



„CINEMA PARADISO”

Szkolna drama: CZEGO MOŻNA SIĘ NAUCZYĆ

50 lat z festiwalem polskich filmów: HISTORIA OD A DO Z

Polscy mistrzowie kamery: PRACUJĄC W ŚWIETLE I ZE ŚWIATŁEM

Pasikowski i „Zamach na papieża”: FIKCJA VS FAKTY

KINOC

14,90 ZŁ (W TYM 8% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

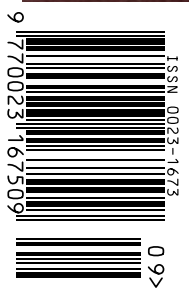
9

WRZESIEŃ
2025



WIZJE PRZYSZŁOŚCI Z PRZESZŁOŚCI
ŚWIĘTO NIEMEGO KINA

„METROPOLIS” REŻ. FRITZ LANG



Rękopis znaleziony w Saragossie
reż. W. J. Has

MIĘDZY SNEM, A JAWĄ

Rok W. J. Hasa

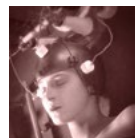
OBEJRZYJ PROCES
REKONSTRUKCJI



35mm
.online



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



30 kino wokół nas:

50 LAT FPFF
JERZY ARMATA

36 „TRZY MIŁOŚCI”

O FILMIE Z REŻYSEREM ŁUKASZEM
GRZEGORZKIEM ROZMAWIA PIOTR
CZERKAWSKI

40 „ZAMACH NA PAPIEŻA”

O FILMIE Z REŻYSEREM WŁADYSŁAWEM
PASIKOWSKIM ROZMAWIA KUBA ARMATA



„ZAMACH NA PAPIEŻA”

W filmie powinno być pół na pół faktów i fikcji. Moim zdaniem film oparty tylko na faktach byłby ciekawszy, ale boję się, że wtedy nawet te pół miliona widzów by nie poszło do kina... A robię filmy dla nich, nie jak moi koledzy i koleżanki dla siebie samych.

44 ŚWIĘTO NIEMEGO KINA

Z DYREKTORKĄ PROGRAMOWĄ ŚNK ELŻBIETĄ
WYSOCKĄ-KOERBER I GŁÓWNYM KURATOREM
MIŁOSZEM STELMACHEM ROZMAWIA
MAGDALENA MAKSYMIAK

48 KINO w galerii:

FILM-POLSKA
Z ARTYSTKĄ WIZUALNĄ ANNĄ BAUMGART
ROZMAWIA BARTOSZ MARZEC

51 KALENDARIUM

52 kuchnia filmowa:

POLSKA SZKOŁA OPERATORSKA
Z FILMOZNAWCZYNIĄ KATARZYNĄ TARAS
ROZMAWIA MICHAŁ KONARSKI

Musimy wychowywać dzieci, nie narzucając im, co mają myśleć, lecz rozwijając w nich zdolność krytycznego spojrzenia. Zachęcanie do ciekawości świata i pokazywanie, że różnorodność jest wartością, mogą sprawić, że dziecko nie będzie postrzegać obcych jako wrogów.

temat numeru:

SZKOLNA DRAMA



„PIEP*ZYĆ MICKIEWICZA 2”

Wrzesień, czyli czas na nowe otwarcie edukacyjne. W tym numerze „Kina” pytamy więc, czym jest szkolne wychowanie obywatelskie, demontujemy polską fantazję o polonistce-raperce w „Piep*zyć Mickiewicza”, a także zastanawiamy się, czego nas uczą polskie szkoły filmowe.

17 MYŚLI, BIAŁE ZESZTY
ADRIANA PRODEUS

18 WYCHOWANIE OBYWATELSKIE
JUSTYNA HANNA BUDZIK

22 LEKCJA ATRAKCJI
MATEUSZ GÓRNIK

26 SZKOŁY POLSKIE
MIŁOSZ SPYCHAŁSKI

58 spotkania:

„MOI SYNOWIE”
O FILMIE Z REŻYSERKAMI DELPHINE
I MURIEL COULIN ROZMAWIA KUBA ARMATA



„MOI SYNOWIE”

62 „PAW ZWYCZAJNY”

O FILMIE Z REŻYSEREM BERNHARDEM
WENGEREM ROZMAWIA DARIA SIENKIEWICZ

66 lekcja kina: ZAGUBIONE SKARBY: „PRZYJĘCIE NA DZIESIĘĆ OSÓB PLUS TRZY” TOMASZ KOLANKIEWICZ

recenzje:
SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 71



„TRUELOVE”

Twórcy płynnie przechodzą od tragedii do groteski, zwinnie balansując gatunkami filmowymi. Mamy tu i dramat obyczajowy z pocztówkowych angielskich przedmieść, i romantyczną opowieść o relacji miłosnej w jesieni życia, i rasowy kryminał z nieustępliwą śledczą na tropie – pisze Iwona Cegiełkówna.
(fragment recenzji ze str. 94)

71 FILMY 94 SERIALE 95 MUZYKA 97 KSIĄŻKI

70 POCHWAŁA CZŁOWIEKA (BEZ WŁAŚCIWOŚCI) 98 FELIETON BARTOSZA ŻURAWIECKIEGO ZAPISKI Z NIEPAMIĘCI FELIETON OLI SALWY

6 VARIA 10 REPERTUAR

16 THE LEAD STORY SCHOOL DRAMA

17 THOUGHTS, BLANK PAGES.
BY ADRIANA PRODEUS

18 CIVIC EDUCATION.
BY JUSTYNA HANNA BUDZIK

22 LESSON OF ATTRACTIONS.
BY MATEUSZ GÓRNIK

26 POLISH SCHOOLS.
BY MIŁOŚ SPYCHALSKI

CINEMA AROUND US

30 50TH POLISH FILM FESTIVAL:
A HISTORY FROM A TO Z.
BY JERZY ARMATA

36 “TRZY MIŁOŚCI”.
HELMER ŁUKASZ GRZEGORZEK
IN CONVERSATION WITH PIOTR
CZERKAWSKI

40 “ZAMACH NA PAPIEŻA”.
HELMER WŁADYSŁAW PASIKOWSKI
TALKS TO KUBA ARMATA

44 SILENT MOVIE FESTIVAL.
ARTISTIC DIRECTOR OF THE FESTIVAL
ELŻBIETA WYSOCKA-KOERBER AND
CURATOR OF THE FILM PROGRAM
MIŁOŚ STELMACH IN CONVERSATION
WITH MAGDALENA MAKSIMIUK

“KINO” GOES TO AN ART GALLERY

48 filmPOLSKA: ART IN CINEMA.
ARTIST AND CURATOR OF THE FILM
PROGRAM ANNA BAUMGART TALKS
TO BARTOSZ MARZEC

51 CALENDAR.

FILM KITCHEN

52 POLISH SCHOOL OF
CINEMATOGRAPHY.
FILM EXPERT KATARZYNA TARAS
IN CONVERSATION WITH MICHAŁ
KONARSKI

ENCOUNTERS

58 “JOUER AVEC LA FEU”.
HELMERS DELPHINE I MURIEL
COULIN TALK TO KUBA ARMATA

62 “PFAU – BIN ICH ECHT?”.
HELMER BERNHARD WENGER
IN CONVERSATION WITH PIOTR
CZERKAWSKI

LESSON IN CINEMA

66 FORGOTTEN TREASURES:
“PRZYJĘCIE NA DZIESIĘĆ OSÓB
PLUS TRZY”.
BY TOMASZ KOLANKIEWICZ

FILMS

72 SIRAT
73 TRZY MIŁOŚCI
74 EDDINGTON
76 JOUER AVEC LA FEU
78 MOUNTAINHEAD
79 TEŚCIOWIE 3
80 SINNERS
80 IDDU
82 13 DNI DO WAKACJI
82 PFAU – BIN ICH ECHT?
84 PADDINGTON IN PERU
84 ONE TO ONE: JOHN & YOKO
86 WARFARE
88 SORRY, BABY
90 U ARE THE UNIVERSE
91 ONE OF THEM DAYS
92 NUOVO CINEMA PARADISO

SERIES

94 TRUELOVE

FILM MUSIC

95 THE RESIDENCE
95 BILLY JOEL: AND SO IT GOES
96 ON HER MAJESTY'S SECRET
SERVICE

BOOKS

97 “KONIEC ŻŁUDZEŃ. FILM
WOBEK MARCA '68” BY
MACIEJ PIETRZAK.

COLUMNS

70 BARTOSZ ŻURAWIECKI
98 OLA SALWA

6 VARIA

13 CINEMA PREMIERES
IN SEPTEMBER



MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Współfinansowanie



POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ

WYDAWCA:
Fundacja „Kino”

DYREKTOR WYDAWNICZY
Jacek Cegiełka

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

WSPÓŁPRACUJĄ:
Jerzy Armata, Bartosz Czartoryski,
Piotr Czerkowski, Jakub Demiańczuk,
Piotr Dobry, Tomasz Jopkiewicz,
Tomasz Kolankiewicz, Adam Kruk,
Paulina Kwiatkowska (książki),
Magdalena Maksimiuk,
Magda Miśka-Jackowska (muzyka),
Rafał Pawłowski, Gabriela Sitek
(Kino w galerii – kalendarium),
Tadeusz Sobolewski,
Konrad J. Zarębski

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

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Maciej Sawicki

DRUK
DRUKARNIA PAPILLON
RAFAŁ KRASNY
ul. Obrońców Modlina 9
30-733 Kraków
tel. (12) 307 75 00
e-mail: biuro@drukarniapapillon.pl

Redakcja zastrzega sobie prawo do
skracać i redagowania tekstów
oraz zmiany tytułów i śródtytułów.

WARUNKI PRENUMERATY
Prenumerata redakcyjna
Na dowolne okresy.
Cyfrowa: 8,50 zł za egz.
Druk+cyfra – krajowa: 11 zł za egz.
(priorytet); zagraniczna: 20 zł
lub 5 euro za egz. (poczta lotnicza).
Sklep-kino.org.pl

MUZEUM
SZTUKI NOWOCZESNEJ
W WARSZAWIE

KINO W WIEŻY MUZEUM
SZTUKI NOWOCZESNEJ
W WARSZAWIE

MARSZAŁKOWSKA 103
00-110 WARSZAWA

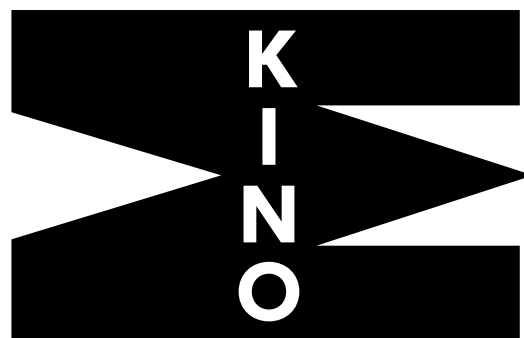
KINOMUZEUM

Nieoczywiste wybory.
Znaczące obrazy.
Nowe miejsce na mapie
Warszawy.

POZNAJ
NASZ
PROGRAM



MUSEUM



instytucja kultury
miasta stołecznego
Warszawy



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

PARTNERZY STRATEGICZNI MUZEUM



Audi

INVEST
KOMFORT

MECENAS MUZEUM I KOLEKCJI



Shape the future
with confidence

PARTNER EDUKACJI



Pondacja
EFC

PARTNER KINA



PARTNERZY MUZEUM



PARTNER PRAWNY



PARTNERZY MEDIALNI





„BÓG I DIABEŁ W KRAINIE SŁOŃCA” (1964) REŻ. GLAUBER ROCHA: OTHON BASTOS, YONÁ MAGALHÃES

Ziemia w transie: Glauber Rocha i kino brazylijskie

5-23 września, Warszawa

Na przeglądzie „Ziemia w transie” w warszawskim Iluzjonie można zobaczyć nie tylko najważniejsze dokonania Glaubera Rochy, ale także poznać dzieła innych przedstawicieli brazylijskiego kina lat 60. i 70., wpisujących się w ruch *cinema novo*. Nurt ten był krzykiem sprzeciwu i pieśnią wolności rewolucjonizującą brazylijską kinematografię. Łączył radykalne formy artystycznego wyrazu z ostrym komentarzem społecznym. W sercu nurtu znajdował się Glauber Rocha — reżyser, którego poetyckie wizje przemocy, religijnego uniesienia i politycznej furii nadały ton całemu pokoleniu. Przegląd, przygotowany przez Filмотekę Narodową — Instytut Audio-wizualny we współpracy z Nowymi Horyzontami, obejmuje jego najważniejsze dzieła, w tym kultowego „Boga i Diabła w krainie słońca” czy tytułową „Ziemię w transie”. Inni prezentowani autorzy: Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade czy Ruy Guerra rozwijali buntowniczy język w nowych, często jeszcze bardziej bezkompromisowych kierunkach. O twórczości Rochy pisaliśmy w nr. 7/2025. WIĘCEJ: WWW.ILUZION.FN.ORG.PL

12. WAMA Film Festival

9-13 września, Olsztyn

Najważniejsze filmowe święto Warmii i Mazur, jak co roku, opiera się na dwóch filarach — sztuce filmowej i edukacji. Na mieszkańców Olsztyna i gości czekają dwa konkursy filmowe, warsztaty i wydarzenia

towarzyszące. Tegorocznym hasłem jest „Różnorodność”. W Międzynarodowym Konkursie Koprodukcji Filmowych, którego zwycięzcę wybierze publiczność, znalazło się siedem filmów, wśród nich produkcje nagradzane w Cannes czy Karłowych Warach. Ozdobą selekcji jest polska premiera zwycięzcy festiwalu w Rotterdamie „Fiume o morte!”

Igora Bezinovicia. Drugi z konkursów to forma wyróżnienia i wsparcia dla młodych polskich twórców filmów krótkich. Tu o nagrodach zdecydują dwa składy jurorskie. Sekcja edukacyjna oferuje warsztaty branżowe (Interfilmlab 10.0, CAMP), a także coś dla młodzieży ciekawej pracy z i przed kamerą. Uczestnicy przyjadą z Niemiec, Ukrainy, Litwy, Malty, Norwegii i Polski. Produkcje warsztatowiczów będzie można obejrzeć na dużym ekranie na festiwalu, a potem w mediach społecznościowych. Jednym z wydażeń specjalnych będzie pokaz cyfrowo odrestaurowanego „Amadeusza” Miloša Formana. WIĘCEJ: WAMAFESTIVAL.PL

50. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych

22-27 września, Gdynia

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych to jedna z najstarszych imprez filmowych w Europie, promująca na tak wielką skalę rodzimą kinematografię. O statuetki Złotych i Srebrnych Lwów a także szereg nagród indywidualnych rywalizują rodzime filmy, często mające w Gdyni swoje premiery, nie brakuje tytułów docenionych wcześniej przez międzynarodowe festiwale. Na program składają się trzy sekcje konkursowe — Konkurs Główny (w tym roku 16 filmów,



„CHOPIN, CHOPIN” REŻ. MICHAŁ KWIECIŃSKI: ERYK KULM

21 POLSKIE KINO *Młodego* WIDZA



JESIEŃ 2025

WWW.PKMW.PL

ORGANIZATOR



WSPÓŁFINANSOWANIE



PATRONAT HONOROWY

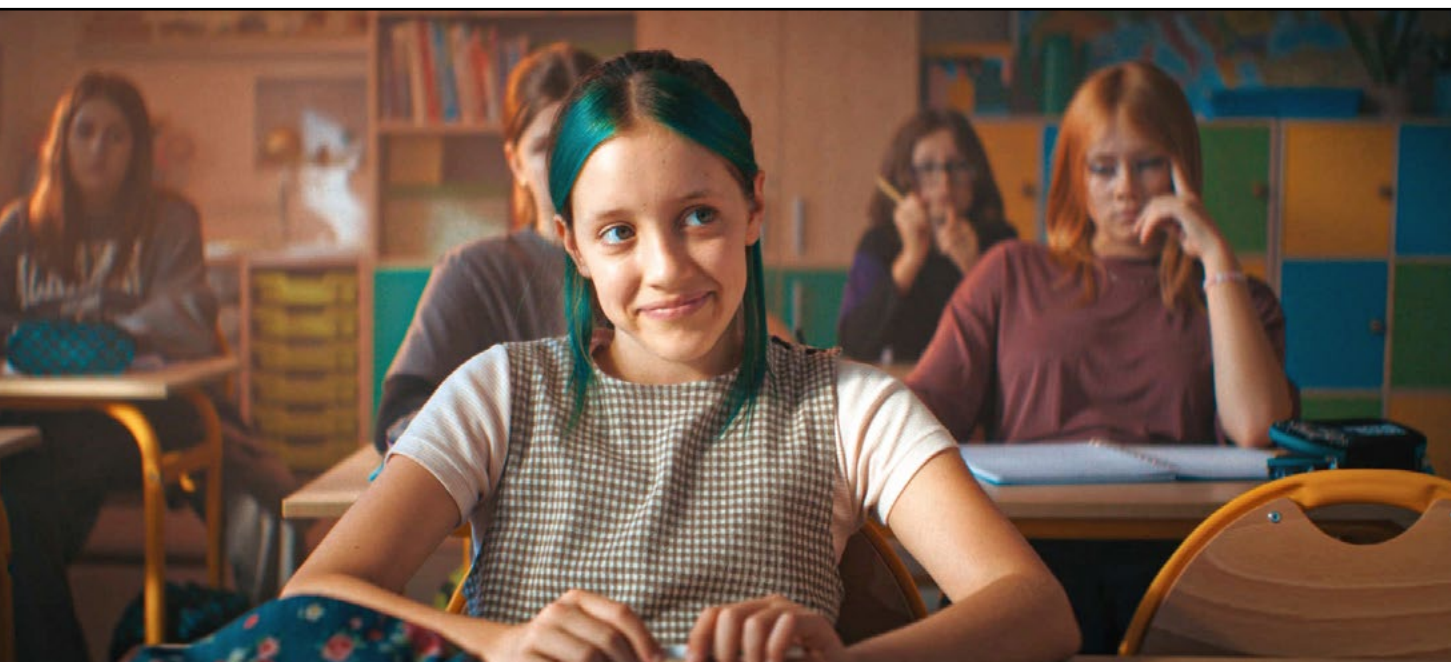


PATRONAT MEDIALNY



PARTNERZY





KONKURS GŁÓWNY MŁODYCH HORYZONTÓW – „SKRZAT. NOWY POZĄTEK” REŻ. KRZYSZTOF KOMANDER: AMELIA GOLDA

▶ w tym 6 pełnometrażowych debiutów), Konkurs Filmów Krótkometrażowych (32 filmy) i Konkurs Perspektywy (8 filmów, w tym 5 pełnometrażowych debiutów). Wiele jest też prezentacji w sekcjach pozakonkursowych. Do stałych punktów festiwalu należą m.in. „Polonica” – pokazy zagranicznych produkcji zrealizowanych z udziałem polskich twórców (w tym roku m.in. „Bądź wola moja”, reż. Julia Kowalski), niezwykle popularna, bogata w programy edukacyjne „Gdynia Dzieciom”, sekcja poświęcona najnowszym polskim filmom dokumentalnym (siedem produkcji, w tym „Pociągi” Macieja J. Drygasa i „Pasja według Agnieszki” Wojciecha Staronia). Bogata będzie sekcja branżowa, obfitująca w tematyczne spotkania polskiej branży kinematograficznej. Po raz kolejny odbędzie się „Mistrzowska Piątka”, gdzie uznani twórcy opowiedzą o ważnych dla siebie filmach. W tym roku będą to Ewa Braun (laureatka Platynowych Lwów), Agnieszka Holland, Sonia Bohosiewicz, Marcin Koszałka i Marek Koterski. Z okazji 50-lecia festiwalu odbędzie się wystawa „Na fali czasu” (o historii imprezy piszemy na str. 30). Filmem otwarcia będzie „Chopin, Chopin” Michała Kwiecińskiego.

WIĘCEJ: FESTIWALGDYNIA.PL

12. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Tauron Młode Horyzonty

26 września – 5 października

Ponad 170 tytułów, 16 sekcji tematycznych i 20 miast w całej Polsce. W programie Młodych Horyzontów pojawiają się najświeższe odkrycia, polskie i światowe premiery, wrócą też ulubieni bohaterowie. Najważniejszym wydarzeniem jest Konkurs Główny z produkcjami, z których większość nie trafiła jeszcze na ekrany polskich kin. Miejsce, gdzie króluje wyobraźnia i autorska forma, jest konkurs filmowych odkryć. Konkurs dokumentów rozbraja najważniejsze tematy bliskością, wzruszeniami i dziecięcą perspektywą. Przy współpracy z Timeless Warsaw Film Festival przypomniane zostaną najpiękniejsze ponadczasowe historie, a rodzicom, opiekunom i wszystkim dorosłym towarzyszącym młodym widzom zaproponowano sekcję Nowe Horyzonty. Program wzbogacą spotkania z twórcami i aktorami, wstępy do filmów, a także warsztaty i kreatywne aktywności. Interaktywna przestrzeń nowych technologii MediaLab w tym roku zagości w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Od 9 do 26 października ponad połowa programu będzie dostępna online na stronie festiwalu.

WIĘCEJ: FESTIWAL.MLODEHORYZONTY.PL

17. Międzynarodowy Festiwal Filmowy NNW

2-5 października, Gdynia

W ciągu czterech dni będzie można obejrzeć ponad 60 filmów fabularnych i dokumentalnych z całego świata. Projekcjom towarzyszą debaty, warsztaty, spotkania z twórcami oraz ze świadkami historii. W festiwalowych konkursach startuje ponad 50 dokumentów, m.in. „Krawiec prezydentów” Ricka Minicha, „Trzy śmierci Meriana Coopera” Rafała Salaty, „Danger Zone” Vity Marii Drygas, „Macedończyk” Petra Aleksowskiego. Wśród fabuł pokazane zostaną m.in. „Cabrinii” Alejandro Monteverde, czy „Dzieci rewolucji” Carlosa Caridad Montero. W sekcji pozakonkursowej znajdzie się również film fabularny „Skarbek” Jamesa Marquanda – jednego z tegorocznych jurorów, polsko-brytyjska produkcja o kobiecie-szpiegu z czasów II wojny światowej. Odbędzie się też Konkurs Reportaży Radiowych, przegląd etiud studenckich, masterclassy, wystawy, koncerty. Dopełnieniem będzie strefa nowych technologii z grami komputerowymi i filmami wykorzystującymi technologię VR.

WIĘCEJ: FESTIWALNNW.PL

23. Festiwal Filmowy Opolskie Lamy

3-11 października 2025

Tegoroczny festiwal odbędzie się pod hasłem „Prawda”. Na widzów czeka ponad 120 filmów, a trzon programu tworzą trzy konkursy: Główny – Krótki Metraż (fabuła, dokument, animacja), prezentujący najnowsze polskie produkcje studentów szkół filmowych i debiutantów; Główny – Pełny Metraż (fabuła i dokument), w którego ramach zobaczymy najciekawsze premiery ostatnich lat; oraz Konkurs Filmów Amatorskich, dający przestrzeń twórcom niezależnym, którzy bez profesjonalnego zaplecza mierzą się z kinem jako narzędziem artystycznego wyrazu. Uzupełnieniem są Panorama Kina Światowego i cykl Lamy Dzieciom dla najmłodszej publiczności. Program wzbogacą spotkania z twórcami, panele dyskusyjne, warsztaty oraz koncert otwarcia. Przestrzenie miejskie filmową energią wypełni plenerowe kino samochodowe. Honorową Lamę, wyróżnienie dla twórców szczególnie zasłużonych dla polskiej kinematografii, odbierze Weronika Bilska.

WIĘCEJ: FESTIWAL.OPOLSKIELAMY.PL



VINCENT
LINDONSTEFAN
CREPONBENJAMIN
VOISIN

MOI SYNOWIE



MOSTRA DE VENEZIA 2024
MEILLEUR ACTEUR

REŻYSERIA DELPHINE | MURIEL COULIN

SCÉNARIO DE DELPHINE ET MURIEL COULIN

ADAPTÉ DU ROMAN DE LAURENT PETITMANGIN « CE QU'IL FAUT DE NUIT » PUBLIÉ AUX ÉDITIONS LA MANUFACTURE DE LIVRES

III
COUP DE
CŒUR
CINÉMAS
ARTISTES
DE L'AFRIQUE

IMAGES: FRÉDÉRIC NOIRHOMME 1^{er} ASSISTANT RÉALISATEURS: AURÉLIEN CHEVALARIAS MONTAGE: BÉATRICE HERMINIE PIERRE DESCHAMPS MUSIQUE ORIGINALE: PAWEŁ MYKIETYN SON: EMMANUELLE VILLARD RÉGIE DES ÉCRANS: YVES FOURNIER COSTUMES: JULIA DUNOYER CASTING: LÉILA FOURNIER
PRODUCTRICE EXÉCUTIVE: AUDE CATHELIN PRODUCTEUR ASSOCIÉ: EMILLEN BIGNON PRODUIT PAR: OLIVIER DELBOSC MARIE GUILLAUMOND UNE CO-PRODUCTION: FELICITA CURIOSA FILMS FRANCE 3 CINÉMA UMEDIA AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION GRAND EST AVEC LE SOUTIEN DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
AVEC LE SOUTIEN DE CANAL+ AVEC LA PARTICIPATION DE FRANCE TÉLÉVISIONS CINE+ DCS EN ASSOCIATION AVEC CINÉMA 18 COFINOVA 20 CINEAXE 5 CINECAP 7 ENTOURAGE SOTICA 2 EN ASSOCIATION AVEC UFUND DISTRIBUTION SALLES AD VITAM VENTES INTERNATIONALES PLAYTIME

felicit curiosa 3cinéma un canal france-tv CINE+ DCS Cinéma 18 CINEAXE 5 CINECAP 7 ENTOURAGE SOTICA 2 UFUND AD VITAM

W KINACH OD 5 WRZEŚNIA



FILM|ORG|PL



zwierciadło





„FRANZ KAFKA” REŻ. AGNIESZKA HOLLAND: IDAN WEISS



Wydarzenia

Film Agnieszki Holland „**Franz Kafka**” startuje w konkursie głównym Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w San Sebastian, walcząc o Złotą Muszlę. W programie jest też polska koprodukcja „**Ungrateful Beings**” (Niewdzięczność) w reżyserii Olmo Omerzu. Festiwal odbędzie się w dniach 19–27 września.

WIĘCEJ: WWW.SANSEBASTIANFESTIVAL.COM

Światowa premiera filmu „**Dobry chłopeć**” Jana Komasy odbędzie się na jubileuszowym 50. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Toronto. Film został zaproszony do prestiżowej sekcji Centrepiece, która prezentuje wybitne współczesne dzieła z całego świata. W Toronto pokazane zostaną także: „**Franz Kafka**” Agnieszki Holland i „**Zima pod znakiem Wrony**” Kasi Adamik (o czym już informowaliśmy) oraz polskie koprodukcje „**Mama**” Or Sina i „**Pejzaż w kolorze sepii**” Kei Ishikawy. Do programu festiwalu zakwalifikował się również film „**Erupcja**” Peta Ohsa, z udziałem aktorki Leny Góry, do którego zdjęcia realizowane były w Warszawie. Festiwal w Toronto odbywa się w dniach 4-14 września 2025.

WIĘCEJ: WWW.TIFF.NET



„2000 METRÓW DO ANDRIJWIKI” REŻ. MISTYSLAV CHERNOV

Ewa Łepecka, reżyserka obsady filmu „**Utrata równowagi**” w reżyserii Korka Bojanowskiego, została laureatką 10. Nagrody im. Weroniki Migoń za najlepszy casting.

Popkulturowa Akademia Wszystkiego ogłosiła nominacje do **Węży** za rok 2024, nagród oceniających nieudane przedsięwzięcia rodzimej kinematografii. Na ich czele znalazły się animacja „**Quo vadis?**” (13 nominacji) oraz „**Akademia pana Kleksa**” (10 nominacji). W głównej kategorii nominacje otrzymały także: „**Bud-da, Dzieciak '98**”, „**Dziewczyna influncera**”, „**Jak ukradłem 100 milionów**” i „**Wieczór kawalerski**”. Laureata Wielkiego Węża oraz innych nagród poznamy na festiwalu fantastyki i popkultury Copernicon, który odbędzie się w dniach 19-21 września w Toruniu.

WIĘCEJ: WWW.FACEBOOK.COM/NAGRODYWEZE

Na polskich festiwalach

Główną Nagrodę Międzynarodowego Konkursu Filmów Krótkometrażowych na **19. BNP Paribas Dwa Brzegi** dostał film „**Bloodline**” Wojciecha Węglarza. II Nagrodę zdobył „**Świeżak**” Michała Edelmana i Tomasza Pawlika. Nagrodę im. Agatki Modrzejewskiej za najlepsze zdjęcia dostała Zuzanna Kernbach za „**Przyciąganie**” w reżyserii Aleksandry Szczepaniak. Nagrodę publiczności zdobył film „**2000 metrów do Andrijiwki**” Mstysława Chernova.

WIĘCEJ: DWABRZEGI.PL

169 737 uczestniczek i uczestników wzięło udział w **25. MFF BNP Paribas Nowe Horyzonty**. Oznacza to wzrost frekwencji względem ubiegłego roku.

Na zakończenie **52. Ińskiego Lata Filmowego** wręczono nagrody dla najlepszych filmów. Złote Rybki zdobyły „**Pociągi**” Macieja J. Drygasa (film polski) i „**Sirāt**” Olivera Laxe’a (film zagraniczny). W konkursie Wokół Bałtyku wygrał film „**Nude**” w reżyserii Rekse Svenssona.

Międzynarodowe sukcesy polskiego kina

Film „**Taty nie ma**” Jana Saczka ze Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach znalazł się na liście laureatów tegorocznych Studenckich Oscarów. Nazwiska zdobywców złotego, srebrnego i brązowego



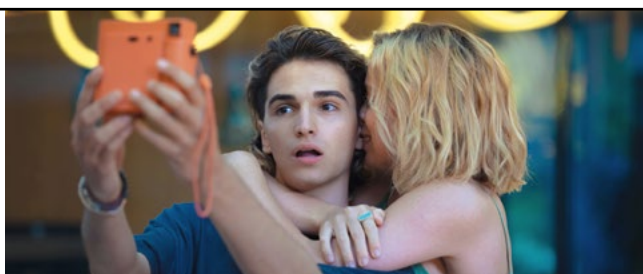
„TATY NIE MA” REŻ. JAN SACZEK: KONRAD KĄKOL

wyróżnienia w czterech kategoriach zostaną ogłoszone na 52. ceremonii rozdania nagród, która odbędzie się 6 października w ramach New York Film Festival.

WIĘCEJ: WWW.OSCARS.ORG/SAA

Na Los Angeles International Film Festival krótkometrażowy film „**Ludzie i rzeczy**” Damiana Kosowskiego zdobył nagrodę dla najlepszego filmu międzynarodowego. Wyróżnienie to daje produkcji Studia Munka SFP możliwość ubiegania się o nominację do Oscara w kategorii Najlepszy Film Krótkometrażowy.

Film Bartosza M. Kowalskiego „**13 dni do wakacji**” został zaproszony na Fantastic Fest w Austin w Stanach Zjednoczonych, jeden z największych i najbardziej wpływowych festiwali kina gatunkowego na świecie. Impreza odbędzie się



„13 DNI DO WAKACJI” REŻ. BARTOSZ M. KOWALSKI: ANTONI SZTABA, KATARZYNA GAŁĄŻKA

w dniach 18-25 września. Film znajdzie się również w sekcji Panorama festiwalu kina grozy i fantastyki w Sitges (9-19 października).
WIĘCEJ: WWW.FANTASTICFEST.COM, SITGESFILMFESTIVAL.COM

Fundusze, konkursy, edukacja, branża

■ Marcin Pieńkowski zrezygnował z funkcji dyrektora Międzynarodowego Festiwalu Filmowego BNP

Paribas Nowe Horyzonty i odchodzi ze Stowarzyszenia Nowe Horyzonty. Konkurs na nowego dyrektora_rkę ma się odbyć we wrześniu.

■ 5 filmów fabularnych, 11 pełnometrażowych filmów dokumentalnych i 8 filmów animowanych otrzymało pozytywne opinie ekspertów i wsparcie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w sesji **2/2025 Programu Operacyjnego – Produkcja filmowa**.

WIĘCEJ: PISF.PL

■ Systemowe wsparcie dla egzekwowania równych praw w obszarze kinematografii, zapobieganie zachowaniom przemocowym oraz mobbingowym, współpraca na rzecz promocji udziału kobiet w projektach filmowych – to tylko część zagadnień, które znalazły się w centrum zainteresowania nowej inicjatywy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. W listopadzie odbędzie się **Kongres Kobiet Filmu**, a jego tytuł to „Głos kobiet w kinie”. ■

Pożegnania

■ Marcel Łoziński (85), reżyser. Klasyk polskiego filmu dokumentalnego. Nominowany do Oscara za „89 mm do Europy”.

■ Eduardo Serra (81), portugalsko-francuski autor zdjęć filmowych. Jeden z najbardziej wpływowych przedstawicieli swojego zawodu.

■ Stanisław Soyka (66), muzyk. Wybitny kompozytor i wykonawca, którego utwory wielokrotnie można było usłyszeć w filmach. Gościnnie pojawiał się też w niewielkich rolach aktorskich.

■ Terence Stamp (87), brytyjski aktor. Na koncie miał niemal 100 ról filmowych i telewizyjnych. Najbardziej znane stworzył m.in. w „Teoremacie”, kinowym „Supermanie”, „Pricilli, królowej pustyni”, „Angolu”.

■ Andrzej Werner (84), historyk, krytyk filmowy i literacki. Eseista, nauczyciel akademicki. Działacz opozycji demokratycznej. Wieloletni współpracownik naszego miesięcznika.

■ Zmarli także: **Alon Abutbul** (60), izraelski aktor; **Jerry Adler** (96), amerykański aktor; **Loni Anderson** (79), amerykańska aktorka; **Joe Caroff** (103), amerykański grafik; **Wiesława Dembińska** (89), reżyserka dźwięku; **Krzysztof Dubielówna** (91), aktorka; **Frank Grimes** (78), irlandzki aktor; **Jonathan Kaplan** (77), amerykański reżyser; **David Ketchum** (97), amerykański aktor; **Luís Lucas** (73), portugalski aktor; **Krzysztof Matuszewski** (65), aktor; **Eldar Szengietaja** (92), gruziński reżyser. ■

Jak zamówić prenumeratę miesięcznika KINO

Zamówienia można składać:

na stronie: sklep-kino.org.pl

e-mailem: prenumerata@kino.org.pl

pocztą: 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 jednocześnie 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 priorytetową wliczona w cenę prenumeraty)

Ceny prenumeraty zwykłej:

półtoraroczna (18 nr x 11,00 zł):	198,00 zł
roczna (12 nr x 11,00 zł):	132,00 zł
na dowolny okres:	liczba numerów x 11,00 zł

Ceny prenumeraty „szkolnej”:

„szkolna” półtoraroczna (18 nr x 9,00 zł):	162,00 zł
„szkolna” roczna (12 nr x 9,00 zł):	108,00 zł
„szkolna” półroczna (6 x 9,00 zł):	54,00 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.

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:

poczta lotnicza 20 zł lub 5 euro/egz.

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

2025 etiuda & anima

MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL FILMOWY
INTERNATIONAL FILM
FESTIVAL KRAKÓW

14–19 X



- > Najlepsze japońskie animacje w wyborze Kojiego Yamamury
 - > Focus na Finlandię, Bułgarię i Portugalię
 - > Filmy animowane Davida Lyncha
- > Masterclass nagrodzonego Oscarem Adama Elliota
 - > Między komiksem a animacją — Marcin Podolec
- > Trzy międzynarodowe konkursy: etiud studenckich, krótkich animacji oraz animacji pełnometrażowych
 - > Założyciel studia Hardman Peter Lord
 - > Wystawy autorstwa Simone Massi i Lei Vidaković
 - > Creative Lab E&A dla branży filmowej



ORGANIZATORZY



ETIUDA&ANIMA

CREATIVE
LAB E&A



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Filmoteka Narodowa
Instytut Audiowizualny

PROJEKT WSPÓŁFINANSOWANY PRZEZ POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ



PARTNERZY



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich



AKD
Apteka
Designu

kbf:



repertuar.

PREMIERY WE WRZESNIU



TRZY MIŁOŚCI



EDDINGTON



AMADEUSZ



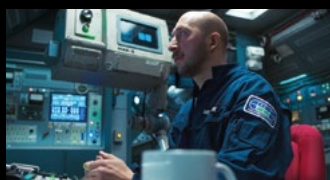
MOI SYNOWIE



CINEMA PARADISO



ONE TO ONE: JOHN I YOKO



JESTEŚ WSZECHŚWIATEM

03.09

AMADEUSZ

AMADEUS

REŻ. MIŁOŚ FORMAN. USA 1984. PAST PERFECT. 160'

Dramat. Repremiera. Osiem Oscarów. XVIII-wieczny Wiedeń, młody muzyczny geniusz Wolfgang Amadeusz Mozart staje się obiektem nienawiści dworskiego kapelmistrza Salieriego.

Recenzje „Kino” 1/1988, 11-12/1990, 12/2010

05.09

EDDINGTON

REŻ. ARI ASTER. USA 2025. UIP. 148'

Tragikomedie. Czasy pandemii, Nowy Meksyk. Konflikt między szeryfem a burmistrzem doprowadza do sąsiedzkiej wojny.

Recenzja str. 74

EDEN

REŻ. RON HOWARD. USA 2024. MONOLITH FILMS. 120'

Thriller. Szukając życiowej harmonii para przeprowadza się na rajska wyspę, gdzie odkrywa, że nie tylko oni mieli ten pomysł.

JESTEŚ WSZECHŚWIATEM

MINU UNIWERSUM

REŻ. PAVLO OSTRIKOV. UKRAINA 2024. AURORA FILMS. 101'

SF. Świat przyszłości. Po katastrofie, która niszczy życie na Ziemi, jedynym ocalałym jest astronauta przebywający na statku kosmicznym.

Recenzja str. 90

MOI SYNOWIE

JOUER AVEC LE FEU

REŻ. DELPHINE COULIN, MURIEL COULIN.

FRANCJA, BELGIA 2024. GALAPAGOS FILMS. 118'

Dramat. Ojciec samotnie wychowujący dwóch synów dowiaduje się, że starszy z nich związał się ze skrajnie prawicowym ugrupowaniem.

Recenzja str. 76

NOWE OPowieści FRANKA

NEUE GESCHICHTEN VOM FRANZ

REŻ. JOHANNES SCHMID. AUSTRIA, NIEMCY

2023. BOMBA FILM. 72'

Przygodowy, rodzinny. Tropiełki z przyjaciółmi na tropie wiedeńskiego włamywacza.

OBEcNOŚĆ 4: OSTATNIE NAMASZCZENIE

THE CONJURING: LAST RITES

REŻ. MICHAEL CHAVES. WIELKA Brytania, USA

2025. WARNER BROS. 135'

Horror. Finalna odsłona serii o badaczach zjawisk paranormalnych Lorraine i Edzie Warrenach.

ROZGRYWKa ŻYCIA

REVERSE THE CURSE

REŻ. DAVID DUCHOVNY. USA 2023.

SONOVISION. 105'

Tragikomedie. Syn przeprowadza się do schorowanego ojca, by towarzyszyć mu w ostatnich chwilach życia.

TRZY MIŁOŚCI

REŻ. ŁUKASZ GRZEGORZEK. POLSKA 2025.

GUTEK FILM. 100'

Dramat. Rozwodnik nie potrafi się pogodzić ze stratą żony, która układa sobie życie.

Recenzja str. 73

12.09

CINEMA PARADISO

REŻ. GIUSEPPE TORNATORE. WŁOCHY, FRANCJA

1988. STOWARZYSZENIE KIN STUDYJNYCH. 123'

Dramat. Repremiera. Oscar dla najlepszego filmu zagranicznego. Włoska prowincja po II wojnie światowej. Zafascynowany X muzą chłopiec zaprzyjaźnia się z kinowym operatorem.

Recenzja str. 92

DEMON SLAYER: KIMETSU NO YAIBA INFINITY CASTLE

GEKIJOBAN KIMETSU NO YAIBA MUGENJŌ HEN

REŻ. HARUO SOTOZAKI. JAPONIA, USA 2025.

UIP. 155'

Animacja, SF. Chłopak, który stracił całą rodzinę w wyniku ataku demonów, postanawia pomścić bliskich.

DOWNTON ABBEY. WIELKI FINAŁ

DOWNTON ABBEY: THE GRAND FINALE

REŻ. SIMON CURTIS. WIELKA Brytania, USA

2025. UIP. 123'

Dramat. Dobrze znana z popularnej telewizyjnej serii rodzina Crawleyów musi stawić czoło trudnym latom międzywojennym na angielskiej prowincji.

NIESAMOWITE PRZYGOdy SKARPETEK 2. SKARPETKI GÓR!

REŻ. PIOTR GIERŚ, BARBARA KONIECKA,

JANUSZ MARTYŃ, AGATA MIKINA, MARTA

STRÓŻYCKA, ANNA WRÓBLEWSKA-

DZWOŃNAREK. POLSKA, PORTUGALIA 2025.

STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY. 55' Animowany, rodzinny. Kolejna odsłona perypetii żądnych przygód skarpetek, które uciekają właścicielom.

ONE TO ONE: JOHN I YOKO

ONE TO ONE: JOHN & YOKO

REŻ. KEVIN MACDONALD, SAM RICE-EDWARDS.

WIELKA Brytania 2024. AGAINST GRAVITY. 101'

Dokumentalny. Kilkanaście miesięcy z życia Johna Lennona i Yoko Ono, gdy mieszkali na nowojorskim Greenwich Village.

Recenzja str. 84



repertuar.

PREMIERY WE WRZEŚNIU



LISTY SYCYLIJSKIE



ZWIERZĘ



SIRÁT



TEŚCIOWIE 3



TAMA



JEDNA BITWA PO DRUGIEJ



ZAMACH NA PAPIEŻA

► TEŚCIOWIE 3

REŻ. JAKUB MICHALCZUK. POLSKA 2025. NEXT FILM. 90'
Komedia. Trzecie spotkanie ze zwaśnionymi teściami, którzy tym razem spotykają się na chrzcinach.

Recenzja str. 79

TRIUMF SERCA

TRIUMPH OF THE HEART

REŻ. ANTHONY D'AMBROSIO. POLSKA, USA 2025. RAFAEL. 118'
Dramat. Ostatnie dni św. Maksymiliana Kolbego w celi śmierci w Auschwitz.

19.09 DZIKOŚĆ

WILDING

REŻ. DAVID ALLEN. WIELKA BRYTANIA 2023. MAYFLY. 75'
Dokumentalny. Małżeństwo dziedziczy wiekową angielską posiadłość i rezygnuje z upraw na rzecz tzw. *rewildingu*.

LILLY I KANGUREK

KANGAROO

REŻ. KATE WOODS. AUSTRALIA 2025. KINO ŚWIAT. 107'
Przygodowy, familijny. Nastolatka z przypadkowo poznanym prezydentem pogody ratuje rannego kangurka.

LISTY SYCYLIJSKIE

IDDU

REŻ. ANTONIO PIAZZA, FABIO GRASSADONIA. WŁOCHY, FRANCJA 2024. AURORA FILMS. 122'
Dramat. Skompromitowany polityk po kilkuletniej odsiadce w więzieniu ma pomóc w pojmaniu nieuchwytnego mafijnego bossa.

Recenzja str. 80

SIRÁT

REŻ. OLIVER LAXE. FRANCJA, HISZPANIA 2025. STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY. 115'
Dramat. Nagroda Jury w Cannes. Bohater wyrusza do Maroka, by odnaleźć zaginioną córkę.

Recenzja str. 72

SKRZAT. NOWY POCZĄTEK

REŻ. KRZYSZTOF KOMANDER. POLSKA 2025.

NEXT FILM. 99'

Przygodowy, familijny. Jedena-stolatka z nowo poznanym przy-jacielem stara się udowodnić ist-nienie skrzatów.

TOY STORY

REŻ. JOHN LASSETER. USA 1995. DISNEY. 81'
Animowany, przygodowy. Repre-miera hitu sprzed lat. Opowieść o dziecięcych zabawkach, które ożywają.

Recenzja „Kino” 4/1996

WIELKA, ODWAŻNA, PIĘKNA PODRÓŻ

A BIG BOLD BEAUTIFUL JOURNEY

REŻ. KOGONADA. USA, IRLANDIA 2025. UIP. 139'
Dramat, romans. Para niezna-jomych wyrusza w podróż, podczas której ponownie przeżywa naj-ważniejsze momenty ze swojej przeszłości.

WIELKI MARSZ

THE LONG WALK

REŻ. FRANCIS LAWRENCE. USA 2025. MONOLITH FILMS. 108'
Horror. Na podst. Stephen-a Kinga. Ameryka przyszłości. Grupa nastolatków bierze udział w transmitowanym na żywo marszu, w którym może być tylko jeden zwycięzca.

26.09

CARAVAGGIO: NA TROPIE ARCZDZIEŁA

THE SLEEPER. EL CARAVAGGIO PERDIDO

REŻ. ÁLVARO LONGORIA. HISZPANIA, WŁOCHY 2025. GUTEK FILM. 78'

Dokumentalny. Śladami zaginio-nego dzieła Caravaggia „Ecce Homo”.

EXIT 8

8-BAN DEGUCHI

REŻ. GENKI KAWAMURA. JAPONIA 2025. M2 FILMS. 95'

Horror. Uwięziony w metrze mężczyzna stara się znaleźć wyj-scie.

JEDNA BITWA PO DRUGIEJ

ONE BATTLE AFTER ANOTHER

REŻ. PAUL THOMAS ANDERSON. USA 2025. WARNER BROS. 170'

Dramat. Grupa dawnych przyja-ciół zwiera ponownie szyki, by uratować córkę jednego z nich.

SKEJTERKI

GET UP

REŻ. LEA BECKER. NIEMCY 2023. BOMBA FILM. 92'

Familijny, komedia. Bliźniaczki zakładają zespół, z którym chcą wziąć udział w zawodach desko-rolkowych.

TAMA

ZEĆJI NASIP

REŻ. ČEJEN ČERNIČ. CHORWACJA, SŁOWENIA, LITWA 2025. TONGARIRO. 88'

Dramat. Młody mieszkaniec małej chorwackiej wioski konfrontuje się z powrotem w rodzinne strony swojej pierw-szej miłości.

ZAMACH NA PAPIEŻA

REŻ. WŁADYSŁAW PASIKOWSKI. POLSKA 2025.

KINO ŚWIAT. 116'

Thriller. Inspirowana prawdzi-wymi wydarzeniami opowieść o kulisach zamachu na Jana Pawła II.

ZWIERZĘ

ANIMALE

REŻ. EMMA BENESTAN. FRANCJA, BELGIA, ARABIA SAUDYJSKA 2024. VELVET SPOON. 98'
Dramat, horror. Młoda Fran-cuzka bierze udział w walkach z bykami. Po nocnej imprezie zaczyna zauważać niepokojące zmiany w swoim ciele.

Opracowali IWONA CEGIELKÓWNA,
KRZYSZTOF SPÓR

ZA ZMIANY DAT PREMIER REDAKCJA NIE ODPOWIADA. AKTUALNY REPERTUAR NA STRONIE WWW.KINO.ORG.PL

50



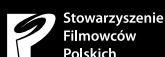
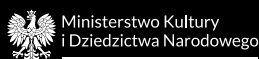
GDYNIA
MIASTO FILMU



50. FESTIWAL POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH

22-27.09.2025 GDYNIA

ORGANIZATORZY



PREZYDENT
MIASTA
GDYNI



MARSZAŁEK
WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO

WSPÓŁORGANIZATORZY



MECENAS



SPONSORZY



Dr Irena Eris

PARTNERZY STRATEGICZNI



Mercedes-Benz
BMG Goworowski



OGÓLNOPOLSCY PATRONI MEDIALNI



ELLE

VIVA!



zwierciadło



POLSKA
PRESS
GRUPA

LOKALNI PATRONI MEDIALNI

Radio Gdańsk

trojmiasto.pl

Dziennik Bałtycki



PARTNERZY GŁÓWNI

plus

HELIOS

KINO POLSKA

Gdńskie Centrum Filmowe

PARTNERZY



Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
Współfinansowanie: Polski Instytut Sztuki Filmowej

18

MUSZTRA W ŁAWKACH
JUSTYNA HANNA BUDZIK

22

**PIEP*ZYĆ MICKIEWICZA:
KATALOG FANTAZJI**
MATEUSZ GÓRNIAK

26

**SZKOŁY POLSKIE –
POLSKA SZKOŁA**
MIŁOSZ SPYCHALSKI

SZKOLNA DRAMA

„ROZPRAWKA O JAPOŃSKIEJ PIOSENCE EROTYCZNEJ” (1967) REŻ. NAGISA ŌSHIMA

MYŚLI, BIAŁE ZESZYTY

ADRIANA PRODEUS

Fantazjowanie to wyczerpujący wysiłek.

W „Rozprawce o japońskiej piosence erotycznej” (Nihon shunka-kô, 1967) Nagisy Ôshimy czterech licealistów wyobraża sobie, jak brutalnie zachowaliby się wobec szkolnej koleżanki. Dzieli się wyobrażeniami, po czym padają zmęczeni i zniechęceni, niezdolni, by zrobić cokolwiek. Włóczą się pośród reklam coca-coli w betonowym labiryncie, śpiewając sprośną piosenkę, zasłyszana od nauczyciela Ôtake. Zawodził ją pijany podczas balangi, na którą ściągnął studentów. Tej nocy zmarł podczas snu, uduszony gazem z grzejnika.

Uczniowie zostali z jego schedą. Ôtake zarzucał im, że nie są w stanie wpłynąć na rzeczywistość, nawet w studenckiej demonstracji biorą udział bezmyślnie, nie wiedząc w jakiej sprawie. Apatia wobec polityki przekłada się na frustracje interpersonalne, nastolatkami kieruje lęk przed impotencją i odrzuceniem. – *Czy będą w stanie zrobić naprawę to, o czym marzą* – wyzywa chłopców ofiara.

Sala wykładowa ma stać się sceną lubieżnych fantazji o gwałcie, symbolizuje hermetyczny umysł zapętlony wokół bezużytecznych informacji i nierealnych pragnień. Wszystko, co da się zrobić, zostaje niezrobione. Uczeń, który ostatni widział śpiącego nauczyciela, czuje się winien jego śmierci przez zaniechanie działań. Szkolna drama zjada swoje ofiary, wypuszczając w świat wydrażonych ludzi.

Taki obraz kreśli Nagisa Ôshima w barwnym eksperymencie z czasów, gdy uczelnie na całym świecie były (czy rzeczywiście?) ośrodkiem zmiany społecznej. Film pracuje na dyskomforcie widza, powtórzeniach zwrotek wulgarnej piosenki i obsesji prawników na punkcie okrutnego, beznamietnego seksu, jaki odbywają w wyobraźni. Odpowiedzią na tę melodię jest inna, śpiewana przez uczennicę: dotyczy ciężkiej pracy, narratorką jest robotnica seksualna.

Wojna na piosenki – japońskie, śpiewane przez mężczyzn i kobiety – prowadzona jest przeciw amerykańskim songom z demonstracji przeciwko wojnie w Wietnamie. Protestować wobec niej czy w sprawie narodowej? Akcja filmu toczy się 11 lutego 1967 roku, w dniu, gdy ustanowiono Dzień Założenia Narodowego na pamiątkę wstąpienia na tron pierwszego cesarza Japonii. Zakwestionowanie nacjonalizmu odbywa się przez wprowadzenie wątku koreańskiej siły roboczej sprowadzanej do japońskich kopalni czy domów publicznych. Czemu o tym nie uczy szkoła?

Podobne pytania budują niniejszy numer „Kina”. Jaką świadomość rozwija europejska edukacja, pisze w swoim eseju Justyna Budzik, polską fantazję o buntowniczym polonistce-raperce „Piep*zyć Mickiewicza” demontuje Mateusz Górniak, a czego nas uczą polskie szkoły filmowe zastanawia się Miłosz Szychalski.

Wrzesień to restart nadziei. Czyste zeszyty, nowe podręczniki niech wypełnią się treścią, która doda nam siły. ■



Szkoły stanowią w kinie laboratoria
stosunków społecznych w skali mikro.
Próby tworzenia wspólnoty dzięki
szkole – a może pomimo szkoły?

MUSZTRA

JUSTYNA HANNA BUDZIK



„7 UCZUĆ” (2018) REŻ. MAREK KOTERSKI: MICHAŁ KOTERSKI

Kiedy piszę te słowa, wybrzmiał ostatni dzwonek przed wakacjami, a uniwersytecka sesja ma się ku końcowi. Powiązany z ideologią i polityką, system edukacji doświadcza wciąż reform, a także coraz silniejszej krytyki ze strony pedagogów broniących modeli wychowania, w których podąża się raczej za potrzebami dziecka i młodego człowieka niż wykuwa obywatela wpisanego w społeczne oczekiwania. Problemy trapiące szkołę i akademię pojawiają się często w debacie medialnej, lecz czy znajdują pogłębione reprezentacje w filmie polskim i – szerzej – europejskim?

Szkoła lub uniwersytet często są przestrzenią akcji, lecz w wielu przypadkach to tylko dekoracje dla konwencji gatunkowych. Jednak chociażby relacja Jacka Cegieli z konkursów na Berlinale („Kino” 5/2025) dowodzi, że formująca rola edukacji jest rozważana przez współczesnych filmowców z całego świata. Potwierdza to

także moje doświadczenie ekspertki zaangażowanej w działanie Zespołu Edukatorów Filmowych.

Pojawia się coraz więcej premierowych filmów, w których szkoła lub uniwersytet są czymś więcej niż tylko sceną wydarzeń. W poprzednim roku jury ZEF na festiwalu Kinolub, odbywającym się w różnych miejscowościach południowo-wschodniej Polski, przyznało nagrodę chińskiemu filmowi „Przy rzece” (He bian you ge hao di fang, 2024) Zhonghua Zhanga. To opowieść o uzdolnionym chłopcu, dla którego spotkanie z pedagogką zaangażowaną w model wychowawczy skierowany na indywidualny rozwój dziecka staje się doświadczeniem transformującym i wzmacniającym.

Co się zmieniło na ekranie od czasu, gdy w 1958 roku Walerian Borowczyk stworzył techniką kombinowaną miniaturę „Szkoła”, w której animowany poklatkowo, sfotografowany żołnierz

W ŁAWKACH



„KLASA” (2008) REŻ. LAURENT CANTET: FRANÇOIS BÉGAUDEAU (PIERWSZY Z LEWEJ)

poddawany jest monotonnej musztrze, poruszając się w rytm kolejnych pozycji jak automat? Ten film bez słów zwykłam pokazywać grupom obcokrajowców uczących się języka polskiego jako obcego na zajęciach dotyczących polskiego systemu edukacji. I bez względu na historię edukacyjną czy kraj pochodzenia zawsze był rozumiany, choć rzecz jasna, jest mową ezopową, komentarzem do totalitarnego systemu – nie tylko szkolnego. Metafora szkoły jako pruskiego drylu wciąż pozostaje żywa i czytelna, ale nie jest jedyna w ekranowym repertuarze.

Pod koniec XX wieku Ewa Mazierska zauważała („Iluzjon” 1993 nr 2): *Szkoła lat dziewięćdziesiątych to – co wszyscy zgodnie przyznają – szkoła nudna, aby zaś interesująco pokazać nudę, trzeba być prawdziwym mistrzem*. Badaczka znacząco zatytułowała swój artykuł o szkole w filmie: „Dżungla albo więzienie”, wskazując na raczej negatywne obrazowanie tej przestrzeni. Amerykański gatunek *high school drama* zdecydowanie nie przyjął się na polskim gruncie.

Wydaje mi się, że od tamtego czasu szkoła – a także uniwersytet – już wcale nie są tak nudne, choć jeszcze w 2011 roku krytyk Zdzisław Pietrasik, tworząc spis współczesnych polskich bohaterów filmowych („Polityka” 2011 nr 52), nie umieścił tam ani uczennicy / ucznia, ani nauczycielki / nauczyciela, ani studentki / studenta czy wykładowczyni / wykładowcy. Spis jest zresztą mocno zmaskulinizowany. Jedyną postacią bliską światu szkolnego i akademickiego jest w tekście „Ubek z wielbłądem” Adaś Miauczyński, pogrążony w neurozach i sfrustrowany, słabo opłacany polonista, wciąż eksploatowany w memach jako naczelnny komentator polskiej rzeczywistości politycznej i społecznej, a także szkolnej.

SZKOŁA (SIEDMIU) UCZUĆ

Miauczyński powrócił w „7 uczuciach” (2018), najbardziej boleśnym i groteskowym filmie z serii Koterskiego. W retrospekcjach

bohater wraca do czasów szkolnych, purnonsensowa komedia miesza się z dramatem *coming of age*, a dorastanie w tej opowieści jest bliżej horroru niż najpiękniejszego, romantycznego okresu życia. Krytyk Bartosz Staszczyszyn na stronie culture.pl wprost odnosi szkołę z „7 uczuć” do wojska, jak Borowczyk w swojej animowanej miniaturze: *nauczycielska musztra zabija w dzieciach resztki wiary w siebie*.

Ciało pedagogiczne, choć przedstawione, jak to u Koterskiego, w krzywym zwierciadle, wykazuje najgorsze cechy złych nauczycieli. Film jest głosem oskarżenia wymierzonym w opresyjny system edukacji, która jest raczej tresurą nieuwzględniającą dziecięcej wrażliwości, a najbardziej sugestywnie wyraża to chyba jeden z plakatów Andrzeja Pągowskiego: uśmiechnięta dziewczynka w mundurku skacze na skakance, która przekształca się w złowrogi sznur – pętlę wisielca.

Nieco bardziej zniuansowane portrety nauczycieli przyniosły filmy bliższe realizmowi niż absurdowi. Licealny historyk w „Carte blanche” Jacka Lusinińskiego (2015) stara się traktować uczniów po partnersku, choć kiedy zaczyna tracić wzrok, nawiązuje dyskusyjną przyjacielską relację z uczennicą, z którą dzieli się swoim sekretem. Podobne postaci pedagogów, którzy schodzą z katedry i nie chcą uchodzić za nieomyłne autorytety, ale raczej za mentorów wspierających szkolną młodzież, kreują twórcy europejscy ostatnich lat.

W nominowanym do Oscara „Pokoju nauczycielskim” (2023) Ilkera Çataka młoda matematyczka wzorowo wypełnia schematy komunikacji bez przemocy, w „Dobrym nauczycielu” (2024) Teddy’ego Lussi-Modeste’a romanista chce być jednocześnie opiekunem i kumplem klasy, redefiniując granice relacji zawodowej. Historyk Jakub z węgierskiego „Wytłumaczenia wszystkiego” (reż. Gábor Reisz, 2023) szanuje uczucia młodej dziewczyny i rozmawia z nią jak z dorosłą. Wszystkie te postaci łączy niedoskonałość,





„UTRATA RÓWNOWAGI” (2024) REŻ. KOREK BOJANOWSKI: ANGELIKA SMYRGALA, MARIA WRÓBEL, TOMASZ SCHUCHARDT, OSKAR RYBACZEK, POŁA JODŁOWIEC



▶ popełniają błędy, ponoszą porażki dydaktyczne czy wychowawcze, szukając słusznej drogi, która prowadziłaby ich oraz ich uczniów do zdobywania wiedzy, ale i do kształtowania charakterów pośród skomplikowanych okoliczności społecznych i wobec sprzecznych nierzadko interesów przeróżnych aktorów zaangażowanych w system edukacji: oprócz pedagogów i młodzieży to przecież także dyrekcję, kuratoria, organy państwowe. Jak pokazują historie nauczycieli poszukujących, nie da się ich wszystkich pogodzić, a praca w edukacji wymaga ciągłego przypominania, że to młody człowiek powinien być w centrum procesu dydaktycznego – co w zaskakujący sposób zdaje się wyrażać ostatnia, triumfalna scena „Pokoju nauczycielskiego”.

KLASA BABEL

Kolejne fale migracyjne i postępujące zróżnicowanie etniczne europejskich społeczeństw znajdują odbicie w szkolnych wielokulturowych klasach. Tymi społecznościami, stanowiącymi laboratoria stosunków społecznych w skali mikro, zainteresowali się także filmowcy. W 2008 roku Złotą Palmę na festiwalu w Cannes zdobył Laurent Cantet za „Klasę”. Anna Równy, koordynatorka programu Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej (obecnie: Młode Horyzonty), w którym film przez kilka lat proponowany był w jednym z cykli dla szkół ponadgimnazjalnych, tłumaczyła: *Dobór filmów wyrósł z potrzeby kształtowania w młodych ludziach postaw tolerancji i akceptacji, nie tylko wobec przedstawicieli mniejszości narodowo-etnicznych, ale także innych religii, poglądów politycznych i orientacji seksualnych.*

Wymienionych wartości i postaw dotyczy właśnie dzieło Canteta, oparte na wspomnieniach nauczyciela języka francuskiego François’a Bégaudeau’a. Reżyser przygląda się zarówno romanścisze, jego próbom zaznajomienia swoich uczniów z meandrami francuskiego słownictwa i gramatyki, a także z porewolucyjnymi, demokratycznymi podstawami kultury, w której przyszło im żyć, jak i oddaje głos młodym osobom – naturaszczynom – pochodzącym z różnych środowisk etnicznych i klasowych. Cantet demaskuje struktury przemocy symbolicznej, na których opiera się pozornie otwarta i wolnościowa szkoła, mająca za zadanie przede wszystkim reprodukcję społecznego porządku.

Jak pisze w książce „Filmowe obrazy szkoły” Ewelina Konieczna, *mit demokracji jako jedynej słusznej i koniecznej wartości politycznej współczesnego świata [...] w filmie „Klasa” zostaje poddany weryfikacji, okazuje się tylko fasadą, za którą ukryta jest klęska innego mitu – pedagogiki międzykulturowej. Wartością „Klasy” jest pozostawianie blisko bohaterów i bohaterów, wyczulenie na sprzeczne emocje*



„SZKOŁA BABEL” (2013) REŻ. JULIE BERTUCCELLI

i dynamikę rządzącą heterogeniczną grupą. Dla młodych odbiorców istotne jest także to, że nauczyciel nie jest tu postacią z brązu, pomnikiem i autorytetem – popełnia błędy, czuje się nieswojo, nie jest pewny czy postępuje właściwie. Z drugiej strony, trudno nie zauważyć ideologicznego nachylenia i prześwitującego spod paradoksalnej formuły przekonania, iż sama szkoła jako taka jest instytucją pomyślaną właściwie, tylko tworzący ją aktorzy (społeczni) nie wypełniają w jej murach dobrze swoich ról.

Francuskiego środowiska edukacyjnego, ale tym razem klasy przygotowawczej, zainicjowanej, by uczennice i uczniowie, dla których język urzędowy danego kraju nie jest językiem pierwszym, wprowadzić do nauki i systemu szkolnictwa, dotyczy nominowany do Césara dokument „Szkoła Babel” (2013) Julie Bertuccelli. Obserwujemy rok z życia młodych imigrantów ze wszystkich kontynentów, którzy muszą poznać podstawy francuskiego, by podjąć naukę w szkole. Inaczej niż Cantet, reżyserka skupia się na dzieciach, nauczycielkę – aż do ostatniej sceny – tylko słyszymy. Czas akcji obejmujący rok szkolny, odmierzany ujęciami z ptasiej perspektywy szkolnego podwórka, zmieniającego się wraz z cyklem pór roku, pozwala widzk(om) zauważyć unikatowe cechy charakteru każdej postaci oraz to, jak zmieniają się, szukając wspólnego języka i porozumienia ponad różniącym ich pochodzeniem, historią rodzinną i powodami, dla których znaleźli się we Francji.

Jak zauważa w rekomendacji Anna Kołodziejczak z Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej: *Odwrotnie niż w biblijnej wieży Babel (tej z Księgi Rodzaju), tutaj mądra Pani próbuje przywrócić, scalić, spleść pomieszane języki i życiorysy. Dzięki jednemu językowi tworzy wspólnotę ludzi. Ludzi sobie coraz bliższych, stanowiących dla siebie nawzajem wsparcie w obcym świecie. O ile zatem „Klasa” miała*



„DZIECI Z FAVORITEN” (2024) REŻ. RUTH BECKERMANN: ILKAY IDISKUT (PIERWSZA Z LEWEJ)



„SUBUK” (2022) REŻ. JACEK LUSIŃSKI: MAŁGORZATA GOROL, WOJCIECH DOLATOWSKI

Pojawia się coraz więcej premierowych filmów, w których szkoła lub uniwersytet są czymś więcej niż tylko sceną wydarzeń.

charakter traktatu o ideologii edukacyjnej i politycznej, o tyle „Szkoła Babel” relacjonuje dydaktyczny eksperyment z perspektywy indywidualnych podmiotowości uczniów i nauczycielki, podkreślając, jak ważne są ludzkie relacje w ramach zawsze niedoskonałego systemu. Podobny wątek tworzenia wspólnoty dzięki szkole – a może pomimo szkoły? – podejmuje austriacki obraz „Dzieci z Favoriten” (reż. Ruth Beckermann, 2024).

W polskiej kinematografii szkolna wielokulturowość pojawia się dużo rzadziej, częściej w serialach (tu warto wspomnieć „Infamię” z 2023 roku, o reintegracji polsko-romskiej rodziny do małomiasteczkowej społeczności po powrocie z Wielkiej Brytanii), których uwarunkowania produkcyjne pozwalają na szybszą reakcję na zmiany w rzeczywistości.

Rodzimi twórcy natomiast zauważają innego rodzaju heterogeniczność szkolnych klas: tę związaną z neuroroznorodnością lub niepełnosprawnościami. W kontekście – krytycznego – portretu niedostosowania masowej szkoły do potrzeb dzieci wyjątkowych zwraca uwagę przede wszystkim dwugłos: „Sonata” (2021) Bartosza Blaschke i „Subuk” (2022) Jacka Lusińskiego. Fabuła obu filmów, inspirowana prawdziwymi historiami, osadzona jest w latach 90. XX wieku, kiedy to diagnostyka autyzmu (w przypadku bohatera „Sonaty” była to diagnoza błędna) dopiero raczkowała, a dziecko czy to z niedosłuchem (jak muzyk Grzegorz Płonka w „Sonacie”), czy w spektrum (jak Kubuś z „Subuka”) przechodziło przez cykl szkolny z łatką niezdolnego, niegrzecznego, głupszego, czy – w najlepszym przypadku – leniwego, trudnego.

Rozrachunkowe w swoim charakterze narracje zostały oparte na dokładnym zbadaniu tematu, rozmowach ze specjalistami, rodzicami i już dorosłymi dziećmi, a zatem obraz szkolnych trudności

uczennic i uczniów, których dziś określa się mianem posiadających specjalne potrzeby edukacyjne, jest wyrazisty, prawdopodobny i ma szansę zaszczepić empatię i otwartość w dzisiejszych kinoman(k)ach. Twórczynie serialu „Matki pingwinów” (2024), Klara Kochańska-Bajon i Jagoda Szelc, natomiast opowiadają o tu i teraz, przenikliwie rozliczając współczesny system oraz placówki alternatywne z wdrożonych zmian i ulepszeń na drodze do edukacji uniwersalnej i inkluzywnej.

BŁAZNY NIE TRACĄ RÓWNOWAGI

Środowisko uniwersyteckie nie znalazło w ostatnich latach wielu interesujących portretów na ekranie. Obrazem, który można uznać za pars pro toto wizji opresyjnej akademii, jest triada o szkołach aktorskich, czyli trzy filmy ze zbiorowym bohaterem w postaci grupy z jednego roku: eksperymentalny, terapeutyczny „Monument” (2018) Jagody Szelc, „Błazny” wyreżyserowane przez aktorkę (i scenarzystkę) Gabrielę Muskałą (2023) i brawurowa „Utrata równowagi” (2024) Korka Bojanowskiego. Wszystkie trzy są głosem przeciwko przemocowym praktykom wielkich mistrzów wobec wrażliwych i niepewnych siebie młodych dorosłych, którzy szczególnie ciężko doświadczani są przemocą symboliczną, ale i nierzadko fizyczną, na kierunkach artystycznych.

O ile Szelc proponuje student(k)om – aktor(k)om oczyszczający rytuał o charakterze psychodramy, Muskała przeprowadza grupę przez długotrwałe warsztaty improwizacji, by finalnie przemieszać realistyczną i zakorzenioną w relacjach poszkodowanych osób historię z fikcją wykraczającą poza (filmową) scenę. Bojanowski natomiast miesza obserwację pracy nad inscenizacją „Makbeta” z przenikliwą psychologiczną wiwisekcją niekomfortowej gry między reżyserem a grającymi, ale też rozgrywanymi przez niego studentkami i studentami.

Swoisty tryptyk jest także przykładem realizacji pracy na planie, która przebiega według reguł wzajemnego szacunku, poszanowania granic wszystkich ludzi przygotowujących spektakl i film, realizacyjnym (anty)podręcznikiem, jakie makiaweliczne skłonności może wyzwoić zarówno w mistrzu, jak i w uczniu źle ustawiona relacja. To także aktywistyczny – artystyczny – gest sprzeciwu wobec nadużyć ujawnionych w licznych szkołach artystycznych w Polsce. I jeśli przyjmijemy szekspirowską metaforę świata jako sceny, to uniwersytet możemy uznać za świat w mikroskali. Próby, improwizacje i wystąpienia na tej scenie nie muszą łączyć się ze stresem, krzywdą, czasem traumą, lecz mają szansę być wspólnotową inscenizacją rozpiętą na rolę według talentów, pasji i predyspozycji. Tak po stronie osób uczących się, jak pedagogów i pedagogów.

JUSTYNA HANNA BUDZIK

t.n. Szkolna drama: **Lekcja atrakcji**

PIEP*ZYĆ MICKIEWICZA: KATALOG FANTAZJI

MATEUSZ GÓRNIAK

Nikt w cyklu o *zaj*stym poloniście* nie ma problemu z pieniędzmi, na ulicach albo nie ma ludzi, albo są to ludzie piękni i zadbani, a publiczna szkoła wygląda jak miejsce czyste, pachnące i świetnie wyposażone. Sen czy jawa?



„PIEP*ZYĆ MICKIEWICZA 2” (2025) REŻ. SARA BUSTAMANTE-DROZDEK: IGOR PAWŁOWSKI, KRYSZTOF EMBRADOR, HUGO TARRES, WIKTORIA KOPROWSKA, ALEKSANDRA IZDORCZYK, KAROL ROT, ARTUR GWIZDAK, ADA GRODZKA

Obliczone na kasowy sukces produkcje mają to do siebie, że poza łatwo przyswajalną historią z morałem i przezroczystą formą są też zbiorem fantazji twórców i producentów wspieranych przez publiczne instytucje.

W ten sposób kupując bilet na *komedię romantyczną z doborową obsadą*, płacimy za dostęp do wyobrażeń polskiego kina o modelach rodziny i miłości, a idąc na biografię któregoś z narodowych bohaterów, dostajemy protokół z wyśnionych wizji wspólnoty, męczeństwa i patriotyzmu. Dzięki temu, gra w dekonstruowanie filmowych obrazów przeciętnego Polaka, jego życia i tożsamości to źródło nieskończonych przeżyć, niespodziewanych wzruszeń, śmiechu przez łzy, złości, litości i pacnięć w czoło – rodzaj nadpisanej obok ekranu intelektualnej przygody, łatwo osiągalnych wrażeń dla tych, którzy lubią znęcać się nad swoim mózgiem myśleniem krytycznym.

Kiedy potencjalny hicior dla *masowej widowni* okazuje się spektakularną kłapą, gra w dekonstrukcję nabiera rumieńców, bo zawarte w nim fantazje o życiu, dorastaniu i śmierci w kraju nad Wisłą stają się wyjątkowo wyraźne. Śmieszne dramaty i nieśmieszne komedie mają tę zaletę, że jeśli nie chcemy przechodzić obok nich obojętnie, to poza ogólnym utyskiwaniem na kondycję polskiego kina możemy też powiedzieć *sprawdźmy i pobawić się* w konstruowanie katalogu fantazji, z którego łatwo wyczytać jak i czym producenci chcą zabawić, wzruszać, straszyć czy kształtować masowego widza. Wyrazistym przykładem nieśmiesznych komedii, z których wiele wynika, jest przeznaczony dla młodzieży licealnej cykl „Piep*żyć Mickiewicza” (2024-25) Sary Bustamante-Drozdek. Rozbierając te filmy na części pierwsze możemy zobaczyć, jaki obraz szkoły i młodzieży szkolnej widzą i chcą zobaczyć ludzie, którzy w te dwa potencjalne hiciory [druga część rzeczywiście odniosła w kinach sukces – przyp.red.] włożyli miliony publicznych i prywatnych monet.

HUMOREK

Pomysł na cykl o młodzieży i dla młodzieży jest całkiem prosty – ma być bardzo zabawnie i trochę pouczająco. Zaczniemy więc od humoru, który ma nas z lekkością prowadzić przez obie części. Szkoła, wokół której orbituje fabuła, to liceum im. Stanisława Barei. Zatem już na samym wstępie, zamiast żartu, mamy deklarację, że filmy będą nawiązywać do najlepszych tradycji polskiego humoru. Czym on jest w wykonaniu twórców „Piep*żyć Mickiewicza”? Niestety, działac tutaj mają przede wszystkim śmieszne imiona i nazwiska oraz błyskotliwe riposty. Przykłady? Polonista nazywa się Jan Sienkiewicz, klasowy łobuz-wrażliwiec ma ksywę Dante, a nielubiany dyrektor ma na nazwisko Bobik. Jeśli kogoś to nie bawi, to może rozśmiesz go szereg sytuacji napisanych na zasadzie *któs komuś dawał* – albo sarkazmem, albo wytknięciem jakiegś odbiegającej od normy cechy typu gruby, szalony, głupi.

Nie chcę w tym tekście nabijać się z nieudolnych strategii komediowych, więc zakończę ten temat najprostszą na świecie pretensją – dlaczego usilnie próbuje się używać znaczących, silących się na błyskotliwość chwytów, skoro najlepiej działają te najprostsze? Proszę sobie wyobrazić taką sytuację – uczeń huśta się na krześle, a potem się przewraca. Przecież to działa i łączy pokolenia od Chaplina, przez „Śmiechu warte”, do składanek na YouTube pt. „Polska szkoła”.

GŁÓWNY BOHATER

Kim jest główny bohater to zawsze kwestia: *jakiego głównego bohatera potrzebujemy?* Odpowiedzią „Piep*żyć Mickiewicza” jest: Dawida Ogrodnika, który zagra polskie wyobrażenie skrzyżowania Robina Williamsa ze „Stowarzyszenia Umarłych Poetów” (1989, reż. Peter Weir) i Davida Duchownego z „Californication” (2007-14). W filmie o młodzieży na pierwszym planie mamy więc dorosłego, przystojnego faceta w skórzanym papie i ciemnych okularach jako projektowanie autorytetu dla licealistów w 2024 roku. Ogrodnik z charakterystyczną dla siebie aktorską szarżą kreuje postać przeniesionego z naszych snów o Ameryce niespełnionego pisarza i nauczyciela-idola, który poza szkolnymi rygorami zamierza odnaleźć sposób na krnąbrne dzieci.

Jego bohatera poznajemy, kiedy zjawia się w szkole z papierosem w kąciku ust, żeby zatrudnić się jako polonista. Szybko się okazuje, że poprzednia nauczycielka niesfornej klasy wyjechała ze szkoły na noszach w stanie przedzawałowym, więc jest dla niego miejsce w kadryze nauczycielskiej. Tak zaczyna się jego relacja z najtrudniejszą grupą w placówce – nie tylko będzie ich przygotowywał do końcoworocznych egzaminów, ale da im też parę lekcji życia, jak na autorytet przystało.

Postać grana przez Ogrodnika napisana jest za pomocą kilku cech. Po pierwsze – jest cool, a więc pali papierosy w pokoju nauczycielskim, podoba się dziewczynom i stosuje nietypowe metody wychowawcze, np. *dissuje* swoich uczniów w rap-pojedynekach. Po drugie – jest modelem tragicznego pisarza, któremu w życiu łatwiej było tworzyć fikcję niż rozmawiać z ludźmi. Po trzecie – szuka prawdziwej miłości, a to oznacza, że na szkolnym korytarzu spotka przez przypadek również zatrudnioną w liceum im. Barei kobietę z przeszłości, która bez większych wątpliwości nie tylko pójdzie z nim do łóżka, ale też da mu kolejną szansę.

DRUGI GŁÓWNY BOHATER

Jeżeli grany przez Ogrodnika Jan Sienkiewicz jest doświadczonym przez życie buntownikiem-intelektualistą, to drugi główny bohater, łobuz o ksywie Dante, staje się jego młodocianym lustrzanym odbiciem. Postać grana przez Hugona Tarresa to skrywający swoją wrażliwość chłopak z problemami, który siedzi w ostatniej ławce, wie prym w klasowych błazenadach i nie jest tym, kim się wydaje. Cięży nad nim klątwa zakładu poprawczego, mieszka w sierocińcu prowadzonym przez miłe siostry zakonne i wpada w kłopoty na skutek działań lokalnych gangsterów, ale nic złego się mu nie stanie, bo w imię misternie zaplanowanego happy endu dowiemy się, że jest zdolnym literatem, który zaraz napisze best-seller, a jego pani kuratorka (Weronika Książkiewicz) okazuje się nie tylko matką jego miłości (Wiktoria Koprowska), ale także wspomnianą już kobietą z przeszłości zajefajnego polonisty.

DZIEWCZYNY GŁÓWNYCH BOHATERÓW

W „Piep*żyć Mickiewicza” dziewczyny i kobiety obsadzają drugi plan, a ich charaktery nie składają się na osobne, pełnoprawne postaci, a są wyłącznie odpowiedzią na emocjonalne potrzeby głównych bohaterów.

W ten sposób grana przez Książkiewicz kurator Irena Sucha jest stereotypem atrakcyjnej, ale nieszczęśliwej rozwódki i nieco zaborczej matki dziewczyny z problemami. Dlaczego jest nieszczęśliwa? Z dialogów wynika, że wszystko to przez facetów z przeszłości, ale najważniejsze, że szybko przestaje być nieszczęśliwa, gdy w jej życiu ponownie zjawia się Jan Sienkiewicz.

Natomiast jej córka, Nel, to ubrana na czarno dziewczyna z historią leczenia psychiatrycznego, co najpierw czyni z niej szkolne pośmiewisko. Wyjściem z tych opatów okazuje się przebojowy Dante – kiedy zaczyna mu zależeć na Nel, jej problemy z uzależnieniem i wahaniem nastrojów zaczynają dotyczyć już wyłącznie ich relacji. Tak więc, jeśli Dante nauczą się ją kochać, wszystko będzie dobrze. To sarno dotyczy Ireny i Jana. Twórcy zdają się nam w ten sposób mówić, że współczesne kobiety potrzebują mężczyzn.

MŁODZIEŻ

Młodzież w „Piep*żyć Mickiewicza” dzieli się na dwie płcie. Chłopaki rozrabiają, lubią rap, deskorolki, koszykówkę i rozmowy o seksie. Dziewczyny lubią chłopaków, jedna z nich ma problem z ojcem, a reszta jest po prostu atrakcyjnym tłem. Uczniowie obojga płci wyglądają jak postaci wycięte z katalogu zalando albo innej firmy z cool odzieżą. Ich świat to świeżutkie sneakersy, łatwy sarkazm, końskie zaloty, sztampowe randki i pierwsze eksperymenty z używkami.

W obu filmach cyklu widać też dobrze wyczułą przez producentów koniunkturę na rap, który dawno już przestał być muzyką zbuntowanego podziemia i rozgościł się w mainstreamu. „Piep*żyć Mickiewicza 1” i „Piep*żyć Mickiewicza 2” weszły na platformy streamingowe równolegle z zyskującymi ogromną popularność rapowymi talent show „Rap Generation” (Prime Video) i „Nowe



„PIEP*ŻYĆ MICKIEWICZA 2” (2025) REŻ. SARA BUSTAMANTE-DROZDEK: IGOR PAWŁOWSKI, HUGO TARRÉS, KAROL ROT, KRYSZTOF EMBRADORA



„PIEP*ŻYĆ MICKIEWICZA” (2024) REŻ. SARA BUSTAMANTE-DROZDEK: DAWID OGRODNIK

Postać buntownika w skórzanej kurtce i ciemnych okularach ma być projekcją autorytetu dla licealistów.

rozdzanie” (Netflix), gdzie jurorzy tacy jak Pezet, Young Leosia czy Sokół nie ukrywają, że gra toczy się o zasilenie rynku muzyki popularnej nowymi twarzami, ale mimo to naciskają na opowiadanie za pomocą rapu indywidualnych historii.

W logice filmu fabularnego rap mógłby pogłębiać postacie i być kanałem ich zmagania ze światem, ale niestety i ten potencjał nie został w „Piep*żyć Mickiewicza” wykorzystany. Rap jest tutaj wyłącznie kostiumem, modą i sposobem na wzajemne *dissowanie* – nikt nie chce za jego pomocą niczego powiedzieć.

WARSZAWA

Kino popularne to też zazwyczaj niezwykle interesujące projekcje geopolityczne. Cieszący się kasowym sukcesem cykl Jacka Bromskiego „U Pana Boga za piecem” (później – „...w ogródku”, „...za miedzą” i „...w Królowym Moście”) z lat 1998-2024 stanowi barwny przykład fantazji polskiego kina o wschodniej prowincji, a projekty typu „Egoiści” (2000, reż. Mariusz Trelński), „Sala samobójców” (2011, reż. Jan Komasa) czy serial „Warszawianka” (2023) portretują stolicę tak, jakby neoliberalny sen najpierw się spełniał, a później trwał w najlepsze.

„Piep*żyć Mickiewicza” wpisuje się w namietność rodzimego kina do opowiadania historii o ludziach, którzy są bogaci nawet jeśli nic nie wskazuje, skąd biorą kasę. Wszyscy uczniowie liceum im. Barei ubrani są wg jednego klucza i wyglądają jak ugrzeczniejsi bohaterowie „Patointeligencji” rapera Matczaka. Nikt w cyklu o Dawidzie Ogrodniku jako *zaj*stym poloniście* nie ma problemu z pieniędzmi, na ulicach albo nie ma ludzi, albo są to ludzie piękni i zadbani, a publiczna szkoła wygląda jak miejsce czyste, pachnące i świetnie wyposażone. Najjaskrawszym przykładem odklejenia ekonomicznego twórców jest postać Dantego – oto sierota wychowywany przez siostry zakonne ubiera się jak model, codziennie inaczej i zawsze świetnie, a cały jego bunt jest wyłącznie o zagubionym młodzieńczym sercu – ani słowa o pieniądzu.

AUTYSTYCZNY ZNACZY GENIALNY

Druga część „Piep*żyć Mickiewicza” orbituje wokół dwóch tematów – chłopięcej inicjacji w życie seksualne i neuroatypowości. Obie te sprawy zostają ograne niewiele wnoszącymi kliszami i bolesnymi uproszczeniami, a w przypadku wątku o chłopaku w spektrum autyzmu są to klisze i uproszczenia po prostu krzywdzące.

Na samym początku „Piep*żyć Mickiewicza 2” poznajemy nowego bohatera, Korka (Karol Rot), który dołącza do klasy Jana Sienkiewicza. Chłopiec nie ma charakteru, jego postać napisana jest za pomocą najłatwiejszych do rozpoznania cech osób w spektrum autyzmu – nie patrzy w oczy, nie rozumie metafor, ma trudności w funkcjonowaniu w grupie rówieśniczej. Aby podbić jego stereotypowy obraz, twórcy sięgają jeszcze po żarty z „Rain Mana” (1988, reż. Barry Levinson) i robią z Korka geniusza matematycznego z obsesją na punkcie pociągów.

Fabula pokazuje też jak Dante i jego ekipa z ostatniej ławki pomagają Korkowi w zdobywaniu dziewczyny. Za tym wątkiem kryje się morał prosty jak stare podręczniki do WDŻ-u, a dość nowy w polskim kinie popularnym wątek spektrum autyzmu jest tu kolejną karykaturą, a nie wartościową reprezentacją osób nieneurotypowych.

SEX EDUCATION

Matrycą edukacji seksualnej serwowanej widowni przez „Piep*żyć Mickiewicza” jest niedługa i zjawiskowo absurdalna scena w drugiej części, kiedy grany przez Ogrodnika polonista zaprasza do szkoły gwiazdę polskiego porno, żeby wytłumaczyła rozochocionym i pogubionym chłopcom, o co w tym całym seksie i porno chodzi. Aktorka mówi im więc, że porno to nie rzeczywistość. A także, że żałuje wejścia w branżę pracy seksualnej, po czym zaczyna płakać i wychodzi.

Ostatnie słowo podczas prelekcji ma książka konsekwentnie pokazywana jako postać pozytywna. Mówi on zezłoszczonemu dyrektorowi Bobikowi, że *chodzi o człowieka*. Puenta tej ekranowej seks-edukacji jest więc prosta i ultrakonserwatywna – praca seksualna jest zła, ostatnie zdanie ma książka, a prelekcję powinno się kierować głównie do oglądających pornografię chłopców.

KONTR-FANTAZJE

Z powyższego katalogu fantazji wynika dosyć jasny obraz świata, którego producenci pragną dla siebie i polskiej młodzieży. Oto rzeczywistość obleczone w pościągane z wieszaków markowe ciuchy, reklama ładniejszej części Warszawy, polski ład dwóch płci i jednej jedynej klasy bogaczy. Pozytywnymi bohaterami są tutaj mali i duzi chłopcy przeniesieni z XX-wiecznej Ameryki, a żarty i żarciki wpisują się w najgorsze tradycje polskiego humorku o dupczeniu i przywarach. Całość zostaje podlana kilkoma asekuracyjnymi morałami ze społecznej listy tematów do odhaczenia, a wszystkie z nich zostają przyklepane przez postać spoko księdza.

Kiedy dostają na ekranie taką wizję świata młodzieży, trudno mi nie fantazjować o zupełnie innej. Puentą tego tekstu nie będzie zatem kilka złośliwych wniosków, a mój własny katalog kontr-fantazji o kinie popularnym, które może nadejść w bliższej lub dalszej przyszłości. A więc tak – będzie to kino o stu płciach pomieszczonych w jednej szkole. Historia skupi się, tak jak w „Piep*żyć Mickiewicza”, na jednej klasie, w której każda osoba uczniowska będzie miała swoją odrębną historię do zarapowania rozedrganą kamerze. Całość będzie zmontowana dynamicznie jak tik-tok, a świat realny i wirtualny będą się zacierały ku ucieście uczniów, którzy z funkcjonowania w kilku światach jednocześnie wyciągną wnioski pozwalające im zagiąć intelektualnie swoich na wskroś XXI-wiecznych nauczycieli.

Najbardziej kliwłą sceną takiego filmu będzie rozmowa w estetycznie otągowanej toalecie, podczas której wyjdzie, że potencjalny *school-shooter* kocha swojego kolegę, który akurat też go kocha, więc w imię tej miłości odbędą bezpieczny stosunek seksualny w kabinie. Będzie to kino smutnych diagnoz i głupiej nadziei, a wszystko to podlane estetyką *Minecrafta*, *angelcore* i brudnym realizmem YouTube-owych składanek o odpałach w polskiej szkole.

MATEUSZ GÓRNIAK

FOT. SŁAWOMIR MROZEK / ARTRAMA

MFF
TORONTO

MFF
LEEDS
WYRÓZNIENIE

FESTIWAL
SCIENCE+FICTION
TRIEST

NAJLEPSZY FILM SCI-FI
NAGRODA PUBLICZNOŚCI

MF FILMÓW
FANTASTYCZNYCH
PARYŻ

NAJLEPSZY FILM
NAGRODA CINE+ FRISSONS

MFF
COTTBUS

NAJLEPSZA REŻYSERIA
NAGRODA PUBLICZNOŚCI

MFF
TROMSØ

NAGRODA PUBLICZNOŚCI
(NOMINACJA)

MFF
SALONIKI

NAJLEPSZY AKTOR

PRAWDZIWA HISTORIA
OSTATNIEGO OJCA CHRZESTNEGO
SYCYLIJSKIEJ MAFII



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2024

Konkurs Główny
Najlepsza muzyka
Nagroda Lizzani
Nagroda La Pellicola d'Oro
Nagroda Pasinetti

W ROLACH
GŁÓWNYCH

**TONI
SERVILLO**

**ELIO
GERMANO**

JESTEŚ WSZECHŚWIATEM

HISTORIA MIŁOSNA
INNA NIŻ WSZYSTKIE

REŻYSERIA
PAWŁO OSTRIKOW

W KINACH OD 5 WRZEŚNIA

AURORA

LISTY SYCYLIJSKIE

W KINACH OD 19 WRZEŚNIA



AURORA

t.n. Szkolna drama: **Antytresura**

SZKOŁY POLSKIE POLSKA SZKOŁA

MIŁOSZ SPYCHAŁSKI

Sama edukacja nie wystarcza, konieczna jest edukacja narodowa. Potrzeba nie szkoły, lecz Szkoły – to znaczy – Polskiej Szkoły. Animacji, Dokumentu, Fabuły.



FABUŁA – „POKOLENIE” (1954) ANDRZEJ WAJDA: TADEUSZ JANCZAR

Gdy w 1954 roku na łamach „Przeglądu Kulturalnego” Aleksander Jackiewicz wzywał do powstania *polskiej szkoły filmowej godnej wielkiej tradycji naszej sztuki*, zapewne nie zakładał, że takie zjawisko pojawi się już lada moment, wraz z „Pokoleniem” (1954, premiera 1955) Andrzeja Wajdy i „Człowiekiem na torze” (1956) Andrzeja Munka. A nawet jeśli tak zakładał czy przeczuwał, to z pewnością nie mógł się spodziewać, że zaproponowane przez niego pojęcie obejmie nie tylko film fabularny, lecz także – w późniejszych latach – inne filmowe rodzaje, jak animacja i dokument (a nawet – sztukę filmowego plakatu).

Mimo tak gładkiego przyjęcia się terminu *polska szkoła*, pytanie, czy rzeczywiście mieliśmy kiedykolwiek do czynienia z jakąkolwiek szkołą, jest jak najbardziej zasadne. Marek Hendrykowski – omawiając fenomen polskiej szkoły filmowej – odpowiada, że nie, żadna *szkoła* jako taka nigdy nie istniała (można by odnosić to pojęcie do łódzkiej szkoły filmowej, której wielu czołowych polskich

reżyserów było wychowankami, lecz już w nieco innym znaczeniu). Zamiast tego – proponuje Hendrykowski – należałoby mówić raczej o formacji artystycznej.

Formacji, której sukces brały się przede wszystkim z jej dia logicznej struktury – antytezy szkolnej edukacji – z braku jednej naczelnej wykładni, ze sporów i polemik, z nacisku na osobne – choć paralelne – twórcze poszukiwania. Munk a Wajda, Wajda w kontrze do Munka, Kutz przeciwko Wajdzie, Konwicki a Wajda, Has a cała reszta, wszyscy a Wajda. Obok wykładni socrealizmu, to chyba reżysera „Kanału” (1956) trzeba uznać za najwięksi katalizator energii polemicznej wśród polskich filmowców.

Ostatecznie czy polska szkoła filmowa była szkołą, czy też nie, jest kwestią drugorzędną i mało pobudzającą intelektualnie. Ciekawsz byłoby jednak to, że pojęcie *polskiej szkoły* nie wyparowało wraz z uchwałą Sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii z 1960 roku, która krytycznie oceniła formę i tematykę łączonych ze *szkołą* tytułów i de facto miała zablokować dalsze jej istnienie. Że stało się wręcz odwrotnie: termin *szkoła* przyjął się nie tylko w tym jednym przypadku, lecz bez żadnych oporów rozlał się na kolejne obszary. Dlaczego? W dalszej części tego artykułu chciałbym przedstawić dwie – zapewne z wielu możliwych – odpowiedzi na to pytanie.

SZKOŁY POLSKIE

Pierwsza z tych odpowiedzi łączy się dość intuicyjnie z kwestią podobieństwa – czy raczej, co miałoby w tym przypadku więcej sensu – pokrewieństwa.

Początków polskiej szkoły animacji upatruje się jeszcze w latach 50. zeszłego wieku – gdy polska szkoła filmowa przeżywała okres największej świetności – a dokładniej: w animacjach Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka, takich jak „Był sobie raz...” (1957) czy „Dom” (1958). Odejście od socrealizmu poprzez przyjęcie konwencji jawnie nierealistycznej przy jednoczesnym zerwaniu z klasyczną narracją; zwrot ku grotesce, wprowadzenie w miejsce morałów żartobliwych point; formalny eksperymentalizm – wszystko to i jeszcze więcej nadało kierunek polskiej formacji twórców animacji. Jej największe międzynarodowe sukcesy przypadają na dwie kolejne dekady: lata 60. i 70. Tu warto wymienić – między innymi – takich twórców jak Witold Giersz, Daniel Szczuchura, Mirosław Kijowicz czy Julian Antonisz.

Polską szkołę animacji często określano również mianem *filozofującej*, a to ze względu na skłonność jej twórców do refleksji na tematy uniwersalne (umożliwiającej wzniesienie się ponad peerelowską codzienność). Polskiej szkole filmowej raczej daleko do miana *filozofującej*. Mimo to, można odnaleźć pewne punkty styżne między obiema *szkołami*. Poza filmowy kontekst produkcji – konieczność posługiwania się językiem ezopowym, z metaforą czy skrótem na czele – a zarazem dążenie do podejmowania palących tematów współczesnych, także dotyczących *historii najnowszej* (przede wszystkim: II Wojny Światowej).

W pewnym sensie to właśnie polscy reżyserzy animacji – bezustannie kierujący uwagę ku kondycji człowieka obywatelnego przez Historię, człowieka zniewolonego, także w sensie niepodległościowym – byli najwierniejszymi kontynuatorami początkowego impulsu stojącego za powstaniem tego, co nazywamy polską szkołą filmową.

O ile hasło *polska szkoła animacji* możemy odnaleźć w podręcznikach polskiego filmu, to istnienie *polskiej szkoły dokumentu* jest do dzisiaj kwestią bardziej sporną. Podobnie jak w przypadku poprzednich szkół, za punkt wyjścia można by przyjąć próbę odejścia od socrealizmu: doktryny odrzucającej jakiejkolwiek eksperymenty formalne na rzecz przekazu czytelno i heroicznie-optimistycznego.

Misja sztuki socrealistycznej ograniczać się miała głównie do naświeltania problemów, ewentualnie do apelu. Polski dokument lat 60. i 70. podąża zaś w odwrotnym kierunku. Przekonani, że dokument musi być czymś więcej niż li tylko ingerencją w rzeczywistość – że dokument jest formą sztuki – twórcy tacy jak choćby Kazimierz Karabasz, Irena Kamińska, Krzysztof Kiesłowski czy Marcel Łoziński zaczęli tworzyć dzieła liryczne, już nie tylko rejestrujące,



t.n. Szkolna drama: Antytresura

▶ lecz nadające sens pozornie *nieistotnym* – i nie tak wygodnym dla władzy – wydarzeniom czy postaciom. Nie problem, lecz człowiek, ludzie; nie słowo (propagandowy komentarz), nie publicystyka, lecz obraz, sztuka. Wyłamując się zarówno z poetyki socrealizmu, jak i omijając – nie zawsze z sukcesem – władze cenzorskie, polski dokument stał się rozpoznawalny i ceniony w Polsce i poza nią.

Zerwanie z doktryną socrealizmu, artyzm, język ezopowy, skupienie się na doświadczeniu wojennym, próba przepracowania społecznych traum – oczywiście z mniejszymi lub większymi odchyleniami od dominanty – wszystko to jednak możemy odnaleźć na gruncie każdej z *polskich szkół*. Konieczność umiejętnego lawirowania między akceptowalną wersją oficjalną (doktrynalną) a nieoficjalną wiedzą powszechną – zwrot ku przenośni – wysiłek wyrażenia prawdy mimo wszystko... To właśnie ograniczenia zdają się stać za sukcesem artystycznym filmowców tamtej epoki: za

resztek własnej podmiotowości, czy też walki o samo jej ustanowienie. Oczywiście, możliwe są także konotacje przyjemniejsze dla ucha – szkoła tańca, szkoła baletu – lecz nawet tam, za pełnym gracji i wytworności efektem końcowym, kryją się przecież lata ostrej tresury. Nie nurt, nie *izm* – nawet nie akademizm! – lecz Szkoła jako rodzaj szkoły życia, jako szkoła antytresury.

Nawet jeśli w istocie nie chodziłoby o eksport – a przynajmniej nie przede wszystkim – to trudno zaprzeczyć, iż epitet *Polska Szkoła* skrywa jakieś wołanie, jakieś pragnienie bycia zauważonym, docenionym, odkrytym. Zarazem – i z drugiej strony – może to wcale nie być pozbawione, choć boleśnie skrywanego i w ogóle obolałego, to wciąż obecnego poczucia wyższości. Najboleśniej było by zaś bycie ostatecznie uprzedmiotowionym, w formie nauczki, lekcji dla Zachodu. Dlatego też nie wystarczy robienie filmów po zachodniemu: jako gorszej, średniawo imitującej Zachód wersji, rozpaczliwie wymachującej zza żelaznej kurtyny... Potrzeba własnej,

**Mniej często
znaczy więcej –
to lekcja, jaką
światowa
kinematografia
mogła wynieść
z doświadczeń
polskich
twórców.**



DOKUMENT – „LUDZIE Z PUSTEGO OBSZARU” (1957) REŻ. KAZIMIERZ KARABASZ I WŁADYSŁAW ŚLESICKI

ich nowatorstwem, jak i światowym rozpoznaniem. Jeśli kinematografia światowa mogła się czegoś od Polaków wówczas nauczyć, to tego, że mniej często znaczy więcej.

POLSKA SZKOŁA

Być może jednak owa *polska szkoła* znaczy właśnie więcej – nie mniej – niż sądzimy. Druga możliwość interpretacyjna fenomenu *szkoły* dotyczyłaby tego, co w tym pojęciu nadmiarowe i niewypowiedziane.

Spytajmy: szkoła czego? Nie filmu w ogóle, tylko polskiego filmu – czy raczej – filmu po polsku. Wbrew pierwszemu, nasuwającemu się przypuszczeniu, mogłoby być w tym mniej myślenia w kategoriach produktu na eksport, reklamy – więcej zaś – myślenia w kategoriach samostanowienia poprzez wyraz; mniej na Zachód, bardziej ku sobie i wsobnie.

Przyjmując takie założenie, narzucałoby się pewne poczucie hardości, czegoś bardziej wyrobniczo-rzemieślniczego aniżeli artystowskiego. Chodziłoby o trudne doświadczenie czy to ratowania

rodzimej kinematografii – takiej, która jednocześnie stawia opór doktrynie socrealistycznej – a zarazem zaznacza własną odrębność względem Zachodu. Sama edukacja nie wystarczy, konieczna jest edukacja narodowa. Potrzeba nie szkoły, lecz Szkoły – to znaczy – Polskiej Szkoły.

Ale byłoby coś jeszcze w tym terminie, coś, co niekoniecznie byłoby tylko funkcją pojęcia *szkoła*, lecz co stanowiłoby jego podstawę. Mam tu na myśli przekonanie – albo inaczej – wiarę w istnienie pewnej esencji, wykraczającej ponad historyczne, niesprzające okoliczności. Mam tu na myśli wiarę w istnienie nie szkoły jako formacji czy instytucji, lecz Szkoły jako emanacji czegoś większego.

Która to wiara – w istnienie jakiejś ponadhistorycznej, metafizycznej obecności – odzwierciedlałaby się właśnie w języku. Bynajmniej nie chodzi tu o religijne podejście do samej sztuki filmowej ówczesnych twórców. Odwrotnie: chodzi o religijność manifestującą się w świecie polskiego filmu. Spójrzmy na peregrynacje tego terminu. Nieistotne, o jaki rodzaj, o jaki wymiar sztuki filmowej

chodzi. Ostatecznie, na każdy z nich nałoży się to pojęcie. Dlaczego? Gdyż same są podrzędne, stanowią jedynie narzędzia dla wyrażenia, zmaterializowania się tego, co ponadczasowe. A ponadczasowa jest Szkoła, Polska Szkoła. Dla innych zaś? Izmy i Fale.

Takie – esencjalistyczne – podejście do samego istnienia czegoś, co byłoby polską szkołą, musiałyby mieć swoje podstawy – swoje warunki – w rzeczywistości (bazie). I nietrudno o ich znalezienie. Skoro nie można wypowiedzieć prawdy – skoro dobre jest brane za złe i na odwrót, a realne jest ciągle odbierane i przekłamywane – to, w istocie, rzeczywistość peerelu sama wręcz narzucała nadbudowę w postaci myślenia typu metafizycznego.

Ów esencjalizm odnajdujemy nie tylko przed powstaniem dzieł filmowych, jako ich podstawę, lecz i w nich samych. Opozycje takie, jak światło – mrok, prawda – pozór, dobro – zło, wieczność – tymczasowość, piękno – brzydota, bohaterstwo – tchórzostwo...

coraz istotniejsze). Mam tu na myśli – pełen ironii – fakt, iż z kina tamtej epoki naprawdę nie jesteśmy w stanie dowiedzieć się za wiele na temat samego peerelu: prawie nic na temat jego *codziennego*, pospolitego funkcjonowania; na temat społecznej odporności i jej braku; na temat systemowości, bez – mniej lub bardziej jawnego – wpisywania w nią czy to moralnej, czy to estetycznej oceny.

Jak gdyby to wszystko było nie tyle wypierane, co wymazywane od samego początku, jeszcze w momencie samego trwania, istnienia peerelu. Czy się takiemu podejściu dziwimy? Skądże. Lecz – czy po siedemdziesięciu latach od powstania polskiej szkoły filmowej – nie domagalibyśmy się czegoś więcej aniżeli ciągłego kultywowania zwycięstwa Dobra nad Złem – ciągłego obstawania przy manichejskim widzeniu świata – ciągłego podtrzymywania mitów zgromadzonych wokół polskiego wojaka, polskiego inteligenta, Solidarności i wielu, wielu, wielu innych...?



ANIMACJA – „DOM” (1958) REŻ. WALERIAN BOROWCZYK, JAN LENICA

Tak, dobrze – oczywiście – to system czynił polskiego filmowca platonikiem i to system zachęcał – wręcz zmuszał – do wychodzenia ponad codzienną rzeczywistość, ponad banalną codzienność społeczeństwa. Lecz jakie są konsekwencje? Pretensja do ciągłej uniwersalizacji, do dzisiaj pokutujący nadmiar myślenia o historii w sensie porządku dziejów, nie porządku faktów, a o społeczeństwie jako o narodzie.

LEKCJE

Bez względu na to czy przyjmiemy liczbę mnogą, czy pojedynczą – czy będziemy mówili o szkołach, czy też o szkole – co innego jest dzisiaj – w chwili obecnej, po upływie tak wielu lat – pewne (oraz

Jeśli do czegoś Polska Szkoła jest nam dzisiaj potrzebna – ale tak prawdziwie, nie zaś z potrzeby grzebania w zwłokach – to być może jako forma inspiracji. Twórcom takim bowiem, jak Kutz, Has czy Munk u początków przyświecało przede wszystkim pragnienie demitologizacji. I choć w finale „Eroi” (1957) w reżyserii tego ostatniego – mimo że z bólem – ostatecznie bohater akceptuje jednak konieczność trwania mitu, my dzisiaj – mając ten komfort, że nie funkcjonujemy pod jarzmem państwa totalitarnego – może powinniśmy spróbować inaczej.

MIŁOŚ SPYCHALSKI

30

**PIĘĆDZIESIĄTKA
(GDYNIA OD A DO Z)**
JERZY ARMATA

36

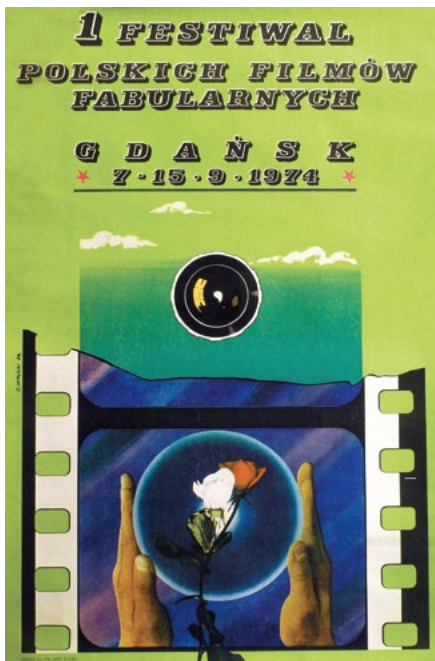
**KIEDY JAK NIE TERAZ
Z ŁUKASZEM
GRZEGORZKIEM**
ROZMAWIA PIOTR
CZERKAWSKI

40

**CIĄGLE TACY SAMI
Z WŁADYSŁAWEM
PASIKOWSKIM ROZMAWIA**
KUBA ARMATA

44

**PRZYSZŁOŚĆ WIDZIANA
PRZEZ KAMERĘ-OKO**
ROZMOWA MAGDALENY
MAKSIMIUK Z ELŻBIETĄ
WYSOCKĄ-KOERBER
I MIŁOSZEM STELMACHEM



W 1969 roku w Łagowie odbyło się – głównie z inicjatywy działaczy dyskusyjnych klubów filmowych – pierwsze Lubuskie Lato Filmowe, które przez pięć lat nieoficjalnie pełniło rolę festiwalu rodzimych filmów fabularnych. W 1974 roku wystartował w Gdańsku – już oficjalny – Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, po dwunastu latach przeniesiony do Gdyni. Wydarzenie obchodzi w tym roku swój półwieczny jubileusz.



PIĘĆDZIESIĄTKA (GDYNIA OD **A** DO **Z**)

JERZY ARMATA

Wprawdzie w tym roku świętujemy pięćdziesiątkę gdańsko-gdynińskiej imprezy, ale odbywa się ona już od 51 lat, a to za sprawą stanu wojennego, jaki na początku lat 80. ubiegłego wieku wprowadzony został w naszym kraju (w latach 1982 i 1983 festiwal się nie odbył). Jestem wiernym fanem festiwalu, pierwszy raz byłem na nim w Gdańsku w 1979 roku, i od tej pory nie zaliczyłem żadnej festiwalowej absencji. Uczestniczyłem w nim już czterdzieści cztery razy. A że czterdzieści i cztery to dla nas liczba symboliczna, więc pozwolę sobie na nieco nostalgiczne spojrzenie wstecz, układając subiektywno-obiektywny alfabet gdańsko-gdynińskiego festiwalu.

A JAK ANIMACJE

Pierwszym filmem animowanym, jaki znalazł się w Konkursie Głównym, był polsko-brytyjski „Twój Vincent” (2017), wyreżyserowany przez Dorotę Kobielię i Hugh Welchmana. Inaugurował on jego 42. edycję, nagrody żadnej nie zdobył, więc Gdynia nie znalazła się na imponującej liście jego festiwalowych trofeów obok Annecy,

Bordeaux, Seattle, Szanghaju i Toronto. Lepiej w Gdyni powiodło się animowanej ekranizacji Reymontowskich „Chłopów” (2023) DK i Hugh Welchmanów (DK to oczywiście Dorota Kobiela), którzy na 48. festiwalu zostali uhonorowani Nagrodą Specjalną Jury za *unikatową formę filmową* oraz Nagrodą Publiczności, a Kamila Urzędowska wcielająca się w Jagnę – Krysztalową Gwiazdą Elle i Nagrodą Chopard Loves Cinema.

Ale najbardziej poszczęściło się w Gdyni Mariuszowi Wilczyńskiemu, który swym pełnometrażowym debiutem „Zabij to i wyjedź z tego miasta” (2019) wygrał 45. gdyński festiwal w 2020 roku, zaś Franciszek Kozłowski dostał nagrodę za dźwięk do tego filmu. Warto zaznaczyć, że Wilczyński, animowany samouk (studiował malarstwo i drzeworyt w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych), realizował swój film odmiennie od animowanych zawodowców: najpierw opracowywał precyzyjnie ścieżkę dźwiękową, a później *dorysowywał* do niej obraz.

Swoistym forszpanem Złotych Lwów dla Wilczyńskiego oraz producentek jego filmu (Ewa Puszczyńska i Agnieszka Scibior) była



Nagroda Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, jaką uhonorowano osiem lat wcześniej książkę „Z Armatą na Wilka. Animowany blues Mariusza Wilczyńskiego” (2011) mojego autorstwa.



FOT. K. KOSYCARZ / FPFF

BANKIET SFP W LOKALU U PANA BOGA W OGRÓDKU

B JAK BANKIETOWANIE

Bankiety stanowią nieodłączną część każdego festiwalu. W różnych miejscach odbywało się w Gdańsku, Gdyni, a i w Sopocie oficjalne ucztowanie, od Domu Technika poprzez Dom Marynarza, Hotel Mercure (dawniej Gdynia), knajpę na Wzgórzu Świętego Maksymiliana, Teatr Muzyczny, Akwarium Gdyni, U Filmowców (dawniej u Pana Boga w Ogródku), Dar Pomorza, bywały przyjęcia na plaży, a także bankietowe rejsy.

Szczególnie pozostaje w pamięci balowanie mniej oficjalne, zwłaszcza to w Piekiełku. Kiedyś pewien aktor, grający zresztą główną rolę w jednym z filmów uhonorowanych w Gdyni Złotymi Lwami, wychodząc w trakcie imprezy z Piekiełka, zamówił w hotelowej recepcji budzenie na godzinę siódmą. *Mam o ósmej zdjęcie w Gdańsku, więc chyba zdążę* – uzasadnił swą prośbę. *Na którą?* – pytała nieco zdziwiona recepcjonistka. *Na siódmą, no może na kwadrans po siódmej* – potwierdził. Gdy dochodził do windy, dobiegł go głos: *Proszę pana, budzenie!*

C JAK CEGŁA

Komuna miała specyficzne poczucie humoru, za czasów PRL plac Inwalidów w Krakowie, przy którym mieścił się Urząd Bezpieczeństwa, nazywał się placem Wolności. W wolnej Polsce powrócono do przedwojennej nazwy – plac Inwalidów. *Siedziałem w piwnicach tego Urzędu kilka dni. Wiosną 1946 roku przyjechałem do Krakowa, żeby odwiedzić Wiktora Langnera, grafika, studenta tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Nie wiedziałem, że on nadal działa w Armii Krajowej i że Urząd Bezpieczeństwa ma go na oku, i aresztuje wszystkich, którzy przychodzą do niego* – opowiadał mi Andrzej Wajda.

Trzydzieści lat później reżyser odegrał się na osławionym gmachu przy placu Wolności 3. To właśnie w Urząd Bezpieczeństwa

rzucił Mateusz Birkut, tytułowy bohater „Człowieka z marmuru” (1976), cegłą, którą zachował na pamiątkę swego pierwszego murarskiego rekordu. W 1977 roku, na 4. festiwalu, film oczywiście żadnej nagrody nie dostał, bo dostać nie mógł – a słynna cegła wróciła do Andrzeja Wajdy. Wręczył mu ją w imieniu dziennikarzy Andrzej Ochalski na schodach Domu Technika NOT. *Dziennikarze akredytowani przy tym festiwalu wzięli cegłę, podpisali się na niej i dostaliśmy ją jako dowód ich opinii na temat mojego filmu. To najpiękniejsza i najbardziej wzruszająca nagroda, jaką otrzymałem. Bo rozumiałem, że te podpisy oznaczały dla nich daleko idące konsekwencje. Nie tylko upodobania estetyczne czy polityczne, to była po prostu manifestacja „przeciw”. Najbardziej wyrazista, jaka kiedykolwiek wydarzyła się na festiwalu. Bardzo tę cegłę hołubię. Ona wygrała nawet z Oscarem, dlatego że rozumiem, co chcieli powiedzieć do mnie ci, którzy byli na tej cegle podpisani* – wspominał reżyser na antenie Radia Gdańsk w 2016 roku, podczas ostatniego dla siebie Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, gdzie zorganizowano mu urodzinową fetę.

D JAK DYSKUSJE

Z największym sentymentem wracam wspomnieniami do dyskusji po filmach, które odbywały się w gdańskim Domu Technika. One miały swoje stałe rytuały – najpierw pewna nauczycielka z Nowego Sącza dziękowała ekipie (każdej) za zrealizowany film, potem starsza pani robiąca na drutach apelowała o umiar w zachwytach, wreszcie Jerzy Diatłowicki, znany dziennikarz, z wykształcenia socjolog, zadawał kilkanaście, no jeśli było mało czasu to kilka, dość ogólnie sformułowanych pytań.

Niekiedy te spotkania miały pełną suspens dramaturgię, jak choćby te z cyklu – jak je powszechnie nazywano – grunwaldzkiego, w których dwie Barbary – Pec-Slesicka i Sass-Zdort, wspierane często przez Piotra Szulkina, ścierały się ostro z Bohdanem Porębą, kontrowersyjnym reżyserem, ale i aktywnym członkiem Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”.

No i byli jeszcze *szczegółarze*, domagający się wyjaśnienia jakichś ogromnie ważnych dla filmowej dramaturgii wpadek, jak chociażby takiej, jaka przydarzyła się Robertowi Glińskiemu w „Niedzielnym igraszkach” (1983). Akcja filmu rozgrywa się niedzielnego poranka, 5 marca 1953 roku, w dniu śmierci Stalina. *Panie reżyserze, w drugim planie dźwiękowym pana filmu słychać, że przejeżdża karetka pogotowia ratunkowego na sygnale* – zaczął jeden z uczestników spotkania i zacytował jej wycie. *A ja pamiętam, że karetki w 1953 roku wyły inaczej* – wyznał i zawył właściwie. *Proszę to koniecznie poprawić* – dodał kategorycznie.

Ale największym hitem okazało się spotkanie z Johnem Malkovichem, którego do Gdyni przywiózł Lew Rywin prosto z planu w Malborku, gdzie amerykański aktor grał w „Królu Olch” (1996) Volkera Schlöndorffa. W pewnym momencie dość interesującej, żywej i konkretnej rozmowy do mikrofonu dorwał się student filmoznawstwa: *Jak pan zapewne wie, istnieją dwie podstawowe metody aktorskie: biomechanika, którą posługiwał się Wsiewołod Meyerhold oraz tzw. metoda przeżywania, wywodząca się od Konstantego Stanisławskiego, potem lansowana przez Actor's Studio* – jego wychowanek to Marilyn Monroe, James Dean, Marlon Brando, Robert De Niro itd. *Wiadomo. Jest jeszcze tzw. teoria typažu...*

Zadawanie pytania trwało kilka dobrych minut, aż w końcu zdyscyplinowany przez prowadzącego, zakończył je: *A pan jest zwolennikiem której z tych metod?* Malkovich spuścił głowę, spojrział w lewo, spojrział w prawo i wyszeptał: *Ja zawsze staram się po prostu dobrze zagrać.*

E JAK EKIPA

23 kwietnia tego roku zmarł Leszek Kopec, wieloletni dyrektor festiwalu. Rok wcześniej świętował 25-lecie pracy przy tej imprezie. *To jest tak fascynujące zajęcie, że trudno się od niego oderwać. Miałem po drodze parę naprawdę lukratywnych propozycji, ale nie zdecydowałem się między innymi dlatego, że żal było mi zostawić coś, co*



FOT. ANNA REZULAK / FPFF

LAUREACI GDYNI 2020 (GALA ONLINE): AGNIESZKA ŚCIBIOR, MARIUSZ WILCZYŃSKI I EWA PUSZCZYŃSKA



FOT. FPFF

LESZEK KOPEC

▶ *się tak pięknie rozwija – powiedział wtedy w jednym z wywiadów. Odszedł człowiek legenda, człowiek instytucja, człowiek kina. Łączył w sobie mądrość, skromność, charyzmę i zaciekanie drugim człowiekiem. Zapamiętamy go jako twórcę kultury i autorytet, ale też – o czym wspomniałem nam opowiadał – kierowcę rajdowego, producenta parasolek i autora powieści. Leszku, nie umiemy sobie wyobrazić, jak będzie wyglądał świat bez Ciebie – napisali o nim współpracownicy na festiwalowym portalu.*

Żeby uhonorigować Jego dokonania, Komitet Organizacyjny podjął decyzję, aby w tym roku nie powoływać nowego dyrektora, tylko osobę pełniącą jego obowiązki. Została nią Agata Kozierańska-Burda, związana z festiwalem od dziewiętnastu lat. To jego wychowanka, on przyjmował ją do pracy, on ją wszystkiego nauczył, jak przyznaje. Dyrektorką artystyczną festiwalu jest Joanna Łapińska (zob. Ł jak Łapińska), a koordynatorką Gdyni Industry – Ola Salwa, nasza redakcyjna koleżanka. Przewodniczącym Komitetu Organizacyjnego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni na lata 2025-2027 został Grzegorz Łoszewski, prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

F JAK FORUM

Fora Stowarzyszenia Filmowców Polskich odbywają się na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych od samego początku jego istnienia. To w dużej mierze dzięki staraniom SFP, działającego pod wodzą Jerzego Kawalerowicza, udało się w 1974 roku doprowadzić do zorganizowania narodowego festiwalu. Na corocznych forach, do których dochodzi tradycyjnie przed południem ostatniego dnia festiwalu, omawia się sprawy najbardziej trapiące środowisko filmowe.

Szczególnie pamiętne okazało się gdańskie spotkanie filmowców w 1981 roku. Wcześniej, 3 marca 1981 roku, powołano Komitet Ocena Kinematografii pod kierownictwem Andrzeja Wajdy i Jerzego Kawalerowicza, który przygotował własną koncepcję organizacji autonomicznej narodowej kinematografii. Właśnie na Forum, w którego prezydium zasiadli obok siebie m.in. Kawalerowicz, Wajda, Zanussi, Różewicz i Kieślowski, o tej koncepcji dyskutowano i z aplauzem ją przyjęto. Niestety, kilka miesięcy później stało się to już nieaktualne, 13 grudnia 1981 roku wprowadzono stan wojenny, wśród internowanych znalazło się wielu filmowców, zaś samo SFP, podobnie jak inne związki twórcze, zostało zawieszone. Równie ważne i nie mniej dramatyczne było Forum w 1988 roku, na którym Wojciech Marczewski zadał publicznie słynne pytanie: *Koleczy, czy musieliście zrobić wszystkie te filmy?*

G JAK GDYNIA DZIECIOM

Polskie Kino Młodego Widza to sztandarowy program – które w ubiegłym roku stuknęło dwadzieścia lat – Koła Realizatorów Filmów dla Młodego Widza. Jego punktem kulminacyjnym jest coroczny udział w gdynskim festiwalu. W sekcji noszącej nazwę

Gdynia Dzieciom mieszczą się projekcje premierowych i klasycznych filmów dla dzieci i młodzieży, fabularnych, animowanych, a ostatnio także dokumentalnych. Towarzyszą im liczne spotkania i warsztaty, a wszystko to dla rozentuzjanzmowanych młodych widzów, którzy zawsze wypełniają po brzegi festiwalowe sale. I to nie tylko gdynskie, także w okolicznych miejscowościach, niezwykle aktywnie działa tzw. Wędrująca Gdynia Dzieciom. To niezwykle cenna inicjatywa, wszak czym *skorupka za młodo nasiąknięcie...*

H JAK HOLLAND

Rekordzistką gdańsko-gdynskiego festiwalu jest Agnieszka Holland: „Gorączka” (1980) dostała Złote Lwy Gdańskie w 1981 roku, „Kobieta samotna” (1981) – Nagrodę Specjalną Jury siedem lat później, po ściganiu filmu z półki, „Pokot” (2017) nagrodzono za reżyserię w 2017, „W ciemności” (2011) wygrało gdynski festiwal w 2012, „Mr. Jones” (2019) w 2019, a „Zielona granica” (2023), którą swym laurem obdarowała także publiczność – w 2024 roku. Platynowe Lwy za całokształt twórczości trafiły do Holland cztery lata temu, na 46. imprezie. *Moje filmy mówiły o pogardzie i nienawiści, o reżimach dzielących ludzi, politykach, którzy grają strachem i manipulują opinią publiczną, o skorumpowanych mediach. Miałam świadomość, że ten czas nie minął, ale zasnął i może się obudzić, jeśli nie będziemy czujni. To się niestety dzieje...* – powiedziała laureatka, odbierając tę zaszczytną nagrodę.



FOT. ANNA BOBROWSKA / FPFF

REKORDZISTKA AGNIESZKA HOLLAND ODBIERA ZŁOTE LWY W 2019 ROKU

I JAK INNE SPOJRZENIE

W roku 2015 utworzono nową sekcję konkursową Inne Spojrzenie, gdzie miały być prezentowane filmy – jak ujęto to w regulaminie – *w twórczy sposób poszerzające granice kina*. I tak się rzeczywiście stało, w 2015 roku Złotym Pazurem uhonorowano „Śpiewający obrusik” (2015) Mariusza Grzegorzka, w 2016 – ex aequo „Biuro budowy pomnika” (2016) Karoliny Breguły i „Elderly” (2015) Piotra Dumay, w 2017 – „Photon” (2017) Normana Leto, w 2018 – „Ninę” (2018) Olgi Chajdas.

Z biegiem lat jednak zatarły się kryteria i do Innego Spojrzenia zaczęły trafiać filmy, które nie mieściły się w Konkursie Głównym, a warto było je pokazać, choć *w twórczy sposób nie poszerzały granic kina*, jak choćby „Tarapaty” (2017) Marty Karwowskiej, przygodowy film dla dzieci, czy „Theatrum Magicum” (2017), krótkometrażowa impresja zainspirowana „Paradami” Jana Potockiego, kinem Georges’a Mélièsa i przygodami barona Münchhausena. Z sekcji zrezygnowano, pozostawiając jednak w puli nagród Konkursu Głównego – Złoty Pazur, od ubiegłego roku ma on swojego patrona, którym został Andrzej Żuławski.

J JAK JURORZY

Festiwalowym sądom konkursowym przewodniczyli zazwyczaj reżyserzy, choć zdarzały się wyjątki, w 1978 szefował jury Ernest

Bryll, poeta, dramatopisarz i scenarzysta, w 1984 – prof. Jerzy Toeplitz, znakomity historyk kina, a w 2015 – Allan Starski, wybitny scenograf, laureat kilkudziesięciu prestiżowych nagród, z Oscarem na czele.

W czasach peerelowskich w składzie jury znajdował się obowiązkowo ministerialny urzędnik, jak choćby Jerzy Bajdor, dyrektor Zespołu Programu i Rozpowszechniania Naczelnego Zarządu Kinematografii w edycji pierwszej, choć oczywiście przeważali w nim przedstawiciele branży, głównie reżyserzy, operatorzy, aktorzy, kompozytorzy, scenarzyści. Z biegiem lat coraz mniej było w jury krytyków czy dziennikarzy filmowych – w pierwszej edycji aż czterech, ostatnio pojawiają się raczej sporadycznie. Często do jury zapraszano pisarzy, których książki były przenoszone na ekran (m.in. Jerzy Andrzejewski, Janusz Przymanowski, Władysław Terlecki, Józef Hen, Paweł Huelle, Jerzy Pilch, Janusz Anderman, Olga Tokarczuk), niekiedy pojawiały się osoby spoza branży, jak choćby Anda Rottenberg, Andrzej Mleczko, Zbigniew Hołdys, Adam Michnik czy ks. Józef Tischner.

Od 1993 roku zaczęto zapraszać, od czasu do czasu, uznane osobistości z zagranicy, w 1993 gościliśmy m.in. Branko Lustiga, producenta mającego na koncie dwa Oscary, czy Lindsaya Andersona, wspianego angielskiego reżysera, który pełnił nawet w Gdyni funkcję honorowego przewodniczącego jury, w 2011 – Ari Folmmana, izraelskiego reżysera, scenarzystę i producenta, a w roku ubiegłym – Davida Ondříčka, znanego czeskiego filmowca. Do dość niekonwencjonalnej sytuacji doszło w Gdyni w 1989 roku. W związku z zachodzącymi w kraju przemianami społeczno-politycznymi uznano, że dotychczasowa formuła festiwalu się dopełniła, wobec czego zrezygnowano z przeprowadzenia konkursu i powoływania jury. Konkurs zastąpił cykl pokazów w trzech sekcjach, przyznano jedynie nagrody pozaregulaminowe.

K JAK KONKURSY

Solą festiwalu jest oczywiście Konkurs Główny, w pierwszych trzech edycjach wyróżniano w nim dwie kategorie filmów: kinowe i telewizyjne. W 2002-2010 odbywał się także Konkurs Kina Niezależnego, a w latach 2007-2016 – Konkurs Młodego Kina. Od roku 2015 przeprowadza się Konkurs Fabularnych Filmów Krótkometrażowych, którego nazwę w 2017 roku skrócono do Konkursu Filmów Krótkometrażowych. W latach 2015-2018 miał miejsce Konkurs Inne Spojrzenie (zob. I jak Inne Spojrzenie). W latach 2020-2023 odbywał się także Konkurs Filmów Mikrobudżetowych (tu zastosowano kryterium ekonomiczne, co wydaje się nieco kuriozalne), a w roku ubiegłym powołano nową sekcję – Perspektywy, której filmy ubiegają się o Szaferowe Lwy (tu zastosowano kryterium artystyczne, co jest najbardziej sensowne). Reasumując, na tegorocznym, jubileuszowym festiwalu odbędą się trzy konkursy – Główny, Perspektywy i Filmów Krótkometrażowych.

L JAK LINDA

Bogusław Linda za rolę anarchisty Gryziaka w uhonorowanej Złotymi Lwami Gdańskimi „Gorączce” (1980) Agnieszki Holland odebrał na 8. festiwalu (1981) aktorskie wyróżnienie. Sześć lat później w konkursie znalazło się sześć filmów z jego znaczącym udziałem, były to najczęściej role wiodące, w jednym nawet przypadku – *potrójna* główna rola. Te filmy to: „Magnat” (1986) Filipa Bajona, „Maskarada” (1986) Janusza Kijowskiego, „Matka Królów” (1982) Janusza Zaorskiego, „Przypadek” (1981) Krzysztofa Kieślowskiego, „W zawieszeniu” (1986) Waldemara Krzystka i „Wolny strzelec” (1981) Wiesława Saniewskiego.

Do tej swoistej aktorskiej retrospektywy w ramach Konkursu Głównego doszło za sprawą cenzury, która większość filmów z udziałem Lindy kierowała na półki. *Czuję się jak idiota. Ale to naprawdę nie moja wina* – powiedział mi wtedy w wywiadzie dla „Gazety Festiwalowej”. Role w „Magnacie” i „Przypadku” przyniosły mu wówczas nagrodę za najlepszą kreację, cztery lata później taką samą nagrodę otrzymał za trzy role – w „In flagranti” (1991) Wojciecha Biedronia, „Kanalii” (1990) Tomasza Wiszniewskiego i „Krollu” (1991) Władysława Pasikowskiego. Kolejne trofea dostał w 1992 roku za rolę Franza Maurera w „Psach” (1992) Władysława

Pasikowskiego a trzy lata później za „Tatę” (1995) Macieja Ślesickiego, w którym wcielił się w tytułowego bohatera.

Warto wspomnieć, że na 26. festiwalu wyreżyserowany przez niego „Sezon na leśnicza” uznano za najlepszy film komediowy (Nagroda Video Studio Gdańsk), publiczność także polubiła ten film (Nagroda Stowarzyszenia „Kina Polskie” – Srebrny Bilet za 210 tysięcy widzów).

JAK ŁAPIŃSKA

Dyrektorka artystyczna gdyńskiego festiwalu. Joanna Łapińska z zawodu jest psycholożką (absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego), z zamiłowania – kinomanką. Od ponad dwóch dekad zawodowo zajmuje się kinem, organizując festiwale i konsultując projekty filmowe. W latach 2002-2016 była dyrektorką artystyczną Nowych Horyzontów, a następnie pełniła funkcję dyrektorki programowej Festiwalu Transatlantyk. Zanim objęła funkcję dyrektorki artystycznej festiwalu w Gdyni, była szefową sekcji Gdynia Industry. Jest członkinią Europejskiej Akademii Filmowej, ekspertką Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Mazowieckiego i Warszawskiego Funduszu Filmowego oraz Łódzkiej Komisji Filmowej. Na pytanie: *Jakiej Gdyni byś chciała?* zadane przez Bartosza Marca na naszych łamach („Kino” 7/2025), odpowiedziała: *Otwartej, uważnej i wrażliwej.*

M JAK MORALNY NIEPOKÓJ

W 1979 roku triumfował „Amator” (1979) Krzysztofa Kieślowskiego. To wydanie festiwalu zapamiętałem najbardziej. Było ogromnie udane, ale – nade wszystko – to był mój pierwszy festiwalowy raz, właśnie wtedy *zachorowałem* na Gdańsk, a następnie na Gdynię. 6. festiwal zdominowało kino moralnego niepokoju: Feliksa Falka obdarowano nagrodą za scenariusz do „Szansy” (1979), którą sam wyreżyserował, Halinę Łabonarską za kreację w „Aktorach prowincjonalnych” (1978) Agnieszki Holland, Jerzego Stuha za rolę w „Amatorze” i „Szansie”, a Janusza Kijowskiego za reżerski debiut filmem „Kung-fu” (1979).

Tak naprawdę był to jego drugi film, bo debiutancki „Indeks” (1977) trafił na indeks i leżał na półce, pokazano go w Gdańsku dopiero dwa lata później, podczas *solidarnościowej* edycji. A w 1979 roku do Kijowskiego trafiła jeszcze Nagroda Publiczności, za „Kung-fu” oczywiście. Nawiasem mówiąc, ten reżyser podczas studiów w łódzkiej Szkole Filmowej parał się krytyką filmową na łamach tygodnika „Kultura”. I to on wymyślił termin kino moralnego niepokoju, użył go po raz pierwszy podczas Międzynarodowego Seminarium Krytyki, które odbyło się w ramach gdańskiego festiwalu właśnie w 1979 roku.

N JAK NOT

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych zaczął się w wybudowanej w latach 1969-1974 wojewódzkiej siedzibie Naczelnej Organizacji Technicznej (NOT) w Gdańsku, a precyzyjnie w Domu Technika, modernistycznym budynku przy ul. Rajskiej 6. To w jego głównej sali widowiskowej (450 miejsc) organizowano w latach 1974-1986 festiwalowe projekcje, tam odbywały się coroczne fora Stowarzyszenia Filmowców Polskich (zob. F jak forum), w mniejszych salach – konferencje prasowe i spotkania dyskusyjne, a na schodach prowadzących do kawiarni podczas 4. edycji w 1977 roku dziennikarze wręczali Andrzejowi Wajdzie słynną cegłę (zob. C jak cegła). Od 2012 roku funkcjonuje tu Scena Teatralna NOT. W 2022 roku budynek wpisano do gminnej ewidencji zabytków.

O JAK OSCARY

Imponująca lawina nagród i wyróżnień, jaka spadła na „Idę” (2013) Pawła Pawlikowskiego (grubo ponad setkę), uwieczniona Nagrodą Amerykańskiej Sztuki i Wiedzy Filmowej (2015), rozpoznała się w Gdyni. Dwa lata przed Oscarem to jego film nagrodzono Złotymi Lwami, a także za rolę kobiecą (Agata Kulesza), zdjęcia (Łukasz Żal, Ryszard Lenczewski) i scenografię (Katarzyna Sobarska, Marcel Sławiński). Swymi trofeami obdarowali go również dziennikarze, Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych oraz Sieć Kin Studyjnych i Lokalnych.





FANI POLSKIEGO KINA POLUJĄ NA AUTOGRAFY

MATERIAŁY Z WYSTAWY „NA FALI CZASU” / FPFF



RECEPCJA FESTIWALOWA



ZAPROSZENIE NA GALĘ FINAŁOWĄ W 1980 ROKU

A jak na narodowym festiwalu powiodło się pozostałym oscarowym nominatom? „Potop” (1974) Jerzego Hoffmana dostał Złote Lwy w 1974 roku, „Noce i dnie” (1975) Jerzego Antczaka i „Ziemia obiecana” (1974) Andrzeja Wajdy – ex aequo w 1975, „W ciemności” (2011) Agnieszki Holland w 2012, a „Zimna wojna” (2018) Pawlikowskiego w 2018. „Panny z Wilka” (1979) Wajdy musiały się zadowolić Nagrodą Specjalną Jury w 1979, jego „Człowiek z żelaza” (1981) – Nagrodą NSZZ „Solidarność” w 1981. „Boże Ciało” (2019) Jana Komasy dostało dziesięć festiwalowych laurów, w tym za reżyserię i scenariusz (Mateusz Pacewicz), a także nagrody PF DKF, Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, Dziennikarzy i Publiczności w 2019, ale Złote Lwy wygrał „Obywatel Jones”, „Katyń” (2007) Wajdy nie startował w gdynim konkursie, a „Twój Vincent” (2017) Doroty Kobieli i Hugh Welchmana i „IO” (2022) Jerzego Skolimowskiego wyjechały z Gdyni bez nagród.

P JAK PLATYNA

W 2005 roku, na 30. festiwalu, Andrzej Wajda, który przewodniczył wówczas jury, został uhonorowany Platynowymi Lwami za całokształt twórczości. Od 2007 roku postanowiono przyznawać Platynowe Lwy corocznie. Laureata nagrody proponuje Rada Programowa w porozumieniu ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich, a przyznaje ją Komitet Organizacyjny Festiwalu. Do tej pory to prestiżowe trofeum otrzymali: Jerzy Kawalerowicz (2007), Stanisław Różewicz (2008), Kazimierz Kutz i Jerzy Hoffman (2009), Janusz Morgenstern (2010), Tadeusz Konwicki i Roman Polański (2011), Witold Sobociński i Jerzy Wójcik (2012), Jerzy Antczak (2013), Sylwester Chęciński (2014), Tadeusz Chmielewski (2015), Janusz Majewski (2016), Jerzy Gruza (2017), Jerzy Skolimowski (2018), Krzysztof Zanussi (2019), Andrzej Barański i Feliks Falk (2020), Agnieszka Holland (2021), Filip Bajon (2022), Allan Starski (2023), Wojciech Marczewski (2024). W tym roku Platynowe Lwy trafią do Ewy Braun, znakomitej scenografki i dekoratorki wnętrz, zdobywczyni Oscara za dekorację wnętrza do „Listy Schindlera” (1993) Stevena Spielberga.

R JAK ROBOTNICZY

Przedostatniego dnia, a właściwie przedostatniej nocy 7. gdańskiego festiwalu w głównej sali widowiskowej Domu Technika doszło do pokazu roboczego materiałów do filmu dokumentalnego „Robotnicy '80”, zrealizowanego na terenie Stoczni Gdańskiej w ostatnich dniach sierpnia 1980 roku przez Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego. Tłok był nieprawdopodobny, nastrój podniosły, projekcja zakończyła się ogromną owacją oraz odśpiewaniem hymnu. A potem poszliśmy pod stocznnię, na plażę, tej nocy nie zmrzyłem oka... Następnego roku festiwal odbywał się w dniach 6-14 września, zaś w pobliskiej hali sportowo-widowiskowej „Olivia” trwał wtedy (5-10.09) Pierwszy Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność”. Część uczestników festiwalu

kursowała bez przerwy między tymi dwoma obiektami, miałem i ja ten przywilej.

S JAK SELEKCJA

Selekcja, zwłaszcza do Konkursu Głównego, nieraz budziła protesty. Najgłośniejsze zdarzyły się w 2019 roku, kiedy nie znalazły się w nim zarekomendowane przez Zespół Selekcyjny pod wodzą Kingi Dębskiej cztery filmy: „Mowa ptaków” Xawerego Żuławskiego, „Interior” Marka Lechkiego, „Supernova” Bartosza Kruhlaka i „Żużel” Doroty Kędzierzawskiej. Według Wojciecha Marczewskiego, ówczesnego przewodniczącego Rady Programowej festiwalu, dotychczas obowiązywała niepisana umowa, wedle której osiem pierwszych filmów z listy sporządzonej przez Zespół Selekcyjny zawsze wchodziło w skład konkursu głównego. Wtedy została ona złamana, cztery pozycje z najlepszej ósemki zostały odrzucone przez Komitet Organizacyjny.

Decyzja ta spotkała się z ogromnym niezadowoleniem środowiska filmowego. W wyniku protestów cała czwórka została włączona do zestawu konkursowego (film Kędzierzawskiej na jej prośbę pokazano rok później). I całe szczęście, że tak się stało: Kruhlak dostał nagrodę za debiut, Żuławski – Nagrodę Jury Młodzieżowego, a „Interior” uhonorowano za najlepszy dźwięk.

43 lata wcześniej nie dopuszczono do konkursu głównego „Zofii” (1976), debiutu fabularnego Ryszarda Czekaja. Jego film pokazano w Gdańsku we wczesnych godzinach przedpołudniowych w tzw. sekcji informacyjnej. Na szczęście poznali się na nim dziennikarze, przyznając mu swoją nagrodę, a także – kilka miesięcy po gdańskim festiwalu – jurorzy Międzynarodowego Festiwalu Filmów Autorskich w San Remo (1977), honorując go Grand Prix.

T JAK TRUDNE CHWILE

Były w czasie trwania festiwalu i momenty tragiczne. 11 września 2001 roku – terrorystyczny atak na World Trade Center. Pamiętam, wychodziliśmy wtedy z sali Teatru Muzycznego po jakiejś projekcji konkursowej, gdy zobaczyłem tłum ludzi przed monitorem telewizyjnym w festiwalowym holu. Na ekranie dwa boeingi uderzające w wieże WTC. Jak w filmie. Ale to nie był film...

19 września 2015, sobota, ostatni dzień festiwalu, słoneczny poranek. Wychodzę przed hotel i nagle dociera do mnie ta tragiczna wiadomość: Marcin Wrona nie żyje! Jak to, przecież dziś przed południem miał udzielać wywiadu Oli Salwie, mojej redakcyjnej koleżance, dla „Magazynu Filmowego”, który prowadziłem. Potwierdzała mi to przecież wczorajszego wieczora. Mieli rozmawiać o „Demonie”, jego nowym filmie. Marcin właśnie wrócił z festiwalu w Toronto, gdzie jego film został bardzo dobrze przyjęty. A tu taka wiadomość. To też nie był film, niestety...

U JAK URWANY FILM

Życie to jest film, bo na przykład gdy ktoś się wódki napije i bez życia leży na podłodze, to mówi, że mu się film urwał – tak twierdzi

Ewaryst Dobdziak, bohater animowanego filmu Juliana Józefa Antonisza „Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia” (1974). Na festiwalach także nieraz się film urywa. Pamiętam, jak podczas pokazu „Kanalii” (1990) Tomasza Wiszniewskiego zasiadający w pierwszym rzędzie Teatru Muzycznego widz zasnął już podczas napisów początkowych. No cóż, zdarza się, był solidnie zmęczony. Tylko że – z biegiem akcji – coraz głośniej chrapał. Nie pomogło mlaskanie, gwizdanie, zwracanie uwagi, poszarpywanie.

Zemsta festiwalowej publiczności za utrudnianie jej oglądania była jednak wyrafinowana. Po napisach końcowych, gdy rozbłyśły światła, cichuteńko, na paluszkach półtora tysiąca widzów wyszło z sali, zostawiając rozkosznie śpiącego kinomana. *Film jest snem* – twierdził Konrad Eberhardt, napisał nawet książkę pod tym tytułem.

W JAK WERDYKTY

Jurorskie werdykty zawsze budzą dyskusje czy kontrowersje, raz mniejsze, raz większe, ale zawsze. To normalne, wszak są one wypadkową gustów zasiadających w konkursowych sądach ludzi, gdyby w ich składzie dokonać zmian, i werdykty byłyby nieco inne (zob. J jak jurorzy).

W 1980 roku od werdyktu końcowego wypracowanego przez jury pod wodzą Leszka Bajera, ówczesnego redaktora naczelnego miesięcznika „Kino”, votum separatum złożył jeden z jurorów. Krzysztof Kieślowski nie zgodził się na nagrodzenie Srebrnymi Lwami Gdańskimi „Zamachu stanu” (1980) Ryszarda Filipińskiego. Jury, przyznając tę nagrodę, kierowało się – jak czytamy w werdykcie – *wagą tematu pokazanego kontrowersyjnie*. Złote Lwy Gdańskie dostał wtedy dość niespodziewanie Kazimierz Kutz za „Paciorki jednego różańca” (1979), choć z kularowych rozmów można było wysnuć, że faworytami są „Constans” (1980) Krzysztofa Zanussiego czy „Wizja lokalna 1901” (1980) Filipa Bajona.

Piętnaście lat później murowanym faworytem uczestników festiwalu był „Pułkownik Kwiatkowski” (1995), brawurowa komedia łotrzykowsko-polityczna Kazimierza Kutza, ze znakomitymi rolami Marka Kondrata i Renaty Dancewicz (oboje nagrodzono); nawet realizator telewizyjnej transmisji z festiwalowej gali często kierował kamery na reżysera. Przyznam, że przed galą napisałem korespondencję do „Gazety Wyborczej”, postanowiłem poczekać na *potwierdzenie* werdyktu i wysłać ją tuż po gali, a następnie udać się spokojnie na końcowy bankiet. Zatytułowałem ją nawet, nawiązując do popularnej piosenki Kabaretu Starszych Panów, „Z Kazimierzem Kutzem na lwy by”, bo to przecież byłoby już trzecie Złote Lwy dla tego reżysera, po „Paciorkach jednego różańca” (1979) w 1980 i „Zawróconym” (1994) w 1994.

A tu nagle Andrzej Wajda, przewodniczący jury, oznajmia na scenie Teatru Muzycznego, że Złote Lwy wędrują do... Juliusza Machulskiego za „Girl Guide” (1995). Była to jedna z większych niespodzianek w moim półwiecznym życiu festiwalowym. Laureat też nie krył zaskoczenia i zapytał ze sceny, czy to rzeczywiście prawda. Szlag trafił bankiet, trzeba było sięść do komputera i pisać nowy tekst, a gdy się już z nim uporałem, w salach bankietowych zobaczyłem prawdziwy krajobraz po bitwie.

Z JAK ZŁOTE LWY

W latach 1974-1978 nagroda nosiła nazwę Lwy Gdańskie, od 1979 do 1993 – Złote Lwy Gdańskie, od 1994 do chwili obecnej obowiązuje nazwa Złote Lwy. W 1976, 1989, 1991 i 1996 nagrody nie przyznano, a kilka razy obdzielono nią *ex aequo* dwa filmy: w 1975 – „Noce i dnie” (1975) Jerzego Antczaka i „Ziemie obiecana” (1974) Andrzeja Wajdy, w 1978 – „Pasję” (1977) Stanisława Różewicza i „Bez znieczulenia” (1978) Andrzeja Wajdy, w 1988 – „Krótki film o miłości” (1988) i „Krótki film o zabijaniu” (1987), oba w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego, w 1993 – „Kolejność uczuć” (1993) Radosława Piwowarskiego i „Przypadek Pekosińskiego” (1993) Grzegorza Królikiewicza. Reasumując, liczba się zgadza, czterokrotnie nagród nie przyznano, czterokrotnie obdarowano nimi podwójnie. Rekord należy do Agnieszki Holland, której filmy triumfowały czterokrotnie (zob. H jak Holland). ■



stowarzyszenie
kin
studyjnych

FILM W REŻYSERII GIUSEPPE TORNATORE



OD 12 WRZEŚNIA
TYLKO W KINACH STUDYJNYCH

PHILIPPE NOIRET • JACQUES PERRIN • SALVATORE CASCIO
MARCO LEONARDI • AGNESE NANO

Scenariusz i reżyseria: GIUSEPPE TORNATORE

Muzyka: ENNIO MORRICONE

Produkcja: Włochy, Francja, 1988

Dystrybucja: STOWARZYSZENIE KIN STUDYJNYCH



„TRZY MIŁOŚCI”: MARCIN CZARNIK, MARTA NIERADKIEWICZ, MIESZKO CHOMKA

KIEDY JAK NIE TERAZ

Z REŻYSEREM ROZMAWIA PIOTR CZERKAWSKI

W kulturze, zwłaszcza polskiej, o kryzysie wieku średniego u mężczyzn powiedziano już sporo. Tymczasem w przypadku kobiet wydaje się on dużo bardziej wielowymiarowy i dojmujący – w swoim nowym filmie opowiada o tym Łukasz Grzegorzek.

– Rozmowę o tym filmie mogę zacząć, powtarzając fundamentalne pytanie, jakie zadaje jeden z bohaterów. Jaki jest twój ulubiony gatunek porno?
– Amatorskie. *Homemade*.
– Dlaczego?
– Bo tylko w nim jest odrobina prawdy.

– W „Trzech miłościach” (2025) próbujesz szukać prawdy o seksualności w ramach kultury *oficjalnej*. W Polsce musisz czuć się w tych wysiłkach osamotniony.
– Niekoniecznie. Było w naszej pruderyjnej kulturze trochę wyjątków od reguły – na przykład Witold Gombrowicz. Nie bez

powodu monolog, który Lena wygłasza w spektaklu grany w „Trzech miłościach”, wzięłam z jego „Kosmosu”.

– Ciekawe, że to książka może i śmiała, ale jednak mroczna. Pewnie najmroczniejsza w całym dorobku pisarza.



FOT. WERONIKA BILSKA



skądinać bardzo przejmującej, i zamiast się roztkliwiać, obrócił ją w żart.

– Jednak, choćby nie wiem jak walczył z zasufladkowaniem, i tak skończył w zbiorowej świadomości z gębą pisarza liberalnego i zbuntowanego. Taka gęba jest może mniej szpetna niż inne, ale to zawsze gęba.

– Gombrowicz, mimo całej swojej otwartości, w pewnym sensie na zawsze pozostał produktem polskiej szlachty i ziemiaństwa. Nie bez powodu dopuścił do głosu swoje instynkty dopiero w Argentynie, gdy znalazł się daleko od wścibskich spojrzeń i czuł, że nikt nie może go przyłapać ani ocenić.

– Chyba wszyscy marzymy o znalezieniu w sobie takiej odwagi. Gombrowicza zainspirował do niej daleki wyjazd, Lenie z „Trzech miłości” wystarczyły okrągłe, czterdzieste urodziny. Dla ciebie czterdziestka również okazała się ważną cezurą?

– Tak, choć z trochę innych, bardziej zewnętrznych powodów. Moje czterdzieste urodziny przypadły na pierwszy dzień lockdownu. Wieczór wcześniej pisałem do znajomych, że chyba odwołam imprezę, ale namówili mnie, żebym tego nie robił. W dzień urodzin poszedłem więc do Biedronki, żeby zrobić zakupy, ale okazało się, że półki są przetrzebione, bo ludzie w panice wykupili podstawowe produkty. Nie miałem wyjścia, zawiesiłem tamte urodziny do odwołania i skutek jest taki, że nie zorganizowałem ich do dziś.

– Sprytny sposób na zachowanie wiecznej młodości.

– Albo chociaż odroczenie wyroku.

Miranda July, którą ostatnio czytałem, pisze zresztą, że czterdziestka nie jest taka ważna, a w dzisiejszych czasach naprawdę istotną cezurą, autentycznie dzielącą życie na pół, są urodziny czterdzieste piąte.

– Obchodziłeś je w tym roku, na kilka miesięcy przed premierą „Trzech miłości”. Przyadek? Nie sądzę.

– Mimo wszystko nie chciałem robić filmu o sobie. W kulturze, zwłaszcza polskiej, o kryzysie wieku średniego u mężczyzn powiedziano już sporo. Tymczasem

– W czym właściwie przejawia się ta gwałtowność?

– W przemianach życia seksualnego – kobiecie libido często spada wtedy wręcz do zera.

– Nic dziwnego w takim razie, że przed upadkiem w przepaść Lena próbuje po raz ostatni wejść na szczyt. Czy podjęta przez nią decyzja, by spróbować w swoim życiu czegoś zupełnie nowego, można porównać do ryzyka, które podejmujesz w „Trzech miłościach” jako reżyser?

– Pewnie tak. W filmie identyfikuję się nie tylko z Leną, bo równie bliskie są mi postacie Jana i Kundla, ale rzeczywiście w jednej z wersji scenariusza moja bohaterka pyta retorycznie *Kiedy, jak nie teraz?*, a ja mógłbym powtórzyć to zdanie za nią.

– Ma to sens. Odniosłeś już pewien sukces i wypracowałeś pozycję, więc siłą rzeczy możesz pozwolić sobie na więcej niż jako debiutant, który pukał do różnych drzwi ze scenariuszem „Kampera” (2016).

– Myślę o tym trochę inaczej. Nie wiem jak będzie za ileś lat, być może w ogóle nie będę robił filmów, ale na ten moment czuję po prostu, że w gatunku *dramedy*, czyli tak zwanej *życióweczki*, nie mam już nic więcej do powiedzenia. Gdybym brnął w to dalej, czułbym, że się powtarzam. Trochę jak Rolling Stones, który od lat śpiewają na koncertach „I Can’t Get No Satisfaction”.

– Postanowiłeś więc postąpić jak swego czasu Bob Dylan, odłożyć na bok gitarę akustyczną i wziąć do ręki elektryka.

– Albo jak Iggy Pop, który flirtuje z różnymi gatunkami i – jak sam przyznał w jednym z wywiadów – nieustannie zdradza swoją publiczność, co stanowi w jego odczuciu przepis na długowieczność.

– Ale przecież zamiast zdradzać, można zbudować z nią stabilną, pocziwą relację, w spokoju doczekać złotych godów i nagród za całokształt twórczości.

– Tyle że mnie coś takiego nie interesuje nawet jako widza. Nie chcę wyjść na aroganta, bo ktoś może powiedzieć coś podobnego o moich starszych filmach, ale kiedy

Łukasz Grzegorzek (ur. 1980) – reżyser i scenarzysta. Absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Przez dziesięć lat robił spoty ramówkowe dla telewizji, reklamy, teledyski, co stanowiło świetną naukę filmowego warsztatu. W 2016 roku zadebiutował w pełnym metrażu „Kamperem”, który w pewnych kręgach uznawany jest za film pokoleniowy. Równie dobrze przyjęta została zrealizowana dwa lata później „Córka trenera”, nagrodzona m.in. w Cottbus, Krakowie czy Łodzi. W 2021 roku nakręcił „Moje wspaniałe życie”, które przyniosło mu nagrodę za reżyserię na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

– A dla mnie przede wszystkim dowcipna i przewrotna. Gombrowicz w ogóle wydaje mi się zabawnym gościem. Lubię go choćby za nieustanne uciekanie od jednoznaczności. Widać to w „Pornografii” albo „Trans-Atlantyku”, w którym wziął na warsztat elementy swojej własnej biografii,

w przypadku kobiet wydaje się on dużo bardziej wielowymiarowy i dojmujący. Wspomniana July pisze, że u mężczyzn zmiany hormonalne przypominają zejście z łagodnego wzniesienia w dół doliny, a u kobiet są jak gwałtowny upadek w przepaść.

idę do kina, nie lubię sytuacji, gdy nie mogę rozpoznać podpisu reżysera i wyobrazić sobie, kim właściwie jest człowiek, który przemawia do mnie zza kamery. Ale przede wszystkim myślę, że filmy bezpieczne i przewidywalne zniechęcają widzów do wyjścia do kina, bo po prostu



kino wokół nas. „TRZY MIŁOŚCI”

▶ nie przystają do dzikich czasów, w których żyjemy.

– **Równie dobrze ktoś mógłby jednak powiedzieć, że nie przystaje do nich wykorzystywany w „Trzech miłościach” thriller erotyczny, a więc gatunek, który przeżywał swój złoty okres na przełomie lat 80. i 90.**

– To pewnie zależy od podejścia. Może rzeczywiście ten gatunek nie sprawdza się już jako metafora zbiorowych lęków, ale charakterystyczna dla niego skłonność do kampowej przesady, która inspiruje mnie najbardziej, wydaje się ponadczasowa.

– **Ponadczasowe nie jest w tamtych filmach na pewno spojrzenie na role płciowe w społeczeństwie.**

– Pod tym względem rzeczywiście chcieliśmy pójść z duchem czasu. W naszym odczuciu Lena absolutnie nie została potraktowana w „Trzech miłościach” przedmiotowo. Jeśli rozłożysz film na czynniki pierwsze, zauważysz, że w scenach erotycznych to mężczyzna dogadza kobiecie, a nie odwrotnie. Idąc tym tropem, chcieliśmy maksymalnie rozmyć na ekranie granice między ofiarą i oprawcą.

– **Żeby jeszcze bardziej skomplikować sytuację, w „Trzech miłościach” pojawia się jeszcze ten trzeci.**

– Dzięki niemu erotyka w końcówce filmu skręca w rejony, które części widzów na pokazach testowych wydały się wręcz szokujące.

– **Poważnie? Nie wiem jak to o mnie świadczy, ale osobiście liczyłem, że wykażecie się jeszcze większą odwagą.**

– To tylko dowodzi, że wrażliwość widzów bywa bardzo różna. Po niektórych pokazach testowych byłem przerażony, że nikt się ani razu nie zaśmiał, na sali panował absolutny stupor i cisza. Komentując finałową scenę erotyczną, ludzie mówili, że była po prostu niesmaczna.

– **Nie wiem jak na to zareagować. Naprawdę?**

– Powiem ci jeszcze więcej. W zeszłym roku robiliśmy casting do roli Jana. Zaprosiłem pierwszych trzech aktorów i żaden z nich ostatecznie się nie pojawił. Pierwszy zrezygnował po lekturze scenariusza, drugi uciekł na dwie godziny przed castingiem, kiedy wszystko było już gotowe. Trzeciego natomiast próbowałem namawiać tak długo aż poczułem, że zaczynam gwałcić go psychicznie i zrezygnowałem. Tak że jeśli mówisz, iż liczyłeś w naszym filmie na więcej, następnym razem zapraszam na casting.

– **Challenge accepted, choć obawiam się, że będziesz musiał wtedy zrobić stuprocentową komedię. Gdy do roli Jana zaangażowałś Marcina Czarnika, problemy z pruderią automatycznie zniknęły?**

– Marcin wykazał się wielką otwartością, ale i tak granie scen erotycznych było dla niego – pięćdziesięcioletniego aktora – dużo większym wyzwaniem niż dla Marty Nieradkiewicz albo Mieszka Chomki, którzy prezentują już zupełnie inne podejście do

cielesności. W przypadku Marcina nawet praca nad pocałunkiem z innym facetem musiała zająć nam kilka tygodni.

– **Myślisz, że to kwestia pokoleniowa?**

– Na pewno, ale też silnie indywidualna. Ciekawie pisze o tym Ewa Wanat, która w książce „Pieprzyć wstyd” przypomina o cenie, jaką wciąż płacimy za to, że – żyjąc po niewłaściwej stronie żelaznej kurtyny – nie przeżyliśmy rewolucji obyczajowej 1968 roku.

– **Coś w tym jest.**

– No właśnie. Potrafisz podać przykład polskiego filmu z mocnymi scenami erotycznymi?

– „365 dni”... Żartowałem. Powiedzmy, że „Imago” (2023) Olgi Chajdas.

– No to jeden.

– **W sumie nie ma tam żadnej szczególnie mocnej sceny, a Olga i tak wspominała mi na tych łamach, że po premierze ktoś podszedł do niej oburzony i zapytał: Dlaczego tak głośno, dlaczego tak nago?**

– Doskonale ją rozumiem. Podczas rozmowy z komisją decydującą o dofinansowaniach jeden z ekspertów powiedział, że nasz scenariusz to kieszonkowa literatura erotyczna.

– **Może się powtarzam, ale nie wyobrażam sobie, żeby ten człowiek miał mniej niż czterdzieści lat.**

– No to uważaj – kiedy robiliśmy casting do roli Kundla, dwaj młodzi, dobrze kojarzący się aktorzy też od razu zastrzegli, że na pewno nie są otwarci na żadne odważniejsze sceny erotyczne. Ale muszę przyznać, że większość młodych kandydatów na Kundla rzeczywiście miała zdrowe podejście do tekstu.

– **Pamiętasz kiedy ty sam wybyłeś się podobnego wstydu?**

– Wcale się nie wybyłem i właśnie dlatego zrobiłem ten film. Zgadzałem się z Pawłem Jarodzkiem z grupy Luxus, który powiedział kiedyś, że jeśli w kontakcie z jakąś sferą czujesz wstyd i zażenowanie, to nie uciekaj, tylko przełam się i właśnie tam zacznij grzebać artystycznie, bo wtedy stworzysz coś wartościowego, a przynajmniej autentycznego.

– **Myślisz, że sztuka bywa w takich sytuacjach formą autoterapii?**

– Albo dowodem, że jesteśmy bardziej wielowymiarowi niż nam się wydaje. Sam – przez prawie trzydzieści lat dorosłości – przeżyłem tyle zmian stylu życia, że już się do żadnego nie przywiązuję.

– **Na czym polegały te zmiany?**

– Najpierw długo funkcjonowałem w reżimie sportowca, potem odreagowywałem to, nieustannie imprezując w akademiku. A później przez lata pracowałem w mediach, wzięłem kredyt we frankach na kupno mieszkania na Ursynowie, ożeniłem się, zostałem ojcem dwójki dzieci. Bardzo mieszczańsko, prawda? W międzyczasie zacząłem kręcić filmy, ale nie traktuję tego jako sposobu ucieczki od codzienności czy wentylu bezpieczeństwa. Nie mam żadnego

FOT. ALEXANDRA CHROCHOWSKA

Jeśli w kontakcie z jakąś sferą czujesz wstyd, to właśnie tam warto grzebać artystycznie.

planu na przyszłość i nie muszę go mieć. Życie pisze różne scenariusze i jestem na nie otwarty.

– **I naprawdę nie czujesz potrzeby, by wśród tych ciągłych zmian zachowywać jakąś spójność?**

– Jeśli już, to najwięcej dają mi w tym kontekście spotkania z ludźmi, z którymi znam się od wielu lat. Rozmawiając z nimi, najłatwiej zauważyć, że choć pod wieloma względami się zmieniliśmy, pod innymi pozostaliliśmy tacy sami. Mnie wydaje się na przykład, że zamiłowanie do kampu, które wiele osób oglądających „Trzy miłości” traktuje jako coś zaskakującego, było dla mnie charakterystyczne od zawsze.

– **Jak zauważył jeden z moich kolegów po fachu, nigdy wcześniej nie stworzyłeś postaci równie antypatycznej jak Jan.**

– Nie odbieram tego w ten sposób. Mam wrażenie, że „Trzy miłości” są zbudowane tak, że każdy z widzów – zależnie od swojej wrażliwości – może wybrać swojego ulubionego bohatera.



MARTA NIERADKIEWICZ

– Jeśli tak, to osobiście stawiam na Lenę.
 – Ciekawe. Dlaczego?
 – Jesteśmy w podobnym wieku i – podobnie jak ona – czuję, że mam już trochę doświadczenia, a jednocześnie wciąż zachowuję apetyt na życie.
 – Tylko że u Leny chęć zaspokojenia tego apetytu jest podszyta desperacją, prawda?
 – Oczywiście. Ale w porównaniu z Janem Lena i tak zachowuje się jak pocziwa dziewczyna z sąsiedztwa.
 – Mnie się wydaje, że Jan – na swój chory sposób – jest niezwykle lojalny i oddany. Dużo widzę wokół siebie męskiej energii tego rodzaju.
 – Może to znak, że musisz zmienić otoczenie?
 – Byłoby trudno, bo sporo z Jana widzę również w sobie.
 – W jakim sensie?
 – Tak jak on mam w sobie skłonność do podglądactwa, lubię uczestniczyć w cudzym życiu, wiedzieć co tam u kogo. Takich osób jest wiele, więc żyjemy w czasach,

w których ludzie otwierają się przed innymi dużo bardziej niż kiedyś, a tajemnica staje się towarem luksusowym.

– To kwestia narcyzmu, który każe nam wierzyć, że ludzi naprawdę obchodzi to, co dzieje się w naszym życiu?

– Ale ta wiara nie jest bezpodstawną, bo zawsze znajdują się tacy, których to jednak obchodzi. Czasem nawet bardziej niż byś oczekiwał.

– Właśnie tak Jan zachowuje się wobec Leny.

– On jest w swoich wysiłkach heroiczny, dojmujący, idzie po swoje wbrew wszystkim i wszystkim.

– Prawdziwy romantyk.

– Tak jest – upadły romantyk.

– Ok, zwracam honor. To rzeczywiście brzmi jak archetyp polskiego mężczyzny.

– W jakimś stopniu pewnie archetyp, ale muszę podkreślić, że postacie w „Trzech miłościach” zostały skonstruowane na podstawie autentycznych historii, które zostały przeze mnie zasłyszane albo przeżyte.

– Przeżyte?

– Cóż, punkt wyjścia do pisania scenariusza był taki, że jako dwudziestoparoletni student prawa uwikłałem się w związek z czterdziestoletnią kobietą. Scenariusz jest wariacją na temat tamtej sytuacji. Zgadza się punkt wyjścia, w którym dwudziestoparoletni chłopak pojawia się w życiu dwójki pozornie dorosłych, ale bardzo niedojrzałych ludzi i nie wiadomo, kto tu właściwie kogo rozgrywa, choć spodziewamy się, że w tej grze nie będzie zwycięzców i wszyscy wyjdą z niej poharatani.

– Nie bałeś się, że traktując bohaterów w ten sposób, zostaniesz wzięty za moralistę?

– Nie, bo przerabiałem to już przy „Moim wspańiałym życiu” (2021). Zrozumiałem wtedy, że jeśli ktoś czuje potrzebę, żeby oceniać moich bohaterów, decydować, że ktoś spośród nich jest dobrym a ktoś złym, głupim albo pustym człowiekiem, to w ten sposób mówi więcej o sobie niż o mnie.





– Obawiam się, że takich reakcji będzie z biegiem czasu coraz więcej.
– Możliwe. Wszyscy zamykamy się w Okopach Świętej Trójcy naszych małych banieczek i za chwilę każdy będzie miał już swoją jednoosobową banieczkę, z której będzie zarządzał światem. To jest smutne. A przecież przechodzenie między tymi barierami, nawet jeśli coraz trudniejsze i bardziej niewdzięczne, wciąż wydaje się znacznie ciekawsze niż uparte tkwienie w środku.

– Skoro mowa o wyzwaniach, chciałbym wrócić do odwagi, z jaką w „Trzech miłościach” pokazujesz erotyczne napięcie między bohaterami. W jaki sposób udało ci się zbudować na planie chemię pomiędzy Leną a Kundlem?

– Ważny punkt odniesienia stanowiły dla mnie fotografie Nan Goldin. Zainspirowany serią zdjęć, w których Nan przyłapywała nago różne osoby znajdujące się w sytuacjach bardzo intymnych, zrobiłem Marcie i Mieszkowi taką kilkugodzinną sesję tuż przed wejściem na plan. Wyszło to wspaniale i mam nadzieję, że oboje zbiorą się kiedyś na odwagę, żeby ją opublikować.

– Co konkretnie dała wam ta sesja?
– Przekonanie, że odpowiednio sfotografowana erotyka może być piękna i zmysłowa, mieć w sobie coś metafizycznego.

– Gdy patrzy się na Lenę, nie sposób się nie zgodzić.

– Na pewno widać po niej, że lubi swoje ciało. Tak samo jak Kundel i zupełnie odwrotnie niż Jan, który jest nieustannie spięty i tak naprawdę nigdy nie miał z własnym ciałem dobrego kontaktu.

– Dopiero Kundel uświadamia Janowi, że może być odbierany jako ktoś atrakcyjny. Co znamienne, Jan nie wie jak na to zareagować.

– Kundel mówi mu wtedy, że nie umie przyjmować komplementów, a Jan odpowiada po prostu: *Takie pokolenie*. Muszę przyznać, że sam mógłbym się pod tym podpisać. Tak samo zresztą jak pod deklaracją o trudnej relacji z ciałem.

– A robisz chociaż w tej trudnej relacji jakiś postęp?

– Zaczynam bardziej dbać o siebie fizycznie i uprawiam więcej sportu niż kiedyś, żeby dłużej korzystać z dobrej jakości życia.

– Skoro mowa o sporcie, kto jest lepszym tenisistą – ty czy Magnus von Horn?

– Powiem nieskromnie, że ja. Magnus dużo trenował jak był młody, jest bardzo ładnie technicznie ułożony, ma piękny styl, szczególnie z forhendowej strony, ale nie grał w turniejach i to widać, bo – jak powiedział Rafa Nadal – musisz zepsuć wcześniej dziesięć tysięcy piłek, żeby dobrze zagrać tę najważniejszą na Wimbledonie. Magnusowi trochę więc jeszcze brakuje, ale radzi sobie naprawdę nieźle.

ROZMAWIAŁ PIOTR CZERKAWSKI

RECENZJA FILMU „TRZY MIŁOŚCI” STR. 73

CIĄGŁE TACY SAMI

Z REŻYSEREM ROZMAWIA
KUBA ARMATA

Kino to zabawa dla młodych. Kino to ciężka robota dla młodych. Kino to pasja i wiara młodych ludzi, szczególnego typu wrażliwców i twardzieli jednocześnie... –
mówi Władysław Pasikowski.

Czego możemy się spodziewać po filmie, który ma być jego ostatnim zawodowym spotkaniem z Bogusławem Lindą po ponad trzech dekadach współpracy?

– Jaka była geneza „Zamachu na papieża” (2025) – czy to producenci, z którymi zresztą już pan współpracował, przysłali z tym pomysłem, czy odwrotnie – był to jeden ze scenariuszy, które leżały gotowe u pana w szufladzie i czekały na swój czas?

– Jeszcze inaczej. Nakręciliśmy z Bogusławem Lindą film „Psy 3. W imię zasad” (2020), który był pomysłem producentów, ale z którego byliśmy dosyć zadowoleni. Ja trochę bardziej... Minęło kilka lat i Bogusław do mnie zadzwonił, mówiąc, że ma pomysł.

Jaki? – zapytałem, a on, żeby nakręcić film. – Jaki? – zapytałem, a on, że takie szczegóły to już zostawia w moich rękach...

Ponieważ kręcimy razem filmy od wielu lat i są one dosyć nieprawdopodobne, szukamy zawsze pretekstu, by je uprawdopodobnić, na ogół, przepraszam za archaizm, w gazetach. Patrzymy, co tam ciekawego w polityce – rewolucja Solidarności, to nie dla nas... Ubecja zaciera ślady swojej działalności, to się nada... Wojna na Bałkanach, bardzo się nadaje... Pierwszy Polak





„ZAMACH NA PAPIEŻA”: BOGUSŁAW LINDA

w kosmosie, to też nie dla nas, ale mieliśmy też pierwszego Polaka na tronie papieskim, a już zamach na niego to coś dla nas.

– Podobnie jak „Jack Strong” (2014) czy „Kurier” (2019), „Zamach na papieża” nie jest historyczną rekonstrukcją, a filmem inspirowanym prawdziwymi wydarzeniami. Ile jest w nim zatem faktów, a ile fikcji i co daje panu wprowadzenie elementów fikcyjnych do tych opowieści?

– Pół na pół, odpowiem bezbarwnie, ale to pół, wprowadzone przeze mnie, czyli fikcyjne, jest ważniejsze. Weźmy „Kuriera”. Spotkał się z przeważającymi opiniami, że JNJ [Jan Nowak-Jeziorański – przyp. aut.] zasługiwał na lepszy film. Pewnie tak, pewnie każdy zasługuje na lepsze, ale coś czuję, że ci opiniodawcy nie czytali „Kuriera z Warszawy”. Mieli do mnie pretensje, że ciamajda, a nie James Bond. Tylko to, co im się nie podobało, zdarzyło się naprawdę. Przebiegał się za kolejarza, złamał rękę przy drugim skoku spadochronowym, nie umiał jeździć na rowerze, wyłożył walizkę na podróż do Warszawy angielską gazetą, uciekł z punktu kontaktowego, biorąc malarzy za tajniaków.

Natomiast nie wydarzyło się nic z tego, co także było w filmie, że Niemcy go szukali, że w ogóle się nim interesowali, że strzelał do żandarmów, że miał romans z niemiecką szpiegową... Moim zdaniem film oparty tylko na faktach byłby ciekawszy, ale boję się, że wtedy nawet te pół miliona widzów by nie poszło do kina... A robię filmy dla nich, nie jak moi koledzy i koleżanki dla siebie samych.

– W „Zamachu na papieża” dostrzegłem sceny, które wydają się nawiązywać do „Pśów” (1992) czy „Przypadku” (1987) Krzysztofa Kieślowskiego. Od otwierającej film sceny komisji, przez tę, w której bohater grany przez Dobromira Dymeckiego biegnie na pociąg, po obryzganą krwią twarz Lindy po zabiciu pierwszego sekretarza, co przypomina finał pierwszego ze wspomnianych filmów. Skąd ten pomysł?

– Trafnie pan interpretuje i do tego jest tego więcej. Dla ogółu widzów nie mają one najmniejszego znaczenia. Nie próbujemy ich przydać i udawać, że są czymś więcej niż są, rodzajem tajnego kodu, porozumienia między nami a szczególnego rodzaju widzom, jakim są kinomani, którymi

sami jesteśmy. Mrugamy okiem, oczyma... Mówiąc tym samym: *Poznajecie? To my, wróciliśmy, jeszcze żyjemy i jeszcze ciągle jesteście tacy sami.*

– Bogusław Linda nazwał wykreowany przez was świat i śmiesznym, i groźnym, i przerażającym. A jaki on jest dla pana?

– Realistyczny. Zawsze musi być realistyczny. Nie jestem Wesem Andersonem, z zachowaniem proporcji, ani Lechem Majewskim... Moim zdaniem każde życie jest ciekawe, tylko zdecydowanie za długie jak na dwugodzinny film, ale wystarczy ołówki do skreślenia nudnych fragmentów i już jest interesująco. A w ołówku to ja jestem dobry. Moim ulubionym jest skrót monologu Hamleta do *być albo nie być?* Każdy widzi, że to jest pytanie, więc po co ta reszta...

– „Zamach na papieża” to thriller szpiegowski, ale przełamany humorem, jak chociażby w scenie dialogu po zabójstwie pierwszego sekretarza. Trudno było znaleźć balans pomiędzy wartką akcją a mrugnięciem okiem do widzów?

– Wszystko jest trudne w filmie, dlatego powstaje tak mało udanych filmów. Trzeba



kino wokół nas. „ZAMACH NA PAPIEŻA”

▶ znaleźć, a przynajmniej szukać cienkiej granicy, której przekroczenie skutkuje efektem odmiennym niż zakładaliśmy. Humor osłabia grozę, a groza niweczy humor. Weźmy taką scenę, jak ubecy niosą pijanego kolegę i śpiewają balladę „O Janku”. Ponieważ niosą pijusa, scena jest i śmieszna, i groźna... Gdyby nieśli zwłoki studenta albo księdza, byłaby tylko groźna i pewnie obrzydliwa, co zresztą w dawnych czasach zarzucali mi ci, którzy nie dostrzegali tej cienkiej granicy. Humor jest niezbędny jako przeciwwaga do strasznych wydarzeń w Elsynorze. Nie ja to wymyśliłem, tylko William Szekspir.

– Film został ogłoszony jako ostatni wspólny projekt pana i Bogusława Lindy. Skąd ta decyzja i czy zostawiacie sobie panowie jakąś furtkę na zmianę zdania i ewentualną kolejną współpracę?

– Kino to zabawa dla młodych. Kino to ciężka robota dla młodych. Kino to pasja i wiara młodych ludzi, szczególnie typu wrażliwców i twardzieli jednocześnie... Przywołam równie starego dziada jak ja, niejakiego Neila Younga, który patrząc ze wzruszeniem na śmierć kolegów – Jimiego Hendriksa i Janis Joplin – sześćdziesiąt lat temu powiedział: *Lepiej zgasnąć niż wyblaknąć*. Jego wzruszenie brało się stąd, że my, on i ja, blakniemy przez te pół wieku ponad... Po tej grozie opowieści o sławie, talencie, przemijaniu, życiu artysty, jakim jest on, i rzemieślnika, jakim jestem ja, wzię trochę humoru. Oto ten humor... Robię ostatni film z Bogusławem, ale jeśli nie

pojawią się nasi następcy, w ciągu powiedzmy pięciu lat, to wrócimy!

– Zapytałem o to także dlatego, że w jednym z wywiadów sprzed kilku lat wspominał pan, że ma szufladę pełną scenariuszy. Czy wciąż jest ona pełna i czy jest w niej jakiś projekt, który szczególnie chciałby pan zrealizować?

– Wciąż jest pełna i pewnie taka już zostanie, choć Juliusz Machulski zapewnił mnie, że nie ma DOBREGO scenariusza, który nie zostałby zrealizowany. Jest natomiast mnóstwo złych, które zostały. Nowi, młodzi producenci niechętnie patrzą na stare pomysły... Pan Wojciech Jerzy Has chodził za realizacją „Osła grającego na lirze” dwadzieścia lat. Dziś powinien był zrezygnować po roku, bo producenci mówią: *A, osioł! Znam, czytałem w zeszłym roku... To stare jest już...*

Miałem nadzieję, że nakręcę dwa filmy o Powstaniu Warszawskim, których scenariusze przegrały w konkursie ze scriptem

**Każde życie jest ciekawe,
tylko zdecydowanie
za długie jak na
dwugodzinny film,
ale wystarczy ołówek
do skreśleń nudnych
fragmentów i już jest
interesująco.**

Janka Komasy „Miasto 44” [film Komasy miał premierę w 2014 roku – przyp.red.]. Jednego szczególnie mi żal. Ostatnia reduta powstańcza, sami cudowni młodzi bohaterowie, odważni do szaleństwa, pełni poświęcenia dla towarzyszy, oddający życie dla ojczyzny... a wiadomo, że jeden z nich musi być zdrajcą na usługach gestapo... Chciałem też nakręcić folkową komedię o małomiasteczkowych cwaniakach szukających szczęścia w grach liczbowych, który to script większość moich przyjaciół uważa za mój najlepszy... No i „Dywizjon 303”, z którego realizacji zwolnił mnie producent, mówiąc, że musi wlać trochę świeżej krwi do pomysłu.

– Bogusław Linda przekonuje, że uwielbia z panem pracować, bo jest pan jednym z najlepiej piszących reżyserów w naszym kraju. A co pan lubi u Lindy, skoro wasza współpraca trwa już ponad trzy dekady?

– To najprostsze pytanie z dotychczasowych. Talent. Profesjonalizm gry przed kamerą. Fotogeniczność. I tylko pięćdziesiąt procent upierdliwości na planie, podczas gdy średnia aktorów wynosi dziewięćdziesiąt pięć, a aktorek dziewięćdziesiąt siedem.

– Pamięta pan pierwsze spotkanie przy „Krollu” (1991)? Jakie wspomnienia ma pan z tamtego czasu, bo to film, który w jakimś sensie, także za sprawą nagród na festiwalu w Gdyni, otworzył panom szerzej drzwi do dalszej kariery?

– Na całą szerokość. Przy debiucie. To było niezwykle. Paweł Edelman, Bogusław



KAROLINA GRUSZKA, BOGUSŁAW LINDA



Władysław Pasikowski (ur. 1959) – reżyser i scenarzysta filmowy i telewizyjny. Absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie łódzkim i reżyserii w PWSFTiŹ w Łodzi. Specjalista od kina gatunkowego. Głośno zrobiło się o nim już po pełnometrażowym debiucie „Kroll” z 1991 roku, który przyniósł Pasikowskiemu pierwsze nagrody na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni i był początkiem wieloletniej współpracy z Bogusławem Lindą. Kolejne filmy tego artystycznego duetu – „Psy” (1992), „Psy 2. Ostatnia krew” (1994), „Demony wojny wg Goi” (1998) czy „Operacja Samum” (1999) – kształtowały wyobraźnię polskiego widza lat 90. W 2003 roku rozpoczął realizację jedynego w swojej karierze serialu telewizyjnego „Glina”. Laureat wielu prestiżowych nagród, m.in. za „Pokłosie” (2012) czy „Jacka Stronga” (2014). W 2019 roku zrealizował „Kuriera” inspirowanego historią Jana Nowaka-Jeziorańskiego, a rok później za sprawą filmu „Psy 3. W imię zasad” wrócił do swoich kultowych produkcji z lat 90.



DOBROMIR DYMECKI, IRENEUSZ CZOP, ZBIGNIEW ZAMACHOWSKI

Linda, Cezary Pazura, Juliusz Machulski. Czarek mawiał wtedy, że każdy z nas zrobił pięćdziesiąt procent filmu, dlatego jest tak dobry, bo miał dwieście pięćdziesiąt procent jakości. Czarek jest moim najlepszym widzem.

Doskonale pamiętam.... Najpierw przez telefon... Bogusław był bliski odmówienia, ponieważ uważał, że jest za stary do roli Krolla (*śmiesz sceniczny*). Zaprosiłem go do Łodzi na przymiarkę kostiumów, odbyła się do 15 i wrócił do Warszawy, a my z Pawłem skończyliśmy o 21, bo wtedy wszystko robiliśmy sami, nawet plakaty, i Paweł powiedział: *W sumie nie zachowaliśmy się za bardzo gościnnie w stosunku do naszego głównego aktora*. Zreflektowałem się, że ma rację, i pojechałem do Warszawy następnego dnia. I tak zostaliśmy kumplami.

– Jak w aktorze, będącym twarzą kina moralnego niepokoju, dostrzegł pan kogoś,

z kim stworzy zupełnie inny typ bohatera, który tak mocno zapisze się w polskim kinie, a Bruno z „Zamachu na papieża” jest jego kolejną odsłoną?

– Obejrzałem taki zapomniany film „Ostatni dzwonek” (1989), gdzie Bogusław w epizodzie siedział w jakiejś komisji i jak tam siedział, to nie było nikogo innego widać na ekranie, a było tam ze dwudziestu aktorów... taki, proszę pana, bił od niego hollywoodzki blask, i nie przesadzam ani nie robię sobie żartów. Obejrzałem też nieznaną węgierski film „Eskimosce jest zimno” (1984) i pomyślałem: blask i talent, co mi trzeba więcej, tylko żeby okazał się równym gościem.

– Miałem niedawno okazję rozmawiać z Karoliną Gruszką, także o „Zamachu na papieża”, gdzie wcielił się w jedną z ważnych postaci. Wspominała mi o słowach, jakie od pana usłyszała, a mianowicie że

w dużych rolach obsadza pan aktorów, którym ufa, żeby uniknąć później nieporozumień na planie. Trudno zaufać aktorowi? I czy ten proces wymaga czasu, czy bazuje na intuicji?

– Na dorobku bazuje. Jest tyle kłopotów na planie z oporem materii i mniej znanymi kolegami, że gdybym jeszcze miał uczyć aktorów, jak grać, to bym kręcił sto dwadzieścia dni jak w Eleju. Poza tym Bogusław, Marek, Mirosław, Cezary, Artur, Irek i pani Karolina wiedzą to lepiej ode mnie. Nie mam najmniejszej potrzeby udowadniać na planie swojej wszechwiedzy, tym bardziej, że daleko mi do niej... ani swojej decyzyjności. Film robią inni ludzie. Ja jestem koordynatorem ich działań, żeby skończyć o czasie.

ROZMAWIAŁ KUBA ARMATA

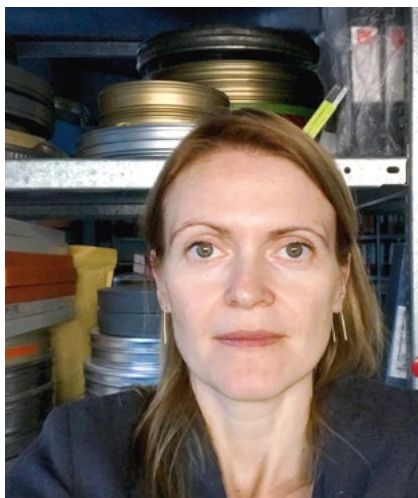
PRZYSZŁOŚĆ WIDZIANA PRZEZ KAMERĘ-OKO

ROZMOWA MAGDALENY MAKSIMIUK

20. Święto Niemego Kina to okazja do zanurzenia się w wyjątkowych obrazach sprzed ponad wieku. O propozycjach programowych i niespodziankach dla widzów opowiadają dyrektorka programowa ŚNK Elżbieta Wysocka-Koerber i główny kurator Miłosz Stelmach z FINA.



„METROPOLIS” (1927) REŻ. FRITZ LANG: GUSTAV FRÖHLICH, ERWIN BISWANGER



Elżbieta Wysocka-

Koerber (ur. 1980) – konserwatorka malarstwa, absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie równolegle kształciła się w Pracowni Intermediów. Doktoryzowała się w 2012 roku pracą dotyczącą konserwacji filmów i elektronicznej sztuki medialnej. W latach 2012-2019 pracowała w FilMOTECE Narodowej (obecnie FINA). Później była restauratorką filmową w Deutsche Kinemathek w Berlinie. Współpracuje z Uniwersytetem Gdańskim, gdzie prowadzi zajęcia na kierunku kulturoznawstwo. Od października 2024 roku jest zastępczynią dyrektora FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego ds. zbiorów cyfrowych i digitalizacji.



Miłosz Stelmach

(ur. 1989) – krytyk filmowy i filmoznawca, asystent w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Rozprawę doktorską poświęcił zagadnieniu późnego modernizmu w polskim kinie lat 70. oraz 80. Za opartą na doktoracie publikację „Przeczenie końca. Modernizm, późność i polskie kino” (2020) zdobył Nagrodę im. Bolesława Michałka przyznaną przez miesięcznik „Kino” za najlepsze książki o tematyce filmowej. Od 2018 do 2024 był redaktorem naczelnym czasopisma „Ekran”. Obecnie kierownik działu opracowania zbiorów i strategii kuratorsko-naukowej FINA.

– W dwudziestoletniej historii Święta Niemego Kina nie zawsze wyodrębniany był motyw przewodni, oś wydarzenia. Często były to swego rodzaju kolaże programowe, a każdy mógł z repertuaru wybrać coś dla siebie. W tym roku bohaterem Święta i punktem wyjścia jest Kazimierz Prószyński, największy polski wynalazca technik filmowych. Właśnie obchodzimy 150. rocznicę jego urodzin. Jak dokonania tej postaci wpisały się w wybory repertuarowe?

Elżbieta Wysocka-Koerber: Kazimierz Prószyński nie miał w życiu za dużo szczęścia, dzisiaj jest trochę zapomniany, ale dla nas pozostaje bardzo interesującą i ważną postacią. Chcemy go promować i świętować. Śledząc biografię Mistrza nie sposób nie ulec wrażeniu, że jego geniusz był trochę złamany przez wiatr historii, a może i pech, który mu towarzyszył. Wielki wynalazca, społecznik i patriota zginął w obozie w Mauthausen. Nie odniósł niestety międzynarodowego sukcesu, na który zasługiwał.



DR MONIKA SUPRUNIUK I KAMERA OKO W DOKUMENCIE „KAZIMIERZ PRÓSZYŃSKI I JEGO WYNAŁAZKI” (2020, REŻ. GRZEGORZ PACEK)

Mamy w FINA dzieło jego życia, czyli Kamerę OKO, bardzo delikatny instrument, którego jeszcze nigdy nie używaliśmy do projekcji, a w zespole dr Monikę Supruniuk – badaczkę tego aparatu. Jeśli chcemy wyświetlić film Prószyńskiego na jego aparacie, to trzeba to zrobić właśnie teraz, z okazji obchodów urodzin twórcy. To będzie absolutnie jednorazowa okazja!

Gdy myślałam o Prószyńskim i wynalazkach, moje pomysły kuratorskie skierowały się w stronę polityczno-społecznego dyskursu dotyczącego wpływu technologii na nasze życie i tego, jak technologia kształtuje relacje międzyludzkie i relacje władzy. Temat, chociaż jest dla nas obecnie bardzo żywy, nie jest wymysłem współczesności, bo rozgrzewał i poprzednie pokolenia. Po prostu zmieniają się media, o których mówimy, i sposób, w jaki włączamy technologię do codziennej komunikacji. Emocje i lęki są jednak bardzo podobne. Naszym celem było znalezienie filmów, które mówią też o nadziejach, zagrożeniach i frustracjach.

– Na przykładzie słynnego „Metropolis” (1927) Fritza Langa dobrze widać ciągłość filmowej historii. Podczas Święta ten film będzie jednak pokazywany poza główną selekcją. Dlaczego?

E.W.: Rzeczywiście „Metropolis” gramy przed głównym otwarciem, bo nie chcemy, żeby przytłoczył cały pozostały program, ale jednocześnie bardzo chcemy zaprezentować ten tytuł w najnowszej, odrestaurowanej wersji. Wersja, która do tej pory była pokazywana na wielu różnych wydarzeniach, czyli z początku lat dwutysięcznych, jest krótsza o kilka minut od tej, którą pokazujemy. Mamy poczucie, że wreszcie po raz pierwszy można obejrzeć ten film w takiej wersji, w jakiej Lang go sobie wymyślił i z muzyką, jaką dla tego filmu zamówił.

– Święto Niemego Kina jest paradoksalnie bardzo multimedialne, a za ten multimedialny wymiar w równym stopniu, co obrazy, odpowiada również warstwa muzyczna. Każdy tytuł, poza wspomnianym „Metropolis”, które pokazywane jest z odtwarzaną partyturą, wyświetlany jest z towarzyszeniem muzyki na żywo.

E.W.: Dobieramy muzykę, która brzmi bardzo współcześnie, bo jest to zarówno elektroniczne, jak i bardziej tradycyjne





„ALGOL” (1920) REŻ. HANS WERCKMEISTER: EMIL JANNINGS, JOHN GOTTOWT

„STATEK NIEBIAŃSKI” (1918)
REŻ. HOLGER-MADSEN

► instrumentarium. Mamy do czynienia z konfrontacją stuletnich obrazów filmowych w dobrej jakości i na dużym ekranie z nową muzyką tworzącą zupełnie nową sytuację estetyczną. Jest to więc trochę unikatowy performans, bardziej rodem ze świata sztuki współczesnej niż powtarzalna projekcja kinowa. Emocje są dużo silniejsze, trochę jak na koncercie. Może dlatego udaje nam się osiągnąć sukces u osób, które twierdzą, że nie przepadają za starym kinem. Myślę, że wielu naszych widzów nie odczuwałoby takich emocji odtwarzając film na komputerze w domu.

– **Czy mieliście jakiś klucz, według którego dobieraliście muzyków do konkretnych projekcji?**

E.W.: Kuratorem muzycznym naszego projektu jest Piotr Kowalczyk, który doskonale zna współczesną scenę muzyczną, nie tylko polską. Najważniejsze jest dla nas, żeby dźwięki towarzyszące projekcjom, niezależnie, z jakich obszarów estetycznych pochodzą, służyły filmowi. Film musi zyskiwać, być lepiej rozumiany dzięki muzyce.

Miłosz Stelmach: Muzycy muszą odnaleźć się w służebnej roli i znaleźć dla siebie przestrzeń. Powinni pomóc cieszyć się filmem. Sami jesteśmy ciekawi, jak to wyjdzie, bo chociaż znamy te zespoły i tych twórców, wiemy, w jakich estetykach się poruszają, to do ostatniego momentu nie będziemy wiedzieli czy coś zadziała, czy nie. Jako organizatorzy nie uczestniczymy w procesie twórczym, więc tak jak widzowie, dowiemy się na miejscu, co usłyszymy.

Szukając zespołów Piotrek zwracał też uwagę na klimat dźwięków tworzonych przez konkretnych twórców. Chodziło o podjęcie próby dopasowania do treści i stylu danego filmu. Czasami potrzebowa- liśmy kogoś bardziej mrocznego, czasami żywszego czy zabawnego. Zdarza się zresztą, że kilkoro muzyków po raz kolejny tworzy dźwięki do tego samego tytułu. Możemy jednak zapewnić, że to będą naprawdę niepowtarzalne koncerty. Każdy zespół przygotowuje coś nowego, czego nie można było usłyszeć nigdy wcześniej.

– **W programie umieściliście też propozycje dla całej rodziny, chociaż trudno powiedzieć, by twórcy pierwszych filmów mieli na względzie tworzenie obrazów dla dzieci. Jak powstała ta selekcja?**

E.W.: Właściwie nie przywiązujemy się za bardzo do klasyfikacji, raczej chcemy zachęcić publiczność, która ma dzieci, by nie wahała się z nimi przyjść. Mamy świetne doświadczenia z dziecięcą publicznością, nawet jeśli chodzi o bardzo wczesne kino. Wydaje się, że dla percepcji młodych widzów tytuły z pierwszych lat XX wieku są łatwiejsze, bezpieczniejsze i przyjemniejsze w odbiorze niż późniejsze. Filmy trwają parę minut, postacie aktorów, fotografowane od stóp do głów, wyglądają trochę jak kukiełki, które robią coś, co jest dość proste do zrozumienia, efekty specjalne i gagi są zarówno śmieszne, jak i intrygujące. Obok dominujących filmów czarno-białych pokazujemy również rzadkie ręcznie barwione unikatowe kopie, w których

niemal widać technikę nakładania farby. Wydaje mi się to bardzo atrakcyjne dla młodego widza i poszerzające jego pojęcie o audiowizualności.

W związku z tegorocznym motywem przewodnim Święta również w filmach dla młodszej publiczności pojawia się dużo wątków wynalazczości, odkryć, technologii, robotów i kosmicznych podróży. W jednym filmie mowa jest o poszukiwaniu alternatywy dla niebezpiecznej benzyny, z kolei w innym sednem jest wynalezienie maszyny do jajek, która ma zapobiec ich tłuczeniu. Fajnie jest pokazywać coś, czego nikt albo prawie nikt wcześniej nie widział i bawić się tymi tematami, poszerzać to, co myślimy o kinie tego okresu. Niektóre pomysły z filmów pokazywanych w naszych zestawach rodzinnych przekładamy później na warsztaty dla dzieci, więc nie zostawiamy ich samych z tymi inspiracjami.

M.S.: Selekcja rodzinna powstała też z potrzeby odczarowania idei, że kino nieme to coś dla specjalistów, dla ludzi zaznajomionych z historią kina. Zależało nam na pokazaniu młodszemu widzowi, że kino może być różne. Że to nie tylko najnowsze bajki oglądane na tablecie, że może być też czarno-białe, nieme, kolorowe, odbierane na bardzo różne sposoby jako doświadczenie estetyczne. Taką działalność popularyzatorską prowadzimy zresztą nie tylko podczas Święta Niemego Kina, ale też w ramach stałej działalności FINA i kina Iluzjon. Takie kino ma też u nas opiekę merytoryczną, edukatorską, widzowie, niezależnie od



„DOKTOR MABUSE” (1922) REŻ. FRITZ LANG: RUDOLF KLEIN-ROGGE

Polityczno-społeczny dyskurs dotyczący wpływu technologii na nasze życie jest obecnie bardzo żywy, ale nie jest wymysłem współczesności, bo rozgrzewał i poprzednie pokolenia.

nie tylko swojego, ale i ludzkości. Władza pochodząca z energii gwiazdy zmienia społeczny i gospodarczy układ, który zorganizowany był wokół węgla. Twórcy bardzo ciekawie pokazują konfrontację dobrych intencji, wielkich nadziei i szans na postęp ze zdradą tych założeń.

M.S.: W programie mamy w ogóle sporo niemieckiego ekspresjonizmu, będziemy też pokazywać na przykład „Doktora Mabuse” (1922) Fritza Langa. Filmy z tego nurtu były zapowiedzią i odzwierciedleniem niepokojów tamtych czasów. Z jednej strony mówimy o obawach przed nowoczesnymi technologiami, ale też globalnie o strachu przed brakiem gospodarczej, ekonomicznej stabilności i przed niepokojami politycznymi. Niemcy przeczuwali wtedy zbliżający się kataklizm i potrafili przełożyć go na język filmowy.

Nie chcemy jednak zamykać się w ponurej wizji najbliższej przyszłości, więc w programie znajdują się też opowieści bardziej humorystyczne, wyrażające swego rodzaju technooptymizm. Wynalazki obracają się w nich czasem przeciw swoim twórcom, ale jest w nich zawarta głęboka wiara w postęp i w to, że naprawdę ułatwią nam życie. Dziś zapominamy często, jakim niezwykłym doświadczeniem technologicznym spod znaku science fiction było kino, które jest dzieckiem epoki industrialnej, kuzynem z jednej strony maszyny do pisania i telefonu, a z drugiej – karabinu maszynowego. Za sprawą kina niemego chcemy przywrócić to poczucie obcowania z czymś niezwykłym.

– Nawiązując do science fiction – w programie ŚNK znajdą się i tego typu filmy-wizje.

E.W.: Trochę w kontraście do „Metropolis” i „Algola” pokażemy zaskakujący „Stątek niebiański” Holgera-Madsena z 1918 r. To film, który autentycznie wierzy w postęp i jak gdyby gromadzi nadzieję, co może być postrzegane jako przepowiednia z marzeń i koncepcji niemalże z komuny hipisowskiej. Ta wizja utwierdza w przekonaniu, że czekający ludzkość rozwój nas uszczęśliwi i uczyni mądrzejszymi. Jestem bardzo ciekawa, jak publiczność odbierze tę, chyba wciąż aktualną opowieść. To z pewnością będzie duże przeżycie.

– Jakie jeszcze niespodzianki przygotowaliście dla publiczności ŚNK?

E.W.: Program jest bogaty, a oprócz seansów będą wydarzenia specjalne, prelekcje, zaprosiliśmy wielu gości – specjalistów z całego świata. Co ważne, w tym roku łączymy siły z Siostrami Archeo, organizatorkami festiwalu Sounds of Silents, który dotąd odbywał się w kinie Muranów. Tym razem wszyscy spotykamy się w młotowskim kinie Iluzjon Muzeum Sztuki Filmowej. Dwudzieste Święto Niemego Kina i siedemdziesiąte urodziny FilMOTEKI Narodowej będą fenomenalną okazją do wspólnego świętowania kina.

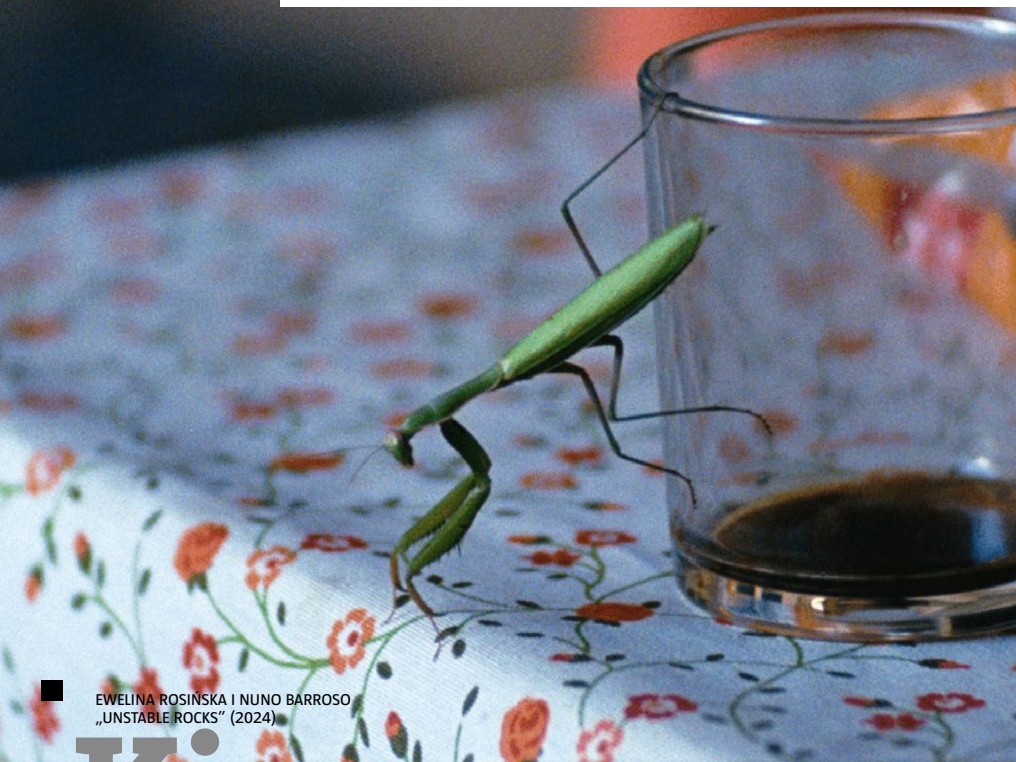
ROZMAWIAŁA MAGDALENA MAKSYMIAK

wieku, dostają konkretny kontekst, rodzaj wprowadzenia.

– Podczas Święta Niemego Kina budujecie mosty między tym, co kiedyś i tym, co dzisiaj, inspirujecie i wyjaśnacie. Na przewodnika po tych światach wybraliście Kazimierza Prószyńskiego. A dokąd prowadzi nas film otwarcia – „Algol” (1920) Hansa Werckmeistersa?

E.W.: To bardzo nieoczywisty tytuł, przykład wczesnego niemieckiego ekspresjonizmu, który jest dzisiaj prawie w ogóle nieznanym. „Algol” wydaje mi się absolutnie fascynującą alegorią współczesności. To historia górnika, który dotychczas bardzo ciężko pracował fizycznie. Pewnego dnia odwiedza go postać zupełnie diaboliczna, oferując mu wyzwolenie od codziennego znoju i trudów pracy w ciemności, kusi go energią z tytułowej gwiazdy Algol. Dostęp do energii, do technologii, otwiera przed bohaterem zupełnie nowe możliwości, w tym kompletną zmianę warunków życia

20. ŚWIĘTO NIEMEGO KINA ODBĘDZIE SIĘ W DNIACH 17-21 WRZEŚNIA BR. W ILUZJONIE MUZEUM SZTUKI FILMOWEJ W WARSZAWIE.



EWELINA ROSIŃSKA I NUNO BARROSO
„UNSTABLE ROCKS” (2024)

Kino pomaga zrozumieć innego

Z ANNA BAUMGART

ROZMAWIA BARTOSZ MARZEC

– Niewiele miast budzi tyle sprzecznych emocji i wiąże się z tak wieloma wzajemnie wykluczającymi się wyobrażeniami, co Berlin. Jaka jest twoja relacja ze stolicą Niemiec?

– Urodziłam się w samym środku zimnej wojny. Moi rówieśnicy, żeby studiować u swoich mistrzów, takich jak Hermann Nitsch, musieli uciekać z Polski do Niemiec, gdzie uczył. Ponieważ byli bardzo sprawni plastycznie, fabrykowali zaproszenia, by móc przekroczyć granicę. Wszystko o Zachodzie, w tym Berlinie, było najpierw wyobrażone, potem dopiero zobaczone, poznane.

Berlin jawi mi się jako miejsce ciągłej zmiany. Mur, podział, upadek muru, gentryfikacja, migracja – obserwuję to miasto od wielu lat. To również ważny punkt na mapie mojego życia zawodowego. Wystawiałam swoje prace w Neuer Berliner

Kunstverein i Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, w galeriach prywatnych czy *artist-run space’ach*. Robiłam też prace związane z historią Berlina, jak „Hipoteza skradzionego obrazu” – instalacja rzeźbiarska zrealizowana na podstawie zdjęcia prasowego z 1961 roku, które przedstawia mieszkańców Berlina Wschodniego uciekających przez mur dzielący miasto. Ta praca znajduje się w kolekcji sztuki współczesnej Parlamentu Europejskiego w Strasburgu.

– Czy według ciebie Berlin nadal wyznacza trendy w sztuce?

– Trudno mi to jednoznacznie ocenić, ale na pewno bardzo dużo tam się dzieje. Wciąż są ważne, ciekawe galerie, które warto śledzić. Wielkie transakcje na rynku sztuki odbywają się jednak gdzie indziej – w Stanach Zjednoczonych i Azji Wschodniej, a w Europie – w Bazylei czy Londynie. Ber-

W dniach 10-17 września w Berlinie i Poczdamie odbędzie się 20. filmPOLSKA, największy festiwal polskiego kina w Niemczech. Ważną częścią wydarzenia jest przygotowany przez Annę Baumgart i Weronikę Adamowską w ramach sekcji Sztuka w kinie program „Berlin Made Me Glad Sad Mad”.

lin pozostaje jednak oknem wystawowym, gdzie można zobaczyć dużo dobrej sztuki. Ma też swoje Berlin Biennale, jedną z najważniejszych międzynarodowych imprez artystycznych. Kiedyś był ziemią obiecaną dla artystów, którzy osiedlali się tam tłumnie i tworzyli niezwykłą, inspirującą atmosferę. Sprzyjały temu dość niskie koszty utrzymania. Za sztuką jednak przyszedł biznes, a z nim – gentryfikacja.

– Czy mogłabyś wyjaśnić tytuł programu „Berlin Made Me Glad Sad Mad”, który zostanie zaprezentowany w ramach sekcji Sztuka w kinie na tegorocznym festiwalu filmPOLSKA?

– Jestem feministyczną archiwistką, wciąż przeszukuję archiwa zdjęciowe. Znalazłam fotografię billboardu z lat 70. ubiegłego wieku z tym zdaniem. Uznałam, że wciąż jest mocne i aktualne, zwłaszcza że właśnie odbywa się exodus w drugą stronę – z Berlina do Warszawy. Myślę, że jest w tym hasło energia stolicy Niemiec, która mimo wszystko nadal przyciąga i odpycha, inspiruje, ale też zniechęca. Nierzadko jednocześnie.

– Festiwal filmPOLSKA organizuje Instytut Polski w Berlinie. Jak zaczęła się twoja współpraca z tą instytucją?



KAROLINA GRZYWNOWICZ „GREEN BELT” (2024)

Anna Baumgart

(ur. 1966) – doktorka sztuki, artystka wizualna, reżyserka, scenografka i producentka filmowa. Tworzy prace wideo, rzeźby, instalacje. Ukończyła Wydział Rzeźby PWSSP w Gdańsku. W latach 1994-96 współtworzyła gdańską Galerię Delikatesy Awangardy, Forum Sztuki Współczesnej Galeria Gazownia, a także realizowała projekt Salon Sztuki Wideo. W 1994 roku z Norbertem Walczakiem utworzyła grupę artystyczną Ogon zółwia. W 1998 roku powołała Biuro Inicjatyw Twórczych. Ze Zbigniewem Libera założyła kawiarnię artystyczną Cafe Baumgart/Libera (później Cafe Baumgart) przy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Jej prace pokazywane były w najważniejszych instytucjach w kraju i na świecie, m.in. Brooklyn Museum, Jewish Museum w Nowym Jorku czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.



FOT. ALINA ŻEMOŁDZIN

– Obserwowałam festiwal filmPOLSKA od wielu lat. To największe wydarzenie, jakie prezentuje polskie kino poza granicami naszego kraju – nie tylko w Niemczech, ale w całej Europie. Mimo tej skali, w programie brakowało kina eksperymentalnego, eseju wizualnego, sztuki wideo. Zaproponowałam organizatorom, że przygotuję sekcję, która będzie prezentowała takie kino. Propozycja spotkała się z dobrym przyjęciem i od 2001 roku organizuję i współtworzę sekcję Kunst im Kino, czyli Sztuka w kinie.

Początkowo byłam jedyną kuratorką – wybierałam filmy, opracowywałam program, przygotowywałam konceptualizację. Pomyślałam jednak, że warto pokazać inne perspektywy niż moja – dlatego zaprosiłam do współpracy osoby, których wyborów programowych byłam ciekawa. W poprzednich latach współkuratorką była teoretyczka filmu eksperymentalnego Lawinia Rate. W tym roku rolę tę pełni programerka i współtwórczyni festiwalu HER Docs Weronika Adamowska. Bardzo cenię wrażliwość i wybory artystyczne Weroniki. Byłam ciekawa, jakie prace zaproponuje we wspólnie wypracowanej koncepcji tegorocznej edycji. W zestawie znalazły się m.in. filmy „The Book of Flowers” (2023) Agnieszki Polskiej, „Green Belt” (2024) Karoliny Grzywnowicz czy „Courtesy of Infinity” (2020-2022) Kingi Kiełczyńskiej.

– W ramach programu „Berlin Made Me Glad Sad Mad” łącznie pokażecie dziesięć krótkometrażowych tytułów. Co je łączy?

– Chcemy pokazać filmy artystek i osób queer, które współtworzą tamtejszą scenę artystyczną. W swoich pracach eksperymentują z formą filmową, testując jej granice. Traktują przy tym swoją praktykę artystyczną jako środek zarówno osobistej, jak i politycznej ekspresji. Są Polkami, ale także berliniankami.

– Czy polskość jest zatem przedmiotem namysłu artystek i osób artystycznych, których prace zaprezentujecie?

– Nie powiedziałabym, choć to zależy od tego, jak zdefiniować polskość. Funkcjonujemy w globalnej sieci, w której przepływ informacji jest w zasadzie nieograniczony. W związku z tym poruszamy podobne tematy. Nie mamy już takich ograniczeń jak przed rokiem '89, kiedy pozostawaliśmy za murem, a historii sztuki uczyliśmy się na czarno-białych reprodukcjach obrazów. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro... widzisz biel i czerń, ewentualnie szarości, a o kolorze czytasz w opisie obrazu. Wyobraź sobie, jak to wpływało na wyobraźnię i jak inny mieliśmy ogląd rzeczywistości niż nasi rówieśnicy na przykład z Berlina Zachodniego.

– Pamiętasz swoje pierwsze spotkanie z pracami Claude'a Moneta w kolorze?

– Nie przeżyłam *dreszczu w okolicy krzyża*. Nasi profesorowie na akademii mówili, że prawdziwe dzieło sztuki wywołuje ten sławetny dreszcz. Parafrazując francuskiego filozofa, historyka i teoretyka sztuki Georgesa Didi-Hubermana, który pisał, że nie oglądamy obrazów, to one nas dotykają, „Nenufary” mnie nie dotknęły. Ciągłe jednak przeżywam ekstazę, kiedy widzę jakies nieoczywiste, brawurowe, zaskakujące rozwiązanie fabularne czy formalne, jak ostatnio w filmie Paula Schradera „O, Kanado!” (2024).

– Wróćmy do Berlina. Jakie tematy poruszają artystki, których prace można obejrzeć w programie „Berlin Made Me Glad Sad Mad”?

– Jak pisze Weronika Adamowska w kuratorskim tekście do tegorocznej edycji, koncentrujemy się na dziełach kobiet i osób queer, które kwestionują, podważają i poszerzają granice kina i filmu. Od delikatnej struktury powierzchni filmu analogowego po żywiołową energię performance'u wideo, od immersyjnego świata animacji 3D po obserwacyjne spojrzenie filmu dokumentalnego.

– Gdy oglądałam filmy z programu „Berlin Made Me Glad Sad Mad”, pomyślałam, że jest to kino, które można by pokazać chyba tylko w nowohoryzontowej sekcji Lost Lost. Na ubiegłorocznej odsłonie zaprezentowano zresztą „Popiół imieniem jest człowieka” (2023) Eweliny Rosińskiej, której nowy film „Unstable Rocks” (2024), nakręcony z portugalskim muzykiem Nuno Barroso, pokażecie w Berlinie. Dlaczego brał was na forum do prezentacji kina eksperymentalnego?

– Sytuacja nie wygląda najlepiej, ale pojawiają się dobre inicjatywy. Mój ostatni projekt filmowy miałam okazję realizować w Laboratorium Narracji Wizualnych vnLab, które od 2019 roku działa w Szkole Filmowej w Łodzi, a jego celem jest badanie i rozwój nowych form narracji.

Esej wizualny „Wanda” to historia budowana na krawędzi jawy i snu, historycznych faktów oraz legend o Wandzie jako figurze przewyciężenia popędowej triady śmierci –



► życie – śmierć. Świat dziewcząt nekany jest tajemnicą. Każda z nich w jakiś sposób jest Wandą, która musiała popełnić samobójstwo lub jakieś inne siły doprowadziły ją do wycofania się z życia, z rzeczywistości libidinalnej. *Élan vital* – własnej seksualności. To Wanda jest lustrem, na które dziewczęta projektują swoje wyobrażenia o kobiecości.

Moje filmy zawsze powstawały na granicy gatunków. W świecie sztuki uznawano je za zbyt filmowe, a w środowisku filmowym – za zbyt eksperymentalne. Esej wizualny, czyli nomenklatura, którą proponuje Laboratorium wizualnych narracji, doskonale do nich pasuje.

– **Od 2011 do 2017 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Polski Instytut Sztuki Filmowej we współpracy ze Szkołą Wajdy organizowały konkurs Nagroda Filmowa. Był to projekt dla artystów sztuk wizualnych, którzy chcieli zrealizować film dla kinowej publiczności.**

– Dzięki temu powstało pięć pełnometrażowych filmów zrealizowanych przez Zbigniewa Libere, Annę Molską, Agnieszkę Polską, Katarzynę Kozyrę i Jaśminę Wójcik. Był jeszcze pilotowy film Łukasza Rondudy i Macieja Sobieszczańskiego [w 2017 roku nagrodzono projekt filmowy Julii Zborowskiej, który jak dotąd nie został zrealizowany – przyp. aut.]. Ten projekt jednak został zakończony i obecnie brakuje środków, z których można by finansować takie kino.

Sama również chcę zrealizować pełnometrażowy film fabularny i wybrałam się na kurs reżyserii do Szkoły Wajdy. Bardzo sobie cenię ten roczny warsztat reżyserii, zwłaszcza niezwykle inspirującą współpracę z Wojciechem Marczewskim, który jest opiekunem artystycznym mojego projektu. Jest to zupełnie inny proces twórczy niż do tej pory praktykowałam.

– **Na czym polega różnica?**

– Praca nad scenariuszem jest niesamowicie żmudna i analityczna. To bardzo zasyssa, organizuje wyobraźnię, skupia wszystkie twoje myśli i siłą rzeczy w pewien sposób ogranicza. Miesiącami pracujesz nad tym, gdzie twoja bohaterka poszła, z kim się spotkała, dlaczego i co z tego wynika. Artyści wizualni działają zupełnie inaczej. Operują impresjami i przeczuciami, pochłaniają bodźce ze świata, z różnych pól ludzkiej i nie-ludzkiej aktywności i przetwarzają je. Ale jak sprawić, by mieli szansę realizować się w kinie? W kwietniu powstał list otwarty przedstawicielei i przedstawicielek naszego środowiska do ministrowi kultury i dziedzictwa narodowego Hanny Wróblewskiej dotyczący potrzeby wsparcia finansowego produkcji sztuki wideo i filmu eksperymentalnego.

– **Tymczasem na tym stanowisku nastąpiła zmiana.**

– Zmiana odbyła się w ramach rekonstrukcji obecnego rządu. Zobaczymy, jaka będzie reakcja na list nowej ministrowi Marty Cienkowskiej.

– **Co się stało z twoim projektem, którym opiekował się profesor Wojciech Marczewski?**

– Staramy się o pieniądze z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, ale do tej pory bez skutku. Stawanie przed komisjami eksperckimi w PISF-ie to bardzo czasochłonny, wyczerpujący, ale i fascynujący proces. Na spotkaniu z komisją można doświadczyć wstrząsających dysonansów poznawczych, kiedy np. doświadczony reżyser starszego pokolenia oznajmia w pierwszych słowach naszego spotkania, tu cytując: *Mam nad panią przewagę*, a dalej konkluduje: *genderyzm i synkretyzm*. Mam poczucie, że nie dostaliśmy wsparcia głównie ze względu na różnice ideologiczne, ale się nie poddajemy. Christo i Jeanne-Claude czekali dwadzieścia cztery lata, żeby zrealizować projekt „*Wrapped Reichstag*” w Berlinie (śmiech).

– **Czy możesz powiedzieć, o czym chcesz zrobić film?**

– W 1948 roku nad jeziorem Gardno na obozie harcerskim utonęło dwadzieścia jeden dziewczynek. Wychodzę od tego wydarzenia, ale przekształcam je fabularnie, bohaterkami czyniąc trzy dziewczynki, które wyruszają z domów rodzinnych w Łodzi na fascynującą wakacyjną przygodę. Pragną zobaczyć morze. To punkt wyjścia do historii o dojrzewaniu, budzącej się seksualności, rozpoznawaniu swojej tożsamości.

Nie chcę zdradzać, co dokładnie się wydarzy. Mogę tylko powiedzieć, że dziewczyny wybrały drogę Dafne, czyli afirmację nie-ludzkiej podmiotowości jako formę radykalnego oporu wobec przemocy w domu i w świecie w ogóle. Nie tylko przemocy mężczyzn, ale całego porządku społecznego. Ten temat – radykalnej odmowy życia w świecie skonstruowanym tak, jak obecnie – rezonuje w twórczości kobiet, malarstwie czy literaturze. Mam na myśli na przykład „*Wegetariankę*” południowokoreańskiej noblistki Han Kang i „*Kobiety bez mężczyzn*” Shahmush Parsipur.

– **Ponoć najchętniej oglądanym polskim filmem w historii jest ekranizacja powieści, tym razem polskiego noblisty, Henryka Sienkiewicza – „*Krzyżacy*” w reżyserii Aleksandra Forda. Ta superprodukcja z 1960 roku z pewnością nie sprzyjała poprawie stosunków polsko-niemieckich piętnaście lat po zakończeniu II wojny światowej i do dziś może budzić resentment wobec zachodniego sąsiada.**

– Film jest dziełem sztuki. Kiedy dzieło sztuki zaczyna pracować w otaczającym je środowisku społecznym, staje się wydarzeniem politycznym. Czyli zmienia to, co można powiedzieć, zobaczyć i zrobić. Intencja artysty może być zupełnie inna niż późniejsze odczytanie jego pracy. Bardzo ciekawym przykładem jest według mnie recepcja filmu „*Wołyń*” (2016) Wojciecha Smarzowskiego, który wywołał spór i podzielił ludzi. Dla części widowni ten film był niepotrzebny: wywoływał konflikty, wznosił mury,

podkreślał antyukraińską gorączkę. Dla innych był ważny, bo wypowiedział to, co było ukryte, stanowił obraz doświadczeń ich przodków i odwoływał się do niewypowiedzianej traumy, którą noszą w kolejnym pokoleniu. Dotykał tabu. Czy taki film nie powinien powstać?

– **Pozostaje jeszcze kwestia odpowiedzialności.**

– Artysta powinien brać odpowiedzialność za swoją wypowiedź. Pytanie, jak daleko ma ona sięgać, skoro twórczyni czy twórca nie ma wpływu na przykład na to, że politycy wciągną dany film czy artefakt w swoje rozgrywki. Patrz „*Pasja*” Doroty Nieznalskiej czy „*Tęcza*” Julity Wójcik, „*Wołyń*” Smarzowskiego czy „*Zielona granica*” (2023) Agnieszki Holland. Artysta powinien tworzyć sztukę, która wywołuje afekt. Afekt to silne narzędzie zmiany politycznej. To właśnie robią politycy – zagospodarowują afekt. Gniew ludu, strach przed uchodźcami. Straszakiem staje się gender, a w końcu feminizm.

– **Mówi się, że kino może pomagać budować mosty między ludźmi. Jakie jest twoje zdanie?**

– Jestem tego pewna. Bardzo ważne, abyśmy rozmawiali, wymieniali się tym, co czujemy i myślimy. Dlatego Instytut Polski w Berlinie od dwudziestu lat organizuje Festiwal filmPOLSKA, w którego ramach odbywają się pokazy, spotkania, warsztaty filmowe, koncerty. W sekcji Historia i Edukacja prezentowane są filmy dotyczące trudnych relacji polsko-niemieckich.

Dyrektorka Instytutu Katarzyna Sitko i dyrektor artystyczny festiwalu Bartosz Tesarz dbają o najwyższy poziom tego kulturowego spotkania. Podobnie działa Goethe-Institut, który w Polsce współorganizuje Tydzień Filmu Niemieckiego. Takie wydarzenia wciąż mają sens, tym bardziej, że pokazują przekrój danej kinematografii oraz pomagają widzowi skupić się na danej kulturze i lepiej ją zrozumieć.

– **Brzmi optymistycznie.**

– Powiem więcej, kino pomaga zrozumieć Innego. Nawet bardziej niż podróże czy mieszkanie w jakimś miejscu przez kilka lat. Jeśli przyjeżdżamy do obcego miasta, nie jesteśmy w stanie głęboko wnikać w jego strukturę i mentalność. Widzimy tylko powierzchnię. Obserwujesz, ale nie należysz. Zawsze jesteśmy przyjezdnymi, kimś z zewnątrz – obcymi, którzy mają dostęp tylko do pewnych obszarów. Ja na przykład uwielbiam filmy z Indii. Jednak nigdy tam nie byłam również dlatego, że wiem, iż nie zdołam wnikać w tę kulturę w czasie okresowego pobytu, a bycie turystką jest w pewien sposób obmierzone. Kino pozwala mi spojrzeć na ten świat oczami ludzi stamtąd. W kinie pokazujemy siebie samych i swoją rzeczywistość od środka. To szalenie interesujące obrazy.

ROZMAWIAŁ BARTOSZ MARZEC



BILL VIOLA „DREAMERS” (2013)

BILL VIOLA: WIZJE CZASU

od 27 lipca do 31 grudnia
CSW „Znaki Czasu” i Fundacja Tumult,
Toruń

Kuratorzy: Marek Żydowicz, Kira Perov
 → CSW.TORUN.PL

Ekspozycja prac Billa Violi zorganizowana w pierwszą rocznicę śmierci artysty prezentuje 32 prace jednego z najważniejszych twórców nowych mediów, w których centralnymi tematami są czas, pamięć i duchowość. Twórczość Billa Violi wyrasta ideowo z tego, co wspólne kulturom Wschodu i Zachodu. Jego styl komponowania instalacji był oparty zarówno na studiach filozoficznych jak i analizach dzieł dawnych mistrzów malarstwa. Sam Viola określał swoje prace mianem *obrazów bez opowieści*. Wystawa ma przekrojowy charakter – można na niej zobaczyć zarówno „The Reflecting Pool” (1977–1979/1997), o której Andrzej Piłtus pisał, że jest uważana za *najwybitniejsze dzieło artysty, znakomicie łączące wizualne wyrażanie ze sferą „konceptową”*, jak i późniejsze prace. Uzupełnieniem wystawy są pokazy w ramach Programu Wideoprojektacji w sali kinowej Centrum CSW „Znaki Czasu”. ■

15. WARSAW GALLERY WEEKEND

od 19 września do 21 września
– program główny
do 30 listopada 2025 –
wydarzenia towarzyszące

→ WARSAWGALLERYWEEKEND.PL

Tegoroczny jubileuszowy WGW jest największy w historii wydarzenia – 52 wystawy, prezen-

tujące prace prawie 100 osób artystycznych, przygotowuje 55 galerii, instytucji i fundacji z Polski, Europy i USA. Można będzie zobaczyć m.in. rzeźby Magdaleny Abakanowicz zaprezentowane z nowym cyklem obrazów Bartłomieja Flisa, prace Wojciecha Fangora, Edwarda Dwurnika i Zofii Rydet. Fundacja Profile pokaże prace czołowych twórców neoawangardowej sceny artystycznej: Tomasza Ciecierskiego, Józefa Robakowskiego, Teresy Tyszkiewicz, Jarosława Kozłowskiego, Natalii Brandt, Ryszarda Waśko, odświeżając nieznane dotąd i zaskakujące wątki ich sztuki. Nowe prace na solowych wystawach zaprezentują m.in. Agata Bogacka, Marta Nadolle, Agata Słowak i Julia Woronowicz. Galeria Monopol pokaże wystawę indywidualną Colette Lumiere, legendarnej amerykańsko-tunezyjskiej artystki, która debiutowała nielegalnymi realizacjami street artu w Nowym Jorku na początku lat 70. XX w. Po raz pierwszy zaprezentowana zostanie nowa sekcja warszawskiego przeglądu WGW+, poświęcona działalności organizacji poza rynkiem komercyjnym. ■



COLETTE LUMIERE „LIVING ENVIRONMENT (TRANSFORMATION)” (1981)



FOT. MAGNUM PHOTOS

FOT. OLEK URBANSKI / FUNDACJA TUMULT

ALESSANDRA SANGUINETTI „THE NECKLACE” (1999)

CLOSE ENOUGH. PERSPECTIVES BY WOMEN PHOTOGRAPHERS OF MAGNUM

od 27 września
do 28 stycznia 2026
C/O Berlin

Kurator: Boaz Levin
 → CO-BERLIN.ORG

Prezentacja prac fotografek z agencji Magnum Photos po raz pierwszy została pokazana w International Center of Photography w Nowym Jorku w 2022 roku, z okazji 75. rocznicy założenia agencji. W C/O Berlin prezentowana jest jej wersja rozszerzona. Tytuł jest zainspirowany cytatem z wypowiedzi współzałożyciela agencji, Roberta Capy: *Jeśli twoje zdjęcia nie są wystarczająco dobre, to znaczy, że nie jesteś wystarczająco blisko*. Artystki odnoszą się do przynależności, intymności i reprezentacji, ale też do obcości, wrażliwości i dynamiki władzy. Wśród nich są m.in. Olivia Arthur, Myriam Boulous, Sabiha Çimen, Carolyn Drake, Susan Meiselas, Hannah Price i Alessandra Sanguinetti. ■



MAGOWIE KAMERY

Z KATARZYNA TARAS

ROZMAWIA MICHAŁ KONARSKI

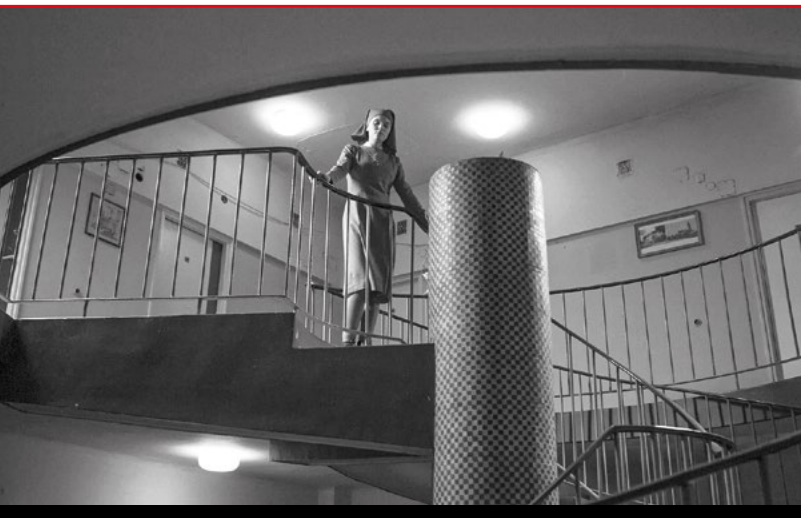
Autor zdjęć to tak magiczny i ciekawy zawód, bo łączy myślenie humanistyczne z inżynierskim – opowiada Katarzyna Taras, autorka książek „Zróbcie oko. Opowieść o Krzysztofie Ptaku” (2023) i „Bez lasotaśmy nie ma filmu. Podręcznik mówiony sztuki operatorskiej” (2025).

„DZIEWCZYNA Z IGŁĄ” (2024) REŻ. MAGNUS VON HORN, ZDJ. MICHAŁ DYMEK: VIC CARMEN SONNE, AVA KNOX MARTIN

– Jak to się stało, że polscy operatorzy są tak dobrzy? Mam wrażenie, że w porównaniu z innymi zawodami filmowymi, w których też mieliśmy przecież wybitnych przedstawicieli, wśród polskich autorów zdjęć istnieje pewna nadreprezentacja mistrzów – zarówno w przeszłości, jak i dziś. Jakie są przyczyny tego fenomenu?

– To jest przede wszystkim kwestia kształcenia. Na podstawie mojego doświadczenia – pracy w Szkole Filmowej w Łodzi i Warszawskiej Szkole Filmowej, a podobnie jest też w Katowicach – mogę powiedzieć, że wynika to ze sposobu uczenia operatorów tak, żeby byli dla reżyserów partnerami. Wielu twórców później podkreśla, że mieli o czym rozmawiać z autorem zdjęć. Operator nie może być wyłącznie fachowcem, któremu powierza się światło, pracę kamery, kolor – powinien być też wsparciem dla reżysera.

Warto pamiętać, że praca reżysera jest bardzo samotna. Zawsze powtarzam, że reżyser nigdy nie może wątpić na planie, a jeśli już musi, to tylko w ramionach operatora. To oczywiście metafora, jednak najłatwiej się wątpi w objęcia kogoś, kto nas rozumie, kto jest tak samo czytany



„IDA” (2013) REŻ. PAWEŁ PAWLIKOWSKI, ZDJ. ŁUKASZ ŻAL, RYSZARD LENCZEWSKI: AGATA TRZEBUCHOWSKA



Katarzyna Taras

(ur. 1973) – filmoznawczyni i krytyczka filmowa, doktorka habilitowana nauk humanistycznych. Absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (1997). Wykładowczyni w Szkole Filmowej w Łodzi i Warszawskiej Szkole Filmowej. Autorka książek „Witkacy i film” (2005), „«Egoista» czy «Edi»? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans” (2007), „Frustraci: bohaterowie filmowi i literacy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku” (2012), „Zróbcie oko. Opowieść o Krzysztofie Ptaku” (2023) oraz najnowszej „Bez lasotaśmy nie ma filmu. Podręcznik mówiony sztuki operatorskiej” (2025). Publikuje w „Kinie”, „Nowajej Polsce” i „Film PRO”.



i naoglądany, kto ma szersze spojrzenie. I nasi operatorzy właśnie tacy są. Patrzą szerzej i więcej rozumieją.

– **Czy w innych zawodach filmowych takie partnerstwo jest do osiągnięcia? Czy trzeba by w tym celu zmienić model kształcenia?**

– Na modelach kształcenia się nie znam, ale wiem, jak jest na przykład ze scenografami. Todd Haynes charakteryzował relację reżysera i operatora jako spanie w jednym łóżku. Ja widzę tu bardziej model relacji ojciec – matka, bez względu na płeć. Wybitny amerykański scenograf Jack Fisk nazywał zaś autora zdjęć swoim bliźniakiem. To zatem też jest bliska współpraca, ale najbliższej zawsze będą jednak reżyser z operatorem. Reżyser opowiada historię poniekąd za pomocą autora zdjęć. Dla mnie takim idealnym przykładem pracy nad filmem jest to, co się działo podczas realizacji „Dziewczyny z igłą” (2024) Magnusa von Horna, gdzie wszyscy wszystkich słuchali. Autor zdjęć i reżyser słuchali scenografki i montażyстки, montażyстка reżysera, a reżyser autora zdjęć. I dlatego powstało dzieło pełne.

– **Charakter pracy polskich autorów zdjęć od dawna był poniekąd transgraniczny.**

Wcześniej Adam Holender, Sławomir Idziak czy Janusz Kamiński, teraz choćby Michał Dymek, Wojciech Staron czy Paweł Pogorzelski. Zachód nas chce, bo jesteśmy tacy dobrzy, czy to wynika ze specyfiki samego zawodu operatora?

– Po pierwsze, praca autora zdjęć zawsze ma charakter międzynarodowy, bo dotyczy obrazu. Reżysera do pewnego stopnia ogranicza bariera języka i tekstu – choć oczywiście i tu zdarzają się kontrprzykłady, choćby Małgorzata Szumowska albo Paweł Pawlikowski. Język obrazu jest natomiast językiem międzynarodowym. Oczywiście chwilowo zostawiam na boku symbolikę, czyli to, że na przykład biała sukienka w filmie polskim będzie oznaczać coś innego niż w japońskim. Należy tu zaznaczyć, że Paweł Pogorzelski nie kończył szkoły filmowej w Polsce, podobnie jak cudowny Janusz Kamiński.

Po drugie, nasi operatorzy po prostu dają się na siebie poznać. Zaczyna się to często od małych kroczków, etiid, filmów dokumentalnych albo jest wynikiem samozaparcia i ciężkiej pracy. Naprawdę ciężkiej – wiem, bo obserwuję swoich studentów. Pamiętam, że Michał Dymek sam się zgłosił do pracy przy „Gwiezdnym wojnach” [pracał w pionie operatorskim „Przebudzenia mocy”, 2015 – przyp.red.] – pouczył się, pokazał, co umie, i zapamiętano go. Wojtek Staron to z kolei doświadczenie zdobyte przy dziesiątkach dokumentów.

Polscy operatorzy odnajdują się tak dobrze w obiegu międzynarodowym, bo opanowali język obrazu. Natomiast reżyser zawsze będzie dźwigał balast polskości. A polskość – może to straszne, co powiem – nikogo na świecie nie interesuje.



– Są jednak przecież inne zawody filmowe, które też nie opierają się na słowie, a jakoś rzadko słyszymy o zagranicznych sukcesach na przykład montażystów czy scenografów, może poza Allanem Starkim. Czy więc wynika to głównie z faktu, że – i tu wracamy do punktu wyjścia – polscy operatorzy są po prostu tacy dobrzy?

– Nasi autorzy zdjęć są naprawdę tak dobrzy. Uczę w szkołach filmowych kandydatów na operatorów z całego świata. I to jest niesamowite doświadczenie, bo po pierwsze mam darmowe korepetycje z angielskiego, a po drugie poznaję ich kultury i wrażliwości. Rzeczywiście poziom naoglądania naszych studentów jest ciut wyższy niż tych z innych państw. Chociaż mam wielu wspaniałych zagranicznych studentów! Mam wrażenie, że Mehdi Smairy ze Szkoły Filmowej w Łodzi obejrzał praktycznie wszystko, co już zostało nakręcone i jest w stanie obejrzeć wszystko, co jeszcze zostanie nakręcone. Często też dziewczyny i chłopaki przyjeżdżają studiować do Polski, bo zależy im na przykład na studiowaniu w szkole, do której chodził Hoyte van Hoytema. Albo chcą mieć zajęcia z Pawłem Edelmanem. Albo zorientowali się, że nominowana do Oscara „Sukienka” (2020) była robiona w Warszawskiej Szkole Filmowej. Albo zachwyliło ich drzewo w „Idzie” (2013).

To, że nasi operatorzy są tak dobrzy, to, jak już wspomniałam, w dużej mierze kwestia kształcenia, zwłaszcza kształcenia humanistycznego. W szkołach w Łodzi i w Warszawie wprowadzono do programu studiów mój autorski przedmiot, czyli historię sztuki operatorskiej. Nigdzie na świecie czegoś takiego nie ma i to już jest argument za tym, że chcemy kształcić operatorów szerzej. Autor zdjęć to tak magiczny i ciekawy zawód, bo łączy myślenie humanistyczne z inżynierskim. Jeśli nie znasz się na zagadnieniach technicznych, po prostu nie dasz sobie rady. Dlatego też ten zawód zawsze tak mnie fascynował – jako coś pomiędzy humanistyką a techniką.

– **Przejdźmy zatem do twórcy, który oba te sposoby myślenia umiał świetnie łączyć. W pani książkach i rozmowach z operatorami jego nazwisko pojawia się nieustannie, choć w dzisiejszym dyskursie o polskim kinie pada zdecydowanie za rzadko. Chodzi o Grzegorza Królikiewicza, wybitnego teoretyka i praktyka, który również zmienił do pewnego stopnia język obrazu w rodzimym kinie. Czy widzi pani współcześnie jego wpływ?**

– Nie. Właśnie nie. Powiem coś strasznego, co zresztą padło w naszej „Lasotaśmnie”, czyli pisanej z Ryszardem Lenczewskim książce o nim: „Na wylot” (1972) jest tak dobrym filmem, bo więcej w nim Bogdana Dziworskiego niż Grzegorza Królikiewicza. Królikiewicz był fantastycznym analitykiem, ponoć dobrym profesorem, ale jego filmy się bardzo szybko i bardzo mocno starzeją. Możemy się o to kłócić...

– **Chętnie, bo uważam wręcz odwrotnie, ale może odłożymy to na inną okazję.**

– Dobrze. Faktem zresztą jest, że na pewno najmniej zestarzało się właśnie „Na wylot” – do tej pory studenci po jego seansie zbierają szczęki z podłogi. Bo czego tam nie ma? Światło sztuczne i naturalne, zdjęcia kręcone przy jarzeniówkach albo tylko przy jednej żarówce. Mamy sekwencję turlania się w zbożu, którą Dziworski kręcił, turlając się po polu z kamerą.

Natomiast pozostałe filmy to są eksperymenty. Nie chcę wymieniać nazwisk, ale przecież kolejni operatorzy rezygnowali choćby z pracy nad „Fortem 13” (1983), bo Królikiewicz proponował... czerni i ciemności. Który autor zdjęć się na coś takiego zgodzi? Ci najlepsi uwielbiają jazdę po bandzie, jak to określa Lenczewski, ale pewne zasady sztuki operatorskiej muszą obowiązywać, chyba że robimy słuchowisko. Operatorem, który przeciwstawił się Królikiewiczowi, był m.in. Krzysztof Ptak. Zszedł z planu, bo reżyser kazał mu odwrócić kamerę – i ujęcie pociągnął za niego ktoś inny. To było na planie „Klejnotu wolnego sumienia” (1981). Ale jest też faktem, że Królikiewicz zawsze pracował z najlepszymi ze słynnej stajni Dziworskiego – poza samym Dziworskim, także z Ptakiem i Lenczewskim.

– **Przejdźmy teraz właśnie do Krzysztofa Ptaka. W swojej książce „Zróbcie oko” przybliży pani postać tego autora – przez pryzmat jego własnych dokonań, ale też mówionej historii tej twórczości. Co wyróżnia Ptaka spośród innych współczesnych mu mistrzów kamery?**

– Warto pamiętać, że Krzysztof Ptak przyszedł do kina z fotografii.

– **Chodzi zatem o ten zmysł zatrzymania momentu w czasie?**

– Adam Holender, którego uwielbiam, powiedział kiedyś, że w pracy operatorskiej nie powinno się zbyt często przejmować fotografią. Innymi zasadami rządzi się pojedyncze zdjęcie, a innymi zdjęcie filmowe. Musimy brać pod uwagę dramaturgię światła, to, że obraz powinien jakoś rozwijać się w czasie. Z mojego doświadczenia wynika jednak, że wybitni operatorzy robią też świetne zdjęcia. Mówiliśmy wcześniej o Wojtku Staroniu, który też przecież zaczynał od fotografii. Biegał z aparatem i był szczęśliwy, aż pewnego dnia spotkał Krzysztofa Ptaka, a ten wprowadził go w zawód autora zdjęć filmów fabularnych.

Fenomen Ptaka pięknie opisała wybitna polska montażyстка Agnieszka Bojanowska. Mówiła: *Wszyscy patrzą, a Ptak widzi*. Po pierwsze, on zawsze umiał wyjąć z krajobrazu poszczególne elementy, które były mu potrzebne jako autorowi zdjęć. Nie kazał przedstawiać kanapy z lewa na prawo i z powrotem czy przemalowywać całej ściany. Wchodził do pomieszczenia, patrzył i kręcił. Zdjęcia Dziworskiego i chłopców z jego stajni, czyli Lenczewskiego, Ptaka, Piotra Sobocińskiego, były naprawdę genialne. Tak jak pan powiedział, umieli



„NA WYLOT” (1972)
REŻ. GRZEGORZ
KRÓLIKIEWICZ, ZDJ.
BOGDAN DZIWORSKI;
ANNA NIEBOROWSKA,
FRANCISZEK TRZECIAK

Dziworski i chłopcy z jego stajni, czyli Lenczewski, Ptak, Piotr Sobociński umieli świetnie ująć chwilę na gorąco, zatrzymać moment.



świetnie ująć chwilę na gorąco, zatrzymać moment.

Po drugie, Ptak bardzo się angażował, zawsze musiał wejść w projekt przynajmniej na 150 procent. A jak uwierzył w film, to później go po prostu ciągnął. Tak było

kuchnia filmowa. POLSKA SZKOŁA OPERATORSKA



„HOKEJ” (1976) REŻ. BOGDAN DZIWORSKI,
ZDJ. RYSZARD LENCZEWSKI



„EDI” (2002) REŻ. PIOTR TRZASKALSKI,
ZDJ. KRZYSZTOF PTAKE: JACEK BRACIAK,
HENRYK GOŁĘBIEWSKI

cysternę i zastąpił ją zwykłą ciężarówką, chyba Volvo. Debiutanci go uwielbiali.

I wreszcie po trzeciej, Ptaka wyróżniały też zdolności techniczne. Był pionierem, prekursorem i prawodawcą technologii cyfrowej nie tylko w Polsce, ale i na świecie. A dlaczego? Bo ciągle czytał, próbował, testował i już na planie myślał od razu o postprodukcji.

– **To ta smykałka techniczna była powodem, dla którego tak dobrze dogadywał się z polskimi Autorami przez duże A? Poza Królikiewiczem pracował też przecież m.in. z Andrzejem Wajdą, Wojciechem Marczewskim, Janem Jakubem Kolskim czy Krzysztofem Krauze. To twórcy, którzy zazwyczaj mieli od razu w głowie to, jak ich film ma wyglądać.**

– Tak, chociaż te współprace były różne, a na przykład praca z Wajdą przy „Pannie Nikt” (1996) nie była najbardziej udana. Kolski sam ma wykształcenie operatorskie, ale zawsze wybierał sobie charakternych współpracowników, zaczynając od Artura Reinharta, przez Piotra Lenara czy Arkadiusza Tomiaka, na Krzysztofie Ptaaku kończąc.

Ptak był po prostu dobry. Twórcy mu ufali, był uparty i gotowy forsować swoje pomysły, ale zawsze dla dobra filmu. Ten upór nie był przejawem ego – walka o sprzęt czy inne kostiumy miała służyć filmowi. Czasami nawet bardziej wierzył w projekt niż reżyser, który zaczynał wątpić. Powtórzę, że reżyseria to ciężka, bardzo samotna praca. Dlatego w łódzkiej Szkole Filmowej studenci sztuki operatorskiej muszą przynajmniej raz wyreżyserować własną etiudę, żeby wiedzieli, z czym musi mierzyć się reżyser.

Podsumowując, Ptak był świetny warsztatowo, uparty jak stado mułów, ale co najważniejsze – nie odpuszczał. Cekał mniej lub bardziej spokojnie na sprzęt, bardzo pomagał debiutantom. W efekcie ludzie sami do niego lgnęli. A wreszcie, jak mawiał o nim Wojciech Smarzowski, Ptak miał podobno wycięty układ nerwowy. Jak wchodził na plan, nie liczyło się nic innego. Mówi się, że operator to zawód, a reżyser to charakter, ale mnie zawsze w autorach zdjęć fascynowało, jak spokojnymi są ludźmi. Zdenerwować operatora to naprawdę wyższa szkoła jazdy. Mnie kilka razy się udało.

– **Nie tak dawno doszło u nas do sytuacji, w której reżyser sprzedał kopa autorowi zdjęć...**

– Jak tylko o tym usłyszałam, zapytałam, czy może chodziło o któregoś z moich studentów. Nie radzę i ostrzegam! Oprócz umiejętności widzenia i braku układu nerwowego autor zdjęć musi umieć się komunikować z reżyserem i zapewnić mu poczucie bezpieczeństwa. Ptak opanował te dwie umiejętności perfekcyjnie, dlatego ludzie tak mu ufali. No i robił w Polsce rzeczy, o których na świecie nikomu się nie śniło.

– **Jak ta historia ma się do współczesności? Autor zdjęć ma znacznie mniej pracy,**

zwłaszcza manualnej. Przejście z techniki analogowej na cyfrową spowodowało, że życie operatorów jest prostsze czy może właśnie trudniejsze?

– Gorzej mają na pewno widzowie, bo młodzi adepci sztuki operatorskiej coraz rzadziej nas zaskakują i coraz mniej myślą obrazem. Niestety, technologia rozpuściła może nie tyle autorów zdjęć, ile kandydatów na operatorów. Zacytuję słowa mojej rektorki profesor Milenii Fiedler, która bardzo się ucieszyła, gdy nastąpiła era cyfrowa, mówiła, że teraz to będą takie materiały spływać, jak nigdy wcześniej. No i zaczęły spływać, a ona nie miała z czego montować...

Kiedys trzeba było myśleć, bo jednak negatyw sporo kosztował. Scena musiała być dobrze wymyślona – tak, bardziej nawet wymyślona niż zaplanowana – żeby nie niszczyć negatywu. Choć i z tym Dziworski potrafił sobie poradzić, a nas do dziś zachwyca „Hokej” (1976) – raz barwny, raz czarno-biały. Najlepiej było, kiedy autor zdjęć przechodził przez Polską Kronikę Filmową, gdzie obowiązywała zasada, że każde ujęcie wchodzi, nie ma pustych przebiegów i jedna puszka taśmy ma wystarczyć.

A z cyfrą to wiadomo: kręcisz, kręcisz, kręcisz, aż ci wyjdzie. Albo nie. A potem jeszcze pada hasło: *To się poprawi w poście*. Dostaję szału, gdy to słyszę. *Nie poprawisz w poście, tylko myśl tak, żebyś niczego w postprodukcji poprawiać nie musiał*. Mówię *poprawiał*, a nie *kolorował* itd. Znowu Krzysztof Ptak jest tutaj dobrym przykładem: on nawet pracując na cyfrze myślał tak, jakby nadal kręcił analogowo. I wiedział, kiedy może coś odpuścić, bo to skoryguje w postprodukcji, a czego odpuścić po prostu nie można.

– **„Bez lasotaśmy nie ma filmu” autorstwa pani i Ryszarda Lenczewskiego to zgodnie z podtytułem podręcznik sztuki operatorskiej, ale przy okazji też jej słownik.**

– O, super, tak jeszcze nikt tego nie nazwał!

– **Te wszystkie terminy, nazwy, określenia budują wizerunek tego zawodu jako bardzo hermetycznego. Czy to w tym upatruje pani alchemiczny charakter pracy operatorskiej?**

– Żeby zrozumieć tę hermetyczność, przede wszystkim musimy znowu wrócić do czasów negatywu. Autor zdjęć to był człowiek, który zawsze widział pierwszy. Pracowano bez podglądów, więc podczas kręcenia można było zobaczyć tylko to, co było widać w lupie. Fellini miał dla siebie ponoć dodatkowy mały wizjer, Bergman wciskał się Svenowi Nykvistowi pod statyw, a Has jechał na wózku i tłukł Andrzeja Ramlaua po rękach, gdy ten zrobił mu panoramę zamiast jazdy. Operatorzy nadzorowali też pracę w laboratorium.

Poza tym pamiętajmy, że autor zdjęć pracuje w świetle i ze światłem. Czy jest coś bardziej ulotnego niż światło? To nie jest praca z bryłą granitu, to nie jest kucie młotem. Wręcz odwrotnie. Nie ma nic i nagle jest coś. I to jest takie piękne. Autorzy zdjęć

choćby z „Edim” (2002), podczas pracy nad którym ratował Piotra Trzaskalskiego, gdy na plan przyjechały kaczkami zamiast gęsi, a w dodatku zaczął padać deszcz. Albo z „300 mil do nieba” (1989), kiedy Maciejowi Dejcznerowi wybił z głowy błyszcząca



„PTAKI ŚPIEWAJĄ W KIGALI” (2002) REŻ. JOANNA KOS-KRAUZE I KRZYSZTOF KRAUZE, ZDJ. KRZYSZTOF PTAK, JÓZEFINA GOCMAN, WOJCIECH STAROŃ: JOWITA BUDNIK, ELIANE UMUHIRE



pogoniliby mnie za określenie *piękne*.
Zatem niech będzie: wyraziste.

– **Pociągnę ten wątek – skoro operatorem pracujący na taśmie jest alchemikiem, to jak nazwać autora zdjęć cyfrowych?**

– Sama zmiana negatywu na cyfrę wiąże się z wieloma historiami. Przykładowo Krzysztof Ptak szwenkował, to znaczy był operatorem kamery, kiedy pracował z kamerą filmową. Ale gdy pojawiła się cyfra – przestał.

Ale czy operator nadal jest alchemikiem... Bardziej chyba inżynierem. Ale nadal jest magiem!

– **Czyli mniej w tym metafizyki, a więcej... fizyki?**

– Na pewno mniej metafizyki. Albo może inaczej: mniej w tym chemii, więcej fizyki. Bo niby autor zdjęć nie bawi się już z taśmą, ale jednak nadal musi wiedzieć o LUT-ach. Jak zrobić tak, by obraz naśladował konkretny negatyw, żeby nie był plastikowy, zbyt idealny, żeby ludzkie oko go zaakceptowało.

– **Wróćmy jeszcze na chwilę do Krzysztofa Ptaka. To pionier technologii cyfrowej w Polsce...**

– Tak, był pierwszym w Polsce, a tak naprawdę też jednym z pierwszych na świecie pionierem i prawodawcą sztuki technologii cyfrowej. Przypomnijmy sobie to składane ujęcie z „Historii kina w Popielawach” (1998), kiedy kometa uderza w kinomaszynę i rozpoczyna się seans na chmurze. Ptak musiał tu scalić w jeden obraz Bartosza Opanię, tło, chmury, gwiazdy, kometa i kinomaszynę. Siedział nad tym

dziesięć dni. I wszystko to musiał przetransferować z komputera na taśmę. Później była „Pornografia” (2003) czy „Edi”.

Mam wielkie szczęście, bo z jednej strony jestem już... No niestety, nie mam 20 lat. Ale z drugiej – na moich oczach dokonywała się ta cyfrowa rewolucja i pamiętam zacięte i zaciekle dyskusje, artykuły, wywiady pod hasłem *Błoto leje się z ekranu*. Autorzy zdjęć strasznie bali się technologii cyfrowej między innymi dlatego, że obawiali się zaburzenia hierarchii w pionie operatorskim. Cyfra miała być sprzętem dla amatorów, a potem jeszcze gorzej, bo dla debutantów.

I wtedy pojawia się Ptak, który w 2002 roku dostaje Złotą Żabę na Camerimage za zdjęcia do „Ediego”. To jest właśnie ten moment, gdy technologia cyfrowa trafia na salony sztuki operatorskiej i środowisko autorów zdjęć ją legitymizuje, a nie, jak niektórzy podają, w 2009 roku, gdy Oscar dostaje Anthony Dod Mantle za film „Slumdog. Milioner z ulicy” (2008). Najlepiej o tym świadczą pielgrzymki organizowane do łódzkiej pracowni Ptaka. Jego manufakturkę przy ulicy Struga w Łodzi odwiedzili Billy Williams, Vilmos Zsigmond, László Kovács i Chris Menges. Wycieczkę zorganizował Wit Dąbal (również ze tajni Dziworskiego), a poprosił go o to Benjamin Bergery. Zobaczyli „Ediego” i oszaleli. Chcieli wiedzieć, jak ten film był realizowany i postprodukowany. A kiedy już się dowiedzieli, nie mogli uwierzyć.

– **Ten zwrot technologiczny w twórczości Ptaka nie był chyba spowodowany tym, że obraził się na taśmę?**

– Absolutnie nie, wynikał wyłącznie z odwagi. A pewnie też trochę z gadźciarstwa – o Ptaku krążyły historie, że nieraz przychodził na plan na przykład z... klinometrem. Natomiast warto również pamiętać, że wywodził się on ze starej szkoły profesora Jerzego Wójcika, a ten powtarzał ciągle: *Film to możesz zrobić nawet na skarpecie, byle byś wiedział, o czym chcesz opowiedzieć*. Dla Ptaka kamera była jednak tylko narzędziem. Li i jedynie.

– **A jak pani zdaniem Krzysztof Ptak zareagowałby na współczesne zmiany? Zwłaszcza rozwój sztucznej inteligencji, która pozwala praktycznie wygenerować cały ruch kamery za pomocą krótkiego promptu.**

– Jego by to bawiło. Wróżką nie jestem, a sztucznej inteligencji się nie boję. Ale Ptak na pewno by się nią bawił. Pewnie by uznał, że to kolejne narzędzie, którego trzeba się nauczyć, a potem używać.

– **I co by generował?**

– Miał robić doktorat z „Papuszy” (2013), do której precyzyjnie dobierał konkretne kształty chmur do danych scen. Co by się stało, gdyby mógł je stworzyć, wygenerować na zawołanie? Do dzisiaj by raczej nie skończył, a Krauzowie pewnie musieliby wyrwać mu ten film. Bo tu chmurka taka, a tu coś jeszcze. Sztuczna inteligencja to kolejny przystanek na drodze rewolucji technologicznej – nie ma co się z nią obrażać, nie ma co się jej bać.

ROZMAWIAŁ MICHAŁ KONARSKI



70 lat



Filmoteka Narodowa
Instytut Audiowizualny

fina.gov.pl
ninateka.pl
iluzjon.fn.org.pl

Motyw graficzny z filmu *Gangsterzy i filantropi* (1962), reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski

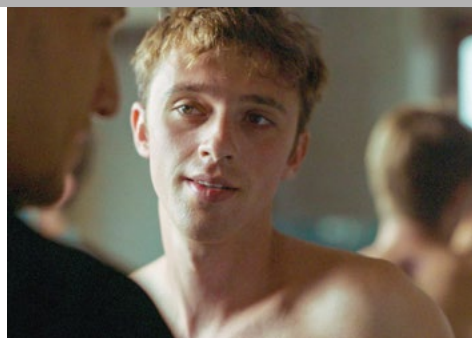


„MOI SYNOWIE”: VINCENT LINDON

WOLNOŚĆ, RÓWNOŚĆ, BRATERSTWO?

ROZMOWA KUBY ARMATY

Wychowując dzieci musimy rozwijać w nich zdolność krytycznego spojrzenia i pokazywać, że różnorodność jest wartością. Wtedy nie będą postrzegać obcych jako wrogów – przekonują Delphine i Muriel Coulin, reżyserki filmu „Moi synowie”.



BENJAMIN VOISIN, STEFAN CREPON



FOT. RICHARD SCHROEDER

Delphine (ur. 1972) i Muriel (ur. 1965) Coulin

– francuskie reżyserki i scenarzystki. Od lat 90. kręcą krótkie metraże, seriale telewizyjne i długometrażowe filmy kinowe. Pierwszym wspólnym dziełem duetu, które trafiło na duży ekran, był dramat „17 dziewczyn” (17 filles, 2011; Specjalna Nagroda Jury w Turynie, nominacje do Césara i Złotej Kamery w Cannes). Zrealizowały także wspólnie dramat „Postój” (Voir du pays, 2016), nagrodzony za scenariusz w sekcji Un Certain Regard w Cannes, i dokument biograficzny „Charlotte Salomon, la jeune fille et la vie” (2023). Ich najnowszy film, „Moi synowie” (2024), zdobył m.in. trzy nagrody w Wenecji (w tym Puchar Volpiego za kreację Vincenta Lindona), Srebrnego Hugona w Chicago za rolę Benjamina Voisina i nagrodę za najlepszy film na MFF Barcelona-Sant Jordi.

wpływem przyjaciół, lektur czy środowiska, w jakim się obraca. Nieraz kończy się tym, że przyjmuje odmienne poglądy, w przypadku naszego filmu – skrajnie prawicowe. Pojawia się wtedy szereg pytań: co robić i kto ponosi za to winę.

Postać, w którą wciela się w filmie Vincent Lindon, odzwierciedla dylematy wielu Francuzów. Dwanaście lat temu większość z nas wybrała lewicowego prezydenta, a w 2024 roku podczas wyborów europejskich skrajna prawica miała ponad trzydzieści procent poparcia. Co zatem wydarzyło się przez te dwanaście lat, co poszło nie tak, gdzie podziały się nasze wartości?

Wszystko to, co dzieje się w rodzinie, jest odzwierciedleniem sytuacji w naszym kraju. Ta paralela była dla nas kluczowa. Wierzmy, że polityka ma także wymiar psychiczny, dlatego tak ważne było dla nas przeanalizowanie najmniejszej jednostki społecznej, jaką jest rodzina, i odniesienie tej perspektywy do całego kraju, a nawet poza jego granice. Obserwując relację między ojcem a dwoma braćmi możemy zrozumieć procesy zachodzące w społeczeństwie.

– **Ta rodzina jest jednak niepełna, bo brakuje w niej matki, a więc kobiecej perspektywy.**

wy. Czy to też w jakimś sensie można rozumieć szerzej?

Muriel Coulin: Myślę, że jako naród tęsknimy za Marianne (francuski symbol uosabiający wolność i Republikę – przyp. aut.). Ona wciąż jest obecna, ale – podobnie jak matka w naszym filmie – pozostaje niewidzialna. Wartości, jakie wyznaje skrajna prawica, często opierają się na tradycyjnym postrzeganiu roli kobiet, zresztą w tych ugrupowaniach dominuje wyraźny pierwiastek męski. Co ważne, w „Moich synach” sprawiedliwość symbolizowana jest przez kobiety. Choć to postaci drugiego planu, reprezentują wiedzę i fundamentalne wartości. Świadomie wprowadziłyśmy kobiecie pierwiastek, by podkreślić te cnoty, a nie z uwagi na nadmierną poprawność polityczną.

– **Czy uważacie, że fascynacja mężczyzn, zwłaszcza młodych, pravicową ideologią wynika z lęku przed tym, że zaczynają tracić swoją pozycję?**

D.M.: Uważam, że tak, ponieważ codzienne przekazy pravicowych mediów, zwłaszcza skrajnych, ostrzegają, że tracą oni swoją męskość, nadchodzą feministki i trzeba być niezwykle czujnym. To ważna część ich retoryki. Nie chodzi nawet o walkę, a świadomość tego, co się rzekomo dzieje.

– **Jak wyglądał proces dokumentacji tych grup, do których – jako kobiety – miałyście zapewne trudniejszy dostęp?**

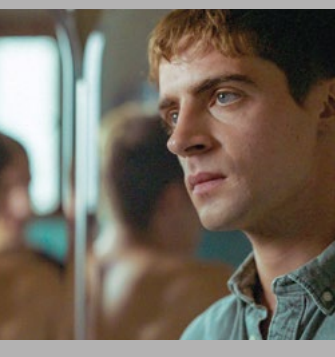
M.C.: Poświęciliśmy na to sporo czasu. Spotykaliśmy się ze związanymi z nimi ludźmi, przeprowadzaliśmy wywiady z ekspertami – socjologami czy dziennikarzami. Starałyśmy się wniknąć w środowiska kibiców piłkarskich czy zawodników MMA, bo to są pożywki dla tego typu grup. Starałyśmy się dotrzeć wszędzie, gdzie to możliwe, ale w tych środowiskach było to trudne. To bardzo zamknięte, hermetyczne grupy. Często niestety zdradzał nas sposób zachowania. Na przykład na meczu piłkarskim nie skupiałyśmy się na grze, więc od razu byłyśmy łatwym obiektem do wychwycenia.

– **I co wtedy się działo?**

D.C.: Na pierwszym meczu wszyscy nas obserwowali, więc poniekąd musiałyśmy się dostosować. Żeby się nie wyróżniać, trzeba było zachowywać się jak inni. Dzięki temu zrozumielyśmy, jak działa taka grupa. Trzeba wpasować się w rytm tych ludzi, inaczej od razu jesteś traktowany jako obcy. To była dla nas ważna lekcja na temat funkcjonowania takich społeczności. Widać też, że są one mocno zhierarchizowane. Każdy ma tam swoją rolę. Pomocna dla pracy z naszymi aktorami okazała się też analiza zdjęć czy materiałów wideo. Chodziło o to, by poznać ich sposób ubierania się, zachowanie, gesty, słownictwo.

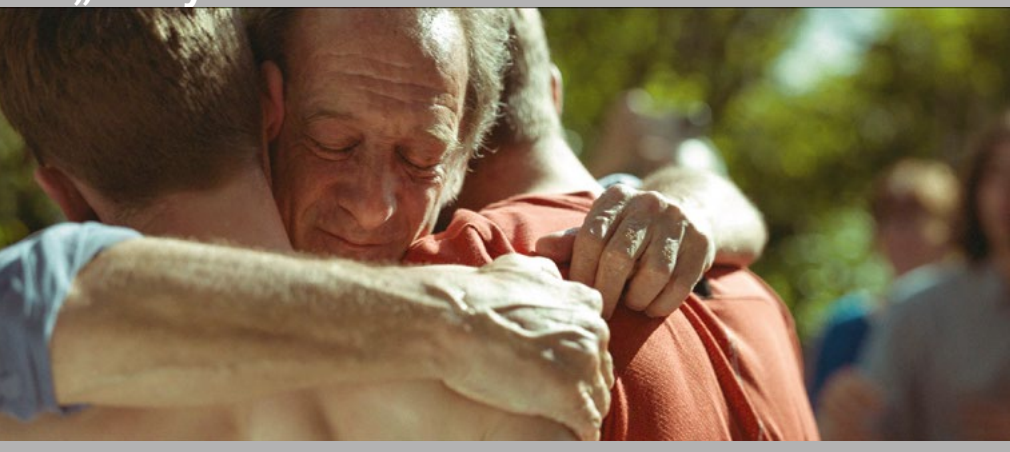
– **Zakładam, że najcenniejszym źródłem wiedzy były spotkania z poszczególnymi osobami.**

M.C.: Rozmawiałyśmy na przykład z tymi, którzy kiedyś byli związani z takimi grupami, ale już je opuścili. Zaangażowałyśmy również statystów, mających w przeszłości takie doświadczenia. Oni sporo nam opowiedzieli o tym środowisku. Chciałoby zaprowadzić nas do pewnej kawiarni w Lotaryngii, gdzie zresztą później kręciliśmy, by pokazać nam lokalną atmosferę i dynamikę takiej grupy. Jest w filmie scena, kiedy okazuje się, że jeden z braci ma tatuaż z krzyżem celtyckim, a drugi zszokowany, prosi go, żeby nie robił z niego głupka, bo doskonale wie, co to oznacza. Na co tamten odpowiada, że to tylko plemienny tatuaż, tzw. tribal. Tę scenę Delphine podchwyciła z rozmowy z jednym ze statystów.



– **„Moi synowie” (2024) to nie tylko film o trudach ojcowsko-synowskiej miłości, ale też opowieść o tym, jak w Europie rośnie w siłę skrajna prawica i jak atrakcyjna może być ona dla młodych ludzi. Skąd połączenie tych dwóch tematów?**

Delphine Coulin: Wychowując dziecko, starasz się przekazać mu swoje wartości. Jednak w miarę dorastania zaczyna ono je kwestionować, często pod



STEFAN CREPON, VINCENT LINDON,
BENJAMIN VOISIN



– Jak to?

D.C.: Mężczyzna miał nieco zamazany i zmieniony, ale wciąż widoczny tatuaż z nazistowskim symbolem 88, oddającym pozdrowienie *Heil Hitler*. Byłam przekonana, że to pozostałość po charakterystyce do jednej ze scen, którą kręciliśmy dwa dni temu. Na co on odparł, że tatuaż jest prawdziwy. Kiedy zwróciłam uwagę, że to neonazistowski symbol i żeby nie robił ze mnie głupka, on odpowiedział, że to tribal. Niemal identyczny dialog znalazł się w filmie. Mając doświadczenie w dokumentach, często włączamy takie autentyczne momenty do scenariusza. Samo słowo *tribal*, czyli *plemienny*, odnosi się do sedna naszej opowieści. Ojciec próbuje przekonać swoich synów, że w trójkę tworzą plemię, podczas gdy jeden z młodych mężczyzn odpowiada, że on wybrał inną rodzinę.

– Jak z waszej perspektywy powinno się rozmawiać z takimi osobami jak syn głównego bohatera, Fus – młodymi, zagniewanymi, coraz bardziej radykalnymi? Wydaje się, że ignorowanie ich czy wykluczanie nie jest właściwym rozwiązaniem.

D.C.: To nie jest dobre podejście, bo ono po prostu nie działa. Przez długi czas we Francji panowała narracja, że ci, którzy głoszą na skrajną prawicę, to nie rozumiejący polityki ignoranci. Takie opinie pojawiały się wśród członków wielu partii politycznych. To podejście jednak zawiodło, bo poparcie dla skrajnej prawicy wciąż rośnie. Nie możemy tych ludzi ignorować i udawać, że nic się nie dzieje. Musimy prowadzić dialog i wychowywać dzieci, nie narzucając im, co mają

Polityka ma także wymiar psychiczny, dlatego tak ważne było dla nas przeanalizowanie najmniejszej jednostki społecznej, jaką jest rodzina.

myśleć, lecz rozwijając w nich zdolność krytycznego spojrzenia. Zachęcanie do ciekawości świata i pokazywanie, że różnorodność jest wartością, mogą sprawić, że dziecko nie będzie postrzegać obcych jako wrogów.

– W waszym filmie obok dialogów jest też sporo ciszy. Dlaczego?

M.C.: Właśnie z tego powodu. Są sceny, w których Pierre (ojciec – przyp. aut.) i Fus jadą samochodem w milczeniu. To, co często jest wyrazem komfortu i spokoju, pokazując, że słowa nie zawsze są potrzebne, tutaj zamienia się w brak porozumienia i skrępowanie. Nie odzywają się do siebie, bo nie wiedzą, o czym mają ze sobą rozmawiać. Mają poczucie, że są zbyt różni, by podjąć dialog. Unikają spojrzeń, stają po dwóch stronach barykady. W pewnym momencie się to zmienia, czego kwintesencją jest monolog Pierre'a w sądzie. Jesteśmy przekonane, że dialog i próba wzajemnego zrozumienia są absolutnie kluczowe, żeby coś zmienić.

– Podjęcie tego dialogu nie jest jednak łatwe, bo trudno zaakceptować fakt, że ktoś sympatyzuje z faszystami.

D.C.: Dlatego trzeba zacząć od edukacji, bo wspieranie takiej ideologii może być związane z jakimiś problemami z przeszłości, poczuciem frustracji, stłumioną agresją, ślepym podążaniem za

grupą. Wydaje mi się, że jeżeli nauczy się kogoś samodzielnego, krytycznego myślenia, to jest mało prawdopodobne, by poszedł tą drogą. Kluczowe jest też wyjaśnianie i rekonstruowanie tych zjawisk. Wszyscy zdają sobie sprawę, że siła skrajnie prawicowych partii tkwi w przedstawianiu fałszu jako prawdy. Doskonale rozumiał to George Orwell, który w „1984” pokazywał, że pierwszą rzeczą, jaką robią reżimy, jest zmiana znaczenia słów.

Utkwiła mi też w pamięci debata prezydencka pomiędzy Joe Bidenem a Donaldem Trumpem. Oglądałam ją w telewizji i powiedziałam moim amerykańskim przyjaciółom: *Biden wydaje się bardzo słaby fizycznie. Zachowałam się jak ci, którzy bezmyślnie mówili: Zagłosowałbym na Trumpa, bo wygląda na prawdziwego prezydenta, a Biden jest cieniem człowieka*. Błyskawicznie zareagowała na to moja przyjaciółka, mówiąc, że może tak się wydawać patrząc na nich, ale 90 procent tego, co mówi Trump, to kłamstwa. Dopóki mi tego nie wyjaśniła, patrzyłam tylko na kontrast pomiędzy zmęczonym starszym człowiekiem a kimś pełnym energii. Jadłam śniadanie, oglądałam debatę i choć nie znoszę Trumpa, pomyślałam: *Biden już przegrał*. Mimo że po drugiej stronie jest ktoś, kto notorycznie kłamie. Zresztą wiele było takich przykładów w historii.

– Co zatem stało się przed rokiem w trakcie wyborów parlamentarnych we Francji, kiedy po pierwszej turze wydawało się, że niemal na pewno zwycięży skrajna prawica, a jednak w ostatnim momencie poniosła porażkę?

M.C.: Mam takie poczucie – i nie jestem w tym osamotniona – że od czasów rewolucji francuskiej, która była przełomem zarówno dla naszej, jak i światowej historii, istnieją dwa fronty. Pierwszy to ten, który stworzył prawa człowieka i nową formę demokracji – nie tę starożytną, grecką, lecz jej nowoczesny wymiar. Drugi to skrajna prawica, która nigdy nie pogodziła się z tym, że rewolucja francuska miała miejsce.

Jak powiedział Hegel, ktoś, kto sądzi, że można ją odwrócić, jest po prostu głupcem. Niektórzy w 1940 roku wierzyli, że rewolucję francuską można cofnąć, i podjęli taką próbę, ale ponieśli klęskę. Jednak ta tendencja powraca. Ta druga Francja istnieje od ponad dwóch stuleci – przypomina węża, który raz się wynurza, a raz chowa. Na szczęście istnieje też demokratyczne oblicze naszego kraju i to daje mi nadzieję. W lipcu 2024 roku widać było mobilizację i przekonanie, że nie możemy dopuścić, by rządy przejęła skrajna prawica. Jednak to republikańskie podejście wciąż jest żywe i walka za każdym razem jest coraz trudniejsza.

– Dlaczego?

M.C.: Bo narasta społeczne niezadowolenie, co w dużej mierze ma podłoże ekonomiczne. Jednym z najsilniejszych uczuć jest poczucie niesprawiedliwości, a tę niestety w dzisiejszych czasach widać coraz bardziej. Biedni mają coraz trudniej, a bogaci stają się jeszcze bardziej majętni. Liczby w tym względzie są szokujące. Ludzie, którzy całe życie walczą o przetrwanie, słyszą i widzą to codziennie. Czują się oszukani. To głębokie poczucie niesprawiedliwości prowadzi do przekonania, że nie mają realnego wpływu na zmianę sytuacji, poza wrzuceniem kartki do urny, która wyraża ich frustrację. Wierzą, że to przyniesie zmianę, ale to kolejne złudzenie. Głoszą na ludzi, którzy ostatecznie ich wykorzystają i oszukają.

ROZMAWIAŁ KUBA ARMATA

RECENZJA FILMU „MOI SYNOWIE” STR. 76

**Kiedyś były
zespoły filmowe.
Teraz jest
Szkoła Wajdy.**

Przyjdź do nas! Pomagamy robić filmy.

Nabór projektów do 30 września 2025.



**SZKOŁA
WAJDY**



**WAJDA
STUDIO**



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



35mm
online



RODZAJE NIESZCZEROŚCI

Z REŻYSEREM ROZMAWIA DARIA SIENKIEWICZ

„PAW ZWYCZAJNY”: ALBRECHT SCHUCH,
JULIA FRANZ RICHTER

Debiut Bernharda Wengera okazał się przebojem Tygodnia Krytyki w Wenecji. „Paw zwyczajny” (2024) to surrealistyczna satyra na obojętność i pozerstwo w dobie ciągłego udawania i jednorazowych relacji.

– Główny bohater „Pawia zwyczajnego” (2024), Matthias, pracuje jako tzw. *przyjaciel do wynajęcia*. Kiedy i jak wpadłeś na trop tego specyficznego zawodu?

– Po raz pierwszy przeczytałem o tym *biznesie* w 2014 roku w jednej z gazet, a kilka lat później trafiłem na film Wernera Herzoga „Spółka rodzinna” (2019), którego bohater prowadzi w Japonii agencję oferującą *przyjaciół* na życzenie. Zagłębiając się

w temat, odkryłem, że te agencje prężnie działają w Japonii już od ponad dwóch dekad. Ich paliwem jest społeczna izolacja i ogromne poczucie samotności i wśród młodych, i wśród starszych Japończyków.

Nie masz z kim spędzić czasu wolnego? Żaden problem! Możesz wynająć nieznajomego, z którym wypijesz kawę, pójdziesz na spacer, porozmawiasz. Możliwości są nieograniczone. Niestety coś, co z początku wy-

dawało się nieszkodliwe i pożyteczne społecznie, z czasem stało się pożywką dla pozerów. Ludzie zaczęli wynajmować przyjaciół i partnerów, by lepiej zaprezentować się przed znajomymi: ukryć swoje kłamstwa i grzeszki, manipulować innymi, pokazać, że mają władzę. Popyt rośnie, dlatego w ostatnich latach powstało kilka międzynarodowych agencji w różnych zakątkach świata – w USA, Europie, w tym w Wiedniu, gdzie na co dzień mieszkam.

– Spotkałeś kiedyś kogoś takiego jak Matthias?

– Tak, w 2018 roku, dzięki sukcesowi mojego krótkometrażowego filmu „Przepraszam, szukam stołu do ping ponga oraz mojej dziewczyny” (2018) pojechałem do Japonii, by przyjrzeć się sprawie osobiście. Na miejscu rozmawiałem z kilkoma pracownikami agencji, którzy opowiedzieli mi, jak przygotowują się do zleceń, czego oczekują od nich klienci i do jakich celów są

najczęściej wynajmowani. Jeden z nich zdradził mi, że z powodu tej dosyć osobliwej pracy, polegającej na udawaniu kogoś innego każdego dnia, nie potrafi już być sobą. Uznałem, że to tragiczne. Przeszczepiłem te rozterki na Matthiasa, budując wokół niego satyryczną, dziwaczną historię o zatraceniu siebie we współczesnym świecie.

– **Twój rozmówca nie bał się zdemaskowania? Każde zlecenie jest przecież wyzwaniem.**



– Tak, ale agencja wymaga od nich dokładnych przygotowań, a także posiadania kompleksowej wiedzy o klientach. Nieważne czy to zlecenie prywatne, czy biznesowe, muszą być całkowitymi profesjonalistami. Nikt przecież się nie spodziewa, że osoba, z którą rozmawia, jest podstawiona. Jasne, ktoś może jej nie polubić lub zakwestionować szczerość jej intencji, ale raczej nie pomyśli, że została przez kogoś oplacona.

– **Oglądając film, obawiałam się, że ktoś w końcu Matthiasa rozpozna.**

– Myślałem o tym pisząc scenariusz, ale doszedłem do wniosku, że dla nas, Austriaków, Wiedeń wydaje się naprawdę sporym miastem. Szansa na zdemaskowanie jest nieduża. Z rozmów z japońskimi przyjaciółmi na wynajem dowiedziałem się

jednak, co w takiej sytuacji radzą swoim pracownikom tokijskie agencje. Po pierwsze: unikać ludzi. Po drugie: jeśli już spotka się kogoś znajomego – udawać, że się go nie pamięta. Po trzecie: kłamać, ile wlezie. W przypadku wielu organizowanych imprez, jak np. urodziny klienta, pracownicy dostają listę gości, dzięki czemu mają pewność, że do czegoś takiego nie dojdzie.

– **Krytycy porównują „Pawia...” do dzieł Yórgosa Lánthimos, Woody’ego Allena czy Rubena Östlunda. Gdzie szukałeś inspiracji?**

– W życiu każdego reżysera są filmy, które kiedyś w pewien sposób zostały na jego twórczości ślad, często nieświadomie. W moim przypadku wielkim odkryciem była skandynawska kinematografia i brytyjska czarna komedia. Instynktownie połączyłem te nurty z moim austriackim czarnym poczuciem humoru i zamiłowaniem do tragizmu i ironii. Tak wyklarował się, a raczej dalej się klaruje mój styl.

– **Czuć w nim sporą dawkę surrealizmu i kampu. Eksponujesz absurdy codzienności, z którymi ma do czynienia każdy z nas.**

– Tak, ale staram się zachować równowagę. Nie chcę popaść w pełen surrealizm, jak np. Luis Buñuel. Zależy mi na dziwności, która nieustannie balansuje na granicy prawdopodobieństwa.

– **Dużą wagę przykładasz do dróg i trzecich planów. W tle akcji zawsze coś się dzieje, dochodzi do dziwnych wypadków, zbiegów okoliczności. Jaka logika stoi za konstrukcją tych scen?**

– **Lubię tworzyć wielowar-**

stwową narrację. Uważnie obchodzę się z detalami i metaforami, a humor szukam w najróżniejszych miejscach. Nie chcę, żeby ograniczał się tylko do dialogów czy fabuły, dlatego staram się przemycić komedię w subtelny sposób, prowadząc z widownią pewną wizualną grę pozorów. Czasami puszczam do niej oko za pomocą scenografii, kostiumów czy montażowych sztuczek. Podążając za bohaterem łatwo przeoczyć coś, co dzieje się w tle, a chciałbym, żeby odbiorcy filmu byli czujni. Nieco uważności pomoże im odkrywać każdą kolejną warstwę historii, a także czerpać z seansu jeszcze większą kinofilską przyjemność.

– **Czy do castingu również podszedłeś tak precyzyjnie? A może wybór Albrechta Schucha był intuicyjny?**

– Gdy Albrecht dołączył do projektu, scenariusz był już od lat w zaawansowanym stopniu rozwoju, a postać Matthiasa dosyć dobrze zdefiniowana. Największym wyzwaniem było więc przeniesienie jej z papieru na duży ekran. Zazwyczaj sama obecność bohatera w kadrze sprawia, że staje się żywy i prawdziwy – ale nie w przypadku Matthiasa. Jego postać z założenia jest przecież bierna, dziwna i niezręczna. Mimo to musiała być na tyle interesująca, by widz chciał śledzić jej losy przez 90 minut. Albrecht fascynował mnie od lat, więc casting był przemyślanym procesem. To rzadko spotykane, ale oglądając jego filmy, czułem z nim silną więź. Jest niezwykle wszechstronnym aktorem i właśnie ta wszechstronność była nam potrzebna w „Pawiu...”, bo grając Matthiasa, musiał odgrywać wiele ról jednocześnie. Jego bohater jest herosem jedynie w pracy, natomiast w domu czuje się zagubiony i bezużyteczny. Chciałem zobaczyć Albrechta właśnie w takim stanie.

– **Trzymaliście się ściśle scenariusza?**

– Tak, ale wspólnie pracowaliśmy nad szczegółami i charakterem postaci. Zastanawialiśmy się, jak wygląda marazm Matthiasa. Czy to bezradność? A może niemożność zrozumienia drugiego człowieka? Te niuanse wydawały nam się bardzo ważne w kontekście kryzysu tożsamości protagonisty i jego przemiany.

– **Główny bohater słyszy pytanie: Co oznacza być naprawdę sobą? Jak ty byś na nie odpowiedział? W końcu każdy z nas odgrywa na co dzień jakieś role**

– **w szkole, pracy, w relacjach z bliskimi i nieznanymi.**

– Dla mnie bycie sobą oznacza uczciwość i wierność sobie. Zazwyczaj, gdy ktoś nas pyta: – *Jak się masz?* odpowiadamy: – *Dobrze, a ty?*, choć często wcale tak się nie czujemy. To pytanie również nie należy do szczyrych, to czysta kurtuazja. Żyjemy w społeczeństwie, które wymaga od nas perfekcji – bycia grzecznym, wydanym i zawsze uśmiechniętym. Dlatego pytania typu: *Co jest prawdziwe?* i: *Kim naprawdę jesteś?* są dziś wyjątkowo istotne.

– **Budowanie swojego medialnego alter ego w mediach społecznościowych czy na portalach randkowych jedynie podtrzymuje tę presję. Zgodzisz się z tym?**

– Zdecydowanie, choć często zapominamy, że potrzeba przed-

stawiania siebie w jak najlepszym świetle towarzyszy ludziom od wieków. W czasach monarchii budowano złote pałace, noszono peruki i gorsety – wszystko, by spełnić oczekiwania innych, a nawet je przewyższyć. Dziś robimy to samo w sieci, z tą różnicą, że oszukiwanie jest teraz dużo łatwiejsze. Traktuję mój film jako metaforę social mediów, bo Matthias, niczym współczesny influencer, pokazuje światu tylko najlepsze momenty swojego życia.



Bernhard Wenger

(ur. 1992) – austriacki reżyser, scenarzysta i producent filmowy. Absolwent reżyserii na Wiedeńskiej Akademii Filmowej oraz kursów na Berlinale Talents, Locarno Filmmakers Academy, Zürich Film Festival Academy i Talent Village Les Arcs. Jego krótkie metraże zdobyły kilkadziesiąt nagród, takich jak Nagroda Publiczności na Filmfestivalu Maks Ophülsa („Przepraszam, szukam stofu do ping ponga oraz mojej dziewczyny” / Excuse Me, I’m Looking for the Ping-pong Room and My Girlfriend, 2018) czy Grand Prix Jury w kategorii studenckiej na Nashville Film Festival („Gleichgewicht”, 2015). Debiutancki pełny metraż, „Paw zwyczajny” (2024), przyniósł mu m.in. Premio Fondazione Fai Persona Lavoro Ambiente w Wenecji i nagrodę za debiut w Sztokholmie.

► Agencja wynajmująca przyjaciół, partnerów i członków rodziny to jedynie przedłużenie tego zjawiska w realnym świecie.

– **Dlaczego to właśnie do pawia porównujesz Matthiasa?**

– Paw to dumny i piękny ptak, któremu niezwykle zależy na godnej prezencji. Odważnie eksponuje samicom i konkurencji swoje kolorowe pióra i dostojny krok. Pod tą otoczką nie kryje się jednak wiele więcej. Pawie nie są dobrymi lotnikami, a ich krzyk jest po prostu okropny. Gdy usłyszysz jak wyją, czar momentalnie

dla mnie wystarczająco szczęśliwe zakończenie. Nie zauważyłaś może, że w ostatnim czasie ludzie coraz częściej ze sobą zrywają?

Mam wrażenie, że my, młodzi ludzie, jesteśmy w ciągłym ruchu. Szybko wchodzimy w nowe relacje, szybko z nich wychodzimy. Zauważyłem, że ten temat powtarza się nawet w wielu filmach festiwalowych.

– **Właściwie już w swoich krótkich metrażach zajmowałeś się tematem rozstań.**

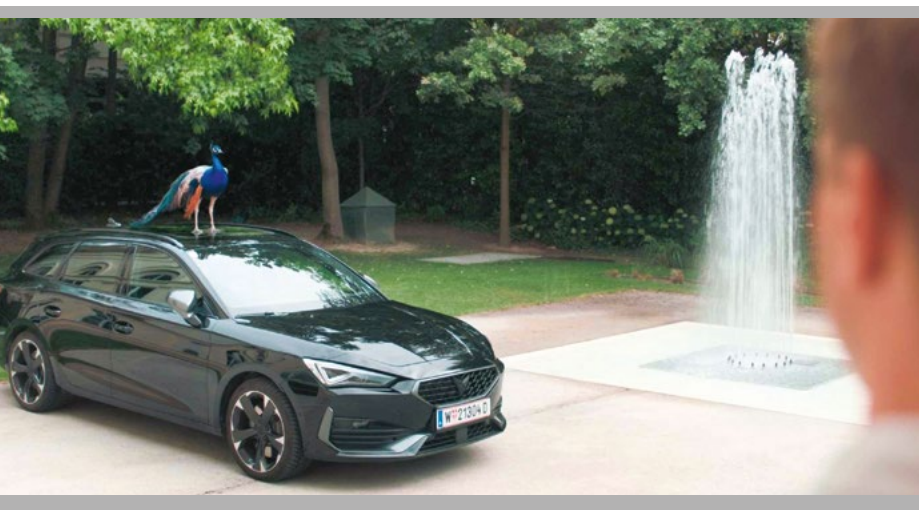
– I pewnie zajmę się nimi także w przyszłych projektach. Uwa-

żam. Trwał trzy i pół godziny. Obecność takich perełek na festiwalach sprawia, że niektórzy twórcy wracają do kina analogowego. Nawet Quentin Tarantino jest zwolennikiem tego podejścia. Sam również się nad tym zastanawiałem, ale w przypadku „Pawia...” użycie taśmy byłoby niewłaściwe. Chciałem, by mój debiut był nowoczesny, wizualnie kuszący, a przy tym, celowo, dość minimalistyczny.

– **Udało ci się, bo „Paw...” to niezwykle stylowy film – z pięknymi wnętrzami, symetrycznymi**

dla swojej partnerki, chronić ją i nieustannie udawadniać, że może na niego liczyć. Trudno mu przyznać przed samym sobą, że jest inaczej. Czy ten genderowy wymiar był dla ciebie ważny?

– Tak, chciałem zdemonstrować stare wzorce. Matthias przez większą część filmu nie potrafi płakać, bo niegdyś utracił kontakt z własnymi emocjami. W jednej ze scen używa nawet tygrysiej maści pod oczy, by wywołać na siłę łzy. Te, choć wyglądają prawdziwie, wcale takie nie są. Dopiero, gdy odważy się zajrzeć w głąb



Staram się zachować równowagę. Zależy mi na dziwności, która nieustannie balansuje na granicy prawdopodobieństwa.

pryska. To stwarzanie pozorów zaintrygowało mnie najbardziej, bo Matthias potrafi się wybitnie kamuflować, a jego persona wciąż się zmienia. W środku czuję jednak pustkę.

– **Matthias przez cały film próbuje odnaleźć siebie. W finale przechodzi swoiste katharsis – jest nagi – dosłownie i symbolicznie. Wzbraniałeś się przed cukierkowym happy endem?**

– No cóż... bohaterowie filmu to Austriacy, a ci trzymają się swoich zasad i niełatwo przebaczą. A mówiąc już całkiem poważnie: gdyby partnerka Matthiasa wróciła do niego dzięki jednemu *przepraszam*, nie byłoby to zbyt realistyczne, raczej naiwne. Mimo zamięłowania do absurdu i ironii, cenię w kinie realizm. Dlaczego ktoś miałby dać mu szansę?

– **Zmienić się, czyż nie?**

– Jasne, to ważny argument, ale w prawdziwym świecie nie zawsze wystarczający. Najważniejsze było dla mnie, żeby główny bohater znalazł czas na autorefleksję i poznał siebie – to

żam, że głównymi tematami kina są miłość i śmierć, a rozstanie to śmierć miłości. To połączenie tych dwóch odwiecznych i bardzo ludzkich motywów.

– **Twój film można uznać w pewnym sensie za dystopijny, bo pokazuje społeczeństwo, w którym relacje międzyludzkie ulegają rozpadowi, a korporacje kontrolują swoich pracowników nie tylko w pracy, ale i w domu. Nowe technologie nie mniej oddziałują dziś na kino.**

– Oczywiście, nowe narzędzia technologiczne, w tym sztuczna inteligencja stały się przedłużeniem naszych ciał i umysłów. Coraz silniej wpływają na każdy aspekt naszej egzystencji. I znów wszystko sprowadza się do pytania: gdzie leży prawda? Czy działamy na co dzień z własnej woli, czy może to technologia zmusza nas do konformizmu i noszenia masek? Dotyczy to również trendów w szeroko rozumianej sztuce.

Na festiwalu w Wenecji oglądaliśmy z ekipą film z lat 50., nakręcony na taśmie, w wysoko jakościowym formacie Vista-

kadrami i przemyślanymi kostiumami. Jak wyglądał proces tworzenia *mise en scène*?

– Zależało mi na pokazaniu w filmie turystycznych atrakcji Wiednia. Dlatego widzimy w kadrze wiele zabytkowych miejsc, takich jak palmiarnia, pałac Schönbrunn i nowoczesna sala koncertowa w Das MuTh. W austriackim kinie zwykle pokazuje się Złotą Salę w Musikverein, jak chociażby u Michaela Hanekego, ale ja chciałem uniknąć oczywistości. Uwielbiam pracować z architekturą. Z kolei spa, w którym rozgrywa się część akcji, to miejsce, które już na pierwszy rzut oka wydało mi się dziwne, wręcz surrealistyczne. Takie hotele to mikroświaty pełne potencjalnych dziwactw i pretensjonalności. Idealnie pasowało to do tonu mojego debiutu, ponieważ portretuję w nim głównie zamożnych ludzi. Ich dobrobyt jedynie wzmacnia fasadę, którą wokół siebie tworzą.

– **Myślę, że twój debiut to także komentarz na temat współczesnej męskości i jej metamorf. Matthias chce być herosem**

siebie, będzie mógł się naprawdę rozplakać i zrozumieć swoje potrzeby.

– **A czy wierzysz, że współczesne trendy duchowe naprawdę pomagają ludziom odkryć siebie? *Retreaty* w spa, medytacje przy ogniu – w filmie raczej się z nich śmiejesz.**

– Śmieję się ze wszystkiego, ale mówiąc szczerze, jeśli komuś tego typu rzeczy naprawdę pomagają, to dobrze. Choć nie kryję, że dostrzegam w nich pewną absurdalność. *Trawniki kontemplacji* to przecież zwykły trawnik. Można równie dobrze pójść do parku, położyć się i medytować w poedyndkę. Ale kiedy ktoś z tego kawałka ziemi *strefę mindfulness* w drogim ośrodku wypoczynkowym, to już trzeba za to słono zapłacić. Właśnie z tego się śmieję – nie z duchowości, ale z jej opakowania i sposobu, w jaki się ją kapitalizuje.

ROZMAWIAŁA DARIA
SIENKIEWICZ

RECENZJA FILMU „PAW ZWYCZAJNY” STR. 82

RÓŻNORODNÓŚĆ

mecenat główny



Dofinansowane przez
Unię Europejską

Projekt współfinansowany
ze środków Samorządu
Województwa
Warmińsko-Mazurskiego

Realizowane w ramach
WAMMA Film Festival programy
edukacji audiowizualnej
współfinansuje Unia Europejska



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Filmoteka Narodowa
Instytut Audiowizualny

Dofinansowane ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego oraz Instytutu
Kultury



POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Projekt "Publikacja Ukraińska Wzrostu Filmowe
i... Wytyczne Dobrej Praktyki" dofinansowano
ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
w ramach programu Narodowego Centrum Kultury
Polsko-Ukraińska Wymiana Młodych 2023

finansowanie wydarzeń branżowych



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Centrum
Rozwoju
Przemysłów
Kreatywnych



ROZWÓJ
SEKTORÓW
KREATYWNYCH

Projekt „INTERFILMLAB 10.0 - program edukacyjny na rzecz zwiększenia
konkurencyjności i możliwości eksportowych polskiego przemysłu filmowego
i „5D edycji” dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego w ramach programu własnego Centrum Rozwoju Przemysłów
Kreatywnych i Nowej Sektora Kreatywnych.

organizator



Instytut
Kosmopolis
Fundacja Nauki, Kultury i Edukacji

współorganizator



CEJLIK



filmforum

producent

sponsor





„PRZYJĘCIE NA DZIESIĘĆ OSÓB PLUS TRZY”: ANTONI KONAREK (TYŁEM), WIESŁAW DYMNY, JÓZEF MORGAŁA (ZA DYMNYM), ZDZISŁAW MAKŁAKIEWICZ

Kto wie: może gdyby dwóch wczesnych filmów Gruzy nie zatrzymała cenzura, zamiast Big Brotherów mielibyśmy na początku XXI wieku dzieła krytykujące polski kapitalizm?

PRZYJĘCIE NA DZIESIĘĆ OSÓB PLUS TRZY

TOMASZ KOLANKIEWICZ

Jerzy Gruza to niezaprzeczalnie legenda polskiej telewizji. Był z nią związany przez przeszło trzy dekady, od lat 50. do 80. Realizował spektakle Teatru Telewizji, fabularne filmy krótkometrażowe, programy dokumentalne, widowiska. Największą sławę przyniosły mu oczywiście seriale. Najpierw przełomowa „Wojna domowa” (1966) – pierwszy taki komediowy format w TVP, a później kultowy „40-latek” (1974-1975).

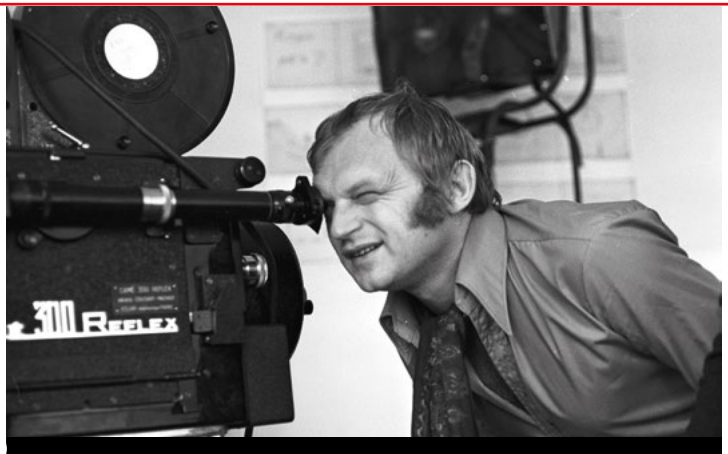
Urodzony w latach 30., jest absolwentem Wydziału Reżyserii łódzkiej Filmówki. Zaraz po studiach, które ukończył w 1956 roku, rozpoczął karierę w TVP, od współpracy z Bohdanem Łazuką i Jackiem Fedorowiczem przy programach: „Poznajmy się” i „Małżeństwo doskonałe”. Potem przyszły telewizyjne spektakle, a w Złotej Setce, a zatem selekcji najlepszych spektakli wszechczasów Teatru

Telewizji, znalazło się ich aż pięć: Molierowski „Mieszczanin szlachcicem” (1969), „Wizyta starszej pani” (1971) na podstawie Dürrenmatta, „Kariera Artura Ui” (1973) według Brechta, „Rewizor” (1977) Gogola i „Eryk XIV” (1979) Strindberga.

Kręcił też krótkie metraże, jak np. jeden z odcinków cyklu „Opowieści niezwykle” pod tytułem „Mistrz tańca” (1968) z Andrzejem Łapickim w tytułowej roli (wbrew pozorom chodzi o postać reprezentującą nie tancerza, a śmierć: *Jestem mistrzem tańca: tańca, który musimy zatańczyć wszyscy!* – film jest jedną z lepszych części cyklu). Gruza pisał felietony i liczne książki przybliżające kulisy pracy telewizji. Wyjaśniał w nich m.in. fenomen tak zwanych realizatorów telewizyjnych. Śledząc katalogi archiwów filmowych natknąć się można czasem na zapis – reżyser (w napisach określenie *realizacja*).



JÓZEF MORGALA (DRUGI OD LEWEJ), ZDZIŚLAW MAKŁAKIEWICZ, WIESŁAW DYMNY, LEON NIEMCZYK, MAREK PYS (PIĄTY OD PRAWY), JERZY KOPCZEWSKI, OLGIERD ŁUKASZEWICZ (PIERWSZY OD PRAWY)



JERZY GRUZA NA PLANIE „DZIECIOŁA” (1970)

FOT. WDFIF

Jerzy Gruza (1932-2020) – reżyser i scenarzysta filmowy, telewizyjny, autor książek i felietonów. Ukończył Wydział Reżyserii PWSF w Łodzi. Karierę rozpoczął od realizacji przedstawień Teatru Telewizji. W kinie zadebiutował w 1970 roku komedią obyczajową „Dziecioł”, która okazała się wielkim kasowym hitem. Z Bolesławem Sulikiem i Jerzym Skolimowskim napisał scenariusz do filmu „Na samym dniu” (1970) w reżyserii tego ostatniego. Na koncie ma też takie filmy jak: „Przeprowadzka” (1972, premiera 1982), „Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy” (1973), „Pierścień i róża” (1986) i kultowy dzisiaj serial telewizyjny „40-latek” (1974-1975). Gruza był legendą telewizji. W Złotej Setce Teatru Telewizji znalazło się aż pięć jego spektakli. W 2017 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni został uhonorowany Płatinowi Łwami, nagrodą za całokształt twórczości.

O co chodzi? To bardzo proste. Telewizja w swoich początkach nadawała na żywo. Tak było z programami, ale również z Teatrem Telewizji, jak w przypadku kultowej „Kobry” nadawanej w czwartki z warszawskiego placu Powstańców Warszawy. Spektakle często reżyserowali twórcy teatralni, nie znający się zupełnie na sprzęcie filmowym ani telewizyjnym. Chcieli skupić się na pracy z aktorami, potrzeba było zatem kogoś, kto ogarnie sprzęt. Tak narodzili się realizatorzy. Z czasem odgrywali coraz poważniejszą rolę, także przy przygotowaniu widowisk telewizyjnych na wiele kamer. Wtedy ich funkcją było nie tylko zaplanowanie całości, ale też obsługa konsoli, przy której przełączali obraz między kamerami, czyli wybierali z jakiej perspektywy oglądaliśmy show.

Równolegle do kariery w telewizji Gruza pracował przy filmach. Po wspomnianym „Mistrzu tańca” nastąpił debiut, jakim była komedia obyczajowa „Dziecioł” (1970). Wiesław Gołas gra tam słomianego wdowca, który w okolicy warszawskiego Supersamu (wtedy usytuowanego jeszcze w pięknym modernistycznym budynku na placu Unii Lubelskiej) próbuje nawiązać jakąkolwiek romantyczną relację. Przy filmie spotkało się wielu uznanych twórców – scenariusz napisał Gruza we współpracy z felietonistą Krzysztofem Teodorem Toeplitzem, za kamerą stanął Zygmunt Samosiuk, drugą reżyserką była niezawodna Barbara Sass, a za scenografię odpowiadał Tadeusz Wybułt.

Publiczność cieszył fajtlapowaty amant-orнитolog, zjawiskowa mecenasowa grana przez Violetę Villas czy poukładana i konkretna żona głównego bohatera (świetnie obsadzona Alina Janowska). Film okazał się wielkim kasowym hitem – publiczność doceniła lekki ton i frywolne poczucie humoru. Krytyka, jak zwykle bywa w takich sytuacjach, kręciła nosem i wytykała koszarowy humor oraz schlebienie tanim gustom. Tak jakby kino od zawsze nie było przede wszystkim źródłem rozrywki.

Później udało mu się zrealizować film „Przeprowadzka” (1972), o który zabiegał od prawie dziesięciu lat. Oryginalny pomysł

autorstwa Bogumiła Kobieli i Zdzisława Maklakiewicza ewoluował i zamiast komedii, jak pierwotnie planowano, Gruza zdecydował się na dramat obyczajowy. Kobiela planowany do głównej roli nie doczekał realizacji – zginął w wypadku samochodowym. Zresztą jego ostatnia kreacja była właśnie u Gruzy w spektaklu Teatru Telewizji „Mieszczanin szlachcicem” według Moliere’a, zrealizowanym w 1969 roku. Ponieważ nakręcony w roku 1972 z Wojciechem Pszoniakiem w głównej roli film trafił na dziesięć lat na półki, premiery nie doczekali też inni twórcy – Zdzisław Maklakiewicz, Wiesław Dymny, czy członkowie ekipy na czele z autorem zdjęć Antonim Nurzyńskim i realizatorem dźwięku Bogdanem Bieńkowskim.

W roku 1970 Gruza we współpracy z Bolesławem Sulikiem i Jerzym Skolimowskim napisał scenariusz do bardzo udanej międzynarodowej koprodukcji zachodnioniemiecko-brytyjskiej w reżyserii tego ostatniego, czyli filmu „Na samym dniu” (1970). Następnie zrealizował film telewizyjny „Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy” (1973), o którym więcej za chwilę, a później kolejny pełny metraż dla dużej publiczności – „Motylem jestem, czyli romans 40-latką” (1976) monetyzujący ogromną popularność serialu o inżynierze Karwowskim, budującym wraz z niezawodnym Maliniakiem warszawską Trasę Łazienkowską.

W dekadę lat 80. wchodzi Gruza z Jackiem Bromskim, swoim uczniem i protegowanym, szalonym filmem muzycznym „Alicja” (1980) – współczesną reinterpretacją „Alicji w krainie czarów”, filmem do ponownego odkrycia przez poszukującą kuriozów młodszą publiczność. Po stanie wojennym obejmuje kierownictwo artystyczne Teatru Muzycznego w Gdyni (filmowemu światu bardziej znane jako późniejsza arena Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych), jednej z głównych scen muzycznych pośród polskich teatrów. Wystawił tam wielkie hity: „Skrzypka na dachu”, „Jesus Christ Superstar”, „Nędzników” czy „Żołnierza Królowej Madagaskaru”. Nakręcił też film i serial „Pierścień i róża” (1986), z muzyką Andrzeja Korzyńskiego i młodziutkimi Katarzyną Figurą i Zbigniewem Zamachowskim. ➤

lekcja kina. ZAGUBIONE SKARBY

▶ W XXI wieku powrócił do kina nieudanymi filmami, próbującymi wykorzystać popularność telewizyjnego show emitowanego na zagranicznej licencji przez TVN, czyli „Big Brothera”. Program o zamkniętych w domu z kamerami *typowych Polakach* okazał się wielkim hitem. Publiczność z wypiekami śledziła romanse w jacuzzi, kłótnie i awantury, oraz codzienne życie zupełnie zdawałoby się zwyczajnych ludzi. Po wielu ekscesach i skandalach, podglądaniu kąpieli pod prysznicem i cichociemnego seksu, w końcu na zwycięzcę wybrano podtatusiałego emerytowanego strażnika miejskiego ze Świecia, który w kalesonach karmił kury. Była to, chyba niezamierzenie, bardzo śmieszna puenta całego przedsięwzięcia.

Gruza obsadził *gwiazdy* show w dwóch filmach: „Gulczas, a jak myślisz” (2001) oraz „Yyyreek!!! Kosmiczna nominacja” (2002). Były to absolutnie fatalne produkcje, w których reżyser niestety dostosował się do poziomu obsadzonych w nich amatorów. Nie ma większych wątpliwości, że chodziło wyłącznie o pieniądze, a poziom żartu był tożsamy z poziomem realizacji. Dość powiedzieć, że „Yyyreek!!! Kosmiczna nominacja”, pewnie obok „Job, ostatnia szara komórka” (2006) Konrada Niewolskiego do zdecydowanie należy do najczarniejszych kart polskiego kina.

W 2019 roku zrobił jeszcze film „Dariusz” o relacji starego mistrza i młodego mężczyzny.

Jerzy Gruza zmarł w 2020 roku. Mimo Platynowych Lwów przyznawanych na gdyńskim festiwalu za całokształt twórczości zasługi Gruzy dla polskiego kina nie były aż tak wielkie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że była to chyba jednak nagroda za zasługi od *prezesa naszego klubu* niż za wkład w kinematografię. Gruza był jednak niezaprzeczalnie legendą telewizji i jedną z jej najjaśniejszych gwiazd. Jego filmy bardziej niż w kategoriach artystycznych można odbierać chyba raczej jako znak czasów i obraz zmieniających się gustów publiczności. Z wyjątkiem jednego – „Przyjęcia na dziesięć osób plus trzy”. Będę go bronił, mam w stosunku do niego pewien osobisty dług.



Gruza zrealizował ten film dla Telewizji Polskiej na początku lat 70. w Krakowie. Wypływa on z fascynacji postacią Zdzisława Maklakiewicza, człowieka legendy. Popularny *Maklak* był jednym z najważniejszych polskich aktorów drugoplanowych. Powstanie warszawski, anegdociarz, kobieciarz, *bon vivant*, bywalec nocnych lokali, druh Jana Himilsbacha, jedna z najważniejszych postaci nocnego życia stolicy w PRL-u. Do tego wybitny epizodysta, ze świetnym warszatem aktorskim, potrafiący z najkrótszej sceny wyzarcować kreację. Dobrze odnajdujący się zarówno w kostiumie jak i w repertuarze współczesnym, potrafiący świetnie improwizować, aktor z wielkim wyczuciem kamery.

Do legendy przeszły jego rozwiązania na planie, np. metoda *na klamkę*. Maklakiewicz uważał, że podczas kręcenia tzw. *przebitek* – kontrplanów, kiedy kamera rejestruje wyłącznie jedną postać, wzrok aktora jest nienaturalny, bo nie patrzy na nic konkretnego, tylko w przestrzeń. Wybierał sobie więc zawsze jakiś element, na którym koncentrował wzrok tak, żeby jego spojrzenie było pełne napięcia i cichej refleksji. Patrzył tak na przykład... na klamkę od drzwi.

Film, który powstał na podstawie scenariusza Himilsbacha, opowiada historię jednego dnia z życia grupy mężczyzn, żyjących na marginesie społecznym i spędzających czas pod budkami z piwem. Główny bohater Karolak (Zdzisław Maklakiewicz) właśnie wyszedł z więzienia, gdzie odsiedział roczną karę pozbawienia wolności (uwaga, wszystkie cytaty z pamięci – przepraszam za możliwe drobne nieścisłości): *Byłem na wczasach, pełnopłatnych. Wronki Źródło – dostałem w nagrodę dwanaście tygodni. Odpukałem wszystko od deski do deski: jestem czysty jak iza*.

Po wyjściu od kilku miesięcy bumelował i żył z renty matki (*Ech mamo... mama to mnie chyba przeżyje...*), którą przepija z kolegami z osiedla, w tym z niezawodnym Stefanem (Antoni Konarek, rola dubbingowana przez Jana Himilsbacha; autor scenariusza pojawia się też na ekranie w niemej roli ciecia zamiatającego zakład pracy, zwanego przez robotników Cerberem).



WIESŁAW DYMNY

Bohater zwraca uwagę dzielnicowego, porucznika Tufty (Henryk Hunko). Ten postanawia wziąć całą hałastę w obroty i wysyła ich do pośredniaka. Tam mężczyźni odbijają się od okienka – mechanizmy działania urzędu pracy zdradza im młody robotnik-cwaniak (jedna z pierwszych ról Jerzego Stuhra dubbingowana przez Stefana Friedmanna): *Prawdziwa praca jest tu, a nie w okienku. Naczelnik chowa wszystkie najlepsze kwity... Stary jest cwany – na kantach zęby zjadł. Trzeba przyjść, dać w łapę... Eeee. Pod pośredniak podjeżdża Żuk z dyrektorem Piątkiem (Leon Niemczyk). Mężczyzna zbiera ekipę dziesięciu mężczyzn i ruszają do zakładu.*

Wśród zatrudnionych są wszyscy koledzy Karolaka z elokwentnym *Królem Albanii* Frączakiem (Wiesław Dymny) czy zapalczywym kolegą, *który już kiedyś pracował w takim burdelu jak ten* (w tej roli Józef Morgała) na czele. Mimo wieku załapuje się też Stefan: *Nie jestem taki stary na jakiego wyglądam. Jestem w sile wieku... jestem silny jak byk! – Ile masz lat? – 45! – Wyglądasz na 60...*

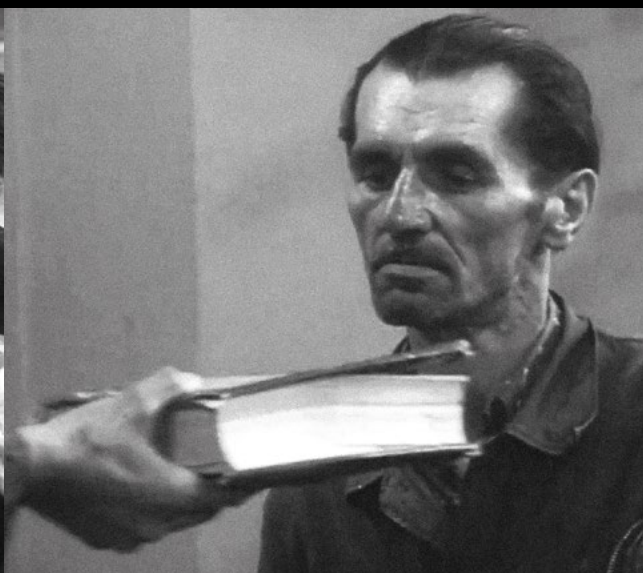
Na miejscu się okazuje, że mają rozpakować kilka naczep grysów sterczących od kilku dni na bocznicę. *Cennik jest niezyciowy: za rozładowanie i odwiezienie taczka nie dalej niż 7 metrów od bocznic tony grys należy się 3 złote jeden grosz.* Robi się nieprzyjemnie. Mężczyźni protestują: stawka faktycznie jest absurdalna, a praca ciężka. W końcu inżynier Piątek porzuca lekturę „Hrabiny Cosel” i wpada na pomysł. Żeby jakoś wynagrodzić mężczyznom niską płacę, łączy siły z Przewodniczącym Rady Zakładowej (Olgiard Łukaszewicz – jak zawsze nieporadny inteligent wśród ludzi pracy). Dla mężczyzn organizują po pracy tytułowe przyjęcie, na którym wręczają im nagrody – temu lalę łowicką, tamtemu atlas botaniczny. Do tego oczywiście alkohol i przekąski.

Niestety, mężczyźni nieprzyzwyczajeni do zagranicznych trunków kręcą początkowo nosem. Z czasem jednak lody pękają, upijają się także Piątek, który po kielichu zaczyna dokazywać razem z pracownikami. Tylko Kazimierz grany przez Łukaszewicza odstaje od reszty. Nad ranem Niemczyk wysadza pijanych podwładnych na przystanku autobusowym. Nie odwozi ich nawet do miasta. Tam śpiących znajduje patrol milicji. Widząc tę zbieraninę z dziwnymi trofeami uznaje, że mężczyźni okradli kiosk Ruchu i zawijają ich do suki. I tak w nagrodę za jeden dzień uczciwej, ciężkiej pracy państwo postanowiło ich upić, obdarzyć niepotrzebnymi śmieciami i w końcu zamknąć.

Trudno się było spodziewać zachwytów cenzury. Film pocięto (Gruza utrzymywał w jednym z felietonów, że postać Maklakiewicza pozbawiono filozoficznej głębi i sprowadzono jedynie do knajackiego sznytu... i wytatuowanego na dłoni motyla), a potem



PRACOWNICY NAGRODZENI – ZDZISŁAW MAKLAKIEWICZ (NA PIERWSZYM PLANIE)



ANTONI KONAREK

Gruzie udało się pokazać pułapkę egzystencji w PRL-u. Kraju, w którym bardziej opłacało się nie pracować niż pracować.

na lata trafił na półki. Premierę miał dopiero w karnawale Solidarności w 1980 roku. Szkoda, bo może kariera Gruzów potoczyłaby się w innym kierunku niż tylko popularne komedie?

Ten film jest bez dwóch zdań jednym z najciekawszych obrazów polskiej klasy robotniczej w latach 70. Obrazem nieprzymykającym oka i eksplorującym coś, co Tadeusz Lubelski nazywa *drugim życiem* PRL-u, gdzie trzeba umieć jakoś funkcjonować w świecie absurdalnych przepisów i państwa, które doskonale wie, że wszystko w nim nie działa i co rusz musi ignorować wszelkie narzucane samo przez siebie przepisy.

Film ten zobaczyłem pierwszy raz w liceum z moimi kolegami. Obejrzeliliśmy go od razu dwa razy. Potem udało nam się nawet przekonać polonistkę, żeby wyświetlić go w klasie. Byliśmy absolutnie zafascynowani. Wtedy zacząłem czytać literaturę tego okresu – teksty Himilbsbacha czy Nowakowskiego – i zakochałem się w kinie tego czasu. Kiedy przygotowując ten tekst powróciłem do filmu okazało się, że nadal znam na pamięć wszystkie dialogi. *Niezła... Lancja. – Jadą do roboty... – A my do pracy, Panie Frączak – to że pana kolesie wołają Król Albanii, to nie znaczy jeszcze, że pan może ze mną żartować, tu nie ma żartów... tu organa władzy są! Mamo... bo się potnę! Mógłbym tak cały dzień.*

Gruzie udało się w bardzo przemyślany i konsekwentny sposób pokazać pułapkę egzystencji w PRL-u. Kraju, w którym bardziej opłacało się nie pracować niż pracować. Miejsu, gdzie żeby cokolwiek załatwić, trzeba było łamać zasady lub być cwaniakiem. Gdzie za uczciwą pracę oczekiwać można było raczej pretensji niż pochwały. Ta kolorowa menażeria wyrzutków dostała tutaj głos, ale też godność. Ich niedopasowanie świetnie wybrzmiewa w scenach pijaństwa z kierownictwem, gdzie Niemczyk co prawda się z nimi brata, ale jednak w końcu porzuca, a niemogący się dostroić Łukasiewicz może tylko załamywać ręce i patrzeć z góry.

Jest tutaj znacznie głębsza refleksja niż w komediach Gruzów. Kto wie: może gdyby cenzura nie zatrzymała „Przeprowadzki” i „Przyjęcia...”, zamiast iść w Big Brothery realizowałaby w XXI wieku dzieła krytykujące polski kapitalizm? W każdym razie to, co nadal w filmie jest bardzo żywe, to ukazanie głębokiego rozdźwięku (obecnego do dziś!), jaki mamy w Polsce między klasami społecznymi. A przede wszystkim wzajemną pogardę: tych lepszych do tych

gorszych, i w drugą stronę – tych słabszych do tych u góry. Padająca w filmie maksyma *Pani kierowniczo, ja się nie pytam, ile ja tam zarobię, ja się pytam, co ja tam będę mógł ukrąść* – idealnie obrazuje przecież podejście do publicznych pieniędzy. Niezależnie od politycznych barw i deklarowanych przekonań. Oj, długo jeszcze ten film będzie bardzo aktualny.

A towarzyszącą napisom początkową piosenkę „Małe piwko” dedykuję W. i A. – wielkim fanom tego filmu:

*Gdy ci życie ucieka kochany
To nie goń go
Gdy już tydzień chodzisz jak we śnie
To nie łudź się
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Wyrośnie ci
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Zaspiewa ci
Jeden kiosk drugi kiosk trzeci czwarty
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Zastąpi łyż
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Przebaczysz mi
Gdy ci rączki już drżą mój kochany
To nie bój się
Kiedy toniesz w powietrzu jak rybka
Pamiętaj że
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Zastąpi łyż
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Przebaczysz mi
Jeden kiosk drugi kiosk trzeci czwarty
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Zastąpi łyż
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Przebaczysz mi
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Zaspiewa ci
Małe piwko małe piwko z korzeniami
Przebaczysz mi
Małe piwko zaspiewa ci
Małe piwko przebaczysz mi
Małe piwko zaspiewa ci.*

TOMASZ KOLANKIEWICZ



FOT. KRZYSZTOF PLEBANKIEWICZ

wynurzenia spod fotela

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Pochwała człowieka (bez właściwości)

Natknałem się niedawno na zdanie autorstwa Magdaleny Samozwaniec: *Tak ten świat zbiegł, że ludzie nie mają nawet własnego zdania*. Było ono ponoć komentarzem do dyskusji, podczas której prześcigano się w wygłaszaniu truizmów. Nie będę Was pytał, jakie jest Wasze zdanie na temat Samozwaniec, bo to pisarka i satyryczka niestety zapomniana, choć kiedyś przecież bestsellerowa i, jak widać na załączonym przykładzie, błyskotliwa.

Cieszę się, że już w latach 50. ubiegłego wieku, bo z tego okresu pochodzi ów cytat, mądrzy ludzie o własnych zdaniach zdawali sobie sprawę z konformizmu i ubóstwa mentalnego dużej części populacji. To by bowiem znaczyło, że są na świecie rzeczy niezmiennie i wartości uniwersalne – takie jak brak własnego zdania. A złota myśl Samozwaniec idealnie mi pasuje do filmu „Paw zwyczajny”, jednego z zabawniejszych, jakie trafiły ostatnio na nasze ekrany.

Bohaterem jest mężczyzna o imieniu Matthias, który nie ma własnego zdania, bo też i mieć go nie powinien, jako że byłoby to wielce nieprofesjonalne. Profesjonalizm zaś jest obecnie notowany zdecydowanie wyżej niż szczerość, przenikliwość czy, nie daj Boże, niepokorność. Matthias pracuje w agencji, w której można sobie wynająć człowieka do gry. Nie, nie w tenisa, lecz gry społecznej. Ktoś o wysokim statusie potrzebuje odnoszącego sukcesy syna, który zrobi wrażenie w towarzystwie. Ktoś inny chciałby, żeby Matthias zastąpił go podczas spotkania rodzicielskiego w szkole, ubrany w galowy strój marynarski; uczniowie i inni rodzice będą dziecku zazdrościć takiego tatusia.

Matthias zbiera same pozytywne oceny, bo też do każdej roli przygotowuje się nadzwyczaj sumiennie, niczym zawodowy aktor do grania Hamleta. To nie są role, to są kreacje. Gdy w jednej z pierwszych scen tuż po koncercie bohater wygłasza opinię na temat muzyki współczesnej, dłonie same się składają do okłasków. Jeszcze nie znamy profesji Matthiasa, toteż wydaje się, że będziemy mieć do czynienia z bardzo intelektualnym protagonistą w bardzo intelektualnym filmie. Tymczasem mamy do czynienia z człowiekiem bez właściwości.

Matthias to taka Sztuczna Inteligencja, tyle że w ludzkiej postaci i o atrakcyjnej powierzchowności Albrechta Schucha. Wystarczy wgrać mu kilka informacji, by otrzymać satysfakcjonujący wynik. Ta Inteligencja ma jednak uczucia, z którymi nie bardzo wie, co zrobić, bo nie dostała odpowiednich instrukcji. Ta Inteligencja zaczyna także mieć wątpliwości, co koniec końców prowadzi do awarii systemu i przywrócenia... Ja wiem? Czyżby człowieczeństwa, jeśli chcemy użyć tak doniosłego słowa?

W oryginale film Bernharda Wengera nosi tytuł „Czy jestem autentyczny?”. Odpowiedź brzmi – tak. Matthias jest autentyczny, choć można się zastanawiać, w jakim stopniu jego zachowanie to kwestia charakteru, a w jakim wpływów środowiskowych. Matthias nie oddziela siebie od ról, które gra. W życiu prywatnym rzuca zdaniami zaczerpniętymi ze scenariuszy zadań profesjonalnych. Grę we własny związek traktuje równie starannie i równie beznamiętnie jak grę zleconą. Przynajmniej do momentu, gdy rzuci go dziewczyna, bo nie może dłużej znieść jego nieautentyczności. Zrozumiała, że Matthias nigdy nie będzie autentyczny tak, jak ona definiuje to słowo.

Mężczyzna nie płacze, nie rozpacza, ale jednak jakiś smutek zalega mu na duszy. Jeśli takową posiada. Zresztą, zdefiniujmy i duszę. Czy to aby nie jest wyłącznie abstrakt religijny? Czy nie wmawia się nam duszy, by wymóc na nas przestrzeganie moralnych nakazów i wzbudzić poczucie winy, gdy nie jesteśmy w stanie ich przestrzegać? Nie kochasz – nie zasługujesz na miano prawdziwego człowieka. Tylko seks ci w głowie i członkach – gwałcisz swoją duszę. Nie wierzysz w nic – wyparłeś się jej i zbłądziłeś. Etc.

Matthias przypomina innego bohatera filmowego – Zelig z komedii Woody’ego Allena sprzed czterdziestu lat. Tam koncept był bardziej dosłowny, Zelig upodabniał się fizycznie do ludzi, w których towarzystwie przebywał, przejmował ich sposób ekspresji i poglądy. A uleczyła go, jakże by inaczej, miłość.

Zakończenie „Pawia zwyczajnego” jest dużo mniej romantyczne i dużo bardziej wieloznaczne. Wenger zdaje się mówić, że całe nasze życie to nieustanne performance’y, że nie da się żyć między ludźmi, będąc *autentycznym*, bo autentyczne może być wyłącznie to, co potocznie nazywamy chamstwem. Reżyser wpisuje się więc w refleksję gombrowiczowską, a wspomniane zakończenie jest dla mnie wariacją na temat finału „Operetki”. Ciągłe gramy w jakichś operetkach albo co gorsza farsach.

Zazdroścę Matthiasowi, także jako krytyk filmowy, od którego wymagają, żeby miał własne zdanie, przynajmniej na temat obejrzanych filmów. Ja tymczasem często tego zdania nie mam, zaglądam więc do jednej recenzji i zawłaszczam jej argumenty, potem zaglądam do drugiej i też się zgadzam, w ten sposób lepiąc swoją opinię.

Najtrudniej jest, gdy biorę gdzieś udział jako juror. Wtedy muszę stanąć na wysokości swych ograniczonych talentów aktorskich. Udaję, że jestem głęboko przejęty tym, co oglądam, nie przyznaję się, że się nudziłem albo oglądałem nieuważnie. Nie mieszam filmów po chamsku z błotem, dobieram odpowiednie argumenty, popisuję się krytycznym namysłem, no i tak dalej. Zachowuję, z lepszym lub gorszym efektem, personę krytyka filmowego. I czasami myślę, że chętnie bym wynajął jakiegoś Matthiasa, by zagrał moją rolę. Podrzuciłbym mu kilka opinii, a on by nadał im odpowiednią formę i inscenizację.

Przezroczystość i obojętność bohatera „Pawia...” naprawdę są dla mnie wartością w naszych rozgorączkowanych czasach. Ich problemem nie jest bowiem brak własnego zdania, tylko zdań tych umasowienie i militaryzacja. Niemal każdy dzisiaj ma zdanie na każdy temat. Pytanie czy jest ono własne, czy zapożyczone, wydaje się bez znaczenia. Pokojowa wymiana opinii, choćby i banalnych, zanika. Trwa walka narracji uprawiana przez bojówki złożone z osób o podobnych przekonaniach. Nieposiadanie opinii stało się więc obecnie czymś nie tylko rzadko spotykanym, ale też cnotliwym i higienicznym.

Niechże więc Matthias będzie nam wzorem i przewodnikiem po nicości. Niewykluczone jednak, że i jego ktoś wreszcie zwerbuje, nafaszeruje odpowiednimi zdaniami i usadzi po tej czy innej stronie barykady. Bo żeby nie dać się skaptować, trzeba jednak mieć autentycznie własne zdanie. ■

recenzje

71 FILMY

- 72 SIRÂT
- 73 TRZY MIŁOŚCI
- 74 EDDINGTON
- 76 MOI SYNOWIE
- 78 MOUNTAINHEAD
- 79 TEŚCIOWIE 3
- 80 GRZESZNICY
- 80 LISTY SYCYLIJSKIE
- 82 13 DNI DO WAKACJI
- 82 PAW ZWYCZAJNY

- 84 PADDINGTON W PERU
- 84 ONE TO ONE: JOHN I YOKO
- 86 WOJNA
- 88 SORRY, BABY
- 90 JESTEŚ WSZECHŚWIATEM
- 91 TE DNI
- 92 CINEMA PARADISO

94 SERIALE

- 94 TRUELOVE

95 MUZYKA

- 95 REZYDENCJA
- 95 BILLY JOEL: AND SO IT GOES
- 96 W TAJNEJ SŁUŻBIE JEJ KRÓLEWSKIEJ MOŚCI

97 KSIĄŻKI

- 97 MACIEJ PIETRZAK.
KONIEC ZŁUDZEŃ. FILM WOBEC
MARCA '68



„SIRÂT” REŻ. OLIVER LAXE

REŻYSERIA OLIVER LAXE. SCENARIUSZ SANTIAGO FILLOL, OLIVER LAXE. ZDJĘCIA MAURO HERCE. MUZYKA KANGDING RAY. WYKONAWCY SERGI LÓPEZ, BRUNO NÚÑEZ ARJONA, RICHARD BELLAMY, STEFANIA GADDA, JOSHUA LIAM HERDERSON. HISPANIA – FRANCJA 2025. CZAS 120 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY



BRUNO NÚÑEZ ARJONA, SERGI LÓPEZ

SIRÂT

ADAM KRUK

Coraz powszechniejsza jest świadomość, że historia mocno przyspieszyła (dawne tezy Fukuyamy o jej końcu wydają się dziś mało śmiesznym żartem), a oddech wojny, która przecież zawsze gdzieś się toczy, wielu poczuło niepokojąco blisko karku. Dreszcz ten przeszedł w ostatnich latach i kino, które próbuje go uchwycić i wyrazić. Tylko w tym roku najważniejsze festiwale wyróżniły niezwykle dystopie: w Cannes Nagrodę Jury otrzymał wchodzący właśnie na nasze ekrany „Sirât” Olivera Laxe, w Berlinie Srebrnego Niedźwiedzia zdobył „Błękitny szlak” Gabriela Mascaro, który również niebawem wejdzie do polskich kin.

Oba filmy zobaczyć można było na festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu, gdzie także i polscy twórcy prezentowali swoje wizje przyszłości: Michał Ciechomski w „Królestwie” i Patricia Ryczko w „Resecie”. Rodziwym tytułem daleko wprawdzie do osiągnięć kolegów z Hiszpanii i Brazylii, ale i one wyciągają konsekwencje z procesów toczących się na naszych oczach. Czuć w nich podobny lęk przed tym, co może czekać nas już za chwilę.

„Sirât” wyraża go intensywnie, nerwowo, wręcz wybuchowo (całkiem dosłownie – miny odgrywają w filmie ważną, niszczycielską rolę), a przy tym jakoś poetycko i medytacyjnie – tego akurat można się było spodziewać, gdy zna się poprzednie dzieła Laxe: „Mimozy” (2016) i „Siłę ognia” (2019). Tym razem jednak twórca, kojarzony raczej ze słow cinema, nie rezygnując ze swojego skupionego spojrzenia, opowiada cokolwiek głośniejsze. Podkreśla decybele i osiąga efekt piorunujący – „Sirât” wciąga, porusza, przede wszystkim zaś imponuje oryginalnością.

Mimo porównań do „Mad Maksa” (1979 i kontynuacje) i „Zabriske Point” (1970) – skądinąd trafnych, bo film zgrabnie łączy konwencje sci-fi z pewną nadwyżką artystyczną – ogląda się go z poczuciem obcowania z czymś nowym. Wierzę, że dzięki temu, podobnie jak dzieła Millera i Antonioniego, znajdzie swoje miejsce na kartach historii kina. Jeżeli tylko te przetrwają, bo wiążą przyszłości, którą roztacza, jest zgola katastroficzna.

Laxe wyczarowuje tu świat w obliczu III wojny światowej, lepi go jednak z obrazów nam

znanych, apokalipsę tylko sygnalizując. Rządzi się on własną logiką i wyposażony jest w bardzo charakterystyczny klucz wizualny. Za świetne, skąpane w słońcu i piasku zdjęcia odpowiadał Mauro Herce, stały współpracownik reżysera, twórca pamiętnych kadrów także do „Samsary” (2023) Loisa Patiño czy „Eureki” (2023) Lisandro Alonso. Ma też „Sirât” swój idiom dźwiękowy stworzony przez francuskiego DJ-a Kangding Raya, który faktycznie grał rave’y na pustyni, gdy realizowano sceny otwierające film. Następnie zaś wyposażył go również w dźwięki zupełnie inne, bardziej ambientowe i organiczne, towarzyszące obrazom w finale – film bowiem wyraźnie dzieli się na dwie części.

W pierwszej z nich Luis (Sergi López) przemierza z synkiem pustynne imprezy techno. Na tych surrealistycznie wyglądających spędach poszukuje zaginionej córki – w innym wypadku zapewne nigdy by na nie nie trafił. A jednak wsiąka w świat, którego nie rozumie, być może nawet początkowo nim gardzi. Wątek ten przypominał mi wstrząsający film Paula Schradera „Hardcore” (1979), w którym George C. Scott

infiltrował pornograficzny światek Los Angeles, by wyciągnąć z niego i zabrać do domu córkę, która w nim przepadła.

Tam rysunek degenerującej się kontrykultury, ale i dziwacznej moralności religijnego radykała zapowiadającego nadejście konserwatywnych czasów Reagana i Thatcher. Co powie nam o przyszłości „Sirât”? Mogą to nie być budujące odpowiedzi, bo w drugiej części film przeradza się w prawdziwy survival. Echa wojny, której trwanie początkowo zaguszane jest sążnistym beatem, otwierając się, podobnie jak sam Luis, na wspólnotowość. Laxe sprytnie ucieka od banału skupienia na jednej rodzinie, rozluźnia stosunek do bohatera, bada, co w ekstremalnych czasach mogą dać sobie nawet obcy ludzie.

„Sirât” nie jest zatem tylko filmem o zdesperowanym ojcu i jego indywidualnej walce. Rozszerza się na kolejne postaci, otwierając się, podobnie jak sam Luis, na wspólnotowość. Laxe sprytnie ucieka od banału skupienia na jednej rodzinie, rozluźnia stosunek do bohatera, bada, co w ekstremalnych czasach mogą dać sobie nawet obcy ludzie.

Wypada to przekonująco także dzięki obsadzie. Sergi López – hiszpański aktor, występują-



MIESZKO CHOMKA, MARCIN CZARNIK,
MARTA NIERADKIEWICZ

TRZY MIŁOŚCI

ŁUKASZ HOMZIUK

cy często w kinie francuskim, współpracujący chętnie z autorami współczesnego arthouse'u: François Ozonem, Guillermo del Toro, Albertem Serra – to oczywiście aktorska klasa sama w sobie. Wrażenie robią tu jednak przede wszystkim towarzyszący mu naturszczycy: autentyczni nomadzi, podróżujący od rave'u do rave'u, którzy mieli znaczący wpływ na kształt filmu. Ich sposób życia zainspirował reżysera, który ujrzał w nim pieśń przyszłości, a raczej jej braku.

Także dzięki ich hojnemu dzieleniu się swym doświadczeniem w tym bardzo naturalnym występie, z „Sirātu” bije autentyczność. Czuć w nim głębokie zrozumienie siły muzyki, tańca, zabawy, która towarzyszy ludziom również w najczarniejszych chwilach. Być może właśnie wtedy – mówi reżyser – potrzebne są one najbardziej. Gdy nie ma do czego wracać, eskapizm okazuje się jedynym wyjściem. Najrozsądniejszą postawą, kiedy rzeczywistość jest nie do zniesienia. Nie wiem, czy ktoś w ostatnich lat pokazał to w kinie lepiej niż Laxe, na pewno zaś nikt nie zrobił tego bardziej spektakularnie. ■

Okrągłe urodziny są zawsze dobrym pretekstem do podsumowań i zmian. Lena (Marta Nieradkiewicz) kończy właśnie 40 lat i szuka nowych doświadczeń – poznaje na imprezie o połowę młodszego Kundla (Mieszko Chomka) i zakochuje się po uszy. Może mogliby żyć długo i szczęśliwie, gdyby nie to, że naprzeciwko niej wciąż mieszka jej były mąż, Janek (Marcin Czarnik). Stagnacja to jego drugie imię. Chciałby, żeby wszystko było jak dawniej, więc ciągle zakłóca Lenie spokój. Dzięki szpiegowskim aplikacjom

śledzi każdy jej krok i usilnie wsłuchuje się w jej każde słowo. Czai się za zasłoną, by bezkarnie obserwować ją przez lunetę i gdy tylko wyczuje odpowiednią okazję, bombarduje ją swoją miłością, nie zostawiając jej miejsca na oddech.

Obecny w filmie od pierwszej sceny wątek podglądactwa może kojarzyć się z „Krótkim filmem o miłości” (1988) albo „Oknem na podwórze” (1954), ale twórcy celują w zupełnie inne rejestry gatunkowe niż Kieślowski i Hitchcock. W „Trzech miłościach” Grzegorzek świetnie rozbraja

powagę, sięgając po kampowe rozwiązania i tworząc pastisz erotyków o miłosnych trójkątach. Nie uświadczymy tu wiele napięcia ani zawilej, mrozącej krew w żyłach intrygi. Niezbyt nadaje się też ten film do odczytywania w kategoriach poważnej psychodramy. Daje za to sporo przyjemności z oglądania, głównie dzięki zaskakującym pokładom humoru i lekkości opowiadania.

W sukcesie „Trzech miłości” duża też (czy raczej przede wszystkim) zasługa dobrze dobranego aktorskiego tercetu. Każde z trojga jest bardzo dobre, a najlepsi są we wspólnych scenach, w których eksplodują zgromadzone między nimi pokłady krindżowego napięcia. Najbardziej do gustu przypadł mi Czarnik, który w kampowym klimacie filmu ewidentnie czuje się jak ryba w wodzie. Jego bohater na samym początku pojawia się na urodzinowym przyjęciu Leny w galowym mundurze policjanta i wygląda jak Marsjanin na zakupach w Żabce, a potem zachowuje się już tylko dziwnie. Aktor doskonale odgrywa fiksję Janka, ciągle jest spięty, mało ekspresyjny i przy wszystkich swych intrygach pozostaje dziecięco naiwny. ►



MARTA NIERADKIEWICZ, MARCIN CZARNIK

recenzje. FILMY

► Świetna Nieradkiewicz gra bohaterkę o zupełnie innym rysie – kobietę z charakterem. Twórcy z sukcesem czynią z jej spojrzenia domyślną perspektywę, a aktorka wypada niezwykle przekonująco w roli kobiety na życiowym rozdrożu. Debiutujący na ekranie Chomka przy doświadczonych artystach wypada może odrobinę słabiej, ale nadrabia swobodą przed kamerą, a do tego już sam jego wygląd dodaje filmowi kolorytu.

Zarówno w konstrukcji bohaterów, jak i całego filmu, twórcy pracują na kontrastach. Zderzają świat artystyczny, w którym zanurzona jest aktorka Lena, ze światem prawniczym reprezentowanym przez jej adoratorów (oba mikrokosmosy doskonale zresztą znane reżyserowi); zestawiają perspektywę obserwującego i obserwowanej, pożądanego i pożądanego; namiętne zakochanie Leny (Kundel) kontrastują z uczuciem wygasłym (Janek).

Tematy te wprawiają w ruch, wzbogacone o dobrze podbijającą klimat muzykę Steeza, zdjęcia Weroniki Bilskiej, które pokazują Warszawę nieco inną niż zwykle – neonową, wyrazistą kolorystycznie, wciąż namacalną, ale też jakby delikatnie ze snu. Pięknie sfotografowana jest również sekwencja w Mielnie, najgorętsza w całym filmie. W zakresie pokazywania erotyki na ekranie twórcy nie posuwają się szczególnie daleko, ale gdy już inscenizują bardziej pikantne sceny, czynią to zmysłowo i z klasą.

Grzegorzek jest twórcą wprowadzającym do polskiego kina dawkę świeżego powietrza. Unika wielkich tematów, pretensjonalnych fresków i najbardziej wydeptanych ścieżek. Zamiast tego proponuje autorskie, mocno osobiste, solidne i przystępne kino środka. „Trzy miłości” to film prostych przyjemności. Nie odcisnę się szczególnie mocno w mojej pamięci, a już na pewno nie zmieni mojego postrzegania świata. Ale przecież nie każdy film musi być przeżyciem formacyjnym. Czasem wystarczy rzetelnie wykonana robota, której efekty ogląda się z satysfakcją i uznaniem. Z tego zadania „Trzy miłości” wywiązują się z nawiązką. ■

REŻYSERIA ŁUKASZ GRZEGORZEK.
SCENARIUSZ ŁUKASZ GRZEGORZEK,
KRZYSZTOF BALCEWICZ, NATALIA
GRZEGORZEK, WERONIKA BILSKA. ZDJĘCIA
WERONIKA BILSKA. MUZYKA STEEZ83.
WYKONAWCY MARTA NIERADKIEWICZ,
MARCIN CZARNIK, MIESZKO CHOMKA,
KATARZYNA HERMAN. POLSKA 2025. CZAS
100 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA GUTK FLM



JOAQUIN PHOENIX

EDDINGTON

JAN BRZozowski

Ari Aster znów wszystkich zaskoczył. Po dwóch horrorach oraz zanurzonym w twórczości Kafki, głęboko introspektywnym i osobistym „Bo się boi” (2023), reżyser zabrał się za kino niemalże społeczne. Piszę *niemalże*, bo „Eddington” to prawdziwa mieszanina wybuchowa: zwodnicza i niejednorodna. Z jednej strony satyra na rosnącą polaryzację społeczną w Stanach Zjednoczonych, z drugiej – komentarz na temat absurdu czasów pandemii, z trzeciej wreszcie – współczesny western, w którym szeryf nie pojedynkuje się na opustoszałych ulicach z krnąbrnymi złodziejami bydła, tylko z zamaskowanymi bojówkarzami Antify. Wielowątkowość „Eddington” wystawia na próbę nawet najzagorzalszych fanów Astera – takich jak niżej podpisany. Nie oznacza to jednak, że film nie ma nam niczego interesującego do zaoferowania.

Głównego bohatera, szeryfa Joe'ego Crossa, poznajemy w sytuacji prozaicznej. Stróż prawa siedzi w samochodzie i zabija czas, oglądając coś na telefonie. Nagle podjeżdża do niego radio-

wóz prowadzony przez policjantów z sąsiedniego miasteczka. Rozpoczyna się zażarta dyskusja dotycząca, a jakże, obowiązku noszenia maseczek. Policjanci twierdzą, że szeryf znajduje się na ich terytorium, a zatem musi dostosować się do panujących obostrzeń. Szeryf próbuje przez chwilę postawić na swoim, ale ostatecznie ulega naciskom, wyciąga ze schowka maseczkę i ją zakłada. Ta krótka scena wiele mówi nam o głównym bohaterze: człowieku niepewnym i znerwicowanym, łatwo poddającym się cudzym wpływom.

Ale, w przeciwieństwie do Beau Wassermanna, protagonisty poprzedniego filmu Astera, Joe Cross postanowi w końcu wziąć sprawy w swoje ręce. Kiedy z lokalnego supermarketu wyrzucony zostaje jego kolega (powodem znów jest maseczka, a raczej jej brak), szeryf ogłasza start w zbliżających się wyborach na burmistrza. Podjęta pod wpływem impulsu decyzja pociąga za sobą lawinę nieoczekiwanych konsekwencji, doprowadzając do wydarzeń, które przewrócą życie tytułowego miasteczka do góry nogami.

Eddington funkcjonuje w filmie Astera na zasadzie pars pro toto. Położona pośrodku niczego mieścina skupia w sobie najbardziej palące problemy Stanów Zjednoczonych XXI wieku. Przez ulice przetaczają się marsze spod znaku Black Lives Matter, obłudni liberałowie umizgują się do wielkich korporacji technologicznych, a skostniała republikańska opozycja za szerokim dostępem do broni. *Nihil novi*. Aster lokuje akcję filmu w bardzo konkretnym czasie – u samego zarania pandemii, w maju 2020 roku. Koronawirus jest tu trochę niczym westernowy tajemniczy nieznajomy: jego niespodziewane przybycie tylko pogłębia istniejące podziały społeczne i doprowadza do eskalacji przemocy.

Punkt wyjścia dla satyry wydaje się w „Eddington” obiecujący – pomysł zderzenia obrazu współczesnej Ameryki z najbardziej amerykańskim gatunkiem w historii kina jest niezwykle trafiony i oryginalny. Problem w tym, że Aster niewiele potrafi z tego pomysłu wykrzesać. Komentarz społeczny, jaki nam proponuje, jest nie tylko banal-



REŻYSERIA I SCENARIUSZ ARI ASTER.
ZDJĘCIA DARIUS KHONDJI. **MUZYKA**
 BOBBY KRŁIC, DANIEL PEMBERTON.
WYKONAWCY JOAQUIN PHOENIX,
 PEDRO PASCAL, EMMA STONE,
 AUSTIN BUTLER, DEIDRE O'CONNELL,
 MICHAEL WARD. **USA 2025. CZAS**
 148 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA UIP

ny i z ducha symetryczny, ale również – co gorsza – spóźniony.

Kiedy bohaterowie zaczynają dyskutować na temat morderstwa George'a Floyda, trudno nie mieć wrażenia bolesnego dysonansu, wynikającego z obcowania ze sprawą, która została skomentowana już z każdej możliwej strony: skonsumowana przez popkulturę, *zmemowana* i pozostawiona w odległej przeszłości. Pandemiczne przepychanki, skoncentrowane przede wszystkim wokół obowiązku noszenia maseczek, również trącą myszką. Reżyserowi „Bo się boi” brakuje zmysłu obserwacji na miarę najwybitniejszych komentatorów współczesnego świata (vide Radu Jude), brakuje mu także refleksu i erudycji. Efektem jest przyciężkawa, pozbawiona błysku satyra, której ostrze zdążyło zardzewieć, zanim jeszcze zadano nim pierwszy cios.

Nie brakuje za to Asterowi zdolności inscenizacyjnych. „Eddington” najlepszy jest wtedy, kiedy jego twórca porzuca kwestie polityczno-społeczne na rzecz czystej gatunkowości. Finałowa strzelanina to jedna z najlepiej

wyreżyserowanych sekwencji tego roku. Kamera Dariusza Khondjiego (Aster nie skorzystał tym razem z usług swojego kolegi ze studiów, Pawła Pogorzelskiego) trzyma się ekstremalnie blisko spanikowanego protagonisty, który ażył odnajduje... w sklepie z bronią. Gdy wychodzi – uzbrojony w miniguna i kilka innych karabinów maszynowych – rozpoczyna ostrzał na oślep. Pozycję anonimowych wrogów, ukrytych za czarnymi kominarkami, zdradzają pojedyncze błyski wystrzelianych pocisków. W tej kilkunastominutowej sekwencji jest wszystko: absurdalny humor, napięcie, nieprzewidywalność.

Aster sięga tu do tradycji anty-westernu: inscenizuje akty przemocy nagie, brutalne i przypadkowe, całkowicie pozbawiając je wzniosłości. Fragmenty takie jak ten – bo jest ich na szczęście więcej – przypominają nam dobitnie o umiejętnościach i potencjale reżysera. Pozwalają też snuć domysły, jak mogłoby wyglądać „Eddington”, gdyby elementy gatunkowe odgrywały w nim większą rolę. ■

12. międzynarodowy FESTIWAL FILMOWY

26.09–5.10

KINA

9–26.10

ONLINE

FESTIWAL TAURON

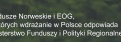
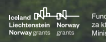
młode horyzonty



partner tytularny współfinansowanie



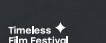
mecenas główny



partnerzy



partnerzy wspierający



patroni medialni





BENJAMIN VOISIN



STEFAN CREPON, VINCENT LINDON

MOI SYNOWIE

MATEUSZ ŻEBROWSKI

Kiedy Fus (Benjamin Voisin) tłumaczy ojcu (Vincent Lindon) swoje ksenofobiczne i rasistowskie *credo*, posługuje się zaimkami *my* i *oni*. Rodzic z wyraźnym zawodem i smutkiem pointuje jego wywód słowami: *Kiedys „my” oznaczało po prostu nas trzech* – ojca i dwóch synów. Przywołana scena świetnie obrazuje jeden z głównych tematów „Moich synów”. Ideologia wdzierająca się do prywatności rodzin niszczy ich intymność i integralność. Miłość, choć wciąż odczuwana i wyrażana, nie wystarcza, żeby żyć w symbiozie.

Siostry Delphine i Muriel Coulin zekranizowały docenianą powieść Laurenta Petitmagina z 2020 roku, „Ce qu'il faut de nuit” (książka nie doczekała się polskiego tłumaczenia) i tym samym zmierzyły się z palącym problemem współczesnej Europy – powrotem nacjonalizmu i faszystwu. W „Moich synach” reżyserki nie obrazują skrajnie prawicowych środowisk od środka, przyglądają się za to wpływowi nastrojów społecznych na relacje pomiędzy najbliższymi.

Pierre jest wdowcem, który od lat stara się wychować synów Fusa i Louisa (Stefan Crepon). Pomiedzy trójką bohaterów nie brak męskiej czułości. Razem spędzają czas, grają w piłkę, oglądają mecze, dowcipkują. W ich domu

celebrowane są wspólne posiłki. A jednak, pomimo autentycznej bliskości i pozytywnych wzorów, starszy syn zaczyna przyjaźnić się z radykałami, którzy nie tylko głoszą rasistowskie hasła, ale również uciekają się do przemocy wobec myślących inaczej niż oni. Pierre próbuje wybić Fusowi z głowy nową ideologię, lecz jego wysiłki odnoszą odwrotny skutek. Młody mężczyzna zaczyna utożsamiać ojca z przestarzałymi (według niego) wartościami i przynajmniej częściowo postrzega go jako wroga.

„Moich synowie” pokazują erozję prywatnego mikroświata z winy hasel głoszonych w przestrzeni publicznej. Rodzinny kokon zostaje rozdarty przez targające współczesnym społeczeństwem spory Siostry Coulin jawią się jako fabularzystki-reporterki chwytające trajektorie burzliwych emocji. Twórczynie rezygnują jednocześnie z nadmiernej psychologizacji postaw. Wybór metody portretowania bohaterów można uznać zarówno za zaletę jak i wadę. Widz w „Moich synach” ma przestrzeń do własnych refleksji, nic nie jest mu narzucane, przemiana Fusa nie jest demonizowana. A jednak stale obecne w tle pytanie *dlaczego?* doprasza się o wyczerpującą odpowiedź.

Jedynym subtelnie przedstawionym na ekranie powodem ra-

dykalizacji starszego syna jest klimat społeczny. Na początku filmu słyszymy słowa wypowiediane przez eksperta w audycji radiowej: *Politycy nie mają dziś nic do zaoferowania młodym ludziom, nie interesują się ich potrzebami*. W tej sytuacji (tak chyba uważają reżyserki) nie wystarcza opieka i troska najbliższych. Potrzeby młodych ludzi powinny zostać zauważone i zagospodarowane przez decydentów, inaczej każdy dorastający człowiek może odkryć w sobie antysystemowego bojówkarza.

Mimo aktualności powyższej refleksji, która wydaje się pasować również do polskich realiów, zastanawiam się, czy naprawdę winą leży tylko po stronie państwa? Pierre sprawia wrażenie idealnego ojca, potrafiącego, pomimo bycia wdowcem, zapewnić synom pełne wsparcie materialne i mentalne. Szczególnie ważny jest w „Moich synach” męski, nie-toksyczny kolektyw, jaki tworzą ojciec z synami. Czy pod takim dachem może narodzić się brutalny nazista? Niewątpliwie francuska produkcja opowiada o poczuciu rodzicielskiej czy ojcowskiej porażki. Pierre poświęcił życie Fusowi i Louisowi. Trudno mu coś w tej kwestii zarzucić, a jednak finalnie jest przekonany, że to jego błędy, tak trudne do wskazania, doprowadziły syna do upadku.

W filmie siostr Coulin pojawia się klasyczny motyw odwiecznej wewnętrznej walki dobra ze złem – w Fusie toczy się psychomachia. I być może to ona jest kluczem do zrozumienia bohatera. Czasem wystarczy zatruta kropla, która infekuje demoniczną myślą cały organizm. Za tę odrobinę jadu uchodzi w „Moich synach” bramka zdobyta przez Fusa (grającego półprofesjonalnie w piłkę nożną) po faulu. Oszustwo staje się preludium do wszystkiego, co ma wydarzyć się potem.

Siła „Moich synów” tkwi w aktorach. Voisin, znany polskiemu widzowi ze świetnej roli w „Straconych złudzeniach” (2021), ma niezwykle wrażliwość, która pozwala mu w ramach jednej kreacji meandrować pomiędzy poczciwym chłopięctwem a atawistycznie wyrażanym radykalizmem. Dzięki temu wypada przekonująco zarówno, kiedy z czułością kładzie spać pijanego ojca, jak i wtedy, gdy ogarnia go szal nienawiści. Równie wyborny jest Lindon, nagrodzony za występ w „Moich synach” na ubiegłorocznym festiwalu w Wenecji. Szorstka powierzchowność aktora sprawia, że ojcowska czułość w jego wykonaniu tym silniej wzrusza swoją autentycznością.

Film siostr Coulin to ważny głos na temat współczesnych relacji rozdzielanych przez wszechzące się do codzienności konflikty z zewnątrz. Cały zachodni świat wdaje się w coraz ostrzejszą ideologiczną walkę. Stojący po przeciwnych stronach barykady bywają częścią tej samej rodziny, tymczasem sprawy wybiegające poza domowy mir potrafią roznieść w pył każdą z takich mitych wspólnot. ■

Jouer avec la feu

SCENARIUSZ NA PODSTAWIE POWIEŚCI LAURENTA PETITMANGINA „CE QU'IL FAUT DE NUIT” I REŻYSERIA DELPHINE COULIN, MURIEL COULIN. ZDJĘCIA FRÉDÉRIC NOIRHOMME. MUZYKA PAWEŁ MYKIETYN. WYKONAWCY VINCENT LINDON, BENJAMIN VOISIN, STEFAN CREPON, SOPHIE GUILLEMIN, ARNAUD REBOTINI. FRANCJA – BELGIA 2024. CZAS 118 MIN

DYSTRYBUCJA KINOWA GALAPAGOS FILMS



LOUIS ROEDERER FOUNDATION
RISING STAR AWARD
63^e SEMAINE DE LA CRITIQUE
CANNES 2024

baby



REŻYSERIA MARCELO CAETANO

W KINACH OD 14 LISTOPADA

w rolach głównych JOÃO PEDRO MARIANO / RICARDO TEODORO występują ANA FLAVIA CAVALCANTI / BRUNA LINZMEYER / LUIZ BERTAZZO / MARCELO VARZEA / PATRICK COELHO / KYRA REIS / BACO PEREIRA scenariusz MARCELO CAETANO & GABRIEL DOMÍNGUES zdjęcia JOANA LUZ, DaFB & PEDRO SOTERO, ABC montaż FABIAN REMY scenografia THALES JUNQUEIRA dźwięk GRACIELA BARRAULT A.F.S.I., LUCAS COELHO, MAX VAN DEN OEVER, muzyka BRUNO PRADO & CAÉ ROLFSEN make-up TATIANA MANFRIM kostiumy designer GABRIELA CAMPOS asystent reżysera ARTHUR COSTA producent liniowy ANA RABELO brazylijsko-francusko-holenderska produkcja CUP FILMES / DESBUN FILMES / PLATEAU PRODUÇÕES / STILL MOVING / CIRCE FILMS & KAAP HOLLAND FILM w koprodukcji z TELECINE/ CANAL BRASIL / VITRINE FILMES / SPCINE / SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO / przy wsparciu L'AIDE AUX CINÉMAS DU MONDE / CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE / INSTITUT FRANÇAIS / RÉGION ÎLE-DE-FRANCE / HUBERT BALS FUND / NETHERLANDS FILM FUND / ANCINE / FSA / BRDE produkcja BÉTO TIBIRICÁ / IVAN MELO / MARCELO CAETANO / JULIETTE LÉPOUTRE / PIERRE MENAHEM / STIENETTE BOSKLOPPER / MAARTEN SWART

| DYSTRYBUCCJA



| AGENT SPRZEDAŻY



| PRODUKCJA



| KOPRODUKCJA





CORY MICHAEL SMITH, STEVE CARELL, RAMY YOUSSEF, JASON SCHWARTZMAN

RAMY YOUSSEF,
CORY MICHAEL
SMITH, STEVE
CARELL, JASON
SCHWARTZMAN

MOUNTAINHEAD

WIKTOR SZYMURSKI

Przyszklona willa w sercu śnieżycy. Za oknem pasmo górskich szczytów, skutki lodem strumyk i brak żywej duszy. Wystarczy jednak chwycić za telefon – lawina powiadomień bezlitośnie przypomina o Ziemi pogrążonej w kryzysie. W tych okolicznościach jak co roku spotyka się czwórka nieprzychylnie zamożnych techbrosów, by wspólnie opić kolejny miliard na koncie, podywagować nad losami planety i nasycić przerośniętego. Koniec świata czy nowy początek? – pyta w swoim reżyserkim debiucie Jesse Armstrong, twórca wyczulonej na klasową obłudę „Sukcesji”. Wnioski co do rozkładu sił w liberalnym kapitalizmie znów nie napawają optymizmem: system sprzyja wyłącznie uprzywilejowanym. Jedyna nadzieja w tym, że sami się pozabijają.

„Mountainhead” ogląda się trochę jak sequel, a trochę jak spin-off historii o rodzinie Royów. Powraca stylistyka bliska mockumentom, cyniczny dowcip i ostre satyry wymierzone w bogaczy trzęsących globalnym porządkiem. Każdy z bohaterów to pozbawiony skrupułów rekin branży technologicznej, zaślepiony ideą nieskończonego rozwoju.

Najstarszy z nich, Randall (Steve Carell), sprawuje kontrolę nad sektorem energetycznym całej Ameryki, choć sen z powiek spędza mu diagnoza nieuleczalnej choroby. Hugo (Jason Schwartzman), właściciel rezydencji, wprowadza jako jedyny z towarzystwa nie przebił

jeszcze miliarda, lecz już usiłuje namówić przyjaciół na zainwestowanie w zaprojektowaną przez siebie apkę do medytacji. W wyścigu na szczyt wpływów najlepiej radzi sobie Jeff (Ramy Youssef), dysponujący bezkonkurencyjnym modelem sztucznej inteligencji. Ta, jak wiadomo, jest dziś towarem na wagę złota.

Na weekend dołącza do nich również Venis (Cory Michael Smith), którego serwis społecznościowy zgromadził jak dotąd cztery miliardy użytkowników. Komunikacyjna rewolucja? Prędzej broń masowego rażenia. Udośćpnione przez firmę narzędzia AI wymknęły się bowiem spod kontroli, kiedy zaczęto wykrzystywać je do tworzenia hiperrealistycznych *deepfake*’ów.

Bohater wpada w nie lada kłopoty, klucząc między statusem wizjonera a zbrodniarza wojennego. Gwałtowny napływ manipulowanych nagrań umocnił polityczne podziały i zaognił nienawiść wobec migrantów, by wkrótce doprowadzić do ludobójstwa na masową skalę. Venis mógłby rzecz jasna zatrzymać rozlew krwi poprzez wycofanie oprogramowania z rynku, lecz trudno oczekiwać racjonalnych decyzji po narcyzie, według którego *wszystko jest żartem*, a w życiu chodzi jedynie o pomnażanie majątku. Nawet jeśli oznacza to zamianę planety w kupę guzu.

Armstrong rozgrywa całość akcji we wnętrzu tytułowego przybytku, zmieniając je w pole cichej rywalizacji. Choć bohaterowie sypią sentencjami o przyjaź-

ni i zrozumieniu, bliżej im raczej do śmiertelnych wrogów. Dynamika tych męskich przepychanek to zresztą komediowy samograj, który reżyser sprawnie egzekwuje. Nawet jeśli część gagów została oparta na humorze nie najwyższych lotów, twórca ponownie udowadnia, że w obśmiewaniu megalomańskich rojeń o postępie czuje się jak ryba w wodzie. Dialogi skrzą się ironią, obserwacje są celne i aktualne, a bezpretensjonalna satyra gładko przechodzi w kryminalną z ducha intrygę.

Widać to zwłaszcza w drugiej połowie filmu, kiedy się okazuje, że jeden z bohaterów nie pasuje do biznesplanu pozostałych. Wówczas na wierzch wychodzi talent Armstronga do władania konwencją groteski, pozwalającą mieszać żartobliwy ton z atmosferą niepokoju i mnożyć absurdy bez krępujących pytań o logikę.

Poczynania krezusów z Doliny Krzemowej, przekonanych o swojej wyższości wobec prawa, budzą tyleż śmiech, co grozę rodem z dystopijnego koszmara. „Mountainhead” przedstawia wcale nie tak daleką od rzeczywistości wizję świata na krawędzi zagłady, w którym jedyną realną władzę sprawuje garstka technokratycznych szaleńców. Wyznawcy teorii spiskowych mogą debatować, co spowoduje upadek naszego gatunku: katastrofa klimatyczna, wojna o technologię, cyfrowa inwigilacja... Być może coś jest na rzeczy, skoro u podstaw większości tych scenariuszy leży chciwość skorumpowanych elit. I choć bohaterowie filmu są

całkowicie fikcyjni, nietrudno dostrzec w nich odpowiedniki Eлона Muska, Marka Zuckerberga, Jeffa Bezosa czy Billa Gatesa.

Inna sprawa, że płynące z tego konkluzje nie są, mówiąc kurtuazyjnie, zbyt odkrywcze. Bogaci są coraz bogatsi, podczas gdy biedni biednieją lub giną na wojnach. Reżyser próbuje odhaczyć najbardziej palące, a zarazem do cna wyeksploatowane na ekranie problemy naszych czasów, w konsekwencji jedynie ślizgając się po ich powierzchni i powielając wciąż te same diagnozy. Przede wszystkim jednak obiera sobie zbyt łatwy cel: zepsuci do szpiku kości potentaci to grupa, z której ostatnio śmialiśmy się w kinie zbyt często i zbyt głośno.

Aktorzy zostali obsadzeni bez pudła, lecz bohaterów dostali z dyktu. To kreskówkowe, jednowymiarowe archetypy, które kończą dokładnie w tym samym miejscu, gdzie zaczęły. Trudno przejąć się ich losem, a tym bardziej dostrzec w nich jakąś emocjonalną prawdę. Na tym uproszczeniu cierpi nie tylko wiarygodność konfliktu, ale i cała filmowa dramaturgia.



RAMY YOUSSEF, STEVE CARELL

W „Mountainhead” najbardziej zajmuje mnie chyba kontekst jego produkcji, wiele mówiący o strategii dzisiejszych streamingowych molochów. Armstrong przedstawił studiu pomysły na fabułę dopiero pod koniec zeszłego roku. Podczas gdy jego ekipa jeździła po Utah w poszukiwaniu plenerów, on na tylnym siedzeniu auta pisał scenariusz. Na plan zdjęciowy wszyscy weszli w marcu, by po niespełna trzech miesiącach film trafił na ekran.

Ten realizacyjny pośpiech czuć niestety w każdej scenie dzieła, przypominającego chaotyczną kompilację lepszych i gorszych materiałów na skecz. Szkoda, bo trudno odmówić reżyserowi komediowego wyczucia, podobnie jak politycznego zaangażowania czy płynności w łączeniu skrajnych tonacji. I choć jego film potrafi dostarczyć rozrywki, dla autora przełomowej „Sukcesji” to jednak krok wstecz. ■

SCENARIUSZ I REŻYSERIA JESSE ARMSTRONG. **ZDJĘCIA** MARCEL ZYSKIND. **MUZYKA** NICHOLAS BRITELL. **WYKONAWCY** STEVE CARELL, JASON SCHWARTZMAN, CORY MICHAEL SMITH, RAMY YOUSSEF. **USA** 2025. **CZAS** 150 MIN **HBO MAX**

FOT. ADRIAN CHMIELEWSKI



MARCIN DOROCIŃSKI, MAJA OSTASZEWSKA, IZABELA KUNA, ADAM WORONOWICZ

TEŚCIOWIE 3

JAKUB MORYC

Przepis na dobrą komedię jest z pozoru banalnie prosty. Wystarczy skonstruować ze sobą dwa światy, skupić się na różnicach, jednocześnie pokazując, jak to wszystko jest względne i może ulec odwróceniu. Scenarzysta Marek Modzelewski z reżyserem Jakubem Michalcukiem w pierwszej części „Teściów” z 2021 roku opowiedzieli zabawnie o weselu odbywającym się bez... państwa młodych. Twórcom udało się stworzyć metaforę współczesnej Polski. Tytułowe dwie pary teściów, ukazane w groteskowym wyolbrzymieniu, reprezentowały bowiem Polskę wielkomiejską i prowincjonalną. Film okazał się kinowym hitem, zyskując przy tym pozytywne oceny krytyków – co w przypadku polskiej komedii rzadko idzie w parze.

Nic więc dziwnego, że wkrótce powstała druga część „Teściów” (2023), tym razem w reżyserii Kaliny Alabrudzińskiej. Jak słusznie pisano w recenzjach, był to taki „Biały Lotos” po polsku, choć moim zdaniem film okazał się nieco gorszy od pierwszej części. Może dlatego, że teściowie nie stawili się w komplecie? Na szczęście w trzeciej części ponownie do Mai Ostaszewskiej, Izabeli Kuny i Adama Woronowicza dołącza Marcin Dorociński, a za reżyserię odpowiada znowu Jakub Michalcuk. Nie tylko jednak dlatego „Teściowie 3” mają wszelkie szanse na frekwencyjny i artystyczny sukces.

Zwłaszcza że tym razem tonacja filmu jest nieco poważniejsza.

W pierwszych dwóch częściach humor był głównie sytuacyjny, tu wchodzimy na wyższy level. Jest chwilami nostalgicznie i lirycznie. Mamy apoteozę miłości i przywiązania, pokazana zostaje ulotność romansów, męska przyjaźń i kobieca solidarność. Nie brakuje też inteligentnej drwiny z pop-psychologii. Można się szczerze wzruszyć i zastanowić, co w życiu najważniejsze. Co nie przeszkadza przy okazji śmiać się do łez.

Nowością jest tu nawiązanie do komedii romantycznych. Na szczęście nie polskich, ale tych z górnej półki – chociażby „To właśnie miłość” (2003) Richarda Curtisa. Można też odnaleźć w „Teściach” inspirację francuską serią „Za jakie grzechy, dobry Boże” (2014, 2019, 2021), chociaż tam *gros* sytuacji dotyczyło nieporozumień i różnic na styku rodzice – dzieci. U Michalcuka natomiast dzieło znowu ustępuje miejsca dorosłym, choć częściej niż w poprzednich częściach pojawia się na ekranie.

Tym razem rodzice spotykają się na Podlasiu. Stereotypowe właśnie i uprzedzenia oczywiście zostały, ale *stara miłość nie rdzewieje* – o czym w filmie przekonają się właściwie wszyscy. Dodajmy, że w nieco przewrotny, a nawet zaskakujący sposób. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że „Teściowie 3” to film w pełni równościowy. Faceci pokazują tutaj swoją miękką stronę – w dodatku nie wtedy, kiedy muszą, ale kiedy tego chcą

i potrzebują. Rezygnują wtedy z udawania *macho*.

Z pewnością nie byłoby sukcesu „Teściów”, gdyby nie doskonałe aktorstwo. Do czwórki tytułowych bohaterów dołącza tym razem Wojciech Meczwałdowski w roli nowobogackiego restauratora z Podlasia i Magdalena Popławska w roli progresywnej psychoterapeutki z Warszawy. Dla mnie osobiście prawdziwą rewelacją „Teściów” jest Maja Ostaszewska. Aktorka, kojarzona raczej z poważnym repertuarem filmowym spod znaku Wajdy, Holland czy Szumowskiej oraz teatrem Krzysztofa Warlikowskiego, demonstruje w każdej części serii swój komediowy potencjał.

„Teściowie 3” to komedia, która nawiązuje do stereotypów, umiejętnie i inteligentnie od nich ucieka. Zacierają się w tym filmie różnice między miastem a prowincją, kobietami a mężczyznami, katolikami a ateistami. Nowe pokolenie zupełnie nie rozumie uprzedzeń demonstrowanych przez rodziców. Stara prawda, że więcej nas łączy niż dzieli – tak w sferze osobistej, jak i społecznej – znajduje potwierdzenie na ekranie. Choć przepis na szczęście każdy jednak musi odnaleźć na swój własny sposób. ■

REŻYSERIA JAKUB MICHALCZUK. **SCENARIUSZ** MAREK MODZELEWSKI. **ZDJĘCIA** KACPER FERTACZ. **MUZYKA** JERZY ROGIEWICZ. **WYKONAWCY** IZABELA KUNA, MAJA OSTASZEWSKA, MARCIN DOROCIŃSKI, ADAM WORONOWICZ, WOJCIECH MECWAŁDOWSKI, MAGDALENA POPŁAWSKA, JOACHIM ŁAMZA. **POLSKA** 2025. **CZAS** 90 MIN **DYSTRYBUCJA KINOWA** NEXT FILM



JAYME LAWSON (DRUGA OD LEWEJ),
WUNMI MOSAKU, MICHAEL B. JORDAN,
MILES CATON, LI JUN LI



MICHAEL B. JORDAN JAKO SMOKE I STACK

GRZESZNICY

BOGNA GOŚLIŃSKA

Rok 1932, Delta Missisipi. Bracia Smoke i Stack Moore (podwójna rola Michaela B. Jordana) wracają z Bostonu do rodzinnego miasteczka z workiem gangsterskich pieniędzy. Nabywają stary tartak, żeby otworzyć tam bar dla Czarnych, a do pomocy rekrutują niemal całą społeczność. Pomaga też młody kuzyn Sammie (debiutujący Miles Caton) – syn bogobojnego pastora, w połażanej koszuli, ale za to z głosem potężnym jak mosiężny dzwon.

Bo knajpa, którą otwierają bliźniacy, ma służyć nie tylko żłobaniu irlandzkiego piwa i whiskey z kukurydzy. To miejsce tańców, śpiewu, muzyki, gdzie wspólnota pogrąża się w transie i alkoholowym upojeniu. A siła dźwięków potrafi być tu śmiertelnie groźna; jak przestrzega Sammie'ego ojciec: *Jeśli będziesz tańczył z diabłem, w końcu sprowadzisz go do domu*. I tak właśnie się dzieje, kiedy uroczyste otwarcie baru nawiedzają nieproszeni wampirzy goście: irlandzki wyganiec i przemieniona przez niego para członków Ku Klux Klanu.

Film ma wyraźny podział na akty. Pierwszy skupia się na zarysowaniu relacji między członkami społeczności – w trakcie przygotowań do imprezy Smoke i Stack odnawiają swoje kontakty w miasteczku, między innymi

z właścicielami lokalnych sklepików, jak również dawnymi miłośnikami (Hailee Steinfeld, Wunmi Mosaku). Ryan Coogler poświęca tej ekspozycji ponad czterdzieści minut, które pozwalają nie tylko zanurzyć się w rzeczywistości Południa czasów prohibicji, ale także ustawić emocjonalną stawkę fabuły.

Doświadczenie reżysera wyniesione z wysokobudżetowych franczyz (dwie części „Czarnej Pantery”, 2018, 2022) widać zarówno w rozmachu scen walki, jak i w konstrukcji całości.

„Grzesznicy”, podobnie jak tytuły Marvela, są wzbogaceni o dodatkowy, czwarty akt zwierczony klasycznym zakończeniem.

O ile filmowa ekspozycja sprawa wrażenie dramatu, to dalsza część jest już pomieszaniem horroru, akcyjniaka i musicalu. Gatunkowy mariaż wpisuje się w trajektorię kariery reżysera i wynika z jego otwartości na różnorodne modele filmowej produkcji – otwartości, za którą kryje się akceptacja realiów branży i umiejętność sprytnego negocjowania granic.

Coogler wykorzystuje swoją pozycję najlepiej jak może – kręci mainstreamowy film o czarnej społeczności, który mimo głębokiego zanurzenia w kontekście niewolnictwa i rasizmu, jest pozabawiony martyrologicznego tonu. Co więcej, twórca obśmie-

wa grabież czarnego dziedzictwa przez białych i stojącą za tym hipokryzję; jak rzuca z przekąsem stary muzyk: *Biali lubią bluesa, ale już niekoniecznie tych, którzy go grają*. Mając świadomość swojego społecznego statusu, bohaterowie filmu uprawiają mikrosabotaże, żeby nawet w przypadku braku ochrony przez amerykańskie prawo mieć możliwość zagrania na nosie swoim oprawcom.

Podobnie jak w „Creedzie” (2015) reżyser udowadnia, że sceny akcji są w jego wykonaniu tylko dodatkiem do bardziej kameralnych historii o płątaniu się ludzkich losów. U ich źródła można znaleźć najprostsze z tematów: cierpienie, miłość czy nierozzerwalny związek człowieka z jego własną biografią. A kultywując wartości i tradycje wykraczające poza jednostkowe istnienie bohaterowie „Grzeszników” tworzą swoje mitologie za życia. Na końcu wszystkiego jest tęsknota za pozostawieniem po sobie czegoś trwałego. Czegoś, co przekroczy granice śmierci. ■

Sinners

REŻYSERIA I SCENARIUSZ RYAN COOGLER.

ZDJEŃCIA AUTUMN DURALD ARKAPAW.

MUZYKA LUDWIG GÖRANSSON.

WYKONAWCY MICHAEL B. JORDAN, HAILEE STEINFELD, JACK O'CONNELL, MILES CATON.

USA 2025. CZAS 137 MIN

DYSTRYBUCJA KINOWA WARNER BROS.

CANAL+, HBO MAX, PRIME, APPLE TV,

MEGOGO, RAKUTEN, PLAYER, PLAY NOW,

CHILI, TV SMART, PILOT WP



FOT. GIULIA PARLATO

LISTY

Film rozpoczyna się od deklaracji, że jest *luźno oparty na faktach, chociaż bohaterowie są owocem wyobraźni autorów*. Rzeczywistość jest punktem wyjścia a nie przeznaczenia. Najnowsze dzieło duetu Fabio Grasadonia i Antonio Piazza rozgrywa się w półświatku, czyli tam, gdzie ich poprzednie produkcje – „Salvo ocalony” (2013) czy „Sycylijskie duchy” (2017). Wszystkie dzieją się na Sycylii, gdzie po ciachu rządzą mafie.

Bohater „Listów”, były burmistrz Catello Polumbo, wychodzi na wolność po kilku latach więzienia. Świat, który zastaje, nie jest taki, jakiego się spodziewał. Zamiast złota i marmurów skromne mieszkanie, zamiast pozycji i szacunku – zapomnienie bądź ośmieszające plotki. O Catello przypomina też sobie włoska policja i prosi go o pomoc w schwytaniu jednego z największych i najgroźniejszych bossów sycylijskiej mafii – Mattea Mesine Denaro, który prywatnie jest chrześniakiem naszego bohatera. W tym zadaniu Catello upatruje szansę, by powrócić na należne mu miejsce szanowanego gracza w mafijnych porachunkach.

Film daje nam nieco inny obraz mafijnego świata niż znany z popkultury. Choć i tutaj boss nosi przeciwsłoneczne okulary i złoty zegarek, to jednak nie jest otoczony obstawą złożoną z po-



TONI SERVILLO, ELIO GERMANO

SYCYLIJSKIE

DOMINIKA STACHOWIAK

stawnych panów z włosami zaczesanymi do tyłu. Będąc najbardziej poszukiwaną osobą w kraju Matteo rzecz jasna się ukrywa. Pokazany zostaje jako osoba przede wszystkim samotna, która dusi się w ukryciu. Nie rozstaje wokół siebie aury wielkiego pana, przypomina raczej małego bezsilnego chłopca, który z braku innych zajęć układa puzzle. Jedyną towarzyszką jest gosposia, wdowa po jego współpracowniku, która dogląda go niczym niania. Możemy jeszcze doliczyć widmo zmarłego ojca, które nie daje mu spokoju.

Właśnie z takim mafiozo w wyraźnym kryzysie emocjonalnym Castello stacza pojedynek. Pojedynek też jest nietypowy, bo rozgrywa się na listy. To policja nakłania Catella, by pisał do chrześniaka i Castello robi to, grając na emocjach Mattea.

Do głównej historii dodano parę innych wątków. Policjantka, mająca dość mizoginistycznych zachowań w pracy, chce działać na przekór przełożonym, a Bogu ducha winny naręczony córki Polumba posłusznie choć niechętnie wykonuje zadania zleczone przez teścia. Tyle że te wszystkie wątki, zamiast wzbogacać opowieść, osłabiają napięcie.

Czymś, co może przyciągnąć przed ekrany, jest na pewno Toni Servillo, znany z pamiętnych ról w produkcjach Paola Sorrenti-

na, takich jak „Wielkie piękno” (2013) czy „Oni” (2018). Servillo jak zwykle z urokiem i wyczuwaniem dalekim od szarzy portretuje moralnie wątpliwą postać, jaką jest Catello.

Kolejna niespodziewana zaleta obrazu to spora dawka humoru. Korespondencja Catella z Matteo jest niezwykle błyskotliwym pojedynkiem słownym. Reszta dialogów również błyszczy humorem. Film generalnie stoi dialogami, co jednak niekoniecznie stanowi zaletę, bo historia jest po prostu przegadana. Przez tę mnogość i gęstość rozmów między bohaterami i brak wartkiej akcji tempo filmu często siada i nawet najbliższe żarty nie są w stanie tego odmienić.

Najnowsza produkcja panów Grassadonia i Piazzzy to film dobrze napisany, dobrze zagrany i dobrze wyreżyserowany. Tyle że zaledwie poprawny, co przy temacie, na wiele sposobów eksplorowanym, jakim są mafie sycylijskie, powoduje, że po jego obejrzeniu łatwo można o nim zapomnieć. ■

Iddu

SCENARIUSZ I REŻYSERIA FABIO GRASSADONIA, ANTONIO PIAZZA. ZDJĘCIA LUCA BIGAZZI. MUZYKA COLAPESCE. WYKONAWCY TONI SERVILLO, ELIO GERMANO, DANIELA MARRA, BARBORA BOBULOVA. WŁOCHY – FRANCJA 2024. CZAS 130 MIN DYSTRYBUCJA KINOWA AURORA FILMS

OPOLE 3-11.10.2025

zobacz



23. FESTIWAL

OPOLSKIE LAMY

KONKURS FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH

I PEŁNOMETRAŻOWYCH * RETROSPEKTYWY

* KINO ŚWIATOWE I POLSKIE * LAMY DZIECIOM

HONOROWA LAMA * WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE

sprawdź na www.festiwal.opolskielamy.pl

ORGANIZATOR



OPOLSKIE LAMY

WSPÓLFINANSOWANIE



OPOLE



Współfinansowane przez Samorząd Województwa Opolskiego



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ



JULIA MIKA, KATARZYNA GAŁĄZKA, ANTONI SZTABA

13 DNI DO WAKACJI

JAKUB DEMIAŃCZUK

Horror w polskim kinie nigdy nie miał się zbyt dobrze. Nieliczne próby podejmowane w czasach peerelowskiej kinematografii z reguły nieudolnie naśladowały produkcje brytyjskiego studia Hammer Films (patyna nostalgii sprawiła, że dziś oglądamy je z nieco większą wyrozumiałością), w czasach nieco nowszych nie było wcale lepiej. Owszem, po estetykę grozy sięgają czasami twórcy kina arthouse'owego — choćby Agnieszka Smoczyńska w „Córkach Dancingu” (2015), Jagoda Szalc w „Wieży. Jasnym dniu” (2017), Adrian Panek w „Wilkołaku” (2018) — jednak to pojedyncze przypadki.

Ale jest jeszcze Bartosz M. Kowalski, jedyny reżyser, który od kilku lat pozostaje wierny horrorowi i próbuje przełożyć jego różne konwencje na polskie realia. We „W lesie dziś nie zaśnie nikt” (2020) balansował na granicy parodii *monster movie*, a w drugiej części (2021) składał hołd produkcjom ze studia Troma. W „Ostatniej wierzery” (2022) próbował horroru okultystycznego, wreszcie w „Ciszy nocnej” (2024), jednym z najlepszych tytułów w jego dorobku, łączył grozę z przejmująco smutnym kinem obyczajowym.

„13 dni do wakacji” to natomiast klasyczna produkcja z gatunku *home invasion* z domieszką *slasher*a. Amerykańskie kino, tyle że nakręcone po polsku. Chociaż akcja rozgrywa się raczej w uniwersalnej scenografii: dużym, bogatym domu, w którym pod nieobecność ojca córka,

starsza z dwójki rodzeństwa, robi imprezę dla grupy znajomych. Nie niepokoją ich doniesienia o krążącym po okolicy mordercy. Zresztą ofiarą brutalnej zbrodni padł bezdomny mężczyzna, więc nastolatkiwie czują się bezpieczni. Wiadomo, jak to się skończy. Psychopata bierze na cel całą grupę, wystarczy drobna manipulacja w systemie komputerowym i sterowany elektronicznie *inteligentny* dom zamienia się w śmiertelną pułapkę.

Kowalski dobrze zna reguły gatunku. Wie, jak mylić tropy, jakie pułapki zastawiać na widzów (a jakie na bohaterów swojego filmu), podsuwa rozwiązania, by za chwilę skierować podejrzania na inną osobę. Umiejętnie odwołuje się przy tym do hollywoodzkich wzorców, choć musi starannie obchodzić budżetowe niedostatki. „13 dni do wakacji” to sprawnie zrealizowane widowisko, z ciekawymi pomysłami wizualnymi (niepokojąca, odwrócona maska mordercy), dobrze pomyślaną dynamiką między dwójgim głównych bohaterów, rodzeństwem Pauliną (Katarzyna Gałązka) i Antkiem (Teodor Kozia).

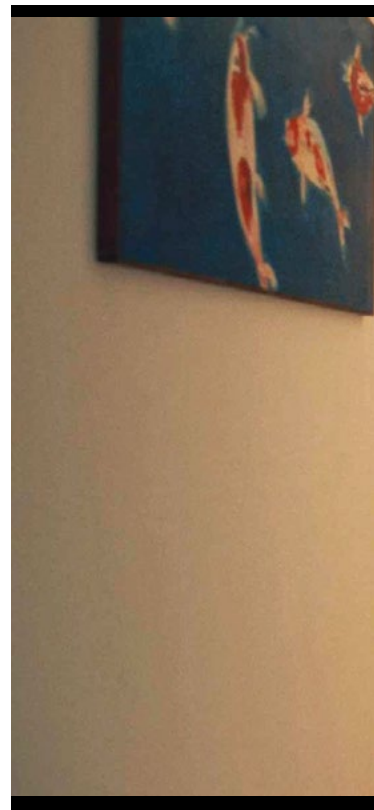
Jednak to nie w rzemieślniczej sprawności reżysera tkwi główna wartość filmu. Pod gatunkową powłoką kryje się przecież gorzka — nawet jeśli chwilami sprowadzona do uproszczeń — refleksja na temat rzeczywistości budowanej na pozorach. Niemal wszystko jest w „13 dniach...” iluzoryczne: relacje rodzinne, więzi między przyjaciółmi, bez-

pieczeństwo, zaufanie pokładane w nowoczesnych technologiach. Wystarczy jeden kryzysowy moment, żeby ten świat się rozpadł.

I nie chodzi tylko o polującego na nastolatków psychopatę z kuszą. Bardzo ważną postacią z drugiego planu jest tutaj Magda (Olga Rajska), u której rozpacz po rozstaniu z chłopakiem wywołuje myśli samobójcze. W ogóle odrzucenie to w filmie Kowalskiego bardzo istotny element. Odrzucenie przez rodzinę (Paulina i Antek nie mogą pogodzić się z tym, że ich matka odeszła od rodziny, a ojciec jest w zasadzie nieobecny), przez rówieśników, przez społeczeństwo. Bogaty dom, przypominający raczej nowoczesną twierdzę niż miejsce, w którym się żyje, jedynie potęguje to poczucie odosobnienia.

Kowalski przypomina w wywiadach, że podobnie jak w przypadku głośnego fabularnego debiutu „Plac zabaw” (2016), inspiracją dla filmu były prawdziwe wydarzenia. Scenariusz kompiluje kilka spraw w zamkniętą w gatunkowej szkatule narrację o przemocy i bezradności wobec niej. Lecz warto spróbować go odczytać także jako opowieść o samotności i rozpaczliwej potrzebie przynależności. Za wszelką cenę. ■

REŻYSERIA BARTOSZ M. KOWALSKI.
SCENARIUSZ BARTOSZ M. KOWALSKI,
MIRELLA ZARADKIEWICZ, THOR MAGNUSSON.
ZDJEŃCIA Cezary Stolecki. **MUZYKA** Carl-Johan Sevedag. **WYKONAWCY** Katarzyna Gałązka, Teodor Kozia, Antoni Sztaba, Julia Mika, Olga Rajska. **POLSKA** 2025.
CZAS 80 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA NEXT FILM



Matthias — człowiek do wszystkiego i człowiek bez właściwości. Można go wynająć do każdej roli, którą postara się odegrać jak najstaranniej. Rzeczywiście — jeśli wierzyć opiniom i rekomendacjom dotychczasowych klientów agencji, w której pracuje — robi to świetnie. Ma przygotowane wypowiedzi na każdą okazję, wywołuje nimi podziw zgromadzonych. Zachowuje się tak, jakby przy każdym kolejnym zleceniu odgrywał rolę swojego życia. Tymczasem jego rzeczywiste życie nie wygląda najlepiej: partnerka oskarża go, że stał się nieautentyczny. Ale co to znaczy w czasach późnego kapitalizmu i czy rzeczywiście *być sobą* jest dziś jeszcze możliwe?

Punktem zapalnym konfliktu między Matthiasem a Sophią staje się figura misia polarnego. Zapytany przez kobietę partner nie potrafi odpowiedzieć, czy przyniesione przez niego do domu dzieło sztuki w ogóle mu się podoba; wie natomiast, że pochodzi od znanego projektanta i na pewno zrobi wrażenie na

ZWYCZAJNY

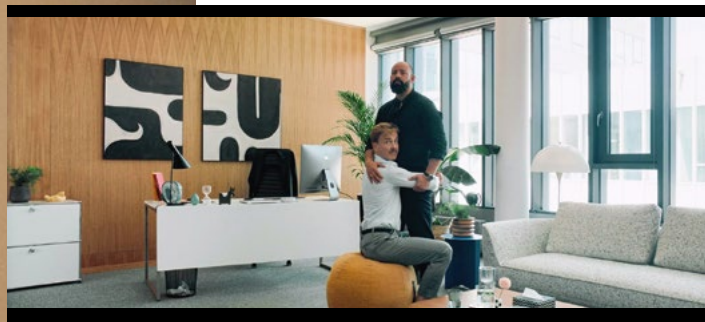
FRANCISZEK DRAĞ



ALBRECHT SCHUCH



THERESA FROSTAD EGGESBØ, ALBRECHT SCHUCH



ALBRECHT SCHUCH, ANTON NOORI

gościach. Wcześniej, poproszony przez Sopię o opinię na temat koncertu muzyki klasycznej, w którym uczestniczył jako wynajęty towarzysz bogatej kobiety, powtarza niczym automat – na wzór pozbawionych osobowości ludzi-maszyn u Witkacego – tę samą formułkę, która zyskała mu poklask zblazowanych przyjaciół klientki.

Pełnometrażowy debiut Bernharda Wengera od momentu premiery w sekcji Settimana della Critica na festiwalu w Wenecji przez wielu krytyków zaszufladkowany został jako mniej udana kopia chociażby „The Square” (2017) Rubena Östlunda. Tendencja krytyki do zestawiania każdego filmu będącego próbą satyry społecznej z twórczością Szweda – tak jakby ten był alfą i omegą, która wyczerpała w pełni to, co można w kinie opowiedzieć w ramach tej konwencji – wydaje się intelektualnym lenistwem, które krzywdzi dzieła ciekawe i oryginalne. Takie, jak chociażby „Paw zwyczajny”. I chociaż podobieństwa oczywiście są, i to uderzające (w finale u Wengera, tak jak

u Östlunda, mamy do czynienia z nietypowym performansem artystycznym), środki użyte przez obu twórców się różnią, a także służą innym celom.

Podczas gdy twórca „W trójkącie” (2022) zazwyczaj w swoich filmach ucieka się do ostrej i prowokacyjnej krytyki zblazowania i hipokryzji podzielonego ekonomicznie społeczeństwa, wydaje się, że Wenger ma o wiele więcej empatii dla swoich bohaterów. W centrum zainteresowania umieszcza nie tyle wady i przywary klasy średniej (choć fabuła, siłą rzeczy, rozgrywa się w tym środowisku), co kwestię formowania swojej tożsamości w społeczeństwie, które fetyszyzuje ideę życia autentycznego, a jednocześnie tożsamość traktuje jako produkt podlegający wymianie ekonomicznej.

Wszelkie objawy nieautentyczności zostają odpowiednio ukarane (w jednej ze scen filmu Matthias ogląda materiał o influencerce, która straciła *gros* obserwujących, kiedy wyszło na jaw, że swoje tropikalne wakacje naprawdę spędziła w domu),

a zarazem nikt już nie wierzy w skuteczność i sensowność przeżywania życia w sposób autentyczny.

Matthias jest bohaterem osadzonym w bardzo specyficznej roli – człowieka, który zlewa się w jedno ze swoją maską. Gra go świetny Albrecht Schuch, który z szalonego i nieprzewidywalnego psychopaty Reinholda z „Berlin Alexanderplatzu” (2020) bez problemu zmienia się tutaj w przezroczystą powłokę człowieka, który pozbawionym emocji wzrokiem sprawia wrażenie wiecznie zaskoczonego tym, że w ogóle żyje. To właśnie ta przezroczystość i brak wyrazistej charakterystyki umożliwiają identyfikację z bohaterem; Matthias to *everyman*, w którym widzowie mogą zobaczyć odbicie swojej własnej sytuacji.

„Paw zwyczajny” niepozbowiony jest humorystycznych akcentów, a komizm w tym wypadku opiera się przede wszystkim na niezręcznościach, potęgujących trudności w odpowiedzeniu na zawarte w niemieckim tytule filmu pytanie: *czy jestem prawdzi-*

wy? Wenger komplikuje kwestie etyki w epoce neoliberalnej do tego stopnia, że – choć seans należy do przyjemnych i lekkich – wydźwięk opowieści jest gorzki.

Tytułowy paw staje się nie tyle obrazem dumy, piękna i nieśmiertelności, co symbolem fałszu skrywanego za piękną fasadą, której budowania wymagają od nas konwencje i specyfika społecznej rzeczywistości. W jednej ze scen Matthias podczas spaceru z kobietą, którą się zauroczył, napotyka w ogrodzie dostojnego ptaka. Jego towarzyszka mówi, że uważa pawie za pretensjonalne i nawet współczuje im sztuczności ich istnienia. Nie zauważa przy tym, że mówi jednocześnie o sobie i swoim towarzyszku, który swoją pretensjonalność w końcu sobie uświadomi. I to z hukiem. ■

Pfau – Bin ich echt?

SCENARIUSZ I REŻYSERIA BERNHARD WENGER. ZDJĘCIA ALBIN WILDNER. MUZYKA LUKAS LAUERMANN. WYKONAWCY ALBRECHT SCHUCH, ANTON NOORI, JULIA FRANZ RICHTER, MARIA HOFSTÄTTER. AUSTRIA – NIEMCY 2024. CZAS 102 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY



PADDINGTON W PERU

ŁUKASZ BUDNIK

W 2017 roku w kinach pojawił się „Paddington 2”, kolejny odcinek przygód peruwiańskiego misia w Londynie. Zebrał doskonale recenzje i uznany został za jeden z najlepszych filmów rodzinnych w historii kina. Poprzedzka została zawieszona wysoko, a próba jej przeskoczenia nastąpiła dopiero siedem lat później, gdy na ekrany trafił „Paddington w Peru”. Tym razem za kamerą nie stanął Paul King, który poszedł w inne rejony kina rodzinnego, realizując „Wonkę” (2023). Zastąpił go Dougal Wilson, dla którego jest to debiut w filmie pełnometrażowym.

Fabula „Paddingtona w Peru” kręci się wokół poszukiwań cici tytułowego bohatera. Paddington dowiaduje się, że opuściła ona dom dla emerytowanych niedźwiedzi i zaginęła. W związku z tym bohater, wraz z rodziną Brownów i panią Bird, wyrusza do Peru, żeby odnaleźć krewną. Na miejscu spotyka matkę przełożoną (Olivia Colman), która przekazuje mu szczegóły na temat zaginięcia cici, i kapitana Huntera (Antonio Banderas) oraz jego córkę. Wkrótce się okazuje, że zaginięcie cici Lucy może mieć związek z legendarnym El Dorado.

„Paddington w Peru”, jak wskazuje powyższy zarys fabuły, jest przede wszystkim kinem przygodowym. Wraz z bohaterami przemierzamy dżunglę, niepokojącą szczególnie w nocy, pędzimy po rwącej rzece, odkrywamy

kolejne tajemnice i wskazówki, które mają doprowadzić do El Dorado. Ważną postacią w fabule staje się Hunter, także pragnący odnaleźć mityczne miasto, choć z zupełnie innych pobudek niż Paddington. Banderas wyraźnie bawi się rolą, zresztą jak wszyscy dorośli aktorzy. W obsadzie pojawiła się Emily Mortimer, choć bynajmniej nie wciela się w nową postać – zastąpiła Sally Hawkins w roli pani Brown i poradziła sobie dobrze, choć nie ma w jej interpretacji tyle ciepła, ile miała w sobie Hawkins. Nie można jednak Mortimer odmówić chemii z Hugh Bonnevillem, powracającym do roli pana Browna.

W „Paddingtonie w Peru” nie znajdziemy zabiegów stylistycznych, które zachwyciły w poprzednim filmie, miejscami kojarzącym się z twórczością Wesa Andersona (szczególnie pamiętne sceny więzienne). Wilson nie ma takiego oka do kadrów, jak King, toteż jego film jest mniej plastyczny, jednak potrafi wciągnąć i budzi miłe skojarzenia z serią o Indianie Jonesie (jest nawet sekwencja ucieczki przed ogromnym głazem).

Wciąż obecny jest nieco absurdalny humor, charakterystyczny dla serii i w duchu oryginalnych powieści Michaela Bonda, pojawiają się poza tym obowiązkowe elementy slapstickowe. Paddington ma problemy ze zrobieniem sobie zdjęcia w fotobudce, próbuje zapanować nad szalejącym statkiem, jeździ na

alpace, a nawet o włos przeżywa upadek ściany budynku, zupełnie jak Buster Keaton w „Młynarzu słodkich wód” (1928). Jest przy tym niezmiennie uroczy i trudno mu nie kibicować w jego perypetiach.

Przybywając do Peru, Paddington wraca jednocześnie do swoich korzeni – i to już jako niedźwiedź mocno brytyjski, dzierżąc czarny parasol niczym prawdziwy dżentelmen. Nieraz robi z niego zresztą użytek. Przypoda w Peru jest dla niedźwiedzia okazją do odkrycia prawdy o swoim pochodzeniu, a dla Brownów – do spędzenia wspólnie trochę czasu. Rodzinne motywy mocno wybrzmiewają w „Paddingtonie z Peru” – na różne sposoby – a zakończenie może wzruszyć, gdyż jasno podkreśla, że to wcale nie złoto jest największym dostępnym skarbem. Choć „Paddington z Peru” prawdopodobnie nie zostanie takim klasykiem kina rodzinnego, jak jego poprzednik, gwarantuje miłe spędzony czas i napawa optymizmem. ■

Paddington in Peru

REŻYSERIA DOUGAL WILSON. SCENARIUSZ MARK BURTON, JON FOSTER, JAMES LAMONT. ZDJĘCIA ERIK WILSON. MUZYKA DARIO MARIANELLI. WYKONAWCY HUGH BONNEVILLE, EMILY MORTIMER, JULIE WALTERS, CARLA TOUS, OLIVIA COLMAN, ANTONIO BANDERAS, BEN WHISHAW. WIELKA BRYTANIA – FRANCJA – JAPONIA – USA 2024. CZAS 106 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA KINO ŚWIAT CANAL+, MEGOGO, POLSAT BOX GO, RAKUTEN, TVP VOD, PLAY NOW, KINO POD BARANAMI, MOJEKINO, NH VOD, KATOFIX, PILOT WP

One to One: John & Yoko

REŻYSERIA KEVIN MACDONALD, SAM RICE-EDWARDS. SCENARIUSZ CLARE KEOGH. ZDJĘCIA DAVID KATZNELSON. WIELKA BRYTANIA 2024. CZAS 101 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA AGAINST GRAVITY

ONE TO ONE: JOHN I YOKO

PAWEŁ MOSSAKOWSKI

Dokument Kevina Macdonalda i Sama Rice'a-Edwardsa opowiada o pierwszych osiemnastu miesiącach życia Johna Lennona i Yoko Ono w Nowym Yorku: o ich związku, o mieście, w którym się znaleźli, o burzliwych czasach, w których to nastąpiło. Realizatorzy filmu dbają o umieszczenie ekranowych wydarzeń w możliwie szerokim kontekście – kulturowym, społecznym, politycznym – a efekt ich wysiłków jest bardzo interesujący i oryginalny.

Pod koniec 1971 r. Lennon i Ono porzucili spokojną wiejską posiadłość pod Londynem i zamieszkali w niewielkim łódcie w nowojorskiej Greenwich Village. Powodów przeprowadzki było co najmniej kilka. Lennon, po rozstaniu z The Beatles, szukał nowego pomysłu na życie i liczył, że znajdzie go w mieście stającym się powolnie stolicą świata. Był to również gest solidarności wobec Yoko, która bardzo chciała wyjechać z Anglii, gdzie obwiniano ją o doprowadzenie do rozpadu zespołu, atakowano w prasie, łżono na ulicy. Dziś powiedzieli-



JOHN I YOKO

FOT. BEN ROSS



YOKO ONO, JEJ CÓRKA KYOKO CHAN COX, JOHN LENNON

byśmy, że spotkała się z falą hejtu – dobrze skądinąd, że nie było jeszcze internetu. Miała też inny motyw: chciała odnaleźć Kyoko, córeczkę z poprzedniego małżeństwa, wywiezioną do Stanów przez ojca – Amerykanina.

Po przyjeździe do NY oboje weszli w środowisko politycznych aktywistów, lewicowych radykałów, twórców kontrkultury. Był wśród nich znany *wichrzyciel* Jerry Rubin, AJ Weberman (który przepisywał śmietnik pod domem Boba Dylana, żeby udowod-

nić, że legendarny pieśniarz stał się wstrętnym burzumem) czy poeta Allen Ginsberg. Pod wpływem tych znajomości Lennon stawał się coraz bardziej zaangażowany politycznie: postanowił, że wykorzysta swoją popularność dla celów rewolucji (cokolwiek przez to rozumiał), włączył się w ruch antywojenny, postawił za punkt honoru wyrwanie z apatii najmłodszego pokolenia Amerykanów.

Pod wpływem obejrzanego w telewizji wstrząsającego reportażu o ośrodku dla niepełno-

sprawnych intelektualnie dzieci w Willowbrook (którego fragmenty możemy tu obejrzeć; było to rzeczywiście piekło na ziemi) John i Yoko postanowili zorganizować na ich rzecz koncert charytatywny. Był to pierwszy pełnowymiarowy koncert, jaki Lennon dał po rozstaniu z Beatlesami. Wykonane na nim utwory, m.in. „Give Peace a Chance”, „Mother”, „Imagine” zostały na potrzeby filmu zremiksowane przez syna pary, Seana Ono Lennona, i brzmią tu pierwszorzędnie. Na żywo było z tym podobno dużo gorzej, ale sam koncert – od którego nazwy „One to One” wziął się tytuł filmu – okazał się wielkim sukcesem, nie tylko finansowym; sceny przedstawiające uradowane dzieciaki z Willowbrook są autentycznie wzruszające.

Pomysł formy filmu podsunęło zapewne autorom zamiłowanie Lennona do telewizji. „One to One” to w zasadzie jeden bardzo długi, utrzymany w nerwowym rytmie teledysk – rwący strumień obrazów, za którym niekiedy niełatwo nadążyć. Niczym w kotle czarownic miesza się tu materiały archiwalne (wojna w Wietnamie, antywojenne protesty, zamieszki w więzieniu, mitingi prezydenta Nixona), reklamy, które dziś nazwalibyśmy seksistowskimi, urywki koncertu Johna i Ono, ich domowe video-filmiki i zapisy rozmów telefonicznych, a także fragmenty telewizyjnych *talk shows* (niekiedy z udziałem pary). Zwariowane tempo filmu i panujący na ekranie chaos dobrze oddają sposób, w jaki dwójka nowo upieczonych nowojorków odkrywała Amerykę, ale też wydają się odpowiednie dla ukazania charakteru tego szczególnego momentu historycznego. Uprzedzam jednak, że *kolaż z epoki* przypominający niecierpliwie skakanie po kanałach telewizyjnych może dla niektórych widzów być zbyt hektyczny.

Macdonald i Rice-Edwards (będący zarazem montażystą filmu; jego rola jest tu najważniejsza) trzymają się swojego pomysłu konsekwentnie, zostawiając *nagi* materiał i powstrzymując się przed jakimikolwiek objaśnieniami. Nie ma tu więc dobiegającego z offu głosu współczesnego komentatora, nie ma żadnych gadających głów. Nie podpisuje się nawet postaci pojawiających się na ekranie. Pod tym względem jest to film bezkompromisowy i czysty. Szczególne miejsce w nim zajmują nieczęsto spotykane w dokumentach biograficznych nagrania rozmów telefonicznych.

Lennon podejrzewał – zapewne niebezpodstawnie – że rozmowy z ich telefonu są podsłuchiwane przez amerykańskie służby i na wszelki wypadek sam zaczął je rejestrować. Dzięki temu otrzymujemy teraz unikatowy audio-materiał, w którym możemy usłyszeć m.in. jak asystentka pary, May Pang, usiłuje załatwić dla Yoko kilkadziesiąt żywych much, niezbędnych w jej najnowszym projekcie artystycznym.

Ono bowiem w tym okresie nie zaniedbywała swojej twórczości, konsekwentnie *robiła swoje*, wspierając jednocześnie Johna w jego działalności publicznej. Dla niego bilans tych osiemnastu miesięcy jest mniej korzystny. Prościutkie piosenki, jakie wówczas pisał, z reguły będące reakcją na bieżące wydarzenia („Attica State” i „John Sinclair”) mają w tej chwili wartość głównie historyczną i nieprzypadkowo wydany w tym czasie album „Some Time in New York City” uchodzi za najsłabszy w jego dorobku.

Jego optymistyczny i, powiedzmy otwarcie, naiwny *plan polityczny* również się nie powiódł. Rewolucja nie nastąpiła, nastrojów rezygnacji panujących w młodym pokoleniu nie udało się przezwyciężyć. Miały one obiektywne uzasadnienie: brały się z poczucia osamotnienia, ze świadomości, że reszta społeczeństwa idzie w przeciwnym kierunku. Po rozhuśtanych latach 60. w Stanach wzbierała fala konserwatyzmu, której nic nie mogło powstrzymać. Główny bohater negatywny filmu, Nixon, w 1972 wygrał w cuglach wybory prezydenckie – także głosami młodego pokolenia (!) – mimo że już od kilku miesięcy mówiono o włamaniu w Watergate.

„One to One” okazuje się filmem niepokojąco aktualnym. Ameryka sprzed ponad pół wieku i Ameryka dzisiejsza wydają się bardzo podobne do siebie, a autorzy filmu jeszcze to podobieństwo podkreślają. Jest ostra polaryzacja społeczna, przesuwanie się społeczeństwa na prawo, poczucie bezsilności wobec tego procesu.

Trudno oglądając film zapomnieć, jak się zakończyła nowojorska przegoda Lennona. Ostatnie ujęcie, odnoszące się do lat późniejszych, próbując odbudować nastrój początkowego optymizmu: Nixon odszedł w niesławie, Lennon uniknął deportacji, urodził się Sean – o strzałach pod Dakota Building nie wspomina się słowem. Ale ich echo słychać przez cały czas. ■



TAYLOR JOHN SMITH, COSMO JARVIS

WOJNA

JAN BRZOWSKI

Rozpoczyna się ten film w sposób niezwykle. Do sali ćwiczeń wchodzi instruktorka z boomboxem. Po chwili z głośnika zaczyna się wydobywać muzyka – rozpoznajemy ją bardzo szybko. To „Call on Me” Erica Prydza, wielki hit z 2004 roku. Powolny odjazd kamery ujawnia, że oglądamy fragment wideoklipu do tej piosenki, wyświetlany na wysłużonym, kwadratowym telewizorku. Na przeciwległym ekranie widzimy kilkunastu żołnierzy wpatrzonych w ekran jak w święty obrazek. Ich oczy pożerają wysportowane ciała kobiet, głowy zaczynają bujać się w rytm muzyki.

Chwilę później przed telewizorem panuje już prawdziwe szaleństwo: mężczyźni skaczą na lewo i prawo, objając się o siebie. Wnętrze baraku zamienia się w zatłoczony parkiet dyskoteki. W wybitnej, nieco surrealistycznej scenie otwierającej widzimy zżyłą wspólnotę, mityczne *braterstwo broni*. Wszystko to zostanie poddane bolesnej weryfikacji w ciągu następnych 90 minut sensu.

Za „Wojnę” odpowiadają przede wszystkim dwie osoby:

Alex Garland i Ray Mendoza. Pierwszy z nich zdażył wyrobić sobie już w świecie kina nazwisko – zarówno jako reżyser, jak i scenarzysta. Drugi to weteran z Iraku, współpracujący wcześniej z Garlandem przy „Civil War” (2024) jako konsultant. „Wojna” stanowi fikcyjne przetworzenie doświadczeń jego i jego znajomych z oddziału.

Zamiast klasycznego tekstu: *oparte na prawdziwych wydarzeniach*, seans „Wojny” poprzedza informacja, że scenariusz oparty został na wspomnieniach żołnierzy z Navy SEALs. Wspomnieni, a zatem nie faktach, ale raczej ich interpretacji – wydarzeniach przepuszczonych przez kilkanaście indywidualnych filtrów. To wyjątkowo uczciwe podejście, nie przeszkadza ono jednak Garlandowi i Mendozie w dążeniu do czegoś w rodzaju hiperrealizmu. Intensywnego studium przypadku, działającego na zasadzie synekdochy: w jednej, wyjątkowo chaotycznej operacji zamyka się cały absurd wojny.

Czas akcji ograniczony zostaje do kilkunastu godzin. Pod osłoną nocy Amerykanie zdobywa-

ją budynek, biorąc mieszkającą w nim rodzinę jako zakładników. Nie wszystko idzie jednak po ich myśli. Na klatce schodowej odkrywają ścianę działową, za którą znajduje się drugie mieszkanie. Trzeba więc najpierw tę ścianę wyburzyć, robiąc przy tym masę hałasu, a następnie spacyfikować kolejnych bezbronnych cywilów.

Nazajutrz cała okolica wie już, że w pobliżu stacjonują amerykańscy żołnierze. Irakijczycy zbierają się niespiesznie, dyskretnie otaczając feralny budynek. Atmosfera najgęstsza jest przez pierwsze 20-30 minut, kiedy razem z bohaterami przeżywamy nadciągającą burzę. Siedzimy jak na szpilkach, oglądając, jak członkowie oddziału próbują zachować pozory spokoju, co chwilę rozsuwając zasłony i wyglądając nerwowo przez okna. Pierwsze strzały przyjmujemy niemalże z poczuć ulgi.

Garland i Mendoza inscenizują sekwencje akcji w twardej opozycji do standardów hollywoodzkich. Całkowicie rezygnują chociażby z muzyki – słyszymy jedynie odgłosy wystrzałów, dźwięki wykrzykiwanych komend, w końcu donośne jęki i za-

wodzenia rannych. Wróg jest tu właściwie niewidoczny, całkowicie anonimowy. Kamera bardzo rzadko opuszcza budynek, kurczowo trzymając się amerykańskich żołnierzy – rejestruje przeżycie, jakie wkrada się w ich szeregi, kiedy orientują się, że oto z drapieżników przeistoczyli się w zwierzynę. Duet reżyserski unika psychologizacji, stawiając na surową obserwację i rekonstrukcję zdarzeń. Bohaterów poznajemy za pośrednictwem akcji, długo traktując ich jako jeden żywy organizm, a nie zbiór indywidualności, w odróżnieniu których mogłyby pomóc charakterystyczne odzywki czy gadżety, takie jak pamiętny hełm z „Full Metal Jacket” (1987) czy różaniec z „Szeregowca Ryana” (1998).

Chaos wojny oddany zostaje tutaj przede wszystkim poprzez... chaos. Skonfundowany dowódca nie wie, co robić, oczekiwana pomoc nie nadchodzi. Wkrótce nikogo nie interesuje już pierwotna misja. Stłoczeni w niewielkim budynku, złapani w pułapkę, żołnierze mają tylko jeden cel: przeżyć. Jeżeli Garlandowi i Mendozie coś się tu udało, to z pewnością zbudowanie wrażenia quasi-do-



kumentalnego podglądactwa. Ich film daje widzom namiastkę uczestnictwa w piekielnym doświadczeniu konkretnej garstki ludzi, jednocześnie doświadczenie to uniwersalizując i wynosząc do rangi symbolu.

W co najmniej kilku recenzjach spotkałem się z zarzutem, że „Wojna” jest de facto obrazem propagandowym: że przedstawia wydarzenia tylko z jednej strony konfliktu, mitologizując oddanie i ofiarność amerykańskich żołnierzy. Byłbym nawet w stanie się z podobnym zarzutem zgodzić, gdyby nie kilka istotnych szczegółów, których Garland i Mendoza nie pomijają, a które – jeżeli dobrze im się przyjrzyć – wydają się płamą na honorze amerykańskiej armii.

Kluczowy jest w tym kontekście wątek relacji żołnierzy z mieszkańcami Iraku. I nie chodzi mi tylko o dwie rodziny z dziećmi, bezceremonialne spacyfikowane we własnym domu. Chodzi mi również, a właściwie przede wszystkim, o parę irackich tłumaczy, będących pełnoprawnymi członkami oddziału Navy SEALs. Kiedy przychodzi czas na ewakuację, tłumacze zostają po-

traktowani przez kolegów zza oceanu niczym tanie mięso armatnie: wysłani przodem, jako przynęta, giną w wybuchu bomby, przygotowanej z myślą o rodowitych Amerykanach. Oczywiście, to jedynie wątek poboczny, komplikuje on jednak nieco sytuację i pozbawia „Wojnę” niepożądaną wymowy nacjonalistyczno-patriotycznej.

François Truffaut powiedział kiedyś, że niemożliwe jest nakręcenie filmu prawdziwie antywojennego. Zdaniem francuskiego reżysera każdy film opowiadający o konflikcie zbrojnym chcąc nie chcąc konflikt ten estetyzuje: podnosi go do rangi sztuki, umieszcza w honorowym miejscu, czyli na dużym ekranie. Paradoksalnie na korzyść „Wojny” działa więc fakt, iż w Polsce obejrzeć możemy ją jedynie za pośrednictwem serwisu streamingowego. ■

Warfare

REŻYSERIA I SCENARIUSZ ALEX GARLAND, RAY MENDOZA. ZDJĘCIA DAVID J. THOMPSON. WYKONAWCY JOSEPH QUINN, COSMO JARVIS, WILL POULTER, CHARLES MELTON, MICHAEL GANDOLFINI, AARON MACKENZIE. USA – WIELKA BRYTANIA 2025. CZAS 95 MIN

PRIME

17

FESTIWAL FILMOWY NNW

**N
W**
GDYNIA
2-5.10.2025
WSTĘP WOLNY



RP

Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Karola Nawrockiego

ORGANIZATORZY

**SCENA
KULTURY**
STOWARZYSZENIE

GDYNIA
MIASTO FILMU

unesco
Member of
the Creative Cities Network

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY
- PAŃSTWOWEGO FUNDUSZU CELOWEGO

WSPÓŁFINANSOWANIE

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Filmoteka Narodowa
Instytut Audiowizualny

POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ

PARTNERZY INSTYTUCJONALNI

PARTNERZY

INSTYTUT
PAMIĘCI
NARODOWEJ

Muzeum
Powstania
Warszawskiego

GRUPA
CEDRO
www.grupacedro.pl

FUNDACJA
ROZWOJU
SZTUKI
WITASZKÓW

SCENARIUSZ I REŻYSERIA
EVA VICTOR. ZDJĘCIA
MIA CIOFFI HENRY.
MUZYKA LIA OUYANG
RUSLI. WYKONAWCY
EVA VICTOR, NAOMI
ACKIE, LOUIS CANCELMI,
KELLY MCCORMACK,
LUCAS HEDGES. USA –
HISZPANIA – FRANCJA
2025. CZAS 103 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA
FORUM FILM



EVA VICTOR, NAOMI ACKIE

SORRY, BABY

DARIA SIENKIEWICZ

Bohaterka serialu „Flea-bag” żaliła się widzom: *Mam okropne przecucie, że jestem chciwą, zboczoną, egoistyczną, apatyczną, cyniczną, zdeprawowaną, moralnie zbankrutowaną kobietą, która nawet nie może nazwać siebie feministką.* W jej błyskotliwych spostrzeżeniach i czarnym humorze mogłaby się przejrzyć jak w lustrze protagonistka „Sorry, Baby”, młoda pisarka i wykładowczyni literatury Agnes (Eva Victor). Obie produkcje emanują tą samą energią nie tylko dzięki ciętremu językowi i charyzmie swoich wszechstronnych twórców, ale także dlatego, że niezwykle trafnie i wielowymiarowo portretują kobiety po trzydziestce, zmagające się z żałobą i kryzysem tożsamości. Nagrodzony na Sundance debiut Evy Victor to najbardziej poruszające studium siostrzeństwa i wychodzenia z traumy, jakie amerykańskie kino niezależne zafundowało nam w ostatnim czasie.

Victor wcieliła się nie tylko w rolę scenarzystki i aktorki, ale także reżyserki filmu, debiutując na ekranie jako kobieta wielu talentów i mistrzyni tragikomedii. „Sorry, Baby” w nieoczywisty sposób opowiada, jak przemoc seksualna potrafi na zawsze odebrać człowiekowi to, kim był i kim chciałby się w przyszłości

stać. Przykładem tego jest Agnes, która kroczy przez życie z bagażem trudnych doświadczeń.

Od dłuższego czasu się zastanawia, jaką rolę odegrało w jej życiu traumatyczne wydarzenie z przeszłości. Choć zna swoją wartość i umiejętności, wciąż kwestionuje zasadność swojego uczelnianego awansu, a także współwini się za doznana krzywdę. Bywa na siebie zła, gdy wciąż ją rozpamiętuje, jak i w momentach, w których zupełnie o niej nie myśli. Jak powinno wyglądać cierpienie, a jak proces zdrowienia? Czy trauma ma datę ważności? Victor rzuca pytania w stronę widza, zostawiając go bez odpowiedzi i bez tchu.

W przypadkowych acz niezwykle istotnych interakcjach bohaterki z ludźmi i zwierzętami Victor przemienia refleksje na temat wchodzenia w dorosłość, a więc godzenia się ze śmiercią każdej wersji siebie z przeszłości. Debiut Amerykanki można również traktować jako brutalną acz wypełnioną wrażliwością historię o przekraczaniu granic w relacjach, a przy tym utracie kontroli nad własnym ciałem. Straszliwa dysocjacja, z której Agnes opowiada się przyjaciółce, Lydie (Naomi Ackie), obnaża mechanizmy lękowe, które tkwią w każdym z nas. Dlatego filmowczyni przy-

gląda się kompleksowo wszystkim sytuacjom, z jakimi mierzy się w filmie Agnes – od realnego wsparcia i nadmiernego współczucia, przez fałszywą kobiecą solidarność i wątplenie, po brak zrozumienia ze strony otaczających ją mężczyzn.

Wszystko, co gorzkie i przykre, Victor równoważy w „Sorry, Baby” niezręcznie-czarującym humorem i słodką dziewczyniskiej przyjaźni. Lydie i Agnes wspierają się w najgorszych momentach, mimo że ich drogi życiowe dawno się już rozeszły. To chwytający za serce obraz relacji, która dzięki wzajemnemu zaufaniu i empatii wydaje się niezniszczalna.

Gdy przyjaciółka głównej bohaterki zostaje mamą, „Sorry, Baby” jawi się jako słodko-gorzka refleksja nad macierzyństwem i gigantyczną odpowiedzialnością sprowadzenia drugiego człowieka na świat. Wdzięczny kot, którego Agnes przygarnia z ulicy; książki, z których wyczytuje zarówno piękno, jak i zepsucie (na zajęciach analizuje ze studentami „Lolite”), czy nowo narodzone dziecko, któremu patrzy prosto w oczy – wszystko to pokazuje prawdę w kinie niemal nieuchwytną. Bez patosu i pretensjonalności twórczyni opowiada bowiem o życiu samym w sobie, czyli codziennej sztuce przetrwa-

nia na przekór świadomości, że wiele złego wciąż jeszcze przed nami.

„Sorry, Baby” dużo zawdzięcza również aktorskiej wrażliwości Victor, która na przemian eksponuje wewnętrzną kruchość i siłę swojej postaci. Wiecznie zamyślona i zapisująca coś w notatniku Agnes nie bez powodu przywodzi na myśl bohaterki klasycznych społeczno-obyczajowych powieści, jak rezolutna i sentymentalna Jo March z „Małych kobietek”.

Z charyzmą i pewnością siebie Agnes kontrastuje nieśmiałość i niezdarność sąsiada, z którym pisarka nawiązuje romantyczną relację. Gavin (Lucas Hedges) jest przeciwieństwem wszystkiego, co odrzuca Agnes w mężczyznach. Czułość, spokój i urok chłopaka tworzą na ekranie nowe wyobrażenie współczesnej męskości. Victor daje bohaterce szansę na nowy początek, co film pokazuje bez ckliwości i banału. Może właśnie dlatego wydaje się, że nikt od czasów #MeToo i premier filmów takich jak „Obiecująca. Młoda. Kobieta” (2020) czy „Jednym głosem” (2022) nie opowiadał w amerykańskim kinie o przemoc seksualnej, traumie i przetrwaniu równie zniuansowanie i fascynująco jak Victor. ■

13 filmów na 130 lat kina

Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego, we współpracy z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej, Miastem Łódź, Stowarzyszeniem Filmowców Polskich oraz Państwową Wyższą Szkołą Filmową, Telewizyjną i Teatralną w Łodzi, zapraszają osoby związane z filmem do udziału w projekcie „13 filmów na 130 lat kina”.

Mamy nadzieję, że zbudowane przez uczestników zestawienie stanie się inspiracją dla kolejnych widzów i przyszłych pokoleń kinomanów.

Chcemy wyłonić 13 najlepszych filmów światowych i 13 najlepszych filmów polskich z okazji zbliżającej się 130. rocznicy pierwszego pokazu braci Lumière. Pytamy osoby z branży filmowej o najlepsze, najważniejsze lub najpiękniejsze filmy w historii kina.



Projekt jest kontynuacją przedsięwzięcia „12 filmów na 120 lat kina”, zrealizowanego w Muzeum Kinematografii w 2015 roku.

Kontakt:

a.michalska@kinomuzeum.pl

**Muzeum
Kinematografii
w Łodzi**

Muzeum Kinematografii w Łodzi
Film Museum in Lodz
pl. Zwycięstwa 1
90-312 Łódź
(+48) 42 674 09 57
muzeum@kinomuzeum.pl
muzeumkinematografii.pl

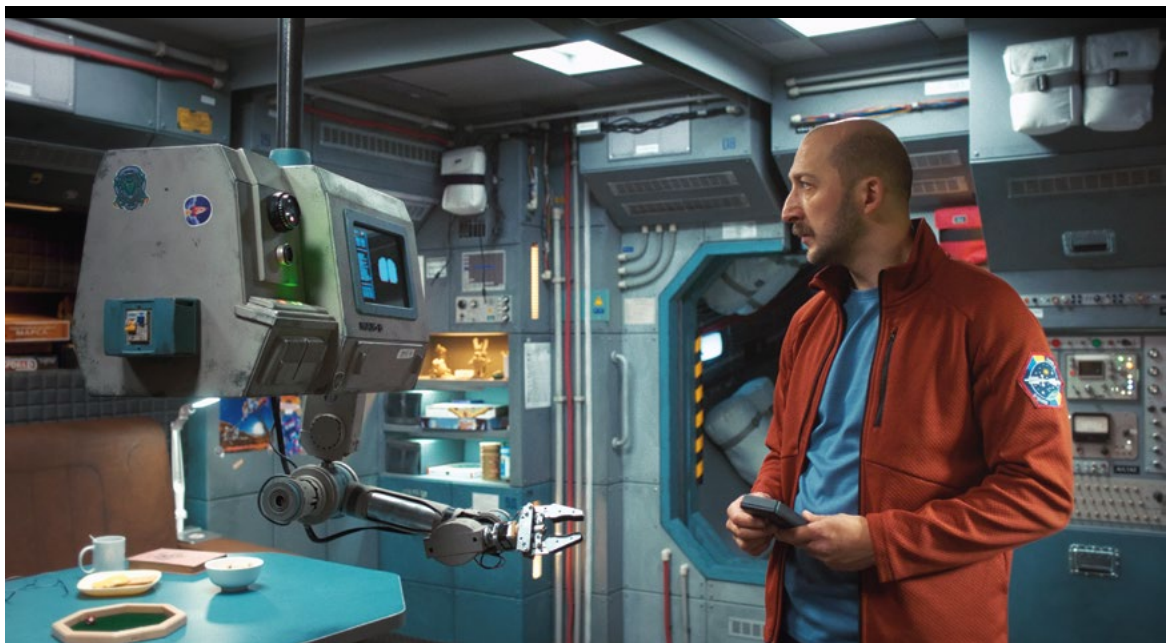
Zeskanuj,
aby otworzyć ankietę



Zadanie współfinansowane ze środków Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Miasta Łodzi

U Are the Universe

SCENARIUSZ I REŻYSERIA PAVLO OSTRIKOV. ZDJEĆIA NIKITA KUZMENKO. MUZYKA MYKYTA MOISEIEV. WYKONAWCY VOLODYMYR KRAVCHUK, ALEXIA DEPICKER, LEONID POPADKO, DARIA PLAHTII. UKRAINA – BELGIA 2024. CZAS 102 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA AURORA FILMS



VOLODYMYR KRAVCHUK

JESTEŚ WSZECHŚWIATEM

KATARZYNA KEBERNIK

Wątki fantastycznonaukowe stanowią tutaj jedynie pretekst, ramę opowieści. „Jesteś wszechświatem” nie wytrzymuje zresztą zderzenia z nauką i logiką. Akcja toczy się w przyszłości, a główny bohater, Andriy, pracuje jako kosmiczny śmieciarz – od dziesięciu lat przewozi odpady radioaktywne z Ziemi na jeden z księżyców Jowisza. Dlaczego nie można ich po prostu wyrzucić w martwą przestrzeń albo wysłać na Kallisto tańszy statek bezzałogowy, co jako ludzkość robiliśmy już w zeszłym stuleciu? Dlaczego tak niebezpieczne i odpowiedzialne zadanie powierzono jednemu człowiekowi i robotowi pokładowemu, obarczając całą misję zbyt dużym ryzykiem błędu ludzkiego? Nie ma to znaczenia, ponieważ, jak szybko zauważamy, w filmie Pavlo Ostrikova nie chodzi o wizję przyszłości czy rozważania naukowe, a o pokazanie losów kosmicznego Robinsona Crusoe, samotnego mężczyzny czekającego na nieuchronną śmierć w lodowatej próżni.

Andriy to postać, której wydawałoby się, że nie ma za co lubić. Dość nieprzyjemny w obyciu, doskonale przeciętny, z pewnymi naleciałościami homo sovieticus. Trybik w systemie całkowicie po-

godzony ze swoim losem i pozbawiony złości na własną nijakość. Ukryty w tej postaci rys szaleństwa sprawia jednak, że główny bohater zaczyna fascynować. Subtelny absurd nadaje jemu, jak i całemu „Jesteś wszechświatem”, coś z Czechowa.

Kiedy w wyniku niesprecyzowanej katastrofy nuklearnej Ziemia wybuchła, Andriy po początkowym szoku zaczyna odczuwać dumę: w końcu stał się kimś wyjątkowym, jedynym reprezentantem swojego gatunku. Jego reakcje i zachowania w obliczu apokalipsy są rozbijającą prozaię, wręcz dziecięcą. Volodymyr Kravczuk potrafi nadać swojemu bohaterowi cechy zarówno komiczne, jak i tragiczne – ostatni człowiek w kosmosie jest poruszająco ludzki w swoich kompleksach, małości, zgryźliwości i nieporadności.

Kolejny zwrot akcji nadchodzi, kiedy Andriy dostaje wiadomość od francuskiej badaczki przebywającej na orbicie Saturna. Na początku próbuje udawać, że mu *wcale nie zależy*, ale wkrótce rozmowy z być może jedyną żywą kobietą we wszechświecie stają się coraz częstsze i bardziej intymne. Andriy zakochuje się w głosie, jak bohater filmu „Ona” (2013) Spike’a Jonze’a, i zaczyna

planować lot w kierunku nieznanej. Pełen wdzięku wątek miłosny opiera się na dialogach, które w zupełności wystarczą Ostrikovowi i Alexii Depicker, użyczającej Catherine głosu, by wykreować pełnokrwistą i niebanalną postać kobietę, zbudować relację między nią a Andriym.

Scenariusz jest generalnie ogromną zaletą „Jesteś wszechświatem”. W ciągu półtorej godziny dzieje się dużo, ciekawie, bez niepotrzebnych zapychaczy. Wszystkie postaci tej kameralnej historii są wiarygodnie napisane, interesujące, zapamiętywalne.

Trzeci bohater dramatu to robot pokładowy Andriya, Maksym. Jego motywacje są najbardziej niejednoznaczne. Wydaje się szczerze troszczyć o swojego szefa, ale też odczuwać zazdrość względem jego relacji z badaczką. On sam każdą decyzję tłumaczy tym, że tak każe mu *system*. Między dwójką współpracowników – przyjaciół występują ponadgatunkowe podobieństwa: Maksym został zaprogramowany do konkretnych zachowań przez inżynierów, Andriy – przez postkapitalistyczny system przyszłości, w którym jest nikim.

Obaj są więźniami swojej własnej natury, której poddają się bezrefleksyjnie – robot wszyst-

ko podporządkowuje wyznaczonemu, nadrzędnemu celowi, a człowiek szuka kontaktu z drugim człowiekiem nawet za cenę śmierci. Wątki transhumanistyczne nie są przełomowe, ale i tak twórcom udaje się postawić ciekawe pytania o przyszłość człowieka i stworzonych przez niego twórców cyfrowych, a także o ich potencjalną wzajemną relację.

Film Ostrikova powstawał na terenie pogrążonej w wojnie Ukrainy. Tym większy szacunek budzi warstwa realizacyjna: pomysłowa i efektywna pomimo niewielkiego budżetu, estetyczna i przemyślana, nawiązująca do sowieckiej propagandy i stylu aranżacji wnętrz. „Jesteś wszechświatem” pokazuje niewiele wszechświata, ale za to sporo mikrokosmosu ludzkich emocji, przeżyć i rozterek. Zakochana para astronautów, próbująca rozmawiać o banalnych sprawach i cieszyć ze swojej obecności, pomimo apokalipsy w tle, przesuwając film w rejony egzystencjalne. Wszyscy jesteśmy takimi jednostkami zagubionymi w próżni, szukającymi jakiegokolwiek kontaktu i sensu, byle zappełnić czas w oczekiwaniu na nieuchronną śmierć i odwrócić od niej myśli. ■



SZA, KEKE PALMER

TE DNI

PIOTR DOBRY

Jedna z bohaterek debiutu Lawrence'a Lamonta mówi w pewnym momencie: *To getto, ale ma w sobie coś z wybiegu*. To samo można by powiedzieć o filmie, który idealnie wpisuje się w surowy glamour komedii z czarnego getta. Oddaje esencję klasyków z lat 90., a zarazem mocno trzyma się współczesnych realiów.

Podczas gdy większość ostatnich satyr klasowych, jak „W trójkącie” (2022), „Menu” (2022), „Saltburn” (2023) czy serial „Biały Lotos” (2021-), skupiała się na perspektywie białych bogaczy, debiut Lamonta nawiązuje do praktycznie zarzuconej tradycji komedii o klasie robotniczej w jej czarnym wydaniu, jak „Człowiek arbus” (Watermelon Man, 1970) Melvina Van Peeblesa, „Piątek” (Friday, 1995) F. Gary'ego Graya czy „Prywatka” (House Party, 1990) Reginalda Hudlina. Podobnie jak tamte tytuły, „Te dni” za pomocą niewyszukanego humoru zgłębiają kwestię powiązań między klasą a rasą i codzienne problemy mieszkańców czarnych dzielnic.

„Te dni” to także pierwsza od „Lasek na gigancie” (Girls Trip) z 2017 roku komedia kinowa o czarnych kobietach. I pierwsza o czarnym kobiecym duecie od „Księżniczki z Beverly Hills”

(B*A*P*S) z 1997 roku. Znamienne, że choć „Laski...” odniosły wielki sukces kasowy, na kolejny film w podobnym duchu przyszło nam czekać blisko dekadę. I znów, mimo skromnego budżetu, udało się zawojować box office.

Symptomatyczne jest również to, że wszystkie trzy wspomniane komedie ominęły polskie kina. „Księżniczki...” zawitały od razu na kasety VHS (w nieformalnym obiegu jako „Czarne perły”), „Laski...” wyszły na płytach DVD, zaś „Te dni” można oglądać w Polsce wyłącznie na VOD. Ewolucja nośników, jak widać, nie idzie w parze z ewolucją mentalną.

Z drugiej strony, zachowawczości dystrybutorów nie ma co się dziwić. Oczywiście różnice kulturowe sprawiają, że znaczną część polskich widzów już na starcie może odrzucić komedia bazująca w dużej mierze na ganianiu w kółko po mieście, aluzjach seksualnych i slangowym

słowotoku. Co wcale nie znaczy, że w filmie rzeczywiście jest więcej sprośności niż mądrości. Ale też akurat w naszym kraju mało kto nawet nie tyle zechce, co w ogóle potrafi wyławić liczne konteksty spośród wulgarnych żartów. Dlatego „Te dni” z góry skazane są nad Wisłą na niszę, niczym kultowy w wąskim kręgu „Piątek” sprzed trzydziestu lat.

Oba filmy sporo łączą. Za oba odpowiadają uznani twórcy teledysków – debiutantki „Piątek” wyniosły F. Gary'ego Graya do hollywoodzkiej ligi kasowych rzeźmiślników i analogiczny awans może stać się udziałem Lawrence'a Lamonta, który również ma rękę do dynamicznej narracji.

W obu przypadkach kluczowa okazuje się też chemia aktorska. Nie sposób sobie wyobrazić sukcesu „Piątku” bez ikonicznego już duetu komika Chrisa Tuckera z raperem Ice Cube'em, i podobnie rzecz się ma z „Tymi dniami”,

gdzie doświadczonej Keke Palmer (widzianej choćby w znakomitej roli w horrorze „Nie!” Jordana Peele'a z 2022 roku) partneruje w swoim ekranowym debiucie wybitna wokalistka SZA, która w sierpniu dała z Kendrickiem Lamarem niezwykle show na Stadionie Narodowym w Warszawie. Przed kamerą SZA okazuje się równie charyzmatyczna jak na scenie, ma wycucie komizmu i doskonale zgrywa się z Palmer; są niczym dwa wulkany energii.

Film Lamonta bynajmniej nie ukrywa, że w pewnym sensie stanowi żeńską wersję „Piątku”, a także hołd dla słynnego poprzednika. Trzy dekady po tym, jak Craig (Cube) i Smokey (Tucker) w ciągu jednego dnia przeczesywali ulice Los Angeles w poszukiwaniu gotówki na spłatę długu u Dżdżownicy, po tych samych chodnikach nerwowo biegają Dreux (Palmer) i Alyssa (SZA), próbując zapobiec ry-

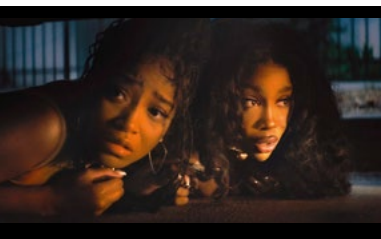


MAUDE APATOW

recenzje. FILMY

▶ chłej eksmisji wskutek zalegania z czynszem.

Mimo to traktowanie „Tych dni” jako kopii „Piątku” było by nadużyciem. Scenarzystka Syreeta Singleton (córka czołowego przedstawiciela nowego kina czarnych, Johna Singletona) błyskotliwie łączy niewybredną komedię z komentarzem społecznym osadzonym mocno w teraźniejszości. Jest zabawnie, a zarazem słodko-gorzko, gdy spłukane bohaterki bez zdolności kredytowej próbują bezskutecznie zaciągnąć *chwilówkę* na korzystnych warunkach i zostają wyśmiane



KEKE PALMER, SZA

przez sarkastyczną pracownicę parabanku oferującego absurdalnie wysokie odsetki. W innej scenie desperacko sprzedają swoją krew w banku krwi, co kończy się makabrycznie.

Prywatyzacja amerykańskiej opieki zdrowotnej zostaje też wyszydzona w sekwencji, w której dziewczyny uciekają z karetki, gdy zdają sobie sprawę, że rachunki za leczenie przewyższą czynsz. Ostrze satyry dosięga także zjawiska gentryfikacji – w wątku pełnej dobrych intencji, acz oderwanej od rzeczywistości młodej białej kobiety, która wprowadza się na osiedle zdominowane przez Afroamerykanów. Nową sąsiadkę nieprzypadkowo gra Maude Apatow, *nepo baby* ze słynnej hollywoodzkiej rodziny i gwiazda serialu „Euforia” (2019-), kolejnej popularnej produkcji o klasie uprzywilejowanej.

Wszystko to sprawia, że „Te dni” wypadają jednocześnie nośtalgicznie i świeżo, a powodzenie filmu za Oceanem w żadnym razie nie dziwi. Tak jak nie będzie dziwić, jeśli na następną taką komedię znów poczekamy dekadę. ■

One of Them Days

REŻYSERIA LAWRENCE LAMONT. SCENARIUSZ SYREETA SINGLETON. ZDJĘCIA AVA BERKOFISKY. MUZYKA CHANDA DANCY. WYKONAWCY KEKE PALMER, SZA, VANESSA BELL CALLOWAY, LIL REL HOWERY, KATT WILLIAMS, MAUDE APATOW. USA 2025. CZAS 97 MIN. CANAL+, HBO MAX, PRIME, MEGOGO, POLSAT BOX GO, RAKUTEN, PLAYER, TV SMART, PILOT WP, SWEET.TV



PHILIPPE NOIRET, SALVATORE CASCIO

CINEMA PARADISO

OLEK MŁYŃSKI

Bohaterowie „Cinema Paradiso” niemal czterdzieści lat temu opłakiwali koniec kina. Gdy włoski klasyk wraca na polskie ekrany, kina, jakimś cudem, wciąż istnieją. Ta opowieść o wytyczaniu własnego szlaku w życiu wzrusza i dzisiaj. Jeśli jednak nie mamy oglądać „Cinema Paradiso” z perspektywy kłęcznika i chcielibyśmy na nowo zmierzyć się z filmem Giuseppe Tornatore, co by z takiego zderzenia wynikło? Powrót do historii chłopca o imieniu Totò i kinooperatora Alfredo zaskakuje przede wszystkim tym, jak wyrażane w filmie lęki rymują się z dzisiejszymi przepowiedniami upadku świątyni X muzy. Może grzebanie kina żywcem jest po prostu na stałe wpisane w nasze myślenie o tej sztuce? Czy na współczesne pomstowanie na streaming jako zabójcę kina będziemy za kilka dekad patrzeć uśmiechając się pod nosem?

Film zaczyna się od tego, że Salvatore dostaje od matki wiadomość o śmierci przyjaciela z dzieciństwa. Bohater jest znanym reżyserem, a rodzinne strony opuścił trzydzieści lat

wcześniej. Spędza całą noc na rozmyślaniu o dzieciństwie, gdy jako Totò dorastał na włoskiej powojennej prowincji. Codziennie odwiedzał lokalne kino, mimo połajanek matki, pogarszających się ocen i wrogości Alfreda.

Tornatore wyraziście oddziela w filmie przeszłość od teraźniejszości, z romantyzmem obrazując tę pierwszą. Służą temu zwłaszcza zdjęcia autorstwa Blaska Giurato. Ekspresjonistyczna gra cieniami i ciepłe barwy w retrospekcjach przeciwstawiane są chłodowi i płaskiemu światłu scen z lat 80. W tę retromanię wpisany jest też mocno konserwatywny sentyment, żal za odchodzącymi czasami i wartościami. Wyraża się on także licznymi odniesieniami i hołdami czy to dla klasyki Hollywoodu, czy włoskiego neorealizmu. W Paradiso komercyjne amerykańskie produkcje przeplatają się z kinem społecznym spod znaku wczesnego Felliniego i Viscontiego.

Pomimo tych wszystkich kontekstów, „Cinema Paradiso” bliżej do współczesnego mu Kina Nowej Przygody z filmami Spielberga na czele. Język filmowy

u Tornatore dotrzymuje kroku emocjom jego bohaterów. Wyraża się to na przykład w sposobie pokazania przestrzeni kina. W scenach z dzieciństwa jest ono wielkie i barwne, aż pulsuje od tętniącego w nim życia. Gdy dorosły Salvatore do niego wraca, pusta już przestrzeń wydaje się klaustrofobiczna i surowa, kojarząc się bardziej z kryptą. Reżyser nie boi się też korzystać z gagów wizualnych i sztuczek montażowych, które nie zaburzają jednak harmonii narracji.

W myśleniu o „Cinema Paradiso” można się z łatwością zafiksować na temacie kina jako przemijającego medium XX wieku, ale Tornatore wydaje się zainteresowany czymś jeszcze, czymś dużo bardziej ogólnym. „Cinema Paradiso” to także film o patrzeniu. O poznawaniu świata przez wzrok, o złudzeniach optycznych i widokach, które mogą zniełolić.

Wokół wzroku obraca się chociażby wątek romantyczny: Salvatore poznaje dziewczynę, w której się zakochuje, najpierw patrząc na nią przez obiektyw kamery. Później obserwuje ją z da-



JACQUES PERRIN, AGNESE NANO

leka i wyznaje jej miłość dopiero wtedy, gdy ona nie może go zobaczyć: czyli z konfesjonału. Główny bohater, jak na prawdziwego kinomana przystało, przeżywa wszystko bardzo intensywnie, jest wyczulony na detal, rozumie świat jak wytrawny obserwator, ale jednocześnie jako samotnik nie bardzo radzi sobie z pozaekranową rzeczywistością.

„Cinema Paradiso” opowiada więc także, nie bojąc się dosadności, o chłopięcym dorastaniu. Alfredo na rozkaz miejscowego księdza, który nie chce dopuścić, by erotyka wdarła się na ekran małaomiatieczkowego kina, wycina z taśm filmowych sceny pocałunków. Kino jest karczmą i kościołem w jednym. Głównie męsko-chłopięca widownia, która zapełnia je co wieczór, na sali kinowej śpi, je, pali, uwodzi, onanizuje się czy zabija.

Te sceny zaskoczyły mnie, gdy oglądałem film po latach, w mojej głowie pozostał on bowiem jako niewinne kino rodzinne. Dziś na pierwszy plan wybija się namysł nad miejscem człowieka w zbiorowości i jego osamotnieniem po wkroczeniu w dorosłość.

„Goodbye, Dragon Inn”, klasyk slow cinema Tsai Ming-lianga z roku 2003, także rozgrywający się w kinie, ciekawie nadaje dodatkowy kontekst dziełu Tornatore. Obie produkcje wyrażają podobne lęki dotyczące przemijania i kroczącego za nim osamotnienia. Włoska produkcja prezentuje heteronormatywną wizję kina, podczas gdy film z Tajwanu przedstawia przestrzeń przybytków kinowych jako miejsca gejowskiego cruisingu. Pomimo tych różnic, kino jest w obu filmach sceną seksualnych eksploatacji. „Cinema Paradiso” uwodzi nostalgią, ale w wielu momentach igra z infantylnie familijnym sztafażem, sięgając co rusz po rubaszny humor i dosłowne odniesienia do seksualności. ■

Nuovo Cinema Paradiso

SCENARIUSZ I REŻYSERIA GIUSEPPE TORNATORE. ZDJĘCIA BLASCO GIURATO. MUZYKA ENNIO MORRICONE, ANDREA MORRICONE. WYKONAWCY PHILIPPE NOIRET, SALVATORE CASCIO, JACQUES PERRIN, LEOPOLDO TRIESTE, MARCO LEONARDI. FRANCJA – WŁOCHY 1988. CZAS 123 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA STOWARZYSZENIE KIN STUDYJNYCH



Warszawski
Festiwal
Filmowy

4.1

WARSZAWSKI
FESTIWAL
FILMOWY

10-19. 10. 2025

WARSAW
INDUSTRY DAYS:
13-18. 10. 2025



wff.pl



CLARKE PETERS, LINDSAY DUNCAN



CLARKE PETERS, LINDSAY DUNCAN, KARL JOHNSON, SUE JOHNSTON, PETER EGAN

TRUELOVE

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Phil, Ken, Tom, David i Marion spotykają się na pogrzebie przyjaciela. Na stypie nostalgia za dawnymi minionymi lepszymi czasami miesza się z ciętym humorem dystansującym od niewesołych okoliczności. Żalobnicy są nie-źle sytuowanymi Brytyjczykami 70+, a jedynym cieniem kładącym się na ich życiu w sielskich *cozy cottages* jest... Tanatos. I nie, nie chodzi o lęk przed śmiercią. Chodzi o *dobrą* śmierć. Bo gdy jakość życia przestaje spędzać sen z powiek, tym, co na powrót prowokuje bezsenne noce, staje się – właśnie – *jakość* ostatnich chwil. Jak to się stanie? Czy będzie boleło?

Pytania te dopingują bohaterów miniseriału „Truelove” (2024) do zawiązania osobliwego paktu w tytułowym pubie: jeśli znajdą się już na ostatniej prostej, pomogą sobie nawzajem odejść bez bólu, bo *od czego ma się przyjaciół*.

Tak zawiązana fabuła bywa punktem wyjścia do rozmaitych opowieści, najczęściej traktujących temat z przymrużeniem oka. Twórcy „Truelove”, aktor i scenarzysta Charlie Covell (odpowiadający m.in. za sukces odwróconego *coming of age* „The End of the F***ing World”, 2017-2019) oraz scenarzysta Iain Weatherby, zapraszają widzów do bardziej wymagającej podróży.

Na początek: eutanazja. Kontrowersyjna procedura jest zaka-

zana w większości krajów europejskich. Zdekryminalizowały ją Holandia, Belgia, Niemcy, Austria, Luksemburg, Hiszpania i Portugalia (przy czym w każdym z tych krajów ma nieco inną definicję). W Wielkiej Brytanii i *akt celowego zakończenia życia w celu złagodzenia cierpienia* (eutanazja), i *pomoc innej osobie w celowym zakończeniu własnego życia* (wspomagane samobójstwo), są zakazane. Ale to nie znaczy – niedyskutowane. *Psu skróciłbyś takie cierpienie* – zauważa jeden z uczestników stypy w „Truelove” na wspomnienie o ostatnich chwilach zmarłego, gdy ten *nie był już sobą*.

Kwestie te dotyczą ludzi w różnym wieku i o różnym statusie społecznym czy majątkowym (patrz: głośna sprawa gwiazdy francuskiego kina Alaina Delona). A wynikają i z postępu medycyny mogącej dziś znacznie przedłużyć ludzkie życie (choć bywa, że po prostu agonii), i starzenia się społeczeństw w krajach wysoko rozwiniętych.

Covell i Weatherby ogniskują swoje zainteresowania też na tej ostatniej kwestii, traktując przy tym starość jako kategorię względną. Portretując grupę brytyjskich 70-, 80-latków prezentując ludzi w różnej kondycji i z różnorodnymi problemami. Phil, w którą wciela się 75-latkini Lindsay Duncan, to emerytowana policjantka, wciąż obdarzana szacunkiem przez swoje srodo-

wisko. Inteligentna, energiczna, entuzjastka szybkiej jazdy samochodem i nałogowa palaczka. Nieco znudzona małżeńską rutyną, nie myśli o *sprawach ostatecznych* (*Nie znoszę ziemi uderzającej o wieko*), a w spotkaniu z dawnym ukochanym, Kenem (Clarke Peters), widzi szansę na inny możliwy życiowy happy end.

Jej przyjaciółka Marion (Sue Johnston) wydaje się na innym etapie życia: coraz częstsze problemy z pamięcią i lęk przed osunięciem się w ciemność alienują ją społecznie i wywołują myśli samobójcze. Podobnie jak u walczącego z nieuleczalną chorobą Toma (Karl Johnson), który nie chce powolnej śmierci podpięty pod szpitalną aparaturę (*Nie wiadomo, co gorsze: rak czy leczenie raka*) i woli odejść na własnych warunkach.

„Truelove” pokazuje starość bez FaceAppki. Nie pudrując instagramowymi filtrami ani pomarszczonych twarzy protagonistów, ani tego, z czym się mierzą (choroby, alienacja, ubożenie). W XXI starość jest niewidziana i niesłyszana. Spychana wstydlwie na margines, na którym egzystując nie wypada już domagać się niczego od życia (córcia Phil wydaje się poruszona nie tyle romansiem matki, ile faktem, że opuściła jej ojca *w tym wieku*).

Twórcy płynnie przechodzą od tragedii do groteski, zwinnie balansując gatunkami filmowy-

mi. Mamy tu i dramat obyczajowy z pocztówkowych angielskich przedmieść, i romantyczną opowieść o relacji miłosnej w jesieni życia, i rasowy kryminał z nieustępliwą śledczą (tu: młodą aspirantką) na tropie tajemniczych śmierci dwojga starszusków. Narracyjne tonacje gładko ewoluują jedna w drugą również dzięki dyskretnie ścieżce dźwiękowej skomponowanej przez Brytyjczyka o polskich korzeniach Adama Janotę Bzowskiego („Saint Maud”, 2019, Rose Glass, serial „Czarne lustro”, 2011-). W inteligentnie skrojonym scenariuszu nie ma miejsca na patos i tani sentymentalizm. Jest za to czas na niegłupią refleksję nad przemijaniem czy – nomen omen – nieśmiertelnymi kwestiami zbrodni i kary. I na cierpki brytyjski humor.

Jakie znaczenie ma czas? – pytała sędziwa Libby Strong ustami fenomenalnej Bette Davis w „Sierpniowych wielorybach” (1987) Lindsaya Andersona. Phil czy Ken dopowiedzieliby, że każdy z nas będzie przecież kiedyś stary. Przy odrobinie szczęścia. ■

TWÓRCY CHARLIE COVELL, IAIN WEATHERBY. **REŻYSERIA** CARL TIBBETTS, CHLOE WICKS. **SCENARIUSZ** IAIN WEATHERBY, CHERISH SHIRLEY. **ZDJĘCIA** ALISTAIR LITTLE, SUSANNE SALAVATI. **MUZYKA** ADAM JANOTA BZOWSKI. **WYKONAWCY** LINDSAY DUNCAN, CLARKE PETERS, PHIL DAVIS, FIONA BUTTON, PETER EGAN, SUE JOHNSTON, KARL JOHNSON, KIRAN SONIA SAWAR. **WLK. BRYTANIA** 2024. **CZAS** 6 X OK. 43 MIN. **CANAL+, BBC PLAYER**

„REZYDENCJA” MUZ. MARK MOTHERSBAUGH

O lśnienie przychodzi dopiero w odcinku szóstym – wraz z muzyką. Bo czy to, co słyszymy, nie jest przypadkiem słynnym motywem na cytrę (rzadki przykład muzyki filmowej w całości przeznaczony na instrument solowy) z filmu „Trzeci człowiek” (reż. Carol Reed, 1949)? Oczywiście, że jest. A tytuł odcinka brzmi dokładnie tak samo. Co więcej, każdy z ośmiu odcinków serialu Paula Williamsa Daviesa nawiązuje tytułem do jakiegoś słynnego filmowego kryminału. A „Trzeci człowiek” jest akurat o tyle ciekawy, że jego twist subtelnie puszcza do nas oko, dokładnie tak samo jak tropicielka zbrodni i ptaków, czyli Cordelia Cupp z „Rezydencji”.

Szkoda, że muzycznie nie da się zacytować wszystkich filmów, które stanowiły źródło inspiracji dla twórców – zrobiłby się z tego okropny bałagan dźwiękowy. Tymczasem ścieżka „Rezydencji” to bardzo uczciwa muzyka, wystarczająco mała, żeby nie przeszkadzać licznym bohaterom i nieustannym zwrotom akcji, i wystarczająco wyrazista, abyśmy po seansie nucili powtarzającą się nonszalaną melo-

dię z ozdobnikiem. Gdyby tak porządnie policzyć, to motywów jest więcej, są jednak tak sprytnie skomponowane i tak skromne, że przeplatają się ze sobą bardzo elegancko. To, na co skarżą się niektórzy widzowie – że serial jest niepotrzebnie rozciągnięty i to, co przedstawia w ośmiu odcinkach, można by zamknąć w czterech

lub pięciu – bardzo służy muzyce.

Jej autorem jest amerykański kompozytor i songwriter Mark Mothersbaugh, współzałożyciel zespołu Devo. Jego wizytówką stał się styl, którego być może nie da się prosto sklasyfikować, ale na pewno nie można mu odmówić poczucia humoru. Mothersbaugh przełożył poczucie humoru



i dystans na film, z którym współpracuje przynajmniej od lat 90., a ma w dorobku przede wszystkim produkcje telewizyjne. Widzowie znają jego muzykę również z kilku „Hotelu Transylwania” (od 2012 roku) i filmu „Thor: Ragnarok” (reż. Taika Waititi, 2017).

„Rezydencja” jest rozpisana na muzyków jazzowych (perkusja, flet, fortepian) i najpewniej klasyczny kwintet smyczkowy, ale to z lekkością i ironii jazzu kompozytor korzysta najwięcej. Całą ścieżkę nagrał skład nie większy od tego, który pomieściłoby zwykłe, nieduże studio. Mothersbaugh przyznaje, że jego zamierzeniem było przypisanie konkretnych motywów bohaterom, finalnie jednak raczej muzyka podąża za suspensem.

130 lat od narodzin kina, kłaniając się pierwszym filmom z muzyką graną na żywo, serial „Rezydencja” mógłby być poprowadzony w taki sposób, że zespół, który na bieżąco komentuje muzykę kolejne wydarzenia, podąża za bohaterami z jednego pokoju Białego Domu do drugiego. Kto wie, może energia produkcji tylko by na tym zyskała? ■

„THE RESIDENCE (SOUNDTRACK FROM THE NETFLIX SERIES)”, NETFLIX MUSIC, LLC

„BILLY JOEL: AND SO IT GOES” MUZ. BILLY JOEL

„And So It Goes” – do teraz piosenka, od teraz również dobre hasło, którym można byłoby podsumować niejedną artystyczną biografię. W ostatnich latach kino próbuje na rozmaite (dokumentalne i nie tylko) sposoby zatrzymać najlepszych twórców muzyki różnych gatunków, niejednokrotnie ścigając się z czasem, jak w filmie „Ennio” (reż. Giuseppe Tornatore, 2021), w którym kompozytor filmowy Ennio Morricone jeszcze wystąpił, ale nie dożył już jego premiery. Wyścig z czasem wygrała córka zmarłego w 2024 roku legendarnego producenta i kompozytora Quincy Jonesa – Rashidzie Jones udało się sportretować ojca w dokumencie „Quincy” z 2018 roku. „Maestro” (reż. Bradley Cooper, 2023) z pewnością przypomniał i pokazał światu szerszej postać dyrygenta i kompozytora Leonarda Bernsteina, choć fabuła – inaczej niż



dokument – skupiała się bardziej na wątkach z życia prywatnego niż na twórczości amerykańskiego artysty.

Każdy z tych filmów, i wiele innych takich produkcji, staje przed wyzwaniem dotyczącym muzyki. W fikcji to ona w dużej

mierze odpowiada za warstwę emocjonalną, potrafi prowadzić akcję dramaturgicznie, kieruje uwagę widza, mówi niuansami. W wypadku opowieści nawet luźno opartych na faktach zmienia się nie tyle zadanie muzyki, co jej techniczny aspekt – gdzie i w jaki sposób jej użyć, po które utwory sięgnąć, czy przedstawiać kompozycje we fragmentach czy w całości?

Nie wszystkim tym filmom towarzyszy ostatecznie soundtrack, ale dwa najciekawsze pod tym względem wydawnictwa, które są i jakościowo przygotowane, i same zdolne do opowiedzenia historii, i samowystarczalne poza filmem, to „Maestro” i właśnie dokument „And So It Goes”. W przypadku tego pierwszego najciekawsza jest chronologia i połączenie różnych stylów. W filmie, którego bohaterem jest Billy Joel, zabieg jest jeszcze bardziej interesujący, choć banalnie prosty. Otóż w tym dokumencie piosenki



są tylko cytowane, bo prym wiodą wypowiedzi bohaterów. W ob- szernym albumie jest dokładnie odwrotnie, ale i tu są zachowane oba te elementy, co czyni opo- wieść bardzo smakowitą.

76-letni Billy Joel jest wy- bitnym autorem i wykonawcą piosenek, gwiazdą ambitnej mu- zyki popularnej. Nawet rock wy- magałby dla niego delikatnego przededefiniowania – Joel to mu- zyczny gawędziarz i poeta. Doku- ment nieraz sięga po porównanie jego piosenek, takich jak „Pia- no Man”, „Everybody Loves You Now”, „Vienna” czy „Just the Way You Are”, do muzycznych wierszy. Film i soundtrack pokazują, że to

ma sens, bo artysta oparł więk- szość z nich na własnych, czasem bardzo bolesnych doświadcze- niach. Billy Joel jest outsiderem, którego przekleństwem i błogo- sławieństwem jednocześnie jest scena. Brak umiejętności wyra- żania uczuć rekompensuje sobie talentem do pisania piosenek, w których odnajduje się nie tylko on sam, ale i miliony słuchaczy na całym świecie.

Album „And So It Goes” ma siedem godzin i 20 minut muzyki! O ponad dwie godziny więcej niż trwa sam film. Znajdziemy tu aż 155 utworów. Są fragmenty filmo- wej ścieżki ilustracyjnej, są niepu- blikowane dotąd wersje piosenek,

w tym wersje demo i koncertowe. To przepotężne archiwum, które- go zdobycie bez udziału głównego bohatera byłoby niemożliwe. Joel w tym filmie zatrzymuje i podaje dalej sam siebie.

Materiały świetnie się uzu- pełniają, zarówno dokument, jak i album to kombinacja nagrań z różnych etapów jego kariery, częściowo zupełnie prywatnych. Niemal wszystkie najważniej- sze piosenki pokazane zostają wraz z historią powstania – so- undtrack tego nie kopiuje, jest odrębną i równie pasjonującą produkcją. Trudno powiedzieć, jak traktować to wydawnictwo – czy jako perłę kolekcjonerską,

czy uzupełnienie filmu? Wydaje się, że album może być równie dobrze pierwszym spotkaniem z Joelem dla pokolenia, które nie tylko ominął szczyt jego popu- larności, ale nawet wychowane zostało przez publiczność pozba- wioną tego doświadczenia.

Bo tak to jest. Gdzieś tam na początku i gdzieś na samym koń- cu Billy Joel to po prostu głos plus fortepian. Najbardziej kameralne i intymne ujęcie muzyki, jakie można sobie wyobrazić. Dobra piosenka nie potrzebuje niczego więcej. ■

„BILLY JOEL: AND SO IT GOES”, COLUMBIA RECORDS / SONY MUSIC ENTERTAINMENT

Komu zawdzięczamy mu- zykę Jamesa Bonda? To bardzo podchwytliwe pytanie z niejedną prawidłową odpowiedzią. Najważniejszym kompozytorem bondowskiej se- rii pozostaje jednak John Barry (1933-2011). Ten, który zaaran- żował muzykę dla 007 w pierw- szym filmie z 1962 roku i pozos- tał z Bondem w sumie przez 11 produkcji, z przerwami. To właśnie jemu zawdzięczamy mu- zyczną tożsamość agenta, czyli odbicie w muzyce wszystkich jego cech i atrybutów: Barry po- łączył sensację (rytm), ironię i humor (jazz), elegancję (melo- dia), niebezpieczeństwo (pod- stępnie brzmiące smyczki), cha- ryzmę i urok głównego bohatera (swing) oraz skuteczność jego misji (gitara, moc dętych blasza- nych).

La-La Land Records słusznie honoruje brytyjskiego kompo- zytora, wydając właśnie zre- masterowaną ścieżkę do filmu „W tajnej służbie Jej Królewskiej Mości” (reż. Peter R. Hunt, 1969) z dodatkami. Był to szósty filmo- wy Bond, piąty z muzyką Bar-

ry’ego. Dwupłytowy album za- wiera też piosenki „We Have All the Time in the World” w wy-

konaniu Louisa Armstronga (to jedno z ostatnich nagrań amery- kańskiego trębacza, gdzie tylko

śpiewa, zdrowie nie pozwoliło mu już zagrać na trąbce) i „Do You Know How Christmas Trees Are Grown” w wykona- niu duńskiej piosenkarki Niny – gratka, bo to bondowska piosen- ka świąteczna. Gdybyśmy zapomnieli, Bond miał więcej piosenek, aniżeli jesteśmy w sta- nie zanuć. Album zawiera również teksty najważniejszego dla muzyki filmowej dzienni- karza i publicysty Jona Burlin- game’a.

Wydawnictwo, które ucieszy fanów Jamesa Bonda i kompo- zytora, starannie dokumentuje część jednego z najciekawszych rozdziałów w historii muzyki i kina. Muzyka do Bondów do dzi- siaj jest ewenementem, zainspi- rowała też wielu kompozytorów na świecie, a w Polsce między in- nymi Jerzego „Dudusia” Matusz- kiewiczza i jego ścieżkę do serialu Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica „Stawka większa niż ży- cie” (1967-1968). ■

„ON HER MAJESTY’S SECRET SERVICE: REMASTERED & EXPANDED LIMITED EDITION”, LA-LA LAND RECORDS

„W TAJNEJ SŁUŻBIE JEJ KRÓLEWSKIEJ MOŚCI” MUZ. JOHN BARRY



Miesięcznik KINO w internecie

////////////////////
kino.org.pl ////////////////////// recenzje, informacje o imprezach i wydarzeniach filmowych //////////////////////
sklep-kino.org.pl ////////////////////// aktualne i archiwalne numery KINA, książki, prenumerata w wersji papierowej i cyfrowej //////////////////////
facebook.com/MiesiecznikKINO/ ////////////////////// najświeższe wiadomości, bądź na bieżąco!

KRAJOBRAZ PO SZOKU

JUSTYNA JAWORSKA



Dwie moje najstarsze przyjaciółki to marcowe emigrantki, panie już po siedemdziesiątce. Pierwsza mieszka w Izraelu, wyszła za sefardczyka, choć nie znała hebrajskiego ani w ząb, kiedy jako dziewczyna zostawiała uczelnię i przyjaciół. Nie czuła się nawet Żydówką (to typowy wariant losu), po prostu rodzice wywieźli ją z kraju. Krzak polskiego bzu, który zasadziła w Jerozolimie, o dziwnych porach kwitnie jak szalony, a ona nadal myśli po polsku, ale ojczyzny nie odwiedza. Druga w Marcu zaangażowała się w protesty i wyrzucili ją ze studiów. Sama nie była żydowskiego pochodzenia, ale jej chłopak był, więc w porywie solidarności wyjechała razem z nim. Z chłopakiem szybko się skończyło, a że tu była już spalona, została w Sztokholmie, skąd wspierała opozycję w latach 80. Nigdy w Szwecję na dobre nie wrosła i może by nawet wróciła, gdyby to było mniej skomplikowane.

Opowiadam ich historie, bo jest w tych emigranckich losach coś,

co dopomina się o narrację. Tym bardziej, że narracja idzie opornie. Rozmawiam z przyjaciółkami przez telefon, dopytuję, co słyszał w Polsce, wspominają młodość – tylko o samym Marcu mówią rzadko. Po pięćdziesięciu siedmiu latach to wciąż trudne.

Książkę Macieja Pietrzaka o końcu złudzeń obie moje przyjaciółki chętnie by pewnie przeczytały, bo fascynująco analizuje filmowe obrazy wydarzenia, o którym długo musiało być cicho. Dziś o kampanii antysemitkiej uczy się w szkołach i nawet ci, którzy tych czasów nie mogą pamiętać (w tym i ja, i młody przecież autor) mają przed oczami tłum przed bramą Uniwersytetu, pokaesy-ogórki i robotników z transparentami, milicjantów pałujących studentów po kożuchach (na szczęście były wtedy modne, dobrze amortyzowały uderzenia), wreszcie słynne przemówienie Gomułki.

Pietrzak przypomina jednak, że te utrwalone klisze też są w świadomości zbiorowej stosunkowo nowe, bo pochodzą z materiałów Polskiej

Kroniki Filmowej, których nie pokazywano latami. Dopiero Marcel Łoziński w kręconym dla francuskiej telewizji cyklu dokumentalnym zamieścił dziesięciominutową składankę archiwalną, która pozwoliła zobaczyć *Marzec* – ale to był już rok 1991. Nastąpiła wtedy, jak pisze autor, *eksplozja pamięci*. Uwolnionych od cenzury archiwaliów nie zostało wcale tak wiele, więc pokazywano je wielokrotnie i postąpić się reprodukowało: manifestacje, przemówienia, migawki z ulicy przetykane *gadającymi głowami* emigrantów i ekspertów utrwaliły model relacji dokumentalnej o 1968 roku. Oczywiście mnóstwo pozostało poza kadrem.

To, co poza kadrem, próbowało zrekonstruować kino fabularne, ale też nie od razu. Czytamy zatem o kolejnych falach filmowej reakcji na *Marzec*. W rozdziale „Krajobraz po szoku” Pietrzak analizuje dzieła, które powstawały równolegle – a więc „Wszystko na sprzedaż” Wajdy i „Samotność we dwoje” Różewicza, oba z 1968 roku, oraz o rok późniejszą „Strukturę kryształ” Zanusiego. Pierwszy poprzez skomplikowaną rolę Elżbiety Czyżewskiej (która grała poniekąd siebie samą, banitkę po ślubie z Davidem Halberstamem) dotykał problemu wykluczenia, drugi opowiadał o narastającej obcości, co prawda w małżeństwie, ale krytyka i widownia odczytała w tym *sprawy współczesne*, trzeci na przykładzie losów dwóch fizyków mówił o cenie konformizmu.

Wszystko to było jeszcze mocno zawoalowane, podobnie jak w kolejnych filmach, które przemycali temat za *zasłoną konwencji*. Zatem „Rejs” (1970) Piwowskiego uciekał w kabaretowe aluzje: a to gra w salonowca, a to wykluczenie inżyniera z rady rejsu, a to żarty z *dyktatury ciemniaków...* „Krajobraz po bitwie” Wajdy z tego samego roku niby był ekranizacją opowiadania Borowskiego, ale przecież w młodej Żydówce granej przez Stanisławę Celińską łatwo było zobaczyć zaszczutą przez moczarowców emigrantkę, a Daniel Olbrychski odgrywał współczesne inteligentkie rozterki.

Z kolei film „Jak daleko stąd, jak blisko” (1971) Konwickiego w onirycznej formie przemycał żydowskie znaki, a scenę pożegnania przyjaciół na dworcu pokazał już wprost. O zdradzie, spisku i prowokacji mówił wreszcie „Diabeł” (1972) Żuławskiego. Ten ostatni kosztował twórcę najwięcej, ale i poprzednio wymienieni reżyserzy pracowali przestraszeni i przybici – zwłaszcza że władza na fali czystek zlikwidowała większość istniejących

zespołów filmowych, a nowo powołane nie miały praktycznie żadnej swobody twórczej.

Rządy Gierka objęły wydarzenia marcowe ścisłym tabu, które filmowcy obchodzili na różne sposoby. Po brawurową analizę „Iluminacji” (1972) Zanusiego odsyłam już do książki Macieja Pietrzaka, by nie psuć naprawdę ciekawych rozpoznań nieudolnym streszczeniem. Kolejne *wzmocnienie* pamięci o Marcu widzi autor w kinie moralnego niepokoju, w takich dziełach jak „Indeks” (1977) czy „Kung-fu” (1979) Kijowskiego albo „Człowiek z żelaza” (1981) Wajdy (w tym ostatnim udało się pokazać najwięcej) – po czym temat znowu znalazł się, nomen omen, na indeksie.

Po upadku PRL wspomniana już *eksplozja pamięci* otworzyła dla kina o Marcu zupełnie nowy rozdział – tu już wspomnę tylko o znakomitych analizach „Marcowych migdałów” (1989), „Różyczki” (2010) czy „Obywatela” (2014) – aż po przykłady najnowsze, jak „Marzec ‘68” (2022) Krzysztofa Langa czy zeszłoroczny „Kulej” Xawerego Żuławskiego. Autor poświęca im sporo uwagi, choć ciekawiej wypadają interpretacje filmów starszych, bo zawsze fajniej jest śledzić tropy i łączyć kropki niż opisywać to, co i tak zostało pokazane.

Kino dokumentalne o Marcu początkowo albo powstawało za granicą (tu mamy przykład emigracyjnej twórczości Mariana Marzyńskiego), albo musiało operować aluzją. Gdy wolno już było je kręcić, kolejne okrągłe rocznice (1998, 2008, 2018) przynosiły fale wspomnień i rozliczeń, czasem gorzkich, czasem kombatanckich. Maciej Pietrzak precyzyjnie wyjaśnia ich kontekst i poetykę.

Kończąc rozpoznaniem, że pamięć o Marcu rozdawia się w uproszczeniu na pamięć wygnania, której ikonizującym obrazem pozostaje peron Dworca Gdańskiego (to narracja mojej przyjaciółki z Izraela), i tę polityczną, opozycyjną, która odsyła do studenckich zamieszek (to historia szwedzkiej przyjaciółki). Ale zaraz dopowiada, że to nie takie proste, bo *marcowa polifonia* okazała się bardziej złożoną grą głosów i sił – ciemnych sił, dodajmy. Zaznacza też, a mógłby nawet mocniej, niewygodną, zmaconą poczuciem winy perspektywę świadków. I choć nie kończy cytatem z „Wesela”: *to, co było, może przyjść*, ta przestroga sama się nasuwa za sprawą logiki i sugestywności jego analiz. ■

Koniec złudzeń. Film wobec Marca '68

MACIEJ PIETRZAK
UNIVERSITAS, KRAKÓW 2025



okruchy kina

OLA SALWA

Zapiski z niepamięci

Nawet krytyczki filmowe mają swoje filmowo-seryjowe wstydlive przyjemności, które mogą zresztą prowadzić do pożytecznych odkryć. Gdy kilka tygodni temu włączyłam pierwszy odcinek nowego sezonu serialu „Ginny i Georgia” (2021-), od początku coś mi nie grało. Mimo że skończyłam oglądanie poprzednich odcinków niewiele ponad rok temu, mam w głowie czarną dziurę, która wchłonęła wydarzenia i mój entuzjazm. Twarze wyglądają znajomo, ale o czym to było, poza tym, że o babeczce, która bez oglądania się na prawo buduje nowe życie dla siebie, i o jej córce z problemami?

Coś odświeżyłam z pamięci, coś ściągnęłam z Wikipedii, ale to by było na tyle. Najmniej pamiętałam emocje, jakie budziły we mnie bohaterki, a przecież sięgnęłam po ten serial dla rozrywki i emocji właśnie (trzeba było jednak uzupełnić braki w filmografii Mizoguchiego albo Mehrjuiego, myślę pełna poczucia winy). Między drugim a trzecim sezonem po prostu zapadłam na częściową amnezję, zgubiłam trop. Tymczasem dla bohaterek minęło raptem kilka godzin... I oczywiście można tłumaczyć kłopoty z pamięcią przeciążeniem poznawczym – obejrzeniem kilkunastu serialu i kilkudziesięciu filmów w międzyczasie. Ale czy tylko?

Inny przykład: serial „I tak po prostu” (2021-2025). Miliony oglądały go dla beki, uprawiając *hate-watching*, a ja, znająca kiedyś niemal na pamięć „Seks w wielkim mieście” (1998-2004), po prostu próbowałam się zorientować, co widzę. Bohaterki tak bardzo się pozmieniały. Nie postarzały, tylko *pozmięniały*. Miranda straciła gdzieś miłość do sarkazmu i pragmatyzm. U Charlotte za to pojawiła się maniera mówienia wszystkiego głośno i wyraźnie, jakby była bohaterką kieszonkowej komedii. Tej, w której poprawna politycznie Amerykanka mówi głośno i wyraźnie do obcokrajowca, jakby to miało wpłynąć na jego ekspresową naukę języka. A Carrie? Może i niektóre sukienki i torebki ma te same, ale to zdecydowanie nie ta sama przekorna, niepoprawna marzycielka.

Kim są te kobiety, zastanawiałam się kilka lat z rzędu, mając zarazem świadomość, że roztrząsam ontologię bytów fikcyjnych. I czy to ja mam kłopoty z pamięcią, czy to scenarzyści zmieniający się z sezonu na sezon po prostu przechrzcili dziewczyny na swoją modłę, więc *zapomniało się* dziewczynom, kim są. Albo co im się przydarzyło. Jak wtedy, gdy najpierw Lisa Todd Wexley mówi, że jej ojciec nie żyje, potem zaprasza go z wizytą, żeby następnie zorganizować mu efektowny pogrzeb, gdy zginie pozaekranową śmiercią. Ciekawe, czy papa Todd ponownie zmartwychwstanie (może z okazji Wielkanocy?) jeśli twórcy nie zakończą serialu na trzecim sezonie.

Od takich wpadek, przynajmniej w teorii, chroni scenarzystów biblia serialu – wielki dokument, który ma zapewnić między innymi spójność postaci. W praktyce pewnie leży on gdzieś na dysku z nazwą typu „draft_final_last_reallyfinal_v7” i nikt go nie otwiera, bo też nikt nie pamięta, co w nim jest. Stąd też bohaterowie nagle stają się kimś innym i wcale nie dlatego, że mają rozbieg czy przeszli pełny cykl podróży bohatera, gdy akurat nie patrzyliśmy.

Albo – jak w przypadku ojca wspomnianej LTW – umierają i zmartwychwstają w tempie, którego nie powstydziliby się jakiś potwór z Marvelowskiego universum. W takich chwilach czuję, że konsultanci scenariuszowi są jak bibliotekarze w czytelnicy, do której nikt nie zagląda: pilnują katalogów, które i tak nie są nikomu potrzebne.

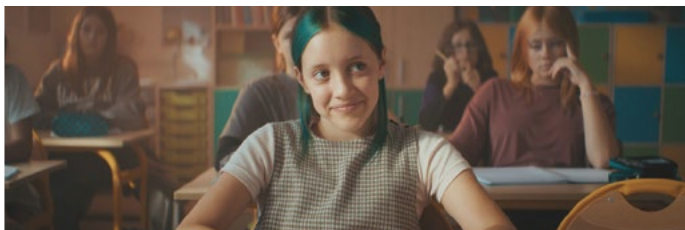
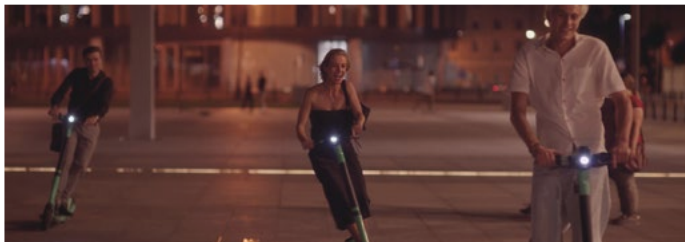
Z drugiej jednak strony amnezja w serialach bywa chorobą tyleż endemiczną, co zjawieną. W „Chirurgach” (2005-) bohaterowie przeżyli tyle wypadków i sytuacji typu o-krok-od-śmierci, że trudno uwierzyć, iż nadal mogą trzymać skalpel bez post-traumatycznego drżenia rąk. Niepamięć bywa w tym przypadku zbawienią. Podobnie zresztą jest w większości telenowel – ktoś tam ciągle wraca zza grobu, bo zapomniał, że jest martwy, albo przypomina sobie, że ma męża / dziecko / rodzeństwo.

Niepisana reguła jest tu więc taka, że im słabiej coś pamiętasz, tym lepiej się bawisz. Bywa wszak i tak, że bohaterom przez lata dosłownie zmienia się twarz – aktor czy aktorka rezygnuje z roli i jest zastąpiona kimś innym. Postaci nie ma sensu wypisywać i dodawać na jej miejsce kolejnej. No bo ile można wprowadzać kolejną nową siostrę czy pasierbą, zanim w człowieka uderzy *writer's block*. Zresztą zmiana twarzy nie dotyczy tylko seriali – wczoraj Jamesem Bondem był Daniel Craig, a ledwie przedwczoraj Pierce Brosnan. I komu to przeszkadza?

Amnezja potrafi być błogosławieństwem nie tylko dla poharatanej osoby bohatera. Dla widzowskiej także. Kto nigdy nie marzył, żeby odzobaczyć ulubiony film tylko po to, by obejrzeć go po raz pierwszy? Albo żeby po raz setny śmiać się z dowcipu, który już dawno stracił siłę wyrazu, bo znany jego pointę? Dlatego odłożenie na półkę robi ulubionym serialom bardzo dobrze, bo niepamięć robi swoje.

Oglądam „Przyjaciół” (1994-2004) po raz dwudziesty i znów bawią mnie sarkastyczne docinki Chandlera, znów staję po stronie Rachel i ignoruję bredzenie Rossa o słynnej *przerwie*. Amnezja widza, choćby częściowa, sprawia, że popkultura nigdy się nie kończy – zawsze można się nią cieszyć od nowa, jakby nikt wcześniej nie wymyślił gatunkowego koła. Ilekolwiek byśmy filmów obejrzel, to zawsze, ale to zawsze wątpimy, czy amantów w komedii romantycznej czeka happy end, a złoczyncę zasłużona kara w klasycznym kryminale.

Coraz częściej myślę, że problemy z pamięcią są luksusem. Sama bym go czasem chętnie zaznała – szczególnie gdy czytam swoje stare recenzje filmowe. Tamte kłasiwe teksty, w których waliłam w filmy jak w pinatę, nie były nikomu potrzebne. Do dziś wstydzę się niektórych zdań, chociaż być może przebijają one mistrza Chandlera, bo widzę, że bardziej mówiły o mojej potrzebie bycia zgryźliwą niż o czymkolwiek innym. Cudze filmy mogą zapominać bez wysiłku, ale własnych zdań już nie. Niepamięć bywa wybiórcza i nieprzewidywalna, na szczęście każdy sezon to nowe otwarcie i pusty plik edytora tekstu. Szkoda tylko, że ten ostatni nie ma opcji *skip recap*. ■



**MAZOWIECKI
WARSZAWSKI
FUNDUSZ FILMOWY**



© 2024 Searchlight Pictures All Rights Reserved

MAZOWIECKI
INSTYTUT
KULTURY

JEDNOSTKA
ORGANIZACYJNA
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
MAZOWIECKIEGO

Mazowsze.
since 1918



Warszawa

KINO TOTALNE!

original 

SIRIAT

REŻYSERIA **OLIVER LAXE**



JURY PRIZE
FESTIVAL DE CANNES



W KINACH

OPINIOWALNY FILM W MOVISTAR PLUS • PRODUKCYJA LOS DESERTORES FILMS AG • TELEFONICA AUDIOVISUAL DIGITAL • FILMES DA ERAMDA • EL DESEO • UFFI FILMS • 444 PRODUCTIONS
WYSTĘPIAJĄ SERGI LÓPEZ • BRUNO NUÑEZ ARJONA • RICHARD BELLAMY • STEFANIA GADDA • JOSHUA LIAM HENDERSON • TONIN JANVIER • JARIE DUKID
KRYTYCZKA REŻYSERA ALBERT AULADELL I LUIS BÉRTOLD • KRYTYCZKI PRODUCERA ORIOL MAYMÓ I JULIEN MAURO HERCE • SCENARIUSZ LAJA ATEGA • REŻYSER NADIA ACINI • CHARAKTERYSTYKA ZABIA EVA ADÉN • TŁUMACZ AMANDA VILLALBA • LAJA CASANOVAS I YASMINA PRADERAS • MONTAŻ CRISTÓBAL FERNÁNDEZ
MUSZYKA KANGORNG RAY • PRODUKCYJNY WYKONAWCZYSTA ESTHER GARCÍA • WSPÓŁPRODUKCYJA FRAN ARRAJO • GUILLERMO FARRE • HOLGER STERN • PRODUCER DOMINGO CORRAL • OLIVER LAXE • XAVI FONT • PEDRO ALMODÓVAR • ABUSTÍN ALMODÓVAR • ESTHER GARCÍA • ORIOL MAYMÓ • MANI MORTAZAM I ANDREA OUBAL
SCENARIUSZ SANTIAGO FLEDO I OLIVER LAXE • REŻYSER OLIVER LAXE • OPINIOWALNY W POLSCE STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY

original                           