



„ŚUBUK”

Epoka wojny: PUKANIE W DACH ŚWIATA
„Pięć diablów” Lei Mysius: Z PUNKTU WIDZENIA OUTSIDERA
Jubileusz Mistrza: SYBERIADY POLSKIE JANUSZA ZAORSKIEGO
„Kobieta na dachu” Anny Jadowskiej: POLKA POD PRESJĄ

KINOC

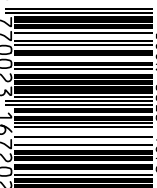
13,90 zł (W TYM 8% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

12

GRUDZIEŃ
2022



NAKŁAD 10.000 EGZ. 9 770023 167202



ISSN 0023-1673

12 >

PAPIEŻ AWANGARDY I JEGO AUTOPORTRETY
„DO UTRATY TCHU” JEANA-LUCA GODARDA

JEAN SEBERG, JEAN-PAUL BELMONDO

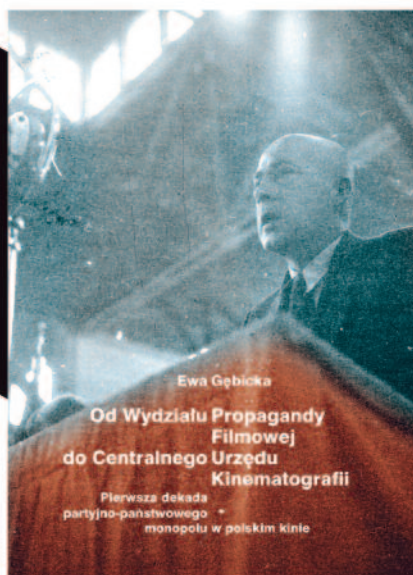
NAGRODA „KINA” IM. BOLESŁAWA MICHAŁKA

2022 NOMINACJE



**SEBASTIAN
JAGIELSKI**

**Przerwane
emancypacje.
Polityka ekscesu
w kinie polskim
lat 1968-1982**



**EWA
GĘBICKA**

**Od Wydziału
Propagandy Filmowej
do Centralnego Urzędu
Kinematografii**



**ANDRZEJ
PITRUS**

**Przebłyty
piękna**

Organizatorzy

Fundacja
dla Kina



Współfinansowanie



Partnerzy



Współpraca



Patroni medialni



chillizet



Perspektywy

any
wh
re o | Platforma
Medialna





6 NAGRODY „KINA” 2022: NOMINACJE

30 **kino wokół nas:** **BARDZO POLSKA HISTORIA** Z ANNA JADOWSKĄ, REŻYSERKĄ FILMU „KOBIEȚA NA DACHU”, ROZMAWIA MAGDALENA MAKSYMIOUK



„KOBIEȚA NA DACHU”

Postać Mirki zbudowana jest na minimalistycznych odruchach, jest ona bardzo zamknięta w sobie i tak naprawdę wszystkie czynności, włączając te domowe, wykonuje mechanicznie, odruchowo. W związku z tym pracowałyśmy chirurgicznie i bardzo detalicznie, na drobnych rzeczach.

33 **TRANSNARODOWE KINO POLSKICH REŻYSEROK** DIANA DĄBROWSKA

36 **STATUS OUTSIDERA** Z LEĄ MYSIUS, REŻYSERKĄ FILMU „PIĘĆ DIABŁÓW”, ROZMAWIA PIOTR CZERKAWSKI

40 **BLACK CHRISTMAS** MAREK S. BOCHNIARZ

44 **SZKOŁA BERLIŃSKA: BRACIA ZÜRCHEROWIE** FRANCISZEK DRĄG

47 **CHŁODNYM OKIEM: „KOBIEȚA NA DACHU”** WOJCIECH J. KRÓL

48 **KINO W GALERII:** **SZTUKA INWIGILACJI: RAFAEL LOZANO-HEMMER** ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

51 **KALENDARIVM**

52 **kuchnia filmowa:** **FILM JAKO ISKRA, FILM JAKO MŁOTECZEK** Z JACKIEM LUSIŃSKIM O FILMIE „ŚUBUK” I SERIALU „MINUTA CISZY” ROZMAWIA MAJA GŁOGOWSKA

64 **lekcja kina:** **JEAN-LUC GODARD: AUTOPORTRET** PAWEŁ MOŚCICKI

69 **STO LAT JANUSZA MORGENSTERNA** MACIEJ KĘDZIORA



„UWAŻAJ Z PRAWEJ”

temat numeru: **Epoka wojny**



„KLONDIKE”

Przyglądamy się różnym narracjom o wojnie. Jak konstruowany jest jej obraz, by wyglądała pięknie, brzydko, słusznie, heroicznie? Czy koncepcja bezstronności i słuchania obu stron ma prawo bytu, kiedy tematem jest ludobójstwo? Czy z wojną można się oswoić?

14 **PUKANIE W DACH GŁOWY** ADRIANA PRODEUS

16 **FILMOWIEC NA FRONCIE** STANISŁAW CALIK

20 **OBRAZY LUDOBÓJSTWA ORMIAN** SARA HERCZYŃSKA, ZOFIA ROHOZIŃSKA

24 **KONFLIKT IZRAELSKO-PALESTYŃSKI** MARTYNA WIELEWSKA-BAKA

28 **Z ARCHIWUM „KINA”: POKŁOSIE WOJNY** KRZYSZTOF MĘTRAK

Zamiast monumentalnych inscenizacji starał się wytworzyć mocne wrażenie za pomocą nagłych zestawień, opozycji czy przeskoków. Obraz filmowy był dla niego stołem montażowym, na którym – niczym u surrealistów – może dojść do spotkania maszyny do szycia z parasolem.

56 spotkania:
GÓDNE KAMERY
 Z JANUSZEM ZAORSKIM
 ROZMAWIA FELIKS PLATOWSKI

60 TO, CO Z DUSZY WYRYWA SIĘ RAKIETĄ
 Z TOMASZEM SCHUCHARDEM
 ROZMAWIA PIOTR CZERKAWSKI

recenzje:

SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 75



„NITRAM”

„Nitram” nie jest próbą monetyzacji tragedii. To raczej film ostentacyjnie niewidowiskowy, pozbawiony jakichkolwiek prób fetyszyzowania zbrodni i estetyzowania zła. Martinowi-Nitramowi przygląda się raczej bezemocjonalnie – pisze Jakub Demiańczuk. (fragment recenzji ze str. 90)

75 FILMY 93 SERIALE 94 KSIĄŻKI 95 MUZYKA

74 OCZYWISTA OCZYWISTOŚĆ
 FELIETON BARTOSZA ŻURAWIECKIEGO

97 ZAMIĄST ZABAWEK NA CHOINKĘ
 FELIETON BOŻENY JANICKIEJ

98 ZANUSSI
 FELIETON TADEUSZA SOBOLEWSKIEGO

8 REPERTUAR 10 VARIA



MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
 TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ

WYDAWCA:
 Fundacja „Kino”

DYREKTOR WYDAWNICZY
 Jacek Cegiełka

KIEROWNIK BIURA
 Grażyna Ika Tatarska

ADRES REDAKCJI I FUNDACJI:
 ul. Puławska 61
 02-595 Warszawa
 tel. (48/22) 841-68-43,
 e-mail: kino@kino.org.pl
 www.kino.org.pl

AKTUALNY NUMER KONTA:
 90 1020 1068 0000 1702 0232 5819

OGŁOSZENIA:
 przyjmuje Fundacja
 Redakcja nie odpowiada za treść
 ogłoszeń

REDAGUJE ZESPÓŁ:
 Jacek Cegiełka (red. naczelny),
 Iwona Cegiełkówna (dział
 zagraniczny), Bożena Janicka,
 Andrzej Kołodyński, Adriana
 Prodeus, Ola Salwa (dział polski),
 Magda Sendecka, Bartosz
 Żurawiecki (dział recenzji)
 Varia: Krzysztof Spór

WSPÓŁPRACUJĄ:
 Grażyna Arata, Kuba Armata,
 Zbigniew Banaś, Bartosz Czartoryski,
 Piotr Czerkowski, Piotr Dobry,
 Jakub Demiańczuk, Tomasz

Jopkiewicz, Adam Kruk,
 Magdalena Maksimiuk, Rafał
 Pawłowski, Andrzej Pitrus,
 Aleksandra Różyńska, Tadeusz
 Sobolewski, Tadeusz Szczepański,
 Konrad J. Zarębski

PROJEKT GRAFICZNY:
 Luxsfera Design: Justyna Wróblewska
 i Kasper Skirgajłto-Krajewski
 www.luxsfera.pl

OPRACOWANIE GRAFICZNE
 Maciej Sawicki

REDAKCJA TECHNICZNA
 Joanna Fiszer

ENCOUNTERS

**56 WORTH OF THE CAMERA'S
 ATTENTION**
 HELMER JANUSZ ZAORSKI TALKS TO
 FELIKS PLATOWSKI

**60 WHAT IS BREAKING FREE FROM
 THE SOUL LIKE A ROCKET.**
 TOMASZ SCHUCHARDT IN
 CONVERSATION WITH PIOTR
 CZERKAWSKI

THE LESSON IN CINEMA

**64 JEAN-LUC GODARD:
 SELF-PORTRAIT**
 PAWEŁ MOŚCICKI

**69 HUNDRED YEARS OF JANUSZ
 MORGENSTERN**
 MACIEJ KĘDZIORA

FILMS

76 TRIANGLE OF SADNESS

77 KOBIEȚA NA DACHU

78 COW

79 MATECZNIK

**80 BARDO, FALSA CRÓNICA DE UNAS
 CUANTAS VERDADES**

81 IM WESTEN NICHTS NEUES

82 LES CINQ DIABLES

83 KLONDIKE

85 UN BEAU MATIN

86 A JAZZMAN'S BLUES

**87 GUILLERMO DEL TORO'S
 PINOCCHIO**

88 DON'T WORRY DARLING

89 ŠUBUK

90 NITRAM

91 ANIOEY Z SINDŻARU

92 WHITE NOISE

SERIES

93 BETTER CALL SAUL 6

94 BOOKS ON FILM

95 FILM MUSIC

COLUMNS

74 BARTOSZ ŻURAWIECKI

97 BOŻENA JANICKA

98 TADEUSZ SOBOLEWSKI

**8 CINEMA PREMIERES
 IN DECEMBER**

10 VARIA

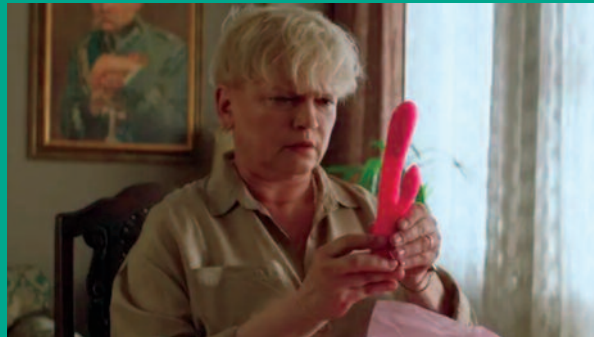


Współfinansowanie

POLSKI
 INSTYTUT
 SZTUKI
 FILMOWEJ



Lombard, reż. Łukasz Kowalski, prod. 4.30 Studio
rozwijany na kursie DOK PRO



Victoria, reż. Karolina Porcari, prod. Studio Munka
rozwijany w Szkole Wajdy pod opieką Filipa Marczewskiego



Między nami, reż. Dorota Proba, prod. Studio Munka,
Wajda Studio, rozwijany na kursie DOK PRO



Piosenki o miłości, reż. Tomasz Habowski, prod. Kinhouse
rozwijany na kursach SCRIPT i STUDIO PRÓB



Powrót do tamtych dni, reż. Konrad Aksinowicz, prod. Chroma Pro
rozwijany w ramach programu EKRAN+



Ostatni komers, reż. Dawid Nickel, prod. No Sugar Films
rozwijany na kursie STUDIO PRÓB



Bukolika, reż. Karol Pałka, prod. Wajda Studio
rozwijany na kursie DOK PRO

**20 WAJDA
LAT SCHOOL**
**POMAGAMY MŁODYM
TWÓRCOM ROBIĆ FILMY**

NOMINACJE DO NAGRÓD „KINA”

NAGRODY „KINA” 2022



AGNIESZKA SZYDŁOWSKA, KAMIL KRAWCZYCKI, MICHALINA ŁABACZ, MAGDALENA WIECZOREK, MIKOŁAJ KUBACKI, ERYK KULM JR., JACEK CEGIEŁKA

12 grudnia kolejne rozdanie Nagród „KINA”: Nagrody im. Zbyszka Cybulskiego dla najlepszego młodego aktora, który – w intencji twórców Nagrody – wyróżnia się wybitną indywidualnością, oraz Nagrody im. Bolesława Michałka dla najlepszej książki filmowej roku (nie będącej pracą zbiorową). Przedstawiamy nominacje do obu wyróżnień.

NOMINACJE DO NAGRODY im. ZBYSZKA CYBULSKIEGO:

JAN HRYNKIEWICZ
za rolę w filmie „Słoń”

Dla mnie jest to opowieść o głębokiej potrzebie dotyku. Takiego autentycznego przytulenia, które nie wydarzało się w życiu Bartka. On mógł się przytulić do konia, ale ten nie obejmie go jak drugi człowiek. Oczywiście na pewnym poziomie mój bohater był tego nieświadomy, dopiero pojawienie się Dawida i doświadczenie autentycznej czułości odkrywa przed nim ten ogromny deficyt. (...) To było intensywne, momentami trudne doświadczenie, ale jestem zadowolony z efektu i chyba nie jestem w tym odosobniony.



PREZENTACJA NOMINOWANYCH KSIĄŻEK

MIKOŁAJ KUBACKI
za rolę w filmie „Apokawixa”

Podczas pracy nad „Apokawixą” nauczyłem się cierpliwości i słuchania uwag reżyzerskich. Reżyser mnie instruował, ja go stu-

chatem. Mam wrażenie, że między nami była bardzo dobra energia. Gasiłem w sobie egotyczne pragnienie zrobienia czegoś po swojemu, bo wiedziałam, że reżyser wie więcej o filmie jako całości, że dana scena jest mu widocznie potrzebna. Pracowaliśmy nad „Apokawiką” dosyć długo i generalnie była dla mnie wielką lekcją współpracy z całą ekipą. Na planie interesowało mnie wszystko, nawet oświetlenie.

ERYK KULM JR
za rolę w filmie „Filip”

Zadzwoił do mnie Michał [Kwieciński] i powiedział: „Mam dla ciebie scenariusz. Nikt nie zagra tego tak jak ty”. Z czasem zrozumiałem, że to, co się wydarzyło w życiu Filipa, jest blisko moich doświadczeń. Filip jest zwykłym gościem, który próbuje przeżyć. Nie jest bohaterem, nie walczy o swój kraj. Próbuje w okrutnej wojennej rzeczywistości normalnie żyć. W przygotowaniu do roli bardzo pomogła mi pani Anna Skorupa, która jest coachem aktorskim. Teraz nie wyobrażam sobie pracy nad jakkolwiek rolą bez niej.

MICHALINA ŁABACZ
za rolę w filmie „Wesele”

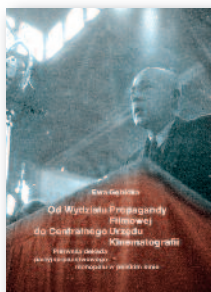
To moje drugie spotkanie z Wojtkiem [Smarzowski], a praca z nim jest zawsze wielką przyjemnością: jest otwarty na propozycje, empatyczny, słucha. Zagranie panny młodej było więc dużą frajdą. Bardzo mi się podobała energia, którą niesie Kaśka. Chciałam, żeby była silną kobietą, która walczy o swoje: o siebie, o miłość, o nadzieję, że może być lepiej. Długo rozmawialiśmy z Wojtkiem

MAGDALENA WIECZOREK
za rolę w filmie „Zadra”

Zadra to estradowe alter ego Sandry, która jest bardzo silną osobowością. Musiała szybko dorosnąć. Jej rodzina jest słabo sytuowana, ojciec przebywa za granicą, więc Sandra pomaga swojej matce. Opiekuje się młodszym bratem, jest wspierającą i kochającą siostrą. Pracuje, jest odpowiedzialną młodą dziewczyną. Ale gdzieś obok tego wszystkiego tli się marzenie, żeby wziąć od życia coś więcej i zostać raperką. Sandra potyka się wiele razy, ale w końcu odnajduje drogę do siebie. Ten film jest o marzeniach i wielkiej pasji do muzyki.

NOMINACJE DO NAGRODY im. BOLESŁAWA MICHAŁKA:

EWA GĘBICKA za książkę „Od Wydziału Propagandy Filmowej do Centralnego Urzędu Kineematografii. Pierwsza dekada partyjno-państwowego monopolu w polskim kinie” (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2022)



Autorka opisała, jak głosi podtytuł książki, pierwszą dekadę kineematografii Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej od strony wpływu polityki na kształtowanie się nowego porządku w branży filmowej. Niemniej istotna jest dla autorki

ekonomia, która wpływa na wybory artystyczne, produkcję, dystrybucję oraz eksploatację filmów, czyli całą kulturę filmową. W ten sposób powstała pieczołowicie przygotowana (...) publikacja, która prześwietla związki polityki i kina w niezwykle upolitycznionym okresie naszej historii.

(„Nowości Filmoznawcze” / Facebook.com)

SEBASTIAN JAGIELSKI za „Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982” (Universitas, 2021)



To jedna z najbardziej zaskakujących książek na temat polskiego kina, z jakimi się zetknęłam. Narracja Jagielskiego, wielowarstwowa i polemiczna, pozbawiona uprzedzeń i dowodząca nie tylko estetycznej, ale i wyjątkowej społecznej i politycznej wrażliwości, po-

zwala w nowym świetle zobaczyć wiele zjawisk, np. środowiskowy i społeczny ostracyzm, z jakim spotykały się filmy i twórcy. (...) W ujęciu Jagielskiego „eksces” pozwolił zobaczyć w dekadzie lat 70. jeden z najbardziej intrygujących epizodów naszej kineematografii.

(Barbara Kosecka, „Kino” 6/2022)

ANDRZEJ PITRUS za „Przebłyski piękna. Spotkania z Jonaszem Mekasem” (Wydawnictwo Nowe Horyzonty, 2022)



„Przebłyski piękna” są próbą poważnego zmierzenia się z dziełem amerykańskiego awangardzisty, pisaną przez filmoznawcę z wielkim dorobkiem, wiedzą i całym aparatem, potrzebnym do naukowego badania filmu. (...) Pitrus pisze o Mekasie

całym sobą, włącza w swoją filmoznawczą narrację wszystkie osobiste emocje, konteksty i wspomnienia, jakie uruchamia obcowanie z dziełem filmowca. Powstaje w ten sposób wyjątkowa, osobista, idiosynkratyczna książka. (...) Koresponduje ona z projektem artystyczno-egzystencjalnym tego artysty.

(Jakub Majmurek, „Kino” 9/2022)

Opracowała IWONA CEGIEŁKÓWNA

NIEAUTORYZOWANE WYPOWIEDZI AKTORÓW POCHODZĄ Z KONFERENCJI PRASOWEJ W KLUBOKAWIARNI PARDON, TO TU W WARSZAWIE (5.11.2022). WYPOWIEDZ JANA HRYNKIEWICZA ZA: MOVIEWAY.PL (13.11.2022)..

WIĘCEJ: WWW.NAGRODACYBULSKIEGO.ORG.PL; WWW.KINO.ORG.PL; FACEBOOK.COM/MIESIECZNIKINO; FACEBOOK.COM/NAGRODACYBULSKIEGO

o motywacjach mojej bohaterki i jej relacjach z innymi, więc wiedziałam, jaką historię chce opowiedzieć. Miałam poczucie, że biorę udział w czymś ważnym.

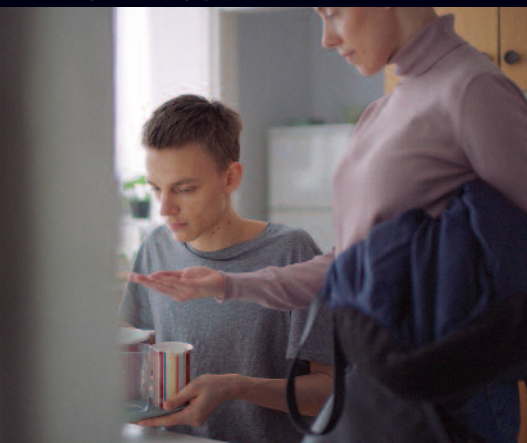


repertuar.

PREMIERY W GRUDNIU



KOBIETA NA DACHU



MATECZNIK



NITRAM



PIĘĆ DIABŁÓW



PIĘKNY PORANEK



I WANNA DANCE WITH SOMEBODY

2.12 DZIKA NOC

VIOLENT NIGHT

REŻ. TOMMY WIRKOŁA. USA 2022. UIP. 101'
Komedia kryminalna. W Wigilię Bożego Narodzenia grupa rabusiów włamuje się do willi bogaczy. Szyki psuje im... Święty Mikołaj.

KIERUNEK: KSIĘŻYC!

MOONBOUND

REŻ. ALI SAMADI AHADI. NIEMCY, AUSTRIA 2021. FORUM FILM. 85'
Animacja, familijny. Nastolatek wyrusza na Księżyc, by odbić młodszą siostrę, porwaną przez złe moce.

KOCIARZE

CAT DADDIES

REŻ. MYE HOANG. USA 2022. VELVET

SPOON. 89'

Dokumentalny. Kilku właścicieli kotów o różnej proveniencji i ich perypetie z ulubionymi zwierzętami.

MATECZNIK

REŻ. GRZEGORZ MOŁDA. POLSKA 2022.

GALAPAGOS FILMS. 80'

Dramat. Nastoletni rezydent poprawczaka przeprowadza się do tzw. mieszkania treningowego, gdzie ma zacząć nowe życie.

Recenzja str. 79

NITRAM

REŻ. JUSTIN KURZEL. AUSTRALIA 2021.

GUTEK FILM. 112'

Dramat. Na faktach. Australia lat 90. Młody mężczyzna zabija z zimną krwią 35 turystów.

Recenzja str. 90

PIĘĆ DIABŁÓW

LES CINQ DIABLES

REŻ. LÉA MYSIUS. FRANCJA 2022.

STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY. 103'

Dramat, fantasy. Obdarzona genialnym węchem dziewczynka dzięki swoim niezwykłym zdolnościom odbywa niecodzienną podróż w czasie.

Recenzja str. 82

ŚUBUK

REŻ. JACEK LUSIŃSKI. POLSKA 2022. KINO

ŚWIAT. 112'

Dramat. Na faktach. Matka autystycznego chłopca kontra polski system edukacji.

Recenzja str. 89

UWOLNIĆ POLY

POLY

REŻ. NICOLAS VANIER. FRANCJA,

BELGIA 2020. MONOLITH. 102'

Familijny. Przyjaźń dziesięciolatki i kucyka wykradzonego z cyrku.

WIELKI ZIELONY KROKODYL DOMOWY

LYLE, LYLE, CROCODILE

REŻ. WILL SPECK, JOSH GORDON. USA 2022.

UIP. 106'

Familijny. Osamotniony chłopiec odnajduje bratnią duszę w towarzyskim krokodylu, zamieszującym strych jego domu.

9.12

KOBIETA NA DACHU

REŻ. ANNA JADOWSKA. POLSKA 2022. KINO

ŚWIAT. 96'

Dramat. Sześćdziesięcioletnia płożna wpada w tarapaty finansowe, co przypląca depresję.

Recenzja str. 77



AVATAR: ISTOTA WODY



ŚUBUK



TERRIFIER 2. MASAKRA W ŚWIĘTA



FABELMANOWIE

PIĘKNY PORANEK

UN BEAU MATIN
REŻ. MIA HANSEN-LØVE. FRANCJA, WLK. BRYTANIA, NIEMCY 2022. GALAPAGOS FILMS. 112'
Dramat. Młoda kobieta po przejściach opiekuje się schorowanym ojcem i próbuje wskrzesić dawną miłość.

Recenzja str. 85

ŚWIĄTECZNA NIESPODZIANKA

TEDDYBJØRNENS JUL
REŻ. ANDREA ECKERBOM. NORWEGIA 2022. VIVARTO. 80'
Familijny. Mała dziewczynka wygrywa na loterii pluszowego misia i zakochuje się w nim – bez wzajemności.

WIELKA UCIECZKA

THE RAILWAY CHILDREN RETURN
REŻ. MORGAN MATTHEWS. USA, WLK. BRYTANIA 2022. KINO ŚWIAT. 99'
Familijny, przygodowy. Rok 1944, angielska prowincja. Grupa dzieciaków ratuje z opresji młodego żołnierza.

16.12 AVATAR: ISTOTA WODY

AVATAR: THE WAY OF WATER
REŻ. JAMES CAMERON. USA 2022. DISNEY. 190'
SF. Powrót na Pandorę, gdzie zła korporacja znów psuje szyki jej mieszkańcom.

23.12 I WANNA DANCE WITH SOMEBODY

REŻ. KASI LEMMONS. USA 2022. UIP. 142'
Dramat biograficzny. Filmowy portret zmarłej przed dekadą muzycznej gwiazdy Whitney Houston.

TERRIFIER 2. MASAKRA W ŚWIĘTA

TERRIFIER 2
REŻ. DAMIEN LEONE. USA 2022. MONOLITH. 138'
Horror. Sequel horroru o obłąkanym krwiożerczym klaunie, atakującym swoje ofiary w noc Halloween.

30.12 COMEDY QUEEN

REŻ. SANNA LENKEN. SZWECJA 2022. VIVARTO. 93'
Dramat. Mierząca się z traumą po śmierci matki nastolatka marzy o... karierze estradowego komika.

FABELMANOWIE

THE FABELMANS
REŻ. STEVEN SPIELBERG. USA 2022. MONOLITH. 151'
Dramat. Ameryka tuż po II wojnie światowej. Aspirujący do zawodu filmowca młody chłopak odkrywa terapeutyczną moc kina.

PAN ZABAWKA

LE NOUVEAU JOUET
REŻ. JAMES HUTH. FRANCJA 2022. KINO ŚWIAT. 112'
Komedia. Rozkapryszony syn miliardera dostaje w prezencie od ojca... jednego z jego pracowników.

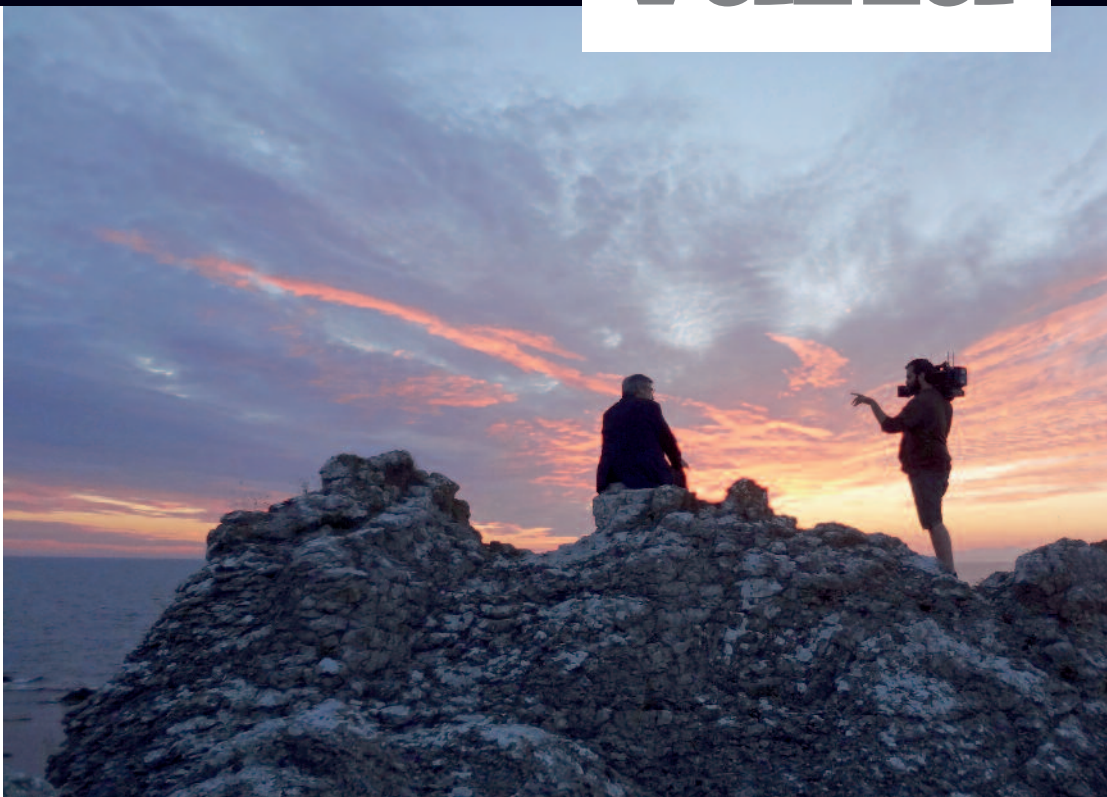
Opracowali IWONA CEGIEŁKÓWNA, KRZYSZTOF SPÓR

Nykvist – Bergman. W 100. rocznicę urodzin Svena Nykvista

15-19 grudnia, Warszawa

100 lat temu, 3 grudnia 1922 roku, urodził się Sven Nykvist, jeden z najwybitniejszych autorów zdjęć filmowych w historii kina. Szwedzki operator pracował z gigantami X Muzy – Romanem Polańskim, Andriejem Tarkowskim, Louisem Mallem, Wodnym Allenem czy Johnem Hustonem. Nie przypadkiem kinomani łączą jednak nazwisko Nykvista przede wszystkim z Ingmarem Bergmanem. Skandynawscy filmowcy współpracowali przy 21 dziełach. Choć na przeglądzie w kinie Iluzjon nie zabraknie tytułów uznawanych za najciekawsze w ich twórczości („Twarz w twarz” z 1976 roku i „Fanny i Alexander” z 1982), to organizatorzy skupią się na dziełach mniej znanych i w większości niepokazywanych dotychczas w Polsce. Będą to m.in. oparty na operze Wolfganga Amadeusza Mozarta „Czarodziejski flet” (1975), zrealizowany w koprodukcji ze Stanami Zjednoczonymi „Dotyk” (1971) oraz dwa unikatowe dokumenty Bergmana, który bardzo rzadko kręcił filmy w tym gatunku, „Fårödokument 1969” (1970) i „Dokument o Fanny i Alexandre” (1983). W Iluzjonie pokazane zostaną też dwa filmy wyreżyserowane przez samego Nykvista – mało znane „Pojedynczo” (1978), a także znakomity dramat „Wól” (1991). Przegląd zakończy się pokazem dokumentu „Więcej niż Bergman” (2013), przedstawiającym pielgrzymkę takich reżyserów jak Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Lars von Trier, Michael Haneke czy Wodny Allen na Bergmanowską wyspę Fårö. Prelekcję przed filmem wygłosi prof. Tadeusz Szczyński.

WIĘCEJ: WWW.ILUZJON.FN.ORG.PL ■



„IO” REŻ. JERZY SKOLIMOWSKI: SANDRA DRZYMAŁSKA

Wydarzenia

■ **Radosław Śmigulski** wygrał konkurs na dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i będzie pełnił tę funkcję przez drugą kadencję, która potrwa do 6 grudnia 2027 roku. Wyboru dokonała 11-osobowa komisja powołana przez ministra kultury Piotra Glińskiego. Radosław Śmigulski został wybrany stosunkiem głosów dziesięć do jednego.

■ Europejska Akademia Filmowa ogłosiła nominacje do dorocznych **Europejskich Nagród Filmowych**. Wśród docenionych znalazło się kilka polskich produkcji i koprodukcji. Jerzy Skolimowski dostał nominację za reżyserię filmu „Io”. „Film balkonowy” Pawła Łozińskiego znalazł się wśród najlepszych filmów dokumentalnych, a „Inni ludzie” Aleksandry Terpińskiej i ukraińsko-polsko-francu-

sko-chilijski „Pamfir” Dmitrija Suchockiego-Sobczuka wśród najlepszych europejskich odkryć. Listę pięciu najlepszych europejskich filmów 2022 roku tworzą: „Alcarras”, „Blisko” (Close), „W gorsecie” (Corsage), „Holy Spider”, „W trójkącie” (Triangle of Sadness). Laureatów nagród poznamy 10 grudnia, a gala odbędzie się w Reykjavíku.

WIĘCEJ: EUROPEANFILMAWARDS.EU



„WIĘCEJ NIŻ BERGMAN” (2013)
REŻ. JANE MAGNUSSON,
HYNEK PALLAS

Europejska Akademia Filmowa ogłosiła zwycięzców nagród w ośmiu kategoriach (tzw. Excellence Awards, które przyznaje specjalnie powołane jury). **Paweł Mykietyn** został laureatem Europejskiej Nagrody Filmowej za muzykę do filmu „Io” w reżyserii Jerzego Skolimowskiego. Na tym etapie po dwie nagrody mają na koncie „Belfast” (scenografia, kostiumy) oraz „Na Zachodzie bez zmian” (charakteryzacja i efekty wizualne). Za zdjęcia doceniono Kate McCullough, autorkę „The Quiet Girl”. „Burning Days” (Gorące dni) nagrodzono za montaż, fabularyzowany dokument „The Hole” (Il buco / Pod ziemią) wyróżniono za dźwięk.

„Listy do M. 5” to pierwszy polski film w 2022 roku, który przyciągnął do kin ponad milion widzów (na koniec listopada liczba widzów przekroczyła 1,12 miliona). Tym samym „Listy do M. 5” stały się najpopularniejszym polskim filmem 2022 roku. Jest to dopiero drugi od wybuchu pandemii polski film, który przekroczył granicę miliona sprzedanych biletów. Wcześniej sztuki tej dokonały „Dziewczyny z Dubaju”.

Steven Spielberg odbierze honorowego Złotego Niedźwiedzia za całokształt twórczości na najbliższym

Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie. 73. edycja tego wydarzenia odbędzie się w dniach 16-26 lutego 2023.

■ **Jimmy Kimmel** będzie gospodarzem uroczystości wręczenia Oscarów 2023, nagród Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej. Kimmel poprowadzi to wydarzenie po raz trzeci. Gala odbędzie się 12 marca 2023 r. w Dolby Theatre.

Na polskich festiwalach

■ Złotą Żabę za najlepsze zdjęcia na **30. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym EnergaCamerimage** dostał Florian Hoffmeister za pracę

dy Walker. Ten ostatni, wraz z „Top Gun: Maverick”, dostał też Nagrodę Dyrektora Festiwalu. W Konkursie Filmów Polskich zwyciężyła „Kobieta na dachu” ze zdjęciami Ity Zbroniec-Zajt w reżyserii Anny Jadowskiej. W Konkursach Debiutów Reżyserskich i Operatorskich podwójne zwycięstwo świętowały autorki filmu „Love According to Dalva” (zdz. Caroline Guimbal, reż. Emmanuelle Nicot). Wśród laureatów nagród za osiągnięcia życia znaleźli się m.in. Stephen H. Burum, Andrzej Seweryn, Jerzy Skolimowski, Joseph Kahn, Buz Luhrmann, Sam Mendes, Ulrike Ottinger i Alex Gibney.

WIĘCEJ: CAMERIMAGE.PL

■ Festiwalowa publiczność wybrała najlepsze filmy w dwóch konkursach **13. American Film Festival**.

osób, w tym aż 28 439 w wydarzeniach stacjonarnych.

WIĘCEJ: WWW.AMERICANFILMFESTIVAL.PL

■ W Międzynarodowym Konkursie Krótkometrażowych Filmów Fabularnych, odbywającym się w ramach **21. Cinemaforum**, zwyciężyła animacja z Chile zatytułowana „Bestia” w reżyserii Hugo Covarrubiasa. Jurorzy postanowili przyznać także wyróżnienie, które otrzymał film „Warsha” libańsko-kanadyjskiej twórczyni Danii Bdeir. Nagrodę Publiczności dostał „Censor of Dreams” w reżyserii Raphaëla Rodrigueza i Léo Berne’a.

■ Na **21. Cinemaforum** wyłoniono zwycięzców **18. Nagród im. Jana Machulskiego**. Kapituła, w której zasiadali w tym roku Magdalena Kole-



„TÁR” REŻ. TODD FIELD, ZDJ. FLORIAN HOFFMEISTER: CATE BLANCHETT

do filmu „Tár” w reżyserii Todda Fielda. Srebrną Żabę zdobył Dariusz Khondji za zdjęcia do filmu „BARDO, fałszywa kronika garści prawd” w reżyserii Alejandro G. Iñárritu. Brązowa Żaba powędrowała do Jamiego D. Ramsaya za zdjęcia do „Living” w reżyserii Olivera Hermanusa. Nagrodę FIPRESCI zdobył film „BARDO”, a nagrodę publiczności „Elvis” w reżyserii Buza Luhrmanna ze zdjęciami Man-

Spośród 13 fabuł z sekcji Spectrum zwyciężył film „Acidman” Aleksa Lehmannna. Ze wszystkich 8 dokumentów prezentowanych w sekcji American Docs publiczność nagrodziła „PEZ-łęczę. Wyjętego spod prawa” (The Pez Outlaw) Amy Bandlien Storkel i Bryana Storkela. Organizatorzy poinformowali, że w seansach i wydarzeniach tegorocznego festiwalu uczestniczyło ponad 34 000

osób, w tym aż 28 439 w wydarzeniach stacjonarnych. Wśród laureatów znaleźli się także twórcy filmów: „Papirosy” (Maja Markowska za najlepszy scenariusz), „Wyrąj” (Barbara



NAGRODA MACHULSKIEGO
ZA NAJLEPSZY FILM – „KIEDY OBRÓCI
SIĘ DOM” REŻ. MARIA ORNAF;
DAWID ŻŁOBINSKI

► Kaniewska za najlepsze zdjęcia),
„Airborn” (najlepszy film animowa-
ny) i „Piach” (najlepszy dokument).
Za role nagrodzeni zostali Ewa Kon-
stancja Bułhak za film „Tylko do świtu”
i Emil Siennicki za film „Mój brat
rybak”.

WIĘCEJ: JANMACHULSKI.PL

Międzynarodowe sukcesy polskiego kina

■ Damian Kocur dostał statuetkę Błażowej Piramidy dla najlepszego debiutu w Konkursie Głównym 44. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Kairze za „Chleb i sól”. Na tym samym festiwalu doceniono też film „Pamfir”, ukraińsko-polsko-francusko-chilijską koprodukcję, która zdobyła International Critics’ Week Shadi Abdel Salam Award. „Chleb i sól” dostał także dwie nagrody na 32. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cottbus, gdzie doceniono go za najlepszą reżyserię oraz Nagrodą Dialog przyznawaną filmom budującym pomosty między kulturami. W Cottbus wyróżniono też „Głupców” Tomasza Wasilewskiego, który zdobył nagrodę „Cottbus into the Cinema”. „Chleb i sól” uhonorowany został również Nagrodą Jury Młodzieżowego na 60. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w hiszpańskim Gijon.



„APOLONIA, APOLONIA” REŻ. LEA GLOB

■ Na 44. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Kairze „Io” Jerzego Skolimowskiego został nagrodzony Arab Critics’ Award dla Najlepszego Filmu Europejskiego. To wspólna inicjatywa European Film Promotion i Arab Cinema Center.

■ Film dokumentalny „Apolonia, Apolonia” w reżyserii Lei Glob dostał nagrodę dla Najlepszego Filmu w Konkursie Międzynarodowym na największym festiwalu filmów dokumentalnych na świecie IDFA w Amsterdamie. Za polsko-duńsko-francuską koprodukcję odpowiada HBO

Max (przy projekcie pracowała Hanka Kastelicová), polską koproducentką jest Małgorzata Staroń (Staron FILM).
WIĘCEJ: WWW.IDFA.NL

■ „Film balkonowy” Pawła Łozińskiego zdobył nominację do nagrody publiczności dla najlepszego dokumentu w ramach dorocznych Cinema Eye Honors Audience Choice Prize. Wśród nominowanych znalazła się też **Magda Kowalczyk** za zdjęcia do „Krowy” Andrei Arnold. Laureatów nagród poznamy 12 stycznia 2023 roku.
WIĘCEJ: CINEMAEYEHONORS.COM

■ Dokument „Lombard” Łukasza Kowalskiego został nominowany do Nagród International Documentary Association (IDA) w kategorii filmów pełnometrażowych za najlepszą reżyserię. Międzynarodowe Stowarzyszenie Dokumentalistów (International Documentary Association) to założona w 1982 roku organizacja non-profit, której celem jest promocja gatunku dokumentalnego. Nagrody IDA w kilkunastu kategoriach zostaną wręczone 10 grudnia.
WIĘCEJ: WWW.DOCUMENTARY.ORG

Jak zamówić prenumeratę miesięcznika **KINO**



„WIAROLOM”
REŻ. PIOTR ŻŁOTOROWICZ;
MIROSLAW ZBROJEWICZ,
MATEUSZ WIĘCŁAWEK

Fundusze, konkursy, edukacja

■ Debiut pełnometrażowy Piotra Żłotorowicza zatytułowany „Wiarołom” otrzymał Nagrodę dla najlepszego filmu na Byron Bay International Film Festival w Australii.

■ Przygotowany przez Lidę Dudę nowy film „Las” zdobył Ji. hlava New Visions Award 2022 dla jednego z najbardziej obiecujących europejskich projektów dokumentalnych.

■ Rozpoczął się XXVI Konkurs im. Krzysztofa Mętraka, dla młodych osób zajmujących się krytyką filmową. Konkurs przeznaczony jest dla osób do 33 roku życia, należy przesłać co najmniej trzy teksty krytyczne o tematyce filmowej o określonej liczbie znaków lub czasie trwania. Termin nadsyłania prac mija 5 marca 2023 r. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi w maju 2023 r. Prace w formie elektronicznej należy przysyłać pod adres konkursmetraka@gmail.com

WIĘCEJ:
WWW.FACEBOOK.COM/KONKURSMETRAKA

Pożegnania

■ Irene Cara (63), aktorka i piosenkarka. Znana najbardziej z występów w musicalach „Fame” i „Flashdance”.

■ Gray Frederickson (85), amerykański producent. Zdobył Oscara za produkcję „Ojca chrzestnego II”, a z F. F. Coppolą współpracował też przy filmach „Czas Apokalipsy”, „Ten od serca” i „Outsiderzy”.

■ Albert Pyun (69), amerykański reżyser. Twórca popularnych niskobudżetowych filmów z wielkimi gwiazdami kina lat 80. i 90.

■ Anna Sienkiewicz-Rogowska (51), popularyzatorka kultury. Wicedyrektorka Muzeum Miasta Stołecznego Warszawy, wcześniej kierowniczka Działu Upowszechniania Kultury PISF i dyrektorka Filмотeki Narodowej.

■ Jean-Marie Straub (89), francuski reżyser. Najbardziej znany ze współpracy z partnerką Danièle Huillet, z którą zrealizowali wiele zaangażowanych politycznie filmów. Najśłynniejsze z nich to: „Chronik der Anna Magdalena Bach” (1968), „Dalla

nube alla resistenza” (1979), „Klassenverhältnisse” (1984) i „Sycylia!” (1999).

■ Zmarli także: Nicki Aycox (47), amerykańska aktorka; Kevin Conroy (66), amerykański aktor; Mylène Demongeot (87), francuska aktorka; Ben Feigin (47), amerykański producent; Clarence Gilyard Jr. (66), amerykański aktor; Jan Hesse (83), operator; Wilko Johnson, brytyjski aktor i muzyk; Dariusz Kłódowski (53), producent; Krishna (90), indyjski aktor; Jan Krzyżanowski (83), aktor; Marcin Kudełka (59), aktor; Mickey Kuhn (90), amerykański aktor; Douglas McGrath (64), amerykański scenarzysta i reżyser; Kazuki Ōmori (70), japoński reżyser; Ron Peck (74), amerykański reżyser; Leslie Phillips (98), brytyjski aktor; Andrew Prine (86), amerykański aktor; Krzysztof Raynoch (81), reżyser i scenarzysta filmów animowanych; Józef Skwark (84), aktor; Stefan Szwakopf (98), reżyser filmów animowanych, scenarzysta, scenograf; James Winburn (85), amerykański aktor. ■

Zamówienia można składać:

na stronie: sklep-kino.org.pl

e-mailem: prenumerata@kino.org.pl

poctą: Fundacja KINO, ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa

Zamówienie powinno zawierać:

✳ imię i nazwisko ✳ adres wysyłki prenumeraty (ulica, nr domu, nr lokalu, kod pocztowy, miejscowość) ✳ kontakt e-mail lub telefoniczny ✳ numer pisma, od którego mamy zacząć wysyłkę prenumeraty

Najszybszą realizację zamówienia gwarantuje jednoczesne wysłanie zamówienia i wpłata na konto. Zapłata kartą i szybkim przelewem na stronie sklep-kino.org.pl Wpłaty zwykle należy kierować na konto w PKO BP

**Fundacja KINO, ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa
nr 90 1020 1068 0000 1702 0232 5819**

Ceny prenumeraty cyfrowej

(dostępnej na stronie sklep-kino.org.pl)

roczna (12 nr x 8,50 zł):	102,00 zł
półroczna (6 nr x 8,50 zł):	51,00 zł

Ceny prenumeraty krajowej (druk + cyfra)

(wysyłka pocztą zwykłą wliczona w cenę prenumeraty)

Ceny prenumeraty zwykłej:

półtoraroczna (18 nr x 9,50 zł):	171,00 zł
roczna (12 nr x 9,50 zł):	114,00 zł
na dowolny okres:	liczba numerów x 9,50 zł

Ceny prenumeraty „szkolnej”:

„szkolna” półtoraroczna (18 nr x 7,50 zł):	135,00 zł
„szkolna” roczna (12 nr x 7,50 zł):	90,00 zł
„szkolna” półroczna (6 x 7,50 zł):	45,00 zł

Prenumeratę „szkolną” mogą zamówić wyłącznie uczniowie, studenci, szkolne biblioteki i DKF-y. Studentów i uczniów prosimy o przesłanie pod adres prenumerata@kino.org.pl skanu, zdjęcia lub ksero aktualnej legitymacji szkolnej lub studenckiej. Zniżka szkolna dotyczy wyłącznie prenumerat na co najmniej 6 numerów miesięcznika, opłacanych bezpośrednio na stronie sklep-kino.org.pl, na konto lub do kasy Fundacji KINO.

Wysyłka pocztą priorytetową:

Dopłata do przesyłki pocztą priorytetową wynosi 1 zł./egz., czyli 12 zł przy prenumeracie rocznej i 18 zł przy półtorarocznej.

Prenumerata zagraniczna

Wersja cyfrowa (dostępna na stronie sklep-kino.org.pl)

roczna (12 nr x 8,50 zł):	102,00 zł
półroczna (6 nr x 8,50 zł):	51,00 zł

Druk + cyfra:

poctą lotniczą 20 zł lub 5 euro/egz.

Kontakt – e-mail: prenumerata@kino.org.pl

temat numeru

Epo

16 **WOJNA PIĘKNA BĄDŹ BRZYDKA**
STANISŁAW CALIK

20 **FILMOWY AKTYWIZM
PAMIĘCIOWY**
SARA HERCZYŃSKA, ZOFIA
ROHOZIŃSKA

24 **W ŚWIECIE CHORYM NA WOJNĘ**
MARTYNA WIELEWSKA-BAKA

28 **WOJENNI STRACENCY**
KRZYSZTOF MĘTRAK



„NA ZACHODZIE BEZ ZMIAN” (2022) REŻ. EDWARD BERGER

Kina wojny

PUKANIE W DACH GŁOWY

ADRIANA PRODEUS

Podczas ostatniego szczytu G-20 na Bali liderzy państw zgodzili się, że *ta epoka nie musi, nie powinna być epoką wojny*. A jednak staje się nią coraz bardziej. Czy pacyfizm pozostanie tylko ideą? Przecież deklaruje go prawie każdy. Jak mawia tytułowy bohater „Marcela Muszेलki w różowych bucikach” Deana Fleischera-Campa: *Nikt nie podpisuje się „wojna”*. Nawet ci, co ją prowadzą, robią to jakoby w ramach misji pokojowej, wyzwolenia czy odzyskiwania.

Niniejszy numer „Kina” próbuje przyrzeć się różnym narracjom o wojnie. Jak konstruowany jest jej obraz, by wyglądała pięknie, brzydko, słusznie, heroicznie? Pisze o tym ukraiński krytyk filmowy Stanisław Calik, analizując radzieckie archiwa z frontu Armii Czerwonej. Jak pokazywać wojnę, by była przekonująca? Autor relacjonuje dyrektywy Moskwy, jakie narzucano ukraińskim filmowcom na froncie. *Materiał nakręcony pod kulami nie robi specjalnego wrażenia. Tutaj ktoś się czołga. Tam ktoś się czołga. Dramy nie ma*. Dlaczego inscenizowano wojnę i co konkretnie było wymagane, opisuje w fascynującej rekonstrukcji zdarzeń z II wojny światowej.

Tegoroczny armeński kandydat do Oscara „Aurora’s Sunrise” (2022) Inny Sahakyan wieńczy ponad 100 lat pracy kina na temat ludobójstwa Ormian. Relacjonują je Sara Herczyńska i Zofia Rohozińska we wspólnym przekrojowym esej o filmowym aktywizmie i (nie)pamięci. Jaki obraz historyczny wyłania się z tego zestawienia? Czy koncepcja *bezstronności i słuchania obu stron* ma prawo bytu, kiedy tematem jest ludobójstwo?

Z wojną trzeba się oswoić – wojny można się nauczyć. Czy w ten sposób da się żyć w strefach okupowanych przez Izrael? Martyna Wielewska-Baka umiejscowia poszczególne tytuły w kontekście politycznym. Ocenia, jak kino radzi sobie z realizmem wojny w Palestynie. Czy kurtuazją jest uprzejmie *pukanie w dach*, zanim zbombarduje się budynki? Pusta rakietą uprzedzająca ciężki ostrzał rakietowy jest jednym z rytuałów codziennego funkcjonowania na wojnie.

Esej, który domyka temat tego numeru, pochodzi z archiwalnego wydania „Kina” z 1979 roku. Krzysztof Mętrak przygląda się w nim weteranom – postaciom amerykańskiego kina. Niemożność powrotu do życia w pokoju i *wykolejenie* przez wojnę dowodzi, jak demoralizacja frontu wypacza idee, dla których wszczynają się konflikty. Ginać za ojczyznę nie oznacza patriotyzmu. Wojna nie uczy pokoju.





UKRAIŃSKA PIOSENKA W OKOPACH

WOJNA PIĘKNA BĄDŹ BRZYDKA

STANISŁAW CALIK

Jaki jest właściwy sposób przedstawiania wojny? Co może a czego nie może zrobić filmowiec w gąszczu wydarzeń na linii frontu? Czy w tej kwestii mogą istnieć jakiegokolwiek zasady?

Doświadczenia ukraińskich operatorów kroniki podczas II wojny światowej pokazują, że zasady, którymi winien posługiwać się filmowiec na froncie, istnieją. Zachowały się unikatowe dokumenty: rozkazy i instrukcje, które kamerzyści z pierwszej linii otrzymywali od naczelnych wodzów kinematografii.





W DRODZE NA FRONT



ZNISZCZONE POJAZDY WOJSKOWE

WYMAGANA BEYSKAWICZNA REAKCJA

W czerwcu 1941 r., gdy Trzecia Rzesza rozpoczęła wojnę ze Związkiem Radzieckim, a Armia Czerwona gwałtownie się wycofywała, duża część Ukrainy znalazła się pod butem okupanta. Komitet Kinematografii przy Radzie Komisarzy Ludowych ZSRR (rząd krajowy) powołał 14 frontowych ekip filmowych. Chodziło o to, żeby ludność terenów kontrolowanych przez Stalina, która

czepała bieżące wiadomości z codziennych audycji radiowych, miała żywy obraz wojny, dzięki kronikom filmowym z frontu, wyświetlanym w kinach przed seansami.

Każda ekipa filmowa liczyła 11-12 osób i składała się z operatorów, asystentów, szefów grupy i zastępców do spraw logistycznych. W zespołach pracowali głównie specjaliści Ukraińskiej Wytwórni Filmów Kronikarskich i Dokumentalnych oraz pracownicy Kijowskiej Wytwórni Filmów Fabularnych i Kijowskiej Wytwórni Filmów Technicznych.

Szybko się okazało, że wcześniejsze doświadczenia zawodowe operatorów wystarczają tylko częściowo. Nowe wyzwania wymagały błyskawicznych reakcji: instynktownego znalezienia się we właściwym miejscu i natychmiastowego włączenia kamery. Nie każdemu się to udawało.

POTRZEBNA JEST RÓŻNORODNOŚĆ

Pod koniec 1941 r. Generalny Zarząd Polityczny Armii Czerwonej wyraził swoje niezadowolenie: *Kamerzyści są w drugorzędnych miejscach, podczas gdy najważniejsze odcinki frontu pozostają bez operatorów. Materiały nadesłane przez ekipy filmowe są zbyt statyczne, zbyt mało dokumentacji działań bojowych. Kamerzyści są wysyłani na miejsce zdarzenia po zakończeniu walk, więc kluczowe tematy do filmowania są pomijane. Trofea są pokazane słabo, nie ma masowych, ogólnych planów ani broni porzuconej przez Niemców.*

Zarządom politycznym frontu nakazano dostarczyć ekipom filmowym zatwierdzony przez Radę Wojskową plan zdjęć filmowych, dopilnować jego terminowego wykonania, wzmocnić dyscyplinę wśród ekip filmowych oraz prowadzić systematyczną pracę polityczno-wychowawczą w ekipach filmowych.



W lipcu 1942 r. Główny Zarząd Produkcji Filmów Dokumentalnych (Gławkinochronika), pododdział Komitetu Kinematografii w Moskwie, nakazał szefom ekip: *Wraz z bezpośrednim filmowaniem wojskowych działań ofensywnych musicie uzyskać szereg wysokiej jakości opowieści, pokazujących się i nieustraszenie naszych żołnierzy w obronie oraz działania jednostek przeciwpancernych. Należy przejść inicjatywę w filmowaniu frontowej codzienności, robić reportaże z wypoczynku żołnierzy, poczty polowej, łażni, stołówki, kuchni, piekarni i innych. Trzeba dać więcej wątków o lotnictwie i artylerii. Obok nich należy dostarczyć bardziej wyraziste materiały filmowe przedstawiające sceny z udziałem piechoty, karabinów maszynowych, moździerzy, załóg czołgów, łączników i zwiadowców. Należy wykazać się większą inicjatywą i samodzielnością w doborze materiału przy wyszukiwaniu nowych tematów, wydarzeń, faktów z życia na froncie. Czekamy na pierwszą porcję filmów za trzy dni.*

Kolejna dyrektywa pojawiła się w lipcu 1943 roku. Aby uniknąć powielania drobnych i niepotrzebnych tematów Gławkinochronika wprowadziła planowanie tematyczne bieżących tematów grup frontowych. Zarządy grup miały 25. dnia każdego miesiąca przysyłać telegramem swoje propozycje tematów, a potem ekipy miały filmować tylko to, co zatwierdzi Gławkinochronika.

ATAKUJEMY Z PRAWA NA LEWO

Gdy nastąpił punkt zwrotny wojny i Armia Czerwona przeszła do ofensywy, Gławkinochronika wytykała kamerzystom, że w większości filmują już wyzwolone miasta i wsie, czyli pokłosie ataków, a nie filmują ani przygotowań do operacji wojskowych, ani samych bitew. Nowe instrukcje zawierały następujące wymogi. Najważniejsze: *Nie pozostawać w tyle za oddziałami prowadzącymi awangardowe walki z wrogiem, nie spóźniać się z filmowaniem najważniejszych momentów działań ofensywnych.* Z powodu takiego opóźnienia z zaburzonego zdjęcia bojowej przeprawy przez Dniepr.

Jak się okazało, operatorzy przygotowują się i kręcą w przypadkowych miejscach, jeden nie wie o pracy drugiego, wskutek czego wszyscy filmują albo tylko karabiny maszynowe, albo tylko artylerzystów. Taka niekompletność relacji występuje z powodu nieprawidłowego rozmieszczenia filmowców oraz słabej znajomości przez szefa ekipy specyfiki sytuacji militarnej na danym odcinku frontu i słabej łączności ze sztabem wojskowym. Żądanie: ta niekompletność ma być wyeliminowana.

Szefowie w Moskwie radzą, by nie kręcić zbyt wielu panoram: *Prosty plan portretowy bojowników w okopie – w prawdziwym momencie bitwy – jest bardziej ekscytujący, wypełniony większą ilością wewnętrznego napięcia wojny niż skomplikowany temat nakręcony z dala od pola walki.*

Kolejną dyrektywą jest wcześniejsze przestudiowanie miejsc przyszłego filmowania. *Kamerzyści muszą przestudiować historię miast i dzielnic leżących na szlaku Armii Czerwonej – nalega Gławkinochronika. – Kamerzysta musi wiedzieć, z czego słynie miasto, w którym toczą się walki, jakie są zabytki, instytucje kulturalne i wartości. Tylko takie przygotowanie pomoże kamerzyście już od pierwszych minut nakręcić najciekawsze rzeczy w wyzwolonym mieście.*

Wreszcie należy zwrócić uwagę na kierunek ruchu Armii Czerwonej w kadrze: *Atakujemy wroga ze wschodu na zachód, czyli z prawa na lewo. Tak należy przedstawiać naszych żołnierzy. Operatorzy kręcąc walki, pokazują sprzęt wojskowy i bojowników atakujących zarówno z prawej, jak i z lewej strony. Różnica kierunków komplikuje montaż filmu, skazuje szereg planów na śmietnik; rozbija także całościowe wrażenie o kierunku ataku Armii Czerwonej.*

PRAWDZIWIE CZY PIĘKNIE?

Kolejny globalny problem: jak pokazywać wojnę – prawdziwie czy pięknie? Dla dokumentalistów to – pozornie – dziwne pytanie. Mimo to w maju 1942 r., a więc w 11. miesiącu krwawej wojny z Hitlerem, kierownictwo kinematografii Związku Radzieckiego zabrało szefów ekip filmowych z frontu. Spotkali się, by przedyskutować kwestię, która stała się szczególnie aktualna: co jest lepsze – prawdziwa kronika filmowa z miejsca zdarzenia (często przy-



POJMANIE WROGA

padkowo sfilmowana), czy kronika zainscenizowana na podstawie prawdziwych wydarzeń, ale będąca częściowo filmem fabularnym? To drugie jest ze zrozumiałych względów bardziej spektakularne, ale czy taki sposób pracy jest dopuszczalny?

W rzeczywistości kwestia ta nie była nowa. Operatorzy frontowi już wcześniej kręcili inscenizowane kroniki filmowe: np. tak nakręcono *radosne powitanie* sowieckich czołgów przez ludność miejscową we Lwowie czy Czerniowcach w latach 1939-1940. Zagorzali wielbiciel tego sposobu pracy – a okazało się, że jest ich całkiem sporo – nie uznali tego za wadę: ich zdaniem ekran powinien przede wszystkim oddziaływać na widza, a zorganizowane ujęcie robi to lepiej. Widza nie obchodzi, w jaki sposób filmowa scena została nakręcona.

Dyskusja była niejednoznaczna, obie strony trzymały się swoich opinii i kontynuowały pracę według własnego uznania. Redaktorzy Gławkinochroniki coraz częściej wyciągali takie wnioski: *Przesłane materiały nie mają nic wspólnego z prawdziwymi kronikami filmowymi. Powstały w wyniku uproszczonej inscenizacji. Dlatego treść filmów od początku do końca pozbawiona jest wiarygodności i nie budzi zainteresowania. Albo: Podstawowy błąd operatora polega na tym, że zamiast filmować rzeczywiste sceny wśród jednostek wysuniętych do przodu, zajął się inscenizacją na tyłach... i zamienił cały epizod chwalebny w złą operetkę. Albo: [Film] niefortunny, zły, fałszywy już w swojej metodzie. Moment uchwylenia wydarzeń rozwiązany jest za pomocą uproszczonej inscenizacji. Nie wolno pracować tak przewrotną metodą. A nawet: Źle sfilmowany odcinek kapitulacji Rumunów – to zorganizowana „akcja masowa”. Epizod z zajęciem DZOT-u [długoterminowego zakamuflowanego punktu strzelniczego] został źle sfilmowany. Wszystkie ujęcia z wyłonieniem żołnierzy wroga z DZOT-u są wadliwe. Po ich wyglądzie (mundury bez pasów) łatwo poznać, że wcześniej dostali się do niewoli.*

W końcu szefowie przemysłu filmowego mieli tego dość. Dlatego 8 listopada 1942 r. naczelnik Gławkinochroniki Fiodor Wasilczenko wysłał do wszystkich ekip filmowych telegram z kategorycznym żądaniem zaprzestania inscenizacji: *Ostatnio niektórzy kamerzyści z czołowych ekip filmowych zamiast kręcić prawdziwy*



POWITANIE ARMII CZERWONEJ PRZEZ MIESZKAŃCÓW

reportaż filmowy z bitwy, lubują się w tak zwanej organizacji materiału, co w większości przypadków prowadzi do rażących zniekształceń. [...] Proponuję natychmiast zaprzestać filmowania i wysyłania takich materiałów, podejmując wszelkie niezbędne środki, aby kamerzyści kręcili ciekawy i wysokiej jakości reportaż filmowy z frontu.

ZAKAZANE, ALE MOŻNA

Zdarza się jednak, że bez wykorzystania zorganizowanego systemu filmowania reportaż nie robi właściwego wrażenia. Ukraiński operator frontowy Georgij Gołubow wspominał: *Zdarzyło nam się z Dultsewem nakręcić prawdziwy atak. I co z tego? Materiał nakręcany pod kulami nie robił specjalnego wrażenia. Tutaj ktoś się czołga. Tam ktoś się czołga. Dramy nie ma... Inna sprawa, gdy na ekranie widzimy jak ogromna masa ludzi biegnie z karabinami i z okrzykami „Hurra”. I jeszcze czołgi pędzące do przodu i samoloty latające nad głowami atakujących, by szturmować pozycje bojowe wroga. Takie ujęcie robi ogromne wrażenie. Ale jest to, proszę wybaczyć, najprawdopodobniej inscenizacja wojny. To nie jest wojna sama w sobie. Prawdziwa wojna to coś zupełnie innego.*

Rozumiejąc specyfikę filmowania wojny, Wasilczenko dopuszczał stosowanie tzw. organizacji materiału, ale tylko wtedy, gdy wymaga tego konieczność zdjęć uzupełniających główny reportaż z frontu.

Choć było to zabronione, niektórzy operatorzy nadal nadużywali technik inscenizacyjnych. Redaktorom Gławkinochroniki nietrudno było to zauważyć, bo żołnierze i dowódcy nie byli przecież aktorami i nie wiedzieli, jak zachowywać się przed kamerą.

PROSZĘ SFILMOWAĆ NAS JAKO BOHATERÓW

Pod koniec stycznia 1943 r. Iwan Bolszakov, przewodniczący Komitetu Kinematografii przy Radzie Komisarzy Ludowych ZSRR, podpisał rozkaz „O pracy operatorów kroniki filmowej na froncie”. Ci, którzy nie zapewniali wysokiej jakości reportażu z linii frontu i wykazywali niezdolność do opanowania metody dokumentalnego filmowania kronik wojennych, zostali usunięci z ekip i w ogóle zwolnieni z pracy; kilku innych ostrzeżono o konieczności poprawy jakości wykonywanych obowiązków.

Zarządy grup filmowych miały 25. dnia każdego miesiąca przysyłać telegrafem swoje propozycje tematów, a potem ekipy miały filmować tylko to, co zatwierdzi Gławkinochronika.

W rzeczywistości problem nie polegał na tym, że kamerzyści bali się iść na linię frontu (takie przypadki są rzadkie). Powody inscenizacji były różne.

Po pierwsze: podczas ciszy na froncie po prostu nie było nic do filmowania, natomiast operatorzy kroniki filmowej musieli spełnić określony plan metrażowy.

Po drugie: szefowe w Moskwie zmagali się z *kliszami*, które wędrowały z jednego filmu do drugiego (dowódca pochylony nad mapą, pielęgniarka opatrująca rannego i tak dalej), domagając się od filmowców czegoś bardziej oryginalnego.

Po trzecie: frontowe zarządy polityczne – czasem nawet sami dowódcy frontu – prosili filmowców o *piękne* sfilmowanie dokonanego już ataku, aby skutecznie pokazać swoje męstwo i odwagę. Zwłaszcza gdy chodziło o nominowanie bojowników i dowódców do wysokich odznaczeń państwowych.

SMAKI TOWARZYSZA STALINA

Był jeszcze jeden powód do inscenizacji, może najważniejszy: chęć przypodobania się Stalinowi. Osobiście przeglądał on wszystkie najnowsze kroniki filmowe i znany był z tego, że uwielbiał oglądać na ekranie pełne rozmachu akcje bojowe (zwłaszcza masowe ofensywy czołgów, które można było spektakularnie sfilmować tylko podczas ćwiczeń taktycznych gdzieś na tyłach, ale nie na polu bitwy). Sam Kreml (świta Stalina) rzeczywiście zamawiał upiększone kroniki filmowe. Dlatego Gławkinochronika, mimo wszystkich wydanych zakazów, zmagala się nie tyle z inscenizacją jako taką, co z jej prymitywnym wcieleniem.

Na przykład 8 września 1943 r. redaktorzy Gławkinochroniki obejrzeni film o *katiuszach* (systemach wyrzutni rakietowych – dumie i radości Armii Czerwonej) i odrzucili go, ponieważ było jasne, że cały film od początku do końca był kompletną inscenizacją. Na wszystko inne po prostu przymykali oko.

Co więcej: w maju 1944 r., gdy kręcono drugą serię dokumentalnej epopei „Bitwa o naszą Radziecką Ukrainę”, szef redakcji filmowej w Gławkinochronice Borys Agapow wysłał oficjalny list do kierownika ekipy filmowej Aleksieja Lebediewa, domagając się natychmiastowego utworzenia specjalnego zespołu trzech operatorów i reżysera filmowego do inscenizacji. *Dostępne materiały są niewystarczające zarówno pod względem ilości, jak i charakteru – wyjaśnił. I dodał: Studio poprzez Komitet [ds. Kinematografii] uzgadnia z dowództwem frontu możliwość kręcenia na tyłach w scenerii zbliżonej do tej, w której toczą się główne operacje wojskowe bitwy o Ukrainę. Uważam, że nie ma innych metod na upiększanie obrazu epizodami potężnych bitew.*

Ten przypadek nie jest wyjątkiem. Im bliżej było do końca wojny, tym bardziej inscenizowano radziecką kronikę. Nie trzeba dawać, że prawdziwe zwycięstwa ustąpiły na ekranie udawanemu bohaterstwu.

STANISŁAW CALIK

Autor jest ukraińskim krytykiem filmowym, scenarzystą i historykiem.

FILMOWY AKTYWIZM PAMIĘCIOWY

SARA HERCZYŃSKA, ZOFIA ROHOZIŃSKA

W podręcznikach historii ludobójstwo Ormian pojawia się jako pierwsze w XX wieku. Jedno z najlepiej udokumentowanych ludobójstw w historii jest jednak dosyć rzadko przedstawiane w kinie.



"THE MOTHER FROM THE NORTH—AND THE SIX WHITE BUNDLES—
A SLAIN CHILD IN EACH."

„RAVISHED ARMENIA” (1919) REŻ. OSCAR APFEL

W latach 1915-1917 wojsko tureckie wymordowało 1,5 mln Ormian, stosując tortury i marsze śmierci. Zasadniczym problemem, który wpływa na nieobecność filmów o tych wydarzeniach, jest brak rozliczenia i długie milczenie na temat mordu. Sprawcy nie zostali ukarani. Turcja nadal neguje ludobójstwo Ormian, Stany Zjednoczone uznały je dopiero w 2021 roku – po ponad 100 latach. Relacje amerykańsko-tureckie utrudniają powstanie wysokobudżetowej produkcji na ten temat. Wypieranie ludobójstwa ma też wpływ na filmy, które powstają. Ich tematem zazwyczaj jest potrzeba pamiętania w obliczu negacjonizmu. Często wpadają w ton dydaktyczny, co wpływa na ich jakość artystyczną. Filmowcom, którzy musieli walczyć o prawdę negowaną przez najsilniejsze kraje świata, trudno było tworzyć zniuansowane narracje. Paru ciekawym przypadkom warto przyjrzeć się z bliska.

Misyjny charakter, łączący te przedstawienia, wpływa nie tylko na ich formę, ale także na znaczenie polityczne. Film staje się narzędziem negocjowania (nie)pamięci ormiańskiego ludobójstwa. Poniżej proponujemy subiektywny przegląd strategii akty-



„ARARAT” (2002) REŻ. ATOM EGOYAN

wizmu pamięciowego. Naszym celem nie jest stworzenie kompletnego spisu wszystkich filmów, które na ten temat powstały, a raczej zwrócenie uwagi na to, w jakie strategie przypominania się one wpisują.

FILM JAKO NARZĘDZIE WALKI POLITYCZNEJ

Historia ludobójstwa bardzo wcześnie zaczęła być obecna w kinematografii. Już w 1919 roku w Ameryce powstał film „Ravished Armenia” Oscara Apfela, opowiadający historię Arshaluys Mardi-



„PRZYRZECZENIE” (2016) REŻ. TERRY GEORGE: TOM HOLLANDER, OSCAR ISAAC



Filmy wpływają na politykę, a polityka na filmy w niekończącym się sprzężeniu zwrotnym.

garian. Sam film także miał burzliwą historię. Najpierw zdobył ogromną popularność i był wyświetlany w kinach w Stanach Zjednoczonych. Później, kiedy relacje amerykańsko-tureckie się zacieśniły i rozpowszechnianie wiedzy o ludobójstwie dokonanym przez Turków mogło im zagrażać, wszystkie kopie taśmy zaginęły. Niemal 70 lat później, w latach 90., 20-minutowy fragment filmu został odnaleziony (można go obejrzeć na YouTube'ie).

„Ravished Armenia” oparto na prawdziwej historii Arshaluys Mardigianian, później znanej jako Aurora. Miała czternaście lat,

kiedy ludobójstwo się zaczęło. Widziała śmierć kolejnych osób ze swojej rodziny – ojca, matki, rodzeństwa. Udało jej się przeżyć dzięki urodzie – oprawcom bardziej oplotało się ją sprzedać na targu niewolników. Arshaluys w końcu uciekła i tułała się z Armenii, przez Turcję, Gruzję, Sankt Petersburg, żeby w końcu dopłynąć do Nowego Jorku, dokąd wysłała ją organizacja Near East Relief, działająca na rzecz pomocy ofiarom Imperium Osmańskiego. W Nowym Jorku poznała Harveya Gatesa, który spisał i opublikował jej opowieści. Książka o Mardigianian cieszyła się dużą popularnością i była tłumaczona na wiele języków. Co ciekawe, w 1918 wyszła również po polsku, nakładem polonijnego wydawnictwa A. A. Paryski. Polski tytuł brzmiał: „Rzezie chrześcijan w Armenii. Opis barbarzyńskich okrucieństw dokonanych przez Turków na bezbronnej ludności chrześcijańskiej w Armenii w początkach wielkiej światowej wojny”. Książka szybko została zaadaptowana na scenariusz filmowy, który skierowano do produkcji. „Ravished Armenia” to film-świadectwo. Główną rolę – samą siebie – grała Arshaluys. W filmie musiała powtórzyć najbardziej traumatyczne doświadczenia własnego życia. Ponownie patrzyła na śmierć bliskich, gwałt dokonany na jej siostrze, zmasakrowane ciała i tortury. Kiedy dziś ogląda się ocalone fragmenty „Ravished Armenia”, uderza kontrast między traumatycznym doświadczeniem Arshaluys a konwencją kina niemej z jego teatralnym aktorstwem.

W „Ravished Armenia” ujawniają się mechanizmy, które będą działać w filmach o ludobójstwie przez następne 100 lat. Sam film był narzędziem walki politycznej, miał na celu rozpowszechnienie wiedzy o wydarzeniach i zebranie pieniędzy na pomoc osieroconym dzieciom. Ten cel mają też kolejne filmy. Ich autorzy kierują się przekonaniem, że światu trzeba przypominać o tragedii.

W wielu filmach i książkach o ludobójstwie, a nawet w Muzeum Ludobójstwa w Erewaniu, pojawiają się słowa rzekomo wypowiedziane przez Hitlera: *Kto w naszych czasach jeszcze mówi o eksterminacji Ormian?* Ten cytat przywoływany jest jako dowód na to, że Zagłada Żydów jest bezpośrednim skutkiem bierności

świata po rezi Ormian. Prawdziwość słów przypisywanych Hitlerowi jest przedmiotem sporów historyczek i historyków. Niezależnie jednak od kwestii autentyczności, zastanawiające jest retoryczne wykorzystanie cytatu jako narzędzia walki politycznej. Dopiero odniesienie się do Holokaustu nadaje wagę ludobójstwu Ormian. A walka o uwagę wciąż trwa na ekranach kin.

METAOPOWIEŚĆ O WOJNIE

Osią „Araratu” (2002) w reżyserii Atoma Egoyana jest długa rozmowa na lotnisku prowadzona przez celnika Davida i młodego Kanadyjczyka pochodzenia ormiańskiego, Raffiego, który właśnie wrócił z Turcji. Rozmowa dotyczy puszki na taśmę filmową przewożonej przez chłopaka. Celnik podejrzewa, że w puszcze mogą być narkotyki. Raffi twierdzi, że w środku są dokrętki do powstającego właśnie filmu o ludobójstwie Ormian. David przepytuje chłopaka na temat jego pobytu w Turcji i filmu, siłą rzeczy prowadząc monolog na temat historii.

Egoyan próbuje zrobić dwie rzeczy jednocześnie – z jednej strony nakręcić film, który w szkolny sposób opowie historię ludobójstwa Ormian, a z drugiej – stworzyć błyskotliwe, wielowątkowe dzieło. Trudno nadać za motywami, które przeplatają się w filmie – Raffi jest filmowcem, ale też młodym człowiekiem w kazi-rodznej relacji ze swoją przyrodnią siostrą Celią, która oskarża jego matkę o zamordowanie jej (Celi) ojca. Z kolei matka jest historyczką sztuki zajmującą się ormiańskim malarzem Arshillem Gorkym, a także konsultantką filmu, przy którym pracuje Raffi. Celia w akcie złości na matkę swojego brata/kochanka próbuje zniszczyć wiszącą w galerii obraz Gorky’ego. Powstrzymuje ją ochroniarz Philip, który jest (przypadkiem i bez wpływu na dalszą fabułę) synem celnika Davida. Dodatkowo, Philip jest mężem aktora Aliego, grającego tureckiego gubernatora Cevdeta Belbeza w filmie, przy którym pracuje Raffi.

Namnożenie komplikacji narracyjnych sprawia, że „Ararat” wydaje się kwestionować możliwość dotarcia do jednej, ostatecznej prawdy. Na koniec się okazuje, że w puszcze Raffiego rzeczywiście były narkotyki (co w sumie nie dziwi, biorąc pod uwagę, że to puszka na szpulę taśmy filmowej, a bohater kręci materiał kamerą VHS...). Tym samym Raffi okazuje się niewiarygodnym narratorem. Egoyan sprzeciwia się negacionizmowi, ale sam wchodzi w szarą strefę retoryki. Próbuje pogodzić naiwne rozumiany aktywizm pamięci z wielowątkową strukturą filmu i niewiarygodną narracją. To wyjątkowo nieudana próba mówienia o ludobójstwie.

WOJNA MELODRAMATÓW

Czasem filmy wchodzą ze sobą w dialog. Tak było z „Przyrzeczeniem” (2016) i „Eskorta porucznika” (The Ottoman Lieutenant, 2017): oba opowiadają historię trójkątów miłosnych, których tłem jest I wojna światowa.

„Przyrzeczenie” Terry’ego George’a opowiada historię rozgrywaną się między Mikaelem, ormiańskim studentem medycyny, Chrisem, amerykańskim dziennikarzem, a Aną, Ormianką wychowaną we Francji. Wątek miłosny toczy się na tle wojny i ludobójstwa. Pojawiają się w nim wszystkie obowiązkowe elementy narracji o ludobójstwie: narodowy bohater ormiańskiej wyobraźni Komitas, amerykański polityk Henry Morgenthau, obrazy marszów śmierci. Film traci jednak przez szkolny ton.

Turecko-amerykańska produkcja „Eskorta porucznika” Josepha Rubena pozornie opowiada podobną historię. Główną bohaterką jest amerykańska pielęgniarka Lillie, która wyrusza do Turcji, żeby dostarczyć furgonetkę ze sprzętem medycznym. Na miejscu pomaga ofiarom działań wojennych i spędza czas z przystojnym otomańskim porucznikiem Ismailem. Jego konkurentem w walce o serce Lillie jest sympatyzujący z Ormianami lekarz Jude. Lillie zakochuje się w poruczniku, a Jude pozostaje dla niej kolegą z pracy – co nie jest zaskoczeniem dla widza.

Konflikt jest przedstawiony w kategoriach religijnych (chrześcijańscy Ormianie versus muzułmańscy Turcy) jako symetryczny. Po obu stronach są dobrzy i źli ludzie. W jednej scenie Ismail i Lillie przypadkiem trafiają na grupę żołnierzy, zabijających Ormian



„WITHOUT GORKY” (2011) REŻ. COSIMA SPENDER: ARSHILE GORKY Z MATKĄ

w marszu śmierci. Dowiadujemy się, że dowódca pułku zginął, a bestialskie zachowania żołnierzy są ich własną inicjatywą. Film sugeruje, że nie było odgórnie zaplanowanego i przeprowadzonego ludobójstwa, tylko szereg mordów wykonanych przez zdeprawowane jednostki. Jeden z producentów filmu w wywiadzie dla tureckiej gazety „Hurriyet Daily News” stwierdził, że twórcy byli *obiektywni i pełni szacunku dla cierpienia zarówno Turków, jak i Ormian*. Znacząca jest perspektywa filmu: Lillie jest pielęgniarką pracującą w misji medycznej, co siłą rzeczy sugeruje pełną współczucia pozycję, niezaangażowaną po żadnej stronie. Koncepcja *bezstronności i słuchania obu stron* wydaje się jednak absurdalna, kiedy tematem jest ludobójstwo.

CELEBRYCI UCZĄ O LUDOBÓJSTWIE

Inną strategią propagowania wiedzy o ludobójstwie jest włączanie w działania celebrytów o pochodzeniu ormiańskim. Tak jest w przypadku filmu „Rozwrzeszczani” (Screamers, 2006) Carli Garapedian, którego współtwórcami są muzycy z zespołu System of a Down. Film jest mieszanką dokumentu z trasy koncertowej i odtwarzania rodzinnej historii. Kluczowym elementem filmu są opowieści dziadka wokalisty zespołu, który przeżył ludobójstwo.

„Rozwrzeszczani” są dziwnym pomieszaniem gatunków. W jednych ujęciach członkowie zespołu wygłupiają się na backstage’u, a fani piszczą pod halą koncertową. W innych pojawiają się świadectwa ocalałych, makabryczne opisy i zdjęcia. Dziennikarze tłumaczą, czym było ludobójstwo Ormian.

Częścią filmu jest wywiad z Samantha Power, laureatką nagrody Pulitzera za książkę „A Problem from Hell: America and the Age of Genocide” (2002), w którym krytykuje ona politykę Stanów Zjednoczonych w tej sprawie. Powraca też wątek negacionizmu w wypowiedziach polityków próbujących doprowadzić do uznania ludobójstwa Ormian przez rząd brytyjski. Wreszcie, film odnosi się też do innych aktów przemocy politycznej. Całość ma silną wymowę antywojenną i antynacjonalistyczną. *Nigdy więcej* – zdają się mówić muzycy.

O ludobójstwie opowiadają też bohaterki „Z kamerą wśród Kardashianów” (2007-2021), które mają ormiańskie pochodzenie po ojcu Robercie Kardashianie. W odcinku „Mother Armenia” (2015) Kim i Khloé Kardashian jadą do kraju korzeni uczcić stule-



„AURORA'S SUNRISE” (2022) REŻ. INNA SAHAKYAN

cie ludobójstwa. Celebrytki spotykają się z przedstawicielami rządu Armenii i dyrektorem Muzeum Ludobójstwa. Słuchają ekspertów, którzy opowiadają im o historii kraju. U genealożki poznają historię klanu Kardashianów. Oglądają dom, w którym żyli ich przodkowie.

Kim dużo i dobitnie mówi o ludobójstwie. Wydaje się bardzo zaangażowana, a jej działaniom trudno odmówić skuteczności. Cechuje je jednak typowa dla popkultury polityczność wyprana z konkretności. Celebrytka nie zwraca uwagi na geopolityczne uwarunkowania negacjonizmu. Ludobójstwo Ormian jest dla niej przykładem ostatecznego, ale uniwersalnego zła – nieosadzonego w kontekście politycznym czy kulturowym. Muzycy z System of a Down mówią o ludobójstwie Ormian, żeby zwrócić uwagę na kolejne tragedie. Dla Kardashianek ludobójstwo jest przeszłością, a obowiązkiem współczesnych – pamiętać o nim.

RODZINNA PAMIĘĆ LUDOBÓJSTWA

Rodzinną pamięć ludobójstwa jest także przedmiotem opowieści w dokumencie „Without Gorky” (2011). To głęboko intymna opowieść o rodzinie Arshile Gorky’ego w reżyserii jego wnuczki Cosimy Spender. Przez historię rodziny poznajemy historię tragedii narodu. Reżyserka, z pomocą pozostałych kobiet w rodzinie: wdowy po Gorkym Agnes Magruder „Mougouch” oraz ich córek odkrywa historię samobójstwa artysty, jego życia w Nowym Jorku i poprzedzającej je ucieczki z Armenii przed ludobójstwem. Historia dzieciństwa, którą przez lata odkrywał, stała się traumą całej rodziny i w końcu doprowadziła do jego śmierci. Arshile Gorky ukrywał swoją tożsamość uchodzącą, przedstawiał się jako bratanek Maksyma Gorkiego i opowiadał o studiach z Wassylim Kandinskim w Paryżu. Historia ludobójstwa nie pojawiała się w jego opowieściach, zajęła jednak ważne miejsce w jego twórczości. Powracającym motywem w jego malarstwie był portret chłopca z matką, malowany na podstawie jedynej fotografii, która mu pozostała. Konsekwencje jego traumy przeniesione są na kolejne pokolenia i obserwujemy, w jaki sposób (nie)pamięć odbija się na relacjach rodziny.

„Without Gorky” nie epatuje przemocą, nie wpada w tony dydaktyczne, heroiczne lub martyrologiczne. W ten sposób właśnie najlepiej pokazuje, czym ludobójstwo było i jakie niesie konsekwencje.

POWRÓT AURORY

Ponad 100 lat po „Ravished Armenia” armeńskim kandydatem do Oscara jest „Aurora’s Sunrise” (2022). Reżyserka Inna Sahakyan zestawia skrawki odnalezionego filmu i dawne wywiady z bohaterką ze współczesną animacją.

Powiedzieć, że wyszliśmy z kina poruszone, to nic nie powiedzieć. To film, którego nie da się opisać. Narracja prowadzona jest subtelnie, bez ostentacji, celnie i rzetelnie przedstawiając niewyobrażalną brutalność ludobójstwa.

Przez biografię Arshaluys Aurory Mardigianian poznajemy Armenię sprzed ludobójstwa, życie jej rodziców i liczny rodzeństwa, historię tułaczki, ucieczki, bycia przedmiotem handlu ludźmi, życie w haremie i wreszcie ucieczkę do Nowego Jorku; narodziny przemysłu filmowego, żerowanie na bohaterce filmu; historię zapomniania o ludobójstwie Ormian, niszczenia kopii taśm filmowych, nieuznawania tej tragedii; wreszcie przypomniania o bohaterce.

Film wykracza poza historię samego ludobójstwa. To, co najpierw umożliwia Arshaluys – Aurorze przeżycie – uroda, młody wiek, płeć – staje się powodem opresji w Stanach Zjednoczonych. Po zagranii głównej roli w „Ravished Armenia” Arshaluys została maskotką przemysłu filmowego – była w nieustającej trasie, występując przed pokazami filmowymi. Wyczerpana do skrajności zemdlą na scenie, a wtedy producenci filmu wysłali ją do zamkniętego ośrodka. Na jej miejsce zatrudnili aktorki, które miały ją udawać przed publicznością. To szkatułkowa opowieść o filmie z 1919 roku i jego historii.

„Aurora’s Sunrise” jest zwieńczeniem długiej historii filmowego aktywizmu pamięciowego w kwestii ludobójstwa Ormian. Tworzono filmy dydaktyczne i zniuansowane, blockbustery i małe produkcje, angażowano celebrytów i opowiadano o zapomnianych artystach. „Aurora” nie byłaby możliwa bez zmian politycznych – uznanie ludobójstwa Ormian przez kolejne kraje, zwłaszcza tak istotne jak Stany Zjednoczone, pozwalała na tworzenie lepszych artystycznie obrazów. Filmy wpływają na politykę, a polityka na filmy w niekończącym się sprzężeniu zwrotnym.

SARA HERCZYŃSKA, ZOFIA ROHOZIŃSKA



„WALC Z BASZIREM” (2008) REŻ. ARI FOLMAN

W ŚWIECIE CHORYM

MARTYNA WIELEWSKA - BAKA

Izrael i Palestyna wydają się zwaśnione nieodwołalnie.
Czy wojna to system, który można nauczyć się obsługiwać?

Dekadę temu szerokim echem odbiła się książka Idith Zertal „Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela” (wyd. pol. 2010). Z niesamowitą wręcz sugestywnością Zertal ukazała, w jaki sposób doświadczenie Holokaustu stało się mitem założycielskim współczesnego państwa Izraela jako narodu ofiar.

ŻYDZI TO NIE TYLKO OFIARY

Pamięć o Zagładzie zajęła centralne miejsce w dyskursie publicznym i politycznym, niejednokrotnie przyczyniając się do uzasadnienia działań wojennych Izraela, zmuszonego bronić się przed kolejną falą antysemityzmu – już nie nazistowskiego, ale arabskiego.

Jeszcze przed wydaniem wspomnianej książki w izraelskim kinie z mitem narodu ofiar rozprawił się Ari Folman. Jego wielokrotnie nagradzane animowane dzieło „Walc z Baszirem” (2008) mówi o próbie odblokowania wspomnień z udziału w wojnie libańskiej z 1982. W licznych rozmowach z terapeutą i weteranami główny bohater (alter ego reżysera) usiłuje przedrzeć się przez dziury pamięci i odtworzyć, co wydarzyło się w Sabrze i Szatili, gdzie znajdowały się palestyńskie obozy uchodźcze. Powrót pamięci okazuje się druzgoczący: w finale „Walca z Baszirem” widzimy fragmenty dokumentalne, będące zapisem lamentu nad masakrą dokonaną na ludności palestyńskiej. Film Folmana i książka Zertal zaproponowały trudną do przyswojenia dla izraelskiej tożsamości kontrnarrację: Izrael to nie tylko naród ofiar, to także agresor.



„DZENIN, DZENIN” (2002) REŻ. MOHAMMAD BAKRI



SERIAL „FAUDA” (2015-)

NA WOJNĘ

NAKBA

Narracja o palestyńskim cierpieniu, *Nakba* (arab.: katastrofa), współlistnieje z syjonistycznym dyskursem o niepodległym Izraelu, ale opowiada się ją inaczej: przez łzy, żałobę, upokorzenie. Jej współrzędne to libańskie Sabra i Szatila, ale także Dajr Jasin, gdzie żydowskie oddziały paramilitarne na miesiąc przed powstaniem Izraela dokonały rzezi mieszkańców (1948). To Hebron, miasto pamiętające szalonego ekstremistę Barucha Goldsteina, który zabił 29 Palestyńczyków, modlących się w Grocie Patriarchów (1994). To także Dżenin, miasto i obóz uchodźczy na północy Zachodniego Brzegu, który izraelskie jednostki specjalne niemal rutynowo przetrząsają w poszukiwaniu palestyńskich bojowników związanych z Hamasem i Dżihadem. Dokumentalnym śladem krwawej

bitwy o Dżenin z 2002 roku jest film „Dżenin, Dżenin” (Jenin, Jenin, reż. Mohammad Bakri), ukazujący palestyńską perspektywę izraelskiego najazdu na obóz w czasie Drugiej Intifady.

Dla międzynarodowej opinii publicznej palestyńskie katastrofy to jednak nie to samo co Holocaust. W sierpniu tego roku, na konferencji prasowej w Berlinie, oczekiwano, że prezydent Autonomii Palestyńskiej Mahmoud Abbas przeprosi za tzw. „Czarny Wrzesień”, czyli przeprowadzony przez arabskich terrorystów atak na jedenastu izraelskich sportowców w Monachium w 1972 roku (o tych wydarzeniach opowiada „Monachium” Stevena Spielberga, 2005). Ten nie tylko nie przeprosił, ale rzucił w kierunku Izraela oskarżenie o *pięćdziesiąt holokaustów* dokonanych i ciągle dokonywanych na ludności palestyńskiej.

Wypowiedź Abbasa została odebrana jako dyplomatyczne *faux pas*, a przede wszystkim jako całkowite niezrozumienie skali zbrodni nazistowskiej, gest relatywizacji i negacji Zagłady. To nieprzemyślane, niewdzięczne porównanie Abbasa jak w soczewce skupia w sobie tragizm konfliktu bliskowschodniego, niewspółmierność jego opowieści o cierpieniu. Po pierwsze: cierpieniu żydowskim – odziedziczonej po Europie, a następnie niemal zaprzęgniętej w powstanie państwa Izrael historii Holocaustu; i po drugie: palestyńskim – dramatycznym losie pozbawionych domów, wspomnień i prawa powrotu Palestyńczyków, którzy żyją pod okupacją, na Zachodnim Brzegu, w Strefie Gazy czy w sąsiednich krajach arabskich.



„ROOF KNOCKING” (2017) REŻ. SINA SALIMI: SAMEERA ASIR (Z PRAWY)

► *Nakba* – nieprzystająca do zaplanowanej, ideologicznej, przerażającej zbrodni Holokaustu – nie przynosi przez to mniej cierpienia, za to domaga się rozpaczliwie widzialności. Jak twierdzi Judith Butler w książce „Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?” (wyd. pol. 2011), w świecie zdominowanym przez interesy polityczne i gospodarcze niektóre życia – w tym palestyńskie – uważane są za niegodne opłakiwania. Są po prostu niewidzialne.

rych wartości ucieleśnia demokracja stroniąca od przemocy, zmuszona od czasu do czasu bronić się przed nadciągającym ze Wschodu terroryzmem. Po drugiej stronie są fundamentalni ekstremiści, religijni fanatycy, szahidzi-samobójcy. *War on terror* to fraza bardzo elastyczna i pojemna, mieszcząca w sobie – w zależności od aktualnego zagrożenia – różne organizacje terrorystyczne albo całe państwa: to Al-Kaida, Afganistan, Irak, Państwo

Żyjemy w świecie podzielonym, binarnym, zbudowanym na micie zderzenia cywilizacji.

NIEWIDZIALNA OKUPACJA

Od 2015 roku telewizyjny serial „Fauda” (twórcy: Lior Raz, Avi Issacharoff) o izraelskiej jednostce antyterrorystycznej działającej na terytoriach palestyńskich cieszy się ogromną popularnością zarówno w Izraelu, jak i na świecie. Ten polityczny thriller, polskiemu widzowi znany z platformy Netflix, w środowiskach pro-palestyńskich był wielokrotnie krytykowany. Za jedną z bardziej bezkompromisowych opinii może uchodzić głos lewicowego dziennikarza Sayeda Kashuy z liberalnego izraelskiego pisma „Haaretz”. W artykule pod wymownym tytułem „Twórcy «Faudy» sądzą, że Arabowie są idiotami” (2018) Kashua przekonywał, iż filmowy obraz konfliktu jest zafałszowany. Brak tego, co najbardziej istotne: życia na okupowanym Zachodnim Brzegu, pośród żydowskich osadników stawiających swoje osiedla na ziemiach palestyńskich; brak historii o upokarzających punktach kontrolnych i rozpaczy po wyburzonych domach; brak biedy, bezradziei i tragizmu, które określają codzienność Palestyńczyków zamieszkujących obozy uchodźcze. Pomijanie całego kontekstu społecznego sugeruje, że brutalna walka z palestyńskimi terrorystami to najbardziej adekwatne ujęcie problematyki bliskowschodniej.

Pomyślmy jak Kashua. Nic dziwnego, że jednostronne przedstawienie w „Faudzie” spotkało się ze zrozumieniem i entuzjazmem widza zachodniego, zanurzonego w amerykańskiej wizji świata, wzmocnionej przez ataki terrorystyczne na World Trade Center i Pentagon z 11 września 2001 roku. To świat podzielony i binarny, zbudowany na słynnym micie *zderzenia cywilizacji* (koncepcja Bernarda Lewisa). Po jednej stronie mamy miłujące wolność, bezpieczeństwo i dobrobyt społeczeństwa Zachodu, któ-

Islamskie, Syria, itd. Dla Izraela – uważanego za jedyną na Bliskim Wschodzie demokrację – śmiertelnym wrogiem są Hamas, Dżihad czy działający z ramienia Iranu Hezbollah.

Kashua ma rację: trudno doszukiwać się w „Faudzie” realiów życia codziennego Palestyńczyków. Okupacja jest niewidzialna, niezdefiniowana. Zdominowana oczywistą koniecznością walki z terroryzmem, po prostu nie stanowi filmowego tematu. Widz rusza automatycznie za charyzmatycznym bohaterem: pragnie powodzenia jednostki specjalnej Dorona Kavillo, przez wszystkie sezony sympatyzuje i *trzyma z Żydami*, a wcieleniem Złego jest terrorysta idealnie skrojony pod zachodni stereotyp.

Spójrzmy jednak szerzej niż Kashua, a zobaczymy w „Faudzie” rys mocno autokrytyczny. Wobec braku skuteczności działań, podejmowanych przez państwo i jednostkę antyterrorystyczną, zrozpaczony Doron decyduje się odbić na własną rękę porwanego przez Hamas Boaza, przy wsparciu lojalnych przyjaciół, dla których życie porwanego przyjaciela okazuje się cenniejsze od obowiązków i rozkazów wynikających ze służby. Korupcja wśród elity politycznej, kryminalizacja wojskowych służb izraelskich, dezercja żołnierzy, przejmowanie sposobów walki i form przemocy charakterystycznych dla ugrupowań terrorystycznych – to alternatywna perspektywa, w której dostrzegamy tę cienką, jakże niewygodną dla izraelskiej publiczności granicę między żołnierzem a terrorystą; między żydowskim agentem, którego przemoc można usprawiedliwić, a arabskim bojownikiem, któremu niczego się nie wybacza. Jak przekonywał krytykujący ideę *war on terror* pakistańsko-amerykański badacz Talal Asad, nie ma zasadniczej różnicy pomiędzy terroryzmem a wojną legitymizowaną przez pań-



„LIBAN” (2009) REŻ. SAMUEL MAOZ: REYMONDE AMSALLEM

stwa, prowadzoną przez regularne armie. W kontekście ludobójczej agresji rosyjskiej w Ukrainie stwierdzenie Asada zyskuje wręcz nieprawdopodobną moc.

ROOF KNOCKING

Od 2008 roku w Strefie Gazy Izraelczycy nauczyli się prowadzić wojnę bardziej humanitarną, wdrażając procedury ostrzegawcze przed nadchodzącym atakiem i w ten sposób dając ludności cywilnej czas na ucieczkę. Telefon z nagraniem wcześniej wiadomością po arabsku, SMS, deszcz ulotek spadający na smutne domy Gazy, wreszcie – już naprawdę w ostateczności – *pukanie w dach*, czyli ostrzegawczy pocisk bez ładunku wybuchowego. Mała, lekka, pusta rakietka trafiająca obok budynku-celu, który za chwilę runie pod ciężkim ostrzałem raketowym. Pisze się o nich *warning shots* lub *teaser bombs* – bomby zwiastujące. Albo *preliminary strikes* – ataki poprzedzające. Co dokładnie poprzedzają, co dokładnie zwiastują? Zniszczenie domu, szkoły, meczetu, szpitala, przedszkola. Budynki użyteczności publicznej, miejsca prywatne – to bez znaczenia, jeśli wywiad izraelski odkryje, że w namierzonych budynkach znajdują się składy broni Hamasu, któraś z kwatery ich dowódców, otwór tunelowy, wyrzutnia raketowa. Cel jest jeden: zniszczyć infrastrukturę wojskową Hamasu. Koszty: byle nie za duże, bo przyczepi się Trybunał Europejski.

Możliwe są różne scenariusze: takie, w których Gazańczycy odczytają sygnał ostrzegawczy i uratują życie, i takie, gdy Izrael wstrzyma się od ataku stwierdziwszy, że budynek nie jest pusty. A także te, w których zginą mieszkańcy, nawet z własnej woli. Tę ostatnią historię przedstawia krótki film „Roof Knocking” (2017) w reżyserii Siny Salimi: decyzja bohaterki o pozostaniu w domu – mimo telefonicznego ostrzeżenia – staje się jedynym możliwym aktem sprzeciwu, odmówieniem udziału w wojnie na zasadach izraelskich.

WOJNA TO NIE GRA

Zderzenie z prawdziwą wojną jest szokiem. W „Libanie” (2009) Samuela Maoza żołnierz Szmulik w ciągu pierwszych godzin spędzonych wewnątrz czołgu jest absolutnie wstrząśnięty realnością wojny: lepkością (od krwi i potu), smrodem (od prochu, od ciała śmiertelnie postrzelonego żołnierza), klaustrofobicznym wymia-

rem (uwięzieniem w maszynie). Jest wstrząśnięty brutalną dosadnością rozkazów: że trzeba celować w człowieka, że należy posłużyć się zabronioną prawem międzynarodowym bombą fosforową, że konieczne jest przewiezienie w kabinie trupa i syryjskiego wroga. Jak się okazuje, to tylko stopnie (nie)realności, które wystarczy przekroczyć, by niemożliwe uczynić możliwym. Wystarczy przyjąć zasady, tzn. zawiesić własne osądy, okiełznać swój strach i podjąć grę. Pierwsza runda jest fatalna: Szmulik nie decyduje się oddać strzału w kierunku człowieka, który okazał się wrogiem. Druga idzie mu znacznie lepiej: strzela, choć po chwili zdaje sobie sprawę, że kierowcą pickupa jest farmer przewożący kurnik. Nic się nie stało, jak w grze. Szmulik musi szybko opanować sprzęt (karabin, różne rodzaje pocisków), nauczyć się dyscypliny i zrozumieć swoją funkcję (w czołgu jest dowódca, ładowniczy, strzelec i mechanik; każdy ma swoje jasno przypisane role, mundury, broń).

Z wojną trzeba się zatem oswoić. W gruncie rzeczy jest ona przeraźliwie konwencjonalna, automatyczna. Można ją znieść tylko dlatego, że ulega stopniowemu odrealnieniu, odkleja się od rzeczywistości wraz z narastającą ilością okrucieństwa i przemocy. Jeśli nadal zastanawiamy się nad zasadnością używania taktyki *roof knocking*, bezzałogowych dronów, zdalnie sterowanego sprzętu, to w filmowej opowieści Maoza znajdujemy odpowiedź, czym są narzędzia wojny. I z jaką łatwością przychodzi nauczanie się ich obsługi.

CZARNE SCENARIUSZE

W latach 2021 i 2022 nastąpiła ponowna eskalacja konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Wojna, która dotąd była daleko od Europy – za morzem – 24 lutego pojawiła się tuż za granicą, w Ukrainie. W złowieszczych książkach: „Ludobójstwo. Historia i socjologia ludzkiej destrukcyjności” (2018) Lecha M. Nijakowskiego i „Ostateczne rozwiązania. Ludobójcy i ich dzieła” (2022) Konstantego Geberta już teraz brakuje rozdziałów o przerażających dziejach współczesnych. Jak pisał Achille Mbembe, kameruński teoretyk polityki i filozof, współczesny człowiek jest *chory na wojnę*. Czy jest jakokolwiek szansa, że wyleczymy się z tej choroby i wymyślimy świat pokoju?

MARTYNA WIELEWSKA-BAKA

Wojenni straceńcy

KRZYSZTOF MĘTRAK

Prawda, iż wojenna przeszłość paczy i wykoślawia ludzkie charaktery, że pozostawia niekiedy trwałe osad psychicznych defektów i nieodwracalne już skutki w życiu jednostek, poddanych kiedyś presji i tresurze bezwzględnych ról w *teatrze wojny*; prawda taka, nasycona tragizmem winy niezawinionej, bo zrodzonej w sytuacjach konieczności, które człowieka przerastają i którym nie może się on przeciwstawić, a wręcz przeciwnie, pozostaje bez możliwości ingerencji i wyboru; więc prawda owa należy do klasycznego repertuaru dzieł pacyfistycznych z ducha (nawet niekoniecznie z litery: myślę tu o pewnym typie *pacyfizmu integralnego*). I dziś, kiedy oglądamy wyprodukowane w ostatnim dziesięcioleciu filmy amerykańskie, kiedy raz po raz natykamy się na postaci weteranów wojny wietnamskiej, na bohaterów (najczęściej negatywnych) spustoszonych wewnątrz i zrujnowanych psychicznie, nie potrafiących odnaleźć swego miejsca w pokojowej rzeczywistości, skłóconych ze społecznym systemem ocen i wartości, skazanych na permanentny rachunek sumienia – przypominamy sobie tamtą prawdę, która może się wydawać banalna i nie odkrywcza a nawet przesadzona, ale zaraz należy przypomnieć inne obrazy *pirotechniczne*, bezrefleksyjne, w których konsekwencje doświadczenia wojennego dla jednostek bywają jednoznacznie gloryfikowane lub w ogóle nieuchwytnie. W każdym razie do roku 1978 (kiedy coś w klimacie się zmieniło, ale niesporo o tym mówić, jeśli nie oglądaliśmy filmów) w przeważającej części filmów amerykańskich dostrzec można nie tylko próbę porachunku z nieszczęsną wojną, która miała tak wielki wpływ na tamtejszą świadomość, postawy polityczne, radykalizację młodych etc., ale także jakby nawrót do tematu *wykolejenia wojennego*, odgrywającego w kinie tamtejszym znamienne rolę. Wiele było powodów, dla których bohater zdegradowany wewnątrz przez doświadczenie wojenne pojawiał się na ekranie w końcu lat trzydziestych i potem, pod koniec czterdziestych. Raz był w tym daleki refleks odradzającej się tam stale ideologii izolacjonizmu: patrzcie! jak wojna

kazi dusze, więc lepiej może pozostać w domu, z dala od światowych konfliktów! Kiedy indziej – zwłaszcza za sprawą reżyserów europejskich, którzy dopłynęli do Hollywood – tkwił w tym rodzaj swoistego ostrzeżenia, przy świadomości konieczności oporu w dobrej sprawie i wierze, że nie wszystkie wartości podlegają stracie; i że wina często leży po stronie społeczeństwa, kiedy nie jest ono w stanie nic zaofiarować kombatanom i natychmiast po wojnie zapomina o ich losie. W latach trzydziestych próbowano też przenosić na ekrany ideologię europejskiego pacyfizmu, w jego najbardziej przystępnej wersji (np. ekranizacja „Na Zachodzie bez zmian”, dokonana przez Lewisa Milestone’a w r. 1930), ale najważniejsze filmy na ten temat powstały w przededniu Drugiej Wojny, choć odnosiły się do doświadczeń wyniesionych z Pierwszej. Ów pacyfizm retrospekcyjny pełen był przeczuć, które potem w końcu lat czterdziestych, w zmienionej już atmosferze, znowu na ekrany powróciły, i dwa jego oblicza – oskarżające społeczeństwo i oskarżające wojnę – jak gdyby nałożyły się na siebie. Czego kolejnym wyrazem stały się filmy o *wykolejeniu przez wojnę wietnamską*.

Ale [...] cofnijmy się do lat i obrazów, które stworzyły tu pewien *paradygmat tematyczny*. W roku 1938 wchodziły na ekrany film Franka Borzage’a „Trzej towarzysze”, wedle znanej powieści Remarque’a (przy scenariuszu majstrował sam Scott F. Fitzgerald), m.in. z Robertem Taylorem i Robertem Youngiem w obsadzie. Jest to opowieść o solidarności męskiej na śmierć i życie zawiązanej na wojnie i o przyjaźni idealnej, którą wojna naznaczyła kłęską i przegraną, gdyż *powrót do ży-*



„KEY LARGO” (1948) REŻ. JOHN HUSTON:
LAUREN BACALL, HUMPHREY BOGART

cia okazał się przedsięwzięciem nieudalnym. Wyraźnie mówiło się tu więc o niemożności przystosowania się eks-żołnierzy, uczestników Pierwszej Wojny, do życia społecznego, w którym panują przemoc i niejasne niepokoje, bieda i melancholia oraz poszukiwanie *szampana za darmo*. Bohaterowie „Trzech towarzyszy” skazani na wyobcowanie znajdują oparcie tylko w sobie, ale to nie potrafi ich ustrzec przed upokorzeniem i ośmieszeniem, przed doznaniem socjalnej niesprawiedliwości i nieposzanowania dla wartości życia ludzkiego. Oto więc – podobnie jak w opowiadaniu Fitzgeralda – obraz pokolenia zarażonego wojną, które nie potrafi nasycić głodu życia i uczuć, gdyż pełne jest złych przeczuć, doświadczeń zawodów, kłęk i rozczarowań. Bohaterowie filmu mają w sobie dużo idealizmu, a nawet wiele energii, ale to na nic, bo swojej szansy nie znajdują, bo świat istnieje po to, żeby im tę szansę zakłócić! Może ją zresztą jeszcze odnajdą... w Ameryce Południowej. Film Borzage’a – podobnie jak sama powieść Remarque’a – był miejscami naiwny i podmywały go fale sentymentalizmu, ale niewątpliwie szczery w ideologii pacyfizmu naiwnego, a także wtedy, gdy obarczał winą społeczeństwo, nieczułe na cierpienia generacji, której młodość zabrała wojna i która niewinnie za to zapłaciła. Ale może należało spojrzeć na problem nie tak jednostronnie?

I oto mamy: w rok później pojawił się głośny obraz Raoula Walsha „Burzliwe lata dwudzieste”, ze spółką Cagney – Bogart w rolach prowadzących. Tu już inaczej rozkładało się akcenty: owszem, społeczeństwo było oskarżane, ale i bohaterowie nie pozostali bez winy. Motyw tego przeakcen-



„NA ZACHODZIE BEZ ZMIAN” (1930) REŻ. LEWIS MILESTONE: LEW AYRES, RAYMOND GRIFFITH

towania był oczywisty: już nie o Pierwszą Wojnę chodziło, ale o przecucie Drugiej, o ostrzeżenie przed sytuacją, w której nieokielznane instynkty agresji, na które przyzwala wojna, skierować się kiedyś mogą przeciw samemu społeczeństwu. Film Walsha otwierają sceny we francuskich okopach, w których żołnierze amerykańscy mgliście marzą o przyszłości, ale wierzą w powrót do domu, bo jest to w końcu marzenie pozwalające przetrwać na wojnie wszystkim żołnierzom wszystkich czasów. Ale też na wojnie właśnie dokonuje się, na razie niepochwytna, demoralizacja: śmierć jest niczym, strzał koniecznością. A po jej zakończeniu na bohaterów czeka jedynie walka na nowym froncie: o własne przeżycie, o przetrwanie, o szansę godności. Tę walkę muszą podjąć sami, gdyż nikt i nic nie może im w tym pomóc, a co więcej: nie chce pomóc. Wojowanie się *nie opłaciło*, skoro zmniejszyło ono ich szansę do minimum, a gdy odeszła euforia *patriotyzmu*, nikt nie dostrzegł u eks-żołnierzy żadnej zasługi i nikt im niczego nie załatwił. Powrót do życia okazał się tedy fiaskiem złudzeń, lata stracone – rzeczywiście latami straconymi; więc byli żołnierze, niedostosowani do obmierzłych, *pokojowych* sposobów walki o przetrwanie, tworzą i zasilają armię podziemną gangsteryzmu, *krzyżowców* czasów prohibicji. Coraz częściej przed ludźmi zło stawało się jedyną szansą i możliwością, coraz bardziej bezwzględnych metod wymagało utrzymanie się na powierzchni życia, coraz jawniej przed oczami stawało widmo Wielkiego Kryzysu, aż wreszcie się zmaterializowało. Kto wtedy był *najlepiej przygotowany* do tego, by wziąć odwet na społeczeństwie

za to, że zawiodło, nie doceniło, nie poparło, nie wspomogło? Oczywiście ci, dla których cena życia ludzkiego była najmniejsza, dla których cena przyszłości przestała wiele znaczyć, dla których eskalacja przemocy i gwałtu nie była doświadczeniem nowych. To oni zdecydowali się na marsz bankrutów do kresu ciemności, to oni wyciągnęli ostateczne konsekwencje ze swojej straconej pozycji i oni też w końcu zostali *skończeni i straceni*. Bo na froncie, na którym *prawo wyznacza karabin maszynowy*, wszystko stawia się na jedną stawkę i szalę: jest to stawka i szala życia. Bohaterowie giną więc we wzajemnych porachunkach, ale karę wyznacza im, nie ludźmy się, społeczeństwo. To samo społeczeństwo, które ich odrzuciło, ale jeszcze wcześniej wtrąciło ich – niechący – w mroczne lochy bezwzględnej egzystencji i sytuację bez wyjścia.

„Burzliwe lata dwudzieste” to film znamieny i najbardziej może charakterystyczny, jeśli idzie o obraz *wykolejenia wojennego* w wydaniu lat trzydziestych. Raoul Walsh obwiniając obydwie strony konfliktu – i społeczeństwo, które nie widzi problemu kombatantów, i kombatantów, którzy w odwecie przeciwstawiają się jego prawom – ukazał w swoim filmie wszelkie możliwe nieszczęścia, jakie z tego mogą wynikać, jakie czyhają na zdemobilizowanych żołnierzy. Filmy końca lat czterdziestych zmieniają trochę perspektywę i, co zrozumiałe, pokażą – np. w „Key Largo” Johna Hustona – jak pozytywne mogą wykorzystać eks-żołnierze swoje doświadczenia (i nawet swoją gorycz) dla poruszenia społecznych nastrojów. Z tego punktu widzenia ciekawy, choć nieco margineso-

wy, jest film Edwarda Dmytryka „Krzyżowy ogień” (1947), wg powieści Richarda Brooksa, m.in. z Robertem Mitchumem i Robertem Ryanem. W kryminalną fabułę wpisano tu znamienne przesłanie ideowe, które zresztą doprowadziło do oskarżeń Komisji McCarthy’ego. Oto mamy morderstwo bez powodu, dokonane przez żołnierza, który powrócił z wojny, i śledztwo, toczące się pośród jego towarzyszy. Morderca – to antysemita i furiat, pełen nienawiści do tych, którzy podczas wojny – w jego mniemaniu – *dekowali się* i tchórzli. Znajdujemy w „Krzyżowym ogniu” sugestywny protest przeciw dyskryminacji narodowej i rasowej, przeciw nagonkom bez dowodów, prowadzonym przeciw upatrzonym z góry celom, ale znajdujemy też coś innego: obraz ludzi, których wojna zdewastowała, którzy nie rozumieją reguł obowiązujących w czasach pokoju. Bo oto kiedy nie ma już *konkretnych wrogów*, a w każdym razie być ich nie powinno, nienawiść nie znajduje nagle ujścia i zwraca się *przeciw swoim*. Albo też ludzie tracą równowagę, spokój i nabierają odrazy do siebie samych, podlegając prawom samozniszczenia. I w jednym, i w drugim przypadku skutki wojny są destrukcyjne, a ta destrukcja bywa groźna dla społecznego współżycia. Film Dmytryka stanowił poważne ostrzeżenie przed bagatelizowaniem problemu i przed społeczną nieświadomością jego skutków: w tym widoczna była lekcja, jakiej udzielały obrazy z lat trzydziestych.

W rok później pojawia się „Key Largo” Johna Hustona, film zrealizowany wedle sztuki Maxwella Andersona, z Bogartem, Robinsonem, Barrymorem i Lauren Bacall. Eks-major armii amerykańskiej, grany przez Bogarta, przybywa tu na wyspę u wybrzeży Florydy, do hotelu kontrolowanego przez bandę gangsterów. Bohater odrzuca początkowo szansę walki z gangiem, gdyż cena życia jest dlań ważniejsza, a poza tym wojna pozbawiła go złudzeń i nie ma zamiaru *podkładać głowy* dla jakiegokolwiek sprawy. Jednak w końcu dochodzi do przekonania, że nie może być kompromisu z diabłem i staje sam naprzeciw bezprawia. Ten motyw patetycznej przemiany, przewyciężenia zmęczenia psychicznego u zdemobilizowanego żołnierza był czymś naówczas nowym. Bohater „Key Largo” zrozumiał, że jego własne życie nie jest dostateczną racją istnienia, że zawsze odnaleźć można Sprawę i stanąć po stronie słabszych. Kiedy wszczyną się walka, eks-major działa bezwzględnie i z zimną krwią, bo działa w słusznej sprawie. I jednego, i drugiego – nauczyciela wojna. I to jest inna strona tradycji *tematu wojennego doświadczenia* w kinie amerykańskim.

KINO NR 9/1979

30 **BARDZO POLSKA HISTORIA**

Z ANNA JADOWSKĄ
ROZMAWIA MAJA
GŁOGOWSKA

33 **BODY / CIAŁO / CORPS/
LICHAAM / TĚLO**

DIANA DĄBROWSKA

36 **STATUS OUTSIDERA**

Z LÉĄ MYSIUS
ROZMAWIA PIOTR
CZERKAWSKI

40 **BYLIŚCIE GRZECZNI?**

MAREK S. BOCHNIARZ

44 **SAMOTNI W DOMU**

FRANCISZEK DRĄG

47 **CHEŁDNYM OKIEM: ŻYCIE
NA KREDYCIE**

WOJCIECH J. KRÓL



„KOBIETA NA DACHU”: DOROTA POMYKAŁA

BARDZO POLSKA HISTORIA

ROZMOWA MAGDALENY MAKSIMIUK

O tym, jak niewidoczna bohaterka wyrywa się z codziennej rutyny i dlaczego robi to powoli, opowiada reżyserka Anna Jadowska. Jej film z genialną rolą Doroty Pomykały już w kinach.

– Za rolę w „Kobiecie na dachu” Dorota Pomykała dostała główną nagrodę aktorską na nowojorskim festiwalu Tribeca, a później też na festiwalu w Gdyni. Teraz międzynarodowe jury festiwalu EnergaCamerimage uznało film za najlepszy w konkursie polskim. Jak reagujesz na takie nagrody i zaszczyty?

– Obecność na festiwalu w Nowym Jorku naszego skromnego filmu nakręconego w Tomaszowie Mazowieckim była dla mnie zupełnie abstrakcyjna. Ta historia i ta bohaterka są w końcu bardzo polskie, a jednak zarówno przyjęcie nas tam, jak i zainteresowanie dało nam do zrozumienia, że lokalne opowieści mogą być uni-

wersalne i ciekawe dla widzów, którzy oglądają je z innej perspektywy. Nagrody dla Doroty to absolutne szczęście. Miałam poczucie, że włożyła w tę rolę ogromny wysiłek, poświęciła się jej zupełnie. Na gali finałowej w Nowym Jorku byłam z producentką filmu Marią Blicharską. Dorota musiała wrócić do Polski. Kiedy tylko jurorka Rosanna Arquette zaczęła czytać przygotowaną laudację i wspomniała na początku, że wyróżnienie należy się aktorce, która jest na ekranie w każdym ujęciu filmu, spojrzaliśmy na siebie z Marysią z nadzieją. Czuliśmy, że nagroda może być przyznawana właśnie naszej Dorocie.

– Rzeczywiście historia Mirki jest bardzo polska, podobnie jak jej otoczenie i problemy, a jednak za granicą „Kobieta na dachu” czytana jest bardzo uniwersalnie. Spodziewałaś się takiego odbioru?

– Kiedy zaczynam pisać scenariusz, nie mam właściwie żadnych oczekiwań ani planów. Zupełnie nie myślę, gdzie i w jaki sposób konkretna historia będzie odbierana. Zaczynam zazwyczaj od postaci, od bohaterki. Najważniejszy jest dla mnie proces emocjonalny, który muszę właściwie uchwycić i wyważyć. Być może to jest właśnie ten najistotniejszy element, który sprawia, że taka historia może stać się czy-

nie zachodzi wcale wielka zmiana, że Mirka wykonuje jeden krok w kierunku czegoś nowego, a potem się cofa. Znowu próbuje i wraca do początku. To nie są nigdy wielkie gesty, wielkie przemiany. Wydaje mi się, że widzowie, a szczególnie widzowie amerykańscy, przyzwyczajeni są do dużych *twistów*, że jakieś konkretne wydarzenie uruchamia machinę zmian. W rzeczywistości w codziennym życiu nigdy to tak łatwo nie wygląda. Będąc dorosłymi ludźmi jesteśmy raczej przyzwyczajeni do rutyny, do powtarzalności pewnych sytuacji i schematów. Trzeba włożyć wiele energii i wysiłku, żeby te zastane mechanizmy poruszyć. Kino amerykańskie raczej nie operuje niedopowiedzeniami, więc ten aspekt „Kobiety...” był dla tamtejszej widowni ciekawy.

– Rozmowa o „Kobiecie na dachu” musi być rozmową o kobiecie, a właściwie kobietach w twoich filmach. Pokazujesz je na różnych etapach życia, mierzące się z różnymi trudnościami. Ich perspektywa szybko staje się perspektywą widza.

– Jestem kobietą, więc moje wybory twórcze wydają się w tym zakresie intuicyjne. Nie wynikają z konkretnej konstatacji, że dobrze byłoby teraz zrobić to czy

FOT. ANNA BOBROWSKA / EPFF



Anna Jadowska – scenarzystka i reżyserka filmowa i serialowa. Absolwentka reżyserii w Szkole Filmowej w Łodzi i polonistyki na Uniwersytecie Wrocławskim. Debiutowała filmem „Dotknij mnie” (2003), zrealizowanym z Ewą Stankiewicz. Tę produkcję, podobnie jak „Teraz ja” (2005), nagrodzono na festiwalu w Gdyni. Kolejny film, „Dziki róż”, zdobył trzy nagrody na festiwalu w Cottbus.



DOROTA POMYKAŁA

telna – nie opowiadana za pomocą sytuacji czy okoliczności, ale w sposób, który umożliwia nieustanne emocjonalne towarzyszenie bohaterce. Na naszych oczach Mirka trochę się zmienia, by zaraz potem cofnąć w tej zmianie, i to jest chyba zrozumiałe dla wszystkich, niezależnie od szerokości geograficznej.

– Czy coś w interpretacji zagranicznych widzów jest dla Ciebie zaskoczeniem?

– W rozmowach na Tribeca widzowie zwracali właśnie uwagę, że w bohaterce

tamto, bo to się będzie *dobrze sprzedawać*, ale po prostu robię coś, z czym mam emocjonalny kontakt, co mnie samą intryguje lub powoduje jakąś wewnętrzną niewygodę. Idę własną drogą. Akurat teraz mijam się z tym filmem z różnymi ludźmi i mam poczucie, że takich bohaterek jak Mirka jest naprawdę w kinie światowym niewiele. Podobnie jak w naszym codziennym życiu – takie postaci są prawie niewidoczne.

– W pewnym sensie zarówno Ewa z „Dzikich róż”, jak i Mirka z „Kobiety na dachu” należą

do grupy wykluczonych społecznie, choć z różnych powodów. Dajesz im głos. Czy masz w związku z tym jakieś poczucie misji?

– Raczej przymus opowiadania, wynikający tak naprawdę nie wiadomo z czego. Nie interesują mnie właściwie zupełnie bohaterowie z pierwszych stron gazet, ale gdzieś z końca, opisani na jakichś marginesach i peryferiach. Historie z pierwszych stron opowiadane są wielkimi literami, nie dotykając istoty rzeczy. Mnie interesują historie z intymnym dostępem do bohaterki. ▶



DOROTA POMYKAŁA, BOGDAN KOCA

Najważniejszy jest dla mnie proces emocjonalny, który muszę właściwie uchwycić i wyważyć.

► – Czy poza tym, że to ty piszesz scenariusze i reżyserujesz, te historie mają jeszcze jakiś wspólny mianownik?

– Tylko mnie (*śmiech*). Myślę, że żeby szczerze odpowiedzieć na to pytanie, musiałabym poddać się jakiejś porządnej psychoanalizie albo może nawet hipnozie. Być może dopiero wtedy udałoby się te wszystkie wątki sprowadzić do czegoś wspólnego, ale to też nie jest pytanie do mnie. Idę swoją drogą i rezonują we mnie takie a nie inne postaci. Za każdym razem, gdy kończę realizację kolejnego filmu, zupełnie się od niego oddzielam. Chcę iść dalej. Przez dłuższy czas miałam zresztą wrażenie, że pracując nad „Kobietą na dachu”, piszę historię zupełnie inną niż dotychczas. Dopiero potem się okazało, że wciąż, nieustannie krążę wokół tego samego.

– Na chwilę po premierze „Dzikich róż” opowiadałaś o swoim kolejnym projekcie – „Kobiecie na dachu” w kontekście pisania czarnej komedii. Po seansie „Kobiety...” wiadomo już, że ten film można określić na wiele sposobów, ale raczej nie tym mianem.

– Z „Kobietą na dachu” przeszedłam bardzo długą drogę, na którą złożyło się wiele elementów. Z producentką Marią Blicharską pracowałyśmy nad tym projektem właściwie od ukończenia „Dzikich róż”, a więc od 2017 r. Bardzo długo pisałam scenariusz, wiele się też w tym czasie wokół mnie działo. Przy kolejnych fazach produkcji dochodziło coraz więcej elementów, które ostatecznie wpłynęły na to, jaka „Kobieta na dachu” jest. Po tak długim czasie nie umiem chyba wyprowadzić wzoru, który odpowie na twoje pytanie, ale wpływ z pewnością miały kluczowe decyzje, takie jak wybór Doroty Pomykały do głównej roli, czy operatorki Ity Zbroniec-Zajt, za którą sprawą film się materializuje.

– Zarówno „Dzikie róże”, jak i „Kobieta na dachu” wyraźnie odnoszą się do pozycji kobiet w społeczeństwie ogólnie, ale i w mikrojednostce, jaką jest rodzina. Twoje bohaterki dokonały kiedyś wyboru, który sugerowało im społeczeństwo, ale ani Ewa, ani

Mirka nie wydają się ze swoich decyzji zadowolone. Wręcz przeciwnie. Poruszasz w swoich filmach tematy z punktu widzenia politycznego niewygodne, bo jakoś kontestujące tradycyjny model rodziny, który w dzisiejszych czasach po prostu się sypie.

– Mam wrażenie, że od kiedy funkcjonuje instytucja małżeństwa, ktoś w tym układzie zawsze był ofiarą. Nigdy nie było tak, że w małżeństwie tworzy się tak naprawdę partnerskie relacje, gdzie każda ze stron ma dokładnie tyle samo możliwości i obowiązków. Schemat rodziny jest raczej nadużywany i odwołuje się do czegoś, co w przyrodzie nigdy nie istniało. Opowiadam historie bohaterek, które tkwią w tym schemacie, ale nie myślę, że kontestuję instytucję rodziny, bo mam wrażenie, że także mężczyźni w ramach tego układu są mocno nieszczęśliwi – jeśli nie bardziej. Wydaje mi się, że mężczyźni są zupełnie odcięci od własnych emocji, tak są wychowywani, bo to kobiety przejmują od nich rolę utrzymywania kontaktu ze światem i możliwość pełniejszego wyrażania własnych emocji. Każda ze stron w tym małżeńskim układzie musi coś poświęcić. Układ ten w moim odczuciu obecnie funkcjonuje raczej jako kościelno-polityczne zamówienie, a przecież każda rodzina działa według własnych reguł i nie można jej sprowadzić do niczego normatywnego. Rodzina Mirki też tak działa, według własnych zasad. Na dobre i na złe.

– Mirka, jak powiedziała Rosanna Arquette w laudacji na cześć Doroty Pomykały, obecna jest na ekranie w każdym niemal momencie. Jak zbudowałyście tę postać? Jak sprawić, by widz nie mógł oderwać od niej oczu, chociaż jest w gruncie rzeczy tak zwyczajna?

– Dorota pojawiła się w naszej ekipie pod koniec prac przygotowawczych. Miałyśmy próby, czytałyśmy scenariusz, to się zawsze wszystko dzieje w ramach wielopoziomowego dialogu. Postać Mirki zbudowana była trochę wbrew dotychczasowemu *emploi* Doroty i wbrew temu, jakim człowiekiem Dorota jest prywatnie – bar-

dzo wesoła, energetyczna, pełna optymizmu, a tu musiała sięgnąć po mocno introwertyczną część siebie. Dla niej samej to była bardzo ciekawa perspektywa. Postać zbudowana jest na minimalistycznych odruchach, reakcjach, Mirka jest bardzo zamknięta w sobie i tak naprawdę wszystkie czynności, włączając te domowe, wykonuje mechanicznie, odruchowo. W związku z tym pracowałyśmy chirurgicznie i bardzo detalicznie, na drobnych rzeczach.

– Wydaje się, że kwestia pokazywania nagiego kobiecego ciała bohaterki w pewnym wieku to wciąż rodzaj tabu, szczególnie w polskim kinie. Mirka natomiast sprawia wrażenie najmocniejszej właśnie wtedy, gdy jest naga.

– Nie ma w tym żadnej ideologii. Każdą taką decyzję podejmuję w porozumieniu z postacią, z tym, co jest jej samej potrzebne. Miałam wrażenie, że Mirka jest zamknięta we własnej głowie, odcięta od własnego ciała i od fizyczności. To, że pokazuje się nago, że sama siebie ogląda, powoduje, że nawiązuje kontakt z własnym ciałem, z cielesnością. To było dla mnie istotne, by pokazać tę fizyczną obecność na ekranie, by pozwolić Mirce go wypełnić i pokazać, że jej ciało właśnie takie jest. Ono się budzi, uruchamia. Akt desperacji, który podejmuje, ten wewnętrzny krzyk czy jakaś nie-logika w jej logicznym, poukładanym życiu spowodowana napadem na bank, uruchamia w niej głos otwierający nową narrację. Ten głos sprawia, że Mirka zaczyna się przeobrażać w buntowniczkę, którą na lata zapewne uśpiła w sobie i stłumiła. I zaczyna widzieć stare, rutynowe sytuacje z nowej perspektywy. Przygląda się na przykład półnagiemu mężczyźnie na działkach, który oblewa się wodą ze szlauchu i czuje pierwszy raz pewien rodzaj ukrytej zazdrości o tę swobodę i zgodę na własne ciało, ale też i erotyczną fascynację, o której już dawno zapomniała.

ROZMAWIAŁA MAGDALENA MAKSYMIAK

RECENZJA FILMU „KOBIETA NA DACHU” STR. 77

BODY / CIAŁO / CORPS / LICHAAM / TĚLO

DIANA DĄBROWSKA



„CÓRKA BOGA” (2019) REŻ. MAŁGORZATA SZUMOWSKA: RAFFEY CASSIDY, AILBHE COWLEY

Pracując przy międzynarodowych projektach polskie reżyserki wnoszą do nich unikatową perspektywę, najważniejsze dla siebie tematy i *European artistic touch*.

Ukucie jednej definicji, która mieściłaby w sobie spektrum cech stanowiących o esencji i wyjątkowości filmowej transnarodowości, należy do zadań trudnych, jeśli nie karkołomnych. Poczawszy od czynników instytucjonalno-ekonomicznych, produkcyjno-gospodarczych, aż po kwestię tematyki i wrażliwości stylistycznej, narodowości twórców i twórczyń, miejsca akcji, języka produkcji i jej obiegu we współczesnej wspólnocie festiwalowej... Na gruncie polskiego filmoznawstwa dla poszerzenia pola dyskursu cenne okazały się takie publikacje jak „Kino polskie jako kino transnarodowe” pod red. Sebastiana Jagielskiego i Magdaleny Podsiadło (Universitas, Kraków 2017) i „Polish Cinema in a Transnational Context” zredagowane przez

Ewę Mazierską i Michaela Goddarda (University of Rochester Press, 2014). Jedno jest pewne – w dobie *płynnej nowoczesności* wszelka kreatywność nie musi – i chyba po prostu nie chce – być na stałe przypisana do jednego rodzaju tożsamości i jednego miejsca na świecie. Jak słusznie stwierdziła w jednym z wywiadów Katarzyna Klimkiewicz: *Wszystko jest częścią większej całości. Siebie widzę też jako część większej całości*. Doskonale uzupełniają tę myśl o współczesnej pozycji twórczej artysty słowa wygłoszone przez jedną z największych ikon polskiego kina, Agnieszkę Holland: *W pewnym sensie jestem bezdomna i jest to najbardziej naturalna sytuacja w dzisiejszym świecie*.





„PLAC WASZYNGTONA” (1997) REŻ. AGNIESZKA HOLLAND:
JENNIFER JASON LEIGH

► KOBIEȚA NIESAMOTNA

Warto zwrócić uwagę, że w panoramie współczesnego polskiego kina to właśnie twórczynie pracują z powodzeniem poza granicami macierzystego kraju, kultury i języka ojczystego. To polskie twórczynie – i nie mam tu na myśli wyłącznie reżyserek, tylko wszystkie kobiety filmu – najmocniej eksperymentują, a ich wysiłek i walka zostają wreszcie *dostrzeżone*, co objawia się chociażby większą widzialnością na światowych festiwalach i laboratoriach scenariuszowo-developmentowych. Oczywiście można to przypisać szerszemu kontekstowi przemian w światowej branży filmowej, które dążą do wyrównywania szans i stworzenia filmowego ekosystemu, w którym słowo parytet nie byłoby już dla nikogo ani wyzwaniem, ani żądaniem. Bardzo często też producenci (szczególnie amerykańscy) zatrudniają do swoich projektów właśnie europejskie reżyserkę, pragnąc dodać projektowanemu filmowi pewnej – nomen omen – *inności*, specyficznej wrażliwości, czegoś, co określane jest od dawna mianem *European artistic touch*. Ale co de facto mógł wnieść udział polskiej reżyserkę – prócz szansy na koprodukcję – do projektów międzynarodowych? Jaka grupa tematów i typy postaci zostały przez nie wzięte na warsztat? Jakie konwencje przedstawieniowe?

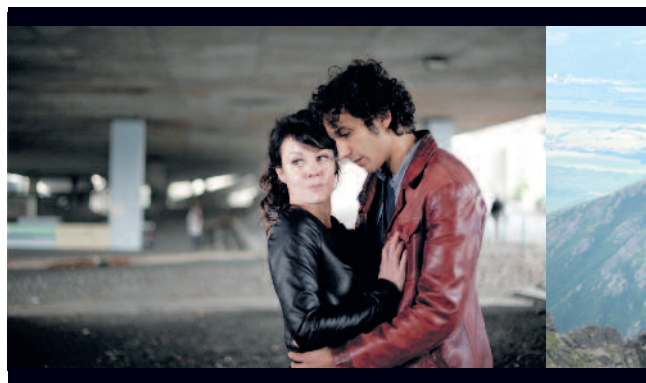
Zdaniem Elżbiety Ostrowskiej i Tadeusza Lubelskiego bohaterowie transnarodowego kina Agnieszki Holland *usytuowani są zazwyczaj w sferze „pomiędzy”; poszukują swojej tożsamości, której jedyną pewność wyznacza ich ciało. (...) Ta naturalna transnarodowość nigdy nie oznacza u niej jednak kosmopolitycznego ujednolicenia*. Reżyserska „Szarlatana” czy „Placu Waszyngtona” jest przypadkiem szczególnym, a jej własne *skomplikowanie tożsamości* potrafi zostawić wyraźny – czy wręcz niepowtarzalny – ślad na budowanych przez nią postaciach (często genialnych, ale samotnych, pozbawionych *trwałego centrum* własnej identyfikacji) i historiach. Choć bohaterowie są siłą geograficznych parametrów oderwani od Polski, warto podkreślić, że Holland przygląda się z outsiderskiej perspektywy właśnie outsiderom; ludziom, których określilibyśmy w nomenklaturze Georga Simmla *podwójnymi obcymi*. Analiza jej bogatego, zróżnicowanego dorobku artystycznego – między innymi w ujęciu transnarodowym i feministycznym – doczeka się niebawem osobnej monografii pióra Elżbiety Ostrowskiej.

Mianem *nomadycznej artystki* moglibyśmy określić Urszulę Antoniak, która po pierwszych doświadczeniach w katowickiej Szkole Filmowej na dobre zakotwiczyła się w Holandii. Jej filmy uwodzą wysublimowaniem, intelektualnością zawartych w nich refleksji o psychice człowieka. Ich struktura bardzo często nie jest podporządkowana sztywnej narracji, stawiając widownię przed pięknym i zagadkowością rozpisanych przez autorkę wizualnych asocjacji. Fragmentaryczność formy staje się komentarzem w sprawie fragmentaryczności doświadczania siebie we współczesnym świecie („Nic osobistego”, 2009, „Code Blue”, 2011) albo też przyczynkiem do spotkania różnych doświadczeń kulturowych („Strefa nagości”, 2014, „Pomiędzy słowami”, 2017 i „Magic Mountains”, 2020).

Ale jak ma się sytuacja w pokoleniu reżyserek, które mieszkają na stałe w Polsce, a debiutowały międzynarodowymi i anglojęzycznymi projektami fabularnymi w ostatniej dekadzie? Wydaje mi się, że za mało uwagi poświęcono swojego czasu debiutowi fabularnemu wspomnianej już Katarzyny Klimkiewicz, która po europejskim sukcesie „Hanoi – Warszawa” (2009) została dostrzeżona na festiwalu „Encounters” w Bristolu przez brytyjską producentkę Alison Sterling. Z tego spotkania wyniknęła „Zaślepiona” (Flying Blind, 2012), w której tytułową rolę zagrała wielokrotnie nagradzana aktorka Helen McCrory („Skyfall”, seria „Harry Potter”). Polska twórczyni opowiada w niej historię ryzykownego megalomansu dojrzałej, wysoko postawionej Brytyjki z dużo od niej młodszym studentem z Algierii. Klimkiewicz odważnie wchodzi w dialog ze schematami thrillera szpiegowskiego, dotychczas zawłaszczanego w kinie przez męską perspektywę. W „Zaślepionej” to kobieta ostatecznie rozdaje karty w świecie zdominowanym przez układy mężczyźni i sama określa granice własnej intymności. Choć „Zaślepiona” została uznana jednogłośnie za najlepszy film Festiwalu Filmowego Młodzi i Film w Koszalinie (Grand Prix Wielki Jantar za *zdecydowanie najlepszy debiut tegorocznego festiwalu*), duży sukces Klimkiewicz niestety nie przebił się do kolektywnej świadomości widzów i nie jest powszechnie znany na szeroką skalę.

FEMALE DIRECTORS TO WATCH

Jedna z najciekawszych karier transnarodowych przypadła w udziale Małgorzacie Szumowskiej. Jeszcze przed realizacją „33



„ZAŚLEPIONA” (2012) REŻ. KATARZYNA KLIMKIEWICZ:
HELEN MCCRORY, NAJIB OUDGHIRI

scen z życia” (2008) – filmu, który przyniósł reżyserce ważne wyróżnienie na festiwalu w Locarno – powstała przecież polsko-niemiecka koprodukcja „Ono” (2004), będąca ekranizacją głośniej powieści Doroty Terakowskiej [matki reżyserkę – przyp. red.]. W tym samym 2004 roku Szumowska wzięła udział w gigantycznym projekcie „Wizje Europy” (Visions of Europe) nakręconym w stajni produkcyjnej Larsa von Triera. Dwudziestu pięciu reżyserów z dwudziestu pięciu krajów członkowskich UE miało przedstawić pięciominutową wariację na temat zjednoczonej, nowej Europy. Polka znalazła się naprawdę w zaszczytnym gronie, składającym się przede wszystkim z mężczyzn-reżyserów, takich jak Peter Greenaway, Béla Tarr czy Aki Kaurismäki.

Swoimi wyborami reżyserskimi Szumowska udowodniła, że jest reżyserką, która Zachód chce autorsko podbijać, bez konieczności całkowitego zaprzedenia artystycznej duszy. Każdy z jej najbardziej spektakularnych zagranicznych projektów – „Sponsoring” (Elles, 2011), „Córka boga” (The Other Lamb, 2019) i „Infinite Storm” (2022) – można śmiało powiązać z jedną z głównych kategorii jej kina, czyli badaniem granic wytrzymałości ciała i dialogiem ciała ze swoim wnętrzem (psyche, duchowością, intuicją...). Twórczyni nagrodzonej na Berlinale „Twarzy” (2018) nie zaprzestała poza tym realizacji filmów w i o Polsce; filmów osadzonych głęboko w rodzimej dynamice społeczno-klasowej, zrodzonych



„THE SILENT TWINS” (2022) REŻ. AGNIESZKA SMOCZYŃSKA: LETITIA WRIGHT, TAMARA LAWRENCE



„MAGIC MOUNTAINS” (2020) REŻ. URSZULA ANTONIAK: HANNAH HOEKSTRA

Smoczyńska udowodniła, że jej praca międzynarodowa to pewnego rodzaju przedłużenie i konsekwencja tego, czym zachwycała filmowy świat w swoim zmysłowym debiucie.

dzaju przedłużenie i konsekwencja tego, czym zachwycała filmowy świat w swoim zmysłowym debiucie.

W rozpiętej na pięć dekad burzliwej historii Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni Złote Lwy zdobyło zaledwie pięć reżyserek: Agnieszka Holland („Gorączka”, 1981, „W ciemności”, 2012, „Obywatel Jones”, 2019), Magdalena Piekorz („Pręgi”, 2004), Joanna Kos-Krauze („Plac Zbawiciela”, 2006; film współreżyserowany z mężem Krzysztofem Krauze), Małgorzata Szumowska („Body/Ciało”, 2015) i Agnieszka Smoczyńska („The Silent Twins”, 2022). Co ciekawe, że aż dwie z tych współcześnie wyróżnionych produkcji nakręconych przez kobiety (w 2019 i 2022 roku) są filmami anglojęzycznymi, opowiadającymi o prawdziwych postaciach historycznych w żaden sposób z Polską czy polsnością niepowiązanych. Tytułowy „Obywatel Jones” (Gareth Jones, 1905-1935) to walijski dziennikarz i reporter, który jako pierwszy opisał dla zachodniej prasy skalę i okrucieństwo Wielkiego Głodu w Ukrainie. Agnieszka Smoczyńska opowiedziała zaś o losach walijskich sióstr June (ur. 1963) i Jennifer (1963-1993) Gibbons zanurzonych w niebezpiecznej pułapce bliźniactwa. Nagrody dla projektowanych, międzynarodowych czy wręcz transnarodowych nie zawsze są odbierane przez polskie środowisko filmowe pozytywnie, a tego rodzaju werdykty są zazwyczaj przyczynkiem do odnowienia dyskusji nad tym, co właściwie czyni polskie kino... polskim kinem. Rozmowa trwa.

DIANA DĄBROWSKA

Autorka była kuratorką wydarzenia FEMALE LANDSCAPE: PEJZAŻ KOBIECY W KINIE / WEIBLICHE LANDSCHAFT IM KINO, które miało na celu stworzenie przestrzeni do wymiany wiedzy i doświadczeń zawodowych między kobietami filmu z Polski i Niemiec.

z ciekawych, groteskowych obserwacji zarówno polskiej prowincji jak i wypolerowanych miejskich osiedli pod specjalnym nadzorem.

Interesuje mnie adaptacja archetypów i mitów, które są nam powszechnie zaszczipiane w nowoczesnym opakowaniu współczesnej kultury – wyznała w jednym z wywiadów Agnieszka Smoczyńska. Pozytywne przyjęcie „Córek Dancingu” (2015) na festiwalu Sundance, a także dystrybucja tego tytułu w Stanach Zjednoczonych dzięki Janus Film (pod tytułem „The Lure”) pozwoliło zaistnieć wszechstronnej twórczyni na szerszą skalę. Znalazło to odbicie w wielu zestawieniach branżowych czasopism na czele z prestiżowym „Variety”, które umieściło Polkę na liście *Female directors to watch*. Smoczyńska opowiada o różnych światach i epokach, które nieustannie pozostają w kontakcie z jej wrażliwością i ogromnym talentem wizualno-plastycznym. Sercem reżyserowanych przez nią opowieści są zawsze kobiety, najczęściej dziewczyny inicjujące przygodę z dorosłością. Bohaterki zmuszone przez społeczeństwo do bycia outsiderkami, ale nieustannie poszukujące własnego głosu i własnej konstrukcji tożsamościowej. Słowem – własnej małej ojczyzny, która da im spełnienie i bezpieczeństwo. Twórczyni „Fugi” (2018) udowodniła w takich filmach jak nowela w „Atlasie zła” („The Field Guide to Evil”, 2018) i „The Silent Twins” (2022), że jej praca międzynarodowa to pewnego ro-



„PIĘĆ DIABLÓW”: ADÈLE EXARCHOPOULOS

Zależało mi, żeby po seansie mojego filmu publiczność zastanowiła się, jak traktujemy wszystkich, których moglibyśmy określić mianem Innego – mówi reżyserka „Pięciu diabłów” Léa Mysius.

STATUS OUTSIDERA

ROZMOWA PIOTRA CZERKAWSKIEGO

– Podobno – jak Vicky z „Pięciu diabłów” – już w dzieciństwie miała pani niezwykle czuły węch. Czy pamięta pani, jaki był wtedy jej ulubiony zapach?

– Pamiętam bardzo dobrze: była to woń końskiego nawozu.

– Pytałem serio.

– Ależ mówię zupełnie poważnie. Ten zapach nierozzerwalnie kojarzy mi się z dzieciństwem, bo razem z siostrą-bliźniaczką często jeździłyśmy wtedy konno. To wspomnienie jest intensywne tym bardziej, że z jakiegoś powodu często trafiały nam się nieprzeszkolone, wzburzone ko-



nie, które zrzuciły nas na ziemię... Wrażenie porównywalne do końskiego nawozu robił na mnie jeszcze tylko jeden zapach. Pewnie uzna pan, że również nietypowy.

– Zamieniam się w słuch.

– To aromat wosku do drewna. O ile nie nawidziłam wszystkich innych prac domowych, to nie mogłam się doczekać przypadającego mniej więcej raz w miesiącu dnia, w którym w moim domu woskowało się stare meble.

– Czy pani preferencje zapachowe z biegiem czasu uległy zmianie?

– Nie powiedziałabym. Wciąż mam słabość do obu zapachów, o których wspominałam. Oczywiście przez te wszystkie lata zachwyciły mnie jednak tysiące innych aromatów, jakich nie miałam szansy poznać wcześniej. Wśród nich jedna woń, z którą nie może się równać żadna inna – zapach męskiej skóry, zwłaszcza wydzielany przez mężczyznę, którego się kocha.

– Pani film opowiada o wielu rodzajach miłości – zarówno tej namiętnej, między kochankami, jak i rodzicielskiej. Ten drugi aspekt wydaje się tym ciekawszy, że niedługo po premierze „Pięciu diabłów” sama została pani matką. Czy można powiedzieć, że ta perspektywa zmieniła jakoś pani spojrzenie na własny film?

– Macierzyństwo to dla mnie wciąż na tyle nowe doświadczenie, że trudno mi odpowiedzieć na to pytanie. Muszę jednak przyznać, że czułam się dziwnie, gdy moja maleńka córeczka przytulała się do mnie i wachała mnie tak intensywnie, jakbym wydzielala najlepszą woń na świecie. Byłam tym zdziwiona, a na początku nawet trochę przestraszona, bo w ciąży fantazjowałam sobie niewinnie, że fajnie byłoby mieć dziecko wrażliwe na zapachy, a nagle

się okazało, że ta wizja spełniła się w stu procentach. Zaczęło do mnie docierać, że najwyraźniej fikcja spłótła się z rzeczywistością i powołałam do życia małą Vicky.

– „Pięć diabłów” to dla pani film osobisty, ale jednocześnie zanurzony w pani fascynujących literackich. Czy to prawda, że ważny punkt odniesienia stanowiła dla pani „Amerykańska sielanka”, późne arcydzieło Philipa Rotha opowiadające o gorczy wkradającej się w pozornie idylliczne życie rodziny z klasy średniej?

– W książce Rotha zainspirowała mnie przede wszystkim postać *Szweda* Levova, jego niepokojący upór w odgrywaniu idealnego męża w idealnej rodzinie i frustracja, jaką prowokuje w nim cały ten teatr. Grana przez Adèle Exarchopoulos Joanne, matka Vicky, jest do *Szweda* bardzo podobna. Tak jak on, w dzieciństwie była za bardzo podziwiana przez otoczenie ze względu na swoją fizyczną atrakcyjność i w pewnym sensie uzależniła się od tego podziwu. Jako dorosła Joanne – znowu powtarzając drogę *Szweda* – pragnie za wszelką cenę wcielić w życie koncepcję idealnej rodziny, z mężem, dzieckiem i domkiem jednorodzinnym. Moja bohaterka jest tak zaślepiona swoją wizją, że nie zwraca uwagi na reakcje Vicky, która doskonale wie, że nie wszystko jest w porządku i z tego powodu cierpi. Jimmy, mąż Joanne, także rozumie, że w jego rodzinie wszystko odbywa się na pokaz i nie może się z tym pogodzić. Joanne to jednak nie interesuje. Woli udawać, że wszystko działa dobrze, a w wolnych chwilach – jak widzimy w kilku scenach w filmie – dawać upust swemu dziwnemu hobby: wchodzić do zamarniętego jeziora i w lodowatej wodzie, krok po kroku, wygaszać wszystko, co może być w niej jeszcze żywe.

– Nic dziwnego, że Vicky postanawia zbuntować się w końcu przeciw uosabianej przez matkę mieszczańskiej hipokryzji. W swojej postawie dziewczynka przypomina trochę Oskara z „Blaszanego bębenka” Güntera Grassa. Książka Grassa i jej filmowa adaptacja dokonana przez Volkera Schlöndorffa to kolejne dzieła, które stanowiły dla pani ważne źródło inspiracji przy pracy nad scenariuszem.

– Losy Vicky i Oskara różnią się w szczegółach, ale ich egzystencjalna droga rzeczywiście może się wydać bardzo podobna. Oboje mają wypisany na twarzach ten sam rodzaj enigmatyczności – trudno oszacować, w jakim są wieku, mogliby również dobrze mieć pięć albo tysiąc lat. Tych dwoje łączy jednak także coś bardziej namacalnego – status outsidera i fakt, że ze względu na swoją odmienną są szukanowani przez rówieśników. Co więcej, losy ich obojga odzwierciedlają jakoś klimat czasów, w których żyją. W „Pięciu diabłach” nie mam takiego rozmachu jak Grass i nie prowadzę widza przez kilka epok, zależało mi, żeby mój film miał charakter politycznej wypowiedzi o współczesności. Pod tym



FOT. PAUL GUILHAUME

Léa Mysius (ur. 1989) – reżyserka, scenarzystka i producentka. Studiowała na Sorbonie i La Fémis w Paryżu. Zadebiutowała za kamerą jeszcze podczas studiów krótkim metrażem „Cadavre exquis” (2013), który został uznany za najlepszy pierwszy film na MFF w Clermont-Ferrand. Jej pełnometrażowym debiutem była „Ava” (2017), którą uhonorowano m.in. Nagrodą SACD za debiut w Cannes. Film „Pięć diabłów” zdobył nagrody na festiwalach w Bergen i Filadelfii. Mysius pisze także scenariusze do filmów innych reżyserów, m.in. André Téchiné („Pożegnanie z nocą / L'adieu à la nuit”, 2019), Arnauda Desplechyna („Kobiety mojego życia”, 2017) czy Jacques’a Audiarda („Paryż, 13. Dzielnica”, 2021).

kino wokół nas. „PIĘĆ DIABŁÓW”

▶ **względem to dla mnie przede wszystkim opowieść o normach, które określają nasze życie – dla jednych stanowią one potrzebne punkty odniesienia, a dla innych opresję, od której należy jak najszybciej się uwolnić.**

– Polityczny wymiar pani filmu jest intrygujący, ale rzadko dostrzegany, przynajmniej za granicą. Czy zwrócono na niego większą uwagę w pani ojczyźnie?

– Tak. Bardzo mnie to zresztą ucieszyło, bo zależało mi, żeby po seansie „Pięciu diabłów” publiczność zastanowiła się nad sytuacją w naszym kraju, nad tym, jak we Francji traktujemy obcokrajowców i wszystkich, których moglibyśmy określić

nadczasowe i uniwersalne. Magię praktykowali przecież zarówno mężczyźni, jak i kobiety, niezależnie od koloru skóry i przynależności etnicznej. Jeśli natomiast w kimkolwiek widziałabym spadkobierców dawnych czarowników, to nie w aktywistkach, tylko w reżyserkach i w reżyserach. Robienie filmów zawsze wydawało mi się czynnością magiczną, której praktykowanie wymaga specyficznych zdolności. Lubię myśleć, że Vicky, która używa swojego daru, by wpłynąć na otaczającą rzeczywistość, jest jedną z nas.

– To porównanie podoba mi się tym bardziej, że widzowie festiwalu Nowe Horyzonty, którzy zobaczyli „Pięć diabłów” jako

– Mogę się tylko domyślać, że chodzi o różnorodność. Ścieżka dźwiękowa „Pięciu diabłów” składa się z dwóch uzupełniających się warstw. Jedną z nich stanowią napisane specjalnie do filmu kompozycje autorstwa Florencii di Concilio, które są mroczne, niepokojące i silnie działają na podświadomość. Drugą tworzą istniejące już wcześniej piosenki prowadzące film w lepszą, dużo bardziej popową stronę.

– Ciekaw jestem, na jakiej zasadzie dobrała pani te utwory. Pytany o coś podobnego Paolo Sorrentino odpowiedział, że w jego przypadku nie ma żadnej tajemnicy i wszystko zawdzięcza funkcji Discover Weekly na Spotify.



SALLY DRAMÉ

mianem Innego. Chyba udało się osiągnąć ten cel, bo duża część widzów i krytyków zwróciła uwagę na to, że film niesie przekaz antyrasistowski i antyhomofobiczny, a przecież w żadnej scenie – z wyjątkiem sekwencji dręczenia Vicky przez kolegów z klasy, którzy z powodu fryzury nazywają ją *szczotką do kibla* – nie jest on wyrażony wprost.

– Niektórzy mogliby powiedzieć, że aktem politycznym jest też obdarzenie Vicky magicznymi mocami. Figura wrażliwej, mądrej widzimy należy przecież do archetypów współczesnego feminizmu.

– Litości, tylko nie to! Cały ten dyskurs, w którego ramach aktywistki mówią o sobie jako o potomkiniach czarownic, wydało mi się krzykliwy i w złym guście. Akurat myśląc o magii, nie chciałam w żaden sposób wiązać jej z polityką i współczesnością, lecz wręcz przeciwnie, podkreślić to, co po-

pierwi w Polsce, wielokrotnie wspominali, że oglądając pani film, czuli się wręcz zahipnotyzowani.

– Cieszę się, że pan o tym wspomina, bo bardzo mi zależało, żeby widzowie „Pięciu diabłów” poczuli się tak, jakby znaleźli się pod działaniem jakiegoś zaklęcia albo uroku. Jeśli udało mi się osiągnąć ten efekt, to pewnie za sprawą dbałości o filmową formę. Coś mistycznego miało w sobie już samo kręcenie „Pięciu diabłów” na taśmie 35 mm. Równie ważne było dla mnie wywołanie wrażenia, że w ekranowym świecie wszystko znajduje się w permanentnym ruchu – stąd obecność nieustannie trzęsącej się kamery i dynamicznego montażu. Swoje zrobiła też na pewno energetyczna ścieżka dźwiękowa.

– Muzyka to rzeczywiście jeden z najczęściej chwalonych elementów pani filmu. Na czym właściwie polega jej fenomen?

– Zazdroszczę Paolo, bo w moim przypadku ten proces był dużo bardziej złożony i trwał właściwie przez cały czas pracy nad filmem. Niektóre piosenki – na czele z „Total Eclipse of the Heart” Bonnie Tyler i „It Should Have Been Me” Yvonne Fair – były w mojej głowie już na etapie pisania scenariusza. Inne wybrałam dopiero pod sam koniec montażu, po wielu desperackich sesjach ze wspomnianym Discover Weekly, rekomendacjach przyjaciół i interwencjach naszego konsultanta muzycznego.

– Muzyka była mocną stroną także pani pierwszego pełnometrażowego filmu – „Ava”. Podczas gdy w „Pięciu diabłach” opowiada pani o dziewczynce z nadwrażliwym węchem, w tamtym filmie skupiła pani uwagę na nastolatce tracącej wzrok. Zakładam, że to tematyczne podobieństwo nie wzięło się z przypadku.

– Bynajmniej. Moje zainteresowania są spójne, bo odbieram kino bardzo fizycznie. Nie mogę się powstrzymać przed filmowaniem ludzkich ciał i zmysłowości, którą emanują nie tylko istoty żyjące, ale i przedmioty. W przyszłości marzy mi się zrobienie filmu o każdym z pięciu zmysłów.

– **Zawsze lubiła pani tak wybiegać do przodu i planować swoje życie?**

– Zdarzało mi się, choć te plany niekoniecznie się później sprawdzały. Jako dziecko na przykład – mimo że moi rodzice byli zapalonymi kinofilami – w ogóle nie pomyślałabym, że zostanę reżyserką. Dużo częściej wyobrażałam sobie siebie jako pi-sarkę. Już jako pięciolatka pisałam opowia-

sowi uświadomiłam sobie, że można w pewnym sensie tworzyć literaturę, używając kamery filmowej. Poczułam, jakbym doznała objawienia i w jednej chwili zrozumiała, co chcę robić w życiu. Z tego powodu już zawsze będę mieć sentyment do Despleschina, nawet jeśli moje filmy ostatecznie w ogóle nie przypominają tego, co robi i nie są skupione na dialogach.

– **Z Despleschinem spotkała się pani w końcu na płaszczyźnie zawodowej w roli współscenarzystki jego filmu „Kobiety mojego życia”. W podobnym charakterze zetknęła się pani z innymi tuzami francuskiego kina – Claire Denis, André Téchiné czy Jacques’em Audiardem. Nie przeszkadza pani, że pracując z ni-**

się ze sobą pewne ryzyko, bo – jak wspomina pani w jednym z wywiadów – we Francji kino gatunkowe wciąż traktuje się z nieufnością. W Polsce, a pewnie jeszcze w wielu innych miejscach na świecie, sytuacja jest identyczna. Co według pani musi się stać, żeby doszło do zmiany?

– Wierzę, że części decydentów otworzy oczy sukces filmu takiego jak „Titane”

– wzbudzającego kontrowersje, świeżego, a przecież obficie czerpiącego z wzorców gatunkowych. Druga okoliczność to ekspansja kina amerykańskiego, która ma swoje dobre i złe strony, ale daje mnóstwo przykładów na to, że można kręcić jednocześnie filmy sztucznie zrealizowane



SALLY DRAMÉ, MOUSTAPHA MBENGUE

Zależało mi, żeby widzowie poczuli się tak, jakby znaleźli się pod działaniem jakiegoś zaklęcia albo uroku.

dania, wiersze i szkice powieści. Literatura była dla mnie świętością, której nie pozwalałam atakować nikomu. Nawet mamie, która kiedy byłam jakoś na początku podstawówki, wzięła mnie na rozmowę i spytała, czy zdaję sobie sprawę, że będzie mi w życiu bardzo trudno utrzymać się z pisania. Odburknęłam jej, że jeśli nie uda mi się zostać autorką powieści, to przynajmniej będę pisała scenariusze, nawet jeśli wtedy czułam, że taki rozwój wydarzeń oznaczałby dla mnie totalną klęskę...

– **Co sprawiło, że pani perspektywa się zmieniła i w końcu zbliżyła się pani do świata kina?**

– Ten proces przebiegał stopniowo i zaczął się, gdy byłam nastolatką. Najsilniejszym impulsem było dla mnie obejrzenie filmu „O co chodzi w seksie?” (Comment je me suis disputé... „ma vie sexuelle”, 1996) Arnauda Despleschina. Dzięki temu sean-

mi, pani – reżyserka, szefowa – nagle musi schować się w czyimś cieniu?

– Wręcz przeciwnie. Niezależnie od tego, jak potoczy się moja kariera, chciałabym jak najdłużej pracować dla innych reżyserów jako współscenarzystka. Uwielbiam zapoznawać się z wizją stworzoną w umyśle kogoś innego i patrzeć na świat jego oczami. Zrozumienie czyjegoś punktu widzenia – zwłaszcza gdy mówimy o naprawdę utalentowanych, doświadczonych filmowcach – jest dla mnie cenne, bo pozwala mi wciąż redefiniować moje własne spojrzenie na robienie filmów.

– **Niezależnie od tych ciągłych redefinicji, fundamentem pani myślenia o kinie wciąż wydaje się zabawa konwencjami, która nie-**

i niewstydzące się swojej rozrywkowości. Wreszcie, zmiany w myśleniu wymusza sama specyfika rynku, który został ostatnio zdominowany przez platformy streamingowe. Owszem, liczę się z tym, że ich istnienie będzie sprzyjać powstawaniu sztampowych, produkowanych w pośpiechu filmów, które nie będą niczym więcej niż produktami marketingowymi. Osobiście wolę jednak widzieć w zmianach szansę na pojawienie się przestrzeni dla filmów, które chcą być oryginalne zarówno w formie, jak i w treści, i których robienie najbardziej interesowałoby mnie samą.

ROZMAWIAŁ PIOTR CZERKAWSKI

RECENZJA FILMU „PIĘĆ DIABŁÓW” STR. 82



„KRWAWE ŚWIĘTA” (2006) REŻ. GLEN MORGAN: KRISTEN CLOKE, KATIE CASSIDY

BYLIŚCIE GRZECZNI?

MAREK S. BOCHNIARZ

W bożonarodzeniowym kinie grozy świętowanie przeobraża się w szydercze i groteskowe obrazy przemocy. Porządki i hierarchie ulegają odwróceniu, poczucie bezpieczeństwa zastępuje terror, dzieci z demonicznym uśmieszkiem satysfakcji zabijają dorosłych, a w piernikowe ludziki wstępują mordercze instynkty.

O Ho, ho, ho! Pora na przybycie zupełnie innego Mikołaja – ponurego dziadka z gnijącą twarzą, dzierżącego w rękę siekiere lub skrwawioną laskę niosącego śmierć biskupa.

Twórcy współczesnych horrorów anektują choinkowe scenografie, wręczając opitej egg nogiem publiczności pięknie opakowane, krzyczące kolorami pudełka, skrywające jej lęki, niepokoje, fascynacje i zamięlowania. Na nowo odkrywają zapomniany nieocenzurowany folklor Starego Kontynentu, prezentując mroczne mity o świątecznym złu. Widzom pozostaje patrzeć z przykrą, choć zarazem sytą satysfakcją, jak na ekranie prezenty pochłaniają obdarowanych, a dobre życzenia niepostrzeżenie przekształcają się w złorzeczenia i pogroźki. Same filmy bywają tanie i kiczowate, schematyczne i świadomie kempowe, ekscentryczne, oryginalne, a nawet wyrafinowane artystycznie. Są doskonałą odtrutką na sztuczną wesołość gwiazdkowego kina rodzinnego.

CZARNE ŚWIĘTA

Miał obserwować rozdawanie prezentów przez wesołego, korpułentnego Świętego Mikołaja z reklam Coca-Coli, możemy śledzić zachowania psychopatów, masowych morderców w białoczerwonym kostiumie. W starszych produkcjach, z lat 80. XX wieku – slasherach takich jak „Świąteczne zło” (You Better Watch Out, 1980) Lewisa Jacksona czy „Cicha noc, śmierci noc” (Silent Ni-

ght, Deadly Night, 1984) Charlesa E. Selliera Jr. – są nimi okaleczeni ludzie, którzy wyrosli z niegodziwości bliźnich, spaczeni przez zdegenerowane społeczeństwo. A to ostatnie jest zwykle zaludnione przez grasujących w święta drobnych złodziei w mikołajowym przebraniu czy sadystyczne zakonnice, *źle wychowujące* sirotę w poczuciu wyrzutów sumienia i byciu *brudnym*.

Nowym filmom brak takich socjologicznych zabaw w ekspozycji, a akcja od razu przechodzi do sedna. Behawioryzm ustępuje miejsca wywołującej dreszczyk napięcia serii bezmyślnych zbrodni, dokonywanych wśród kolorowych światełek i przy ciepłym świetle kominka. To dość podobne do siebie, rozrywkowe produkcje zazwyczaj o mizoginistycznym wydźwięku, przeznaczone na wieczory kanapowe z grzanyim winem i pierniczkami.

W „Świątach we krwi” (Juleblod, 2017) Reinerta Kiila morderca powraca po latach, by w kolejne Boże Narodzenie dokonać w Norwegii serii zbrodni na tych, którzy byli niegrzeczni. Kilkaset ofiar wybrał szukając w mediach doniesień o uniewinnionych przestępcach. To jednak tylko pretekst, bo gdy pod jednym z adresów miał kolejną osobę z listy znajduje jej córkę i przyjaciółki – z równą ochotą podchodzi do rąbania siekiere. W planie symbolicznym jedyną *winą* młodych kobiet jest ich wyzwolenie obyczajowe i urozmaicone życie erotyczne. Stare slashery często puentowały śmierć mordercy, przywracająca złudny porządek. W tym



Współczesne bożonarodzeniowe horrory to dość podobne do siebie produkcje zazwyczaj o mizoginistycznym wydźwięku.



„POZIOM -2” (2007) REŻ. FRANCK KHALFOUN:
RACHEL NICHOLS, WES BENTLEY

„ŚWIĘTA WE KRWI” (2017) REŻ. REINERT KIIL

przypadku „Mikołaja” nie udaje się zabić ścigającemu go od lat zapijaczonemu policjantowi. Bo to metafora ślepej i wątpliwej, męskiej i rasistowskiej (nie)sprawiedliwości – odradzający się co roku grudniowy avatar najpaskudniejszego typu inceli.

Drugim, niekostiumowym wariantem świątecznego mordercy jest psychopata działający w ukryciu, zwykle maskujący się jako przeciętny człowiek i wykorzystujący dogodnie sytuacje – szuka ludzi samotnych i słabych. Jego główne źródło to tajemnicza figura z kanadyjskiego slashera „Czarne Świąta” (Black Christmas, 1974) Boba Clarka, zainspirowanego z kolei miejską legendą. Morderca na coraz to inne, groteskowe sposoby zabija siostry z bractwa, wykorzystując przy tym świąteczne dekoracje. W międzyczasie wydzwania do ich domu, by prowokować dziewczyny obscenicznymi, wulgarnymi tekstami.

Kolejne remake’i oddają ducha kina dwóch pierwszych dekad nowego wieku. W „Krwawych świątach” (2006) Glena Morgana (autora „Willarda”, 2003), sztamkowej wersji filmu Clarka, kuriozalny seksizm miesza się z lękiem przed odmieńcami, co paruje sztuczna gra aktorska i przewidywalna fabuła z żenującymi jednoliniowymi dialogami. Pracując nad postacią mordercy Billy’ego Lenza, który przychodzi na świat jako anormalne dziecko o żółtej skórze i wchodzi w kazirodczy związek z nienawidzącą go matką (sic!), Morgan zainspirował się biografią autentycznego zabójcy

Edmunda Kempera – co oddaje rosnące wówczas w popkulturze zainteresowanie seryjnymi mordercami. Ostateczny, pokraczny charakter, przejawiający się choćby w przerysowanej i komiksowej przemocy, film zyskał pod wpływem ingerencji Weinsteinów z Dimension Films. Wytwórnia, znana z serii „Krzyków” (1996-2022) i „Dzieci kukurydzy” (1984-2017) czy adaptacji powieści graficznych „Sin City” (2005-2014), nadawała ton amerykańskim horrorom przełomu wieków.

Z kolei „Czarne Świąta” Sophii Takal z 2019 roku to pospiesznie napisany i źle wyreżyserowany produkt neofeminizmu, skierowany głównie do Pokolenia Z. Trafiało do niego sporo elementów z lewicowej walki o lepsze jutro, poupychanych w jednym worku. Obserwujemy emancypację i solidarność kobiet, wzdychamy nad przegraną sprawą o gwałt czy nie dającym efektu zbieraniem podpisów pod petycją o usunięcie mizoginistycznego, konserwatywnego, białego wykładowcy. Kiwamy smutno głowami nad niebezpieczeństwami mediów społecznościowych i znęcaniem się nad dziewczynami za pomocą SMS-ów. Witamy z aplauzem ruch Black Lives Matter, kibicując zapalczywym czarnym działaczkom, miłym czarnym chłopcom czy usuwaniu pomników właścicieli niewolników. Oburzamy się na wrogie feminizmowi kobiety falliczne i oklaskujemy ich zasłużoną śmierć. Takal na tym jednak nie poprzestała i wprowadziła jeszcze element czarnej magii, którą posługują się nienawidzące dziewczyn chłopaki z bractwa. Ich zachowania przypominają działania członków sekty. Element fantastyczny burzy i tak marnie spoiny architektury filmu i przesłanie sytuujące się w granicach *girl power*.

W „Poziomie -2” (P2, 2007) Franck Khalfoun znacznie zręczniejszy ogrywa i przetwarza schemat białej kobiety w opałach, sytuując akcję w opuszczonym biurze w bożonarodzeniowy wieczór. Podejmuje przy okazji wątek szklanego sufitu i molestowania w pracy. Młoda, spełniona acz przemęczona Angela pozostaje po godzinach, by dokończyć pilne sprawy przed świątami. Zostaje uwięziona w budynku przez ochroniarza Thomasa, który zmusza ją do świą-



„ANNA I APOKALIPSA” (2017) REŻ. JOHN MCPHAIL:
MALCOLM CUMMING, ELLA HUNT

► tecznej kolacji w jego biurze udekorowanym ozdobami. Prezentem jest nagranie wideo z windy, gdy pijany współpracownik napastował Angelę – i wyzwanie, by wspólnie wymierzyć mu karę. „Poziom-2” sprawia wrażenie satyry na specjalne wydania serii komiksowych o superbohaterach, którzy nawet w Boże Narodzenie muszą walczyć ze złoćczyńcami. Bo zło zawsze czeka na okazję.

W RODZINNYM GRONIE

Twórcy grozy niejako mimochodem – spiesząc w kierunku makabry – dokonują wiwisekcji skonfliktowanej czy strauumatyzowanej rodziny. W wersji komediowo-familijnej ta najmniejsza komórka społeczna zawsze ostatecznie się godzi – jak Griswoldowie w finale „W krzywym zwierciadle: Witaj, Święty Mikołaju” (1989, reż. Jeremiah S. Chechik) – a wyrachowani, zajęci karierą mężczyźni przypominają sobie o urokach ojcostwa („Family Man”, 2000, reż. Brett Ratner). W horrorze i thrillerze świątecznym rodzinę i przyjaciół czeka jednak ostatnia, nieprzyjemna konfrontacja przy wieczerzy, ujawniająca niedające się pogodzić różnice charakterów i poglądów, klasistowskie animozje, hipokryzję i brak miłości – długo pielęgnowane i ukrywane pod sztucznym uśmiechem.

Gorzki, a zarazem bardziej realistyczny wariant dysfunkcyjnej rodziny kreśli Michael Dougherty w komediowym horrorze „Krampus. Duch Świąt” (2015). Kilkunastoletni Max, najmłodszy członek rodziny Engelów z wyższej klasy średniej, jest załamany tym, że jego najbliżsi utracili względem siebie resztki życzliwości. Neurotyczna matka Sarah z niechęcią przyjmuje odwiedziny uboższych krewnych, Lindy i Howarda, nieokrzesanych rodziców trójki otyłych i niegrzecznych dzieci. Zdystansowany i zdominowany przez żonę ojciec z obojętnością traktuje złośliwe zachowania Howarda, zarzucającego mu brak męskości. Max pisze tymczasem list do Świętego Mikołaja, w którym opisuje problemy rodziny. Zamiast oczekiwanej naprawy sytuacji, na dom Engelów napada potwór Krampus, który osobom nie dbającym o Ducha Świąt zwykł odbierać życie i porywać je w zaświaty. Towarzyszy mu grupa pomocników – to wyglądające jak orki elfy o zdeformowanych twarzach, ożywione, niebezpieczne zabawki i okrutne piernikowe ludziki. Wspólnie zaczynają torturować członków rodziny, a smutna, mówiąca po niemiecku babcia opowiada, jak jej najbliższych niegdyś nawiedził Krampus i uczynił to samo.

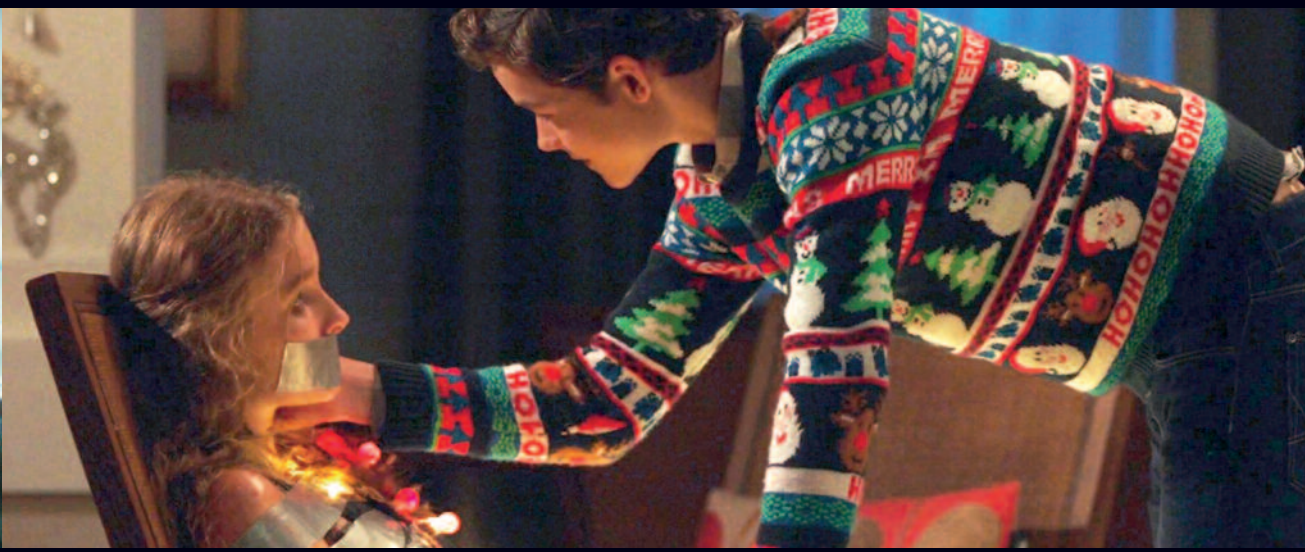
W jakże po brytyjsku humorzastej, ironicznej „Cichej nocy” (Silent Night, 2021) Camille Griffin zagłada ludzkości nadchodzi w okolicach Bożego Narodzenia. Rząd uznaje, że jedynym remedium na katastrofę klimatyczną i bolesne zgony w wyniku otrucia zabójczym gazem pozostaje dystrybucja tabletek z trucizną,



„DZIECI” (2008) REŻ. TOM SHANKLAND: RAFFIELLA BROOKS, JEREMY SHEFFIELD, WILLIAM HOWES

mających zapewnić godną śmierć. Grupa znajomych planuje więc ostatnią świąteczną kolację na wsi, którą zakończy wspólnie z dziećmi zażycie trucizny. Przeciwnie temu rozwiązaniu buntuje się rezolutny chłopiec Art, który – podobnie jak Max z „Krampusa” – pełni funkcję niewinnej ofiary, niemo oskarżającej zebranych. Griffin mistrzowsko odmalowuje odświętną kolację jako celebrację zakłamania i hipokryzji dorosłych, wypierających śmierć za pomocą eleganckich, formalnych strojów, konwencjonalnej grzeczności i celebrowania literalnie martwych tradycji.

Formułę świątecznej zagłady, podanej w formie zdystansowanej postmodernistycznej zabawy, reprezentuje w kinie brytyjskim również błyskotliwy i oryginalny musical dla nastolatków „Anna i Apokalipsa” (Anna and the Apocalypse, 2017). John McPhail rozwinął w nim pomysł z krótkiego metrażu Ryana McHenry’ego „Zombie Musical” (2011), stawiając na naturalizm gry i nieopatrzone twarze młodych talentów. Apokalipsa staje się temem konfliktu między pragnącą wolności Anną a samotnie wychowującym ją ojcem, smutnym woźnym. Dla twórców to również doskonała okazja do zabawy dramatem obyczajowym o dorastaniu i pierwszej miłości. *Bo nikt ci nie mówi, gdy jesteś młody, że miłość nie jest taka jak w książkach, filmach czy piosenkach. Za długo żyliśmy złudzeniami i jesteśmy zmęczeni udawaniem. Nie ma czegoś takiego, jak hollywoodzkie zakończenie – prześmiewczo śpiewa młodzież w szkolnej stołówce. Gdy zombie zaludniają szkockie Little Haven, młodzi konfrontują się z figurą skompromitowanego*



„UWAŻAJ, KOCHANIE” (2016)
REŻ. CHRIS PECKOVER: OLIVIA
DEJONGE, LEVI MILLER



„KRAMPUS. DUCH ŚWIĄT” (2015) REŻ. MICHAEL DOUGHERTY: TONI COLLETTE,
EMJAY ANTHONY, ALLISON TOLMAN, DAVID KOECHNER, CONCHATA FERRELL

autorytetu – ogarniętego obsesją reguły dyrektora szkoły, który w obliczu zagłady oszalał. Ten satyryczny obraz brytyjskiego społeczeństwa nie popada jednak w zbyt ciężkie tony, a ostrze jadu wysuwa głównie w piosenkach.

DZIECI

W „Domku w górach” (2019) – amerykańskim debiucie duetu Veronika Franz i Severin Fiala – reżyserzy kontynuują motyw dzieci zwracających się przeciw dorosłym, który eksplorowali w austriackim „Widzę, widzę” (2014). W diegocie filmu za samobójczą śmierć matki rodzeństwo obwinia nową miłość ojca, jego byłą pacjentkę Grace. Gdy zostaje zmuszone do spędzenia z nią świąt w chacie na odludziu, przygotowuje podstępny plan zemsty. Wykorzystuje w nim wiedzę, że kobieta jako jedyna ocalała z samobójczej sekty chrześcijańskiej. Pod nieobecność ojca Aiden i Mia podejmują psychologiczną grę: ukrywają leki Grace i wmawiają jej, że zmarli we śnie i tak naprawdę znajdują się w czystcu. Ma ją o tym przekonać seria zdarzeń sprawiających wrażenie fantastycznych. W akcie zemsty dzieci posuwają się do zdecydowania za daleko i nie potrafią powstrzymać lawiny zdarzeń, a miast satysfakcji czeka je zgoła czystcowe cierpienie. „Domek...” na tle innych świątecznych horrorów wyróżnia to, że Franz i Fiala postawili na zimną kolorystykę, niski klucz oświetleniowy i dość ciemny, mało czytelny obraz. Wizualnie święta są tu obecne wyłącznie pod postacią rachitycznych ozdób, wyczutych z uroku.

Dlaczego Aiden i Mia zniszczyli Boże Narodzenie? Bo najstabsi i najbardziej uroczy, z pozoru zupełnie niegroźni, okazują się najniebezpieczniejszymi. Dziecko – tak jak w typowych horrorach – wnosi w świat dorosłych, zdeorientowanych jego bezlitosnym postępowaniem, brutalną anarchię i szokującą, niezrozumiałą przemoc. „Dzieci” (The Children, 2008) Toma Shanklanda to jakby okołoswiąteczny wariant „Omena” (1976-1991) czy „Dzieci kukurydzy”, tyle że jest on zgoła świecki, a przy tym dość nieprzewidywalny. Tak jak w „Domku...”, akcja rozgrywa się na odludziu. Siostry wraz z rodzinami spotykają się w chacie, by spędzić razem poświęcony czas i uczcić Nowy Rok. Tymczasem grupka ich kilkuletnich pocieków zaczyna po kolei wymiotować i dziwnie się zachowywać. Dorośli uparcie racjonalizują rosnącą agresję dzieci. Tylko zbuntowana nastolatka zdaje się dostrzegać problem – i to przeciw niej zwracają się rodzice. Poza cierpkim obśmianiem międzypokoleniowego konfliktu, Shankland zdaje się krytykować zapatrzonych w potomstwo rodziców, a także *beztresowe wychowanie*, przynoszące w efekcie egoistycznych młodych dorosłych.

W „Uważaj, kochanie” (Better Watch Out, 2016) motyw seryjnego mordercy i straszne dziecko Chris Peckover połączył w postaci dwunastoletniego Luke’a o ślicznej buzi cherubinka. W świąteczny wieczór chłopcem opiekuje się niewiele od niego starsza, 17-letnia Ashley. Luke z kumplem inscenizują włamanie do domu, bawiąc się strachem dziewczyny. Jednak nie poprzestają na samej grze, szukając większego dreszczyku w zabijaniu. Peckover sięgnął do internetowych dywagacji, jak w rzeczywistości mogłyby wyglądać zachowania głównego bohatera „Kevina samego w domu” (1990). Ten poniekąd survivalowy horror zawiera sporo niepokojących odpowiedzi i pozwoli nam być może nareszcie rozstać się z familijnym hitem Chrisa Columbusa. No bo ileż można?

MAREK S. BOCHNIARZ



„DZIWNY MAŁY KOTEK” (2013): LEON ALAN BEIERSDORF

SAMOTNI W DOMU

FRANCISZEK DRĄG

W wizji braci Zürcherów dom to przestrzeń walki: miejsce, gdzie ścierają się członkowie rodziny niezdolni do autentycznych emocji i uczuć – pisze Franciszek Drąg w eseju nagrodzonym przez naszą redakcję (jury w składzie: Iwona Cegiełkówna, Adriana Prodeus i Jacek Cegiełka) w konkursie Krytyk Pisze na tegorocznym festiwalu Kamera Akcja w Łodzi.

Tradycja kultury europejskiej przyzwyczała nas do kojarzenia idei domu z poczuciem stałości, przynależności czy zakorzenienia. To miejsce, do którego, tak jak w „Odysei” Homera, prowadzi cel każdej podróży. Nie jest to jednak skojarzenie uniwersalne, o czym przypomina chociażby anegdota związana z powstaniem alternatywnego zakończenia filmu „Podwójne życie Weroniki” (1991) Krzysztofa Kieślowskiego. Polski reżyser pod wpływem sugestii amerykańskiego dystrybutora nakręcił kilka dodatkowych ujęć, żeby sekwencję zamykającą opowieść uczynić dla odbiorców zza Atlantyku łatwiejszą do odczytania. Dla Ame-

rykanów gest dotyku, jakim bohaterka obdarza drzewo, stojące przed domem ojca, niekoniecznie niósł te same konotacje, co dla Europejczyków, dlatego w dodatkowej wersji rzuca się ona jeszcze w objęcia rodzica. Z filmów Ramona i Silvana Zürcherów można natomiast wyczytać, że im taka wizja domu – jako *axis mundi*, do którego dobrze jest wrócić – wydaje się dość obca. Szwajcarscy twórcy spoglądają na tę przestrzeń z nieco innej perspektywy, niepozbawionej goryczy. Zamiast dostojnego wielowiekowego drzewa – pułapka nietrwałej pajęczej sieci.

1.

Na dorobek filmowy braci Zürcherów składają się na razie dwa filmy pełnometrażowe, których powstanie dzieli niemały odstęp czasu. Pierwszy z nich, „Dziwny mały kotek” (Das merkwürdige Kätzchen) premierę miał w roku 2013, a drugi, „Dziewczyna i pająk” (Das Mädchen und die Spinne, 2021), zaprezentowany został publiczności osiem lat później. Uderzające, że pomimo dzielącej je przerwy, oba filmy są do siebie bliźniaczo podobne: aranżują lustrzane scenerie, pojawiają się w nich paralelne dialogi i zbieżne tropy (zauważalne już w tytułach, odwołujących się do zwierząt) czy nawet fizyczne podobieństwo aktorów, zaangażowanych do obu produkcji. To wszystko świadczy o istnieniu pewnych *idées fixes*, które zaprzatają twórczą wyobraźnię reżyserów, a które pomimo powodowanej nimi formalnej spójności, pozwalają im eksplorować nieco odmienne pola tematyczne.

2.

Podczas gdy debiutancki film (reżysersko sygnowany przez Ramona, którego Silvan był jedynie producentem, chociaż bracia w wywiadach wspominają o nim jako wspólnym dokonaniu) skupiał się na relacjach rodzinnych, to w „Dziewczynie i pająku” na pierwszy plan wysunie się tematyka przyjaźni. Fabułę „Dziwnego małego kotka” zamknąć by można w jednym zdaniu: pewnego jesiennego dnia członkowie rodziny przygotowują się do wspólnej kolacji. Czy jest ku temu jakaś specjalna okazja, że do domu rodzinnego powracają dorosłe dzieci, przyjeżdża wujostwo ze swoimi pociechami i nieco nieobecna już duchem babcia? Tego z filmu się nie dowiemy. Bohaterowie są pochłonięci przygotowawaniem i chociaż rozmawiają ze sobą, to rzadko na istotne tematy. Krzątając się po niewielkiej przestrzeni mieszkania nieustannie się mijają, wpadają na siebie i zachowują niewielki dystans fizyczny, a jednocześnie sposób, w jaki się do siebie odnoszą, ujawnia, że emocjonalnie i psychicznie nie mogliby być od siebie dalek. Co uderzające, ta oschłość charakteryzuje stosunek rodziców do dzieci, które albo, jak rezolutna Klara, próbują wymusić uwagę krzykiem, albo, jak jej nieco starszy kuzyn Jonas, z rezygnacją przyjmują rolę milczącego obserwatora, który aktywnie chłonie świat dorosłych, żeby w przyszłości reprodukcować mechanizmy zachowania, którym świadkuje. Widzimy to w niepokojącym powtórzeniu scen: stojąca w kuchni matka zaczyna wysuwać stopę w kierunku kota, żeby go zdeptać. Później zrobi to samo Jonas, jednak posunie się trochę dalej niż ona: kot zapiszczy i ucieknie. Te sceny dobrze obrazują też stosunek bohaterów do domowych zwierząt, które są w stanie w nich wzbudzić jedynie poirytowanie. Oprócz kota w mieszkaniu jest również pies, płaczący się pod nogami bohaterów ze swoją zabawką, bezskutecznie próbujący znaleźć kogoś, kto w końcu się z nim pobawi.

Zachowania i rozmowy bohaterów pełne są małostkowych uszczypliwości, które momentami zamieniają się w otwartą nieuprzejmość. Dialogi w obu filmach wspinają się też czasami na wyżyny błyskotliwości. Nie tylko stanowią oś spokojnej dramaturgii, ale również wprowadzają element humorystyczny, działający jak ośłoda dla gorzkich diagnoz stawianych przez twórców. W ich wizji dom to raczej przestrzeń walki: miejsce, gdzie ścierają się członkowie rodziny niezdolni do autentycznych emocji i uczuć. Kiedy zobaczymy łzy, to są one wywołane krojeniem cebuli albo alergią na sierść kota. Pod powierzchownymi kontaktami ukrywają się pokłady frustracji, które jednak – jak na prawdziwie mieszczańską i cywilizowaną rodzinę przystało – nie znajdują przecież ujścia. Ironiczne, że w tym wszystkim w pierwszym filmie dziwny nie jest wcale tytułowy kot, pochłonięty swoimi kocimi sprawami, lecz właśnie ludzie. Tu ujawnia się podobieństwo do Kafkowskiej „Przemiany”, w której rodzina Gregora Samsy jest bardzo ludzka, a główny bohater – drastycznie zwierzęcy. W obu dziełach zwierzęcość skontrolowana z człowieczeństwem wcale nie oznacza czegoś gorszego.

3.

To, że film ani nie ma skomplikowanej fabuły, ani nie zostaje zwieńczony zakończeniem rozstrzygającym dramaturgicznie, mogłoby prowadzić do przekonania, że mamy do czynienia z ga-



FOT. IRIS JANKE

Silvan i Ramon Zürcherowie (ur. 1982) – bracia bliźniacy urodzeni i pracujący w Szwajcarii. Obaj pełnią jednocześnie lub wymiennie funkcje reżyserów, scenarzystów, montażystów i producentów swoich filmów. Studiowali w Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin. Zadebiutowali w 2007 krótkometrażowym „Heute mag ich dieses Lied” (formalnie – podobnie jak przy kolejnym filmie – za reżyserię i scenariusz odpowiadał Ramon). Ich pełnometrażowy debiut „Dziwny mały kotek” (Das merkwürdige Kätzchen, 2013) zdobył m.in. nagrody Reader Jury of the „Standard” na Viennale i New Talent Grand PIX na CPH PIX. Kolejny, „Dziewczyna i pająk” (Das Mädchen und die Spinne, 2021), uhonorowano nagrodami za reżyserię i FIPRESCI w konkursie Encounters na Berlinale. Na premierę czeka ich najnowszy film, „Wróbel i komin” (Der Spatz im Kamin, 2022).

tunkiem, który piśmiennictwo anglosaskie określa mianem *slice-of-life*, a w Polsce często tłumaczone jest jako *okruszek życia*, choć wydaje się, że *kawałek życia* mógłby być trafniejszym określeniem. Jest to skojarzenie słuszne, jeżeli tylko nie oznacza naturalistycznej formy opowiadania, charakterystycznej chociażby dla filmów sygnowanych manifestem Dogmy 95. W obu filmach Zürcherów bowiem istotną funkcję pełni skrupulatne przywiązanie do sposobu filmowania, który nieustannie tyle samo pokazuje, co ukrywa. Nie zawsze podąża za logicznym rozwojem narracyjnym, lecz pozwala na domysły i wyobrażenia dotyczące tego, co znajduje się poza polem widzenia nieruchomej kamery, tym samym świadomie rezygnując z wielu możliwości, jakie daje medium filmu (co, paradoksalnie, jest tu środkiem niezwykłe filmowym). Niejako sceniczny tekst zyskuje kinematograficzny walor, a estetyzujące i bezosobowe spojrzenie kamery uwydatnia sterylność i nieszczerłość relacji, jakie pokazuje. W obranej estetyce zbliża się bardzo mocno do narracji charakterystycznej dla filmów Angeli Schanelec. Skojarzenie to nie jest zresztą pozabawione podstaw, jako że „Dziwny mały kotek” powstał jako film dyplomowy wieńczący seminarium Béli Tarra przeprowadzone w DFFB [Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin – berlińska szkoła filmowa – przyp. red]. To właśnie ta uczelnia stanowiła kolebkę nurtu kina niemieckiego znanego jako szkoła berlińska, a za jej głównych przedstawicieli uznaje się właśnie Schanelec wraz z Thomasem Arslanem i Christianem Petzoldem.

4.

Podobieństwo do estetyki szkoły berlińskiej ujawnia się jeszcze silniej w „Dziewczynie i pająku”, głównie za sprawą roli, jaką dla dramaturgii filmu odgrywa muzyka. W tym przypadku leitmotyw stanowi popularny utwór „Voyage voyage” Desireless, ▶



„DZIEWCZYNA I PAJAK” (2021): LILIANE AMUAT, HENRIETTE CONFURIUS

▶ który nie tylko pojawia się na soundtracku, ale nucony jest także przez bohaterów. Podróżą, o którą tu chodzi, jest przeprowadzka: po wielu latach życia z parą przyjaciół Lisa przenosi się do nowego mieszkania. To nie ona jest jednak główną bohaterką. Twórcy postanowili skupić się na Marze: tej, która zostaje w starym miejscu. Od samego początku można odnieść wrażenie, że Mara nie jest zadowolona z decyzji przyjaciółki. Czy zresztą tylko przyjaciółki? Napięcie między dziewczynami sugeruje, że być może wiązało je nieco głębsze uczucie, jednak znów – niemożność nazwania swoich emocji czy wręcz ucieczka przed ich okazywaniem nie pozwala widzom wnikać w prawdę o historii bohaterek, zwłaszcza że Mara sama dumnie zaznacza, że *kłamie jak z nut*, co czyni ją w dużej mierze niegodną zaufania.

Skoro bohaterowie znów nie potrafią mówić wprost o swoich uczuciach, pozostaje zdać się na to, co kamera pozwala nam zobaczyć. W tym wypadku, w stopniu o wiele większym niż w poprzednim filmie, twórcy położyli nacisk na spojrzenia: rzucane ukradkiem, budzące dyskomfort, krzyżujące się i tworzące alternatywną komunikację. Świetnie zmontowana opowieść przypomina pajęczną sieć, której nici stanowią właśnie niewidzialne trajektorie spojrzeń. To właśnie w oczach aktorów rozgrywa się cały dramat i to z nich biją emocje, ujawniające wyrzuty i nadzieję na znalezienie chociaż śladu porozumienia.

Znów mamy do czynienia z filmem niezwykle gorzkim w wydźwięku. Po przyjaźniach, obietnicach, niespełnionych miłościach i nadziejach na trwałą wspólnotę pozostają jedynie ślady: czy to pająka, który z nowego mieszkania przemieścił się z Marą do starego; czy opryszczyki, którą Lisa złapała od Mary; czy w końcu nacięcia w blacie, które Mara zrobiła zupełnie bez powodu, jakby ze złości. I znów, wydają się mówić Zürcherowie, o wiele łatwiej żyć w symbiozie z owadami i zwierzętami niż z innymi ludźmi, którzy w końcu znikną, pozostawiając po sobie mniej lub bardziej wi-

W obu filmach Zürcherów istotną funkcję pełni skrupulatne przywiązanie do sposobu filmowania, który nieustannie tyle samo pokazuje, co ukrywa.

doczne ślady i mniej lub bardziej istotne wspomnienia. Każdy, jak dzieci dorysowujące nowe postaci do planu mieszkania, który Lisa dostała od Mary na pożegnanie, zostawia ślad w przestrzeni życiowej innego. Ale ta przestrzeń zostanie z czasem zapełniona innymi przedmiotami i osobami, a kartka z planem w końcu się zniszczy, podkreślając niemożliwość utworzenia stabilnej, bezpiecznej przestrzeni.

Jedyna nadzieja tkwi w kurczowym trzymaniu się wspomnień i nostalgicznym powrocie do dawno utraconych miejsc. Dlatego w finałowej sekwencji filmu pojawia się wspomniana w pewnym momencie przez bohaterów pokojówka, która wyruszyła w daleki rejs. Stoi podczas sztormu przy burcie i wspomina pokój Lisy, w którym kiedyś mieszkała, i pozostawiony w nim fortepian, na którym być może grają inni ludzie. Tak jest łatwiej. Oba filmy mówią nam bowiem, że życie z ludźmi tu i teraz nie zawsze należy do najłatwiejszych. Tylko czy osamotniona pokojówka jest rzeczywiście szczęśliwsza?

Być może Zürcherowie opowiedzą o tym więcej we „Wróblu i kominie” (Der Spatz im Kamin, 2022), swoim trzecim filmie.

FRANCISZEK DRĄG

chłodnym okiem

ŻYCIE NA KREDYTCIE



W filmie Anny Jadowskiej „Kobieta na dachu” (2022) widzimy zbliżającą się do emerytury Mirę, dla której sytuacja skrajnego kryzysu finansowego jest początkiem nowego etapu w życiu. O tym, jak powszechny jest w Polsce problem pętli kredytowych, mówi Wojciech J. Król – doradca prawny, kierujący kancelarią ENTA, specjalizującą się w prawnej ochronie dłużników.

„KOBIETA NA DACHU” REŻ. ANNA JADOWSKA: DOROTA POMYKAŁA

Prawie połowa Polaków (ok. 8,5 mln osób) ma jakieś zobowiązanie kredytowe: 2,6 mln z nich to dłużnicy niesolidni, a przynajmniej 400 tys. dłużników to osoby w pętli kredytowej. Bazując na danych z roku 2021 opublikowanych przez BIK InfoMonitor, w Polsce o tym zjawisku mówi się w kontekście osób, które mają opóźnienia w regulowaniu zobowiązań powyżej 30 dni. W praktyce mamy do czynienia z dwoma rodzajami dłużników w pętli kredytowej: takimi, którzy mają tego świadomość, i osobami jeszcze nieświadomymi, choć de facto spłacającymi już stare zobowiązania za pomocą nowych.

Częściej zadłużają się mężczyźni i niestety później zdają sobie sprawę ze swojej niewypłacalności. Kobiety potrzebują więcej czasu na podjęcie decyzji o wzięciu kredytu, choć jednocześnie w przypadku konieczności szybkiej decyzji o kredycie (do jednego dnia) to one szybciej ją podejmują. Obie płcie podobnie wypierają świadomość lub podejrzenie stanu spirali kredytowej. Jednak przyczyny tego wyparcia są różne. Kobiety częściej unikają odpowiedzialności wierząc, że *jakos to będzie*, a mężczyźni odkładają problem *na jutro* w przekonaniu, że zarobią więcej lub zaczną mniej wydawać.

W minionych latach częściej zadłużali się mieszkańcy miast, jednak w roku 2021 liczby te bardzo się wyrównały. Polska wieś jest największym beneficjentem dotacji z UE. Poziom życia sukcesywnie się tam podwyższa. W ślad za nowymi sprzętami rolniczymi, samochodami, telewizorami i ubraniami

mi na wieś zawitała również moda na *modny miejski styl życia*. Rolnicy w wieku około 60 lat żyją w mieszkaniach wyposażonych tradycyjnie. Ale ich dzieci mieszkają już zdecydowanie w stylu miejskim.

Inflacja, w kontekście zadłużenia, oznacza wyższe stopy procentowe, wyższe raty kredytów, mniej pieniędzy w portfelu i wyższe bezrobocie. Pomnoży więc liczbę konsumentów w pętli kredytowej. Już teraz mamy nasilenie liczby osób zainteresowanych upadłością konsumencką, a więc takich z trwałą niewypłacalnością.

Państwo ogranicza pomoc dla zadłużonych jedynie do tarcz antykryzysowych i antyinflacyjnych oraz prawa do upadłości konsumenckiej. Dla przedsiębiorców mamy narzędzia restrukturyzacyjne, które są drogie i raczej kończone upadłościami, a więc nieskuteczne. Różnego rodzaju sposoby w programie Prawnej Obrony Dłużnika, które stosuje nasza kancelaria, są autorskimi projektami, stworzonymi na podstawie doświadczeń naszych klientów. Brakuje jednak systemowych szkoleń skierowanych do zadłużonych, jasnych znaczników, kiedy wpadamy w stan niewypłacalności.

Spirala kredytowa w życiu osobistym prowokuje u dłużnika aktywność przypominającą działania osoby uzależnionej, bardzo podobne do alkoholizmu i zakupolizmu. Najpierw krótkotrwale ulgę i poczucie kontroli nad sytuacją, ale z czasem momenty kontroli i ulgi trwają coraz krócej, a wrażenie bezsilności wraca coraz szybciej. Ostatecznie zaciągnięcie zobowią-

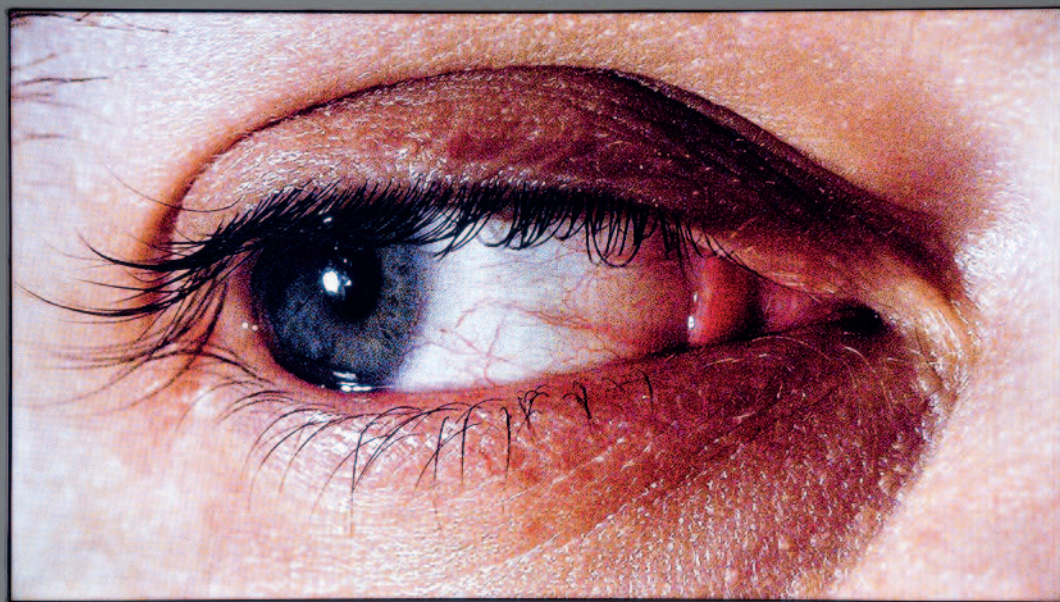
zań staje się czynnością mechaniczną. Po okresie zadłużania w bankach, instytucjach kredytowych i u rodziny przychodzi czas marginalizacji społecznej, ponieważ każda instytucja, nawet rodzina i znajomi, obawiają się kontaktów z osobą w długach z obawy przed koniecznością pomocy. Nazywamy ten okres czasem nietykalnych.

Ludzie w pętli kredytowej żyją wedle bardzo ograniczonego i ubogiego scenariusza, które napisało im życie. Często wpadli w zadłużenia w wyniku poważnej choroby, kiedy trzeba było zaciągać zobowiązania. W naszej kancelarii znamy osobę, która w taki sposób popadła w niewypłacalność – żyjąc, po zajęciach komorniczych, z kwoty 570 zł miesięcznie. Mamy osobę, która po odcięciu ciepłej wody za zaległości spółdzielcze tak przywykła do wody zimnej, że w delegacji uległa poparzeniu, bo zapomniała, że zwyczajowo w łazienkach jest zimna i gorąca woda.

Bez leczenia spirala kredytowa może doprowadzić do nieszczęśliwego finału. Jednak przy determinacji można wyjść na prostą. Rozpocząć nowe, bezpieczne życie. Pamiętam jedną z naszych klientek w stanie poważnego ubóstwa, która po przeprowadzeniu upadłości i po pełnym oddłużeniu zadzwoniła do mnie się pochwalić, że po pierwszej emeryturze, którą po 15 latach otrzymała w pełnej wysokości, kupiła sobie książkę i kilka świeżych gazet. Płakała ze szczęścia.

Notowała Aleksandra Różyńska

RECENZJA FILMU „KOBIETA NA DACHU” STR. 77



Somebody's watching me

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

Jego twórczość mieści się w szeroko rozumianej sferze sztuki interaktywnej. Artysta śledzi i analizuje spontaniczne zachowania osób wchodzących w rozmaite interakcje z jego dziełami.

Całkiem niedawno trafiłem przypadkowo na teledysk artysty występującego pod pseudonimem Rockwell. W połowie lat 80. wylansował on przebój, którego tytuł pozwoliłem sobie wykorzystać powyżej. Piosenkarz nigdy nie zrobił wielkiej kariery, ale ten jeden hit pozostał w pamięci wielu fanów. W mojej tak, bo to jedna z tych piosenek, które w czasach, kiedy byłem jeszcze całkiem młodym kuguairem, nie mogła się ode mnie odkleić. „Somebody's Watching Me” mogłoby też stać się mottem niemal całej twórczości artysty, o którym przeczytacie dzisiaj. Nazy-

wa się Rafael Lozano-Hemmer. Urodził się w Meksyku, ale jego wybraną ojczyzną stała się Kanada, gdzie studiował i zaczynał karierę artystyczną, udokumentowaną dziesiątkami wystaw indywidualnych i zbiorowych w najbardziej prestiżowych przestrzeniach wystawowych świata.

1. Dzisiaj twórczość artysty wydaje się szczególnie aktualna, choć kiedy zaczynał, można go było jeszcze uznać za profetę, wieszczącego ziszczenie się wizji George'a Orwell'a z „Roku 1984”, ukazującego świat, w którym wszyscy poddani są kon-

troli Wielkiego Brata zagląającego nawet w najbardziej intymne zakamarki życia. Teraz książka brytyjskiego pisarza wypada niejako z gatunku science fiction, bo Big Brother towarzyszy nam wszędzie. Dzisiaj rano mój telefon pokazał mi, co robiłem trzy lata temu. Na niektórych zdjęciach była Alicja, uśmiechnięta, karmiła wiewiórki nad saliną w La Mata... Ucieszyłem się widząc ją szczęśliwą, kiedy jeszcze nie przeżuwalimy rozstania. Z drugiej strony przeraża mnie to szperanie w mojej prywatności, choć wiem, że moje fotografie *ogłądają* tylko komputery wyposażone w narzędzia sztucznej inteligencji.

Za emblematyczną pracę Lozana-Hemmera można chyba uznać „Surface Tension” (1992), niejako wprost ilustrującą Orwellovską antyutopię. Realizacja ta, pokazywana zresztą także w Polsce, jest pozornie prosta. Na wielkim ekranie widzimy zbliżenie ludzkiego oka rozglądającego się to w lewo to w prawo. Nie jest to jednak wideo, ale instalacja interaktywna, zbudowana z wykorzystaniem kamery z czujnikiem ruchu wykrywającym pozycję widza znajdującego się przed ekranem. Bezmienny obserwator dosłownie nie spuszcza nas z oka, reagując na każdy gest.

„SURFACE TENSION” (1992), REALIZACJA W MEKSYKU (2015)
FOT. OLIVER SANTANA / ANTIMODULAR RESEARCH



FOT. JAN SPRUI / ANTIMODULAR RESEARCH

„BODY MOVIES” (2001), REALIZACJA W ROTTERDAMIE

Od początków kariery fascynuje się możliwością podglądania widza – nie tylko przy pomocy kamer i detektorów ruchu, ale także innych sensorów.

Niektórzy krytycy, pisząc o sztuce Lozana-Hemmera, używają terminu *surveillance art* [sztuka inwigilacji – przyp. red.]. To określenie wydaje się trafne, choć sam nie przepadam za szufladkami. Jednak meksykańsko-kanadyjski artysta w istocie od samych początków kariery aż do dzisiaj fascynuje się możliwością podglądania widza – teraz już nie tylko za pomocą kamer i detektorów ruchu, ale także innych sensorów. Jego twórczość mieści się w szeroko rozumianej sferze sztuki interaktywnej, ale mamy tu do czynienia ze szczególnym rozumieniem tej kategorii.

Lozano-Hemmer nie zachęca bowiem do aktywnego współtworzenia dzieła, ujawniając sposób funkcjonowania jego interfejsu, ale podgląda i analizuje spontaniczne zachowania osób wchodzących w interakcje z jego dziełami, czasem zamkniętymi w galerii sztuki, a kiedy indziej udostępnianymi w przestrzeni publicznej.

2. W połowie lat 90. twórca interesował się też sztuką telematyczną, pozwalającą budować instalacje łączące obszary, które niekoniecznie musiały znajdować się w jednej fizycznej przestrzeni. Jego „The Trace” (1995) pozwala na spotkanie dwóch

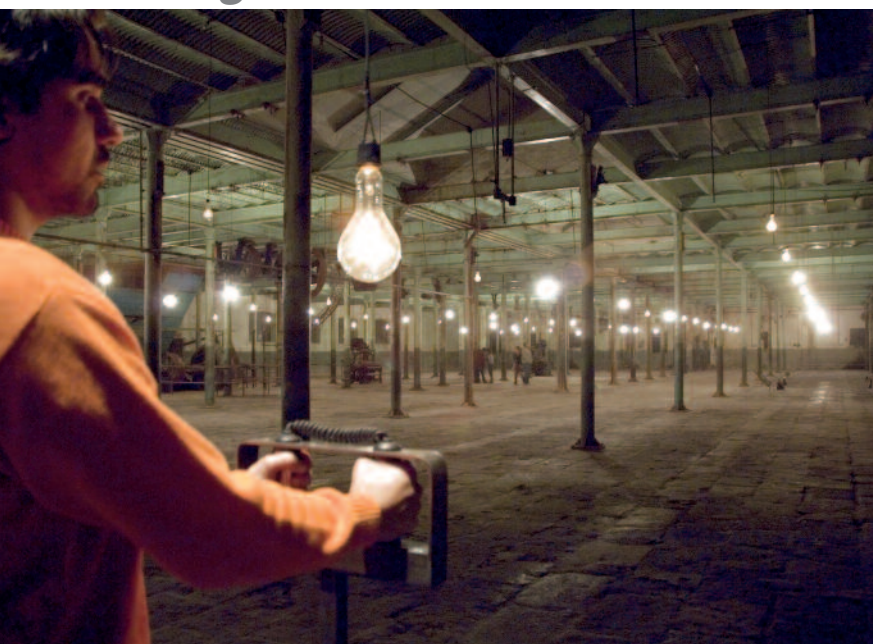
użytkowników, niezależnie od tego czy poszczególne elementy instalacji znajdują się w sąsiadujących pokojach, czy w dwóch różnych miastach. Niby nic nowego, bo współcześnie mamy do czynienia wręcz z zanegowaniem przestrzeni istniejącej realnie, ale pamiętajmy, że Lozano-Hemmer stworzył swoje dzieło w czasach, kiedy Internet był czymś zupełnie innym niż obecnie. To dopiero od połowy lat 90. doszło do jego komercjalizacji, a użytkownicy przecież nie od razu zanurzyli się w cyberprzestrzeni, zastępując bezpośrednie kontakty czatami w nieistniejących wtedy komunikatorach.

Pod koniec dekady lat 90. Lozano-Hemmer rozpoczął także realizację niezwykle ciekawego projektu zatytułowanego „Relational Architecture”. W serii instalacji prezentowanych w różnych miastach w Europie i Ameryce artysta dosłownie wyprowa-

dza sztukę na ulicę, animując czasem pojedyncze budynki, a kiedy indziej większe obszary miejskie.

W „Displaced Emperors” (1997) mamy do czynienia nie tylko z rodzajem *augmented architecture* (rozszerzonej architektury), ale także z interesującym pomysłem polegającym na zestawieniu w niej dwóch posiadłości Habsburgów, przy czym jedna istnieje w przestrzeni realnej, druga zaś tylko w formie projekcji, rzutowanej na fasadę, sterowanej przez przechodniów, mogących wskazywać fragment budynku, który chcieliby zobaczyć od wewnątrz. Efekt rentgenowskiego prześwietlenia nie pozwala jednak zajrzeć do prawdziwej posiadłości w Linzu, bowiem obrazy wyświetlane na ścianach pokazują komnaty Castillo de Chapultepec w Meksyku.

Moim ulubionym dziełem tego cyklu jest szósta z kolei instalacja, zatytułowana „Body Movies”. Podobne jak inne odsłony serii, w pierwotnym zamysle jest to realizacja typu *site-specific*, tym razem zaprojektowana z myślą o jednym z głównych placów Rotterdamu, która jednak została później zaadaptowana dla innych miejsc (m.in. w Lizbonie, Liverpoolu i Hongkongu). Ekranem jest w tym wypadku fasada



„PULSE ROOM” (2006), REALIZACJA W PUEBLA (MEKSYK) FOT. ALEJANDRO BIAZQUEZ / ANTIMODULAR RESEARCH



„WEATHER VANES” (2019), REALIZACJA W MANCHESTERZE

FOT. ROB CONNORS / ANTIMODULAR RESEARCH



Rafael Lozano-Hemmer

(ur. 1967) – artysta sztuki mediów, performer. Absolwent Uniwersytetu Victoria w Victorii i Uniwersytetu Concordia w Montrealu (dziś także wykładowca na tej uczelni). W swoich interaktywnych pracach wykorzystuje najnowocześniejsze technologie. Był pierwszym meksykańskim artystą, który uczestniczył w Biennale w Wenecji (2007). Brał też udział m.in. w biennale w Hawanie, Liverpoolu, Melbourne, Nowym Orleanie, Nowym Jorku, Seulu, Sewilli, Szanghaju i Sydney. Jego prace znajdują się w licznych instytucjach na całym świecie.

▶ dużego multipleksu, na której wyświetlane są serie zdjęć przedstawiające przechodniów sfotografowanych na ulicach miasta. Żeby zmienił się zestaw kadrów rzutowanych na białe płótno rozpięte na budynkach, widzowie (czy raczej interaktanci) musieli zasłonić wizerunki postaci własnymi cieniami. To wszystko było możliwe dzięki skomplikowanemu systemowi, składającemu się z projektorów wysokiej rozdzielczości, ksenonowych lamp o potężnej mocy, robotów i komputerów wyposażonych w oprogramowanie napisane specjalnie na potrzeby projektu.

Lozano-Hemmer lubi układać swoje prace w cykle. Inne to np. „Subsculptures” i „Shadow Box”. W pierwszym artyście mierzy się z formułą rzeźby, nawiązując m.in. do tradycji sztuki kinetycznej, skonfrontowanej tu z możliwościami, jakie daje wykorzystanie komputerów i robotyki. Drugi natomiast wykorzystuje precyzyjne systemy trackingowe, zdolne rozpoznać drobne ruchy widza, a nawet jego mimikę.

„Homographies” (2006) z kolei aplikuje technologię rozpoznawania ruchu w większej skali. Zamocowana na suficie galerii instalacja reaguje na ruch ludzi znajdujących się w dużym pomieszczeniu i modyfikuje układ jarzeniówek poruszanych przez roboty, wyznaczających granice wirtualnego świetlnego labiryntu.

3. Artysta cały czas poszukuje nowych rozwiązań. Śledzi już nie tylko ruch, ale i inne funkcje ciała. W „Pulse Room” (2006) wkraczamy w przestrzeń wypełnioną zawieszonymi na suficie żarówkami, które emitują światło odzwierciedlające puls osób dotykających specjalnych czujników. Pierwsza wersja instalacji była przeznaczona

na do prezentacji w galerii, ale potem Lozano-Hemmer zrealizował jej kolejne warianty, przy czym na przykład o rok późniejsza praca „Pulse Front” była prezentowana na obszarze całego Harbourfront Centre w Toronto – ogromnego kompleksu kulturalnego, w którym odbywają się wydarzenia związane m.in. z kinem, muzyką, teatrem i sztukami plastycznymi.

Dorobek artysty jest bardzo bogaty i mogę tu wspomnieć jedynie o wybranych pracach. Występują one nie tylko w wielkiej obfitości, ale i zróżnicowaniu – choć praktycznie wszystkie oparte są na działaniu sensorów zdolnych mierzyć różne fizyczne parametry. „Voz Alta” (2008), upamiętniająca masakrę w dzielnicy Meksyku zwanej Tlatelolco (studenci zaczęli tam protest przeciwko organizacji Igrzysk Olimpijskich w 1968), jest sterowana głosem, natomiast „Seismoscopes” (2009) rejestruje drżenie podłoża – niezależnie od tego czy jest to trzęsienie ziemi, czy zaledwie kroki pojedynczej osoby. Tytuł „Last Breath” (2012) wyjaśnia wszystko – w tym wypadku interfejs sterowany jest oddechem. W ostatnich latach powstają też prace, w których dane wprowadzane są wprost z Internetu – systemy zaprojektowane przez artystę analizują już nie zachowania człowieka, ale systemów elektronicznych, np. poprzez wyliczanie częstotliwości występowania określonych fraz w sieci.

Apetyt rośnie w trakcie jedzenia. Nie jest zatem zaskoczeniem, że artystę interesują także działania Matki Ziemi jak również innych ciał niebieskich. Najnowsze realizacje, takie jak „Weather Vanes” (2019), analizują pogodę, a nawet – jak w wypadku „Volumetric Solar Equation” (2018) – zmiany zachodzące na powierzchni Słońca.

W moich rozważaniach o sztuce Lozano-Hemmera odwołałem się do George’a Orwella, niewątpliwie stanowiącego inspirację dla wczesnych realizacji artysty, ale w istocie twórca ten wykorzystuje urządzenia mogące śledzić naszą aktywność nie po to, by poddawać ją krytyce. Jego prace są po prostu wpisane w rzeczywistość, w której nasza interakcja ze światem zewnętrznym ma coraz mniej świadomy charakter. Choć czasem niepokoi nas, że Google wie o nas tak dużo, w istocie większość po prostu się na to godzi. Być może jest tak też w wypadku meksykańsko-kanadyjskiego mistrza.

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR



„ORLANDO” (1988) REŻ. SALLY POTTER: TILDA SWINTON



MAŁGORZATA MIRGA-TAS „KIE SERINA” (2018), AKRYL I TKANINA NA PŁÓTNIE, TECHNIKA MIESZANA, ZE ZBIORÓW ARTYSTYKI FOT. MARCIN TAS

QUEERNESS IN PHOTOGRAPHY

do 18 stycznia 2023
C/O Berlin

→ CO-BERLIN.ORG/DE

Trzy wystawy „Queerness in Photography” w C/O Berlin koncentrują się na zagadnieniu reprezentacji tożsamości, płci kulturowej i seksualności w fotografii. Stawiają pytanie, czy społecznie konstruowane płcie są dziś w ogóle aktualne. Wystawa „Under Cover. A Secret History of Cross-Dressers” [Pod osłoną. Sekretna historia cross-dreserów_ek] przedstawia kolekcję amatorskich fotografii, którą francuski reżyser Sébastien Lifshitz gromadził przez kilkadziesiąt lat. Obejmują obrazy od lat 60. XIX wieku, których autorzy_rki używali_ły fotografii, aby za pomocą obiektywu aparatu nie tylko przeciwstawić się dominującą wzorcom kulturowej reprezentacji płci, ale także wykreować i poznawać swoją tożsamość. Wystawa „Casa Susanna. Cindy Sherman Collection” [Casa Susanna. Kolekcja Cindy Sherman] prezentuje wizualny świat społeczności, w której obrębie możliwe było przełamywanie kulturowych norm widzialności tożsamości seksualnej w latach 50. i 60. w USA i ekspresję jej indywidualnych doświadczeń. Uzupełnia je wystawa „Orlando” kuratorowana przez Tildę Swinton, na którą składają się w części prace specjalnie stworzone na tę ekspozycję. ■

CAROLEE SCHNEEMANN. BODY POLITICS

do 8 stycznia 2023
Art Gallery, Barbican Centre,
Londyn

→ WWW.BARBICAN.ORG.UK

Pierwszy tak obszerny w Wielkiej Brytanii przegląd prac pionierskiej, intermedialnej awangardowej artystki, malarki i reżyserki, której dzieła do dziś są punktem odniesienia dla wielu współczesnych twórczyń feministycznych i artystek_ów podejmujących zagadnienia ekspresji doświadczenia kobiecego ciała i jego niewowerystycznej reprezentacji. Indywidualna ekspozycja autorki legendarnych „Fuses” (1965) obejmuje prezentację tworzonych przez nią obrazów, eksperymentalnych asamblaży, pionierskich performance’ów, filmów, rzadkich archiwalnych materiałów – w sumie ponad 200 obiektów wystawienniczych. „Carolee Schneemann. Body Politics” to prezentacja prac zrealizowanych na przestrzeni 60 lat, pozycjonująca Schneemann jako jedną z najbardziej znaczących, prowokujących i inspirujących artystów i artystek XX i początku XXI wieku. ■



FOT. CAROLEE SCHNEEMANN FOUNDATION / ARS, NEW YORK AND DACS, LONDON 2022

CAROLEE SCHNEEMANN, TAŚMA FILMOWA Z PRACY „FUSES” (1964-1967)

WĘDRUJĄCE OBRAZY. MAŁGORZATA MIRGA-TAS

do 5 marca 2023
Międzynarodowe Centrum
Kultury, Kraków

→ MCK.KRAKOW.PL

Małgorzata Mirga-Tas po prezentacjach w ramach tegorocznego Biennale Sztuki w Wenecji i *documenta fifteen* w Kassel stała się jedną z najbardziej znanych współczesnych twórczyń i twórców podejmujących temat historii i reprezentacji Romów. Artystka w subwersywny sposób odwołuje się też do kolonizujących stereotypów dotyczących tej społeczności. Na indywidualnej wystawie w Krakowie zostaną zaprezentowane jej wcześniejsze prace, jak i stworzone specjalnie na tę okazję. ■

kuchnia filmowa

Definiowanie gatunków zostawia widzom i krytykom, sam idzie za historią i tematem, który da mu pęd do działania na wiele lat. O pracy nad „Śbukiem” i serialem „Minuta ciszy” mówi ich reżyser i współscenarzysta – Jacek Lusiński.

FILM JAKO ISKRA, FILM JAKO MŁOTECZEK

ROZMOWA MAI GŁOGOWSKIEJ



„ŚBUK”: ANDRZEJ SEWERYN, MAŁGORZATA GOROL, WOJCIECH KRUPIŃSKI



FOT. ROBERT JAWORSKI



FOT. ROBERT JAWORSKI

Jacek Lusinski – reżyser, scenarzysta. Ukończył Wydział Operatorski w Szkole Filmowej w Łodzi. Jego debiut reżyserski to „Piksele” (2009). Za drugi film, „Carte blanche” (2015) dostał nagrody na festiwalach w Moskwie, Szanghaju i Krakowie. Napisany wspólnie z Szymonem Augustyniakiem scenariusz „Subuka” zdobył nagrodę główną konkursu scenariuszowego Script Pro, a następnie – nagrodę w Gdyni.

– Poprzednie projekty pisał pan sam. „Minutę ciszy” i „Subuka” już ze współscenarzystą...
 – Z kolegą! Scenarzystą dopiero się stał.
 – Jak to się stało, że wasze drogi się złączyły?
 – Takie projekty jak „Subuk” czy „Minuta ciszy” wymagają ogromnej wiedzy merytorycznej, dokumentacji. Trzeba się spotykać z ludźmi, poznać ich świat. To praca dziennikarska, wręcz reporterska. Potrzebowałem drugiej osoby do ogarnięcia tej części pracy. Tak w projekcie znalazł się Szymon Augustyniak, który był dziennikarzem, napisał książkę. Przeciągnąłem go na ciemną stronę mocy, czyli do świata filmu. I został scenarzystą.

– Widać, że film jest dobrze zdokumentowany. W „Subuku” rozkłada pan spektrum autyzmu na czynniki pierwsze, pokazuje jak ważna w życiu autystów jest rutyna...

– Ale to nie jest filmie o autyzmie...

– A o kobiecie.

– Zgadza się. Interesowało mnie, co dzieje się z dziewczyną, która miała wszystko gdzieś, i która jako młoda osoba miała do tego prawo. A tu nagle okoliczności życia wymuszają na niej podjęcie decyzji, które stanowią o niej jako o człowieku. Dlatego zaczynamy tę historię, gdy bohaterka ma 19 lat, a kończymy, gdy ma prawie 40 lat. To jest historia przemiany współczesnej egoistki w kobietę świadomą wartości świata, który ją otacza. Zawsze pojawia się pytanie: ile musiała dźwignąć ciężarów, by dojść do tego punktu? I drugie, które zostawiam widzom: czy było warto?

– Maryśka w „Subuku” dorasta, dopatruje się w tej historii gatunku *coming of age*, opowieści o dorastaniu.

– Gdy piszę film, nie myślę o gatunkach. One są pomocą dla tych, którzy piszą o filmach. Pomaga im to włożyć film do pewnej szuflady. Określanie gatunku to podporządkowanie, a ja nie mogę tego robić, gdy piszę. To znaczy mogę, ale wtedy skupiam się nie na tym, co jest dla mnie ważne. To mi psuje zabawę z kinem. Mnie nie interesuje sprawdzanie się w tym gatunku czy innym jako reżyser. Pracuję w taki sposób, że myślę o tym, co wynika z historii i jaki ma ona ton. Jeśli punktem wyjścia opowieści jest młoda bohaterka, która ma plan na siebie, ale zaczyna on się rozwalać i jako widzowie dość szybko wiemy, że już jej nic z tego nie wyjdzie, to właśnie to determinuje ton, w jakim opowiadam. Czy to będzie na wesoło, czy na smutno. Albo czy – i to lubię – te emocje będą się zmieniać. Nie lubię oglądać filmów, które są robione w jednej tonacji, bo zawsze są płaskie.

– Zmienność tych emocji widać w „Minucie ciszy”. Bohaterowie serialu przechodzą przez różne stany, zmieniają się z odcinka na odcinek. Ale tu jednak zauważam pewien gatunek: tragikomedie.



kuchnia filmowa. PRACA NAD SCENARIUSZEM

▶ – Takie słowa określające są na potrzeby stacji. Oni muszą mieć ułożone w głowie, co mają wyświetlać. Rozumiem tę potrzebę. Ta potrzeba jest również w was, dziennikarzach i czasem w widzach, ale nie we mnie. Mnie w ogóle to nie interesuje. Interesuje mnie to, jak mogę zarządzać historią. To był mój pierwszy serial i był on eksperymentem. Chciałem zobaczyć, czy uda mi się zrobić coś w tej formie.

– **Czym dla pana różni się praca nad serialem od pracy nad filmem?**

– Ilością tej pracy. „Śubuk” miał 102 strony scenariusza, a „Minuta ciszy” musiała mieć prawie 400. Trzeba napisać 4 razy więcej, 4 razy więcej wymyślić, dni zdjęciowych jest 64 a nie 34. Przede wszystkim trzeba mieć większą cierpliwość i samożarcie. Jeżeli mówimy o serialu premium, takim jak „Minuta ciszy”, to jest to praktycznie sześć prawie godzinnych odcinków, a więc sześć godzin fabularnego materiału. Ten serial w całości jest skonstruowany jak film fabularny. Nie tylko każdy odcinek ma zbudowaną wewnętrzną dramaturgię filmową, całość też ma taką samą dramaturgię jak film pełnometrażowy. Trwający prawie sześć godzin. Do Béli Tarra jeszcze brakuje mi bardzo dużo, ale jestem przynajmniej w połowie drogi (*śmiech*).

– **Gdy szuka pan tematu na film, celuje pan w to, co pana najbardziej interesuje?**

– Nie jestem reżyserem do wynajęcia, nigdy nie byłem. Miewam takie propozycje i na ogół je odrzucam. Choć chciałbym dostać kiedyś czyjś scenariusz, który rozpałi we mnie ogień i energię do zrobienia filmu. Na razie jeszcze to się nie zdarzyło.

– **W bliskim otoczeniu zarówno bohaterów „Minuty ciszy”, jak i „Śubuka” jest śmierć. Czy pisanie dwóch takich projektów, jednego po drugim, nie było dla pana nieco dojmujące?**

– Nie. „Minuta ciszy” jest o odchodzeniu i śmierci, ale to nie wszystko. Śmierć jest wszędzie. Siedzi tu gdzieś obok nas. Każdy umrze. Na planie „Śubuka” było mnóstwo dzieci. Ogarnięcie tego i opracowanie było energetycznie pochłaniające. Mam dość dobry kontakt z dziećmi, miałem psychologów do pomocy – całe centrum terapeutyczne pomagało mi przy tym filmie. Czuję się bezpiecznie. Dzieci dają dużo energii. „Śubuk” nie jest o śmierci, jest o życiu. Może po tych energetycznych dzieciakach musiałem zrobić „Minutę ciszy”, by się wyciszyć? (*śmiech*). Nie, tak naprawdę te projekty się na siebie nałożyły przypadkowo.

– **Nałożyły się po 7-letniej przerwie od pana ostatniego filmu, czyli „Carte blanche”...**

– To nie była przerwa. Wykonywałem pracę, która w późniejszym czasie pozwoliła tym projektom się na siebie nałożyć...

– **Czyli tyle trwał proces twórcy.**

– Może trwać i mniej. Wszystko jest kwestią tego, jak szybko znajdę temat i jak on mnie potem niesie. Kiedy zrobiłem „Carte blanche”, zwiedziłem z nim pół

świata. Festiwale, specjalne pokazy... Zajął mi to prawie dwa lata. A później znowu szukałem tematu, który da mi napęd na kolejne parę lat. Tak, by rano się chciało wstać nie z myślą: *o Jezu, znowu tylko: chcę wstać, bo mnie to interesuje i obchodzi*. Pomysł jest niezbędny dla tego pędu. A on nie przychodzi sam. Trzeba go szukać, rozglądać się po świecie... Może już nigdy więcej na żaden nie wpadnę, nie wiadomo (*śmiech*). Tak naprawdę to już wpadłem na nowy temat i zacząłem pracę...

– **Jak znalazł pan pomysł na „Śubuka”?**

– Byłem w centrum terapeutycznym, do którego przychodzą rodzice z dziećmi. Zauważyłem, że na pewne terapie przychodzą tam same kobiety. Nigdy nie ma z nimi mężów czy partnerów. Zacząłem z nimi rozmawiać. Okazało się, że większość mężów zostawił, bo urodziły niepełnosprawne dziecko... Oczywiście niepełnosprawne według tego, jak ten czy tamten facet myśli, czym jest niepełnosprawność. Wszystkie dzieci były w spektrum autyzmu. Niektóre są wysokofunkcjonujące, inne niskofunkcjonujące. Dużo facetów pociękało z takiej sytuacji, ale też są ojcowie, którzy poświęcają się dla swoich dzieci ze spektrum tak samo jak matki. Ich jednak wtedy nie zobaczyłem. Widziałem za to, jak na co dzień te kobiety są przemęczone, źle umalowane, jeden but taki, a drugi taki. Głowy mają gdzieś indziej. To była dla mnie iskra. Co dzieje się w życiu kobiety, która sama musiała się z tym mierzyć? Równie dobrze mogłem się zainteresować wnętrzem głowy faceta, który po prostu mówi, że chce rozwodu, po czym zakłada matce sprawę w sądzie i walczy o prawo do opieki tylko nad dzieckiem, które autyzmu nie ma. Ale stwierdziłem, że nie mam zamiaru poświęcać życia na opowiadanie o jednostkach złych. Wolałem opowiedzieć o matkach. Widzisz dziewczynę, która ma dwadzieścia parę lat, a wygląda na dwa razy starszą i to nie przez brak dbania o siebie, tylko dlatego, że poświęca życie na coś innego. I to widać w jej ciele. To jest postawa, o której warto opowiedzieć.

– **Czyli „Śubuk” zaczął się od Maryški.**

– Tak. Nasza dokumentacja z Szymonem polegała głównie na tym, że spotykaliśmy się z wieloma matkami. Najbardziej interesowały nas te z małych miast. Zawsze ten świat z centrum dochodzi tam później. Jeździliśmy na przykład po Ścianie Wschodniej i po innych mniejszych ośrodkach i tam rozmawialiśmy z matkami dzieci ze spektrum autyzmu. Z tego jest ulepiona Maryška, jest w niej wiele historii różnych kobiet.

– **Do roli 7-letniego Kubusia szukał pan chłopca ze spektrum autyzmu. Wojciech Kruński poradził sobie fenomenalnie. Aż ciężko uwierzyć, że to jego pierwsza rola...**

– Wojtuś jest autystą, który praktycznie nie mówił. Nasze terapeutki zapewniły mu za darmo terapię i zaczął mówić, ale dopiero do filmu. W okresie zdjęciowym mówił



pojedyncze słowa, na przykład *nie* albo *nie chcesz*. To była jedyna forma komunikacji. Casting polegał na tym, że Julia Popkiewicz, która zajmowała się castingiem, szukała dzieci w różnych fundacjach. Nigdy wcześniej chyba nie miała takiego zadania zawodowego – znaleźć autystę, który zagra w filmie. Zależało mi na tej podstawowej wiarygodności na ekranie. Chciałem pokazać widzom, jak wygląda prawdziwy autyzm. Pod sam koniec poszukiwań powiesiliśmy ogłoszenie o castingu w jednej z fundacji. I tam akurat był Wojtuś z mamą. Rozmawiała z mężem: odezwać się czy nie? On nie wierzył, że im się uda... Ale się odezwała. Wysłałem Julię na spacer do parku z Wojtusiem i jego mamą, by nakręciła ich kamerą beze mnie, nie chciałem go spłoszyć. Zobaczyłem prosty materiał – jak chłopiec chodzi, reaguje. Natychmiast rozpoznaliśmy ogromny potencjał. Potem to już była praca w centrum terapii, którego szefową jest moja żona, więc miałem ułatwioną drogę... Wojtuś przychodził na terapię, na próby z Gosią Gorol, odtwórczynią roli Maryški. Okazało się, że Gosia ma niezwykle talent do pracy z dziećmi. I to nam



„MINUTA CISZY”: ROBERT WIĘCKIEWICZ, TOMASZ DRABEK



„SUBUK”: MAŁGORZATA GOROL

FOT. ROBERT JAWORSKI

bardzo pomogło. Wojtuś ją polubił. Ciężko jest wymagać od dzieci, by grały to, co zwykłe efekt ekranowy takiego grania jest marny. Pracowaliśmy zatem z Gosią i Wojtusiem tak, by wszystko działo się wokół danego tematu sceny, a nie by chłopiec przechodził na przykład z jednego miejsca na drugie, jak to opisałem w scenariuszu. Miałem na planie matkę Wojtuscia i psychologkę, która się nim opiekowała. Na planie mieliśmy zrobiony też pokój do integracji sensorycznej, w którym Wojtuś był po każdej scenie wyciszany... Zresztą inne dzieci grające w „Subuku” też z niego korzystały, by się rozładować emocjonalnie. Plan zdjęciowy w scenach z Wojtkiem był bardzo ograniczony. Ekipa była przeskolona, że ze względu na dziecko nie mogą palić fajek, podnosić głosu, być wulgarni. To mogłoby Wojtuscia przebudzcować. Ekipa się do tego wszystkiego dostosowała, miała świadomość, że robi coś, co jest istotne. Iskrą trzeba zarazić też innych.

– „Subuk” rozgrywa się w latach 1989-2008. Mimo to historia matki, która szuka pomocy dla swojego syna, mogłaby się wydarzyć

Nie lubię oglądać filmów, które są robione w jednej tonacji, bo zawsze są płaskie.

i dziś. Zdaje się, że wykluczenie jest stałym elementem życia społecznego. Czy myśli pan, że za pomocą kina można coś zmienić w tej kwestii?

– To wszystko jest kwestia skali. Systemowo pewnie kino nie może wiele zdziałać. Ale w skali mikro – gdy pomyślimy o filmach, które miały dla nas większe znaczenie lub o takich, które długo w sobie nosiliśmy – jest to możliwe. Film może nam uświadomić choćby istnienie jakiegoś zjawiska na świecie. Albo pokazać je z innej perspektywy. Zakładając, że ktoś widział tak zwanego *wrzeszczącego bachora na podłodze*, być może po seansie „Subuka” dokona krótkiej analizy sytuacji, będzie wiedział, jaka jest tego przyczyna. Za-

uważy, że to zachowanie dziecka niekoniecznie jest kwestią złego wychowania – przyczyna może być znacznie głębsza. W takiej małej skali kino może pomóc. To również kwestia opakowania, bo jeśli do takiego filmu doda się jeszcze inne działania społeczne, na przykład próbę zmiany ustaw mogących poprawić życie takich matek, to wtedy skala się poszerza. Czasami film jest iskrą, a czasami małym młoteczkami. A nawet mini-młoteczkami, którzy puka do głów. Do jednych się dopuka, a na inne nawet tęgi młot nie zadziała.

– **Czy tworzenie kina to dla pana misja?**

– Nie. Takie hasła można wypisywać na sztandarach zdając do szkoły filmowej. Wtedy daje to dobry napęd, by przejść przez wszystkie przeszkody, które po drodze się spotyka. Jeśli jednak po latach pracy w tym zawodzie dalej tylko tak by się do tego podchodziło, to znaczy że nie zaszła żadna ewolucja mentalna ani intelektualna. A droga twórcy polega na zmianie, na rozwoju. Niektórzy robią coraz fajniejsze kino, inni piszą głębsze książki, a jeszcze inni idą w ilość i potrafią zrobić coraz więcej produkcji w tym samym czasie. Każdy ma swoją drogę. Jest takie powiedzenie *jeśli ktoś w młodości nie był lewicowcem, to na starość zostanie s...synem*. Ono definiuje podejście człowieka do świata. Jak masz pewną wrażliwość i ideowość w sobie, to siłą rzeczy posiadając takie narzędzia patrzysz na świat trochę inaczej niż osoba, która ma udręconą głowę i wszystko widzi w czerni i bieli. Wszystko ma swoją funkcję w tym świecie. Spisanie takiej historii jak „Subuk” zajmuje co najmniej trzy lata. A jaki ogień podtrzyma tę temperaturę przez trzy lata? W „Subuku” było to wkurzenie, gniew, niezgoda na to, że w naszym cywilizowanym kraju dzieją się takie rzeczy. Robienie kina to po prostu twarde stąpanie po ziemi z głową w chmurach.

ROZMAWIAŁA MAJA GŁOGOWSKA

GODNE KAMERY

ROZMOWA FELIKSA PLATOWSKIEGO



„MATKA KRÓLÓW” (1982): BOGUSŁAW LINDA, MAGDA TERESA WÓJCIK

Przypominamy polityczne, zaangażowane, soczyste filmy Janusza Zaorskiego w rozmowie z reżyserem z okazji jego 75. urodzin i 50-lecia założenia słynnego Zespołu Filmowego „X”, o którym twórca właśnie przygotowuje film.



FOT. WFDIF

– Jest pan współtwórcą kina niepokoju moralnego. Te filmy, które powstawały na przełomie lat 70. i 80., zajmowały wyraźne stanowisko polityczne, były krytyczne wobec ustroju, z nieufnością przyglądały się kondycji etycznej społeczeństwa. Zastanawiam się

czy tego typu twórczość – zaangażowana politycznie, krytyczna i *wtrącająca się* ma w dzisiejszej Polsce rację bytu i czy jest na nią zapotrzebowanie?

– Uważnie śledzę i oglądam współczesne polskie kino – realizowane już przez kolejne pokole-

nie po twórcach kina moralnego niepokoju. Te filmy skupiają się na człowieku jako jednostce, nie opowiadają o grupach czy formacjach ideowych, ruchach społecznych, organizacjach. Tego typu narracje zdarzają się już tylko w kinie historycznym, są to na

przykład filmy o harcerzach czy marynarzach. Problematyka moralna jest obecna we współczesnej polskiej twórczości filmowej na poziomie indywidualnych wyborów. Znakomitym przykładem jest film Anny Jadowskiej „Kobieta na dachu” z wybitną kreacją Doroty Pomykały. Współczesne polskie opowieści filmowe nie podążają po linii: niewydolny ustrój i jego ludzie trzymający się stołków, którzy wcale nie chcą polepszać nam życia, a po drugiej stronie – mniejszość społeczna, grupa jednostek, która próbuje się tym wszystkim nie zabrudzić, pozostać wierna zasadom. W dzisiejszych czasach producenci nie chcą reklamować żadnego projektu jako filmu politycznego. To nie wpływa tylko z obaw cenzuralnych, ale w głównej mierze z tego, że producenci wiedzą, że taka tematyka się dobrze nie sprzeda. Nieco odchodząc od naszych realiów przypomnę, że już od początków kina, od braci Lumiére uformowały się jego dwa nurty. Jeden – filmu jako baśni, snu, rozrywki, a więc środka służącego do oderwania się od przykrych życiowej codzienności... Była też od zawsze obecna druga grupa kinowej widowni, do której się naj-

częściej zwracałem jako reżyser, i która chciała zobaczyć na ekranie kogoś podobnego do siebie, kogoś, kto ma takie same problemy, kto chce je rozwiązać, chce walczyć. Kto nie godzi się na zło. Mądry gospodarz kinematografii powinien dbać, żeby te obydwa nurty były dofinansowywane na zasadzie pół na pół. Filmy komercyjne zarabiają przecież na artystyczne i autorskie, które z kolei inspirowały kino jako całość; chociażby formalnie wpływają niejednokrotnie na dzieła komercyjne czy popkulturowe. Kino to dziwna hybryda pomiędzy czystą rozrywką a sztuką; raz zbliża się do jednego biegunu, raz do drugiego.

– Mam wrażenie, że w pana twórczości, tak różnorodnej tematycznie i gatunkowo, żyje i pulsuje cała mnogość problemów aktualnych do dzisiaj. „Piłkarski poker” wydał mi się smutną metaforą Polski – nie tylko też z końca lat 80.

– Jak najbardziej! Zaliczam ten film do ostatnich akordów kina niepokoju moralnego. Powiedziałbym, że jest to metafora kraju, który gnije, który się prostytuuje, który upada moralnie. Na przykładzie piłki nożnej fantastycznie można to było poka-



FOT. RAFAŁ PLACEK / GILDIA REŻYSERÓW POLSKICH

Janusz Zaorski – reżyser i scenarzysta. Ukończył reżyserię w Szkole Filmowej w Łodzi w 1969 roku. Debiutował w kinie filmem „Uciek jak najbliższy” (1972). Za „Awans” (1975) i „Baryton” (1985) dostał Srebrne Lwy Gdańskie, a za „Matkę Królów” (1982/1987) Złote Lwy Gdańskie oraz Srebrnego Niedźwiedzia w Berlinie. „Pokój z widokiem na morze” (1978) i „Jezioro Bodeńskie” (1986) nagrodzono w Locarno.



FOT. RENATA PAUCHEL / WFDIF

„PIŁKARSKI POKER” (1988): JANUSZ GAJOS

zać. Muszę przyznać, że w roku premiery w czasie dokonujących się przemian ustrojowych, ten obraz nie trafił w swój czas, ale teraz się okazuje, że jak stare wino, jest to film coraz mocniejszy. Jestem często pytany kiedy zrealizuję sequel „Pokera”. Odpowiadam wtedy, że zrobię to, dopiero kiedy przestanie być on aktualny. I mam spokój! (śmiech).

– Pana „Baryton” to przykład rzadko spotykanego dziś w polskim kinie porywającego spektaklu filmowego w stylu retro. To jednocześnie zbiorowy portret grupy ludzkich indywidualności – dwulicowych, interesownych, które skupiają się wokół jednostki z pozoru genialnej i rozdzielającej apanaże.

– Tak, jest to niewątpliwie film pokazujący układ quasi mafijny – otoczenie i świta barytona żyje z niego, on z nich. To oczywiście aktualny problem i zjawisko nieprzemijalne. Z „Barytonem” wiąże się zresztą zabawna historia. To jest film, który zrobiłem niejako na zaliczenie.

Był rok 1982, miałem dwa filmy na półce – „Dziecinne pytania” i „Matkę Królów”. Udałem się do szefa kinematografii Jerzego Bajdora – chciałem realizować „Jezioro Bodeńskie” według powieści Stanisława Dygata. Ten projekt wydawał się ówczesnej władzy niepewny i niewygodny. Bajdor postawił sprawę następująco: *Pan musi zrobić film apolityczny i jeśli pan to dobrze zrobi, to ja panu pozwolę zrobić „Jezioro Bodeńskie”*. Był to uczciwy deal ze strony urzędnika – oczywiście nie miałem pewności czy obietnicy dotrzyma. Scenariusz „Barytona” dostałem od Felka Falka, który w tym czasie chciał poświęcić się w pełni realizacji filmu inspirowanego postacią Marka Hłaski. Dopisałem do scenariusza coś, czego u Falka nie było – wyszedł ze mnie, prawie jak zawsze, homo politicus. Akcję filmu osadziłem w dniu, w którym Hitler zostaje kanclerzem. Nie było to naganne w oczach decydentów, a za film dostałem główną nagrodę w Gdyni. Mo-



„BARYTON” (1984): MAŁGORZATA PIECZYŃSKA, ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ

FOT. RENATA PAUCHEL / WDFIF

► głem realizować „Jezioro Bodeńskie”; wybrałem z sytuacji *with a little help of my friends*.

– Rolę barytona wykreował Zbigniew Zapasiewicz, który grał w pana filmach w sumie trzy razy. Nie powiem niczego odkrywczego, ale gdy wraca się do jego ról w filmach pana i innych reżyserów z lat 70. i 80., uderza niezmiennie, jak fantastyczny był to aktor, jak bezbłędnie i różnorodnie portretował powierzane mu charaktery i postaci. Na czym według pana polegał fenomen tego artysty?

– Przede wszystkim to był bardzo inteligentny człowiek, z wielkim intelektualnym zapleczem, z różnorodnymi zainteresowaniami, obejmującymi także fizykę i matematykę. Był przykładem, że zdobyta wiedza zawsze w pewnym momencie się przydaje – jeśli jest pogłębiona, a nie tylko naskórkowa i plakatowa. Trzeba wyraźnie powiedzieć, że Zapasiewicz to był intelektualista, który wypowiadał się poprzez grę aktorską. On nie musiał grać inteligentów – on taki był, miał zawsze oryginalne zdanie, często podparte głęboką lekturą literatury współczesnej i klasycznej. W naszych rozmowach bardzo mało mówiliśmy jak on ma grać swoje role. Rozmawialiśmy,

jaka to ma być postać, z czego ma być ulepiona, w jakich czasach jest osadzona, czego się obawia, a czego nie, czy jest na przykład naiwna... Byliśmy ze Zbyszkiem zaprzyjaźnieni, bywaliśmy u siebie w domach. Często mówił: *Janusz, ja chętnie w ciebie zagram, bo nam się fajnie gada, pracuje – tylko chciałbym za każdym razem coś innego grać*. I zagrał u mnie złodzieja, bonza partyjnego i barytona – afektowanego idiotę; rolę z kompletnie innych światów. Bardzo kocham aktorów i uważam, że aktor poza scenariuszem jest w filmie najważniejszy i dlatego zawsze starałem się angażować najlepszych. Oprócz Zapasiewicza, do najwybitniejszych, z którymi pracowałem, zaliczam Gustawa Holoubka, Janusza Gajosa, Piotra Fronczewskiego i Mariana Opanię.

– W filmie „Pokój z widokiem na morze” pokazał pan sytuację, w której o życie niedoszłego samobójcy toczy się walka między dwoma postawami lekarskimi, a mówiąc bardziej ogólnie postawami w traktowaniu człowieka. Metodę zakorzenioną w wiedzy naukowej reprezentuje młody psychiatra grany przez Piotra Fronczewskiego, postawę empatyzującą wyraża profesor grany przez Gustawa Holoubka.

– Proszę nie zapominać, że w filmie pokazana była też trzecia droga – siłowa, reprezentowana przez prokuratora granego przez Marka Bargiełowskiego. Przed realizacją filmu przeczytałem książkę profesora Kazimierza Jankowskiego „Od psychiatrii biologicznej do humanistycznej”, problem samobójstwa głęboko mnie poruszył i zainteresował; zacząłem się zastanawiać, dlaczego ludzie chcą to robić, jakie mają motywy, jak się potem prowadzi tym, którzy zostają wyprowadzeni z decyzji o samobójstwie, czy mogą – mówiąc krótko – z tego wyjść, czy są uzależnieni od depresji... Jednocześnie przystępując z Maciejem Karpińskim do pisania scenariusza o niedoszłym samobójcy wiedziałem, że nawet średnio wyrobiony widz po pół godzinie filmu się zorientuje, że on nie wyskoczy z tego okna. Postanowiliśmy stworzyć napięcie wywołane walką postaw tak, żeby widz się zastanawiał, która metoda ostatecznie wygra. Wpisaliśmy w to także konflikt generacyjny. Chcieliśmy pokazać w tym filmie następującą sytuację egzystencjalną: osoba stojąca na gzymsie miała zostać podprowadzona do podjęcia suwerennej decyzji, miała zrozumieć, że ma wolność wyboru,

zdecydować o swoim dalszym życiu z własnej nieprzymuszonej woli. Tylko takie rozwiązanie byłoby szansą dla tego człowieka na ocalenie w dalszym życiu. Do różnie *zalatwienie sprawy* za pomocą kajdanek czy farmakologii sprawiłoby, że on dalej ponawiałby podobne próby w przyszłości. Stary profesor doszedł do środka, do wnętrza tego człowieka i kilkanaście godzin spędzonych na rozmowach z nim nie poszło na marne. Uważam, że Gustaw Holoubek stworzył w tej roli wielką, subtelną i czystą kreację opartą na półtonach i ćwierćtonach. Dodam, że monologi tej postaci zostały napisane przez Bolesława Michałka – wybitnego i wyjątkowego człowieka, który pełnił opiekę literacką nad projektem. Film powstał w Zespole „X” kierowanym przez Andrzeja Wajdę.

– Pana „Awans”, zrealizowany według prozy Edwarda Redlińskiego, oglądany dzisiaj wydaje się aktualny w kontekście debaty o ludowej historii Polski, o znaczeniu i roli kultury i sztuki ludowej.

– Ten film również nie trafił w swój czas, przypomnijmy, że powstał w połowie lat 70., a Polska za Gierka chciała być bardzo konsumpcyjna; widzowie nie ro-



„JEZIORO BODEŃSKIE” (1985):

zumieli ironicznego, kpiarskiego stosunku Redlińskiego do przemian, jakie dokonywały się na polskiej wsi, do tworzenia sztucznego tworu, jakim była celiaria. Po latach wydaje mi się, że diagnozy pokazane w filmie są celne, film jest żywy, zabawny. Świeży i celnie pokazany wydaje mi się problem autentyczności i imitacji. Przypomnijmy, że cały okres PRL to czas jednej wielkiej podróży: spodnie *czterej pancerni* udawały dzinsy, ciernik był *à la tosoś*, bo przecież nie było tosośa w sprzedaży, a syrenka udawała samochód. To był dla mnie bolesny temat i chciałem go przepchnąć w tym filmie właśnie w formie komediowej. Warto przy tej okazji przypomnieć postać Edwarda Redlińskiego, autora pierwowzoru literackiego tego filmu. Urodzony we Frampolu – wtedy to była wieś położona dwanaście kilometrów od Białegostoku, obecnie jego dzielnica. Człowiek nieprawdopodobny – studiował na politechnice, bardzo lubił czytać. Kiedyś trochę przypadkiem sięgnął po książkę z półki swojego kolegi – wybrał „Ferdynand”, bo słyszał, że jest ktoś taki jak Gombrowicz. Poszedł do domu, przeczytał ją, potem jeszcze raz i jeszcze jeden raz... w sumie siedmiokrotnie.

Następnie odwiedzał znajomych i wybrał z ich półek 365 książek przez nich polecanych. Od „Cichego Donu” Szolochowa, przez dzieła Faulknera, Tomasza Manna... Wyjechał do Frampola i codziennie czytał inną książkę z tej listy. I tak został pisarzem. Godne kamery, prawda? W mojej opinii jego „Konopielka” to jedna z najlepszych książek w historii polskiej literatury. A współpraca z Redlińskim była dla mnie jedną z najbardziej intelektualnie ożywczych.

– „**Matka Królów**” zrealizowana na podstawie powieści Kazimierza Brandysa to pana najsłynniejszy film. Co było dla pana najistotniejsze przy jego realizacji?

– Chciałem pokazać fasadę systemu komunistycznego z jego językiem urzędowym i zderzyć ją z tym, co dzieje się na jego tyłach,

Tradycja romantyczna jest naszym obciążeniem, ale bez niej jest może jeszcze gorzej.

jak żyją zwykli ludzie, którzy posługują się językiem prywatnym. Bohaterka filmu Łucja Król wywodzi się z klasy robotniczej, więc ustrój robotniczo-chłopski miał być dla niej. Okazuje się, że ona w ramach tego systemu cierpi katusze, tracąc wszystkich synów... Drugim bohaterem filmu, którego losy pokazywane są równoległe do życia Łucji, jest Wiktor Lewen, komunista żydowskiego pochodzenia, który ślepo wierzy w Partię i wszystkie te pięknie brzmiące idee. Bardzo zależało mi na zderzeniu utopijnych założeń komunizmu i smutnej, i tragicznej praktyki tego systemu. Nie chciałem zrobić jednak dwóch osobnych filmów w jednym filmie, chciałem te losy zapleść jak warkocz. Zrozumiałem, że bohaterkę muszę ubrać polityką, a Lewena niejako ubrać w domowe pielesze. Od początku wiedziałem, że Zbyszek Zapasiewicz zagra postać komunisty świetnie, więc skupiłem się na pracy z Magdą Teresą Wójcik. Bardzo się cieszę, że mój wybór padł na tę aktorkę, wybitną specjalistkę od teatralnych monodramów. Myślę, że stworzyła wzruszającą postać, która w walce o synów nie ma w sobie nic z sentymentalizmu lub czułościowości. To w mojej opinii jedna z najpiękniejszych ról kobiecych w filmie polskim.

– Mówił pan wcześniej o filmie „**Jeziro Bodeńskie**” według prozy Stanisława Dygata. O czym jest ten film – obraz być może najbardziej przepełniony szaleństwem i fantazją ze wszystkich, które pan zrealizował.

– Mówiąc krótko, jest to film bardzo gombrowiczowski, o tym, że przed gębą uciec nie sposób. To jest też o tym, że tradycja romantyczna jest naszym obciążeniem, ale bez niej jest może jeszcze gorzej. Bohater filmu uwikłany jest w odtwarzanie schematów i stereotypów na temat polskości – gdy chce uwieść dziewczynę, gra romantycznego bohatera, a więc kogoś, kim nie jest. Gdy jednak chce być sobą, być *normalny*, to staje się nieinteresujący, a więc na powrót zanurza się w rolę... Kluczowym momentem utworu jest finałowy monolog bohatera. Bardzo polecam jego lekturę szczególnie dzisiaj; sam muszę do niego wracać co kilka lat – chodzi w nim o to, żeby mit bohatera w sobie niejako zniszczyć, być wolnym od schematów, oderwać się od sztywno pojmowanej tradycji, otworzyć



FOT. ROMAN SUMIK / FINA

„AWANS” (1974): MARIAN OPANIA, BOŻENA DYKIEL

się na nowe wyzwania reprezentowane przez kolejne pokolenia. Myślę, że Stanisław Dygat – pół Francuz, pół Polak – miał pełne prawo i umiejętność, żeby sformułować taki przekaz, miał po prostu odpowiedni dystans, którego my tutaj nie mamy.

– **Proszę powiedzieć kilka słów o idei zespołowości, która towarzyszyła pana pokoleniu. Czym ona była i jaką rolę odegrała w powstawaniu filmów lat 70. i 80.?**

– My – reżyserzy i reżyserki skupieni wokół Zespołu „X” kierowanego przez Andrzeja Wajdę – pomagaliśmy sobie, dzieliśmy się tekstami, graliśmy u siebie nawzajem, czytaliśmy własne teksty, staraliśmy się dopomagać w kompletowaniu obsady aktorskiej. Jeśli była rywalizacja między nami, to w dobrym tego słowa znaczeniu. Andrzej Wajda był liderem, który dążył, żebyśmy stawiali się jak najbardziej kreatywni.

– **Obecnie pracuje pan nad rozwojem projektu, który będzie połączeniem filmu dokumentalnego i fabularnego, i będzie opowiadał właśnie o środowisku skupionym wokół Zespołu Filmowego „X”.**

– To moje wielkie marzenie, żeby zrealizować ten obraz. Głównie z wielkiej wdzięczności i miłości dla osób, którym tyle zawdzięczam; nie tylko dla Andrzeja Wajdy, także na przykład dla kierowniczkich produkcji Barbary Pec-Slesickiej...

– **Czy wiadomo już, kto zagra Andrzeja Wajdę?**

– Bogusław Linda.

ROZMAWIAŁ FELIKS PŁATOWSKI



FOT. RENATA PAUCHEŁ / WFDIF

KRZYSZTOF PIECZYŃSKI, GUSTAW HOLOUBEK

TO, CO Z DUSZY WYRYWA SIĘ RAKIETĄ

ROZMOWA PIOTRA CZERKAWSKIEGO

Wyśmienity aktor, który w ostatnich miesiącach pokazał, że jest także wszechstronny: w „Orle. Ostatnim patrolu”, serialu „Wielka woda” i w końcu w komedii „Chrzcziny”.

– Na początek muszę pogratulować ci lojalnych kolegów.

– Dlaczego?

– **Próbowałem wypytać o ciebie kilku wspólnych znajomych z branży. Wszyscy odpowiedzieli, że wasze wspólne przygody nie nadają się do opowiadania.**

– Bez przesady. Prawa nie łąkaliśmy.

– **Początek godny rozmowy z kimś, kto zacerpnął życiowe motto z wiersza Bukowskiego.**

– Mówisz o: *nie rób tego, chyba że samo wyrywa ci się z duszy rakieta*. To z wiersza „Znaczą chęć być pisarzem?”, uwielbiam go do dziś. Gdy byłem nastolatkiem, pokazał mi drogę, zbudował mnie. Bukowski pisze o swoim fachu, ale od razu czułem, że jego refleksje można odnieść do wszystkich zawodów, a na pewno do aktorstwa.

– **Dlaczego to takie ważne, żeby chęć grania wyrywała ci się z duszy rakieta?**

– Bo jeżeli – jak ja to nazywam – *gwałcisz się*, zapominasz o wolności artystycznej i bierzesz rolę, by spełnić czyjeś oczekiwania, dla poklasku, blichtru, taniej rozpoznawalności, to nie jest właściwa droga, to nie ten zawód. Mało zawód. Trzeba ustawić sobie życie tak, żeby miało sens dla ciebie, bo dopiero wtedy będzie go miało też dla innych.

– **Zawsze byłeś tego taki pewien?**

– Przeciwnie. Na egzaminie gimnazjalnym dostałem dwa punkty więcej z części matematyczno-przyrodniczej niż z humanistycznej, uznałem, że to znak, i w liceum poszedłem do mat-fizu. Trafiłem do bardzo dobrej klasy, ale szybko się zorientowałem, że tam nie pasuję. Wtedy też pomógł mi Bukowski. Nauka matematyki i fizyki nie wyrywała mi się z duszy rakieta, więc postanowiłem coś zmienić. Szukałem czegoś, co przywróci moje życie na właściwe tory, miotałem się i trochę przez przypadek odkryłem, że moją drogą będzie aktorstwo. To odkrycie nadało sens mojemu życiu. Na studia dostałem się właściwie z marszu – zdawałem do dwóch szkół aktorskich i przyjęto mnie do obu.

– **Po takim starcie na studiach, na które ostatecznie poszedłeś do Krakowa, musiało ci iść jak z piątka.**

– Tylko na początku. Mniej więcej na trzecim roku zaczęła mnie zżerać gigantyczna trema. Na próbach szło mi świetnie, w dzień egzaminu, który u nas ma formę ocenianego występu, spektaklu, budziłem się zrelaksowany, a gdy przychodził czas, by wyjść na scenę, czułem, że drżą mi ręce, w ustach robi się sucho i nie wiem, czy będę w stanie komukolwiek się pokazać. Osta-

tecznie grałem swoje, zaliczałem egzaminy, ale byłem tak zestresowany, że nic z nich nie pamiętałem. W końcu opowiedziałem o tym jednej ze swoich profeserek, a ona, własnymi słowami, powtórzyła mi właściwie to samo, co Bukowski: *Nie wychodź na scenę albo na plan filmowy, jeśli nie czujesz, że naprawdę musisz opowiedzieć historię, którą masz do opowiedzenia*. Ta rozmowa bardzo mi wtedy pomogła i pomaga do dziś.

– **Nie wierzę jednak, że ani razu się tej zasadzie nie sprzeniewierzyłeś.**

– Co do zasady staram się być profesjonalistą i podchodzę do każdej roli z zaangażowaniem i czułością, ale... jestem już jednak w innym miejscu, zaczęła się dojrzałość, dorosłe życie, poczucie odpowiedzialności za rodzinę. Nie mam problemu z przyznaniem, że aktorstwo jest dla mnie także źródłem dochodu. Nawet jeśli w związku z tym przyjmuję role, które mają swoje ograniczenia i które nie wyrywają mi się z duszy rakieta... To trudne, ale nie wszystko, co dostają na warsztat, jest wartościowe, ale gdy innej pracy nie ma, a inflacja przyciska... Ten zawód potrzebuje również pokory.

– **Co ma do tego pokora?**

– Rozmawiałem niedawno z żoną, która też jest aktorką,

o szumie, jaki wytworzył się wokół „Wielkiej wody”. Przez kilka dni po premierze byłem bombardowany wiadomościami w stylu: *Świetnie, Szuszu, gratulacje, naprawdę wybitna rola*. Czytałem to wszystko i powiedziałem w końcu żonie: *Kurczę, ale ja nie czuję, że zrobiłem coś wyjątkowego. Podchodziłem przecież do tej roli identycznie jak do innych*.

Wniosek z tego chyba taki, że jeśli projekt ma porządną budżet, zdolnego reżysera i ogólnie okaże się sukcesem, to nagle rola też zostaje uznana za wybitną. A jeśli innym razem również dasz z siebie wszystko, ale okaże się, że w scenariuszu są luki albo film nie wyjdzie z jakiegось innego powodu, to i na twoją grę nikt nie zwróci uwagi albo nawet oceni negatywnie.

– **Jak się czujesz ze świadomością, że nie wszystko w twoim życiu zawodowym zależy od ciebie?**

– Teraz już całkiem nieźle, ale wcześniej zdążyłem osiwieć i pójść na terapię. Mój proces godzenia się z rzeczywistością trwa i nigdy nie będzie łatwy, ale przynajmniej rozumiałem, że lepiej spędzić miło czas z rodziną niż zamykać się w pokoju i frustrować, bo w projekcie z moim udziałem coś nie wyszło.

– **Ten spokój na pewno jest ważny, ale zakładam, że nie może przesłaniać troski o własne ego.**

– Z tym ego jest trudna sprawa. Zostałem wychowany w poczuciu, że jego posiadanie to właściwie coś złego. Jeśli ktoś w moim otoczeniu walczył o siebie i chciał stawiać na swoim, od razu uznawałem, że zachowuje się toksycznie. Takie myślenie mocno dało mi w kość, bo przez lata nie lubiłem wyrażać własnego zdania i czemuś się sprzeciwiać z obawy, że zostanie uznany za narcyza. W związku z tym płynąłem z falą i godziłem się na różne rzeczy, które mi nie odpowiadały, myśląc, że i tak nie da się tego zmienić. Funkcjonowałem tak przez dwadzieścia parę lat. Dopiero niedawno nauczyłem się mówić: *Nie, nie zgadzam się*.

– **W ostatnim czasie zagrałeś w kilku głośnych filmach. Najpóźniej z nich, bo w połowie listopada, do kin weszły „Chrzcziny”. Co sprawiło, że myślisz o występie w debiucie fabularnym Jakuba Skoczyna wyrywała ci się z duszy rakieta?**

– Na pewno determinacja reżysera, który po prostu chciał, żeby w niego zagrał, właściwie



FOT. IWONA DZIUK

„CHRZCINY” (2022) REŻ. JAKUB SKOCZEŃ:
MICHAŁ ŻURAWSKI, MACIEJ MUSIAŁOWSKI,
TOMASZ SCHUCHARDT



„CHRZEST” (2010) REŻ. MARCIN WRONA: NATALIA RYBICKA, TOMASZ SCHUCHARDT

obojętnie kogo. Przeczytałem scenariusz i szybko się zgodziłem, bo zobaczyłem, że inaczej niż w wielu filmach z bohaterem zbiorowym, w których naprawdę ważne okazują się trzy postacie, a reszta to tylko wydmuszki, w „Chrzczinach” każdy ma do opowiedzenia ciekawą historię. Poza tym chciałem wreszcie zagrać w czymś lżejszym, a film Jakuba jest tragikomedią.

– Skąd wzięła ci się ta potrzeba lekkości?

– Poczucie humoru jest ważne i sam, niezależnie od tego, w jakich kłopotach się znalazłem, staram się reagować śmiechem. Mam wrażenie, że z jednej strony umiemy w Polsce robić zabawne filmy, a z drugiej nie umiemy ich docenić. Niedawno słuchałem podcastu, którego gościem był reżyser i stand-uper Maciek Buchwald. Maciek w pewnym momencie zaczął



▶ opowiadać o swoim doświadczeniu ze szkoły filmowej, doświadczeniu gorzkim. Z jego opowieści wynikało, że w czasie studiów część kadry profesorskiej sugerowała, by porzucił swój największy atut – dzięki któremu m.in. się w tej szkole znalazł – poczucie humoru. Oglądali filmy Maćka i mówili: *Ale serio chcesz robić takie rzeczy? Przecież żeby przebić się na festiwalach, trzeba robić filmy posępne, opowiadające o ludzkich dramatach.*

– **To smutna prawda, która pasuje chyba nie tylko do naszych czasów.**

– Kiedyś dostałem w prezencie box z filmami Stanisława Barei, obejrzałem po latach „Misia” i zwróciłem uwagę, że wśród dodatków znajduje się krótki dokument nakręcony po śmierci reżysera. Włączyłem go i zobaczyłem tużów polskiego kina, którzy siedzieli na słynnych schodach łódzkiej Filmówki i rzucali o dawnym kumplu protekcjonalne teksty w stylu: *No, ten nasz Staszek... Robił sobie te swoje komedijki, nawet śmieszne, ale myśmy w tym samym czasie kręcili filmy dla Sprawy, tworzyli kino moralnego niepokoju...* Wszystko fajnie, ale panowie zapomnieli, że gdy dziś ludzie myślą o reżyserach pokazujących prawdę o PRL-u, to ich pierwszym skojarzeniem nie jest Wajda, tylko właśnie Bareja.

– **Nie wiem, czy spotkałem ostatnio kogoś, kto kochałby polską komedię miłością bardziej czystą niż Tomasz Schuchardt.**

– Od dawna lubię przełamywać swój wizerunek, pokazywać, że jako aktor mam wiele twarzy. Lata temu mogłem udowodnić to w „Kebabie i horoskopie” Grześka Jaroszuka, a ostatnio w „Chrzcinach” Kuby Skocznia i w „Samcu alfa” Igora i Katii Priziencew.

– **Jesteśmy niemal rówieśnikami, więc stanu wojennego, który tak mocno naznacza życie bohaterów „Chrzcin”, nie pamiętamy. Myślisz, że generacja nasza, a więc dzisiejszych trzydziestoparolatków, doświadczyła podobnego przeżycia pokoleniowego?**

– Nie sądzę. Dla niektórych mogła to być powódź z 1997 roku, ale udzielając ostatnio wywiadów przy okazji „Wielkiej wody”, uświadomiłem sobie, że sam niewiele z niej pamiętam. Większym wstrząsem był chyba dla naszego pokolenia zamach na World Trade Center. Do dziś mam przed oczami scenę z 11

września: właśnie wróciłem ze szkoły, w domu wszyscy są zszokowani, TVN 24 pokazuje płonąca wieżę, a chwilę później, zupełnie niespodziewanie, inny samolot wbija się w drugą... To swoją drogą ciekawe, że nas, Polaków, tak bardzo dotknęło to, co działo się w Stanach, a przecież przez cały czas różne wojny toczyły się dużo bliżej. Mimo wszystko mam wrażenie, że nasze pokolenie dorastało w dość szczęśliwym okresie. Z przelotu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych pamiętam głównie kolorowe ciuchy, półki, na których coś było, i ogólne poczucie bez troski.

– **„Wielkiej wodzie” Jan Holubek robi z nostalgii za tamtymi czasami mądry użytek – dopuszcza ją do głosu, ale w sposób, który nie przystania ludzkich dramatów ani biurokratycznych absurdów.**

– Mnie podobało się przede wszystkim to, że Janek odstawił na bok politykę. Zrozumiał, że trudno powiedzieć kto konkretnie zawinił i nie ma sensu szukać kozła ofiarnego.

– **Na tle tego festiwalu chaosu i niekompetencji twój bohater, aspirujący urzędnik Jakub Marczak, i tak prezentuje się nie najgorzej.**

– Wypada nieźle, bo jest idealistą. Z tego samego powodu czujemy zresztą, że nie nadaje się do polityki, w której trzeba umieć pływać.

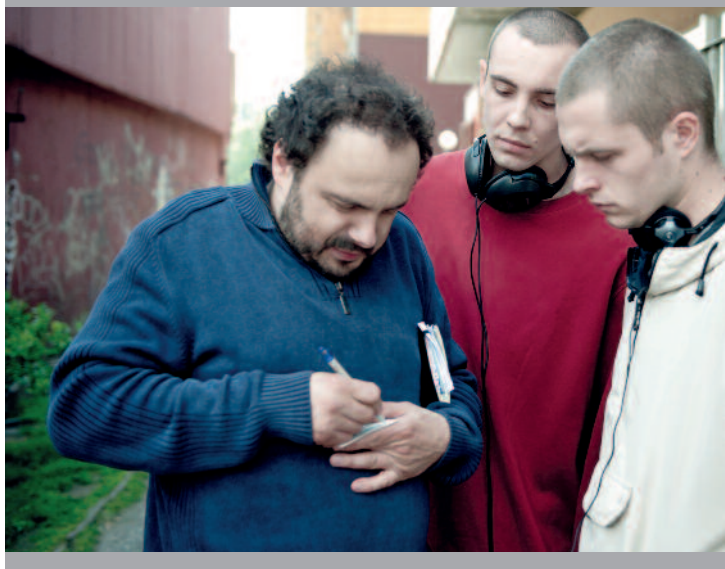
– **Na coś takiego nie pozwoliłyby Jakubowi anarchistyczne ideały z młodości. Czy jako nastolatek buntowałeś się równie widowiskowo jak on?**

– Powiedziałbym, że buntowałem się bezpiecznie, z zaciągniętym hamulcem ręcznym. Oczywiście zdarzało się, że się napiłem, ale potem cichutko wracałem do pokoju i udawałem, że się uczę. Odwrotnie niż mój brat, który wracał z imprezy ewidentnie napity, siadał w salonie, mrugał okiem i pytał rodziców: *No co tam?*

– **To jak wyrażałeś swój bunt?**

– Głównie przez golenie głowy i słuchanie hip-hopu, który lubię do dziś. Nie byłem specjalnie oryginalny, bo wszyscy mieliśmy do wyboru albo hip-hop, albo muzyczną papkę w stylu Scootera czy piosenki „Boom Boom Boom Boom”. Moja mama tego, oczywiście, nie rozumiała i psoczyła, że chcę nosić spodnie z krokiem do połowy kolan...

– **Przynajmniej mogłeś je nosić. Mnie rodzice nie pozwolili.**



„JESTEŚ BOGIEM” (2012) REŻ. LESZEK DAWID: ARKADIUSZ JAKUBIK, MARCIN KOWALCZYK, TOMASZ SCHUCHARDT

– **Moje mama w końcu wyrzuciła! Załowałem tego, bo bardzo je lubiłem. Miały na pośladku napis *I don't give a fuck*. Mamie bardziej przeszkadzało jednak, że były powycierane przy piętach...**

– **Może mama się domyślała, że ten napis na spodniach to tylko ściema i tak naprawdę się z nim nie identyfikujesz.**

– Pewnie tak, lubiłem się uczyć, chętnie czytałem książki. Kiedy byłem dzieckiem, nie było jeszcze powszechnego dostępu do internetu, sięgałem po ency-

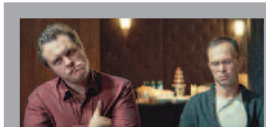
klopedie, a kiedy nie rozumiałem znaczenia jakiegoś wyrazu, zapisywałem go i sprawdzałem w słowniku... Mój typowy dzień wyglądał tak, że szedłem do szkoły, po powrocie biegłem na podwórko, a wieczorami siedziałem w książkach. Wagarowałem rzadko. Można by ładnie powiedzieć, że zamiast tego *uciekłem w świat wyobraźni.*

– **W pewnym sensie robisz to dziś, uprawiając swój zawód.**

– Takie ucieczki to chyba naturalna potrzeba człowieka.



„WIELKA WODA” (2022) REŻ. JAN HOLOUBEK, BARTŁOMIEJ IGNACIUK: TOMASZ SCHUCHARDT, ROMAN GANCARCZYK



„SAMIEC ALFA” (2022) REŻ. IGOR PRIWIEZIENCEW, KATARZYNA PRIWIEZIENCEW: TOMASZ SCHUCHARDT, PIOTR TROJAN

Tomasz Schuchardt

– aktor filmowy, telewizyjny i teatralny. Rocznik 1986. W 2009 roku ukończył Wydział Aktorski PWST w Krakowie. Za rolę w „Chrzcie” (2010) Marcina Wrony i „Jesteś bogiem” (2012) Leszka Dawida dostał nagrody na festiwalu w Gdyni. Za rolę w „Murze” (2014) nominowany do Nagrody im. Zbyszka Cybulskiego. Zagrał także w „Karbali” (2015), „Demonie” (2015), „Weselu” (2021), czy tytułową rolę w serialu „Bodo” (2016).

I w banalnej codzienności, i w sytuacjach ekstremalnych. Ostatnio przyszło mi to do głowy, kiedy w teatrze w Krakowie grałem w dobrze ocenianym spektaklu „Lem vs. Dick”. Mój kolega, który gra Lema, ma tam wstrząsający monolog, w któ-

rym mówi, że był polskim Żydem we Lwowie w czasie wojny, widział na własne oczy przerażające sytuacje, czystki, w wyniku których zdesperowani Żydzi wydawali Niemcom innych Żydów. Jeśli zdołał to wszystko przeżyć, to dlatego, że umiał prze-

nosić się myślami w fikcyjne, fantastyczne światy. Wracając do mnie, myślę, że zawsze miałem potężną wyobraźnię, często większą niż moje otoczenie.

– **Rozwinięta wyobraźnia przynosi ci chyba same korzyści?**

– Niekoniecznie. Gdy mam do podjęcia jakąś decyzję, rozważam wszystkie potencjalne opcje. A nawet jak już w końcu się na coś zdecyduję, to zastanawiam się, czy na pewno dobrze zrobiłem i do znudzenia analizuję warianty, które odrzuciłem. Zdaję sobie sprawę, że to nie ma sensu, ale i tak nie mogę się powstrzymać. Wyobrażam sobie jak przebiegnie każda rozmowa. Kiedyś postanowiłem zrezygnować z grania w jednym z teatrów. Zanim poszedłem powiedzieć o tym dyrektorowi, snułem wizję, że mnie nienawidzi i zepsuje mi opinię w środowisku. I co się okazało? Dyrektor wysłuchał mnie i powiedział tylko: *Tomek, rozumiem. Dziękuję ci i życzę powodzenia*. Jak widzisz, wyobraźnia potrafi cholernie skomplikować wiele rzeczy...

– **Na czym polegają różnice w waszym podejściu do grania?**

– Kiedy Kamila była na studiach, przyniosła ze szkoły teatralnej zadanie, które polegało na tym, żeby stworzyć postać i przygotować monolog wewnętrzny, w którym przedstawił kim jest i co robi. Ja pewnie zabrałbym się do tego tak, że wybrałbym temu komuś zawód i określił cechy charakteru, poszedłbym za konkretem. A ona wymyśliła sobie postać, która jest pozbawiona skóry i ma wszystkie zakończenia nerwowe na zewnątrz. Mnie by taki abstrakcyjny koncept nie uruchomił, ale jej pomógł wejść w określony stan emocjonalny i zagrać świetnie. Jeśli reżyser wie, że pracuje z aktorem lub aktorką, którą porusza odwołanie do podświadomości i w ten sposób *manipuluje*, nie ma w tym nic złego.

– **Ten typ relacji wymaga chyba szczególnego zaufania między reżyserem a aktorem.**

– To podstawa każdej współpracy. Cały czas mam w głowie to, co powtarzała moja mistrzy-

Szukałem czegoś, co przywróci moje życie na właściwe tory, mijałem się i trochę przez przypadek odkryłem, że moją drogą będzie aktorstwo.

– **Istnieją różne sposoby, żeby ją okiełznać. Łata temu powiedziałeś w wywiadzie coś, pod czym być może dziś się nie podpiszesz: Reżyser ma prawo manipulować aktorem.**

– Z tym akurat wciąż się zgadzam. Inna sprawa, że wypowiedziałem te słowa już dawno, w czasach Marcina Wrony. Chodziło mi o to, że chociaż sam jestem zadaniowcem, wolę jasne komunikaty w stylu *chcę, żebyś zrobił to i to*, rozumiem też reżyserów, którzy potrzebują aktorem trochę pomanipulować, zwłaszcza gdy nie działają jasne określenia zadań. Istnieją również filmowcy, wśród nich nawet całkiem zdolni, którzy twierdzą, że pewnych rzeczy nie da się przekazać wprost, że trzeba pokierować emocjami aktora w sposób, którego nie musi być świadomy. To nie jest zresztą fanaberia reżyserów, bo są aktorzy, którzy tego wręcz potrzebują. Żeby daleko nie szukać: to moja żona.

ni, profesor Hajewska: *Twoim zadaniem jest ufać reżyserowi. Czasami przed premierą będą dawać ci rady inni aktorzy, ale nie zwracaj na nich uwagi i skup się na reżyserze, bo to on sprawuje pieczę nad tym wszystkim.*

– **Co jednak w sytuacji, kiedy reżyser jest niekompetentny?**

– Z takimi też miałem do czynienia. Jeśli niezdolny, a już za późno, by się wycofać, to musisz niestety zaakceptować dużą stratę czasu, a jeśli niekompetencja wynika z braku przygotowania, to walczyć, gadać, wymuszać zaangażowanie. Częściej na szczęście trafiałem na reżyserów z talentem i wiem, że gdybym miał inne podejście i nie dał się poprowadzić Marcinowi Wronie, Leszkowi Dawidowi czy Jankowi Holoubkowi, to pewnie nie byłbym teraz tu, gdzie jestem.

ROZMAWIAŁ PIOTR CZERKAWSKI

RECENZJA SERIALU „WIELKA WODA” KINO 11/22 STR. 92

NIEZNANA LEGENDA

PAWEŁ MOŚCICKI



„JLG/JLG – AUTOPORTRET GRUDNIOWY” (1994): JEAN-LUC GODARD

Powtarzał, że w filmie interesuje go *forma*, która myśli, a kino nie jest *ani sztuką, ani techniką, lecz tajemnicą*. Godard starał się robić filmy tak, jak robi się rewolucję.

Tumulit po śmierci Jeana-Luca Godarda był chwilowy i ograniczył się w zasadzie do kilku oczywistych wspomnień, charakterystycznych dla dynamiki dzisiejszych mediów. Powtórzyły się frazy o *papieżu awangardy*, przypomniano parę zdjęć z Anną Kariną czy Anne Wiazemsky. Godard był legendą tak znaną, że nikt nie musiał zadawać sobie trudu jej rzeczywistego poznania. Jego popularność w szerszym kręgu widzów ograniczała się jednak właściwie do pierwszych kilku lat jego twórczości i takich tytułów jak „Do utraty tchu” (1960), „Pogarda” (1963) czy



„HISTORIA/-E KINA” (1989-1999)

„Szalony Piotruś” (1965). Jednym słowem – Nowa Fala. Oznacza to, że nieznana bądź znana tylko hasłowo pozostała znaczna część jego filmów, obejmująca niemal 60 lat działalności. Sporo się w tym czasie wydarzyło.



„JLG/JLG”: JEAN-LUC GODARD

1. A może zamiast opowiadać o Godardzie z dystansu, lepiej oddać głos jemu samemu? Tak się składa, że w 1994 roku nakręcił on swój filmowy autoportret „JLG/JLG – autoportret grudniowy” (JLG/JLG – autoportrait de décembre), w którym opowiedział o sobie rzeczy ważniejsze i głębsze niż obiegowe formułki, które prędkiej utrzymują jego legendę w sekrecie niż pozwolą dostać się poza jej zasieki. Przez to jak Godard podchodzi do tego autoportretu można natomiast pokazać, jak traktował kino w ogóle i gdzie szukał w nim miejsca dla siebie.

Film ten, jak powtarza autor, to właśnie autoportret, a nie autobiografia. Nie ma tu opowieści o kolejnych etapach twórczości, wspomnień rodzinnych czy historii o miłościach do kolejnych kobiet. Niemał wszystkie najważniejsze zwroty Godard miał już wtedy za sobą. Etap kina politycznego, które chciał *robić politycznie* poprzez filmy takie jak „Chinka” (La chinoise, 1967) czy „Weekend” (Week-end, 1967). Etap eksperymentu estetyczno-rewolucyjnego w ramach grupy Dziga Wiertow, dzięki któremu powstały „Wiedza radosna” (Le gai savoir, 1969), „Wiatr ze Wschodu” (Le Vent d’est, 1969) czy „Włodzimierz i Róża” (Vladimir et Rosa, 1971). Pierwszy etap współpracy z Anne-Marie Miéville, w ramach którego powstały śmiałe eseje wideo (jak „Numer dwa / Numéro deux”, 1975) i utopijne projekty telewizyjne („Sześć razy dwa / Six fois deux”, 1976). Etap twórczych, choć efemerycznych poszukiwań fabularnych z lat 80., gdy powstały „Pasja” (Passion, 1982), „Zdrówś Mario” (Je vous salue, Marie 1985) czy „Detektyw” (Détective, 1985). W trakcie powstania „JLG/JLG” Godard był wciąż pochłonięty pracą nad swoim opus magnum, „Historią/-ami kina” (Histoire(s) du cinéma, 1989-1999), podejmującymi temat relacji między obrazem filmowym i historią, który zdominował jego zainteresowania niemal do samego końca twórczej pracy.

Autoportret zamiast autobiografii oznacza, że Godard chce się w swym filmie pokazać, a nie o sobie opowiedzieć. Chce podzielić się swoim patrzaniem z widzami. Przybiera to formę, którą określa on za pomocą frazy *donner à voir* – dać do patrzenia, jak się chce dać do myślenia pisząc esej albo opowiadając zagadkę. Od samego początku swojej pracy w filmie Godard powtarzał przecieć, że interesuje go *forma, która myśli* i że dla niego kino nie jest *ani sztuką, ani techniką, lecz tajemnicą*. Narzędzia kina chciał wykorzystać do oczyszczenia go z dominacji źle rozumianej litera-

tury wymuszającej opowiadanie banalnych historii i podporządkowanie komercyjnym schematom.

W „JLG/JLG” obserwujemy więc Godarda przechadzającego się nad Jeziorem Genewskim, spacerującego pośród śnieżnych krajobrazów i siedzącego w domu, wśród stosów reprodukcji arcydzieł malarstwa. Ale i w banale codzienności, gdzie dla gosposi jest jedynie *panem Jeanem*, traktowanym z szorstką pobłażliwością. Stary człowiek pochłonięty szkicowaniem na kartce papieru krótkich wykładów o sztuce filmowej. *Dobrze, więc istnieje reguła i wyjątek. Reguła to kultura. Nie. Istnieje kultura, która jest regułą. Stanowi część reguły. Jest też wyjątek. I to jest sztuka. To, co stanowi część sztuki.* Tego rodzaju prawda przenika wszystkie jego filmy, które nie przystają do niczego ani wtedy, gdy eksplorują możliwości medium wideo, ani wtedy, gdy próbują zerwać z kapitalistycznym sposobem produkcji na rzecz kolektywu robiącego film tak, jak robi się rewolucję. Ale Godard idzie dalej z równie charakterystyczną dla siebie dezynwolturą. *Wszyscy mówią regułą: papierosy, komputery, turystyka, wojna. I nikt nie mówi wyjątkiem. Tego się nie mówi. To się pisze: Flaubert, Puszkina, Dostojewski. To się komponuje: Gershwin, Mozart. To się maluje: Cézanne, Vermeer. To się filmuje: Antonioni, Vigo.*

Kino ma być więc wyjątkiem, którego zaznać, dotknąć – dotykowi poświęcona jest osobna refleksja z obfitymi cytatami z Maurice’a Merleau-Ponty’ego – można jedynie w kinie. Odpowiadają temu powracające w filmie plansze z nazwami miesięcy wedle kalendarza rewolucji francuskiej (*frimaire, brumaire, vendémiaire*, itd.). Zarazem jednak obraz filmowy otwiera na coś więcej, pozwala dotknąć realności. *Albo to się przeżywa i wtedy jest to sztuka życia: Srebrenica, Mostar, Sarajewo. I tak do reguły należy chcieć śmierci wyjątku. Jest więc regułą kulturalnej Europy organizować śmierć sztuki życia, która kwitła jeszcze pod naszymi stopami.* Te enigmatyczne słowa Godard wypowiada w filmie powstałym w samym środku pożogi, jaką była wojna w byłej Jugosławii. Wydarzenia, które pozostawiło więcej niż jeden ślad w jego filmach z tego okresu.

2. Inny miniwykład Godarda o sztuce filmowej i o sobie samym dotyczy czegoś, co można by nazwać jego najgłębszym artystycznym credo. To słowa zaczerpnięte z programowego wiersza

lekcja kina. JEAN-LUC GODARD: AUTOPORTRET

► „Obraz” Pierre’a Reverdy’ego, francuskiego surrealisty i kubisty. Obraz nie może powstać z porównania, ale ze zbliżenia do siebie dwóch mniej lub bardziej odległych rzeczywistości. Im bardziej stosunek tych rzeczywistości do siebie będzie odległy i prawdziwy, tym silniejszy będzie obraz. Obraz nie jest silny dlatego, że jest brutalny lub fantastyczny, ale dlatego, że asocjacja idei jest zarazem odległa i prawdziwa.



„KRÓL LIR” (1987): JEAN-LUC GODARD

Od samego początku Godard zajmował się przede wszystkim poszukiwaniem właściwych relacji między elementami rzeczywistości. Bo każdy obraz filmowy – tu był on wiemy twierdzeniem André Bazina – jest maską zdjętą z materialnego świata. Zawiera w sobie jego kruszec. Zamiast skomplikowanych produkcji czy monumentalnych inscenizacji interesował się możliwościami wytworzenia mocnego wrażenia za pomocą nagłych zestawień, porównań, opozycji czy przeskoków. To montaż był dla niego pięknym zmartwieniem i w nim objawiała się dla niego tajemnica kina. Zderzenia obrazów traktował jak pomnażanie samej rzeczywistości. Odkrywanie jej sekretów.

W „JLG/JLG” Godard nie tylko wypowiada tezy zaczerpnięte z Reverdy’ego, ale też inscenizuje je w charakterystyczny dla siebie, teatralny sposób, na granicy autoparodii. Na ekranie widzimy samego reżysera jak ściąga z półki książki, zagląda do nich i czyta fragmenty wybrane ad hoc lub wypowiada na głos ich tytuły. Nie lektura, ale wertowanie. Składanie lub montowanie całości ze ścinków świata. W innej scenie Godard spaceruje nad wzburzonym jeziorem, notuje w zeszytach frazy i pomysły na scenariusz. To inny ważny topos. Wbrew rozpowszechnionym kliszom Godard nie jest wyniosłym intelektualistą kina – jeśli rozumieć przez to brak wizualnej wrażliwości, głuchotę na emocjonalny czy zmysłowy wymiar filmu. Owszem, jego dzieła pełne są fraz wypisanych z dzieł literackich czy filozoficznych, a poszczególne ujęcia powtarzają niekiedy obrazy z klasyki kina. Zarazem jednak to on, jak nikt inny, potrafi nakręcić poruszające sekwencje natury, zbudować nastrój podniosłego wzruszenia w ciągu zaledwie kilku sekund. Dlatego między innymi to w jego „Pożegnaniu z językiem” (Adieu au langage, 2014) znaleźć można bezwzględnie najlepsze sekwencje w 3D, jakie powstały do tej pory w kinie.

Jego filmy, tak jak ten autoportret, nie składają się z sekwencji czy scen, ale raczej z fraz, w których tekst, obraz, dźwięk: dialog czy głos z offu funkcjonują niemal jak zgrzywające się ze sobą instrumenty. Obraz filmowy nie jest oknem na świat, ale stołem montażowym, na którym – niczym u surrealistów właśnie – może dojść do spotkania maszyny do szycia z parasolem. Godard jest tak wyjątkowy właśnie ze względu na niepowtarzalne spiętrzenia sensu i percepcji, których produkowaniem zajmował się z taką wytrwałością. Jego filmy to muzyczne *mouvements*, które należałoby nazwać – świadomie wykorzystując emocjonalne konotacje – poruszeniami. I całość jego kompozycji, całość filmowego ję-



„CHINKA” (1967): ANNE WIAZEMSKY



„WIEDZA RADOSNA” (1969)

lekcja kina. JEAN-LUC GODARD: AUTOPORTRET



Jean-Luc Godard (1930-2022) – reżyser, scenarzysta, montażysta, krytyk filmowy, eseista; jedna z najważniejszych postaci światowego kina. Współzałożyciel „Gazette du cinéma” (1950), gdzie publikował liczne teksty krytycznofilmowe, a potem krytyk w „Cahiers du cinéma”. Jako reżyser zadebiutował brawurowym „Do utraty tchu” (1960; Srebrny Niedźwiedź w Berlinie). Wśród przeszło 130 filmów, które nakręcił, są: „Kobieta jest kobietą” (1961; Srebrny Niedźwiedź w Berlinie), „Życie własnym życiem” (1962; Nagroda Specjalna Jury w Wenecji), „Pogarda” (1963), „Alphaville” (1965; Złoty Niedźwiedź w Berlinie), „Chinka” (1967; Nagroda Specjalna Jury w Wenecji), „Imię: Carmen” (1983; Złoty Lew w Wenecji), „Detektyw” (1985), „Historia/-e kina” (1989-1999), „Pożegnanie z językiem” (2013) i „Imaginacje” (2018; Specjalna Złota Palma). Laureat Europejskiej Nagrody Filmowej za osiągnięcia życia (2007), Honorowego Césara (1987), Honorowego Lamparta (1995) i Honorowego Oscara (2011).

zyka zbudowana jest tu z montażu takich poruszeń. Na tym polega być może właściwy dla kina ruch.

Z tej osobliwej zasady wynika być może wrażenie nonszalancji, a nawet manieryzmu jego filmów, zwłaszcza tych, które próbują uchodzić za standardowe fabuły. Nic nie trzyma się tam tradycyjnych schematów narracyjnych, dialogi na ekranie mieszają się z frazami czytаныmi z offu albo z cytataми zaczerpniętymi z ulubionych autorów. Nigdy nie wiadomo, jak bardzo zmetaforyzowane i sztuczne jest to, co przedstawia nam się jako realistyczny zapis ludzkiego działania. Cięcia urywają sekwencje w niespodziewanych miejscach, a tam, gdzie czekamy na puente, trwa i trwa ujęcie skupione na szczególe.

Weźmy kolejny przykład z jego autoportretu. Ponieważ śledzimy Godarda w trakcie pracy nad filmem, pojawia się w nim dopiero co zatrudniona montażyстка – jest niewidoma. Postać ma ilustrować tezę, że montaż w filmie, niczym sprawiedliwość, musi być ślepy, a kino polega – tu Godard inspirował się Denisem de Rougemontem – na myśleniu za pomocą dłoni. Ten przeskoczek między fabułą a metaforą łatwo można wziąć za trywialny i wydumany. Zarazem jednak prowadzi on do pięknej sceny, w której Godard podaje montażyście numery klitek, na których należy ciąć materiał, ta zaś dotykając taśmy wyobraża sobie gotowe fragmenty montowanego filmu. Z arbitralnego konceptu lądujemy w intymnym i poruszającym kontakcie z zagadką obrazu. *Panie, to jest film, którego nikt jeszcze nie zrobił* – mówi montażyстка, a Godard odpowiada: *Ha, ma pani rację. To jest film, którego jeszcze nikt nie widział*.

3. Filmy Godarda często balansują na cienkiej granicy między podniosłością a gagiem, co najlepiej widać w jego własnych ekranowych wcieleniach. W „Historii/-ach kina” jest najczęściej kustoszem historii, który niskim głosem prowadzi narrację o wzlotach i upadkach kinematografu. W innych filmach występuje już raczej jako błążen albo dziwoląg, jak w „Królu Lirze” (King Lear, 1987) czy „Uważaj z prawej” (Soigne ta droite, 1987).

W „JLG/JLG” Godard pojawia się w wielu rolach i odstonach związanych z jego życiowymi pasjami. Również jako namiętny gracz w tenisa, rozgrywający mecz z pracownicami swojej wytwórni. Sekwencje gry zmontowane są z ujęciami jego zeszytu, gdzie figurują notatki: *30-40, nie gem gem, nasze przedwojnie, przeszłość nigdy nie jest martwa, nawet nie minęła. Gem po francusku (jeu) oznacza też grę, ale brzmi podobnie do zaimka ja (je)*. Mówiąc *gem, gem*, mówi się więc poniekąd o sobie. Godard miesza też punktację tenisową (30–40) z historią XX wieku, w której lata 30. oznaczały okres poprzedzający II wojnę światową. W ten sposób powraca właśnie przeszłość, która – wedle słów zaczerp-





„POŻEGNANIE Z JĘZYKIEM” (2014)

niętych z „Requiem dla zakonnicy” (1951) Williama Faulknera – nigdy naprawdę nie jest przeszła.

To jednak nie koniec gagu. Po chwili reżyser przegrywa piłkę i mówi do swojej przeciwniczki: *Ja odczuwam przyjemność z bycia mijanym, jak i z niebycia mijanym*. Znowu tenis nakłada się na czas, skoro przeszłość (*passé*), która nie może minąć (*passer*) pojawia się w rozgrywce za pomocą czegoś, co nazywa się *passing-shot* (*passer*). Zarówno w kontekście codzienności czy historii, jak i obrazu filmowego to, co obecne, wydaje się umykać, a to, co minione, nie może zostawić nas w spokoju. Na tym polega nasza gra ze sobą, nasze ja/ja, owa intymna konfrontacja, do której Godard nawiązuje już w tytule swojego filmu.

W swoim autoportrecie reżyser inscenizuje też inny, szeroki problem kina, z którym mierzył się nieustannie: utowarowienie. Jego firmę produkcyjną odwiedza grupa pracowników Centrum Kina przeprowadzająca u niego rutynową kontrolę (nie bardzo wiadomo czego). Pytają go (z ciekawości lub w ramach przesłuchania), co myśli o Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych (1886) i Układzie Ogólnym w Sprawie Taryf Celnych i Handlu (1947). Odpowiada: *Filmy są towarami i należy je spalić. Ale uwaga – spalić ogniem wewnętrznym. Sztuka jest jak pożar: rodzi się z tego, co podpala*. Oto jego formuła bezwzględnego oporu wobec narzucanych filmowi gorsetów opłacalności, która sugeruje, że każda prawdziwa sztuka musi być niebezpieczna. Musi funkcjonować na rynku jako akt destrukcji. Godard poznał cenę tej operacji: permanentną izolację połączoną z powierzchownymi i w gruncie rzeczy nieszczerymi hołdami. Przez lata obecny był tylko na marginesach albo w krytycznych opracowaniach.

Klamra „JLG/JLG” pokazuje jeszcze inne, fundamentalne i często zapomniane oblicze twórczości Godarda – jej elegijność. Pierwsza sekwencja filmu to inscenizacja własnej śmierci: puste wnętrza domu, zdjęcie z dzieciństwa, dźwięk telefonu, którego nikt nie odbiera. Wreszcie sylwetka twórcy gdzieś w tle kadru, odrealniona i przypominająca widmo. Głos zza kadru (a może zza grobu) mówi: *Zwykle zaczyna się to tak. Jest śmierć, a potem jest żałoba. Nie wiem dokładnie dlaczego, ale ja robię odwrotnie. (...)*

Noszę żałobę, choć śmierć jeszcze nie przysłała. Ani na ulicach Paryża, ani nad Jeziorem Genewskim. Nie, byłem już w żałobie po samym sobie. Moim jedynym i właściwym towarzyszem. Obraz filmowy – jakkolwiek szalonych dokonywałby spiętrzeń – zawsze był też dla niego kontemplacją nieobecności, medytacją nad śmiercią i zapomnieniem.

W końcówce filmu na ekranie widać inną pustkę i inne widmo. Rozległa zielona równina, po której powoli przesuwają się cienie chmury. *Powiedziałem, że kocham i oto moja obietnica. Teraz muszę się poświęcić, żeby dzięki mnie słowo „miłość” nabrało sensu, aby była miłość na Ziemi. W zamian za to, na końcu tej długiej wędrówki stanę się tym, który kocha, czyli zastąpię wreszcie na imię, które sobie nadałem*. W tym momencie pojawia się ciemny ekran, jakby spełniając wędrówkę Godarda i obietnicę tego konkretnego filmu. Głos kontynuuje jednak wypowiadając ostatnie słowa: *Człowiek, nic więcej niż człowiek; nie wart żadnego innego, ale którego nie jest wart nikt inny*. W końcu imię oznacza niezbywalną pojedynczość punktu widzenia, niepowtarzalność każdego, kto przyszedł na świat i próbuje poznać go za pomocą obrazów.

Autoportret Godarda rozgrywa się więc między żałobą po samym sobie a zdobyciem imienia. Jest opowieścią o ukonstytuowaniu samego siebie przez kino. Wydaje się, że dziś musimy przejść zapisany w „JLG/JLG” proces w odwrotnej kolejności. Od imienia, które znają wszyscy, do żałoby po realnej osobie i jej realnych dokonaniach. A może i własnym konformizmem w ramach kultury, która zapomniała o nim, źle o nim pamiętając. Mówiąc inaczej: nie przejdziemy autentycznej żałoby po Godardzie nie poznając jego imienia – obietnic, fascynacji i poszukiwań – na własną rękę. Odbędziemy tylko rytuał, który po raz kolejny, jeszcze raz, usmierci wyjątek na rzecz reguły.

PAWEŁ MOŚCICKI

Autor jest filozofem, eseistą i tłumaczem, adiunktem w Instytucie Badań Literackich PAN. Napisał m.in. książki „Godard. Pasaże” (2010) oraz „Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości” (2017), za którą zdobył Nagrodę im. Bolesława Michałka.

TRZEBA PIEŁĘGNOWAĆ TĘ MIŁOŚĆ

MACIEJ KĘDZIORA



„TRZEBA ZABIĆ TĘ MIŁOŚĆ” (1972): JADWIGA JANKOWSKA-CIEŚLAK, ANDRZEJ MALEC

FOT. JERZY TROSCZYŃSKI / FINA

Terminował na planach klasyków polskiej szkoły filmowej, pracował równoległe z kinem moralnego niepokoju, ale obu nurtom się wymykał. Oto autorski przegląd filmów Janusza Morgensterna widziany oczami krytyka młodszego o prawie osiemdziesiąt lat.





„AMBULANS” (1961)

► **N**ieistnienie jest najpiękniejszą rzeczą, jaką mogę ci ofiarować – mówi Margueritte, główna bohaterka „Do widzenia, do jutra...” (1960), debiutanckiego filmu Janusza Morgensterna.

Reżyser, rocznik 1922, obchodziłby w tym roku setne urodziny. Jakiego jego filmy powinniśmy obejrzeć przy okazji jubileuszu?

Podstawową ideą tworzenia takiej retrospektywy powinna być obietnica odkrycia filmu nieznanego lub przeoczonego w dorobku twórcy. U Janusza Morgensterna jest takie arcydzieło, które ze względu na krótki metraż, odmiennosc od jego stylistyki, nie mogło w pełni zyskać uznania. Niespełna 10-minutowy „Ambulans” (1961), to jedyny film, w którym reżyser wraca do traumy dorastania w czasie wojny, gdy jako żydowski chłopak musiał się ukrywać i żył w ciągłym lęku. Na potrzeby opowieści reżyser rezygnuje z dialogów będących w późniejszych latach głównym walorem jego twórczości. Podobnie jak rzadko mówił w wywiadach o doświadczeniach wojennych, tak i w „Ambulansie” nie pada słowo. W milczeniu oglądamy dzieci i ich opiekuna skazywanych przez nazistów na śmierć, a tytułowy pojazd, symbol ratowania życia, tym razem okaże się swoim mrocznym rewersem. To jego najbardziej autobiograficzne dzieło; jego spowiedź, manifest przeciw złu.

W „Ambulansie” pojawia się pierwszy temat twórczości Morgensterna – historia. Z perspektywy czasu jawi się on zresztą jako najmniej intrygujący w jego dorobku. Temat występuje w filmach reżysera, które są raczej *ważne* niż *ciekawe* – tak jest choćby w przypadku „Życia raz jeszcze” (1964), uważanego za jeden z pierwszych filmów rozliczających się ze stalinizmem. Problem w tym, że z perspektywy współczesnego widza okres powojenny

Morgenstern próbował stworzyć coś nowego – ale nie było w tym potrzeby buntu, przeprowadzania rewolucji, a chęć rozwoju artystycznego.

został przedstawiony znacznie bardziej intrygująco w twórczości reżyserów kina moralnego niepokoju – zwłaszcza Janusza Zaorskiego, który podobną tematykę podejmował w wybitnej, nagrodzonej Srebrnym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie, „Matce Królów” (1982/1987). Najbardziej znanymi dziełami historycznego okresu są seriale: „Stawka większa niż życie” (1967-1968), „Kolumbowie” (1970) i „Polskie drogi” (1976-1977). „Kolumbowie” to manifest pokolenia, które utraciło bezpowrotnie swoje dzieciństwo. Dwa pozostałe stanowią przykład, który imponuje z perspektywy współczesnej – ukazując zdolność Morgensterna do powiedzenia *dość*. W przypadku opowieści o J23 (na początku Teatru Telewizji, później przemienionego na serial, który przyniósł reżyserowi, a zwłaszcza odtwórcy głównej roli, Stanisławowi Mikulskiemu, ogromną rozpoznawalność) autor zdecydował się do-

FOT. FINA

FOT. WIESŁAW PYDA / WFDIF

FOT. JERZY TROSCZYŃSKI / FINA



„DO WIDZENIA, DO JUTRA” (1960): ZBIGNIEW CYBULSKI



NA PLANIE SERIALU „POLSKIE DRÓGI” (1976-1977)

Janusz Morgenstern

– reżyser filmowy i telewizyjny, producent, wieloletni kierownik artystyczny studia „Perspektywa”. Jego debiut „Do widzenia, do jutra...” powstał w 1960 roku, film ostatni, „Mniejsze zło”, w 2009. Wyreżyserował, do spółki z Andrzejem Konicem, jeden z najpopularniejszych polskich seriali „Stawka większa niż życie”. Od 2011 wręczana jest Nagroda im. Janusza „Kuby” Morgensterna PERSPEKTYWA za najbardziej obiecujący debiut.

mknąć historię, gdy poczuł, że nie jest to coś, co powinno dalej trwać, mimo sukcesu nie decydując się ciągnąć produkcji na siłę. W przypadku „Polskich dróg” postawa była jeszcze bardziej radykalna – by nikt nie kazał mu tworzyć kontynuacji, zdecydował się uśmiercić protagonistę.

Nie mogą oprzeć się wrażeniu, że ten okres twórczości Morgensterna, mimo niewątpliwego wpływu na rozwój rodzimego seria-

lu, pozostaje najmniej intrygującym z terażniejszej perspektywy. W natłoku produkcji historycznych, którymi raczy nas rokrocznie rodzima kinematografia, lepiej naświetlić pozostałe aspekty twórczości autora, bo to one pokazują, jaką duszę potrafił tchnąć w rodzime kino.

WYZNACZANIE NURTÓW

Debiut Janusza Morgensterna zapowiedział profetyczny aspekt jego twórczości. Oczywiście piszę to pół żartem, pół serio – nie wiązałem się z nim żaden manifest, nie miałem na celu przewidywać przyszłości pejzażu naszego kina. Ale wciąż „Do widzenia, do jutra...” uchodzi za jeden z pierwszych filmów rodzimej nowej fali, którą próbowali zdefiniować w swojej książce Andrzej Gwóźdź i Margarete Wach („W poszukiwaniu polskiej nowej fali”). Nowofalowość przejawiała się w oderwaniu od historyzmu, jakim naznaczona była polska szkoła filmowa, położeniu nacisku na miłość, romans, uczucia. Jeśli mielibyśmy poszukiwać podobnej wrażliwości nad Sekwaną, we właściwej Nowej Fali, to również tam Morgenstern byłby duchowym prekursorem; dopiero kilka lat później twórcze skrzydła rozwinie ówczesny krytyk „Cahiers du cinéma”, Eric Rohmer, który w podobnym połączeniu zagubie-

lekcja kina. STO LAT JANUSZA MORGENSTERNA

nia i dyskomfortu będzie opowiadać historie o przegadanych związkach.

Gdy Morgenstern kręci „Do widzenia...”, Andrzej Wajda opowiada w podobnej stylistyce, po raz pierwszy w swojej karierze. Mowa oczywiście o „Niewinnych czarodziejach” (1960). O tyle to ciekawe, że *Kuba* (tak bowiem bliscy nazywali Morgensterna) na Wajdowskich planach praktykował. Współtworzył „Kanał” (1956), był drugim reżyserem „Lotnej” (1959) a przede wszystkim „Popiołu i diamentu” (1958). W trakcie pracy nad tym ostatnim wymyślił scenę z kieliszkami, która zdaniem wielu ten bardzo dobry film zmieniła w arcydzieło szkoły polskiej. Inscenizacyjna zdolność Morgensterna będzie zresztą naznaczać jego własną twórczość – w „Do widzenia, do jutra...” główny bohater grany przez Zbigniewa Cybulskiego historię swojego życia opowiada kukiełce.

Współtworząc szkołę polską (być może nie w świetle reflektorów, ale wciąż) Morgenstern próbował stworzyć coś nowego – ale nie było w tym potrzeby buntu, przeprowadzania rewolucji, a chęć rozwoju artystycznego.

W swojej twórczości jeszcze raz wyprzedzi innych, przepowie nowe zjawisko w polskim kinie – kino moralnego niepokoju. Mowa tu o „Trzeba zabić tę miłość” (1972). Łącząc siły ze scenarzystą Januszem Głowackim oddał głos młodemu pokoleniu, opowiadając o jego walce o własne miejsce w socjalistycznych realiach – problemach ze znalezieniem własnego kąta, braku szczerości w relacji. Film udał się niezwykle, także dzięki znakomitej roli Jadwigi Jankowskiej-Cieślak, którą odkrył dwa lata wcześniej. Jankowska-Cieślak przyszła na casting do „Kolumbów” i choć tam nie znalazła dla niej miejsca, wiedział, że musi ją kiedyś zaangażować. Jak opowiadał po latach Piotrowi Śmiałowskiemu na łamach „Kina”: *Niosła ze sobą elektryzującą nowoczesność. Obiecałem sobie wówczas, że jeśli będę kręcił kiedyś film współczesny, obsadzę ją w głównej roli. (...) Wyraziła swoją grą właściwie wszystko, co na początku lat 70. chcieli wykrzyczeć jej rówieśnicy. Jako młody dorosły żyjący pół wieku później znajduję w „Trzeba zabić tę miłość” odbicie problemów mojego pokolenia.*

UCIEKAJĄC OD KONWENANSÓW

Kolejnym tropem, który mógłby zachęcić do współczesnego odbierania filmów reżysera, byłyby jego potyczki z moralnością, czasem prowadzone wprost, czasem zawoalowane. Nie zawsze są one w pełni spełnione artystycznie, ale stają się dobrą podstawą do dyskusji o tym co wolno i za jaką cenę.

Najbardziej oczywistym przykładem gry z moralnością stanowi inspirowana *commedia all'italiana* produkcja „Dwa żebra Adama” (1963). Jest to historia uznanego inżyniera, który wraca do Polski, by budować kolejne osiedla. Wraca także do żony po latach zagranicznych wojaży; w tle toczy się dyskusja czy jego imieniem nie nazwać powstającej ulicy (kontrkandydatem jest Adam Mickiewicz, bo jak wnioskuje pomysłodawcy, nie może być miasta w naszym kraju bez ulicy wieszczka). Okazuje się, że skrywa pewną tajemnicę – za granicą poślubił kolejną kobietę. Jest bigamiścią, ale nie łamie prawa, bo jedna żona jest cywilna, druga kościelna.

Widać, że niektóre żarty w tym filmie się zestarzały, innym razem wydaje się, że fabuła staje się zbyt niejasna, a drugi plan przyćmiewa głównego bohatera, ale wciąż ciekawi sposób, w jaki Morgenstern przedstawia tabu – bigamię. Obecnie w rodzimym kinie tabu ukazywane jest najczęściej z perspektywy poważnej, dramatycznej, czasem aż nadto intensywnej (myślę tu choćby o „Głupcach”, 2022, Tomasz Wasilewski). W przypadku „Dwóch żeberek” z tabu zdjęta jest jego waga – Morgenstern skupia się na satyrycznym pokazaniu reakcji otoczenia na życie w trójkącie, a nie na dramacie męża i jego dwóch żon.

W kontekście opowiadania o przekraczaniu tego, co zakazane, warto zwrócić uwagę na inny film reżysera – „Mniejsze niebo” (1980). Bohaterem adaptacji powieści Johna Waina pod tym samym tytułem jest Artur, który porzuca dom i pracę na uczelni, by zamieszkać na dworcu i spędzać całe dni przechadzając się po peronach. Jego wybory i postawa nie będą widzom wyjaśnione, ale film skutecznie – także dzięki znakomitej grze Romana



FOT. RENATA PAICHEL / WFDIF

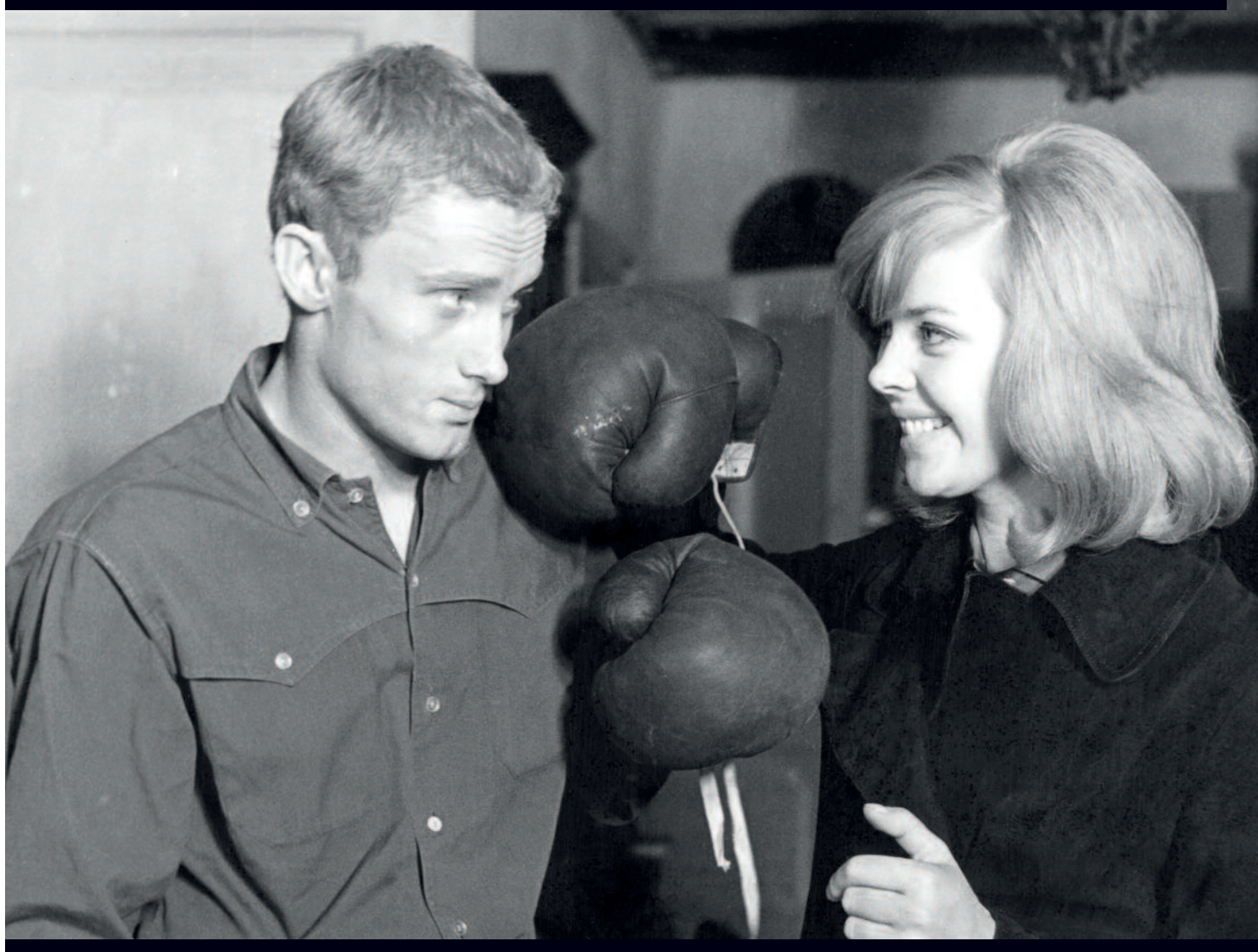
„DWA ŻEBRA ADAMA” (1963): JOANNA KOSTUSIEWICZ, ZYGMUNT KĘSTOWICZ, EWA WAWRZON



FOT. JERZY KOŚNIK / FINA

„MNIEJSZE NIEBO” (1980): ROMAN WILHELMI

Wilhelmiego – zadaje pytanie o to, co się dzieje z człowiekiem, który chce się wykreślić z życia społecznego. Dzisiejszy świat takie możliwości oferuje, w PRL-u był to akt daleko mocniejszy. „Mniejsze niebo” pozostało filmem niesłusznie niedocenionym. W natłoku premier spod znaku kina moralnego niepokoju dzieło Morgen-



„JOWITA” (1967): DANIEL OLBRYCHSKI, BARBARA KWIATKOWSKA

FOT. JERZY TROSZCZYŃSKI / FINA

sterna okazało się być może zbyt subtelnie opowiadane, za mało zaangażowane politycznie. Okres karnawału Solidarności spowodował, że kino stało się jedną z głównych przestrzeni wchodzenia w dialog z władzą; było miejscem filmowych interwencji, mając za motto słowa *nie o psychologię tu chodzi, a o politykę*. W filmie Morgensterna, apelującym o wyzwolenie jednostki, chodziło o psychologię właśnie, której ówczesna widownia nie potrzebowała w kinie. Zauważyła to w swojej recenzji w tygodniku „Film” (41/1981) Elżbieta Dolińska, pisząc: *szkoda tego filmu na teraz*. Skoro jednak obecnie mamy inne *teraz*, może właśnie przyszedł czas na odzyskanie tego dzieła?

Sam spotkanie z twórczością Morgensterna zacząłem od innego filmu mierzącego się z konwenansami: „Żółtego szalika” (2000). Poza wybitną kreacją Janusza Gajosa nie ma on wiele do zaoferowania, poza wywodami bohatera, zamawiającego kolejne porcje alkoholu, które w formie zbioru monologów o spożywaniu dobrze zamrożonej substancji stały się pożywką dla kultury internetu. Ale dziś ten film może czytać się inaczej. W kontekście rozliczeń z kulturą picia – od literackiego „Mireczka” Aleksandry Zbroi, przez filmowy „Powrót do tamtych dni” (2021) Kondrada Aksinowicza aż po podcastowe „Co ćpać po odwyku” Jakuba Żulczyka i Juliusza Strachoty – warto by było ten film obejrzeć na nowo.

SŁABOŚĆ KRYTYKA W OBliczu ZACHWYTU

Ktoś mógłby jednak zapytać autora niniejszego tekstu: dlaczego tak zależy ci na tworzeniu retrospektywy Janusza Morgensterna? To moje filmoznawcze marzenie. *Kuba* jest twórcą filmu, który uważam za najlepszy w historii polskiego kina. A na pewno dla mnie najważniejszy. To „Jowita” (1967). Nieraz wyobrażałem sobie seans tego filmu w kinie. Tętniącą w głośnikach scenę balu karnawałowego, przemierzającego ulice (które po rekonstrukcji będą wyglądały jeszcze piękniej) Daniela Olbrychskiego poszukującego poznanej na imprezie tajemniczkiej kobiety, być może miłości swojego życia. Sekwencje sportowe, liczne randki i spotkania, tętniące smutkiem niespełnienia. Wiem, który moment by mnie wzruszył, który moment cieszył, który poraził. Wszystko mam już idealnie zaplanowane, miejsce na sali, wymarzony fotel, celebrycję piękną rodzimego kina. Porzucenie obiektywizmu tudzież krytycznego spojrzenia na rzecz pełnego zachwyty. Może seans tego i innych filmów nie jest tylko marzeniem i parafrazując tytuł debiutu Janusza *Kuby* Morgensterna mogę powiedzieć: *do zobaczenia, do jutra...*

MACIEJ KĘDZIORA



FOT. KRZYSZTOF PLEBANKIEWICZ

wynurzenia spod fotela

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Oczywista oczywistość

Przykro mi, że znowu będę spojlerował, ale taka już dola krytyka – musi obejrzeć film do końca, a potem wyciągnąć wnioski z całości. To znaczy, wcale nie musi, znam takich, którzy nie oglądają, a wyciągają całkiem sensowne wnioski, bo też, skoro nie oglądają, mają na ich wyciąganie więcej czasu, więc mogą je staranniej przemyśleć. Niestety, urodziłem się w czasach etosu, który mnie naznaczył i spętał, więc jeśli mam coś napisać o filmie, którego nie widziałem albo na który zerkałem jednym okiem, to zaraz dopada mnie poczucie winy i straszny widmami piekła filozoficznego, do którego trafię po śmierci. Ciekawe, swoją drogą, jakie męki stosuje się w takim piekle. Trzeba przez 24/7 oglądać filmy Patryka Vegi i Terrence'a Malicka? Ktoś może mi zaspojlerować?

Lęk przed spojlerowaniem (okropny anglicyzm, ale po polsku trzeba trzy godziny wyjaśniać, o co chodzi: o ujawnianie kolejnych ważnych zwrotów akcji, tudzież...) to zmora ostatnich lat. Kiedyś żadnych ostrzeżeń nie trzeba było dawać, krytycy spojlerowali na potęgę i nikomu to nie przeszkadzało. Poza moim przyjacielem, który pisywał sążniste listy do czołowego polskiego krytyka, protestując przeciwko jego niefrasobliwości w odkrywaniu tajemnic fabuły. Listy pozostały bez odpowiedzi.

Sądzę zresztą, że spojlerowanie to coś, co odróżnia recenzenta od krytyka. Recenzent, którego zadaniem jest napisanie dobre czy niedobre, zdradzać za wiele nie powinien, chyba że ostatecznie pragnie zniechęcić widza do zapoznania się z dziełem. Tymczasem krytyk pisze dla bliżej nieokreślonej potomności, tak więc nie musi się przejmować niczym poza własnymi głębinowymi deliberacjami.

Ala ja tu spojleruję, że będę spojlerować, a tymczasem nie spojleruję, tylko snuję jakieś poboczne dywagacje. A zaspojlerować chciałem zakończenie filmu „Chrzyciny”, które wydało mi się takie... jakby to powiedzieć?... Nieadekwatne? Niezręczne? W zakończeniu owym skonfliktowana rodzina trafia posłusznie do kościoła wraz z milicjantami, którzy jeszcze chwilę wcześniej chcieli tę rodzinę spałować. Twórcy więc zdają się przychylić do twierdzenia: *Tylko pod tym krzyżem, tylko pod tym znakiem Polska będzie Polską, a Polak Polakiem*. Tymczasem ostatnio coraz częściej wychodzi na jaw, jak bardzo patologiczna i fałszywa jest ta nasza rzekoma katolicka jedność. A i sam chrzest coraz otwarciej bywa krytykowany jako akt przemocy wobec niczego nieświadomego dziecięcia, które żadnej zgody na przyłączenie go do kościelnej wspólnoty nie wyraziło.

Oczywiście, pamiętam (bo obejrzałem!), że „Chrzyciny” rozgrywają się 13 grudnia 1981 roku, a wtedy prawdopodobieństwo, że wszyscy koniec końców wylądują na mszy świętej, było więcej niż duże. Ale chodzi właśnie o to prawdopodobieństwo i o słowo *oczywiście*. Filmów portretujących rodzinę w okolicznościach odświętnych i próbujących na zasadzie *pars pro toto* ukazać rodziną obłądę i podziaily przebiegające w polskim narodzie powstało

już bardzo wiele. Wymieniam te ostatnie: „Cicha noc”, „Zupa nic”, „Wesele”, „Każdy wie lepiej”, teraz „Chrzyciny”. Są lepsze i gorsze, mniej lub bardziej przenikliwe, a jednak większość z nich oglądam z obojętnością wynikającą z poczucia *déjà vu*. Wszystko się tu zgadza. Wiadomo, że pozory muszą w którymś momencie runąć, że wyjdą na jaw małe świństewka i duże świństwa, że ktoś jednak będzie próbował postawić na nowo domek z kart. I że za rok i tak znowu się spotkamy przy karpiu na wigili, bo innej możliwości w Polsce się nie przewiduje.

Filmy te grzeszą (że i ja ulegnę kaznodziejskiej retoryce) symetrią. Tu partyjniak, a tu solidarnościowiec (jeśli rzecz rozgrywa się w przeszłości), tu antysemita, tam bojownicza o prawdę, z tej strony stołu babcia moherowa, z tamtej wnuczka o niebieskich włosach. Wszyscy biali i hetero. Ileż można! Postuluję więc, by do kolejnej tego typu opowieści wpuścić kosmitę, który poprzestawia klocki i pokaże z innej perspektywy całą tę naszą polskość.

Tak, oczywiście – znowu oczywiście! – wiem, że prawdopodobieństwo wystąpienia 13 grudnia 1981 roku w górskiej, zasypanej śniegiem polskiej wsi istoty o innym niż biały kolorze skóry czy też osoby jawnie niebinarnej było znikome, a nawet zerowe. Ale też dlatego tym bardziej takich postaci tam brakuje. Bo cóż bez nich pozostaje twórcom? Ano właśnie, wepchnięcie nas przemocą do kościoła w celu wspólnego odmówienia modlitwy.

Anachroniczne wydaje mi się także biadolenie, że podziaily w społeczeństwie, że kłótnie w rodzinie – i szukanie na siłę wspólnego mianownika. Dzisiaj wartością jest różnorodność, więc, jeśli oczekiwałem jakiegoś przesłania, to właśnie promującego wielość perspektyw, które wcale nie muszą się zejść w jednym, z góry wyznaczonym punkcie. Zgoda postaci na taki stan rzeczy to dopiero byłby *happy end*!

Zresztą, *happy end* jest zawsze zwodniczy, nieważne czy tradycyjny, czy progresywny. Wszyscy się teraz na przykład ekscytują tym, że w gejowskim „Śtoniu” Kamila Krawczyckiego bohater podąża za głosem serca, to znaczy rzuca ojcowiznę i jedzie do miasta, by połączyć się z miłością swojego życia. Ale jaką mamy pewnością, że ta miłość cierpliwie czeka? A może bohater zastanie u niej trzech kolejnych narzeczonych? Znam takie przypadki. Zaś do opowiadania o poliamorii nasze kino jeszcze nie dorosło.

Dobrze, kończę. Bo nie dość, że spojleruję i jak zwykle narzekam, to jeszcze wychodzę na zgorzkniałego zgreda. Na finał więc akcent optymistyczny, a może nawet nieśmiały *happy end*. Otóż odkryłem w „Chrzycinach” jeden przewrotny genderowy motyw. Grająca modniśnię Irenę w związku z rozwodnikiem Marta Chyczewska miała pachy nieogolone, natomiast Tomasz Schuchardt jako partyjny samiec alfa, przeciwnie, pachy miał ogolone. I tak trzymać!

recenzje

75

FILMY

- 76 W TRÓJKĄCIE
- 77 KOBIETA NA DACHU
- 78 KROWA
- 79 MATECZNIK
- 80 BARDO, FAŁSZYWA KRONIKA
GARŚCI PRAWD
- 81 NA ZACHODZIE BEZ ZMIAN
- 82 PIĘĆ DIABŁÓW
- 83 KLONDIKE
- 85 PIĘKNY PORANEK
- 86 BLUES JAZZMANA
- 87 PINOKIO
- 88 NIE MARTW SIĘ KOCHANIE
- 89 ŚUBUK
- 90 NITRAM

- 91 ANIOŁY Z SINDŻARU
- 92 BIAŁY SZUM

93

SERIALE

- 93 ZADZWOŃ DO SAULA 6

95

MUZYKA

- 95 BROAD PEAK
- 95 DISENCHANTED

94

KSIĄŻKI

- 94 NIKT NIE WOŁA, KAŻDY PAMIĘTA.
FILMOWY DOLNY ŚLĄSK
LECH MOLIŃSKI, JERZY WYPYCH



„W TRÓJKĄCIE” REŻ. RUBEN ÖSTLUND: CHARLIE WESTERBERG, VICTOR KÖHLER, HARRIS DICKINSON, CHIDIEGWU CHIDI



CHARLBI DEAN, DOLLY DE LEON, VICKI BERLIN

W TRÓJKĄCIE

PAWEŁ MOSSAKOWSKI

Swedzki reżyser Ruben Östlund ma złośliwe usposobienie. Lubi umieszczać uprzywilejowanych, wygodnie żyjących bohaterów w kryzysowych sytuacjach, a potem spokojnie obserwować, jak się w nich wiją i szamoczą. W „Turyscie” było to zamożne skandynawskie małżeństwo, w nagrodzonym Złotą Palmą „The Square” uznany kurator wystaw w sztokholmskim muzeum. W pierwszym z nich reżyser dokonywał wiewsekacji męskiego ego, w drugim ośmieszał pretensjonalność świata sztuki. W również triumfującym w Cannes „W trójkącie” perspektywa jest szersza, a cel ambitniejszy: satyryczne spojrzenie reżysera obejmuje współcześnie działający kapitalizm, a zwłaszcza tych, którzy wyciągają z niego największe profity, czyli oślawiony jeden promil najbogatszych. Ale także tych, którzy twierdzą, że mają cudowną receptę na uzdrowienie tej patologicznej sytuacji. A niejako przy okazji – świat mody, beżmyślną subkulturę wytworzoną przez media społecznościowe i wyhodowane na jej gruncie przedziwne stworzenia zwane influencerami. Strzela się tu doprawdy w wielu kierunkach.

Ta czarna komedia składa się z trzech części, rozgrywających się w bardzo różnych sceneriach. Pierwsza zaczyna się od sceny castingu męskich modeli, w której z ciekawą ironią ukazują się branżowe obyczaje oraz język (wyjaśnia się tu m.in. pochodze-

nie oryginalnego tytułu: „Trójkąt smutku”). Jednym z modeli jest Carl, późniejszy bohater filmu, którego kariera zdaje się zmierzchać – słabość jego pozycji zostaje jeszcze potem podkreślona, gdy traci miejsce na pokładzie swojej dziewczyny, Yayı.

Yaya jest także popularną influencerką i w tym charakterze zostaje zaproszona na rejs luksusowym statkiem, na który zabiera również Carla. Wśród pasażerów można wymienić m.in. podróżującego z żoną i kochanką rosyjskiego multimilionera Dymitra, byłego dyrektora kołchozu, który zbił majątek na handlu obornikiem. Jest tu również bardzo bogaty szwedzki programista oraz słodko wyglądające, starsze angielskie małżeństwo, które dorobiło się na handlu bronią.

Całe to pławiące się w luksusach towarzystwo dosłownie nie wie, co robić z pieniędzmi, i upaja się ich marnotrawieniem. Spec od software lubi rozdawać złote roleksy, Dymitrowi dostarcza się specjalnym helikopterem trzy słoiczki nutelli. Personel, kierowany przez zimną blondynkę Paulę, jest gotowy na każde skinięcie rozkapryszonych gości.

Kapitanem statku jest wiecznie pijany, gardzący sobą (służy burzumom!) komunista, który nie opuszcza swojej kabiny opróżniając kolejne butelki i słuchając „Międzynarodówki”. Wskutek jego ciągłego pijaństwa tradycyjna Kolaćja Kapitańska dochodzi do skutku w najmniej odpowiednim momencie, gdy na morzu

już szaleje zapowiadany sztorm. Wytworna impreza zamienia się w katastrofę. Östlund osiąga tu zresztą nieco paradoksalny efekt. Oczywiście życzymy tej bandzie odrażających, gruboskórnych i egoistycznych bogaczy, żeby zostali należycie ukarani, reżyser jednak upokarza ich tak strasznie, że chwilami wzbudza wobec nich współczucie.

W zasadzie film mógłby się już na tym skończyć – rachunki zostały wyrównane – ale Östlund funduje nam jeszcze jedną część, która rozgrywa się w warunkach wspólnoty pierwotnej, gdzie gospodarka oparta jest na podstawowych potrzebach, a nie fanaberii, i gdzie pieniądze oraz wiążące się z nimi przywileje całkowicie tracą znaczenie; ważne stają się praktyczne umiejętności umożliwiające przetrwanie. I gdzie – natura ludzka jest niestety niezmienna – też wytwarza się hierarchiczny porządek, odwracający ten, jaki panował na statku. I tylko uroda i atrakcyjność seksualna pozostaje wciąż cenną walutą – modele wszystkich krajów, cieszyć się!

Dla widzów o konwencjonalnych przyzwyczajeniach niejaka słabością filmu może wydawać się brak bohaterów, z którymi można nawiązać emocjonalną więź i kibicować im w ekranowych rozgrywkach. Ale z punktu widzenia założeń filmu było to właściwie nieuniknione: satyra Östlunda ma charakter całościowy, Carl i Yaya nie są z niej wyłączeni, też stanowią jej obiekt, w zasadzie są *antybohaterami*. Carl jest niepewny siebie, a w związku z tym drażliwy, małostkowy i zazdrosny, Yaya – niezbyt ciekawa, próżna i manipulatorska. Razem tworzą duet raczej antypatyczny. I właściwie

tylko w pierwszej części znajdują się w centrum obrazu.

Alegoryczna poetyka opowieści – trudno nie widzieć w statku metafory współczesnego świata – nieco kojarzy się z XVIII-wiecznymi powieściami rozgrywającymi się na morzu, spod znaku Jonathana Swifta. Widoczne są też filmowe odniesienia, i to całkiem liczne: scena kolacji przypomina Monty Pythona, film przywołuje też z pamięci „Wielkie żarcie” Marco Ferreriego, zaś w chłopięcym okrucieństwie i pewnej psotności Östlund zbliża się do innego skandynawskiego reżysera, Larsa von Triera. Gdzieś z daleka (i z wysoka) całemu przedsięwzięciu patronuje Luis Buñuel. Gdyby hiszpański mistrz żył, zapewne nakreśliłby coś podobnego, choć może bardziej dyskretnego i mniej dosłownego.

Satyry Östlunda można zarzucić niejaka łatwość i oczywistość, krzykliwość i dosadność. Film oparty jest na upraszczających opozycjach (bogaci – biedni, kapitalista – komunista, zabawa w odwrócenie społecznej hierarchii – autentyczne jej odwrócenie). A przecież atak na kapitalizm można przeprowadzić znacznie bardziej pomysłowymi środkami, czego dowodzi choćby koreański „Parasite”.

To wszystko prawda, ale nie należy zapominać, że „W trójkącie” jest przede wszystkim komedią. Specyficzną, o mrocznym odcienu, podszytą rozpacą i kata-





ZLATKO BURIĆ, SUNNYI MELLES

stroficznymi przecuciami – ale jednak komedią. Komedia zaś nie musi nam objaśniać świata – wystarczy, że dobrze odda nasz do niego stosunek i przewentyluje resentymenty. Film wywiązuje się z tego zadania bardzo dobrze: ma energię, wyrazisty styl, jest żywy i momentami bardzo zabawny (najlepsze są tzw. małe pomysły, których tu nie brakuje). A także świetnie wyreżyserowany (Östlundowi udaje się wytworzyć wrażenie żywiołowości i spontaniczności, choć wszystko jest tu pod kontrolą) i zagrany. Pierwszorzędny jest Woody Harrelson jako kapitan, wspaniały Zlatko Burić w roli rosyjskiego sybaryty, ale prawdziwym odkryciem pozostaje filipińska aktorka Dolly De Leon, której postać dochodzi do głosu dopiero w trzeciej części. Ale jak!

„Trójkąt” wydaje się tylko za długi, zwłaszcza trzecia część. Zdaje sobie sprawę, że niektóre gagi są rozmyślnie przeciągnięte i właśnie dlatego zabawne, ale są też momenty, gdy prosi się o szybszy montaż. Ale w sumie jest krótszy od „Titanika”, a to już coś. ■

Triangle of Sadness

REŻYSERIA I SCENARIUSZ RUBEN ÖSTLUND. ZDJĘCIA FREDRIK WENZEL. WYKONAWCY HARRIS DICKINSON, CHARLBI DEAN, WOODY HARRELSON, ZLATKO BURIC, DOLLY DE LEON. SZWECJA – FRANCJA – WŁK. BRYTANIA – NIEMCY – TURCJA – GRECJA – USA – DANIA – SZWAJCARIA – MEKSYK 2022. CZAS 147 MIN

DYSTRYBUCJA KINOWA GUTEK FILM

SCENARIUSZ I REŻYSERIA ANNA JADOWSKA. ZDJĘCIA ITA ZBRONIEC-ZAJT. MUZYKA KATHARINA NUTTALL. WYKONAWCY DOROTA POMYKAŁA, BOGDAN KOCA, ADAM BOBIK, DOMINIKA BIERNAT. POLSKA – FRANCJA – SZWECJA 2022. CZAS 96 MIN

DYSTRYBUCJA KINOWA KINO ŚWIAT



DOROTA POMYKAŁA

KOBIETA NA DACHU

BARBARA KOSECKA

Odbierając na tegorocznym gdyńskim festiwalu nagrodę za tytułową rolę w „Kobiecie na dachu”, Dorota Pomykała zaapelowała do twórców, by pisząc scenariusze częściej pamiętali o bohaterkach w jej wieku. Kultura, a zwłaszcza popkultura, skwapliwie przemilcza istnienie kobiet w wieku zaawansowanym. Mężczyzn w an-dropauzie, dokonujących z życiem wszelakich rozrachunków, mierzących się ze starością i śmiercią, z niespełnieniem albo własnym sumieniem, a przy tym oczywiście niebylewale interesujących, kino przynosi nam całe gromady. Kobiet, które wiek amantki mają za sobą, a ich rola nie sprowadza się do bycia pocieszoną starszą panią, wstrętną jędzą, ewentualnie uroczą damą z aureolą dystygowanej siwizny – znacznie mniej. Cóż by one miały ciekawego przeżywać, o ile nie są szefowymi Bonda?

Tymczasem zainspirowana autentyczną postacią bohaterka Pomykały okazuje się wyjątkowa. Z *kobietą na dachu* obcuje przez prawie 100% ekranowego czasu, wyczekując każdego słowa, które wypowie – ledwie słyszalnym, zduszonym głosem. Przeczytaliśmy, że jest *kobietą na krawędzi załamania nerwowego*, a właściwie już za tą krawędzią, choć od bohaterek słynnej tragikomedii Pedra Almodóvara dzieli ją spora różnica temperamentu. Mirka ma 60 lat, mieszka z mężem i dorosłym synem w skromnym mieszkaniu w bloku i pracuje na dwa etaty: jako położna w szpitalu

i służąca we własnym domu. W obu rolach wykazuje pełen profesjonalizm. Ze spokojem i pewnością siebie, na zmianach dziennych i nocnych, pacyfikuje przerażone rodzaje i ich noworodki, zaś pomiędzy zmianami prasuje kilometry koszul i produkuje sterty pudełek z gotowymi obiadami. Domownicy – mąż drzemający przed telewizorem i syn, uciekający przed dorosłością w zacisze swojego pokoju – traktują niekończącą się krzątaninę Mirki jak naturalne przedłużenie jej istnienia. Finansowo bohaterka ledwie wiąże koniec z końcem, a właściwie nie wiąże, bo wzięte po kryjomu i niespłacone *chwilówki* prowadzą ją do katastrofy. Ubrana w stroje fartuchopodobne, zaniedbana i umęczona Mirka wymyka się czasem na tytułowy dach. Tu może się nacieszyć wypalonym w samotności papierosem i – z niebezpiecznie bliskiej tego dachu krawędzi – kontemplować kuszące warianty rozwiązania swojego coraz bardziej nierozwiązywalnego problemu... Bo co do tego, że pożyczki, mimo iż zaciągane na potrzeby całej rodziny, są jej problemem, nie żywi wątpliwości.

„Kobieta na dachu” nie jest jednak opowieścią o radzeniu sobie z długami, lecz o stanie umysłu, w którym równolegle planuje się kupno najtańszego pokarmu dla rybek oraz napad na bank. Niech będzie – na osiedlowy ajencję, której jedyną strażniczką jest raczej przyjaźnie nastawiona, niestety zmuszona do wykonania alarmowego telefonu pani

w okienku. Ten właśnie stan umysłu Mirki, kobiety skrajnie zdesperowanej a równocześnie uwiązanej siecią troskliwych zobowiązań, jest w filmie Anny Jadowskiej najciekawszy. Bohaterka tkwi pomiędzy posłuszeństwem a buntem, w zasadzie szaleństwem. Stać ją na wejście do banku, wyjęcie z torebki kuchennego noża, a nawet – o zgrozo! – ujawnienie swego rabunkowego zamiaru, co jednak czyni z poczuciem takiego zgorzienia i absurdu, że wyduszona przez nią modlitewnym tonem fraza: *proszę pani, to jest napad*, równocześnie komiczna i przejmująca, przedzie zapewne do historii polskiego kina. Mirka ogromnie się wstydzi – wstydem, jak się domyślamy, osoby mierzącej się z sytuacją bez wyjścia, lecz z gruntu niezależnej, silnej i empatycznej, a także obdarzonej skrupułami, którymi mogłaby rozłożyć na łopatkę niejednego Raskolnikowa. Swoją tytaniczną potencją pożytkuje na innych, sama starając się istnieć jak najmniej – w takim stanie umysłu pytanie egzaltowanej psycholożki, jakie ciastko wybrałaby dla siebie w kawiarni, może potraktować wyłącznie jako nieporozumienie.

Operatorka Ita Zbroniec-Zajt fotografuje Mirkę w agresywnie jasnych, spłaszczających barwach i w świdrującym świetle, przed którym nie można uciec – na bohaterkę, jak na osobliwy okaz, spoglądają świadkowie jej *wybryków*: policjanci, prokurator, mąż. Ten ostatni szamocze się bezradnie w nowej dla siebie sytuacji. ▶



DOROTA POMYKAŁA



FOT. KATE KIRKWOOD

▶ Chciałby zrozumieć postępowanie żony, ale jest więźniem społecznych przyzwyczajęń i stać go jedynie na zdziwienie i dezaprobatę. Ów brak empatii, nawykowe skupienie na sobie okazują się dla bohaterki źródłem większej nawet opresji niż bezpośrednia przemoc. Co może bardziej przygnębiające – po kilkudziesięciu latach małżeństwa niczego innego się ona po mężu nie spodziewa.

Lecz przecież film opowiada o zauważeniu przez Mirkę własnego istnienia, o kruchym i nieoczywistym początku czegoś nowego. Ten dyskretny i pod wieloma względami mało widowiskowy proces udało się przenieść na ekran nie tylko dzięki aktorskiej wyobraźni Pomykały, która postać wycofaną, na granicy ekspresji, zdołała przedstawić tak wyraziście, lecz także za sprawą precyzji i uważności reżyserii. Jadowska czujnie rozłożyła w „Kobiecie na dachu” akcenty dramatyczne i komediowe. Dowcip i nienachalna satyra pozwalają dostrzec absurdy w relacjach rodzinnych i społecznych, szczególnie bolesne w odniesieniu do najbliższych Mirki – bardziej przejętych tym, co powiedzą sąsiedzi, niż kondycją własnej żony czy matki. A od czasu do czasu także komiczne seksistowskie przekonania, na przykład o tym, że bez wyrzaskiwania przez mężczyznę instrukcji kobieta nie wyjedzie samochodem z parkingu. Równocześnie Jadowska nie pozwoiliła, by dowcip przykrył w filmie samą bohaterkę – jej delikatność, nieporadność, nadzwyczajny hart ducha. Bo ona tu jest naprawdę najważniejsza. ■

KROWA

MATEUSZ GÓRNIAK

Dokument Andrei Arnold jest oparty na kilku prostych gestach i decyzjach. To kino robione bez potężnego budżetu, skoncentrowane wyłącznie na obserwacji, pozbawione jakiegokolwiek spektakularności. Stawką wydaje się tu trening z międzygatunkowej uważności, która w trakcie seansu może zamienić się zarówno w rozlewającą się po ciele empatię, jak i frustrację związaną z losem zwierząt w przemyśle hodowlanym.

Poszukiwanie jak najczystszych i jak najwyraźniejszych form obserwacji stoi za kinem Arnold od samego początku. W „Red Road” (2006), jej pełnometrażowym debiucie, można znaleźć świetną metaforę, ukazującą metodę reżyserki. Główną bohaterką tego filmu jest kobieta nadzorująca monitoring, która patrzy na ścianę telewizorów wyświetlających codzienne życie tytułowego osiedla w Glasgow. W ciasnej kanciapie kobieta parzy sobie herbatę i obserwuje ścinki rzeczywistości, dostarczane przez kilkadziesiąt kamer. Funkcjonuje w ramach ścisłych reguł, trzyma się wytycznych, robi swoją robotę, a my, podglądając z kolei ją, otrzymujemy rozpisany na wiele ekranów spektakl o życiu w społeczeństwie. Sytuacja fabularna stanowi w filmie raczej pretekst. Gra toczy się o realizm i sposoby jego referowania. Wychodzi na to, że wystarczająco długo i skrupulatnie pod-

glądana rzeczywistość zaczyna w końcu emanować nieoczekiwanymi znaczeniami.

W dokumentalnej „Krowie” Arnold nawet na moment nie porzuca raz przyjętej konwencji podglądania. Główną bohaterką jest krowa Luma, która funkcjonuje pod ścisłym nadzorem przemysłu hodowlanego. Jako widzowie podglądamy jej dni na wielkiej farmie pod Londynem. Wyjściowy gest Andrei Arnold polega na tym, że Luma jest w filmie sama dla siebie i nikogo ani niczego nie gra. Nie jest metaforą albo przyczynkiem do jakiejś dysputy, w której nie może brać udziału. Jest ważna jako krowa, która żyje w konkretnych warunkach. I nic więcej. Kolejną decyzją Arnold jest zaufanie do kamery, za którą odpowiedzialna jest Magda Kowalczyk. Kamera bowiem pracuje jak najbliżej Lumy. Rejestruje krowią prozę życia i wydarzenia kluczowe. Obrazy te są pozbawione jakiegokolwiek komentarza czy mitologii, dostajemy je w stanie surowym, a przez to poruszającym.

Arnold, Luma i Kowalczyk spędziły razem trzy lata. Upływ tego czasu, bliskość dwóch twórczyń i krowy oraz wszystkie sojusze, które ze sobą zawiązały podczas pracy, dają się wyczuć w tym, jak Luma została zarejestrowana i uwieczniona. Mozolna obserwacja pozwala poznać bohaterkę na wylot. Kamera w „Krowie” jest niezwykle czuj-

na na każde drgnienie emocji Lumy i stara się je uchwycić, a potem przekazać dalej. Dlatego tak boleśnie odczuwamy kontrast pomiędzy procesem empatycznym obserwacji krowy a montażowymi przebitkami sygnalizującymi porządek stworzony przez człowieka w celu wyzyskiwania, a potem uśmiercania zwierząt. Kiedy jesteśmy pochłonięci kontemplowaniem przeżywających krowich ust, dostajemy nagle obraz balona w barwach imperium brytyjskiego, który pojawia się nad farmą. Nieustająco słyszymy też muzykę z radia puszczanego przez pracowników odpowiedzialnych za jak najszybsze zarządzenie życiem Lumy i innych krow. Gesty i praca wrażliwości twórczyń nie zmieniają losu zwierząt. Są tylko próbą jak najuczciwszego raportu z rzeczywistości i kilkoma ćwiczeniami z porządku myślenia utopijnego.

Największym sukcesem nowego filmu Arnold jest skuteczne upodmiotowienie Lumy. Twórczynie dokumentu znajdują sposoby na zapośredniczone przez kamerę sojusze między ludźmi a zwierzętami, generują wymianę ciepła i zapraszają do swojej wspólnoty widzów. Ale film powoduje także dyskomfort moralny. „Krowa” nie tylko bowiem czule dokumentuje życie Lumy, ale również nasuwa szereg pytań o międzygatunkowe relacje władzy czy naszą wspólną przyszłość na planecie. ■

Cow
REŻYSERIA ANDREA ARNOLD. ZDJĘCIA
MAGDA KOWALCZYK. WLK. BRYTANIA 2021.
CZAS 94 MIN
VOD.PL, VOD.MDAG.PL CANAL+, CDA

REŻYSERIA GRZEGORZ MOŁDA.
SCENARIUSZ GRZEGORZ MOŁDA, MONIKA
POWALISZ. ZDJĘCIA CONSTANZE SCHMITT.
WYKONAWCY AGNIESZKA KRYST, MICHAŁ
ZIELIŃSKI, WIOLETTA KOPAŃSKA.
POLSKA 2022. CZAS 80 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA GALAPAGOS



FOT. GALAPAGOS FILMS

MICHAŁ ZIELIŃSKI, AGNIESZKA KRYST

MATECZNIK

MATEUSZ ŻEBROWSKI

Grzegorz Mołda może się pochwalić nie lada osiągnięciem. Nie dość, że zadebiutował przed trzydziestką, co wciąż zdarza się w Polsce dość rzadko, to na dodatek zrobił to z przytupem i rozpoczął karierę nie jednym, a dwoma pełnymi metrażami. Oba miały premierę na tegorocznym festiwalu w Gdyni – „Zadra” w konkursie głównym, a „Matecznik” w sekcji mikrobudżetów. I choć filmy Mołdy wyjechały bez regulaminowych nagród, to jednak reżyser powinien być zadowolony – produkcje spotkały się z pozytywnym odbiorem.

„Matecznik” udowadnia, że przychylnie reakcje festiwalowej widowni nie były przypadkowe. Debiutant pokazał, że jest samowiadomy, choć zbyt zapatrzony w mistrzów, a konkretniej jednego – Yorgosa Lanthimosa. Od czasu sukcesu „Kła”, kiedy to Grek stał się jedną z gwiazd współczesnego kina, krytycy chętnie wykorzystywali jego nazwisko do porównań z twórcami, których filmy wymykały się prostej klasyfikacji. Stwierdzenie *kino w stylu Lanthimosa* zdążyło się więc wyświechtać. A jednak trudno znaleźć lepszą frazę opisującą „Matecznik” niż właśnie: *kino w stylu Lanthimosa*. Mołda nie tylko korzysta z podobnych, co autor „Faworyty”, zabiegów stylistycznych (kadrowanie bohatera wśród wszechogarniającej pustki; redukcja scenografii i re-

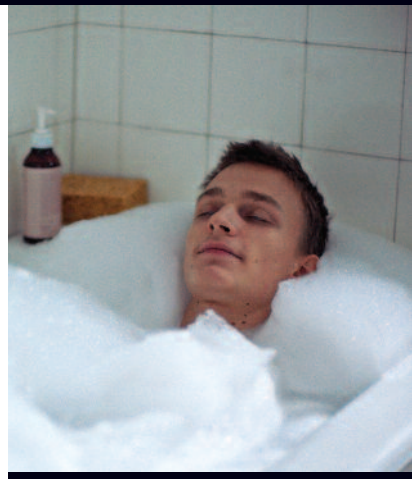
wizytów do minimum; nienaturalnie przedłużające się ujęcia; mechaniczna, bezemocjonalna gra aktorska), ale również eksploruje na ekranie podobne tematy.

„Matecznik” jest historią o przemocy psychicznej, władzy i samotności. Karol (Michał Zieliński) warunkowo wychodzi z poprawczaka, ale przez najbliższy czas musi rezydować w mieszkaniu treningowym. Ma w ten sposób udowodnić, że nadaje się do samodzielnego, odpowiedzialnego życia. Do wzięcia udziału w programie szkoleniowym wybrała go Marta (Agnieszka Kryst), około czterdziestoletnia wychowawczyni. Chłopak nie może opuszczać przeznaczonego dla niego domu (o złamaniu zakazu poinformuje służby elektroniczna bransoletka dozoru więziennego), zamiast tego więc gotuje, sprząta, szlifuje maniery, opiekuje się dzieckiem-lalką i stara się spełniać kolejne wymagania swojej nadzorczyni. Polecenia Marty z czasem zaczynają budzić coraz większy dyskomfort (jego i nasz). Korzystając z trudnej sytuacji życiowej Karola, kobieta osacza go i wykorzystuje. Bohater staje się chłopakiem do towarzysstwa – do tańca i do różańca (co w tym przypadku oznacza bycie zabawką erotyczną). Fabuła „Matecznika” przypomina połączenie „Kła” i „Lobstera”. Z jednej strony Marta dzięki sprzyjającym okolicznościom formuje chłopaka tak, jak rodzice z „Kła” kształto-

wali trójkę swoich dzieci. Z drugiej, film Mołdy to opowieść o potrzebie bliskości, której niczym w „Lobsterze”, bohaterka nie potrafi wypracować w sposób naturalny, dlatego, dzięki uprzywilejowanej pozycji i wiekowi, egzekwuje ją przemocą.

Pomimo wszelkich podobieństw do twórczości Lanthimosa, „Matecznika” nie ogląda się niczym taniej podróby innego, lepszego filmu. Eskalacja konfliktu pomiędzy Karolem a Martą autentycznie angażuje. Oszczędne dialogi są na tyle precyzyjne i zsynchronizowane z choreografią wzajemnych wymownych gestów, że wystarczą nie tylko do poczucia grozy sytuacji, w jakiej znalazł się bohater, ale również do tego, żeby zrozumieć niemoralne postępowanie wychowawczyni. Pomiedzy słowami możemy dojrzeć zranioną, odrzuconą osobę, która w przypływie szczerości śpiewa „Zaopiekuj się mną” i, choć nic nie tłumaczy wykorzystywania drugiej osoby (szczególnie nieletniej), zdajemy sobie sprawę, że Marta nie potrafi poczuć się bezpiecznie, o ile nie ma nad kimś kontroli. To dlatego przez niemal cały film Mołda sukcesywnie opowiada historię przez pryzmat relacji psa i człowieka (Lanthimos również decyduje się na zwierzęce metafory w swojej twórczości). Bohaterka dba o byt chłopaka, ale jednocześnie tresuje go (każde jego zachowanie zostaje ocenione na plus bądź minus), oczekuje posłuszeństwa, bezwarunkowej miłości i tego, że Karol będzie jej w pełni oddany.

Siłą „Matecznika” niewątpliwie jest aktorska para: Zieliński



FOT. GALAPAGOS FILMS

MICHAŁ ZIELIŃSKI

i Kryst. Oboje świetnie oddają biomechaniczny charakter zapasów pomiędzy bohaterami. Rytm nadaje Kryst, która na co dzień pracuje jako tancerka i choreografka – jej postać, dosłownie i w przenośni, zmusza chłopaka do wspólnego tańca. Marcie, niczym Casanovie u Federico Felliniego, marzy się romans ruchomych ludzi-lalek w takt metronomu. W takich płaszcach nie istnieje ryzyko wykonania niezaplanowanych ruchów. W rzeczywistym świecie (o ile taki kreuje Mołda) nie ma jednak miejsca na matematyczną precyzję. A bity pies może przestać tolerować swój los i zerwać się z łańcucha.

„Matecznik” jest dowodem, że polskie kino rozwija się i ewoluuje. Nawet jeśli obraz Mołdy uznamy za przykład naśladownictwa, to jednak takiego, które się udało. Cieszyć się, że rodzime podwórko filmowe przestało babrać się w nieskończonych odmętach małego realizmu, a zamiast tego próbuje nowych smaków, choćby importowanych z zagranicy. ■

Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades

REŻYSERIA ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU. SCENARIUSZ ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, NICOLÁS GIACOBONE. ZDJĘCIA DARIUS KHONDJI. MUZYKA ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, BRYCE DESSNER. WYKONAWCY DANIEL GIMÉNEZ CACHO, GRISELDA SICILIANI, XIMENA LAMADRID, LUIS COUTURIER. MEKSYK 2022. CZAS 174 MIN
NETFLIX



DANIEL GIMÉNEZ CACHO

BARDO, FAŁSZYWA KRONIKA GARŚCI PRAWD

KATARZYNA KEBERNIK

Alejandro González Iñárritu w „Bardo...” pokazuje wszystko, co już kiedyś pokazał – tylko gorzej. To film o Meksyku pozbawiony autentyzmu „Amores perros” (2000). To film o artyście pozbawiony celności i pełnego wdzięku *je ne sais quoi* „Birdmana” (2014). To wreszcie próba opowiedzenia o sobie samym, która już w otwierającej sekwencji nawiązuje do początkowej sceny z „Osiem i pół” (1963), co z miejsca sytuuje „Bardo...” gdzieś pomiędzy megalomanią a kiczem.

Nie sposób traktować poważnie kogoś, kto nie potrafi żartować sam z siebie – pada w jednej ze scen z ust głównego bohatera. Bardzo to ironiczne w kontekście filmu, który ugina się pod ciężarem chęci zbudowania opus magnum, podsumowania całej twórczości. Iñárritu *dystans do siebie* najlepiej wykazuje w scenie dyskusji głównego bohatera ze swoim krytykiem na bankiecie. Po wysłuchaniu zarzutów dziennikarza, z których każdy pasowałby też do „Bardo...”, filmowe alter ego reżysera miażdży oponenta pełną pogardą tyradą (scena jest podobna do po-

lemiki z krytyczką teatralną w „Birdmanie”, tylko dużo bardziej bucowata), po czym... odbiera mu głos, nie dając szansy na odbicie piłeczki. Iñárritu wyraźnie tu pokazuje, że każdy żart czy krytykę bierze, wbrew deklaracjom, do siebie, a także – że w sumie nie interesuje go, co myślą inni, nie dostrzega żadnej wartości w cudzym spojrzeniu na swoją twórczość.

Egotyzm nie byłby niczym złym, gdyby twórca potrafił (lub chciał) poszukać w widzu rozumiejącego partnera, a nie tylko kogoś, w których oczach mógłby się poprzeglądać. Iñárritu jest w „Bardo...” odpowiedzialny lub współodpowiedzialny za reżyserię, scenariusz, muzykę, montaż i produkcję. Netflix zaoferował Meksykaninowi pełną swobodę i spory budżet. Twórca, którego najmocniejszą stroną nigdy nie była powściągliwość, nie miał zatem nad sobą żadnej *instancji kontrolnej*, która w odpowiednim momencie powiedziałaaby *stop* jego zapędom i skłoniła do większej kondensacji czy selekcji swoich fantazji.

Film jest więc zlepkiem rozmaitych pomysłów reżysera, z których żaden nie był na tyle

rozbudowany, by poświęcać mu pełen metraż. Ale każdy pociągał Iñárritu tak bardzo, że nie mógł się oprzeć pokusie sfilmowania go. *Życie to tylko niekończący się ciąg pozbawionych sensu obrazków* – takie mniej więcej zdanie padnie z ekranu aż dwa razy, jakby reżyser powątpiewał, czy widz sam będzie w stanie skojarzyć, że chaotyczna i rwana konstrukcja „Bardo...” ma za zadanie oddać przypadkowość i absurdalność ludzkiej egzystencji. Podobna niewiara w możliwości intelektualne odbiorcy przewija się w zasadzie przez cały film. Najlepiej obrazuje ją oszałamiająca sekwencja spaceru po wymarłym meksykańskim mieście zasłanym ciałami ludzi wypadających z okien. Jest niepokojąca, utrzymana w postapokaliptycznym klimacie. Za pomocą czytelnego metafory oddaje stan marazmu, w jakim zdaniem reżysera znajduje się współczesny Meksyk. Ta intrygująca sekwencja zostaje niestety zwieńczona i zabita łopatologią, kiedy to bohater nie dość, że ogląda strzaskany pomnik azteckiego bóstwa, to jeszcze dosłownie nazywa swój kraj martwym i rozmawia z Hernánem Cortésem na wiel-

kim stosie ułożonym z trupów rdzennych mieszkańców Ameryki Środkowej.

Surrealistyczne epizody (poród, wywiad w telewizji, orkiestra na pustyni) są po mistrzowski wyreżyserowane i niezwykle sugestywne. Tym bardziej szkoda, że moc tych onirycznych sekwencji osłabiono przeciągniętymi scenami dramatu rodzinnego i dylematów bohatera. Kolorowa mozaika nie układa się w całość. „Bardo...” rozmienna się na drobne, poruszając zbyt wiele wątków, przy czym żadnego w pełni satysfakcjonująco. To film wewnętrznie rozdarty, trochę na podobieństwo swojego głównego bohatera, stojącego w rozkroku między Ameryką a Meksykiem.

Ostatecznie największy podziw budzi praca wykonana przez Dariusza Khondjiego (nagrodzona Srebrną Żabą na festiwalu EnergaCamerimage). To dla jego zdjęć trzeba obejrzeć ten film w kinie. Doświadczony irañ-





DANIEL GIMÉNEZ CACHO (W ŚRODKU)



FELIX KAMMERER, ALBRECHT SCHUCH

NA ZACHODZIE BEZ ZMIAN

RADOSŁAW GÓRA

Jest w „Na Zachodzie bez zmian” taka scena. Paul Bäumer (Felix Kammerer) dźga francuskiego wojaka, po czym stara się mu pomóc. Gdy ten umiera, wyciąga jego dokumenty i rodzinną fotografię. Wstrząśnięty i zapłakany mówi: *Obiecuję*. Co obiecuje – nie wiemy. Inna scena. Niemiecka kompania w jednym z magazynów odnajduje ciała kilkudziesięciu młodych rekrutów, którzy umarli wskutek zatrucia gazem. Dlaczego źle ocenili sytuację i zbyt wcześniej zdjęli maski – nie wiemy. Odpowiedź na obie niejasności kryje się w literackim pierwowzorze. W powieści Ericha Marii Remarque’a niemiecki nastolatek przysięgł, że pomoże żonie francuskiego żołnierza i zrobi wszystko, by następna wojna już nie wybuchła i by nie było już kolejnych bezsensownych ofiar, natomiast niedoświadczeni w boju rekruci przeciwgazowych masek pozbywali się w leju, widząc, że ich stojący wyżej koledzy postanowili już je zdjąć – jako nowicjusze w walkach nie zdawali sobie sprawy, że na dnie gaz zalega znacznie dłużej. Mój tekst mógłby przyjąć formę właśnie takiej wyliczanki, bo w isto-

cie scenarzyści pocięli wielką prozę pisarza, tak jak frontowi lekarze bez wahania amputowali kończyny rannym żołnierzom, i szyli wybrane obrazy, uznając je za *zdolne do służby*.

Proszę mnie źle nie zrozumieć. Nie wypominam twórcom, że nie zdecydowali się kurczowo trzymać literackiego oryginału. Z takimi filmowymi adaptacjami powieści Remarque’a mieliśmy już do czynienia w przeszłości, dlatego należało oczekiwać świeżego spojrzenia. Jednak to, co zaproponowali reżyser Edward Berger z operatorem Jamesem Friendem, można śmiało określić mianem dyktatu obrazu.

Ma być przytłaczający, szokujący, atakujący wszystkie zmysły, a fabuła skondensowana głównie do ostatnich dni walk w listopadzie 1918 r. jest mu całkowicie podporządkowana. Już pierwsza sekwencja ukazuje wojenną machinę – seria z ckm-u, stukot kół pociągu. Dźwięki wojny podbite są ciężkimi brzmieniami muzyki Volkera Bertelmanna, zwiastującej nadejście czegoś potężnego. Tym czymś jest oczywiście wojna totalna, jakże inna od wszystkich poprzednich. Weterani w dokumencie Petera Jacksona „I młodzi pozostaną” opowiadali, że charakter Wielkiej Wojny na przestrzeni kilku lat uległ zmianie. W „Na Zachodzie bez zmian” jest to widoczne choćby w scenie najazdu francuskich czołgów. Niemieccy piechurzy strzelają do nich z karabinów, a gdy kolega Bäumera, Albert Kropp (Aaron Hilmer), widzi nad swoją głową gąsienice, zachowuje się tak, jakby czołg widział pierwszy raz w życiu.

ski operator wykreował przepiękne senne wizje i szerokie, pełne rozmachu kadry, ożywiając każdy ekscentryczny zamysł reżysera. Netflix zaszokował temu filmowi nie tylko podarowaniem jego twórcy zgubnej wolności, ale i tym, że większość widzów obejrzy go na swoich laptopach, tracąc w ten sposób to, co w „Bardo...” najcenniejsze.

Życie to tylko niekończący się ciąg pozbawionych sensu obrazków – skoro Iñárritu uznał ten wniosek za tak przełomowy, by podzielić się nim z widzami aż dwukrotnie, to i ja go w tekście powtórzę. Posłuż mi on do zakończenia recenzji stwierdzeniem, że „Bardo...” to tylko ciąg krótkometrażówek, z których jedne są bardziej sensowne, a inne mniej. Jak w bloku z filmowymi etudami – długie passusy nudy, a pomiędzy nimi przebłyśki piękna i humoru. Czyli w sumie też jak w życiu; niech będzie, że taki właśnie był zamiar Iñárritu. ■



AARON HILMER



DANIEL BRÜHL



SALLY DRAMÉ

Les cinq diables

REŻYSERIA LÉA MYSIUS. SCENARIUSZ LÉA MYSIUS I PAUL GUILHAUME. ZDJĘCIA PAUL GUILHAUME. MUZYKA FLORENCIA DI CONCILIO. WYKONAWCY ADÈLE EXARCHOPOULOS, DAPHNÉ PATAKIA, MOUSTAPHA MBENGUE, SALLY DRAMÉ, SWALA EMATI. FRANCJA 2022. CZAS 97 MIN DYSTRYBUCJA KINOWA STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY

▶ Teatr okrucieństwa nie przyniesie jednak oczyszczenia. Świadomi tego byli sami twórcy, dlatego obok brutalnego frontu zaserwowali nam równoległą akcję. Tragiczne położenie młodych mężczyzn kontrastują z ciepłymi warunkami wojskowych decydentów po obu stronach, którzy wylewają resztki wina i kręcą nosem (i wąsem) na nieświeżego croissanta. Taki jednorazowy zabieg jeszcze można usprawiedliwić (inni powiedzieliby, że nawet jest konieczny), ale gdy stosuje się go drugi raz i kolejny, zaczynamy powątpiewać w dramaturgiczne rzemiosło autorów dzieła. Jak już się rzekło, scenarzyści dosyć swobodnie potraktowali materiał wyjściowy, który tego wątku nie zawiera. Wycięli za to całe połączenie stron odkrywające przed nami życie wewnętrzne głównego bohatera i wojenne braterstwo szkolnych kolegów, które zrodziło się w okopach i na polu walk, co pięknie opisał Remarque. Jasne, można uznać, że taki wybór miał służyć przedstawieniu cynizmu i nieustępliwości rządzących, zdolnych poświęcić tysiące swoich ludzi nawet w ostatnich chwilach wojny. Ja dostrzegam coś innego. Nieprzypadkowo w końcu mówimy o pierwszej niemieckojęzycznej ekranizacji tej prozy. Pod płaszczkiem okropieństw wojny sprzedaje się nam moralną wyższość Niemców nad Francuzami.

Niemiec nawet jeśli musi zabijać, to i tak za to przeprasza. Nie to, co Francuz. Ten strzela

z zimną krwią, kradnie gęsi i jajka. Horrendalne liczby ofiar wrzenie robią wyjątknie na Mattiasie Erzbergerze (Daniel Brühl), który przewodzi niemieckiej delegacji w negocjacjach pokojowych. Partnerów do rozmowy po drugiej stronie niestety nie znajduje. Marszałek Ferdinand Foch (Thibault de Montalembert) o zawieszeniu broni na czas pertraktacji nie chce nawet słyszeć. Zresztą, jakie pertraktacje – warunki już ustalono. Tylko ich przyjęcie przez Niemców może zatrzymać trwające szaleństwo. Erzberger prorokuje, że bezwzględna i upokarzająca kapitulacja Niemiec nie jest żadnym rozwiązaniem, bo tak kruchy pokój szybko zostanie zburzony. Ale co zrobić – trzeba podpisać, żeby jak najszybciej ocalić młodych chłopaków po obu stronach. Pobrzmiewa w tym zapowiedź nadejścia Hitlera, a ja się zastanawiam, czy jeszcze oglądam film, czy już słucham Henry’ego Kissingera. Brakowało mi tylko wie-deńskich akademików, którzy nie poznali się na malarskim talencie młodego Adolfa. Ich może zobaczymy w filmie Bergera o II wojnie światowej. Choć ja podziękuję za taką politykę historyczną. ■

Im Westen nichts Neues

REŻYSERIA EDWARD BERGER. SCENARIUSZ LESLEY PATERSON, IAN STOKELL I EDWARD BERGER WG POWIEŚCI ERICHA MARI REMARQUE’A. ZDJĘCIA JAMES FRIEND. MUZYKA VOLKER BERTELMANN. WYKONAWCY FELIX KAMMERER, DANIEL BRÜHL, ALBRECHT SCHUCH, AARON HILMER, EDIN HASANOVIC, DAVID STRIESOW. NIEMCY – USA – WŁK. BRITANIA 2022. CZAS 148 MIN NETFLIX

PIĘĆ DIABŁÓW
JAN TÓPOLSKI

Wcześniej tego ranka / kiedy zapukałeś do moich drzwi / I powiedziałam: witaj, szatanie, ach / To już czas, żebyśmy poszli / ja i diabeł, ramię w ramię. Stary blues Roberta Johnsona w nowej aranżacji Soap & Skin towarzyszy napisom początkowym (nomen omen) „Pięciu diabłów”. Kamera płynnie nad drogą i jeziorem. Krajobraz wokół jest równie majestatyczny, jak jej ruchy: wschodzące słońce przebija się przez góry do miasteczka położonego nad tamą. Alpejska sielanka w cieniu zagrożenia. Ale nowy film Léi Mysius, scenarzystki i reżyserki znanej z debiutanckiej „Avy”, zaczyna się właściwie odrobinę wcześniej, do wtóru ambientowej muzyki. Od tyłu, w mroku, widzimy dziewczyny w trykotach, szlochające nad pożarem. Cekiny błyszczą w blasku ognia. Jedna z gimnastyczek, blondynka, odwraca się i patrzy w stronę kamery. Ostre cięcie: ze snu budzi się ciemnoskóra dziewczynka i długo myśli, jakby próbując zrozumieć, co właśnie widziała.

W tym mistrzowskim prologu zawiera się cały film, niczym fuga w swoim temacie. Dwie kobiety to matka Joanne i córka Vicky. Matka i córka były także bohaterkami „Avy”. W tamtej historii tytułowa nastolatka traciła wzrok,

więc trenowała zmysły słuchu i dotyku, jak w scenie kąpieli nago w morzu. W tym filmie kilkulatka obdarzona jest z kolei nadzwyczajnym węchem, który pozwala jej uczestniczyć w scenach sprzed własnych narodzin. Wprowadza to magiczne elementy do wybuchowej mieszanki konwencji, jaką Mysius z sukcesem wypróbowała w swojej pierwszej fabule. Vicky z „Pięciu diabłów” zbiera do słoiczków zapachy ze swojego otoczenia, wśród których ważne miejsce zajmuje oczywiście ten od Joanne. Ich więź od samego początku wydaje się szczególna, co widać w początkowej scenie na basenie, gdzie córka powtarza ruchy matki prowadzącej trening aquarobiku.

W prologu pojawiają się też oba kluczowe dla filmu a przeciwstawne żywioły: wody i ognia (w finałowej piosence dojdzie do nich wiatr). Joanne pracuje na miejskim basenie, a jej mąż Jimmy jest lokalnym strażakiem. Z kolei jedna z jej koleżanek i dawnych gimnastyczek, Nadine, ma poparzoną twarz. Pochodząca z kolorowego związku Vicky jest prześladowana w szkole, ale razism to tylko jeden z objawów małomiasteczkowej nietolerancji. Narasta ona wraz z pierwszym punktem zwrotnym: powrotem siostry Jimmy’ego, Julii, która skrywa mroczną przeszłość



SWALA EMATI,
ADELE EXARCHOPOULOS

i którą łączy z Joanne specjalna więź. Reżyserka – doświadczona scenarzystka filmów Jacquesa Audiarda, Claire Denis i Arnaud Desplechina

– rozwija tę tkaninę wątków niespiesznie i wprawnie. Teraźniejszość odmierzana jest powtarzanymi czynnościami, a przeszłość powraca nawet nie tyle w retrospekcjach, co wizjach.

Mysiusz z czułością prowadzi swoje aktorki, zarówno te bardziej, jak i mniej doświadczone (wspaniała Sally Dramé jako Vicky). Niektóre decyzje obsadowe otwierają „Pięć diabłów” na dalsze konteksty: w końcu gwiazda Adèle Exarchopoulos (Joanne) rozbiła w „Życiu Adele”, a Mustapha Mbengue (Jimmy) i Swala Emati (Julia) karierę zaczęli jako muzycy. Wokalny talent tej ostatniej zaznaczy się we wzruszającej scenie w barze karaoke, kiedy Julie i Joanne wykonują w duecie „Total Eclipse of the Heart” Bonnie Tyler, ujawniając swoje uczucie. Kolejna znacząca piosenka w filmie. Oryginalną muzykę napisała z kolei Florencia Di Concilio i to jej niepokojące perkusyjno-smyczkowe utwory towarzyszą wizjom Vicky. Natomiast operator (a zarazem współautor scenariusza) Paul Guillaume podkreśla na taśmie 35 mm powracające barwy i wzory (w mieszkaniu rodziny), a także czystą, klarowną przestrzeń jezior i gór, jak choćby w scenach rytualnych kąpiei w mroźnej wodzie.

Dlaczego Joanne się im poddaje i o czym traktuje ta historia? Na pewno o wyparciu młodzień-

czych uczuć, tłumionych przez ojca i otoczenie. Bohaterka wybiega je całkiem dosłownie, do granic emocjonalnej hipotermii, bo przez cały film Exarchopoulos niemal się nie uśmiecha (ze znaczącym wyjątkiem w scenie w barze). Możemy to odczytywać jako opresję heteronormatywnego patriarchy, co rzuciłoby też dodatkowo światło na postać małej Vicky. Gdy zbiera zapach zdechłego kruka, staje się wcieleciem współczesnej wiedźmy – *kobiety niepodporządkowanej*, zgodnie z podtytułem feministycznej książki Kristen J. Solée o historii czarownic. Szukanie przez Vicky własnego miejsca w świecie i zadawanie podstawowych pytań przekracza tu więc młodzieńczy bunt Avy, nabiera innego sensu. Dzięki swoim mocom dziewczynka staje się medium dla lokalnej, zamkniętej społeczności, która nie potrafi się zmierzyć z dawną traumą. W finale nieprzypadkowo rozbrzmiewa mocny głos wokalistki Danit i jej ballady „Cuatro Vientos”: *Wietrze nadchodzący z góry / wietrze, przynieś nam jasność. / Wietrze nadchodzący z morza / wietrze, przynieś nam wolność. / Wietrze nadchodzący z pustyni / wietrze, przynieś nam ciszę. / Wietrze nadchodzący z puszczy / Wietrze, przynieś nam pamięć. / Leć, leć, leć, leć z nami.* ■



OKSANA CZERKASZYNA

KLONDIKE

WOJCIECH TUTAJ

„Klondike” zrobiło się głośno po premierowych pokazach na Sundance i Berlinale, a film zebrał wiele nagród w różnych zakątkach świata. Sława tego wstrząsającego dzieła nie jest przesadzona, bo reżyserka Maryna Er Gorbach zawarła w nim bodaj najbardziej naturalistyczną wizję wojny we wschodniej Ukrainie, jaką dotąd widzieliśmy na ekranie. Konflikt między wspieranymi przez Rosję separatystami a oddziałami ukraińskimi znalazł odbicie choćby w „Donbasie” Siergieja Łożnicy czy „Atlantydzie” Walentyna Wasjanowicza, ale dopiero „Klondike” nadaje mu bolesnie realny i namacalny charakter. Obraz został zrealizowany *na podstawie prawdziwych zeznań*, jak podpowiadają napisy początkowe, ale nawet bez tej wiedzy fabularnym wydarzeniom trudno byłoby odmówić autentyzmu.

Film przenosi nas do wsi Hrabowe w obwodzie donieckim, gdzie 17 lipca 2014 roku zestrzelono Boeinga lecącego na trasie Holandia-Malezja. Niedługo przed tym wydarzeniem pocisk artyleryjski przypadkowo uderzył w ścianę domu Irki i Tolika, robiąc ogromną dziurę w remontowanym budynku. Dla ciężarnej kobiety i jej partnera konieczność odbudowy zrujnowanej elewacji wydaje się najmniejszym proble-

mem. Niedawno rozpoczęła się wszak rosyjska inwazja, sąsiedzi uciekają w popłochu, a po narodzinach dziecka bohaterowie planowali otworzyć nowy rozdział w życiu. Irka za nic w świecie nie chce opuszczać wsi, Tolik musi więc układać się z przejmującymi tam władzę separatystami. Jego kolega Sania upatruje w nadejściu Rosjan lepszych czasów, ale protagonista jest znacznie bardziej sceptyczny. Z kolei brat Irki, Jaryk, wchodzi z Tolikiem w natychmiastowy konflikt, bo nie pojmuje, jak można szukać porozumienia ze zdrajcami ojczyzny. Pytanie brzmi, czy niepewny układ, w którym tkwią bohaterowie, pozwoli im przetrwać.

Choć Er Gorbach nie wysuwa na pierwszy plan działań wojennych, jej film przenika atmosfera gęstniejących konfliktów i wiążących w powietrzu napięć. Jeszcze niedawno zamieszkujący Hrabowe Ukraińcy żyli w zgodzie, ale teraz spór staje się zasadą organizującą kontakty w małej społeczności. Żona nie może zaakceptować, że mąż oddaje świeże mięso separatystom, brat Irki lży szwagra za to, że ten stara się chronić brzemiennej partnerkę przed bestialstwem prorosyjskich żołnierzy, a znajomy wytyka znajomemu ślepią wiarę w putinowski reżim. Nic nie jest



OKSANA CZERKASZYNA

tu jednak czarno-białe, bo w perspektywie utraty całego dobytku i zderzenia z rozpędzoną machiną wojenną podejmowanie racjonalnych i dalekowzrocznych wyborów staje się prawdziwym wyzwaniem. Nie rozumie tego zwłaszcza porywczy Jaryk, który usilnie przekonuje Irkę do wyjazdu, lecz nie mniej zagubiony w całej sytuacji jest starszy i pozornie dojrzałszy Tolik. W „Klondike” stopniowo się okazuje, że nie wiadomo, kto stoi po właściwej stronie i ma moralne prawo osądzać innych. Granica między dobrem i złem jest tak samo nieostra jak linia oddzielająca przyjaciół od wrogów.

Co najciekawsze, reżyserka nie stawia w centrum narracji zwaśnionych mężczyzn, tylko charakterną Irkę. Przygląda się uważnie ciężarnej kobiecie, która

zмага się z ogromnym bólem fizycznym, a jednocześnie nie przestaje dbać o gospodarstwo, gotować i uparcie odmawiać przeprowadzki. Bohaterka zachowuje więcej rozsądku niż mąż i brat razem wzięci, każąc im zawiesić bezsensowny konflikt i skupić się na odbudowie domu. Irka to nieustępliwa strażniczka domowego ogniska, która nie chce, by doszło do symbolicznego zburzenia rodzinnej konstrukcji. Właśnie dlatego trwa przy codziennych obowiązkach, odmawia transportu do szpitala i śmiało dyskutuje z Tolikiem o jego współpracy z separatystami. „Klondike” mimochodem przeradza się w hołd dla ukraińskich kobiet, które, wzorem Irki, utrzymują rodzinę w ryzach i nie poddają się męskiemu rozgorączkowanemu prowadzącemu ku wy-

buchom agresji i radykalnym gestom. Macierzyństwo zyskuje tu szerszy wymiar, nie polega tylko na rodzeniu i wychowywaniu dzieci, ale także na przywracaniu równowagi między bliskimi tracącymi głowę. Tym większe wrażenie robi finał, brutalnie obrazujący samotność i mękę Ukraińców zmuszonych do nieludzkich poświęceń w czasie konfliktu zbrojnego. *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* – dobitnie przypomina reżyserka za noblistką Swietłaną Aleksijewicz.

„Klondike” ogląda się jednak z rosnącym przejęciem i fascynacją nie z powodu ciężaru podejmowanych tematów, lecz dzięki wybitnej inscenizacji. Er Gorbach przy pomocy operatora Światosława Bulakowskiego zamyka kolejne sekwencje w długich, panoramujących ujęciach, które po-

woli odsłaniają przed widzem szczegóły świata przedstawionego. I tak poetycki kadr ze lśniącym o zmierzchu polem słoneczników kamera potrafi jednym ruchem zamienić w turpistyczny obraz przykrytych folią ciał. Z kolei rozdzierające ekran dźwięki wybuchów docierają do nas z przestrzeni pozakadrowej, a ich źródło dostrzeżemy z pewnym opóźnieniem, trwając przez chwilę w tej samej niepewności i lęku, co bohaterowie. Reżyserka umiejętnie ogrywa też miejsce akcji – małe gospodarstwo otoczone rozległym, rolniczym terenem nie zapewnia wcale w „Klondike” poczucia wolności i nieograniczenia, tylko świadomość bycia obserwowanym i braku ochrony. Dziura, która powstaje na skutek zerwania ścian z domu Irki i Tolika, a którą Er Gorbach bardzo często filmuje, ostatecznie będzie zaś zwiastunem rozpadu ich prywatnego świata. Konsekwentne budowanie narracji wokół tego motywu świadczy o ogromnej precyzji scenopisarskiej idącej tu pod rękę z odważną reżyserią. Ukraińska autorka nie boi się pokazać sugestywnych i wzbudzających dyskomfort scen przemocy, które odrzucą pewnie część publiczności. Reszta długo zaś nie zdoła się otrząsnąć z tak intensywnego filmowego doświadczenia. ■

Klondaik

SCENARIUSZ I REŻYSERIA MARYNA ER GORBACH. ZDJĘCIA ŚWIATOSŁAW BULAKOWSKIJ. MUZYKA ZWIAD MGBERY. WYKONAWCY OKSANA CZERKASZYNA, SIERGIEJ SZADRIN, OLEG SZCZERBINA, OLEG SZEWCZUK, JEWGIENIU EFREMOW. UKRAINA – TURCJA 2022. CZAS 100 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA MAYFLY



SIERGIEJ SZADRIN, OKSANA CZERKASZYNA

Un beau matin

REŻYSERIA I SCENARIUSZ MIA HANSEN-LØVE. ZDJĘCIA DENIS LENOIR. WYKONAWCY LÉA SEYDOUX, PASCAL GREGGORY, MELVIL POUPAUD, NICOLE GARCIA. FRANCJA – NIEMCY – WLK. BRYTANIA 2022. CZAS 112 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA GALAPAGOS FILMS



MELVIL POUPAUD,
CAMILLE LEBAN MARTINS,
LÉA SEYDOUX

PIĘKNY PORANEK

FRANCISZEK DRĄG

Pojawiające się ostatnio z dużą częstotliwością filmy o radzeniu sobie z powolnym odchodzeniem rodziców, cierpiących na różne choroby wieku starczego, można już powoli zacząć uznawać za osobny gatunek. Po głośnych dziełach Floriana Zeller, François Ozona czy Gaspara Noé na polskie ekrany wchodzi „Piękny poranek” Mii Hansen-Løve, który spośród wszystkich wymienionych tytułów jest filmem najbliższym temu, co stereotypowo kojarzymy z obyczajowym kinem francuskim.

Młoda wdowa Sandra (Léa Seydoux) samotnie wychowuje córkę Linn i pracuje jako tłumaczka. Pasją do języków zaraził ją pewnie ojciec, Georg Kienzler (Pascal Greggory), wykładowca uniwersytecki, którego głównym obszarem zainteresowań była filozofia i literatura niemiecka. Człowiekowi, który poświęcił całe życie intensywnemu myśleniu, niegdyś niezawodny umysł kilka lat temu zaczął odmawiać posłuszeństwa. Teraz mężczyzna przestaje rozpoznawać swoje otoczenie i nie może już dłużej mieszkać sam. Rodzina Sandry rozpoczyna intensywne poszukiwania domu starców, w którym Georg miałby całodobową opiekę. Jednocześnie Sandra spotyka

Clémenta (Melvil Poupaud), przyjaciela swojego zmarłego męża, który, choć żonaty, zakochuje się w niej z wzajemnością.

Te trzy wątki składają się na próbę całościowego spojrzenia na główną bohaterkę, próbującą spełniać się w trzech kobiecych rolach: matki, córki i żony/kochanki pragnącej intymnej bliskości z drugim człowiekiem. Wybór Léi Seydoux do tej roli okazał się strzałem w dziesiątkę: aktorce udało się wiarygodnie przekazać emocjonalny ciężar dylematów, z którymi zmagają się bohaterka. Dokonała tego za pomocą subtelnych modyfikacji w sposobie, w jaki zachowuje się jej postać w różnych kontekstach i sytuacjach. To, że Seydoux występuje we fryzurze *na chłopczycę*, wydaje się natomiast mieć związek z innym zamysłem Hansen-Løve, który sytuuje „Piękny poranek” w obszarze współczesnego kina feministycznego. Bohaterka portretowana jest jako silna i niezależna kobieta, a charakterystyka pomaga sprzeciwić się traktowaniu jej jako obiektu męskiego pożądania.



PASCAL GREGGORY, LÉA SEYDOUX

Oprócz tego autorka postawiła na kilka rozwiązań formalnych zbliżających film do sposobu, w jaki feministki drugiej fali próbowały zdefiniować możliwość *pisarstwa kobiecego*, opartej na strumieniu świadomości, wywodzącego się z cieleśnych i osobistych doświadczeń, stojącego w kontrze do dominujących męskich sposobów widzenia. Filmowe dialogi podszyte są zatem rozedrganą, gorączkową energią, tak charakterystyczną dla kina francuskiego: bohaterowie zadają bezpośrednie pytania o uczucia, składają sobie patetyczne deklaracje, a ich emocje zmieniają się gwałtownie w granicach pojedynczych scen. Scen, które często kończą się nagłym cięciem: kolejne sekwencje urywają się czasem w środku zdania lub akcji, by przenieść widzów w inne miejsce, nie pozostawiając miejsca na oddech. To wszystko sprawia, że film nie daje się łatwo zaszufladkować jako film o chorobie i odchodzeniu, lecz okazuje się przede wszystkim portretem kobiety, próbującej przetrwać w trudnej rzeczywistości.

Kluczem do tego przetrwania jest właśnie relacja Sandry i jej ojca. Początkowo czuła i skora do pomocy kobieta musi stopniowo nauczyć się innego sposobu relacji z umierającym rodzicem i uwierzyć, że jej życie nie jest w pełni uwarunkowane przez jego obecność. Pokazanie owego procesu powolnego godzenia się z tą prawdą można uznać za najciekawszy wątek filmu. Wypada on z pewnością o wiele ciekawiej niż melodramatyczna opowieść o kolejnych rozstaniach i schadzках z Clémentem, która momentami niebezpiecznie ociera się o niewybaczalną sztampę.

Dzieło Hansen-Løve, choć nie jest w żadnej mierze filmem przełomowym, oferuje ciekawe i świeże ujęcie tematu chorych rodziców. Reżyserka urzeka swoją optymistyczną postawą. Tak jak bohaterowie w finałowej scenie z zachwytem spoglądają na panoramę Paryża, tak reżyserka stara się nas przekonać, że warto iść do przodu i skupić się na naszym tu i teraz. Być może jest to przekaz, który przyda się nam w tych ciężkich czasach. ■

FOT. GALAPAGOS FILMS

A Jazzman's Blues

REŻYSERIA I SCENARIUSZ TYLER PERRY.
ZDJĘCIA BRETT PAWLAK. MUZYKA AARON
ZIGMAN. WYKONAWCY JOSHUA BOONE,
AMIRAH VANN, SOLEA PFEIFFER, AUSTIN
SCOTT, RYAN EGGOLD. USA 2022.
CZAS 127 MIN

NETFLIX



SOLEA PFEIFFER, JOSHUA BOONE

BLUES JAZZMANA

PIOTR DOBRY

Specyficzne, kiczowate, powszechnie wyszydzane kino Tylera Perry'ego, umocowane w liberalno-konserwatywnych wartościach, lokuje się gdzieś na styku emancypacji i utrwalania szkodliwych stereotypów.

Z jednej strony nie ulega wątpliwości, że mało kto zrobił tyle dla reprezentacji silnych czarnych kobiet w amerykańskim mainstreamie – i to na długo przed nową falą feminizmu i prorównościowych tendencji w Hollywood. Z drugiej, jak nie bez racji zauważyła kiedyś któraś zaoceaniczna krytyczka, bohaterki Perry'ego do pełni szczęścia najczęściej potrzebują dwóch rzeczy: Jezusa i penisa.

W nowym filmie twórcy „Madelin” współczesne kościoły baptyścyczne zostały zastąpione przez *juke jointy* (afroamerykańskie tanbudy) z czasów Wielkiej Depresji, a tym samym gospel – przez tytułowego bluesa. Nie zmieniło się natomiast to, że kobiety wciąż nie potrafią żyć bez mężczyzn, nawet jeśli związki okazują się toksyczne i przemocowe.

Opowieść zaczyna się pod koniec lat 80. w Hopewell w stanie Georgia. Starsza kobieta przynosi do biura rasistowskiego prokuratora generalnego paczkę listów, wyjaśniając, że zawierają one informacje potrzebne do rozwikłania sprawy lokalnego morder-

stwa sprzed czterech dekad. Kiedy prawnik – jak się później okaże, kluczowy dla całej intrygi – niechętnie zagłębia się w lekturze, akcja cofa się w czasie do przełomu lat 30. i 40.

Listy opowiadają historię Bayou (Joshua Boone) i Leanne (Solea Pfeiffer), nastolatków dorastających w czarnej osadzie na obrzeżach Hopewell. Para zakochuje się w sobie i każdej nocy spotyka na romantycznych leśnych schadzkiach rodem z „Pamiętnika”. Jednak podobnie jak u Sparksa utopia kochanków nie trwa długo i Leanne zostaje zmuszona przez matkę do wyjazdu do Bostonu. Kiedy wraca po latach, Bayou wciąż na nią czeka, ale ona jest już mężatką poślubioną zamożnemu białemu mężczyźnie, a co gorsza – dzięki jasnej karnacji sama uchodzi za białą.

Dochodzi więc do absurdalnych, choć historycznie wcale nierzadkich okoliczności, kiedy romans dwojga czarnych ludzi podpada pod prawnie zakazany związek międzyrasowy. I zgodnie z przewidywaniami sytuacja eskaluje – Bayou zostaje fałszywie oskarżony o gwizdanie na Leanne (identyczne oskarżenie, jakie posłużyło za pretekst linczu na 14-letnim Emmettcie Tillu) i zmuszony do opuszczenia Hopewell.

Istotą staroświeckiego melodramatu dość niespodziewanie

okazuje się zatem *passing*, czyli zjawisko udawania osoby innej rasy. Niestety, Perry ma zbyt ciężką rękę na tak złożony temat i rezultat nie może się równać z subtelnym „Pomiędzy” Rebecki Hall z zeszłego roku. W przeciwieństwie do bohaterki tamtego filmu Leanne nie rezygnuje ze swej tożsamości dobrowolnie, lecz pod przymusem, co czyni ją tylko pionkiem na szachownicy rasizmu.

Bayou analogicznie zostaje pozbawiony sprawczości. W tym kontekście pojawia się też figura *białego zbawcy* pod postacią ocalałego z Holocaustu impresaria (Ryan Eggold z przesadnie niemieckim akcentem), który w kazondziejskim tonie uzmysławia bohaterowi paralelę między losem Żydów a czarnych.

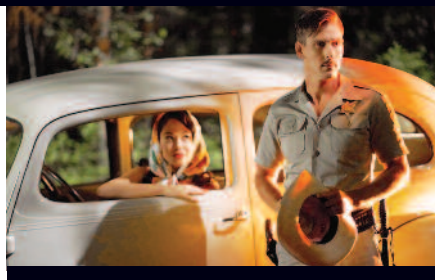
Jednak naczelnym problemem filmu zdaje się nie tyle landszaftowy styl Perry'ego, ile fakt, że wszystko to już widzieliśmy w znacznie lepszym wykonaniu. Tragiczny koloryt egzystencji na Głębokim Południu dużo ciekawiej odmalowali choćby John Singleton w „Rosewood w ogniu” czy Dee Rees w „Mudbound”, zaś kiedy fabuła przenosi się do klubów nocnych Chicago, trudno oprzeć się skojarze-

niom z Cyklem Pittsburskim Augusta Wilsona, na czele z niedawną adaptacją „Ma Rainey: Matki bluesa” – dużo intensywniej oddającej duszny klimat tej samej epoki.

U Perry'go ścieżka dźwiękowa składa się głównie z nowych wersji standardów jazzowych, takich jak „Rocks in My Bed”, „Pallet on the Floor”, „It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)”. Są one bardzo sprawnie zaaranżowane przez samego Terence'a Blancharda (który skomponował tu także wdzięczną balladę „Paper Airplanes”), a Debbie Allen ułożyła do nich zgrabną choreografię.

Kłopot jednak w tym, że oryginalna muzyka Aarona Zigmanna nijak nie porywa. W dodatku scenariusz próbuje nam wmówić, że Bayou jest genialnym piosenkarzem, podczas gdy Joshua Boone prezentuje się dość płasko. Tak wokalnie, jak aktor-ko. Wszystko na jednej nucie.

I dopiero flaga Konfederacji powiewająca symbolicznie w finale – nad wyraz przemyślanym – przypomina o ludzkiej wielowymiarowości. Cokolwiek za późno, by się tym grafomańskim dziełem zachwycić, ale też nie na tyle, by żałować seansu. ■



SOLEA PFEIFFER, BRAD BENEDICT

Guillermo del Toro's Pinocchio

REŻYSERIA GUILLERMO DEL TORO, MARK GUSTAFSON. SCENARIUSZ GUILLERMO DEL TORO, PATRICK MCHALE, MATTHEW ROBBINS NA PODSTAWIE KSIĄŻKI CARLO COLLODIEGO. ZDJĘCIA FRANK PASSINGHAM. MUZYKA ALEXANDRE DESPLAT. USA – MEKSYK – FRANCJA, 2022 CZAS 114 MIN
NETFLIX



PINOKIO, HRABIA VOLPE

PINOKIO

JAN TRACZ

Disneyowska wersja opowieści o drewnianym chłopcu – nakręcona ponad osiemdziesiąt lat temu – wciąż pozostaje szczytowym osiągnięciem, jeśli chodzi o adaptację książki Carla Collodiego. Kiczowata ekranizacja z 2002 roku autorstwa Roberto Benigniego pełna była nieudolnych pomysłów (Roberto jako podstarzały Pinokio). Włoch raz jeszcze powrócił do tego świata w 2019 roku – tym razem jako aktor wcielający się w Geppetta. Film nakręcony przez sprawnego reżysera, Mattea Garrone, nie proponował jednak niczego nowego. Co ciekawe, parę miesięcy temu legendarny reżyser Robert Zemeckis wypuścił

własną wersję „Pinokia”. Niestety, ta odsłona okazała się blamażem, aż za bardzo czerpiącym z klasycznej animacji Disneya.

O tym, że „Pinokio” Guillerma del Toro przerywa wreszcie złą passę, świadczy choćby długa owacja po premierze filmu na BFI London Film Festival. Del Toro i grupa jego współscenarzystów dokonali zmian w opowieści Collodiego, przekształcając ją w nową, autonomiczną historię o zagubionym chłopcu wyrzeźbionym z drewna.

Ten nowy „Pinokio”, choć nierzadko posługuje się humorem sytuacyjnym, stara się być bajką *na poważnie*. Już na samym początku zapoznajemy się z fanta-

stycznie rozpisany wątek Geppetta, który tłumaczy, dlaczego starszy pan w ogóle zamarzył o posiadaniu syna. Do tego akcja, zazwyczaj dziejąca się gdzieś we Włoszech w dawnych wiekach, tym razem została umiejscowiona w czasach dyktatury Benita Mussoliniego.

Twórcy podjęli wiele radykalnych decyzji. Na przykład zrezygnowali z ważnego wątku Kota i Lisa, który pojawia się praktycznie w każdej ekranizacji „Pinokia”. Tym zabiegiem kupują sobie czas ekranowy, żeby następnie podzielić się z widzami wizją faszystowskich Włoch. U del Toro Pinokio dowie się, jak wygląda totalitarna indoktrynacja młodzieży: ze swoim przyjacielem przejdzie nawet bojowe szkolenie dla Czarnych Koszul.

W dodatku Pinokio spotka samego Duce, w filmie jeszcze niższego niż był w rzeczywistości.

Do tego na własnej skórze się przekona, co złowieszca ideologia potrafi zrobić z niegdyś honorowymi ludźmi. Jednak nie znajdziemy tu dogłębnej analizy systemu. „Pinokio”, perfekcyjnie zrealizowana animacja z grą światła i kontrastów, pokazuje, że we Włoszech pięknie jest tylko tam, gdzie nie dotarły jeszcze oddziały *fasci di combattimento*. Del Toro wierzy, że ludzie nie potrzebują wielostronicowych lektur, żeby zrozumieć podłość faszyzmu. Czasem wystarczy obraz.

Design filmowego Pinokia oparto na wizji popularnego rysownika Grisa Grimly'ego; Amerykanin znany jest ze swojego mroczno-cudaczego stylu. Efektem tego jest dychotomia – pocięzny głos debiutującego Gregory'ego Manna zostaje zestawiony z niepokojącą budową drewnianego ciała (Pinokio porusza się niczym pająk z horroru). Te elementy kompletnie do siebie nie pasują, ale zgodne są z przesłaniem bajki Collodiego. A mówi ona, że przede wszystkim liczy się charakter, a nie wygląd.

Estetyka „Pinokia” bliska jest realizmowi magicznemu – historyczny makrokosmos zostaje wymieszany z oniryczną imaginacją reżysera. Oprócz mówiących zwierząt i chłopca z drewna znajdziemy tu także leśne duchy, anioła stróża, grabarzy śmierci... Del Toro triumfuje, bowiem ukochaną bajkę wielu pokoleń odświeża fabularnie, a jednocześnie ubiera w atrakcyjną formę. Choć jego „Pinokio” zrobiony został z innego rodzaju drewna niż zazwyczaj, to jednak wciąż bije w nim to samo serce. ■



PINOKIO, GEPETTO

Don't Worry Darling

REŻYSERIA OLIVIA WILDE. SCENARIUSZ KATIE SILBERMAN. ZDJĘCIA MATTHEW LIBATIQUE. MUZYKA JOHN POWELL. WYKONAWCY FLORENCE PUGH, HARRY STYLES, OLIVIA WILDE, CHRIS PINE, KIKI LAYNE. USA 2022. CZAS 123 MIN. DYSTRYBUCCJA KINOWA WARNER CHILI, ITUNES STORE, HBO MAX, RAKUTEN, CANAL+



FLORENCE PUGH, HARRY STYLES

NIE MARTW SIĘ KOCHANIE

DARIA SIENKIEWICZ

Film Wilde był jedną z najbardziej wyczekiwanych i komentowanych w sieci produkcji tego roku. A, jak się później okazało, również największym rozczarowaniem festiwalu w Wenecji. „Nie martw się kochanie” pozuje na wyemancypowane kino typu „Obiecujaca. Młoda. Kobieta”, pretenduje do roli trzymającego w napięciu thriller psychologicznego pokroju dzieł Aronofsky’ego, a za jedno z wielu wyzwań bierze demontaż mitu *American dream* zupełnie jak „Żony ze Stepford”. Koniec końców jest jedynie niespełnionym snem swojej twórczyni, oniryczną (anty)utopią, której ponad dwugodzinne doświadczenie zapewni widzom uczucie *bad tripa*.

Olivii Wilde z pewnością nie można odebrać reżyserskich i aktorskich (sama gra jedną z ról)

ambicji, a tym bardziej chorobliwej dbałości o perfekcję wizualną. Świat przedstawiony, zanurzony w estetyce lat 60., jest do bólu cukierkowy i pociągający. Osłepiający błękit nieba, idealnie przycięty trawnik i lśniąca drogie chevrolety zaparkowane przed luksusowymi apartamentami składają się na iluzoryczną perfekcję, której architektem i szefem jest tajemniczy Frank (Chris Pine). Kapsułowe miasteczko Victoria to prawdziwy raj dla popularnych żon takich jak Alice (Florence Pugh), która całe dni spędza na gotowaniu, sprzątaniu i drobnych przyjemnościach, czekając aż jej ukochany mąż wróci do domu z pracy. Posłuszne żony z Victorii nie powinny mieszać się w męskie sprawy i zadawać niewygodnych pytań, chociażby o to, czym ich mężowie zajmują się na co dzień w tajemniczej fa-

bryce na pustyni. Podejrzane, prawda?

Jak to w (anty)utopiach bywa, zawsze znajdzie się *osoba bohaterka*, która wyłamie się spod praw bezlitosnego aparatu władzy. Nie inaczej jest w filmie Wilde. Idylla ulega powolnemu rozkładowi i, zupełnie jak w „Midsummerze”, gdzie Majowa Królowa zyskuje magiczne *trzecie oko*, Alice staje się heroiną *wtajemniczoną*, która zaczyna dostrzegać drobne błędy matriksowej rzeczywistości. Lustrzane odbicia otaczają ją z każdej strony – w dusznej sali baletowej czy wymytej do połysku domowej łazienki czuje się, jakby była uwięziona w złotej klatce pod czujnym okiem Wielkiego Brata. Gęstość atmosfery intensyfikuje muzyka. Skoczne soulowe kawałki, takie jak „Comin' Home Baby” czy „The Oogum Boogum Song” podtrzymują złudną wizję sielanki, rozbudzają ducha lat 60., a jednocześnie podsycają podskórny niepokój, którego w filmie stanowczo nie brakuje.

Obsadzając Harrego Stylesa u boku Florence Pugh Olivia Wilde rzuciła go na głęboką wodę aktorskich wyzwań i pozwoliła mu w niej tonąć. Mimo że Styles to bezsprzecznie muzyczny profesjonalista, który zresztą dobrze znany jest ze swoich barwnych scenicznych metamorfoz, wyrazistego temperamentu i ciekawych artystycznych wideokli-

pów, w „Nie martw się kochanie” nawet przez chwilę nie dorównuje aktorskiemu rzemiosłu Pugh. Duet Styles i Pugh, mimo licznie inscenizowanych przez Wilde scen seksualnych uniesień i romantycznych deklaracji, razi sztucznością i brakiem chemii. Trudno poczuć do tej pary sympatię czy dostrzec krztę psychologicznej wiarygodności, zwłaszcza że gra Florence budzi skojarzenia z jej rolą w „Midsummerze”. Pugh wykorzystuje te same narzędzia dramaturgiczne, co u Astera, ponownie mistrzowsko prezentując zniuansowane odcinienie psychozy, lęku i finałowego katharsis. Ale to kopiowanie poprzedniej kreacji budzi zastrzeżenia do samej postaci Alice, na którą scenarzystka Katie Silberman wyraźnie nie miała pomysłu.

Pamiętajcie panie, piękno tkwi w kontroli, a wdzięk w symetrii – chłodno i pompatycznie głosi kobietom instruktorka baletu Shelley, która jako żona założyciela Victorii cieszy się w mieście dużym respektem. Lekcja baletu, leitmotyw w postaci psychodelicznych tancerek, jak i wszechobecne zwierciadła są, co mało zaskakująco, metaforą systemowego zniewolenia, które Wilde upatruje w patriarchacie. Każdy wystudiowany taneczny ruch kobiet, głęboki oddech i surowość malująca się na ich skupionych twarzach przypomina lal-



OLIVIA WILDE, NICK KROLL, CHRIS PINE



KIKI LAYNE, FLORENCE PUGH



FOT. ROBERT JAWORSKI

MAŁGORZATA GOROL



MAŁGORZATA GOROL, WOJCIECH DOLATOWSKI

karskie przedstawienie, w którym mieszkanki Victori, niczym pozbawione własnej woli kukiełki, odgrywają role narzucone im przez system. Olivia Wilde szczyści się, że zrobiła film głęboko feministyczny, oddający głos i sprawiedliwość kobietom, które przez lata w kinie i życiu sprowadzono do roli służących lub seksualnych obiektów. Chęci były dobre, jednak finałowy efekt jest wątpliwy.

Wilde i Silberman nieświadomie wpadają w pułapkę, którą zastawiły na wszystkich internetowych inceli, mizoginów i seksistów. Zamiast emancypacji i kolektywnego wsparcia kobiet w „Nie martw się kochanie” łatwiej wyczuć cynizm, gorzkość i niekończące się pretensje do patriarchalnego porządku społecznego. Metafory Wilde okazują się płaskie i przewidywalne, manichejska dychotomia damsko-męskich relacji szkodliwa, a upatrywanie feministycznej myśli w zemście kobiet na mężczyznach spacone i niepotrzebne. Nawet jeśli odłożymy na bok wojnę płci, którą wszczyna Wilde, trudno nie rozliczyć filmu z niedopracowanego scenariusza, w którym zabrakło miejsca na dramaturgiczną równowagę i przemyślane, niespieszne rozwiązanie intrygi. Skok z urwiska z „Nie martw się kochanie” nie czyni „Midsommaru”, a demoniczne akrobacje baletnic nie zamieniają go w „Czarnego łabędzia”. Film Wilde grzęźnie pod ciężarem ambicji twórczyni, jego postmodernistyczna estetyka przyćmiewa fabułę opowieści, a kobiecie wyzwolenie okazuje się niespełnioną obietnicą. ■

ŚUBUK

ANNA KAPLIŃSKA-STRUSS

To film trudny w ocenie. Słuszny, z dobrym przesłaniem i wartką akcją, a także z humorem. Jego energia i narracja oparta na prostych schematach są właśnie tym, czego szukamy w kinie popularnym. Ma jasny przekaz, poczucie misji, a jednocześnie jest rozrywką. Opowieść pełna jest napięć i zwrotów akcji oraz scen chwytających za serce. Nie może być inaczej, gdy w centrum zdarzeń stoi chore dziecko oraz system, wobec choroby bezsilny, niewydolny, obojętny. Można oglądać ten film ze współczuciem, można też doświadczyć swoistej przyjemności wynikającej z obserwacji samotnej bohaterki zmagającej się z przeciwnościami losu. Wśród wielu filmów o chorujących dzieciach i ich rodzinach ten ma koloryt, bo stanowi zapis polskich zmagających z systemem. A w tle przetacza się historia Polski od czasu PRL-u do zmian po '89 roku.

Jednak porównując film z innymi dziełami traktującymi o autyzmie, choćby „Rain Manem”, odkrywamy w nim pewien brak. U Barry'ego Levinsona bohaterowie, przemierzając puste krajobrazy, stają się bohaterami uniwersalnymi. *Bytami wrzuconymi w bycie*, w samotność ogromnych buicków, szerokich szos, światła kasyna czy przydrożnych hotelików. „Rain Man”, opowieść z tygodnia życia

dwóch braci, pokazuje, że w zasadzie ich sposób istnienia różni się jedynie głębokością zaburzeń. Charlie Babbitt (Tom Cruise) także cierpi i na swój sposób jest nieprzystosowany. Ten film traktuje nie tyle o autyzmie, co o tym, że można *stechnicyzować relacje* i że często emocje nie znajdują adekwatnego ujścia pozwalającego trafić do drugiego człowieka. Melancholia „Rain Mana” okazuje się silniejszym środkiem niż *happy end* w „Śubuku”.

Autorzy polskiej opowieści o spektrum autyzmu postawili na konkret, na polskie realia, ale też na emocjonalny szantaż. Gdy jednak pomyśleć o odrabianiu nieprzerobionej w Polsce lekcji, to okaże się, że „Śubuk” spełnia swoją rolę, funkcję edukacyjną i rozrywkową. Oddaje sprawiedliwość cierpiącym osobom, których historia powinna być zapisana i opowiedziana. Matkom porzuconym przez partnerów, wszystkim kobietom walczącym o prawa do państwowego wsparcia.

Choć zarazem główną zaletą filmu jest nie opis realiów, lecz intymny opis dojrzewania matki do opieki nad dzieckiem ze spektrum autyzmu. Małgorzata Gorol, grająca matkę z energią superbohaterki, rzuca wyzwanie wszystkim, a jednocześnie jest matką pełną ambiwalencji i nie-dojrzałości. Mężczyźni z kolei są

w tym świecie pozorantami, dzierżącymi władzę, która im się nie należy. Mamy tu więc także ostrą krytykę władzy politycznej, urzędniczej i fascynację witalnością i skutecznością oddolnych ruchów kobiecych.

Można też na „Śubuka” spojrzeć jak na film portretujący zbiorowego bohatera, rodzące się społeczeństwo obywatelskie. Ale nie oszukujmy się – wzruszając się na „Śubuku”, ocierając ukradkiem łzy, sekundując dzielnym matkom nie możemy udawać, że chodzi tylko o emocje, o współczucie. Bo chodzi także o budowanie z naszych podatków systemu wsparcia. W tym sensie jest to również film interwencyjny. Gdyż według Światowej Organizacji Zdrowia jedna osoba na sto ma w naszym kraju autyzm. Wraz z tymi, którzy są z nimi na co dzień, to blisko trzy miliony osób. Trzy miliony osób, których ten temat bezpośrednio dotyczy. Ta liczba robi wrażenie. ■

REŻYSERIA JACEK LUSIŃSKI. SCENARIUSZ JACEK LUSIŃSKI, SZYMON AUGUSTYŃIAK. ZDJĘCIA BARTOSZ NALAZEK. MUZYKA HANIA RANI. WYKONAWCY MAŁGORZATA GOROL, WOJCIECH DOLATOWSKI, ANDRZEJ SEWERYN, MARTA MALIKOWSKA, FILIP PŁAWIAK, ANNA KROTOSKA. POLSKA 2022. CZAS 112 MIN. DYSTRYBUCCJA KINOWA KINO ŚWIAT



CALEB LANDRY JONES

REŻYSERIA JUSTIN KURZEL.
SCENARIUSZ SHAUN GRANT.
ZDJĘCIA GERMAIN MCMICKING.
MUZYKA JED KURZEL.
WYKONAWCY CALEB LANDRY
JONES, JUDY DAVIS, ANTHONY
LAPAGLIA, ESSIE DAVIS.
AUSTRALIA 2021. CZAS 112 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA GUTЕК FILM

NITRAM

JAKUB DEMIAŃCZUK

Masakra w tasmańskim mieście Port Arthur jest jednym z przełomowych wydarzeń w najnowszej historii Australii. 28 kwietnia 1996 roku dwudziestodwuletni Martin Bryant zabił 35 osób, ranił kilkadziesiąt kolejnych, po czym uciekając przed policją wziął zakładnika (który później również zginął). Ta największa masowa zbrodnia w dziejach kraju skłoniła rząd do zmian w prawie o dostępie do broni i wywołała trwającą wiele lat dyskusję nie tylko o temat broni palnej w przestrzeni publicznej, lecz również opieki nad osobami z zaburzeniami psychicznymi. I – jak każde wydarzenie, które trudno racjonalizować – stała się także paliwem dla wszelkiego rodzaju teorii spiskowych. Pisząc to, nie zdradzam wiele: o zbrodni Bryanta w Australii słyshał chyba każdy, a pobieżna choćby wiedza na temat skali jego czynu nadaje seansowi „Nitrama” niezbędny kontekst. Justina Kurzela nie interesuje bowiem sam akt przemocy, a jego film kończy się tam, gdzie zaczyna się najbardziej krwawy akt tragedii.

Cała dotychczasowa filmografia Kurzela – z wyłączeniem wysokobudżetowego „Assassin’s Creed”, o którym po prostu lepiej zapomnieć – skupiała się na próbach poznania przyczyn zła. Już

w debiutanckim „Snowtown” a później w „Prawdziwej historii gangu Kelly’ego” reżyser sięgał po biografie australijskich przestępców. „Nitram” ma jednak nieco inną tonację, łączy surowy realizm z elementami poetyckiej narracji, jest przepełniony smutkiem i poczuciem nieuchronności zła. Reżyser świadomie zrezygnował z pokazywania masakry, podobnie jak nie używa prawdziwych danych zamachowca – choć używane w tytule i w filmie imię nie jest trudne do rozszyfrowania. Kurzel ze scenarzystą Shaunem Grantem podjęli te decyzje ze względu na pamięć o ofiarach i ludziach, którzy ocalili z masakry, choć i tak na Tasmanii premiera wywołała oburzenie, a lokalne kina zbojkotowały film. Tymczasem „Nitram” nie jest próbą monetyzacji tragedii. To raczej film ostentacyjnie niewidowiskowy, pozbawiony – co zdarza się w produkcjach hollywoodzkich – jakichkolwiek prób fetyszyzowania zbrodni



CALEB LANDRY JONES



CALEB LANDRY JONES, JUDY DAVIS

i estetyzowania zła. Martinowi-Nitramowi przygląda się raczej bezemocjonalnie, chwilami przypominając wręcz opowieść o zbrodniarzu w procesie tworzenia. To także schemat chętnie przez kino powielany, ale Kurzel dość skutecznie ucieka przed powtarzaniem banałów.

Główny bohater, grany przez Caleba Landry’ego Jonesa, nie pozwala tak łatwo wpisać się w filmowe szablony. Jest socjopatą, zachowuje się dziwnie, lecz częściej wydaje się irytujący i nieporadny niż niebezpieczny. To świadomość tego, co wydarzy się później, sprawia, że dostrzegamy w nim kiełkujące szaleństwo. Jones, specjalista od postaci niepokojących, budzących dys-

komfort (proszę przypomnieć sobie jego występ w „Zaraźliwych” Brandona Cronenberga czy wraz z nim rolę drugoplanową w „Uciekaj” i „Barym Sealu: Królu przemytu”), gra znakomicie, czasem balansując na granicy przerysowania, częściej jednak nadając Nitramowi dwuznaczny charakter. Jego bohater ma dobre relacje z pobłażliwym ojcem – poczciwym człowiekiem, który ponosi bolesną życiową porażkę, bez skutku próbując kupić wymarzony dom – gorsze z oschłą, zdystansowaną matką. Początkowo wydaje się outsiderem zbudowanym przeciwko zasadom, nie potrafiącym dostosować się do ogólnie przyjętych społecznych reguł. W gruncie rzeczy można go polubić, przyglądając oko na jego drobne dziwactwa. Z czasem chłopak zaprzyjaźnia się z Helen, ekscentryczną bogaczką, która nawiązuje z nim nietypową, ni to platoniczną, ni to erotyczną relację. Ale coraz bardziej nieprzewidywalne zachowania Nitrama doprowadzają w końcu do jego powolnego upadku i tragedii. ■

Angels of Sinjar

SCENARIUSZ I REŻYSERIA
HANNA POLAK. ZDJĘCIA HANNA
POLAK, MARIUSZ MARGAS,
MYCHAŁO PUZIURIN. MUZYKA
ŁUKASZ PIEPRZYK. POLSKA
– NIEMCY – CZECHY 2022.
CZAS 113 MIN
HBO MAX



SAAED



HANIFA

ANIOŁY Z SINDŻARU

MATEUSZ ŻEBROWSKI

W „Aniołach z Sindżaru” najczęściej pada zdanie: *Wytłacz kamerę!* Hanna Polak, reżyserka (z Andrzejem Celińskim) nominowanych do Oscara krótkometrażowych „Dzieci z Leningradzkiego”, w najnowszym obrazie opowiada o skutkach masakry dokonanej przez Państwo Islamskie na społeczności Jezydów. Fakt, że autorka wielokrotnie musiała przerywać nagrywanie materiału, świadczy o tym, w jak trudnych i niebezpiecznych warunkach przyszło jej pracować. Film zaczyna się od sceny nocnej podróży z Mosulu do Sindżaru. Polak mówi w jej trakcie, że obawia się o siebie, bo ta i wiele innych sytuacji na irackich bezdrożach może skończyć się śmiercią. Ujęcia prezentujące przeciwności podczas realizacji zdjęć są cennym świadectwem zmagania z nieobliczalną materią rzeczywistości. Reżyserka jest z widzami szczerą. Niemal każdy fragment jej filmu jest kruchy

– może rozsypać się pod naporem zagrożeń lub zbyt dużej dawki emocji, która dotknie bohaterów dokumentu.

„Anioły z Sindżaru” nie są prostym sprawozdaniem ze stanu rzeczy po ludobójstwie. Choć przesaładowania Jezydów miały kulminację podczas zbiorowych mordów w 2014 roku, to jednak walka tej niewielkiej grupy religijnej z Państwem Islamskim wciąż trwa. Przedstawiciele ISIS zabili tysiące osób z okolic Sindżaru, a dziewczynki i młode kobiety wzięli do niewoli. Zmuszono je do brania ślubów, przyjmowania islamu, gwałcono. Dokument opowiada głównie o nich.

W „Aniołach z Sindżaru” naszymi przewodnikami są Hanifa i Saeed. Ona jest siostrą czterech dziewczyn porwanych przez Państwo Islamskie i sukcesywnie stara się wyrwać je z rąk terrorystów. On jest bratem Nadii Murad, która również była więziona przez zbrodniczy kalifat,

a w 2018 roku dostała pokojową Nagrodę Nobla za *wysiłki mające na celu zaprzestanie używania przemocy seksualnej jako narzędzia wojny i konfliktów zbrojnych*. Film Polak jest więc opowieścią o odzyskiwaniu tego, co utracone – z jednej strony godności, co widać na przykładzie nieco mniej intensywnie eksplorowanego wątku Saeeda i Nadii (reżyserka nigdy bezpośrednio nie dociera do noblistki), z drugiej zaś – rodziny. Wysiłkom Hanify, jej determinacji w odzyskiwaniu siostr, poświęcono w filmie najwięcej czasu. Na ekranie widzimy kobietę (Hanifa ma w sobie coś z *everywoman*), która podporządkowuje życie przysiędze złożonej umierającemu ojcu, że odnajdzie porwane siostry.

Być może najbardziej niejednoznaczną sekwencją „Aniołów z Sindżaru” jest fragment, w którym do domu wraca Wadha, jedyna z siostr Hanify. Dziewczyna, choć przez ostatnie lata była w niewoli, wyrosła na silną i niezależną jednostkę. Nie boi się mówić kontrowersyjnej prawdy. Choćby takiej: czas spędzony w muzułmańskim otoczeniu sprawia, że niektóre z kobiet już nie mają ochoty uciekać do swoich jezydzkich krewnych. Są to słowa, których w Sindżarze nikt nie chce słyszeć. Sama Wadha zresztą, kiedy wybiera się z Hanifą na targ, prosi siostrę o kupie-

nie stroju do *salat* (islamskiej modlitwy). Niewola i z początku obca kultura w sposób paradoksalny stają się częścią tożsamości porwanych osób. Nie można żyć tak, jak gdyby nic się nie wydarzyło.

Dokumenty takie jak najnowszy film Hanny Polak nie są łatwe w oglądaniu. Nie tylko z powodu ciężaru tematu (jest w tym filmie bodaj najbardziej druzgocąca sekwencja montażowa, w której kilka kobiet opowiada o piekle zgotowanym im i innym kobietom przez członków ISIS), ale również z powodu obcowania z wszechogarniającą nijakością świata. Autorka nie dba (zapewne poniekąd z pragmatycznych powodów) o estetyzację obrazu. Zdjęcia nie mają zachwycać, nie mają też odpychać. Po prostu pokazują surowy wycinek rzeczywistości. Jako odbiorcy jesteśmy przyzwyczajeni do piękna lub *pięknej brzydoty*. W „Aniołach z Sindżaru” mamy jednak przede wszystkim reporterską uczciwość.

Trudno w przypadku „Aniołów z Sindżaru” uciec od porównań ze „Spacerem z aniołami” Tomasza Wysokińskiego – dokumentem o porwaniach i handlu dziećmi w Johannesburgu. W obu produkcjach schodzimy do piekła, które (przynajmniej tak nam się zdaje) nie powinno istnieć we współczesnym świecie. W obu też obecne jest, już na poziomie tytułów, odwołanie do aniołów. Zupełnie tak, jakby największy mrok wymagał wiary w interwencję choćby najwęższego promienia jasności, bo świat bez odrobiny nadziei traci sens. ■



IRAK, RUINY SINDŻARU

White Noise

REŻYSERIA NOAH BAUMBACH. SCENARIUSZ NOAH BAUMBACH NA PODSTAWIE POWIEŚCI DONA DELILLO. ZDJĘCIA LOL CRAWLEY. MUZYKA DANNY ELFMAN. WYKONAWCY ADAM DRIVER, GRETA GERWIG, RAFFEY CASSIDY, DON CHEADLE. WLK. BRYTANIA – USA 2022. CZAS 136 MIN

NETFLIX



ADAM DRIVER, GRETA GERWIG, DON CHEADLE

BIAŁY SZUM

KUBA ARMATA

Noah Baumbach rzucił widzom nie lada wyzwanie. Tych, którzy po jednym seansie potapiają się we wszystkich niuansach „Białego szumu”, będzie pewnie ledwie garstka. Amerykański reżyser, uchodzący za czołowego intelektualistę współczesnego amerykańskiego kina, nakręcił film, w stosunku do którego można by mnożyć określenia. Zabawny, satyryczny, poważny, ironiczny, niepokojący, ale też absurdalny, surrealistyczny, katastroficzny, a poniekąd nawet proroczy. Na dobrą sprawę lista przymiotników się nie kończy i w dużej mierze mogłaby wypełnić tę recenzję. W tym wszystkim zastanawiam się tylko nad jednym: czy kręcąc „Biały szum” Baumbach, zamiast o publiczności, nie myślał aby w większym stopniu o sobie?

Oddać trzeba mu to, że nie poszedł na łatwiznę na fali wcześniejszych sukcesów i postanowił się zmierzyć z wymagającą literaturą. Nagrodzona w połowie lat 80. National Book Award powieść pod tym samym tytułem absolutnego amerykańskiego klasyka, jakim jest Don DeLillo, uchodziła za nieprzekładalną na język kina. Być może właśnie z powodu natłoku podjętych tematów, co – nawet jeśli może sprawić wrażenie pewnego chaosu – sprawdza się świetnie na kartach książki, ale niekoniecznie już na wielkim ekranie. Choć zarys fabuły, paradoksalnie, streścić można by pewnie w dwóch zdaniach. Patchworkowa amerykańska rodzina, egzystencjalne problemy, z paranoicznym lękiem przed śmiercią na czele, magiczne pigułki, teorie spiskowe, a w tle katastrofa ekologiczna. I mimo że akcja rozgrywa się w czasach prezydentury Ronalda Reagana, śmiało moglibyśmy ją przełożyć na dzisiejszą rzeczywistość społeczno-polityczną, co tylko podkreśla profetyczny wymiar „Białego szumu”.

Nielatwemu zadaniu, jakim była adaptacja prozy Dona DeLillo, Baumbach próbował sprostać ze sprawdzoną już w bojach drużyną. W postaćگوی rodziny wciela się tu jeden z najbardziej rozchwytywanych obecnie hollywoodzkich akto-



ADAM DRIVER

rów Adam Driver, któremu takie role zdecydowanie bardziej odpowiadają niż studyjne superprodukcje. Jack Gladney jest wykładowcą akademickim, mającym dość oryginalną specjalizację, jaką jest postać Adolfa Hitlera. *Nazizm dla zaawansowanych* – tak określa swoje zajęcia Jack, który po godzinach oddaje się również osobliwemu hobby, śledzeniu telewizyjnych relacji z miejsc tragedii. Czy to owoc niezdrowej fascynacji, a może osvajanie lęku przed śmiercią, jaki wyraźnie prześladuje mężczyznę? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, podobnie jak wskazać powód, dla którego jego równie neurotyczna żona Babette (w tej roli Greta Gerwig) poddaje się pewnemu eksperymentowi medycznemu.

Sceny domowych konfrontacji pomiędzy Driverem a Gerwig, podkreślające rodzinną psychodramę, są w „Białym szumie” najlepsze. Być może dlatego, że to terytorium, w którym Baumbach niejednokrotnie się już poruszał: w „Opowieściach o rodzinie Meyerowitz (utworach wybranych)” (2017) czy „Historii małżeńskiej” (2019). Niezależnie od tonacji amerykański twórca

wciąż pozostaje znakomitym specjalistą od dialogu. „Biały szum” to bardzo wdzięczny film do wynotowywania pojedynczych kwestii, bez dwóch zdań błyskotliwych; a scena rozmowy głównego bohatera na lekcji niemieckiego bawi do łez. Jednak kiedy Baumbach zaczyna żonglować gatunkami filmowymi (znajdziemy tutaj elementy kina przygodowego, katastroficznego, a nawet horroru), robi się nieco gorzej. Z jednym małym wyjątkiem, wyborną sceną musicalową w rytm energetycznych dźwięków zespołu LCD Sound-system.

Ludzka egzystencja, z wszystkimi jej lękami, frustracjami, odzieniami, to jeden wielki chaos, zdaje się mówić DeLillo, a za nim Baumbach. Taką formę ma też ten film, mieszący ze sobą kolejne konwencje. Nie czuć jednak w nim głębi powieści, a raczej próbę reżyserskiego popisu. Niby efektownego i mocno autorskiego, bo z tym akurat trudno polemizować, ale też przytłaczającego. Dezorientującego. I nawet jeśli druga projekcja miałaby coś w tej materii wyjaśnić, mam wątpliwości czy komukolwiek przyjdzie na nią ochota. ■



DON CHEADLE, ADAM DRIVER

Better Call Saul 6

TWÓRCY VINCE GILLIGAN, PETER GOULD. ZDJĘCIA MARSHALL ADAMS, PAUL DONACHIE. MUZYKA DAVE PORTER. WYKONAWCY BOB ODENKIRK, RHEA SEEHORN, JONATHAN BANKS, GIANCARLO ESPOSITO, PATRICK FABIAN, MICHAEL MANDO. USA 2022. CZAS 13 x 42-69 MIN

NETFLIX



JONATHAN BANKS, BOB ODENKIRK

ZADZWOŃ DO SAULA 6

MAREK S. BOCHNIARZ

Wszóstym sezonie „Zadzwoń do Saula” (2015-2022) Vince Gilligan i Peter Gould zaprezentowali finał serii, w którym udało się im doskonale podsumować perypetie ekscentrycznego oszusta i zręcznego prawnika bandziorów, Jimmy’ego McGilla. Po raz kolejny odpowiadając na pytanie, w jaki sposób zwykły człowiek z potencjałem do czynienia dobra staje się pełnowymiarowym kryminalistą.

W serialu „Breaking Bad” (2008-2013), który – choć wcześniej powstał – opowiada o wydarzeniach późniejszych niż „Zadzwoń do Saula”, Jimmy McGill to barwna i trochę groteskowa, ale drugoplanowa postać. Dla producentów okazał się on jednak materiałem na pełnowymiarowego bohatera własnej serii. Bob Odenkirk potrafił stwo-

żyć pogłębioną psychologicznie, niezwykle realistyczną i tragikomiczną postać, która przyciąga widza nie tylko barwnym ubiorem i sprytnymi machlojkami. Jimmy w „Breaking Bad” to nie tyle zaufany prawnik Waltera White’a i innych kryminalistów, co zwyczajny-niezwykły cwaniaczek, który zdecydowanie zbyt dużo działa i jest przez to skazany na spektakularny upadek. Widz uświadamia sobie, że pod kolorowymi, kiczowatymi garniturami, łysiną i półuśmiechem kryje się błyskotliwy i wrażliwy człowiek z przestępczą przeszłością, który niezależnie od tego, jak bardzo starałby się uniknąć powrotu do złych nawyków, nie umie się powstrzymać. I któremu otoczenie nie chce dać drugiej szansy. Czy Jimmy potrafi mówić prawdę i unikać matactw? Zdaje się, że za

bardzo uzależnił się od budowania wielopiętrowych, wyrafinowanych oszustw i przeprowadzania ich nawet nie tyle dla samych pieniędzy, co dla olbrzymiej, nie dającej się z niczym porównać przyjemności.

Szósty sezon „Zadzwoń do Saula” ukazuje, jak zamyślenie do takich gier potrafi być uzależniające i korumpujące, również dla najbliższych. Przez to, że Jimmy ostatecznie deprawuje także i Kim – bodaj najbardziej prawą postać w uniwersum Gilligana i Goulda – pieczętuje swój przestępczy i smutno-śmieszny los. Ich wspólna, początkowo ekscytująca zemsta na Howardzie doprowadza ostatecznie do tragedii i na zawsze odmienia ich życie. Sprytny prawnik zostaje opuszczony przez ukochaną i przeistacza się w Saula Goodmana, cynicznego prawnika półświatka.

„Zadzwoń do Saula”, podobnie jak „Breaking Bad”, ilustruje gorzką myśl, że zwycięzca zawsze jest sam. Poprzez perypetie Goodmana możemy ponownie odczytać losy innych bohaterów obu seriali – nie tylko Waltera White’a, ale i Mike’a Ehrmantrauta czy Gusa Fringa. I lepiej zrozumieć, dlaczego ich wszystkich czekać musi tak przykry, brutalny koniec. A jednak Saula Goodmana wiele od nich różni. Jest pełen niedoskonałości, ale bardziej ludzki od wielkich gangsterów. Właśnie dlatego wywołuje w nas znacznie więcej sympatii. I jesteśmy skłonni śledzić jego marną, nijaką i nudną egzystencję, gdy ukrywa się w Nebrasce jako Gene Takavic – kierownik sieciówki ze słodyczami. Zwłaszcza że podskórnie wyczuwamy, iż Jimmy nie będzie się mógł powstrzymać, by również



TONY DALTON, GIANCARLO ESPOSITO



RHEA SEEHORN, BOB ODENKIRK



BOB ODENKIRK

▶ w tej sytuacji nie podjąć się przestępstw, choćby drobniejszych.

Twórcy serialu wszystkie głębokie przemyślenia skrytynie skryli pod rozrywką, sensacyjnością, (rzadkimi, ale jednak) strzelaninami, intrygami, prawniczymi bataliami, niepoważnymi żartami, zabawnymi postaciami trzecioplanowymi i epizodycznymi, i cukierkowymi scenografiami. Dzięki tym zabiegom „Zadzwon do Saula” nie przeistoczył się w ponury i niestrawny moralitet. To wciąż bardzo kolorowy i niezrędko dziwny świat złych ludzi z Nowego Meksyku, w którym wielkie akcje kryminalne sąsiadują z drobnymi machlojkami.

To frapujące, że praca nad zwałoby się jakże krotocwilnym *spin-offem* nie tylko zajęła Gilliganowi i Gouldowi znacznie więcej czasu, obejmując przy tym i jeden sezon więcej, lecz ostatecznie przyniosła również bogatszą i bardziej przenikliwą historię. Wieloznaczny finał „Zadzwon do Saula” jest harmonijny i znacznie pełniejszy niż pospieszna, eksplozywna coda „Breaking Bad”. Zamyka zarówno samą serię, jak i uniwersum kryminalnego Albuquerque. A odbiorcy pozwala przez trzynastę odcinków tropić wszelkie analogie – nie tylko te dotyczące bohaterów, ale także wizualne tropy, w tym powtórzenia kadrów czy kompozycji. Po ostatniej scenie zostaje się ze złudnym poczuciem, że Jimmy i Kim powrócili poniekąd w to samo miejsce, w którym zastaliśmy ich na początku serii. Cóż za intrygująca serialowa para! I jakże wielowymiarowa produkcja! *It's all good, man.* ■

Z DAŁA OD CENTRUM

MATEUSZ GÓRNIAK

Wydawnictwo Warstwy od początku swojego istnienia stawia na historie lokalne, dziejące się z dala od centrum.

W książce „Nikt nie woła, każdy pamięta” tekst Lecha Molińskiego osnuty wokół filmowych obrazów zestawiony został ze zdjęciami Jerzego Wypycha. Dzięki temu książka stanowi multimedialny przewodnik po dolnośląskich zaufkach, ale także po ekranowych namiętnościach i napięciach politycznych. To historia opowiadana z wielu różnych perspektyw, poprzez konteksty filmów Kazimierza Kutza albo związki Wesa Andersona ze znajdującym się niedaleko polsko-niemieckiej granicy miastem Görlitz-Zgorzelec.

Opowieść snuta przez Molińskiego i Wypycha zaczyna się w Bystrzycy Kłodzkiej, miejscu stanowiącym pod koniec lat 50. scenografię filmu „Nikt nie woła”. Dowiadujemy się, jak Kutz znalazł się na Dolnym Śląsku uciekając przed cenzurą, skupioną na warszawskim środowisku, po znajemy kulisy powstawania filmu i autora zdjęć Jerzego Wójcika, widzimy pisarza i scenarzystę Józefa Hena rzucającego w Kutza bilonem. Biograficzne i tożsamościowe zmagania reżysera pochodzącego z Górnego Śląska zostają zderzone z trudną przeszłością i niejasną przyszłością Ziemi Odzyskanych. Wchodzimy też do środka Bystrzycy, miejsca *pokrytego patyną, krzyczącego o remont, wyludnionego*, mającego być idealnym tłem do ukazania stanów emocjonalnych bohaterów. Staranne, momentami poetyckie opisy miasta pokazują nam przestrzeń znaczącą historią, pełną nieoczywistych i nieoczekiwanych znaczeń. Ekranowy romans dwójki głównych postaci nakłada się w tej książce na konteksty wielkiej historii oraz wątki z historii małej, lokalnej i momentami magicznej. Moliński wsłuchuje się w to, co mniejsze, wcześniej pomijane, osobliwe. Podobna narracja zachowana jest w kolejnych rozdziałach, przetykanych fotografiami. „Nikt nie woła, każdy pamięta” to precyzyjnie zaplanowany kalejdoskop turystyczno-filmowych atrakcji.

Miesza się tu ze sobą wszystko, co ważne tak dla kina, jak i Dolnego Śląska, bez względu na jakąkolwiek hierarchię.

Nie ma tu także hierarchii między tekstem a obrazem. Część literacka to montaż faktów, okoliczności, anegdot i autorskich wrażeń. Wybrane przez Jerzego Wypycha fotografie nie pełnią wyłącznie funkcji ilustracyjnej, podrzędnej wobec słowa. Układają się w osobną historię o Dolnym Śląsku, która oświetla narrację snutą przez Molińskiego. Relacja tekst-obraz może być w tym przypadku źródłem wielu czytelnicych gier, których celem jest znalezienie innych sposobów na lekturę. Można „Nikt nie woła, każdy pamięta” porównać do wznowionej niedawno przez Ossolineum książki „Co robi łączniczka”, w której fotomontażom Zbigniewa Libery odpowiadają miniatury Darka Foksa, a cała historia rozgrywa się w napięciach pomiędzy słowem pisanym a obrazem.

Najważniejsze wydaje się jednak to, że książka Molińskiego i Wypycha stanowi filmową mapę Dolnego Śląska i zdaje się, że to właśnie na jak najlepszym rozpoznaniu regionu z całą jego kolorystyką zależy autorom najbardziej. Trasa wiedzie od wspomnianej Bystrzycy Kłodzkiej przez Bardo Śląskie, Sokolowsko, Platerówkę, Legnicę, Lubomierz, Wambierzyce, Goszcz... Przywołane miejscowości nie stanowią nawet połowy z listy miejsc, które w „Nikt nie woła, każdy pamięta” są jak kolejne światy, do których zostajemy wrzuceni przez oprowadzających nas Molińskiego i Wypycha. Suma tych wycieczek to opowieść zdecentralizowana. Wewnątrz poszczególnych rozdziałów fotografia i tekst pokazują to, co inne, w jakiś sposób odbie-

Nikt nie woła, każdy pamięta. Filmowy Dolny Śląsk

Lech
Moliński
Jerzy
Wypych

gające od ogólnie przyjętych narracji. Autorzy nie przestają szukać mniejszościowych perspektyw, tropią ekscyzy albo złamane losy, chcą opowiadać o tym, co pominięte albo skrzywdzone. Czytelnicy mogą się wzruszyć losem podwrocławskich Siehnic, które uzyskały prawa miejskie w 1997 roku, a w 1989 miały udawać Katowice w filmie „Konsul” Mirosława Borka, potem zaś, w 2002 roku, stanowiły prowincjonalne tło dla rozważań egzystencjalnych bohatera „Głośniejszy od bomb” Przemysława Wojcieszka. Dowiadujemy się z tej książki również o *świdnickiej zwyczajności* albo losach pilchowskiego mostu. A wszystko to traktowane jest z jednakową czułością i powagą.

Książka Molińskiego i Wypycha proponuje więc rodzaj niesamowitej filmowo-czytelniczej wyprawy turystycznej, odbywającej się z prędkością dobrze zmontowanego kina atrakcji. Ale ta publikacja to także piękny przedmiot, rzecz starannie zaprojektowana i wydana. Chce się do niej wracać i ją przeglądać, mieć ją na półce albo pod stołem, żeby gdzieś pomiędzy jedną a drugą codzienną czynnością przyjrzeć się na przykład zapierającej dech w piersi fotografii wałbrzyskiego osiedla.

Nikt nie woła, każdy pamięta. Filmowy Dolny Śląsk

LECH MOLIŃSKI, JERZY WYPYCHA
WYDAWNICTWO WARSTWY 2022

„BROAD PEAK” MUZ. ŁUKASZ TARGOSZ



Nie jest prawdą, że o ile nie mamy do czynienia z folklorem, zjawiskami atmosferycznymi albo ludźmi, góry charakteryzuje cisza. W tej pozornej ciszy jest więcej dźwięku niż możemy przypuszczać. Daje to kompozytorowi pole do interpretacji i szansę wykreowania niebanalnego świata muzycznego. Wiedział o tym Łukasz Targosz, gdy startował w konkursie na napisanie muzyki do nowego filmu Leszka Dawida. To był dla niego projekt marzeń. Ale i jego nazwisko w zasadzie podpowiadało się tu samo – od lat udanie porusza się w stylistyce dronowej, chętnie eksperymentuje, stawia, jak Hans Zimmer, na wyrazistych wykonawców, a to tylko część jego pracy. Zatem muzyka nowoczesna czy romantyczna? Wachlarz możliwości był szeroki.

Ścieżka „Broad Peak” wiąże poszczególne wątki tej historii wokół jednego najważniejszego tematu – potrzeby człowieka, żeby dorównać naturze. Dlaczego chcemy się ścigać z przyrodą, co nas pcha w tamtą stronę? To wielka tajemnica. Kino od zawsze próbuje na te pytania od-

powiedzieć, ale nie zawsze robi to dialog. Łukasz Targosz spróbował i postawił na dwa typy kompozycji. Pierwszy to miarowe, okalające brzmienia, niektóre bardzo masywne, wręcz przygniatające, inne lżejsze ale świrdrujące, z mnóstwem efektów dźwiękowych, które nie są dla ucha kojącym odgłosem. Muzyka na wskroś awangardowa, przetworzona, dająca się lepić w rękach kompozytora, przy czym dla Łukasza Targosza wszystko jest instrumentem, bo i syntezator, i kawałek patyka. To utwory przesywającego zimna i choć tony są wysokie, schładzające, to nie o temperaturę chodzi. Udało się zamknąć w nich poczucie totalnej samotności, zarówno wtedy, gdy Maciej Berbek ściga własne marzenia (dla wielu niezrozumiałe), jak i wtedy, gdy samotnie wchodzi na szczyt.

Są w muzyce do „Broad Peak” także cieplejsze fragmenty – i to jest drugi typ kompozycji. Łukasz Targosz podąża tu bezpośrednio za akcją i oddaje je na przykład żonie Berbeki, Ewie, w jasnym, pozytywnym charakterze. Ciekawie wypada ze-

stawienie wręcz uderzającej chłodem ściany dźwięku z instrumentami, których barwa należy do najcieplejszych spośród wszystkich. To wiolonczela, a podkreślmy, że partie solowe wiolonczeli gra u Targosza Tina Guo, hollywoodzka instrumentalistka i jedna z ulubionych artystek Hansa Zimmera. Drugim instrumentem jest duduk, czy w ogóle wschodnie instrumenty dęte, zdumiewające w konstrukcji, należące do najstarszych na świecie. Tu słyszemy flecistkę

Veronikę Vitazkovą z Wiednia, wirtuozkę odkrytą przez Łukasza Targosza niedawno.

W kinie możemy tylko patrzeć i słuchać (przynajmniej w tej klasycznej, najbardziej znanej odsłonie filmowego pokazu). Chciałoby się, żeby obraz, muzyka i dźwięk dotarły do wszystkich zmysłów widza, zagarnęły go do środka. Muzycznie „Broad Peak” tę misję wypełnia.

„BROAD PEAK”, ŁUKASZ TARGOSZ
(SELF-PUBLISHING)

„DISENCHANTED” MUZ. ALAN MENKEN, STEPHEN SCHWARTZ



W 2023 roku zapowiadane są obchody stulecia studia Disneya. Wpływ Disneyowskich filmów na rozwój i popularność muzyki filmowej był ogromny. Wymieńmy przetomowe idee z lat 30. – używanie muzyki jako języka filmu, pierwsze zespoły kompozytorskie pracujące nad jedną produkcją, rozmach obsadowy nagrywanych ścieżek i ich różne wersje językowe, obecność piosenki filmowej w muzyce rozrywkowej i jazzowej. Z późniejszego okresu z pewno-

ścią warto dodać również adaptacje sceniczne filmów Disneyowskich i do dziś, gdy spojrzeć na najczęściej nagradzaną muzykę filmową, Disney – tu zaś szczególnie filmy animowane – znowu jest na szczycie listy. A jego czołowy kompozytor Alan Menken może się pochwalic, bagatela, ośmioma Oscarami. Czy „Disenchanted” (Rozczarowana) utrzymuje wysoki poziom nie tylko swojej poprzedniczki, ale i całej stuletniej historii? ▶

Podaruj dzieciom ich pierwsze święta



Wiele dzieci opuszczonych i osieroconych dopiero w Wioskach SOS obchodzi pierwsze prawdziwe święta.

Przeznacz darowiznę i podaruj święta dzieciom. Wejdź www.dziecisos.org lub zrób przelew na numer konta:
07 1240 6247 1111 0000 4975 0683



**SOS WIOSKI
DZIECIĘCE**



recenzje. MUZYKA

► Film opowiada o dalszych losach Giselle (Amy Adams), którą poznaliśmy w „Zaczarowanej” (reż. Kevin Lima) w 2007 roku. To ważne, bo wtedy kompozytor Alan Menken ustawił poprzeczkę niemożliwie wysoko – aż trzy piosenki dostały nominacje oscarowe (doskonała, inspirowana muzyką barokową „Happy Working Song”, „So Close” oraz „That’s How You Know”), ale cała ścieżka była po prostu bajecznie dobra, rodem z rasowego musicalu. W dodatku czujne ucho mogło w niej wychwycić nie tylko subtelne nawiązania do stylu pierwszych pełnometrażowych bajek Disneya, ale wręcz konkretne frazy, choćby z „Królowny Śnieżki i siedmiu krasnoludków” z 1937 roku. Trudno to wszystko wznieść na jeszcze wyższy poziom, ale można z wdziękiem podtrzymać i to się „Rozczarowanej” udało.

Mamy tu przede wszystkim hołd dla sztuki komponowania w stylu disneyowskim. Alan Menken idzie śladami mistrzów, takich jak Frank Churchill i Leigh Harline, znanych ze „Śnieżki” czy „Pinokia”. Dodajmy, że byli to kompozytorzy zupełnie różni. Churchill pisał lekko, melodie były urodziwe, szybko wpadały w ucho, wiele jego baśniowych motywów weszło do kultury popularnej, w tym przecież piosenka idących do pracy krasnoludków „Heigh-Ho”. Harline z kolei miał dar komponowania utworów bardziej wyrafinowanych, bogatszych. Doskonale się uzupełniali. Alan Menken, któremu Disney zawdzięcza swój renesans z lat 90., zdaje się łączyć talenty ich obu. I sam już jest mistrzem, który przyprowadza bajki rockową nutą, dodaje im melodyjność filmowej ballady naszych czasów, wyrasta też z teatru muzycznego i jego muzyka zachowuje teatralność w najlepszym tego słowa znaczeniu. Ani-

mowaną „Piękną i Bestię” z jego ścieżką nazywano przecież najlepszym musicaliem 1991 roku.

„Rozczarowana” ma wszystkie powyższe cechy. Tematem głównym jest „Love Power”, ale mimo starań Idiny Menzel jako Nancy i jej wokalnych popisów, nie jest to wcale najbardziej nosna piosenka filmu. Wyjaśnienie przynosi sama fabuła – tak jak czas zmienić definicję oklepanego *dlugo i szczęśliwie*, tak szerokie, pełne skoków utwory nie są już gwarancją największych wzruszeń. Główna muzyczna bohaterka wyłania się z motywow skromniejszych, ale napisanych z wielkim kunsztem. Bo to muzyka baśniowej krainy „Andalasia”. Ledwie parę nut przewodniego motywu, za to błyskawicznie przywodzące na myśl muzyczny czar „Królowny Śnieżki” i skuteczne w otwieraniu przed widzem i słuchaczem nie-realnego świata. „Rozczarowana” ma klasyczne disneyowskie chórki, które niejednemu przywodzą na myśl błogi okres dzieciństwa, świetnie zbudowane ansamble i udane duety, spośród których największe wrażenie wywołują „The Magic of Andalasia” i „Badder” w kojącyścym, południowym stylu.

To nie jest muzyka, która po seansie zostanie z każdym dzieckiem (choć są piosenki, które aż chce się nucić), ale na pewno skupia uwagę młodego widza i rozbudza jego apetyt. I jest – to może najlepszy komplement – absolutnie satysfakcjonująca dla widza dorosłego. „Rozczarowana” ma też znakomitą polską wersję językową (z pierwszorzędnymi nazwiskami polskiego musicalu), ale nie ukazała się dotąd na płycie. Przypomnijmy, że polskie wersje bajek Disneya robimy od lat 30! I są klasą samą w sobie.

„DISENCHANTED”, WALT DISNEY RECORDS



ścinki
BOŻENA JANICKA

Zamiast zabawek na choinkę

Idą Święta. Idą z czasów tak odległych, że kiedyś mogły przybierać formy dla nas, dzisiejszych, zdumiewające. Tę kantyczkę usłyszał w kościele Szarytek w Kownie Melchior Wańkowicz jako kilkuletnie dziecko, musiał więc to być sam początek XX wieku. W swej wspomnieniowej książce „Szczenie lata” przywołuje tylko jedną zwrotkę z długiej zapewne opowieści o Świętej Rodzinie, wyśpiewywanej tam po niesporach.

Kościół obyczajem u nas przyjętym rozdzielony był na dwie strony: z prawej mężczyźni, z lewej kobiety.

„Juozapa, Juozapa, pokołyśz dziecięć” – rozpoczynają śpiewać piśkliwe głosy kobiety.

„Nia benda, nia benda, jak sobie kcecie” – odgrzmiewa krnąbrnie z prawej strony chór męski.

Wańkowicz używa określenia *odwieczna kantyczka*, ale można w tym wyśpiewywanym dialogu o treści przecież żartobliwej usłyszeć archaiczną zapowiedź opery buffa. Dziś podobną rolę pełni film na Boże Narodzenie. Co roku nowiutki, ale jakby ten sam, łączący uśmiech z ludzkim ciepłem. Tegoroczny, „Listy do M. 5” zrealizował debiutant, Łukasz Jaworski i tak o nim opowiedział w majowym numerze „Kina” w „Filmowcach w akcji IV” Rafała Pawłowskiego.

Nowa odsłona przygód lubianych bohaterów będzie przede wszystkim zabawna i pełna energii, ale chcę, żeby oprócz czystej rozrywki niosła uniwersalne, humanistyczne przesłanie: trzeba się kochać, szanować i wspierać. Przesłanie dość oczywiste, ale zawsze warte przypomnienia.

Istnieje także pewien szczególny powód, że tak chętnie idziemy zobaczyć kolejny film na Boże Narodzenie: możemy być pewni, że historia głównej postaci dobrze się zakończy i nie będzie to jakiś wymuszony *happy end*, lecz norma gatunku, tak ma być w filmie na Boże Narodzenie.

Najważniejszym środkiem wyrazu dla tych świąt są jednak kolędy. Te najbardziej znane stanowią część naszej kultury narodowej, lecz pastorałki pochodzą z czasów kultury plemienną, kiedy Kurpie z Kadzidla czuli się przede wszystkim Kurpiami, Księżacy spod Łowicza Księżakami, a góral z Tatr jedynie Góralem. Nie wiemy, kto je tworzył, tylko niektóre zostały zapisane, lecz trwają w pamięci – jeżeli trwają – jako swoisty dowód tożsamości.

Natomiast z kolędami jest inaczej, melodie i chociaż kilka słów zna każdy. Podobnie jak pastorałki, są radosne od początku do końca. Pastuszkowie biegną do Betlejem *zaraz, natychmiast, skwapliwie* – i tylko jedna stanowi wyjątek. Tak przynajmniej w bogatym zbiorze kolęd i pastorałek – 30 pozycji, słowa i nuty – wydanym w roku 1990 w katowickim „Wolumenie”.

W tej wyjątkowej pytają najpierw Wystanników: *O niebieskie duchy i postowie nieba / powiedzcie wyraźnie, co nam znieść trzeba*

/ bo my nic nie pojmujemy / ledwo od strachu żyjemy. Dopiero gdy wszystko zrozumieli – pobieżeli do Betlejem i zastali, jak Anieli im zeznali / z wielką wesołością / do swych trzód wracali.

Wiem, nie wolno iść za daleko w aktualizujących skojarzeniach, lecz tylko w tej jednej jesteśmy prawie my, dzisiejsi. Przecież chwilami też *nic nie rozumiemy i ledwo od strachu żyjemy*. Idąc tym tropem dalej, *trzoda*, którą w kolędach opiekują się pastuszkowie – *owce, jagniątko, kozy, barany* – to też jakby my, a pewne szczegóły z innej kolędy – *szopa bydłu przyzwoita / i to jeszcze źle pokryta* – tak przypominają dzisiejszą ocenę partackiej roboty, że trudno się nie uśmiechnąć.

Idą święta. W tym roku w sposób szczególnie przywołują pamięć o tamtych z roku 1981, pierwszych stanu wojennego. Miały swoją czarną legendę, lecz jak każda, pozostawiała na uboczu resztę.

Najlepszym świadkiem w tej sprawie jest Danuta Wałęsa. W swej książce „Marzenia i tęsknoty” opowiada o najtrudniejszym problemie, z którym musiała sobie poradzić nazajutrz po ogłoszeniu stanu wojennego: jak przywieźć ze wsi zamówionego na święta świniaka? Przecież w stanie wojennym osoba wyjeżdżająca poza miejsce zameldowania musiała mieć odpowiednią przepustkę. Skomentowała tę sytuację po latach: *Wojna, męza zamknęli, a żona zajmuje się świniakiem... Cóż, to jest samo życie.*

Albo inaczej: *Życia nic nie zmoże*. Tak sformułowano tę myśl w latach jeszcze odleglejszych, w Kabarecie Starszych Panów. Mnie objawiła się w Wigilię 1981, w warszawskim tramwaju nr 16, jadącym z dzisiejszej Alei Solidarności w stronę Alej Jerozolimskich.

Jechał pustawy, lecz z przodu na pojedynczych krzeselkach siedziało czworo pasażerów. Na pierwszym kobieta trzymająca na kolanach torbę, z której wydobywał się wspaniały zapach drożdżowego ciasta, świeżo wyjętego z piekarnika i posypanego obficie cukrem *waniliowym*. Na drugim mężczyzna wiozący w trzymanej na kolanach torbie słoik marynowanych śledzi, wystawiały na zewnątrz cztery ogony i też pięknie pachniały tym, czym powinny. Na trzecim mężczyzna, trzymający w ręku czerwony balonik, na czwartym ja z bukietem kwiatów wyglądających zza papieru, którym były owinięte dla ochrony przed mrozem. To już nie było czworo przypadkowych ludzi, lecz bezinteresowna wspólnota, na czas tej jazdy tramwajem uwolniona od wszystkiego, w czym jesteśmy pogrążeni na co dzień.

Lecz ja ponadto wiozłam w torebce jako prezent kolędę, która jakby sama napisała się poprzedniego wieczora. Szczególnie podobała się ostatnia zwrotka, którą odśpiewaliśmy po Wigilii. Brzmiała tak: *A gdy przyjdą takie święta / że przepadnie moc przekłeta / wtedy śpiew nasz z całej duszy / archanielski chór zagłuszy.*

Chyba nadawałaby się także na tegoroczne święta.

Miesięcznik KINO w internecie

recenzje, informacje o imprezach i wydarzeniach filmowych

sklep-kino.pl aktualne i archiwalne numery KINA, książki, prenumerata w wersji papierowej i cyfrowej

facebook.com/MiesiecznikKINO/ najświeższe wiadomości, bądź na bieżąco!



swoimi słowami

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Zanussi

Przyzwyczailiśmy się czekać na każdy nowy film Krzysztofa Zanussiego z tą resztką wiary, że dorówna „Iluminacji” i „Strukturze kryształu” i znów postawi ważne pytania. Ale jakie konkretnie miałyby być te pytania – zapomniałem. W bujnej dekadzie lat 70., w czasach KOR-u, Drugiego Obiegu, Papieża, początków Solidarności Zanussi stał się ambasadorem polskiej inteligencji, kimś w rodzaju męża zaufania i jest nim nadal. 19 grudnia 1972 Marian Brandys zapisał w dzienniku swoje pierwsze wrażenia po pokazie „Iluminacji”.

Rzecz o poszukiwaniu prawdy. Wszystko w tym filmie jest nowe, niezwykłe, prowokujące. (...) Bardzo współczesne, w stylu epoki. (...) Sądzę, że „Iluminacja” wywoła więcej dyskusji i kontrowersji niż jakiegokolwiek inny z dotychczasowych filmów. Jest to film o poszukiwaniu prawdy, a także o konieczności kompromisu. Zanussi jest niepokojąco inteligentny.

W etiudzie filmowej Zanussiego „Śmierć prowincjała” student odbywający w klasztorze praktykę zawodową obserwuje starego zakonnika. Dwóch ludzi – młody i stary, świecki i duchowny – przygląda się sobie bez słowa z dwóch krańców życia z zycżliwością. Ciekawe, że za ten film Zanussi dostał dwie międzynarodowe nagrody: w Niemczech Zachodnich i w Rosji. I był zadowolony z tego, że jedna z tych nagród przypadła dla filmu *ateistycznego* a druga była *ekumeniczna*. W jego filmach od początku kryło się pytanie: co możemy zrobić ze swoim życiem. Franciszek z „Iluminacji” nie dostanie odpowiedzi na swoje pytania o absolut.

Motyw daremnej ofiary pojawia się już w filmie „Constans”. Chora matka szepce do syna, że cierpi w *jego intencji*. Ten sam motyw w innym wariacie powraca w filmie „Rok spokojnego słońca”. Jest rok 1945, pociąg wysiedleńców przyjeżdża ze Wschodu. Córka (Maja Komorowska) kocha się w amerykańskim oficerze. Czuje się w obowiązku zostać przy matce. Tymczasem matka wpędza się w chorobę i umiera. Córka nie chce przyjąć tej ofiary i zostaje sama.

W fabuły filmów Zanussiego, opowiedane często w katechetycznym tonie, wkłada się ślepy los, przypadek, ironia. Gdzie jest Bóg? W książce, którą kupiłem na bazarze w Jerozolimie, dziewiętnastowieczny rabin pisze, że człowiek spotyka Boga tam, gdzie spotyka siebie. Czy Franciszek dostąpi iluminacji? Pamiętna ostatnia scena filmu podpowiada: od pewnego momentu życia już tylko płyniemy z nurtem, ale równocześnie musimy trwać, kochać, godzić się z sobą samym.

Następca Franciszka z „Iluminacji” pojawiający się w filmach Zanussiego – młodzi, piękni, niewinni – wciąż stoją na progu dojrzałości nie przekraczając go i wciąż zadają te same pytania. W Zanussim reżyserze widziano moralistę, ale jego filmy są dramatem niespełnienia. Bohaterowie mają poczucie fiaska, chcą uciec od siebie i to do klasztoru – jak bohater zapomnianego filmu „Suplement”. Okazuje się, że ani do klasztoru, ani do małżeństwa bohater się nie nadaje.

„Liczba doskonała” – najnowszy film Zanussiego – stała się głośna przez to, że odmówiono jej udziału w Konkursie Głów-

nym festiwalu gdyńskiego. Tak samo było na festiwalu warszawskim. Premierę urządził filmowi dopiero festiwal EnergaCamerimage. Elegancko zachował się festiwal w Tallinie, przyznając Zanussiemu nagrodę za osiągnięcia życia. Film ma właściwie dwóch bohaterów: starszego, którego gra Andrzej Seweryn i młodszego (Jan Marczewski). Obaj są Żydami. Aby uniknąć polityki, Zanussi wyprowadził fabułę filmu poza Polskę. Film dzieje się w scenerii dość abstrakcyjnej. Młodszy jest wybitnym naukowcem, matematykiem, specjalistą od badania przypadku. Starszy jest bogatym sybarytą, który na początku filmu wygłasza monolog, nieomal spowiedź, w której mówi o swojej nieumiejętności kochania. Ale efekt szczerości psuje fakt, że sam siebie określa jako postać fikcyjną. Liczba doskonała jest synonimem jakiegoś doskonałego bytu. Ciekawe, że w podobnej funkcji występowała w innym filmie, wydawałoby się kompletnie odległym od kina Zanussiego – w „Nimfomance” Larsa von Triera. I również tam wiąże się ona z fascynacją religijną. Gdyby nie wykład o tajemnicach matematyki, fabuła filmu przypominałaby komedię romantyczną. Dawida kocha pewna dziewczyna, która jednak nie wierzy, że poza matematyką cokolwiek go obchodzi. Dawid potrafi przerwać pocałunek, żeby zanotować ważną matematyczną myśl. Jednak cuda się zdarzają, w kinie są nawet widoczne, i film kończy się mistycznym *happy endem*. „Liczba doskonała” miała kilka prywatnych pokazów. Na jednym z nich rozpoznałem Katarzynę Kasię, którą znamy nie tylko ze „Szklą kontaktowego”, ale także jako tłumaczkę fascynującej książki „Nie być Bogiem”, wydanej przez Krytykę Polityczną. Jej autorem jest głośny włoski filozof, teolog Gianni Vattimo.

Wyobraźmy sobie, co robiłby młody Franciszek Retman ze swoimi pytaniami w dzisiejszych czasach. Może podpisałby akt apostazji? Ale nie robi tego, na coś jeszcze czeka. I wpada mu w ręce książka Vattimo. Przerzuca strony, na których są małe eseje, właściwie felietony i czyta: *Bóg umarł, ogłosił Nietzsche*. Vattimo zgadza się z nim, ale wyciąga wniosek paradoksalny: *W takim razie ja jestem bogiem! Zawsze myślę, że muszę się troszczyć, troszczyć się o wszystkich. Jestem tym, który się troszczy.*

Myślę, że to sprawiedliwe i ważne, żeby zajmować się innymi. Troska. Rozdawanie swoich przywilejów po kawałku (...) myślę, że robię to wszystko, by zamaskować wielką zarożumiałość – pisze Gianni Vattimo. – Nie jesteś ojcem w niebiosach. Zachowujesz się, jakbyś był. Może powinienem przestać dawać 100 euro miesięcznie Marokańczykowi spod domu. Czasem mówię: dość. Ale nie przestaje. A jednak tak. Jutro. Jutro przestanę być bogiem.

Wiele osób oskarża mnie o to, że skroilem sobie chrześcijaństwo na własną miarę. No i? Muszę żyć w zgodzie z religią, która mi się nie podoba? To prawda, w ostatnich latach traktowałem religię jako środek uspokajający, kojący. Co w tym złego? (...) Przyzwyczajenie? Przesąd? Ależ przesąd jest jedyną poważną rzeczą, którą można kultywować w życiu. Reszta to fikcje.

Czy w tej książeczce bohater Zanussiego znalazłby jakieś odpowiedzi na swoje pytania?

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
oraz Fundacja na rzecz Nauki Polskiej
prezentują:



Miłosz Stelmach, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*

Nagroda „Kina” im. Bolesława Michałka (2021)

Żaden człowiek nie jest samotną wyspą; każdy stanowi ułomek kontynentu, część ładu” – głosi słynna fraza Johna Donne’a, która posłużyła Ernestowi Hemingwayowi za motto powieści Komu bije dzwon. Parafrazując, można powiedzieć, że tym bardziej żadna kinematografia narodowa nie jest samotną wyspą; każda stanowi ułomek kontynentu, część ładu, jakim jest światowe kino i jeszcze szerzej – sztuka i kultura, przynajmniej od XIX wieku połączona siecią złożonych współzależności, inspiracji, uwarunkowań i powiązań o zasięgu globalnym. Powiązania te mogą mieć charakter ekonomiczny, intelektualny, polityczny, społeczny, artystyczny. Przeważnie są mieszanką ich wszystkich.

Dotyczy to także polskiego kina, a celem książki jest przyjrzenie się wycinkowi rodzimej kinematografii, jaki stanowi powojenne kino autorskie, właśnie jako części tego bogatego kontynentu, którego jednym z najistotniejszych wymiarów był filmowy modernizm.



Więcej tytułów w serii
Monografie FNP:
wydawnictwo.umk.pl



NAGRODA
im. Zbyszka
Cybulskiego

2022

NOMINACJE



**MIKOŁAJ
KUBACKI**

za rolę w filmie
APOKAWIXA



**JAN
HRYNKIEWICZ**

za rolę w filmie
SŁOŃ



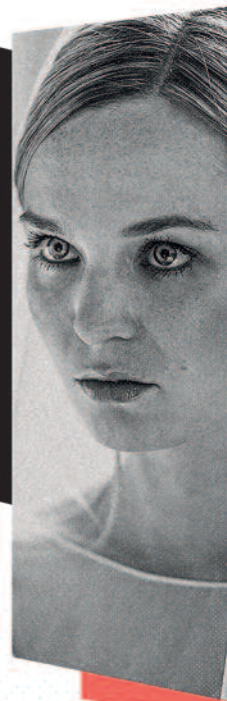
**ERYK
KULM JR**

za rolę w filmie
FILIP



**MAGDALENA
WIECZOREK**

za rolę w filmie
ZADRA



**MICHALINA
ŁABACZ**

za rolę w filmie
WESELE

facebook.com/**NagrodaCybulskiego**

NagrodaCybulskiego.pl

Organizatorzy

Fundacja
dla Kina



Współfinansowanie



Partnerzy



Współpraca



chillizet



Perspektywy

Patroni medialni

any
where
Platforma
Medialna

