



„DETEKTYW BRUNO”

Filmowa dziecinada: KINO DLA I O NIEDOROSŁYCH

Twórca pod presją: PRZEMOC I DYSTANS U JAFARA PANAHIEGO

Klasyk awangardy: MULTIMEDIALNY JONAS MEKAS

Bandyci i mizogini: GANGSTERKA (POST)KOMUNISTYCZNA

KINOC

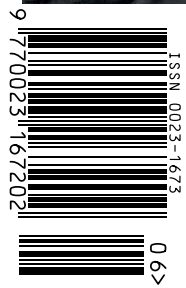
13,90 zł (W TYM 8% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

6

**CZERWIEC
2022**



NAKŁAD 10.000 EGZ.



MIŁOŚĆ W CZASACH TINDERA

„PARYŻ, 13. DZIELNICA” JACQUES’A AUDIARDA

LUCIE ZHANG, NOÉMIE MERLANT, MAKITA SAMBA

51. Lubuskie lato Filmowe

Lubuskie
Film
Summer

Lagów, 26.06-3.07.2022

Kinematografie krajów Europy
Środkowej i wschodniej
Eastern and Central
European Cinema



Broda



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ



Lubuskie
Warte zachodu



TELEWIZJA POLSKA

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

WSPÓLFINANSOWANIE

SPONSOR PROJEKTU

OFICJALNY PARTNER FESTIWALU
Zadanie współfinansowane przez Samorząd Województwa Lubuskiego



32 kino wokół nas:
DOKUMENTY NA DEUŻSZĄ METĘ
PIOTR PŁAWUSZEWSKI

38 OUTSIDER ZNAD SEKWANY: JACQUES AUDIARD
WOJCIECH TUTAJ

44 JONAS MEKAS WYCHODZI Z KINA
ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

48 KINO POD PRESJĄ: JAFAR PANAHI
BARTOSZ ŻURAWIECKI



„TO NIE JEST FILM”

12 lat temu Jafar Panahi został skazany na 6 lat więzienia i 20-letni zakaz kręcenia filmów. Nie dał się jednak zastraszyć i uciszyć. Nakręcił od tamtego czasu kilka filmów krótko- i długometrażowych, docenionych na festiwalach w Berlinie i Cannes.

54 KINO W GALERII:
FABRIZIO PLESSI: WSZYSTKO PEYNIĘ
ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR



„JAK POKOCHAŁAM GANGSTERA”

temat numeru:

Dziecinada



„KRÓL MACIUŚ PIERWSZY”

Wejść w świadomość dziecka, odzyskać tamtą wrażliwość chciało wielu dorosłych, którzy pod dziećmi się podszycali albo dialogowali z nimi. Ale czy naprawdę można oddać klimat dzieciństwa bez sentymentalizmu i mitologizowania?

13 ODKŁAMAĆ DZIECKO
ADRIANA PRODEUS

14 WIDOWNIA DZIECIĘCA W POLSCE
AGATA HOFELMAJER-ROŚ

18 (WSPÓŁ)PRACA Z DZIEĆMI
JAŚMINA WÓJCIK

23 KŁĄTWA CÓREK W KINIE NIGERYJSKIM
IZABELA WILL

28 DZIECKO NA EKRANIE
DARIA SIENKIEWICZ

64 **lekcja kina**
GANGSTERKA PO POLSKU
JAKUB DEMIAŃCZUK

Ostatnie lata przyniosły renesans kina bandyckiego – wraz z kolejnymi produkcjami Patryka Vegi czy Macieja Kawulskiego. Z nimi pojawił się na nowo budowany mit polskiego gangstera: buntownika, kochanka, człowieka kierującego się konkretnym kodeksem etycznym.

68 KINO TRANSFORMACJI W EUROPIE
ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ
VERONIKA PEHE

- 58 spotkania:**
MEOT, TRAMWAJ I CISZA
Z KOMPOZYTORKĄ TEONIKI ROŻYNEK
ROZMAWIA BEATA KWIATKOWSKA
- 61 CENTYMETRY OD PYSKA**
Z MAGDĄ KOWALCZYK, AUTORKĄ ZDJĘĆ
DO FILMU „KROWA” ANDREI ARNOLD,
ROZMAWIA ADRIANA PRODEUS

recenzje:
SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 75



„PARYŻ, 13. DZIELNICA”

Audiard opowiada o miłości w czasach Tindera z taką energią i zrozumieniem współczesnej kultury seksu, że mogłoby mu pozazdrościć wielu twórców o połowę młodszych – pisze Piotr Dobry. (fragment recenzji ze str. 77)

75 FILMY 93 SERIALE 95 MUZYKA 97 KSIĄŻKI

- 74 REPREZENTACJA**
FELIETON BARTOSZA ŻURAWIECKIEGO
- 98 POLONEZA CZAS ZACZAĆ...**
FELIETON BOŻENY JANICKIEJ

6 REPERTUAR 8 VARIA



MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury, uzyskanych z dopłat ustanowionych w grach objętych monopolem państwa, zgodnie z art. 80 ust. 1 ustawy z dnia 19 listopada 2009 r. o grach hazardowych.



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Współfinansowanie



POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ

WYDAWCA:
Fundacja „Kino”

DYREKTOR WYDAWNICZY
Jacek Cegiełka

KIEROWNIK BIURA
Grażyna Ika Tatarska

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

AKTUALNY NUMER KONTA:
90 1020 1068 0000 1702 0232 5819

OGŁOSZENIA:
przyjmuje Fundacja
Redakcja nie odpowiada za treść
ogłoszeń

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

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

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

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

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Maciej Sawicki

REDAKCJA TECHNICZNA
Joanna Fiszer

DRUK
KRA-BOX
Drukarnia Offsetowa
04-762 Warszawa
ul. Mrówcza 94b
tel./fax (48/22) 615 21 61
e-mail: biuro@kra-box.pl

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

Warunki prenumeraty
PRENUMERATA REDAKCYJNA
Na dowolne okresy. Cyfrowa: 8,50 zł
za egz. Druk+cyfra – krajowa: 9,50
zł za egzemplarz; zagraniczna: 20 zł
lub 5 euro za egz. (poczta lotnicza).
Sklep-kino.org.pl

THE LEAD STORY
CHILDISHNESS
13 TO TREAT CHILDREN FAIR
ADRIANA PRODEUS

14 CHILDREN AUDIENCE IN POLAND
AGATA HOFELMAJER-ROŚ

**18 ART COOPERATION WITH
CHILDREN**
JAŚMINA WÓJCIK

**23 A CURSE OF DAUGHTERS
IN THE NIGERIAN CINEMA**
IZABELA WILL

28 A CHILD ON THE SCREEN
DARIA SIENKIEWICZ

CINEMA AROUND US
**32 FEATURE-LENGTH
DOCUMENTARIES**
PIOTR PŁAWUSZEWSKI

**38 AN OUTSIDER FROM ABOVE THE
SEINE RIVER: JACQUES AUDIARD**
WOJCIECH TUTAJ

44 JONAS MEKAS LEAVES A CINEMA
ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

48 A CINEAMA UNDER PRESSURE:
JAFAR PANAH
BARTOSZ ŻURAWIECKI

„KINO” IN AN ART GALLERY
**54 FABRIZIO PLESSI: EVERYTHING
FLOWS**
ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

ENCOUNTERS
**58 A HAMMER, A TRAM
AND SILENCE.**
A COMPOSER TEONIKI ROŻYNEK
TALKS TO BEATA KWIATKOWSKA

**61 CENTIMETERS FROM A COW'S
MUZZLE.**
CAMERAWOMAN MAGDA
KOWALCZYK IN CONVERSATION WITH
ADRIANA PRODEUS

THE LESSON IN CINEMA
64 GANGLAND IN POLISH
JAKUB DEMIAŃCZUK

**68 CINEMA OF POLITICAL
TRANSFORMATION IN THE
EASTERN EUROPE.**
VERONIKA PEHE

FILMS
76 MADELEINE COLLINS
77 LES OLYMPIADES, PARIS 13E
78 A CHIARA
79 PO MIŁOŚĆ / POUR L'AMOUR

80 HA'BERECH
81 DÝRÍÐ
82 SAMIEC ALFA
84 KIMI
85 AFTER YANG
86 IL MATERIALE EMOTIVO
87 FUCKING BORNHOLM

88 GOLD
89 SWAN SONG
90 OUISTREHAM
91 THE BATMAN
92 LIMBO

SERIES
93 TOKYO VICE
**94 RAISED BY WOLVES.
SEASON 2**

95 FILM MUSIC

97 BOOKS ON FILM

COLUMNS
74 BARTOSZ ŻURAWIECKI
98 BOŻENA JANICKA

**6 CINEMA PREMIERES
IN JUNE**

8 VARIA



Triangle of Sadness Ruben Östlund

KREATYWNA EUROPA MEDIA



Dodo Panos H. Koutras



Wspieramy **europejskie**
historie od **1991** roku

#ProudToSupportTheBest



Kreatywna
Europa
MEDIA

Alcarràs Carla Simón

repertuar.

PREMIERY W CZERWCU



MEN



PO MIŁOŚĆ / POUR L'AMOUR



CZARNY TELEFON



BUZZ ASTRAL



JURASSIC WORLD DOMINION



MIĘDZY DWOMA ŚWIATAMI



SEKRET MADELEINE COLLINS

3.06

FOKI KONTRA REKINY

SEAL TEAM
REŻ. GREIG CAMERON, KANE CROUDACE.
AFRYKA POŁUDNIOWA, USA 2021. KINO
ŚWIAT. 101'
Animowany. Kino familijne. Foka
zbiera drużynę śmiałków, którzy
odważą się stawić czoło gangowi
groźnych żarłaczy.

MEN

REŻ. ALEX GARLAND. WLK. BRYTANIA 2022.
M2 FILMS. 100'
Horror. Owdowiała trzydziesto-
latka mierzy się ze swoimi trau-
mami podczas pozornie sielskich
wakacji.

10.06

DROGI PANIE DYKTATORZE

DAS GLASZIMMER
REŻ. CHRISTIAN LERCH. NIEMCY 2020.
STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY. 93'
Dramat. Rok 1945, Niemcy. Na-
stolatek wobec wojny, bóla i
dorastania i dylematów światopog-
lądowych.

GOLIATH

GOLIATH
REŻ. FRÉDÉRIC TELLIER. FRANCJA, BELGIA
2022. KINO ŚWIAT. 121'
Dramat. Skandal ekologiczny ja-
ko katalizator zmian w życiu troj-
ga bohaterów.

JEŹYK I PRZYJACIELE

LATTE & THE MAGIC WATERSTONE
REŻ. REGINA WELKER, NINA WELS. NIEMCY
2019. MÓWI SERWIS. 81'
Animowany. Kino familijne. Dwa
leśne zwierzęta ratują swoich to-
warzyszów przed suszą.

JURASSIC WORLD DOMINION

REŻ. COLIN TREVORROW. USA 2022. UIP. 146'
Przygodowy. Kolejna odsłona se-
rii o prehistorycznych gadach,
które znów wracają do gry.

MIĘDZY DWOMA ŚWIATAMI

OUISTREHAM
REŻ. EMMANUEL CARRERE. FRANCJA 2021.
AURORA FILMS. 110'
Dramat. Zbierając materiały do
książki poczytna pisarka zatrud-
nia się jako sprzątaczką.
Recenzja str. 90

NAKRĘCONY TATA

SELFIE DAD
REŻ. BRAD J. SILVERMAN. USA 2020. RAFAEL.
97'
Komedia. Niedawny komik prze-
chodzi kryzys wieku średniego
i kryzys wiary.

PO MIŁOŚĆ / POUR L'AMOUR

REŻ. ANDRZEJ MAŃKOWSKI. POLSKA 2021.
GALAPAGOS FILMS. 90'
Dramat. Rozczarowana mężem
kobieta wdaje się w romans z Se-
negalczykiem poznanym przez
internet.
Recenzja str. 79

17.06

BEZ STRACHU

ROADS OF FEAR
REŻ. EMMANUEL SAEZ. FRANCJA, USA 2022.
SONOVISION. 110'
Thriller. Chory na chorobę dwu-
biegunową syn szefa mafii pró-
buje udowodnić ojcu, że może żyć
bez lęku.

BUZZ ASTRAL

LIGHTYEAR
REŻ. ANGUS MACLANE. USA 2022. DISNEY.
100'
Animowany. Kino familijne. Ty-
tułowy Buzz i jego pierwszy lot
w kosmos.

HAPPY TOGETHER

CHUN GWONG CHA SIT
REŻ. WONG KAR-WAI. HONGKONG, JAPONIA,
KOREA POŁUDNIOWA 1997. PIĘĆ SMAKÓW. 96'
Dramat. Kultowy film azjatyckie-
go mistrza. Pełna rozstań i po-
wrotów historia miłosna dwóch
młodych mężczyzn.



PARYŻ, 13. DZIELNICA



ELVIS



DZIEŃ, W KTÓRYM ZNALAZEM W ŚMIECIACH DZIEWCZYNĘ



SAMIEC ALFA



KSIĘGARNIA W PARYŻU



KOLANO AHED

NEGATYW

REŻ. ROBERT WICHROWSKI. POLSKA 2022. FAUN FILM FACTORY. 75'
Dramat. Czterdziestoletni fotoreporter w drodze na pogrzeb ojca dokonuje bilansu życia.

SEKRET MADELEINE COLLINS

MADELEINE COLLINS
REŻ. ANTOINE BARRAUD. FRANCJA, BELGIA, SZWAJCARIA 2021. BEST FILM. 102'
Thriller. Dwa kraje, dwa domy, dwie rodziny i jedna kobieta, której coraz trudniej koordynować to podwójne życie.
Recenzja str. 76

WITAJCIE W ŚMIERDZIUŠKOWIE

SMELLVILLE
REŻ. TOBY GENKEL, JENS MOLLER. NIEMCY, BELGIA 2021. VIVARTO. 85'
Animowany. Kino familijne. Lekcja ekologii dla najmłodszych.

ŻYWI

VIVO
REŻ. JORGE PAREJA TRIGO. HISZPANIA 2021. RAFAEL. 80'
Dokumentalny. Historie kilku osób opowiadających o swoich doświadczeniach z wiarą.

24.06 CZARNY TELEFON

THE BLACK PHONE
REŻ. SCOTT DERRICKSON. USA 2021. UIP. 102'
Horror. Porwany przez sadystrę nastolatek próbuje uciec swojemu oprawcy.

DZIEŃ, W KTÓRYM ZNALAZEM W ŚMIECIACH DZIEWCZYNĘ

REŻ. MICHAŁ KRZYWICKI. POLSKA 2021. VELVET SPOON. 98'
SF. Polska przyszłości. Protestujący przeciwko pracy niewolniczej aktywista polityczny zapowiada swoje samobójstwo.

ELVIS

REŻ. BAZ LUHRMANN. USA, AUSTRALIA 2022. WARNER. 159'
Dramat. Biografia legendarnego króla rock'n'rolla.

KOLANO AHED

HA'BERECH
REŻ. NADAV LAPID. FRANCJA, IZRAEL, NIEMCY 2021. STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY. 109'
Dramat. Izraelski filmowiec w samym środku tożsamościowej i politycznej bitwy.
Recenzja str. 80

KSIĘGARNIA W PARYŻU

IL MATERIALE EMOTIVO
REŻ. SERGIO CASTELLITTO. WŁOCHY, FRANCJA 2021. AURORA FILMS. 89'
Komedia. Zgorzkniały księgarz odkrywa na nowo miłość, dzięki pięknej klientce.
Recenzja str. 86

PARYŻ, 13. DZIELNICA

LES OLYMPIADES, PARIS 13E
REŻ. JACQUES AUDIARD. FRANCJA 2021. GUTEK FILM. 105'
Dramat. Historia uczuciowego trójkąta wpisana w pejzaż paryskiego blokowiska.
Recenzja str. 77

ROOM 203

REŻ. BEN JAGGER. USA 2022. BEST FILM. 104'
Horror. Dwie przyjaciółki-wpółkorkatki muszą stawić czoło mrocznej przeszłości swojego nowego lokum.

SAMIEC ALFA

REŻ. KATIA PRIWIEZIENCEW, IGOR PRIWIEZIENCEW. POLSKA 2022. TVP. 100'
Komedia. Kurs samorozwoju przewraca do góry nogami życie jego pięciu uczestników.
Recenzja str. 82

Opracowali IWONA CEGIEŁKÓWNA
I KRZYSZTOF SPÓR



FOT. MACIEJ BERNAS

„BRATY” REŻ. MARCIN FILIPOWICZ: HUBERT MIŁKOWSKI, SEBASTIAN DELA

41. Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych Młodzi i Film

6-11 czerwca, Koszalin

O Wielki Jantar walczy 13 tytułów w Konkursie Pełnometrażowych Debiutów Fabularnych i 11 filmów w nowym Konkursie Pełnometrażowych Debiutów Dokumentalnych (o dokumentach pełnometrażowych piszemy na str. 32). W konkursie krótkich filmów zobaczyć można kilkadziesiąt tytułów. Dokumentaliści walczą o takie same nagrody jak fabularzyści – w Polsce wciąż nie jest to takie oczywiste. Wśród pełnometrażowych fabuł znajduje się m.in. pokazywana na MFF w Wenecji „Anatomia” Oli Jankowskiej, „Inni ludzie” Aleksandry Terpińskiej na podstawie poematu Doroty Maślowskiej, „Piosenki o miłości” Tomasa Habowskiego, „Najmro. Kocha, kradnie, szanuje” Mateusza Rakowicza i „Chrzcziny” Jakuba Skoczzenia z Katarzyną Figurą w obsadzie. Premierowo widzowie zobaczą „Braty” Marcina Filipowicza. Do tego

debiuty artystyczne: „Ćmy” Piotra Stasika, „Dzień, w którym znalazłem w śmieciach dziewczynę” Michała Krzywickiego, „Magdalena” Filipa Gieldona, „Sonata” Bartosza Blaschke i „Wiarołom” Piotra Złotorowicza. Poza tym w programie koncerty, wykłady, debaty, panele, warsztaty i spotkania, również w na nowo otwartym Amfiteatrze, który staje się festiwalową przestrzenią obok kin Kryterium i Alternatywa. Wystawa CO MOVIE PLAKAT FILMOWY? gromadzi prace najważniejszych współczesnych plakacistów, m.in. Krzysztofa Iwańskiego, Oli Niepsuj, Maksą Bereskiego działającego pod szyldem Plakiat, Beaty Śliwińskiej, Julii Mirny, Kasi Walentynowicz, Martyny Kostrzyckiej i Patryka Hardzieja, który jest autorem plakatu i całej oprawy wizualnej tegorocznego festiwalu Młodzi i Film. WIĘCEJ: WWW.MLODZIIIFILM.PL

68. Ogólnopolski Konkurs Filmów Niezależnych im. prof. Henryka Kluby OKFA

9-12 czerwca, Konin

Odważnie, inspirująco, intensywnie – tak zapowiada się 68. OKFA. Tradycyjnie zaprezentowana zostanie moc amatorskiego, niezależnego i studenckiego krótkiego metrażu, a do tego spotkać będzie można aktora Łukasza Simlata i reżysera młodego pokolenia Grzegorza Jaroszu-ka. Konin odwiedzi także wybitny grafik, plakacista Andrzej Pągowski, by otworzyć wystawę „Wajda na nowo”. Będzie można przyrzeć się międzyludzkim relacjom w filmach w ramach pokazów specjalnych, posłuchać Kaśki Sochackiej na uroczystej gali wręczenia nagród, a najmłodszy będą mogli odkryć kolorowy świat polskiej animacji. Różnorodność gatunkowa i tematyczna to znak rozpoznawalny projekcji konkursowych, w których znalazły się w tym roku 53 filmy. Jury zdecyduje o przyznaniu nagród i wyróżnień, w tym najważniejszych Grand Prix

w trzech kategoriach: amatorskiej, niezależnej i studenckiej. Swój werdykt na uroczystej gali ogłosi również młode pokolenie entuzjastów kina. Na zakończenie festiwalu pokazany zostanie „Film balkonowy” Pawła Łozińskiego.

WIĘCEJ: WWW.OKFA.CKIS.KONIN.PL

8 (11). Kozzi Film Festiwal. Festiwal Filmu, Teatru i Książki

10-14 czerwca, Zielona Góra, Zatonie, Wiechlice

Tegorocznej imprezie patronują nieżyjący kultowi aktorzy polskiego kina: Maciej Kozłowski, Barbara Krafćówna i Tadeusz Łomnicki – zaprezentowane zostaną ich retrospektywy. Gościem specjalnym będzie aktor filmowy i teatralny, reżyser Jan Englert. Swoje wizyty zapowiedzieli m.in. Andrzej Grabowski, Beata Kawka i Mirosław Zbrojewicz. W programie znajdują się cykle: Kino Polskie. Filmy z lat 2020-2022, Kozzi Gangsta Film. KINO AKCJI, Moje ulubione role drugoplanowe w polskim filmie fabularnym (przedstawi je w rozmowach Łukasz Maciejewski), Kino znad granicy (współczesne kino niemieckie) oraz Kino wg Andrzeja Draguły: Wiara i wojna. Na otwarcie widzowie obejrzą film Ołeha Sencowa „Nosorożec”, a komentarz do niego wygłosi Oksana Palij.

WIĘCEJ: WWW.FESTIWAL.NORWID.NET.PL

14. Short Waves Festival

14-19 czerwca, Poznań

Na festiwalu odbędzie się prawie 100 wydarzeń w 20 lokalizacjach przestrzeni miejskiej Poznania, w tym poza salami kinowymi – seanse plenerowe, w klubach, galeriach czy prywatnych ogrodach poznaniaków pod hasłem Random Garden Cinema. Pokazane zostanie blisko 300 filmów, w tym 89 konkursowych. Odbędzie się 5 konkursów: Międzynarodowy, Polski, Polskich Filmów Eksperymentalnych, Urban View o architekturze, designie, miastach i ich mieszkańcach oraz Dances with Camera o tańcu, ruchu i ekspresji ciała. W programie znajdują się także pasma tematyczne, takie jak Horror, Musical czy Queer Shorts; segment fokusowy prezentujący w tym roku m.in. kinematografię Rumunii; przegląd shortów nominowanych do prestiżowych nagród filmowych (BAFTA, Oscary, Europejskie Nagrody Filmowe); zupełnie nowa sekcja Long Story Short, czyli pokazy filmów pełnometrażowych i mniej znanych krótkich metraży wielkich reżyserów, m.in. Pedra Almodóvara i Luki Guadagnina; wydarzenia audiowizualne i muzyczne.

WIĘCEJ: SHORTWAVES.PL



„STRACONE ZŁUDZENIA” (2021) REŻ. XAVIER GIANNOLI: BENJAMIN VOISIN, CÉCILE DE FRANCE

13. Przegląd Nowego Kina Francuskiego

14-21 czerwca, Warszawa

W trakcie 13. wydarzenia będzie można obejrzeć m.in. zwycięzcę festiwalu w Wenecji – oparty na faktach głośny film Audrey Diwan „Zdarzyło się”, nagrodzone siedmioma Cezarami (w tym za najlepszy film i adaptację) „Stracone złudzenia” Xaviera Giannoli, filmową rekonstrukcję walki z pożarem katedry Notre Dame – „Notre Dame płonie” Jean-Jacquesa Annauda, trzecią część sagi o rodzinnych kłopotach państwa Verneuil, których 40. rocznica ślubu będzie daleka od wymarzonej – „A oni dalej grzeszą, dobry Boże” oraz „Paryż, 13. dzielnicę” Jacquesa Audiarda. Przegląd Nowego Kina Francuskiego jest organizowany przez Instytut Francuski w Polsce i Gutek Film. Wydarzenie odwiedzi także kilka innych polskich miast.

WIĘCEJ: KINOMURANOW.PL

51. Lubuskie Lato Filmowe

26 czerwca – 3 lipca, Łągowo

Tegoroczna odsłona festiwalu to m.in. trzy konkursy (Filmów Fabularnych, Filmów Dokumentalnych i Krótkich Filmów Fabularnych); Panorama – przegląd najnowszych filmów z Europy Środkowej i Wschodniej; Przegląd etiud studenckich ze szkół filmowych z Polski, Niemiec, Węgier, Czech i Słowacji; Festiwalowe hity 2021-2022. W programie znajdują się także liczne cykle tematyczne, w tym m.in. Janusz Majewski notacje jazzowe, Ukraina o sobie, Wielcy znani, zapomniani: Zdzisław Maklakiewicz, 70 lat temu: socrealizm po polsku, Grzegorza Królikiewicza widzenie świata (w piątą rocznicę śmierci), Zapomniane perły kina polskiego, panele dyskusyjne i seminarium, otwarte warsztaty krytyki i historii filmu (edycja 10), warsztaty reżerskie PWSFTViT w Łodzi (edycja 6), otwarte warsztaty „Muzyka w filmie”, koncerty i wystawy.

WIĘCEJ: WWW.LLF.PL

15. Ogólnopolskie Spotkania Filmowe Kameralne Lato

3-9 lipca, Radom

Niezmiennie od 15 lat wydarzenie przyciąga rzesze fanów niezależnego polskiego kina młodego pokolenia. Obecność na festiwalu to niemal obowiązkowy punkt wakacyjnego kalendarza mieszkańców Mazowsza i branży filmowej. Na gości festiwalu czekają bezpłatne projekcje najlepszych filmów, spotkania z twórcami, pokazy plenerowe i mnóstwo innych letnich atrakcji. Od 2022 roku część konkursowa Kameralnego Lata przyjmie formułę międzynarodową i odbędzie się pod szyldem FREEDOM Film Festival. Nad tą częścią programu czuwać będzie Łukasz Adamski, nowy dyrektor artystyczny festiwalu. W programie jubileuszowej edycji zaplanowano liczne projekcje konkursowe, pokazy plenerowe filmów Clinta Eastwooda, spotkania z artystami Teatru Powszechnego im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, wydarzenia dla najmłodszych widzów. Nieodłączną częścią festiwalu jest uwielbiany przez gości Konkurs Filmów Odrzutowych HYDE PARK, w ramach którego to publiczność wyłania zwycięzcę.

WIĘCEJ: WWW.KAMERALNELATO.PL ■

Wydarzenia

Ruben Östlund za film „Triangle of Sadness” zdobył drugą w karierze Złotą Palmę MFF w Cannes. Drugą co do ważności nagrodę Grand Prix podzielili między siebie Claire Denis za „Stars at Noon” i Lukas Dhont za „Close”. Za najlepszego reżysera uznano Parka Chan-wooka, twórcę „Decision to Leave”. Tarik Saleh za „Boy From Heaven” odebrał nagrodę za scenariusz. Jerzy Skolimowski za „Io” oraz Félix Van Groeningen i Charlotte Vandermeersch za „Le otto montagne” zostali laureatami Nagród Jury. Za role aktorskie nagrodzeni zostali Song Kang-ho za film „Broker” i Zar Amir-Ebrahimi za rolę w „Holy Spider”. Bracia Dardenne za film „Tori et Lokita” zdobyli specjalną nagrodę przyznaną z okazji 75-lecia festiwalu. Złotą Kamerę dla najlepszego debiutu festiwalu przyznano Ginie Gammell i Riley Keough za „War Pony”. W sekcji Un Certain Regard zwyciężył film „Les Pires” Lise Akoki i Romane Gueret.

WIĘCEJ: FESTIVAL-CANNES.COM

Nagrodę Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych za całokształt twórczości otrzyma w tym roku **Filip Bajon**. Reżyser i scenarzysta odbierze statuetkę Platynowych Lwów 17 września 2022 roku na finałowej gali 47. PFF.

WIĘCEJ: FESTIWALGDYNIA.PL

Laureatem Nagrody za Całokształt Twórczości dla Autora Zdjęć EnergiaCAMERIMAGE 2022 zostanie amerykański twórca filmowy – **Stephen Henry Burum**. Festiwalowe trofeum odbierze on osobiście w Turynie, na trzydziestej, jubileuszowej imprezie, która odbędzie się między 12 a 19 listopada 2022 roku. Nagrodę honorową za Wybitne Osiągnięcia w Dziedzinie Wideoklipów otrzyma Vance Burberry.

WIĘCEJ: CAMERIMAGE.PL

Anna Dembowska i Karol Starnawski za scenariusz filmu fabularnego „Dwie matki” oraz Natalia Ossowska za scenariusz słuchowiska „Sekretne życie roślin” to laureaci głównych nagród w konkursie **Script Pro 2022**.

WIĘCEJ: SCRIPTPRO.PL



„TRIANGLE OF SADNESS” REŻ. RUBEN ÖSTLUND: CHARLBI DEAN, HARRIS DICKINSON

Laur Cisowy, nagrodę specjalną za osiągnięcia reżerskie, przyznaną na **Festiwalu Filmu Muzyki Malarstwa Łało z Muzami** w Nowogardzie, otrzyma Radosław Piwowarski. Wydarzenie odbędzie się w dniach 11-17 lipca 2022 roku, reżyser zapowiedział swój przyjazd na 25. festiwal i spotka się z publicznością.

Po raz 8. integralną częścią wydarzenia będzie Konkurs Filmowa Młoda Polska, prezentujący dokonania młodego pokolenia rodzimych autorów. O udział w Konkursie mogą się ubiegać polskie krótkometrażowe filmy fabularne o długości do 30 minut, zrealizowane po 1 stycznia 2021 roku. Nabór trwa do 12 czerwca, a festiwal startuje 11 lipca 2022.

WIĘCEJ: WWW.FESTIWAL.NDK.PL

W czwartym konkursie na Polską Ścieżkę Dźwiękową Roku, organizowanym w ramach Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie, jurorzy za najlepszą w 2021 roku uznali muzykę do filmu „**Hiacynt**” skomponowaną przez Wojtkę Urbańskiego.

WIĘCEJ: WWW.FMF.FM

Irena Strzałkowska została uhonorowana francuskim Orderem Sztuki i Literatury w stopniu Oficera. Odznaczenie w stopniu kawalerskim odebrał reżyser **Jan Komasa**.

Walne Zebranie Członków **Stowarzyszenia Filmowców Polskich**, które odbyło się 21 maja 2022 roku w Warszawie, wybrało nowe władze. Prezesem największej w Polsce organizacji zrzeszającej ludzi filmu ogromną większością głosów został ponownie wybrany **Jacek Bromski**. W nowym Zarządzie znaleźli się twórcy młodego pokolenia, m.in. Karolina Bielawska, Katarzyna Klimkiewicz, Anna Mroczek, Aleksander Pietrzak i Michał Szcześniak.

Łódzki Dom Kultury zaprasza na indywidualną wystawę **Czesława Czaplńskiego** – polskiego fotografa, reportera, dokumentalisty i filmowca, urodzonego w 1953 roku w Łodzi, od 1979 roku mieszkającego w Warszawie i Nowym Jorku. Wystawa będzie czynna do 30 lipca 2022 roku.

Przyszłoroczna gala wręczenia **Oscarów** odbędzie się 12 marca 2023 roku. Nominacje ogłoszone zostaną 24 stycznia 2023, a skrócone listy kandydatów zostaną podane 21 grudnia 2022 roku. Kandydatów do kategorii Najlepszy Film Międzynarodowy należy zgłaszać do 3 października 2022 roku.

Pandemia COVID-19 wyrzuciła do góry nogami **sytuację na rynku kinowym**. Choć Chiny jako pierwsze zostały dotknięte obostrzeniami związanymi z pandemią, również jako pierwsze poradziły sobie z jej skutkami. W efekcie od ponad dwóch lat to właśnie ten kraj był najbardziej kasowym rynkiem kinowym na świecie. Dominacja Chin powoli się jednak kończy, a już w czerwcu na pozycję lidera powróciła Ameryka Północna. Pojawiły się też badania, z których wynika, że wpływy kin w Wielkiej Brytanii i krajach Unii Europejskiej są aż o 59 proc. niższe niż średnia wpływów z lat poprzedzających pandemię.



Międzynarodowe sukcesy polskiego kina

■ Pełnometrażowy dokument „Boylesque” Bogny Kowalczyk został zaprezentowany w konkursie International Spectrum festiwalu Hot Docs w Toronto, a reżyserka została laureatką nagrody za debiut – The Emerging International Filmmaker Award. Hot Docs jest największym festiwałem filmów dokumentalnych w Ameryce Północnej.
WIĘCEJ: HOTDOCS.CA

■ Film „Po miłość / Pour l'amour” w reżyserii Andrzeja Mańkowskiego będzie miał światową premierę na Brooklyńskim Film Festival w Nowym Jorku. Film został wybrany spośród 2 694 propozycji nadesłanych do konkursu. W kategorii Narrative Feature będzie konkurować z 11 filmami.



„BOYLESQUE” REŻ. BOGNA KOWALCZYK; ANDRZEJ SZWAN

Fundusze, konkursy, edukacja

■ Znane są już wyniki I sesji Programów Operacyjnych Produkcja Filmowa w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej. Wsparto m.in. produkcje filmów fabularnych, dokumentalnych, animowanych, koprodukcje mniejszościowe i filmy dla dzieci. PISF dofinansował m.in. filmy Romana Polańskiego, Adriana Panka, Jana P. Matuszyńskiego, Julii Kolberger, Agnieszki Zwiefki, Małgorzaty Imielskiej.
WIĘCEJ: PISF.PL

■ Od 2022 roku filmy z Programu „60 Minut” w Studiu Munka SFP będą miały wyższy budżet. O zmianach w programie produkcji niskobudżetowych debiutów poinformowali prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich Jacek Bromski i dyrektor artystyczny Studia Munka Jerzy Kapuściński. Budżet debiutanckich produkcji zwiększono o 25 procent. ■

Na polskich festiwalach

■ Grand Prix na 19. Festiwalu Filmowym Millennium Docs Against Gravity otrzymał polski film „Lombard” w reżyserii Łukasza Kowalskiego. Nagrodę dla najlepszego polskiego filmu zdobyła „Silent Love” Marka Kozakiewicza. Wśród docenionych znalazły się także: „Pisklaki” Lidii Dudy, „Krowa” Andrei Arnold ze zdjęciami Magdy Kowalczyk (wywiad na str. 61), „Nothing Compares” Kathryn Ferguson, „Lot” Anny Zakrzewskiej i Łukasza Rondudy. Nagrodę publiczności otrzymał „Nawalny” Daniela Rohera.
WIĘCEJ: MDAG.PL



„LOMBARD” REŻ. ŁUKASZ KOWALSKI

Pożegnania

■ **Ignacy Gogolewski** (91), aktor. Aktor teatralny, filmowy i telewizyjny, a także reżyser i scenarzysta. Wystąpił w takich produkcjach jak m.in. „Wystrzał”, „Samotność we dwoje”, „Hrabina Cosel”, „Chłopi”.

■ **Ray Liotta** (67), amerykański aktor. Ceniony za role w filmach „Chłopcy z ferajny” i „Pole marzeń”. Ostatnio zagrał m.in. w filmach „Wszyscy święci New Jersey” i „Historia małżeńska”.

■ **Jerzy Trela** (80), aktor. Wybitny aktor teatralny i filmowy. Występował m.in. u Kazimierza Kutza, Andrzeja Wajdy, Andrzeja Żuławskiego, Stanisława Różewicza, Krzysztofa Kieślowskiego, Agnieszki Holland.

■ **Vangelis** (79), kompozytor. Jeden z pionierów muzyki elektronicznej, laureat Oscara za piękne dźwięki do „Rydwarów ognia”, autor muzyki do „Łowcy androidów”.

■ Zmarli także: **Josef Abrahám** (82), czeski aktor; **John Aylward** (75), amerykański aktor; **Jamie Bartlett** (55), południowoafrykański aktor; **Mike Hagerty** (67), amerykański aktor; **Witold Orzechowski** (81), reżyser i scenarzysta; **Robin Parkinson** (92), brytyjski aktor; **Michał S. Pruski** (68), scenarzysta; **Fred Ward** (79), amerykański aktor; **Kenneth Welsh** (80), amerykański aktor; **Irena Włodarczyk** (76), autorka kostiumów; **Jerzy Zass** (84), aktor. ■



JERZY TRELA W FILMIE „NOCNY GOŚĆ” (1989) REŻ. STANISŁAW RÓŻEWICZ

FOT.ROMAN SUWIK / FINA

- 14 **RODZINA DO KINA!**
AGATA HOFELMAJER-ROŚ
- 18 **PATRZĘC O CZAMI DZIECKA**
JAŚMINA WÓJCIK
- 23 **KLĄTWA CÓREK**
IZABELA WILL
- 28 **KINO (NIE TYLKO) DLA DZIECI**
DARIA SIENKIEWICZ

Dzieci- nada

„ZA DUŻY NA BAJKI” (2022) REŻ. KRISTOFFER RUS: MACIEJ BANAŚ, DOROTA KOLAK



ODKŁAMAĆ DZIECKO

ADRIANA PRODEUS

Dzidzia ma swoje *spatki* i *przebudzanki*. Genialne dziecko napisało książkę? A przynajmniej chcielibyśmy w to wierzyć czytając „Historię Opal. Pamiętnik rozumiejącego serca” (1920) sześciolatniej Opal Whiteley, której dzieło zapisane na tysiącach karteluszek powstało na początku XX wieku.

Wejść w świadomość dziecka, odzyskać tamtą wrażliwość chciało wielu dorosłych, którzy pod dzieci się podszywali albo dialogowali z nimi jak Roland Topor tworząc książkę wspólnie z pięcioletnim wówczas synem Nicolasem („Połamany ludzik”, 1972).

Ale czy naprawdę można oddać klimat dzieciństwa bez sentymentalizmu, mitologizowania, bez narzucania schematu, jakie powinno być postrzeganie świata w pierwszych latach życia? Zastanawia się nad tym artystka Jaśmina Wójcik w swoim manifestie twórczości z dziećmi, a nie dla dzieci. Poświęcamy tej kwestii Temat numeru, bo ewidentnie coś wreszcie się zmienia. Z dziećmi rozmawia się dojrzałej, nie infantyliżując, a korzystają na tym widzowie filmów, o których pisze Daria Sienkiewicz.

Jakim konstruktem we współczesnym kinie jest *dziecko*? Czy te ukazane w tytułach dla dorosłych różnią się od tych z filmów skierowanych do dzieci? Jak wyobrażenia o najmłodszej widowni mają się do rzetelnej wiedzy, pisze Agata Hofelmajer-Roś. Z kolei fakt, czy temat dziecka lub jego braku stanowi tylko problem do rozwiązania, analizuje Izabela Will, biorąc pod uwagę współczesne kino nigeryjskie.

Uniknąć zafalszowanej wizji dzieciństwa udało się w filmie „Za duży na bajki” (2022), opowiadającym o chłopcu, który osiąga sukcesy w grach online, ale zmaga się z otyłością i nadopiekuńczością mamy, wyręczającej go we wszystkim. Jednak przy pomocy ekscentrycznej ciotki e-sportowiec wchodzi na kolejne lewele samodzielności również w realu. Jak pokazać poczucie groteski, niewiary w siebie i uległości właściwej dzieciom wychowanym w trudnych warunkach, wie reżyser Kristoffer Rus, który tworzy świat i bohatera w typie, jakiego każdy z nas kiedyś spotkał, choć pewnie nie tak barwnego.

Postaci maminsynka nadano wdzięk, wyrazisty ton i uniwersalizm, unikając stereotypów. Byłby to film wspaniały, gdyby tę energię doniesiono do finału. W polskim kinie wciąż trudno o film całkowicie wyzbyty moralizatorstwa i choć chłopcu udaje się pokonać trudności nieco na siłę (czytaj: zbyt łatwo, by *happy end* był spełnieniem), to w „Za dużym na bajki” słychać autentyczny głos dziecka, widać jego wyobraźnię i poczucie humoru. Dzieje się tak dzięki niezwykle naturalnej grze Macieja Banasia, któremu ustąpili pola doświadczeni aktorzy: Dorota Kolak, Karolina Gruszka czy Andrzej Grabowski. Pewnych rzeczy po prostu nie da się zagrać i nawet najlepszy warsztat aktora wyda się sztuczny w zderzeniu z prawdą dziecka. Oby kino rodzinne poszło w ślady tej adaptacji powieści Agnieszki Dąbrowskiej, bo język, poetyka i styl dziecięcego myślenia są tu nie zakłamanie.

Podobnie jak pisarstwo Whiteley, które zdaje się pochodzić z wyobraźni młodej osoby. Czy był to wyłącznie konstruktor dorosłej autorki, pacjentki szpitala psychiatrycznego, która sfalsyfikowała własne dzieciństwo wśród lasów, zwierząt i rzek, bo naprawdę wychowywała się w sierocińcach? Jeśli nawet, to sugestia czarodziejskiego świata daje efekt nad wyraz przekonujący. Lepiej dać się uwieść dziecięcej wrażliwości niż rozliczać się z wiekiem. Nigdy nie jest się za dużym na bajki.

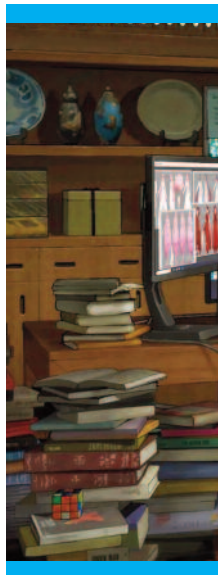
Rodzina do kina!

AGATA HOFELMAJER-ROŚ

Wybór repertuaru dla naszych podopiecznych to odpowiedzialne zadanie i to do nas, dorosłych, należy zadbanie o to, by dzieci i młodzież dobrze się w kinie czuły.



„PINKI” (2022) REŻ. EWA MARTYNKIEN



Jak znaleźć odpowiedni tytuł filmu dla rodziny z małymi, średnimi lub starszymi dziećmi? Gdzie szukać? Zazwyczaj procedura jest taka. Najpierw sprawdzamy repertuar, w którym mogą pojawić się takie tytuły jak „Za duży na bajki” (2022) Kristoffera Rusa, „Belle” (2021) Mamoru Hosody, „Detektyw Bruno” (2022) Magdaleny Nieć i Mariusza Paleja czy „Fantastyczne zwierzęta. Tajemnice Dumbledore’a” (2022) Davida Yatesa. Potem wybieramy spośród nich taki, który mniej więcej, w naszej opinii, może pasować do zainteresowań naszych podopiecznych; sprawdzamy kategorię wiekową i jeśli te dwie rzeczy są w porządku, czytamy opis filmu. I niestety, w tym momencie często następuje konsternacja: czy aby na pewno jest to coś, czego szukaliśmy? Próbujemy jeszcze znaleźć w sieci informacje o filmie, ale opisy się powtarzają i niczego nowego się nie dowiadujemy. Próbujemy jeszcze zadzwonić do kina, jest niedziela, odbiera kasjerka, która w sumie powtarza to, co znaleźliśmy w internecie. Potem całą drogę do kina zastanawiamy się, czy to był dobry wybór, czy film

nie okaże się nudny albo, co gorsza, zbyt poważny, infantylny lub niedostosowany do potrzeb naszych podopiecznych.

Te i podobne pytania kłębią się w głowach niemal wszystkich rodziców i opiekunów przed każdym wyjściem do kina. Wiadomo, że wybór filmu jest kwestią ważną, bo widz niepełnoletni jest wrażliwy, wyjątkowy, a czasem to, jakie będzie jego pierwsze, drugie lub trzecie doświadczenie kinowe może rzutować na przyszłe chodzenie do kina. Gdzie zatem i jak szukać informacji, które nieco złagodzą palpitanie serca towarzyszące rodzinnemu wyjściu do kina? I jak tworzy się w Polsce repertuar dla młodego widza?

MŁODY WIDZ, CZYLI KTO?

W Polsce nie funkcjonuje tzw. *rating* filmowy wskazujący odpowiednią grupę wiekową dla filmu, nie ma też nadrzędnej instytucji, która informowałaby, od jakiego wieku jest dozwolone oglądanie danego tytułu. Trudno też w sieci znaleźć recenzję filmu, bo produkcje dla młodego odbiorcy nie są tak często oglądane przez



„NAWET MYSZY IDĄ DO NIEBA” (2021)
REŻ. JAN BUBENÍČEK I DENISA GRIMMOVÁ



„BELLE” (2021) REŻ. MAMORU HOSODA

W Polsce nie ma nadrzędnej instytucji wskazującej odpowiednią grupę wiekową dla filmu.

krytyków jak te dla widza dorosłego. Na szczęście rynek filmowy reguluje się sam i powstają mechanizmy, które pozwalają wybrać odpowiedni film.

Pod pojęciem *młody widz* kryje się grupa osób w wieku od 4 do mniej więcej 16 lat. Mamy zatem 12 lat różnicy między najmłodszymi i najstarszymi kinomanami. Ten przedział obfituje w tak dużo zmiennych czynników, że właściwie każdy rocznik można by rozpatrywać jako odmienną grupę, mającą swoje upodobania, preferencje czy topowe tematy. W przeciwieństwie do widza dorosłego, dla którego przyjmuje się dostępność wszystkich filmów, tu określenie, dla jakiej grupy wiekowej jest dana produkcja, stanowi nie lada zagadkę dla producentów, dystrybutorów i kinarzy.

Podstawową sprawą jest to, że filmy dla młodych widzów robią dorośli. Trudno pominąć ten aspekt, jeśli myślimy o profesjonalnej produkcji mającej zaistnieć na dużym ekranie. Fakt, że twórczyni i twórcy też kiedyś byli dziećmi, nie ma większego znaczenia, bo różnica pokoleniowa robi swoje. Również sytuacja, gdy fil-

mowcy sami mają dzieci, nie zawsze pomaga w uzyskaniu odpowiedzi na pytania: czy sceny, które zostały wymyślone, będą właściwie rozumiane, czy wzbudzą określone emocje, czy fabuła będzie na tyle wciągająca, że zatrzyma młodego widza w fotelu na 90 minut?

FILM NA FORUM

Film dla młodego widza, tak samo jak dla dorosłych, powstaje w procesie, który zaczyna się od pomysłu przelanego na papier i napisania scenariusza. Potem czas na realizację zdjęć na planie, a w końcu pokazy gotowego filmu w kinach. Pierwszą osobą, która określa, do jakiej grupy wiekowej obraz będzie skierowany, jest więc scenarzystka lub scenarzysta. Ewa Martynkien, autorka serii filmowych dla dzieci, szukając odpowiedzi na powyższe pytanie, jeden ze swoich filmów, „Pinki” (2022), rozwijała w programie SKOK W DOK w Centrum Filmowym im. Andrzeja Wajdy. Eksperti i eksperci doradzili jej, jak historię Pinkiego, psa ze schroniska, ▶



„DETEKTYW BRUNO” (2022) REŻ. MAGDALENA NIEĆ I MARIUSZ PALEJ; IWO RAJSKI

▶ przełożyć na język filmu dokumentalnego, który będzie zrozumiały dla widza w wieku 9-12 lat.

Inicjatywa podobna do SKOK W DOK, ale o większym zasięgu, to Kids Kino Industry, program rozwoju projektów filmowych dla młodych widzów prowadzony przez Stowarzyszenie Nowe Horyzonty. Składa się on z kilku komponentów, ale najważniejszym z nich w kontekście poszukiwania informacji o filmach jest sekcja projektów zakwalifikowanych do udziału w forum koproducentekim. W 2021 roku wśród wybranych znalazły się tam takie tytuły jak seria animowana „Witajcie w Mamoko” Piotra Różyckiego (prod. Pigeon Studio), realizowana na podstawie uwielbianych w Polsce książek Aleksandry i Daniela Mizielińskich, pełnometrażowa animacja „Nina” Kamila Polaka (dystr. New Europe Film Sales), kręcona przez studio Letko, które wyprodukowało film „Jakub, Mimi i gadające psy” (2019) Edmundsa Jansonsa, czy „Noc świętojańska” – kolejna fabularna produkcja Domino Film po „Klubie wółczyków i tajemnicy dziadka Hieronima” (2015) Tomasa Szafrńskiego.

Udział w Kids Kino Industry gwarantuje, że jeśli film z tego zestawu trafi na ekrany, fabuła będzie zbieżna z jego opisem i charakterystyką, co dla potencjalnego odbiorcy przełoży się na rzetelną informację, na której bazie będzie mógł podjąć decyzję, czy wybrać się na dany seans, czy nie.

Uczestnictwo projektu i ekipy filmowej w takich wydarzeniach pozwala też na realizację filmów w międzynarodowych koprodukcjach finansowanych często przez fundusze europejskie w ramach programu Media. Tam każdy finansowany film musi spełniać założenia strategii Audience Development, mającej na uwadze rozwój młodego widza poprzez produkcje filmowe o wysokiej wartości artystycznej. Zatem jeśli jakiś film ma znaczek Komisji

Europejskiej, jak na przykład wyświetlana w tym roku w kinach koprodukcja Polski, Czech, Słowacji i Francji „Nawet myszy idą do nieba” (2021) Jana Bubenicka i Denisy Grimmowej, można śmiało polecić go dzieciom.

PRODUKCJE Z LOGIEM PISF

Opinia psychologa dziecięcego w kwestii wpływu treści filmu na wskazane przez producenta grupy wiekowe odbiorców jest niezbędna, gdy film ubiega się o dofinansowanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Warunek ten jest wymogiem dla projektów finansowanych w ramach priorytetu o nazwie „Produkcja oraz rozwój projektów filmów dla młodego widza lub widowni rodzinnej”. Jak wygląda wypełnianie tego przepisu, do końca nie wiadomo, wiadomo natomiast z rozmów z reżyserami, że tylko od determinacji ekipy filmowej zależy czy psycholog znajdzie się na planie filmowym, czy nie. I nie po to, by wydawał opinie, ale by pomagał na planie młodym aktorkom i aktorom odnaleźć się w sytuacji ciągłego stresu i pracy w świecie dorosłych – jak stało się to w przypadku filmów „Za niebieskimi drzwiami” (2016) Mariusza Paleja czy „Dzień czekolady” (2018) Jacka Piotra Bławuta.

Wśród wytycznych PISF nie ma wymogu realizacji choćby poglądowych badań fokusowych. Po drugie: w całej alokacji na finansowanie projektów filmowych, wynoszącej w 2022 roku 147 mln zł, tylko pół miliona przeznaczono jest na badania rynku audiowizualnego, a na produkcję i rozwój projektów filmów dla młodego widza lub widowni rodzinnej przypada jedynie 8,5 mln. Przypomnijmy tylko, że film fabularny to koszt około 3-4 mln zł. Jak zatem w takiej rzeczywistości, przy dotacjach z PISF nie przekraczających 1 mln, zakładać jeszcze dodatkowe fundusze na prowadzenie badań widowni? Ostatnie przekrojowe raporty „Czy ki-



„PISKLAKI” (2022) REŻ. LIDIA DUDA

nematografia kręci się wokół dzieci?” i „Widz kinowy w Polsce” lub sesja poświęcona kinu młodego widza na 43. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni odbyły się kolejno w 2016, 2017 i 2018 roku. Badanie widowni dziecięcej w Polsce zostało zrzucone na producentów, dystrybutorów i organizatorów pokazów w kinach.

FOCUS NA WIDZA?

A producenci i dystrybutorzy radzą sobie z tym różnie – zależnie od strategii wpuszczania filmu na rynek i rodzaju filmu. Na przykład firma dystrybucyjna Mówi Serwis przy dystrybucji filmu „Za niebieskimi drzwiami” wraz z reżyserem Mariuszem Palejem zaprosiła do współpracy przy tworzeniu kampanii promocyjnej fundację Ewy Błaszczak „Akogo”, której podopieczni – podobnie jak bohater filmu – zmagają się ze śpiączką. Z kolei wprowadzając w roku 2021 drugi tytuł tego samego reżysera, „Czarny młyn” (2020), zorganizowała już tylko kilka projekcji, w czasie których producenci rozmawiali z widzami i zbierali informacje za pomocą ankiet.

Nieco inaczej sprawa wygląda, gdy sami twórcy zaangażują się w badanie widowni i własnymi siłami organizują pokazy fokusowe, na których rozmawiają z widownią. Wspomina o tym Anna Bławut-Mazurkiewicz, producentka „Dnia czekolady”, która razem z reżyserem tego debiutanckiego filmu właśnie w ten sposób badała opinie widzów.

Oprócz pokazów fokusowych cennym narzędziem budowania narracji wokół filmu stała się przybierająca na sile w ciągu ostatnich pięciu lat współpraca dystrybutorów z edukatorami i edukatorami filmowymi. To oni tworzą materiały wokół danego filmu. Jedną z takich ekspertek jest Anna Równy, która prowadzi na Facebooku profil „Równy o filmie dla nauczycieli”, a także przygotowuje narzędzia do badania widowni dziecięcej, mogące pomóc w ocenie wieku grupy docelowej.

Można też spróbować sprawdzić na stronie internetowej danego tytułu, na przykład wyświetlanego teraz filmu „Za duży na bajki”, jakie materiały dodatkowe przygotował dystrybutor. Warto zaglądać na strony takich organizacji jak Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej, Kino Szkoła czy Filmoteka Szkolna, które prowadzą

stałe programy edukacji filmowej. Publikowane są tam profesjonalne, pedagogiczne lub psychologiczne opisy niektórych filmów w dystrybucji kinowej.

FILMOWE CRÈME DE LA CRÈME

Cennym źródłem informacji dla rodzica są pokazy na festiwalach dla młodego widza. Bez problemu można znaleźć tam produkcje dla odbiorców w wieku od 4 do 16 lat. Mamy w Polsce kilka naprawdę świetnych wydarzeń: Kino Dzieci w kilkunastu miastach, Kino w Trampkach w Warszawie i Gdańsku czy najstarszy – Międzynarodowy Festiwal Filmów Młodego Widza Ale Kino! w Poznaniu. A także sekcje czy pokazy dla młodych widzów organizowane coraz częściej przez duże ogólnopolskie festiwale. Na przykład na tegorocznym Millennium Docs Against Gravity miał premierę dokument dla młodego widza „Pisklaki” (2022) Lidii Dudy, opowiadający o wkraczaniu w świat szkoły podstawowej dzieci niewidomych i niedowidzących, mieszkających w internacie daleko od rodzinnego domu.

Należy jeszcze wspomnieć o inicjatywie powołanej przez kinarki i kiniarzy, czyli Zespole Edukatorów Filmowych (ZEF), który od 2021 roku prowadzi stronę z rankingiem filmów ze swoim znakiem jakości, oraz o portalu edukacjafilmowa.pl, prowadzonym przez Centralny Gabinet Edukacji Filmowej, na którym możemy znaleźć recenzje filmów dla młodego widza tworzone przez filmoznawczyń i filmoznawców.

Wybór repertuaru dla naszych podopiecznych to odpowiedzialne zadanie i to do nas, dorosłych, należy zadbanie o to, by dzieci i młodzież dobrze się w kinie czuły. Postarajmy się zatem odpowiednio przygotować na wspólne wydarzenie. Kto wie, może jak w legendarnym „Cinema Paradiso” (1988) Giuseppe Tornatore doświadczenie pierwszego seansu w kinie będzie dla nich najważniejszym wspomnieniem?

AGATA HOFELMAJER-ROŚ

Autorka jest kulturoznawczynią, niezależną animatorką kultury i edukatorką filmową. Redaguje blog kinodzieci.info i stronę o historii kina dla młodego widza patrzajtel

Czy da się stworzyć film podążając za dziećmi, poddając się ich rytmowi, sposobowi percepcji, opowieści, zabawy? Czy da się tworzyć go z nimi, a nie dla nich?



„KRÓL MACIUS
PIERWSZY” (FILM
W PRODUKCJI)
REŻ. JAŚMINA
WÓJCIK

Patrzeć oczami dziecka

JAŚMINA WÓJCIK

*Każde dziecko jest artystą. Trudność polega na tym, by
nadal pozostało artystą, gdy dorośnie*

Pablo Picasso

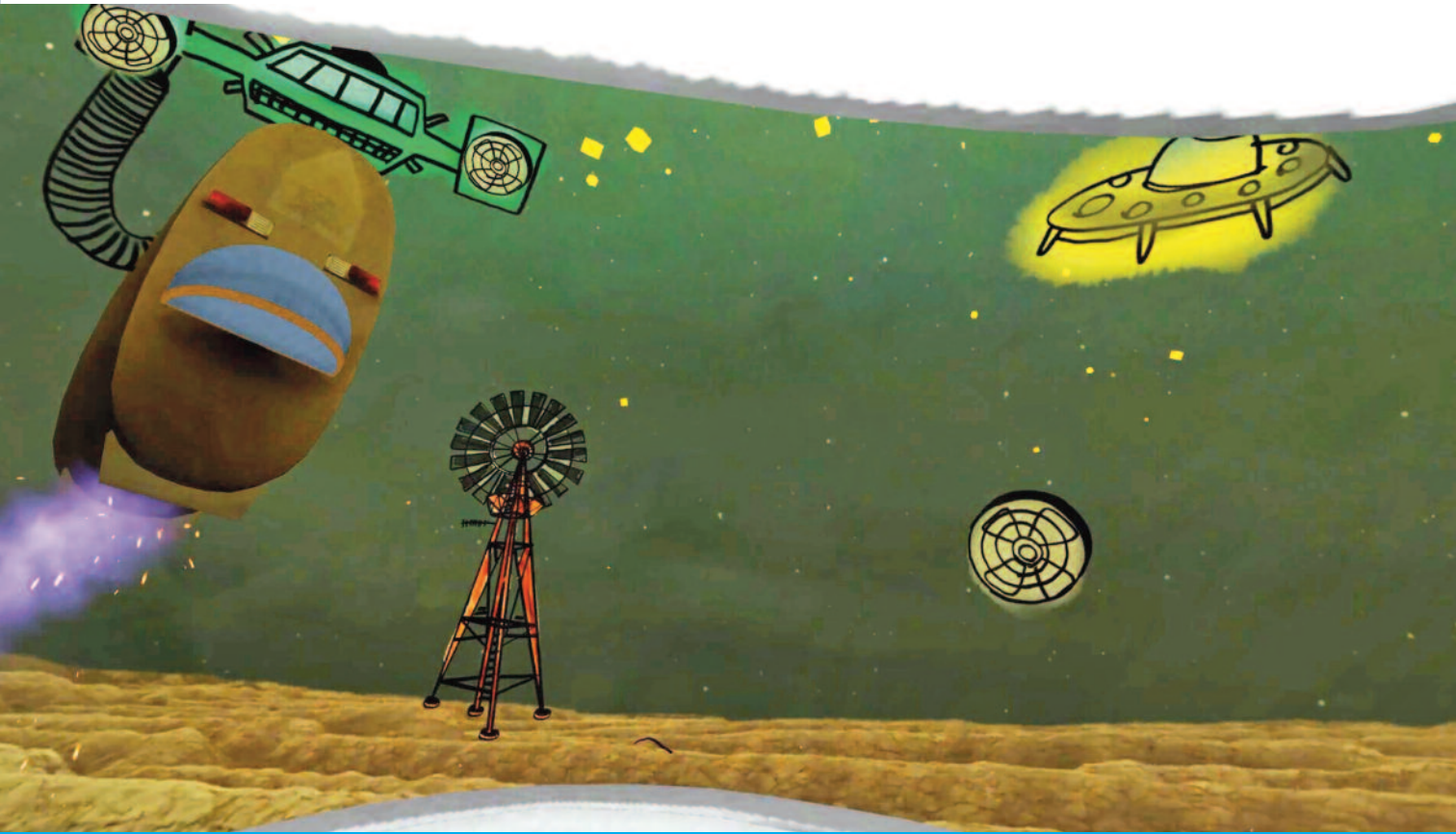
*Każde dziecko, jeśli jest traktowane poważnie, rozwinie
w sobie niewyobrażalne umiejętności.*

Arno Stern

My, dorośli, wiemy wszystko – o innych, o świecie, o dzieciach. Zwłaszcza tych ostatnich, bo traktujemy je jak tych, którzy dopiero *będą* (a nie *są*). Podporządkowujemy swoim wyobrażeniom i ponadstuletniemu już, zakłętemu kręgowi szkolnej ławy i pokory. Pruskiego posłuszeństwa i karności. Bo przecież są prawdy absolutne i niepodważalne. A dzieci muszą im się podporządkować, żeby stać się *pełnoprawnymi* dorosłymi. Z dziećmi trzeba rozmawiać w sposób przez nie zrozumiały: używając zdrobnień, słodkiego tembru głosu, mówiąc nie na wszystkie tematy, roztaczając nad nimi parasol ułudy i kłamstwa. Infantylnizując dziecko krzywdzimy je i odzieramy z prawdy, jaką w so-

bą niesie. Tak naprawdę my-dorośli, boimy się żyć tak bardzo, tak intensywnie i prawdziwie jak dzieci. One po prostu są tu i teraz, płynnie poruszając się między rzeczywistością a fantazją. Nam całe lata zajmuje żmudna nauka medytacji, mindfulness, skupienia na chwili obecnej. Kto zatem od kogo powinien się uczyć? I co w sobie pielęgnować?

Jestem artystką, reżyserką, edukatorką i mamą. Pracuję długoterminowo ze społecznościami, a nasza współpraca polega na wzajemnym uczeniu się od siebie, a także nasłuchu. Jako reżyserkę interesuje mnie wymiana i obserwacja przeradzająca się w partycypacyjną kreację (uczestnictwo i współtwórstwo).



„GABINET CUDÓW” (2020) REŻ. SUSANNE KIM

Moja praktyka zrodziła się z doświadczenia, intuicji i obserwacji. Jest procesem zakorzenionym w trwaniu i we współpracy. Mogę opowiedzieć o tych doświadczeniach z pełną odpowiedzialnością i szczerością. Przywołując inne filmy czy obiekty sztuki nigdy do końca nie poznam intencji twórców i procesu stojącego za danym dziełem. Moja droga nie jest wzorem, ale właśnie drogą składającą się z porażek, prób, własnego oduczania się, nierównej ścieżki, długotrwałego procesu, współprac udanych i tych mniej. Wieloletnia praca w przedszkolu, szkole, podczas warsztatów wykuła moją praktykę i dała pole do podążania za dziećmi, przywołanie na wspólny eksperyment i obserwację, do czego może to zaprowadzić. Praca i przebywanie z dziećmi pomagają mi pielęgnować swoje własne wewnętrzne dziecko. Obnażają także klisze i kalki, w jakich poruszam się jako osoba dorosła. Potrzeba sporo wysiłku, aby się spod nich wyzwolić. Praca z dziećmi jest wyczerpująca. Dzieci są wymagające, głośne, nieskoordynowane, autentyczne, prawdopodobne i potrafią być sobą. W grupie nabywają zachowań stadnych, lubią prowokować i sprawdzać dorosłych. Od nas samych zależy, czy pozostaniemy w balonie powagi i nimbie dorosłości, czy zrównamy wzrok i spojrzymy głębiej.

Mój debiut reżyserski, dokument kreacyjny „Symfonia Fabryki Ursus” (2018) powstawał trzy lata, po sześciu latach pracy z dorosłymi – społecznością byłych pracowników i pracowników fabryki traktorów w Ursusie. Realizowany w sposób głęboko partycypacyjny, w procesie, podczas wielomiesięcznych warsztatów chore-

ograficzno-kompozytorskich, przy współpracy ze współscenarzystą, operatorami, autorem koncepcji wizualnej i szesnaściorciem bohaterek i bohaterów. Jeżdżąc z filmem na festiwalach i pokazy opowiadałam o procesie jego powstawania, a widzów dziwił ten rodzaj pracy. Okazał się niecodzienny. Zrozumiałam, że mój i nasz sposób realizowania filmów wychodzi od sposobu pracy ze społecznością, który kieruje się nasłuchem, szacunkiem, wymianą i pracą z a nie dla. To bardzo ważne przesunięcie, bo ustawia cały proces. Oczywiście nie uciekam od odpowiedzialności jako reżyserka, wręcz przeciwnie: wiem, że ostatecznie to ja jestem za wszystko odpowiedzialna – i wtedy, kiedy wszystko idzie dobrze, i wtedy, kiedy pojawiają się komplikacje i problemy.

SZKOŁA MALORTU

Po wspaniałym wspólnotowym doświadczeniu „Symfonii...” zastanawiałam się, czy można pójść jeszcze dalej – czy da się stworzyć film podążając za dziećmi, poddając się ich rytmowi, sposobowi percepcji, opowieści, zabawy? Czy da się stworzyć go z nimi, a nie dla nich? Ponieważ równoległe do ursuskiej społeczności pracowałam także z dziećmi (prowadząc regularne zajęcia w przedszkolu, a także podczas warsztatów w instytucjach opiekuńczych, placówkach kultury, oświaty etc.) i byłam przez nie zaskakiwana.

Moja przygoda z edukacją nieformalną rozpoczęła się od zawodu edukacją systemową (przemoc opiekunów dzieci w przedszko-

► lu mojej córki) i poszukiwania alternatywy. Czytając Kena Robinsona, Jespera Juula, Marię Montessori, Janusza Korczaka, poznając pracę Arna Sterna, otwierałam się coraz bardziej na możliwość zmiany. Obserwacja dzieci była dla mnie ogromną inspiracją. Od 2008 roku jestem nauczycielką akademicką – mam więc kontakt ze studentami i studentkami, gotowymi twórcami systemu edukacji. Ciężko jest nawiązać z nimi nieformalny kontakt, zachęcić do horyzontalnej dyskusji, sprawić, by wyszli z pozycji pokornego słuchacza, który zalicza poszczególne zadania na ocenę. Praca z dziećmi była zatem dla mnie ożywieniem, gdyż one nie pozostają obojętne – albo coś robią całymi sobą, albo to zupełnie odrzucają. Nie ma miejsca na letniość czy zachowawczość. Swoją rolę w tym procesie postrzegam jako uruchamiaczki procesu. Jestem osobą usługującą dzieciom, zabezpieczającą cały proces i obserwującą wszystko, co się wydarza podczas jego trwania.

Dlatego tak ogromnie cenię osobę, która od kilkudziesięciu już lat jest najbliższą dziecku obserwując ich nieskrępowaną zabawę malarską. Mówię o prawie stuletnim Arno Sternie, twórcy Malortu, odkrywcy Formulacji. Miałam szczęście i przywilej uczestniczenia w prowadzonym przez niego rocznym kursie. Jest niezwykle radykalny, jednak jego postawa wynika tylko i wyłącznie z imperatywu ocalenia dzieci i dzieciństwa jako prawa do zabawy pozbawionej oceniającego wzroku dorosłego.

Tuż po II wojnie światowej Stern jako pan od rysunku, artysta, zaczął pracować w sierocińcu w Fontenay-aux-Roses. Szybko jednak się zorientował, że to, co jemu przychodzi z tak ogromnym trudem, dla dzieci jest umiejętnością naturalną, której oddają się z pasją i radością. Dlatego poświęcił się ich obserwacji i aktywnej reakcji na nią (kiedy dzieciom brakowało miejsca do rysowania na stołach i miały ochotę stać malując, przyklepał kartki na ścianach). Zauważył powtarzalne formy w znakowaniu dzieci. Zaczął się im przyglądać i badać je. Sprzeciwiał się nazywaniu dziecięcych rysunków bazgrołami, ale także fetysyzowaniu ich, podziwianiu w ich naiwności i dzikości. Oceniane, dzieci tracą radość w tworzeniu.

W sprzyjających warunkach Malortu proces malowania staje się drogą ku wyzwoleniu, nieskrępowanej radości, połączeniem z własną podświadomością, wspaniałą przygodą. *Ślad dziecka wymyka się granicom sztuki* – mówi Stern. Formulacja składa się z trzech etapów: okresu kształtów pierwszych, przez motywowy obrazkowy oraz tropy, aż do kształtów głównych. Wszystkie one powtarzają się zawsze i wszędzie, u wszystkich dzieci. Stern obserwował nie tylko Europejczyków, ale także ludy plemienne, żyjące z dala od cywilizacji, na wszystkich krańcach naszej planety. Jego odkrycie wszędzie tam się potwierdziło. Nie wolno w zabawę malarską ingerować, ona wydarza się każdorazowo, w każdym człowieku, który w nieskrępowany sposób oddaje się malowaniu. Rola dorosłego towarzyszącego w procesie jest usługiwaniem dziecku – przepięcie pinezki, podanie kolejnej kartki, pomoc w umieszczeniu jej na wysokości oczu malującego, zmieszanie farb. Jak sam pisze: *Dziecko nie oczekuje niczego więcej jak tylko potwierdzenia obecności. A dla dorosłego bycie świadkiem tak entuzjastycznych doświadczeń dziecka jest z całą pewnością powiewem życiodajnej świeżości.*

Stern przekazuje swoją wiedzę niezwykle skrupulatnie, nie pozwalając na żadne ustępstwa. Wierzy, że trzeba sprostać wszystkim tym wymaganiom, żeby Formulacja miała szansę się wydarzyć. Są to m.in. pozbawione okien pomieszczenie o określonej wielkości, którego ściany przeznaczone są do przypinania kartek na dowolnej wysokości (wybranej przez malującego), malowanie w pozycji stojącej, umieszczenie pośrodku pomieszczenia stołu malarskiego z farbami i pędzłami (pędzle z odpowiedniego włosia wiewiórczego, farby wykonane z najlepszych składników, które zachowują intensywność koloru), danie dzieciom wyboru wysokości malowania za pomocą stołków tak, aby kartka była zawsze na poziomie ich oczu.

Bardzo szanuję ten radykalizm, bo wynika z wnikliwej obserwacji. Podczas kursu Stern pokazywał nam tysiące prac potwierdzających teorię. Krok po kroku, miesiąc po miesiącu, rok po roku,



„WYSLUCHAJ” (2017) REŻ. ASTRID BUSSINK



„SARHA” (2020) REŻ. JAŚMINA WÓJCİK

rysunki jednego dziecka (skrupulatnie archiwizowane i opisywane przez Sterna, który w swoim archiwum ma kilkaset tysięcy rysunków powstałych w Malorcie od początku jego istnienia) pokazują namacalnie jej sens. Formulacja dotyczy całego życia, nie tylko dzieci. Może przydarzyć się każdemu, w każdej fazie życia. Czyż to nie wspaniałe odkrycie?

KINO HORYZONTALNE

Mając nadal na uwadze pracę z dziećmi, przejdźmy do świata filmu, w którym sytuacja odrobinę się komplikuje. Bardzo cenię holenderskie i skandynawskie dokumenty dla dzieci i młodzieży. Nie unikają trudnych tematów, oswajają z nimi dzieci, mierzą się z nimi. Niektóre mają bardzo ciekawą formę, jak np. „Wysłuchaj” (Luister, 2017) Astrid Bussink – fragmenty rozmów holenderskiego telefonu zaufania dla dzieci przedstawione jako kolaż obrazów. Inne jednak są za bardzo formalne i powtarzalne w swojej strukturze. Czuć w nich dorosłych, którzy je tworzą dla dzieci, i odgórnie wymyślony format, w jaki mają się wpisać. Dlatego bardziej cenię wszystkie przesunięcia i odstępstwa, które są bardzo mocno

SARHA

Dla mnie osobiście równie ważny jak efekt końcowy w postaci gotowego filmu jest cały proces, który do tego powstania prowadzi. I nie ma tu konfliktu tragicznego, wyboru pomiędzy jednym a drugim. Zastanowienie się nad możliwością stworzenia filmu podążającego za dziećmi pojawiło się we mnie podczas rezydencji artystycznej w Palestynie, w 2018 i 2019 roku. Czy można spojrzeć oczami dziecka, ale bardzo dosłownie – po prostu wybierając to, co wybiera ono w danym momencie? Zdziwić się jego zamysłem? Odczuć potrzebę zabawy na środku ulicy lub w środku wyspanych przez innych nieużytków i śmieci? Razem z moim partnerem i operatorem wszystkich moich projektów filmowych postanowiliśmy podążać za naszymi córkami i dokumentować wszystko, co się im przydarzy. Dostroiłiśmy swój rytm do ich rytmu. Czasami nie wychodziliśmy poza najbliższą okolicę naszej dzielnicy w Ramallah, czasami wyprawialiśmy się aż do Hebronu, Betlejem czy Jerycha. Każdego dnia wieczorem nagrywałam wypowiedzi dziewczyn – opowiadały o swoim dniu, co się wydarzyło, jak się bawiły, czym i gdzie, co zaobserwowały. Pytania były otwarte, nie kierunkowały odpowiedzi. Dzięki dzieciom poznaliśmy zupełnie inne oblicze Palestyny. Zachwycały się nieznanymi roślinami, budulcem domów, śpiewem muezina z minaretu, słodką miętową herbatą, targowiskiem. Zauważały także żołnierzy izraelskich na *checkpointach*, ich karabiny, mur i drut kolczasty na jego zwieńczeniu. Dodawały swój komentarz do tych sytuacji. Film „Sarha” (2020) zdobył Stypendium SHORTLISTY na festiwalu Nowe Horyzonty w 2021 roku: *za zachętę do odkrycia w sobie wewnętrzного dziecka, które spogląda na świat w sposób pozbawiony uprzedzeń i stereotypów, a za to pełen wdzięku, otwartości i przenikliwości*. Ta podróż utwierdziła mnie w przekonaniu o potrzebie nakręcenia pełnometrażowego filmu podążającego za dziećmi, konstruowanego właśnie z nimi, nie dla nich. A ponieważ moje córki namiętnie słuchały książki „Król Maciuś Pierwszy” Janusza Korczaka nagranej na audiobooku, pomyśleliśmy ze współscenarzystą, że to świetny punkt wyjścia, książka ważna dla kolejnych pokoleń dzieci. Zaplanowaliśmy warsztatowy proces pracy nad książką – wyjazd z około dwudziestoosobową grupą dzieci poza miasto, wspólne warsztaty z kompozytorem, choreografem. Dostaliśmy stypendium scenariuszowe PISF i... rozpoczęła się pandemia COVID-19.

KRÓL MACIUS

Byłam w tak uprzywilejowanej sytuacji, że mogłam wyjechać z najbliższymi poza miasto, gdzie moje córki spędzały całe dnie w ogrodzie. Odnajdywały tam ukojenie, ale także najlepszą zabawę. Niezwykle intensywnie odczuwały świat roślin i zwierząt komunikując się z nimi naturalnie. Stał się on dla nich wytchnieniem. Rozpoczęliśmy podążanie za nimi z kamerą, obserwowaliśmy ich rozmowy i zabawy. Błoto, gałęzie, trawa, kwiaty, owoce stawały się równoprawnymi bohaterami ich zabaw, w których zanurzały się coraz głębiej. Obserwowały zmiany pór roku, doświadczały mocniej i bardziej świadomie zjawisk atmosferycznych, poznawały zwierzęta zamieszkujące ogród. Wtedy moje dzieci stały się dla mnie przewodniczkami. Nauczyłam się od nich podążania za tym, co się przytrafia, i reagowania na bieżąco. Oddałam kontrolę. Utwierdziło mnie to w przekonaniu o sensie próby spotkań online z grupą dzieci (w którą oczywiście włączone były także moje córki). Punktem wyjścia znowu stała się książka „Król Maciuś Pierwszy”, a pierwszym tematem izolacja młodego króla i izolacja dzieci podczas lockdownu. Wątki z książki (poszukiwanie przyjaciela, zdrada, wojna, niesprawiedliwość, demokracja i jej kruchość, różnica zdań, wielokulturowość) były dla dzieci niezwykle ważne i aktualne. Bardzo lubiły czytanie im książki na głos.

Po tych kilkumiesięcznych spotkaniach online z dziećmi i ekipą (współscenarzystą, kompozytorem, choreografem, producentkami), a także obserwacji moich córek napisaliśmy ze współscenarzystą pierwszy szkic scenariusza „Króla Maciusia” (prod. Pinot Films). Był on oparty na streszczeniu książki opowiedzianym przez moje córki.



To od dorosłych zależy, czy pracując z dziećmi pozostaną w balonie powagi i nimbie dorosłości, czy zrównają wzrok i spojrzą głębiej.

osadzone w pracy z dziećmi, a przede wszystkim w ich obserwacji. „Gabinet cudów” (Cabinet of Wonder, 2020) Susanne Kim wydaje się stworzony właśnie z dziećmi. Bohaterki i bohaterowie dzielą się swoimi uczuciami, problemami, strachami, starając się je przezwyciężyć. Czujemy się zaproszeni do ich świata. Reżyserka wykorzystuje animacje stworzone przez dzieci. Najbardziej jednak podoba mi się tyłówek filmu, kiedy rzeczywistość (i dowcipnie) widać ich współpracę przy tworzeniu efektów.

Niestety, nie znam przykładów rodzimej kinematografii, która tworzona byłaby z dziećmi, a nie dla dzieci. Dominującą formą jest zapraszanie dzieci do wypełnienia wizji osoby dorosłej. Najbardziej wierząc mi się inicjatywy, które są nazywane w pełni dziecięcymi, ale bardzo silnie widać w nich dorosłą wizję dzieciństwa. Niedaleko już do tonu moralizatorskiego i silnie pedagogicznego (czyt. nauczającego) aspektu, który może być drażniący i mało autentyczny. Każdy fałsz jest przez dzieci wychwytywany i traktowany jako nie ich. Oczywiście dzieci, które dostają tylko takie komunikaty, nie są na nie wyczułone i pozwalają sobą manipulować, odczoch konsumując podane treści.



ZEBRANIE REDAKCJI „GAZETY DZIECI”

➤ Kolejnymi etapami pracy developmentowej były warsztaty z grupami dzieci, a także nagrania wyjazdowe (m.in. Suwalszczyzna, Dolny Śląsk, Lubelszczyzna, Pomorze) zabaw grup dzieci. Ważna była różnorodność wiekowa dzieci (6-11 lat). Udawało nam się być dla dzieci niewidzialnymi, ponieważ zupełnie przywykły do obecności kamery w najbliższym otoczeniu. Nikt z nas nie ingerował w ich zabawy. Wystarczyła natura i wyobraźnia.

Warsztaty w listopadzie 2021 roku (w ramach Żywego Muzeum festiwalu Korczak Dzisiaj), stały się manifestem całkowitym, oddaniem głosu i kontroli dzieciom. Odbyły się one w dawnym Domu Sierot Janusza Korczaka i Stefanii Wilczyńskiej, w Ośrodku Badań Korczakianum. Dzieci malowały twarze sobie i nam – współtowarzyszącym dorosłym, przebierały się w dostępne materiały, a następnie kreowały wyimaginowane światy, do których nas zapraszały. Następnie tworzyły hasła i żądania do dorosłych, performowane przez nie ruchem i wyszywane na sztandarach. Była to kosmiczna podróż, w którą zabrały nas dzieci. Wolne, poczuły znaczenie i wagę swoich działań i słów.

Czuję rodzaj wyzwolenia, ale nie mogę tracić czujności i rozsiadać się wygodnie w tym uczuciu, bo wtedy od razu wkracza w tę niezagospodarowaną przestrzeń dorosły, który wszystko generalizuje, pragnie dominacji i jasności, a nawet binarności. Potrzebna jest ciągła uważność, pozwalanie sobie na niezobowiązującą zabawę. Potrzeba zabawy tkwi w nas wszystkich zawsze, niezależnie od wieku. Jest może niewypowiedziana, ale zawsze jest. To ramy społeczne, w jakich funkcjonujemy, nie pozwalają nam na nią, traktując jako niepoważne zajęcie, nie mające w sobie nic wartościowego. A przecież dzieci uczą się poprzez zabawę, mózgi uruchamiają się poprzez nią. Przywykliśmy do nudnej obowiązkowej nauki, która jest wyznacznikiem prawdziwości i dorosłości. Kino to też zabawa dla widza.

ZA KORCZAKIEM

O bliskiej mi postaci – Januszu Korczaku (Henryku Goldszmicie) powinienem napisać w pierwszych zdaniach tego eseju, ale zamiast tego nim zakończę. Jego empatia, radykalizm, sposób podejścia do dziecka są nam dzisiaj bardzo potrzebne. Świat rządony przez prymat siły i pieniądza zdążył do nieuchronnej katastrofy. Dlatego musimy zacząć posługiwać się innymi kategoriami – czuciem, nasłuchem, empatią, czułością, płynnością. Korczak oddał dzieciom podmiotowość, uczył narzędzi reakcji, stawiał na budowanie szczerych i prawdziwych (czytaj: także trudnych) relacji. Były w centrum jego zainteresowań, potrafił się do nich zwracać i z nimi współpracować. Redagowana przez niego wraz z dziećmi gazeta „Mały Przegląd” stała się dla mnie inspiracją do powołania współcześnie „Gazety Dzieci”. Jest to narzędzie emancypacji i oddania dzieciom głosu. Radykalne w swej formie – dzieci nadsyłają listy, rysunki, komiksy, które w niezmienionej formie są potem drukowane w gazecie. Nie poprawiam błędów, nie cenzuruję. Współpracujemy z placówkami kultury, teatrami, festiwalami filmowymi. Dzieci faktycznie mają głos. Dzielą się z czytelnikami i czytelniczkami swoimi problemami, zachwykami, rozterkami. W Polsce powstają latające redakcje „Gazety Dzieci” (m. in. na Podlasiu w Szudziałowie, Krynkach, Choroszcy). Mam nadzieję, że stworzymy miejsce, w którym każde dziecko zostanie wysłuchane i przeczytane.

JAŚMINA WÓJCIK

Autorka jest artystką, reżyserką, pedagogką i aktywistką społeczno-artystyczną. Laureatką m.in. Nagrody Filmowej w konkursie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, PISF i Szkoły Wajdy (2016).

Klątwa córek

IZABELA WILL



„B FOR BOY” (2013) REŻ. CHIKA ANADU: UCHE NWADILI

Jednym z najczęstszych wątków filmów nigeryjskich jest brak potomstwa bądź niemożność spłodzenia potomka płci męskiej. Żeby zrozumieć ten problem, należy przyrzeć się wartościom istotnym dla Nigeryjczyków czy szerzej – mieszkańców Afryki Zachodniej.

Kino nigeryjskie, choć jest stosunkowo słabo znane w Polsce, to zdążyło już na dobre zadomowić się w całej Afryce Subsaharyjskiej i podbija Azję, Północną Amerykę oraz wybrane kraje Europy Zachodniej. Festiwale kina nigeryjskiego były już organizowane w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku czy Los Angeles i wszędzie przyciągały tysiące widzów. O potencjale nigeryjskiego rynku filmowego świadczą liczby. Nigeria zdołała wyprzedzić Indie i zajmuje drugie miejsce na świecie pod względem liczby produkowanych filmów (corocznie powstaje ich tam około trzech tysięcy!), a liczba studiów filmowych oscyluje w granicach siedmiuset. Filmy nigeryjskie mają nie tylko duże znaczenie medialne czy kulturowe, ale również ekonomiczne. Jest to ważna gałąź tamtejszej gospodarki i sprawdzony sposób na osiągnięcie znacznych dochodów, zwłaszcza dla producentów czy aktorów.

AFRICA MAGIC I NOLLYWOOD

Kiedy Nigeria uzyskała niepodległość w 1960 roku, powstawały tam nieliczne filmy przeznaczone do dystrybucji kinowej, które miały charakter moralizatorsko-dydaktyczny. Upadek tego typu produkcji nastąpił pod koniec lat 70., gdy z powodów gospodarczych branża filmowa przestała być wspierana przez państwo. Upowszechnienie, łatwość obsługi i dostępność technologii wideo w latach 80. sprawiły, że film mógł teoretycznie wyprodukować każdy, kto posiadał kamerę, kasety VHS i podstawowe umiejętności obróbki technicznej. Otworzyło to drogę do kariery wielu amatorom, którzy tworząc film, przechodzili jednocześnie przez rodzaj praktycznej szkoły filmowej. Jakość tych eksperymentów nie była najlepsza, ale mankamenty techniczne zupełnie nie przeszkodziły w sukcesie komercyjnym produkcji przeznaczonych na małe ekrany. ▶

ny. Publiczność je pokochała czując, że wreszcie doczekała się obrazów, które przekonująco, co nie znaczy racjonalnie, wyjaśniały genezę problemów społecznych związanych z kryzysem gospodarczym lat 80. Twórcy filmowi odwoływali się bowiem do walki toczonej przez demony zamieszkujące świat nadprzyrodzony i opowiadali o działalności tradycyjnych uzdrowicieli-czarowników, którzy mogli pomóc w zdobyciu przychylności niektórych duchów pod warunkiem złożenia odpowiedniej ofiary.

Ważnymi centrami produkcji filmowej stały się dwa miasta na południu kraju – Lagos i Enugu, a związany z nimi rynek fil-

świadczeniu lub ukończeniu szkół filmowych, grają coraz lepiej, do produkcji wynajmowane są profesjonalne ekipy realizacyjne dysponujące odpowiednim sprzętem, producenci zaczynają szukać różnych form finansowania filmów, by móc realizować bardziej ambitne założenia i uniezależnić się od wymogów stawianych przez *baronów Nollywoodu*, tj. biznesmenów finansujących nigeryjskie produkcje. Doprowadziło to do powstania tzw. *nowego Nollywoodu* – filmów z międzynarodową obsadą, wysokim jak na Nigerię budżetem (osiągającym nawet 1 mln dol.), charakteryzujących się dobrą jakością produkcji przeznaczonych na ekrany kin.



„B FOR BOY”: FRANCES OKEKE, UCHE NWADILI

mowy zaczęto określać mianem Nollywood. Wkrótce etykieta ta przyłgnęła do wszystkich filmów produkowanych na terenie Nigerii. Należy jednak pamiętać, że Nollywood ma swoje warianty regionalne. Ośrodek produkcji filmów w języku hausa [jeden z trzech najważniejszych języków afrykańskich – przyp. red.], znajdujący się na północy kraju, z główną siedzibą w mieście Kano, nazywany jest Kannywoodem. Niektórzy niezależni filmowcy działający na terenie Nigerii odcinają się jednak zarówno od stylizacji filmów nollywoodzkich, jak i komercyjnego podejścia do produkcji filmów charakterystycznego dla Nollywoodu. Zatem określanie całej produkcji filmowej powstającej w Nigerii Nollywoodem pozostaje kwestią dyskusyjną.

Jeszcze pod koniec XX wieku filmy nigeryjskie odtwarzano z kaset VHS, a potem płyt CD i DVD na ekranach domowych telewizorów lub w tzw. salonach wideo znajdujących się na zapleczech sklepów czy punktów usługowych, a nawet w prywatnych domach. Z czasem powstały kanały telewizji cyfrowej (np. Africa Magic) pokazujące tylko i wyłącznie filmy nigeryjskie. Obecnie filmy dostępne są na platformach takich jak Netflix czy IrokoTV, a także w serwisie internetowym YouTube.

W XXI wieku, wraz z rozwojem technologicznym, nastąpiła rozbudowa zaplecza filmowego. Aktorzy, dzięki zdobytemu do-

STANIK Z KOBRY

Filmom nollywoodzkim bliski jest język melodramatu, który rządzi się przesadą i wyolbrzymianiem dylematów moralnych do tego stopnia, że stają się czarno-białe. Dlatego też bohaterowie są wyraziści – dobrzy lub źli, a sposób ich gry jest emocjonalny i egzaltowany. Śmiech, płacz, ból są zawsze skrajne, a przesadna mimika i gesty aktorów nie pozostawiają widzowi złudzeń co do tego, czy bohater jest wściekły, zdumiony czy rozbawiony. Bohaterowie często podnoszą głos i mocno gestykulują. Sceny dramatyczne pokazujące śmierć, strach czy rozpacz są rozciągane w czasie, tak samo jak te obrazujące przeżycia wewnętrzne głównych bohaterów.

Pod względem środków wyrazu filmy nollywoodzkie przypominają latynoamerykańskie telenowele. To właśnie nimi inspirowali się najpierw twórcy nigeryjskich telenowel pokazywanych w telewizji w latach 80., a potem producenci współczesnych filmów. Większość filmów ma dwie albo więcej części. Czasem pierwsza z nich stanowi pełnowartościowy film, a kolejne są tylko dodatkami do niego. Zdarzają się też wielogodzinne produkcje w odcinkach; akcja każdego z nich urywa się w punkcie kulminacyjnym. Innymi cechami zbliżającymi filmy nollywoodzkie do telenowel jest moralizatorstwo, duża liczba przeplatających się

wątków, sceny kręcone głównie w pomieszczeniach i przewaga dialogów nad akcją.

Filmy nollywoodzkie są z reguły kontaminacją różnych gatunków. W każdym z nich pojawiają się elementy filmu akcji, horroru, melodramatu, musicalu, komedii. Można jednak w zależności od miejsca i czasu akcji wyróżnić dwa typy filmów. Jeden obrazuje rzeczywistość współczesnych metropolii, a drugi przenosi akcję w czasy odległe lub do społeczności żyjących tradycyjnie. Ten ostatni typ filmów pretenduje niekiedy do miana historycznego, jednak twórcy nie tyle starają się pokazać konkretne wydarzenia historyczne czy odzwierciedlić życie ludności w czasach przedkolonialnych, ile odwołują się do pewnych stereotypowych wyobrażeń, jakie współcześni Nigeryjczycy mieszkający w mieście mają na temat swojej przeszłości i tradycji. W filmach pojawia się więc lokalny władca, rada starszych lub dworzanie. Społeczność danej wsi czy regionu często ubrana jest w takie same stroje składające się np. z przepasek na biodra, skór zwierzęcych, zwłaszcza lamparcich, oraz ozdób z muszelek kauri, koralu i ptasich piórek. Jak określił to Emeka Nwabueze, filmowiec nigeryjski mieszkający w Ghanie: *Tworzymy nieistniejącą kulturę, nieistniejącą tradycję, coś zupełnie nowego*. I jako przykład podał kobiecie kostium składający się z biustonosza ze skóry kobry, choć w czasach, o których opowiada film, kobiety nie zastrzyżone niczym biustu.

jazdu do rodzinnej wsi męża, kiedy to dostaje ostrzeżenie od swojej teściowej, że jeśli nie urodzi syna, to będzie musiała się pogodzić z obecnością drugiej żony. Teściowa nie może przeboleć, że jej jedyny syn po paru latach małżeństwa nie doczekał się chłopca. By mieć gwarancję zdobycia wnuka, postanawia wyszukać synowi odpowiednią młodą dziewczynę, która w jej mniemaniu na pewno urodzi zdrowego chłopca.

Choć Amaka i jej mąż są małżeństwem partnerskim i mieszkają na co dzień w mieście, z dala od swoich krewnych, to jednak nie mogą uciec przed powszechnym w Nigerii prawem rodziców do kierowania życiem swoich dzieci, nawet dorosłych i niezależnych. Odrzucenie prośb czy nalegań rodziców jest w Nigerii niedopuszczalne bez względu na status materialny czy wyznawaną religię. Niejednokrotnie mężczyzna woli zrezygnować ze swoich planów czy nawet okłamać żonę niż nie spełnić prośby swojej matki. Amaka ma świadomość, że sprzeciw jej męża w sprawie zawarcia związku z kolejną kobietą nie będzie miał znaczenia wobec niezłomnego postanowienia teściowej. Od czasu wizyty w domu teściów Amace towarzyszy nieustanny niepokój, który wkrótce odbija się na jej zdrowiu. Podczas podróży służbowej męża trafia do szpitala, gdzie przedwcześnie rodzi martwe dziecko. Nikomu o tym jednak nie mówi, maskując brak nabrzmiałego brzucha specjalnym workiem. Zdesperowana Amaka trafia na dziewczynę,

W Nigerii tylko syn może przejąć po rodzicach majątek, ziemię, gospodarstwo i opiekę nad członkami wielopokoleniowej rodziny.

BEZDZIETNOŚĆ I BEZSYNNOŚĆ

Jednym z tematów chętnie poruszanych przez twórców nigeryjskich, zarówno związanych z produkcjami nollywoodzkimi, jak i z kinem niezależnym, jest brak potomstwa bądź niemożność spłodzenia potomka płci męskiej. Żeby zrozumieć ważkość tego problemu, należy przyrzeć się wartościom istotnym dla Nigeryjczyków, czy szerzej mieszkańców Afryki Zachodniej.

Jednym z najważniejszych celów życiowych każdego człowieka jest zawarcie związku małżeńskiego, a istotą tego związku jest posiadanie dzieci. Nigeryjczycy nie dopuszczają myśli o możliwości braku potomstwa. Jeśli ze względów zdrowotnych para nie może mieć dzieci, to rozwiązaniem jest poślubienie przez mężczyznę drugiej, a nawet trzeciej żony lub wzięcie na wychowanie dzieci z dalszej rodziny. Zdesperowane małżeństwa często szukają pomocy u różnego rodzaju znachorów, czarowników czy pastorów i są w stanie wiele poświęcić, żeby mieć własne potomstwo. Bezdzietność wiąże się nie tylko ze społecznym ostracyzmem, ale wzbudza podejrzenie o rzucenie uroku, bo utożsamiana jest z czymś nienaturalnym, sprzeciwiającym się boskim czy duchowym prawom. Przyjście na świat każdego dziecka jest witane z ogromną radością, ale szczególnie wypatrywany przez rodziców jest syn, będący gwarantem przetrwania rodziny. W Nigerii małżeństwa są patrylokalne, więc po ślubie żona wyprowadza się do domu swojego męża lub do jego domu rodzinnego. Córka zatem w momencie zamążpójścia odchodzi z domu rodzinnego i pozostawia po sobie pustkę. Jedynie syn może przejąć po rodzicach majątek, ziemię, gospodarstwo oraz opiekę nad członkami wielopokoleniowej rodziny. Należy podkreślić, że w przypadku rozvodu dzieci zawsze pozostają przy ojcu, więc matka niejako nie ma własnych dzieci, a jej rodzice nie mają pełnoprawnych wnuków. Posiadanie samych córek zaburza zatem ciągłość rodziny.

Wokół chęci posiadania syna osnuta jest fabuła dramatu „B for Boy” (2013) wyreżyserowanego przez młodą reżyserkę kina niezależnego Chikę Anadú. Główna bohaterka filmu, Amaka (Uche Nwadii), wydaje się kobietą sukcesu – ma satysfakcjonującą pracę, kochającego męża i kilkuletnią córkę, a na dodatek jest w zaawansowanej ciąży. Czuje się spełniona i szczęśliwa do czasu wy-

która zaszła w niechcianą ciążę i namawia ją na urodzenie i oddanie dziecka. Dziewczyna skuszona wysoką kwotą pieniędzy, które ma otrzymać w zamian za nielegalną transakcję, wyraża zgodę, ale kiedy przychodzi czas rozwiązania, zaczynają nią targać coraz większe wątpliwości co do przekazania syna. Amaka bojąc się, że młoda matka zmieni zdanie, zamiast do szpitala wiezie ją w odosobnionym miejscu. Gdy dziewczyna rodzi dziecko, zabiera je przemocnie nie zważając na protesty. Film kończy scena, w której Amaka wraca samochodem do domu z dzieckiem zdobytym podstępem.

O DZIECKO DO BOGÓW

Problem bezdzietności pojawia się w nollywoodzkiej produkcji „Take me to Jesus” (2008). Reżyser Francis Agu ukazuje konflikt pomiędzy młodym małżeństwem mieszkającym w mieście oraz matką reprezentującą tradycyjne wierzenia i wartości, która chce kontrolować życie swojego syna. Bohaterowie filmu mimo braku przeciwskażeń medycznych wciąż nie mają dzieci, nad czym oboje ubolewają. Główna bohaterka, Abigail, wierzy, że przyczyną takiego stanu rzeczy jest klątwa rzucona przez przodków jej męża. Chce temu zaradzić przy pomocy pastora i członków lokalnego kościoła zielonoświątkowego, do którego regularnie uczęszcza, ale na przeszkodzie stoi mąż, który wyśmiewa żonę uznając jej obawy za przesady, a do członków kościoła odwiedzających Abigail odnosi się z coraz większą wrogością. Zmiana nastawienia dopiero wówczas, gdy dzięki modlitwom żony przezwycięża atak ciężkiej choroby. Od tego momentu życie bohaterów się zmienia. Abigail zachodzi w ciążę, a jej mąż porzuca dotychczasowe zwyczaje – przestaje romansować z kobietami i pić alkohol. Małżeństwo wyrusza do rodzinnej wsi, by za pomocą modlitwy i śpiewu zdjąć klątwę przodków. Gdy wracają do domu i wydaje się, że nic już nie stanie im na drodze do szczęścia, z wizytą przybywa teściowa Abigail. Od momentu przekroczenia progu otwarcie pokazuje swoją niechęć do synowej i robi wszystko, by poróżnić ją z mężem. Pewnej nocy Abigail ma sen, w którym demon o twarzy teściowej chwytą świetlny miecz i przebijają jej ciężarny brzuch. Po przebudzeniu kobieta czuje potworny ból, którego przyczyną okazuje się poronienie. Po jakimś czasie jednak ponownie zachodzi w ciążę,

▶ a kiedy jest już blisko rozwiązania, znów widzi we śnie demony, które chcą uśmiercić jej dziecko. Zaprasza więc do domu członków swojego kościoła, by poprzez wspólną modlitwę odegnąć istoty nadprzyrodzone czyhające na życie dziecka. Zaraz po tym wydarzeniu teściowa wyprowadza się z domu młodego małżeństwa i wraca do rodzinnej wsi. Tam odwiedza czarownika, przy pomocy którego chce unicestwić Abigail, gdyż przedsięwzięte przez nią środki mające doprowadzić do powtórnej utraty ciąży przez synową okazały się bezskuteczne. W dość nieporadnie zrobionej i niezwykle szkiełkowej scenie z użyciem efektów specjalnych widzimy, jak czarownik zostaje zabity kulistym piorunem. Chwilę później ten sam piorun uderza w matkę głównego bohatera, która trafia do szpitala. Tam w skrusze przyznaje się do niecznych czynów, nawraca się na chrześcijaństwo i uzyskuje przebaczenie. Film kończy scena zbiorowa w kościele zielonoświątkowym, podczas której do wspólnoty przyjęte jest nowo narodzone dziecko Abigail.

pojawiają się w szpitalu, że kobieta została porzucona przez swoich krewnych i nie ma dokąd się udać. Opowieść doktora wzrusza Fati do tego stopnia, że postanawia zaopiekować się dziewczyną i adoptować jej niemowlę. Młoda Fulanka mieszka odtąd w domu głównych bohaterów i pracuje tam jako pomoc domowa i opiekunka do dziecka. Fati widzi jednak, że jej adoptowany syn, Sagir, woli spędzać czas ze swoją biologiczną matką niż z nią i stara się za wszelką cenę o swoje własne dziecko. Nie mogąc liczyć na medycynę konwencjonalną udaje się po pomoc do znachorów i czarowników. Jednak zaaplikowane przez nich kuracje doprowadzają do poważnej choroby, a w końcu do śmierci głównej bohaterki.

Bezdzietność, obok poligamii, trójkąta miłosnego, zderzenia tradycji z nowoczesnością czy ingerowania rodziców w losy dorosłych dzieci, jest tematem, z którym identyfikuje się wielu widzów, a sprawdzony temat, nawet jeśli oklepany, jest gwarancją sukcesu filmu. Bezdzietność to wątek obecny również w literatu-



„SANAFAHNA” (2005) REŻ. NURA SHERIFF: AMINU SHARIFF (ZDJ. LEWE), SA'ADIYYA MOHAMMED (ZDJ. PRAWY)

Obrazy z północnej części Nigerii nieco różnią się od produkowanych na południu kraju, gdyż aktorzy mówią w nich niemal wyłącznie w języku hausa, a akcja toczy się zazwyczaj na terenach zdominowanych przez islam, co jest odzwierciedlone w scenografii i strojach aktorów. Jednak tematy nie odbiegają od tych, które znajdziemy w filmach z południowej części kraju. Temat bezdzietności jest obecny m.in. w filmie „Sanafahna” (2005, reż. Nura Sheriff). O problemie braku potomstwa, który nęka parę głównych bohaterów, dowiadujemy się z jednej ze scen retrospektywnych wypełniających znaczną część filmu. Po kilku latach bezskutecznych starań o dzieci bohaterowie decydują się na zrobienie dokładnych badań w szpitalu. Wyniki jednoznacznie wskazują na bezpłodność kobiety, Fati. Jej mąż, Aminu, zataja jednak tę informację przed swoją matką, by ta nie zmusiła go do poślubienia drugiej żony. Po wyjściu ze szpitala twierdzi wręcz, że to on jest bezpłodny. Matka ubolewa nad takim stanem rzeczy, ale godzi się z przeznaczeniem. Główny bohater wyjeżdża w podróż służbową do Nigru, gdzie bierze udział w tradycyjnym konkursie piękności organizowanym przez fulańskich pasterzy, podczas którego kobiety wybierają sobie mężów. Mimo że Aminu jest tylko obserwatorem, a nie uczestnikiem konkursu, zostaje wybrany przez jedną z fulańskich kobiet o imieniu Sanafahna i w pewnym stopniu przymuszony przez lokalną społeczność do małżeństwa. Kiedy fulańska żona Aminu zachodzi w ciążę, ten sprowadza ją do Nigerii. Bohater prosi doktora odbierającego poród, by powiedział jego pierwszej żonie i matce, które w związku z problemami zdrowotnymi matki



rze regionu. Można się o tym przekonać czytając powieść „Zostań ze mną” autorstwa debiutującej nigeryjskiej pisarki Ayòbami Adébáyò. Fabuła powieści przez niektórych krytyków porównywana jest zresztą do nollywoodzkich filmów z uwagą na obecność nagłych zwrotów czy zawieszenia akcji w sytuacji napięcia.

Wydaje się, że pomimo wielu zmian zewnętrznych zachodzących w życiu Nigeryjczyków w związku z postępującą urbanizacją czy globalizacją, podstawowe wartości, takie jak założenie rodziny czy posiadanie potomstwa pozostają niezmiennic. Niezależnie od tego, czy spisane są na kartach powieści, zobrazowane poprzez wyrazistą nollywoodzką estetykę czy też pokazane bardziej subtelnie przez twórców kina niezależnego, będą przyciągać uwagę, wzbudzać empatię i wzruszać zapewne przez wiele najbliższych lat.

IZABELA WILL

Autorka jest afrykanistką, specjalizuje się w językoznawstwie, kulturze i literaturze hausa. Pracuje w Katedrze Języków i Kultur Afryki na Uniwersytecie Warszawskim.

25.

Festiwal Filmu Muzyki Malarstwa

Lato z Muzami

Nowogard 11-17 lipca 2022



www.festiwal.ndk.pl

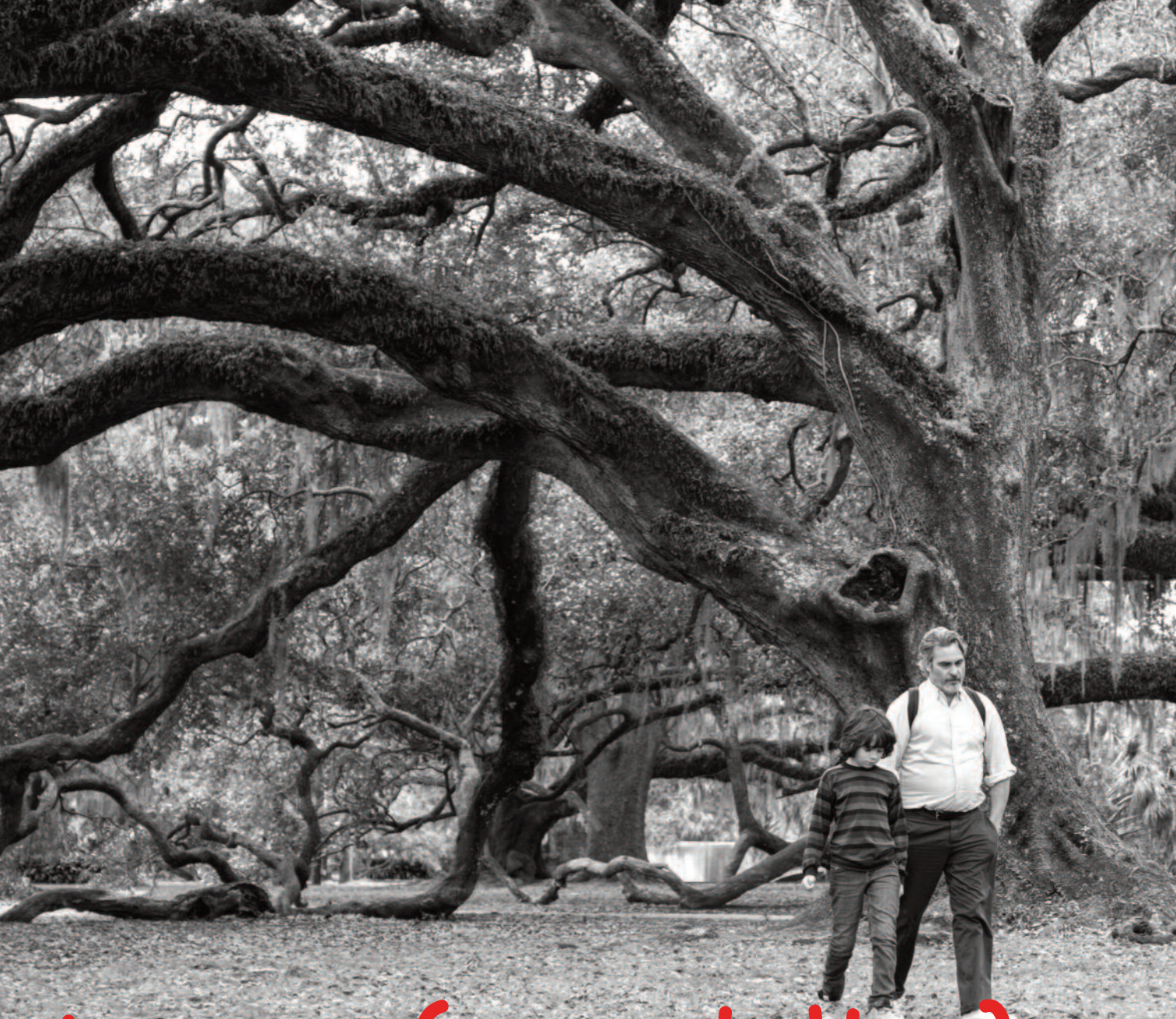
25 LAT
Festiwalu
Lato z Muzami
w Nowogardzie
1997-2022



25 festiwal
LATO
z muzami
WARSZAWA 11-17 lipca 2022



50 LAT
Nowogardzkiego
Dому Kultury
1972-2022



Kino (nie tylko) dla dzieci

DARIA SIENKIEWICZ

Jaki obraz dziecka kreśli kino dla dorosłych? Czy jest on tożsamy z tym z kina rodzinnego lub kina dla najmłodszych? Kto potrafi rozmawiać z dziećmi o sprawach ważnych bez zadęcia, bawić nie infantylizując młodego widza?



„C'MON C'MON” (2021) REŻ. MIKE MILLS:
WOODY NORMAN, JOAQUIN PHOENIX

Dzieciaki podbijają kinowy ekran – bywają nieokielznanym żywiołem, detektywami na tropie przygody czy małymi dorosłymi zmuszonymi do konfrontacji z prozą życia. Podejście do młodego widza w najnowszym kinie fabularnym dynamicznie się zmienia, choć nadal dominują filmy z dwóch kontrastujących ze sobą nurtów. W mainstreamie króluje kino przygodowe i rodzinne, które ma zaspokoić dziecięcą ciekawość, a seans zamienić w spielbergowską podróż pełną niespodzianek. Zazwyczaj film zwieńczony jest *happy endem* lub szlachetnym morałem – dobro zwycięża nad złem, a rodzice towarzyszący dzieciom w kinie, z na wpół przymkniętymi oczami, stwierdzają, że obraz był przyjemny (ba, może nawet wywołał na ich twarzy nostalgiczny uśmiech). Nie jest to kino zbyt wymagające ani od jednych, ani od drugich. Z drugiej strony, coraz częściej pojawiają się produkcje ambitniejsze i bardziej zdywersyfikowane pod względem docelowej publiczności – filmy dla ciekawych świata dzieci, dojrzewających nastolatków i dorosłych w każdym wieku. Angażują emocjonalnie, oscylują wokół tematów uniwersalnych, a co



„BABY BUMP” (2015) REŻ. KUBA CZEKAJ: KACPER OLSZEWSKI

najważniejsze – traktują młodego widza z szacunkiem i zaufaniem, jako odbiorcę inteligentnego i chcącego się rozwijać.

SŁODKO-GORZKIE BAJKI

Mocny głos w tej dyskusji zabrał Mike Mills w filmie „C'mon C'mon” (2021), tragikomedii, którą można określić mianem *kina dla każdego*. Reżyser ilustruje naturalny cykl ludzkiego życia, nie obawiając się dotykania spraw trudnych – sporów rodzinnych, utraty zdrowia czy niezaspokojonej potrzeby miłości – które przecież najmłodszych też dotyczą. Różnice między światem dzieci a dorosłych są wyraźne, jednak 9-letni Jesse jest już na tyle duży, by wiedzieć, że są one ze sobą nierozzerwalnie połączone. Przy okazji premiery pisałam: *Mills oddaje głos młodemu pokoleniu, jednocześnie mówiąc wprost, że jako dorośli wyzbyliśmy się umiejętności uważnego słuchania. Po raz kolejny udowadnia, że życie bywa słodko-gorzka bajką opartą na faktach – pełną zawodów, wzruszeń i życiowych dylematów. W „C'mon C'mon” troski i smutki są najzwyczajniej zwyczajne – dlatego historia dziennikarza radiowego i jego małego siostrzeńca urzeka, skłania do refleksji, bijąc na głowę produkcje powstające bezpośrednio na gruncie kina rodzinnego, mimo że film Millsa kinem rodzinnym sensu stricto nie jest.*

Podobnie jak dzieło Kennetha Branagha, który w „Belfascie” (2021) daje przykład innym twórcom, jak opowiadać historię bystrym i wrażliwym okiem dziecka. Mimo wszechobecnego zła i eskalującej przemocy, film emanuje nostalgiczną niewinnością, którą zawdzięczamy małemu Buddy'emu – zafascynowanemu magią wielkiego ekranu szkolnemu prymusowi, który na co dzień zmaga się ze swoimi dziecięco-nastoletnimi problemami. Chłopiec prowadzi widza przez dylematy dorosłych z zupełnie innej perspektywy – z pewną dozą ciekawości, ale jednak zachowując dystans. Zadurzenie się w koleżance z klasy i wahanie nad wyznaniem jej uczuć wydaje mu się przecież egzystencjalnie większą bolączką niż kłótnie rodziców i zamieszki w mieście, które z dnia na dzień wprowadzają chaos do idyllicznego dzieciństwa chłopca. Polityczno-religijny konflikt rozgrywający się w Belfascie zdaje mu się niezrozumiały, bezsensowny, ale i nieco ekscytujący. Rozterki rodziców na temat przeprowadzki, nastrojów politycznych czy ciągłej nieobecności ojca można przecież łatwo rozwiązać: wystarczy, że tata zmieni pracę, sąsiedzi podadzą sobie rękę na zgodę, a pomysł o porzuceniu rodzinnego miasta po prostu zniknie – życie nie jest jednak takie proste. Paradoksalnie, dorośli w filmie Branagha często zachowują się jak dzieci. Matka trzaska słuchawką, kłócąc się z ojcem na odległość, a kolejne problemy pojawiają się jak gryz- ▶



„BELFAST” (2021) REŻ. KENNETH BRANAGH: CAITRÍONA BALFE, JUDE HILL



„THE FLORIDA PROJECT” (2017) REŻ. SEAN BAKER: CHRISTOPHER RIVERA, BROOKLYNN PRINCE, VALERIA COTTO

by po deszczu. Bez troski styl bycia Buddy’ego i jego pełna czułości relacja z dziadkami to kwintesencja ciepła bijącego z „Belfastu”, który mimo dozy kiczu i sentymentalizmu idealnie łączy w sobie przekaz zarówno dla dzieci, jak i dorosłych.

Prozie życia nadaje pastelowe kolory Sean Baker, który mimo że nie jest twórcą kojarzącym się z kinem dziecięcym, doskonale potrafi się z młodym widzem porozumieć. Budzący sensację w Cannes „The Florida Project” (2017) dysfunkcyjnemu światu dorosłych nadaje słodkawy smak czekoladowych lodów. Dziecięca kraina Moonee, Jancey i Scooty’ego skupia się tutaj na pozytywach i kolorowych szczegółach – dla sześciolatnich dzieciaków ważny jest nieograniczony dostęp do słodkości, bez troski eskapady na safari i leniwe włóczenie się po dzielnicę w poszukiwaniu nowych bodźców. Osiedlowa dzieciarnia nieustannie coś kombinuje i rozrabia w imię maksymy: zasady są po to, żeby je łamać. W opowieści Bakera niekwestionowana spontaniczność małych naturzyczków urzeknie najbardziej oschłego widza, nawet takiego, który za dziećmi, delikatnie mówiąc, nie przepada. Psoty pozwalają dzieciakom zabić czas leniwo mijający na Florydzie, a ich łobuzerstwo to naturalny wyraz niepohamowanej chęci eksplorowania tego, co nieznanne. Matka Moonee żyje pod presją braku pieniędzy na czynsz, ciągłej groźby eksmisji z taniego motelu i widma rychłej interwencji opieki społecznej. Te problemy realnie nie szkodzą jednak małym bohaterom, bo są to w końcu *problemy dorosłych*. Puste kieszenie to dla dziewczynki nie powód do zmartwień, skoro zawsze można naciągnąć naiwnych turystów na napiwek. Baker wyznaje tutaj to samo motto, co młodziutka matka bohaterki – dzieci nie powinny dostrzegać trudów i nie szczęść prawdziwego życia, dzieciństwo powinno być sielanką, nawet jeśli ma być to sielanka ubrana w pastelowe kłamstwa o słodko-mdłym posmaku świderków.

ANIOŁKI HITLERA

Dojrzałe traktuje młodą widownię Céline Sciamma, która w „Małej mamie” (2021) przemycia głęboko poruszające refleksje o życiu i śmierci widzianej okiem ośmiolatniej Nelly. Dziewczynka, która niedawno straciła babcię, zaprzyjaźnia się z ludzko podobną do niej nieznaną, która nosi imię jej matki. Być może spotkanie z dziecięcą wersją jej mamy jest efektem magicznego zapętlenia w czasie lub jedynie efektem bogatej wyobraźni – tego nie wiemy. Widzimy jednak, jak ośmiolatki nawiązują wzruszającą przyjaźń, której żelazne więzi pozostaną w sercu Nelly już na zawsze. Uniwersalna i prosta w przekazie, a bogata w odbiorze – „Mała mama” to kwintesencja wartościowego kina dla młodego widza.

Motywy wymyślonego przyjaciela, lecz w komediowo-absurdalnym sosie, serwuje również Taika Waititi w „Jojo Rabbit” (2019),



„MAŁA MAMA” (2021) REŻ. CÉLINE SCIAMMA: JOSÉPHINE SANZ, GABRIELLE SANZ

który jest mieszanką dramatu, komedii i filmu wojennego. 10-letni Jojo szuka męskiego autorytetu i odnajduje go w na pół wyimaginowanym towarzyszu, Adolfie Hitlerze. I mimo że losy niemieckiego chłopca szkolącego się w gronie Hitlerjugend mogą na pierwszy rzut oka nie wydawać się bliskie współczesnemu młodemu widzowi, „Jojo Rabbit” przybliżyła stare jak świat, dobrze znane i rodzicom, i dzieciom rozterki dorastania. Nierozumne poszukiwanie silnej figury ojca w zbrodniarzu wojennym czy opowiadanie niedorzecznych mitów o żydowskiej społeczności to nic innego jak wyraz tęsknoty za pełną, kochającą rodziną. A także pierwsze próby kreacji własnego światopoglądu i samodzielnego odkrywania różnic między dobrem a złem. Waititi przypomina, że dzieciństwo to nie tylko mityczny błogostan. Każde młode pokolenie stoi przed jakimś trudnym wyborem, doświadcza strat i popełnia błędy – kino powinno o tym pamiętać.

Doskonale tego świadoma jest niemiecka reżyserka Nora Fingscheidt. Młoda protagonistka „Błędnego systemu” (2019) sprawia nie małe kłopoty dorosłym. Jednak jej buntownicze zachowanie to nie kaprys dojrzewania, lecz forma błagania o uwagę i czułość bliższych. 9-letnia Benni o niebiańskiej aparycji i diabelskim temperamencie traktowana jest przez dorosłych jak anomalia i tytułowy błąd systemu. Lekarze stawiają najróżniejsze diagnozy, wychowawcy próbują nowoczesnych metod resocjalizacji, a jednak nikt nie zauważa, że dziewczynka najbardziej potrzebuje po prostu matczynej miłości. Paradoks tkwi w tym, że Benni nie jest systemową usterką, lecz naprawdę stanowi jej ofiarę. Mimo że film No-



Dzieciństwo to nie tylko mityczny błogostan. Każde młode pokolenie stoi przed jakimś trudnym wyborem, doświadcza straty i popełnia błędy.

t.n. DZIECIŃCADA: Dziecko na ekranie

Stąd do Oblivio” (2019) Tomasza Szafrąńskiego historia ugina się pod ciężarem kiczowatej otoczki i przerysowanych portretów dorosłych. Widać widowiskowy sznyt gatunkowy, lecz niestety twórcy stawiają kolorową warstwę wizualną ponad sensem fabularnej opowieści. Raz wieje patosem i depresją, a raz *cringe’em* i absurdem – w polskim kinie dla dzieci niełatwo o złoty środek. Do niewymuszonej lekkości i przebojowości w stylu „Małej Miss” (2006) Jonathana Daytona i Valerie Faris jeszcze nam trochę brakuje.

Z kolei „Baby bump” (2015) mimo wyrazistego smaku grzanki z dżemem truskawkowym nie jest typowym filmem dla młodych widzów. Kuba Czekaj żonglując naprzemiennie abstrakcją i dosłownościami przedstawia obraz bolesnego dojrzewania, które wywraca do góry nogami życie 11-letniego Mickeya.

Surrealistyczna synteza warstwy animowanej z rzeczywistą symbolizuje zderzenie dzieciństwa z niezrozumiałym i nieco obrzydliwym dla chłopca światem dorosłych. Pierwsze seksualne fascynacje i związane z nimi nastoletnie kompleksy to temat, któ-



„BŁĄD SYSTEMU” (2019) REŻ. NORA FINGSCHIEDT: HELENA ZENGEL

ry Fingscheidt skierowany jest do nieco starszej widowni, historia porzuconej i niekochanej bohaterki to temat, z którym mógłby się utożsamiać niejeden młody widz. Agresywne zachowania, przekleństwa i skłonności do manipulacji – to wszystko u Benni nie wzięło się znikąd, dysfunkcyjność zawdzięcza dorosłym.

MASZYŃKA DO PRZYTULANIA?

Polscy twórcy kina przygodowego również starają się burzyć mit idyllicznego dzieciństwa, jednak nie do końca im to wychodzi. Marta Karwowska w „Tarapatach” (2017) punktem wyjścia historii 12-letniej Julki czyni rozczarowanie, jakiego dziewczynka doznaje, gdy nieobecni rodzice wystawiają ją do wiatru. Zamiast pojechać na wakacje do Kanady, Julka trafia do niesympatycznej ciotki, z którą nie łączą jej dobre relacje. Na pierwszy rzut oka obraz Karwowskiej wydaje się emocjonalnie dojrzały, ale ostatecznie za mocno uderza w melodramatyczny ton. W efekcie film przypomina bardziej pełen goryczy i smutków dramat niż epickie kino nowej przygody – jakby reżyserka nie do końca mogła się zdecydować, jaki film chce zrobić.

„Tarapaty” są za poważne i zbyt czarno-białe jak na ekscytującą opowieść o zaginionym skarbie, a z kolei we „Władcach przygód.

regu w polskich filmach dla młodej publiczności nadal brakuje. W końcu poszukiwanie swojej psychofizycznej tożsamości to kluczowe dylematy dorastających widzów. Bezpretensjonalnie ujął to Jonah Hill w „Najlepszych latach” (2018), kreśląc dojrzewanie 13-letniego Stevie’ego, którego nastoletnie perypetie są równie dynamiczne jak jazda na deskorolce. Chłopak zanurza się w najtisisową krainę bez troski, nawiązując relacje ze starszymi skejtami, którzy uczą go, jak łamać moralne i społeczne przykazania.

Jak mówił Michał Oleszczyk na II Forum Krytyki Filmowej *kino to nie tylko kójca maszynka do przytulania*. Filmy powinny nie tylko oferować ucieczkę od rzeczywistości, ale też zachęcać widza – nawet młodego – do wyjścia ze strefy komfortu i stawiania poważniejszych pytań.

Szukanie swojego miejsca w czasach, gdy wszystko jest online i na pokaz, zmiany klimatyczne, konflikty wojenne czy widmo kolejnych pandemicznych lockdownów – to tylko niektóre problemy, dotyczące dziś młode pokolenie. Czy dziecięce kino im podoła? Tak, jeśli tylko będzie uważnie słuchać, co młodzi widzowie mają mu do powiedzenia.

DARIA SIENKIEWICZ

32

HISTORIA ZWIERCIADEŁA
PIOTR PŁAWUSZEWSKI

38

**MIĘDZY GATUNKAMI,
MIĘDZY SPRZECZNOŚCIAMI**
WOJCIECH TUTAJ

44

**JONAS MEKAS WYCHODZI
Z KINA**
ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

48

PRZEMOC I DYSTANS
BARTOSZ ŻURAWIECKI

HISTORIA

PIOTR PŁAWUSZEWSKI

Na 41. Koszalińskim Festiwalu Debiutów „Młodzi i Film” pojawi się nowy konkurs „Na dłuższą metę. Debiut dokumentalny”. Z tej okazji wracamy pamięcią do najlepszych polskich przykładów długiej formy w tym gatunku filmowym.



„JAK ŻYĆ” (1977) REŻ. MARCEL ŁOZIŃSKI

Polski film dokumentalny, ale pełnometrażowy – czy to w ogóle temat? Może to tylko kwestia policzonych z zegarkiem w rękę minut, ważnych dla układającego festiwalowy program czy telewizyjną ramówkę, niekoniecznie jednak – jako pewna liczba – istotnych dla widza czy badacza kina. Innymi słowy: co naprawdę miałyby być niebiałego w tym, iż jeden dokument trwa minut 20, a inny 70? Niebiałego w takim sensie, że po projekcji czujemy potrzebę zanotowania w jednej linijce, wcale nie żartując, *ten film był piękny, mądry i długi*.

PROBLEMY

By nie ułatwiać sobie zadania, zacznijmy od spiętrzenia problemów. Pierwszy to sprawa bazowa, mianowicie – dokument pełnometrażowy, czyli trwający...? Oczywiście, mniej nas w tym momencie przejmuje, że spore rozbieżności dają o sobie znać w skali

międzynarodowej (na festiwalu w Cannes dolną granicę dla pełnego metrażu stanowi 60 minut, za oceanem zaś – gdy mowa o nagrodzie Oscara za pełnometrażowy dokument – to minut tylko 40). Zawężenie spojrzenia do polskiej kinematografii niewiele ułatwia, jeśliby na przykład sięgnąć po PISF-owską listę definicji, w której ramach hasło *filmy pełnometrażowe* definiuje się tak: *filmy fabularne, animowane i dokumentalne o czasie projekcji przekraczającym 70 minut*. Skok w przeszłość, do roku 1962 i drugiego wydania „Małego abecadła filmu i telewizji” Lecha Pijanowskiego – na stronie 78, między hasłami *melodramat* i *miasteczko filmowe*, znajduje się definicja *metrażu*. W Polsce, pisze autor, utwór pełnometrażowy trwa dłużej niż 55 minut. Szlakiem definicji i rozbieżności między nimi można wędrować jeszcze długo, pomocnego materiału nie brakuje. Oto jednak sprawa ważniejsza od różnic między liczbami: nawet tak najskromniej naszkicowany

ZWIERCIADŁA



„PRÓBA MATERII” (1981) REŻ. KAZIMIERZ KARABASZ

obrazek terażniejszości i przeszłości nie fałszuje znamienego faktu, iż choćby intuicyjne rozumienie w Polsce pełnometrażowego dokumentu podąża w kierunku wydłużania go, nie odwrotnie. To ważne, kryje się bowiem za tym niewinnie brzmiącym sprostowaniem kolejny (szczęśliwie – nietuzinkowy) problem.

Spójrzmy: pierwsze dekady polskiego kina to czas, kiedy dzieła niefikcyjne rzadko określano mianem dokumentów, zazwyczaj posługując się wiele mówiącym zastępnikiem: *film krótki*. To krótki metraż dokumentalny wiedzie prym w latach zaraz powojennych, ale i w dekadzie lat 50. (najdłuższe tytuły *wiosny polskiego filmu*, jak o dziełach *czarnej serii* pisała z entuzjazmem Agnieszka Osiecka, trwały 16 minut). Najistotniejsze i tak czekało dopiero za rogiem – w latach 60. wznosimy się na wyżyny artystyczne; pod okiem kamer Kazimierza Karabasza, Jana Łomnickiego, Jerzego Hoffmana, Edwarda Skórzewskiego, Danuty Halladin czy Władysława Ślesickiego kiełkuje i rozkwita dorobek, który zbiorczo zaczęto niekiedy nazywać *polską szkołą dokumentu*. Wiele w tej ekranowej szkole różnych przedmiotów, kursów czy specjalizacji, ale i wspólny mianownik rysuje się wyraźnie. *Znakiem*

*rozpoznawczym „polskiej szkoły dokumentu” stał się krótkometrażowy film... – zaczyna charakterystykę zjawiska jego badacz, Mikołaj Jazdon. Ciąg dalszy zdania też jest ciekawy, nam wystarczy teraz jego początek, niejako przesądający. Dla pewności niech wypowie się również praktyk: Szkoła lapidarności i kondensacji (choć do końca pozostałem gadułą!) – napisał o dokumencie lat 60. jego wspomniany mistrz, Władysław Ślesicki, czyli gaduła, którego najdłuższe dzieło spod znaku kina faktów, „Zanim opadną liście” (1964), trwało 28 minut. To silne skojarzenie – klasyczny polski dokument jest dokumentem krótkim – w zasadzie nigdy nie odeszło do lamusa. Kiedy w 2016 roku 12 ekspertów (związanych z krytyką, obiegiem festiwalowym, nauką itd.) poproszono o wskazanie 10 najważniejszych tytułów z historii polskiego filmu *non-fiction*, to wśród 120 tytułów dokument trwający przynajmniej ponad godzinę pojawił się 13 razy. W wyłonionej finale pierwszej dziesiątce tak rozumianego pełnego metrażu nie było żadnego. Zatem: polski film dokumentalny, ale pełnometrażowy – czy to w ogóle temat? Ależ tak – lecz przy pełnej świadomości tego, co powyżej.*





„PAMIĘĆ” (1985) REŻ. KAZIMIERZ KARABASZ



„PRZEWODNIK” (1984)
REŻ. TOMASZ ZYGADŁO

W PRZESZŁOŚĆ

Możliwe jest podejście bardziej faktograficzne, każące zanotować, że to w XXI wieku długi polski dokument (nierzadko ponadgodzinny) coraz wyraźniej zaznacza swoją obecność. Goszczą go festiwale, trafia do telewizji, serwisów VOD, niekiedy również do dystrybucji kinowej, po prostu jako autonomiczny element repertuaru. Tego wątku rozwijać jednak nie zamierzam, bo i w ogóle chciałbym opuścić współczesność. W niej, jako się rzekło, polski dokument pełnometrażowy znalazł własne miejsce, spełniając zresztą tym samym pewną przepowiednię. *Cały ten nurt twórczy będzie trwał, rozwijał się i owocował z pewnością coraz bardziej oficie* – słowa te zapisał cytowany już Lech Pijanowski, a uczynił to na łamach „Kina” w 1969 roku. Swój tekst, zatytułowany „Druga polska kinematografia”, poświęcił tym krajowym dokumentom, które w latach 1964-1969 wykroczyły metrażowo ponad 30 minut. Jakże charakterystyczne: dla Pijanowskiego już ta granica wyznaczała ciężenie ku filmowi długiemu; z naszej (powtórzę: pojmowanej choćby intuicyjnie) perspektywy wpisałoby się w ramę pełnometrażowego dokumentu ledwie kilka tytułów z „Kinowego” tekstu, tych najdłuższych. To jednak wystarczy, by sformułować myśl pewnie przeczuwaną, ciągle jednak wartą wyrażenia: nawet jeśli w mniejszym czy większym stopniu XX wiek przypisywał mu rolę wyjątku potwierdzającego regułę, to pełny metraż dokumentalny jest w naszym kinie od zawsze. Niekiedy, patrząc wstecz, trzeba go szukać prawie pod mikroskopem – wówczas z powojennych lat wyłuskuje się np. monumentalne, 81-minutowe dzieło Jerzego Bossaka i Jorisa Ivensa „Pokój zdobędzie świat” (1951). Innym razem pozostawione tropy są wyraźniejsze, czego ciekawym przykładem są lata 80. i takie między innymi filmy, jak wkraczająca w aurę jarocińskiego festiwalu muzycznego „Fala” Piotra Łazarkiewicza (1986, 79 minut) czy „Przewodnik” Tomasza Zygadły (1984, 109 minut), odmalowany z wyjątkowym wyczu-

ciem portret Piotra Skrzyneckiego, legendy Piwnicy pod Baranami. Pozostajemy w tej przeszłości, już jednak nie tylko dla wniosków historyczno-faktograficznych. Chciałoby się bowiem sprawdzić, czy dokument pełnometrażowy w Polsce był, ale też (w obliczu pozytywnej konkluzji) – *jaki* był. Jak skorzystali z niego ci, którzy, rozglądając się wokół siebie, mieli tak niewiele punktów odniesienia, a mimo to swoje dokumentalne koncepty postanowili pomieścić w – pisząc za Czesławem Miłoszem – *formie bardziej pojemnej*. Dlaczego? Czy same dzieła potwierdzają zasadność podjętej decyzji? Ograniczmy się do ledwie kilku przykładów, oczywiście niejedynych, o których można by tu wspomnieć, ale z pewnością wyrazistych, skłaniających do pytań – jakkolwiek szumnie to zabrzmie – o filozofię tworzenia.

POD POWIERZCHNIĄ

W roku 1976 Marcel Łoziński wydawał się nie tylko wybitnie uzdolnionym, ale i wiernym uczniem szkoły krótkiego metrażu. Właśnie zaprezentował trwający 6 minut „Film nr 1650”, rok wcześniej odbyła się premiera pamiętnego, również 6-minutowego „Króla”. To, rzecz jasna, przypadki graniczne, ale przecież wcześniej, przez około dekadę reżyserowania, dokument Łozińskiego tylko raz przekroczył długość 20 minut. Wspomniany rok 1976 wiele miał w tym względzie zmienić – latem, na organizowanym przez Związek Socjalistycznej Młodzieży Polskiej obozie dla młodych małżeństw, reżyser rozpoczął zdjęcia do filmu (wówczas) krótkometrażowego. *Szybko zorientowaliśmy się, że znaleźliśmy materiał na coś większego* – powie później reżyser, dodając od razu, że nie było żadnych szans, by producent, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, zaakceptował szybko zmodyfikowany scenariusz, tym razem już dzieła pełnometrażowego. Ono jednak – pod tytułem „Jak żyć” (1977) – powstaje, z pomocą szybko reagującego



„FALA” (1986) REŻ. PIOTR ŁAZARKIEWICZ

Długi czas ekranowy wydaje się potrzebny, by w sposób nie gwałtowny czy otwarcie narzucony, lecz jakby ukryty pod powierzchnią zdarzeń pokierować naszym odbiorem.

Andrzeja Wajdy, który z ramienia Zespołu Filmowego X użycza dodatkowej taśmy, zaś Zespół staje się koproducentem finalnie 83-minutowego dzieła. W zasadzie: arcydzieła. Bo *tym czymś* większym, co zobaczył Łoziński na wakacyjnym obozie w Borcach, był PRL lat 70. w pigułce – bardzo gorzkiej, wypełnionej wzajemną nieufnością, kreującej klimat sprzyjający donosicielstwu, wreszcie zaś: brutalnie reagującej na gesty nonkonformizmu. A wszystko to pod letnim rozgrzanym niebem lub w przyjemnym chłódzie mazurskiego wieczoru. Długi czas ekranowy wydaje się potrzebny, by w sposób nie gwałtowny czy otwarcie narzucony, lecz jakby ukryty pod powierzchnią zdarzeń pokierować naszym odbiorem. Od wrażenia, iż „Jak żyć” to tragikomedialna osnuta wokół małżeńskich bojów o pralkę, po rosnące poczucie grozy – gdy nadciąga myśl, że udało się Łozińskiemu powiedzieć coś ważnego o ludzkiej naturze. Przytomnie dostrzegł to także cenzor, bo dokument powędrował na półkę. Wiele mówiąca ciekawostka: gdy „Jak żyć” pojawił się w roku 1981 na moment w kinach, asekuracyjnie anonsovane będzie jako film fabularny.

RAMKA – RAMA

Z zupełnie innych założeń, decydując się na pełny metraż, musiał wychodzić Kazimierz Karabasz. Dla wielu – niekwestionowany mistrz krótkiej formy, a z opinią tą, mając w pamięci „Muzykantów” (1960, 9 minut), „Pierwszy krok” (1962, 11 minut) czy „Punkt widzenia” (1974, 17 minut), nie sposób polemizować. Zgoda, tyle że Karabasz był twórcą poszukującym, otwarcie (jak w filmie „Na progu”, 1965) dzielącym się wątpliwościami na temat swego reżyserskiego fachu. Po latach, gdy spogląda się na ten wy-

jątkowy dorobek, z pełną ostrością widać sondowanie nie tylko metod patrzenia czy słuchania w dokumencie, ale też *wymierzania* go. Skutek tego taki, że niezależnie od przyłożonych kryteriów (bardziej współczesnych lub historycznych) znajdzie się w filmografii Kazimierza Karabasza przykład każdego metrażu. Z tym najdłuższym – w postaci „Próby materii” (1981, 82 minuty) i „Pamięci” (1985, 92 minuty) – warto się spotkać co najmniej z 2 powodów. Pierwszy jest taki, że to mocno zapomniany rozdział tej twórczości (ginący w cieniu przede wszystkim kanonicznych dzieł reżysera z lat 60.). Powód drugi – oba tytuły to wymagające w odbiorze, proszące o skupienie, ale ostatecznie niebagatelne lekcje dokumentu, właśnie długiego. Poświęćmy chwilę „Próbie materii”. Zaczyna się od zaśpiewanej przez Jana Wołka ballady, potem zza kadru słychać samego Karabasza, który, po kilku zdaniach od siebie, cytuje 3 osoby – publicystę, poetę i socjologa. Notujemy więc jakby 5 głosów, każdy w innej poetyce. Tłem dla nich wszystkich zdążyły być na ekranie setki ludzi, spieszących dokąds przejęciem podziemnym, przechylonych w znudzeniu przez barierkę, czekających cierpliwie na tramwaj, wspinających się po schodach lub schodzących nimi. Pojawia się plansza z tytułem, patrzymy na zegarek: nie minęły jeszcze 4 minuty filmu. Filmu, w którym przez pryzmat 3 pokoleń mieszkańców warszawskiej Woli reżyser próbował odpowiedzieć na pytanie (pada ono zza ekranu): *jacy jesteśmy dziś, w roku 1981?* Ale jeszcze ważniejsze zdanie jest do wyczytania z planszy, która pojawia się zaraz za tytułową: (...) *Spróbujemy zrobić to, co potrafi biolog: dostrzec w kropli, jakie jest życie w rzece...* Otóż to – spróbujemy, tylko i aż tyle. Poprzez skomponowaną na stole montażowym symfonię sytuacji, twarzy i głosów (uczniów zawodówki, anonimowych alkoholików, członków zakładowej Solidarności, kasjerek PKO itd.) wykonamy ryzykowną, z góry skazaną na niedokończenie i fragmentaryczność, próbę wielkiego portretu. W małej ramce się nie zmieści, tu trzeba zaryzykować formę znacznie większą. *Rezultat i tak jest często niepewny* – pisze Karabasz (w książce „Odczytać czas”) właśnie o pełnometrażowym dokumencie. Bardzo autorskim, będącym znakiem mierzenia się z rzeczywistością, która w tym samym stopniu do siebie przyciąga, co przytłacza swym ogromem i skomplikowaniem.





„ZŁOTA RYBKA” (2008) REŻ. TOMASZ WOLSKI

W KONKURSIE PEŁNOMETRAŻOWYCH DEBIUTÓW DOKUMENTALNYCH 41. FESTIWALU „MŁODZI I FILM” STARTUJĄ:

- **Boylesque** reż. Bogna Kowalczyk
- **Bóg i wojownicy lunaparków** reż. Bartłomiej Żmuda
- **Bukolika** reż. Karol Pałka
- **Furia** reż. Krzysztof Kasior
- **Już tu nie wrócę** reż. Mikołaj Lizut
- **Lombard** reż. Łukasz Kowalski
- **Sfora** reż. Tadeusz Chudy
- **Silent Love** reż. Marek Kozakiewicz
- **Spacer z aniołami** reż. Tomasz Wysokiński
- **Stado** reż. Monika Kotecka i Karolina Poryżała
- **Tylko wiatr** reż. Zofia Kowalewska



„NIENORMALNI” (1990) REŻ. JACEK BŁAWUT

► POTRZEBA CZASU

Raz jeszcze przyglądamy się planszy z napisem – ani jednak tytułowej, ani zdradzającej, kto film stworzył. Bo już w pierwszej sekundzie „Nienormalnych” (1990, 75 minut) Jacka Bławuta inny komunikat okazuje się najważniejszy: *Film jest dedykowany rodzicom i opiekunom dzieci specjalnej troski*. Na pierwszy rzut oka trudno odnaleźć jakikolwiek związek między tym zdaniem a kwestią metrażu dokumentalnego, ale on chyba naprawdę istnieje. Zanim spróbujemy ująć go w słowa, zapiszmy dla porządku, że „Nienormalni” to sceny z życia mieszkańców ośrodka dla dzieci upośledzonych umysłowo. Raczej właśnie sceny niż wyraźnie nakreślona historia, choć tę ostatnią da się dostrzec w wątku przybawającego do ośrodka nauczyciela muzyki, który z kilkoma jego wychowankami rozpoczyna pełne emocji próby. Dzieło Bławuta, bez najmniejszego znaku szwów spajające w sobie dokumentalne i fabularne techniki realizacji, niezmiennie porusza, także ponad 30 lat po premierze. Widz musi się uśmiechnąć, kiedy biegnący Tomek zbacza z toru na bieżni, by ucałować dłoń kibicującej mu nauczycielki. Temu samemu widzowi pewnie trudno nazwać doznawane emocje, gdy Mariusz cichcem opuszcza salę tętniącą utworem „Flame of Love”, samotnie wędruje korytarzem nieznanego mu placówki, odwiedzonej z racji występu, i zagląda do kolejnych pokoi – tam zaś widzi dzieci znacznie mocniej upośledzone od niego. O zbieżnym z końcem PRL-u czasie realizacji, o wspomnianych na planszy dorosłych, ale w pierwszym rzędzie o tych

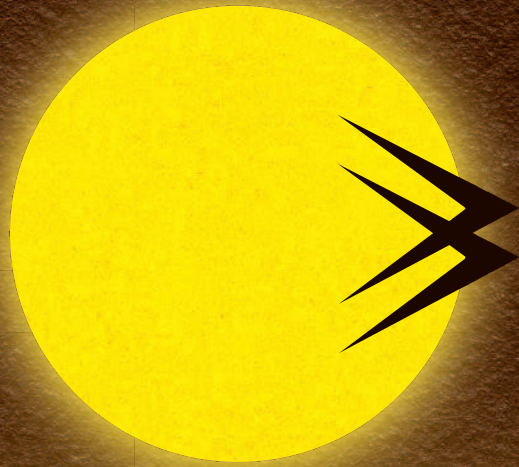
wszystkich młodych bohaterach Jacek Bławut napisał: *Chciałem (...) zjednać dla nich społeczną sympatię, żeby ludzie na ich widok nie skręcali sobie karku, żeby nie zabierali swoich dzieci z piaskownicy, myśląc, (...) że mogą zarazić się jakąś chorobą. W tym czasie nasze społeczeństwo było „wzorcowe”, nie było miejsca dla „ludzi gorszej jakości”. Chciałem tym filmem dodać odwagi rodzicom dzieci upośledzonych, żeby nie przemykali bocznymi drogami, żeby mogli pójść ze swoim dzieckiem do kawiarni. Każdy element, współtworzący „Nienormalnych”, działa na rzecz tych ambitnych, szlachetnych zamierzeń, także – metraż. Właśnie w tym długim trwaniu widzę gest reżysera szczególnej wagi: to tak, jakby bohaterom, tym na ekranie i tym z początkowej planszy, nareszcie poświęcono w polskim kinie więcej czasu. A co za tym idzie – więcej uwagi, szczerego, życzliwego zaciekawienia. Byłby to, przynajmniej, ciekawy przykład sytuacji, kiedy w rozmowie o metrażu dokumentalnym pojawia się temat wartości. Teza się uprawomocnia, gdy dodać do niej widzów. Dla nich ekranowy czas też musiał być ważny. Można sobie wyobrazić, jak każdy kolejny kwadrans pomagał zamienić – nie bójmy się tego tak nazwać – poczucie dziwności w niespodziewane przywiązanie: i do apodyktycznej Ewki z kuchni, i rozmawiającego przez głuchą słuchawkę Darka. W roku 1990 taka podpórka musiała zdawać się szczególnie cenna, jednak tkwiący w niej potencjał odkrywany bywał i znacznie później. Oto trwająca blisko 70 minut „Złota rybka” (2008) Tomasza Wolskiego, rozgrywająca się w środowisku podobnym do tego z „Nienormalnych”. Mówi reżyser: *Dlaczego „Złota rybka” trwa 69 minut? Bo wiedziałem, że krótszy film nie pozwoli mi osiągnąć zamierzonego celu, a było nim wykreowanie sympatii do moich bohaterów (...). Gdy „Złota rybka” jeździła po festiwalach, obserwowałem, ile czasu zajmuje widzowi danie sobie prawa do śmiechu – nie szyderczego, ale ciepłego, wyrozumiałego śmiechu z niepełnosprawnych. Rekord to 40 minut.**

Przebijają przez słowa Tomasza Wolskiego myśl zawsze aktualna i obowiązująca, niezależnie od dekady i definicji, jakie skrywają słowniki terminów filmowych: w parze z pełnym metrażem dokumentalnym musi iść cel. Niech długi czas seansu uzasadnia się względem wyłącznie artystycznym.

PIOTR PŁAWUSZEWSKI

NH nowe
horyzonty

międzynarodowy
festiwal filmowy



kino przesilenia

21–31 lipca 2022, wrocław

21 lipca – 7 sierpnia 2022, online

od 5 lipca

pełny program i opisy filmów

od 7 lipca

sprzedaż biletów oraz dostępów online

program i bilety na
nowehoryzonty.pl



„PARYŻ, 13. DZIELNICA” (2021): LUCIE ZHANG, MAKITA SAMBA

MIĘDZY GATUNKAMI, MIĘDZY SPRZECZNOŚCIAMI

WOJCIECH TUTAJ

Nie wpasowuje się w nowe kanony, stroni od powielania wzorców gatunkowych, portretuje wykluczonych – społecznie, obyczajowo, rasowo. Na nasze ekrany wchodzi najnowszy film Jacques’a Audiarda „Paryż, 13. dzielnica” (2021).



„NA MOICH USTACH” (2001): VINCENT CASSEL, EMMANUELLE DEVOS

Umiejszczenie twórczości Jacques’a Audiarda na mapie współczesnego francuskiego kina nie należy wbrew pozorom do prostych zadań. Prof. Julia Dobson, specjalizująca się we francuskim kinie i performansie, zauważa, że utytułowany reżyser *Nie wpasowuje się łatwo w nowe kanony i szersze tendencje (takie jak nowa francuska ekstrema, zaangażowany politycznie realizm, a nawet film popularny) oraz nie jest rozpoznawalnym reprezentantem cenionej szkoły filmowej.* Mimo to (a może właśnie dlatego?) nestor francuskiej kinematografii, laureat Złotej Palmy, Srebrnego Lwa i dziesięciu Césarów, to dziś niezaprzeczalnie jeden z najwybitniejszych twórców europejskich.



Jacques Audiard (ur. 1952) – reżyser, scenarzysta i producent filmowy. Pochodzi z artystycznej rodziny – jego ojciec Michel był wziętym reżyserem i scenarzystą, a wuj producentem. Studiował literaturę i filozofię na Sorbonie. Karierę zaczynał jako asystent montażysty (pracował m.in. przy „Lokatorze” Romana Polańskiego). Potem pisał scenariusze (np. do „Zawodowca” Georges’a Lautnera). Jako reżyser zadebiutował w 1994 dramatem kryminalnym „Patrz jak idą na dno”, który zdobył trzy César, w tym za debiut roku. Kolejne César przyniosły mu filmy „Na moich ustach” (2001), „W rytmie serca” (2005), „Prorok” (2010), „Z krwi i kości” (2012) i „Bracia Sisters” (2018). Wśród przeszło 60 wyróżnień, które zdobył, jest również canneńska Złota Palma („Imigranci”, 2015) i wenecki Srebrny Lew („Bracia Sisters”).

SCENARIUSZOWE FUNDAMENTY

Jacques Audiard rozpoczął karierę filmową od bycia asystentem montażysty, a następnie pracował jako scenarzysta aż przy trzynastu pełnometrażowych fabułach. Talent do pisania odziedziczył po ojcu, Michelu, weteranie francuskiego kina, który współpracował z reżyserami dzieł gatunkowych i popularnych. Przeświadczenie o fundamentalnej roli scenariusza w procesie powstawania filmu towarzyszy artyście do dziś, sprawiając, że długo pracuje nad tekstem (średnio kilka lat) i z niebywałą precyzją rozwija poszczególne wątki. Na przykład w „Na moich ustach” (Sur mes lèvres, 2001) na trzecim planie przewija się pozornie marginalna historia zaginięcia żony pracownika społecznego Massona, który weryfikuje, jak główny bohater sprawuje się po wyjściu z więzienia. Mężczyzna wydaje się dla protagonisty figurą zastępczego ojca, ale w finale zostaje schwytyany przez policję za zabicie partnerki, ujawniając moralną hipokryzję i degenerację całego systemu. Z kolei w „Braciach Sisters” (2018) Audiard równie finezyjnie wplata w fabułę wątek przemocy domowej, jakiej doświadczyli w dzieciństwie tytułowi płatni zabójcy, by stopniowo wyjaśniać psychologiczne przyczyny niebywałego okrucieństwa młodszego z nich, Charliego.

Twórca zazwyczaj opracowuje scenariusze z innymi autorami (np. Toninem Benacquistą i Thomasem Bidegainem) i adaptuje na grunt filmowy utwory literackie. Wspomniany western oparł na powieści Patricka deWitta pod tym samym tytułem, przy reżyserkim debiucie „Patrz jak idą na dno” (Regarde les hommes tomber, 1994) inspirował się książką „Triangle” Teriego White’a, „Wielce skromnego bohatera” (Un héros très discret, 1996) wyjął z prozy Jeana-François Deniau, a „W rytmie serca” (2005) powieliła motywy scenariusza Jamesa Tobacka do jego filmu „Palce” (Fingers, 1978).

Audiarda trudno jednak nazwać wiernym adaptatorem, bo filtruje materiały źródłowe przez osobistą wrażliwość i twórcze fascynacje. Ekranizując dwa opowiadania Craiga Davidsona w filmie „Z krwi i kości” (2012), przesuwa akcenty, zawiązując nowe relacje między postaciami i czyniąc z wypadku Stephanie punkt zwrotny zamiast wielkiej kulminacji. Z kolei w „Paryżu, 13. dzielnicy”, zrealizowanym na bazie powieści graficznych Adriana Tomine’a, przenosi akcję do tytułowego dystryktu (w którym żył przez 10 lat) i zapożycza idee amerykańskiego rysownika do sportretowania pokolenia 30-letnich mieszkańców wieloetnicznej, nowoczesnej stolicy. Swobodnie łączy tropy i bohaterów wywiedzionych z trzech opowiadań, konstruując własną mozaikę narracyjną.

▶ REALIZM, ALE...

Historie zawarte w mistrzowskich scenariuszach Audiarda zawsze opisują jakiś wycinek rzeczywistości (więzienie, kompleks Les Olympiades, nadmorskie Antibes itd.), który kamera eksploruje z wielką ciekawością i dokładnością. Reżyser uwielbia wykorzystywać bliskie plany, potęgując wrażenie intymnego obcowania z protagonistami lub ich zamknięcia i zduszenia w zajmowanej przestrzeni.

W „Na moich ustach” zbliżenia poruszających się warg oddają perspektywę niedosłyszającej Carli, która odczytuje z nich niezwykłe, a momentami wręcz wulgarne wypowiedzi kolegów z pracy. Narusza tym samym ich prywatność i poznaje skalę otaczających ją uprzedzeń. Inaczej jest w „Proroku” (2009), gdzie kadry obejmują twarze osadzonych w więzieniu mężczyzn rozmawiających szeptem i nachylających się do siebie nienaturalnie blisko z obawy przed podsłuchaniem. Audiard świadomie daje nam wgląd w te fragmenty rzeczywistości, których część jednostek zaludniających świat przedstawiony nigdy nie pozna, by nasz punkt widzenia zbiegł się z punktem widzenia głównych bohaterów. Z wyjątkiem „Braci Sisters”, zachwycających panoramami bezkresnego interioru, realistyczne podejście Audiarda sprawia, że kamera zawieszają się na ciałach postaci i marginalizuje to, co znajduje się poza ich najbliższym zasięgiem. Na poziomie symbolicznym zabieg oddaje stan ograniczenia, stłamszenia i zatrzęsienia portretowanych osób w życiowych ramach, ale od strony formalnej twórca maksymalizuje tym chwytem skupienie na ich sferze prywatnej i niuansach psychologicznych.

Realizm psychologiczny idący w parze ze skrupulatną charakterystyką miejsca akcji (jak Oregon roku 1851 w „Braciach Sisters” czy współczesne paryskie obrzeża w „Imigrantach”, 2015) znajduje przeciwwagę w scenach wizyjnych i sennych albo wyraźnej, choć niepodważającej zasady mimesis stylizacji zdjęć. Wystarczy wspomnieć wypłowiałe, skąpane w zimnych barwach ujęcia z „Patrz jak idą na dno”, które rezonują z melancholijno-fatalistyczną aurą opowieści o sprzedawcy szukającym odwetu i parze morderców, skazanych na porażkę. Natomiast zmysłowe, nasycone światłem i kolorami kadry w kostiumowym filmie wojennym „Wielce skromny bohater” podbijają pogodny, komediowy ton całości. Czarno-białe, eleganckie obrazy tytułowego „Paryża, 13. dzielnicy” eksponują zaś buzujące między kochankami pożądanie, równocześnie powtarzając nowofalowe wizerunki miasta i przeistaczając je w globalną, nieodróżnialną od innych metropolię.

Estetyczne odchylenia nie są tak zauważalne jak zwroty Audiarda ku subiektywizacji ekranowej rzeczywistości, których efekty zawsze odróżniają się od reszty filmu. W finale „Imigrantów” rozświetlone, sielskie widoki Londynu, do którego chcieli się przenieść Dheepan i Yalini, wyobrażają pomysłne rozwiązanie ich losów, w jakie nie pozwalają wierzyć brutalne realia dotychczasowego życia uchodźców ze Sri Lanki. Rzeczową, niemal reporterską narrację „Proroka” przecinają oniryczno-narkotyczne sceny spotkań Malika ze zmarłym więźniem, uruchamiające grę z wieloznacznym tytułem, a zarazem wskazujące na terapeutyczną rolę używek w wyniszczającej egzystencji skazańców.

HYBRYDY GATUNKOWE

Scenariuszową maestrię i realistyczne inklinacje Audiarda uzupełniają jego żywe zainteresowanie konwencjami gatunkowymi, po które chętnie sięga, rezygnując ze zużytych schematów i obierając autorską ścieżkę. W tym sensie reżyser wyrasta na spadkobiercę takich tuzów ojczystego kina jak Henri-Georges Clouzot, Jacques Becker, Jacques Deray i Jean-Pierre Melville, którzy czerpali inspirację z amerykańskiej klasyki. Po drugiej stronie barykady stoją twórcy bardziej intelektualni, w typie Alaina Resnais'go i Erica Rohmera, ale choć Audiard wymienia wśród ulubionych nazwisk Johna Houstona, w „Paryżu, 13. dzielnicy” zdradza fascynację autorem „Mojej nocy u Maud” (1969) i pozostałymi nowofalowcami.

Francuski mistrz zwykle nie podąża wiernie tropem gatunkowych wzorców ani ich nie pastyzuje, scalając ze sobą pozornie niepasujące rozwiązania, elementy i toposy.



„PATRZ JAK IDĄ NA DNO” (1994): MATHIEU KASSOVITZ, JEAN-LOUIS TRINTIGNANT

Już w „Patrz jak idą na dno” proponuje osobną, naznaczoną moralną ambiwalencją wersję kina zemsty i kryminalnej tułaczki dwóch skrajnie różnych zabójców, których relacja wykracza poza układ mistrz-uczeń. „Wielce skromny bohater” używa matrycy patriotycznego filmu wojennego do obalenia mitu bohaterstwa ruchu oporu przez ustawienie w centrum Alberta Dehousse'a – prowincjusza skutecznie udającego zasłużonego na froncie żołnierza i kompromitującego zapatrzone w niego elity wojskowe.

„Na moich ustach” i „W rytmie serca” żonglują wątkami przestępczymi dla podkreślenia mrocznej strony natury męskich bohaterów, co zostaje przełamane śledzeniem powolnego wzrastania ich wrażliwości i delikatności. Pierwszy z wymienionych tytułów oraz „Z krwi i kości” wkraczają także na tory melodramatyczne, przyglądając się dynamice męsko-damskich związków, a nawet mogą aspirować do miana filmów zaangażowanych, bo podejmują tabuizowane kwestie niepełnosprawności.

„Imigranci” stoją jeszcze bliżej realizmu społecznego, analizując trudny proces adaptacji przybywających do Francji Azjatów, jednak finalnie ciężą ku narracji o traumie wojennej, zakończonej krwawą masakrą rodem z kina akcji. Z kolei „Paryż, 13. dzielnica” to nic innego jak zbiór *love stories*, podlanych dawką estetycznej erotyki, lecz niepozabawionych socjologicznego komentarza o hybrydycznej tożsamości zamieszkujących miasto millenialsów.



„PROROK” (2009): TAHAR RAHIM, NIELS ARESTRUP

O krok od gatunkowej czystości sytuuje się wybitny „Prorok”, w którym przenikliwy, naturalistyczny film więzienny przeplata się z porywającą opowieścią o awansie Araba Malika w gangsterkiej hierarchii. Audiard nie porzuca całkowicie wątków związanych z narodowościowym i religijnym przebudzeniem protagonisty, jednak koncentruje się głównie na odmalowaniu okrutnych realiów więziennego półświatka i studiowaniu prób charakteru, jakie mężczyzna przechodzi od pierwszego do ostatniego dnia odsiadki. Podobnie w „Braciach Sisters” – wiele reguł klasycznego westernu zostaje zachowanych (obecność płatnych morderców, pojedynków rewolwerowych, znaczenie plenerów), ale wprawne oko dostrzeże tu także pierwiastki rewizjonistyczne, komediowe i rodzinne. Historii zabójców na zlecenie nie wieńczy wszak rozprawienie się z polującym na nich komandorem, tylko powrót do domu matki, w którym plugawe, prymitywne prawa Dzikiego Zachodu już nie obowiązują.



„BRACIA SISTERS” (2018): JOHN C. REILLY, JOAQUIN PHOENIX

IMIGRANCI, PRZYBYSZE I INNI

Pod gatunkową powłoką Audiard snuje opowieści o bohaterach wyobcowanych i niedopasowanych z przyczyn tożsamościowych, charakterologicznych lub zdrowotnych. Zaskakująco często kreśli wizerunki ludności napływowej, która stanowi ważną część współczesnego krajobrazu Francji. Parę lat temu reżyser przyznał: *Sednem kina jest ukazywanie świata takim, jaki jest. A my otrzymujemy tylko nikłe odbicie tego stanu. Kiedy otwieram drzwi i wychodzę na ulicę, nie widzę przechadzającego się tam francuskiego kina. Chodzi przecież o reprezentowanie różnych twarzy, języków, idiomów, akcentów – o całość.*

Krytyczne uwagi autora pod adresem rodzimych filmów przekładają się na duże urozmaicenie przedstawianych przez niego bohaterów. W „Imigrantach” trójka Tamilów przybywających na podparyskie osiedle porozumiewa się tylko w ojczystym języku, co uniemożliwia im płynną komunikację z otoczeniem. Czują się wyalienowani podwójnie, bo prócz niezajomości zwyczajów panujących w nowym miejscu, nie znają siebie nawzajem, jedynie udając krewnych. „Paryż, 13. dzielnicę” zaludniają Tajwańczycy, potomkowie afrykańskich imigrantów i młodzi Francuzi spoza stolicy. Pochodząca z Dalekiego Wschodu Émilie jest rozdarta między zachodnim indywidualizmem a konfucjańskim przywiązaniem do wartości rodzinnych, czarnoskóra Camille usiłuje aspirując do bycia członkiem paryskiej elity intelektualnej, a Nora odcina się od Bordeaux, w którym spędziła całe dotychczasowe życie.

Synem migrantów jest też Malik z „Proroka”, ale dopiero inicjacja w więzienną rzeczywistość podzieloną między władzą Korzykanów a upokarzanych Arabów każe mu odpowiedzieć na pytania o własną tożsamość. Rozpoczynając odsiadkę w zakładzie karnym ma podrzędny status, a bolesna konfrontacja z rządzącymi tam zasadami zadecyduje, czy przetrwa i zyska podmiotowość. Oddzielnym rodzajem przybysza zdaje się Dehousse w „Wielce skromnym bohaterze”, ponieważ długo i efektywnie maskuje na paryskich salonach swoje wiejskie pochodzenie, brak obycia i wiedzy wojskowej. Jego zdolność do mimikry, godna Nikodema Dyzmy, ujawnia prawdę o tożsamości jako starannie podtrzymanym konstrukcie.



„IMIGRANCI” (2015): JESUTHASAN ANTONYTHASAN

W Audiardowskich bohaterach ścierają się skrajności i przeciwieństwa: pierwotne instynkty i wzniosłe uczucia, atawizm i humanizm, egoistyczne pobudki i zdolność do bezinteresownej pomocy.

W kinie Audiarda odmiennosć postaci wynika również z niepełnosprawności, która wyrzuca je poza krzywdzącą kategorię *normalności*. Zarówno niedostępną Carla w „Na moich ustach”, jak i pozbawiona nóg Stephanie w filmie „Z krwi i kości” są zmuszone do izolacji od nietolerancyjnego lub niewystarczająco empatycznego środowiska.

Niezgodność z wzorcami bezwzględnej, toksycznej męskości, których wymaga obrona profesja, naznacza z kolei osobowość zakochanego w grze na pianinie Thomasa z „W rytmie serca” oraz myślącego o porzuceniu zawodu Elia, starszego z tytułowych „Bracia Sisters”. Dla doświadczonego rewolwerowca z Dzikiego Zachodu dokonujące się tam zmiany oznaczają wręcz konieczność zerwania z przemocą i prawem silniejszego, co jest ceną za nieodseparowanie od reszty modernizującego się społeczeństwa. ▶



„Z KRWI I KOŚCI” (2012): MATTHIAS SCHOENAERTS, MARION COTILLARD

► DUALIZMY

Audiardowscy bohaterowie reprezentują dwoistość ludzkiej natury, w której ścierają się skrajności i przeciwieństwa: pierwotne instynkty i wzniosłe uczucia, atawizm i humanizm, egoistyczne pobudki i zdolność do bezinteresownej pomocy. Najczęściej ten dualizm organizuje życie wewnętrzne jednostek, w których o dominację walczą wykluczające się cechy. Thomas z „W rytmie serca” po ojcu odziedziczył brutalne, gangsterskie skłonności, które pomagają mu egzekwować długi, a po zmarłej matce – talent do gry na pianinie i nadzwyczajną wrażliwość muzyczną. Wymagające lekcje z uznaną pianistką rozbudzają w nim na nowo pasję i pozwalają zapomnieć o brudnych interesach. W „Imigrantach” Dheepan uczy się łagodności, pokory i opiekuńczości wobec przyszywanej rodziny, ale sprowokowany przez przemoc odkrywa bezlitosną twarz Tamilskiego Tygrysa, rozprawiającego się z przeciwnikami bez mrugnięcia okiem. Nawet Malik z „Proroka” nie jest jednowymiarową postacią, bo choć wiernie wypełnia wszystkie przykazania więziennego dekalogu, zaczyna pojmować znaczenie przyjaźni i odpowiedzialności za innych. W finale filmu Audiard sugeruje, że bohater zastąpi zamordowanego druha w roli ojca, równolegle rozwijając życie przestępcze i rodzinne.

Dualizm uwidacznia się również w zestawianiu par kompletnie różnych, acz dopełniających się protagonistów. W „Patrz jak idą na dno” śledzimy poczynania dwóch płatnych morderców, z których Marx uosabia doświadczenie, spryt i rozsądek, a Johnny głupotę i naiwność. „Z krwi i kości” buduje kontrast między umięśnionym, rosnącym Alainem symbolizującym nieokrzesaną, fizyczną męskość, oraz niepełnosprawną Stéphanie, ucieleśniającą kruchość, ale niezłomną kobiecość. „Na moich ustach” zderza empatię i seksualne niespełnienie Carli z interesownością i zwierzęcą cielesnością Paula. Tymczasem w „Paryżu, 13. dzielnicy” Emilie ro-



„W RYTMIE SERCA” (2005): ROMAIN DURIS (W ŚRODKU)

mansująca z Camillem to synonim niedojrzałości, zagubienia i za-zdrości, podczas gdy Norę wyróżnia rozsądek, inteligencja emocjonalna i opanowanie. Nawet bracia Sisters, mimo łączących ich więzów krwi, są jak ogień i woda – krewki, krótkowzroczny Charlie nie ma wiele wspólnego z zamyślnym, flegmatycznym Eli’em.

Reżyser wybitnie akcentuje zatem targające nami sprzeczności, które z jednej strony utrudniają harmonijną egzystencję, a z drugiej pozwalają ludziom przyciągać się jak magnes. Widzi też realną nadzieję w tym, że burzliwe starcie jasnej i ciemnej strony portretowanych bohaterów rozwiąże zwycięstwo tej pierwszej. Daleko mu jednak do błahych, sentymentalnych *happy endów*, i może właśnie dlatego nuta optymizmu, która puentuje jego dzieła, zostaje tak głęboko zaszczepiona w umysłach publiczności i krytyki.

WOJCIECH TUTAJ

RECENZJA FILMU „PARYŻ, 13. DZIELNICA” STR. 77



35mm .online

Polska klasyka filmowa online

bezpłatnie w App Store



iOS

bezpłatnie w GooglePlay



Android





„THE EDUCATION OF SEBASTIAN OR EGYPT REGAINED“ (2007)

JONAS MEKAS WYCHODZI Z KINA

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

W swoich pracach odwoływał się do własnego życia, tworząc dzieła, które każdemu odbiorcy pozwalają się w nie wpisać indywidualnie i prywatnie. Na tegorocznym festiwalu Nowe Horyzonty odbędzie się retrospektywa twórczości artysty.

Pierwszą kamerę kupił niedługo po przybyciu do Stanów Zjednoczonych. Jonas Mekas od początku rejestrował życie swojej dzielnicy, tworząc przy okazji rodzaj kroniki skupionej w dużej mierze na litewskich imigrantach. Ciekawe, że reżyser

nie od razu udostępnił materiał realizowany w latach 50. Tak jakby nie miał pewności, że już opanował nowe dla niego medium. Później przyznawał, że przez wiele lat uczył się filmowania, nie tylko w sensie czysto technicznym, ale i artystycznym.



„FAREWELL TO SOHO” (2005)

1. Ta pasja mierzenia się z nowymi wyzwaniami pozostała z nim do końca. Pod koniec lat 80. odkrył wideo, które wcześniej go nie pociągało, zapewne dlatego, że pierwsze kamery, często używane przez artystów związanych z szeroko rozumianą sztuką konceptualną, były duże i ciężkie. Nie bardzo nadawały się zatem do prowadzenia dziennika. Kiedy jednak sprzęt wideo zbliżył się rozmiarami do szesnastomilimetrowego Boleksa, nie wahał się długo. Wideo wydawało mu się *łatwym medium*, bo ścieżka prowadząca od nagrania materiału do jego projekcji stawiała się dzięki niemu zdecydowanie krótsza. Okazało się jednak, że i ono stawia pewne wymagania. Sama technologia w istocie była dużo prostsza do opanowania, ale już nowa estetyka w nią wpisana – niekoniecznie.

2. W latach 90. sztuka Jonasa Mekasa zdecydowanie wkroczyła do galerii sztuki. Wcześniej jego prace były wprawdzie pokazywane poza salą kinową, ale nowa przestrzeń wyraźnie domagała się adekwatnych form wyrazu. W ten sposób do ogromnego dorobku litewskiego artysty dołączyły instalacje.

Mekasowi ta forma wypowiedzi wydawała się ciekawym wyzwaniem. Jego dzienniki, co nie raz podkreślał, mogły być oglądane na dwa podstawowe sposoby: od początku do końca albo – na podobieństwo ich wersji literackiej – czytane na wrywki. Wielo-

kanałowa prezentacja w galerii niejako wymuszała ten drugi sposób lektury. Widz bowiem był zmuszony dokonywać wyborów i układać przekaz według własnego uznania.

Pierwsza instalacja z prawdziwego zdarzenia została zaprezentowana w roku 1996. Była zatytułowana „Video Diaries” i rzeczywiście stanowiła alternatywną wersję wczesnych i nowszych prób z nowym medium, pochodzących z lat 1987-1995.

Nieco innego rodzaju recyklingu dokonał Mekas w pracy „Rillettes” (2000). Kulinarne skojarzenie, jakie budzi tytuł, nie jest przypadkowe. Typowa dla centralnej Francji potrawa przygotowywana jest z resztek mięsa gotowanego w tłuszczu przez wiele godzin. Podobne danie przygotowywała matka artysty, w której kuchni nic nie mogło się zmarnować. Jego smak był jednym ze zmysłowych śladów dzieciństwa. Każdy z nas zapewne ma swoje ulubione. Kiedy ja zamykam oczy i wracam do czasów młodości, niemal dosłownie czuję aromaty specjałów babci Heleny, laureatki mojego prywatnego Oscara w kategorii *najlepsze łazanki z kapustą*. Resztki wykorzystane w filmowym *rillettes* pochodziły przede wszystkim z monumentalnego „Kiedy siedłem przed siebie, widziałem krótkie mgnienia piękna” (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000) i rzeczywiście były to ścinki z końcówek ujęć, które trafiały na podłogę montażowni.

3. W 2003 w Caen, gdzie urodził się jeden z najwybitniejszych twórców Wielkiej Awangardy, Jonas Mekas zaprezentował pracę zatytułowaną po prostu „Dedication to Fernand Léger”. Francuski artysta związany m.in. z kubizmem był jednym z wielu malarzy zainteresowanych filmem. Jego „Balet mechaniczny” (Ballet mécanique, 1924) do muzyki George’a Antheila jest do dzisiaj jednym z najważniejszych klasyków kina eksperymentalnego. Léger

Jonas Mekas eksperymentował również z łączeniem mediów: jedna z wersji pracy „Scenes from the Life of Hermann Nitsch” (2005/2007), poświęconej austriackiemu akcjonistcie, z którym reżyser przyjaźnił się przez wiele lat, została rozpisana na dwa ekrany: tradycyjny, gdzie wyświetlane były obrazy z projektorra 16 mm, i elektroniczny. Inna prezentowana była na czterech monitorach wideo.



„DESTRUCTION QUARTET” (2006)

Dzienniki Mekasa mogą być oglądane na dwa sposoby: od początku do końca, albo – na podobieństwo ich wersji literackiej – czytane na wyrywki.



„DESTRUCTION QUARTET” (2006)
W FORMIE 4-MONITOROWEJ
INSTALACJI

nie zrealizował nigdy pomysłu polegającego na stworzeniu filmu trwającego 24 godziny, który byłby zapisem codzienności pewnej rodziny. Udało się to Mekasowi, który zamysł nieco zmodyfikował, i miał rejestrować wydarzenia rozgrywające się w ciągu jednej doby, zmontował materiał z *home movies* poświęconych wyłącznie życiu jego rodziny. Projekcja została przy tym rozpisana na dwanaście monitorów, z których każdy służył prezentacji dwóch innych godzin materiału.

Dedykację w tytule zawiera także praca „To Petrarca who Walked over the Hills of Provence” (2003), również zaprezentowana w 2003 we Francji, ale tym razem w Paryżu w ramach wystawy „A Camera For Jonas”. Dzieło to też ma charakter dziennika, ale odstaje wyraźnie od całej twórczości artysty, gdyż pozbawione jest... obrazu. Tym razem Mekas zdecydował się wykorzystać nagrania audio przedstawione w formie instalacji dźwiękowej, jednej z bodaj dwóch w jego karierze (kolejna to „481 Broadway” z 2009 roku).

4. Wiele prac przeznaczonych dla galerii bazuje na wcześniejszym materiale i stanowi alternatywną propozycję jego odbioru. Czasem jest to prostsza translacja, jak np. „Travel Songs”, pokazana na wyżej wspomnianej imprezie w wersji czteremonitorowej, a kiedyś indziej coś, co można by nazwać ekstensją. „Farewell to SOHO” to na przykład rozszerzona wersja filmu „Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (Fluxus)” (2002), który w całości można oglądać na pierwszym z czterech monitorów. Trzy pozostałe pokazują materiał uzupełniający, dokumentujący życie artystycznej dzielnicy Nowego Jorku, gdzie odbywały się wydarzenia związane z Fluxusem, do którego założycieli należał bohater filmu.

Niektóre instalacje Mekasa, zwłaszcza wcześniejsze, skupiają się na alternatywnej formie prezentacji materiałów dostępnych wcześniej w innej formie. Jej poszukiwanie wydaje się wynikać z przekonania artysty, że forma dziennika jest niejako z definicji nielinearna, stąd też prezentacja filmów na wielu monitorach jednocześnie może sprzyjać albo wręcz wymuszać taki odbiór. Czasem jednak z zestawienia kilku kanałów wynika coś innego: dobrym przykładem jest tu „Destruction Quartet”, w którym zestawione zostały filmy ukazujące akcje artystyczne z dokumentalnymi zdjęciami ilustrującymi ważne wydarzenia, które zmieniły bieg najnowszej historii. Wszystkie łączy tytułowy wątek destrukcji: Nam June Paik niszczy podczas performance’u fortepian, Dariusz Kesza prezentuje swoją *plonącą rzeźbę*, upada mur w Berlinie, a na Manhattanie wał się wieże World Trade Center. Odległe skojarzenia pomiędzy aktami artystycznymi, opartymi na zanegowaniu idei sztuki jako twórczenia, skonfrontowane są ze scenami destrukcji, mającymi wymiar polityczny. Mekas nie proponuje jednej interpretacji takiego śmiałego zestawienia, pozostawiając ją w tym wypadku widzowi.

Prace przeznaczane do galerii były wystawiane w różnych konfiguracjach. Najsylniejsza z nich – „365 Day Project”, ponownie zainspirowana twórczością Petrarki, była prezentowana w Internecie, ale także jako instalacja. W 2007 roku Mekas, zainspirowany XIV-wiecznym cyklem „Sonetów do Laury”, codziennie udostępniał w sieci krótki film, nie zawsze będący zapisem *tu i teraz*. Czasem były to raczej wspomnienia, rekonfiguracje bogatego archiwum artysty. Podobnie jak u Petrarki, na powierzchni można tu znaleźć coś innego niż to, co jest głębszym sensem utworu. Cykl



„365 DAY PROJECT” (2007) W FORMIE 12-KANAŁOWEJ INSTALACJI



„365 DAY PROJECT. 25 STYCZNIA 2007” (2007): JONAS MEKAS CZYTA KSIĄŻKĘ „THE SECRET LIFE OF PLANTS” PETERA TOMPKINSA I CHRISTOPHERA BIRDA



Jonas Mekas (1922-2019) – urodzony na Litwie, a od lat 50. XX w. tworzący w USA reżyser, scenarzysta, operator, montażysta i pisarz; ojciec chrzestny amerykańskiej awangardy filmowej, czołowy przedstawiciel New American Cinema. Studiował filozofię na uniwersytecie w Moguncji. Od 1949 mieszkał w Nowym Jorku. Współtwórca kooperatyw filmowych (FMC, 80 Wooster Fluxhouse Coop) oraz Anthology Film Archives – jednej z największych kolekcji filmów awangardowych. Pracował jako wykładowca, publicysta (w latach 1954-1996 wydawał z bratem Adolfasem magazyn „Film Culture”) i kustosz. Kreślił fabuły, dokumenty i wideopamiętniki. Laureat wielu prestiżowych wyróżnień, m.in. Guggenheim Fellowship (1966), Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres (1992), Nagrody Piera Paola Pasoliniego (1997) i Nagrody Smoka Smoków na Krakowskim Festiwalu Filmowym (2010).

366 wierszy autorstwa XIV-wiecznego poety, napisany po włosku, a nie po łacinie, tylko na pozór opowiadał o miłości. W istocie chodziło w nim o coś zupełnie innego. Westchnienia do tajemniczej kobiety, jakby pozbawionej realnego kształtu, miały być pretekstem do refleksji o charakterze metafizycznym.

Jonas Mekas odwołuje się w swoich pracach do własnego życia, czasem – jak w „The Education of Sebastian of Egypt Regained”, pokazanej w 2007 roku w Galerii PS1, stowarzyszonej z Museum of Modern Art – nie unikając hermetyzmu. Ale w istocie tworzy dzieła, które każdemu odbiorcy pozwalają się w nie wpisać indywidualnie i prywatnie.

5. Ulubioną formą instalacji jest dla Mekasa wideo wielokanałowe, pozwalające zderzać ze sobą różne materiały, prowokujące na przykład do nowych interpretacji dzieł artystów, będących wcześniej bohaterami jego filmów. Dobrym przykładem jest praca stworzona dla Maya Stendhal Gallery „Warhol/Maciusnas” (2008), zwracająca uwagę na korespondencje między twórczością obu gigantów sztuki XX w. i podkreślająca, że być może najciekawszym obszarem działania twórcy Factory był konceptualizm, z którym nie przez wszystkich jest on identyfikowany.

Nieoczekiwanie bardzo przyjaznym środowiskiem dla twórczości Jonasa Mekasa okazał się Internet. Artysta intensywnie korzystał ze swojej strony www, na której udostępniał różne materiały, często niedostępne w innej formie – co było nie lada gratką dla wszystkich zainteresowanych niezwykle bogatym dorobkiem artysty. Znaleźć tam można było oczywiście wspomniany wcześniej „365 Day Project”, ale nie tylko. Mekas udostępnił zarówno nieopracowane materiały wideo, w sumie obejmujące tysiące godzin, jak i prace nieukończone, które być może uzyskałyby kiedyś ostateczny kształt.

Wyjście poza język filmu i wideo nastąpiło u Mekasa stosunkowo późno, bo przecież kiedy w latach 70. powstawały jego klasyczne filmy realizowane na taśmie 16 mm, wielu dobrze mu znanych twórców sięgało już po nowe rozwiązania, eksperymentując z nowymi mediami czy interaktywnością. Być może Mekas, podobnie jak w wypadku poprzednich mediów, potrzebował czasu, by nauczyć się nowych dla niego form wypowiedzi.

Choć odszedł w chwili, gdy było jeszcze wiele do odkrycia, wydaje się, że świat cyfrowych mediów idealnie stopił się z tym, co w twórczości Jonasa Mekasa można było zaobserwować niemal od zawsze. Jego filmy, nawet jak najbardziej *analogowe*, zawsze zawierały zachętę do nielinearnego odbioru, choć początkowo istniał on jedynie w wymiarze potencjalnym, bo postulowane oglądanie dzienników na wrywki stało się możliwe dopiero wraz z przetłumaczeniem ich najpierw na język wideo, a potem na mo- wę zer i jedynek.

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

TEKST JEST FRAGMENTEM KSIĄŻKI „PRZEBŁYSKI PIĘKNA. SPOTKANIA Z JONASEM MEKASEM” (2022) ANDRZEJA PITRUSA-KUGUARA

kino wokół nas. KINO POD PRESJĄ: JAFAR PANAHI

Był pierwszym reżyserem, który otwarcie podjął krytykę sytuacji społecznej i politycznej w dzisiejszym Iranie. Poruszył kwestie dyskryminacji kobiet i pozbawiania ich praw, nierówności klasowych, policyjnej opresji i przemocy. W 2012 roku został laureatem przyznawanej przez Parlament Europejski Nagrody im. Sacharowa za wolność myśli.



„TO NIE JEST FILM” (2011): JAFAR PANAHI

PRZEMOC I DYSTANS

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Niedługo minie 12 lat od procesu Jafara Panahiego, który został skazany na 6 lat więzienia i 20-letni zakaz kręcenia filmów oraz wyjeżdżania za granicę. O co został oskarżony? O rozpowszechnianie propagandy wymierzonej w Islamską Republikę Iranu, a nawet o próbę popełnienia przestępstwa przeciwko bezpieczeństwu narodowemu. W 2011 roku sąd apelacyjny podtrzymał wyrok, ale zamienił karę więzienia na areszt domowy.

Panahi jednak nie dał się zastraszyć i uciszyć. Nakręcił od tamtego czasu kilka filmów krótko- i długometrażowych, docenionych na festiwalach w Berlinie i Cannes. Biografia Panahiego to nie tylko przykład niezłomności artystycznej, ale także ciekawy przypadek gry z autorytarnym systemem, jak również obraz bezsilności owego systemu w obliczu (choćby) nowoczesnych technologii.

KRĄG SIĘ ZACIEŚNIA

Jafar Panahi niemal od początku swojej kariery filmowej miał problemy z władzami. Jego filmy – „Krąg” (Dayereh, 2000), „Karmazynowe złoto” (Talaye Sorkh, 2003) i „Na spalonym” (Offside, 2006) – nie mogły być rozpowszechniane w Iranie. Sam bywał kilkakrotnie zatrzymywany i przesłuchiwany. Sugerowano mu, by opuścił Iran, na co jednak stanowczo nie chciał się zgodzić. W wywiadzie udzielonym Michałowi Chacińskiemu z TVP Kultura w roku 2008, a więc jeszcze przed procesem, mówi, że jego obowiązkiem jest zostać w kraju i pokazywać rodakom problemy nękające Iran.

Ironia losu sprawiła, że surowy wyrok rozwiązała niektóre z jego problemów. Zniknęła ewentualna pokusa wyjazdu na emigrację, bo przecież i tak Panahiemu nie wolno opuszczać kraju. Nie musi się też martwić o zezwolenia urzędników i cenzury, skoro, chcąc nie chcąc, kręci filmy nielegalnie. Ba! Przestała mieć znaczenie nawet kwestia pokazywania kobiet w przestrzeniach domowych. W domu nie noszą one chust, jednak w filmach aktorki nosić je muszą także w scenach domowych, jako że wystawione są na spojrzenia obcych ludzi – widzów. Ta niezgodność między rzeczywistością a kinem, szczególnie dotkliwa dla hołdującego realizmowi Panahiemu, powodowała zresztą, że przed procesem starał się on nie kręcić we wnętrzach; akcja jego dzieł toczyła się głównie na ulicy.

Zawziętość, z jaką władze ścigały Panahiego, wynika z faktu, że był on de facto pierwszym reżyserem, który otwarcie podjął krytykę sytuacji społecznej, ale także politycznej w dzisiejszym Iranie. Poruszył kwestie dyskryminacji kobiet i pozbawienia ich

praw, nierówności klasowych, policyjnej opresji i przemocy. Swoją reżyserską drogę zaczął jednak – podobnie jak wielu jego kolegów – od kina z bohaterami dziecięcymi. W Iranie za ich pośrednictwem można wyrazić rzeczy, które nie przeszłyby przez sito cenzury, gdyby dotyczyły bohaterów dorosłych. Dzieci traktowane są przez czynniki oficjalne ulgowo, toteż często w kinie irańskim stają się medium wykorzystywanym przez twórców do powiedzenia czegoś niekoniecznie na dziecięce tematy – vide produkcje specjalisty od tego typu kina, Majida Majidiego. Ten sposób omięcia cenzorskich zakazów obierał też niekiedy mistrz Panahiego, Abbas Kiarostami. Jafar był jego asystentem i to Kiarostami właśnie napisał scenariusz do pierwszego pełnometrażowego filmu swojego ucznia, „Białego balonika” (Badkonake sefid, 1995).

Bohaterką filmu jest kilkuletnia Razieh, która uparła się, by kupić złotą rybkę zobaczoną w jednym ze sklepów. Dostaje pieniądze od matki i rusza z domu do rzeczzonego sklepu, a widz towarzyszy jej w tej odysei rozgrywającej się na przestrzeni kilkuset metrów.

Panahi w debiucie nie tylko ujawnił talent do uważnej, parodokumentalnej obserwacji, ale także stworzył klimat nieuchwytnego zagrożenia. Najpierw pieniądze zabierają bohaterce zaklinacze węży, potem banknot wpada jej do piwnicy. Napięcie budowane jest wokół prób wydostania 500 tomanów, ale szybko odkrywamy, że stawka filmu jest dużo większa. Dorośli nie traktują bohaterki poważnie, zarówno ze względu na jej wiek, jak i płeć. Nie słuchają jej, lekceważą, nawet zastraszają (jak owi zaklinacze węży). Fabuła natomiast kręci się w kółko, tworząc spiralę absurdu i niemożności, tym bardziej zdumiewającą, że uruchomioną przez błąh – wydawać by się mogło – problem.



„BIAŁY BALONIK” (1995): AIDA MOHAMMADKHANI



„LIFE” (2021)

► Tematykę dziecięcą kontynuuje Panahi w kolejnym filmie, „Lu-strze” (Ayneh, 1997). Po raz pierwszy wprowadza tu wątek autote-matyczny. Oto dziewczynka, z pozoru równie przestraszona jak Razieh, a tym razem próbująca dotrzeć ze szkoły do domu, nagle zrzuca hidżab i krzyczy do kamery, że ma dosyć odgrywania tej głupiej bohaterki. Po czym ucieka, film zaś przekształca się w voy-eurystyczną rejestrację wędrowniki zbuntowanej aktorki przez mia-sto, gdyż ekipa podąża za nią incognito autobusem wynajętym do zdjęć. Metafora jest czytelna – zachowanie dziewczynki to wyraz sprzeciwu przeciwko narzucanej odgórnie narracji, przeciwko zmuszaniu do grania określonych ról w określony sposób. Takie rebelianckie przesłanie można było pokazać wyłącznie przy po-mocy dziecka. Gdyby zbuntowała się dorosła kobieta, film niewąt-pliwie miałby kłopoty. Dowiodły tego kolejne, wspomniane wy-żej produkcje Panahiego, które zostały w Iranie zakazane. One już nie uciekają się do metafor i kamuflażu.

Fabula „Kragu” przypomina modernistyczny dramat Arthura Schnitzlera „Korowód”, w którym mamy łańcuszek bohaterów i bohaterek, zmieniających się z każdą sceną. O ile jednak u Au-striaka chodziło o wymianę erotyczną partnerów i partnerek, to u Panahiego kolejne postacie reprezentują różne oblicza tego sa-mego problemu – dyskryminacji kobiet. Temat sygnalizuje nam już prolog, w którym babcia dowiaduje się w szpitalu ku swemu zmartwieniu, że jej córka powiła dziewczynkę, a nie, jak się wszy-scy spodziewali, chłopca. Kolejnymi bohaterkami są: uciekinierki z więzienia, kobieta próbująca załatwić sobie nielegalną aborcję, matka porzucająca dziecko w nadziei, że znajdzie ono lepszą przy-szłość, pracownica seksualna. Wszystkie one spotykają się w ostatniej scenie w tej samej więziennej celi.

ZAKAZANE UCIECHY

„Krag” to film o ciekawej konstrukcji i mocnym, ale jednak oczywistym przesłaniu. Więcej wieloznaczności jest w kolejnym obrazie podpisanym przez Panahiego, „Karmazynowym złocie” (ponownie według scenariusza Kiarostamiego), w której konfron-

tuje on zamożne i samolubne elity z pariasami. Przedstawicielem tych ostatnich jest roznosiciel pizzy Hussein, weteran wojny iracko-irańskiej. W filmie panuje ponura atmosfera, bliska klimatom kina *noir* (całość zaczyna się i kończy sceną napadu na jubilera). We współczesnym Teheranie policja poluje na uczestników niele-galnej *domówki*, podczas gdy bogacze w swoich wypasionych apartamentach bez problemu oddają się zakazanym uciechom. Obraz rozwarstwienia społecznego, przemocy fizycznej i symbo-licznej, pogardy tych, co na szczycie, wobec tych, co na dole, jest doprawdy szokujący, choćby dlatego, że nie znajdziemy go w in-nych filmach irańskich tamtej dekady.

Nie brakuje natomiast humoru w ostatnim pełnometrażowym dziele Panahiego nakręconym przed sprawą sądową – „Na spalonym”. Mimo że reżyser i tym razem porusza kwestię nierówności płci. Przypatruje się jej teraz od strony niejako rozrywkowej, gdyż rzecz rozgrywa się w czasie meczu kwalifikującego do mistrzostw świata. Próbuje się na niego dostać także dziewczyny, co jest suro-wo zabronione. Podobnie jak w „Kragu” nie mamy tutaj jednej głównej bohaterki, lecz grupę fanek piłki nożnej, przebierających się w stroje męskie w nadziei, że dzięki temu prześlizgną się przez wieloetapową kontrolę. Mecz jednak ani im, ani nam nie będzie dane obejrzeć, wszystkie *oszustki* zostają wyłapanie i osadzone w prowizorycznym areszcie tuż obok murów stadionu. Najzabaw-niejszą sekwencją filmu jest ta, w której młody żołnierz musi za-prowadzić jedną z zatrzymanych do toalety (a z oczywistych po-wodów nie ma na stadionie toalety damskiej) i desperacko próbu-je obronić jej *cnotę*, tarasując kibicom drogę do łazienki. Tymcza-sem dziewczyna korzysta z okazji i ucieka. Potem jednak wraca, świadoma, że za jej ucieczkę żołnierz ów zapłaci wysoką cenę. I tu śmiech grzęźnie w gardle, bo zdajemy sobie sprawę, że i te pozba-wione praw dziewczyny, i ci młodzi chłopcy zmuszeni do odbycia służby wojskowej są ofiarami tego samego reżimu. *Przestępczyni* korzystają z euforii po wygranym meczu, by uciec z busa wiozą-cego je na posterunek. Gorzki to *happy end*, bo przecież bohaterki nie uniknęłyby kary, gdyby nie pomyślny zbieg okoliczności.



„KARMAZYNOWE ZŁOTO” (2003): HOSSAIN EMADEDDIN



„NA SPALONYM” (2006): KARIM KHODABANDEHLOO, SIMA MOBARAK-SHAHI



„Na spalonym”, jak wspominałem, nie trafiło w Iranie do dystrybucji, film zresztą powstał tylko dlatego, że Panahi przedstawił do akceptacji zupełnie inny scenariusz niż ten, który zrealizował.

CHWAŁA KOMÓRKOM!

Reżyser został aresztowany, razem z rodziną i przyjaciółmi, gdy pracował nad kolejnym filmem. Po pierwszym szoku zabrał się znowu do pracy. Okoliczności zmusiły go do skierowania kamery na samego siebie. Odtąd będzie zarówno twórcą, jak i aktorem swoich filmów. Pierwszym przykładem jest dokument „To nie jest film” (In film nist, 2011), w którym Panahi przedstawia jeden dzień ze swojego życia: reżysera czekającego na wyrok i opowiadającego o swej biografii twórczej rejestrującemu jego wypowiedzi koledze, Mojtabie Mirtahmasbowi, który notabene niedługo potem także zostanie postawiony w stan oskarżenia za udział we *wrogim* projekcie realizowanym w Iranie przez BBC. W pewnym momencie Mirtahmasb wychodzi, więc Jafar filmuje siebie i otoczenie telefonem komórkowym. W kolejnych latach to właśnie te-

Jafar Panahi (ur. 1960) – reżyser, scenarzysta, montażysta i producent filmowy. Jeden z najbardziej znanych reprezentantów nowej fali w kinie irańskim. Studiował na IRIB University w Teheranie. Debiutował pod koniec lat 80. krótkometrażowym „Yarali bashlar” (1988). Za pierwszy pełnometrażowy film, „Biały balonik” (1995), zdobył m.in. Złotą Kamere w Cannes. Kolejne obrazy przyniosły mu tak prestiżowe laury jak Złoty Lew w Wenecji („Krąg”, 2000), Złoty Niedźwiedź na Berlinale („Taxi-Teheran”, 2015), Złoty Hugo w Chicago („Karmazynowe złoto”, 2003) czy Złoty Lampart w Locarno („Lustro”, 1997).

lefon stanie się jego podstawowym narzędziem pracy. Nawet przy rozbudowanym aparacie represji władze nie są przecież w stanie zarekwirować wszystkich komórek. Tak więc rejestracja obrazów, a tym samym proces realizacji filmów, wymyka się urzędowym kontrolom i regulacjom. Także sposób ich wysyłania po łączach w świat i dystrybucji, np. na YouTube’ie. Choć akurat „To nie jest film” został przemycony na Zachód w sposób jeszcze *staromodny*, ▶



„LUSTRO” (1997): MINA MOHAMMAD KHANI

kino wokół nas. KINO POD PRESJĄ: JAFAR PANAHI

▶ bo na pendrive ukrytym w ciastku. Trzeba jednak dodać, że *nielegalne* filmy Panahiego powstają przy dużym wsparciu zachodnich producentów i instytucji. Reakcja środowiska artystycznego całego świata na uwięzienie i skazanie reżysera była zresztą zdecydowana i solidarna. Na pewno też pozycja, jaką ma on w świecie filmowym, wpłynęła na niepodejmowanie wobec niego przez władze irańskie jeszcze bardziej restrykcyjnych działań.

W zamkniętym pomieszczeniu, w prywatnej nadmorskiej willi reżysera rozgrywa się także pierwszy fabularny film Panahiego nakręcony po wyroku – „Zasłona” (Pardé, 2013). To dzieło autotematyczne, z wyraźnymi odniesieniami do autobiografii, zwłaszcza że reżyser sam pojawia się w kadrze, ingerując w historię scenarzysty i młodej dziewczyny, która uciekła przed policyjnym nalołem. Rzecz z jednej strony opowiada o opresji, która sprawia, że nawet we własnym domu nie można czuć się bezpiecznie (Panahi został aresztowany właśnie w swoim mieszkaniu), z drugiej doty-

dratam elementy humoru i życzliwości wobec ludzi, których filmuje.

Humor i łagodność to coś, co nie do końca pasuje do stereotypowego wizerunku prześladowanego artysty. A jednak nakręcona jako część nowelowego „Roku nieustającej burzy” (The Year of the Everlasting Storm, 2021) krótkometrażówka „Life” zostawia nas w pogodnym nastroju – i to wbrew niekorzystnym okolicznościom, gdyż dzieje się w czasie pandemii. To ciepły, rodzinny obrazek ze stęsknioną matką Panahiego w centrum, odwiedzającą rodzinę w kilkuwarstwowej odzieży ochronnej. Uwagę widzów kradnie również... iguana Iga, mieszkanka domu Panahich. Pojawiła się już w dokumencie „To nie jest film” i niewątpliwie wnosi element uspokojenia i dystansu, zajęta swoimi zwierzęcymi sprawami. W dobrej formie przetrwała zarówno ona, jak i Panahi, co jest świadectwem zwycięstwa ducha nad ponurą polityką.

BARTOSZ ŻURAWIECKI



„TRZY TWARZE” (2018): BEHNAZ JAFARI, MARZIYEH REZAEI, JAFAR PANAHI

czy konformizmu i kompromisów, na jakie trzeba iść, jeśli chce się zachować osobistą wolność i tworzyć dalej sztukę w Iranie.

W „Taxi-Teheran” (2015) Panahi ma już odwagę wyjść na ulicę. Sam występuje w roli kierowcy taksówki, film zaś składa się z rozmów z jej pasażerami, które układają się w mozaikowy obraz współczesnego irańskiego społeczeństwa. Znowu sporo tu humoru, nawet satyry – chociażby wtedy, gdy małaletnia bratanica reżysera czyta nakazy i zakazy, jakich trzeba przestrzegać, gdy kręci się film w Iranie. Panahi wdaje się również w pogawędkę z handlarzem, oferującym mu pirackie DVD z zagranicznymi hitami. Wszystkie te sceny pokazują, jak bardzo irańska rzeczywistość przesycona jest obłudą i pozorami – rygorystyczne prawo to jedno, a prawdziwe życie – drugie. Znamy to rozdwojenie z czasów PRL-u. We wspomnianym już wywiadzie dla TVP Kultura Panahi opowiada o *czarnym rynku* jego filmów zakazanych w kraju, które w ten sposób docierają do tysięcy rodaków. Pokazuje też anteny satelitarne gęsto rozmieszczone na dachach teherańskich domów, mimo że zagraniczna telewizja także jest w Iranie zakazana.

Ostatnia jak na razie pełnometrażowa produkcja Panahiego nosi tytuł „Trzy twarze” (Se rokh, 2018). Reżyser opuszcza tu stolicę i ze swoją koleżanką-aktorką jedzie na północno-zachodnią prowincję. Bezpośrednim powodem jest desperackie nagranie, które wystała młoda dziewczyna, kiedy rodzina zabroniła jej studiowania aktorstwa. Nie wiadomo, czy dziewczyna popełniła samobójstwo, czy też chciała zwrócić na siebie uwagę znanych artystów z Teheranu. Po raz kolejny wraca więc w twórczości Panahiego temat opresyjnej tradycji i zniewolenia kobiet. Ale i tym razem reżyser wplata w ten

Biografia Panahiego to nie tylko przykład niezłomności artystycznej, ale także ciekawy przypadek gry z autorytarnym systemem.



„TAXI-TEHERAN” (2015)

Artykuł zrealizowany we współpracy z festiwalem WATCH DOCS w ramach projektu watchdocstogether.eu, współfinansowanego przez Unię Europejską w ramach programu dotacji Parlamentu Europejskiego w dziedzinie komunikacji. Parlament Europejski nie uczestniczył w przygotowaniu materiałów; podane informacje nie są dla niego wiążące i nie ponosi on żadnej odpowiedzialności za informacje i stanowiska wyrażone w ramach projektu, za które zgodnie z mającymi zastosowanie przepisami odpowiedzialni są wyłącznie autorzy, osoby udzielające wywiadów, wydawcy lub nadawcy programu. Parlament Europejski nie może być również pociągany do odpowiedzialności za pośrednie lub bezpośrednie szkody mogące wynikać z realizacji projektu.

WATCH DOCS



Dofinansowane przez
Unię Europejską



KAMERALNE LATO

15. OGÓLNOPOLSKIE
SPOTKANIA
FILMOWE

freedom film festival.

TOGETHER

3-9 lipca 2022 r.

MAZOWIECKIE CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ELEKTROWNIA W RADOMIU

TEATR POWSZECHNY IM. JANA KOCHANOWSKIEGO W RADOMIU

AKADEMIA HANDLOWA NAUK STOSOWANYCH W RADOMIU

PRZESTRZEŃ MIEJSKA

W PROGRAMIE:

- FREEDOM Film Festival - 3 konkursy filmowe
- Niebo nad Radomiem - pokazy plenerowe
- Akademia Zawodowców - spotkania z twórcami kina
- SCRIPTMARKET.PRO - networking młodej branży filmowej
- debata o wolności

Wszystkie wydarzenia w ramach festiwalu są bezpłatne.

Aktualności na profilu www.facebook.com/kameralnelato.

MECENAT GŁÓWNY:



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



Zadanie dofinansowane ze środków
Samorządu Województwa Mazowieckiego



Projekt „Together - ToGetThere” zrealizowano
przy wsparciu programu Unii Europejskiej
ERASMUS+

WSPÓŁFINANSOWANIE:



Zrealizowano ze środków
Gminy Miasta Radom



ORGANIZATOR:



WSPÓŁORGANIZATORZY:



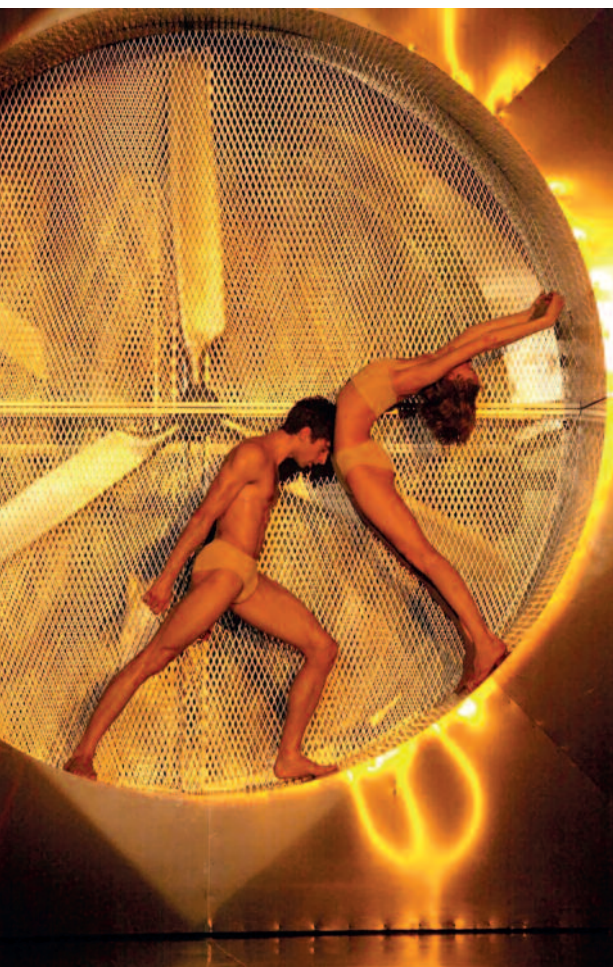
SPONSOR:



AMBASADA
STANÓW ZJEDNOCZONYCH AMERYKI

Wszystko płynie

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR



BALET „ROMEO I JULIA” (2006) CHOREOGRAFIA MAURO BIGONZETTI, KOSTIUMY FABRIZIO PLESSI

To artysta prawdziwie międzynarodowy. Fabrizio Plessi pochodzi z Włoch, ale ślady jego artystycznej działalności znajdziemy na całym świecie – wiele osób zapewne nie wie, że zetknęło się z jego sztuką.



„ROMA” (1987)



PLESSI MUSEUM

Przez zlokalizowane tuż obok Potsdamer Platz berlińskie Sony Center codziennie przewijają się tysiące ludzi: turystów, zakupowiczów, studentów wpadających do zlokalizowanych w tym obiekcie kafejek. Być może niektórzy z nich nie zwracają uwagi na umieszczoną tam instalację „Waterfall” (2003) Fabrizia Plessiego, mieniącą się milionami kolorów. Przypadkowymi koneserami jego sztuki mogą stać się także zmęczeni kierowcy podróżujący autostradą Brenner, którzy zatrzymują się w unikatowym w skali światowej muzeum, zlokalizowanym przy ekspresowej drodze łączącej Włochy i Austrię. Przyznam, że czegoś takiego jeszcze nie widziałem – w centrach handlowych, hotelach – tak, ale muzeum poświęcone jednemu artyście przy A13?

Oczywiście dorobek włoskiego artysty, mieszkającego czasem w Wenecji, niekiedy w Kolonii, a ostatnio najczęściej na Balearach, wykracza poza obiekty dostępne w przestrzeni publicznej. Jego wystawy gościły w najważniejszych muzeach na wszystkich kontynentach, a on sam był zapraszany wielokrotnie do udziału w prestiżowych imprezach, takich jak Biennale w Wenecji (bodaj 14 razy) czy festiwal Documenta, którego kolejna edycja rozpoczyna się w 18 czerwca i potrwa do 25 września. Zapiszcie w kalendarzu!

To zresztą w Kassel, na ósmej edycji Documenta w 1987 roku, kariera twórcy nabrała prawdziwego rozpędu. Instalacja składająca się z 36 monitorów wpisanych w konstrukcję z kamienia i drewna była



FOT. OSKAR DA RIZ / ARCHIWIO AUTOSTRADA DEL BRENNERO



Fabrizio Plessi

(ur. 1940)
– jeden z najbardziej cenionych włoskich artystów. Absolwent Accademia delle Belle Arti w Wenecji. Od 1990 roku wykłada w Kunsthochschule für Medien w Kolonii. Jednym z głównych motywów jego twórczości jest woda („Tempo Liquida”). Od połowy lat 70. w swoich pracach wykorzystuje wideo. Tworzy instalacje, filmy, rzeźby, performanse oraz scenografie dla teatru i opery.



„THE SUSPENDED FOREST” (1999)

wprawdzie rozwinięciem wcześniejszych poszukiwań, ale to właśnie „Roma” ostatecznie zdefiniowała jego język artystyczny.

1. Fabrizio Plessi zaczynał karierę pod koniec lat 60., ale już w 1970 roku pokazywał pierwsze prace w rodzinnej Wenecji. Z miastem tym, a także jego życiem artystycznym, związany był także później, biorąc udział nie tylko w biennale sztuki, ale także w festiwalu filmowym („Liquid Movie”, 1980) czy biennale fotografii, które pokazało jego realizacje w ramach wystawy „Imagine Provocatta” (1978).

Wielu krytyków doszukuje się związków Plessiego z *arte povera* – kierunkiem, który rozwijał się we Włoszech na przełomie lat 60. i 70., czyli właśnie wtedy, gdy Plessi wkroczył do świata sztuki. Ruch, reprezentowany m.in. przez Michelangelo Pistoletta, Piera Manzonię czy Jannisa Kounellisa, miał jednak nieco inne założenia. Tworzący go artyści poszukiwali bowiem prostoty i celowo odchodzili od *sztuki bogatej*, wykorzystując tanie materiały, odrzucane przez innych twórców: odpadki, stare gazety i plakaty czy też surowce naturalne, ale niepoddane obróbce, np. kawałki drewna czy kamienia.

Plessi również nierzadko sięga po takie przedmioty, ale jego motywacje są inne. Nie dąży on bowiem do zanegowania wartości dzieła sztuki jako obiektu, ale po prostu inspirowane naturą i żywiołami oraz tym, jak mogą one kształtować środowisko, w którym żyje człowiek.

Arte povera to kierunek mieszczący się w ramach szeroko rozumianego konceptualizmu. Dzieła wykonane z pospolitych materiałów miały przede wszystkim akcentować idee proponowane przez artystów, negując przy tym klasyczne kategorie estetyczne. Dzieła Fabrizia Plessiego są natomiast po prostu piękne, nawet jeśli do ich stworzenia użyto surowców z recyklingu. Plessi nie tworzy sztuki egalitarnej – jego prace powstawały często na zamówienie znanych i luksusowych marek, takich jak Louis Vuitton, Dior czy Ferrari. Pracował jednak także na rzecz tych łatwiej osiągalnych (Philips, Benetton). Dzieła Plessiego dostępne są w komercyjnych galeriach, gdzie mogą kupić je indywidualni klienci, by uczynić je częścią wystroju swoich domów. Pamiętam, że sam przez kilka dni się zastanawiałem, jak zamontować w moim krakowskim mieszkaniu świetlny korytarz, który wypatrzyłem w Wenecji. W końcu jednak rozsądek zwyciężył i zrezygnowałem z zakupu, gdy uświadomiłem sobie, jak trudno byłoby zaadaptować wnętrza w zabytkowej kamienicy. No cóż... dzisiaj nie mam już mieszkania w Krakowie, a dzieło Plessiego zapewne cieszy innego kolekcjonera.

2. Kolekcjonowanie sztuki mediów nie jest przedsięwzięciem prostym, bo wymaga odpowiedniej przestrzeni. Posiadają ją tylko bardzo zamożni koneserzy sztuki, do których – *stety* lub *niestety* – się nie zaliczam. Pozostaje zatem wyszukiwanie wystaw, a tych na szczęście udało mi się zoba-

czyć całkiem sporo. Wiele prac zostało zakupione do stałych kolekcji – w ZKM w Karlsruhe można na przykład oglądać monumentalną rzeźbę z 1993 roku zatytułowaną „Liquid Time”. Jest ona doskonałym przykładem tego, jak Plessi tworzy swoje obiekty. Są one bowiem niemal zawsze fuzją tego, co realne i namacalne, z elementami skonstruowanymi ze... światła. Fabrizio Plessi wbudowuje bowiem w struktury wykonane z metalu, betonu, kamienia, szkła czy drewna monitory lub displaye LED, lub inne źródła światła, takie jak świetlóówki czy neony.

Wiele projektów artysty powstało w Niemczech, a jedna z najciekawszych wystaw, jakie miałem okazję oglądać, odbyła się w Hanowerze w 1999 roku. Także w tym mieście powstała plenerowa rzeźba „Vertical Sea” stworzona z okazji EXPO 2000. Pamiętam, że na wystawie w Kestnengesellschaft, gdzie pokazano m.in. „The Suspended Forest” czy „Movement of the Memory”, nasunęły mi się skojarzenia z twórczością niemieckich artystów – Josepha Beuysa czy Wolfa Vostella. Fabrizio Plessi zapewne zetknął się z ich dziełami nie raz. Niemcy to jego trzeci dom, choć w Kolonii zapewne brakuje mu tego, czego ma pod dostatkiem w Wenecji i na Majorce – wody.

Wracając jednak do Beuysa i Vostella – dziś być może uważam pokrewieństwa z nimi za bardziej odległe, choć nie nieobecne. Dwaj klasycy niemieckiej sztuki to ponownie reprezentanci konceptualizmu, choć żadnego z nich nie można traktować



„LLAUT LIGHT” (2011)

Obiekty Plessiego są niemal zawsze fuzją tego, co realne i namacalne z elementami skonstruowanymi ze... światła.

▶ tylko i wyłącznie jako przedstawiciela nurtu. Tak to bywa z największymi – giganci tworzą własny język i zwykle trudno go porównać do czegokolwiek innego. Z Plessim łączy ich jednak dążenie do przekraczania granic wyznaczanych przez materiały. Beuys na przykład szukał materiałów niejako z definicji nierzeźbiarskich, by tworzyć z nich rzeźby właśnie. Vostell wbudowywał ekrany w konstrukcje wykonane z betonu. Podobne strategie znajdziemy w pracach Plessiego.

Niejednokrotnie wykorzystuje on obiekty znalezione, na przykład łódzie, m.in. w instalacjach „Llaut Light” (2011) czy „Liquid Labirynt” (2014), a kiedy indziej tworzy ich imitacje. Zawsze jednak dokonuje rozszerzenia właściwości materiału, używając światła czy też wideo (w istocie to także światło).

3. Chcąc zdefiniować tematykę prac Plessiego, zapewne należy zwrócić uwagę na żywioły – przede wszystkim wodę, ale także często ogień. Ciekawe, że i te fascynacje dzieli Plessi z innym znanym artystą – Billem Violą. Amerykanin (choć włoskiego pochodzenia) traktuje jednak żywioły metaforycznie, odnosząc się do osobistych doświadczeń, a także do symboliki wywiezionej z wielu kultur. Plessi, choć i jego prace zachęcają do kontemplacji i stwarzają sprzyjające jej środowisko, jest zdecydowanie mniej literacki. Tradycją, z której się

Wspomniałem wcześniej o jego realizacjach dla marek dla bogaczy, teraz dodam, że jego dzieła zdobią na przykład hotel Burdż al-Arab w Dubaju, mieszczący się na niewielkiej prywatnej wyspce. Z ciekawości sprawdziłem – noclegi już od około 6000 złotych za dobę. *Taniej* można zobaczyć dzieła Włocha w Abu Zabi – bo tam eksponowane są one we Włoskim Instytucie Kultury, a wstęp jest darmowy.

To temat na osobny artykuł – czy sztuka powinna w taki sposób wychodzić z galerii. Sam nie wiem – serce mam z lewej strony i chciałbym, żeby prace artystów były dostępne dla wszystkich. Jednak komercjalizacja sztuki jest faktem i bardzo niewielu artystów ma dostatecznie dużo siły, by oprzeć się pokusie. Plessi nie odmawia, ale jego prace – w takim czy innym kontekście – pozostają piękne.



„LIQUID TIME” (1993)

wywodzi, w zdecydowanie większym stopniu jest rzeźba.

Mistrzem i twórcą formuły wideo-rzeźby był bez wątpienia Nam June Paik, ale i w tym wypadku trudno mówić o bezpośrednich powinowactwach. Sztukę Plessiego można umieszczać w kontekście dokonania innych artystów, ale nie da się jej w ten sposób wyjaśnić.

Styl prac Plessiego jest rozpoznawalny. Ktoś, kto widział ich dostatecznie dużo, bez trudu zidentyfikuje go jako autora kolejnych. Ta artystyczna tożsamość nie wynika jednak z konsekwencji treści i funkcji, lecz – co dzisiaj nie zawsze jest regułą – ze spójności estetycznej. Innymi słowy: obrazy Caravaggia identyfikujemy bez trudu niezależnie od tego, w jakim kontekście powstały. Podobnie traktuję sztukę Plessiego, który nie obawia się nawet ukłonów w stronę sztuki użytkowej.

Być może artysta szuka nie tylko poklasku i pieniędzy, bo przecież od samego początku kariery próbował konfrontować swoje prace z dziedzinami niekoniecznie bezpośrednio związanymi ze sztuką nowych mediów czy rzeźbą. Już w latach 80. podejmował współpracę z artystami teatru, tworząc nie tylko obiekty, ale także wirtualne (choć nie zawsze do końca) scenografie. Jednym z jego ulubionych współpracowników jest Mauro Bigonzetti – włoski choreograf pracujący nie tylko na scenach włoskich, ale i np. niemieckich. Jego inscenizacja „Romea i Juli” Sergiusza Prokofiewa jest moim zdaniem doskonałym przykładem prawdziwej synergii sztuk, a udział Plessiego wydaje się tu absolutnie fundamentalny.

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR



SHORT WAVES FESTIVAL

International
Short Film
Festival

Poznań
& online

#

Light
a Spark

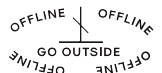
14-19

.06

2022



shortwaves.pl
festiwalshortwaves
short_waves





„WIEŻA. JASNY DZIEŃ” (2017) REŻ. JAGODA SZELC: ANNA KROTOSKA

MŁOT, TRAMWAJ I CISZA

Z KOMPOZYTORKĄ ROZMAWIA BEATA KWIATKOWSKA

O Teoniki Rożynek mówi się, że ma muzyczne ADHD. Kolekcjonuje muzyczne resztki, nieczystości, pozostałości po utworach, które potem umieszcza w kompozycjach i na ścieżkach dźwiękowych.

[Tuż przed rozmową słychać ekspres do kawy. Za oknem, na drugim planie dźwiękowym brzmi gwar miasta]

– Skoro mamy względną ciszę, zacznę rozmowę od przywołania dźwięku, który mnie dziś rano zdenerwował. Pod moim oknem młotem pneumatycznym rozwiercano chodnik. Mnie taki dźwięk drażni, a ciebie?

– Każdy dźwięk o ósmej rano jest drażniący. Dopóki odbiorca nie jest przygotowany na jego odbiór, to intensywny, nagły dźwięk nie będzie niczym przyjemnym. Nie można się też oszukiwać, że stanie się na inspirację.

– Gdybyś była przygotowana na ten dźwięk, wyobraźnia podpowiedziałyby ci, jak go można przetworzyć?

– Gdyby ten dźwięk nie był związany z szokiem i wyrwaniem ze snu, może słuchacza przez coś przeprowadzić.

– Artyści dźwiękowi mogliby użyć go w utworze, który muzycznie zyskałby kategorię *noise*.

– *Noise* może mieć coś wspólnego z młotem pneumatycznym i doświadczaniem głośnego i intensywnego dźwięku, jeśli w taki sam sposób go odczuwamy. W tym gatunku ważniejsze jest, żeby poczuć wibracje dźwięku



FOT. M. HUECKEL

Teoniki Rożynek – kompozytorka muzyki filmowej, teatralnej i współczesnej. Za muzykę do „Prime Time” (2021) zdobyła nagrodę na Festiwalu w Gdyni. W 2022 roku dostała Paszport „Polityki” w kategorii Muzyka poważna. Doceniono jej ogromną wyobraźnię dźwiękową i swobodne poruszanie się po różnorodnych światach muzycznych.

w całym ciele niż go usłyszeć. Zresztą przed koncertami tego typu nie bez powodu rozdawane są zatyczki do uszu. Jeśli natężenie dźwięku może być szkodliwe dla naszego aparatu słuchu, to zdrowiej będzie czerpać przyjemność odbierając go ciałem.

– Nie każdy miejski dźwięk jest aż tak drażniący jak młot pneumatyczny. Co powiesz na to, co słycać choćby w tramwaju?

– Jazda tramwajem może być inspirująca. Niekiedy tramwaj sunie cicho, bez szczególnych dźwiękowych odstępstw od normy, charakterystycznego terkotania lub poluzowanych elementów, które brzmią odmiennie. Czasem, zwłaszcza podczas dłuższej trasy, można wyłowić wiele ciekawych niuansów: rozmowy ludzi, klekotanie tramwaju, fragmenty muzyki ze słuchawek pasażerów. Razem mogą stworzyć ciekawą dźwiękosferę, którą można się inspirować. W efekcie można z tego skomponować ciekawe dzieło nawiązujące do *field recordingu*, które potem można odsłuchać, żeby przypomnieć so-

bie dźwiękową atmosferę miejsca albo spróbować *sampłować* te dźwięki lub zrobić z nich bit.

– Jesteś osobą funkcjonującą w dwóch światach: wizualnym i dźwiękowym. Który jest dla Ciebie ważniejszy?

– Paradoksalnie słyszalne dźwięki, które są częścią *soundscapę’u* nie robią na mnie wielkiego wrażenia. Widoki częściej mnie zaskakują. Chyba trudniej zachwycić się imponującym dźwiękiem, bo jesteśmy nim przetadowani i przebudżowani. Nie można odciąć zupełnie słuchu. Nawet jeśli zatkamy uszy, to słyszymy cały czas. Ze wzrokiem jest inaczej. Zamykamy oczy i tracimy pole widzenia.

– Gdy idziesz do kina, większe wrażenie robi na tobie sfera wizualna czy dźwiękowa?

– Sama obecność tak dużego ekranu i silnego systemu nagłośnieniowego pozwala skupić się na obu tych przestrzeniach. Z jednej strony w multipleksach pokazywane są niezbyt ciekawe filmy, ale te kina mają świetne nagłośnienie. W kinach studyjnych jest

odwrotnie – mamy doskonałe filmy, ale z nagłośnieniem bywa różnie. Poza tym specyfika dźwięku w kinie jest szczególna i trudno ją porównać z odczuciami brzmieniowymi podczas koncertu. Mamy dźwięki, które są ciekawe, bo zostały stworzone przez *sound dizajnerów*. Przypominają te, jakie znamy z rzeczywistości, ale są precyzyjnie wykonane przez ekspertów od audiokreacji. To jest gratka – nie usłyszymy tego w innym miejscu niż kino. Najwięcej o świecie audio uczę się jednak nie podczas seansów, ale ze spotkań z reżyserami dźwięku. To jest dla mnie niekiedy jak tworzenie równoległej narracji do filmu. Piękna sztuka i piękny zawód.

– W kinie *soundscape*, krajobraz dźwiękowy, staje się częścią ścieżki dźwiękowej. W twojej muzyce także miksujesz dźwięki otoczenia i dźwięki instrumentów.

– Zaczynałam od małych, studenckich produkcji filmowych. To jak teraz brzmi muzyka do filmu, jest znakiem naszych czasów. Z kolei w mainstreamo-

wym kinie przez długi czas muzyka była zwykle bardzo ilustracyjna. W filmie znajdowało się niewiele momentów ciszy. Oczywiście, nie dotyczy to kina artystycznego, gdzie cisza jest ważnym elementem. Wiele się zmieniło od czasu postwagnerowskiej koncepcji muzyki, granej przez orkiestry. Jednym z kompozytorów, który wprowadził tę zmianę, jest nieżyjący Jóhann Gunnar Jóhannsson. Pierwszy laureat Złotego Globu z Islandii – nagrodę zdobył za najlepszą muzykę do filmu „Teoria wszystkiego”. Ten kompozytor jest dla mnie przykładem eksperymentowania w muzyce filmowej. Moim zdaniem obecnie otworzyła się furta, przez którą wkroczyła zmiana. Nie dotyczy ona jednak kina mainstreamowego.

– Taką muzykę można porównać do piosenek, ballad muzycznych. Ich autorzy podczas tworzenia wyznają pewne zasady, a nawet postępują według schematu.

– Tak, bo jest na nie przepis. Są określone zasady. Zmianę wprowadzają dla mnie także seriale. ▶



„PRIME TIME” (2021) REŻ. JAKUB PIĄTEK: BARTOSZ BIELENIA

► Dzięki nim odbiorca przechodzi przyspieszony kurs słuchania różnorodnej i ciekawej muzyki. Przykładem nowego myślenia o muzyce jest ścieżka dźwiękowa serialu „Dark”, do którego muzykę skomponował Ben Frost. Ciekawych utworów można posłuchać w serialu „Czarnobyl”. Stwarza on przestrzeń służącą do rozszerzania świadomości muzycznej w tym, co pod obrazem może się dziać. Z kolei w polskim kinie najciekawsze dźwiękowe eksperymenty zdarzają się w etiudach. Interesującym kompozytorem jest Jimiek, który do „Ataku paniki” w reżyserii Pawła Maślony skomponował *soundtrack*, brzmiący, jakby ktoś przepisał muzykę elektroniczną na sperrorowane instrumenty, między innymi fortepian. Dzięki temu spotkały się dwa światy: akademicki i popularny.

– **Komponowałaś muzykę do filmu „Prime Time” Jakuba Piąteka. Połączyłaś w tej ścieżce dźwiękowej *soundscape* z muzyką. Powstało coś w rodzaju nieoczywistego tła muzycznego. Opowiedz o tej pracy.**

– Przebiegała bardzo ciekawie. Kuba wysłał mi scenariusz i dał mi zupełnie wolną rękę. Byłam zainteresowana fragmentami archiwaliów, które miały być wykorzystane w filmie. Planowałam je *sample*wać i zrekonstruować dźwiękowo *ambient* miejsca, w którym się znajdujemy.

Po przeczytaniu scenariusza zastanawiałam się nad funkcją muzyki. Jaką historię ma ona opowiedzieć? Zdecydowałam się na dwa wątki muzyczne: jeden miał symbolizować postać Sebastiana, głównego bohatera. Moja muzyka miała pokazać, czego

Widoki częściej mnie zaskakują. Trudno zachwycić się imponującym dźwiękiem, bo jesteśmy nim przeładowani i przebudzcowani.

szłuchał, bo doświadczenia dźwiękowe kształtują osobowość, z niej wynika niekiedy buntownicze nastawienie do świata. Zastanawiałam się, czy Sebastian słucha muzyki punkowej, czy jest anarchistą, a może w ogóle nie słucha muzyki? Drugi świat zrekonstruowany muzycznie to świat skutków, jakie przyniosło postępowanie bohatera. Obydwa wątki są zbudowane z tych samych *sample*li, przetwarzanych na różne sposoby. Uważny słuchacz znajdzie w muzyce do filmu „Prime Time” kilka zaszyfrowanych wiadomości. Są ukryte znaczenia w rytmach i wiele można się dowiedzieć czytając alfabet Morse’a. Są też żarty. W ścieżce dźwiękowej do tego obrazu zawarłam moje specyficzne poczucie humoru. Kiedy jednak pracuję nad kom-

ponowaniem muzyki, która nie jest związana z filmem, posługuję się notatkami i mapami myśli. Lubię myśleć o muzyce jak o dużym organizmie, który obserwuję od środka, a konkretne utwory są punktami zatrzymania podczas tej obserwacji.

– **Masz szczęście do świadomych dźwiękowo reżyserów. Takich, dla których dźwięk w filmie jest ważny. Jagoda Szcel, reżyserka filmu „Wieża. Jasny dzień”, do którego komponowałaś muzykę, wychowała się w radiu, interesuje się brzmieniem. Z kolei Jakub Piątek realizuje dokument o uczestnikach Międzynarodowego Konkursu imienia Fryderyka Chopina.**

– Reżyserzy, z którymi pracowałam, mieli do mnie bardzo duże zaufanie, które dla mnie oznacza swobodę twórczą. Podobnie słyszą świat i operują podobną wrażliwością muzyczną. Film to jednak współpraca, więc nie jest możliwe, żebym tylko stawiała na swoim, bez konsultacji z autorem opowieści.

– **Wiem, że pracujesz też nad filmem dokumentalnym.**

– Tworzę muzykę do filmu o sztuce i jej kondycji w reżyserii Andrzeja Miękusy. Praca nad takim dokumentem oznacza wstuchanie się w dialogi, ale są też momenty bez nich – i mogę się wgrzyźć ze swoją muzyką.

– **W jaki sposób dbasz o słuch? Czy potrzebujesz chwili ciszy, żeby zrobić sobie odpoczynek od audiosfery?**

– Staram się nie używać słuchawek, które mają małe membrany i można je wetknąć do ucha, bo są szkodliwe dla słuchu. Zdecydowanie nie wchodzę pod głośniki na imprezach. Jeśli chodzi o dbanie o zmysł słuchu w znaczeniu twórczym, to mieżam etapy, kiedy w ogóle nie słucham muzyki. Najczęściej wtedy, kiedy pracuję intensywnie nad muzyką i zwyczajnie nie jestem w stanie odbierać więcej dźwiękowych wrażeń. Muszę sobie dawać chwile przestoju, żeby się nie przebudzować. Dzięki temu podczas pisania i komponowania mam większy dostęp do tego, co mi przychodzi do głowy. Ostatnio byłam na wsi u mojej przyjaciółki i to była wielka przyjemność, bo po raz pierwszy od dłuższego czasu spałam w kompletnej ciszy. Słuchać było jedynie trzask drewna palonego w kominku. Bardzo przyjemny, kojący dźwięk.

ROZMAWIAŁA
BEATA KWIATKOWSKA

Praca nad dokumentem Andrei Arnold trwała lata, a od autorki zdjęć Magdy Kowalczyk wymagała czujności, wytrzymałości i szybkości. Po premierze na Millennium Docs Against Gravity film będzie wyświetlany w kinach na pokazach specjalnych.

CENTYMETRY OD PYSKA

Z OPERATORKĄ ROZMAWIA ADRIANA PRODEUS

– Jak blisko towarzyszyłaś Lulmie?

– Fizycznie bardzo blisko. Często trzymałam kamerę kilka centymetrów od jej pyska. Gdy kręciłam ją z boku, zwykle się dotykałyśmy. Przekroczyłam granicę, która z człowiekiem byłaby nie do przejścia.

– Nie korciło cię, żeby odłożyć kamerę i patrzeć bez pośrednictwa obiektywu?

– Robiłam to godzinami. Nikt nie zmienia zdania tak często jak krowa. Obserwowałam je, żeby dostrzec powtarzalne wzory. Stawiałam potem sobie zadania, jaką mikrosencenkę nakręcić. Na przykład: krowa je trawę, pije wodę, idzie wzdłuż płotu, patrzy na inne krowy, biegnie, odwraca głowę, chowa się, wraca, gada z inną krową, to znaczy wchodzi w interakcję. Ma postój *na kawę*, czyli je, wreszcie wraca. Mam więc pomysł i czekam, mija pół dnia, a wnet: akcja! Krowa rusza, szybko układam scenariusz w głowie i pędzę za nią, a ona staje i pije wodę przez następne dwie godziny. Musiałam ciągle się dopasowywać, żeby na koniec nie zostać z niczym.

– Andrea Arnold była z tobą na planie?

– Nie, oglądała materiały i dawała mi uwagi, co chciałaby, abym zauważyła. Na plan przyjechała parę razy reżyserować krowy. A krowy reżyseruje się tak, że rozmawia się z farmerami, co chce się osiągnąć i wtedy oni robią coś, dzięki czemu krowy inaczej się zachowują. Zwykle na planie byłam sama, czasem z asystentką produkcji. Na dwa dni przyjechał dźwiękowiec, ale okazało się, że na farmie pa-



FOT. KATE KIRKWOOD

„KROWA” (2021) REŻ. ANDREA ARNOLD

nuje straszliwy hałas. Założył mi więc na kamerę mikrofon i gdy byłam bardzo blisko źródła dźwięku, to go nagrywaliśmy. Resztę trzeba było stworzyć osobno. Naiwnie myśleliśmy, że ponagrywamy wybrane atmosfery i podłożymy je pod zdjęcia – tymczasem różnica w brzmieniu każdej pory dnia, każdej pogody, jest kolosalna. Musieliśmy się tego nauczyć.

– Dlaczego wybraliście właśnie tę farmę?

– Takich jest najwięcej w Wielkiej Brytanii. Ekologicznych, gdzie hoduje się kilka krów, jest niewiele, w pełni

zautomatyzowanych też. Najczęściej są to farmy takie jak ta: ludzie obsługują maszyny, jest kilkadziesiąt zwierząt. Andrei zależało też, żeby farmerzy, z którymi pracujemy, byli fajni.

– Wydają się lubić zwierzęta, troszczą się o nie.

– Sześć farmy, George, jest z rodziny farmerskiej i mając doświadczenie, zdecydował się właśnie na krowy. Prócz nich ma pięć świń, parę owiec, kury, kaczki, ale to krowy naprawdę kocha. Zna imiona wszystkich czterydziestu. Codziennie latem wstaje o 3.30, a zimą może wylegiwać się w łóżku aż do 5 rano.

– To były też godziny twoich pobudek?

– Tak. Dzieliłiśmy dzień na dwie zmiany: poranną od świtu do południa i popołudniową do 5-6 wieczór. Największym wyzwaniem było nie wstawanie, ale wytrwałość i kondycja fizyczna. Jak krowa stoi, to stoi, ale gdy zaczyna biec, potrafi być bardzo szybka. Próbowałam za nią nadążyć. Zauważyliśmy z Andream, że sprawdzają się panoramy: od pyska krowy tam, gdzie ona patrzy i dokąd rusza. Wystarczyło, że o sekundę za późno zaczynałam panoramować i już traciłam ujęcie. Najlepsze zaś wychodziło

▶ wtędy, gdy kamera podążała za spojrzaniem Lumy. Oznaczało to, że przez długi czas trwam zamrożona, by w każdej chwili zacząć ruch. Było to bardzo wymagające fizycznie.

– **Film daje poczucie, jakby się było tam na miejscu, czuło ten zapach, dotykało nozdrzy. Jak uzyskałaś tak zmysłowe zdjęcia?**

– Kręciłam na kamerze Sony FS7, która była absolutną nowością, gdy zaczynaliśmy film, ale gdy skończyliśmy, to już był stary sprzęt. Użyłam starych fotograficznych obiektywów vintage. Są popularne wśród operatorów w Polsce, ale w Wielkiej Brytanii było nadzwyczajne, że ich użyłam. Andrea chciała, żeby obraz nie był ani *glamour*, ani brutalny. Prawda według niej składa się zarówno z piękna jak i z brzydoty.

– **Powstaje teraz dużo filmów o zwierzętach. Jak nie nakładać na zwierzęta myślowych kalek?**

– Kręcąc różne dokumenty w Wielkiej Brytanii, często myślałam, że nakładamy kalki nie tylko na zwierzęta, ale też na ludzi. W kinie dokumentalnym mamy tendencję do moralizowania, zachowujemy się, jakbyśmy byli lepsi od naszych bohaterów. Czasem wychodzi z tego nuda, a najczęściej fałsz. Lubiąc zwierzęta czy ludzi, prawdziwiej się o nich opowiada.

– **W filmie widać, że lubisz Lumę.**

– Czułam między nami bliskość emocjonalną. Gdy spędzi się tyle czasu z żywym stworzeniem, trudno się nie zaprzyjaźnić. Luma została wybrana w castingu ze względu na swój świetny charakter, bo krowy też, jak psy, mają różne temperamenty. Była ciekawska, świadoma tego, co się dzieje wokół niej, a przynajmniej tak mi się zdawało. Połączyła mnie z nią silna więź.

– **Jak przeżyłaś – mówiąc eufemistycznie – koniec zdjęć do filmu?**

– To było trudne, Luma była stara, chora, prawie nie mogła chodzić. Ten dzień, kiedy miała być zastrzelona, był wyjątkowo słoneczny, poczuła się lepiej i sama przeszła ostatnie parę kroków. Film miał być metaforą życia krowiego i ludzkiego, pytać, czy można je porównywać. Sprawił, że inaczej teraz myślę o eutanazji czy nawet uspieniu psa. Jest to akt dobroci, ulżenia w cierpieniu, choć płakałam na tych ostatnich zdjęciach.

– **Film jest tak zmontowany, że finał jest zaskoczeniem.**

– Nakręciłam dużo materiału na różne tematy: o macierzyństwie, o zazdrości między matkami, o starości, o przyjaźni krów z innymi gatunkami, na przykład z owcami i kurami. Nie znalazło się to w filmie i dobrze. Przez to, że montażyści tak opowiedzieli tę historię, nawet zna-

nariusza, tylko ze względu na nazwisko autorki, co było dla mnie wielką szansą, bo szukali operatora, który zobowiąże się spędzić kilka lat na farmie. Dla mnie była to wtędy atrakcyjna propozycja. Ale wszyscy, łącznie ze mną, byli niepewni efektu, przed pierwszym pokazem w Cannes patrzono

nie się przyjrzeć. Widziałam więc krótki metraż o krowie, ale długi film? Do końca nie miałam pewności, czy to się uda. Po 3 latach zdjęć przeżyłam kryzys. Na szczęście uspokoiła mnie pierwsza wersja montażowa. Zrozumiałam, że było warto tak mocno się zaangażować.



„KROWA”

jąc przebieg zdarzeń i materiał, byłam zaskoczona, oglądając pierwszą układkę filmu.

– **Ile życia poświęciłaś na „Krowę”?**

– 4 i pół roku od pierwszego dnia zdjęć do ostatniego. Bardzo długo. Spędzałam na farmie kilka dni w miesiącu. Podjęłam duże ryzyko. Andrea też. Zarówno BBC jak i BFI przyjęły ten projekt bez sce-

na nas z niedowierzaniem. Jak nakręcić półtoragodzinny film o krowie? Nie potrafiłam sobie tego wyobrazić, mimo że wywodzę się z rodziny dokumentalistów. Moja mama [Katarzyna Maciejko-Kowalczyk – przyp. red.] była montażystką filmową, siostra jest montażystką, brat jest operatorem. Mama mówiła, że wszędzie tkwi temat na film – jeśli tylko uważ-

– **Co chcieliście nakręcić przez te lata?**

– Plan był taki, że kręcimy od momentu, gdy krowa rodzi, aż do chwili, gdy jej dziecko rodzi swoje pierwsze cielę, czyli ta pierwsza krowa zostaje babcią. Tak się nie stało, bo krowa, którą śledziłam od chwili narodzin, pierwsze cielę poroniła, drugie też, trzecie urodziła, ale niebawem sa-

ma zmarła, więc Andrea z montażystami uznali, że trzeba zmienić historię, skoro zdarzyła się ta śmierć. Towarzyszyliśmy zresztą nie tylko Lumie i jej matce, ale też innej parze krów: Primrose i Rose. Wynikało to z żądań ubezpieczyciela, który nie chciał ubezpieczyć produkcji bez zastępczej bohaterki.

czyła przez barierkę na pastwisku i niestety, ciekawość ją zgubiła, po paru dniach rolnicy przynieśli trupka. Uszkodziła sobie nogę podczas skoku albo napadły ją zwierzęta. Straciliśmy bohaterkę. Płakałam, gdy Primrose poroniła kolejne dziecko. Gdy zadzwonił do mnie z tą informacją far-

– Kompletnie nie. Urodziłam się w Warszawie, mieliśmy koty, ale nie miałam pojęcia o zwierzętach hodowlanych, dla mnie mleko brało się z lodówki. Praca nad filmem uświadomiła mi, że zwierzęta są bardzo empatyczne, mają różne temperamynty. Zastanawiałam się nieraz na planie, jak bardzo my jesteśmy zwierzętami, do jakiego stopnia one są do nas podobne i czy w ogóle można to rozdzielić. Instynkt i kultura kiedyś wydawały mi się dwiema osobnymi sferami. Na przykład wychowywanie dzieci: nauka i pokazywanie im świata wydawało mi się kulturą. Tymczasem krowy też mają kulturę, którą przekazują sobie nawzajem, prowadzą się na przykład do barierki i patrzą w niebo. Zawierają przyjaźnie, przedstawiają swoje dzieci innym krowom, opiekują się nimi uważnie, na przykład sprawdzając łajno, żeby wiedzieć, czy coś im dolega.

– W niektórych scenach zdaje się, że krowa się waha, ma wątpliwości, które roztrząsa nocą pod księżycem.

– Żyłam się z krowami tak bardzo, że wydaje mi się, iż nie różnią się tak bardzo od ludzi. Mają swoje refleksje. Na pewno nie żyją tylko po to, żeby jeść i spać.

– Czy w takim razie film zrobił cię wegetarianką lub weganką?

– Nie i nie wiem, czy kiedykolwiek nią zostanę. Często zadaję sobie pytanie, czy powinno się spożywać produkty odzwierzęce, ale nadal nie odpowiedziałam sobie na nie. Na ograniczenie przeze mnie jedzenia mięsa – bo wciąż nie udało mi się go całkowicie rzucić – bardziej wpłynęły ruchy wegańskie. Gdybyśmy zupełnie zrezygnowali z picia mleka czy jedzenia wołowiny, tych krow, które poznałam, by nie było – bo nie istniałyby farmy.

– Ważną częścią filmu są sceny dojenia. Codziennosc krów ogląda się jak teledysk, gdy towarzyszy jej muzyka. Już nie Mozart czy Beethoven ale na przykład Billie Eilish.

– Krowy bardzo lubią muzykę. Nasz farmer uważa wręcz, że dojenie to ich ulubiony rytuał. Jest to dla nich ulga, dostają też trochę lepszą paszę stojąc na dojarce, gra wtedy radio i wydaje się, że zarówno pracownicy farmy, jak i zwierzęta lubią to miejsce.

– A czy ty lubiłaś wychowywać się w pracowni montażowej twojej mamy?

mer, wsiałam w auto i za dwie godziny byłam tam z kamerą. Cięża była zaawansowana, cielak miał już kształt i sierść. Przez kilka godzin, gdy ją kręciłam, matka lizała go, próbowała karmić, uczyć go chodzić. Długo nie mogła się pogodzić ze stratą, była w żałobie.

– Czy miałaś dużo do czynienia ze zwierzętami przed filmem?

– Jaka była ta druga krowa?

– Spokojniejsza niż Luna, ale przez to trudniejsza do filmowania, bo godzinami stała i nic nie robiła. Rzadko zdarzały jej się momenty aktywności – wtedy stawała się ciekawa. Za to jej dziecko, Rose, była fantastyczną bohaterką filmową, wszędzie włąziła, nie przepuściła żadnej kałuży. Jak miała roczek, przesko-



Magda Kowalczyk

– autorka zdjęć. Ukończyła Wydział Operatorski w Szkole Filmowej w Łodzi w 2010, uczestniczyła też w Budapeszt Cinematography Masterclass w 2011. Jest również absolwentką Szkoły Wajdy. Na stałe mieszka w Wielkiej Brytanii. Za zdjęcia do „Krowy” Andrei Arnold została nominowana do nagrody BIFA (British Independent Film Awards).

– Montażownia była u nas w domu, więc to było naturalne. Nie potrafię wskazać, co przejęłam od niej, a co nie. Za każdym razem, kiedy pracuję nad jakimś filmem, przypomina mi się inna jej lekcja. Teraz najważniejsza jest ta, w której mówiła: *Jestem tylko ja i ten świat, który obserwuję*. Nie ma, że mi się chce pić albo że dyrektor studia nie uznaje ujęcia krótszego niż trzy sekundy. Nie ma rachunków do zapłacenia, dzieci do odebrania ani żadnej innej sprawy. Istnieje tylko fragment rzeczywistości, na który patrzę. I teraz, kiedy obcuje z bohaterem, wyobrażam sobie, co on mógłby sfilmować, gdyby miał w rękach kamerę. Staram się w pełni zanurzyć w świecie, nie stwarzając dystansu.

– Chwilami odnosiłam wrażenie, że za kamerą stoi krowa, która filmuje swoje otoczenie. Czy sądzisz, że twoja obecność z kamerą zmieniła Lumę?

– Wydaje mi się, że chwilami była wręcz dumna, że za nią chodzi. Chwaliła się mną przed innymi krowami. A może mi się tylko zdawało?

ROZMAWIŁA
ADRIANA PRODEUS



„PITBULL” (2021) REŻ. PATRYK VEGA: PRZEMYSŁAW BLUSZCZ

W IMIĘ ZASAD

JAKUB DEMIAŃCZUK

W latach dziewięćdziesiątych kino gangsterskie, odwołujące się do hollywoodzkich wzorców, było nie tylko rozrywką, lecz także próbą krytycznego spojrzenia na rodzący się kapitalizm w polskim wydaniu. Dziś triumfujące u widzów filmy Patryka Vegi i produkcje w rodzaju „Jak pokochałam gangstera” nad ambicje przedkładają zazwyczaj brutalne widowisko.

Gdybyśmy popatrzyli na świat przez pryzmat popularnego kina z czasów PRL, mogłoby się wydawać, że w Polsce Ludowej problem przestępczości zorganizowanej nie istniał. Owszem, działały lokalne grupy przemytników, rabusiów, hochsztaplerów, naciągaczy i oszustów – ale nie działo się nic, z czym nie radziłaby sobie Milicja Obywatelska. Zresztą działania złoczyńców były często inspirowane przez mocodawców z Zachodu, zwłaszcza z RFN, skąd pogrobowcy nazizmu próbowali sięgać po polskie skarby (najpewniej te, których – zdaniem peerelewskiej propagandy

– nie zdołali wywieźć w czasie wojny). Tymczasem poza ekranem gangi prowadziły w PRL rozbudowaną działalność na wielu polach, a największą skalę zapewniała im współpraca z Ministerstwem Spraw Wewnętrznych. Ujawnione akta akcji „Zalew” i „Żelazo” z wczesnych lat siedemdziesiątych dowodzą zaangażowania władz w działalność przestępczą na terenie całej Europy (zyski miały być przeznaczone na funkcjonowanie peerelewskiego wywiadu, lecz ich znacząca część trafiała do osób bezpośrednio zaangażowanych w bandycką działalność). Nic zatem dziwnego, że kino



FOT. TADELISZ BIERNACKI / FINA

„GANGSTERZY I FILANTROPI” (1962) REŻ. JERZY HOFFMAN I EDWARD SKÓRZEWSKI: MIROSLAW MAJCHROWSKI, JACEK HAHN, JANUSZ HAHN



FOT. ROMAN SUMIK / FINA

„MIASTO PRYWATNE” (1994) REŻ. JACEK SKALSKI: MACIEJ KOZŁOWSKI, JANUSZ CHLEBOWSKI

– podobnie jak literatura popularna, seriale telewizyjne czy komiksy o Kapitanie Żbiku – prawdziwe historie o polskich gangach omijały z daleka. A jeśli już po nie sięgały, to często traktowały je z lekkością niezobowiązującego kryminału (np. „Brylanty pani Zuzy” Pawła Komorowskiego z 1971 roku) lub wręcz komedii („Gangsterzy i filantropi” Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego z 1962) – zwłaszcza że ten gatunek pozwalał również bezpośrednio odwołać się do wzorców kina amerykańskiego, co chętnie robił Juliusz Machulski w dwóch częściach „Vabanku” (1981, 1984) czy mniej udanym „Djávlu” (1990). Trzeba przy tym pamiętać, że w parodystycznym tonie opowiadał o przestępczości z okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Poważniejsze próby opowiedzenia peerelowskiej rzeczywistości z wykorzystaniem kryminału z elementami kina gangsterskiego zdarzały się znacznie rzadziej: do udanych wyjątków należy bez wątpienia „Przepraszam, czy tu biją” Marka Piwowskiego (1976). Nawet karkołomne zadanie wpisania mafijnej historii

w narracyjny schemat serialu „07 zgłoś się” – podjęte przez Krzysztofa Szmagiera w pełnometrażowym „Zamknąć za sobą drzwi” (1987) – skończyło się balansowaniem na krawędzi parodii (chyba niezamierzonej): wystarczy wspomnieć, że grany przez Jana Jangę-Tomaszewskiego mafioso ma pseudonim *Cappuccino*.

Z upadkiem starego systemu i chaosem wywołanym przez transformację ustrojową nadeszły jednak też złote czasy dla gangsterów nowego rodzaju. Bezlitosnych, idących do celu – często dosłownie – po trupach, uwikłanych w układy z dawnymi dygnitarzami i nowymi politycznymi karierowiczami. Mafijne imperia często były budowane na dawnych znajomościach (np. wielu bosów gangu pruszkowskiego było wcześniej członkami tzw. bandy Barabaszki, uczestniczącej w latach siedemdziesiątych w przemycie srebra na wielką skalę), a jednocześnie na nowych zasadach. Bodaj żaden gatunek filmowy po 1989 roku nie opisał Polski tak rzeczowo i celnie, jak kino kryminalne i sensacyjne. I choć to tylko wycinek prawdy, Polska potransformacyjna na wielkim ekranie ma zaciętą twarz bandziora ogolonego na łyso i odzianego w dres.

GANGSTERSKI KAPITALIZM

W przebojowym „Najmro” (2021) Mateusza Rakowicza tytułowy bohater, Zdzisław Najmrodzki (Dawid Ogrodnik), złodziej, nazywany królem ucieczek, jest postacią na miarę ludowego superbohatera (prawdziwą biografię przestępcy scenariusz traktuje zresztą bardzo swobodnie). Kradnie, ale jest swój, bo gra na nosie milicji i całemu opresyjnemu systemowi – a poza tym to dusza człowiek, szarmancki wobec ukochanej i uczciwy wobec partnerów. Gdy nastaje wolna Polska, Najmrodzki porzuca przestępcze życie, ale w miejsce takich jak on przychodzą inni bandyci: agresywni, brutalni, pozbawieni honoru. Rakowicz tę zmianę podkreśla zarówno zmianą tonacji filmu na poważniejszą, jak i w warstwie wizualnej: PRL jest tu mityczny, barwny, sztubacki, Trzecia RP – mroczna, niebezpieczna, bardzo serio. Ekipa Najmro bawi się

lekcja kina. GANGSTERKA PO POLSKU

▶ w hotelowych dyskotekach, banda Antosa (Jakub Gierszał) to nankokowani dresiarze, którzy nadmiar energii rozładują w klubach techno. „Najmro” z jednej strony wpisuje się w silny ostatnio w rodzimym kinie trend nostalgiczny, z drugiej – świadomie odwołuje się do nurtu kina bandyckiego, które wpłynęło na polskie kino ostatnich trzydziestu lat bodaj najmocniej.

Ukuty na początku lat dziewięćdziesiątych termin *kino bandyckie* był nacechowany mocno pejoratywnie. Tadeusz Lubelski w książce „Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty” jego stworzenie przypisuje Bożenie Janickiej, zauważając jednocześnie lęk ówczesnych krytyków, że w należących do tego gatunku filmach *więcej pojawia się epatowania najgorszymi stronami nowej polskiej obyczajowości niż zabawy konwencjami podpatrzonymi w kinie hollywoodzkim*. Zaś Michał Piepiórka w książce „Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej” przypomina: *w momencie największej popularności nurtu [kategoria kina bandyckiego] była określeniem wartościującym. Najdobitniej swoje oburzenie wyraził Rafał Marszałek, który utożsamił punkt widzenia twórców z perspektywą zła taplającą się w błocie*.

Bandycka kariera na wielkim ekranie stawała się nie tylko odbiciem wydarzeń, o których donosiły serwisy informacyjne i prasa, dziś można ją postrzegać wręcz symbolicznie: kapitalizm w polskim potransformacyjnym wydaniu okazał się systemem, który rani wielu, a nagradza nielicznych: tych najbardziej zdeterminowanych, bezwzględnych i nieliczących się z kosztami – zwłaszcza cudzymi.

W MORALNYM PÓŁCIENIU

Andrzej Wajda mógł się zastanawiać, co Władysław Pasikowski wie o widowni, czego on sam nie wiedział (*a może nawet nie chciałbym wiedzieć* – mówił, choć ten fragment wypowiedzi Wajdy często się pomija), ale kino bandyckie rzeczywiście trafiło w potrzeby publiczności zmęczonej ciężką na polskiej kinematografii wizją świata, w której wiecznie ścierały się romantyzm, martyrologia i Historia przez wielkie H. Gangsterzy w filmach wczesnych lat dziewięćdziesiątych byli – jak zauważał Piepiórka – wcieleniem zła, jak Siwy w „Psach” w fenomenalnej interpretacji Janusza Gajosa. To zło poniekąd odziedziczone: cyniczny bandzior w poprzednim systemie był majorem Służby Bezpieczeń-



„PSY 2. OSTATNIA KREW” (1994) REŻ. WŁADYSŁAW PASIKOWSKI:
BOGUSŁAW LINDA, CEZARY PAZURA



„MŁODE WILKI 1/2” (1997) REŻ. JAROSŁAW ŻAMOJDA:
JAROSŁAW JAKIMOWICZ, ZBIGNIEW SUSZYŃSKI

Z perspektywy lat widać jednak, że twórcy tacy jak Władysław Pasikowski („Psy”, 1992, „Psy 2. Ostatnia krew”, 1994) czy Jacek Skalski („Miasto prywatne”, 1994), a nawet ci reżyserzy, którzy temat traktowali mniej serio (jak Jarosław Żamojda w „Młodych wilkach”, 1995) – niezależnie od tego, jak będziemy oceniać ich dokonania – zdołali uchwycić *zeitgeist*. Przejście z jednego do drugiego systemu politycznego a przede wszystkim gospodarczego pociągało za sobą ofiary, ale nielicznym pozwoliło zdobyć fortuny budowane na cudzej krwi i krzywdzie. Polskie kino po 1989 roku znalazło w gangsterskich opowieściach nie tyle eskapistyczną rozrywkę, co metodę na opowiedzenie o gospodarczej, ustrojowej i społecznej transformacji. Skoro doniesienia o rosnących w siłę gangach, o haraczach wymuszanych na restauratorach i właścicielach sklepów, o podejrzanych kontaktach świata przestępczego z raczkującym kapitalistycznym biznesem nie zniknęły z serwisów informacyjnych i prasy, musiały znaleźć odzwierciedlenie także w rzeczywistości ekranowej. *W tamtym czasie polska kinematografia chętnie imitowała amerykańskie kino gatunkowe. Wykorzystywano między innymi wzorce kina sensacyjnego, w którym konfrontuje się siły zła i siły dobra. Zło reprezentowali gangsterzy, niejednokrotnie utrzymujący bliskie kontakty z politykami i biznesmenami. Równie często reprezentanci biznesu mieli za sobą komunistyczną partyjną przeszłość, co niemal zawsze działało na ich niekorzyść i dyskredytowało ich pod względem moralnym* – pisał Piepiórka.

stwa. Po transformacji doskonale odnalazł się w nowej roli – podobnie jak inni uczestnicy rozgrywki, opisywanej przez Pasikowskiego. „Psy” umiejętnie zrywały z romantycznym mitem „Solidarności”, zacierały granicę między policjantami a bandytami, świat w obiektywie Pasikowskiego traci wyraziste kontury, wszystko rozgrywa się w moralnym półcieniu, dobrych od złych odróżnia jedynie to, że ci pierwsi kierują się – jak w finałowej scenie zauważa Franz Maurer (Bogusław Linda) – *zasadami*. Podobne spostrzeżenia towarzyszyć mogą seansom „Miasta prywatnego” czy serialu Wojciecha Wójcika „Ekstradycja” (1995-1998).

Nurt kina bandyckiego zaczął jednak szybko wyczerpywać swoje możliwości: kolejne tytuły często balansowały na granicy auto-parodii, jak obie części „Młodych wilków” (1995-1997), będące próbą wpisania gangsterskiej narracji do filmu młodzieżowego. Ale nawet w tej nieco pokracznej formie udało się Jarosławowi Żamojdzie zapisać jakąś prawdę o rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych: czasu ambiwalencji, niepewności i marzeń o szybkich pieniądzach, które młodym ludziom najłatwiej było zarobić pod opieką mafijnego bossa.

Trudno było uznać bohaterów kina bandyckiego za modelowe postaci – w najlepszym razie byli to antybohaterowie pokroju Franza Maurera – ale jednocześnie filmy z tego gatunku znacząco wpływały na odbiorców. Nie wszystkie okazywały się kinowymi przebojami, ale żyły długo po ekranowej premierze, choćby poprzez wprowadzenie do codziennego języka filmowych dialogów. Fascynacja

lekcja kina. GANGSTERKA PO POLSKU

polską mafią przełożyła się także na inne dziedziny kultury: na listach książkowych bestsellerów pojawiały się wywiady rzeki z gangsterami lub ich bliskimi współpracownikami, niektórzy z bandytów osiągnęli status celebrytów, jak choćby Nikodem Skotarczak, ps. Nikoś, który zagrał epizod w reżyserskim debiucie Olafa Lubaszenki „Sztos” (1997) – rok później zginął zresztą w zamachu.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych w polskim kinie pojawili się zaś gangsterzy nowego typu, raczej budzący sympatię i zabawni, jak Siara z „Kilera” (1997) Juliusza Machulskiego czy Grucha z „Chłopaki nie płaczą” (2000) Olafa Lubaszenki. Wydawało się, że filmy bandyckie odchodzą w przeszłość wraz z pierwszą trudną dekadą polskiej transformacji i, co istotne, wraz z rozbięciem kilku wielkich grup przestępczych i śmiercią czołowych postaci bandyckiego półświata.

GANGSTERZY UDOMOWIENI

Ostatnie lata przyniosły swoisty renesans kina bandyckiego: wraz z kolejnymi produkcjami Patryka Vegi (zwłaszcza w stylu „Kobiet mafii” i dalszych odcinów „Pitbulla”) czy Macieja Kawulskiego. A z nimi pojawił się na nowo budowany mit polskiego gangstera: buntownika, kochanka, człowieka kierującego się bardzo konkretnym kodeksem etycznym. Owszem, większość filmowych *gangusów* to wciąż zakazane typy, bezwzględne i okrutne – ale także dlatego, by na ich tle jeszcze lepiej wypadali ci, którym my, jako widzowie, mamy kibicować.

W „Jak pokochałam gangstera” (2022) Maciej Kawulski sięgnął po biografię wspomnianego wcześniej Nikosia (w filmie gra go Tomasz Włosok), w jego wspinaczkę po szczeblach mafijnej kariery dostrzegając nie tylko chęć zysku, lecz także sprzeciw wobec



„NAJMRO” (2021) REŻ. MATEUSZ RAKOWICZ:
DAWID OGRODNIK



„FURIOZA” (2021) REŻ. CYPRIAN T. OLENCKI:
WOJCIECH ZIELIŃSKI, JANUSZ CHABIOR

Jednak na naśladowców nie trzeba było wcale długo czekać. Na gotowy grunt wkrótce wkroczył Patryk Vega z „Pitbullem” (2005) i późniejszą niekończącą się serią filmów o gangach i skornumpowanych policjantach. Choć w 2006 roku Vega dostał nominację do nagrody Fenomen „Przekroju” za ambicję tworzenia na najwyższym, światowym poziomie. Za namacalne dowody, że instynkt artysty to palec boży, którego nie zastąpi żadna szkoła, popularny reżyser ambicję porzucił już dawno. Wizja świata w jego filmach jest bardzo uproszczona i sprowadza się do spostrzeżenia, że biznes i polityka zawsze są powiązane ze światem przestępczym: albo z wyboru, albo z przymusu.

najpierw peerelowskiej, a później potransformacyjnej szarzyzny. W produkcjach przyglądających się związkom przestępczego podziemia ze światem sportu – takich jak „Underdog” (2019) Kawulskiego, „Bartkowiak” (2021) Daniela Markowicza czy „Furioza” (2021) Cypriana T. Olenckiego – główni bohaterowie są uwikłani w kontakty z mafią i gangsterami wbrew swojej woli lub by zapobiec większemu złu. Do estetyki kina bandyckiego odwołuje się też Michał Węgrzyn w filmach inspirowanych hip-hopem: „Procederze” (2019), fabularyzowanej biografii zmarłego tragicznie rapera Chady, oraz „Krime Story. Love Story” (2022), adaptacji gangsterskiej powieści rapera Marcina Kalego Gutkowskiego.

Mniejsze i większe sukcesy tych filmów – produkcje Vegi były przecież jeszcze parę lat temu rekordy popularności, „Jak pokochałam gangstera” było wielkim przebojem Netfliksa na początku bieżącego roku, zaś „Furioza” w kwietniu – mogą oznaczać, że bandyci, przynajmniej na ekranie, nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa. Sporo gangsterskich karier, wielkich fortun i jeszcze większych upadków czeka na opisanie. Filmy bandyckie – warto przy okazji zauważyć, że to określenie już dawno straciło skrajnie negatywne konotacje – obok komedii romantycznych jeszcze długo będą jednym z najsolidniejszych filarów polskiego kina komercyjnego.

JAKUB DEMIAŃCZUK

BANDYCI I MIZOGINI

VERONIKA PEHE



„PSY” (1992) REŻ. WŁADYSŁAW PASIKOWSKI: BOGUSŁAW LINDA, MAREK KONDRAT

W tym roku mija trzydzieści lat od premiery „Psów”, kultowego już filmu Władysława Pasikowskiego. Jednak i inne kraje byłego bloku wschodniego miały swoje (dziś kultowe) filmy o transformacji.

Choć sam Władysław Pasikowski zawsze zdecydowanie sprzeciwiał się interpretowaniu „Psów” (1992) jako świadectwa zmian politycznych i społecznych w okresie transformacji ustrojowej, odbiór filmu był pod tym względem silniejszy niż wola reżysera.

Dzisiaj możemy mówić o „Psach” jako o *filmie pamięciowym*, który dla wielu widzów współtworzy obraz niełatwych początków kapitalizmu w latach 90. Co więcej, praktycznie każdy wyprodukowany później polski film gangsterski w jakiś sposób, świadomie bądź nie, odwołuje się do estetyki albo tropów filmowych utrwalonych przez „Psy”.

1. Film Pasikowskiego nie był jednak pod tym względem wyjątkowy – również w sąsiednich krajach Europy Środkowo-Wschodniej powstały *filmy transformacyjne*, które w swoim czasie formowały wyobrażenia na temat tego, czym jest kapitalizm. Z dzisiejszego punktu widzenia są one również świadectwem pewnego wspólnego środkowoeuropejskiego doświadczenia

transformacji systemowej. Opowiadają o wielkich nadziejach związanych z nową epoką, ale też o rozgoryczeniu spowodowanym nasilającymi się nierównościami społecznymi i poczuciu niesprawiedliwości wywołanym przez zbyt płynne przejście starych elit komunistycznych na wysokie stanowiska w nowej hierarchii społeczeństwa kapitalistycznego.

Szczególnie wyraźne są dwa wspólne doświadczenia regionalne: wyobrażenie kapitalizmu jako nierozzerwalnie związanego z przestępczością oraz marginalizacja kobiet w opowieści o transformacji.

Premiera „Psów” odbyła się w 1992 roku. I to właśnie ten rok wyjątkowo obfitował w filmowe obrazy nowej rzeczywistości społecznej. Dlaczego pierwsze reakcje na nowe uwarunkowania wchodziły do kin dopiero wtedy? Wyjaśnienia możemy szukać w standardowym dla tej doby czasie produkcji filmu pełnometrażowego, ale filmowcy potrzebowali też zwyczajnie czasu, żeby zdobyć potrzebny dystans, oswoić się i zorientować w nowej sytuacji.

W 1992 roku miał premierę film słowackiego reżysera Juraja Jakubiska „Lepiej być zdrowym i bogatym niż biednym i chorym”



„SPADEK ALBO KURWACHOPYGUTNTAG” (1992) REŻ. VĚRA CHYTILOVÁ: BOLEK POLÍVKA, MIROSLAV DONUTIL (W ŚRODKU)

(Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý), który w duchu realizmu magicznego oddaje euforię po aksamitnej rewolucji, *boom* biznesowy i niespełnione oczekiwania. Natomiast czołowa reżyserka czechosłowackiej nowej fali Věra Chytilová nakręciła w tym czasie moralitet o zgubnym wpływie pieniądza – „Spadek albo Kurwachopygutntag” (Dědictví aneb Kurvašogutntag). Jego bohaterem jest grubiański wieśniak Bohuš, który niespodziewanie odziedziczył wielki majątek.

Podobnie jak w przypadku „Psów”, również u naszych sąsiadów filmy te spotkały się w swoim czasie z negatywną reakcją krytyki. Podczas gdy „Psy” zniechęcały swoimi nieukrywanymi ambicjami komercyjnymi i przyziemnością, jaskrawa estetyka i wulgarność głównego bohatera „Spadku...” nie przystawały do wartości artystycznych wcześniejszych filmów Chytilovej. Zaś gorzki wydzźwięk filmu Jakubiska nie rezonował w 1992 roku u elit kulturalnych, płynących wciąż na fali euforii aksamitnej rewolucji. W Czechosłowacji, gdzie do zmiany ustroju doszło dzięki milionom ludzi, którzy wyszli na ulice, transformacyjny entuzjazm trwał bowiem dłużej niż w Polsce.

Dopiero z perspektywy czasu wszystkie te produkcje zaczęły nabierać nowych znaczeń – nie tylko dla widzów, ale również w oczach krytyki. Stały się świadectwem swoich czasów, czego w przypadku „Psów” już od dawna nikt nie kwestionuje.

Kiedy po dziesięciu latach Juraj Jakubisko wprowadził do kin nową, przemontowaną wersję „Lepiej być zdrowym i bogatym niż biednym i chorym”, krytycy zauważyli, że po czasie film zyskał

dotaddkowe, dokumentalne, może nawet kronikarskie znaczenie. Choć nie nabył z czasem wartości artystycznej, to trafia w punkt, ironicznie oddając rozpowszechnione pragnienie nowego startu w nowych czasach, odcięcia się od przeszłości i szybkiego zdobycia pieniędzy za wszelką cenę.

Powiedzonka Bohuša ze „Spadku...” , którego zagrał popularny aktor Bolek Polívka, przeszły do języka potocznego. Tylko w latach 1997-2020 film został wyemitowany w czeskich stacjach telewizyjnych ponad trzydzieści razy, z czego dziesięć powtórek miało ponad milionową oglądalność. Również dzięki licznym powtórkom telewizyjnym można interpretować opisywane filmy jako *miejsca pamięci*, które aktualizują współczesnym widzom mity i stereotypy wczesnych lat 90.

2. Kiedy mówi się dziś o transformacji ekonomicznej, bardzo często łączy się z nią temat przestępczości. Dotyczy to w większym stopniu Czech i Słowacji niż Polski, ponieważ w tych krajach elity polityczne nie przywłaszczyły sobie tak wyraźnie interpretacji politycznej i kulturowej roku 1989. To dlatego społeczna pamięć lat 90. skupia się tu przede wszystkim na tematach gospodarczych i związanej z nimi przestępczości.

Nieprzejrzyste procesy prywatyzacyjne doprowadziły do defraudacji pieniędzy w szeregu dawnych przedsiębiorstw państwowych. Gangi handlujące narkotykami czy innymi nielegalnymi towarami i wyrównujące rachunki przy pomocy płatnych zabójców zdecydowanie nie ograniczały się jedynie do Pruszkowa. >



„NAGOŚĆ NA SPRZEDAŻ” (1993) REŻ. VÍT OLMEK: JIRÍ KRAMPOL



„RIVERS OF BABYLON” (1998) REŻ. VLADO BALCO: ANDREJ HRVC

Role genderowe są jasno określone: mężczyźni wyrażają swoją męskość za pomocą mięśni, pieniędzy i broni. Kobiety występują zwykle w roli ornamentu.



► Czeskim i słowackim fenomenem była tzw. kuponowa prywatyzacja (na Słowacji szybko z niej zrezygnowano). Obywatele i obywatelki mogli za pomocą kuponów nabywać akcje w prywatyzowanych przedsiębiorstwach państwowych. Jednak, wbrew zapowiedziom, mechanizm ten nie gwarantował aktywnego uczestnictwa zwykłych ludzi w prywatyzacji majątku publicznego, lecz prowadził często do cudownego wzbogacenia się właścicieli funduszy prywatyzacyjnych, które skupowały kupony od obywateli.

Na Słowacji po roku 1993 prywatyzacja doprowadziła do wyraźnego wzbogacenia się osób bliskich partii rządzącej premiera Vladimíra Mečiar. Przystępność kryminalna skokowo wzrosła we wszystkich krajach byłego bloku wschodniego. Liczba zabójstw zwiększyła się wszędzie (choć w byłych republikach radzieckich był to naprawdę ogromny wzrost), a kraje Europy Środkowej stały się polem działań dla rosyjskojęzycznej przestępczości zorganizowanej.

Nic więc dziwnego, że temat przestępczości jest tak popularny także w popkulturze. W przeciwieństwie jednak do „Psów”, które z rozmachem kierowały ostrze krytyki na stronę najwyższych szczebli władzy, sugerując powiązania wysokiej rangi przedstawicieli dawnych i współczesnych elit politycznych z przestępczością zorganizowaną, filmowcy z Czech i Słowacji przedstawiali kryminalizację kapitalizmu w mniejszej skali – poprzez historie zwykłych ludzi.

Ci spotykają się z przestępczym podłożem nowego porządku przede wszystkim za pośrednictwem różnych naciągaczy, oszu-

stów, ewentualnie małych gangsterów. Nic zaskakującego.

W przeciwieństwie do Polski, gdzie za socjalizmu istniały małe przedsiębiorstwa prywatne, a więc postać przedsiębiorcy nie była tylko złowieszczą figurą propagandy komunistycznej, obywatele Czechosłowacji nie mieli niemal żadnych wcześniejszych doświadczeń z przedsiębiorczością prywatną. Przed 1989 rokiem wiązała się ona w zasadzie wyłącznie z szarą strefą i czarnym rynkiem.

Dlatego też prowadzenie działalności gospodarczej w nowych czasach przedstawiane było przez twórców filmowych za pomocą głęboko zakorzenionych wyobrażeń na temat cinkciarzy, spekulantów, cwaniaków i szmuglerów, z którymi mógł spotkać się w zasadzie każdy, kto przed 1989 rokiem marzył o jakimś bardziej luksusowym czy trudno dostępnym towarze. Taki wizerunek potwierdzały popularne filmy, takie jak „Cinkciarze” (Bony a kład, 1987) Vity Olmera. Dawni cinkciarze w filmach transformacyjnych mają gotowe kompetencje, dzięki którym mogą dobrze się orientować w kapitalistycznym świecie nieregulowanego biznesu. W przeciwieństwie do nich zwyciężajny człowiek z czystymi intencjami nie może odnieść sukcesu.

Bohaterem typowego czeskiego czy słowackiego filmu z okresu transformacji nie jest więc twardziel, który *bierze sprawy w swoje ręce* na wzór bohatera Bogusława Lindy z „Psów”, lecz łatwowierny głupiec, jak Bohuś z filmu Chytilovej, któremu nagły zastrzyk pieniędzy przyćmi rozum. Jednak zgodnie z logiką tych filmów, winne kłeskom i problemom nie są nierówności, nieodłączne od



„JAK POKOCHAŁAM GANGSTERA” (2022) REŻ. MACIEJ KAWULSKI: RAFAŁ MOHR, TOMASZ WŁOSOK

systemu kapitalistycznego, lecz jedynie osobiste błędy i porażki bohaterów w konfrontacji z wolnym rynkiem.

Z czasem ów obraz się zmienia, a przekonanie o kryminalnym charakterze kapitalizmu staje się coraz silniejsze. W Polsce kino bandyckie stało się jednym z głównych nurtów kinematografii lat 90., nawiązującym do klasycznych hollywoodzkich filmów gangsterskich i mimowolnie przedstawiającym przestępczość jako nieodłączną część postsocjalistycznego budowania neoliberalnego porządku.

Tymczasem czeszy i słowaccy filmowcy musieli zmierzyć się z ograniczeniami, jakie nakładały na produkcję często kosztownych filmów gatunkowych warunki strukturalne przemysłu filmowego. Mniejszy rynek i zanik dotowanych przez państwo wytwórni filmowych zmuszał ich do produkcji niskobudżetowych obrazów o skromniejszej oprawie. Próby kręcenia filmów gangsterskich kończyły się więc często produkcjami klasy B, jak w przypadku obrazu Víta Olmera „Nagość na sprzedaż” (Nahota na prodej, 1993) o dziennikarzu śledczym na tropie gangu stręczycieli. Wyjątek stanowi słowacka produkcja „Rivers of Babylon” (1998) Vlado Balco, która z ironiczną przesadą i specyficzną stylizacją oddaje świat alfonsów, prostytutek, dorobkiewiczów, zachodnich handlarzy i byłych agentów służb bezpieczeństwa w rewolucyjnej Bratysławie.

W Czechach dopiero w nowym tysiącleciu dochodzi do rozkwitu tematów kryminalnych z akcją osadzoną w latach 90. Emitowany na początku bieżącego roku przez czeską telewizję publiczną popularny serial „Lata 90.” (Devadesátky, 2022) Petera Bebjaka stanowi zwieńczenie całej plejady opowieści o najważniejszych

przypadkach przestępczości zorganizowanej w tytułowej dekadzie, które opisywane były w książkach dziennikarzy śledczych, we wspomnieniach kryminologów, w podcastach czy filmach fabularnych.

Historie te są w Czechach opowiadane niemal wyłącznie z perspektywy stróżów prawa, emitując w ten sposób *pamięć policyjną* lat 90. I choć niektórzy policjanci mogą okazać się słabi, skorumpowani czy zwyczajnie głupi, ostatecznie wygrywają z przestępcami, wzmacniając w widzach wiarę, że *system* działa i że zawsze znajdzie się ekipa uczciwych facetów (niemal nigdy nie ma wśród nich kobiet), która zadba o nasze bezpieczeństwo. Pod tym względem czeska *pamięć policyjna* dużo bardziej niż nowsze polskie opowieści o latach 90. przypomina serial „Pitbull” (2005-2008; 2021) Patryka Vegi, choć jego akcja rozgrywa się dopiero po roku 2000.

Natomiast niedawne netfliksowe hity Macieja Kawulskiego „Jak zostałem gangsterem. Historia prawdziwa” (2019) i „Jak pokochołam gangstera” (2022) chcą już od widza czegoś innego. Bez ogródek wzbudzają sympatię do przestępców, którzy są wystarczająco sprytni, pomysłowi i charyzmatyczni, żeby przechrzcić system – najpierw PRL-u, a potem demokratycznego kapitalizmu. Mamy im kibicować, ponieważ w czasach komunistycznego niedostatku potrafili zdobyć dla siebie coś lepszego, a już w latach 90. dlatego, że ich zaradność, ale też pewna klasa, urok i barometr moralny wyróżnia ich na tle innych – tępych gangsterów czy brutalnych członków mafii.





„LATA 90.” (2022) REŻ. PETER BEBJAK; ONDŘEJ SOKOL, MARTIN FINGER

► Te niedawne filmy są kontynuacją głębokiej fascynacji *przedsiębiorczością* w polskiej kulturze popularnej, nawet wykraczającą poza granice prawa, która w dużym stopniu była obecna również w kinie bandyckim. Jest to zresztą charakterystyczne dla kryminałów – gatunku ze swej natury indywidualistycznego, w którym, jak zauważa filozof kultury Andrzej Leder, każdy wykorzystuje swoją przedsiębiorczość do realizacji własnych interesów.

3. Właśnie w tym szczególnie widoczna jest różnica w porównaniu z kinematografią czeską i słowacką. Kultowe filmy transformacyjne, takie jak „Spadek...” czy „Lepiej być zdrowym i bogatym...” oraz szereg dalszych, opowiadały historie ludzi, którzy nie orientują się w nowej kapitalistycznej rzeczywistości. Ich nieporadne konfrontacje z wolnym rynkiem są wprawdzie źródłem humoru, lecz w rezultacie chodzi o historię ich porażek.

Bohuś, zwyczajny, poniekąd ordynarny morawski wieśniak ze „Spadku...”, nagle się dowiaduje, że odziedziczył wielki majątek, dzięki czemu staje się królem wsi. Płaci za wszystkich swoich kompanów, buduje basen, płaci prostytutce, żeby z nim żyła. Ale oczywiście nie może kupić sobie miłości ani szczęścia. Ludyczna historia opowiedziana w „Spadku...” dramatyzuje realne doświadczenie lat 90., kiedy dochodziło do nagłych transferów majątku – czy to przez restytucję mienia, czy dzięki udanym przedsięwzięciom biznesowym.

Jednak zdobycie kapitału finansowego nie musiało się łączyć ze zdobyciem kapitału kulturowego. Właśnie tutaj Chytilová znaj-



„LEPIEJ BYĆ ZDROWYM I BOGATYM NIŻ BIEDNYM I CHORYM” (1992)
REŻ. JURAJ JAKUBISKO; DEANA HORVÁTHOVÁ

duje pole dla satyry. Bohuś jest wprawdzie bogaczem, ale jego niewybredne maniere się nie zmieniają, a swym grubiaństwem obraża kelnerów, sprzedawczynie i swojego prawnika.

Podeksycytowanie nowymi czasami jest dużo ostrożniejsze w „Lepiej być zdrowym i bogatym niż biednym i chorym” Juraja Jakubiska – moralitecie o żądzy bogactwa za każdą cenę. Na początku obie bohaterki, Nona i Ester, płaczą się po wczesnokapitali-

Jak zamówić prenumeratę miesięcznika **KINO**

stycznej rzeczywistości, starając się sprzedać cokolwiek, co wpadnie im w ręce – na przykład masło, ale także fotografie erotyczne, a w końcu też własne ciała. Staje się to motywem powtarzającym się w wielu czeskich i słowackich filmach z tego okresu. Film Jakubiska jest interpretacją ówczesnych oczekiwań związanych nie tylko z nadejściem wolnego rynku, lecz również z możliwościami i szansami, jakie dawał on kobietom. Te okazywały się raczej marne.

W Polsce badacze zajmujący się kinematografią lat 90. zauważyli, że ideologia transformacji była skierowana przede wszystkim do mężczyzn. W „Psach” oraz w całej późniejszej fali filmów bandyckich role genderowe są jasno określone. Mężczyźni wyrażają swoją męskość za pomocą mięśni, pieniędzy, broni i zdawkowych wypowiedzi. Kobiety występują w roli ornamentu, jako obiekty istniejące dla męskiej przyjemności, nie posiadające własnej sprawczości.

Również w kinie czechosłowackim właśnie mężczyźni mieli być nosicielami nowych wartości przedsiębiorczości, podczas gdy kobiety mogły realizować się w opiece nad rodziną po latach wymuszonej pracy zawodowej za socjalizmu. Zresztą odsyłanie kobiet z rynku pracy z powrotem do domu przedstawiało celowe działanie polityczne mające na celu obniżenie statystyki bezrobocia.

W czeskiej i słowackiej kinematografii lat 90. ekonomiczna aktywność kobiet związana jest w zasadzie wyłącznie z wykorzystywaniem własnego ciała. Atrybutem wpływowego przedsiębiorcy czy lekarza staje się wyzywająco ubrana sekretarka czy pielęgniarka. Jeżeli kobiety chcą zarobić, muszą znaleźć bogatego mężczyznę albo nawet oferować swoje ciało za pieniądze – jak pokazują bohaterki Jakubiska. W „Spadku...” relacje genderowe są już czysto transakcyjne – karczmarka Vlasta, która na początku odrzuca Bohuša, nie ma oporów przed korzystaniem z jego pieniędzy, kiedy ten się wzbogaci.

4. Lata 90. już przeminęły, częściowo zmieniły się wzory genderowe w społeczeństwach Europy Środkowo-Wschodniej, a także ramy prawne regulujące niektóre dzikie praktyki biznesowe. Jednak w dzisiejszym dyskursie publicznym kryminalizacja rodzącego się kapitalizmu jest jeszcze mocniej obecna niż w filmach z tamtego okresu. Po czasie wyszły bowiem na jaw szczególnie przeróżnych afer prywatyzacyjnych.

Filmy z tamtego okresu pozwalają nam dziś lepiej zrozumieć nieufność ludzi do pierwszych regulacji prawnych, które miały okiełznać działanie dzikiego rynku i zmusić go do funkcjonowania zgodnie z zasadami – a jednocześnie ukazują, jak wyobraźnia ówczesnych filmowców (a zapewne nie tylko ich) była zafascynowana właśnie tym podniecającym bezprawiem i półlegalnością w konfrontacji obywateli z wolnym rynkiem.

Równocześnie nie da się powiedzieć, że filmy z roku 1992 entuzjastycznie witają nową rzeczywistość. Prezentują pamięć transformacji jako okresu złamanych oczekiwań, niesprawiedliwości, nieprzejrzystości systemu i zwykłej ludzkiej bezradności, podważając tym złożony wyłącznie z prostych klisz, neoliberalny podział na zwycięzców i pokonanych uczciwej wolnorynkowej gry lat 90. Inaczej – filmy te w pewien sposób dokumentują rodzące się wówczas, a obecne do dziś nierówności społeczne i niesprawiedliwość w naszych społeczeństwach. I przynajmniej w tym sensie są wciąż warte uwagi.

VERONIKA PEHE

Tłum. z czeskiego OLGA SŁOWIK

Autorka jest historyczką kultury środkowoeuropejskiej; absolwentką King's College London oraz stypendystką Yale University i Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu. Pracuje na European University Institute we Florencji oraz w A2Iarm.cz

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

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

Ceny prenumeraty cyfrowej

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

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

Ceny prenumeraty krajowej (druk + cyfra)

(wysyłka pocztą zwykłą wliczona w cenę prenumeraty)

Ceny prenumeraty zwykłej:

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

Ceny prenumeraty „szkolnej”:

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

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

Wysyłka pocztą priorytetową:

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

Prenumerata zagraniczna

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

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

Druk + cyfra:

poczta lotnicza 20 zł lub 5 euro/egz.

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



FOT. KRZYSZTOF PLEBANKIEWICZ

wynurzenia spod fotela

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Reprezentacja

W poprzednim felietonie skrytykowałem „Innych ludzi” za uproszczony i cokolwiek nieaktualny obraz Polski. I jak już go napisałem, to zacząłem się zastanawiać (nie po raz pierwszy przecież, zastanawiam się nad tym od lat), w jakim stopniu mnie polskie kino reprezentuje, w jakim się w nim mogę odnaleźć. Cóż, wciąż nie za bardzo mogę, choć na pewno bardziej niż jeszcze kilka lat temu, gdy polskie filmy wypełniali gangsterzy rozmaitej maści, a nasi reżyserzy z upodobaniem pokazywali sytuacje patologiczne. Odchodzenie od tych maczystowskich wizji przyjmuję z zadowoleniem, co nie znaczy, że mam powody do entuzjazmu.

Zacznę od określenia swojego profilu. Kim jestem? Jestem raczej mężczyzną (zapewniam młodych rewolucjonistów płciowych odkrywających Amerykę, że idea niebinarności, przynajmniej w kontekście kulturowym i tożsamościowym nie była mi nigdy obca). Mieszkam w dużym mieście, wiek mam średni, orientację niehetero, rodowód zawyły (trochę chłopski, trochę *bourgeois*), uważam się za inteligenta, obracam się w środowisku ludzi mi podobnych, o otwartych horyzontach i światopoglądzie bliższym lewicy niż prawicy. Nie jestem w żaden sposób religijny, za to antyklerykalny. Zarabiam śmieszne pieniądze, więc jeśli nawet można mnie zaliczyć do klasy średniej, to na pewno nie do tej średniej bogatej. Zdaję sobie sprawę, że w pewnych kwestiach jestem uprzywilejowany, ale w innych wręcz przeciwnie, bo nasze państwo nie lubi ani gejów, ani inteligentów. Moje życie osobiste i uczuciowe raz bywa skomplikowane, raz bardzo proste, właściwie zależy, jak na nie spojrzeć.

Czy spotkaliście kogoś takiego jak ja w polskim filmie? Prawda, że też nie? Powiecie, że przemawia przeze mnie pycha i że skoro tak, to powinienem sam nakręcić film o sobie; nie powiem, korci mnie, ale wiadomo – trzeba mieć kasę i możliwości. Dodacie także, nie bez słuszności, że sztuka nie polega na podstawianiu komuś lustreczka, by mógł się w nim narcystycznie przejrzeć. Dobra sztuka powinna sprawić, że odnajdziemy siebie w Innych. Tylko dlaczego to ja i mnie podobni nie możemy być tymi Innymi, w których będzie się odnajdywała publiczność? Nawet jeśli założymy, że moje problemy są problemami pierwszego świata, absolutnie nie najważniejszymi, zwłaszcza tu i teraz, w czasie niespokojnym, to przecież także mam prawo do reprezentacji.

Reprezentacja w sztuce, zwłaszcza w kinie, jest bardzo ważna. Służy temu, by pozbyć się poczucia alienacji i samotności, zobaczyć bohaterów_ki, które doświadczają świata w podobny do nas sposób, i dzięki temu zrozumieć samych siebie. W gruncie rzeczy reprezentacja w kinie potwierdza, że istniejemy. Pewnie, że nie chodzi tutaj o odwzorowanie jeden do jednego, tego na-

wet autobiografie osiągnąć nie potrafią. Ale na pewno chodzi o więź, choćby i toksyczną, z postaciami poruszającymi się na ekranie.

Co ciekawe, przecież większość polskich reżyserów_rek wywodzi się ze środowisk mojemu pokrewnych. Mieszkają w dużych miastach, stykają się z ludźmi o podobnych zainteresowaniach i poglądach, tworzą rozmaite relacje hetero i homo. Doceńmy to, że starają się wyjść poza swój zaścianek, przypatrzeć się *innym ludziom*, obdarzyć ich sympatią i empatią. Ale czasami mogliby też wziąć na warsztat siebie i swoje otoczenie. Opoowiedzieć o nim szczerze, bez kamuflażu i minoderii. Krytycznie, bo krytyka otwiera nowe perspektywy, pobudza do refleksji, dyskusji i działania, a nawet czasami może coś zmienić. Tylko dlatego przecież staram się być krytykiem krytycznym.

Jest kilka polskich filmów z ostatnich miesięcy, w których się odnalazłem w mniejszym czy większym stopniu. Trochę w „Hiacyncie” Piotra Domalewskiego, ale bardziej w „Czarnej owcy” Aleksandra Pietrzaka i „Moim wspaniałym życiu” Łukasza Grzegorzka (gdzie, co prawda, jest mocno hetero, ale trudno – *nobody's perfect*). Prychniecie teraz, że całkiem zmieszczaniem, bo to przecież te dwa ostatnie to śródka, komedie obyczajowe, a nie dzieła o ambicjach kosmicznych. No właśnie, zdecydowanie wolę takie kino śródka od pretensjonalnych arcydzieł, bo pozwala na dowcipny i pozbawiony moralizatorstwa dialog, w którym wszystkie strony – ja, reżyser, bohaterowie, bohaterki – wiemy, o czym mówimy.

Filmy te stanowią też dowód, że nie tylko we mnie istnieje potrzeba opowiadania o nieznośnej lekkości bytu, w opozycji do typowych polskich narracji, które z masochistycznym upodobaniem delektują się przygniatającą tego bytu ciężkością. Nie ceni się u nas lekkości i humoru wykraczającego poza doraźną satyrę polityczną. Traktuje się te przymioty jak coś podejrzanego i niegodnego prawdziwej Sztuki. Tym bardziej więc chciałbym docenić Pietrzaka (a także jego scenarzystę, Bartosza Kozebę) i Grzegorzka, bo sam wiem najlepiej, jak trudno jest być w tym kraju ironistą.

To się poskarżyłem, jak ironiście nie przystoi, ale w zbożnym celu przypomnienia (uświadomienia?) polskim twórcom, że istnieje u nas strefa poza prostymi podziałami, opatrzonymi konfliktami i jednoznacznymi ocenami. Strefa to miejscami szara, ale jednak bardziej kolorowa. A żyją w niej ludzie – ot, ja na przykład – o których też warto opowiadać, wyzbywszy się uprzedzeń i rutynowych sądów. Zwłaszcza że strefa ta się powiększa, w związku z tym, że nasze społeczeństwo staje się coraz bardziej nowoczesne i różnorodne. Obserwujmy ją bacznie, żeby nie przegapić ducha czasów.

recenzje

75

FILMY

- 76 SEKRET MADELEINE COLLINS
- 77 PARYŻ, 13. DZIELNICA
- 78 CHIARA
- 79 PO MIŁOŚĆ / POUR L'AMOUR
- 80 KOLANO AHED
- 81 LAMB
- 82 SAMIEC ALFA
- 84 KIMI
- 85 YANG
- 86 KSIĘGARNIA W PARYŻU
- 87 FUCKING BORNHOLM
- 88 ZŁOTO
- 89 ŁABĘDZI ŚPIEW
- 90 MIĘDZY DWOMA ŚWIATAMI
- 91 BATMAN
- 92 LIMBO

93

SERIALE

- 93 TOKYO VICE
- 94 WYCHOWANE PRZEZ WILKI 2

97

KSIĄŻKI

- 97 PRZERWANE EMANCYPACJE.
POLITYKA EKSCESU W KINIE
POLSKIM LAT 1968-1982
SEBASTIAN JAGIELSKI

95

MUZYKA

- 95 ŻEBY NIE BYŁO ŚLADÓW
- 95 FUCKING BORNHOLM
- 96 DOWNTON ABBEY: NOWA EPOKA



„SEKRET MADELEINE COLLINS” REŻ. ANTOINE BARRAUD: VIRGINIE EFIRA



QUIM GUTIÉRREZ, VIRGINIE EFIRA

Madeleine Collins

REŻYSERIA ANTOINE BARRAUD. SCENARIUSZ ANTOINE BARRAUD, HÉLÉNA KLOTZ. ZDJĘCIA GORDON SPOONER. MUZYKA ROMAIN TROUILLET. WYKONAWCY VIRGINIE EFIRA, QUIM GUTIERREZ, BRUNO SALOMONE, JACQUELINE BISSET. FRANCJA – BELGIA – SZWAJCARIA 2021. CZAS 102 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA BEST FILM

SEKRET MADELEINE COLLINS

KONRAD J. ZARĘBSKI

Film Antoine'a Barrauda ogląda się jak thriller, jakkolwiek od początku emocjom wynikającym z gwałtownych zmian tropów towarzyszy dramat. Dramatyczne jest już otwarcie. Do eleganckiego butiku wchodzi młoda kobieta, chce przymierzyć kilka sukni. Niestety, w przymierzalni mdleje. Odzuca pomoc obsługi, oferującej wezwanie lekarza. Wychodzi. Nagle słychać krzyk, ekspedientka wybiega ze sklepu, patrzy w dół, na jej twarzy rysuje się przerażenie.

Zanim jednak dowiemy się, co się stało i jaki wpływ miało to na losy bohaterki, poznajemy ją samą. Oto Judith bawi się z małą dziewczynką w parku. Wraca do domu, żegna się z partnerem i szkuje do podróży do Hiszpanii. Ale pociąg wiezie ją do Pary-

ża. Wpada do domu, w którym mieszka z mężem (synowie są na zimowych feriach) i pospiesznie szkuje się do filharmonii – na prestiżowy koncert pod dyrykcją męża, gdzie spotyka się z gronem przyjaciół i swoimi rodzicami.

Podsumujmy pierwsze akty filmu: atrakcyjna pani po trzydziestce ma dwóch mężów, jeden mieszka z córeczką w Szwajcarii, drugi w Paryżu z dwójką dorastających chłopców. Mąż szwajcarski ma kłopoty z dostaniem pracy, mąż paryski jest dyrygentem światowej sławy, czekającym na kontrakt, zapewniający mu kierownictwo jakiejś sceny muzycznej. W Paryżu Judith jest, jak to się mówi, przy mężu, w Szwajcarii pracuje w centrum kongresowym jako tłumaczka symultaniczna. Kilka dni w tygodniu spędza w Paryżu (mówi wtedy córce,

że jeździ służbowo po całej Europie – stąd ta Hiszpania, wspomina się także o Litwie, Frankfurtcie, Warszawie). Obaj partnerzy o sobie wiedzą, mąż szwajcarski znajduje sobie inną partnerkę, co Judith zdaje się przyjmować ze zrozumiem. Na dodatek kobieta posługuje się sfalszowanym szwajcarskim dowodem osobistym, wystawionym przez zafascynowanego jej osobowością – jakoś nas to nie dziwi, skoro ma już dwóch partnerów – fałszerza.

Zarysowana przez Antoine'a Barrauda sytuacja jest niezwykle literacka, by nie powiedzieć filmowa, czego dowodzą liczne odniesienia do kina Alfreda Hitchcocka. Teraz pora przejść od fikcji do rzeczywistości. Reżyser (i współautor scenariusza) zaczyna żmudną drogę, nie rezygnując wszak z suspensu. Po pierwsze to, co jest akceptowane przez partnerów, zaczyna budzić wątpliwości. Nie tylko szwajcarskiego malarstwa, które ma kłopoty z zasypianiem, ale i sporo starszych francuskich chłopców. Pojawia się właściwy dla wieku – i obecny mimo buntowniczej postawy – lęk przed odrzuceniem. Elementem drugim jest wzajemne przenikanie się dwóch światów Judith – przypadkowe spotkanie francuskich znajomych

w Szwajcarii, nieoczekiwana wizyta rodziców. Takich rys na wizerunku Judith pojawia się coraz więcej, precyzyjny plan zaczyna się sypać, kobieta dotąd swobodnie poruszająca się w stworzonym przez siebie świecie kłamstwa zaczyna się dusić. Zwłaszcza że układ, w którym tkwi, staje się uciążliwy dla innych. *Kim jest ta kobieta?* – pyta zaskoczona obecnością Judith w szwajcarskim mieszkaniu nowa partnerka męża. *Nikim* – odpowiada z bolesną szczerością mężczyzna.

Wreszcie dochodzi do nieuchronnego: zderzenia świata Judith, gdzie wszystko wydawało się możliwe, z rzeczywistością. Podane jak na dłoni rozwiązanie zagadki nie rozwiewa jednak wątpliwości. Pytanie, kim jest Judith, w imię czego prowadzi swoją grę (a może wręcz się poświęca), w gruncie rzeczy pozostaje bez odpowiedzi. Tyle tylko, że widz, który zdążył się już w tę historię zaangażować, nie będzie wszystkim dzięki Virginie Efirze, którą poznaliśmy jako charyzmatyczną gwiazdę „Benedetty” Paula Verhoevena. Obie postacie – Judith i Benadetta – są na swój sposób podobne: uwodzicielskie, charyzmatyczne, przekonane o słuszności swojej wizji świata, obie też ponoszą klęskę. O ile jednak Benadetta przegrywa, o tyle Judith sięga po kolejną szansę. Virginie Efirze w „Sekrecie Madeleine Collins” obdarzona jest taką siłą, że widz trzyma kciuki, by następnym razem się udało. ■



VIRGINIE EFIRA, BRUNO SALOMONE

Les Olympiades, Paris 13e
 REŻYSERIA JACQUES AUDIARD. SCENARIUSZ
 JACQUES AUDIARD, LÉA MYSIUS, CÉLINE
 SCIAMMA. ZDJĘCIA PAUL GUILHAUME. MUZYKA
 RONE. WYKONAWCY LUCIE ZHANG, MAKITA
 SAMBA, NOÉMIE MERLANT, JEHNNY BETH.
 FRANCJA 2021. CZAS 105 MIN
 DYSTRYBUCJA KINOWA GUTEK FILM



NOÉMIE MERLANT, MAKITA SAMBA

PARYŻ, 13. DZIELNICA

PIOTR DOBRY

Paryski romans w czerni i bieli? Który my mamy rok? A jednak choć siedemdziesięcioletni Jacques Audiard kręci tak, jakby Nowa Fala nigdy się nie skończyła, jego nowy film uwodzi świeżym, młodzieńczym rytmem.

„Paryż...” to dziecko wielu światów. Z jednej strony zdaje mu się patronować duch Godarda z okresu „Męskiego – żeńskiego” i „Chinki”. Z drugiej: ewidentnie czuć rękę współscenarzystki Céline Sciammy, aczkolwiek bardziej z czasów „Girlhood” i „Portretu kobiety w ogniu” niż ostatniej „Małej mamy”, recenzowanej przeze mnie w poprzednim „Kinie”.

Najmniej oczywisty jest z kolei materiał źródłowy, amerykański komiks mozaikowy „Śmiech i śmierć” Adriana Tomine’a. Trzeba naprawdę się wycężyć, by dostrzec podobieństwa. Z wybranych nowelek Audiard adaptuje nie tyle fabułę, ile idee. Scenerię przenosi na francuski grunt. Nie waha się zmienić niektórych postaciom wieku, pozycji społecznej, a nawet koloru skóry. Wszystko po to, by jak najbardziej dopasować całość do siebie, czyli czołowego portrecisty multietnicznej Francji („Prorok”, „Imigranci”).

Niczym w niedawnym „Gagarine” o życiu mniejszości na francuskich przedmieściach, tak i tutaj tytułowa 13. dzielnica, kompleks blokowisk ochrzczony mianem nadseksualnego Chinatown, wyrasta na osobnego bohatera. Przy czym jest to bohater o tyle nietypowy, że ani nie przypomina getta dla biedoty, jak z „Gagarine’a”, ale i tuzinów innych filmów, z „Nienawiścią” na czele, ani nie ma nic wspólnego z turystycznym Paryżem z widokówki. Okolicę zdominowaną przez modernistyczne biurowce i centra handlowe zamieszkuje wielkomiejska klasa średnia, w tym silna diaspora chińskiej. Debiutująca Lucie Zhang, niewątpliwie odkrycie filmu Audiarda, pochodzi właśnie z 13. dzielnicy.

Zhang z fizyczną intensywnością wciela się w zuchwałą i rozbudzoną seksualnie Émilie, samotną telemarketerkę bez wyraźnego celu w życiu, która nawet przerwy w zniechęconej pracy wykorzystuje na błyskawiczne randki z aplikacji. Zarazem unika jak może spędzania czasu z babcią chorą na Alzheimera, oddaną do domu opieki tak, żeby wnuczka mogła zająć jej mieszkanie bez zbędnych ceregieli. Wszak egocentryzm to nowa wolność.

Camille (Makita Samba w kolejnej świetnej roli po „Angelo”), nauczyciel bez serca do zawodu i sublokator, w którym zadrza się Émilie, ma nieco więcej ambicji od niej, za to jest jeszcze bardziej pretensjonalny. Wszystkich traktuje z góry – ojca, młodszą siostrę z wadą wymowy (kapitałny epizod Camille Léon-Fucien), kochankę. Wytyka Émilie rzekomą milenijną roszczeniowość, mimo że sam próbuje rozkręcić mały biznes pozwalający zarobić, ale się nie narobić.

Jest jeszcze wrażliwa Nora (tradycyjnie zjawiskowa Noémie Merlant, gwiazda „Portretu kobiety w ogniu”), trzydziestolatka po przejściach, która ucieka z prowincji przed toksycznym związkiem i rozpoczyna studia na Sorbonie – jako najstarsza osoba na roku, co już samo w sobie powoduje pewne zgrzyty. A to dopiero początek problemów, wkrótce bowiem życie Nory wywraca się do góry nogami za sprawą niejakiej Amber Sweet (w tej roli Jehnny Beth, wokalistka post-punkowej grupy Savages); kolejna ciekawa decyzja obsadowa), dziewczyny z seks-kamerki – ekranizacja zgrabnie uwspółcześnia komiksowy wizerunek Amber jako gwiazdy porno.

„Paryż...” może nie odkrywa Ameryki, ale całkiem wnikliwie opowiada o miłości w czasach Tindera. Przy czym robi to z taką energią i zrozumieniem współczesnej kultury seksu, jakich Audiardowi mogłoby pozazdrościć wielu twórców o połowę młodszych.

Doświadczonemu reżyserowi udało się stworzyć film wręcz organicznie francuski, a jednocześnie bardzo uniwersalny. Zarazem typowy i nietypowy dla jego twórczości, jak i całego kina znad Sekwany. Odświeżająco nienormatywny, ale i pod pewnymi względami klasyczny – formalnie, w urzekających monochromatycznych zdjęciach Paula Guilhaume’a, oraz jako antologia pogubionych romantyków szukających sensu w przyziemnej egzystencji.

Francuz trochę przymierza buty amerykańskiego komikarza, przyglądając się dysfunkcyjnym postaciom na życiowych rozdźwiękach. U niego podobnie piękni ludzie robią brzydkie rzeczy, nie zabiegając o naszą empatię, choć gdzieś tam po cichu na nią licząc. Niedoskonałości są w cenie. Jednak w przeciwieństwie do fatalisty Tomine’a, Audiard daje swoim bohaterom nadzieję na przyszłość. Jak na paryżanina przystało. ■



LUCIE ZHANG (W ŚRODKU)

A Chiara

SCENARIUSZ I REŻYSERIA JONAS CARPIGNANO. ZDJĘCIA TIM CURTIN. MUZYKA DAN ROMER, BENH ZEITLIN. WYKONAWCY SWAMY ROTOLO, CLAUDIO ROTOLO, GRECIA ROTOLO, CARMELA FUMO. FRANCJA – WŁOCHY 2021. CZAS 121 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA AURORA FILMS



CARMELA FUMO, GRECIA ROTOLO, CLAUDIO ROTOLO

CHIARA

FRANCISZEK DRĄG

W filmie Jonasa Carpignano z łatwością zidentyfikować można elementy składające się na typową opowieść o dojrzewaniu. Wystarczy wspomnieć, że tytułowa bohaterka zostaje skonfrontowana z dylematem moralnym o znaczeniu fundamentalnym dla jej przyszłości. Jednak „Chiara” to nie tylko film *coming-of-age*, lecz również dramat społeczny poruszający kwestię działalności zorganizowanych grup przestępczych we Włoszech. Ale, chociaż w teorii gatunkowe połączenie filmu gangsterskiego i dramatu okresu dojrzewania obiecuje wiele, „Chiarze” nie udało się sprostać oczekiwaniom.

Piętnastoletnią bohaterkę poznajemy w przededniu imprezy urodzinowej jej siostry, właśnie wchodzącej w dorosłość. Życie Chiary do tej pory nie wyróżniało się niczym specjalnym. Kręciło się wokół stałych punktów, takich jak szkoła, siłownia czy falochrony, na których z przyjaciółkami tańczyła i wysmiewała się z osób spoza własnej paczki. Wkrótce jednak stabilna sytuacja ulega zmianie, gdy Chiara spostrzega, że ukochany ojciec nocą wymyka się z domu, a chwilę później wybuchają należą do niego samochód. Niedługo potem w mediach pojawiają się informacje, że Claudio jest ściganym za handel narkotykami członkiem 'Ndranghetty.

Chiara, która do tej pory nie zważała sobie sprawy ze źródeł swojej pozycji społecznej, zmuszona jest na nowo ułożyć swój świat wartości.

Przez pierwsze pół godziny film przypomina gatunkowo obrazy w stylu *tranche de vie*: pozwala widzowi zanurzyć się w naturalistycznej atmosferze, odraczając pojawienie się dramatycznego zwrotu akcji. I jest to, niestety, najciekawsza część filmu. Pozbawiona znaczących wydarzeń obserwacja prowadzona przez operatora Tima Curtina w przemyślany sposób, za pomocą zbliżeń i dyskretnych ruchów kamery, antycypuje czekający bohaterkę moment przełomowy, obiecując fascynujący film. Jednak wraz z wybuchem samochodu i związaniem właściwej akcji, przestaje on już w takim stopniu przykuwać uwagę. Dramatyczny wątek egzystencjalny konkuruje bowiem na ekranie z wieloma kwestiami społecznymi, które reżyser koniecznie chciał poruszyć, co sprawia, że żadna z nich nie wybrzmiała w filmie wystarczająco mocno. Wrażenie powierzchowności wzmacnia także muzyka, która pojawia się głównie w momentach i tak już wystarczająco dramatycznych, próbując nachalnie wywoływać w widzu określone emocje.

W „Chiarze” stawka ustawiona została wysoko: to nie tylko



SWAMY ROTOLO

historia o dorastaniu w specyficznym środowisku, ale także komentarz na temat systemowego radzenia sobie z organizacjami przestępczymi (w tym wypadku chodzi o odbieranie mafijnym rodzicom nastoletnich dzieci), determinizmu środowiskowego, podziału ról płciowych w tradycyjnych rodzinach czy kwestii uprzedzeń etnicznych (zwłaszcza wobec Romów, którymi zainteresowanie reżyser ujawnił już w swoich poprzednich, kalabryjskich filmach). Najbardziej frapujący okazuje się wątek stosunku Chiary do romskiej dziewczyny, która staje się obiektem drwin a w końcu także i ofiarą agresji. Wprowadza on pięknie do psychologicznego portretu tytułowej bohaterki, bo pomimo braku akceptacji dla przestępczej działalności rodziny, najwyraźniej sama nie jest wolna od zła dojrzewającego w jej wnętrzu.

Na specjalne uznanie zasługuje jednak grająca tytułową postać Swamy Rotolo, która – u boku swojej prawdziwej rodziny! – niezwykle przekonująco potrafi prze-

kazać autentyczne emocje i rozterki, a także uzasadnić podejmowane przez Chiare gwałtowne decyzje, często mogące uchodzić za irracjonalne. Każdy medal ma jednak dwie strony i nie inaczej jest i w tym wypadku: jej świetna gra stawia innych naturzyczków występujących w filmie w nieco gorszym świetle.

„Chiarą” Jonas Carpignano udowadnia, że jest uzdolnionym twórcą. Niektóre fragmenty filmu naprawdę można uznać za świetne. To, jak reżyser pokazuje bohaterkę zawieszoną między dorosłością a dzieciństwem, świadomością i niewiedzą, życiem zwykłego człowieka a życiem w strukturze przestępczej świadczy o jego empatii. Nieco gorzej jednak radzi sobie z zaangażowaniem społecznym. Gdyby ograniczył się w „Chiarze” do portretu nastolatki postawionej w niecodziennej sytuacji, jego film pewnie bardziej zapadłby w pamięć. A tak pozostaje on dziełem sprawnym, ale zarazem nieco nużącym. ■



PATRYCJA ZINIEWICZ, JOWITA BUDNIK



JOWITA BUDNIK, MAMADOU BA

PO MIŁOŚĆ / POUR L'AMOUR

MATEUSZ ŻEBROWSKI

Kinga, młoda szkolna sprzątaczką z prowincji, jedzie na weekend do Warszawy, gdzie ma wziąć udział w sesji fotograficznej. Sesja okazuje się planem zdjęciowym amatorskiego filmu porno, przeznaczanego na chiński rynek. Gotowe nagranie wycieka do polskiej sieci, przez co dziewczyna doświadcza lokalnego ostracyzmu. Wyrzucona z domu pomieszkującej kątą w Marleny, starszej koleżanki z pracy. Pewnego wieczora Kinga zostaje przyłapana na seksie z pijanym mężem Marleny. Choć przytoczona na fabuła brzmi jak żywcem wyjęta z kina Wojciecha Smarzowskiego, pochodzi z „Po miłość / Pour l'amour” Andrzeja Mańkowskiego. Smarzowszczyzna w polskim kinie nie udaje się nikomu poza Smarzowskim, a i jemu też nie zawsze. Po co więc na siłę patologizować otaczający świat, skoro na ekranie można przedstawić słodko-gorzka historię przepełnioną codziennymi, zwyczajnymi, choć niebłażnymi problemami?

Mańkowski jest kolejnym polskim dokumentalistą, który w ostatnich latach zdecydował się na realizację filmu fabularnego. Swoich sił w kinie fikcji spróbowali także: Beata Dżianowicz w „Odnajdę cię”, Małgorzata Imielska we „Wszystkim dla mojej matki”, Rafał Bryll w „Pewnego razu w ogródkach działko-

wych”, Tomasz Jurkiewicz w „Každy ma swoje lato”, czy Paweł Ferdek w „Holiday”. Každy z twórców (poza Jurkiewiczem) miał potrzebę odejścia od dokumentalnego realizmu i zwrócenia się w stronę kina gatunkowego (Dżianowicz), zintensyfikowanego dramatu (Imielska i Mańkowski) lub magicznej atmosfery (Bryll i Ferdek). Równocześnie wymienione filmy charakteryzują się naturalistycznymi dialogami i realistyczną grą aktorską. Nie zawsze jednak ten dokumentalny sznyt współgra z zabiegami dążącymi do fikcjonalizacji opowieści.

Pierwsza część seansu „Po miłość / Pour l'Amour” daje nadzieję, że obraz Mańkowskiego będzie bezpretensjonalną opowieścią skupioną na kryzysie małżeńskim pewnej małomiasteczkowej pary – Marleny i Zbigniewa (w ich role wcielają się świetni Jowita Budnik i Artur Dziurman). Bo to właśnie oni, a nie wspomniana na wstępie Kinga, są głównymi bohaterami filmu. Marlena sprząta w miejscowej podstawówce, a Zbigniew jest robotnikiem budowlanym. Kobieta ma dość ciągów alkoholowych męża i poważnie rozmyśla nad rozstaniem, od czego próbuje ją odwieść lokalny proboszcz. Zachęcona przez Kingę zakłada konto na jednym z serwisów randkowych, gdzie szybko odzywa się do niej Senegalczyk Bru-

no. Mężczyzna staje się dla Marleny odskocznią od codziennych problemów.

Z początku „Po miłość / Pour l'amour” przypomina kino społeczne spod znaku Piotra Domalewskiego. Z czasem film traci jednak na wiarygodności. Bohaterka Mańkowskiego jest osobą zdroworoządkową, a wręcz sceptyczną, świadomą swojej sytuacji i potrzeb. Trudno uwierzyć, że ktoś taki dałby się nabrać matrymonialnemu oszustowi, którym jest jej wirtualny rozmówca. Kliszowo przedstawiona relacja pomiędzy Marleną a Brunonem sprawia, że „Po miłość / Pour l'amour” popada w rasistowskie klimaty. Jakby tego było mało, postać Budnik zostaje w filmie wyraźnie uprzedmiotowiona. Im dalej zagłębiamy się w historię, tym bardziej Mańkowski nie żałuje widzowi sceniczny z filmu „Twarz” Małgorzaty Szumowskiej, w którym dzieci grają w piłkę świeżym ryjem. Z tym, że w „Po miłość / Pour l'amour” głową zwierzęcia zdaje się targana przez los Marlena. Z jednej strony reżyser chce, byśmy wierzyli, że bohaterka mocno stąpa po ziemi, z drugiej jednak musimy patrzeć, jak daje sobą manipulować mężowi, koleżance męża, księdzu a wreszcie internetowej sympatii. Nawet finał filmu, który ma poniekąd pokazać sprawczość Marleny, w gruncie rzeczy jest niezrozu-

miałym aktem złożenia własnego życia w ręce siły wyższej i zgodą na dalsze upodlenia.

Zdaje sobie sprawę, że w „Po miłość / Pour l'amour” zostaje zaprezentowany odmienny światopogląd od dominującego w sekularyzujących się wielkich aglomeracjach, a zgodnie z nim powierzenie Bogu decyzyjności w kwestii rozwiązywania własnych problemów może być dla kogoś naturalnym odruchem i źródłem otuchy. Marlena nie sprawia jednak wrażenia (pomimo silnie zaakcentowanej wiary), jakby była dewotką, i ma wszelkie predyspozycje, żeby bez pomocy Absolutu rozprawić się z całą zgrają otaczających ją pijaków, narcyzów i oszustów.

Tym, co ratuje film Mańkowskiego, jest brak aktorskiej szarży, bo jeśli istnieją powody, dla których warto zobaczyć „Po miłość / Pour l'amour”, to są nimi ekranowe kreacje Budnik i Dziurmana. Reszta to rosnący z minuty na minutę zawód, że reżyser nie poszedł w stronę nieoczywistych portretów prowincji, jakie oglądaliśmy w „Cichej nocy” Domalewskiego, „Supernovej” Bartosza Kruhlika, czy „Každy ma swoje lato” Jurkiewicza. ■

SCENARIUSZ I REŻYSERIA ANDRZEJ MAŃKOWSKI. ZDJĘCIA SŁAWOMIR WITEK. WYKONAWCY JOWITA BUDNIK, ARTUR DZIURMAN, MAMADOU BA, PATRYCJA ZINIEWICZ, LECH DYBLIK. POLSKA 2021. CZAS 90 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA GALAPAGOS FILMS



AVSHALOM POLLAK

KOLANO AHED

KATARZYNA KEBERNIK

O ile „Kolano Klary” (reż. Eric Rohmer, 1970) kusilo, uwodziło i prowokowało, zapowiadając zmiany obyczajowe, o tyle „Kolano Ahed” pragnie zwiastować rewolucję całkiem innego rodzaju. Nie jest gładkie i seksowne, a posiniaczone i poobijane. Jego posiadaczka to Ahed Tamimi, postać autentyczna; palestyńska nastolatka, która spoliczkowała izraelskiego żołnierza, za co spędziła kilka miesięcy w więzieniu. Wojskowy zapytany czy żał mu tak surowego potraktowania dziewczyny, odpowiedział, że żałuje jedynie, iż nie zdążył jej postrzelić, *choćby tylko w kolano*.

Główny bohater filmu „Kolano Ahed”, znany reżyser Y, kręci film zatytułowany... „Kolano Ahed”, który ma opowiedzieć o incydencie ze spoliczkowaniem żołnierza i o jego znaczeniu dla kraju. Y chciałby kręcić filmy ważne dla swoich rodaków, dające wyraz jego i ich złości na ojczyznę, ale na drodze stoją mu

polityka i cenzura, uosabiane przez młodą pracownicę Ministerstwa Kultury, Yahalom. Piękno dziewczyny jest równie kuszące, co perspektywa wygodnego życia w roli pupilka rządzących. Uwodzenie i flirt w tej relacji dotyczą tak sfery erotycznej, jak i politycznej. Artysta stanie przed moralnym wyborem: zgodzić się na proponowane warunki i pójść na układ z władzą, czy pozostać niezależnym, ale ze-pchniętym na margines.

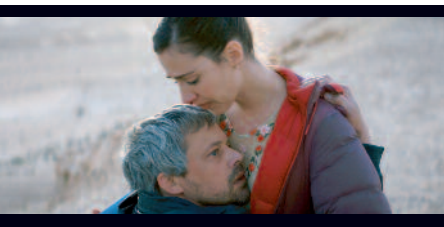
„Kolano Ahed” to autotematyczny film o tym, że reżyser Y *aka* Lapid nie może tworzyć dzieł na takie tematy, na jakie by chciał. Częściowo z musu pokazuje więc to, co jeszcze może: jak użera się z zakłamanym systemem i tchórzliwymi ludźmi kultury, którzy nie wyrażą zgody na poruszanie niewygodnej tematyki w kinie. „Kolano Ahed” to obraz frustracji i zwątpienia; portret twórcy, który z przyczyn niezależnych od siebie nie może się spełnić. Neurotyczna, rozdygotana, przyprawiająca momentami o zawrót głowy praca kamery pozwala poczuć, jak silna złość na ten stan rzeczy buzuje w artyście. Razem z nim gotujemy się na tej pustyni, dygoczymy zamknięci w niespokojnym kadrze, jak w ciasnej klatce niewygodnych zależności i szemranych układów.

Chociaż film Lapida jest mocno osadzony w konkretnej sytu-

acji geopolitycznej, staje się uniwersalny poprzez opowiadanie o zależnościach między sztuką a polityką. Zagadnienie cenzury i wolności artystycznej nie dotyka przecież wyłącznie izraelskich twórców. Wybór między serwilizmem a moralną słusznością to główny konflikt dramatyczny filmu, który pod wieloma względami może okazać się ważny również dla polskich widzów. Zwłaszcza że od niedawna my również tworzymy i odbieramy kulturę w cieniu toczącej się wojny, co prowadzi do podobnego uczucia niepokoju, braku kontroli i bezużyteczności własnych działań, jakie dotyczą Y.

Niestety, wszystkie zalety „Kolana Ahed” skutecznie niweluje obraz głównego bohatera, przedstawionego w skrajnie odpychający sposób i granego z dziewczyną w sposób przez Avshaloma Pollaka. Jest to postać żywcem wyjęta z najbardziej stereotypowych wyobrażeń o gburowatym, pretensjonalnym artyście. Trudno traktować poważnie

rozterki człowieka, który najbardziej kwestie wypowiada z teatralną emfazą, a jego nader ekspresyjne zachowanie męczy, ociera się o histrioniczność i czyni niezamierzenie śmiesznym. Bohater jest tym bardziej irytujący, że pozostali aktorzy grają bardzo naturalnie, współcześnie. Przez to wszystko nie wierzę w Y jako ostatniego sprawiedliwego upadłej kultury izraelskiej, do którego to wniosku usilnie stara się mnie podprowadzić film. Nie można się również dopatrzeć świadomej zgrzywy i autoironii w takim a nie innym wizerunku głównego bohatera. Lapid wyrażnie i bardzo serio czyni z Y swoje alter ego, obdarowując go częścią swoich cech (pisanie scenariuszy z rodzicem, sukces poprzedniego filmu w Berlinie, praca nad dziełem pod tym samym tytułem) i ukazując jako postać wręcz tragiczną, zaś samo „Kolano Ahed” konstruuje na kształt współczesnego moralitetu. Momentami nieznośnie ciężkiego i deklaracyjnego.



AVSHALOM POLLAK, NUR FIBAK

Ha'berech

REŻYSERIA NADAV LAPID.
SCENARIUSZ NADAV LAPID,
HAIM LAPID. ZDJĘCIA SHAI
GOLDMAN. WYKONAWCY
AVSHALOM POLLAK, NUR
FIBAK, LIDOR EDRI. FRANCJA
– NIEMCY – IZRAEL 2021.
CZAS 109 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA
STOWARZYSZENIE NOWE
HORYZONTY



HILMIR SNÆR GUBNASON,
NOOMI RAPACE

LAMB

WOJCIECH TUTAJ

W gospodarstwie Marii i Ingvara, położonym na totalnym odludziu, pozornie wszystko jest na swoim miejscu. Stado owiec pasie się na zielonych łąkach pod zaśnieżonymi szczytami gór, pilnuje go pies pasterski, a bohaterowie orzą pole. Przygaszone zdjęcia, w których dominują odcienie błękitu, milcząca twarze partnerów i wypełniająca ich domostwo chłód każą się jednak zastanowić, co kryją piękne obrazki z odległego islandzkiego zakątka. Zakradająca się zewsząd melancholię przełamuje nieoczekiwane pojawienie się w życiu pary niezwyklej istoty będącej skrzyżowaniem niemowlęcia i jagniątką. Urodzone przez jedną z owiec stworzenie Maria i Ingvar przygarniają jak własne dziecko i nadają mu imię Ada. Odebranie naturze tego, co do niej należy, i próba wychowania cudzego potomka niebawem pociągną za sobą tragiczne konsekwencje.

Historii rozwijanej w filmie „Lamb” daleko od powtarzanych do znudzenia schematów fabularnych. Nie dziwi więc nagroda za oryginalność, którą debiutujący w pełnym metrażu Valdimar Jóhannsson dostał w canneńskiej sekcji Un Certain Regard. Islandczyk sięga po rozwiązania charakterystyczne dla kina grozy, dramatu psychologicznego

i krwawej baśni, by z ich mieszanki uzyskać nową jakość. Ale od konstrukcji narracyjnej bardziej intrygujące wydają się chwytły formalne, za pomocą których reżyser sukcesywnie zagęszcza atmosferę. „Lamb” broni się bowiem najlepiej jako kino nastroju rozpiętego gdzieś między obcością, smutkiem, lękiem i zagrożeniem, wiszącym nad bohaterami. Twórca wykorzystuje hipnotyczne najazdy kamery i długie, statyczne ujęcia, ciasne kadry we wnętrzach i szerokie panoramy malowniczych krajobrazów, złowieszcze kompozycje Þórarinna Guðnasona i dźwięki drażniące ucho. Te ostatnie odgrywają kluczową rolę w wywoływaniu efektu zaniepokojenia pozornie zwykłymi scenkami rodzajowymi. Już w pierwszej sekwencji z *offu* wydobywają się ciężkie, miarowe odgłosy sapania, wywołujące niepokój owiec zgromadzonych w stodole, a uzupełnione o hałas zamieci śnieżnej tworzą rodzaj groźnej symfonii. Co wydaje z siebie tak osobli-

we brzmienie? Tego długo się nie dowiadujemy, ale ziarno niepewności i ciekawości zostaje zasiane.

Ekranową aurę nasycy też melancholia kojarząca się ze staniem żałoby. Reżyser stopniowo odkrywa, że decyzja Marii i Ingvara o przygarnięciu Ady wynika z nieukojonego poczucia straty. Parze, której zmarła córka, wypełnienie ziejącej po niej pustki może pomóc odzyskać dawną bliskość. „Lamb” przeistacza się zatem w prowokacyjną opowieść o odbudowywaniu rodziny poza obowiązującymi normami społecznymi i obyczajowymi. Jóhannsson testuje grani-



NOOMI RAPACE, HILMIR SNÆR GUBNASON



Najnowszy obraz twórcy „Synonimów” (2019) jest z pewnością dziełem odważnym, ale mimo wszystko nie na tyle, by jakoś szczególnie dopieć izraelskiemu rządowi, który notabene dofinansował ten film. Lapid celuje tutaj w podobną jakość artystyczną, co Radu Jude, ale nie ma lekkości, łobuzerstwa i erudycji rumuńskiego reżysera. Najciekawsze „Kolano Ahead” robi się w tych momentach, kiedy pokazuje nam osoby, które dobrze radzą sobie w światku izraelskiej kultury i sztuki, pomimo przekonania sprzecznych z oficjalną linią władzy, niejako racjonalizując i wypierając ze świadomości własny konformizm. Yahałom jest dużo bardziej intrygującą i wielowarstwową postacią niż Y – wbrew mniemaniu głównego bohatera, który pogardliwie określa ją jako prostą i mało wyrafinowaną; a także wbrew staraniom samego filmu, który z drwiną pokazuje jej nieznamość europejskich reżyserów. ■



NOOMI RAPACE



NOOMI RAPACE

ce naszej akceptacji wobec czyichś wyborów i wobec inności nieobecnej praktycznie na islandzkiej prowincji. Autor nie jest na szczęście śmiertelnie poważny i potrafi rozładować narastające napięcie odpowiednią dawką humoru. Dystans pozwala dostrzec wyraźniej, ile szczęścia daje bohaterom opieka nad uroczym stworzeniem i jak diametralnie zmienia ich relację nadszarpniętą przez bolesne doświadczenie. Poza tym twórca sugestywnie dowodzi, że prawdziwa wspólnota rodzinna zasadza się na bezinteresownej miłości, trochę i traktowaniu bliskich z szacunkiem bez względu na to, kim są.

Najważniejszym tematem pozostaje jednak związek człowieka z naturą, który reżyser ujmuje na kilku poziomach. Po pierwsze, zaznacza się on w sposobie życia Marii i Ingvara, uzależnionym od kapryśków pogody i cyklu pór roku. Przetrawianie bohaterów jest możliwe jednocześnie dzięki podporządkowywaniu sobie przyrody i niesprzeciwianiu się jej prawom. Po drugie, zaadaptowanie Ady zrodzonej z owcy podważa dotychczasowy podział na to, co ludzkie i nieludzkie, który pozwalał parze respektować osobność natury. Pragnienie by zabić w hybrydycznej istocie zwierzęce instynkty, prowadzi do przemocy między światami człowieka i przyrody. Jóhannsson w kluczu proekologicznym krytykuje tu naszą brutalność i zaborczość wobec otaczającej rzeczywistości, którą przekształcamy bez zastanowienia nad

przyszłymi zagrożeniami i wbrew prawom innych jej mieszkańców. Perspektywa Marii i Ingvara, zakrzywiona przez rodzicielskie cierpienie, znajduje zaś przeciwwagę w perspektywie Ady. Rewelacyjne ujęcie postaci spoglądającej w lustro ujawnia powoli kiełkujące w niej poczucie wyobcowania i niedopasowania. Być może są to narodziny podmiotowości odebranej stworzeniu po przyjsciu na świat? W zetknięciu widzów z tym pół-ludzkim, pół-zwierzęcym bytem, który nie zna języka, reżyserowi udaje się zawiązać nić współczucia i empatii sięgającą poza znane nam obszary.

Wzmagający się w „Lamb” konflikt człowieka i praw natury nie znajduje niestety satysfakcjonującego rozwiązania. Zgadzałem się z chórem krytyków, którzy zarzucają finałowi zbytnią dosadność i ucieczkę w upraszczający schemat zemsty. Potknięcia nie mogą jednak odebrać reżyserowi licznych zasług. „Lamb” nie jest przecież kolejną festiwalową ciekawostką, tylko godnym uwagi, nastrojowym obrazem na przecięciu gatunków i światów. Jeśli wciąż nie dowierzacie, sami odwiedźcie islandzkie gospodarstwo. ■

Dyrið

REŻYSERIA VALDIMAR JÓHANSSON. SCENARIUSZ VALDIMAR JÓHANSSON, SJÓN. ZDJĘCIA ELI ARENSEN. MUZYKA ÞÓRARINN GUÐNASON. WYKONAWCY NOOMI RAPACE, HILMIR SNÆR GUÐNASON, BJÖRN HLYNUR HARALDSSON. ISLANDIA – POLSKA – SZWECJA 2021. CZAS 106 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA GUTEK FILM NOWE HORYZONTY VOD, CANAL+, RAKUTEN, VOD.PL, MOJEEKINO

SCENARIUSZ I REŻYSERIA KATIA PRIWIEZIENCIEW, IGOR PRIWIEZIENCIEW. ZDJĘCIA GRZEGORZ HARTFIEL. MUZYKA DAMIAN PIETRASIK. WYKONAWCY MIROSLAW HANISZEWSKI, ADAM BOBIK, KRZYSZTOF STROIŃSKI, PIOTR TROJAN, TOMASZ SCHUCHARDT, KONRAD ELERYK. POLSKA 2022. CZAS 100 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA TVP



SAMIEC ALFA

MICHAŁ PIEPIÓRKA

Trudno dziś o łatwiejsze cele krytyki niż coaching i mężczyźni skażeni toksyczną męskością. Można odnieść wrażenie, że o różnych odmianach macyzmu (lub też, odwrotnie) o nowej męskiej wrażliwości) opowiada teraz co drugi film – na zmianę z pokazującymi silne kobiety. Z coachingu, mentoringu i innego przywództwa śmieje się z kolei połowa Internetu, nawet jeśli druga część z porad różnorodnych guru motywacji korzysta.

Twórcy „Samca Alfa” – Katia Priwiezienciew i Igor Priwiezienciew – połączyli te dwa tematy i nakręcili (w zamierzeniu) zjadliwą satyrę jednocześnie na samczość i przywództwo. Trzeba im oddać, że trafili w sedno problemów współczesnej kultury: z jednej strony starali się skomentować problematykę wojny płci, a z drugiej ludzkie zagubienie w zdywersyfikowanych wartościach, skwapliwie wykorzystywane przez sprytnych parapsychologów, którzy łowią i oskubują klientów, mamiąc ich tyleż chwytliwymi, co banalnymi *bon motami* (zmiana następuje w ułamku sekundy, cała reszta to przygotowywanie się na nią). Podczas seansu przelatują przez głowę popularne hasła: gender, macyzizm, #metoo, incel, feminizm, szowinizm i tak dalej. Żadne jednak nie za-

trzymuje się w umyśle na dłużej, bo autorzy bardzo chcą być modni, ale nie bardzo mają coś na te modne tematy do powiedzenia.

Kopanie leżącego nie należy do najchlubniejszych praktyk. A właśnie tym zajmują się autorzy. Jest to na dodatek kopanie miarowe, trwające w tym samym natężeniu przez cały film. Jak tylko na ekranie pojawia się Mirosław Haniszewski grający Lidera, prowadzącego zajęcia motywacyjne dla mężczyzn, mających problem z nadmiernym uleganiem kobietom, staje się całkowicie jasne, że sympatią do niego nie zapałamy. I tak już zostaje do końca. Co najwyżej,



KRZYSZTOF STROIŃSKI,

KOZZI FILM FESTIWAL

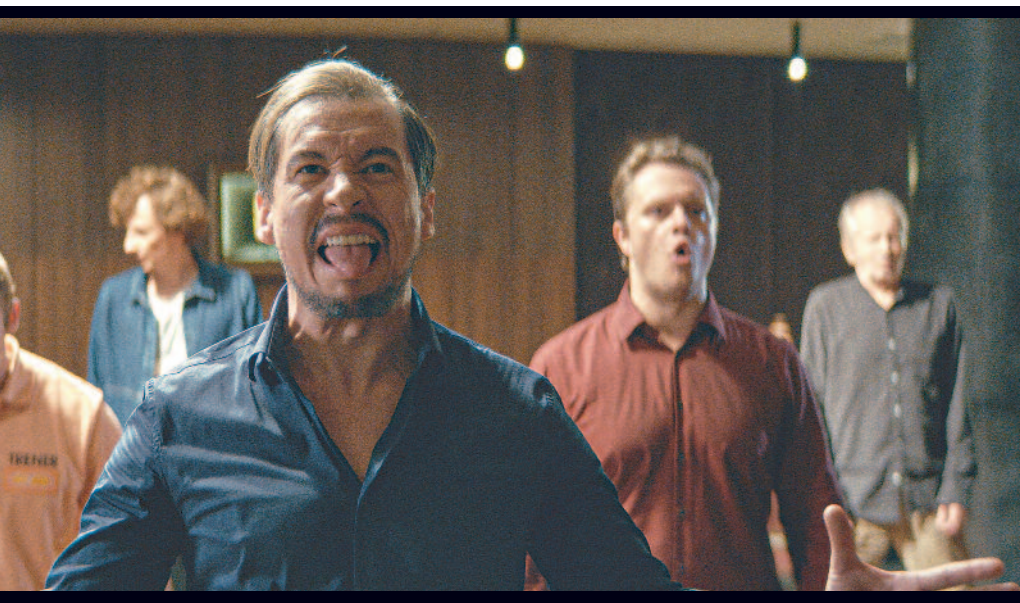
8(11). Festiwal Filmu Teatru i Książki

Kozzi
Krafftówna
Łomnicki

Zielona Góra
Zatonie
Wiechlice

10-14
CZERWCA
2022

projekcje filmowe
spektakle teatralne
spotkania z twórcami
rozmowy o książkach



PIOTR TROJAN, KONRAD ELERYK, ADAM BOBIK, MIROSLAW HANISZEWSKI, TOMASZ SCHUCHARDT, KRZYSZTOF STROIŃSKI

wraz z rozwojem akcji i z każdym wypowiedzianym przez niego słowem, nasza odraza narasta. Nawet gdy się uśmiecha, chwali i przyznaje, nas skręca w żołądku z obrzydzenia.

Ocena Lidera jest oczywista – od początku do końca. Jak bowiem może być inaczej, gdy już na wstępie postać bezpardonowo zarzuca jednemu z bohaterów, że jest *pantoflem* i przekonuje go, że wszystko, co w jego życiu złe, bierze się z jego nadmiernej uległości wobec ukochanej. A sympatyczny Piotrek (Adam Bobik) chciał tylko rzucić dla swojej narzeczonej palenie i omyłkowo trafił na demoniczny miting Lidera zamiast na nikotynowy odwyk. Dalej jest bez zmian, bo twórcy nie mają żadnego innego fabularnego pomysłu poza powielaniem w kółko banałów, maglowanych przez coacha.



MIROSLAW HANISZEWSKI

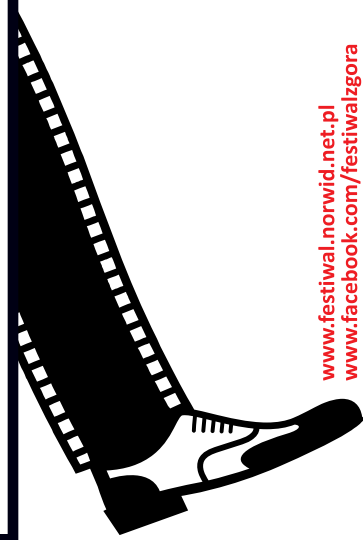
Ten zaś uderza w kobiety i *stabych* mężczyzn, których egzemplifikacjami są uczestnicy spotkania. Marek (Krzysztof Stroiński) sam nazywa siebie domowym popychadłem, Bartek (Tomasz Schuchardt) seksistowskimi żartami maskuje paniczny strach przed żoną i sekretarką, Andrzej (Konrad Eleryk) nie rozumie, że wyrzeźbione ciało to nie wszystko, by zaimponować kobietom, a Daniel (Piotr Trojan) czuje się przez ukochaną fizycznie *tamszony*.

Cel filmu jest jasny – obnażyć toksyczną męskość, którą Lider stara się wszczepić kursantom. Twórcy chyba nie zdają sobie jednak sprawy, że śmiejąc się i krytykując macyzm i coaching, uderzyli rykoszetem również w męskość całkowicie pozbawioną toksyn. Marek, Bartek, Andrzej i Daniel a nawet Piotr to mężczyźni bez właściwości, którym trudno kibicować. Ze względu na uległość wobec mefistofelicznego Lidera raczej ma się ochotę skazać ich na wieczne potępienie. Priwiezieniecownicy nie dali im szans – ani na wzbudzenie sympatii widzów, ani na pokazanie pozytywnych stron *nimęskiej* męskości – uległej, delikatnej, wrażliwej, otwartej na kobiecość. Podobnie jak nie zmienia się Lider, tak postaciami całkowicie statycznymi pozostają jego uczniowie. Nie nabywają świadomości, że dali się manipulować, nie reflektują się, że podążają ku zatraceniu. *Nimęskość* zostaje tu przedstawiona jako całkowita uległość, brak krytycyzmu i racjonalnej oceny sytuacji.

Taki sposób jej przedstawienia działa na jej niekorzyść – wniosek płynący z filmu jest jasny, choć chyba nie taki zaplanowali twórcy: lepiej manipulować niż zostać zmanipulowanym, lepiej dominować niż zostać zdominowanym. A do tego trzeba być liderem, a nie jakimś tam *pantoflem*.

Wszystko to, na dodatek, realizuje się w kompletnym *niedzianiu się*. Niemal całą scenografię filmu stanowi pokój, gdzie odbywa się sesja. Bohaterowie podczas niej gadają, czasem coś przekazując i tańcząc dla rozluźnienia. Podobnie jak oni, w miejscu stoi też fabuła – wykonując od czasu do czasu jakiś narracyjny piruet. Nie sprawia to jednak, że opowieść przyśpiesza. Wciąż tkwi w tym samym miejscu. Priwiezieniecownicy starają się opakować fabułę w wątki komediowe, skręcające niekiedy w czarne rejony. Ale raz powiedziany żart drugi raz nie śmieszy, a co dopiero za dwudziestym razem... Również finał – w zamierzeniu makabryczny – nie wybrzmiewa z całą mocą. Może dlatego, że nie przynosi żadnego zwrotu akcji czy fabularnego przetomu.

„Samiec Alfa” niepokojąco zbliża się do krytykowanego fenomenu. Wiele obiecuje, kusi złotymi myślami i modnymi sformułowaniami. Zapewnia, że stoi po twojej stronie i przekonuje, że dzięki niemu lepiej zrozumiesz otaczający świat. Na końcu okazuje się jednak, że wszystko, co miał do zaoferowania, to stek nikomu niepotrzebnych, a wręcz szkodliwych banałów. ■





ZOË KRAVITZ

KIMI

PIOTR SZCZYSZYK

Na horyzoncie zaczyna się pojawiać coraz więcej filmowych zapisów pandemii koronawirusa. Wydaje się jednak, że na prawdziwy dramat rozliczający czas zarazy przyjdzie nam jeszcze trochę poczekać. Autorzy kilku seriali („Killing Eve”, „I tak po prostu...”) próbują *tak po prostu* przemycić ten temat, zakładając maseczki bohaterom nowych odcinków. A teraz Steven Soderbergh w swoim najnowszym filmie „KIMI” czyni COVID punktem wyjścia technologiczno-kryminalnej intrygi.

Muszę od razu zaznaczyć, że nie jest to film o koronawirusie, a o dobrych i złych konsekwencjach nowej rzeczywistości. KIMI to nazwa urzędniczego elektronicznego przypomniaczego mały głośnik, działającego na takiej samej zasadzie, co alexa czy siri. Za pomocą komendy głosowej możemy włączyć muzykę, wykonać telefon. Angela (Zoë Kravitz) pracuje jako programistka tego urządzenia – analizuje wypowiedzi użytkowników, a następnie poprawia i ulepsza jego funkcjonalność. Przesłuchując kolejne

nagranie, trafia na dowody brutalnego przestępstwa i postanawia zgłosić je przełożonym.

Dla cierpiącej na agorafobię Angeli plusem pandemii jest możliwość zdalnej pracy i niedoświadczania otwartej przestrzeni (choćaż mieszka w przestrzennym łoczcie z ogromnymi oknami). Minusem – całkowity brak kontaktu niewerbalnego z drugim człowiekiem. Angela lepiej dogaduje się z maszyną niż z człowiekiem. Z matką, terapeutą, a nawet z dentystą rozmawia teraz wyłącznie przez internet. Zbiorowy lockdown jednocześnie sprzyja i szkodzi jej chorobie – izolacja wzmacnia samoizolację, czyniąc z Angeli coraz bardziej samotną i wyobcowaną osobę. Soderbergh pstryknięciem palca splaya tę optykę, czyniąc z rozwiązania kryminalnej zagadki receptę na fobię, lęki i traumę z przeszłości bohaterki.

Thrillery *telefoniczne* („Telefon”, „Locke”, „Winni”), choć na papierze mogą wydawać się nieatrakcyjne, są samograjami. Jednostka zamknięta w klaustrofobicznej przestrzeni. Bohater sto-

jący przed ekstremalnymi dylematami. Rekwizyt jako jedyny element mogący pomóc rozwiązać dramatyczną sytuację. Niestety Soderbergh nie stanie się po tym filmie nowym Coppolą, który w „Rozmowie” (1974) bawił się intuicją widza i co chwila podrzucał fałszywe – stylistyczne i narracyjne – tropy. W „KIMI” nie ma ani jednego momentu, który pchnąłby historię na inne tory, zaskoczył albo chociaż wyrzucił do góry nogami to, czego jako widzowie jesteśmy na pozór pewni. Reżyser nie ogrywa przestrzeni, która mogłaby podkreślić matnię, w jakiej znalazła się bohaterka (rozdrżane zdjęcia samego Soderbergha są naprawdę najsłabszym elementem filmu); brakuje też dźwiękowych stymulantów czy montażowych zagrywek mogących podkreślić napięcie.

Więcej adrenaliny wywołuje przejmująco zagrana reakcja Kravitz na przechwycone krzyki kobiety po drugiej stronie słuchawki niż sytuacja wyjściowa, która buduje konflikt w tej opowieści. Angela zderza się z biurokratyczną ścianą, a próbując dociec sprawiedliwości, trafia na wpływowych ludzi i sprawę większą niż życie. Szczególnie w ostatnim akcie „KIMI” diametralnie zmienia formułę i staje się absurdalnym, nieznośnie przewidywalnym

sensacyjniakiem. Dziwi to o tyle, że za scenariusz odpowiada David Koepp, autor pierwszego „Mission: Impossible” (1996) de Palmy czy „Azyłu” (2002) Finchera.

Nie jest odkryciem, że za aplikacjami ułatwiającymi nam życie nie stoją tylko precyzyjne algorytmy, ale także prawdziwi ludzie manipulujący danymi. W przypadku KIMI sprawa ma się zupełnie odwrotnie – wirtualny asystent głosowy staje się wybawieniem, może pomóc uratować ludzkie istnienie. Wątek ten mógłby zostać ciekawiej rozwinięty, tak samo jak fakt, że firma Angeli daje swoim pracownikom możliwość podsłuchiwanie klientów.

Wady „KIMI” zrzucam trochę na zabójcze tempo pracy w czasie pandemii reżysera, który co roku wydaje jeden, czasami nawet dwa gwiazdorsko obsadzone filmy pełnometrażowe („Pralnia”, „Niech gadają”, „Bez gwałtownych ruchów”). „KIMI” to kolejny film Soderbergha wyprodukowany dla platformy streamingowej (HBO Max) i mający wyłącznie tam swoją premierę. Twórcę „Niepoczytalnej” (2018) nadal interesują współczesne sposoby inwigilacji stosowane wobec sfrustrowanych ludzi z fobiami. Odnoszę jednak wrażenie, że film o płodnej twórczości Stevena Soderbergha byłby ciekawszy niż jego kolejne dzieła. ■

REŻYSERIA STEVEN SODERBERGH. SCENARIUSZ DAVID KOEPP. ZDJĘCIA STEVEN SODERBERGH. MUZYKA CLIFF MARTINEZ. WYKONAWCY ZOË KRAVITZ, BYRON BOWERS, RITA WILSON, ERIKA CHRISTENSEN. USA 2022. CZAS 89 MIN. HBO MAX, ITUNES, CHILI, RAKUTEN



ZOË KRAVITZ, RITA WILSON



ZOË KRAVITZ

After Yang

REŻYSERIA KOGONADA. SCENARIUSZ KOGONADA NA PODSTAWIE OPOWIADANIA ALEXANDRA WEINSTEINA. ZDJĘCIA BENJAMIN LOEB. MUZYKA ASKA. WYKONAWCY COLIN FARRELL, JODIE TURNER-SMITH, JUSTIN H. MIN, ORLAGH CASSIDY. USA 2021. CZAS 96 MIN

DYSTRYBUCJA KINOWA M2 FILMS



COLIN FARRELL, JODIE TURNER-SMITH, MALEA EMMA TJANDRAWIDJAJA, JUSTIN H. MIN

YANG

MARCIN PRYMAS

Kino science-fiction przyjmuje różne kształty. Od wszechobecnych *space-oper* przez liczne antyutopie po produkcje cyberpunkowe i katastroficzne. Dużo rzadsze są kinowe adaptacje ambitniejszych utworów. Ekranizacje czołowych światowych pisarzy, takich jak Ted Chiang („Nowy porządek”), mimo pozytywnych opinii krytyków i widzów, często są odrzucone przez fanów autorów. Czy inny los spotka wyjątkowego „Yang”?

Większość adaptacji literatury fantastycznej cierpi na wymuszone przez formę filmową ograniczenia skali i stosowanie uproszczeń. Książkowa fantastyka w dużej mierze opiera się na wyobraźni czytelnika, papier przyjmie wszystko i nie wymaga odwzorowywania skomplikowanych konceptów czy kreowania wizualnych światów. To rzecz nie do przeskoczenia np. dla licznych adaptatorów twórczości Stanisława Lema (by przywołać takie produkcje jak „Kongres” Folmana czy „Głos Pana” Palfiego). Jednak nie każda fantastyka jest taka sama.

Legendarny amerykański videoeseista Kogonada (który trzyma w tajemnicy swoje prawdziwe nazwisko i pochodzenie, jednak wiemy o jego południowo-koreańskich korzeniach) w drugiej fabule postanowił sięgnąć po twórczość specjalizującego się w krótkiej formie Alexandra

Weinsteina. Opowiadanie „Saying Goodbye to Yang” z nagrodzonego zbioru „Children of the New World” wydane w 2016 roku stanowi wdzięczny materiał do adaptacji, dzięki swojej zdawkowości i prostocie. Kogonada wzorem ostatnich wybitnych ekranizacji krótkich form Harukiego Murakamiego, czyli „Płomieni” Lee Chang-donga i „Drive My Car” Ryūsuke Hamaguchiego, ze skromnego literackiego pierwowzoru zaczerpnął głównie postaci i temat przewodni, filmową formę wypełniając własną treścią.

Ów literacki pierwowzór stanowi bardzo lakoniczny opis dwóch dni z życia amerykańskiej rodziny z niedalekiej przyszłości – od nagłej awarii ich androida-gubernanta po jego symboliczny pogrzeb. Zostało to uzupełnione przez Weinsteina sporą dawką społecznego komentarza do rasizmu Amerykanów wobec Azjatów, podobnego do tego po japońskim ataku na Pearl Harbor. Kogonadę zainteresowało jednak w opowiadaniu coś innego – postawione tam pytanie o ludzkość androidów, o to, co czyni nas człowiekiem i o różnicę między ludźmi a post-ludźmi. By w pełni skupić się na humanistycznych rozważaniach na tematy większe niż życie, reżyser postanowił w adaptacji zerwać wszelkie połączenia z naszą rzeczywistością, zawiesić filmowy świat w próżni niedopowiedzeń.

Nie wiemy gdzie i kiedy toczy się akcja filmowego „Yanga”, czemu ludzie nie mają już dzieci, a masowe stały się adopcje (zwłaszcza z Chin) – konstrukcja świata, jego polityczne, społeczne i ekonomiczne filary nigdy nie zostają ujawnione w obrazie. Innymi słowy otrzymujemy tu sci-fi stricte konceptualne, gdzie wizja przyszłości to nie więcej niż fundament pod pytania filozoficzne. Kogonada porusza w „Yangu” dwa problemy stare niczym fantastyka: co to znaczy być człowiekiem? Oraz: jaka jest istota pamięci? Podobnie jak w literackim pierwowzorze, akcja zaczyna się od nagłej awarii Yanga (Justin H. Min), androida opiekującego się adoptowaną córką Jake’a (rewelacyjny Colin Farrell) i Kyry (Jodie Turner-Smith). Rola Yanga w rodzinie była niejednoznaczna: o ile kilkuletnia Miła (Malea Tjandrawidjaja) przyjmuje go bez zastrzeżeń, o tyle rodzice mimo najszerszych chęci nie umieją zapomnieć, że jest on tylko robotem. A czy roboty mogą coś czuć?

Szybko się okazuje, że uratowanie Yanga nie jest możliwe, poddespocy z wiekiem odmówiły posłuszeństwa, a nieczuła korporacja sugeruje jedynie wymianę ich produktu za dopłatą na lepszy model. Przez sporą część trwania „Yang” stanowi de facto

zapis przeglądania przez bohatera zdjęć rodzinnych na twardym dysku wyjętym z martwego androida. I takim zdaniem można by opisać tę produkcję w ramach twitterowej zabawy „Opisz swój ulubiony film” tak, by wydał się najnudniejszy na świecie. Zdjęcia i nagrania są jednak czymś więcej niż pamiątkami – wyjęte z twardego dysku Yanga zapisy jego wspomnień stają się cegiełkami kształtującymi istnienie. Temat pamięci pojawia się zresztą nie tylko w kontekście tej postaci: Jake prowadzi herbaciarnię – rezeruar pamięci po kulturze, która w filmowym świecie odeszła już w przeszłość.

W kamerze Benjaminia Loeba dominuje minimalistyczna a przy tym monumentalna architektura na zmianę z prześwietlonymi kadrami rodzinnej intymności. „Yang” to wyjątkowy przykład filmu sci-fi całkowicie odrzucającego polityczne paralele i widowiskowość na rzecz głębokiego humanizmu i powolnej kontemplacji. W produkcjach takich jak seria o „Obcym”, czy opartym na „Rozprawie” Lema „Teście pilota Pirxa” androidy jawią się jako coś niebezpiecznego, nieludzkiego. Tutaj, inaczej niż w tamtych filmach, androidy dostają podmiotowość. Są istotami, które powinniśmy starać się zrozumieć. ■



JUSTIN H. MIN, HALEY LU RICHARDSON

Il materiale emotivo

REŻYSERIA SERGIO CASTELLITTO.
SCENARIUSZ MARGARET MAZZANTINI,
SERGIO CASTELLITTO NA PODSTAWIE
SCENARIUSZA ETTORE SCOLI. ZDJĘCIA
ITALO PETRICCIONE. MUZYKA ARTURO
ANNECCHINO. WYKONAWCY SERGIO
CASTELLITTO, BÉRÉNICE BEJO, MATILDA DE
ANGELIS, CLEMENTINO, SANDRA MILO.
WŁOCHY – FRANCJA – USA 2021.
CZAS 89 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA AURORA FILMS



MATILDA DE ANGELIS, SERGIO CASTELLITTO

KSIĘGARNIA W PARYŻU

ADAM KRUK

Mężczyzna bardziej charakterystyczny niż piękny (duży nos, worki pod oczami), ale postawny, o inteligentnym i szlachetnym wyrazie twarzy, predestynującym do ról intelektualistów. Sergio Castellitto jest we Włoszech postacią istotną, znaną od lat 80. z kreacji filmowych, za które odbierał najważniejsze krajowe laury. Pod koniec lat 90. sam zaczął robić filmy – i jego pasji do reżyserii już nie cenię tak jak jego kreacji aktorskich. Kręci skrojone pod oczekiwania widza *cinema medio italiano* – porządnie zrobione, jednak w żadnym razie wyjątkowe czy nowatorskie. Z jego dzieł lubię jedynie „Powtórnie narodzonego” z Penélope Cruz i Emilem Hirschem, bo w tej historii miłosnej, rozgrywanej się na tle obłożonego przez Serbów Sarajewa, znalazło się miejsce na przewrotność. A może po prostu mam słabość do melodramatów (i stolicy Bośni) – w nich często wybaczam kicz, do którego Castellitto ma wyraźną skłonność.

Niemalą go też w jego najnowszym filmie, nie znajdziemy tu jednak ujęć równie spektakularnych jak płonące Sarajewo. Zastąpiła je jedna paryska uliczka, na której Vincenzo, grany przez samego Castellitto, prowadzi tytułową księgarnię – zakurzoną, lecz urokliwą jak mił Paryża

sprzed pół wieku. Akcja się zawiązuje, gdy niczym burza wpada do niej (nieczytająca zresztą) Yolande. W tej roli Bérénice Bejo – francusko-argentyńska gwiazda o nieklamany wdzięku, o której świat usłyszał po występie w „Artyście” Michela Hazanaviciusa. Tu znowu gra aktoreczkę, która niby ma fiu-bzdziu w głowie, miota się i kręci w kółko, ale potrafi walczyć o to, na czym jej zależy. Nic dziwnego, że wywróci do góry nogami świat zafascynowanego nią Vincenza.

Jej odwagi do brania życia za rogi brakuje córce Sergia, która od czasu wypadku porusza się na wózku i chowa na strychu księgarni. Bacznie przygląda się wydarzeniom, ale nic nie mówi i nie utrzymuje kontaktu z nikim prócz ojca i zajmującej się nią opiekunki. Odwagi nie ma też Vincenzo, który schronił się piętro niżej i żyje wyłącznie literaturą i coraz mniej opłacalnym biznesem. Co gorsza, przed światem chowa się też za chorobą córki. Czy będzie w stanie otworzyć się na nową osobę, nowe sytuacje, na rodzące się uczucie? Pytanie to stanowi centralną oś fabularną filmu, a główną opozycją – dość, przynajmniej, zgraną – jest ta między aktywną postawą życiową neurotycznej Yolande, próbującej wyciągnąć Vincenza ze skrupy, a jego niemocą przełamania stagnacji, w którą popadł.

Można też obejrzeć „Księgarnię w Paryżu” jako film o roli artysty (tu uosobianego przez aktorkę) i jego misji inspirowania innych do bycia lepszą, pełniejszą wersją siebie. Czy jednak i księgarz – obcujać z literaturą – sam nie żyje w świecie sztuki? Które jej dziedziny nas aktywizują, a które z życia wycofują? To ciekawe kwestie, niestety tutaj tylko muśnięte. Zamiast tego reżyser skupił się na budowaniu aż nazbyt klimatycznego obrazu Paryża, złożonego właściwie z samych klisz: to miasto zamieszkałe wyłącznie przez artystów, antykwarystów, kloszardów i zdziwaczałe staruszki. Miasto pobrzmiwające akordeonem i pachnące świeżą bagietką, w pewnym momencie usłyszymy nawet głos Jeanne Moreau. Schematyczności tego „Paryża” nie usprawiedliwia nawet ujęcie opowieści w kłamek rozsuwającej się kurtyny – bo i niewiele wnosi ona do odbioru historii, która być może rzeczywiście lepiej sprawdziłaby się na deskach teatralnych.

Perspektywa przybysza zafascynowanego atmosferą miejsca sama w sobie bywa zresztą cenna, można ją zrećnie ogrzać. Ostatnio wyzyskały ją festiwalowe nowości: z punktu widzenia arabskiej studentki świetnie pokazała Paryż Leyla Bouzid w „Une histoire d'amour et de désir”, a od strony mieszkających w mieście Hiszpanów Isaki Lacuesta w „Un año, una noche” (nic mi jeszcze nie wiadomo o polskiej dystrybucji tych tytułów, ale trzymam za nią kciuki). Albo nawet Woody Allen, który w „O północy w Paryżu” zabawił się popkulturowym wyobrażeniem Amerykanów o stolicy Francji.



BÉRÉNICE BEJO

U Castellitto pozostał jedynie kicz, a ten powinien przynajmniej sprawić przyjemność. Tymczasem „Księgarnia w Paryżu” nie okazała się wielkim hitem ani we Włoszech, ani tym bardziej we Francji. Nie sądzę też, by ten farbowany Paryż mógł zainteresować Polaków.

Ciekawsze są tu odniesienia do włoskiego kina, bo i hołdów dla niego znajdziemy niemało. Przede wszystkim sam materiał wyjściowy – Castellitto sięgnął po niezrealizowany scenariusz Ettore Scoli, którego zmarły sześć lat temu reżyser nie zdążył zekranizować. Na jego podstawie powstał komiks, który z kolei przepisała Margaret Mazzantini – pisarka, żona i stała współpracowniczka Castellitto. Dobrze, że nie leży już w archiwach, że ożył – szkoda tylko, że nie z większym wdziękiem. Bo nie pomogło ani to, że w księgarni wisi plakat do „Białych nocy” Viscontiego, ani nawet występ w pomniejszej (bo naprawdę zawstydzająco niewielkiej) roli Sandry Milo – niemal 90-letniej dziś ikony kina neorealistycznego, występującej jeszcze u Rosselliniego i Felliniego. Nie pomogło, bo to tylko ozdobnik cześć, co okazało się błądostką, trącącą od początku do końca sztucznością: choć jej oryginalny tytuł brzmi „Il materiale emotivo”, to jest ona do prawdy mało emocjonująca. ■

REŻYSERIA ANNA KAZEJAK. SCENARIUSZ FILIP K. KASPERASZEK, ANNA KAZEJAK. ZDJĘCIA JAKUB STOLECKI. MUZYKA JERZY ROGIEWICZ. WYKONAWCY AGNIESZKA GROCHOWSKA, MACIEJ STUHR, JAŚMINA POLAK, GRZEGORZ DAMIĘCKI. POLSKA 2022. CZAS 95 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA NEXT FILM



AGNIESZKA GROCHOWSKA, MARCEL SIKORA

FOT. J. STOLECKI

FUCKING BORNHOLM

IGOR KIERKOSZ

Punkt wyjścia nowego filmu Anny Kazejak jest prosty i stosowany w kinie nie raz. Jeśli na ograniczonej przestrzeni spotyka się minimalna liczba ludzi potrzebna do zbudowania konfliktu, to konflikt musi się wydarzyć (i to z siłą odwrotnie proporcjonalną do liczebności uczestników). W „Kto się boi Virginii Woolf” (1966) wystarczyły dwie osoby (a potem jeszcze kolejne dwie), w „Rzezi” (2011) i „Odkupieniu” (2021) – po cztery. W „Fucking Bornholm” do dwóch ekranowych par dołącza trójka dzieci.

U Kazejak tam, gdzie spierają się bohaterowie: Maja z Hubertem (Agnieszka Grochowska i Maciej Stuhr) czy Dawid z Niną (Grzegorz Damięcki i Jaśmina Polak), naprawdę dochodzi do starcia idei. Na duńskiej wyspie zaczynają się bowiem krzyżować różne sposoby podejścia do związków. Pierwsza para to wieloletnia, konserwatywna historia jak ze skansenu heteronormatywnych relacji; druga – bardziej jak z muzeum sztuki współczesnej, tinderowa znajomość w zestawie ze sporą różnicą wieku. Wystarczy, że synowie z obu związków zainicjują problematyczną sytuację, żeby upadła fasada kulturalnej klasy średniej i doszły do głosu skrywane napięcia.

Kazejak ustawia sytuację dość wygodnie – bez modyfikowania

klasycznych schematów tego typu opowieści i bez niuansowania bohaterów. Kolejne postaci są figurami odgrywającymi konkretne postawy. Hubert to brak odpowiedzialności, a Maja – żywa frustracja. Dawid jest tym wyzwolonym, z kolei Nina uosabia popędy i seksualne otwarcie. Kaskada wzajemnych pretensji zaczyna płynąć niemal samoistnie, a napięcia rozkładają się właśnie tak, jak można się pierwotnie spodziewać. Gdyby ktoś jakimś cudem nie zrozumiał, Nina – studentka psychologii na okrągło cytująca Junga – sama dopowie, w czym rzecz i streści całą problematykę: *brak satysfakcji z życia*.

Reżyserka nie ściga się tu, jak chcieliby niektórzy recenzujący, z „Rzezią” Romana Polańskiego. Jeśli już szukać paraleli z jakimś filmem osnutym wokół rodziny i relacji, to można by przypomnieć quasi-dokumentalne „Jak żyć” Marcela Łozińskiego (1977). Tam wakacyjny obóz dla małżeństw był co prawda w pierwszej kolejności metaforą systemu politycznego, ale w kwestii fasadowości szczęśliwego obrazu rodziny Kazejak ma podobne zdanie, jak znany dokumentalista. Tyle że dostosowuje opowieść do właściwych sobie czasów, żeby tym razem przetestować w boju dobrze sytuowane rodziny z dużych miast. Takie,

które mimo bezpieczeństwa finansowego i wykształcenia, nie mogą uciec od kryzysu wieku średniego albo udawać, że ogarniają związki tak samo dobrze jak własną karierę czy ofertę biura podróży.

Nie zamierzam robić zarzutu z tego, że Kazejak opowiada o rzeczach znanych jej z autopsji. Jednak nie sposób pominąć faktu, że w efekcie dostajemy historię, która trafi do ograniczonej grupy odbiorców, mniej więcej tożsamej z bohaterami. Oraz że „Fucking Bornholm” nie wychodzi poza przyswojone już w tej grupie konwencje – mieszczańskie, zachowawcze, kojarzące się najsilniej z TVN-owskimi produkcjami. Niech symbolicznym wyrazem normatywnej perspektywy będzie to, że dla obu par największym zwrotem akcji i wyzwaniem paniki stanie się konieczność ustosunkowania się do incydentu o homoseksualnym podłożu. Owszem, Kazejak umie wyzyskać komiczny potencjał niejednoznacznej sytuacji i przy okazji skomentować ograniczenia swoich bohaterów. Tylko że wzbrania się przed eksploracją bardziej skomplikowanych ścieżek scenariuszowych, które wykraczałyby poza przyzwyczajenia grupy docelowej.

Reżyserka decyduje się skończyć całość na bezpiecznej nucie. Finał sprowadza wszystko do rozprawki o potrzebie rozmowy i wzajemnego szacunku. Rozmowa to zresztą słowo klucz, bo concept filmu przećwiczone w serialu audio sprzed dwóch lat, w którym dialog jest wszystkim. Czy filmowa adaptacja dodaje coś do tej historii? Jak stu-

chowisko przekłada się na język obrazu?

Trzeba przyznać, że arsenał zagrań operatora, Jakuba Stoleckiego, jest całkiem szeroki. Subtelnie wplata on w narrację wizualne metafory oddające stany bohaterów. Czasem oddala kamerę, żebyśmy tylko domyślali się treści rozmów. Innym razem pozwala jednej z postaci wyjść poza granice kadru i skupia soczewkę na reakcjach pozostałych. Wykorzystuje szeroki kąt, żeby zmieścić w obiektywie grupę postaci osaczającą jedno z dzieci albo umieszcza je za szybą, żeby zasygnalizować wykluczenie z rozmowy. Zdjęcia Stoleckiego zdecydowanie wynoszą „Fucking Bornholm” ponad polskie tragikomedie z ostatnich lat – zwłaszcza gdy operator przeciąga ujęcia w chwilach, w których inni stawaliby montażowe przecinki.

Ostatecznie satyra wychodząca spod ręki Kazejak pozostawia pewien niedosyt. Chce uderzyć w klasę średnią, ale tylko ją szturcha. Próbuje stawiać niewygodne pytania, ale daje wygodne odpowiedzi. Mimo usilnych starań, reżyserka nie zniechęca mnie do wakacji na Bornholmie. ■



MACIEJ STUHR, GRZEGORZ DAMIĘCKI



Gold

REŻYSERIA ANTHONY HAYES.
SCENARIUSZ ANTHONY HAYES,
POLLY SMYTH. ZDJĘCIA ROSS
GIARDINA. MUZYKA ANTONY
PARTOS. WYKONAWCY ZAC EFRON,
ANTHONY HAYES, SUSIE PORTER,
ANDREAS SOBIK. AUSTRALIA 2022.
CZAS 97 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA BEST FILM

ZAC EFRON

ZŁOTO

TOMASZ JOPKIEWICZ

Przetrwać, ale po co? Tak chętnie podejmowany przez kino temat zmagania z bezlitosną, a może raczej obojętną naturą prowadzi siłą rzeczy do odkrywania ogólniejszych prawd o człowieku. Filmowe opowieści na temat samotnej walki o przetrwanie zmierzają częstokroć albo do kojącej humanistycznej puenty, albo też oferują wizję posępną. Jeśli chodzi o pierwszą grupę filmów, to niezwykle popularny i charakterystyczny był „Cast Away: Poza światem” (2000) Roberta Zemeckisa z Tomem Hanksem jako współczesnym Robinsonem. Niespodziewana izolacja wiedzie początkowo bohatera na skraj szaleństwa, ale ostatecznie doświadczenie graniczne pozwala Chuckowi Nolanowi zostać lepszym człowiekiem i otworzyć się na innych ludzi.

W drugiej szkole celują Australijczycy, dla których natura bywa ciągle zagadkowa, obca, wręcz wroga. I wydobywa z ludzi to, co najgorsze, bo pierwotne. Te częstokroć postapokaliptyczne fantazje prowadzą do wniosku: przetrwaćjaj najsilniejsi i najbardziej bezwzględni, a ich heroizm jest co najmniej wątpliwy. Walka o przetrwanie nie uszlachetnia – wiąże się nieuchronnie z moralnym upadkiem, wręcz degeneracją.

Australijskie „Złoto” dość karkołomnie usiłuje łączyć obie te przeciwstawne perspektywy a jednym z głównych źródeł inspiracji był klasyk Johna Hustona „Skarb Sierra Madre” (1948). Idzie więc nie tyle o ocalenie na pustyni, co raczej o chciwość. Bo przecież główny bohater „Złota”, grany przez Zaca Efrona, nie został zmuszony przez okoliczności do walki z morderczym słońcem i dzikimi zwierzętami. Sam dokonał takiego wyboru, decydując się na strażenie tytułowej zdobyczy przed potencjalnymi konkurentami. Przetrwać w tym wypadku znaczy szybko się wzbogacić. I w rezultacie nacieszyć się życiem, zapewne w mało wyrafinowany hedonistyczny sposób, na tyle, na ile w ukazanej tu ponurej postapokaliptycznej rzeczywistości będzie to możliwe.

Film można traktować jako dość udany, choć nie jako specjalnie oryginalny aktorski benefit Efrona, który jako enigmatyczny przybysz z pogrążonego w konfliktach Zachodu początkowo może budzić sympatię widzów. Akcja rozgrywa się w nieodległej przyszłości, po serii katastrof, których charakteru można się tylko domyślać. Ów wędrowiec być może jest załamany, ale nie ostatecznie załamany, drzemie w nim intrygująca energia. Ma trochę nadziei, co wyraża ulotka reklamowa, z którą się nie

rozstaje, obiecująca godziwą pracę. Treści tej ulotki bohater chce pomimo wszystko wierzyć. Tu, na dzikim Południu, jeszcze da się jakoś, choćby i nędznie, żyć.

Towarzysz bohatera, wynajęty kierowca (Anthony Hayes) budzi mniej zaufania, ale może to tylko pozory? To twardy tubylec pozbawiony złudzeń. Szkoda, że ciekawie zapowiadająca się interakcja pomiędzy bohaterami staje się monotonna i w końcu zbyt szybko przewidywalna. Niespodziewane znalezisko – wielki złoty samorodek – budzi rzecz jasna demony chciwości. Wybitny film Hustona był studium popadania w szaleństwo, analizą dążenia do celu za wszelką cenę, do celu, który okazuje się iluzją. Tu była podobna szansa, nawet przy założonym minimalizmie inscenizacji. Strzegącemu złota bohaterowi musiałyby towarzyszyć jakieś wahania, a stosunek do współnika się zmieniać. Czy zachować lojalność wobec towarzysza? A może zrezygnować z żądzy zysku i szansa na lepsze życie, bo nie warto za to płacić tak wysokiej ceny? Te kwestie wybrzmiewają naprawdę nieśmiało.

Naturalistyczny opis zmagania z zabójczym słońcem, dziczymi psami, wężem czy burzą piaskową mógł się stać dwuznaczną walką, której cel jest niejasny dla samego bohatera. Niestety, bohater nie wykazuje się specjalną inteligencją czy przenikliwością, raczej tępą determinacją, pozbawioną odcieni. Nie ma nawet sił, by przerazić się samym sobą, a pojawiają się ku temu powody. Jednak ta redukcja jego działań



ANTHONY HAYES, ZAC EFRON

do coraz bardziej podstawowych odruchów nie sprawia poruszającego wrażenia, także ze względu na przesadne szafowanie muzyką i efektami dźwiękowymi. Zapowiadane zagrożenia się spełniają, wprowadzenie nowej postaci, a właściwie dwóch postaci, prowadzi do zbyt łatwych do przewidzenia makabrycznych skutków.

W najlepszych filmach o przetrwaniu dramaturgię tworzą obserwowane z uwagą przez kamerę mikroreakcje i dramatyczne decyzje podejmowane w coraz gorszym stanie fizycznym. W „Złocie” najciekawsze są te krótkie niestety momenty niepewności i wahań bohatera. Ale są one rzadkie. Cóż pozostaje? Coraz bardziej spustoszony pejzaż ciała poparzonego słońcem Efrona i sfilmowane sugestywnie majestatyczne widoki południowej Australii. I oczywiście zwodniczy blask złota. Konkluzja opowieści podpowiadana w piosence Nicka Cave'a „People Ain't No Good”, która towarzyszy napisom końcowym, nie wybrzmiewa wystarczająco ironicznie. Ten utwór muzyczny ma w sobie więcej przewrotności niż cały film. ■

Swan Song

REŻYSERIA I SCENARIUSZ TODD STEPHENS. ZDJĘCIA JACKSON WARNER LEWIS. MUZYKA CHRIS STEPHENS. WYKONAWCY UDO KIER, JENNIFER COOLIDGE, LINDA EVANS, MICHAEL URIE, IRA HAWKINS, STEPHANIE MCVAY, TOM BLOOM.
USA 2021. CZAS 105 MIN
OUTFILM, CANAL+, PLAYER, CINEMAN



MICHAEL URIE, UDO KIER

ŁABĘDZI ŚPIEW

BARTOSZ SZAREK

Po „Edge of Seventeen” i „Gypsy 83” Todd Stephens powraca do rodzinnego Sandusky, by złożyć hołd queerowej legendzie miasta, ekscentrycznemu stylisście fryzur i drag queen w jednym, Patowi Pitsenbargerowi. O ile jednak wspomniane pierwsze dwa filmy z trylogii *Ohio* skupiały się na młodości członków społeczności LGBTQ+, to w „Łabędzim śpiewie” Stephens bierze na warsztat starsze pokolenie. Tematem przewodnim nie jest już zmaganie się z własną seksualnością, lecz rozrachunek z własnym życiem.

Pata (Udo Kier) poznajemy jako emerytowanego fryzjera, który po przebytych udarach mózgu trafił do domu opieki. Do grona stałej klienteli bohatera należała

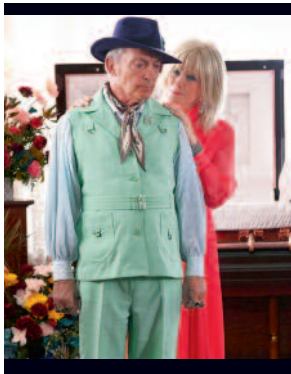
kiedyś republikańska miliardarka, Rita Parker Sloan (Linda Evans). Pewnego dnia pogrążonego w geriatrycznym stuporze Pata odwiedza prawnik Rity i informuje, że kobieta zmarła. Ostatnią wolą nieboszczki było wyszykowanie jej na tamten świat przez Pitsenbargera.

Ten początkowo odmawia wykonania usługi. Jednak po dłuższym namyśle decyduje się na odważny krok. Daje nogę z domu spokojnej starości. Zostawia smutną teraźniejszość, by stawić czoło duchom przeszłości. Wraca do Sandusky. Jednak wótczęga po znajomych rewirach przynosi najpierw kolejne rozczarowania. Dawny dom Pata został zburzony, ukochany klub gejowski przekształcono w fancy gastro-pub z kraftowym piwem, a znanych mu produktów do włosów próżno szukać w salonach fryzjerskich. Pat jest osobą zdecydowanie nie pasującą do współczesności. Jednak gdziekolwiek zawita podczas swojej wótczęgi, wpada na byłych klientów, którzy go kojarzą i pamiętają. Odkrywa też przyjazne społeczności LGBTQ+, jak najbardziej jawne i otwarte miejsca, a przecież za jego czasów geje i lesbijki musieli się chować się w podziemiu. I dopiero teraz zaczyna dostrzegać nowy lepszy świat, do którego budowy dołożył swoją cegiełkę. Stephens – przy pomo-

cy wspaniałego Uda Kiera – pokazuje, jak bohater uświadamia sobie własną wartość. I choć Pat zdaje sobie sprawę, że jest już zbyt późno, by w pełni cieszyć się dobrodziejstwami nowej rzeczywistości, to jednak podnosi go na duchu fakt, że nie został zapomniany.

W tej melancholijnej miejskiej balladzie, skrzącej się ekscentrycznym humorem, obok primadonny Pitsenbargera to właśnie Sandusky i jego mieszkańcy są głównymi bohaterami. Nawet jeśli narracja na moment zbłądzi lub któraś scena niepotrzebnie przeciągnie się o kilka chwil, Kier przemierzający ulice w poliestrowych spodniach, szaliku, fedorze i białych butach na rzepy wzrusza i wiele wynagradza.

Opierając scenariusz na prawdziwej historii, Stephens opowiada historię miłości, żalu, akceptacji, ale także ukazuje ewolucję kultury gejowskiej w Stanach. W tym kontekście film można określić jako postgejowski lub postcoming-outowy. Bycie homoseksualistą nie stanowi już problemu. Problemem jest starość i związany z nią strach przed utratą tego, czemu poświęciło się kawał życia. Ale życie potrafi zaskakiwać i to w najmniej oczekiwanych momentach. I nigdy nie jest za późno, by *zagrać w zielone* raz jeszcze. Nawet jeśli będzie to już tylko łabędzi śpiew. ■



UDO KIER, LINDA EVANS

13.

PRZEGLĄD
NOWEGO

KINA

FRANCU-
SKIEGO



10–28 czerwca
2022

11 miast
w Polsce

INSTITUT
FRANÇAIS

Pologne

Od 1925 r. w Polsce.

GF
GUTEK
FILM

KINO

www.institutfrancais.pl

Ouistreham

REŻYSERIA EMMANUEL CARRÈRE.
SCENARIUSZ EMMANUEL CARRÈRE,
HÉLÈNE DEVYNCK NA PODSTAWIE
REPORTAŻU FLORENCE AUBENAS.
ZDJEŃCIA PATRICK BLOSSIER. MUZYKA
MATHIEU LAMBOLEY. WYKONAWCY
JULIETTE BINOCHÉ, HÉLÈNE LAMBERT,
LOUISE POCHIECKA, STEVE
PAPAGIANNIS, AUDE RUYTER. FRANCJA
2021. CZAS 1.06 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA AURORA FILMS



FOT. CHRISTINE TAWALET

PLÉA CARNE, PATRICIA PRIEUR, JULIETTE BINOCHÉ

MIĘDZY DWOMA ŚWIATAMI

WOJCIECH TUTAJ

W portowym Caen na północy Francji zjawia się nikomu nieznana Marianne. Bohaterka szuka zatrudnienia, bo jak przekonuje w rozmowach z mieszkańcami miasta, rozstała się z mężem, który ją utrzymywał. Pochodzi z Paryża, a w nowym miejscu pragnie odbudować swoje życie. Jest jednak skazana na prekariat, nie oferujący nic poza brakiem stabilności, ciągłym lękiem o przyszłość i koniecznością pracy od zmrzchu do świtu. Marianne dość długo udaje się zataić prawdziwą tożsamość. Przybyszkę z francuskiej stolicy rozpoznaje dopiero kobieta z urzędu pracy. Okazuje się, że bohaterka, zgrywająca osobę zagubioną i walczącą o byt ekonomiczny, to w rzeczywistości uznana dziennikarka, pisząca książkę o fatalnej sytuacji sprzątaczek po kryzysie gospodarczym z 2008 roku. Kreuje swój wizerunek, żeby wniknąć w środowisko Francuzek parających się słabo płatną

i wycieńczającą pracą na zamożnych osiedlach lub promach.

Emmanuel Carrère, reżyser kultowych „Wąsów”, sięgnął tym razem po autobiograficzny reportaż Florence Aubenas „Le quai de Ouistreham”. Zainspirowany historią dziennikarki badającej od środka świat francuskiego prekariatu, postanowił sam odmalować go na ekranie w kluczu kina zaangażowanego społecznictwa. Główną rolę powierzył Juliette Binoche, która nigdy nie stroniła od filmów z mocnym przekazem ideologicznym, by wspomnieć tylko jej występy w „Kodzie nieznanym” i „Sponsoringu”. Obecność wielkiej gwiazdy na ekranie można odczytywać z jednej strony jako zabieg marketingowy, mający przyciągnąć szeroką widownię, a z drugiej jako próbę podkreślenia wagi podejmowanego tematu. Coś podobnego uczynili bracia Dardenne, wciągając Marion Cotillard do współpracy przy filmie „Dwa dni, jedna noc”. Binoche staje się w pewnym sensie ambasadorką kobiet z niższych klas społecznych, niczym Marianne Winckler, którą odgrywa.

Pierwsze sekwencje oraz zdmiewająco gorzki finał dzieła trzeba szczerze docenić. Dzięki wybitnej Binoche, której zdolności mimikry i metamorfozy w zwyczajną, zupełnie niewyróżniającą się obywatelkę osiągają tu wyżyny, widz nawet nie przypuszcza, iż protagonistka kogo-

kolwiek udaje. Ten efekt podbija narracja z *offu*, odstawiająca wymyśloną historię Marianne. Realistyczne zdjęcia Patrica Blossiera sprawiają zaś, że z łatwością zanurzamy się w ponury, monotony krajobraz Caen oraz bolesną rzeczywistość sprzątaczek, imigrantów i bezrobotnych. Wraz z rozwojem akcji główna bohaterka zaprzyjaźnia się z Chrystelem, samotną matką trójki dzieci, i Louise, z którymi niemal całą noc czyści pokoje na promie. Już po wydaniu książki na temat wyniszczającej pracy koleżanek dziennikarka wraca do portowego miasta, lecz obie kobiety nie chcą jej wybaczyć ukrywania autentycznej tożsamości. Tytułowe dwa światy, które na chwilę zespoliły się za sprawą ryzykownej strategii Winckler, ostatecznie pozostają sobie obce i rozdzielne. I żaden dziennikarski reportaż tego nie zmieni – podpowiada Carrère.

Tym bardziej dziwi fakt, że przez większość seansu obcujemy z pogodną, pełną humoru i nazbyt wygładzoną opowieścią. Reżyser przejawia ambicję uprawiania realizmu społecznego, a mimo to stawia bardziej na ciepłe sceny obyczajowe, ilustrujące solidarność kobiet, pracowniczą przyjaźń i wspólnotowość niż na krytykę systemowych patologii, zgubnego wpływu prekariatu na kondycję psychiczną oraz odebrania paryskiej elity od problemów najuboższych. Artysta nie

umie wyważyć proporcji między śledzeniem kolejnych perypetii Marianne mierzącej się z trudami życia sprzątaczką a zarysowaniem szerszego spojrzenia na krach ekonomiczny, zacofanie północy kraju względem Paryża czy nawet na etyczno-zawodowe dylematy żurnalistki. Niby jasne jest, że Carrère stoi po stronie pracownic zarabiających grosze i pozbawionych czasu dla siebie, rodziny i znajomych, ale niekoniecznie wiadomo, przeciwko komu lub czemu się opowiada. Nawet jeśli przyjmiemy, słuszne skądinąd założenie, iż winę ponosi kapitalizm, niewyraźne zaznaczenie tła wydarzeń rozmywa prawdziwe przyczyny beznadziejnej sytuacji bohaterek. Samo przebywanie w towarzystwie Chrystelego, Louise i reszty sprzątających prom dziewczyn uruchamia w nas społeczną empatię, nie dając jednak żadnych odpowiedzi na pytanie o szanse na odmianę ich losów. Reżyserowi niestety brakuje odwagi, żeby iść w stronę brutalniejszych i bliższych prawdy obrazów, które wyryli nam w pamięci wspomniani bracia Dardenne czy Ken Loach.

Na festiwalu w San Sebastian, gdzie film zadebiutował, reżyser odebrał Nagrodę Publiczności. Niewykluczone więc, że utwór spełni jednak swoją rolę w uświadamianiu społeczeństwu długofalowych skutków gospodarczej zapaści z 2008 roku i sytuacji ludzi pracy. ■



FOT. CHRISTINE TAWALET

JULIETTE BINOCHÉ

REŻYSERIA MATT REEVES. SCENARIUSZ MATT REEVES, PETER CRAIG. ZDJĘCIA GREIG FRASER. MUZYKA MICHAEL GIACCINO. WYKONAWCY ROBERT PATTINSON, ZOË KRAVITZ, JEFFREY WRIGHT, PAUL DANO, JOHN TURTURRO, COLIN FARRELL. USA 2022. CZAS 176 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA WARNER HBO MAX, ITUNES, CHILI, RAKUTEN, PLAYER, CANAL+



ZOË KRAVITZ, ROBERT PATTINSON

BATMAN

DARIA SIENKIEWICZ

Matt Reeves tworzy klimat Gotham w iście fincherowskim stylu – mroczna filmowa aura osnuta jest gęstą mgłą tajemnicy, największe kanale czają się w ryzostkach i nocnych klubach miasta, a korupcja i przemoc wydają się zajmować naczelną rolę w ludzkiej piramidzie potrzeb. Gotham wywołuje jedynie przesywające poczucie beznadziejności i społecznej degrengolady. Powietrze jest tu lepkie od potu i krwi, obskurne uliczne scenerie przypominają obrazy Edwarda Hoppera, a dystopijna rzeczywistość nadaje filmowi aurę kina *neo-noir*. Malownicze zdjęcia Greiga Fräsera są jak małe dzieła sztuki, które należy podziwiać w skupieniu. Dlatego, bez dwóch zdań, „Batman” został stworzony do oglądania na wielkim ekranie, gdzie mrok i siła dźwięku wypełniają kinową przestrzeń i zmysły widzów. Zawodzący w tle Kurt Cobain jest w filmie Reevesa dramaturgicznie równie ważny, co główni bohaterowie. „Something in the Way” przesywa duszę, wywołuje dreszcze i metaforycznie oddaje stan emocjonalny Człowieka Nietoperza, któremu trauma zawsze będzie stać na życiowej drodze.

Mimo wszechobecnej powagi i chęci utrzymania filmu w realistycznym tonie, „Batmanowi” nie brakuje jednak sytuacyjnego komizmu. Widać to zwłaszcza w postaci Mrocznego Rycerza czy

Kobiety-kota, której energiczny chód żywcem przypomina kobiece postaci z serii gier GTA ze stajni Rockstara. Trudno jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu humorystyczny sznyt był przez Reevesa planowany, a w jakim powstał jako efekt uboczny nadmiernego patosu. Bruce Wayne (Robert Pattinson) jawi się w najnowszym filmie o Batmanie niczym stereotypowy Ermo-outsider z bujną grzywką i eyelinerem wokół oczu, budząc skojarzenia z nastoletnim Dominikiem, głównym bohaterem „Sali samobójców” Jana Komasy. Z jednej strony, wśród złodziejasków Gotham Batman wzbudza grozę i mrozi krew w żyłach, a z drugiej nas, widzów, fascynuje i śmieszy jednocześnie. Jego pokaźna sylwetka, obszerne peleryna i strzeliste nietoperze uszy sprawiają, że Batman porusza się jak stoń w składzie porcelany. Poważna aparycja i poważny wyraz twarzy w połączeniu z potyskującą maską i fikuśnymi antenkami po prostu bawią.

Można pokusić się o stwierdzenie, że Bruce Wayne w wykonaniu Pattinsona ma w sobie coś z niemal każdego sfilowanego Batmana – nieco groteski w stylu Michaela Keatona, kiczowatej sztuczności George’a Clooneya, nonszalancji i opanowania Christiana Bale’a czy beznamietności Bena Afflecka aka Drewnianego Rycerza. Pattinson, który w „The Lighthouse” Roberta Eggersa dał prawdziwy popis aktorskiego ge-

niusza, w filmie Matta Reevesa niestety takiej szansy nie dostał. Jego postać nadal dojrzewała i należy trzymać kciuki, żeby w drugiej części „Batmana” w pełni rozwinął swoją superbohaterką pelerynę i dumnie wznosił się ponad resztę aktorów, którzy wcieliili się dotychczas w Człowieka Nietoperza.

W pamięci zapadają bowiem genialnie ucharakteryzowany Pingwin (Colin Farrell), wzbudzający sympatię porucznik Gordon (Jeffrey Wright), zuchwały gangster Falcone (John Torturro) i szalenie przekonujący w swoim szaleństwie Człowiek-zagadka (Paul Dano). Wobec imponującej męskiej obsady trudno nie czuć zawodu, oglądając na ekranie Kobiety-kot (Zoë Kravitz), jedyną kobietą protagonistką, która kumuluje w sobie mnóstwo charakterologicznych sprzeczności. Z jednej strony jest silna i niezależna – potrafi się obronić i powalić na ziemię niejednego przeciwnika, z drugiej – bez większego wytłumaczenia ulega specyficznemu urokowi Batmana, który nawet wielce się o to nie stara. Kravitz uwodziła pięknem i hipnotyzuje spojrzaniem, lecz niestety nie robi nic ponadto. Brakuje jej charyzmy i wyrazistości, co wynika pewnie z reżyserskiej konstrukcji Kobiety-kota, ale skutecz-

nie uniemożliwia widzom empatyzowanie z bohaterką. A szkoda, bo w duecie Kravitz & Pattinson tkwi elektryzujący potencjał, który aż się prosi o wykorzystanie.

„Batman” mimo prawie trzygodzinnego metrażu nie nudzi, zapewniając widzom doznanie filmowego transu. Obraz całkowicie kradnie uwagę mroczną estetyką zdjęć, stroboskopową grą świateł i oprawą muzyczną rodem z filmów grozy. To wszystko sprawia, że oglądając dystopijne Gotham na wielkim ekranie ma się wrażenie, że w tym Gotham naprawdę się jest. Filmowy realizm, a raczej naturalizm – bo Reeves uwypukla wszystko to, co osiągnięte jest złem i moralną brzydotą, czyni z „Batmana” coś zdecydowanie więcej niż kolejną superprodukcję o superbohaterze. Reżyser z komiksowej opowieści krystalizuje ludzki dramat, zupełnie tak, jak w „Jokerze” robił to Todd Phillips z historią chorego, niespełnionego komika. W „Batmanie” nie brakuje psychologicznej głębi i gatunkowej fuzji – dlatego najnowsza odsłona losów Bruce’a Wayne’a przypomina jednocześnie trzymający w napięciu dreszczowiec i przepełniony łamiącymi film detektywistyczny. To prawdziwe kino nie tylko dla miłośników uniwersum DC. ■



ROBERT PATTINSON

SCENARIUSZ I REŻYSERIA BEN SHARROCK. ZDJĘCIA NICK COOKE. MUZYKA HUTCH DEMOUILPIED. WYKONAWCY SIDSE BABETT KNUDSEN, KENNETH COLLARD, AMIR EL-MASRY, VIKASH BHAI. WLK. BRYTANIA 2020. CZAS 104 MIN

ITUNES, CHILI, RAKUTEN, CANAL+



VIKASH BHAI, AMIR EL-MASRY

LIMBO

NATALIA GRUENPETER

W szerokim znaczeniu, odrwanym od teologicznego źródłostwa, limbo rozumieć można jako bezczasową, bliżej nieokreśloną przestrzeń, w której zawieszono są znane nam prawa, bądź która znajduje się pomiędzy różnymi światami. Koncept ten najczęściej przywoływany bywa w kinie science-fiction, na przykład w wielopoziomowych konstrukcjach filmów takich jak „Matrix” siostr Wachowskich czy „Incepcja” Christophera Nolana, czy też w zagadkowej przestrzeni-pułapce w „Pod skórą” Jonathana Glazera.

W filmie Bena Sharrocka tytułowe limbo przybiera bardziej konkretne kształty – jest położoną gdzieś na krańcach Szkocji wioską, w której mieszkają czekający na przyznanie azylu mężczyźni z Syrii, Afganistanu czy Sudanu. Głównym bohaterem filmu jest Omar, młody muzyk, który uciekając z ogarniętej konfliktem Syrii zabrał ze sobą to, co najważniejsze – odziedziczony po dziadku ud, bliskowschodni instrument strunowy. On i jego koledzy czas spędzają na zajęciach z podstaw kompetencji kulturowych, oglądaniu serialu „Przyjaciele”, telefonach do rodziny i snuciu się po okolicy. Prawdę mówiąc, to wyczerpuje zakres możliwości, ponieważ w najbliższym otoczeniu nic się nie dzieje. Dominują tu porośnięte trawami równiny i pagórki, nad którymi ciąży szare, zachmurzone niebo. Ten surowy krajobraz staje się

umowną przestrzenią, w której – niczym na scenie teatralnej – umieszczone są (nie)miejsca określające tymczasową egzystencję uchodźców: nijakie mieszkania, budka telefoniczna czy niewielki sklep. Bohaterom nie pozostaje nic innego jak tylko cierpliwie czekać na list z dobrą wiadomością.

Mężczyźni zdani są na łaskę biurokratycznej maszyny, w której z łatwością mogą zaginąć. Wprawdzie nie muszą już radzić sobie z bezpośrednim zagrożeniem życia, ale ich los nadal jest niepewny. Pozbawieni podmiotowości i poczucia sprawczości, mierzą się z własnymi emocjami, aspiracjami, wspomnieniami i traumami.

Choć film Sharrocka utkany jest z wielu łatwych do uchwycenia metafor, nie sposób uznać tego za słabość. Reżyser z łatwością porusza się bowiem po różnych tonacjach, tworząc ostatecznie niezwykle czuły i kameralny film, który w portretowaniu uchodźców nie wpada ani w koleiny angażującego emocjonalnie dramatu, ani w prostą polityczną manifestację.

Sharrock osiągnął to poprzez dystans i sprawne wykorzystanie chwytu zwanego *deadpan*, czyli *śmiertelnej powagi*. Przenika ona humor, dramaturgię, grę aktorską czy warstwę wizualną „Limbo”. Kamera najczęściej jest statyczna, ustawiona frontalnie wobec filmowanych obiektów czy bohaterów, a ujęcia dłużą się,

podkreślając krępujące i dziwne momenty. Często bywają one podszyte symboliczną przemocą i krzywdzącymi stereotypami, jednak krytyczny ładunek filmu rozbrajany jest poprzez humor bądź przebliski czułości. Bardzo wiele rozgrywa się tutaj w mikrosytuacjach, które cechuje napięcie pomiędzy wspomnianym wcześniej dystansem a zalążkami silniejszych emocji – lęku, gniewu czy tęsknoty.

Sharrock przełamuje jednak w „Limbo” ustanowiony na początku dystans, kiedy kieruje swój film w stronę *buddy movie*. To wokół przyjaźni Omara i Farhada, który już wcześniej opuścił Afganistan i od wielu miesięcy oczekuje na przyznanie prawa do pozostania w Wielkiej Brytanii, osnuty jest najczulszy wątek filmu. Sharrock daje swoim bohaterom czas na odsonięcie się, a początkową trudność w ustanowieniu bliższych relacji zastępuje troską i humorem. Pokazuje też, że doświadczenia uchodźstwa nie sposób sprowadzić do nagłówków gazet czy szokujących zdjęć.

Ten szczególny portret uchodźców w „Limbo” przywo-

dzi na myśl „Czyj to dom?” z 2020 roku, za który Remi Weekes dostał nagrodę BAFTA dla najlepszego debiutującego brytyjskiego reżysera. Co ciekawe, w tym samym roku i w tej samej kategorii nominowany był właśnie Sharrock za „Limbo”. „Czyj to dom?” opowiada o parze uchodźców z Południowego Sudanu, która próbuje ułożyć sobie życie w Anglii. Nowy dom jest jednak nawiedzany przez upiory i widma, które niszczą szanse na nowy początek.

Pokrewieństwo pomiędzy filmami dostrzec można nie tylko w temacie, ale także w ciekawym wykorzystaniu gatunkowych konwencji do utknięcia opowieści o egzystencjalnym doświadczeniu uchodźców. Dzieli je natomiast tonacja i poetyka. Remi Weekes skorzystał z konwencji horroru, aby opowiedzieć o rodzinnym dramacie, którego głównym wątkiem pozostaje wyparcie jako sposób radzenia sobie z traumą. Sharrock natomiast połączył absurd znany z filmów Akiego Kaurismäkiego z *buddy movie*, by pokazać różne postawy wobec przeszłości i przyszłości. ■



AMIR EL-MASRY



ANSEL ELGORT

TOKYO VICE

KATARZYNA KEBERNIK

Michael Mann, niekwestionowany mistrz kina sensacyjnego, powraca po kilkuletniej reżyserskiej przerwie z nowym projektem. Co prawda nakręcił tylko odcinek pilotażowy, ale czuwał nad całością jako producent wykonawczy. Mannowska estetyka i podejście do tkania narracji są wyraźnie widoczne w „Tokyo Vice” (2022), które nawiązuje do jego „Miami Vice” (2004) nie tylko tytułem.

Serial jest adaptacją książek reporterskich Jake’a Adelsteina, w Polsce wydanych przez PWN pod tytułami „Człowiek jakuzu. Sekrety japońskiego półświata” i „Zemsta jakuzu. Mroczne kulisy japońskiego półświata”. Autor pracował w latach 90. dla jednego z największych tokijskich dzienników jako pierwszy nie-Japończyk. W artykułach ujawnił powiązania jakuzu z policją, w efekcie musiał uciekać z Kraju Kwitnącej Wiśni. Dziennikarskie śledztwo, odkrywanie niewygodnych faktów i śmiertelne niebezpieczeństwo – bogaty życiorys Adelsteina ma w sobie wszystko, co potrzebne do stworzenia porządnej historii sensacyjnej.

I twórcy robią użytek z tego obszernego materiału, budując niespieszną, szczegółową opowieść, zmuszając do rekonstruowania wydarzeń, poświęcając odpowiednio dużo czasu na wprowadzenie widza w świat przedstawiony. To serial w starym stylu

i nie jest to zarzut. Już pierwsze, czysto wizualne wrażenie budzi skojarzenia z produkcjami sensacyjnymi z ubiegłego wieku. „Tokyo Vice” wpisuje się tym samym w trend nostalgii za końcem milenium i wczesnymi latami dwutysięcznymi, jaki obserwujemy w muzyce i modzie, a ostatnio również w kinie (m.in. za sprawą „To nie wypanda” Domee Shi, 2022).

Jak na serial sensacyjny, mało tu akcji i efektownych scen. Główny bohater jest w końcu młodym dziennikarzem śledczym, dlatego przez większość czasu towarzyszymy mu w obserwowaniu, notowaniu, wnioskowaniu, badaniu terenu. Chłopięcy protagonista o delikatnych rysach Ansel Elgorta to ciekawa alternatywa dla twardych glin i przetrąconych życiowo twardego bohatera walczącego z przestępczością, co o ostatnich latach świetności prasy; o epoce sprzed dominacji social mediów, kiedy to gazety pozostawały jeszcze głównym źródłem informacji i miały realny wpływ na rzeczywistość.

Serialowe Tokio to nie wielka, rozjarzona neonowymi światłami metropolia, jaką znamy z innych produkcji osadzonych w tym mieście. Stolica Japonii jest w „Tokyo Vice” zaskakująco mała, ciasna, szara, wręcz klau-

strofobiczna. Bohaterowie spotykają się stale w tych samych miejscach i z tymi samymi osobami. Taka decyzja scenograficzna pomaga w wykreowaniu poczucia osaczenia, zakleszczenia w zamkniętym układzie skorpupowanego miasta.

Zgrzytem w całej historii jest pewna naiwność w ukazaniu błyskawicznej kariery głównego bohatera. Amerykanin nie tylko bez większego wysiłku dostaje się do redakcji elitarnego japońskiego gazety; szybko staje się też w swoim fachu lepszy od Japończyków. Mamy uwierzyć, że człowiek z zewnątrz lepiej się orientuje w tokijskich machlojkach niż ludzie wychowani w japońskiej kulturze. Serial o Japonii okazuje się boleśnie amerykański, grzeszący orientalizacją i realizujący niechlubny schemat białego zbawcy (*white savior complex*). Nie jest to opowieść oddająca poczucie osamotnienia i niezrozumienia w obcym kraju (co mogłoby stanowić najciekawszy aspekt całości), momentami wymagane jest od widza zawieszenie niewiary, by móc z zaangażowaniem śledzić roz-

wój akcji (np. w scenie, kiedy członkowie jakuzu zadowolają się odebraniem aparatu i puszczają wolno dziennikarza, który przypadkiem stał się świadkiem ich krwawych porachunków).

„Tokyo Vice” traci na wiarygodności jeszcze bardziej w świetle kontrowersji, jakie wybuchły wokół książek Adelsteina. Zdaniem wielu osób jego wizja jakuzu i własnego udziału w demaskowaniu jej działań nie pokrywa się z rzeczywistością. Wiele sytuacji miało zostać wyolbrzymione, niektóre: całkiem wymyślone, a samego siebie Adelstein przedstawił w wyidealizowany sposób.

„Tokyo Vice” to serial solidny i zręczny, niesilący się na innowacyjność i rewolucjonizowanie sprawdzonych chwytów. Nie ma cech innych Mannowskich dzieł: geniuszu „Gorączki” (1995), prozaicznego fatalizmu „Złodzieja” (Thief, 1981) czy stylistycznej maestrii „Czerwonego smoka” (1986), ale snucie się po tych brzydszych zaułkach Tokio i odkrywanie kolejnych grzechów miasta daje mimo wszystko sporo satysfakcji. ■



ANSEL ELGORT, HIDEAKI ITO



TRAVIS FIMMEL

Raised by Wolves. Season 2
 TWÓRCA AARON GUZIKOWSKI. ZDJĘCIA KOLJA BRANDT, MARK PATTEN. MUZYKA MARC STREITENFELD. WYKONAWCY TRAVIS FIMMEL, AMANDA COLLIN, ABUBAKAR SALIM, WINTA MCGRATH, NIAMH ALGAR, JORDAN LOUGHRAN. USA 2022. CZAS 8 x ok. 40 MIN
 HBO MAX

WYCHOWANE PRZEZ WILKI 2

MATEUSZ ŻEBROWSKI

Pierwszym sezonem „Wychowanych przez wilki” (2020-) Aaron Guzikowski, showrunner serialu, włączył nadzieję w serca fanów science fiction. Projekt był na tyle ciekawy, że na etapie preprodukcji pomysłem zainteresował się Ridley Scott. Reżyser „Prometeusza” (2012) zdecydował się zaangażować w prace kreatywne, a także nakręcić dwa pierwsze odcinki. *Niech Sol będzie pochwalony* (jak często mówią serialowi mitraizmiści) za tę współpracę. Pilotażowy odcinek tej produkcji to jedna z najlepszych rzeczy, jakie przytrafiły się serialowemu SF od lat. Scott z Guzikowskim zaszerowali odbiorcom monumentalną opowieść o kosmicznych osadnikach, dzięki którym na planecie Kepler-22b ma się odrodzić ludzkość. Pierwszy sezon nosił bardzo zauważalne piętno Scottowskich obsesji – padają w nim pytania: na ile sztuczna inteligencja może uniezależnić się od sposobu, w jaki została zaprogramowana? W wyniku jakiego splotu wydarzeń na arenie historii pojawili się ludzie? Czy bóg jest bytem rzeczywistym i namacalnym, kierującym ludzkim życiem w celu zrealizowania swoich egoistycznych celów?

Pomimo tak wyraźnego piętna pozostawionego przez twórcę „Łowcy androidów” (1982), kolejna odsłona serialu została w znacznym stopniu przez niego porzucona. Scott pozostał jedynym z producentów projektu, ale

ani on, ani jego syn Luke (autor trzech odcinków z pierwszego sezonu) nie podjęli się reżyserii kolejnych fragmentów opowieści o androidach i ich ludzkich podopiecznych. Chociaż pomysłodawcą i scenarzystą „Wychowanych przez wilki” jest Guzikowski, to wydaje się, że ręka niezwykle doświadczonego kolegi potrafiła nadać pierwszemu sezonowi odpowiednią formę. A może to showrunner, pisząc historie, dopracował jedynie pierypetie rozpisane na dziesięć pierwszych odcinków, a na dalsze losy zabrakło skonkretyzowanych pomysłów? Z pewnością czegoś lub kogoś zabrakło podczas prac nad drugą odsłoną produkcji sygnowanej przez platformę HBO Max.

Serial stracił tempo, zaczął mnożyć zagadki, chwytając się banalnych *cliffhangerów*, sztucznie utrzymujących uwagę widzów. Jednocześnie twórcy nie potrafili pogłębić motywacji bohaterów. Postaci zostały zredukowane do działania w zgodzie z uproszczonym imperatywem wewnętrznym, co najbardziej odbija się na psychologii prowadzących nas przez opowieść androidów – Matki i Ojca. W pierwszym sezonie śledziliśmy proces uczłowiaczenia humanoidalnych robotów, ale z czasem relacje pomiędzy nimi zeszyły na dalszy plan. Zabrakło też rozwijania intrygującego starcia osadników z niegościnnym światem. Metafizyczny na-

strój przepełniony odwołaniami do Biblii i mitraizmu również gdzieś uleciał. Wszystko przepało na rzecz przypadkowej fabularnej sieczeni. Najdobitniej dezygnoliturę twórców ujawnia przypadek instrumentalnego wykorzystywania kwasowego morza, pojawiającego się w drugiej części produkcji. Raz ciecz jest na tyle groźna, że jedna jej kropla powoduje poparzenia skóry, jednak w innym przypadku – gdy pojawia się potrzeba zrealizowania malowniczej i dramatycznej sceny porodu pośród fal bijących o skałę – kwas przestaje wykazywać żrące właściwości i nie wyrządza krzywdy bohaterce.

Motywy przewodnim „Wychowanych przez wilki” – na co wskazywał już tytuł – były wszelkiego rodzaju oblicza rodzicielstwa. Twórcy zgłębiali takie kwestie jak: czy dobro ludzi jako gatunku jest równoznaczne z dobrem indywidualnych potomków? Czy rodzic zastępczy może zbudować tak samo silną więź z dzieckiem jak rodzic biologiczny? Co jest ważniejsze: miłość partnerska czy rodzicielska? Również pod tym względem serial toczy się głównie siłą rozpędu. Jedynym nowym, nieco rozbudowanym wątkiem, jest opowieść o uczuciu do dziecka, które nosi w sobie zło. Niestety refleksja na ten temat nie ma w sobie wystarczającej oryginalności i zbyt zauważalnie czerpie z „Gry o tron” (2011-2019), w której ob-

serwowaliśmy losy matki niesfornych smoków.

„Wychowane przez wilki” chcą opowiadać o niebezpieczeństwie wynikającym z fanatycznego zawierzenia idei. Niezależnie czy ma ono podłoże transcendentalne (jak serialowy mitraizm), czy racjonalne (stronictwo ateistów) może stać się przyczyną obsesji, niebezpiecznej dla równowagi świata. Dogmatyzowanie czegokolwiek – zdają się twierdzić twórcy – prowadzi do wypaczenia, odrzucenia inności, a w rezultacie także do nienawiści i wojen. W pierwszym sezonie krytykowano głównie autorytaryzm religijny, w drugim ciężi zebrała komunistyczna struktura społeczna, ale i tutaj analiza zjawisk w nowej odsłonie okazała się płytsza niż poprzednio.

Serial Guzikowskiego narobił smaku odbiorcom spragnionym udanego nawiązania do rozwijanego od ponad czterdziestu lat uniwersum Obcego. Przez chwilę wydawało się, że dzięki „Wychowanym przez wilki” odrodzi się międzyplanetarny horror, a my znów poczujemy dreszcz przerażenia, rozumiejąc, że w kosmosie nikt nie usłyszy naszego krzyku, bo jesteśmy niczym więcej niż maleńkim pyłkiem wydanym na łaskę i niełaskę wczesnświata. Niestety, wszelkie nadzieje rozpuściły się w kwaśnym morzu bezsensownej akcji, światotwórczej niekonsekwencji i miakkości relacji. ■

„ŻEBY NIE BYŁO ŚLADÓW” MUZ. IBRAHIM MAALOUF



Związek muzyki z pamięcią jest niesłychanie silny. Pomaga ona w opowiadaniu o człowieku na długo po tym, jak wytrze się już obraz. A nawet wtedy, gdy ten obraz nigdy nie był bardzo wyraźny, jak w historii Grzegorza Przemyska, o której młody współczesny widz być może tylko słyszał, choć z pewnością niewiele. Zobaczyć ją na nowo lub pierwszy raz pomógł Jan P. Matuszyński w nagrodzonym Srebrnymi Lwami w Gdyni i prezentowanym na ubiegłorocznym festiwalu w Wenecji filmie, opartym na znakomitym reportażu Cezarego Łazarewicza. Ale musieliśmy tę opowieść jeszcze usłyszeć. I w „Żeby nie było śladów” rzeczywiście muzyka tworzy dramaturgię, tak samo jak obraz czy dialog. Uderzający jest jej dobór, poruszająca jest teatralność, która bardzo dobrze działa w połączeniu z tym wielowłokowym, długim kinem. Szkoda, że w licznych recenzjach, w tym wielu entuzjastycznych, prawie nikt o niej nie mówił.

Autorem tej ścieżki jest mieszkający w Paryżu Ibrahim Maalouf. Kompozytor i jeden z najbardziej znanych na świecie trębaczy, uwielbiany za oryginalność, nieprzewidywalność i szerokie horyzonty muzyczne. Urodził się

w Bejrucie, ale z powodu wojny domowej w Libanie jego rodzice (również muzycy) postanowili przeprowadzić się do Francji. Tu Maalouf zbudował swoją karierę, łącząc tradycje bliskowschodnie i europejskie. Do kina zagląda coraz częściej. I dobrze! Jego język muzyczny jest z pewnością równie ciekawy, jak on sam. Uwagę reżyserów przykuwa też jego twórczość autonomiczna. Muzykę Maaloufa mogliśmy usłyszeć w ostatnich latach między innymi w filmach „Yves Saint Laurent” (reż. Jalil Lespert, 2014) i w „Blasku” (reż. Naomi Kawase, 2017). „Żeby nie było śladów” artysta wymienia jako jeden ze swoich najważniejszych ostatnich projektów. Pomysł zatrudnienia właśnie jego wyszedł od producenta filmu, Leszka Bodzaka. Musieliśmy na ten soundtrack trochę poczekać, ale warto było.

Muzyka jest hipnotyzująca, wciągająca widza w pętlę zdarzeń i emocji bohaterów. Ona nawet nie buduje napięcia, bo startuje już z poziomu emocjonalnego trzęsienia ziemi i utrzymuje ten stan. Oparta jest na lżejszym brzmieniu instrumentów elektronicznych z masywnymi uderzeniami fortepianu. To one są najsilniejszymi ciosami, które

mają, jak w tytule, nie zostawiać śladów, ale to niewyobrażalne, żeby tak się stało. Ibrahim Maalouf wycisnął z romantycznego instrumentu gniew, ciemne i przesywające kolory.

Organowy motyw tytułowy ma żalobny charakter i doskonale wchodzi w dialog z innym, nieobecnym na płycie, ale nie można go tu pominąć. Pojawia się w kulminacyjnych sekwencjach. To kanon, pierwsza część III Symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego, słynnej „Symfonii pieśni żałobnych”. Jeden z najpo-

pularniejszych polskich utworów muzyki współczesnej na świecie zagrał u Matuszyńskiego jedną ze swoich najlepszych i najbardziej wstrząsających ról filmowych. Symfonia Góreckiego jest muzycznym misterium i niczym innym jak opowieścią o cierpieniu. O cierpieniu matki, która – jak w filmie – traci dziecko. Jedną z inspiracji kompozytora była wiadomość ze ściany celi w kwaterze Gestapo: *Mamo, nie płacz...*

LEAVE NO TRACES, MISTER IBÉ

„FUCKING BORNHOLM” MUZ. JERZY ROGIEWICZ



Najpierw jest zaskoczenie. Bo niby skąd we współczesnym polskim filmie taka muzyka? Barok? Potem widz skupia się na podróży bohaterów na krótkie wakacje do Danii i może na moment uciec od niej myślą. Dialogi są zabawne, pejzaże cudne. Jednak ścieżka Jerzego Rogiewicza powraca ze zdwojoną siłą w miarę rozwoju akcji. Gdy wrorek kłopotów się rozsypuje, kompozycji nie można już przegapić. To tak w skrócie, a teraz w detalach o tym, dlaczego Anna Kazejak i Jerzy Rogiewicz właśnie udowodnili, co daje dobra roz-

mowa między reżyserem a kompozytorem.

Pomysł, żeby tę historię muzycznie dopełniły brzmienia nawiązujące do klasycznych form, wyszedł od reżyserki. Zasugerowała ten zdystansowany, na pierwszy rzut ucha nieco sztywny styl, odnoszący się do gry pozorów na ekranie. W rzuceniu drugim – muzyka Rogiewicza okazała się wyrafinowanym komentarzem i piątą główną bohaterką „Fucking Bornholm”. Kompozytor świetnie podchwycił myśl Kazejak i bazując na swoim ogromnym i różnorodnym do-

świadczeniu (czego tu nie ma – współpraca z pianistą Marcinem Maseckim, projekty jazzowe, koncertowanie z Mitch & Mitch plus staranne, klasyczne wykształcenie!) napisał dla niej ścieżkę przyciągającą, melodyjną i inteligentną.

Dystans i sztywność, jak mówi Jerzy Rogiewicz, są tu tylko pozorne. Zależało mu na wejściu w emocje bohaterów, szczególnie filmowej Mai, granej przez Agnieszkę Grochowską. To za nią muzyka idzie najczęściej, również wtedy, gdy Maja stop-

niowo wyzwała się z pułapek, w które wpadła na własne życzenie. I ucieka. A za nią fuga. Brawurowym pomysłem była inspiracja włoskim mistrzem baroku, Antonio Vivaldim, nie tylko jeśli chodzi o brzmienie epoki. Bo następna linia prowadzi nas już do cyklu jego 12 koncertów skrzypcowych, zatytułowanego „Spór między harmonią a wyobraźnią”, z których pochodzą też przebojowe „Cztery pory roku”. Jerzy Rogiewicz rozpisal swoje kompozycje na dialog *nostalgii z codziennością*, a całość

nazwał Sinfonią na smyczki w d-moll, żartobliwie nawiązując do barokowego mistrza z Wenecji. Jak bardzo puszcza do nas oko widać, gdy spojrzymy na wykonawców, zgrabnie podpisanych jako Bornholm Chamber Orchestra.

Najciekawsze, że to jest muzyka na cztery główne głosy – bo i film jest koncertem na czworo. Maja, Hubert, Dawid i Nina – skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas. Czworo to za mało na orkiestrę, ale wystarczająco dużo, żeby zrobić życiowy hałas.

I wystarczająco, aby pokazać nowemu polskiemu kinu coś innego, efektownego. W 1964 roku w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Krzysztof Penderecki też pobawił się formą klasyczną dla Wojciecha Jerzego Hasa, komponując w stylu Wolfganga Amadeusza Mozarta i Luigi Boccheriniego. Ścieżki filmowe, jak widać, lubią chadzać różnymi... ścieżkami. A dla słuchacza taki spacer jest bardzo przyjemny.

FUCKING BORNHOLM, TOINEN MUSIC

„DOWNTON ABBEY: NOWA EPOKA” MUZ. JOHN LUNN



Trudno, żeby się nie podobało – po sześciu sezonach i filmie z 2019 roku mamy kolejną kinową odświeżoną „Downton Abbey”,

a zwycięskiej drużyny się nie zmienia, więc i nazwisko kompozytora pozostaje to samo. Szkocki artysta dał w końcu telewizji jed-

ną z najbardziej rozpoznawalnych i lubianych ścieżek ostatnich lat. Nic lepszego nie może się przytrafić serii niż mocna, wpadająca w ucho czołówka. John Lunn zmieszał w niej umiejętnie i klimat początku XX wieku, i bardzo nowoczesną myśl muzyczną. Dla epoki można, ale nie trzeba pisać dokładnie w epoce, można się od niej odbijać.

Burzliwej, ale wdzięcznej i melodyjnej suity słuchało się zawsze z radością. Była zresztą prezentowana kilka lat temu w Polsce na żywo na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie w obecności twórcy. Lunn komponuje tak, że nawet orkiestrowe fragmenty brzmią kameralnie, rodzinie. Znajomo. To jego największa siła. Za „Downton Abbey” dwukrotnie dostał Emmy, był nominowany do nagrody BAFTA, otrzymał również statuetkę od ASCAP, czyli Amerykańskiego Stowarzyszenia Kompozytorów, Autorów i Wydawców, bardzo szanowanego w środowi-

sku, bo tu konkurują ze sobą wyłącznie koledzy po fachu.

Zatem muzyka powraca teraz w nowym filmie, który dla kompozytora jest pewnym domknięciem i spełnieniem, satysfakcją z trwającej już ponad 10 lat jego przygody z tym tytułem. Odbiera się to bardzo dobrze, bo lata 30. to swingujące, uroczne inspiracje, z których John Lunn obficie skorzystał. I jeszcze ta Francja! Muzyka ma lśniący portret Lazurowego Wybrzeża (wystarczy zamknąć oczy), ma też piosenki, w których Cherise Adams-Burnett nas przenosi w czasie, choć w sumie nie tak odległe, to jednak wydaje się, że położone lata świetlne od tego, jak tworzy się muzykę rozrywkową dziś. Jest w jej głosie nostalgia lat 30., ary-stokratyczna gracia, ale także lekkość i niesforność na miarę niezobowiązującego wieczoru w jazzowym barze. Naprawdę trudno, żeby to się nie podobało.

DOWNTON ABBEY: A NEW ERA, DECCA

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!

EKSPLOZJA ZNACZEŃ

BARBARA KOSECKA

Emancypracyjnej rewolucji w polskim kinie nie było. Na przełomie lat 60. i 70. pojawiła się jej zapowiedź: pewne *zerwania i pęknięcia, zaburzenia i destabilizacja*, które mogły ewoluować w kierunku pięknej kontrkulturowej przygody. Ale nie ewoluowały. W ujęciu Sebastiana Jagielskiego *eksces* – bo to właśnie przez ekscesy owe zaburzenia się objawiły – pozwolił zobaczyć w dekadzie lat 70. jeden z najbardziej intrygujących epizodów naszej kinematografii.

Nie chodzi o zwykły wybrzyk czy aberrację. W oparciu o prace filozofów i teoretyków kultury Jagielski zdefiniował eksces jako strategię artystyczną, a wręcz polityczną. Oznacza, owszem, nadmiar (z angielskiego *excess*), lecz przede wszystkim konwulsję, rewoltę. Nie służy opowiadanej historii, jest raczej narracyjnym zbytekiem, wyrażającym to, co ukryte – *tam, gdzie konwencja ulega destabilizacji, pojawia się możliwość eksplozji znaczeń*. Eksces jest jak bąbel gorącego powietrza, który wydobywa się na powierzchnię z pozoru stabilnej filmowej struktury, rozrywając ją. Może mieć charakter cielesny, wizualny albo afektywny. Nkąd wziąć się dzieki tanciec Elżbiety Czyżewskiej we „Wszystkim na sprzedaż” lub choćby ekstrawaganckie miny Wojciecha Pszoniaka (w „Ziemi obiecanej” i nie tylko)? Kto pozwolił Krystynie Jandzie tak się miotać i rozpychać w „Człowieku z marmuru” i dlaczego każda niemal scena „Diabła” Żuławskiego (a zresztą wszystkich filmów tego autora, bez wątpienia cesarza polskiego ekscesu) – to krowód spazmów? Odpowiedzią może być eksces. Jakkolwiek niszowo czy egzotyycznie to brzmi, ta periferijna zdawałoby się forma ekspresji okazała się na pewnym etapie polskiego filmu kluczową *strukturą odczuwania*, z której pomocą kino to komunikowało potrzebę emancypacji.

Pomiędzy latami 1968 i 1982, które to ramy wytyczają zdaniem autora – i trudno się z nim nie zgodzić – dwie *konserwatywne kontrowolucje* w powojennej historii kraju: marzec 1968 roku i wprowadzenie stanu wojennego na początku lat 80. – pojawiła się zatem w pol-

skim kinie zapowiedź zmiany. I nie, wcale nie chodzi o Kino Młodych czy Kino Moralnego Niepokoju. Wręcz przeciwnie – chodzi o filmy raczej *niemorálne*, a w każdym razie subwersywne i wywrotowe. Niesioną przez nie zmianą miała być właśnie emancypacja: społeczna (m.in. w „Pałacu” Tadeusza Junaka, „Tańczącym jastrzębiu” Grzegorza Królikiewicza czy „Trędownatej” Jerzego Hoffmana), płciowa (w „Dziejach grzechu” Waleriana Borowczyka, „Grze” Jerzego Kawalerowicza, „Bluszczu” Hanki Włodarczyk), seksualna (w „Diable” Andrzeja Żuławskiego, „Piłacie i innych” Andrzeja Wajdy), narodowa (związana z tematami żydowskimi – we „Wszystkim na sprzedaż” czy „Ziemi obiecanej”). Przy czym zdumiewające jest między innymi to, że autorami kontestacyjnego nurtu byli w większości twórcy starsi, zaśluzeni i mający dorobek: Wajda, Kawalerowicz, Borowczyk, a także Żuławski, którzy energię kontestacji przynieśli z Zachodu, gdzie przez jakiś czas pracowali, podczas gdy ówczesni debiutanci, jak Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland czy Krzysztof Kiesłowski, stanęli po drugiej stronie barykady, tworząc narracje normatywne, odwołujące się do kodeksów i konserwatywnych wartości.

Pomiędzy kinem ekscesu, które, jak pisze Jagielski, rozjątrza ukryte konflikty społeczne, a kinem normy, ukrywającym je w imię porozumienia społecznego, wytworzyło się napięcie, którego linia przebiegała na wielu różnych poziomach: pomiędzy twórcami starszymi i debiutującymi, mistrzami i ich uczniami, środowiskiem dobrze prosperujących studiów filmowych i studenckich inicjatyw, takich jak Warsztat Formy Filmowej, a nawet pomiędzy różnymi fazami twórczości tego samego reżysera. Według Jagielskiego osią wielu tych napięć był nie kto inny, jak Andrzej Wajda – to właśnie w jego twórczości pojawił się po „Wszystkim na sprzedaż”, „Piłacie i innych” czy „Ziemi obiecanej” – filmach kontestujących antysemicką, heteroseksualną czy klasową umowę społeczną – konserwatywny przełom, którego najwymowniejszym symbolem była przemiana gniewnej Agnieszki z „Człowieka

z marmuru” (1976) w utemperowaną matkę Polkę w „Człowieku z żelaza” (1981). Przełom ten utrwalił się przez stan wojenny, kiedy to pod egidą Solidarności nastąpił ogólnonarodowy, religijny i konserwatywny sojusz, anulujący dotychczasowe emancypacyjne aspiracje – to głównie z tego powodu potencjał przyniesiony przez ekscesy dekadę wcześniej nie został wykorzystany. Wajda był także na różne sposoby powiązany z dokonaniem innych twórców kina emancypacji: jako mentor lub kolega po fachu, przyjaciel lub mistrz, a wreszcie... zacieklej oponent, krytykujący m.in. „Diabła” lub „Pałac” – z powodów, które Jagielski poddaje nadzwyczaj interesującej analizie.

„Przerwane emancypacje” to jedna z najbardziej zaskakujących książek na temat polskiego kina, z jakimi się zetknęłam. Narracja Jagielskiego, wielowarstwowa i polemiczna, pozbawiona uprzedzeń i dowodząca nie tylko estetycznej, ale i wyjątkowej społecznej i politycznej wrażliwości, pozwala w nowym świetle zobaczyć wiele zjawisk, np. środowiskowy i społeczny ostracyzm, z jakim spotykały się filmy, twórcy, aktorki tamtego czasu, czy kompletne niezaisnienie niektórych tytułów w dystrybucji (co stało się udziałem m.in. „Gier i zabaw” Junaka z 1982, w ogóle nie pokazanych szerszej publiczności). Niewiele mówiło się dotąd o braku międzypokoleniowego porozumienia filmowców w latach 70. (lub też mówiło się wręcz odwrotnie); o sojuszu Kościoła z PZPR podczas antysemickich nagonek w 1968 roku i partyjnym *rewanżu* w postaci pruderyjnej cenzury filmów obyczajowo niepokornych; o roli, jaką w zwrocie konserwatywnym lat 80. odegrał papież Jan Paweł II, a z drugiej stro-

ny, w jaki sposób owa rewolucja może się łączyć z podobnymi zjawiskami na świecie, m.in. z dojściem do władzy Margaret Thatcher i Ronalda Reagana, ale także religijną rewolucją Chomeiniego w Iranie. Oczywiście nie wszystkie te spostrzeżenia są odkryciami Jagielskiego, jednak nabierają tu szczególnej siły i wiarygodności. Również dlatego, że autor umiejętnie wykorzystuje różnorodne źródła: z jednej strony naukowe, od Rolanda Barthesa, Gillesa Deleuze i Eve Kosofsky Sedgwick po Grzegorza Niziołka czy Andrzeja Ledera (którego „Przeźniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej” jest tu jednym z głównych punktów odniesienia), z drugiej bezcenne materiały źródłowe, jak stenotypy z kolaudacji filmów, analizy i recenzje z tamtego czasu, wreszcie opinie widowni w postaci listów do redakcji – oczywiście najciekawsze to te, których autorów coś do żywego zbulwersowało. Od głównego tekstu nie mniej fascynujące są zresztą obszerne przypisy, zapewne dwukrotnie zwiększające objętość książki. Co prawda inwestycja polskiego kina w emancypację została poniekąd zmarnowana – jednak zapewniam, że czas poświęcony lekturze „Przerwanych emancypacji” stracony nie będzie.

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

SEBASTIAN JAGIELSKI
UNIVERSITAS 2021





ścinki

BOŻENA JANICKA

Poloneza czas zacząć...

Podkomorzy rusza, / i z lekka zarzuciwszy wyloty kontusza... I chociaż pozostaje tajemnicą, czym są wyloty kontusza, 6 milionów 168 tysięcy 341 widzów „Pana Tadeusza” Andrzeja Wajdy – tytu w kinach, nie licząc tych w domu – poczuło się tak, jakby Podkomorzy im przypomnieli, jak się tańczy poloneza, co oni też kiedyś wiedzieli, ale zapomnieli.

Autor „Historii szlacheckiej z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem” zamyka tę historię klamrą ze starych opowieści: *Ja też tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem / A com widział i słyszał, w księgi umieściłem.* To właściwa Mickiewiczowi autoironia, której piękną próbę można znaleźć w wierszu „Exegi monumentum...” napisanym w roku 1833, gdy powstawał „Pan Tadeusz”: *W folwarkach taskę mam u ochmistrzyni cór / A z braku lepszych pism czyta mię nawet dwór!*

A więc „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza, czysta poezja przepleciona szczerym komizmem, dramatyczne sceny z polowań, utrwalona w przydomkach zaściankowej szlachty – Scyzoryk, Rózczecka, Rębajło – pamięć o wojnach i walkach zbrojnych końcówki poprzedniego wieku, zajazd na dwór sąsiada, zainicjowany bojowym hasłem *Hajda na Soplicę!*, zakończony bitwą z rosyjskimi jęgrami, coraz więcej wiadomości o zbliżaniu się wojsk napoleońskich, które niebawem przejdą przez nasze ziemie pod rosyjskim zaborem, idąc na Moskwę, euforia, że oto są, a po krótkim postoju idą dalej, wyraziste postacie, wśród nich najciekawsza – książd Robak, oczywiście także miłość, niewinna i mniej – słowem „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza, pomnik naszej kultury, arcydzieło literackie, ale nadal po prostu książka do czytania.

„Pan Tadeusz” Andrzeja Wajdy: to co woryginalne, a ponadto mistrzostwo reżysera, aktorów, operatora, kompozytora muzyki, przedstawicieli i przedstawicieli innych ważnych specjalności, praca wszystkich, dzięki którym ten film jest dziełem wybitnym, lecz ku ich zaskoczeniu warunkiem pierwszym okazało się coś jeszcze: że ta historia została napisana wierszem. Tylko poezja mogła opisać świat, który załamał się pod ciężarem klęski Napoleona pod Moskwą i potrafiła to zrobić w ten sposób, jakby tej klęski miało nie być i nie było... Jedynie sobie Poeta mógł powiedzieć: *Obfita we zdarzenia, nadzieją brzemienna / Ja ciebie dotąd widzę, piękna maro senna!*

A jak to jest z tym *patrzcie młodzi / Może ostatni, co tak poloneza wodzi!* Chyba nie patrz, chociaż w tegorocznej pracy maturalnej napisali zapewne wszystko, co trzeba, a nie patrz, bo musieli by mieć zez rozbieżny. Ale to właściwie nic nowego. Trzydzieści jeden lat temu dwudziestoparoletni wtedy Juliusz Machulski po znakomitym debiucie, „Vabanku”, dystansował się wyraźnie od literackich pomników naszej kultury. Po wywiadzie dla ówczesnego tygodnika „Film”, już prywatnie, zapytałam: – *Ale „Pana Tadeusza” pan przeczytał? Odpowiedź brzmiała: – Zmęczyłem.*

Czyli nie było tak źle, ważne, że przeczytał. Mam nadzieję, że autor „Vabanku”, „Seksmisji”, „Kingsajzu”, „Girl Guide”, „Kilera” też się uśmiecha, wspominając tamtego dwudziestoparolatka.

Lecz oto przez ogromne, pokryte śniegiem pole brnie Papkin, zmierzając do siedziby Cześnika, któremu potrzebne jest wspar-

cie, bo jego sąsiad Rejent chce zawłaszczyc dziurę w dzielącym ich murze. A może należałoby zacząć inaczej: przez pokryte śniegiem pole brnie Roman Polański, grający w tym filmie Papkina, a spotka się na ekranie z Januszem Gajosem w roli Cześnika i Andrzejem Sewerynem grającym Rejenta, który to Rejent chce zawłaszczyc dziurę w murze, dzielącym go od sąsiada, rozumując słusznie, że czyj mur, tego dziura, a więc również odwrotnie: czyja dziura, tego mur.

Aktorzy – bo Andrzej Wajda wiedział, że to oni zdecydują o sukcesie tego filmu. Tak o nich potem napisał: *Janusz Gajos? Uważam go za jednego z najwybitniejszych polskich aktorów współczesnych. Andrzej Seweryn? Zawód aktora nie ma dla niego tajemnic, nie mogłem pominąć okazji, jaką daje Sewerynowi postać Rejenta. Roman Polański? Zgodził się zagrać tę rolę, bo w swoich krakowskich czasach oglądał Papkina na scenie, znał duże fragmenty „Zemsty” na pamięć. Najpopularniejsze kwestie z „Zemsty” – Jeśli nie chcesz mojej zguby..., Niech się dzieje wola Nieba... – potrafi zresztą dokończyć prawie każdy.*

„Zemsta” Aleksandra Fredry, do dziś królowa naszych komedii, zajęła to miejsce wcale nie od razu. Najpierw oskarżono Fredrę o obojętność wobec naszych spraw narodowych, by w latach przedwojennych dopatrzeć się w postaciach „Zemsty” *królewskich znaków przeszłości.* Boy-Zeleński skomentował wówczas podobne głosy następująco: *Bo tak już było przeznaczone, aby dookoła Fredry skupiały się największe banialuki, jakie kiedykolwiek kotysały ucho Polaka słodkimi dźwiękami mowy ojczystej.*

A dzisiaj – jaki spokój! Dodając obowiązkową formułę *Cześnik uosabia wady narodowe*, wolno nam już Cześnika razem z jego wadami polubić. Rejenta – jednak nie, jego wady jakieś niesympatyczne, więc chyba to nie nasze wady narodowe, a Papkin – wiadomo, cały z obcych wzorów, u nas podobnych samochwałów i łgarzy nikt nigdy nie widział.

Natomiast z „Weselem” jest tak, jakby nadal chciało nam przekazywać komunikat, jak boli, gdy nie ma tego, co najważniejsze, a my dwoma filmami Smarzowskiego przestaliśmy im komunikat zwrócić, że im się tylko zdawało, że to może boleć...

„Pan Tadeusz”, „Zemsta”, „Wesele”: trzy filmy Andrzeja Wajdy o nas, żyjących przez długie lata w kraju pozbawionym niepodległości. To jest nasza bezpośrednia przeszłość, żadnej fazy pośredniej nie było. Ciągłe ta sama *naszość*, ale jako wspólnota już się nie bardzo sprawdza. Więc co w zamian?

Kilka lat temu w rozmowie z Krzysztofem Kieślowskim (dla tygodnika „Film”) pojawiło się to właśnie pytanie. Kieślowski robił swój trzeci film we Francji, zapytałam więc, czy nie myśli o przeniesieniu się tam na stałe. Odpowiedział, że nie. Dlaczego? Bo tylko w Polsce idąc ulicą i widząc mijających go ludzi wie, kim każdy z nich jest, we Francji nie wie nigdy. Na to ja: *naszość?* A Kieślowski: – *Nie, mojość.*

Mojość: może to lepsza kategoria niż *naszość*. Skromniejsza, ale bardziej niezawodna.

Może warto by te trzy filmy Andrzeja Wajdy pokazać po kolei, jeden po drugim, np. w pięćdziesiątą rocznicę premiery „Wesela” w Krakowie, w styczniu 2023?

JULIETTE BINOCHÉ
HÉLÈNE LAMBERT LÉA CARNE EVELYNE PORÉE
PATRICIA PRIEUR EMILY MADELEINE DIDIER PUPIN

MIEDZY DWOMA ŚWIATAMI

Oparta na głośnym reportażu
opowieść o społecznych nierównościach



QUINZE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2021

BFI LONDON
FILM
FESTIVAL

ZÜRICH
FILM FESTIVAL



MFF w Karłowych Warach

Festival de San Sebastián
NAGRODA PUBLICZNOŚCI
NAGRODA SPECJALNA JURY

W KINACH OD 10 CZERWCA



AURORA

41 MŁODZI i FILM

KOSZALIŃSKI FESTIWAL DEBIUTÓW FILMOWYCH

ZAPRASZA PIOTR JEDLIŃSKI — PREZYDENT KOSZALINA

6—11 CZERWCA 2022



PROJEKT: PATRYK HARDZIEJ

organizatorzy



partner strategiczny



partnerzy



patroni medialni

