende Kraft zu bilden. Das jedoch schließt natürlich weder einen vieldeutigen Sinn in der Gesamtstruktur noch jene spezifische Poesie aus, die wiedergefunden wurde im 'grauen Alltag', im herzlichen und warmen Verhältnis des Autors zu Menschen (wie weit beispielsweise sind wir hier entfernt von einem Film wie *Wodzirej* (Der Ballführer)). Die ausdrucksklaren, Authentizität atmenden Gestalten in den Filmen Kieślowskis sind eben gerade durch die Art und Weise, sich zu benehmen, charakterisiert und durch ihre Sprache. Filip und seine Kollegen aus dem Büro sprechen unterschiedlich, anders die 'Künstler' und noch wieder anders die Pragmatiker der Macht in der Art von Direktor Halski oder Redakteur Kedziński. Kieślowski kennt die Menschen und das Leben. Von der Fassadenseite – und vom Hinterhof. Wenn AMATOR mit Erfolg die Last einer vieldeutigeren Struktur zu tragen bekam, dann eben dank der Echtheit der Gestalten und der Szenerie, in der die Handlung spielt, dank der Wahrhaftigkeit in den Milieurealitäten, im Aussehen, in Gesten und Details. Aber in nicht geringerem Maße auch dank der präzisen Konstruktion der Gesamtheit, den ziel-sicher verteilten dramaturgischen Pointen, den knappen Dialogen und der überflüssige Effekthascherei vermeidenden Kameraführung Petryckis. Und natürlich dank der guten schauspielerischen Arbeit (...)

In : Kino, Nr. 9/79, Warschau, September 1979

(...)

Und dennoch ist AMATOR ein wertvoller Film, und zwar in Hinblick auf das, wenn man es so bezeichnen kann, Propagieren einer Demokratisierung sowie den Aufruf „Überlege dir, was um dich herum geschieht“. Darüber hinaus ist es das (technisch) vielleicht stärkste Spektakel in der Karriere Kieślowskis. Denn mehr als einmal hat man ihm zum Vorwurf gemacht, daß seine Filme, bei allem publizistischen Gewicht, dennoch dornig und ästhetisch farblos seien, und keine große Publizität erreicht hätten. AMATOR jedoch besitzt eine sich steigende Spannung, (...) und es gibt in ihm die prächtige Rolle Jerzy Stuhrs. (...) Aufmerksamkeit erwecken seine Dialoge, die er, wie es scheint, selbst geschrieben hat, endlich einmal echt und so, wie man wirklich spricht. Das ist eine Seltenheit im polnischen Film, wo man gewöhnlicherweise immer wieder monstrose Dialoge hat, von denen man Kopfweh bekommen kann. Ein Unglück dagegen für AMATOR ist die ungereimte Geschichte, daß Filip von seiner Frau verlassen wird – und das gerade eben in dem Moment, als er, entgegen aller Logik, am heiratenswertesten ist. Und das alles spielt sich in einem heutzutage schon geradezu phantastischen Klima moralischer Zurückgebliebenheit ab. Woher nur nehmen unsere fortschrittlichen Regisseure dieses steinzeitliche Bild der Familie? (...)

Zygmunt Kaluzynski in : 'Polityka' Nr. 48/1979

Ein Versuch von Aufrichtigkeit

Zbigniew Mentzel

(...)

Kieślowski bemüht sich darum – und das ist einer der größten Vorzüge seines Films – die Einheit menschlichen Handelns aufzuzeigen: des beruflichen, gesellschaftlichen, familiären und auch des künstlerischen. All diese Ebenen durchdringen sich gegenseitig. Mit einer solchen Darstellung eines ganzen Menschen hatte das polnische Kino für gewöhnlich Schwierigkeiten. Das Leben der Filmhelden platzte in mehrere Teile auseinander, die trotz verzweifelter Anstrengungen nicht zusammenhielten. Niemand war dort bemüht, überall sein Gesicht zu wahren: sowohl bei der Arbeit als auch zu Hause, gegenüber den Vorgesetzten sowohl wie gegenüber den Kollegen. Eine wahrhafte Manie Kieślowskis ist

die Frage danach, wie man in all diesen Rollen zugleich aufrichtig sein soll und nicht nur in der einen auf Kosten der übrigen; wie man sein Ich bewahren soll, ohne auf die vielen verschiedenartigen Ambitionen, Pläne und Bindungen zu verzichten. Unter diesem Gesichtspunkt ist AMATOR ein Film, der weiter geht als *Personel* oder *Pierwsza miłość* (Die erste Liebe), was nicht heißt, daß er ebenso konsequent ist wie jene.

Die Aufrichtigkeit seines Helden wird von Kieślowski auf schwere Proben gestellt. Filip wird hineingezogen in immer kompliziertere Beziehungen und Abhängigkeiten. Kaluzynski meint, sie alle würden sich gegenseitig neutralisieren und die erhoffte publizistische Bombe – eine leidenschaftliche, aber konkrete Anklage – erwiese sich als Blindgänger: da gibt es keine Aufrichtigen und Unaufrichtigen, keine Schuldigen und Unschuldigen, alle sind nett und freundlich, selbst der Direktor, obschon er sich so gut anließ als Symbol des Bösen, ist kein Schurke, vielmehr nur einer, der sich zwischen Notwendigkeiten und Zwängen hin und her windet. Schurken gibt es in diesem Film wirklich keine, es erhebt sich jedoch die Frage, ob seine Aussage dadurch wirklich schwächer ist.

(...)

Kieślowski zeigt bewußt keine bösen Menschen; stattdessen aber werden von ihm böse Situationen gezeigt, die diesen Menschen über den Kopf wachsen, sie mit hineinziehen und ihrer Kontrolle entgleiten. Als Filip begreift, daß der Direktor sich abkämpft inmitten einer Vielzahl unterschiedlicher berechtigter Argumente, nach dem Gespräch mit ihm – und nicht vorher, wie Kaluzynski suggeriert –, vernichtet er das Material mit seinem neuen Film. Diese Geste ist nicht allein ein demonstrativer Akt nach 'Repressionen', sondern auch der Ausdruck einer eigenen Zerrissenheit und Unsicherheit. Es ist logisch, daß Filip seinen nächsten Film nunmehr gerade über sich selbst drehen wird; und es wird ganz und gar kein privat-persönlicher Film sein, und auch kein Film über die Natur.

Kaluzynski interpretiert die letzte Szene des Films recht übereilt, bei der Kritik der privaten Handlung aber hat ihn seine Intuition nicht irreführt. Und doch könnte er sich bemühen, weniger in Allgemeinplätzen zu argumentieren. Warum wird Filip gerade in dem Moment von seiner Frau verlassen, „als er am heiratenswertesten ist“? Warum laufen überhaupt in den Filmen der neuen Welle so oft die Ehefrauen ihren Männern weg – und das ebenso dann, wenn diese in Schwierigkeiten stecken, wie wenn sie Erfolg haben? Die Antwort darauf ist recht einfach. Wie ich bereits erinnerte, geht es hierbei darum, das Gewissen ganz und gar zu durchbohren und nicht nur eine seiner Schichten. Kieślowski tut es, soweit das die familiäre Handlungslinie betrifft, in AMATOR jedoch nur mit einer geringen Wirkung. Filip's Ehefrau fühlt sich bedroht: sie versteht, womit sie sich nicht abzufinden vermag: daß sie im Leben ihres Mannes in den Hintergrund getreten ist. Sie geht fort und nimmt das Kind mit. Interessanter und, im Bereich der Verhaltensweisen, wahrer wäre dagegen eine andere Situation: die Eheleute können sich nicht mehr miteinander verständigen, sie sprechen verschiedene Sprachen; sie aber scharwenzelt um ihn herum und kauft im Laden ihre Butter außer der Reihe, denn ihr Mann ist doch 'Filmschaffender'! Zu einer solchen Lösung hat sich Kieślowski schon nicht mehr durchringen können, zieht er es doch vor, Frauen zu zeigen, die sich mit Würde benehmen. Und das ist schade, denn im anderen Falle hätte sich sein Held noch mehr quälen müssen. Filip steht in seinem 'Prozeß beschleunigter Reifung' am Schluß vor der Frage, ob er aus der Tatsache, unversehens den Sinn seines Lebens außerhalb von Wohnung, Frau, Kind und Schlangestehen nach Fleisch gefunden zu haben, für sich selber Schlußfolgerungen gezogen hat – und ob er ein Recht hat, andere zu verurteilen. Herrlich ist jener Moment, als sich der 'Amateur' in der Wohnung seines Helden – eines Zwergs, mit dem er zusammen im Betrieb arbeitet – seinen Fernseh-Film anschaut. Dieser Film zeigt mit ungewöhnlich einfachen Mitteln die persönliche Würde eines Menschen und den erstaunlichen Heroismus seines Weiterlebens. In Filip jedoch bricht plötzlich eine wilde Unruhe aus: was kann man tun, damit dieser Mensch von etwas größerem träumt als von einem Fruchtgelée im Café und von der sonntäglichen Partie Rommé mit seiner Frau?

Diese Unruhe, es ist die Unruhe Kieślowskis selbst – aber auch von ein paar anderen, jüngeren Filmemachern, die in ihm eine moralische Autorität sehen und sich an die Erneuerung des polnischen Kinos gemacht haben.

In: 'Polityka', Warschau, 1. 12. 1979

Gespräch mit Krzysztof Kieślowski

Frage: Herr Kieślowski, wie kamen Sie zur Idee Ihres Filmes?

Kieślowski: Das ist schwer zu sagen. Manchmal hat man eben eine Idee, aus der wird dann auch etwas. Ich dachte mir, daß ich durch die Gestalt eines Filmamateurs recht gut Probleme zeigen kann, die ich gern behandeln möchte. Das ist also eine einfache, naive Gestalt, die sich entwickelt, die wächst. Sie kann als Mittel dienen, um die Dinge, die uns umgeben, die uns bewegen, zu interpretieren.

Frage: Die Geschichte hat also keinen mehr oder weniger authentischen Charakter? Sie ist reine Fiktion?

Kieślowski: Ja, sie ist reine Fiktion. Allerdings enthält sie viele tatsächliche Elemente – einschließlich meiner eigenen Person. Viele der Erfahrungen, die der Filmheld macht, habe auch ich machen müssen.

Frage: In die Geschichte sind also viele persönliche Erfahrungen eingeflossen?

Kieślowski: Keine Erfahrungen, sondern Probleme. Persönliche Erfahrung vielleicht insoweit, als alle Dokumentarfilme, die der Filmamateur in meinem Film dreht, ich selbst einmal drehen wollte. Allerdings aus diesem oder jenem Grund kam es nicht dazu. Um genauer zu sein, weil es mir nicht gestattet wurde.

Frage: Gab es vor Beginn der Dreharbeiten ein detailliert ausgearbeitetes Szenarium?

Kieślowski: Bei diesem Film gab es die bei uns übliche literarische Entwicklung des Stoffes. Zunächst existierte eine Filmnovelle, daraus wurde dann das Szenarium entwickelt. Allerdings unterscheidet sich das Finale des fertigen Films von dem des Szenariums.

Frage: Wie sah das Finale im Szenarium aus?

Kieślowski: Es gab drei verschiedene Versionen: In der Novelle, im Szenarium und im Film. In der Novelle endet die Geschichte damit, daß der Held zum Fernsehen geht, um dort das zu machen, was man von ihm haben möchte. Im Szenarium wirft der Amateur am Schluß sein Filmmaterial weg und belichtet es. Der Film endet mit der Faszination des Helden von der Kamera. Die Geschichte endet also immer optimistischer.

Frage: Warum diese Veränderungen? Glauben Sie, daß dieses optimistische Finale ein besserer Schluß ist?

Kieślowski: Ja, ich glaube, das Finale des Films ist besser als das der Novelle und das des Szenariums. Ich möchte meinen Helden verteidigen, seine moralische Reinheit vor allem. Beim Finale in der Novelle wäre diese Reinheit beschmutzt gewesen. Im Szenarium wirft er alles, was er geschaffen hat, plötzlich von sich. Im Film nimmt der Held schließlich die schwere Verantwortung auf sich, und das scheint mir die ehrlichste Haltung zu sein.

Frage: Glauben Sie, daß all das, was dieser Filmamateur erlebt, für jeden Regisseur, für jeden Künstler eine nützliche Lehre ist? Soll Ihr Film den Wunsch ausdrücken, daß es gut wäre, wenn jeder Regisseur durch eine ähnliche Schule gehen würde?

Kieślowski: Ich glaube, daß dieser sehr dornenreiche Weg für jeden schöpferischen Menschen nützlich ist.

Frage: Welchen Platz räumten Sie bei den Dreharbeiten der Improvisation ein?

Kieślowski: Es gab eigentlich so gut wie keine Improvisation. Fast alles war bereits vorher schriftlich fixiert worden. Lediglich die Szenen mit Zanussi, das Zusammentreffen zwischen den Studenten und dem Regisseur waren nicht vorher fixiert worden. Das

Gespräch wurde improvisiert.

Frage: Jerzy Stuhr, der Hauptdarsteller Ihres Films, ist als ein sehr kooperativer, denkender Schauspieler bekannt. Inwieweit war er an der Arbeit Ihres Filmes beteiligt?

Kieślowski: Obwohl das Szenarium genau ausgearbeitet worden war, enthielt es keine Dialoge. Sie entstanden in Zusammenarbeit mit Stuhr im Verlauf der Dreharbeiten, zumeist am Abend vor dem folgenden Drehtag.

Frage: Wurde Ihr Film mit Direktton gedreht oder haben Sie Teile später nachsynchronisieren müssen?

Kieślowski: Alles wurde mit Direktton gedreht.

Frage: Eine Frage, die ich eigentlich an mehrere Regisseure polnischer Gegenwartsfilme stellen könnte: fast alle ihre Filme leben primär vom Wort, von den Dialogen. Sind Sie sich der Gefahr bewußt, die in dieser Vernachlässigung der anderen Komponenten des Kinos liegt?

Kieślowski: Ja, das stimmt. Wir sind uns dieser Gefahr bewußt, aber zur Zeit gibt es eine solche Situation, in der man ganz genau das ausdrücken sollte, was die Menschen denken. Und das kann man nur mit Worten.

Frage: In fast allen interessanten polnischen Gegenwartsfilmen werden Geschichten von und über Männer erzählt. Fast immer sind die Frauen hier nur Randfiguren – auch in Ihrem Film.

Kieślowski: Ich kann nur für meinen Film sprechen. Es stimmt, daß die Frau in meinem Film eine Randfigur ist. Das heißt aber nicht, daß sie kein Recht hat. Sie hat ihr Recht, ich verstehe es, will es auch nicht kompromittieren. Allerdings glaube ich nicht, daß dieses Recht in der gegenwärtigen Situation wert ist, von der ganzen Gesellschaft verteidigt zu werden. In unserer heutigen Zeit brauchen wir eine bestimmte Aktivität, wir brauchen Unzufriedenheit mit gewissen Vorgängen, damit diese bekämpft werden können. Eine moralische Haltung, die mit den zehn Geboten übereinstimmt, ist keine Haltung, die heute annehmbar ist, die heute für unsere Gesellschaft genügt. Obwohl natürlich eine solche mit den zehn Geboten in Übereinstimmung befindliche Haltung heute sehr gut möglich ist, man mit ihr sehr gut leben kann; dennoch glaube ich, daß man diese Haltung heute nicht propagieren sollte.

Frage: Ja, aber sollten nicht die Männer gemeinsam mit den Frauen diese gesellschaftlich notwendigen Aktivitäten entwickeln. Auch sie sind doch genauso unzufrieden ...

Kieślowski: Ja, das stimmt natürlich. Vielleicht wird man das in einem späteren Film sehen können.

Frage: In Ihrem Film sieht sich der Amateur in einem Album Fotos aus vier anderen Filmen an: aus Wajdas *Popiół i diament* (Asche und Diamant), aus Karoly Makks *Szerelem* (Liebe), aus Jiri Menzels *Liebe nach Fahrplan* und aus dem englischen Film *Kes* von Kenneth Loach. Haben diese vier Filme für Sie eine besondere Bedeutung?

Kieślowski: Ja. Allerdings gab es in diesem Buch einige Filme leider nicht, die ich ebenfalls gern gezeigt hätte. Ich habe die Szene in dem Film, um die Traditionen zu zeigen, die ich fortsetzen möchte. Ich möchte aus dieser Tradition das entnehmen, was für mich wertvoll ist.

Frage: Daran kann ich gleich eine Frage anschließen. Welche Bedeutung haben für Sie die großen Filme der 'Polnischen Schule' aus den fünfziger Jahren?

Kieślowski: Uns verbinden die gleichen Absichten. Auch sie wollten vor allem die Wahrheit zeigen – nur ging es bei ihnen vor allem um die Mythen des Krieges, um die Verfälschungen der unmittelbaren Vergangenheit. Während es uns heute um Verzerrungen und Verfälschungen in unserer heutigen Entwicklung geht.

Frage: Gibt es für Sie Vorbilder, Filme, auf denen Sie mit Ihrem Werk aufbauen möchten?

Kieślowski: Das sind die Regisseure und ihre Filme, die in diesem Buch gezeigt wurden. Dazu kommen noch andere wie z.B. Milos

Forman, Lindsay Anderson und die Filme des britischen 'Free Cinema', das ganze tschechische Kino der sechziger Jahre, die Filme des italienischen Neorealismus, verschiedene Filme verschiedener Regisseure wie z.B. Fellinis *La Strada*, Bergmans *Abend der Gaukler*.

Frage: Was halten Sie von der Methode der ungarischen Regisseurin Marta Meszaros, die früher vor einem Spielfilm sehr oft einen Dokumentarfilm genau in dem Milieu drehte, in dem später dann der Spielfilm entstand?

Kieślowski: Ich glaube, nicht die Topographie der Sache ist so wichtig. Man kann einen Dokumentarfilm in einer Fabrik drehen und danach den Spielfilm in einem Büro. Und beides kann sehr genau, sehr wahr sein. Ich glaube, das ist eher eine Frage der Haltung zur Realität, eine Frage der Einstellung.

Meiner Meinung nach gibt es zwei Arten von Regisseuren. Die einen erzählen von der Gesellschaft, von den Menschen, die anderen erzählen immer von sich selbst. Zur letzteren Gruppe gehört wohl Marta Meszaros. Ich dagegen möchte lieber von den Menschen erzählen, von der mich umgebenden Wirklichkeit. Natürlich sind beide Wege legitim und möglich. Nur für mich ist die Umwelt eben interessanter und deshalb beschäftige ich mich mit ihr in meinen Filmen.

Frage: Sie sprachen kürzlich über den Erfolg der polnischen Gegenwartsfilme beim Publikum. Da äußerten Sie, daß der Film, der die Dinge ausspricht, die die Menschen heute wirklich bewegen, keine Probleme mit fehlenden Zuschauern haben wird. Kann man das wirklich so einfach sagen. War z.B. Ihr vorausgegangener erster Spielfilm *Die Narbe* in Polen ein Publikumserfolg?

Kieślowski: Nein, das war kein Publikumserfolg. Ich bin da Realist. Das lag an folgendem: 1. War der Film nicht besonders gut, das war meine Schuld ...

Frage: ... nein, das stimmt nicht ...

Kieślowski: Doch, der Film war nicht besonders gut. 2. Erschien der Film zu einer Zeit, da noch der Mythos der Produktionsfilme existierte. Die Zuschauer wußten nicht, worum es in diesem Film geht. 3. Und schließlich wurde der Film nicht gerade gut in den Verleih gebracht. Auch deshalb erreichte er sein Publikum nicht.

Die in der *Narbe* zum Ausdruck gebrachten Ideen, den Gehalt des Films würde ich auch heute noch verteidigen, nur die Form des Films würde ich heute anders machen.

Frage: Eine letzte Frage, die vielleicht den Rahmen unseres Gesprächs etwas sprengt. Wie charakterisieren Sie aus Ihrer Sicht dieses vierte polnische Kino bzw. das Kino der moralischen Unruhe?

Kieślowski: Ich mag überhaupt nicht diese Etikettierungen und Schubladenideologien. Ich glaube aber, daß diese Filme eine aus der Realität kommende Unruhe reflektieren. Eine Unruhe über den Verlust ethischer Ideale, eine Furcht vor der Auflösung moralischer Normen. Das ist ein Kino, das sich gegen bestimmte Lebenshaltungen wendet. Ein Kino, das noch keinen Ausweg zeigen kann, es beschreibt eine Situation. Denn um Schlußfolgerungen zu ziehen, muß man erst einmal die Situation beschreiben. Bisher fehlten ja gerade diese Beschreibungen. Als Zuschauer müssen wir jetzt eigentlich dankbar sein, daß unsere Situation beschrieben wird. In nächster Zeit werden wir vielleicht über diese Beschreibungen hinausgehen können.

(Das Gespräch wurde im September 1979 in Danzig geführt.)

Interviewer: Michael Hanisch

Biofilmographie

Krzysztof Kieślowski, geboren 1941 in Warschau. Absolvierte 1969 die Polnische Film-, Fernseh- und Theaterhochschule (PWSFTviT) in Łódź. Arbeitete danach als Regisseur im Dokumentarfilmstudio Warschau (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych = WFD). 1973 drehte er erstmals einen mittellangen Spielfilm für das Polnische Fernsehen.

- 1968 *Zdjecie* (Aufnahme)
- 1969 *Z miasta Łodzi* (Aus der Stadt Łódź) Dokumentarfilm
- 1970 *Fabryka* (Die Fabrik) Dokumentarfilm
- Byłem żołnierzem* (Ich war Soldat) Dokumentarfilm
- 1971 *Przed rajdem* (Vor dem Rennen) Dokumentarfilm
- Gospodarze* (Die Herren) Dokumentarfilm
- 1972 *Robotnicy 1971* (Arbeiter 1971) Dokumentarfilm
- Refren* (Der Refrain) Dokumentarfilm
- Podstawy BHP w kopalni miedzi* (Die Hygiene- und Arbeitsschutz-Basis in einer Kupfermine) Dokumentarfilm
- Miedzy Wrocławiem a Zielena Góra* (Zwischen Breslau und Zielena Góra) Dokumentarfilm
- 1973 *Przejsie podziemne* (Unterirdischer Durchgang) Mittellanger Spielfilm
- Murarz* (Der Maurer) Dokumentarfilm
- 1974 *Prześwietlenie* (Durchleuchtung) Dokumentarfilm
- Pierwsza miłość* (Die erste Liebe) Kurzspielfilm
- 1975 *Zyciorys* (Lebensbeschreibung) Dokumentarfilm
- Personel* (Personal) Spielfilm
- 1976 *Spokój* (Ruhe) Spielfilm
- Blizna* (Die Narbe) Spielfilm
- 1977 *Szpital* (Das Krankenhaus) Dokumentarfilm
- 1979 *Siedem kobiet w różnym wieku* (Sieben Frauen unterschiedlichen Alters) Dokumentarfilm, Produktion: WFD
- Z punktu widzenia nocnego portiera* (Aus der Sicht eines Nachtwächters) Dokumentarfilm, Produktion: WFD
- AMATOR (Der Amateur) Dino-Spielfilm, Produktion: PRF 'Zespoly Filmowe' – Zespół 'Tor'

Preise für Filme von K.K. (Ergänzung zu 1978, weitere Angaben siehe Informationsblatt Nr. 26, 1978)

Siedem kobiet w różnym wieku / Z punktu widzenia nocnego portiera, Grand Prix des XIX. Nationalen Polnischen Kurzfilmfestivals Kraków 1979

AMATOR, Grand Prix auf dem XI. Internationalen Filmfestival Moskau 1979 (ex aequo)

Grand Prix des 6. Nationalen Polnischen Spielfilmfestivals Gdańsk 1979 ('Goldener Gdańsker Löwe') sowie einen Preis ('Bronzner Gdańsker Löwe') für Jerzy Stuhr.

AMATOR

ausgewählte Bibliografie:

Kino Nr. 9/79, S. 15 (Kritik von Adam Horoszczak)

Film Nr. 49/79, S. 9 (Kritik von Bożena Janicka)

Ekran Nr. 50/79, S. 8 (Kritik von Henryk Tronowicz)

Polityka Nr. 48/79, S. 8 (Kritik von Zygmunt Kaluzynski)

Polityka Nr. 48/79, S. 8 (Kritik von Zbigniew Mentzel)

Gazeta Festiwalowa (Gdańsk) Nr. 4, S. 1 (Interview mit Kieślowski)

Sonntag (Berlin) Nr. 37/79, S. 11 (Interview mit Kieślowski)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)

die kritiken übersetzte piotr niemec

druck: b. wollandt, berlin 31