



„KEVIN SAM W DOMU”

**Kino okolicznościowe: FILMY NA (ZADANY) TEMAT**

**Peeling kina grozy: JORDAN PEELE I NOWY CZARNY HORROR**

**Debata „KINA”: MŁODZI, FILM I ARTYSTYCZNE DYLEMATY**

**Lucile Hadžihalilović: FILM TO MROCZNA BAŚŃ DLA DOROSEYCH**

# KINOC

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

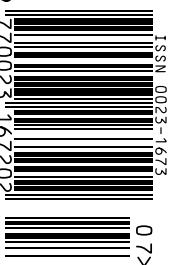
**7**  
LIPIEC  
2022

## **SENS ŻYCIA WG RUBENA ÖSTLUNDA „W TRÓJKĄCIE”**



CHARLBI DEAN, HARRIS DICKINSON

NAKŁAD 10.000 EGZ. 9 770023 167202



08 04 94  
13 09



# KINO LETNIE

Festiwal Sopot-Zakopane



**WSTĘP  
WOLNY\***  
lipiec - sierpień

Kino na Molo  
Kino na Krupówkach  
Kino w Giżycku

Na Festiwal zaprasza:



[kinoletnie.pl](http://kinoletnie.pl)

\*W Sopocie wstęp wolny do kina po zakupie biletu na Molo

@BNPParibasKinoLetnie

Organizator:



Partnerzy lokalni:



Hotele partnerskie:



Sponsorzy:



Partnerzy strategiczni:



chillizet

FILMWEB

ZAK  
LOVE

KINO

ams

wyboreczapl

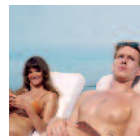
polki.pl

party

VIVA!

WP





- 28 kino wokół nas:**  
**DEBATA „KINA”: MŁODZI I FILM**  
Z KATARZYŃĄ KLIMKIEWICZ I MAGNUSEM  
VON HORNEM ROZMAWIA ADRIANA PRODEUS
- 32 MUZYKA PO WŁOSKU: ENNIO MORRICONE**  
MAGDA MIŚKA-JACKOWSKA
- 36 KAMERA NA JOWITĘ BUDNIK**  
Z AKTORKĄ ROZMAWIA BARTOSZ MARZEC
- 40 CZARNY HORROR: JORDAN PEELE**  
PIOTR DOBRY



„NIE”

Redefiniował afroamerykański horror, który od jego „Uciekaj!” przeżywa renesans. Bo Jordan Peele to więcej niż autorskie kino, to fenomen kulturowy. Cała nowa fala afroamerykańskiej grozy i sensacji tworzona pod szyldem jego firmy Monkeypaw Productions.

- 44 BAŚNIE DLA DOROSEYCH: LUCILE HADŽIHALILOVIĆ**  
NATALIA GRUENPETER

Lucile Hadžihalilović kręci rzadko, ale każdy film traktuje jak klejnot wymagający kunsztownego, precyzyjnego opracowania. To kino, które w intymnym ciemności sali kinowej staje się szczególnym doświadczeniem.

- 48 KINO W GALERII:**  
**FOTOGRAFICZNE SPEKTAKLE**  
DONIGANA CUMMINGA  
ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

- 52 kuchnia filmowa:**  
**PRACOWNIE ANIMACJI: BETINA BOŻEK**  
ADRIANA PRODEUS

## temat numeru: Kino okolicznościowe



„TO WŁAŚNIE MIŁOŚĆ”

Skoro na wszystko jest właściwy moment, to filmy – zwłaszcza niektóre – powinny mieć datę najlepszej przydatności do spożycia. Wtedy działają najlepiej. Czy to znaczy, że są gorsze, bo ich zakres sensów jest ograniczony, a warunki odbioru narzucone?

- 12 DOBRZE ODHACZONY PLAN**  
ADRIANA PRODEUS
- 14 PRL POD CHOINKĄ**  
MICHAŁ PIEPIÓRKA
- 19 CHIŃSKIE FILMY NOWOROCZNE**  
MAJA KORBECKA
- 24 FILMY ROCZNICOWE**  
JAKUB MAJMUREK



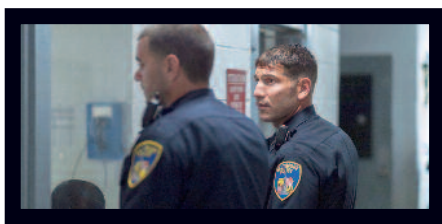
„EWOLUCJA”

- 58 festiwale:**  
**CANNES**  
KUBA ARMATA



- 62 spotkania:**  
ELEMENT NIESPODZIANKI  
Z PETEREM STRICKLANDEM,  
REŻYSEREM FILMU „FLUX GOURMET”,  
ROZMAWIA PIOTR CZERKAWSKI
- 66** PO MILLENNIUM DOCS AGAINST GRAVITY:  
„LOMBARD”  
BEATA KWIATKOWSKA
- 70** PO MILLENNIUM DOCS AGAINST GRAVITY:  
„SILENT LOVE”  
Z REŻYSEREM MARKIEM KOZAKIEWICZEM  
ROZMAWIA MAGDALENA MAKSYMIOUK

**recenzje:**  
SZCZEGÓLOWY SPIS RECENZJI: STR. 75



„MIASTO JEST NASZE”

*Jądro serialu stanowi postać Jenkinsa. Odtwarzający go Jon Bernthal wzbija się tą rolą na zupełnie nowy poziom – to zwierzęca, kinetyczna, nerwowa, skrajnie wcieleniowa kreacja, przypominająca mistrzowskie popisy amerykańskiego kina lat 70. – pisze Jakub Żulczyk. (fragment recenzji ze str. 94)*

75 FILMY 94 SERIALE 96 KSIĄŻKI

- 74** ORZEŁ PAPUGA  
FELIETON BARTOSZA ŻURAWIECKIEGO
- 97** W CZASIE WOJNY MILCZĄ MUZY  
FELIETON BOŻENY JANICKIEJ
- 98** RELIGIA KINA  
FELIETON TADEUSZA SOBOLEWSKIEGO

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.



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 Różyńska, Tadeusz  
Sobolewski, Tadeusz Szczepański,  
Konrad J. Zarębski

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

OPRACOWANIE GRAFICZNE  
Maciej Sawicki

REDAKCJA TECHNICZNA  
Joanna Fiszer

ENCOUNTERS

- 62** THE SURPRISE ELEMENT  
HELMER PETER STRICKLAND TALKS  
TO PIOTR CZERKAWSKI
- 66** MILLENNIUM DOCS AGAINST  
GRAVITY: „LOMBARD”  
BEATA KWIATKOWSKA
- 70** MILLENNIUM DOCS AGAINST  
GRAVITY: „SILENT LOVE”  
HELMER MAREK KOZAKIEWICZ TALKS  
TO MAGDALENA MAKSYMIOUK

FILMS

- 76** EL HOYO EN LA CERCA
- 77** ENNIO
- 78** GOOD LUCK TO YOU,  
LEO GRANDE
- 79** ENTRE LES VAGUES
- 80** DEEP WATER
- 82** SALT-N-PEPA
- 83** INTREGALDE
- 84** FRANCE
- 86** SUPEREROI
- 87** MEN
- 88** DZIEŃ, W KTÓRYM ZNALAZŁEM  
W ŚMIECIACH DZIEWCZYNĘ
- 89** APOLLO 10 1/2: A SPACE AGE  
ADVENTURE
- 91** THE GREEN KNIGHT
- 92** BOILING POINT
- 93** A GOOD MAN

SERIES

- 94** WE OWN THIS CITY

96 BOOKS

COLUMNS

- 74** BARTOSZ ŻURAWIECKI
- 97** BOŻENA JANICKA
- 98** TADEUSZ SOBOLEWSKI

6 CINEMA PREMIERES IN JULY

8 VARIA

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](http://Sklep-kino.org.pl)



UNITÉ PRZEDSTAWIA

SOUHEILA YACOUB

SIŁA  
DZIEWCZYŃSKIEJ  
PRZYJAŹNI

DÉBORAH LUKUMUENA

# MARGOT i ALMA

REŻYSERIA ANAÏS VOLPÉ • W KINACH OD 8 LIPCA

UNITÉ PRZEDSTAWIA FILM MARGOT I ALMA REŻYSERKA ANAÏS VOLPÉ WYTWÓRCYNA SOUHEILA YACOUB • DÉBORAH LUKUMUENA • MATTHIEU LONGATTE • SVEVA ALVITI • ANGÉLIQUE KIDJO  
PRODUKCYJKA CAROLINE NATAF KOPRODUKCYJKA BRUNO NAHON REŻYSERKA ANAÏS VOLPÉ JUŻEJA SEAN PRICE WILLIAMS ASYSTENTKA REŻYSERKI ÉLISA PASCAREL MONTAŻ ZOE SASSIER  
DŁUGIEK MARC-OLIVIER BRULLÉ MUZYKA DAVID GUBITSCH-ÉLIE MITTELMANN KOSTYUMY ALEXIA CRISP-JONES SCENOGRAFIA GIRLZPOP STUDIO MAKIAŻ I FRYZURY MARIETOU ADJIRATOU BA  
ADMINISTRACJA NILS ZACHARIASEN REKONWITOWO POSTPRODUKCYJA ASTRID LEGARDONNEL REKONWITOWO PRODUKCYJA THOMAS MORVAN PRODUKCYJA UNITÉ DYSTRYBUKCYJA KIMBO  
Z ODDZIAŁEM CANAL+ • CINE+ W SPÓWARTYCZYSTWIE Z CINEVENTURE S • ARTE COFINOVA 17 • MK2 FILMS ZE WSPARCIEM LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE  
ORAZ CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE DYSTRYBUKCYJA WŁOCHOWSKA MK2 FILMS

UNITÉ CANAL+ CINE+ CINEVENTURE arte BboxFrance [CNC] MK2



www.againstgravity.pl / f filmyAgainstGravity

zwierciadło

sens

FILMWEB

KINO

TR

INSTITUT FRANÇAIS  
POLONE



# repertuar.

## PREMIERY W LIPCU



THOR: MIŁOŚĆ I GROM



ZBRODNI PRZYSZŁOŚCI



YANG



MARGOT I ALMA

**01.07**

### MINIONKI: WEJŚCIE GRU

MINIONS: THE RISE OF GRU

REŻ. KYLE BALDA, BRAD ABLESON, JONATHAN DEL VAL. USA 2022. UIP. 87'  
Animowany, familijny. Minionki wracają do przeszłości, gdy Gru nie był jeszcze super złoczyńcą, a małym chłopcem potrzebującym ich pomocy.

### YANG

AFTER YANG

REŻ. KOGONADA. USA 2021. M2 FILMS. 96'  
SF. Po awarii domowego androida rodzina odkrywa, że ich pracownik prowadził własne życie, znacznie bardziej interesujące.

Recenzja „Kino” 6/2022

**06.07**

### ENNIO

REŻ. GIUSEPPE TORNATORE. BEST FILM. 156'  
Dokumentalny. Filmowy portret jednego z największych kompozytorów, Ennio Morriconego.

Recenzja str. 77

**08.07**

### MARGOT I ALMA

ENTRE LES VAGUES

REŻ. ANAIS VOLPE. FRANCJA 2021. AGAINST GRAVITY. 99'  
Dramat. Od lat skrywana tajemnica stawia pod znakiem zapytania przyjaźń dwóch paryżanek.

Recenzja str. 79

### SŁABSZE OGNIWO

EL HOYO EN LA CERCA

REŻ. JOAQUIN DEL PASO. MEKSYK, POLSKA 2021. AURORA FILMS. 100'  
Dramat. Nastoletnich uczestników katolickiego obozu integracyjnego niepokoi szereg dziwnych zdarzeń.

Recenzja str. 76

### THOR: MIŁOŚĆ I GROM

THOR: LOVE AND THUNDER

REŻ. TAIKA WAITITI. USA 2022. DISNEY. 119'  
Przygodowy. Thor wciąż nie może przejść na emeryturę i znowu musi stawić czoło złoczyńcy, zagrażającemu równowadze świata.

**15.07**

### NA CHWILĘ, NA ZAWSZE

REŻ. PIOTR TRZASKALSKI. POLSKA 2022.

KINO ŚWIAT. 102'

Melodramat. Skomplikowana relacja uczuciowa między młodzieńką artystką i dużo od niej starszym mężczyzną.

### NIEZGASZALNI

FIREHEART

REŻ. THEODORE TY, LAURENT ZEITOUN.

FRANCJA, KANADA 2022. KINO ŚWIAT. 92'

Animowany, familijny. Nastolatka, która chce zostać pierwszą na świecie kobietą-strażakiem, przebiera się za chłopaka i dołącza do lokalnej ekipy.

### OGLIKI

SMELLVILLE

REŻ. TOBY GENKE, LIENS MØLLER. NIEMCY, BELGIA 2021. VIVARTO. 85'

Animowany, familijny. Jedyne, co psuje pejzaż urokliwego Smellville, to tutejsze wysypisko śmieci. Pewna rodzina postanawia to zmienić.

### POWODZENIA, LEO GRANDE

GOOD LUCK TO YOU, LEO GRANDE

REŻ. SOPHIE HYDE. WLK. BRYTANIA 2022.

FORUM FILM. 97'

Tragikomedie. Wdowa w średnim wieku nadrabia zaległości po życiu w cieniu pruderyjnego męża.

Recenzja str. 78

**22.07**

### A ONI DALEJ GRZESZĄ, DOBRY BOŻE

QU'EST-CE QU'ON A TOUS FAIT AU BON DIEU?

REŻ. PHILIPPE DE CHAUVERON. FRANCJA

2021. GUTEK FILM. 98'

Komedia. Trzecia odsłona przygód (po hitach z lat 2014 i 2019) wieloetnicznej rodziny Verneuil.

### PAMIĘTNIKI TATUSIA MUMINKA

MUUMIPAPA SEIKLUSED

REŻ. IRA CARPELAN. FINLANDIA, POLSKA 2022.

STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY. 74'

Animowany, familijny. Ekranizacja dziecięcej klasyki pióra Tove Jansson.



# Jak zamówić prenumeratę miesięcznika **KINO**

## Zamówienia można składać:

na stronie: [sklep-kino.org.pl](http://sklep-kino.org.pl)

e-mailem: [prenumerata@kino.org.pl](mailto: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](http://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](http://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)

<b>Ceny prenumeraty zwykłej:</b>	
półtoraroczna (18 nr x 9,50 zł):	171,00 zł
roczna (12 nr x 9,50 zł):	114,00 zł
na dowolny okres:	liczba numerów x 9,50 zł

## Ceny prenumeraty „szkolnej”:

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

Prenumeratę „szkolną” mogą zamówić wyłącznie uczniowie, studenci, szkolne biblioteki i DKF-y. Studentów i uczniów prosimy o przesłanie pod adres [prenumerata@kino.org.pl](mailto:prenumerata@kino.org.pl) skanu, zdjęcia lub ksero aktualnej legitymacji szkolnej lub studenckiej.  
 Zniżka szkolna dotyczy wyłącznie prenumerat na co najmniej 6 numerów miesięcznika, opłaconych bezpośrednio na stronie [sklep-kino.org.pl](http://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](http://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](mailto:prenumerata@kino.org.pl)



POWODZENIA, LEO GRANDE



SŁABSZE OGNIWO



SUPERBOHATEROWIE



ENNIO

### SUPERBOHATEROWIE

SUPEREROI  
 REŻ. PAOLO GENOVESE. WŁOCHY 2021.  
 AURORA FILMS. 124'  
 Tragikomedia. Para trzydziesto-  
 latków walczy z kryzysem w ich  
 związku.  
**Recenzja str. 86**

### ZBRODNIE PRZYSZŁOŚCI

CRIMES OF THE FUTURE  
 REŻ. DAVID CRONENBERG. KANADA,  
 FRANCJA, GRECJA, WŁK. BRYTANIA 2022.  
 MONOLITH FILMS. 107'  
 Horror, SF. Świat niedalekiej przy-  
 szłości, w którym ludzkie ciała  
 przechodzą zaskakujące meta-  
 morfozy.

## 29.07

### DC LIGA SUPER-PETS

DC LEAGUE OF SUPER-PETS  
 REŻ. JARED STERN, SAM LEVINE. USA 2022.  
 WARNER. 100'  
 Animowany, familijny. Gdy Su-  
 perman zostaje porwany, na ra-  
 tunek rusza jego przyjaciel, su-  
 perpies Krypto.

### KOSMICZNA PRZYGODA ALLANA

LILLE ALLAN – DEN MENNESKELIGE ANTENNE  
 REŻ. AMALIE NAESBY FICK. DANIA 2022.  
 VIVARTO. 85'  
 Animowany, familijny. Nastola-  
 tek przeżywający rozwód rodzi-  
 ców znajduje pociechę u kosmicz-  
 nych przyjaciół.

### PRACOWNIK MIESIĄCA IRREDUCTIBLE

REŻ. JEROME COMMANDEUR. FRANCJA  
 2022. GALAPAGOS FILMS. 83'  
 Komedia. W wyniku cięć budże-  
 towych czterdziestolatek traci  
 ciepłą posadkę i przekonuje się,  
 że każdy koniec może być począt-  
 kiem.

Opracowali IWONA CEGIEŁKÓWNA  
 I KRZYSZTOF SPÓR



FOT. RENATA PAUCHEL / WFDIF

„POCIĄG DO HOLLYWOOD” (1987) REŻ. RADOSŁAW PIWOWARSKI: KATARZYNA FIGURA, KRYSZYNA FELDMAN

## 15. BNP Paribas Kino Letnie Sopot – Zakopane

1 lipca rozpoczął się jubileuszowy festiwal BNP Paribas Kino Letnie Sopot – Zakopane. Po raz 15. najpiękniejsze polskie kurorty zamieniły się w kino pod gwiazdami. Najdłuższy wakacyjny festiwal filmowy w Polsce odbywa się na sopockim Molo, zakopiańskich Krupówkach i w Giżycu, gdzie powstało jedyne w Europie kino jachtowe. 7 lipca na Molo w Sopotcie kolejna polska aktorka odbierze nagrodę festiwalu: Diamentowy Klaps Filmowy. BNP Paribas Kino Letnie Sopot – Zakopane to jedno z najważniejszych wydarzeń w wyjątkowych okolicznościach przyrody. Na 15-lecie zaprezentuje filmy dla miłośników wszystkich gatunków. Repertuar został tradycyjnie podzielony na dni tematyczne. Będą to: We Are Tennis (poniedziałki), Świat Cię potrzebuje (wtorki), Made In Poland (środy), Oscary (czwartki), Piątki ze Storytel: kino w związku z literaturą, Jest akcja! (soboty), Kobieta z kamerą (niedziele). Hasło tegorocznego festiwalu to „We Love Cinema”.  
WIĘCEJ: WWW.KINOLETNIE.PL

## 25. Festiwal Filmu Muzyki Malarstwa „Lato z Muzami”

**11-17 lipca, Nowogard**  
Festiwal „Lato z Muzami” należy do najważniejszych cyklicznych wydarzeń artystycznych w województwie zachodniopomorskim. W ciągu tygodnia oglądać będzie można filmy fabularne, dokumentalne i animowane, odbędą się koncerty, wystawy, warsztaty i panele dyskusyjne. Bohaterką plakatu jubileuszowego festiwalu w Nowogardzie jest Marlena Dietrich, która miała podobno przedwojenne relacje z miasteczkiem. Aktorke poświęcony zostanie specjalny blok artystyczny. W 8. Konkursie Filmowa Młoda Polska wystartuje 17 krótkich fabułek, które oceni jury z Lidią Dudą na czele. Wizytę w Nowogardzie zapowiedzieli m.in. Katarzyna Figura, Lech Dyblik, Magdalena Żak, Filip Gieldon, Wojciech Solarz, Maciej Makowski, Marcin Bortkiewicz, Michał Sikorski, Zofia i Grzegorz Jaroszkowie, i Hanna Śleszyńska. Laur Cisowy za wybitne osiągnięcia artystyczne odbierze Radosław Piwowarski. Jego „Pociąg do Hollywood”, obchodzący w tym roku 35. rocznicę premiery, z Katarzyną Figurą w głównej roli, będzie wydarzeniem wieńczącym 25. „Lato z Muzami”.  
WIĘCEJ: WWW.FESTIWAL.NDK.PL

## „Pod wspólnym niebem”. Letni przegląd filmowy w Warszawie

Centrum Myśli Jana Pawła II 13 lipca o godz. 20.15 pokazem „Atlantydy” Walentyna Wasjanowicza zainauguruje przegląd filmowy „Pod wspólnym niebem”. W każdą środę lata na dziedzińcu Kamienicy Artystycznej przy ul. Foksal 11 w Warszawie widzowie będą mogli oglądać filmy z Ukrainy, Białorusi, Gruzji i Indii – krajów, z których przybysze stanowią coraz liczniejszą grupę mieszkańców naszej stolicy. W repertuarze znajdzie się aż dziewięć nowych produkcji (2017-2021), w tym wiele tytułów nieznanych dotąd polskiej publiczności. Przegląd zakończy prezentacja etiud i krótkich metraży, zrealizowanych przez studentów i absolwentów łódzkiej Szkoły Filmowej i kursów Wajda School. Wydarzeniu towarzyszy cykl podcastów podejmujących m.in. tematykę edukacji międzykulturowej, duchowych korzeni wielokulturowości i wrażliwości na Innego. Wstęp na wszystkie pokazy jest bezpłatny.  
WIĘCEJ: CENTRUMJP2.PL

## 22. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Nowe Horyzonty

**21-31 lipca, Wrocław**

Tegoroczny festiwal odbywać się będzie pod znakiem słonecznego przesilenia. Stacjonarna część potrwa od 21 do 31 lipca, a o tydzień dłużej, do 7 sierpnia, potrwa część online’owa. W programie znajdują się najgorętsze tytuły ze światowych festiwali (w tym nowości prosto z Cannes), awangardowe perty i mnóstwo świetnej klasyki. Będzie można zobaczyć m.in. „Triangle of Sadness” Rubena Östlunda, „Alcarràs” Carli Simón, „Blisko” Lukasa Dhonta i pierwszą w Polsce pełną retrospektywę filmów Agnieszki Holland. Na stronie 44 piszemy o Lucile Hadžihalilović, bohaterce kolejnej retrospektywy, a festiwal przybliży też twórczość Jonasa Mekasa („Kino” 6/22) i Joanny Hogg. Powrócą także klasyczne nowohoryzontowe sekcje: Nocne Szaleństwo, Lost Lost Lost, Front Wizualny i Trzecie Oko. W sekcji konkursowej o główną nagrodę, Grand Prix Nowych Horyzontów, walczy 12 filmów z kilkunastu krajów świata. Właśnie w tej sekcji prezentowane są świeże, bezkompromisowe dzieła reżyserów i reżysek poszukujących oryginalnych form wyrazu. Na Nowych Horyzontach będzie można także wybrać się na koncert zespołu Tundersticks – kultowej grupy, która od lat tworzy ścieżki dźwiękowe do filmów Claire Denis, w tym do jej ostatniego dzieła, „Both Sides of the Blade”, które również będzie można zobaczyć na tegorocznych Nowych Horyzontach. W programie festiwalu znajdzie się także wydarzenie łączące piękno kina i muzyki najwyższej próby: 23 lipca odbędzie się pokaz legendarnego „Nosferatu – symfonii grozy” (1922) F. W. Murnaua, do którego muzykę na żywo wykona Jozef Van Wissem.  
WIĘCEJ: WWW.NOWEHORYZONTY.PL



## Wydarzenia

### 23. Letnia Akademia Filmowa

7-15 sierpnia, Zwierzyniec

Na festiwalu pojawiają się stałe punkty, w tym m.in. „Klubowy karnet”, „Król LAF”, „W polskim obiektywie”, „Łukasz Maciejewski zaprasza...” czy „Strachy na LAFy”. W cyklu „Archeologia kina” zaprezentowane zostaną 7 znakomitych tytułów opatrzonych specjalnym komentarzem. Odbędzie się przegląd mniej znanej twórczości Ingmara Bergmana, a w cyklu „Faro 1979” pokazane zostaną 16 filmów mistrza. W bloku poświęconym emigracji odbędzie się m.in. pierwszy pokaz w Polsce najnowszego filmu Erika Poppe – „Utvandrarna”. Cykl „Ukraina z bliska” to propozycja mini przeglądu o ważkich tematach kina ukraińskiego, które nie trafiło do tej pory na polskie ekrany. Wydarzeniem LAF okazać się może retrospektywa filmów reżysera i aktora Bertranda Mandico. Ten francuski eksperymentalny twórca jest w naszym kraju mało znany. Mało kto wie, że jedną z ról w jego filmie sci-fi „After Blue” zagrała Agata Buzek (jako Kate Bush). Film ten będzie można zobaczyć w ramach cyklu.

WIĘCEJ: WWW.LAF.ORG.PL ■

■ Polska Akademia Filmowa za najlepszy film 2021 roku uznała „Aidę”, koprodukcję dziewięciu krajów, z udziałem polskiej kinematografii, którą z polskiej strony nadzorowała Ewa Puszczynska. „Aida” zdobyła w sumie cztery nagrody, także za reżyserię, scenariusz (obie dla Jasmili Żbanić) oraz montaż (Jarosław Kamiński). Nagrody aktorskie otrzymała: Agata Buzek, Maciej Stuhr, Ewa Wiśniewska i Jacek Braciak. Za najlepszy dokument uznano „Film bal-konowy”, a za film europejski „Na rauszu”. Wśród docenionych w innych kategoriach znalazły się m.in. „Wszystkie nasze strachy” (odkrycie roku), „Bo we mnie jest seks” (scenografia), „Magnezja” (kostiumy, charakteryzacja), „Powrót do tamtych dni” (najlepszy aktor, muzyka), „Sonata” (dźwięk). Jerzego Skolimowskiego uhonorowano nagrodą za całokształt twórczości. Orły przyznano po raz 24.

WIĘCEJ: PNF.PL

■ Nasz współpracownik Igor Kierkosz dostał Grand Prix XXV Konkursu o Nagrodę im. Krzysztofa Mętraka – gratulujemy! Doceniono go za chirurgiczną precyzję myśli i języka, wyrazi-

stość, bezkolizyjne skoki między różnorodnymi kontekstami około- i pozafilmowymi (ale bez kozaczenia czy przelewania czary erudycji) oraz odwagę w przekraczaniu konwencjonalnych kodów prozy krytycznofilmowej, co zawsze skutkuje czytelniczym doświadczeniem najwyższej próby, a nie jakimś trudnym do rozszyfrowania mamrotem (mumblecore).

■ Nagroda im. Weroniki Migoń jest przyznawana w uznaniu pracy włożonej w rozwój filmu i wpływu doboru obsady na kształt produkcji. Tegoroczną laureatką została Paulina Albinia za casting do filmu „Piosenki o miłości” w reżyserii Tomasza Habowskiego.

■ W finale I Konkursu „Wyobraźmy sobie” Polska Gildia Producentów przyznała nagrodę im. Piotra Woźniaka-Staraka dla najlepszego producenta. Otrzymał ją Mariusz Włodarski z Lava Films za produkcję filmów „Śniegu już nigdy nie będzie”, „Sweat” i „Niepamięć”. Nagrodę Specjalną – Stypendium Scenariuszowe Fundacji Rodziny Staraków w wysokości 50 000 zł otrzymał Piotr Hadyna za treatment zatytułowany „Tajsa”.

■ Wśród laureatów Nagród ZAiKS-u znaleźli się m.in. Krystyna Janda, Marian Turski, Chris Niedenthal, Ewa Braun, Marek Safjan i Paweł Pawlikowski.

■ Po triumfie na Europejskich Nagrodach Filmowych, po gorącym przyjęciu w Wenecji, nominacji do Oscara i nagrodach Polskiej Akademii Filmowej, „Aida” Jasmili Żbanić zdobyła kolejne znaczące wyróżnienie.

Za najlepszy film 2021 roku uznała ją europejska publiczność w głosowaniu na Lux Audience Award.

■ Do końca roku na stronie nineteka.pl można za darmo oglądać film „Gadające głowy 2021” w reżyserii Jana P. Matuszyńskiego. Dokument został nakręcony na 80. rocznicę urodzin Krzysztofa Kieślowskiego. Reżyser realizował go w czasie pandemii koronawirusa, za pośrednictwem internetowych platform komunikacyjnych. Te same pytania, które Kieślowski zadał uczestnikom filmu „Gadające głowy” z 1980 roku, Matuszyński skierował do byłych współpracowników reżysera „Przypadku” i do miłośników jego twórczości.



„PAMIĘTKA: CZĘŚĆ II” (2021) REŻ. JOANNA HOGG: HONOR SWINTON BYRNE, TILDA SWINTON



„GADAJĄCE GŁOWY 2021” REŻ. JAN P. MATUSZYŃSKI: IRÈNE JACOB

■ Polski kompozytor Maciej Zieliński oraz Amerykanin Howe Gelb otrzymali nagrodę specjalną za najlepszą muzykę do filmu fabularnego na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Annecy we Francji. Nagrodzona ścieżka dźwiękowa powstała do amerykańskiego filmu „Quantum Cowboys” w reżyserii Geoffa Marsletta.

Amerykańska Akademia Filmowa ogłosiła nazwiska laureatów **honorowych Oscarów**. Na liście znaleźli się pochodząca z Martyniki reżyserka i scenarzystka Euzhan Palcy, australijski reżyser Peter Weir, amerykańska kompozytorka Diane Warren i urodzony w Kanadzie gwiazdor „Powrotu do przyszłości”, Michael J. Fox, który doceniony zostanie za działania humanitarne. Gala wręczenia nagród odbędzie się 19 listopada 2022.

Ikona francuskiego i światowego kina, **Catherine Deneuve**, otrzyma w tym roku honorowego Złotego Lwa festiwalu w Wenecji za całokształt twórczości. Wydarzenie odbędzie się w dniach 31 sierpnia – 10 września.

**David Cronenberg** otrzyma nagrodę za całokształt twórczości na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian. Tegoroczna odsłona hiszpańskiego festiwalu odbędzie się w dniach 16-24 września.

### Na polskich festiwalach

W Konkursie Polskim **62. Krakowskiego Festiwalu Filmowego** Złotego Lajkonika zdobył film „Syndrom Hamleta” Elwiry Niewiera i Piotra Rosołowskiego. W konkursie tym doceniono też m.in. „Boylesque” Bogny Kowalczyk (także nagroda publiczności), „Koniki na biegunach” Marcina Lesisza, „Martwe małżeństwo” Michała Toczka i „Figury niemożliwe i inne historie I” Marty Pa-jek. W Międzynarodowym Konkursie Filmów Dokumentalnych zwyciężyła „Katedra” Denisa Dobro-vody. Złotego Smoka w Międzynarodowym Konkursie Filmów Krótkometrażowych dostał film „Jak minął rok” Jaya Rosenblatta.

Nagrodę główną **41. Koszalińskiego Festiwalu Debiutów Filmowych** „Młodzi i Film” dostali „Inni ludzie” Aleksandry Terpińskiej. Film ten doceniono też za muzykę. Za reżyserię nagrodzono Tomasza Habowskiego za „Piosenki o miłości”, a za rolę kobiecą grającą w tym filmie piosenkarkę Justynę Świąś. Michał Sikorski za rolę w „Sonacie” zdobył nagrodę dla męskiego odkrycia w polskim kinie. Film Bartosza Blaschke doceniła też festiwalowa publiczność i jury młodzieżowe. Nagroda za scenariusz

do „Najmro. Kocha, kradnie, szanuje” trafiła do Łukasza M. Maciejewskiego i Mateusza Rakowicza. W Konkursie Pełnometrażowych Debiutów Dokumentalnych zwyciężyła „Silent Love” Marka Kozakiewicza (wywiad na str. 70). W Konkursie Krótkometrażowych Debiutów Filmowych nagrodzono animację „Dziura” Piotra Kaźmierczaka, dokument „Czas na bunt” Daniela Le Hai i fabułę „Szczerość” Adama Porębowicza.

W konkursie głównym **36. Tarnowskiej Nagrody Filmowej** wzięło udział 12 polskich filmów. Statuetkę „Maszkarona” dostała Aleksandra Terpińska za „Innych ludzi”. Nagrody Specjalne wręczono Bartoszowi Blaschke za „Sonatę” i Łukaszowi Grzegorkowi za „Moje wspaniałe życie”. Nagrodę Nadzwyczajną w postaci wyróżnienia przyznano autorce zdjęć filmowych Weronice Bilskiej za intuicję i inteligencję operatorską oraz precyzyjną narrację wizualną w filmach „Piosenki o miłości” i „Moje wspaniałe życie”. Jury Dziecięce, w którego skład weszło dwanaścioro dzieci, nagrodziło Artura Wyrzy-

kowskiego za bajkę pt. „Skafander Klingerta”. Publiczność nagrodziła film „Wesele” Wojciecha Smarzowskiego. Jerzy Stuhr otrzymał nagrodę za całokształt twórczości.

Auer zdobył **Grand Prix Komeda** za muzykę do filmu „Inni ludzie” w reżyserii Aleksandry Terpińskiej. Nagrodę Publiczności przyznano filmowi „Sonata” w reżyserii Bartosza Blaschke z muzyką Krzysztofa A. Jan-czaka, a Grand Prix Komeda za Całokształt Twórczości przypadła Henrykowi Kuźniakowi.

Festiwal **Millennium Docs Against Gravity** dołączył do grona czołowych festiwali europejskich i dostał możliwość rekomendowania filmów do Europejskich Nagród Filmowych. Do nagrody za Najlepszy Pełnometrażowy Film Dokumentalny polski festiwal zgłosił „Anioły z Sindzaru” Hanny Polak, „Lombard” Łukasza Kowalskiego i „Dom z drzazg” Simona Lerenga Wilmonta.



„STYCZEŃ” REŻ. VIESTURS KAIRIÏSS

### Międzynarodowe sukcesy polskiego kina

„Kobieta na dachu” Anny Jadowskiej i „Styczeń” Viestursa Kairiïssa, dwie polskie produkcje i koprodukcje, zostały docenione na tegorocznym Tribeca Film Festival. Dorota Pomykała za rolę w „Kobiecie na dachu” zdobyła nagrodę dla najlepszej aktorki. Nagroda za najlepszy fabularny film międzynarodowy trafiła do twórców i twórczyń polsko-litewsko-łotewskiej koprodukcji „Styczeń”. W tegorocznym programie festiwalu Tribeca znalazło się 109 pełnometrażowych filmów.



„SYNDROM HAMLETA” REŻ. ELWIRA NIEWIERA I PIOTR ROSOŁOWSKI





„AIRBORNE” REŻ. ANDRZEJ JOBCZYK

■ Film „**Po miłość / Pour l'amour**” Andrzeja Mańkowskiego z Jowitą Budnik w roli głównej (wywiad na str. 36) zdobył dwie najważniejsze nagrody na 25. Brooklyn Film Festival. Film doceniono Best Feature Narrative oraz Grand Prix – Grand Chameleon Award.

■ Pełnometrażowy debiut Piotra Złotorowicza „**Wiarołom**” dostał Wyóżnienie Honorowe Jury na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w New Jersey.

■ Polska animacja zatytułowana „**Airborne**” w reżyserii Andrzeja Jobczyka, wyprodukowana przez warszawskie studio Letko, wygrała Short Shorts Film Festival Asia. Zwycięstwo na festiwalu w Tokio akredytowanym przez amerykańską Akademię Filmową otwiera drogę do Oscara.

■ Film „**Fucking Bornholm**” Anny Kazejak znalazł się w Konkursie Głównym – Crystal Globe Competition 56. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Karlowych Warach. W konkursie głównym stratują też dwie polskie koprodukcje – debiut Tomasza Wińskiego „**Granice miłości**” i „**Słowo**” Beaty Parkanovej, a w konkursowej sekcji Proxima zostanie zaprezentowany nowy obraz Tomasza Wasilewskiego „**Głupcy**”. Festiwal odbywa się w dniach 1-9 lipca 2022.

WIĘCEJ: WWW.KVIFF.COM

■ **Zachodniopomorski Fundusz Filmowy Pomerania Film** wesprze finansowo 10 projektów filmowych, które częściowo lub w całości powstaną w województwie zachodniopomorskim. WIĘCEJ: POMERANIAFILM.PL

■ Na XIV Konkurs na Wspieranie Produkcji Filmowej w ramach **Funduszu Filmowego w Krakowie** zgłoszono 13 wniosków. Ostatecznie komisja konkursowa zaprosiła do negocjacji producentów czterech filmów. WIĘCEJ: FILM-COMMISSION.PL

■ Trwa nabór zgłoszeń do **Nagród Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej**. Kandydatury osób i instytucji, które w 2021 roku szczególnie upowszechniały kulturę filmową, przyjmowane są do 21 lipca. Laureatów i laureatki poznamy we wrześniu na 47. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. W tym roku zmienia się liczba i kategorie w Nagrodach PISF. Nagrody PISF to jedyne polskie odznaczenia, których celem jest wyróżnienie osiągnięć osób i instytucji wspierających rozwój polskiej kinematografii, promujących jej dorobek i ułatwiających dostęp do polskiej twórczości filmowej. W tym roku statuetki zostaną przyznane w kategoriach: Dystrybucja polskiego filmu, Książka o tematyce filmowej, Krytyka filmowa, Plakat filmowy, a także w trzech nowych: Animacja kultury filmowej, Innowacja lub rozwiązanie technologiczne oraz Debiut roku. WIĘCEJ: PISF.PL ■



## Pożegnania



JEAN-LOUIS TRINTIGNANT W FILMIE „KOBIETA I MĘŻCZYŻNA” (1966) REŻ. CLAUDE LELOUCH

### Fundusze, konkursy, edukacja

■ EC1 Łódź – Miasto Kultury ogłosiło wyniki **łódzkiego Funduszu Filmowego** na rok 2022. Środki konkursowe zostaną podzielone na realizację 7 filmów, które częściowo lub w całości powstaną na terenie łódzkiego i województwa łódzkiego. Wśród najlepiej ocenionych tytułów znalazły się 2 projekty animowane, 2 dokumentalne oraz 3 fabularne. WIĘCEJ: LODZFILMCOMMISSION.PL

■ W konkursie **Śląskiego Funduszu Filmowego** wsparto 8 produkcji. Celem konkursu jest finansowe wspieranie produkcji filmowej związanej z województwem śląskim tematycznie lub poprzez miejsce realizacji. WIĘCEJ: SILESIAFILM.COM

■ **Philip Baker Hall** (90), amerykański aktor. Ceniony aktor charakterystyczny. Stały współpracownik Paula Thomasa Andersona.

■ **Jean-Louis Trintignant** (91), francuski aktor, scenarzysta, reżyser filmowy i teatralny. Wystąpił w ponad 130 filmach. Grał u największych reżyserów, m.in. u Krzysztofa Kieślowskiego.

■ Zmarli także: **Julee Cruise** (65), amerykańska piosenkarka i aktorka; **Stanislav Fiser** (90), czeski aktor; **Henri Garcin** (93), belgijski aktor;

**Anna Grzeszczak-Hutek** (74), aktorka; **Livia Gyarmathy** (age 90), węgierska reżyserka; **Duncan Henderson** (72), amerykański producent; **Bo Hopkins** (84), amerykański aktor; **Ernst Jacobi** (88), niemiecki aktor; **Robert A. Katz** (79), amerykański producent; **Mary Mara** (61), amerykańska aktorka; **Massimo Morante** (69), włoski kompozytor; **Zbigniew Osiński** (76), montażysta; **Andrzej Tomecki** (90), aktor; **Adam Wolańczyk** (86), aktor; **Frank Williams** (90), brytyjski aktor; **Krzysztof Żurek** (50), lektor. ■



14

SZKLANE CYTRUSY  
MICHAŁ PIEPIÓRKA

19

ŚWIAT NA OPAK  
MAJA KORBECKA

24

KINO W UŚCISKU POLITYKI  
JAKUB MAJMUREK

## DOBRCZE ODHACZONY PLAN ADRIANA PRODEUS

**L**atем śpiewać kolędy? Walentynki spędzić na cmentarzu? Celebrować intymność w święta państwowe? Skoro na wszystko jest właściwy moment, to filmy – zwłaszcza niektóre – powinny mieć datę najlepszej przydatności do spżycia. Wtedy działają najlepiej. Czy to znaczy, że są gorsze, bo zakres ich sensów jest ograniczony, a warunki odbioru narzucone? Przecież film może być stworzony na konkretną okazję i w pełni wybrzmie tylko w danej chwili: w rocznicę wydarzenia historycznego, na randce czy podczas wakacji. Wyjęcie danego tytułu z określonych dlań okoliczności często odślania jego słabość. Ważniejszy staje się rytuał odbioru: oglądanie „Kevin a samego w domu” (1990) Chisa Columbusa w Wigilię czy horrorów w Halloween. Utaarło się tak robić, więc rynek dostosował się do oczekiwań publiczności.

# Kino okoliczn



„PAN WOŁODYJOWSKI” (1969) REŻ. JERZY HOFFMAN FOT. JAN OSSOWSKI / FINA



Rytm seansów niegdyś narzucała telewizja – teraz sami go odtwarzamy, nawiązując do dawnej tradycji albo tworząc nową.

W PRL-u w Boże Narodzenie pożądanym towarem były cytrusy – cóż, kiedy najczęściej nie znajdowano ich pod choinką. Dlatego na ekranach królowały piaski Sahary, westerny, dzungla – egzotyka dostępna na wyciągnięcie ręki. Jak pisze Michał Piepiórka: *Dobierając filmy do świątecznej ramówki, ewidentnie kierowano się zasadą „primum non nocere” – odnoszącą się w tym wypadku nie tylko do tego, by pacjentowi nie szkodzić, ale również nie zmuszać go do wyczerzonego myślenia, unikać tematów spornych i oferować pozycje czysto rozrywkowe.* Autor analizuje strategię stojącą za doбором tytułów i rekonstruuje PRL-owską wizję *christmas movie*.

Podobną tradycję w Chinach, skoncentrowaną wokół Lunarnego Nowego Roku, przybliży Maja Korbecka w eseju o *hesui-pian* – gatunku chińskich filmów noworocznych. Dlaczego są ważne właśnie wtedy? *To czas, gdy większość Chińczyków pozwala sobie na wyjście do kina bez wyrzutów sumienia o zaniebdywanie nauki lub pracy* – pisze autorka. Filmy te obrazują wartości kulturowane podczas tego święta: umacnianie więzów rodzinnych, powiększanie majątku i powrót do domu z Zachodu. Nawet tytuły tych filmów brzmią jak noworoczne wroźby.

Z innej perspektywy kino okolicznościowe opisuje Jakub Majmurek – okrągłe rocznice, fetowane hucznie jubileusze uruchomiły produkcję filmów, realizujących zamówienia polityczne. Choć wydano na to wiele milionów złotych, to czarna seria polskiego filmu historycznego trwa już niemal dekadę. A przecież film na zadany temat wcale nie musi być zły, o czym przekonuje historyczny „Pancernik Potiomkin” (1925) Siergieja Eisensteina albo, paradoksalnie, pochodząca z ostatniego dziesięciolecia „Hiszpanka” (2014) Łukasza Barczyka.

Szersze pytanie, które stoi za tym Tematem numeru to: czy kinu wolno czemuś służyć? Wpisywać się w jakieś wytyczne? Spełniać wymogi, odpowiadać na wezwanie, realizować zamówienie... Oczywiście blisko stąd do instrumentalnego traktowania filmów i zaprzęgania ich do zaspokajania popytu albo służby propagandzie. W ten sposób zaprojektowane tytuły mają albo przynieść zysk, albo wyrzucić się do śmieci. Mają stanąć na apelu i zaszalutować. Jeśli nie są posłuszne, są nieprzydatne.

Jednak na szczęście kino żyje własnym życiem. Albo sprawdzi się w danej sytuacji i publiczność będzie do niego wracać, albo stworzy inną, o której w momencie powstania nikt by nie pomyślał. Jak kultowe seanse „Rocky Horror Picture Show” (1975) Jima Sharmana, powtarzane z widownią w specjalnych kostiumach: tańczącą, skandującą dialogi, śpiewającą songi i rzucającą w ekran przedmiotami na znak aprobaty. Takiego zamówienia nie da się złożyć.

# OSCIOWE







# SZKLANE CYTRUSY

MICHAŁ PIEPIÓRKA

Łamanie się opłatkiem, ubieranie choinki, śpiewanie kolęd – zestaw bożonarodzeniowych praktyk jest niezmienny od pokoleń. Nie od dziś zalicza się do nich również rodzinne oglądanie filmów.

**D**la wielu wspólne wpatrywanie się w ekran jest tak samo ważne, jak zasiadanie przy wigilijnym stole. W niektórych domach tradycją stało się oglądanie „Kevina” (1990, reż. Chris Columbus), w innych króluje „To właśnie miłość” (2003, reż. Richard Curtis). Filmów bożonarodzeniowo-użytecznych jest dziś wiele.

Inaczej było w PRL-u, kiedy można było liczyć jedynie na dobrą wolę władarzy telewizji – by ci na te szczególne dni odmienili ramówkę i zaserwowali jakieś smakowite filmowe łakocie, rywalizujące o uwagę świętujących z makowcem i pierogami. Jaką telewizyjną strawą rozkoszowano się zatem w święta Bożego Naro-

dzenia przed 1989 rokiem? Czy wśród nadawanych pozycji znalazły się filmowe odpowiedniki cytrusów, specjalnie z okazji świąt sprowadzanych z Kuby?

## INNA, ALE OD CZEGO

Kiedy przeglądamy ramówki Telewizji Polskiej okresu PRL-u, zarówno te świąteczne, jak i z dni codziennych, w pierwszej kolejności rzuca się w oczy pewna zależność. Obecność na ekranach telewizorów filmów i odcinków seriali wcale nie była normą. Wielokrotnie się zdarzało, że tego typu pozycje nie pojawiały się ani razu w programie przez cały dzień. I to nie tylko dlatego, że nie-





„PÓŁ ŻARTEM, PÓŁ SERIO” (1959)  
REŻ. BILLY WILDER: JACK LEMMON,  
TONY CURTIS



„BRZEG RZEKI” (1957) REŻ. ALLAN DWAN: DEBRA PAGET, ANTHONY QUINN

które wieczory były zarezerwowane dla Teatru Telewizji czy popularnej „Kobry”. Bywało, że na ekranach nie było nic prócz publicystyki, sportu czy reportaży. Ale w święta było inaczej. W te dni nigdy nie brakowało pozycji filmowych i serialowych. To pierwsza i najbardziej rzucająca się w oczy cecha bożonarodzeniowej ramówki: cztery-pięć tytułów jednego dnia nadawało telewizji odświętny charakter.

Drugą było to, że w te trzy grudniowe dni odwracały się proporcje między liczbą filmów i seriali. Od połowy lat 60. to właśnie seriale stały się najbardziej pożądanymi produkcjami w telewizji. Od kiedy w 1964 roku Telewizja Polska ruszyła z własną produkcją filmów w odcinkach, serca widzów zostały całkowicie skradzione przez nowych władców wyobraźni. Na dodatek nie byli nimi już tylko importowani Święty (1962-1969) czy doktor Kildare (1961-1966), ale również swojscy kapitan Sowa (1965) czy czterech pancerni (1966-1970). Jeszcze więcej czasu antenowego oddano serialom w latach 70., które niekiedy nazywa się wręcz *dekadą seriali*. Natomiast po stanie wojennym produkcje w odcinkach ratowały deficytowe medium – zapewniały pożądaną rozrywkę, jednocześnie generując znacznie niższe koszty.

Kiedy więc na co dzień głowy widzów były zaprzątane przygodami Janosika (1973) i dramatycznymi losami niewolnicy Isaury (1976-1977, w Polsce serial emitowano w 1985 roku), to od śpiewania kolęd odciągały filmy. Seriale były kojarzone z codziennością, były strawą pożywną i smaczną, ale nieszczerólnie dobrze wyglądającą pośród świątecznych półmisków z karpem. To właśnie format pełnometrażowego filmu okazywał się propozycją bardziej odświętną, kuszącą odmianą naszym kubańskie porażance, wnosząc na świąteczny stół powiew egzotyki.

#### ZACHODNIE SMAKUJE LEPIEJ

Nie mogły to być jednak byle jakie filmy. Liczne badania zadowolona widzów za każdym razem dowodziły, że Polacy pragnęli filmów zachodnich, najlepiej produkcji amerykańskiej. Nie było to oczywiście w smak władzy, która robiła wiele, by dyskredytować tamtejsze produkcje. Ale w interesie decydentów było również ściąganie przed szklane ekrany jak najwięcej widzów, a na to przepis był jeden – podążać za ich preferencjami. Dlatego już pod koniec lat 50. TVP zakupiła spory pakiet filmów amerykańskich, angielskich i francuskich, dzięki czemu w kolejnej deka- ➤





„LASSIE WRÓĆ” (1943) REŻ. FRED M. WILCOX: RODDY MCDOWALL



„GOSPODA ŚWIĄTECZNA” (1942) REŻ. MARK SANDRICH: MARJORIE REYNOLDS, BING CROSBY, VIRGINIA DALE, FRED ASTAIRE

► dzie telewizyjny ekran stał się bramą do zachodniego świata. Mimo to wódatarze Radiokomitetu bardzo dbali o parytet. Założenie polityczne było takie, że produkcje z krajów socjalistycznych powinny zajmować co najmniej tyle samo miejsca w ramówkach, co filmy zza żelaznej kurtyny.

Zasada ta nie obowiązywała w święta. W te wyjątkowe dni szczególnie dbano o widowność i fundowano jej zwiększoną dawkę pozycji zachodnich. Szczególnie jest to widoczne w przypadku najbardziej wyeksponowanego okienka godzinowego Świąt, rozpoczynającego się po Dzienniku Telewizyjnym w Wigilię. O tej porze filmy i serie z krajów socjalistycznych były praktycznie nieobecne (taki przypadek w całej historii telewizji czasu PRL-u zdarzył się tylko raz, trafiło na niekwestionowany przebój tych lat, czyli czeskosłowacki serial „Szpital na peryferiach”, 1977-1981), bo ich miejsce zajęły produkcje importowane zza zachodniej granicy, ale również – trzeba przyznać – rodzime, które liczebnie górowały nad pozycjami ze Stanów Zjednoczonych, Francji, Włoch czy Anglii.

### PRZY STOLE, CZYLI PRZED TELEWIZOREM

Jak wyglądała typowa bożonarodzeniowa ramówka? Reguła nią rządząca była do tego stopnia zestandaryzowana, że dziś bez trudu można stworzyć symulację przykładowego programu świątecznego dnia. Z samego rana przed odbiornikami zasiadali najmłodsi. Ich potrzeby spoglądania na egzotyczne tereny amerykańskich prerii były zaspokajane takimi filmami jak „Lassie wróć” (Lassie Come Home, 1943) Freda M. Wilcoxsa czy „Winnetou” (Der Schatz im Silbersee, 1962) Haralda Reinla. Po południu przybywało propozycji dla starszej widowni, ale wciąż były to tytuły do obejrzenia w gronie rodzinnym – komedie (jak „Przygody żółtej walizeczki” Ilji Freza, 1970), filmy przygodowe („Elza z afrykańskiego buszu” Jamesa Hilla, 1966) czy adaptacje klasyki literatury („Pan Wołodyjowski” Jerzego Hoffmana, 1969).

Po 20.00, w swoistym peerelowskim *prime time’ie*, pozycji typowo rodzinnych było już mniej, choć niekiedy zdarzała się „Godzina pasowej róży” (1963) Haliny Bielińskiej czy „Paniuszka z okienka” (1964) Marii Kaniewskiej. Jednak o tej porze królowały pozycje rozrywkowe przeznaczone dla starszej widowni, choć jeszcze nie tylko dla dorosłych. Sięgano po popularne westerny (jak „Sześć karych koni / Six Black Horses” Harry’ego Kellera, 1962), chętnie pokazywano odważniejsze komedie („Seksmi-

sja” Juliusza Machulskiego, 1983), ale również filmy wojenne („Do krwi ostatniej...” Jerzego Hoffmana, 1978) czy kryminały („Na tropie” Pierre’a Gasparda-Huita, 1955). Zdarzało się, choć rzadko, że emitowano w tych godzinach odcinki seriali – musiały być to jednak pozycje szczególnie lubiane, jak „Alternatywy 4” (1983) Stanisława Barei czy „Stawka większa niż życie” (1967-1968) Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica.

Ostatnie pasmo rozpoczynało się około 22.00. Ze zrozumiałych względów tym razem młodsza widownia nie miała czego szukać przed telewizorami, za to starsi mogli skupić się na melodramatach (jak „Uwodziciel” Imre Fehéra, 1957), filmach akcji („Diamentowa gorączka / The Hot Rock” Petera Yatesa, 1972), thrillerach („Znikający punkt” Richarda C. Sarafiana, 1971), kryminałach („Francuski łącznik” Williama Friedkina, 1971) czy komediach z *pieprzykiem* („Pół żartem, pół serio” Billy’ego Wildera, 1959).

### PRIMUM NON NOCERE

Przez większą część świątecznych dni w ramówce królowały zatem pozycje przeznaczone dla całych rodzin – przynoszące lekką rozrywkę pozbawioną przemocy i obyczajowych kontrowersji. Nie mógł to być przypadek. Wygląda na to, że kierownictwo Telewizji Polskiej akceptowało rodzinny charakter Bożego Narodzenia. Starano się podtrzymać świąteczną *świecką tradycję* i odpowiadać na zapotrzebowanie widowni, która zwykła ten czas spędzać w rodzinnym gronie, również przed odbiornikiem. Dobierając filmy do świątecznej ramówki, ewidentnie kierowano się zasadą *primum non nocere* – odnoszącą się w tym wypadku nie tylko do tego, by pacjentowi nie szkodzić, ale również nie zmuszać go do wyczerpującego myślenia, unikać problemów spornych i oferować pozycje czysto rozrywkowe. Program bożonarodzeniowy odbijał preferencje widowni, która w licznych sondażach za każdym razem domagała się przede wszystkim kina gatunkowego.

Ewidentnie istniał wyraźny profil pozycji idealnie nadających się do bożonarodzeniowej ramówki. Nie jest przypadkiem, że tak wiele było filmów o charakterze przygodowym. Oprócz tego, że ten gatunek mógł być satysfakcjonujący dla wszystkich domowników, akcja należących do niego filmów zazwyczaj rozgrywa się w scenarii szczególnie chętnie eksplorowanej w tych dniach, czyli egzotycznej. Gdy za oknem sywał śnieg, telewizzowie mogli marzyć o gorącej Afryce (obecnej choćby w „Chłopcu z czarnego łądu” Briana Salta, 1958), Australii („Mali detektywi” Ralpa Smarta,





„SEKSMISJA” (1983) REŻ. JULIUSZ MACHULSKI: JANUSZ MICHAŁOWSKI  
FOT. ROMUALD PIENKOWSKI / FINA

1947), Indii („Upał i kurz / Heat and Dust” Jamesa Ivory’ego, 1983), Ameryki Środkowej i Południowej („Brzeg rzeki / The River’s Edge” Allana Dwana, 1957).

W konsekwencji w Boże Narodzenie znacznie częściej można było zobaczyć w telewizji piaski Sahary (w takich choćby filmach jak „Ali i wielbłąd” [1960] Henry’ego Geddesa, „Sahara” [1943] Zoltana Kordy, „Bitwa pod piramidami” [1958] Davita Rondeliego czy „Kleopatra” [1963] Josepha L. Mankiewicza) niż krajobraz zimowy, nie mówiąc o scenerii świątecznej – z choinką, białym obrusem i śniegiem padającym za oknem.



„SZEHEREZADA” (1963) REŻ. PIERRE GASPARD-HUIT:  
ANNA KARINA

Do tego emitowano sporo fabuł ze sztafażem historycznym (liczne filmy *piaszcz* i *spady* czy ekranizacje przygód Robin Hooda). W cenie było również wszystko to, co niesamowite – legendy („Tarzan i Amazonki / Tarzan and the Amazons” Kurta Neumanna, 1945), czyste fantazje („Przygody Dyla Sowizdrzała / Les aventures de Till L’Espiegle” Gérarda Philippe’a, 1956), baśnie („Szeherazada” Pierre’a Gasparda-Huita, 1963), historie o duchach („Strachy zamku Spessart” Kurta Hoffmanna, 1960), golemach („Cesarski piekarz” Martina Friča, 1951), wędrownkach w czasie („Wehikuł czasu” George’a Pala, 1960), obcych cywilizacjach („Najazd Daleków na Ziemię / Daleks’ Invasion Earth 2150 A. D.” Gordona Flemynga, 1966), podróżach w Kosmos („Pierwsi ludzie na Księżycu / First Men in the Moon” Nathana Jurana, 1964), wampirach („Wampiry w Hawanie / Vampiros en La Habana!” Juana Padróna, 1985) czy o rekinach-ludożercach („Szczęki” Stevena Spielberga, 1975).

## SANTA CLAUS CZY DZIADEK MRÓZ?

Równie, a może nawet bardziej ciekawe są tytuły, które w bożonarodzeniowej ramówce Telewizji Polskiej się nie znalazły. Nieobecność ta jest bowiem ze wszech miar znacząca. W Stanach Zjednoczonych wykształcił się przecież cały nurt *christmas movies*. Wydawałoby się, że powinny być one idealnym punktem świątecznego programu – zgrywałyby się tematycznie i zaspokajały głód amerykańskiego kina.

Ale ta nieobecność nie dziwi. Amerykańskie filmy – pamiętajmy – były wprowadzane niechętnie i z wielką ostrożnością. Przez selekcję nie mogły precyzyjnie się tytuły wspierające *american values* czy krytykujące socjalistyczną politykę. Natomiast *christmas movies* zdają się znajdować w samym jądrze amerykańskiej kultury. Niejednokrotnie, dzięki swojej popularności, potrafiły nawet kreować nowe mody i towarzyszące im wartości. Tak było na przykład z komercjalizacją świąt, czego symbolem stał się chętnie eksploatowany w kinie Santa Claus.

Spoglądając z tej perspektywy dziwić może raczej fakt, że w ramówce, i to dwukrotnie, pojawiła się „Gospoda świąteczna” (Holiday Inn, 1942) Marka Sandricha, czyli jeden z najpopularniejszych przebojów *christmas movies*. Jednak badacze amerykańskiego kina bożonarodzeniowego, tacy jak John Mundy czy Christopher Deacy, są zgodni, że spośród świątecznych filmów jeden wyłamywał się z dyktatu amerykańskich wartości i walczył z komercyjnym podejściem do Bożego Narodzenia. Tym filmem była właśnie „Gospoda świąteczna”. Nie ma tam miejsca ani dla Santa Clausa, ani na obypywanie się prezentami, a główni bohaterowie wybierają miłość i spokojne wiejskie życie zamiast pieniędzy i kariery.

Z powodu walki z komercjalizacją nie tylko Świąt, ale całego życia społecznego, ważne miejsce w bożonarodzeniowej ramówce miały natomiast adaptacje klasyki Charlesa Dickensa, czyli „Opowieści wigilijnej” (1843), która była pokazywana w PRL-u w dwóch wersjach – Rolanda Neame’a (1970) i Pierre’a Boutrona („Christmas Carol”, 1984). Najwyraźniej władza mogła nawet przełknąć obecne w filmach nawiązania do chrześcijaństwa i życia pozagrobowego, byleby rozprawić się, jak nawiedzające Scrooge’a duchy świąt, z ekonomicznym uciskiem biedoty i tyranią pieniądza.

A co w takim razie z filmami świątecznymi z ZSRR? Ich również nie uświadczymy się w polskiej ramówce. W Związku Radzieckim Boże Narodzenie nie było dniem wolnym od pracy, a zamiast nie-



„NIESPOTKANIE SPOKOJNY CZŁOWIEK” (1975) REŻ. STANISŁAW BAREJA: FOT. JERZY TROSCZYŃSKI / FINA MAŁGORZATA POTOCKA, RYSZARDA HANIN, JANUSZ KŁOSIŃSKI



„GODZINA PĄSOWEJ RÓŻY” (1963) REŻ. HALINA BIELIŃSKA: LUCYNA WINNICKA, ELŻBIETA CZYŻEWSKA

FOT. WEDIF

**Socjalistycznej nomenklaturze nie na rękę było podkreślanie chrześcijańskiego rodowodu Świąt. Wolano traktować je jako element kultury ludowej – z właściwymi dla niej obyczajami, rytuałami i scenerią.**

► go hucznie świętowano Nowy Rok. To wtedy realizowano niektóre rytuały kojarzone z Bożym Narodzeniem, jak obdarowywanie się prezentami, które grzecznym dzieciom przynosił Dziadek Mróz. To właśnie sceneria sylwestrowych zabaw najczęściej stanowiła tło dla tamtejszych filmów zimowych, takich jak choćby „Noc sylwestrowa” (1956) Eldara Riazanowa. Wydaje się więc, że sowiecki model *świąt zimowych* był jeszcze odleglejszy od polskiej tradycji niż zamerykanizowane *Christmas*.

### ŚWIĘTA NA LUDOWO

Jeszcze mniej zadziwiający od nieobecności amerykańskich filmów bożonarodzeniowych jest brak w ramówce filmów biblijnych, czy też, jak niekiedy się je nazywa, *sandałowych*. Socjalistycznej nomenklaturze nie na rękę było, rzecz jasna, podkreślanie chrześcijańskiego rodowodu Świąt. Bezpieczniejsze było ich traktowanie jako elementu kultury ludowej – z właściwymi dla niej obyczajami, rytuałami i scenerią. Władza traktowała Boże Narodzenie jako część tradycji, a nie celebrację żywej wiary w rodzącego się Chrystusa. Na dodatek tradycji, w którą należało wpisać bardzo konkretne wartości. Pojednanie czy rodzinność łączono z kulturą wiejską, szczególnie z przywiązaniem do ziemi. Temu miały służyć rodzime produkcje podejmujące tematykę bożonarodzeniową.

Telewizja na własne potrzeby wyprodukowała trzy takie filmy: „Niespotkanie spokojnego człowieka” (1975) Stanisława Barei, „Wesołych świąt” (1977) Jerzego Sztwiertni i „Wcześniej urodzonego” (1986) Krzysztofa Grubera. Trudno traktować jako zbieg okoliczności fakt, że są one bardzo do siebie podobne. Są komediami z mocnym zabarwieniem obyczajowym, niekiedy nawet tragicznym. Ważnym wątkiem, napędzającym akcję, jest konflikt wieś – miasto, rozstrzygany na korzyść tradycyjnej kultury ludowej.

W każdym wypadku fabuła ma miejsce w okresie świątecznym, lecz samo święto Bożego Narodzenia nie odgrywa w fabułach istotnej roli.

Tytułowy niespotkanie spokojny człowiek z filmu Barei to ojciec chłopaka zakochanego w miastowej dziewczynie. Nestor zrobi jednak wszystko, by w sercu potomka miejsce ukochanej zajęła miłość do gospodarstwa. U Sztwiertni dwóch kumpli jedzie z Bieszczadów do Warszawy z ciężarówką choinek, a przy okazji odwiedzają dawno niewidzianych znajomych. Stolica okazuje się jednak przestrzenią hipokryzji, pazerności i seksualnych perwersji, niemożliwych do zaakceptowania nawet dla prowincjonalnego podrywacza. „Wcześniej urodzony” natomiast opowiada o trzech braciach, którzy swego czasu odcięli się od wiejskich korzeni, by robić karierę w mieście.

Wszystkie trzy filmy są przesiąknięte pogardą dla materialnego sukcesu, okupionego zerwaniem więzi z rodziną, która jawi się jako najwyższa wartość.

★

Ponoć kubańskie pomarańcze importowane na Boże Narodzenie były kwaśne i niesmaczne. A i tak traktowano je jak rarytas. Podobnie było z telewizyjną ramówką, której daleko było do współczesnych standardów, gdy widzów zasypuje się hitami i nowościami. Socjalistyczna telewizja zapewniała rozrywkę na miarę własnych możliwości. Jednocześnie realizowała bardzo konkretne cele: oferowała *popkulturę metafizyczną* zamiast religijnej, zamieniała wartości chrześcijańskie w ludowe i broniła społeczeństwo zarówno przed Santa Clausem, jak i Dziadkiem Mrozem.

MICHAŁ PIEPIÓRKA





# ŚWIAT NA OPAK

MAJA KORBECKA

„36 KOMNATA SHAOLIN” (1978)  
REŻ. CHIA-LIANG LIU: CHIA-HUI LIU

**W Chinach świętowanie Nowego Roku wpłynęło na wypracowanie charakterystycznego modelu filmów przygotowywanych z myślą o seansach w gronie rodziny. Czym są *hesuipian*? I jakie mają znaczenie dla historii kina chińskojęzycznego?**

**C**zas między końcem stycznia a początkiem lutego, kiedy przypada ruchome święto Lunarnego Nowego Roku, od początków chińskiego przemysłu filmowego był najbardziej kasowym okresem w lokalnych kinach. *Hesuipian* wchodzi na ekrany kin tuż przed świętami. Ta data premiery nie jest związana tylko ze szczególną świąteczną atmosferą, ale przede wszystkim z nastawieniem na duży zysk, ponieważ okres przerw świątecznych (tzw. *Złoty sezon*) to czas, gdy większość Chińczyków pozwala sobie na wyjście do kina bez wyrzutów sumienia spowodowanych zaniedbywaniem nauki lub pracy. Poza tym bonus świąteczny dodawany do wypłaty wzmacnia nawyki konsumpcyjne społeczeństwa.

Noworoczne celebracje wpłynęły na wypracowanie charakterystycznego modelu filmów przygotowywanych z myślą o seansach w gronie rodziny. Od lat 50. w Hongkongu do współczesności kontynentalnych Chin filmy noworoczne przeszły wiele transformacji w zakresie stylu filmowego. W efekcie *hesuipian* to jeden z przykładów kina, definicja nie zależy od samych filmów tylko od całej kultury, w której są one osadzone.

Pomimo wielkiego wpływu, jaki filmy noworoczne wywarły na publiczność chińską, mało jest artykułów poświęconych temu fenomenowi. W Hongkongu, Chinach i na Tajwanie stały się one nieodłączną częścią celebracji Lunarnego Nowego Roku w kinach i na ekranach telewizorów. Może dlatego *hesuipian* jako model kina nie doczekał się wielu krytycznych opracowań, w których ta forma zostałaby wyabstrahowana z jej naturalnego środowiska, gdzie pozostaje ona oczywista, a przez to niewidzialna.

## NOWOROCZNE TRADYCJE

Filmy świąteczne pojawiły się wraz z początkami kina – i w zachodnim, i we wschodnim kręgu kulturowym. Już od nakręconej w 1910 roku „Opowieści wigilijnej” (A Christmas Carol, reż. J. Searle Dawley) obchodom świąt grudniowych towarzyszą kolejne ekranizacje klasycznej powieści Charlesa Dickensa.

Przebieg Lunarnego Nowego Roku jest podobny do świętowania Bożego Narodzenia i Nowego Roku w zachodnim kręgu kulturowym, choć zamiast sylwestrowej zabawy ze znajomymi, podczas Lunarnego Nowego Roku odbywają się spotkania w gronie

## t.n. Kino okolicznościowe: Chińskie filmy noworoczne



„BEZPIECZEŃSTWO NIEOGRANICZONE” (1981) REŻ. MICHAEL HUI: RICKY HUI



„SZALONA MISJKA” (1982) REŻ. ERIC TSANG: SYLVIA CHANG, KARL MAK



„WSZYSTKO DOBRE, CO SIĘ DOBRZE KOŃCZY” (1992) REŻ. CLIFTON KO

rodziny. To kilka dni nieustannego jedzenia i wyczekiwania na czerwone koperty (*hongbao*) – pieniądze dawane młodszemu pokoleniu na początek nowego roku. Obchodom noworocznym towarzyszy niekończący się ciąg życzeń pomyślności i szczęścia przekazywanych w rodzinie lub widoczny na kupletach (*chunlian*) zawieszonych na ścianie lub na drzwiach.

Atmosfera rytuału, powrotu do rodzinnego miasta, ogólnego ożywienia ma kilka elementów wspólnych z Sylwestrem, ponieważ Lunarny Nowy Rok to także czas karnawału, wybryków, dowcipów, ekscesów. Okres tuż przed świętami jest tradycyjnie postrzegany jako *świat na opak*. Dopiero wieczór Lunarnego Nowego Roku doprowadza do powrotu status quo i wyzerowania liczników pogoni za bogactwem, sukcesem i udanym małżeństwem.

Słowo *hesui* oznacza wizytę noworoczną, zaś *pian* to określenie filmu. Podczas obchodów Lunarnego Nowego Roku zwyczajowo odwiedza się krewnych, przekazując życzenia szczęścia, bogactwa i długowieczności na kolejny rok. W wielu filmach noworocznych można zobaczyć aktorów, którzy pod koniec filmu burzą iluzję świata przedstawionego i bezpośrednio zwracają się do widzów w kinie lub przed ekranem telewizora przekazując życzenia noworoczne i oddając ceremonialny, teatralny ukłon w stronę publiczności.

W ten sposób gwiazdy filmowe próbują stworzyć wrażenie wspólnoty między światem kina a lokalnymi i zamorskimi chińskimi odbiorcami. Tuż przed świętami noworocznymi zwyczajowo przesyła się znajomym małe upominki (kwiaty, słodczyce, owoce), dlatego filmy noworoczne to niejako prezent dla widowni od producentów, potwierdzający ich wzajemne powiązania (czytaj: wysoki wynik kasowy kolejnych produkcji w zamian za rozrywkę).

Na długo przed pojawieniem się rozpoznawalnego fenomenu *hesui* firmy produkcyjne walczyły o premierę nowych filmów na ekranach kinowych w czasie Lunarnego Nowego Roku, ponieważ gwarantowało to duże wpływy kasowe. Z tego powodu filmy świąteczne dzielą się na te, gdzie elementy celebracji nowego roku są obecne w narracji oraz te, gdzie nie ma żadnych aluzji do świąt. Oba rodzaje są *hesui*, ponieważ spełniają najważniejsze kryterium – dostarczają rozrywki rodzinnej. W Polsce za filmy świąteczne mogą być uznawane „Szklana pułapka” (1988, reż. John McTiernan) czy „To właśnie miłość” (2003, reż. Richard Curtis), a w Chinach takim filmem jest np. przebój kina kung-fu „36 komnata Shaolin” (Shao Lin san shi liu fang, 1978, reż. Chia-Liang Liu).

Początki historii rozwoju filmów noworocznych są trudne do ustalenia z powodu niedostatecznej ilości zachowanych źródeł. Badaczka kina noworocznego Fiona Yuk-wa Law z uniwersytetu w Hongkongu uważa, że *hesui* pojawiły się na chińskich ekranach już w latach 20. Pierwsze tytuły były produkowane przez filmowców w Szanghaju, ponieważ tam znajdowało się centrum rozwoju komercyjnego kina chińskiego przed 1949 rokiem i oficjalnym przejęciem władzy na Kontynencie przed partią komunistyczną.





„FABRYKA SNÓW” (1997) REŻ. FENG XIAOGANG: YOU GE, PEI LIU



W okresie maoistowskim produkcja filmowa w Chinach została podporządkowana interesom rządu, który położył nacisk na funkcję edukacyjną kina. Pod koniec lat 40. większość filmowców, artystów i intelektualistów wyemigrowała do Hongkongu, który od tej pory stał się centrum chińskiego przemysłu rozrywkowego i to tam kontynuowano produkcję *hesui pian*, tworząc świąteczne hity takie jak „Bezpieczeństwo nieograniczone” (Mo deng bao biao, 1981, reż. Michael Hui) czy „Szalona misja” (Jui gai paak dong, 1982, reż. Eric Tsang).

Dopiero pod koniec lat 90. filmem „Fabryka snów” (Jia fang yi fang, 1997) reżyser Feng Xiaogang przeszczepił model filmów noworocznych z Hongkongu z powrotem na grunt chiński, doprowadzając do zdumiewająco szybkiego rozwoju komercyjnego kina na Kontynencie.

Złota dekada filmów noworocznych jako stylu filmowego jest datowana od połowy lat 80. do 1997 roku. Produkcje z tego okresu ukształtowały młodych chińskojęzycznych odbiorców, dla których są doświadczeniem pokoleniowym. Ten wspólny punkt odniesienia ma jednocześnie wymiar globalny i lokalny – jest nieodłącznie związany z Hongkongiem, co najlepiej odzwierciedla rozszepioną chińską tożsamość, rozdartą przez zimną wojnę

na diasporę przynależną do bloku zachodniego i komunistyczne Chiny.

Po przejściu Hongkongu przez Państwo Środka lokalna produkcja filmów noworocznych powoli zamierała na rzecz renesansu *hesui pian* na kontynencie. Fiona Yuk-wa Law zauważa, że noworoczne filmy są strategicznym produktem kulturowym, mającym na celu rozwój socjalistycznej gospodarki za sprawą komercjalizacji chińskiego kina, a także konstruowanie narodowego sentymentu poprzez celebrację *chińskości*, której filmy świąteczne są przejawem, poprzez wizualną reprodukcję tradycji kulturowej i związanych z nią wartości.

Gatunek *hesui pian* stał się wzorem odnoszącego sukces kina komercyjnego. W dużej mierze przyczynił się też do szybkiego rozwoju chińskiego przemysłu filmowego i zmian praktyk konsumpcyjnych, spowodowanych reformami gospodarczymi zapoczątkowanymi w latach 80.

### HESUIPIAN JAKO STYL FILMOWY

*Hesui pian* są narracjami bardzo hermetycznymi, w większości przeznaczonymi dla widzów z chińskiego kręgu kulturowego ze względu na gry językowe, rozległe nawiązania intertekstualne i aluzje odnoszące się do życia codziennego. Buduje to wrażenie zażyłości między bohaterami a widzami, ustanawia dodatkową platformę porozumienia z publicznością, dla której aluzje dotyczące popkultury i dialektu są jak najbardziej zrozumiałe.

Hongkońskie *hesui pian* sprzed 1997 roku można porównać do sekretnego języka ustanowionego między przyjaciółmi w dzieciństwie, zaś te z kontynentalnych Chin w pierwszych dekadach XXI wieku mają przemawiać do wszystkich Chińczyków, niezależnie od lokalnych różnic językowych i kulturowych między prowincjami.

Kategoria *hesui pian* jako rozpoznawalnego stylu filmowego dotyczy tylko komedii rodzinnych, które odznaczają się powtarzalnymi motywami oraz charakterystyczną poetyką. Zazwyczaj głównymi bohaterami poszczególnych wątków są kolejni członkowie rodzeństwa – każdy o odmiennym charakterze, zmagający się z problemami osobistymi, poszukujący miłości lub skłócony z wybrankiem/ką. Z okazji świąt noworocznych córki lub synowie wracają do domu rodzinnego z zagranicy, by uczestniczyć w corocznym spotkaniu rodzinnym, podczas którego spontaniczne uczucie lub misterne swatanie doprowadza do wesel kilku par bohaterów pod koniec filmu, jak we „Wszystko dobre co się dobrze kończy” (Ga yau hei si, 1992, reż. Clifton Ko).

Drugim podstawowym motywem jest niespodziewany wpływ pieniędzy, zazwyczaj poprzez wygraną głównej nagrody na loterii. W ten sposób najważniejsze wartości propagowane w obchodach Lunarnego Nowego Roku – gromadzenie bogactwa, idea powrotu do domu, powiększanie rodziny – są potwierdzane



▶ i reprodukowane w narracji filmowej. Nagromadzenie perypetii i nieporozumień nie tylko dostarcza rozrywki widzom, ale także sprawia, że każdy z bohaterów przechodzi proces samodoskonalenia, pokonuje swoje słabości, przez co dzieli z publicznością nadzieję, że nowy rok będzie lepszy niż poprzedni.

Produkcje *hesuipian* bazują na remiksie i recyklingu, wykorzystując sceny znane z filmów, seriali telewizyjnych, klasyki międzynarodowej literatury (zwłaszcza komedii Szekspirowskich) czy nawiązując do chińskich opowieści ludowych, na których podstawie powstało wiele oper kantońskich. Intermedialność i intertekstualność ma na celu sprawienie wrażenia uniwersum – znajomej nowości. *Hesuipian* zawierają elementy opowieści powszechnie znanych chińskiej publiczności. Konserwatywność filmów noworocznych sprawia, że są one rozrywką dla całej rodziny, pomimo różnicy pokoleń.

Narracja klasycznych *hesuipian* zawiera często motywy autoteatralne, czego najlepszym przykładem są zwyczajowe sceny odrzucone wyświetlane podczas napisów końcowych. Pomyłki lub chybione sceny pozwalają publiczności na zajrzenie za kulisy filmowe, wykorzystując komizm kontrastu pomiędzy efektem końcowym a tokiem produkcji.

Gwiazdy filmowe w cameo także puszczają oko do widzów, budując wrażenie uniwersum, które burzy podział na rzeczywistość i fikcję. Autorefleksja filmowców nad procesem produkcji legendarnie chaotycznych i często nonsensownych narracji filmów świątecznych dostarcza publiczności dodatkowej wesołości i rozrywki. Brak logiki w rozwoju akcji łączy filmy świąteczne z popularnymi hongkońskimi *moleitau* – ślapstickowymi komediami absurdu.

Scenariusze *hesuipian* są naprędce pisane, szczątkowe i w gruncie rzeczy mało się liczą w procesie produkcji. Większość budżetu jest przeznaczana na gwiazdy filmowe, których zestaw podwyższa wartość całego filmu, bo z perspektywy publiczności im więcej celebrytów przekazuje życzenia noworoczne, tym więcej szczęścia i bogactwa czeka widzów. Świętowanie Nowego Roku przypomina czas kumulacji w loterii pieniężnej. Życzenia szczęścia i bogactwa są także przekazywane pod tytułami filmów, które jednocześnie są dobrowróżbnymi frazami wypowiadanyimi podczas Lunarnego Nowego Roku lub wypisanymi na noworocznych kupletach.

Tytuły te często się powtarzają lub są do siebie łudząco podobne, co wprowadza zamęt w prowadzeniu prac badawczych, ponieważ w wielu archiwalnych gazetach i artykułach niezliczona liczba filmów nosi ten sam tytuł. Ponadto amerykańskie czy europejskie produkcje, których premiera odbywała się w Hongkongu w czasie obchodów Nowego Roku, często widnieją pod zmienionymi tytułami, które znowu powtarzają dobrowróżbne frazy. I w przypadku produkcji zagranicznych, i hongkońskich tytuły filmów często nie mają żadnego związku z ich treścią.



„CZEŚĆ MAMO” (2021) REŻ. JIA LING: JIA LING, ZHANG XIAOFEI



„BITWA NA JEZIORZE CHANGJIN” (2021) REŻ. CHEN KAIGE, DANTE LAM, TSUI HARK: JING WU



„PODRÓŻ NA ZACHÓD” (2013) REŻ. STEPHEN CHOW I CHI-KIN KWOK: ZHANG WEN, SHU QI

Dzisiaj filmy noworoczne jako styl filmowy nie zajmują ważnego miejsca w box office Lunarnego Nowego Roku w Chinach, choć nadal tworzone są w małych wytwórniach filmowych na Tajwanie, w Hongkongu i Singapurze na potrzeby lokalnej widowni. Kasowy sukces „Cześć mammo” (Ni hao, Li Huanying, 2021, reż. Jia Ling) pokazuje, że w Chinach komedie rodzinne nadal cieszą się jednak dużą popularnością w czasie noworocznych celebrazji. Choć w ostatnich latach pierwszeństwo coraz częściej przejmuje kino wojenne, takie jak „Operacja Morze Czerwone” (Hong hai xing dong, 2018, reż. Dante Lam) i „Bitwa na jeziorze Changjin II” (Chang jin hu zhi shui men qiao, 2022, reż. Tsui Hark).

Zwłaszcza drugi tytuł zwraca uwagę na zmianę paradygmatu chińskich filmów noworocznych. Pierwsza część „Bitwy...” (Chang jin hu, 2021, reż. Chen Kaige, Dante Lam, Tsui Hark) trafiła na ekrany kin tuż przed jednotygodniowymi obchodami święta narodowego upamiętniającego założenie Chińskiej Republiki Ludowej 1 października 1949 i za sprawą fanowskiej promocji w mediach społecznościowych stała się najbardziej kasowym filmem w dziejach chińskiego przemysłu filmowego.

Co ciekawe, film był dyskutowany niekoniecznie jako kino wojenne, lecz jako film rodzinny. Młodzi ludzie chętnie chodzili obejrzeć „Bitwę na jeziorze Changjin” razem z rodzicami. Oglądając heroiczne czyny swoich dziadków czuli dla nich podziw i dumę, iden-



**Hesui pian** są narracjami bardzo hermetycznymi, przeznaczonymi w większości dla widzów z chińskiego kręgu kulturowego ze względu na gry językowe i rozległe nawiązania intertekstualne.



„SZALONY OBCY” (2019) REŻ. NING HAO; BO HUANG, TENG SHEN

tyfikowali się z nimi jako bohaterami filmowymi, ale również nadal żyjącymi chińskimi weteranami wojny koreańskiej (1950-1953).

Kluczem do sukcesu okazały się media społecznościowe, które skonsolidowały sentyment wokół filmu. Młodzi internauci, zainspirowani materiałem opublikowanym przez dziewczynę z prowincji Yunnan, zaczęli ją naśladować i dzielić się nagraniami, w których odtwarzają ikoniczną scenę z „Bitwy na jeziorze Changjin” i jedzą zamrożone ziemniaki, by pokazać podziw dla żołnierzy i solidarność w celebracji 70-lecia chińskiego udziału w wojnie koreańskiej.

#### KONIEC FENOMENU TRANSNARODOWEGO?

W złotym okresie filmów świątecznych w latach 80. i 90. jednoczyły one widzów w Chinach, Hongkongu, na Tajwanie i pozostałych obszarach chińskojęzycznych. Transnarodowy potencjał *hesui pian* obecnie niemal zanikł. W wyniku wydarzeń politycznych ostatnich dwóch dekad – rządy prezydenta Xi Jinpinga, wojna handlowa Chin ze Stanami Zjednoczonymi, protesty w Hongkongu w 2014 i 2019-2020, Rewolucja Słoneczników na Tajwanie – podziały między terytoriami ówczesnie dążącymi do porozumienia i współpracy stały się niemożliwe do przewyżczenia.

Jak pokazuje przykład „Bitwy na jeziorze Changjin”, filmy świąteczne są bardzo różnorodne. Elementy stylu filmowego *hesui pian*

powracają w ostatnim czasie zwłaszcza w fantastycznych filmach przygodowych jak „Podróż na Zachód” (Xi you: Xiang mo pian, 2013, reż. Stephen Chow i Chi-Kin Kwok) czy „Szalony obcy” (Feng kuang de wai xing ren, 2019, reż. Ning Hao).

Wybuch pandemii Covid-19 w zaskakujący sposób potwierdził, że przemiany *hesui pian* odzwierciedlają trajektorie kina narodowego w Chinach. Gdy 23 stycznia 2020 rząd chiński ogłosił kwarantannę w Wuhan i zamknięcie kin na okres rozpoczynających się za dwa dni świąt, cały chiński przemysł filmowy przeżył największy wstrząs od czasów rewolucji kulturalnej. Filmowcy i kiniarze przyjęli różnorodne strategie przetrwania, które wyznaczyły sposoby postępowania wkrótce przyjęte przez wiele krajów na świecie.

Filmy noworoczne były, są i będą barometrem rozwoju chińskiego przemysłu filmowego. Jako model kina i fenomen kulturowy, *hesui pian* są kluczem do zrozumienia upodobań chińskiej widowni, a co za tym idzie do uzyskania dostępu do największego rynku filmowego na świecie.

MAJA KORBECKA

*Autorka jest tłumaczką i badaczką filmową specjalizującą się w kinematografiach Azji Potudniowo-Wschodniej.*





# KINO W UŚCISKU POL

JAKUB MAJMUREK

„MARSYLANKA” (1938) REŻ. JEAN RENOIR

**Czy dobre kino musi powstawać wyłącznie w kontrze, przeciw społecznym i politycznym oczekiwaniom? Czy kino kręcone na temat zadany społecznie i politycznie musi być złe?**

Ostatnia dekada obfitowała w serię okrągłych rocznic historycznych. Obchodziliśmy stulecie odzyskania niepodległości, przyznania kobietom praw wyborczych, bitwy warszawskiej 1920 roku, konstytucji marcowej. Także obecna konstytucja skończyła właśnie 25 lat. Niektórym z tych rocznic próbowało towarzyszyć polskie kino, które – zwłaszcza po przejęciu władzy przez koalicję Zjednoczonej Prawicy w 2015 roku – znalazło się pod wyraźną presją społeczną i polityczną, by podejmować tematy historyczne, uważane przez obecną władzę za ważne, i przedstawiać polską historię według preferencji rządzących.

W efekcie otrzymaliśmy całą serię filmów głównie historycznych mniej lub bardziej wprost realizujących zamówienie polityczne, niekoniecznie w kontekście rocznicowym. Mieliśmy więc np. film poświęcony Dywizjonowi 303 i jego roli w bitwie o Anglię w 1940 roku („Dywizjon 303. Historia prawdziwa”, 2018, reż. Denis Delić) – jego premiera nieszcześnie zbiegła się z premierą lepszego, brytyjskiego filmu, dokładnie na ten sam temat („303. Bitwa o Anglię”, 2018, reż. David Blair); wyprodukowane przez TVP filmy pokazujące historie Polaków ratujących Żydów w czasie II wojny światowej („Cudak”, 2021, reż. Anna Kazejak; „Ciotka Hitlera”, 2021, reż. Michał Rogalski) czy „Smoleńsk” (2016, reż. An-

toni Krauze) – próbujący przekonać widzów, że katastrofa prezydenckiego samolotu z 10 kwietnia 2010 była sprokurowaną przez Rosjan zamachem, wymierzonym w Lecha Kaczyńskiego.

## HISTORIA ZDZIECINIAŁA

Zaden z tych tytułów nie okazał się gigantycznym sukcesem frekwencyjnym, żaden też nie przekonał do siebie krytyków, nawet tych artykułujących wcześniej żądania kina podejmującego zadania specyficznie zdefiniowanej polityki historycznej. Właściwie pierwszą reakcją, jaka się nasuwa, gdy patrzy się na korpus tych filmów, jest okrzyk: *Czy kino na zamówienie polityczne musi być aż tak złe?*

Kolejne tytuły wydają się potwierdzać: chyba musi. Czarna seria polskiego filmu historycznego zaczyna się jeszcze przed polityczną zmianą z 2015 roku, od „1920 Bitwy warszawskiej” (2011) Jerzego Hoffmana. Film nakręcony na 90. rocznicę tytułowej bitwy, choć powstawał w zupełnie innym klimacie politycznym, zapowiadał przyszłe filmowe katastrofy w rodzaju „Legionów” (2019) Dariusza Gajewskiego.

Film twórcy „Potopu” (1974), zrealizowany według scenariusza napisanego wspólnie z Jarosławem Sokołem, zawiera kilka wąt-





ITYKI

„HISZPANKA” (2015) REŻ. ŁUKASZ BARCZYK: PATRYCJA ZIÓTKOWSKA, JAKUB GIERSZAŁ

ków, które mogłyby stanowić punkt wyjścia do ciekawej narracji o wojnie 1920 roku. Na czele z tym, pokazującym objęcie stanowiska premiera przez Wincentego Witosa, pierwszego w historii Polski ludowego premiera, przywódcę polskich chłopów, których udział w wojnie i odporność na radziecką propagandę okazują się kluczowe dla zwycięstwa. Wszystko to jednak zostaje przerobione w „1920 Bitwie warszawskiej” w niestrawną mieszankę wodewilu, grubo ciosanego kabaretu i skrajnie naiwnego kina patriotycznego. Gdyby ktoś chciał nakręcić złośliwą parodię najgorszych schematów przedwojennego kina polskiego spod znaku *ułana i dziewczyny*, mógłby dosłownie zacytować wiele scen z filmu Hoffmana.

Wizja historii obecna w „1920 Bitwie warszawskiej” jest wizją głęboko zdzieciniałą, co staje się standardem kina historycznego powstającego na zamówienie w Polsce ostatniej dekady. Historia – z całym jej bogactwem, realnymi konfliktami i sprzecznościami – zostaje tu zredukowana do scenek rodem ze szkolnej akademii, mających pobudzać patriotyczne uczucia młodych widzów. Kino historyczne ostatnich siedmiu lat coraz częściej szuka takich obrazów, jednocześnie próbując bronić wizerunku *Polski przed pedagogiką wstydu*, niesprawiedliwie eksponującą i wyolbrzymiającą mroczne karty z polskiej historii. Konieczność aktywnego przeciwstawienia się temu ostatniemu zjawisku rządząca dziś partia wprost zadeklarowała w swoim programie z 2014 roku, gdzie jako negatywny przykład kina szkodzącego wizerunkowi i interesom Polski wymieniła „Pokłosie” (2012) Władysława Pasikowskiego.

Oczywiście PiS nie ponosi winy za każdy zły film historyczny powstały po 2015 roku. Jednak pewien ogólny klimat *backlashu* przeciw krytycznemu sposobowi mówienia o historii narodowej, zamówienie, jeśli nie wprost polityczne, to społeczne na *wielkie*

*patriotyczne widowisko*, mające podnosić Polaków na duchu, tworzą atmosferę sprzyjającą powstawaniu bardzo niedobrych filmów historycznych.

Widać to doskonale, gdy porównamy dwa filmy o Dywizjonie 303: brytyjski „303. Bitwa o Anglię” i polski „Dywizjon 303. Historia prawdziwa”. Polska produkcja wygląda co prawda lepiej niż bardzo telewizyjny, niespecjalnie nadający się na wielki ekran film z Wielkiej Brytanii. Jej problemem jest jednak brak choćby jednego pełnowymiarowego bohatera, którego bylibyśmy w stanie pamiętać miesiąc po seansie. Historia przedstawiana jest tam konsekwentnie, jakby twórcy adresowali film do uczniów szkół podstawowych: II wojna światowa zredukowana zostaje do serii pocztówek ku pokrzepieniu serc. Na tym tle nie najlepszy przecież brytyjski film wyróżnia się świetnie zarysowaną, także dzięki roli Iwana Rheona, postacią Jana Zumbacha, i traktowaniem widza jak osoby dorosłej, z którą na poważnie można porozmawiać o tragizmie i paradoksach historii.

Za najbardziej nieudane dzieło z tego zbioru trzeba jednak uznać „Legiony” Dariusza Gajewskiego. Film miał być superprodukcją, przedstawiając *hollywoodzką* opowieść o Polsce odradzającej się w 1918 roku. Budżet wyniósł 28 milionów złotych, złożył się na niego szereg instytucji publicznych: PISF, FINA oraz Ministerstwo Kultury. Efekt okazał się totalnym rozczarowaniem. Na ekranie nie widać wielkiego budżetu. Jako współczesne filmowe widowisko „Legiony” wyglądają po prostu biednie. Co jednak gorsze, nie jest to naprawdę film historyczny – tzn. taki, który może pogłębić nasze rozumienie historii, przedstawić ją jako problem ważny dla współczesnego widza. Zamiast tego otrzymujemy nieudane połączenie filmu przygodowego, *bildungsromanu* i melodramatu, ubrane w średnio starannie przygotowany historyczny kostium. ▶





„LEGIONY” (2019) REŻ. DARIUSZ GAJEWSKI;  
WIKTORIA WOLAŃSKA, BARTOSZ GELNER



„DYWIZJON 303. HISTORIA PRAWDZIWA” (2018) REŻ. DENIS DELIĆ

**Nie ma jednej pamięci historycznej. W demokracjach pamięć jest polem ścierania się różnych narracji: heroicznych i komicznych, uwznioślających i demaskujących, budujących mity i poddających je wiwisekcji.**



„SMOLEŃSK” (2016) REŻ. ANTONI KRAUZE; MACIEJ PÓLTORAK,  
BEATA FIDO (W ŚRODKU)

## ► NIE MUSI BYĆ TAK ŻŁE

Czy z tego wszystkiego płynie wniosek, że dobrego filmu na zamówienie polityczne nakręcić się nie da? Że dobre kino musi powstawać w kontrze, przeciw społecznym i politycznym oczekiwaniom? Że kino kręcone na temat zadany społecznie i politycznie musi być złe?

Są przykłady pokazujące, że niekoniecznie. W całym zbiorze polskiego kina historyczno-rocznicowego z ostatniej dekady pozytywnie wyróżnia się choćby „Hiszpanka” (2015) Łukasza Barczyka, film powstały z okazji setnej rocznicy powstania wielkopolskiego, które na przełomie lat 1918 i 1919 wyzwoliło dawną prowincję poznańską zaboru pruskiego spod niemieckiego panowania i przywróciło rdzeń Wielkopolski pod władzę odradzającej się Polski. Barczyk dokonał niezwykłego gestu: przyjął publiczne zamówienie, nakręcił film z rekordowym budżetem i użył całej tej masy do tego, by na ekranie przedstawić niezwykle osobistą, idiosynkratyczną wizję, nie oglądając się na uprzedzenia i oczekiwania polityków czy publiczności. „Hiszpanka” nie jest bowiem filmową rekonstrukcją patriotyczną, ale szaloną jazdą wyobraźni. Robi z okresem odzyskania przez Polskę niepodległości to, co steampunk z epoką wiktoriańską. Zamiast kręconych jak teatr telewizji scen z wygłaszającymi monologami historycznymi postaciami, mamy fantastyczną intrygę niczym z groszowej powieści z epoki, przywołującą klimaty fantastyczno-sensacyjnego kina Republiki Weimarskiej, w typie serii Fritza Langa o doktorze Mabuse (1922, 1933, 1960). Niestety, frekwencyjna porażka filmu i sprzeczne, raczej dalekie od zachwyty opinie krytyki i środowiska filmowego, czynią z „Hiszpanki” przypadek jednorazowy, który prędko się nie powtórzy.

Historia zna jednak więcej przykładów filmów, które powstają często w żelaznym uścisku państwowego mecenatu i zamówienia politycznego, zapisały się jako kamienie milowe historii kina. Można tu wymienić choćby radzieckie filmy powstające po rewolucji październikowej, zwłaszcza takie obrazy Siergieja Eisensteina jak „Pancernik Potiomkin” (1925) i „Październik” (1927, współreż. Grigorij Aleksandrow). Oba powstały jako produkcje rocznicowe: pierwszy miał uświetnić dwudziestą rocznicę rewolucji 1905 roku, drugi dziesiątą rewolucji październikowej. Choć filmy ściśle realizują ideologiczną linię obowiązującą w państwie radzieckim tego okresu, to nie da się ich sprowadzić wyłącznie do funkcji propagandowej. Oba odważnie eksperymentują z nowym wówczas medium filmowym, badają i poszerzają granice języka kina sprzed przetomu dźwiękowego. Charakter radykalnego eksperymentu artystycznego ma zwłaszcza „Październik”, w którym Eisenstein testuje swoje teorie dotyczące tworzenia znaczenia w filmie, statusu obrazu filmowego jako znaku i montażu. Stąd w filmie zaskakujące i dla wielu widzów niezrozumiałe przejścia montażowe. Scena przedstawiająca Aleksandra Kiereńskiego (najważniejszego rosyjskiego polityka między upadkiem cara a przejściem władzy przez bolszewików) w otoczeniu swoich stronników montowana była z ukazanymi w zbliżeniu ujęciami mechanicznego złotego pawia – sens miał powstać ze złożenia tych dwóch obrazów, nałożenia się w umyśle widzów zawartych w nich treści. W innej scenie Eisenstein montuje nagranie prawosławnego nabożeństwa z obrazami masek i wizerunków bóstw związanych z tradycjami duchowymi, które przeciętnemu widzowi radzieckiemu z lat 20. musiały wydawać się prymitywne, a przynajmniej egzotyczne – co miało sprowadzić ideę boga do obrazu bałwana.

## NIE BAĆ SIĘ POLITYKI

Oczywiście przestrzeń dla podobnych eksperymentów w kinie radzieckim szybko się skończyła, a i w latach 20. nie było ono oazą wolności artystycznej – nie mógłby powstać w nim żaden film, który na wydarczenie 1905 czy 1917 roku – ani na jakiegokolwiek inne – patrzyłby inaczej niż rządzący krajem bolszewicy.

Sięgając po bliższe nam realia ustrojowe jako przykład udanego dzieła na zamówienie polityczne można wymienić choćby „Marsyliankę” (La Marseillaise, 1938) Jeana Renoira. To fresk przedstawiający udział Marsylii i jej mieszkańców w pierwszych latach re-





„CZŁOWIEK Z ŻELAZA” (1981) REŻ. ANDRZEJ WAJDA: LECH WAŁĘSA, JERZY RADZIWIŁOWICZ

wolucji francuskiej – od 1789 do 1792 roku, gdy lud szturmuje pałac Tuileries, dokonuje aresztowania monarszej pary, zmienia Francję w republikę, a następnie wystawia armię zdolną pobić wojska Prus pod Valmy.

Film Renoira dedykowany był Frontowi Ludowemu, lewicowej koalicji socjalistów, komunistów i radykalnych republikanów, która zdobyła władzę we Francji w 1936 roku. Historia sprzed prawie 150 lat miała służyć jako zwierciadło, w którym przegląda się współczesna rewolucja i zmiany, jakie próbowaly we Francji przeprowadzić lewicowe rządy. Produkcja finansowana była za pomocą sprzedaży specjalnych *cegiełek*, prowadzonej przez Powszechną Konfederację Pracy (CGT) – dużą centralę związkową związaną z partią komunistyczną. „Marsyliankę” można więc odczytać jako kino powstałe na zamówienie bloku politycznego przekształcającego Francję, chcącego na ekranie zobaczyć wizję francuskiej przeszłości, w której mógłby rozpoznać własne rozterki, dylematy, obawy i nadzieje.

Sprzedaż *cegiełek* służyła także jako narzędzie zbierania środków na realizację „Smoleńska” – choć tu z efektem artystycznym o wiele gorszym. Film o zamachu smoleńskim przypomina przy tym bardziej niż jakiegokolwiek dzieło Renoira dwa filmy Andrzeja Wajdy: „Człowieka z marmuru” (1976) i „Człowieka z żelaza” (1981). Stojąca w centrum narracji bohaterka, dziennikarka stacji TVM Nina, łączy w sobie cechy Agnieszki z pierwszego filmu i redaktora Winkla z drugiego. Tak jak Winkel Nina służy medium zakłamującemu rzeczywistość, aktywnie tworzącemu kłamstwo, mające zasłonić *prawdę o Smoleńsku*. Jednak pod wpływem kontaktu z wyrażającym rzeczywistą wolę i substancję narodu ruchem „Solidarnych 2010” – współczesną „Solidarnością” – dziennikarka przeżywa moralną przemianę i upodabnia się do Agnieszki z „Człowieka z marmuru”, dążącej do prawdy wbrew całemu zakłamaniu, cynizmowi i bezideowości gierkowskiej Polski.

Impulsem dla powstania „Człowieka z żelaza” miała być wizyta Wajdy w Stocznii im. Lenina w Gdańsku w trakcie strajku w sierpniu 1980 roku, gdy jeden z robotników miał mu powiedzieć, że teraz, po „Człowieku z marmuru”, pora nakręcić „Człowieka z żelaza” – o tym, co stało się na Wybrzeżu. Film z pewnością powstał na zamówienie społeczne – nawet jeśli formalnie niespisane – ruchu skupionego w „Solidarności”. Często bywa on krytykowany za swoją plakatowość, rysowanie obrazu Polski początkiem lat 80. zbyt grubą kreską, zbyt łatwe ustawianie sobie stawek. Przy wszystkich tych wadach pozostaje on jednak niezwykłym, robionym w *biegu* (między wydarzeniami sierpniowymi a premierą filmu w Cannes minęło zaledwie osiem miesięcy) zapisem nastrojów swoich czasów, zdolnym oddać je dzięki rewelacyjnemu połączeniu inscenizowanych scen z autentycznymi filmowymi dokumentami z epoki.

Jaki z tego wszystkiego wniosek? Że kina na polityczne czy nawet rocznicowe zamówienie niekoniecznie trzeba się obawiać. Naprawdę nie zawsze muszą wyjść z tego „Legiony” lub „Smoleńsk”. Jednocześnie warto dbać, by w składaniu kinu zamówień panował zdrowy pluralizm. Nie ma bowiem jednej pamięci historycznej. W dobrze urządzonych demokracjach pamięć jest zawsze polem ścierania się różnych narracji: heroicznych i komicznych, uwznioślających i demaskujących, budujących mity i poddających je brutalnej wiwisekcji. Kino powinno odbijać ten spór, trzeba go bronić przed próbami przejęcia przez wyłącznie jedną wizję historyczną. Zagrożeniem jest monopol politycznego zamówienia, nie ono samo.

JAKUB MAJMUREK

*Autor jest krytykiem filmowym i publicystą związanym ze środowiskiem „Krytyki Politycznej”.*



**28** ŚRODEK CIĘŻKOŚCI  
SPEKTAKLU  
DEBATA: KATARZYNA  
KLIMKIEWICZ,  
MAGNUS VON HORN,  
ADRIANA PRODEUS

**32** LOGIKA I EKSPRESJA  
ARTYSTYCZNA  
MAGDA MIŚKA-  
-JACKOWSKA

**36** OD MARAZMU DO  
ROZKWITU  
Z JOWITĄ BUDNIK  
ROZMOWIA BARTOSZ  
MARZEC

**40** PEELING KINA GROZY  
PIOTR DOBRY

**44** GDZIEŚ W GŁĘBI  
NATALIA GRUENPETER



„SWEAT” (2020) REŻ. MAGNUS VON HORN: MAGDALENA KOLEŚNIK, LECH ŁOTOCKI

## ŚRODEK CIĘŻKOŚCI SPEKTAKLU

GOŚCIE: KATARZYNA KLIMKIEWICZ, MAGNUS VON HORN  
PROWADZĄCA: ADRIANA PRODEUS

Na festiwalu Młodzi i Film w Koszalinie miesięcznik „Kino” prezentuje cykl debat pozwalających na refleksję szerszą niż aktualne wydarzenia. Zasada spotkań jest taka, że przytłapujemy twórców w danym momencie ich drogi i sprawdzamy, na jakim etapie jest ich myślenie i odczuwanie kina.

**A.P.:** Wasze ostatnie filmy – „Bo we mnie jest seks” i „Sweat” – łączy kwestia jak właściwie być człowiekiem, kiedy wszystko robimy źle, gdy wciąż jesteśmy niewystarczający, nie spełniamy społecznych oczekiwań. Bohaterki waszych filmów próbują oprzeć się ze-

wewnętrznej presji, żyć na własnych zasadach. W jakim stopniu to pytanie: jak być człowiekiem w świecie – czy to jest świat PRL, czy współczesność, świat telewizji i sceny, czy świat wirtualny – jest dla was istotne?

### JAK BYĆ CZŁOWIEKIEM

**K.K.:** Rozmawialiśmy tu przed chwilą, jak próbujemy zapanować nad różnymi sferami swojego życia i wpadamy ze skrajności w skrajność. Czuję się na huśtawce, trwa we mnie wewnętrzna walka karnawału z po-





**Katarzyna Klimkiewicz** – scenarzystka i reżyserka, absolwentka Wydziału Reżyserii w Szkole Filmowej w Łodzi. Za krótki metraż „Hanoi – Warszawa” (2010) otrzymała liczne nagrody, w tym Europejską Nagrodę Filmową. Za debiut pełnometrażowy „Flying Blind” (2012) otrzymała Złoty Jantar i nagrodę za reżyserię na festiwalu Młodzi i Film w Koszalinie. Drugi film Klimkiewicz to muzyczna biografia Kaliny Jędrusik „Bo we mnie jest seks” (2021)

**Magnus von Horn** – scenarzysta i reżyser, ukończył Wydział Reżyserii w Szkole Filmowej w Łodzi, gdzie jest obecnie wykładowcą. Autor nagradzanych etiud „Echo” (2009) i „Bez śniegu” (2011). Za oba filmy fabularne „Intruz” (2015) i „Sweat” (2020) zdobył nagrodę za reżyserię na festiwalu w Gdyni, oba też miały światową premierę na festiwalu w Cannes.

#### SETTING

**A.P.:** Skoro ustaliliśmy, że pytanie stale powraca, skupmy się na okolicznościach, w jakich jest zadawane. Jak wybieracie swój setting? Niewiele wiemy o pracownicy fabryki w Danii na początku XX wieku, więcej wiedzieliśmy o Kalinie Jędrusik, ale gdy wszyscy wszystko wiedzą, robienie filmu bywa jeszcze trudniejsze. Jakie kryteria rządzą tym, że decydujesz Kasiu, żeby „Zaslepiona” odbywała się w środowisku korporacji aeronautycznej, a głównym wątkiem była miłość konstruktorki do mężczyzny, który jest być może islamskim terrorystą? A ty Magnus, dlaczego wybierasz w „Intruzie” chłopaka, który wraca z poprawczaka do społeczności, z której się wywodzi, a ona nie chce mu wybaczyć, przyjąć z powrotem? Co decyduje o okolicznościach, w jakich to pytanie będzie zadawać? Jak wybieracie dany zestaw współczesnych?

**M.vH.:** Jeśli myślę o czymś dłużej niż tydzień, ciągle do czegoś wracam, to we mnie z jakiegoś powodu zostaje. Obserwuję siebie, jak śledzę motywowatorki fitnessu na Instagramie czy Snapchacie, zaczynam analizować, dlaczego to robię. Albo czytam nocami akta zbrodniarzy nastolatków, kilkaset stron o szczegółach morderstw. Tkwią w tym jakieś głębsze emocje. Teraz piszę film inspirowany historią seryjnej morderczyni w Danii, która robiła okropne rzeczy, wertuję dzienniki z I wojny światowej i z jakiegoś powodu nie jestem w stanie przestać. Ale są też sytuacje, gdy przestają. Wybór dokonuje się organicznie. Muszę czuć, że jestem w stanie 5 lat zostać w projekcie, bo ciągle będę coś tam znajdował. Gdy będę leżeć bezsenne w nocy myśląc, że wszystko idzie nie tak, albo nikt

nie rozumie, o co mi chodzi, to znajdę to miejsce w sobie, coś, co daje mi siłę.

**K.K.:** Pewnie też tak masz [do M.vH.], że pytasz siebie czasem, co właściwie o tym wiem, po co to robię. Zwątpienie, chaos trwa długo i nagle w pewnym momencie wszystko zaczyna funkcjonować. Dużo historii jakoś się do mnie dobiega. Działa jakaś nieprzepracowana sprawa, niepokój, który zmusza mnie, by coś rozwijać. Z Alison Sterling, producentką „Zaslepionej” i reżyserką castingu, długo szukałyśmy pomysłu na nowy film. Wyszła historia z polityką w tle o weteranach wojennych, kontraktowych ochroniarzach w strefach konfliktu. Akcja się dzieje, gdy odcięli się od przeszłości, ale ona cały czas im o sobie przypomina. Logline projektu brzmi: *wojna nigdy się nie kończy*. Zaczęłyśmy rozwijać go parę lat temu, gdy wydawało się, że wojna jest odległa. A teraz pierwotny bohater jest w Ukrainie z tajną misją.

Przeglądaliśmy dziś nagrania aktorów rozważając, kto mógłby zagrać w naszym filmie. Olsniło mnie, że szukamy człowieka, który jako dziecko był nieśmiały, poczucie humoru stało się jego zbroją. Taki ktoś w najgorszym momencie zawsze będzie chciał rozbać innych. Gdy na to wpadłam, wszystko stało się jasne. Dopiero w rozmowie można to wyśłowić.

Ważne jest dla mnie, żeby historia rezonowała. Podobno Charlie Chaplin opowiadał swój pomysł różnym osobom i patrzył jak reagują, po czym pisał gotowy scenariusz i kręcił film. We mnie też jest ta potrzeba, nie tyle, żeby tłumaczyć coś innym, ale sobie. Porządkując myśli staram się zrozumieć. Film to zbiorowe doświadczenie, więc jeśli widzę, że historia przemawia do producentki czy ope-

stem. Z jednej strony chcę być wolna, ale czuję, że wolność może zaszkodzić, więc próbuję się pohamować. A jak się hamuje, to czuję się źle i to nie to, czego chcę. Jak być człowiekiem – to pytanie o środek ciężkości. W filmie Kalina Jędrusik jest przefiltrowana przez moją wrażliwość i rozchwiana między tym, jak odczuwa siebie, a jak jest postrzegana. Trzeba szukać między jednym a drugim ekstremum.

**M.vH.:** Pytanie, jak być człowiekiem, wraca we wszystkim, cokolwiek napiszę, jakkolwiek film zrobię. Jak być właściwym albo jak być w ogóle – ta perspektywa tworzy rodzaj kina, jaki mnie interesuje. To rodzaj dialogu z sobą samym, który w pewnym momencie przekłada się na postać. Akcję prowadzi jej konflikt wewnętrzny. To, że zawsze wracam do pytania, jak być człowiekiem, daje mi oparcie. Nieważne, o czym robię film, i tak tam skończę. Dlatego mogę wziąć dowolny materiał, wszystkie drogi prowadzą do kwestii, jak żyć w zgodzie ze sobą. Aktualnie piszę scenariusz o biednej pracownicy fabryki w Danii po I wojnie światowej i okazuje się, że ta historia mówi o tym samym, co „Sweat”, „Intruz” i wcześniejsze filmy krótkometrażowe. Nie znam odpowiedzi jak być człowiekiem. Film to kontemplacja na ten temat. Oddaje walkę, jaką wszyscy w sobie tocymy.





FOT. BARTOSZ MIROZOWSKI

„BO WE MNIE JEST SEKS” (2021) REŻ. KATARZYNA KLIMKIEWICZ;  
MARIA DĘBSKA

► ratora, zaczyna się wspólnota. Temat zaczyna zataczać kręgi i każdy z nas coś do niego wnosi. Pomysł rozlewa się, zacieśnia, przechodzi różne fazy. Grupa pracująca nad nim się powiększa, i dzięki niej czuję, że dam sobie radę, nie muszę sama tego dźwigać.

## POSTACIE

**A.P.:** Czy są momenty, gdy te stworzone przez was postaci wciąż w was tkwią?

Na przykład myślicie: *dobrze, to jest moment, kiedy Sylwia Zając powie mi, co powinienem zrobić*, albo: *teraz moja wewnętrzna Kalina przejmuję stery*.

**K.K.:** Jeszcze za mało mam w sobie Kaliny, żeby to naprawdę pokazać. To niewyczerpany temat, który bym nazwała bezwstydnością. Mam w sobie zbyt wiele wstydu przed pokazaniem tego, co naprawdę myślę, co mi się podoba. Najbardziej w Kalinie mnie fascynowało, że nie liczyła się z gustami innych. Nauczyłam się od niej lubić ludzi, a zwłaszcza mężczyzn. Bezwstydnosc jest dla mnie stanem niewinności i Kalina dodaje mi odwagi, by szukać w sobie braku zahamowań.

**A.P.:** Niedawny film Pixara „To nie wypan-da” mówi o pandzie czerwonej, która jest właśnie taką Kaliną Jędrusik. O zaprzyjaźnieniu się ze swoją bezwstydnością, czyli pandą, która robi, co chce – bywa drapieżna, słodka, pożądliva, głupia i ma wszystko gdzieś. Te topoty są obecne w kulturze, bo wszyscy ich potrzebujemy. Dzięki temu, że traktujecie siebie samych jako laboratorium eksperymentów, szczerze się otwieracie, tworzy się bezpośredni kanał komunikacji z widzami.

**M.vH.:** Trzeba być szczerym ze sobą, a biją się w nas różne głosy. Pisanie to jest długi proces, który musi trwać. Gdy czuję, że postać sama zaczyna mówić, to zaszedłem daleko, bo przez długi czas to ja mówię, nie ona. Moja praca jako scenarzysty polega na tym, żebym

stopniowo zamilkł, a postać zyskała życie jak monstrum Frankensteina. Wtedy zapraszam ekipę, aktorkę w przypadku „Sweatu”, żeby postać spotkała się z nią, żeby stworzyły jakąś więź, a w końcu aktorka się nią stała. Chodzi o to, żeby widzowie spotkali się w kinie z tym głosem, który się pojawił podczas pisania. To ideał, rzadko udaje się go osiągnąć.

## AKTORKI

**A.P.:** Pochylimy się na moment nad wyborem wykonawczyń, bo trudno sobie wyobrazić, że te role mogłyby być lepiej zagrane niż w przypadku dwóch wspaniałych aktorek: Magda Kolesnik i Maria Dębska idą łeb w łeb w sezonie festiwalowym. Nie wiem, czy w kwestii nagród to dla nich dobrze, obie są świetne. Co sprawiło, że właśnie je obsadziliście? Co w sobie niosły?

**K.K.:** Nie ma osoby, która nie odwróciłaby głowy, kiedy Marysia wchodzi do pomieszczenia – ma niesamowitą charyzmę i seksapil. Przeczytałam kiedyś zdanie, które powiedziała Agnieszka Osiecka o Kalinie Jędrusik, że nie mogła się z Kaliną zaprzyjaźnić, bo sama była dziewczyną, a Kalina była po prostu

kobietą. Marysia ma właśnie to: dojrzałą kobiecość. I chyba zdecydowało zdanie Osieckiej, które utkwilo mi w głowie.

**M.vH.:** Pierwszą osobą, którą castingowałem do „Sweatu”, była Magda. Nie znałem jej wcześniej, ale widziałem ją w teatrze, już na pierwszym castingu czułem głęboko, że to ona. Trwało chyba 5-6 miesięcy, zanim powiedziałem to głośno. Wracała, może raz w miesiącu, na jakąś próbną scenę albo kolejny casting. Scenariusz był niegotowy. Gdy wiem, o co mi chodzi, to naprawdę mam w sobie dużo lęku. A jak znalazłem punkt ciężkości, to jestem w stanie robić film o czymkolwiek, widzę, jaki mam wybór. Z Magdą to był rodzaj intuicji, jak wyglądała fizycznie, jak trzymała telefon. Bardzo mi się podobało, gdy powiedziała, że ludzie często traktują ją jak głupią blondynkę, a wtedy ona udaje ją razy dwa. To jest jej broń i zaczęliśmy tego używać w filmie. Ważne też było, gdzie aktorka była w swojej karierze. Wiedziałem, że nie chcę pracować z osobą, która jest za bardzo zajęta, nie będzie miała czasu na rozwijanie roli. Magda dużo zainwestowała, to było mi potrzebne.



MAGNUS VON HORN, ADRIANA PRODEUS, KATARZYNA KLIMKIEWICZ



**A.P.:** Sylwia Zając przydaje ci się w życiu?  
*Ćwicz więcej, Magnus, na siłowni!*

**M.vH.:** Sylwia nie, to praca we mnie została. Te pięć lat dużo mi dało.

**K.K.:** A myślisz, że część Sylwii Zając została w Magdzie? Że ta rola coś w niej zmieniła? Obserwowałam ją na Orłach i byłam zafascynowana jej nonszalancją, luzem. A z drugiej strony przypomniło mi się coś, co powiedziałeś: że dziewczyny, które żyją z relacjonowania swojego życia w internecie, nakręcają tłum, rozpalają pożądanie, a potem znikają. W zachowaniu Magdy było coś z tego. Zastanawiam się, czy to było w niej wcześniej?

**M.vH.:** Na ile to zostało, nie wiem, ale przygotowanie do roli trwało półtora roku, wtedy się zmieniła zewnętrznie, a zmieniając dietę i tyle trenując, człowiek inaczej zaczyna myśleć, chodzić, reagować. To było ewidentne, że się zmieniła. Może używała tego w życiu prywatnym, nie wiem, ale na pewno miało to jakiś wpływ na nią. Gdy patrzyłem na nią na scenie na Orłach, też zastanawiałem się, na ile to wpływ roli, ale myślę że to nie jest Sylwia, odkryła to u Sylwii, ale zawsze to miała.

**A.P.:** Maria Dębska na Orłach też była fantastyczna. Nie weszła w żadną oczekiwaną od niej konwencję, nie opowiadała żartów, robiła, co chciała, była u siebie i też pomyślałam, że Kalina w niej tkwi. Ślad procesu pracy nad rolą widać u aktorkach i w was też.

## DEBIUTY

**A.P.:** Chciałam teraz na moment sięgnąć do waszych pierwszych doświadczeń. Oboje zaczęliście pracę na obcym gruncie, w obcym języku. Jakby nie wystarczyło debiutować, co samo w sobie jest trudne i obciążające, dodaliście sobie utrudnienie pracą za granicą. W jakim stopniu to doświadczenie było ważne i was ukształtowało? Jak o nim dzisiaj myślicie, kiedy już wszędzie właściwie możecie pracować, bo wasze filmy odniosły sukces.

**M.vH.:** Na początku samo wyzwanie było dla mnie ważne, żeby nie tylko robić film, ale też wyprowadzić się z kraju, nauczyć nowego języka, wejść w nową kulturę w miejscu, którego jeszcze nie znam. Byłem młody, wyzwanie było najważniejsze i to mnie motywowało.

**A.P.:** Żeby sobie udowodnić, że potrafisz?

**M.vH.:** Inspirowała mnie ta energia. Był to rodzaj myślenia, że jeśli dam radę tutaj, to i gdziekolwiek.

**A.P.:** Wewnętrzny Nowy Jork.

**M.vH.:** Następnym film jest zawsze wyzwaniem. Czuję, że to jest wyjątkowo trudny moment, a moi rodzice, żona mówią: *tak samo było wcześniej, nie pamiętasz?* A ja naprawdę tego nie pamiętam, bo czuję, że teraz jestem naprawdę w najgorszym stanie – zaraz projekt padnie, nic nie zadziała, koniec. Ciągle tak mam.

**A.P.:** Dobrze że masz wokół siebie ludzi, którzy mówią: *spokojnie, tak już było.*

**M.vH.:** Chodzi też o to, żeby było ciekawie, niełatwo. Może to protestanckie wychowanie.

**A.P.:** Sylwia Zając po treningu wchodzi po schodach zamiast jechać windą, bo ciągle musi być trochę trudniej.

**M.vH.:** Ty to powiedziałas, nie ja. Po skończonym filmie mam ochotę zrobić coś kompletnie innego, odbić się. Najpierw karmić się czymś, aż masz tego dość, a potem zmienić kierunek. Miałem tak od pierwszego filmu, to jakiś mój pierwotny mechanizm. W „Sweat” chodziło o to, by zrobić coś dynamicznego, głośniego, kompletnie nie w moim stylu, o człowieku, z którym nie mam kompletnie nic wspólnego na pierwszy rzut oka – to był jakiś rodzaj wyzwania. Chciałem udowodnić sobie, że jestem w stanie to zrobić, chociaż wszyscy mówią, że nie. Teraz kino historyczne to kolejna trudność, która mnie motywuje, bo nie wiem do końca jak je zrobić.

**K.K.:** Pamiętam noc przed pierwszym dniem zdjęciowym w Anglii, gdy pojawił się poważny kryzys produkcyjny, który stawił wszystko pod znakiem zapytania. Kładłam się spać i nie wiedziałam, czy rano zdjęcia się odbędą. Leżałam bezsenność, było mi niedobrze, wstałam i pamiętam, że myślałam zębami i zastanawiałam się, czemu to sobie robię? Czemu? Jestem w kresu wytrzymałości. Po co mi to? Przyszłam na plan, widzę, że wszystko jest, a więc jednak to się dzieje. Weszłam do cateringu, miałam tak skręcony żołądek, że myślałam, że zwymiotuję od samego zapachu jajecznicy. Powiedziałam sobie, weź się w garść dziewczyno, to jest twój pierwszy dzień zdjęciowy, po prostu musisz przetrwać.

Jako dziecko jeździłam dużo na nartach, mój tata był instruktorem narciarskim i z filmem to jest tak jakby się jechało wyciągiem, patrząc na stok – tu jest ślisko, tu muldy, tu trzeba uważać. A jak już się zjeżdża, to byle tylko się nie wypierniczyć, byle do przodu, jedziemy! Adrenalina sprawia, że przełamujesz lęk. Mówię sobie: *Kasia, to się da przeżyć, spokojnie.* Coś, co kiedyś wydawało mi się nie do przejścia, przeszłam. Albo jakaś scena się uda, albo po pewnym czasie przestaje się nią aż tak strasznie przejmować. Nie chodzi więc nawet o wyzwania, tylko o reakcje lękowe, nad którymi łatwiej mi zapanować. Adrenalina jest potrzebna. Moja terapeutka twierdzi, że to trochę chorobliwe, potrzeba przezołgania się, żeby głęboko wejść w siebie, poczuć, że doszedłeś do kresu możliwości. Wtedy nie ma znaczenia, czy wyjdzie genialnie, tylko czy dałaś z siebie wszystko i jesteś bliżej zrozumienia świata i siebie. Nie chodzi o sam film, tylko o doświadczenie własnego istnienia.

**A.P.:** Debiut pełnometrażowy anglojęzyczny ze znaną aktorką w roli głównej to był moment twojej największej adrenaliny?

**K.K.:** Tak, mieliśmy tam bardzo trudną sytuację, którą musiałam rozwiązać i rzeczywiście czułam, że spoczywa na moich barkach. Wszyscy mówili: *to ty jesteś reżyserką i musisz nam powiedzieć, co mamy zrobić.* Czułam, że to nie wydarza się przypadkiem. To był test, czy potrafię dźwignąć taką sytuację. Ale czy to była kwestia pracy w Anglii? Jak jest się w obcym kraju, to nie do końca ma się pewność czy to, co się wydarza, jest normą,

czy nie. Dlatego wolałam wrócić do Polski, bo czułam, że nie do końca rozumiem, co jest przyczyną pewnych sytuacji, niuansów międzyludzkich. W swojej kulturze łatwiej to zrozumieć.

**M.vH.:** Teraz paradoksalnie bardziej jest mi obca Szwecja niż Polska, bo tutaj lepiej rozumiem relacje międzyludzkie niż w Skandynawii, jestem tu dłużej. Filmu nie robi się samemu, wielu reżyserów właśnie dlatego nie kręci, że są sami, bez zespołu. Można 2-3 lata pracować z kimś, wszystko wydaje się OK, ale im bardziej zbliża się plan zdjęciowy, tym bardziej widać, na czym ta współpraca polega, jacy są ludzie. Mieć wokół siebie zaufane osoby to rzadka sprawa. Dużo testów empatii pojawia się w tym procesie, to, kim jesteś w tym projekcie, co jest ważne dla ciebie, kim są dla ciebie inni. Jednak wolę dobry kontakt z ludźmi, nie chcę robić filmu za każdą cenę.

**A.P.:** Bardzo się cieszę, że to mówicie. Taka rozmowa jeszcze parę lat temu byłaby niemożliwa, żeby reżyserzy tak otwarcie mówili, jak wiele mają różnych wątpliwości i jak trudnym procesem jest praca nad filmem.

Często wokół filmu buduje się mit, który przez całe lata podtrzymywano, że jest tylko to, co widzimy na ekranie. Cała kultura kina autorskiego, mistrzów, demiurgów, geniuszy opierała się na tym, żeby nie ujawniać wątpliwości, walk, lęku – spraw stojących za filmem. Teraz żyjemy już w innej kulturze, niektórzy mówią *kulturze terapeutycznej*, ale może po prostu kulturze pewnej szczerości. To, że tak szczerze dzielicie się swoimi przeżyciami, zwłaszcza dla początkujących twórców może być pokrzepiające.

**M.vH.:** Chodzi też o to, żeby nie gloryfikować cierpienia. To jest praca nad sobą, wybór.

**A.P.:** Pani Irena Strzałkowska z widowni nam przytakuje. Coś o tym wie, o cierpieniu twórców.

**M.vH.:** Kręcenie filmów to jest super praca. Jeśli uda się ją wykonać, ma się wszystko. Ale nie w momencie, gdy męka twórcza staje się święta.

**K.K.:** Tak, ta praca ma dwie strony medalu, mówiłam o cierpieniu, ale są euforyczne chwile, kiedy wszyscy czują, że powstała niezwykła energia i nie ma znaczenia, jak było ciężko. To uczucie wspólnoty właśnie, bycia razem, daje mi największą satysfakcję. Kiedy ludzie tak dobrze się bawią, że nie chcą zejść z planu, proszą o nadgodziny, jeszcze jeden dubel. Nawet statyści mówią: *my jeszcze zostaniemy.* Kręciliśmy zbiorowe sceny tańca, wszystkim udzieliła się ta energia. To fajne, że mogą dać ludziom taką frajdę. Mam poczucie, że potrzebujemy opowieści, potrzebujemy się przebierać, odgrywać sytuację i to jest dla nas ważne. Ludzie którzy nie chodzą do kina, może chodzą do kościoła, patrzą na człowieka, który przebiera się w niezwykłe szaty i odprawia rytuał. Tak samo na meczu piłki nożnej – to jest cały czas wokół nas. Potrzebujemy spektaklu.



Umysł ścisły w świecie sztuki. Nie tylko sztuki wysokiej. Poeta. Uparciuch. I jeszcze Europejczyk! Imponująca, bo trwająca 60 lat filmowa kariera Ennia Morriconego była fenomenem i zagadką. Próbuje ją przybliżyć wchodzący właśnie do polskich kin „Ennio” Giuseppe Tornatorego.



MARCELLO MASTROIANNI, GIUSEPPE TORNATORE, ENNIO MORRICONE

# LOGIKA I EKSPRESJA ARTYSTYCZNA

MAGDA MIŚKA-JACKOWSKA

**P**artię szachów zaczynał zwykle od uwolnienia królowej. Mierzył się z wielkimi szachistami i bardzo ich podziwiał, a wśród muzyków doliczył się potężnej gromadki wybitnych szachowych mózgów. *Z biegiem czasu znalazłem wiele punktów stycznych między systemem zapisu nutowego, który obejmuje długość trwania dźwięku i jego wysokość, a szachami. Tutaj wymiary pozostają przestrzenne, a gracz ma do dyspozycji czas, by wykonać właściwy ruch – mówił.*

I wydaje się, że to właśnie w tym – jeśli w ogóle gdziekolwiek – kryje się odpowiedź na jedno z najbardziej frapujących pytań w historii kinematografii. Skąd Ennio Morricone wiedział, jak powinien brzmieć film? Jakimi instrumentami go opowiedzieć, żeby

nie powielać historii, którą widzimy, a dodać to, czego obrazem i dialogiem nie da się pokazać? I wreszcie – jak komponować, by widz mógł poczuć atmosferę filmu i dzięki muzyce go zapamiętać?

**1.** Ennio Morricone miał dwa marzenia – zostać lekarzem, a jeśli by się nie udało, to grać profesjonalnie w szachy. Na muzykę nakierował go ojciec, trębacz. Sam zarabiał tym instrumentem na życie i widział w nim po prostu dobry fach dla swojego syna. Prawdopodobnie niewiele więcej. Trąbka ze swoim rześkim dźwiękiem przydaje się przecież w różnych sytuacjach życiowych i na umiających na niej grać było, jest i będzie zawsze zapotrzebowanie.





## kino wokół nas. MUZYKA PO WŁOSKU: ENNIO MORRICONE

Nie przewidział jednak, że w pokornym i posłusznym chłopcu rósł też geniusz i że bycie przyzwoitym muzycznym rzemieślnikiem jest znacznie poniżej jego talentu. Z trąbką młody Morricone został na czas studiów w prestiżowej rzymskiej Akademii Muzycznej św. Cecylii, ale dorzucił do swoich zainteresowań również kompozycję, której staranne opanowanie na samym początku kariery w muzyce rozrywkowej tak samo mu pomagało, jak przeskadzało.

2. W całym tym zamieszaniu Ennio Morricone przyjmuje za prośbienie do współpracy od swojego kolegi ze szkoły podstawowej. Jest nim Sergio Leone, który zachwycony „Strażą przyboczną” (1961) Akiry Kurosawy zamierza nakręcić nowy typ westernu, będący połączeniem amerykańskiego wzorca i włoskiej komedii dell’arte. Potrzebuje do tego nowego kompozytora, a niebanalne pomysły Morriconego wpadają mu w ucho w filmie „Le pistole non discutono” (1964, reż. Mario Caiano).



„MISJA” (1986) REŻ. ROLAND JOFFÉ: JEREMY IRONS

Na pewno wiedział więcej niż koledzy. Eksperymentował, bawił się barwą, formą, kontrapunktem, a jako aranżer włączał do włoskiej piosenki masę rozwiązań nietypowych dla muzyki popularnej i uczynił z tego swój znak rozpoznawczy. Z drugiej strony jego mistrzowie grzmieli. Mogli zrozumieć, że rozrywką chciał sobie dorobić, ale żeby od razu z takim zaangażowaniem i z takimi rezultatami?! To był skandal. Morricone bardzo przeżywał to niezrozumienie i stres z nim związany.

Do tego jeszcze doszło kino. Najpierw nagrywał muzykę jako trębacz sesyjny, później rozpoczął współpracę z kompozytorami, a wreszcie w 1961 roku w filmie „Faszysta” (Il federale, reż. Luciano Salce) zadebiutował samodzielnie. To były trudne czasy dla muzyki filmowej, bo popyt na sprawnych kompozytorów rósł, ale producenci marudzili, że daje się im aż tyle miejsca. Amerykańska prasa pisała o komponowaniu dla kina jako o najbardziej niewdzięcznym zajęciu w Hollywood. Na znak sprzeciwu niektórzy twórcy starej szkoły filmowego komponowania zdecydowali się nawet opuścić szereg Akademii.

Tak zaczyna się historia popularnej do dziś trylogii dolarowej, która obejmuje filmy „Za garść dolarów” (Per un pugno di dollari, 1964), „Za kilka dolarów więcej” (Per qualche dollaro in più, 1965) i „Dobry, zły i brzydki” (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966). Ten ruch kompozytora szachiści nazwaliby gambitem królewskim – był ryzykowny i niebezpieczny. Ale Morricone nie tylko odczytał charakter filmów Leonego (później reżyser często najpierw opowiadał mu, co zamierza nakręcić i dostawał muzykę wcześniej, żeby móc grać ją na planie), ale także zbudował nowatorski język muzyczny.

Ta muzyka była zakurzona, dzika, w niczym nie przypominała klasycznego *Hollywood score*. Słychać w niej było ludzkie głosy, jęki, rozdzierające krzyki, strzelanie z bata, wystrzały z rewolwerów, odgłosy zwierząt. Szczególnie ostatni film z symbolizującym kojota brzmieniem zachrypniętych męskich głosów nawołujących *wah wah* odniósł wielki sukces, choć nikt się tego nie spodziewał.

Westernowa muzyka Morriconego wykorzystywała sopranowy głos kobiety (zachwyceni tematem „The Ecstasy of Gold” muzyki >

## kino wokół nas. MUZYKA PO WŁOSKU: ENNIO MORRICONE

► zespołu Metallica włączyli utwór do swoich koncertów), nawiązywała do baroku, a do tego była pełna motywów do podchwycenia i zapamiętania. Nikt wcześniej tak nie komponował! Wielu za to w późniejszych latach naśladowało styl włoskiego artysty.

**3.** Obrażał się, gdy mówiono o nim *ten kompozytor od wester-  
nów* i wyliczał, że miał w dorobku także inne gatunki i to prawie  
wszystkie z możliwych: dramaty, komedie, filmy sensacyjne, bio-  
graficzne, a nawet erotyczne. Zaimponował największym światow-  
ym reżyserom – Piera Paola Pasoliniego zmusił do zmiany mu-  
zycznych nawyków, pracował też z Bernardem Bertoluccim  
(„Wiek XX / Novecento”, 1976), Brianem De Palmą („Nietykalni”,  
1987), Romanem Polańskim („Frantic”, 1988), Oliverem Stone’em  
(„Droga przez piekło”, 1997).



„DOBRY, ZŁY I BRZYDKI” (1966) REŻ. SERGIO LEONE:  
ELI WALLACH, CLINT EASTWOOD

Nie marnował raz napisanych, a dobrych nut. Po pierwsze dla-  
tego, że jego muzyka była charakterystyczna, ale i mocno emocjo-  
nalna, co zaowocowało olbrzymią popularnością koncertową.  
Tam miała swoje życie bez obrazu. Dobre życie. Kotysankowy te-  
mat „Chi mai” z filmu „Maddalena” (1971) Jerzego Kawalerowicza  
zaistniał więc ponownie w „Zawodowcu” (Le professionnel, 1981,  
reż. Georges Lautner). Nieużyta przez Franca Zeffirellego przepięk-  
ną melodię wykorzystał w klasyku kina gangsterskiego „Dawno  
temu w Ameryce” (1984, reż. Sergio Leone) jako motyw Debory.

Poza tym Ennio Morricone doskonale wiedział, które nuty są  
dobre i nie dawał się wyprowadzić z równowagi. Niemał od po-  
czątku komponował tylko do tych filmów, do których chciał (tyle  
samo propozycji przyjął, co odrzucił). Bez mrugnięcia okiem reży-  
gnował z projektów, jeśli nie umiał porozumieć się z reżyserem  
lub – tego nie znosił – zastawał tak zwaną muzykę tymczasową.

Najbardziej spektakularny dowód pewności siebie dał, gdy  
w 1987 roku niespodziewanie przegrał rywalizację o Oscara  
z jazzmanem, Herbiem Hancockiem. Opuścił gałę wzburzony i po-  
mimo upływu lat długo opowiadał o tym zdenerwowany, uzna-  
jąc, że świetne aranże Hancocka do filmu „Okolo północy” (Round  
Midnight, 1986, reż. Bertrand Tavernier) to za mało na Oscara za  
najlepszą muzykę oryginalną. Miał rację. Hollywood zrehabilito-  
wało się 20 lat później, przyznając mu statuetkę za całokształt  
twórczości.

Nikt się nie spodziewał, że Morricone dostanie jeszcze jednego  
Oscara – tym razem już za konkretny film – w pełni zasłużoną na-  
godę dla kompozytora. Stało się to w 2016 roku przy okazji „Nie-  
nawistnej ósemki” (2015) Quentina Tarantino. Powróciły czasy,  
gdy o muzyce filmowej mówiono, że to symfonia na orkiestrę  
i film. „Nienawistna ósemka” miała w ścieżce dźwiękowej praw-



„CINEMA PARADISO” (1988) REŻ. GIUSEPPE TORNATORE:  
SALVATORE CASCIÒ

dziwą symfonię. Był to ten jeden jedyny raz, gdy od lat łączeni  
w parę Tarantino i Morricone naprawdę pracowali razem.

Głęboko wierzący kompozytor, domator i fan szachowej logiki,  
który szukał porządku wśród ludzi i na papierze nutowym, dawał  
się jednak czasem ponieść sile nie z tego świata. Filmem, którym  
przegrał Oscara, była bowiem „Misja” (1986) w reżyserii Rolanda  
Joffé. W tej poruszającej opowieści o jezuickich misjonarzach  
w Ameryce Południowej Morricone połączył trzy fantastyczne  
motywy – obojowy motyw ojca Gabriela, motyw rdzennych Ame-  
rykanów i motyw liturgiczny w różnorodnej, chwytającej za serce  
modlitwie muzycznej, do której łacińskie teksty napisała jego żo-  
na, muza i pierwsza słuchaczka – Maria Travia [popularna we  
Włoszech autorka tekstów piosenek – przyp. red.].

**4.** Miał włoską lekkość tworzenia – komponował dużo i szybko.  
Nieprzerwanie od 1946 roku pisał także rozmaite utwory pozafilmo-  
we, niejednokrotnie przedkładając tę muzykę nad kinową. Na po-





„NIENAWISTNA ÓSEMKA” (2015) REŻ. QUENTIN TARANTINO:  
KURT RUSSELL, SAMUEL L. JACKSON

czątku XXI wieku wybuchło zainteresowanie koncertami z jego twórczością. Aktywnie włączał się w te wydarzenia, dyrygując orkiestrą niemal zawsze i niemal do końca życia. I również ten ostatni ruch zaplanował – z rodziną, przyjaciółmi i fanami pożegnał się w przejmującym nekrologu napisanym w pierwszej osobie.

Nie było to jednak pożegnanie na zawsze. W drugą rocznicę śmierci Morriconego wchodzi do polskich kin dokument „Ennio” (2021) nakręcony przez Giuseppe Tornatorego, jego wieloletniego przyjaciela i jednego z ukochanych reżyserów. *Peppuccio*, jak mówił o nim kompozytor, zebrał samych gigantów (Hans Zimmer, Bernardo Bertolucci, Pat Metheny, John Williams i sam Ennio Morricone) i zaprosił do pasjonującej rozmowy o sile muzyki w filmie.

Tornatore i Morricone poznali się w 1988 roku. Ten pierwszy dopiero zaczynał, drugi miał już w filmografii kilkaset (!) tytułów, ale reżyser zdobył się na odwagę i poprosił włoskiego mistrza, żeby przygotował muzykę już do pracy na planie. Dokładnie tak, jak robił to z Leone. Nie tylko artystyczna przyjaźń połączyła ich na 11 filmów, takich jak czułe „Cinema Paradiso” (1988), zachwycający „1900: Człowiek legenda” (1998) i ciepła dla ucha „Malena” (2000).

„Ennio” to film długi, pięknie wciągający nas w świat kompozytora wystarczająco silnego, żeby odmówić willi w Hollywood i na tyle krucho, by pokazać na ekranie ży. Nie ma tam wiele o szachach, ale jest sporo o matematyczno-poetyckim myśleniu muzycznym bohatera, który w muzyce i w grze najbardziej cenili nieprzewidywalność.

Tym samym uchyla się rąbek tajemnicy sukcesu jego muzyki – ona zawsze była perfekcyjna i przygotowana w najdrobniejszych szczegółach. Jak na doskonałego szachistę przystało, każdy

**Skąd Morricone wiedział, jak powinien brzmieć film? Jakimi instrumentami go opowiedzieć, żeby nie powielać historii, którą widzimy, a dodać to, czego obrazem i dialogiem nie da się pokazać?**



**Ennio Morricone (1928-2020)** – włoski kompozytor i dyrygent, jedna z najważniejszych postaci w historii muzyki filmowej. Skomponował ją do przeszło 500 (!) krótko- i długometrażowych filmów. W kilku z nich (np. „Wszyscy mają się dobrze”, 1990, reż. Giuseppe Tornatore) pojawił się też epizodycznie przed kamerą. Zaczynał jako trębacz i aranżer piosenek w studiu RCA. Ten drugi fach wykonywał przez dziesięciolecia, współpracując z tak głośnymi artystami jak Andrea Bocelli, Dalida, Céline Dion, Alexandre Desplat, Eminem, Jay-Z, Herbie Hancock, Michael Jackson, Quincy Jones, Bruce Springsteen, Hans Zimmer czy John Zorn. W imponującej liczbie (85) wyróżnień, które zdobył, są m.in. dwa Oscary, trzy Złote Globy, sześć BAFTA, jedenaście nagród Davida Di Donatella, dwie Europejskie Nagrody Filmowe, dwie Grammy, Złoty Lampart i Złoty Lew. Do dziś sprzedano niemal 80 mln płyt z jego muzyką.

ruch poprzedzała solidna analiza. *Jestem coraz bardziej przekonany, że kunszt największych kompozytorów polegał zawsze na umiejętności pogodzenia naukowości i logiki z ekspresją artystyczną* – podkreślał Morricone.

*Tonalnie czy nie?* – pytał Tornatorego za każdym razem, gdy przystępowali do pracy. *Tonalnie* – odpowiadał z uśmiechem reżyser swojemu przyjacielowi, któremu wciąż marzyły się eksperymenty brzmieniowe i który każdego ranka nad pustą kartką zadawał sobie to samo pytanie: jak pisać tak samo dobrze, ale zupełnie inaczej niż dotąd?

Gdy był młody, obiecał mamie, że zadba o piękne melodie. Przez 60 lat starał się więc znieć muzyczne niespodzianki z obietnicą daną matce. Bo w życiu złamał tylko jedną – przyrzekł kiedyś Marii, że skończy z kinem.

MAGDA MIŚKA-JACKOWSKA

Cytaty pochodzą z książki „Ennio Morricone. Moje życie, moja muzyka” (2018).

RECENZJA FILMU „ENNIO” STR. 77



„PO MIŁOŚĆ / POUR L'AMOUR” REŻ. ANDRZEJ MAŃKOWSKI

# OD MARAZMU DO ROZKWITU

Z AKTORKĄ ROZMAWIA BARTOSZ MARZEC

Ostatnio oglądaliśmy ją w rolach epizodycznych, matek i ciotek innych bohaterów. W „Po miłość / Pour l'amour” Andrzeja Mańkowskiego to jej postać jest na pierwszym planie i szuka życiowego przełomu.

– Mam pytanie naiwne, a może – wcale nie. **Którędy po miłość?**

– Ach, to nie jest pytanie naiwne! To wyższa szkoła jazdy! [*śmiech*] Nie mam zielonego pojęcia. I myślę, że każdy, kto ma łatwą odpowiedź na to pytanie, albo sam jest naiwny, albo wydaje mu się, że do miłości zawsze prowadzi ta sama droga. A tak nie jest.

– **Droga Marleny, bohaterki, którą zagrała pani w „Po miłość / Pour l'amour”, wiedzie przez Internet.**

– To prawda. Jednak to nie Marlena znajduje tę drogę, lecz raczej droga znajduje Marlenę. Ona nie szuka miłości, związku czy relacji romantycznej. Same do niej przychodzą.

– **Pod wpływem uczuć Marlena w końcu decyduje się na dość lekkomyślny krok. Mimo że wcale nie jest łatwowierna i na co dzień twardo stąpa po ziemi. To napięcie między trzęsącym spojrzeniem a potrzebą upojenia miłości wydaje mi się bardzo ciekawe.**

– Dobrze pan to odczytał – Marlena jest naiwna. To była moja ulubiona cecha tej bohaterki i chciałam ją wydobyć na światło dzienne. Nie można jej łatwo omanić, bo doskonale rozumie, co się wokół niej dzieje. Natomiast jak każdy człowiek Marlena ma swoje potrzeby, czasem bardzo silne. Ktoś dobrze je rozpoznał i spróbował zaspokoić. O tym opowiadamy w filmie.

– **Co jeszcze spodobało się pani w Marlenie?**

– Kiedy czytałam scenariusz, interesujące wydało mi się pokazanie pewnego przełamania kobiety w średnim wieku. Marlena ma wrażenie, że nic szczególnego już jej nie czeka. Wypełniła swoje role społeczne: wychowała dzieci, towarzyszy mężowi, ciężko pracuje. Wydaje się, że tak będzie wyglądać jej życie już do samego końca. Urzekł mnie moment, w którym poszukuje w sobie gotowości na to, żeby coś jeszcze jednak się wydarzyło. To potrzeba rozkwitu. Grając Marlenę, miałam z tyłu głowy, że ona nie do końca wierzy w to, co się jej przydarza, ale bardzo chce, żeby to była prawda. Przejście od marazmu do rozkwitu, a potem zmierzanie się z konsekwencjami swoich wyborów było po aktorsku bardzo ciekawe.





„PTAKI ŚPIEWAJĄ W KIGALI” (2017) REŻ. JOANNA KOS-KRAUZE, KRZYSZTOF KRAUZE

– A czy są jakieś cechy, których pani w Marlenie nie lubi?

– Raczej żyję z moimi bohaterkami. Stają się mi bardzo bliskie, więc trudno o takie emocje. Trochę jednak przeszkadzało mi w Marlenie to, że dała się zamknąć w ograniczonej przestrzeni, w małej, hermetycznej społeczności. Wychodząc za mąż, zrezygnowała z siebie. Opuściła siebie, żeby zadbać o innych. Oczywiście, doskonale rozumiem, że wynika to z warunków społecznych i kulturowych, w jakich przyszło jej żyć. Wiem też, że łatwo ocenia się kogoś z wygodnej kanapy czy z pozycji osoby, której codzienne życie, możliwości i perspektywy wyglądają zupełnie inaczej.

– Potrzeba wyrwania się z tego zamknięcia aż pulsuje w Marlenie.

– Bardzo nie chcieliśmy pokazać małżeństwa Marleny jednowymiarowo – jako porażki. Czegoś, co przydarzyło się jakiś czas temu i trwa, mimo że stało się źródłem nieszczęścia i frustracji. Próbowali-

śmy bronić tego małżeństwa. Chcieliśmy opowiedzieć je jako historię ludzi, których łączyło coś ważnego. Oni kiedyś kochali się, śmiali, wspólnie spędzali czas. Było im dobrze. Bardzo mi zależało, żeby włąć w Marlenę choć trochę nadziei, że tego jej dawnego Zbycha [męża – przyp. red.] jeszcze da się odzyskać. Jednak, jak się często zdarza osobom współzależnym, to tylko złudzenia. Niezależnie od tego, jak bardzo Zbych się pogrąża, Marlena wciąż słyszy, że musi za wszelką cenę przy nim trwać, bo to jej mąż. Taki jest jej krzyż i musi go nieść. Są to rady, które stoją w sprzeczności z tym, co twierdzą terapeutyci.

– Tych rad udziela proboszcz. Może się wydawać, że ma dobre intencje, ale z tymi dobrymi intencjami jest jak w znanym przysłowiu.

– Zgadzę się z wieloma diagnozami księdza, natomiast z receptami już niekoniecznie. Po pierwszych seansach pytano nas zresztą o tę postać. Andrzej Mańkowski, reżyser, bardzo chciał, żeby to nie był

ksiądz, o którym z góry wiadomo, że nie da się lubić. On jest zaangażowany, żyje życiem swojej parafii. Problem polega na tym, że stara się w ramach schematów społecznej nauki Kościoła. Nie wykracza poza nie. Mówi to, co musi. Nie może i nie potrafi inaczej.

– Poza dwuznaczną postacią proboszcza w „Po miłości / Pour l’amour” znalazł się wątek alkoholizmu i trzymania psa na łańcuchu. Czy nie obawiali się państwo zarzutów o schematyczny obraz wsi?

– To pytanie do reżysera, który zdecydował się opowiadać o takim właśnie wycinku rzeczywistości. Ja jednak myślę, że postać księdza wykracza poza kliszę. A jeżeli chodzi o psy łańcuchowe, to niestety nie jest stereotyp, ale tragiczna, smutna rzeczywistość. Oczywiście, ona się zmienia. Jest cała masa ludzi mieszkających na wsi, którzy wspaniale traktują psy, natomiast średnia wygląda okropnie. Zwłaszcza w niektórych częściach Polski. Z kolei co do alkoholizmu – myślę, że gdyby nasi boha-



„PAPUSZA” (2014) REŻ. JOANNA KOS-KRAUZE,  
KRZYSZTOF KRAUZE; Z ANTONIM PAWLICKIM



„PO MIŁOŚĆ / POUR L'AMOUR”:  
Z MAMADOU BA

## Uprawiam aktorstwo intuicyjne. Wchodząc na plan, jestem przygotowana emocjonalnie i intelektualnie, ale generalnie gram, jak czuję.

terowie mieszkali w małym mieście, sytuacja byłaby taka sama. Sądzę, że Andrzej chciał położyć nacisk na to, że historia rozgrywa się w hermetycznym środowisku. Czy powstał schematyczny obraz wsi? Pewnie jeden z wielu możliwych.

– **Ważnym bohaterem „Po miłości / Pour l'amour” są nowe technologie. Działają wbrew konserwatywnemu porządkowi, potrafią działać na korzyść bohaterki, ale też doprowadzać do krzywdy.**

– Internet i nowe technologie bez wątpienia diametralnie zmieniły rzeczywistość, ale nie przeceniałabym ich znaczenia w kontekście naszego filmu. Oszustwa matrymonialne są przecież stare jak świat. Choć dziś zapewne zdarzają się zdecydowanie częściej niż przed erą Internetu.

Możliwości udawania kogoś, kim się nie jest, wydają się prawie nieograniczone.

Myszę, że opowieści, które dzieją się wirtualnie, są generalnie bardzo mało filmowe. Oczywiście, damy sobie radę: pokazujemy ekrany smartfonów albo nakładamy teksty w postprodukcji. Wszystko to jest już oswojone, ale nadal pozostaje mało atrakcyjne filmowo, nawet jeśli zostało świetnie zaaranżowane graficznie. Nie zdradzając szczegółów, powiem, że Andrzej miał doskonały pomysł na uniknięcie tych trudności.

– **„Po miłość / Pour l'amour” jest filmem mikrobudżetowym. Czy ograniczenia związane z budżetem mogły paradoksalnie wpłynąć pozytywnie na efekt końcowy?**

– Kiedy Andrzej wręczał mi scenariusz, od razu uprzedził, że film jest mikrobudże-

towy, więc pieniędzy prawie nie będzie [śmiech]. Odpowiedziałam, że jeżeli scenariusz będzie świetny, pieniędzmi nie będziemy się zbytnio przejmować.

Mały budżet wymagał od Andrzeja i jego żony Beaty Hrycyk-Mańkowskiej, która wyprodukowała film, gigantycznej pracy. Nie mieliśmy marginesu na błędy. Opóźnienia były wykluczone, bo zatrzymałyby całą produkcję. W dodatku zdjęcia powstawały rok temu, w okresie wzmoczenia pandemii. Z jednej strony istniało ogromne ryzyko wstrzymania prac, ale z drugiej strony – determinacja i poczucie, że wszystko musi odbyć się dokładnie tak, jak zostało zaplanowane, pewnie paradoksalnie nam pomagały. Byliśmy skupieni, wiedzieliśmy, że nic nie może się wywrócić.

Na jednym ze spotkań Andrzej opowiadał o okolicznościach zatrudnienia w filmie cudownego człowieka i fajnego aktora Mamadou Ba. Wiadomo było, że musimy zaangażować ciemnoskórego aktora, który mieszka w Polsce. I właśnie Mamadou był jedynym, którego udało się odnaleźć Andrzejewi. Kto wie, czy gdyby odbyły się wielomiesięczne, szeroko zakrojone europejskie castingi, Mamadou zagrałby w „Po miłości / Pour l'amour”. A tak – zagrał i zrobił to świetnie.

– **Wspomniała pani o pandemii, która wstrzymała wiele produkcji.**

– Spora rotacja na planach zwiększa niebezpieczeństwo zarażenia koronawirusem. Na szczęście mieliśmy zdjęcia wyjazdowe i cała niewielka ekipa pozostawała skoszarowana. Co ciekawe, najpierw na-

kręciliśmy wszystkie sceny z Arturem Dziurmanem, czyli ze Zbychem, a potem wszystkie sceny z Mammadu Ba, czyli z Brunonem. To był przypadek, ale bardzo szczęśliwy: okazało się, że wszystkie sceny ze Zbychem powstawały w kwietniu, kiedy było jeszcze szaro, buro, bez słońca i zieleni. A kiedy w maju na planie pojawił się Bruno, nagle się okazało, że wyszło słońce i przyroda rozkwitła. Podobnie jak Marlena.

– **Chciałbym wrócić do wątku psa, który pojawił się w „Po miłości / Pour l'amour”. Czy chyba nie należą do najlepszych przyjaciół aktorów z planów filmowych. Jak to było z Bajką?**

– Generalnie praca ze zwierzętami zawsze ma element nieprzewidywalności. Wszystko może być przygotowane, doskonale sprawdzać się na próbach, ale nikt nie obieca, że zwierzę wykona zaplanowane zadanie. Bajka w naszym filmie debiutowała. Trenował ją jej opiekun, który nie jest zawodowym trenerem psów filmowych, ale okazało się, że ich relacja była świetna. Najważniejsze było, żeby Bajka uciekała na hasło *Daj to!* Została do tego świetnie przygotowana, ale nie przewidzieliśmy jednego – reagowała na komendę tylko ze swoją zabawką albo z patyczkiem. Trudność się pojawiła, kiedy miała uciekać ze sztucznym truchełkiem kaczuszki. Za żadne skarby nie chciała go wziąć do pyska! [śmiech] W końcu jednak udało nam się ją przekonać i wtedy błyskawicznie nakręciliśmy całą scenę.

– **Zadrzałem, kiedy zobaczyłem to truchełko, ale informacja w napisach końcowych, że w czasie realizacji zdjęć żadne zwierzę nie ucierpiało, całkowicie mnie uspokoiła.**

– *Truchełko* zostało sprowadzone zza granicy, podobnie jak kaczuszki, które pojawiają się w filmie. Okazało się, że w związku z zagrożeniem ptasimi choro-





„PLAC ZBAWICIELA” (2006) REŻ. JOANNA KOS-KRAUZE, KRZYSZTOF KRAUZE

bami nie możemy obsadzić kaszubskich kaczuszek z pobliskiego gospodarstwa.

– Kiedy oglądam pani najważniejsze dotychczas filmy – od „Placu Zbawiciela”, przez „Papuszę”, „Ptaki śpiewają w Kigali” – mam poczucie, że w pani bohaterkach jest jakaś wewnętrzna prawda. Wierzy się im i chce za nimi solidarnie stawać murem. Zastanawiam się, na czym polega sekret. Może na społecznym zmyśle przekazanym przez Krzysztofa i Joannę Krauze, twórców tamtych filmów? Albo na pani socjologicznym wykształceniu?

– To dla mnie zagadka. Uprawiam aktorstwo intuicyjne i jest mi ono bardzo bliskie. Wchodząc na plan, jestem przygotowana emocjonalnie i intelektualnie, ale generalnie gram, jak czuję. Czerpię z intuicji i z wyobraźni. Moje socjologiczne wykształcenie ze specjalizacją z psychologii społecznej na pewno w tym pomaga. Człowiek w końcu przeczytał te parę książek, dowiedział się nieco o mechanizmach, które rządzą światem i ludźmi. Choć koniec końców nie sądzę, żeby wykształcenie humanistyczne dało się przełożyć jeden do jednego na pracę w filmie. A Joanna z Krzysztofem dali mi wszystko, co wiem o kinie. Wszystkiego nauczyłam się od nich. Później przepuszczałam tę wiedzę przez siebie, praktykowałam, doskonaliłam, współpracowałam z innymi reżyserami. Ale sposobu konstruowania bohaterki i myślenia o filmie nauczyli mnie właśnie oni. Bez wątplenia.

**Jowita Budnik** – aktorka. Uczęszczała do młodzieżowego ogniska teatralnego Machulskich przy Teatrze Ochoty w Warszawie. Ukończyła Instytut Społecznych Nauk Stosowanych na UW. Zagrała kilkadziesiąt ról w kinie i w telewizji. Za te w „Placu Zbawiciela” (2006) i „Ptaki śpiewają w Kigali” (2017) otrzymała nagrody na festiwalu w Gdyni. Zagrała także m.in. w „Papuszy” (2014), „Cichej nocy” (2017), „Wszystkich naszych strachach” (2021).

– Uczestniczyła pani w pracach nad scenariuszem do „Placu Zbawiciela”.

– Joanna z Krzysztofem podarowali nam – Ewie Wencel, Arkadiuszowi Janiczekowi i mnie – współautorstwo. Jeszcze przed rozpoczęciem pisania mieliśmy bardzo długie, intensywne spotkania, na których rozmawialiśmy o postaciach, emocjach, jakie mogą odczuwać bohaterowie w poszczególnych scenach i wydarzeniach, będących inspiracją dla naszej historii. Jednak sam scenariusz napisali oczywiście Joanna i Krzysztof. Natomiast inaczej jest przy filmie, nad którym teraz pracujemy z bardzo zdolną, uznaną dokumentalistką Agnieszką Zwiefką.

– Brzmi obiecująco.

– To będzie debiut fabularny Agnieszki. Nosi tytuł „Ona”, ponieważ bohaterka nie ma imienia, jest tylko *ona*. Niezauważaną, niewidzialną społecznie pięćdziesięcioletnią kobietą. Tym razem uczestniczę w pracy nad scenariuszem już od pojawienia się pomysłu. Agnieszka chciała, żebym również pisała i robimy to wspólnie. Lwią część pracy wykonuje Agnieszka, ale razem wymyślamy historię, konstruujemy postaci i piszemy dialogi. Ten projekt mnie

elektryzuje i emocjonuje. To będzie coś wspaniałego do grania. Kino też nam wyjdzie niezłe, obiecuję [śmiech].

– A co daje pani pisanie dla filmu?

– Radość i satysfakcję. Mogę pisać to, co chciałam zagrać, oczywiście w porozumieniu z Agnieszką. Kiedyś wielokrotnie pytano mnie, czy myślę o reżyserii. Fascynuje mnie, że człowiek potrafi wymyślić i zrealizować film, ale dziś wiem już na pewno, że to nie dla mnie. Natomiast w pisaniu, szczególnie w dobrym towarzystwie, czuję się doskonale. Wypełnianie historii, wymyślanie tego, co jako aktorka chciałam zagrać, jest ekscytujące. Podobnie jak to, że mam głos. Mogę mówić jako kobieta w wieku kobiet niewidzialnych. Mogę powiedzieć światu coś w taki sposób, że może ktoś to usłyszy i pozna inną, zmarginalizowaną perspektywę. Nie mogę się doczekać, aż wejdziemy na plan. Dosłownie kilka dni temu dostałyśmy dofinansowanie z PISF-u, teraz producentce Izie Igel pozostało dopiąć koproducentów i w przyszłym roku możemy zaczynać. Ach!

ROZMAWIAŁ BARTOSZ MARZEC



„NIE!” (2022): DANIEL KALUUYA

# PEELING KINA GROZY

PIOTR DOBRY

Nic dziwnego, że premiera „Nie!” jest wyczekiwana bardziej niż wizyta u kosmetyczki po lockdownie. Jordan Peele zregenerował i odżywił horror afroamerykański. I usunął martwy naskórek branżowych przyzwyczajień.



„NIE!”: DANIEL KALUUYA, KEKE PALMER

**H**istoria czarnego horroru nierozzerwalnie splota się z rozwojem kinematografii. Obrzydliwie rasistowskie „Narodziny narodu” (The Birth of a Nation, 1915) D.W. Griffitha, straszące odczłowieczonym *Murzynem*, to zarazem punkt zwrotny w dziejach światowego kina. Jakże to ironiczne, że sto lat później komunikat *Uciekaj!* skierowano właśnie do niegdysiejszego *potwora*.

## ELEMENT ZASKOCZENIA

Pierwszy film Jordana Peele’a, „Uciekaj!” (2017), również okazał się kamieniem milowym. Czwierć miliarda dolarów wpływów przy niespełna pięciomilionowym budżecie było dla debiutu reżyserskiego dokonaniem wyjątkowym. Entuzjastyczne recenzje i szereg nagród, z Oscarem za scenariusz włącznie, zaświadczały z kolei o nie tylko komercyjnym podłożu sukcesu.

Kolejny film, „To my” (2019), przyniósł 70 milionów dolarów w weekend otwarcia, ustanawiając tym samym nowy rekord dla oryginalnego horroru. Drugi triumf z rzędu ugruntował pozycję twórcy, ale przede wszystkim na dobre obalił stereotyp, że opowieści o czarnych bohaterach nie zarabiają. To już nie mógł być przy-



## kino wokół nas. CZARNY HORROR: JORDAN PEELE

padek. Biała widownia znów szturmowała sale kinowe z wyraźną chęcią przejrzenia się w czarnych obliczach. Do hollywoodzkich decydentów wreszcie coś dotarło. *Nastąpił renesans i udowodnił, że mity o reprezentacji w branży są fałszywe* – cieszył się Peele.

Jednocześnie ten erudyta wychowany przez samotną białą matkę w najbardziej snobistycznej dzielnicy Manhattanu, Upper East Side, nie przestawał budzić kontrowersji. Głośnym echem odbiły się jego słowa z wywiadu dla „The Hollywood Reporter”, że

ror i komedia mają wszak wbrew pozorom wiele wspólnego, z nieodzownym elementem zaskoczenia na czele.

### ODCZAROWANIE WIZERUNKU

„Nie!” (2022), które trafi na polskie ekrany w sierpniu br., jawi się logiczną konsekwencją wcześniejszych wyborów i zainteresowań Peele’a. Na wielu płaszczyznach, począwszy od symbolicznego tytułu po przepuszczenie ściśle amerykańskich lęków przez



„TO MY” (2019): LUPITA NYONG’O, EVAN ALEX, SHAHADI WRIGHT JOSEPH

nie zamierza obsadzać białych w rolach głównych w swoich filmach. *Nie żebym nie lubił białych* – zastrzegał. – *Ale ja już widziałem ten film.*

Kiedy zna się kontekst, nie ma w tym nic zdrożnego. Przeciwnie – naturalnie wpisuje się to w szerszą filozofię Peele’a, którą wyjaśniał choćby przy okazji pytania, dlaczego tworzy oryginały i nie jest zainteresowany franczyzami. *Zawsze pociągła mnie perspektywa realizacji mojego ulubionego filmu, którego wcześniej nie widziałem. I ekscytacja, co może z tego wyniknąć. To dla mnie esencja kręcenia filmów* – mówił.

Zdaje się, że chęć zaskakiwania towarzyszy mu od zawsze. Ponoć już jako siedmiolatek popisowo naśladował Ronalda Reagana. Kiedy zaś wydawało się, że po uczęszczaniu do najlepszych prywatnych uczelni zostanie wziętym informatykiem, nagle rzucił studia dla kariery komika telewizyjnego.

Tworząc show z bliskim przyjacielem, Keeganem-Michaellem Keyem, dał się poznać m.in. z bezbłędnego imitowania Baracka Obamy, wówczas senatora. I to na skeczach duetu Key i Peele („Key and Peele”, 2012-2015), jak „Negrotown” czy parodia Kubrickowskiego „Łsnienia” (1980), uczył się języka filmowej grozy. Hor-

filtr fantastyki. Bohaterami są Emerald i OJ Haywoodowie, grani przez Keke Palmer i Daniela Kaluuyę (znanego z „Uciekaj!”), właściciele rancza powiązanego od pokoleń z biznesem filmowym.

Praprapradziadkiem Emerald był dżokej z ikonicznego zdjęcia wprawionego w ruch przez zoopraksiskop, pierwowzór kinematografu wynaleziony przez Eadwearda Muybridge’a pod koniec XIX wieku. *Czy wiedziałeś, że pierwszym zestawem fotografii, z którego powstał film, był dwusekundowy klip przedstawiający czarnego mężczyznę na koniu?* – pyta w zwiastunie postać grana przez Palmer.

Wydaje się zatem, że sięgając do historii pierwszych ruchomych obrazów, Peele chce poniekąd odczarować ekranowy wizerunek *czarnego kowboja* jako swoistego wynaturzenia rodem z „Płonących siodeł” (1974) Mela Brooksa.

Ale trailery sugerują także obecność w fabule kosmitów lub przynajmniej jakiejś siły pozaziemskiej. Odnosi się wrażenie, jakby reżyser kontynuował wątki najbardziej dla niego charakterystyczne, a zarazem poszerzał pole swoich działań.

Potwierdza to Palmer w rozmowie z „Entertainment Weekly”. *Film jest tym, co zwykle robi Jordan: komentarzem do czegoś znaczą-*



## kino wokół nas. CZARNY HORROR: JORDAN PEELE

► *nie większego – mówi aktorka. – Wykorzystuje gatunek horroru do przeanalizowania tego, przed czym wszyscy uciekamy lub tego, co nas definiuje.* Jednak w tym samym wywiadzie zapewnia, że „Nie!” pod wieloma względami nie ma nic wspólnego z poprzednimi dziełami Peele’a. *To zupełnie inny ton, inne tematy, wiele klimatów lat 70., co moim zdaniem jest ekscytujące – zauważa aktorka.* I co też wpisuje się w firmowy dla twórcy element zaskoczenia.

### ZAWŁASZCZANIE KULTUROWE

Peele zresztą potrafi zdumiewać nawet samego siebie. Jak podczas pracy nad scenariuszem „Uciekaj!”. *Co dwa tygodnie zastanawiałem się: co ja najlepszego robię? Piszę film, w którym czarny człowiek jest ofiarą, a wszyscy biali są źli, i staram się, żeby publiczność dobrze się bawiła – wspominał w „The Hollywood Reporter”. Ale możliwość sprawienia, że coś takiego będzie zabawne... To właśnie mnie kręciło – konstatował.*

„Uciekaj!” rzuca wyzwanie bawi, a zarazem trzyma w napięciu i stymuluje szare komórki, jako że cięta obserwacja socjologiczna służy tu za katalizator i horroru, i czarnej komedii – wzajemnie się uzupełniających.

Reżyser pożywa punkt wyjścia z klasycznego „Zgadnij, kto przyjdzie na obiad” (Guess Who’s Coming to Dinner, 1967) Stanleya Kramera, po czym konfrontuje tę sympatyczną ramię z horrorem społecznym spod znaku Iry Levina, autora powieści „Żony ze Stepford” (1972) i „Dziecko Rosemary” (1967). Pomniejsze tropy prowadzą do „Kultu” (The Wicker Man, 1973) Robina Hardy’ego, „Putneya Swope’a” (1969) Roberta Downeya Sr, „Nocy żywych trupów” (Night of the Living Dead, 1968) George’a A. Romero, wreszcie antologii „Tales from the Hood” (1995) Rusty’ego Cun-

dieffa, bodaj ostatniego tchnienia afroamerykańskiej grozy przed latami niebytu. Zwraca również uwagę ciekawa parafraza mistrza Alfreda Hitchcocka – protagonista „Uciekaj!”, fotograf, używa aparatu z fleszem jako broni, podobnie jak robił to sparaliżowany paranoik Jamesa Stewarta z „Okna na podwórze” (1954).

W pewnym momencie film przechodzi w osobiście *blackface’ową* wersję „Inwazji porywaczy ciała” (Invasion of the Body Snatchers, 1956) Dona Siegela. Ekranowi biali pragną – nie tylko metaforycznie – wejść w skórę czarnych, przejąć ich tożsamość, poczuć ich tężyzną fizyczną, wyostrzone zmysły, spojrzeć na świat ich oczami.

„Uciekaj!” dużo mówi o zawłaszczaniu kulturowym, kulcie czarnego ciała. W trakcie seansu przypomina się przypadek aktywistki Rachel Dolezal, fałszywej Afroamerykanki zdemaskowanej przez własnych rodziców. Ale Peele poddaje także pod refleksję korelację niewolnictwa z przemysłem sportowym, nauką i show-biznesem.

Czarne ciało, teoretycznie od dawna wyzwolone, wciąż traktowane jest przedmiotowo – i to niekiedy niekiedy i raz przez białych suprematystów. Nawet w mainstreamie, choć oficjalnie stanowi co najwyżej źródło ewentualnej inspiracji, to w praktyce – niezmiennie źródło przyjemności rasy uprzywilejowanej.

Styl, tożsamość, dziedzictwo kulturowe czarnych – wszystko to bywa przywłaszczane przez *cywilizację białego człowieka* i po odpowiedniej modyfikacji sprzedawane masowemu odbiorcy w *ulepszonej* wersji. Czy to czasem też nie przypadek zapomnianego czarnego dżokeja z „Nie”?

### KLASA PONAD RASĘ

Jednak Peele doskonale zdaje sobie sprawę, że nie we wszystkich czarnych horrorach musi straszyc monstrum rasizmu. „To



**Jordan Peele** (ur. 1979) – reżyser, scenarzysta, komik i producent filmowy; właściciel Monkeypaw Productions. Ukończył prestiżowy Sarah Lawrence College w Nowym Jorku (2001). Jest Mulatem: jego matka Lucinda Williams jest biała, a ojciec Howard Peele czarny. Zaczynał jako aktor komediowy na scenach (głównie) Chicago i w telewizji (Primetime Emmy za „Key and Peele”, 2012-2015). Za kamerą zadebiutował w 2017 roku brawurowym horrorem „Uciekaj!”, który wraz z kolejnym filmem, „To my” (2019), przyniósł mu ponad setkę wyróżnień, w tym Oscara za scenariusz. „Nie!” (2022) ma światową premierę w lipcu br.



„UCIEKAJ!” (2017): CATHERINE KEENER, BRADLEY WHITFORD, ALLISON WILLIAMS,



my” jest już filmem dalece bardziej uniwersalnym niż skoncentrowane na temacie rasy „Uciekaj!”.

Mysł przewodnią filmu o *doppelgängerach* – każdy jest swoim największym wrogiem – trudno uznać za odkrywczą, tym bardziej, że Peele sprzedaje ją bardzo dosłownie. Ale to tylko naskórek, pod którym kryją się amerykańskie mitologie, łamane są tabu i wręcz roi się od rozmaitych kontekstów.

To nie przypadek, że oryginalny tytuł brzmi „Us”, dokładnie jak akronim U.S. – United States. Bo „To my” nade wszystko jest o Ameryce. O dzisiejszej Ameryce epoki strachu przed obcymi, ale też o Ameryce w ujęciu historycznym – jako kraju zbudowanym na wyzysku i krwi niewolników. O Ameryce postwietnamskiej i jej straconym, zapomnianym pokoleniu. *Epoka Reagana stworzyła w Ameryce liczącą miliony ludzi podklasę – żyjącą w nędzy, zaludniającą więzienia, pozbawioną perspektyw – mówił ekonomista prof. Jeffrey Sachs w wywiadzie dla „Polityki” w 2009 roku. Nawet w latach wzrostu gospodarczego ta podklasa rośnie. Amerykanie do tego stopnia nie chcieli jej widzieć, że w trzech prezydenckich debatach szesztorocznej kampanii słowa „nędza” i „biedni” nie padły ani razu. Nędza jest niewidoczna, a biedni są bezsilni. Głosy dające zwycięstwo należą do klasy średniej – dodawał.*

Do tej samej uprzywilejowanej klasy średniej należą bohaterowie Peele’a. I wbrew popkulturowym schematom są nimi Afroamerykanie, co czyni całą alegorię klasizmu jeszcze bardziej zniuansowaną. Kiedy wiedzie się wygodnie i beztrudnie *białe* życie, łatwo zapomnieć o milionach pobratymców cierpiących z powodu głodu i uprzedzeń dużo gorszych niż rasowe mikroagresje z „Uciekaj!”.

Pamiętne *sunken place* z tamtego filmu, odcłania dla czarnych nieprzystających do społecznej *normy*, zostaje w „To my” rozcią-

gnięte na całą Amerykę, niezależnie od rasy. Pod powierzchnią kraju wciąż pulsują niezabliźnione rany – Peele świetnie wykorzystuje tu też symbolikę systemu kanałów i sieci przetrzutowych z czasów niewolnictwa, mieszając fikcję z rzeczywistością niczym Colson Whitehead w nagrodzonej Pulitzerem „Kolei podziemiem” (2016), przeniesionej potem na mały ekran przez Barry’ego Jenkinsa (2021).

Jednocześnie jest coś uwznioślającego w filmie stawiającym w centrum wydarzeń uprzywilejowaną rodzinę o ciemnej karnacji, bez wyjątku. W dodatku na czele zarówno walki o przetrwanie z jednej strony, jak i rewolucji *po drugiej stronie lustra*, stoi czarna kobieta – pozornie krucha, lecz tak naprawdę silna i zdeterminowana jak nikt inny, z jej zwalistym partnerem włącznie. Tylko ona może ocalić Amerykę.

Film bez wątpienia należy do zjawiskowej Lupity Nyong’o, zdobywczyni Oscara z 2014 roku („Zniewolony. 12 Years a Slave”, reż. Steve McQueen), traktowanej mimo to przez Hollywood po macoszemu. „To my” zdecydowanie umocniło pozycję aktorki – i zdaje się, że analogicznie skorzystać na występie u Peele’a może nie mniej utalentowana Keke Palmer z „Nie!”.

### METODA MONKEYPAW

Ale Peele to więcej niż autorskie kino, to fenomen kulturowy. Cała nowa fala afroamerykańskiej grozy i sensacji tworzona pod szyldem Monkeypaw Productions. Wytwórnia Peele’a wyprodukowała nowe wersje „Strefy mroku” (2019-2020) i „Candymana” (2021) Nii DaCosty, wyłożyła pieniądze na „Czarne bractwo. BlackKlansman” (2018) Spike’a Lee i adaptację „Krainy Lovecrafta” (2020) dla HBO. Producent zapewnia swoim twórcom swobo-

## Peele wykorzystuje gatunek horroru do przeanalizowania tego, przed czym wszyscy uciekamy lub tego, co nas definiuje

de artystyczną, a mimo to we wszystkich tych projektach czuć jego specyficzną wrażliwość.

*Oglądanie czarnych postaci umierających na ekranie z taką regularnością to dla nas dość nowe doświadczenie, przez co i nietatwe – zauważa Tananarive Due, pisarka horrorów i historyczka filmu, w wywiadzie dla „Fangorii”. – Sądzę więc, że Jordan Peele i Monkeypaw Productions instynktownie stworzyli coś, co nazywam „metodą Monkeypaw” – wyjaśnia. – Chodzi o to, że kiedy czarna nastolatka wypowiada pięć razy „Candyman”, efekt pozostaje za zamkniętymi drzwiami. A kiedy mamy scenę linczu, jest on oddany animacją kukiełkową. To nie przypadek, to świadomy sposób kreatywnego opowiedzenia historii bez ponownego traumatyzowania widzów.*

Cóż, nie da się ukryć, że operowanie horrorem skierowanym do Afroamerykanów wymaga szczególnego wyczucia. *Drakula? Wilkołak? Tak, są przerażający – ale nie tak przerażający, jak więzienie cię w twoim własnym kraju za próby egzekwowania praw człowieka. Nie tak przerażający, jak wychowywanie czarnych dzieci w zgentryfikowanej dzielnicy, w której nowi sąsiedzi grożą ci śmiercią – zauważa Due.*

Sam Peele także ma tego świadomość. Wieloznaczny tytuł jego nowego filmu [org. *Nope* – slangowa, używana głównie przez młodzież, wersja słowa *no* – przyp. red.] odnosi się m.in. do wspólnego doświadczenia czarnych widzów podczas przeżywania w kinie intensywnych emocji. *Znam wielu ludzi, którzy na przerażających scenach reagują głośnym „Nope!” – stwierdza reżyser. – Robi tak zwłaszcza czarna publiczność, zgadza się? Kochamy horror, ale ten sceptycyzm jest u nas wrodzony.*



DANIEL KALUUYA, BETTY GABRIEL





# GDZIEŚ W GŁĘBI

NATALIA GRUENPETER



Tegoroczny festiwal Nowe Horyzonty jest okazją do zanurzenia się w głębinę kina Lucile Hadžihalilović – reżyserki, która konsekwentnie rozwija własny, niepowtarzalny język, kreując osobne światy oparte na baśniowych wątkach i oryginalnym obrazowaniu.

**W**skromnym dorobku Lucile Hadžihalilović znajdują się trzy pełnometrażowe filmy – „Niewinność” (Innocence, 2004), „Ewolucja” (Évolution, 2015) i „Earwig” (2021). W każdym z nich reżyserka powoli wciąga widza w światy przedstawione, w równym stopniu angażując wyobraźnię, intelekt i ciało widza. Jej praca wciela ideę *slow*, której jednak nie sposób zredukować ani do lifestyle'owego trendu, ani do *slow cinema* rozumianego niemalże jako festiwalowy *gatunek*.

Hadžihalilović kręci rzadko, każdy film traktuje jak klejnot, wymagający kunsztownego, precyzyjnego opracowania. To kino, które w intensywnej i intymnej ciemności sali kinowej staje się

szczególnym doświadczeniem. Kino głęboko erudycyjne i konceptualne, a zarazem cielesne. Mam tutaj na myśli zarówno dominującą tematykę, związaną z dorastaniem i wychowaniem, które zwykle ukazane jest jako szereg trudnych, opresyjnych doświadczeń, jak i cielesną sugestywność wynikającą ze sposobu obrazowania czy z warstwy dźwiękowej.

**1.** Punktem wyjścia festiwalowej retrospektywy jest „Earwig”, najnowszy film Hadžihalilović, nakręcony w koprodukcji brytyjsko-francusko-belgijskiej. To ekranizacja powieści Briana Catlinga, brytyjskiego artysty, który zajmuje się nie tylko literaturą, ale tak-





„NIEWINNOŚĆ” (2004)



## Lucile Hadžihalilović

(ur. 1961) – francuska reżyserka, scenarzystka i montażystka o bośniackich korzeniach. Absolwentka historii sztuki i reżyserii na IDHEC (obecnie: Fémis) w Paryżu. Zadebiutowała w 1996 roku średniometrażowym dramatem „Usta Jean-Pierre’a” (La bouche de Jean-Pierre), który był nominowany do Złotej Kamery w Cannes. Pierwszy film pełnometrażowy, „Niewinność” (Innocence, 2004), nakręciła dopiero osiem lat później. Produkcja przyniosła jej m.in. nagrodę za reżyserię na MFF w San Sebastián. Za kolejne tytuły – „Ewolucję” (Évolution, 2015) i „Earwig” (2021) – zdobyła nagrody na festiwalach w San Sebastián, Istambule i na Sundance. Jako scenarzystka pracowała przy filmie „Wkraczając w pustkę” (2009) w reżyserii swojego męża Gaspara Noé.

że sztukami plastycznymi, w szczególności rzeźbą i instalacją. Catling słyszy z zamiłowania do groteski i potworności, a wyobraźnię traktuje jak mięsień, który należy stale ćwiczyć.

W rozmowie opublikowanej w „The Guardian” o spotkaniu z Mią, bohaterką „Earwig”, dziewczynką z zębami wykonanymi z zamrożonej śliny, opowiadał tak, jakby to rzeczywiście się wydarzyło, jakby po prostu przyszła do niego pewnego poranka, żeby odsonić swoje zęby. Catling rozwinął tę dziwną fantazję do gotyckiej baśni o dorastaniu, której patronują Franz Kafka i Michaił Bułhakow, a Hadžihalilović przyobiekła ją w mroczne, ruchome obrazy, głęboko zanurzone w onirycznej poetyce.

„Earwig” niemal w całości rozgrywa się w ciemnych wnętrzach mieszkania, którego jedynymi lokatorami są Albert Scellinc, tajemniczy mężczyzna w średnim wieku, i pozostająca pod jego opieką dziewczynka o imieniu Mia. Wymaga ona specjalnych regularnych zabiegów, polegających na wymianie zębów wykonywanych z zamrożonej śliny. Jako widzowie stale obserwujemy Mię w dziwnym aparacie ze zbiornikami na ślinę albo w sztucznej szczęce z lodowymi, roztopiającymi się zębami.

Nie wiemy nic ani o przeszłości bohaterów, ani o łączącej ich relacji. Scenariusz napisany przez Geoffa Coksa i Hadžihalilović jest niemal pozbawiony dialogów i pomija wiele wątków powie-

ści, między innymi takich, które dają wgląd w wojenną przeszłość Alberta, jego historię miłosną czy szersze konteksty kulturowe niepokojącej, opresyjnej sytuacji bohaterki.

Film kondensuje znaczenia w tropach wizualnych, zwłaszcza w motywach szkła, które pojawia się w postaci zbiorników gromadzących ślinę, różnobarwnych szklanek i kieliszków czy – w końcu – nowych zębów dziewczynki. Hadžihalilović wprowadza w tę warstwę obrazowania intrygujące przesunięcia, zapętlenia i załamania. Szklanki i kieliszki z kolekcji Alberta to przedmioty, z których można wydobyć hipnotyczne dźwięki i które mogą służyć do podstuchiwania Mii, natomiast sztuczne szkło zapowiada inny wątek filmu – barmanki, której losy w tajemniczy sposób splelą się z historią Alberta, wprowadzając sugestywną pętlę czasową.

„Earwig” odróżnia od poprzednich pełnometrażowych filmów Hadžihalilović miejsce akcji. Po raz pierwszy reżyserka tak zdecydowanie otwartą przestrzeń, dając pierwszeństwo duszynom i mrocznym wnętrzom, które określają życie dziewczynki. Nieprzyjazne, filmowane w lepkich i zatęchłych tonach mieszkanie jest tak przytłaczające, że widz zaczyna wątpić w istnienie świata zewnętrznego.

Co więcej, początkowe sekwencje filmu są pozbawione dialogów, więc przez długi czas pozostawieni jesteśmy w mroku nie-





▶ wiesz co do statusu świata przedstawionego. Ten beczas prze-rywa telefon, który sugeruje istnienie jakiegoś innego świata i w wyniku którego bohater musi rozpocząć przygotowania do podróży. Opuszczenie mieszkania splatające się ze zmianami w ciele dziewczynki staje się swoistym *rite de passage*.

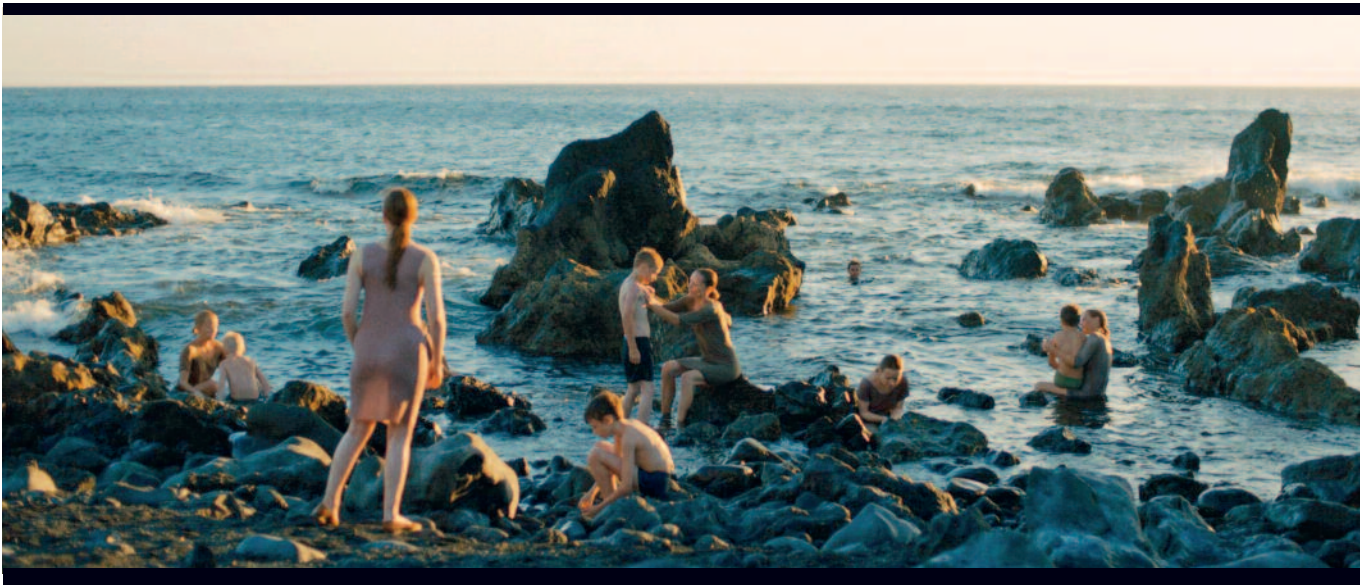
**2.** W wątku przemiany, jaka zachodzi w życiu bohaterki, dostrzec można kontynuację tematów, które reżyserka eksplorowała już w poprzednich filmach. „Niewinność”, pierwszy pełnometrażowy film Hadżihalilović, inspirowana jest krótką powieścią „Mine-Haha” Franka Wedekinda z 1903 r. (utwór nie został wydany w języku polskim, angielskie tłumaczenie niemieckiego tytułu to „Mine-Haha, or On the Bodily Education of Young Girls”).

Film niemal w całości rozgrywa się w położonej w głębi zalesionego parku szkole dla dziewcząt, które dorastają odizolowane od rodziców i świata zewnętrznego, w bliskim kontakcie z naturą. Motyw idyllicznego dzieciństwa złamany jest trudnym do uchwycenia niepokojem, który ma źródła w doświadczeniach małych bohaterek filmu, zwłaszcza w ich samotności, i który podsycający jest przez tonację zdjęć czy pracę kamery.

nie oddzielają młode bohaterki od naturalnego otoczenia. Jest w tym skupieniu na garderobie coś fetyszystycznego, co znajduje kulminację w scenach przedstawienia baletowego dla publiczności ze świata zewnętrznego i w przedmiotach pozostawionych na widowni – rękawiczce czy róży, które fascynują jedną z dziewczynek.

Olbrzymią siłą Hadżihalilović jest umiejętność kreowania osobnych światów, które rządzą się własnymi, nieprzeniknionymi zasadami. W „Earwig” to mieszkanie z dziewczynką i jej opiekunem. W „Niewinności” – park-las z tajemniczą szkołą, w której uczą tylko kobiety i do której uczęszczają tylko dziewczynki. Z jednej strony, odizolowanie dziewczynek od świata zewnętrznego, niejako utożsamionego z tym, co męskie, pozwala na swobodę i intymność w obcowaniu z przyrodą, z drugiej zaś – bohaterkom narzucane są opresyjne reguły, które dyscyplinują ich ciała. Ta dychootomia wyraża się w dwóch nauczanych w szkole przedmiotach – biologii i balecie.

Vivian Sobchack, teoretyczka kina zainteresowana jego cieleśnym wymiarem, zauważyła, że „Niewinność” jest jednocześnie precyzyjna i oniryczna, przemyślana i pozbawiona zdefiniowane-



„EWOLUCJA” (2015)

W sekwencjach otwierających „Niewinność” widzimy chaotyczne podwodne ujęcia, którym towarzyszy hipnotyczny dźwięk. Reżyserka zanurza widza w strumieniu wody, który w zmysłowy sposób pozwala wniknąć w świat przedstawiony filmu. Kiedy już wydostaniemy się na powierzchnię, obserwujemy filmowane w statycznych ujęciach krajobrazy – potok, rozłożyste drzewo, las czy zarośnięty portal, który sugeruje przejście ze świata natury do świata kultury.

W filmie Hadżihalilović relacja pomiędzy tymi dwoma obszarami nie jest jednak prostą opozycją. W istocie trudno nawet jednoznacznie stwierdzić czy szkoła dla dziewcząt znajduje się w lesie, czy w parku. To, co naturalne, swobodnie przeplata się z tym, co ukształtowane przez człowieka, a krajobraz zdaje się odzwierciedlać proces dorastania i wychowania dziewczynek, czyli kształtowania tego, co żywe i spontaniczne, zgodnie z oczekiwaniami dorosłych reprezentujących władzę.

Reżyserka w szczególny sposób portretuje też arbitralne, umowne elementy wychowania bohaterek – hierarchia pomiędzy młodszymi a starszymi dziewczynkami sygnalizowana jest przez barwę wstążek do włosów, a śnieżnobiałe mundurki wyraż-

go znaczenia, że jako widzowie możemy odnieść wrażenie, iż wszystko jest odkryte i wszystko pozostaje ukryte. *To, co widzimy i słyszymy, jest starannie wybrane i intensywnie znaczące* – pisała Sobchack. – *Ale jednocześnie zadaje kłam (i pomniejsza ją) każdej interpretacji, która wychodzi ponad (albo poniżej) dosłowne przesłanki oraz to, co jest obecne przed naszymi oczyma.* Hadżihalilović swobodnie eksploruje przestrzenie umykające jednoznacznym odczytaniom, dając widzowi olbrzymie pole do własnych wędrówek po znaczeniach.

**3.** Co ciekawe, w „Niewinności” pojawia się wizualny trop zapowiadający „Ewolucję”, kolejny pełnometrażowy film reżyserki, nkrecony ponad dekadę później. W jednej ze scen „Niewinności” widoczna jest zawieszona w kłasicie tablica edukacyjna, która ilustruje proces ewolucji – od organizmów morskich, poprzez płazy, ptaki i różne ssaki, aż do kobiety reprezentowanej tutaj przez dziewczynkę ukazaną w pozycji nasuwającej na myśl „Narodziny Wenus”.

Ponownie obserwujemy nierozzerwalny spłot natury i kultury, który dodatkowo podkreślają drobne przesunięcia znaczeniowe wobec Wenus z płótna Sandra Botticelliego. Otóż widoczna na ta-



blicy dziewczynka nie zasłania piersi ani łona, pozostając w swobodnej i naturalnej relacji z własnym ciałem, które zestawione jest z ciałami innych zwierząt.

W „Ewolucji” Hadźihalilović rozwija tytułowy wątek biologicznych procesów zmiany i adaptacji. Świat przedstawiony filmu to wyspa zamieszkaana wyłącznie przez dorosłe kobiety, które samotnie opiekują się chłopcami. Nienaturalna demografia staje się punktem wyjścia osobliwego *body horroru*, który łączy baśniowe wątki z przyrodniczym obrazowaniem. Kiedy chłopcy w tajemniczych okolicznościach trafiają do prowadzonego przez kobiety szpitala i poddawani są eksperymentalnym zabiegom, domysły i intuicje widza znajdują ujście w pytaniach o sposób prokreacji.

Reżyserka ponownie otwiera film podwodnym ujęciem, podkreślając znaczenie wody jako żywiołu, który z jednej strony nasuwa skojarzenia z początkiem życia czy z życiem jako takim, z drugiej zaś – może służyć jako metafora procesów psychicznych.

„Ewolucja” jest też hołdem oddanym francuskiemu surrealizmowi, zwłaszcza twórcy, który pozostaje poza kanonem historii kina, a który jest tak osobny jak sama Hadźihalilović. Jean Painlevé od końca lat 20. XX wieku kręcił filmy przyrodnicze, poświę-



„USTA JEAN-PIERRE'A” (1996): SANDRA SAMMARTINO

**Hadźihalilović swobodnie eksploruje przestrzenie umykające jednoznacznym odczytaniom, dając widzowi olbrzymie pole do własnych wędrówek po znaczeniach.**



„EARWIG” (2021): ROMANE HEMELAERS

cone między innymi organizmom morskim: ośmiornicom, pławikonikom czy jeżowcom. Choć kino dokumentalne wydaje się bardzo odległe od surrealizmu, Painlevé zdołał te dwa światy połączyć, czego błyskotliwym wyrazem jest używana przez niego formuła *science is fiction*. Filmowiec odstaniał te aspekty przyrody, które są dziwne, potworne i niepokojące, które mogą stanowić źródło interesujących metafor. Interesował go w szczególności świat podwodny, odległy od tego, co znamy, i zniekształcony przez inną perspektywę. W dosłownym, namacalnym sensie wynika ona z procesów, które można opisać naukowo – ze sposobu załamywania się światła pod wodą – ale jednocześnie wprowadza ona w przestrzenie snu, halucynacji i cudowności.

Jako scenarzystka i reżyserka Hadźihalilović znakomicie opanowała umiejętność ewokowania skojarzeń i poruszania się na granicy świadomości i nieświadomości. Symbole, z których korzysta, pozostają trudne do jednoznacznego rozszyfrowania. Nasuwają pewne znaczenia, które jednak są trudne do uchwycenia, bo podlegają nieustannej metamorfozie. Są jak woda, tak znacząca w „Niewinności” i „Ewolucji”, albo jak obraz przefiltrowany przez grube szkło, które jest wizualną dominantą „Earwig”.

Tematem przewodnim jej twórczości, w szczególności pełnometrażowych filmów, jest dorastanie przyobleczone w formę niepokojącej, mrocznej baśni dla dorosłych, która w dodatku obarczona jest jakimś znaczeniowym naddatkiem, domagającym się interpretacji i przeżycia. Obrazowanie, z którego korzysta francuska reżyserka, odwołuje się do doświadczeń zapisanych w ciele bądź ukrytych w głębinach czy w *wewnętrznej krypcie*, rozumianej jako metafora psychicznego miejsca, które kryje doświadczenia przemilczane i niezintegrowane.

W pewnym sensie obraz ten można uogólnić i potraktować jako metaforę dorastania, w którego wyniku bezpowrotnie coś tracimy, zakopujemy, ukrywamy, nie uświadamiając sobie nawet, co to dokładnie jest, jak to nazwać i w jaki sposób to wciąż na nas oddziałuje. Baśnie dla dzieci rozpoczynają się zwykle od tradycyjnej formuły *Dawno, dawno temu...* Baśnie Hadźihalilović to opowieści, których początkiem mogą być słowa: *Gdzieś w głębi...*

NATALIA GRUENPETER





„PRETTY RIBBONS” (1996): NETTIE HARRIS

# Lalkarz w teatrze dokumentalnym

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

Prace Donigana Cumminga nie są dokumentalnym zapisem życia osób w sędziwym wieku, a raczej zamrożonymi fikcyjnymi narracjami. Jego stylu wizualnego, akcentującego surowość konfrontowaną z niemal barokową inscenizacją, nie da się pomylić z żadnym innym.



Zostałem kiedyś zaproszony na duże przyjęcie organizowane przez University of Alberta. Gości było sporo, wina niewiele, więc czas spędziliśmy na rozmowach i pogryzaniu przekąsek. Wśród tematów pojawił się wątek kanadyjskiej tożsamości, bo sporo zaproszonych gości zajmowało się problematyką etniczności, do dzisiaj będącą w Kanadzie gorącym tematem. Zabawne, bo okazało się, że wśród moich rozmówców nie było ani jednej osoby, która urodziła się w Kanadzie, choć niektórzy mieli w kieszeni kanadyjskie paszporty, a niemal wszyscy mieszkali i pracowali w kraju klonowego liścia od wielu lat.

Donigan Cumming także nie urodził się w Kanadzie, ale postanowił zamieszkać w niej na stałe, protestując przeciwko amerykańskiej doktrynie militarnej. Do USA wracał okazjonalnie, by dokończyć studia, ale w końcu uzyskał dyplom magistra sztuki na Concordia University w Montrealu.

Jego pierwszym i nieporzuconym do dzisiaj medium była fotografia, a wystawa „Reality and Motive in Documentary Photography” pokazywana w latach 1986-1993 w wielu krajach, także w Europie, była pokłosiem studenckiego projektu obejmującego nie tylko zdjęcia, ale także nagrania dźwiękowe. Początek lat 90. przy-

niósł mu wiele sukcesów – artysta uczestniczył w projektach zbiorowych, ale był również bohaterem prezentacji indywidualnych i projektów książkowych.

**1.** Być może najważniejszą osobą w jego karierze była Nettie Harris – modelka, która pojawiła się m.in. w publikacjach „Gimlet Eye” (1999) i „Pretty Ribbons” (1996), a także była główną bohaterką kilku wystaw i poświęconego jej wideo. Muza Cumminga, którą poznał w 1982 roku, zaprzyjaźnił się i współpracował aż do jej śmierci w 1993, być może nadawała kierunek całej karierze twórcy. We współpracy artysty z modelką nie byłoby nic dziwnego, gdyby nie to, iż zaczęła ona pozować Cummingowi w wieku 70 lat, a znaczna część fotografii ze wspomnianych cykli to akty, często bardzo odważne. Dzisiaj stare nagie ciało nadal budzi sensację, choć coraz więcej twórców odkrywa w nim nie tylko interesujący obiekt dla sztuki, ale także piękno. Wydaje się jednak, że Cumming wcale nie szukał piękna, a nawet jeśli, to nie przede wszystkim.

Starość pojawia się w jego twórczości już w pierwszych dojrzałych pracach. Podobnie jak inni artyści, Donigan Cumming przełamuje tabu, pokazując to, co często wyrzucane jest poza margines spo-

łecznej uwagi. Poszukując motywacji Cumminga można wziąć pod uwagę szczególne podejście Kanadyjczyków do osób w sędziwym wieku. Opieka nad nimi jest nieźle zorganizowana, ale także na swój sposób *zindustrializowana*. Oddanie starych i chorych rodziców pod opiekę wyspecjalizowanych instytucji nikogo nie dziwi i nie budzi sprzeciwu. W Hiszpanii, gdzie mieszkam, także nie brakuje *casas verdes* (potoczna nazwa domu starców), ale większość ich mieszkańców to obcokrajowcy. *Pozbycie się* dziadka czy babci, choć często jest jedynym rozwiązaniem, nie spotyka się nadal z powszechną akceptacją społeczną – zwłaszcza poza największymi metropoliami.

Cumming ukazuje ukryte życie seniorów, nie odwracając się także od spraw związanych z chorobą, intymnością, fizjologią, a także seksualnością. Daleko mu jednak do publicystyki, bo od wielu lat realizuje konsekwentnie projekt, który w pewnym sensie jest parafilmmowy.

Zdjęcia i fotograficzne instalacje kanadyjskiego artysty nie są bowiem dokumentalnym zapisem życia osób w sędziwym wieku, choć często na pierwszy rzut oka sprawiają takie wrażenie. Są raczej zamrożonymi fikcyjnymi narracjami. Powodem nieporozumienia może stać się sceneria, w jakiej rozgrywają się scenki uchwy-



„REALITY AND MOTIVE IN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY” (1986)





„EPILOGUE” (2008)

► cone obiektywem Cumminga oraz jego styl wizualny, akcentujący surowość, choć – tu pewien paradoks – konfrontowaną z elementami niemal barokowej inscenizacji. Często jest ona nieco brikolazowa, a przepych i blichtr zapewniają tanie rekwizyty, odpustowa biżuteria i przedmioty codziennego użytku. Jedno jest pewne – stylu Cumminga nie da się pomylić z żadnym innym.

Wydaje się, że artysta wychodzi z założenia, iż nasze bycie w świecie jest rodzajem performatywnego aktu. Tak jest w istocie – kim innym jestem przecież stojąc przed grupą studentów, a kim innym pijąc wino z przyjaciółmi. I nie mam na myśli skutków ewentualnego nadużycia substancji psychoaktywnych...

**2.** Starość narzuca pewne role. Pamiętam naszą wizytę w sklepie z eleganckimi ubraniami, dokąd zabrałem Alicję [Helman – przyp. red.], żeby kupić jej prezent na 75. urodziny. Wybrała piasecz, rzeczywiście ładny i taki na specjalne okazje. Młoda ekspedientka widząc, że Alicji w nim do twarzy, a także zapewne chcąc zachęcić mnie do sfinalizowania transakcji, wykrzyknęła: *Jak pani w nim ładnie. Będzie pani miała go do kościółka!* – Do synagogi chyba – odparła ponuro Alicja i poprosiła o zapakowanie. Ta anegdota (nawiasem mówiąc Alicja wizyty w synagodze też zaniedbywała) pokazuje, jak trudno jest wyjść poza schemat. Oglądając zdjęcia Cumminga – przede wszystkim te przedstawiające Nettie, ale nie tylko – łatwo to sobie uświadomić. Choć dla niektórych za bardzo szokujące otwartością i dosłownością, są bardzo często pełne ciepła i humo-



„PROLOGUE” (2008)

ru. Jedno z moich ulubionych ukazuje Nettie golutką jak ją (jej) Pan Bóg stworzył przed równie jak ona leciwą lodówką, z której niemal wysypują się *luksusy* kupione w tanim supermarkecie.

Holenderski fotograf Erwin Olaf stworzył kiedyś cykl, w którym starszki ubrane w seksowną bieliznę – niekiedy nader skromną (mam na myśli niewielką ilość materiału użytą do jej uszycia) i więcej odsłaniającą niż zasłaniającą – wcielają się w rolę pin-ups, popularnych przede wszystkim w latach 50. Są naprawdę seksowne, nie obawiają się pokazać ciała i *opowiedzieć* o swej seksualności. Olaf jednak estetyzuje i upiększa stare ciała. Cumming tego nie robi, bo jego rekwizyty to zarówno jedwabne koszulki okrywające czasem pomarszczone ciało Nettie, stara biżuteria, jak i specjalne pieluchomajtki używane przez osoby cierpiące na nietrzymanie moczu.

Fotograficzne spektakle Donigana Cumminga opowiadają często o starości, ale

problem performatywności artysta traktuje szerzej. Interesuje go możliwość ukazania emocji, zastanawia się czy można pokazać te prawdziwe, czy w sztukach audiowizualnych wszystko jest kreacją, inscenizacją. To pytanie zadają sobie także twórcy filmowi – czy łyzy sprowokowane przez obraz zrobiony wedle hollywoodzkiej sztucznicy mogą być prawdziwe?

**3.** Po śmierci Nettie Kanadyjczyk coraz większą uwagę poświęca sztuce wideo. Muza artysty pojawia się w „A Prayer For Nettie” (1996) – pracy zrealizowanej jeszcze za jej życia, ale w istocie mówiącej o jej śmierci, o stracie, żalu, o opłakiwaniu jako o kolejnej grze i roli.

W kolejnych pracach także często ukazuje ludzi starych, być może dlatego, że to właśnie ostatni okres życia obnaża nas w największym stopniu. Póki nasze ciało jest młode i względnie zdrowe, jesteśmy jej w stanie utrzymać w ryzach. Gdy zaczyna





„A PRAYER FOR NETTIE” (1996), WIDEO



„LOCKE'S WAY” (2003), WIDEO

Cumming traktuje szeroko problem performatywności. Interesuje go możliwość ukazywania emocji; zastanawia się nad tym, czy w sztukach audiowizualnych wszystko jest kreacją i inscenizacją.



### Donigan Cumming

(ur. 1947) – artysta multimedialny urodzony w USA, a tworzący w Kanadzie. Studiował na Florida State University w Tallahassee i Concordia University w Montrealu. W swoich pracach wykorzystuje fotografię, wideo i rysunek tworząc instalacje, filmy paradokumentalne i kolaże. Realizacje Cumminga są prezentowane nie tylko w muzeach i galeriach na całym świecie, ale również na festiwalach filmowych (np. na MFF w Rotterdamie czy Visions du Réel).

szwankować, opadają kolejne maski i kurty, aż w końcu zostajemy nadzy – nie w sensie dosłownym, choć wydaje się, że kanadyjskiemu artyście chodzi o ukazanie tej ostatecznej słabości właśnie poprzez rzeczywistą nagość. Fotografia i wideo są bowiem sztukami powierzchni. Pokazują nam to, co widać, domagając się jednocześnie od widza zrozumienia głębszej intencji i znaczenia.

Relacja pomiędzy artystą i Nettie, a także innymi osobami pozującymi do zdjęć i *grających* w realizacjach wideo, jest szczególnie ciekawa. Choć może się wydawać, że Cumming poszukuje twarzy (i ciała), w istocie bardziej zależy mu na znalezieniu partnerów zdolnych współtworzyć jego dzieła. Nettie w młodości pracowała jako dziennikarka, miała też wcześniejsze doświadczenia aktorskie. Jej rola w pracach artysty polega na dialogu, a nie jedynie na pozowaniu. Nie jest – wbrew pozorom – wyłącznie *aktorką charakterystyczną*.

Choć najważniejszy jest obraz, w sztuce Donigana Cumminga wcześniej zaczęły pojawiać się również inne elementy. Wystawa „Diverting The Image” (1993) została wzbogacona nagraniami audio, które ukazały się potem na płycie dołączonej do pięknego albumu. Tych jest zresztą więcej, bo Cumming dba też o książkową dokumentację swoich poczynań artystycznych.

Po śmierci Nettie sztuka Cumminga musiała się zmienić, choć artysta nie porzucił ulubionych tematów. Pojawiły się też nowe, czasem będące rozwinięciem wcześniejszych zainteresowań. W „Locke's Way” (2003) twórca zwraca kamerę w stronę własnej rodziny, czyniąc głównym bohaterem brata, ciąpiącego na zaburzenia psychiczne. To, co mogłoby się wydawać dokumentem, w istocie nim jednak nie jest – bo Cumminga nie przestaje fascynować granica między rzeczywistością a możliwością jej fikcjonalizacji i falsyfikacji.

Wraca też do własnego archiwum, wprowadzając do swoich poszukiwań wątki autobiograficzne, ale także nową technikę – kolaż. Prace w niej wykonane można oglądać m.in. na wystawach „Prologue” i „Epilogue” (obydwie z 2008 roku).

Hugh Adams, autor tekstu do albumu „Gimlet Eye” (2001) prezentującego wybór zdjęć z „Pretty Ribbons”, ale także dokumentację projektów „Chorus” (2000) i „Docu-Duster” (2001), nazwał Cumminga lalkarzem w teatrze dokumentalnym. Kiedy po raz pierwszy czytałem jego słowa, wzbudziły mój sprzeciw, bo przecież Cumming zawsze podkreślał wkład swoich *aktorów* i nie traktował ich jak marionetek. Teraz chyba jednak rozumiem lepiej intencje Adamsa, bo w istocie jego propozycja jest próbą uchwycenia osobliwego paradoksu zawieszenia pomiędzy tym, co odegrane przez nas, tym, co dla nas i tym, co nami.

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR





„DESEROWY JAMNIK” (2022)

*Istotne są dla mnie finezja i humor, dlatego najwyżej cenię Antonisza, Themersonów i współczesną twórczość estońską. Lubię nadawać tytuły, to w nich zawarta jest dusza filmu – opowiada młoda krakowska animatorka Betina Bożek.*

## CODEX BETINIANUS

ADRIANA PRODEUS

**N**a placu Szczepańskim w Krakowie macha do mnie z okna. Widzi, że mam na głowie czapkę z pokemonem, więc zakłada swoją, identyczną, która służyła jej za przebranie na Sylwestra. Obie w strojach Pikaczu robimy sobie selfie. Betina Bożek wynajmuje kawalerkę, którą urządziła tak, jakby wchodziło się do wnętrza jej filmów. Wycinanki z kolorowego papieru zasłaniają logo w ścianie, pozostałość po firmie, której biuro się tu mieściło. W rogu stoi parawan z barwnych tkanin, zielony kafłowy piec, zapadająca się kanapa i przedmioty projektu artystki: torby i ubrania. Na podłodze leży keyboard, na którym uczy się grać. Z kierownicy roweru treningowego zwisa peruka. Na ścianach wiszą kolorowe rysunki zrobione ołówkowymi kredkami – projekty do „Pomagaczy”, których rozwija w studiu Animoon. Niewielki metraż pomieszczenia w każdym calu wypełniony jest wrażliwością twórczyni. To pracownia mieszkalna, warsztat cały czas jest rozstawiony.

### SZTUKA I MEDYTACJA

– W tej pracy najważniejsza jest systematyczność, bez niej nic nie powstanie. Jestem wytrwałą i upartą osobą. Jak sobie coś założę, zrobię to, choćby nie wiem co. Określam sobie plan miesięczny, bo dni i tygodnie to za mało. Zakładam więc, że dane ujęcia zrobię przez pół roku. Robię sobie dwa dni wolne w tygodniu, w pozostałe pięć pracuję minimum pięć godzin. Gdy zaczynam rysować, totalnie w to wsiąkam, czuję *flow*, nie zauważam upływu czasu. Często zdarza mi się zorientować, że zamiast pięciu minęło dziesięć godzin. Zapominam zjeść, posprzątać, pójść na zakupy. Rysowanie wciąga mnie bez reszty. Drugą moją areną oprócz animacji jest ilustracja. Tematem może być na przykład pies, który wyzwolił się z okowów tresury i wystrzelił psią energią. Rysuję bez mówienia. Gdy opublikuję pracę w internecie, często dostaję prośby o użyczenie, bo ktoś znajduje ją jako ilustrację, okładkę. Mia-



łam trochę wystaw w Krakowie, zwłaszcza na Krakersie. W 2021 w pracowni przy Starowiślnej pokazałam „Kreski i łezki” – monochromatyczny komiks o mężczyźnie, który gubi swoją formę.

To motyw, który przewija się w twórczości Bożek. Potrzeba kontroli zderza się z żywiołem życia, bohaterowie walczą z nim, ale w końcu uczą się surfować na fali. Czerpie z halucynacyjnej literatury Henriego Michaux, podziela jego poszukiwanie przestrzeni wewnętrznej w najgłębszych pokładach jaźni. Tak jak dla belgijskiego autora, podobnie dla artystki sztuka jest ćwiczeniem duchowym, medytacją wiodącą do rozbuchanych wizji. *Przestrzeń tekstu traktował jako arenę zmagania z siłami nieprzyjacielskiego świata* – pisała o Michaux tłumaczka Anna Wasilewska. Podobnie Bożek traktuje płaszczyznę obrazu. Bardzo lubi słowotwórstwo, onomatopeję, wyrazy mówione przez małe dzieci. Animując wymyśla wyrazy, zbiera bank słów, które *brzmią sprzyście*, starając się usystematyzować i stworzyć swoisty alfabet. Píše mówiąc do dyktafonu, w przyływie natchnienia. Gra na pianinie, improwizując mowę i dźwięki.

Chciałaby kiedyś zaadaptować fragment legendarnego dzieła „Codex Seraphinianus” (1981), które jego autor, Luigi Serafini, napisał w wymyślonym przez siebie języku, opisując równoległą rzeczywistość. Iluminacja z nieokreślonego dnia września 1976 roku,

jaką opisuje w dołączonym do tomu „Decodeksie”, przypomina nieco proces pracy artystki: *Zacząłem od gryzmolenia linii, które skręcały się i wyginały w zawijasy i arabeski. Z tej płątaniny atramentu powoli wydestylowałem kaligrafie z dużymi, małymi literami, interpunkcją, akcentami. Był to scenariusz, który skrywał marzenie wielu innych rodzajów pisma.* Bożek też zdaje się docierać do ukrytej warstwy rzeczywistości, wydobywać kształty pędzlem jak archeologiczne znalezisko.

Przelewanie się form i metamorfoza bez końca to wyróżnik jej stylu. Rysunki przypominają trochę Witkacego, Maję Berezowską, Brunona Schulza. Odnoszą do płomienistych kształtów Młodej Polski, ale i do malarstwa surrealistek: Leonory Carrington, Remedios Varo, Dorothei Tanning.

– Ciągłe się zastanawiam, jaką jestem istotą: czy kobietą, czy dziewczyną, czy dziewczynką? Artystką czy kimś innym? Nie wiem, kim jestem naprawdę i tak do końca chyba nigdy się tego nie dowiem. Lubię przenicowywać znaczenia, rozkładać rzeczy na pierwiastki, zastanawiać się, co kryje się za tym, co widzę. Próbuje nazwać to, co mnie otacza. Ta skłonność zawsze we mnie tkwiła. Odkąd pamiętam, że istniałam, czyli miałam może cztery lata, zawsze żyłam w rysunku. Od początku towarzyszyły mi kredki. Może więc to, co robię, jest moim językiem. Obrazy nie ro- >



PRACOWNIA BETINY BOŻEK



**Lubię przenicowywać znaczenia, rozkładać rzeczy na pierwiastki, zastanawiać się, co kryje się za tym, co widzę. Odkąd pamiętam, że istniałam, czyli miałam może cztery lata, zawsze żyłam w rysunku.**



„SAMOTNOŚĆ” (2017) REŻ. IGOR KAWECKI, BETINA BOŻEK



„OJEZU” (2017)

► bią na mnie takiego wrażenia. Przesiąkam tekstem bardziej niż wizualnością. Urządzam sobie sesje rysunkowe: słucham jazzu, bluesa lub psychodelicznego rocka i podążam za dźwiękami, nie kontrolując tematu ani celu. Lubię rozmach, najczęściej używam papieru w formacie A3. Tak samo robię animację. Lata ślęczenia nad kartkami dały mi pewną łatwość. Czuję, że ja wypracowałam.

– Czyli twój proces pracy wygląda następująco: najpierw kontaktujesz się z czystym strumieniem świadomości, pozwalasz mu płynąć. Potem go strukturyzujesz, wybierasz najlepsze rzeczy, składasz w całość. Następnie skanujesz prace i obrabiasz je w programach komputerowych. Tak?

– Tak, dlatego jestem zdana sama na siebie. Ufam sobie. Nie poznałam dotąd nikogo, kto tak pracuje animując. Istotne są dla mnie finezja i humor, dlatego najwyżej cenię Antonisza, Themerasonów i współczesną twórczość estońską. Lubię nadawać tytuły, to w nich zawarta jest dusza filmu.

## **BYĆ SURREALISTKĄ**

Animacją zainteresowała się wcześniej, gdy była w gimnazjum i liceum plastycznym.

– Samozwawniczo tworzyłam postacie, scenografię, animowałam bez znajomości zasad i zaplecza sprzętowego. Nie wiedziałam, ile ma być klatek na sekundę, ruch był rwany, nic się nie trzymało kupy. Wtedy poznałam Igora Kaweckiego, który uczył się w równoległej klasie i miał w tej dziedzinie nieco większą wiedzę. Zimą u niego w garażu wspólnie zrealizowaliśmy „Rumor” – pięciominutowy film lalkowy z animacją przedmiotów. Ożywiałyśmy stare zabawki, stare kolaże i zdjęcia wycinane jak z filmów Borowczyka. Film powstawał przez rok we wszystkie weekendy. Skończyliśmy go już będąc na studiach. Szalenie interesuje mnie surrealizm w animacji, „Rumor” powstał pod wpływem filmu „Coś z Alicji” Švankmajera i ten duch jest nadal obecny w mojej pracy.

W zepsutym zegarze wskazówki opadają, czas więdnie i zaczyna płynąć swoim torem. Walizka sama się otwiera i wypelzają z niej przedmioty: kolekcja zębów mlecznych, zasuszone muchy, kończyny lalek oraz krabów, poruszające się, by stworzyć nowe ciało, które przejmie władzę nad światem zabawek. Jest w tym fil-

mie niewymuszona radość domowego teatryku i dotknięcie nieprzeniknionej tajemnicy świata dorosłych. Gdy ktoś przekręca klucz w zamku, przedmioty w pośpiechu wracają na miejsce. Tak kończy się „Rumor” (2014).

Bożek studiowała grafikę, po trzech latach w pracowni plakatu, książki artystycznej i animacji zdecydowała się na tę ostatnią. Od początku wiedziała, że będzie dla niej najważniejsza, ale wyciskała z nauki w szkole wszystkie soki. Jej pasją do literatury wyrażała się w ilustracjach do „Oho” Mirona Białoszewskiego, plakatach zainspirowanych książkami Witolda Gombrowicza czy Fiodora Dostojewskiego.

– Na trzecim roku studiów z Igorem zrobiliśmy film na podstawie „Samotności” Brunona Schulza. Proza tego autora jest mi bardzo bliska. Igor służył jako operator, ja jako animatorka. Duety są fajne, ale też niebezpieczne pod wieloma względami, więc kolejny film, „Ojezu”, zrobiłam już sama. Rysunkowa animacja okazała się moim żywiołem. Sukces tego filmu otworzył mnie na kontakty z branżą, festiwalami, okazał się ważny w mojej karierze jeszcze przed dyplomem. Zawsze intensywnie czerpię z literatury, wtedy czytałam „Człowieka, który śpi” Georges'a Pereca i ta lektura stała się podstawą dla filmu, który opowiada o ludziach targanych namiętnościami, tkwiących w tym samym miejscu i nie umiejących zmienić swego położenia. Słowa klucze to: inercja, bezradność, entropia. Rzeczywiście, chodząc ulicami słyszałam wciąż o Jezu – frażę, która wyraża tak wiele ludzkich frustracji. Gdy udźwiękowałam mój film Kaja Szwarnóg, dużo się śmiałyśmy. Czułam, że ten humor działa. Potem, gdy oglądałam film z widownią, np. na Etiudzie & Animie, uderzyła mnie cisza. Trochę mnie to zasmuciło, że nie słyszałam entuzjazmu, ale film tyle podróżował, że gdzieś jednak znalazł swoją publiczność. Dostał wiele nagród. Na pokazach „Kaprysi” było lepiej, to chyba łatwiejszy seans. W „Ojezu” nasycenie surrealizmem było większe, wymyśliłam swój język, operowałam przebodźcowaniem. Teraz widzę, że groteskę trzeba wyważyć.

Oba filmy zasadniczo się od siebie różnią. „Ojezu” (2017) to galeria obłych, apatycznych postaci. Zmiany toczą się szybko i nieodwracalnie. Ktoś rozciąga jamnika jak dmuchany balon, ktoś z zapamiętaniem liże lizaka, sznur lampek choinkowych spada i pod-





**Betina Bożek** (ur. 1993) – reżyserka filmów animowanych, malarka, ilustratorka. Absolwentka Wydziału Grafiki na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Współzałożycielka Grupy Brzuch. Laureatka konkursów międzynarodowych i stypendiów artystycznych. Za projekt filmu „Kapryisia” (2019) zdobyła Nagrodę Sound Mind na Doc Lab Poland – Animated in Poland na 58. Krakowskim Festiwalu Filmowym (2018). Jej najnowszy film „Deserowy jamnik” (2022) będzie pokazany na tegorocznych Nowych Horyzontach we Wrocławiu.



pala komuś głowę. Pasażerom w komunikacji miejskiej wiotcząją i spływają kończyny. Energię z ludzi wysysa telewizor, a może zostaje wciągnięta pod ziemię. Skręcają się niedopałki, ząbki widelca. Trębacz zaczyna fałszować, a wraz z nim naćpana spontaniczna orkiestra. W barze kieliszki i kufle roztapiają się w blacie bufetu. Ściera je jednym ruchem zde gustowany kelner, wzdychając: o Jezu...

„Kapryisia” (2019) to nazwa planety, która rządzi się kaprysem, zachcianką, nastrojem. Jest zlepkiem form, gwiazdy wokół niej smarkają i chrapią. Dźwiękowo film bazuje na słyszalnym oddechu, jego różnych brzmieniach, które napędzają falujące formy. Trudno opisać przebieg akcji „Kaprysi”, bo kształty są dużo bardziej wieloznaczne niż w „Ojezu”: zwielokrotnione oczy i rzęsy, wykrzywione nogi na obcasach, napompowane ciała na siłowni. Jedne przechodzą w drugie – dym, kości, wargi.

Pojawia się kartka z tajemnym pismem, odczytana jako: *bataaa*, co znaczy impreza. Gdy tylko DJ zaczyna grać, planetę namierza obcy obserwator, wysyła szpiegów – podstawowe figury geometryczne: kwadrat, koło i trójkąt, żeby przejęły władzę nad Kaprysią. Siła porządku, autorytaryzmu zderza się z siłą twórczego chaosu. Agenci zostają wchłonięci przez tańczące ciała. Ta dychotomia kojarzy się z deskrypcją płci – histeryczna i zmienna planeta kojarzy się z kobiecością, braną w karby przez patriariat, reżim porządku.

– Ten film dał mi największą przyjemność. Miałam świetne warunki podczas realizacji, znajdowałam się w bezpiecznej strefie uczelni, gdzie profesorowie mi ufali, dali czas i przestrzeń, żeby swobodnie tworzyć. Scenariusz pisałam na bieżąco robiąc film, animowałam ze sceny na scenę, podążając za kreską. Kolaudowałam konkretne sceny, wymyślałam kolejne, nie wiedząc, do czego zmierzam.

– Dlatego „Kapryisia” jest płynna, każda rzecz wynika z poprzedniej, zaskakuje.

– To było wspaniałe doświadczenie, eksperyment od początku do końca – niemożliwy w normalnej pracy zawodowej, gdy składa się wniosek o dofinansowanie.

– Żał ci tej swobody? Chciałabyś dalej tak pracować?

– Nie, jestem już na innym etapie. Tamto doświadczenie dużo mi dało, ale rozwijam się, uczę się przewidywania efektów mojej



PRACOWNIA

pracy, konsekwencji, uporządkowania. Potrafię totalnie odpłynąć, ale na dłuższą metę tak się nie da. Efekt eksperymentu bywa raz dobry, raz nieudolny. Działałam z pasji. Byłam pod silnym wpływem „Czarodziejki” Dominique Abel, Fiony Gordon i Brunona Romy. „Dziewczyna z lilią” Michela Gondry’ego pchnęła mnie w rejon, które mówią o zanurzeniu w czymś nieokreślonym, w silę, której nie da się powstrzymać.





„KAPRYSIA” (2019)

## ➤ – Czy można być dziś surrealistką?

– Można, ale zderzenie z rynkiem bywa bolesne. Wcześniej żyłam w innym świecie. Bałam się, że mój analogowy warsztat nie pasuje do komercji. Pierwszy rok po dyplomie był dla mnie trudny. Nie wiedziałam, jak uplasować się w przestrzeni zawodowej i zachować energię, która mnie rozpiera. Dużo mnie kosztowała adaptacja do realiów.

Scenariusz „Deserowego jamnika” (2022) pisała jeszcze podczas „Kaprysi”, żeby zachować ciągłość pracy, by móc żyć z animacji. Najpierw w PISF-ie projekt został odrzucony, podobnie jak „Był sobie szewc” (2021) tworzony wspólnie z Kaweckim. Gdy drugi raz złożyła wnioski, dostała akcept. Nauczyła się nie poddawać.

## OPIEKUŃCZY DUCH WESELNEGO TORTU

Utrzymany w poetyce reklamy „Deserowy jamnik” przedstawia zwierzę – rekwizyt ślubu marzeń. Symbolizuje los pary, szczęście i nieszczęście. Przypomina biebzańską tradycję pieczenia ciasta zwanego korowajem – gdy cała społeczność piekła kołacz jako wróżbę dla nowożeńców. Para będzie szczęśliwa, jeśli ciasto wyrosnie, dlatego nieraz trzeba było rozbierać piec, by nie zniszczyć okazałego korowaja. Powodem związku opiekowała się cała wioska. Gdy w małżeństwie były problemy, mąż i żona mogli się do czegoś odwołać, korowaj był gwarantem ich zaangażowania. Opowiadam Betinie Bożek o tej tradycji, która skojarzyła mi się z jej filmem. Jest zaskoczona trafnością metafory opiekuńczego ducha weselnego tortu.

– Dzisiaj nie ma się czego trzymać. Za sakramentem czy papierkiem nie idzie nic głębszego. Brak uniwersalnej narracji, która łączyłaby dwoje ludzi. Opowieść jest potrzebna, bo spaja związek, jeśli jest mocna, spójna, konsekwentna. W tamtym czasie przeżywałam miłość zakrety, moja siostra brała rozwód, dużo rozmawiałam, co znaczy z kimś być. Usłyszałam opowiadanie „Pogapiiony nagminnie deserowy jamnik” Weroniki Stencel, czytane w radiu UJ.fm. Bazując na nim stworzyłam scenariusz. Zostawiłam tekst w filmie, z *offu* czyta go lektor. Mówi o sytuacji wchodzenia w związek, o tym, że relacje opierają się na iluzorycznych rytuałach, zwyczajach, gestach, które znaczą coś tylko dla tej pary. By-

wają też puste, nic nie znaczące. W finale umieściłam paradę jamników, które prowadzą mężczyźni i kobiety na smyczy. Tkwiemy w kłamstwie, ale jeśli zgodzimy się na to, że karykatura i teatralność są częścią życia, możemy odetchnąć i cieszyć się tym, co mamy. To dobre czy złe zakończenie? Nie wiem.

A dlaczego bohaterem jest właśnie jamnik? U Bożek jest stworzeniem boskim, wyrastającym ponad codzienność, stąd jego słodycz, figlarność, niematerialność. Inny powód pada w filmie: *Jeśli para jest stara, nie oczekujmy od jamnika, że poczują się młodzi* – bywa tak, że starsze pary po wyprowadzce dzieci kupują psa, żeby ożywił związek, zbliżył ich. Młodzi również traktują zwierzę jak substytut dziecka, który ma sprawić, że związek będzie się opierał na odpowiedzialności. Jamnik to bliskość, czułość, wiara w sens bycia razem.

## UKŁAD ODPORNOŚCIOWY W KAPITALIZMIE

Gdy „Deserowy jamnik” zaczyna festiwalowy żywot od Krakowskiego Festiwalu Filmowego, koszalińskiego Młodzi i Film, ponańskiego Animatora i wrocławskich Nowych Horyzontów, artystka realizuje już „Pomagaczy”, pełny metraż w studiu Animo-on. Autorką scenariusza znów jest Weronika Stencel. To opowieść o otwarciu się na inność, o oporze wobec bezdusznej dyktatury. Inspiracją jest „Proces” i „Przemiana” Franza Kafki oraz „Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?” Marka Fishera. Film będzie bardzo kolorowy, z dialogami – punktem odniesienia jest „Dzika planeta” (La Planète sauvage, 1973) René Laloux. Bohaterem jest pan Kundelka, urzędnik żyjący w zamkniętym mieście, gdzie dominuje pracoholizm i wyścig szczurów. Zmaga się on z lekami, zależnością od ojca i myśleniem destrukcyjnym. W pewnym momencie spotyka panią Żabut, prowadzącą terrarium z węzami i krokodylami. Wokół nich żyje wiele istot – niewidocznych dla oka pomagaczy, którzy tworzą układ odpornościowy bohaterów. Cały film ma być ręcznie rysowany. Artystka lubi mieć kontrolę nad procesem, ale w pełnym metrażu otwiera się na współpracę z animatorami. Wspólnie będą nawigować po oceanie podświadomości.

ADRIANA PRODEUS



23.

# LETNIA AKADEMIA FILMOWA

W ZWIERZYŃCU  
7-15 SIERPNIA 2022

LAF.ORG.PL

ORGANIZATOR



ZREALIZOWANO PRZY WSPARCIU



Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego

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



WSPÓLORGANIZATORZY



SPONSORZY





Cannes 2022

Na jubileuszowym, 75. festiwalu w Cannes emocje związane z rozdaniem nagród były wyjątkowo stonowane. W dużej mierze dlatego, że werdykt okazał się dość przewidywalny (choć relatywnie sprawiedliwy).

## QUO VADIS HOMINE?

KUBA ARMATA



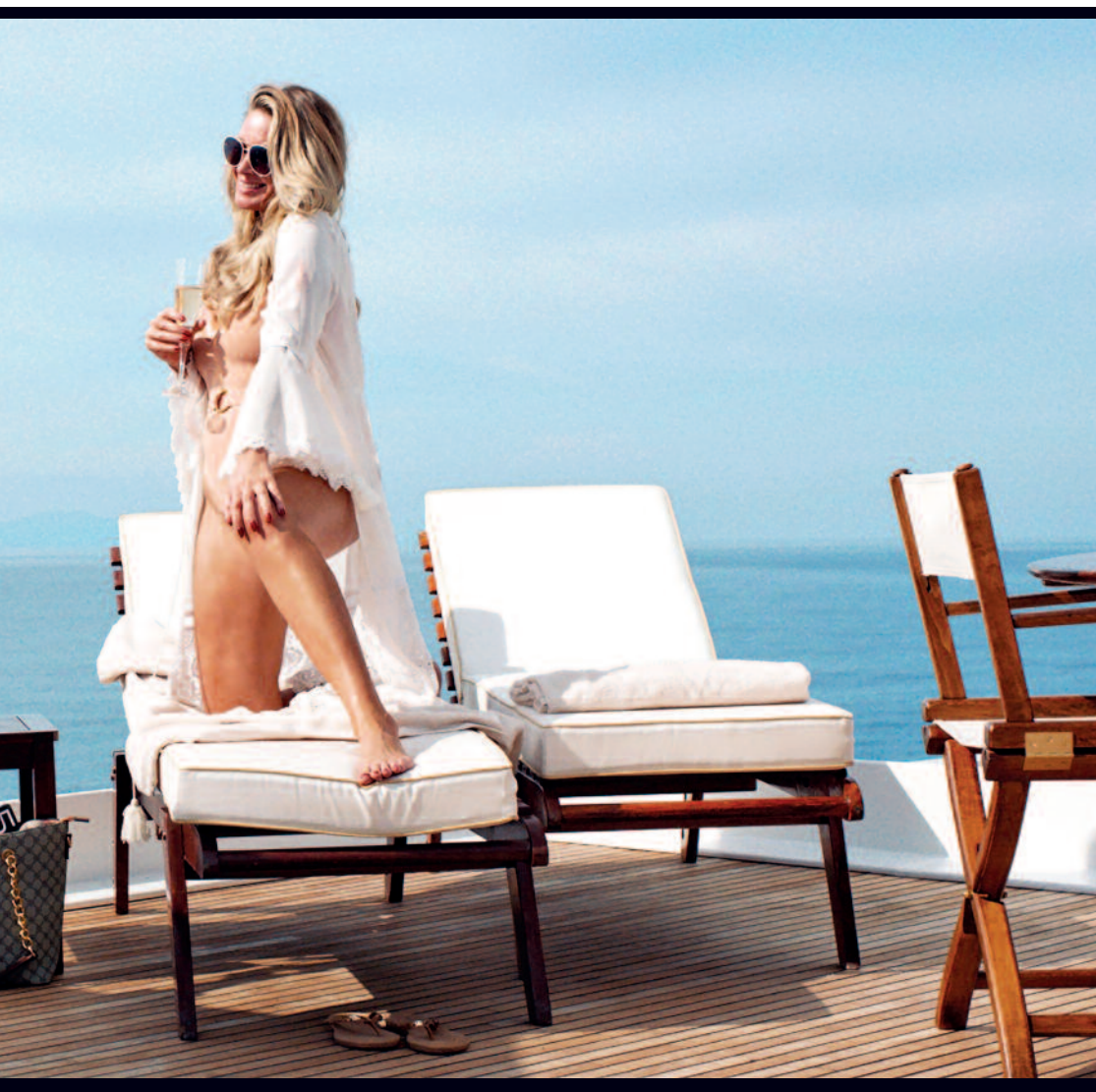
„W TRÓJKĄCIE” REŻ. RUBEN ÖSTLUND: ZLATKO BURIĆ, CAROLINA GYNNING

Canneński festiwal to miejsce, w którym napięcie zaczyna się na kilka tygodni przed samą imprezą. Bo chyba nigdzie indziej z takim zniecierpliwieniem nie czeka się na ogłoszenie oficjalnej selekcji, a zwłaszcza stawki tytułów, które będą rywalizowały o najbardziej pożądaną z europejskich nagród filmowych, czyli Złotą Palmę. W Cannes chce być absolutnie każdy. Filmowcy, celebryci, ludzie ze świata polityki i sportu, dziennikarze, wreszcie – miłośnicy X Muzy. Jeżeli ktoś twierdzi, że jest inaczej, to albo się tu nie dostał, albo po prostu nie mówi prawdy.

1. Prestiż festiwalu wyznacza nie tylko legendarny czerwony dywan czy walczący na nim zaciekle o zdjęcia fotoreporterzy, ale też możliwości, jakie otwierają się przed twórcą po ewentualnym

sukcesie na Lazurowym Wybrzeżu. Nie ma wątpliwości, że Cannes to najlepsze z możliwych okien wystawowych.

O momencie ogłoszenia festiwalowej selekcji wspomniałem nieprzypadkowo. Nie chodzi tu o atak czy krytykę canneńskich decydentów, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że w dużej mierze, przynajmniej jeśli chodzi o Konkurs Główny, poruszają się oni w relatywnie wąskiej, zamkniętej grupie sprawdzonych nazwisk. A wejść do niej, zwłaszcza w młodym wieku, wcale nie jest łatwo. Kiedyś przebojem wdarł się tam Xavier Dolan, obecnie złotym dzieckiem canneńskiego festiwalu wydaje się trzydziestoletni belgijski reżyser Lukas Dhont. Takich powiewów świeżości trochę mi jednak w konkursowej stawce na przestrzeni ostatnich lat brakowało. Bo zwykle jest tak, że jeśli któryś z wielkich mistrzów



## LAUREACI

- Złota Palma: „**W trójkącie**” reż. Ruben Östlund
- Grand Prix (ex aequo): „**Gwiazdy w południe**” reż. Claire Denis oraz „**Blisko**” reż. Lukas Dhont
- Nagroda Specjalna z okazji 75-lecia festiwalu: „**Tori i Lokita**” reż. Luc i Jean-Pierre Dardenne
- Nagroda Jury (ex aequo): „**lo**” reż. Jerzy Skolimowski oraz „**Osiem gór**” reż. Charlotte Vandermeersch, Felix van Groeningen
- Reżyseria: **Park Chan-wook** – „Decyzja o odejściu”
- Aktor: **Song Kang-ho** – „Broker”
- Aktorka: **Zar Amir-Ebrahimi** – „Święty pająk”
- Scenariusz: **Tarik Saleh** – „Boy From Heaven”
- Nagroda Jury Ekumenicznego: „**Broker**” reż. Hirokazu Koreeda
- Nagroda FIPRESCI: „**Leila's Brothers**” reż. Saeed Roustayi
- Złota Kamera za debiut: „**War Pony**” reż. Riley Keough i Gina Gammell
- Honorowa Złota Palma: **Forest Whitaker**

czy mistrzyni kina zrobi nowy film, to komisja umieszcza go w konkursie niekoniecznie kierując się jego jakością, czego najlepszym przykładem w tym roku są słabiutkie „Gwiazdy w południe” (Stars at Noon, 2022) Claire Denis, które miały niemal z automatu zarezerwowane miejsce w prestiżowej rywalizacji. Można to tłumaczyć lojalnością, można też wyjątkowym szacunkiem i estymą, jakimi darzy się na Lazurowym Wybrzeżu kinowych autorów, ale dość sztywna hierarchia to coś, co w Cannes daje się odczuć niemal na każdym kroku.

Tym samym o Złotą Palmę rywalizowali w tym roku twórcy, którzy zapisali się w historii nie tylko festiwalu, ale kina w ogóle, jak bracia Dardenne (dziewięć nagród w Cannes, w tym dwie Złote Palmy za najlepszy film), David Cronenberg (sześciokrotnie

udział w konkursie i jedna nagroda), Jerzy Skolimowski (siedmiokrotnie udział w konkursie i trzy nagrody), Cristian Mungiu (pięć nagród, w tym Złota Palma za najlepszy film) czy Claire Denis (dwie nagrody). Mimo to w stawce 21 filmów zostali zauważeni niemal wszyscy, którzy na to zasługiwali.

**2.** Największe kontrowersje – a to też zawsze nieodłączny element canneńskiej imprezy – wywołał jednak inny wybór. Mowa o rosyjskim reżyserze Kiryle Serebrennikowie, który przyjechał na festiwal ze swoim nowym, skądinąd niezłym filmem „Żona Czajkowskiego” (Żena Czajkowskogo, 2022). Atmosferę podgrzała zresztą sam twórca na konferencji prasowej po seansie, namawiając do zniesienia sankcji wobec rosyjskiego multimilionera Romana





► Abramowicza, który był mecenasem jego filmu. W kuluarach sły-  
chać było głosy oburzenia, jak nieostowny, a jednocześnie nie-  
konsekwentny (wcześniej odmówiono akredytacji na festiwal ro-  
syjskim dziennikarzom) był to wybór w obecnej sytuacji geopolitycznej, a Thierry Frémaux tłumaczył się z tego dość pokrętnie.  
Głośno zaprottestowała przeciwko temu m.in. Agnieszka Holland, która pełniła w tym roku na canneńskim festiwalu rolę przewodniczącej jury w konkursie dokumentów.

Parka Chan-wooka. Jeżeli przyjrzeć się ich filmom z dystansu, jako gatunek ludzki nie wypadamy w tych obrazach zbyt korzystnie.

3. Ciało oraz płytkie relacje między ludźmi, bez względu na wiek, kolor skóry, wyznanie czy status majątkowy, to centralne tematy, wokół których krąży tegoroczny laureat Złotej Palmy – „W trójkącie” (Triangle of Sadness, 2022) w reżyserii Rubena Östlunda. Pisząc nieco wyżej o canneńskich pupilach, celowo



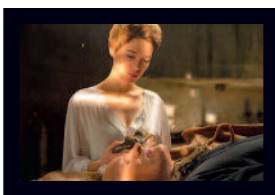
„IO” REŻ. JERZY SKOLIMOWSKI



Konkursowych kontrowersji było w tym roku nieco więcej, choć na szczęście głównie artystycznych. Od nieco kuriozalnych wyborów, jak chociażby „Bracia i siostry” (Frère et soeur, 2022) francuskiego weterana Arnauda Desplechina, po szumne zapowiedzi Davida Cronenberga, który przekonywał, że seans jego „Zbrodni przyszłości” (Crimes of the Future, 2022) będzie dla widzów traumatycznym przeżyciem, mogącym wywołać nawet atak paniki. Gdyby ten film, w którym po raz kolejny Kanadyjczyk obsesyjnie eksploruje temat ludzkiego ciała, powstał, jak pierwotnie planowano, dwadzieścia lat temu, być może tak by było. Dziś okazał się co najwyżej niespełnioną obietnicą i typowym konkursowym średniakiem. Zwłaszcza że siłą rzeczy mierzyć się musiał z porównaniami do ubiegłorocznego triumfatora canneńskiego festiwalu, czyli „Titane” (2021) Julii Ducournau. I w tym zestawieniu wypadł blado. Choć film Cronenberga rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, pośród kilku innych tematów opisuje też, raczej w negatywnych barwach, jak za pewien czas mogą wyglądać relacje międzyludzkie. A to, w postpandemicznym świecie pełnym niepokoju, eskalacji politycznych napięć, pogłębiających się różnic klasowych i społecznych, wreszcie postępującej degradacji środowiska, stało się leitmotiwem konkursowych filmów. Od Rubena Östlunda, braci Dardenne, Jerzego Skolimowskiego przez Lukasa Dhonta, Hirokazu Koreedę po Feliksa van Groeningena czy

Szweda tam nie wymieniłem, bo z jednej strony to już jego drugi najwyższy laur w Cannes (wcześniej odebrał go za „The Square” w 2017 roku), z drugiej mam wrażenie, że na status klasyka wciąż jeszcze pracuje. I szczerze mówiąc, nie jestem przekonany, czy akurat najnowszy film wydatnie mu pomoże w osiągnięciu tego celu. Choć trudno werdykt jury pod przewodnictwem francuskiego aktora Vincenta Lindona rozpatrywać w kategoriach niespodzianki, wszak „W trójkącie” był najdłużej oklaskiwanym z konkursowych tytułów, to mam wrażenie, że Östlund zjada w nim w pewnym sensie własny ogon. O ile pierwsza godzina tej zjadliwej satyry na świat milionerów, modelingu i internetowych influencerów, który w zamian za darmową kolację bądź rejs luksusowym statkiem są gotowi na wszystko, jest wybitna, o tyle finałowy akt pełen jest banałów i frazesów związanych z klasową niesprawiedliwością. Krzywe zwierciadło w filmie Szweda bazuje na systemie zerjedynkowym, nie ma tu miejsca na jakiegokolwiek szarości czy półtony, jak w przypadku innych nagrodzonych – braci Dardenne czy Jerzego Skolimowskiego.

Oba te filmy, czyli „Tori i Lokita” (Tori et Lokita, 2022; Nagroda Specjalna) oraz „Io” (2022; Nagroda Jury ex aequo z „Ośmioma górami / Le otto montagne” Feliksa van Groeningena i Charlotte Vandermeersch, 2022), były równie krytyczne wobec zastanej rzeczywistości, ale wyrażały to zupełnie innymi środkami.



„ZBRODNI PRZYSZŁOŚCI”  
REŻ. DAVID CRONENBERG:  
LÉA SEYDOUX,  
VIGGO MORTENSEN

**Jeżeli przyrzeć się konkursowym filmom z dystansu, jako gatunek ludzki nie wypadamy w tych obrazach zbyt korzystnie.**



„TORI I LOKITA” REŻ. BRACIA DARDENNE: ALBAN UKAJ,  
PABLO SCHILS, JOELY MBUNDU

Bracia Dardenne w swoim najlepszym filmie od kilkunastu lat z charakterystyczną empatią przyglądają się losom dwojga młodych imigrantów z Kamerunu i Beninu, którzy muszą odnaleźć się w rzeczywistości belgijskiego Liege. Dla szesnastoletniej Lokity i dwunastoletniego Toriego szansa na nowe życie zawieszona jest między biurokratyzowaną opieką socjalną a przestępczym podziemiem. Oba te światy traktują młodych bohaterów de facto z podobną pogardą. Pierwszy daje do zrozumienia, że europejska narracja o czynnym zaangażowaniu w rozwiązanie kryzysu uchodźczego, chęci niesienia realnej pomocy, zwłaszcza dzieciom, to tylko czcza gadanina, drugi bez mrugnienia okiem ich wykorzystuje.

Krytykę dostrzec można też w świetnie przyjętym w Cannes filmie Jerzego Skolimowskiego. Tyle że paradokumentalny styl Dardennów tu zastępuje impresyjna, metaforyczna baśń, gdzie na ludzkie zachowania i niegodziwości patrzymy przez pryzmat zwierzęcia. Inspiracją dla „Io” miał być film Roberta Bressona „Na los szczęścia, Baltazarze!” (1966), ponoć jedyna produkcja, która wzruszyła polskiego twórcę do łez. Skolimowski podkreślał zresztą, że narracja w „Io” ma bazować na emocjach w dużo większym stopniu niż w jego dotychczasowych filmach. I rzeczywiście to intensywne, zmysłowe doświadczenie (także za sprawą zdjęć Michała Dymka i muzyki nagrodzonego w Cannes Pawła Mykie-



„BLISKO” REŻ. LUKAS DHONT: EDEN DAMBRINE

tyna), z wyraźnym proekologicznym przesłaniem, które jednocześnie przypomina, na czym polega siła kinowej projekcji.

Większych pokładów nadziei próżno szukać też w innych nagradzanych filmach. Niezależnie od tego, czy opowiadają prawdziwą historię, jak w przypadku jednego z moich faworytów – „Świętego pajaka” (Holy Spider, 2022) Aliego Abbasiego (laur dla najlepszej aktorki – Zar Amir-Ebrahimi) – czy są wytworem twórczej wyobraźni, czego efektem chociażby „Decyzja o odejściu” (He-ojil kyolshim, 2022), rasowy romans *noir*, który wyszedł spod ręki uznanego za najlepszego reżysera tegorocznego festiwalu Parka Chan-wooka. Może się zatem wydawać, że to starsze, a na pewno bardziej doświadczone pokolenie twórców – dodałbym jeszcze do nich Cristiana Mungiu z filmem „Prześwietlenie” (R.M.N., 2022) – punktuje nasze dzisiejsze przewiny raczej z pozycji mniej lub bardziej zdystansowanych krytyków. Osób, które niełatwo przekonać do słów piosenki Tomasza Lipińskiego „Jeszcze będzie przepięknie”.

Inaczej natomiast odebrałem film twórcy reprezentującego młodszą generację: dzisiejszych trzydziestolatków. Mam na myśli wspomnianego na początku Belga Lukasa Dhonta, którego „Blisko” (Close, 2022) okazało się prawdziwą perełką tegorocznego, dość nierównego, konkursu. Choć to utkana z delikatnych gestów i dyskretnych spojrzeń opowieść o stracie i próbie radzenia sobie z traumą, jest w niej pewna ujmująca niewinność. Niewinność świata, w którym jest jeszcze miejsce na wartość, przebaczenie, dialog. Świata, który w przeciwieństwie do jego obrazu w większości tegorocznych filmów konkursowych, jeszcze nie zdążył pęknąć.

KUBA ARMATA





„FLUX GOURMET”: ARIANE LABED

## ELEMENT NIESPODZIANKI

Z REŻYSEREM ROZMAWIA PIOTR CZERKAWSKI

Po kilku latach przerwy Peter Strickland powraca z kolejną niecodzienną fabułą. Prezentowany premierowo na tegorocznym Berlinale „Flux Gourmet” (2022) w lipcu zostanie pokazany na MFF Nowe Horyzonty we Wrocławiu.

- Twój najnowszy film, „Flux Gourmet”, musi się wydawać wielu osobom unikatowy. Tymczasem jest to dla ciebie w pewnym sensie powrót do korzeni.
- Rzeczywiście, wykonywany przez bohaterów kulinarny performans bardzo przypomina rzeczy, jakie robiliśmy z moimi współpracownikami w latach 90. pod szyldem The Sonic Catering Band.
- Używasz czasu przeszłego, ale formalnie wasz zespół istnieje do dziś.
- Wspólne działania podejmujemy jednak rzadko. Dlaczego? Najprościej rzecz ujmując:



ASA BUTTERFIELD, FATMA MOHAMED, ARIANE LABED

zestarzeliliśmy się. Wszyscy jakoś musimy zarabiać pieniądze, realizujemy się twórczo na innych polach. Nie mamy zbyt wielu możliwości, żeby rzucić wszystko i skupić się na tworzeniu naszych kulinarno-artystycznych performansów. Tym bardziej, że ich przygotowanie jest drogie, czasochłonne i skomplikowane. Udało mi się zresztą zaznaczyć to w fabule „Flux Gourmet”, w którym praca nad występem w pewnym momencie wyryka się spod kontroli, a w życiu bohaterów zaczyna panować chaos.

– **Co właściwie sprawiło, że zażękniesz za czasami The Sonic Catering Band i postanowisz w pewnym sensie ożywić je na ekranie?**

– Uznałem, że powrót do tamtych doświadczeń w naturalny sposób pomoże znaleźć właściwą formę do opowiedzenia o rzeczach, nad którymi chciałem pochylić się od dawna – alergiach pokarmowych, zatruciach, chorobach układu trawiennego. Takie tematy właściwie nigdy nie pojawiały się w kinie, chyba że w kontekście humorystycznym

w głupawych komediach. A chodzi przecież o bardzo ważne problemy, które stanowią istotną część życia wielu z nas. Zaczęłam się zastanawiać, jak mógłby wyglądać film, który podszedłby do tematu niestrawności serio. Szybko uznałem, że to wystarczająco interesujące wyzwanie, by poświęcić mu kilka lat życia.

– **Kiedy uwierzyłeś, że twój cel okaże się możliwy do osiągnięcia?**

– Jakkolwiek to zabrzmiało, stało się tak, gdy wróciłem do filmów Roberta Bressona, z „Dziennikiem wiejskiego proboszcza” na czele. Dzięki niemu uzmysłowiłem sobie przede wszystkim moc, jaką ma w sobie umiejętność poprowadzona narracja z offu. Poddany jej sile, jesteś w stanie stosunkowo łatwo wczuć się w sytuację kogoś, kto na pierwszy rzut oka wydaje ci się zupełnie obcy. Chciałbym, żeby widz odczuwał coś podobnego wobec jednego z naszych bohaterów, pisarza, cierpiącego z powodu kłopotów żołądkowych – Stonesa. Zakładam, że jego problemy początkowo mogą wydać się

śmieszne, ale w miarę wspólnej podróży, jaką odbywamy z nim w trakcie filmu, zaczną wybrzmiewać coraz poważniej.

– **Wśród inspiracji twojego filmu obok Bressona wymieniasz także wiedeńskich akcjonistów. Trzeba przyznać, że to osobliwe połączenie.**

– Jestem wegetarianinem, więc oglądanie performansów Wiedeńczyków, w których dużą rolę zawsze odgrywało mięso, nie jest dla mnie łatwym przeżyciem. Z pewnością doceniam jednak stworzoną przez nich estetykę i rzeczywiście czerpałem z niej realizując „Flux Gourmet”. Innym artystą, który wpłynął na moje myślenie o tym filmie, był Pier Paolo Pasolini, zwłaszcza w kontekście „Salo”. To oczywiście niesamowicie przygnębiający, wręcz depresyjny film i sam nie chciałem iść w tę stronę, ale inspirowałem się jego strukturą. Przypomnij sobie, jak zaczyna się trzeci rozdział „Salo”, ten pod tytułem „Krąg gówna”. W pierwszej scenie Pasolini pokazuje kobietę, która przygotowuje się do wykonania jakiejś czynności.

Widz nie wie jeszcze, co to będzie, ale przeczuwa, że nic przyjemnego, i w związku z tym odczuwa autentyczną grozę. Chciałem, żeby identyczne wrażenie zrobiły na nim sceny przygotowania do zabiegu kolonoskopii we „Flux Gourmet”

– **Domyślam się, że w takim filmie jak twój ponadprzeciętna odpowiedzialność spoczywała na barkach aktorów, zwłaszcza odtwórcy roli Stonesa – Makisa Papadimitriou.**

– Makis rzeczywiście wykazał się wielką odwagą i otwartością. Wielu innych aktorów, słysząc, że przez pół filmu będzie musiało leżeć nago w wielkiej tubie, a przez drugie pół opowiadać z detalami o najbardziej wstydlivych przypadłościach swojej postaci, tylko popukałoby się w czoło. Na szczęście Makis doskonale rozumiał, że wchodzimy na ten poziom intymności nie po to, żeby silić się na oryginalność. Poznanie wszystkich szczegółów z życia bohatera było konieczne, żebyśmy zrozumieli skalę jego dramatu i obdarzyli go współczuciem, a może nawet czułością.





➤ – Z twoich wypowiedzi wynika, że odczuwasz z postacią Stonesa szczególną więź.

– Na pewno, ale mogę to powiedzieć właściwie o każdym bohaterze „Flux Gourmet”. W trakcie pisania scenariusza stajesz się wszystkimi postaciami, obdarzasz je swoimi własnymi cechami, a chwilę później każesz im zachowywać się w sposób, z którym zupełnie się nie identyfikujesz. Bardzo lubię ten rodzaj zabawy w chowanego z odbiorcą. Uważam, że w sztuce – inaczej niż na przykład w polityce czy w relacjach z bliskimi – kłamstwo bywa ożywcze i pożądane.

– Dlaczego zdecydowałaś, że Papadimitriou wygłasza monolog z offu w swoim ojczystym języku – greckim?

– To w dużej mierze kwestia osobista. Moja matka jest Greczynką, kiedyś mówiłem w tym języku, ale wszystko już zapomniałem i myślałem, że może w ten sposób zmobilizuję się do ponownej nauki, z czego ostatecznie nic nie wyszło... W postępowaniu się greką chodziło mi również o pewien rodzaj autentyczności. Wychodzę z założenia, że nawet filmy takie jak „Flux Gourmet”, które są pełne świadomej sztuczności, powinny realistycznie pokazywać życie wewnętrzne głównego bohatera. A skoro Stones, grany przez greckiego aktora, wypowiada swoje najbardziej wstydliwe, osobiste myśli, naturalne jest, że używa do tego języka ojczystego. To jednak nie wszystko. Włączenie greki do fabuły było też z mojej strony rodzajem buntu, aktem politycznym, który zrodził się w reakcji na Brexit.

– Co konkretnie chciałaś w ten sposób zmanifestować?

– Przyznam, że wyjście Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej było dla mnie czymś absolutnie druzgocącym i w związku z tym jeszcze bardziej niż kiedyś czuję się w obowiązku podkreślać, że mój kraj nie jest pepkiem świata – nie wszyscy ludzie mówią i myślą po angielsku. Co więcej, w brytyjskich filmach rzadko słyszy się cudzoziemców mówiących po angielsku z akcentem, podczas gdy brytyjskich aktorów angażuje się na całym świecie, nawet jeśli niemiłosiernie kaleczą obce języki albo w ogóle w nich nie mówią. Myślę, że to bardzo nie w porządku i jako brytyjski reżyser chcę dawać przykład, że da się pracować zupełnie inaczej.

– Plan twoich filmów zawsze przypomina trochę Wieżę Babel. W „Katalinie Vardze” mówi się po rumuńsku i węgiersku, w „Berberian Sound Studio” oprócz angielskiego pojawia się włoski, a w „In Fabric” francuski.

chanizmu, w wyniku którego uznajemy, że coś jest szokujące bądź nie. O jego arbitralności przekonałem się niedawno na własnej skórze. Scena lizania krwi menstruacyjnej, którą wyśmiałem w filmie „In Fabric”,

każdej reguły są jednak wyjątki. Zdarza się przecież, że szok wywołuje katharsis i poszerza horyzonty. Na mnie osobiście wpływają tak niektóre eksperymenty muzyczne. Bywa, że zatracając się w hałasie i brzmieniu dziw-



GWENDOLINE CHRISTIE, ASA BUTTERFIELD

– Od dzieciństwa fascynuję się językami obcymi, co pewnie wiąże się z faktem, że mój ojciec jest nauczycielem francuskiego. Nie mam jednak ambicji zostania poligłotą. Wręcz przeciwnie, najbardziej lubię słuchać języków, których nie znam, bo wtedy mogę skupiać się na melodii, czuć się trochę jakbym obcował z surrealistyczną poezją.

– Porozmawiajmy jeszcze o niedoskonałościach naszego ciała. Podjęcie tego tematu wydaje się aktem przekory w świecie, w którym dominuje przekonanie o wszechpotęgde medycyny, a ludzie zdają się odsuwać od siebie świadomość własnej śmiertelności. Czy realizując „Flux Gourmet” miałeś poczucie, że naruszasz jedno z ostatnich tabu współczesnego świata?

– Nie robiłem tego świadomie, ale chyba coś w tym jest. Przyznam, że choć sam nie staram się nikogo szokować, bardzo interesuje mnie działanie me-

sprowadziła na mnie dużo większe problemy niż te, z którymi borykają się twórcy pokazujący na ekranie ekstremalną przemoc. Być może stało się tak dlatego, że ludzki stosunek do przemocy jest w gruncie rzeczy oczywisty, podczas gdy nasze podejście do przyjemności jest dużo bardziej złożone i indywidualne. Coś, co jednej osobie sprawia frajdę, innej może wydać się absolutnie odpychające.

– Wspomniałaś, że sam skupiasz się na innych celach, ale czy myślisz, że artyści, którzy otwarcie przyznają, że ich intencją jest szokowanie widowni, w każdym przypadku muszą okazać się szarlatanami?

– Co do zasady zgadzam się z Johnem Watersem, który w jednej ze swych książek napisał: *Jeśli chcesz szokować ludzi jako młody artysta, jesteś buntownikiem, ale kiedy starzejesz się i ta chęć ci nie przechodzi, zamieniasz się w zwykłego dupka.* Od



GWENDOLINE CHRISTIE, MAKIS PAPADIMITRIOU

nych, niecodziennych dźwięków, jestem w stanie zapomnieć o swoich problemach. Być może na niektórych widzów podobnie zadziała twórczość artystów z „Flux Gourmet”?

– Wcześniej wspomniałaś, że działania The Sonic Catering Band bywają trudne do sfinansowania. Wątek artystów poszukujących pieniędzy na swoje prace

pojawia się także we „Flux Gourmet”, gdzie bywa źródłem sporej dawki czarnego humoru.

– Bohaterowie filmu są performerami, ale ich rozterki udzielają się także filmowcom, pisarzom i wszystkim artystom,



### Peter Strickland

(ur. 1973) – brytyjski reżyser i scenarzysta filmowy.

Absolwent prestiżowego Reading Blue Coat School. Zadebiutował w połowie lat 90. krótkometrażówką „Bubblegum” (1996), jednak pierwszy pełnometrażowy film zrealizował dopiero 13 lat później. Kręcony w Rumunii z węgierską ekipą filmową thriller „Katalin Varga” (2009) przyniósł mu m.in. Europejską Nagrodę Filmową dla Odkrycia Roku. Kolejne, realizowane co kilka lat tytuły – „Berberian Sound Studio” (2012), „Duke of Burgundy. Reguły pożądania” (2014) czy „In Fabric” (2018) – zdobyły nagrody na festiwalach w Locarno, Austin, Filadelfii, Sitges i na CPH PIX.

próba zdystansowania się i spojrzenia na tę relację okiem bezstronnego sędziego.

– **Ktoś mógłby powiedzieć, że w twoim przypadku łatwo o dystans, bo twoje nowatorskie i eksperymentalne filmy zawsze są w stanie znaleźć finansowanie.**

– Uwierz mi, że – niezależnie od tego, ile dostają nagród i jak często jestem zapraszany na festiwale – z filmu na film mam coraz większe problemy ze skompletowaniem budżetu. Nie jestem w tym zresztą odosobniony. Pandemia sprawiła, że ostatnimi czasami problemy ze zdobyciem funduszy mieli przecież nawet giganci pokroju Stevena Spielberga czy Ridleya Scotta.

– **Jaki konkretnie wpływ na twoją twórczość wywierają problemy finansowe?**

– Opiszę to na prostym przykładzie. Budżet „Flux Gourmet”

był tak mały, że wystarczyło mi pieniędzy raptem na 17 dni zdjęciowych – z czego tylko 14 z aktorami. Czas był moim jedynym ograniczeniem przy realizacji tego filmu, ale za to bardzo ważnym. Kilka razy musiałem zrezygnować z pewnych pomysłów na planie, bo wiedziałem, że nie zdążę ich zrealizować. I tak ledwo zresztą zdążyłem – prace nad filmem skończyliśmy tydzień przed premierą na Berlinale. Nie chcę jednak sprawiać wrażenia, że narzekam. Na samym końcu poświęciliśmy sporo czasu na montaż dźwięku, czyli aspekt, który wielu reżyserów właściwie nie interesuje, ale mnie sprawia mnóstwo frajdy.

## Bardzo lubię zabawy w chowanego z odbiorcą. Uważam, że w sztuce – inaczej niż w polityce czy w relacjach międzyludzkich – kłamstwo bywa ożywcze i pożądane.

– **Mimo wszystko nie kusi cię jednak wizja pracy w bardziej komfortowych warunkach?**

– Oczywiście, że chciałbym, żeby moje filmy przynosiły większe dochody i interesowały szerszą publiczność, ale nie porzucę swoich ideałów. Kręcenie filmów to zbyt ciężka praca, by wykonywać ją wbrew sobie.

– **Z jakiego aspektu wolności twórczej nie byłbyś w stanie zrezygnować pod żadnym pozorem?**

– Z prawa do *final cut*, czyli autoryzowania ostatecznej wersji filmu. Producenci mogą mieć swoje pomysły i sugestie, których wysłucham z uwagą, ale finalną decyzję muszę podejmować sam.

– **Nie myślisz o powrocie do strategii z czasów debiutanckiej „Katalin Vargi” i zostaniu producentem własnych filmów?**

– Zrobiłem to raz i wystarczy. Miałem oczywiście pełną wolność artystyczną i było to pozytywne doświadczenie, ale z drugiej strony na mojej głowie były też absolutnie wszystkie szczegóły w rodzaju załatwiania pozwoleń na zdjęcia i zamawiania cateringu. Kiedy sam się tym zajmowałem, nabrałem wielkiego szacunku do pracy producentów i zrozumiałem, że wykonują wiele niewdzięcznej roboty, której

większość osób nie dostrzega i nie docenia. Do tego wszystkiego trzeba mieć specjalne zdolności, których ja – jak się okazało – nie posiadam.

– **Żeby utrzymać pozycję w branży, reżyser również musi demonstrować określone cechy. Bardzo przydaje się choćby gruba skóra, która pomaga w radzeniu sobie z krytyką.**

– Nie mogę powiedzieć, że głosy krytyczne sprawiają mi frajdę, ale jestem na nie przygotowany. Zawsze kiedy chcesz podzielić się z ludźmi osobistą wypowiedzią i zaproponować coś oryginalnego, musisz liczyć się z tym, że niektórzy cię odrzucą. Jako widz uwielbiam filmy, które

zabierają w podróż w nieznaną. Pamiętam frajdę, która towarzyszyła mi, gdy jako nastolatek poszedłem do kina na „Głowę do wycierania” Lyncha i zobaczyłem na ekranie coś, czego absolutnie nie mogłem się spodziewać. Niedługo później równie zaskakujące wydały mi się dzieła Fassbindera, Buñuela czy wspomnianego Johna Watersa. Staram się, by ten element nieprzewidywalności, który zachwycał mnie w ich twórczości, był wyczuwalny także w filmach, które sam reżyseruję.

– **Można chyba założyć, że we „Flux Gourmet” ta sztuka ci się udała. Mimo kontrowersyjnej tematyki, twój film spotkał się z całkiem niezłym przyjęciem krytyków.**

– To prawda, choć zdarzyły się również recenzje, które określiłbym jako miażdżące. Jeśli jednak taka ma być cena za spowodowanie dyskusji o wstydliwych tematach i empatyczne sportretowanie samotnego faceta, który nie wie, jak rozmawiać z otoczeniem o swoich problemach, jestem gotowy ją zapłacić.

**ROZMAWIAŁ PIOTR CZERKAWSKI**

Wywiad został przeprowadzony na Berlinale 2022, gdzie „Flux Gourmet” startował w konkursie Encounters.



którzy muszą szukać kompromisu pomiędzy wolnością twórczą a oczekiwaniami decydentów dysponujących pieniędzmi. Oczywiście, można by powiedzieć, że sprawa jest prosta i stanąć w tym nieuniknionym konfliktcie interesów po stronie ludzi sztuki, ale takie pójdzie na łatwiznę w ogóle mnie nie interesuje. Dużo ciekawsza wydaje mi się



Reżyser Łukasz Kowalski wpadł do lombardu w Bobrku po informacje. Wyniósł stamtąd piękne historie, absurdalne anegdoty i portret miasta, które nie traci nadziei. Tak powstał film, który zdobył Grand Prix festiwalu Millennium Docs Against Gravity.

# WIDZIAŁEM TAŃCZĄCYCH LUDZI W BYTOMIU

BEATA KWIATKOWSKA

**N**iewielkie, sterylne, kilkumetrowe pomieszczenie z kasą ukrytą za szybą i neonem *Lombard. Czynne 24 h*. Czasem zajrzy tu pijaczek, czasem elegancka pani po odbiór przesyłki, niekiedy wpadnie bezdomny z dorobkiem życia, który właśnie chce zastawić. Takich punktów w Warszawie jest kilkadziesiąt, podobnie jak w innych dużych miastach. To miejsce nie ma nic wspólnego z tym, które podpatrywał przez kilka lat reżyser Łukasz Kowalski.

W warszawskiej klitce jest czysto, ale zmęczony pracownik nie jest zainteresowany tak zwanym społecznym kontekstem, czyli tym, co przyciągnęło autora „Lombardu”. Warszawski i bytomski lombard – ten z jego fil-

mu – łączy zasada: zostawiasz coś, a w zamian dostajesz pieniądze. Wspólna jest często także desperacja związana z zastawianiem. Jednak na tym koniec. Lombard prowadzony w bytomskim Bobrku przez Wieśka to nie tylko zbiór przedmiotów – tyle samo tu paradoksów, zbiegów okoliczności i anegdot.

Któregoś dnia emerytowany górnik przyniósł do lombardu ząb mamuta. Nie pozyskał go jednak z wykopalisk, ale z sali biologicznej zamkniętej szkoły. Były też neony z klubów ze stripizmem, które szybko się sprzedały. Ktoś zastawił tu galowy mundur górniczy, ktoś inny – metalowy telefon z kopalni. Dziewczyny pracujące w lombardzie zachwycały się zgromadzoną w nim ko-

lekcją szkła. W lokalu Wieśka znajdziemy też około 1100 futer z różnych zwierząt, 3 tysiące książek i 40 tysięcy przedmiotów z kryształu czy porcelany.

Dlaczego znajdziemy, skoro lombardowy interes polega na sprzedaży zastawionych dóbr? *Szef lombardu, Wiesław, wpadł w pułapkę zbieractwa. W miejsce jednego sprzedanego przedmiotu przyjmował trzy nowe. Przywiązywał się też do różnych przedmiotów. Miał swoją tak zwaną prywatną kolekcję rzeczy, z której mi nie chciał się rozstać. Kolekcja z roku na rok się powiększała* – wyjaśnia Łukasz Kowalski.

## ZUPA Z LOMBARDU

Pierwotnie „Lombard” miał być filmem o przedmiotach, do

których ktoś ma sentyment. Które są jak duchy minionej epoki, pozostałość po czasach świetności Bytomia. *Sam kupiłem kufel z miejscowej kopalni, figurkę Maryi z wodorostami i nóżkę sarny dla mojego opiekuna artystycznego ze Szkoły Wajdy, Marcela Łozińskiego. Cały czas negocjuję z panem Wieśkiem kupno zęba mamuta* – opowiada reżyser. I dodaje: *Lombardy kojarzą się przede wszystkim z lichwą, miejscem, gdzie wyzyskuje się ludzi w potrzebie. Ten nasz bytomski lombard był zupełnie inny. To przypominało bardziej centrum spotkań, do którego mieszkańcy dzielnicy przychodzą, żeby porozmawiać, czy centrum pomocy społecznej, gdzie zawsze można liczyć na wsparcie.*





„LOMBARD”

To miejsce pozwala przetrwać jego mieszkańcom do pierwszego. Tu nie tylko zastawią przedmioty, ale też zostaną poczęstowani gorącą zupą czy papierosem. Zimą dostaną kożuch lub ciepłe buty. Nic dziwnego, że Łukasz Kowalski odnalazł w tym temat na debiutancki film. 15 lat spędzonych na Śląsku, gdzie zrealizował ponad 200 krótkich telewizyjnych reportaży społecznych, wykształciło w młodym dokumentaliście instynkt poszukiwacza, ale i empatię. „Lombard” był naturalną konsekwencją tej reporterskiej pracy.

Do lokalu Wieśka trafił jako reporter programu „Ktokolwiek widział, ktokolwiek wie”. Szukając informacji o zaginionym mężczyźnie, dostał wiadomość

o lokalnym centrum informacji, którym okazał się właśnie bytomski lombard oraz jego kierowniczka, pani Jola. Na miejscu w reporterze obudził się reżyser. *Na początku myślałem, że zdjęcia potrwią kilka tygodni. Lombard przynosił straty i groziło mu bankructwo. Para właścicieli przeżywała też kryzys w swoim związku. Nie pomagały kolejne szalone pomysły marketingowe Wiesława, który ostatecznie skupował wszystko, co tylko wpadło mu w ręce, ani dobre serce pani Joli, która prowadząc lombard, wołała rozdawać rzeczy potrzebującym. Szybko stało się dla mnie jasne, że jest to ważne miejsce dla lokalnej społeczności, że właściciele będą o nie walczyć i że mamy do czynienia z poruszającą, piękną hi-*

storią na dłuższy film – wyjaśnia Łukasz Kowalski.

Pod tym względem „Lombard” przypomina dokumentalny obraz z 2005 roku w reżyserii Macieja Cuske, dzięki któremu jako widzowie odwiedziliśmy „Antykwariat”. Te dwa miejsca łączy jedno: nie przychodzi się do nich zgodnie z ich przeznaczeniem, czyli sprzedać coś lub kupić. Ich klienci to w większości starzy bywalcy, którzy traktują te miejsca jako przestrzeń do spotkań, miejsce rozmów, zwierzeń. „Lombard” to jak mówi jego reżyser także opowieść o nieudanej transformacji. *O poprzemysłowym mieście, które czasy świetności ma już dawno za sobą i dziś boryka się z wieloma problemami, a jego mieszkańcy każdego*

niemal dnia walczą o przetrwanie. Ale przede wszystkim jest to opowieść o dobroci, miłości i nadziei.

Czułość miesza się tu często z groteską, tragedia z humorem, a reżyserowi udało się odnaleźć, niesamowicie ważną w przypadku takiej historii, równowagę pomiędzy nastrojami. Na seansach w pełnych salach kinowych publiczność jak zahipnotyzowana na przemian śmiała się i wzruszała. Osiągnięcie takiego balansu nie jest łatwe. Nietrudno było narazić bohaterów na śmieszność i potraktować ich jak *material* na film lub obiekt żartów.

Ale owszem, są w „Lombardzie” sceny ociekające absurdem tak bardzo, że film staje się komedią. Oglądamy na przykład







WIESŁAW I JOLA

zabawną, choć niebezpieczną naprawę rury przez samozwańczego fachowca, czy komiczny pokaz mody, zorganizowany podczas kiermaszu. Albo jarmark, na którym wbrew oczekiwaniom mieszkańców dzielnicy, zamiast DJ-a grającego disco polo, pojawia się pianista.

To był absolwent Akademii Muzycznej z Katowic. Zaproszony do gry na festynie, przekonywał właścicieli lombardu, że nie jest obecnie w „koncertowej formie” – wspomina Kowalski. – Organizatorzy jarmarku w dzielnicy Bobrek nie odpuszczali i ostatecznie przekonali pianistę. Na miejscu się okazało, że pianino z lombardu – w lombardzie było przecież wszystko – również nie jest w koncertowej formie. O strojeniu nie było mowy, ale co gorsza brakowało mu trzech klawiszy. Mimo to muzyk zdecydował się zagrać. Publiczność zamiast disco polo usłyszała Chopina. Takich abstrakcyjnych sytuacji było więcej.

Ostatecznie jarmark okazał się finansowym niewypałem, ale jego sukces polegał na czymś innym. Bohaterom filmu udało się w końcu zrobić coś wspólnie. Uwierzyli, że jeśli będą ze sobą współpracować, to pewnie łatwiej będzie im przetrwać. Zdobyli też duży szacunek mieszkańców dzielnicy, którzy po jarmarku przychodzili dziękować im za zorganizowanie imprezy w dzielnicy, o której miasto wolałoby całkiem zapomnieć. Mieszkańcy Bobrka choć przez chwilę mogli poczuć się szczęśliwi. Jeden z sąsiadów lombardu powiedział, że od lat nie widział tańczących ludzi w Bytomiu – dopowiada reżyser.

#### NAGRODY TRAFIAJĄ DO LOMBARDU

Tematem filmu Łukasza Kowalskiego jest też miejsce zamieszkania jako pułapka. Mieszkańcy Bytomia są zrosnięci z miastem: przyzwyczajeni do jego rytmu, problemów, niechętni

**Bytomski lombard przypominał bardziej centrum spotkań, do którego mieszkańcy dzielnicy przychodzą, żeby porozmawiać, czy centrum społecznej pomocy, gdzie zawsze można liczyć na wsparcie.**



WIESŁAW I JOLA

do zmian, uwięzieni w swoich przekonaniach. Słychać to w słowach jednej z bohatererek filmu, która mówi córce, że wielu spraw nie można zmienić, tak jak ona nie zmieni nigdy swojego imienia.

Trudno uwierzyć, że Bobrek, z piękną architekturą poniemiecką, był dawniej dostatnią dzielnicą Bytomia, w której mieszkały górnicze rodziny. Potem dziel-





na wodę – wspomina reżyser. – Zostawienie go w lombardzie oznaczało brak ciepłej wody w domu. To było bardzo poruszające. Pani Jola zastanawiała się, jak ten człowiek będzie teraz funkcjonować. Potrzeba posiadania w tym momencie pieniędzy była silniejsza, a oddający stwierdził, że po ten bojler przyjedzie niebawem. Pamiętam też młodą matkę z dzieckiem w wózku. Wyjęła dziecko z wózka i chciała sprzedać wózek w lombardzie. Na pytanie Joli, jak dalej poradzi sobie bez wózka, odpowiedziała,

**Łukasz Kowalski** – reżyser, dziennikarz, wydawca programów telewizyjnych. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Śląskim oraz kurs DOK PRO w warszawskiej Szkole Wajdy. Współpracował z programami „Magazyn Ekspresu Reporterów”, „Telekurier”, „Polska Non Stop” i „Ktokolwiek widział, ktokolwiek wie...”, który także wydawał. „Lombard” to jego debiut reżyserski.



WIESŁAW



że ma wybór: „albo wózek, albo leki dla dziecka”. To była bardzo dramatyczna scena i jeden z trudniejszych momentów dla mnie w pracy nad filmem. Sam mam dwójkę małych dzieci i trudno mi wyobrazić sobie, co czuje rodzic, który staje przed tak dramatycznym wyborem. W lombardzie takich wózków było kilkadziesiąt.

Bobrek był pułapką, z której próbowało się wydostać wielu młodych ludzi. Pokazywała to nawet telewizja Al-Dżazira. Reportaż arabskiej stacji podsunęli Kowalskiemu pracownicy lombardu. Wynikało z niego, że Bytom był najszybciej wyludniającym się miastem w Europie. Trudno się zresztą temu dziwić, jeśli w mieście w pewnym momencie bezrobocie przekraczało 20 procent.

Dużym zadaniem podczas pracy nad „Lombardem” było znalezienie balansu między tragedią a czarną komedią, między opowieścią o ubóstwie i ludzkich drama-

tach, a humorem, który wprowadzają główni bohaterowie, mający dużo dystansu do sytuacji i do samych siebie. To pomaga im nie popadać w przygnębienie, tylko dalej walczyć. „Lombard” to film o nadziei ale i o człowieczeństwie. Można mieć w życiu bardzo ciężko, a jednocześnie nie pozostawać obojętnym na krzywdę innych. Uodwadniają to bohaterowie mojego filmu – mówi Łukasz Kowalski.

„Lombard” to debiut pełnometrażowy. Ekipa nie spodziewała się sukcesu w postaci wyprzedanych biletów na wszystkie festiwalowe seanse, dwugodzinnych spotkań z widzami i owacji na stojąco. A już najmniej spodziewali się deszczu nagród – w tym Grand Prix w konkursie głównym festiwalu, Nagrody Smakjam za Najlepszą Produkcję w Konkursie Polskim, Nagrody Publiczności Województwa Śląskiego, Nagrody Prezydenta Miasta Gdyni i Wyróżnienia Stowarzyszenia Kin Studyjnych.

Międzynarodowe jury konkursu głównego doceniło, że udało nam się stworzyć niezwykłą historię, opowiadając jednocześnie o zwykłych ludziach i codziennych tematach – często pomijanych. Bardzo się cieszymy, że opowieść o ludziach z peryferii miasta na południu Polski jest na tyle uniwersalna, iż dobrze odbierają ją też widzowie z innych krajów. Na festiwalu CPH: DOX w Kopenhadze, gdzie „Lombard” miał światową premierę, po pokazach podchodzili do nas widzowie z Niemiec, Francji, Wielkiej Brytanii, mówiąc, że doskonale rozumieją nasz film i problemy, z jakimi zmagają się ludzie mieszkający w takich poprzemysłowych regionach, ponieważ u nich są podobne miejsca, gdzie kiedyś ciężki przemysł dawał pracę mieszkańcom, a dziś muszą one szukać na siebie nowego pomysłu.

BEATA KWIATKOWSKA

nica – decyzją jednego z prezydentów miasta – zamieniła się w getto, okolicę dla ludzi nierzadających sobie z rzeczywistością, marginalizowanych. Zamieszkały tam samotne matki z dziećmi, których nie stać było na czynsz, mężczyźni z wyrokami, mniejszość romska.

Pamiętam, jak kiedyś, w środęku mroźnej zimy, do lombardu przyszedł człowiek oddać bojler



# WIEMY! MAMY ZNOWU NIC NIĘ MÓWIĆ

Z REŻYSEREM ROZMAWIA MAGDALENA MAKSIMIUK

*Film miał być o śmierci, ale stał się filmem o życiu i o miłości – mówi Marek Kozakiewicz, reżyser „Silent Love”, uznanego za najlepszy film polski i najlepszy debiut na 19. Millenium Docs Against Gravity. Film wygrał też konkurs debiutów pełnometrażowych tegorocznego festiwalu Młodzi i Film.*



„SILENT LOVE”: MAJKA I AGNIESZKA



– Jak skłonić bohaterów filmu dokumentalnego, żeby całkowicie odsłoniли się emocjonalnie? W swoim filmie „Silent Love” jesteś niezwykle blisko trojga bohaterów.

– Historia mojej znajomości z Agnieszką, Majką i Miłozsem jest znacznie dłuższa niż etap powstawania filmu. Może dlatego było mi trochę łatwiej ich przekonać do tego pomysłu. Proces realizacji „Silent Love” trwał długo, sam okres zdjęciowy to ponad trzy i pół roku. Przez ten czas ciągle przesiadywałem u nich w domu. Przez pierwsze lata – nawet kilka miesięcy w roku. Byłem też jedyną osobą z ekipy na planie, bo sam robiłem zdjęcia, dźwięk i reżyserowałem. Za każdym razem mieszkalem w domu z moimi bohaterami. Byłem traktowany jak członek rodziny. Robiliśmy wspólnie mnóstwo rzeczy, gotowaliśmy, pracowaliśmy w ogródku i wokół domu, jak trzeba było gdzieś jechać, to ich zawoziłem. Z czasem zaproponowałem im system pracy, który polegał na tym,

że gdy brałem kamerę na ramię, stawałem się dla nich niewidzialny. Nie było mnie wtedy dla nich. I to się świetnie sprawdziło.

– Czy kamera była włączona przez cały czas?

– Nie, ale kamera i sprzęt dźwiękowy były cały czas pod ręką, w ciągłej gotowości do nagrywania, wystarczyło chwycić za kamerę i rejestrator dźwiękowy, wcisnąć dwa przyciski i zacząć nagrywać. Bohaterowie mieli zawsze przymocowane mikrofony, żeby móc zacząć kręcić bez konieczności zakłócania rodzącej się sytuacji. To dawało większą szansę na złapanie magii chwili.

– Kiedy już brałeś do ręki kamerę i stawałeś się niewidzialny dla bohaterów, kręciłeś wszystko, czy zdarzało ci się markować?

– Rzeczywiście zdarzały się momenty, gdy kręciłem dłużej. Miałem wtedy mnóstwo materiału, który potem musieliśmy z genialną montażystką Anną Garmcarczyk selekcjonować w montażu. Jednak było też wiele sytuacji, w których miałem

kamerę na ramieniu, ale nie kręciłem. Zauważyłem, że wzięcie do ręki kamery to moment, w którym często zaburza się dynamikę zastanej sytuacji i trzeba chwilę odczekać, zanim magia zacznie na nowo działać. Warto wtedy pobycić dłużej z taką sytuacją i włączyć kamerę dopiero po chwili.

– Skąd wiedziałeś, że Agnieszka, Majka i Miłosz będą dobrymi bohaterami filmu?

– Od samego rozpoczęcia dokumentacji czułem w nich ogromny potencjał, musiałem jednak sprawdzić czy moje intuicje zgadzają się z energią, którą przenosi kamera. Kręciłem ich podczas zwyczajnych domowych scen, na przykład gdy wspólnie robią ciasto. To było wprost niewiarygodne. Robią sobie ciasto, a scena w ogóle nie jest o robieniu ciasta, tylko o jakiejś niesamowitej miłości, która łączy bohaterów. Czułem, że o tym uczuciu warto zrobić film. Udało mi się nakręcić bardzo subtelne, delikatne ujęcia i sceny ukazujące codzienność bohaterów. Cały czas bałem się jednak, że materiały, które nagrywam, są zbyt delikatne, zbyt subtelne. Że widz potrzebuje wartkiej akcji, działania się. Okazało się na szczęście, że można utkać i wartko opowiedzieć historię opartą na niuansach i subtelnościach. Z jednej

strony było to zwykłe, codzienne życie, które powierzchownemu obserwatorowi mogło wydawać się nudne; z drugiej jednak strony był to jakiś totalny mikroświat zdarzeń i sytuacji, w którym cały czas coś się działo. Wystarczyło dłużej poprzyglądać się kolejnym sytuacjom.

Bywały też momenty, w których bohaterowie zagadywali mi sceny, bo straszne z nich gaduły! Prosiłem ich wtedy, żeby przez dłuższą chwilę nic nie mówili. Szybko przyzwyczaili się do tego i jak tylko zaczynałem odzywać się zza kamery, to mnie wyprzedzali i krzyczeli: *Tak, tak, wiemy! Mamy znowu nic nie mówić.* Te momenty ciszy okazywały się często bardzo istotne dla filmu. Kiedy bohaterowie wracali po tej ciszy do rozmowy, okazywało się, że była ona już znacznie głębsza, bardziej istotna, bardziej w temacie.

– Co „Silent Love” zrobiło dla Agnieszki i Majki?

– Kiedy zaczynaliśmy cały proces, Aga i Majka nie mówiły o swojej relacji. Bardzo długo dojrzywały do ujawnienia się. Wydaje mi się, że moja obecność była dla nich ważna, bo stałem się osobą, z którą mogły otwarcie rozmawiać o swoim związku i o sobie samych. Był to trochę taki proces terapeutyczny dla nas wszystkich... Agnieszka



**Marek Kozakiewicz**, reżyser i autor zdjęć. Ukończył Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej w Szkole Filmowej w Łodzi. Jest autorem zdjęć m.in. do „Najbrzydszego samochodu świata” (2017) i „Diagnosis” (2018). „Silent Love” to jego pełnometrażowy debiut dokumentalny.





▶ i Majka odblokowywały się stopniowo i gdy myślę, jaką drogę przeszły, wydaje mi się nieprawdopodobne, że stały się tak silne, odważne i dumne ze swojej miłości. Bezsprzecznie jest to największy sukces tego filmu.

– **Z czego wynikało ich początkowe milczenie?**

– W głównej mierze z tego, jak osoby LGBTQ+ są traktowane w Polsce, zwłaszcza poza dużymi ośrodkami miejskimi, w małych miejscowościach i wsiach, skąd pochodzi Aga z Majką. Nawet gdy mieszkaly w Niemczech, w kraju teoretycznie otwartym i tolerancyjnym, nadal nie okazywały sobie publicznie bliskości i ukrywały swoją relację. Były się odrzucenia i braku akceptacji – co jest oczywiste, biorąc pod uwagę wychowanie w konserwatywnym, tradycyjnym społeczeństwie, które nie ułatwia i nie zachęca do wychodzenia z szafy.

Kiedy rozpoczynałem dokumentację do „Silent Love”, nie wiedziałem, że w życiu Agi jest Majka. Dowiedziałem się o tym dopiero w trakcie zdjęć. Aga obdarzyła mnie ogromnym zaufaniem i opowiedziała mi o swojej wieloletniej relacji z Majką. Jestem jej za to zaufanie niezmiernie wdzięczny, ponieważ zdaję sobie sprawę, jak dużej wymagało to od niej odwagi. W Polsce niestety cały czas mówienie

więc dla podreperowania zdrowia wróciłem do domu rodziców, położonego nieopodal domu moich bohaterów. Akurat tak się złożyło, że wtedy chorowała też mama Agnieszki i Miłosa. Nasze choroby połączyły obie rodziny. Dwa pierwsze lata pracy nad „Silent Love” to był dla mnie czas stopniowego wzmacniania się i rekonwalescencji. Aga, Miłosz i Majka w tym uczestniczyli i jestem im za to bardzo wdzięczny.

– **Czy ten czas choroby, bezradności sprawił, że inaczej zaczęłaś patrzeć na świat jako reżyser?**

– Po operacji długo męczyła mnie apatia i brak entuzjazmu. Pewnie było to powiązane z osłabieniem całego organizmu. Rozpoczęcie nowego projektu i bliższe poznanie Agnieszki, Miłosa a potem Majki zaczęło mnie stopniowo z tej apatii wyciągać. Na pewno w pierwszej fazie kręcenia „Silent Love”, kiedy nie wiedziałem jeszcze nic o Majce, temat choroby i śmierci był mi naturalnie bliski. Myślałem, że to będzie główny trzon tego filmu. Jednak w miarę mojej rekonwalescencji, która zachodziła równoległe do poznawania relacji pomiędzy Agą, Majką i Miłoszem, stało się dla mnie oczywiste, że film będzie bardziej o życiu niż o śmierci. I choć zaczyna się od śmierci, to bardzo szybko



MAJKA, MIŁOSZ I AGNIESZKA

## Można utkać i wartko opowiedzieć historię opartą na niuansach i subtelnosciach.

o związkach jednopłciowych, tym bardziej w kontekście własnego wyjścia z szafy, naraża cię na ostracyzm i poniżenie.

– **Dlaczego tak długo czekałaś z premierą filmu?**

– Ustaliliśmy z Agą i Majką, że premiera filmu odbędzie się dopiero po ukończeniu przez Miłosa 18 lat. Nie chcieliśmy ryzykować odebrania Miłosa jego siostrze i jej partnerce.

– **Jak to się stało, że tak mocno i na tak długo związałaś swoje losy z tą rodziną?**

– Zaczęło się od tego, że miałem poważne problemy zdrowotne. Przeszedłem skomplikowaną operację w Kambodży, spędziłem miesiąc w tamtejszym szpitalu. Po powrocie do Polski byłem bardzo słaby,

podąża w stronę życia i budowania nowych relacji, tworzenia nowej rodziny. W warstwie kolorystycznej film również jest na początku trochę bardziej monochromatyczny a stopniowo pojawia się w nim coraz więcej koloru. Jest to naturalnie spowodowane zmianami pór roku. Film zaczyna się zimą, a później prowadzi nas przez wiosnę do lata. Ten proces *od śmierci ku życiu* przebiegał w tym projekcie na paru równoległych płaszczyznach.

– **Towarzyszysz Agnieszce z kamerą również podczas tak trudnych momentów życia, jak rozprawy w sądzie dotyczące jej wspólnej z Miłoszem przyszłości. Czy obecność kamery w jakiś sposób się przydała?**

– Generalnie Agnieszka cieszyła się, że nie musi iść do sądu sama, tylko że idę też ja z kamerą. Miała poczucie, że nasza obecność może pomóc w podjęciu przez sąd korzystnej decyzji. Musiałem jednak wcześniej trzykrotnie ubiegać się o zgodę i kręcić jedynie portret bohaterki.

– **Czy mógłbyś pomóc zinterpretować tytuł filmu? Czy chodzi tylko o to konserwatywne podejście do miłości i związku Agnieszki i Majki, czy powinniśmy szukać głębiej?**

– Aga i Majka żyją w świecie, w którym ich miłość musi pozostać cicha, musi pozostać *silent*. To oczywisty poziom odczytywania tytułu, naturalnie trafiony. Kiedy montowaliśmy film, mieliśmy cały czas w tyle głowy, żeby





MIKOŠZ

ta właśnie *silent love* była odczuwalna w każdym fragmencie filmu, w każdej scenie. „*Silent love*” nie dotyczy tylko dziewczyn. Po pokazie naszego filmu na festiwalu Hot Docs w Kanadzie pewna pani z widowni powiedziała, że jak dla niej miłość, którą pokazujemy, w ogóle nie jest *silent*, jak dla niej ta miłość krzyczy, wylewa się z każdej sceny. Zażartowała, że nazwałaby ten film raczej „*Screaming Love*”. Bardzo mnie to rozbawiło i ucieszyło, ponieważ ja też od samego początku czułem, że w tej rodzinie jest ogrom miłości, opieki, dobra i troski. Jednak o tej miłości się nie mówi, ona po prostu tam jest. Ta miłość nie krzyczy, co najwyżej szepcze.

– Pokazywałeś swój film nie tylko w Kanadzie, ale też w Szwajcarii, na festiwalu Vision du Reel. Czy widzowie pytali o to, jak osoby LGBTQ+ traktowane są w Polsce?

– Tak. W „*Silent Love*” staraliśmy się ułożyć uniwersalną historię o rodzeniu się nowej rodziny, ale nieodzownym jej elemen-



MAJKA I AGNIESZKA

tem jest napięcie związane z sytuacją polityczną w Polsce. Niestety żyjemy w kraju, w którym osoby LGBTQ+ traktowane są jak jeden z głównych wrogów tak zwanej *polskiej rodziny*. Ludzie przed telewizorami uczeni są nienawiści do osób LGBTQ+. Trudno będzie to odwrócić. Będzie to wymagało wielu lat odpowiedzialnej edukacji. Mam nadzieję i głęboko wierzę, że „*Silent Love*” ma szansę dotrzeć do osób o poglądach konserwatywnych i pokazać, że osoby LGBTQ+ nie są tak straszne, jak rysuje je wszechobecna propaganda.

ROZMAWIAŁA  
MAGDALENA MAKSYMIAK





FOT. KRZYSZTOF PLEBANKIEWICZ

# wynurzenia spod fotela

BARTOSZ ŻURAWIECKI

## Orzeł papuga

**P**olskie Nagrody Filmowe Orły to jedna z najbardziej zagadkowych nagród w kinowym szołbiznesie. Istnieje już ponad 20 lat (od 1999 roku), a do tej pory nie udało mi się zrozumieć zasad, którymi się rządzi. A może to organizatorom nie udało się tych zasad ustalić? Najlepszym podsumowaniem Orłów jest popis Aleksandry Koniecznej na tegorocznej gali, która swoje cokolwiek dziwaczne zachowanie na scenie usprawiedliwiła tym, że jara się *wodą z bąbelkami*, więc trochę *freestajluje*. Niewątpliwie we freestajlowaniu byliśmy, jesteśmy i zapewne będziemy czempionami.

Pochyłam się nad historią Nagrody i próbuję znaleźć jakiś porządek. No bo tak – nominacji w każdej kategorii jest od trzech do... dziesięciu. Skąd ten rozrzut? Nie mam pojęcia, może gdzieś to zapisano drobnym drukiem w jakimś regulaminie. Przy czym najwięcej nominacji znajdujemy przeważnie w kategoriach technicznych, co tworzy nieco zaskakujący, a nawet zadziwiający obraz polskiej kinematografii. Na przykład w tym roku przyznano dziewięć nominacji za... dźwięk. Zważywszy, że widzowie powszechnie narzekają na słyszalność dialogów w polskich filmach, jest to, trzeba przyznać, bezkompromisowa decyzja. Z kolei kilka lat temu równie hojnie wyróżniono autorów kostiumów, zupełnie jakbyśmy byli potęgą w kinie kostiumowym. Innym razem z bizantyjskim rozmachem sypnięto nominacjami za... charakteryzację. Aż się zacząłem zastanawiać, jakie to polskie horrory i produkcje fantasy przegapiłem w repertuarze. Natomiast znacznie bardziej powściągliwe jest znaczne gremium, jeśli chodzi o nominacje w kategoriach aktorskich. W nich zresztą pojawia się wciąż kilka tych samych nazwisk – na zasadzie płodozmianu, w jednym roku damy temu za rolę główną, w drugim tamtej za drugoplanową. Najwyraźniej mamy w kraju grupę mniej więcej dziesięciu aktorek i dziesięciu aktorów, i nikogo więcej nam do szczęścia nie potrzeba. Podejrzewam wręcz, że jest to jeden aktor i jedna aktorka albo zgoła jeden niebinarny, który gra absolutnie wszystko i wszędzie, poddawany przed każdym nowym ujęciem fachowym zabiegom w wykonaniu dziesięciu charakteryzatorów. Innym wytłumaczeniem może być to, że każdy z naszych aktorów opłaca gromadkę sobowtórów pracujących na jego nominacje. Na ten trop wpadli przed laty twórcy francuskiej komedii „Śmiertelne zmęczenie”, w której pada pytanie retoryczne: *A myślisz, że Gerard Depardieu datby sam radę zagrać w tych wszystkich filmach?* Było to w czasach, zanim Depardieu zakumplował się z Putinem i przyjął rosyjskie obywatelstwo, więc rzeczywiście nie schodził wtedy z ekranu. Choć, jak tak sobie dzisiaj myślę, to może rosyjskie obywatelstwo przyjął sobowtór Depardieu, zmęczony odwalaniem czarnej roboty za gwiazdora i zdeterminowany, żeby go skompromitować?

W „Śmiertelnym zmęczeniu” epizod zagrał Roman Polański, którego Polska Akademia honoruje za każdy film, nawet taki, który ma z Polską związek bardzo luźny. Gdy w roku 2003 akademicy w swej nadgorliwości postanowili nagrodzić „Pianistę” we wszystkich możliwych kategoriach, poupychali zagranicznych wykonawców filmu w rankingach aktorskich. I tym sposobem Emilia Fox znalazła się w grupie *najlepsza główna rola kobieca*. Pamiętajcie, żeby w „Pianicie” była jakaś *główna rola kobieca*? No właśnie...

Casus Polańskiego jest jednym z przejawów czolobitnej postawy Orłów wobec Orłów kina, które mają w Polskiej Akademii abonament na nominacje i statuetki. Chociaż, uwaga! swego czasu wśród licznych nominacji dla „Powidoków” zabrakło reżyserskiej dla Andrzeja Wajdy. Sam nie wiem, jak skomentować tę obelgę, na szczęście był to tylko wypadek przy pracy. Nie muszę więc pocierać szklanego klosza mojej lampki nocnej, by przewidzieć, że w roku następnym główne Orły przypadną Mistrzowi Jerzemu Skolimowskiemu za nagrodzone w Cannes „Io”. Koledzy dziennikarze od newsów, zaczynajcie już teraz pisać relacje, będziecie mogli za rok zamiast na galę, pójść do kina!

Adoracja Wielkości na Orłach wprawić może w osłupienie najgorliwszego dewota. Na przykład, ktoś pewnego razu stwierdził, że Wybitnej Aktorce Danucie Szaflarskiej nie wypada dawać nominacji za rolę drugoplanową (choć wcześniej przecież dostała w tej kategorii nagrodę), więc jej kilkuminutowy występ w „Pokłosiu” pojawił się w zestawieniu najlepszych głównych ról kobiecych. Na takie czarymary nie zdobyli się nawet Amerykanie, którzy uhonorowali Oscarem Nicole Kidman za dwudziestoosmiominutowy popis w trwającej godzinę pięćdziesiąt „Godzinach”, podczas gdy trzydziestotrzynastominutowa praca w tym filmie Julianne Moore została uznana ledwie za *supporting*. Ale tam przynajmniej był powód strategiczny, a nie kurtuazyjny – Moore w tym samym roku walczyła także o nominację do poświęconych im dokumentów; jako żywo nie mogli jej napisać w momencie dokumentów tych powstania. Niemen zresztą walczył w tym samym roku z równie nieżyjącym Witoldem Lutosławskim i aż bym chciał usłyszeć komentarz Szacownego Mistrza do swojej porażki z długowłosym *zapiewają*. Żeby zaś zakończyć wątek nekromanii Akademii, dodajmy jeszcze, że w roku 2011 w kategorii *Najlepszy film europejski* znalazła się... „Śmierć w Wenecji” Viscontiego. Przegrała jednak śmiertelny pojedynek z dziełem ww. Polańskiego, „Autor widmo”.

Jednak największy szacunek nasi akademicy zdają się żywić wobec Znamienitych Kompozytorów. Taki na przykład Wojciech Kilar w ciemno mógł liczyć przynajmniej na nominację, nieważne, co, ile i do czego napisał. W jednym roku dostał nawet aż trzy nominacje na pięć. Ale on przynajmniej dostał je a) za życia, b) za kompozycje oryginalne, podczas gdy Maestro Krzysztof Penderecki odebrał Orła za kompilację swoich dużo wcześniejszych utworów wykorzystanych w „Katyniu”. Jeszcze bardziej zdziwieni musieli być w zaświatach Krzysztof Komeda i Czesław Niemen, których nagrodzono za muzykę do poświęconych im dokumentów; jako żywo nie mogli jej napisać w momencie dokumentów tych powstania. Niemen zresztą walczył w tym samym roku z równie nieżyjącym Witoldem Lutosławskim i aż bym chciał usłyszeć komentarz Szacownego Mistrza do swojej porażki z długowłosym *zapiewają*. Żeby zaś zakończyć wątek nekromanii Akademii, dodajmy jeszcze, że w roku 2011 w kategorii *Najlepszy film europejski* znalazła się... „Śmierć w Wenecji” Viscontiego. Przegrała jednak śmiertelny pojedynek z dziełem ww. Polańskiego, „Autor widmo”.

A jak było w tym roku na Orłach? Otóż w tym roku główne statuetki otrzymała „Aida”. Owszem, Polacy dołożyli się do jej powstania, jednak zadumałem się nad pytaniem, jaki to melanz tęsknot i kompleksów powoduje, że na najlepszy film polski wybiera się film bośniacki i to w dodatku taki, który wcześniej zgarnął najważniejsze światowe nagrody, więc żadnej nowej nie potrzebuje. Dumalem i dumalem, ale nic nie wydumałem. Jest tu jakaś metafizyka, która zdecydowanie mnie przerasta. Niech więc za *pointę* posłużę cytatem z Wieszcza Słowackiego, który też się kiedyś wypowiedział w kwestii tego, czy Polska to kraj orłów: *Pawiem narodów bytaś i papuga*.

# recenzje

75

## FILMY

- 76 SŁABSZE OGNIWO
- 77 ENNIO
- 78 POWODZENIA, LEO GRANDE
- 79 MARGOT I ALMA
- 80 GŁĘBOKA WODA
- 82 SALT-N-PEPA
- 83 ĪNTREGALDE
- 84 FRANCE
- 86 SUPERBOHATEROWIE
- 87 MEN
- 88 DZIEŃ, W KTÓRYM ZNALAZŁEM  
W ŚMIECIACH DZIEWCZYŃĘ
- 89 APOLLO 10 i ½: KOSMICZNE  
DZIECIŃSTWO

- 91 ZIELONY RYCERZ
- 92 PUNKT WRZENIA
- 93 DOBRY CZŁOWIEK

96

## KSIĄŻKI

- 96 POLI RAKSY TWARZ  
KRZYSZTOF TOMASIK

94

## SERIALE

- 94 MIASTO JEST NASZE



„SŁABSZE OGNIWO” REŻ. JOAQUIN DEL PASO: VALERIA LAMM (W ŚRODKU)



**El hoyo en la cerca**

REŻYSERIA JOAQUIN DEL PASO.  
SCENARIUSZ JOAQUIN DE PASO, LUCY PAWLAK. ZDJĘCIA ALFONSO HERRERA SALCEDO. MUZYKA KYLE DIXON, MICHAEL STEIN. WYKONAWCY YUBAH ORTEGA, VALERIA LAMIM, LUCCIANO KURTI, SANTIAGO BARAJAS, ENRIQUE LASCURAIN, JACEK PONIEDZIAŁEK. MEXYK  
– POLSKA 2021. CZAS 100 MIN  
DYSTRYBUCJA KINOWA AURORA FILMS



ERIC DAVID WALKER

# SŁABSZE OGNIWO

KONRAD J. ZARĘBSKI

**I**dyliczny krajobraz środkowego Meksyku. Tu mieści się leśni ośrodek jednej z najbardziej prestiżowych szkół prywatnych – Pod Sosnami, nazywanej szkołą elit. Z luksusowego autokaru wysypuje się kilkudziesięciu chłopców, 12-13 lat, pod opieką kilku wychowawców i dwóch księży. Wszystko zdaje się podporządkowane wychowaniu religijnemu, ale szybko się okazuje, że to pozory. Pobyt w szkole ma umocnić w chłopcach przekonanie o ich wartości (w końcu pochodzą z najlepszych rodzin) i wzmocnić ich fizycznie. Zaczyna się coś w rodzaju szkoły przetrwania.

Opiekunowie, wśród których wyróżnia się polski przyjaciel, profesor Sztuhr (Jacek Poniedziałek), nie ingerują zbyt w chło-

pięce zabawy – chyba że zdarzy się coś niepokojącego. A niepokojących rzeczy jest mnóstwo: nic się nie stanie, kiedy koledzy pobiją stypendystę – rdzennego Amerykanina, ale kiedy broniący się przed prześladowaniem stypendysta rozbija nos synowi ministra, wybucha afera. Szybko załagodzona, w końcu dyrektor to kolega ze szkolnej ławy ministra: obaj świetnie znają obowiązujące tu od dziesięcioleci reguły. Toleruje się też postępowanie pielęgniarsza o skłonnościach pedofilskich, być może dlatego, że zna wstydlive tajemnice szkoły: jak na grupę mieszczańską się w jednym autokarze, zbyt wielu chłopców zgłasza się po leki – czyżby metodą na utrzymanie spokoju było odurzanie trudnej do okiełznania młodzieży?

W płocie okalającym ośrodek pojawia się wielka dziura: kolejny powód do niepokoju, zwłaszcza że mieszkańcy najbliższej wioski nie pałają sympatią do użytkowników obozu. Wprawdzie chłopcy przekazują mieszkańcom jakieś dary, ale wygląda to raczej na rytualną daninę – zadośćuczynienie za dawne konflikty. Choć z drugiej strony opiekunowie obozu ściśle współpracują z mężczyznami z wioski w budowaniu w chłopcach poczucia zagrożenia. Podczas nocnego ogniska rozlegają się strzały, chłopcy zostają ewakuowani do leśnego schronu, a wychowawcy świetnie się bawią z sąsiadami z wioski. W trakcie zamieszania gubi się jednak chłopiec poruszający się o kuli, poturbowany w jakimś wypadku.

Przez dwa (!) dni nikt go nie szuka, choć zaginięcie zgłaszają koledzy...

Obóz, pokazany w „Słabszym ogniwie” jest co najmniej dziwny. Oczywiście, że zamknięta, odizolowana społeczność służy za zwyczaj metaforze. Niektórzy recenzenci wskazują na wzorzec klasycznego „Władcy much” Williama Goldinga, ale to trop nie tyle błędny, co mylący: wszak obok dzieci, które budują swoją hierarchię w grupie, w obozie uczestniczą wychowawcy, księża i pielęgniarz. To musi być coś więcej: oficjalne informacje o filmie Joaquina del Paso sugerują, że jest to metafora współczesnego społeczeństwa Meksyku. Zbyt małą mamy wdzę o tej społeczności, by ocenić trafność owej metafory, ale trzeba przyznać, że zarówno mechanizmy obowiązujące w tradycyjnej konserwatywnej szkole, jak i psychologiczne aspekty dojrzewania reżyser, realizujący dopiero swój drugi film pełnometrażowy, przedstawił w sposób uniwersalny. Dodać do tego należy zręczne poprowadzenie narracji i ciekawe zdjęcia (nagrodzone w Wenecji), by uznać „Słabsze ogniwo” za ciekawe doświadczenie.

I jeszcze jedno: udział Jacka Poniedziałka to nie jedyny polski akcent. Film powstał jako oficjalna koprodukcja meksykańsko-polska z finansowym udziałem PISF, współautorką scenariusza (i scenografką) jest Lucy Pawlak, urodzona w Londynie, absolwentka malarstwa w Royal College of Art i łódzkiej Szkoły Filmowej. Warto zapamiętać to nazwisko. ■



UCZESTNICY OBOZU





ENNIO MORRICONE

# ENNIO

## JAN TOPOLSKI

**T**en pomnik zmarłego niedawno najbardziej wszechstronnego kompozytora muzyki filmowej wyrzebił jego współpracownik Giuseppe Tornatore („Cinema Paradiso”, „1900. Człowiek legenda”). Ale w filmie zobaczymy prawdziwy gwiazdowski wokalny, reżyzerski i kompozytorski, w tym tak zaskakujące nazwiska jak Pat Metheny czy James Hetfield. Choć całość trwa ponad dwie godziny, ogląda się to zaskakująco dobrze, dzięki dynamicznemu montażowi i polifonii głosów. Po wydanym parę lat temu biograficznym wywiadzie „Moje życie, moja muzyka” ten biopik stanie się kolejnym kanonicznym źródłem wiedzy o Ennio Morricone.

Tornatore rozpoczyna wyrazistym rytmem i kontrapunktem, godnym muzyki swojego bohatera. Tykający metronom i wnętrze mieszkanka. Wiekowy już kompozytor gimnastykuje się na podłodze, a potem dyryguje wyobrażoną orkiestrą. W obu sekwencjach najważniejszy jest ruch ciała, miękki gest, pewność siebie podbita rutyną i talentem. A raczej geniuszem, jak twierdzą liczne gadające posiwiałe głowy. Wszystko następuje chronologicznie, lecz dość powoli: pierwsze pół godziny wypełniają archiwalia z wątkiem trudnych relacji z mistrzami. Morricone przejął fach trębacza od surowego ojca, jednak szybko uznał za-

robową grę za upokarzającą. Z bólem na twarzy wspomina tani instrument, zastępstwa w nocnych klubach i amerykańskich żołnierzy. Ale gdy znacznie później tata podupał na zdrowiu, także i syn przestał używać trąbek w orkiestracji.

W konserwatorium jego profesorem został awangardzista Goffredo Petrassi, który nie cenił szczególnie muzyki ilustracyjnej. Morricone miał potem poczucie winy, że nie uprawia *prawdziwej* muzyki współczesnej, dlatego pierwsze ścieżki dźwiękowe pisał pod pseudonimem. Giuseppe Tornatore spokojnie rozwija meandry narracji, po drodze opowiadając o aranżacjach i piosenkach. Po półwieczu niewielu pamięta szlagiery „Sapore di Sale” Gino Paoliego czy „Se telefonando” Miny – a to także Ennio Morricone. Często niepodpisywany w telewizyjnej ramówce, był tytanem pracy, nocami aranżując piosenki do programów następnego dnia. Używał wyrazistych motywów i nietypowych źródeł dźwięku, co składało się na jego rozpoznawalny styl. Nowych brzmień poszukiwał także w muzyce autonomicznej, głównie w ramach założonej z kolegami Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Zainspirowani kursami w Darmstademie i happeningami Johna Cage’a, uprawiali dziką grę na tradycyjnych instrumentach, w tym wspomnianej wyżej trąbce.

Wreszcie to, na co czeka większość widzów. Początek kariery w muzyce filmowej, zapomniany dziś „Faszysta” Luciana Salce, a potem pierwsze spaghetti westerny. Spotkanie z dawnym kolegą ze szkoły, Sergio Leonem i powstanie słynnego tandemu, który nie obywał się bez konfliktów (zazdrosny reżyser stropedował współpracę Ennia ze Stanleyem Kubrickiem!). To w kinie Morricone rozwinął w pełni swój talent – w kilku scenach dokumentu widać, jak szybko i niby od niechcenia zapisywał partytury. Stosował charakterystyczne instrumenty (fletnia Pana czy harmonijka) a także wieloplane myślenie kontrapunktowe (Tornatore dzieli ekran i miksuje dwa głosy kompozytora). Z pozoru wycofany i cichy, potrafił podejść reżyserów i przekonać ich do swego. Pier Paolo Pasolini zrezygnował dla niego z cytowania Bacha (czego efektem niezwykła, śpiewana czołówka „Ptaków i ptaszysk”). Elio Petri porzucił swoją zasadę pracowania z danym kompozytorem tylko jeden raz, stworzyli razem kilka rzeczy, m.in. „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem”.

W tym właśnie filmie reżyser – ku oburzeniu Morriconego – chciał wykorzystać jego starszy kawalek. Tak samo Gilles Pontecorvo podszuchał w studiu obok pracując nad ścieżką dźwiękową filmu Lilianny Cavani i zamarzyło mu się użycie tego samego utworu we własnym dziele. Takich smaczków jest tu sporo, ot chociażby kulisy powstania słynnego tematu obojowego w „Misji”, uverture „Dawno temu na Dzi-



ENNIO MORRICONE

kim Zachodzie” czy tanecznego rytmu przenikającego całe „Allonsanfan”. Ten ostatni nuca w duecie bracia Taviani w jednej z piękniejszych scen filmu, do takich zresztą zaliczają się także inne fragmenty ze śpiewającymi reżyserami (Bernardo Bertolucci!).

Ennio Morricone długo czekał na uznanie i zmagał się z zawieszcą środowiska. Nie dowierzano, że może pisać 20 ścieżek rocznie, śledzono powtórzenia i potknięcia. On sam wciąż chciał rzucać muzykę filmową dla autonomicznej i dopiero pod koniec życia docenił własny dorobek. Rzadko udawało mu się łączenie obu nurtów, jak w sonorystycznych eksperymentach czy dyrygowanych improwizacjach do thrillerów i horrorów *giallo*. Nie przeszkodziło to Morricone w wykształceniu swojego stylu, cennej w kinie umiejętności bycia tym samym i innym za każdym razem. Ostatnie pół godziny filmu Giuseppe Tornatorego to crescendo aplauzów, nagród i hołdów od postaci z różnych muzycznych scen. I nawet jeśli wszystko mogłoby trwać krócej i moglibyśmy dowiedzieć się czegoś więcej o życiu rodzinnym mistrza, to wzruszeń tu nie zabraknie. ■



**Good Luck to You, Leo Grande**

REŻYSERIA SOPHIE HYDE. SCENARIUSZ KATY BRAND. ZDJĘCIA BRYAN MASON. MUZYKA STEPHEN RENNICKS. WYKONAWCY EMMA THOMPSON, DARYL MCCORMACK, ISABELLA LAUGHLAND. WLK. BRYTANIA 2022. CZAS 97 MIN

DYSTRYBUCJA KINOWA FORUM FILM



EMMA THOMPSON,  
DARYL MCCORMACK

# POWODZENIA, LEO GRANDE

KUBA ARMATA



EMMA THOMPSON, DARYL MCCORMACK

S pory czy w kinie bardziej liczy się obraz, czy słowo, to nieodłączna część dyskusji o tym medium. Każda ze stron ma swoje racje. Przyglądając się współczesnej produkcji filmowej i miłośności wielu scenariuszy (choć to oczywiście pewna generalizacja), bliżej byłoby mi do trzymających się obrazem. Dobrze jednak czasem dostać solidny kontrargument. A jest nim nowa produkcja Australijki Sophie Hyde „Powodzenia, Leo Grande”. Reżyserki, która za Woodym Allenem, Noahem Baumbachem i jeszcze kilkoma innymi twórcami przywraca wiarę w filmowy dialog.

Zwrot w kierunku słowa wynika już z konstrukcji filmu, którego akcja rozgrywa się w większości w eleganckim pokoju hotelowym. To miejsce schadzek, ale i osobliwej terapii, zarówno dla duszy jak i ciała, dwóch na początku obcych sobie osób.

Ona jest wdową, emerytowaną nauczycielką religii, on jako mężczyzna do towarzystwa ma również, jak się okaże, coś z edukatora. Dzieli ich znaczna różnica wieku, życiowego doświadczenia, ale i granica wstydu, której poważnym naruszeniem dla kobiety jest już sam pomysł zaaranżowania tego typu spotka-

nia i zapłacenia za seks. Tyle że zbliżająca się do sześćdziesiątki Sophie nie miała gdzie się nauczyć nawet odrobiny śmiałości. Kobieta wydaje się ofiarą konserwatywności czasów, w których przyszło jej spędzić młodość. Czasów, gdy przyjemność płynąca ze współżycia zarezerwowana była przede wszystkim dla mężczyzn, a rolę kobiety, obok rodzenia dzieci (bohaterka ma dwójkę dorosłych potomków), było siedzenie cicho i zachowanie swoich potrzeb dla siebie. Orgazm, jak zauważa Leo podczas jednej z niekończących się kąśliwych, choć serdecznych wymian zdań, musi być dla Sophie czymś na miarę jaja Fa-berge.

On jest zupełnie inny. Młody, przystojny, świadomy swoich potrzeb, ale i tego, co sam może zaoferować. Pewny krok, styl ubierania się czy wypisany na twarzy luz zdradzają, że odebrał zupełnie inne wychowanie. A może raczej przyszło mu dorastać w dużo bardziej liberalnych czasach, w których rozmowa o fizyczności nie wiązała się już ze spuszczeniem wzrokiem i wstydliwym rumieńcem. Te dwa odmienne światy spotykają się w niewielkim pokoju, a jak wiele je dzieli, dobrze ob-

razuje zabawna scena rozmowy o kulisach profesji męzczyzny. Bohaterowi nie przysłoby nawet do głowy, by się tego wstydzić, z kolei młoda kobieta tego zrozumieć Sophie zadaje mu szereg dodatkowych pytań, zamkniętych w dość krzywdzących stereotypach – o matkę, motywacje czy ewentualne traumy z dzieciństwa. Ujmująca w filmie Hyde jest owa paradoksalna zamiana ról, w której młodszy bohater staje się przewodnikiem i odkrywa przed kobietą życiowe arkana. Choć to w miarę rozwoju fabuły i wraz z kolejnymi hotelowymi spotkaniami stopniowo zaczyna się równoważyć. Bo „Powodzenia, Leo Grande” jest filmem o przełamaniu się, nie tylko fizycznym, ale także psychicznym. A w tej materii właśnie po stronie Sophie leży większe doświadczenie.

Bohaterowie zaczynają świetnie się uzupełniać, zupełnie jak wcielający się w ich role odtwórcy – znakomita, wszechstronna aktorka, jaką jest Emma Thompson, i stawiający pierwsze poważniejsze kroki w zawodzie Dylan McCormack (znany z serialu „Peaky Blinders”). Daje się wyczuć między nimi wcale nieoczywistą w tego typu filmach

chemię, choć bez wątplenia większy ciężar w scenariuszu autorstwa Katy Brand położony jest na postaci Sophie. To, z uwagi na temat, jakim jest przebudzenie świadomości seksualnej dojrzałej kobiety, nie powinno specjalnie dziwić. Coś, co zazwyczaj zarezerwowane jest w kinie dla młodych bohaterów, Sophie Hyde pokazuje z zupełnie innego punktu widzenia. Z perspektywy, która nie tylko w kinie, ale w ogóle w kulturze jest tabu. Niedawno na jednym z polskich festiwali w przejmującej przemowie Katarzyna Figura przekonywała, że kobiety w pewnym wieku przestają być dostrzegane. Bohaterka filmu Hyde nie była dostrzegana nigdy i dopiero gdy zaczęła żyć na własną rękę, ma po raz pierwszy szansę na odrobinę uwagi.

Emma Thompson jest niemalże w tym samym wieku, co postać, w którą się wcieliła, co nadaje tej kreacji kolejny wymiar. Obdarza swoją bohaterkę ujmującą naiwnością, subtelnym humorem i ciepłem. Kunszt aktorki najlepiej widać w ostatniej, przejmującej scenie, w której Sophie wreszcie w pełni akceptuje i godzi się z tym, co widzi. Tym razem po cichu, bo słowa są niepotrzebne. ■

**Entre les vagues**

SCENARIUSZ I REŻYSERIA ANAÏS VOLPÉ.  
ZDJĘCIA SEAN PRICE WILLIAMS. MUZYKA  
DAVID GUBITSCH, ELIE MITTELMANN.  
WYKONAWCY SOUHEILA YACOUB,  
DÉBORAH LUKUMUENA, MATTHIEU  
LONGATTE, SVEVA ALVITI. FRANCJA 2021.  
CZAS 99 MIN  
DYSTRYBUCJA KINOWA AGAINST GRAVITY



DÉBORAH LUKUMUENA, SOUHEILA YACOUB

# MARGOT I ALMA

MICHAŁ PIEPIÓRKA

**T**o przykład filmu, który... chce być gdzie indziej. Niby akcja dzieje się współcześnie, ale wolałaby w czasach świetności francuskiej nowej fali. Ta tęsknota za odległym i minionym odbija się w warstwie wizualnej, która jest tak wyrazista, że odciąga uwagę od wszystkiego innego. I bardzo dobrze, bo to najlepsze, co film ma do zaoferowania.

Kolory dyskotek z lat 80. mieni się odbite w tanich cekinach i barwnych szkiełkach. Obraz nasycy się przytłumionymi fioletami, zmysłowymi różami, głębokimi błękitami. To wszystko przyprószone jest charakterystycznym ziarnem starej taśmy filmowej. Najłatwiej byłoby nazwać ten typ estetyki *vintage* – znajduje się on bowiem tak naprawdę poza czasem, jest amalgamatem różnych stylów i mód przeszłości. Łatwo w nim odnaleźć mrok dekadentckiego synth popu lat 80., disco-vibe lat 70., kontrkulturową frywolność lat 60., ale ruchliwa, wszechobecna, paradoksalna kamera być może najbardziej przywodzi na myśl wielkomięskie eksperymenty nowej fali.

Miłośnicy kina amerykańskiego, także tego współczesnego,

również poczuć się jak w domu. „Margot i Alma” ma wiele z estetyki niedawnego niezależnego hitu festiwalu Sundance – twitterowej „Zoli” Janicy Bravo: te same kolory, ten sam styl lo-fi, tę samą energię młodych, rebelianckich dziewczyn. Ameryka zresztą staje się również leit-motivem fabuły. Tytułowe bohaterki są bowiem adeptkami aktorstwa i właśnie udało im się dostać pierwszy angaż. Alma dostała rolę w monodramie, a Margot ma być jej dublerką. Sztuka opowiada o kobiecie, która wspomina, jak jej babcia wyruszyła na początku XX wieku w długą drogę przez ocean do Nowego Jorku. By przygotować się do roli, przyjaciółki włączają się po nocnym Paryżu, tak jak ich postać chadzała niegdyś po Manhattanie. Trudno nie dostrzec w tym kolejnej filmowej inspiracji, z której debiutująca reżyserka, Anaïs Volpé, z premedytacją korzysta. Bo „Margot i Alma” to francuska wariacja na temat nowojorskiego *mumblecore*’u.

Nocne, neonowe kolory wirują w oku rozedrganej kamery, muzyka nadaje energiczny rytm, dwie młode, pewne siebie dziewczyny ruszają na podbój miasta i swojego życia. „Margot i Alma” to bez wątplenia kino młode:

pełne wigoru, szaleństwa, pewności siebie i siły siostrzeństwa. A przynajmniej takie jest do momentu, gdy nagle opowieść o wchodzeniu w życie zamienia się w historię o żegnaniu się z nim. W tym momencie energia nie niknie, ale zamienia się w historię.

Volpé chce opowiadać najsilniejszy emocjami: wpięrkę także dziewczynom tańczyć i głośno śpiewać. Następnie krzyczeć z bólu i rozpacz. Wchodzi na wyjątkowo wysokie tony. Nic dziwnego – w końcu i młodość, i bezsilność mają swoje prawa. Problem w tym, że skrajne uczucia nie wystarczają, by opowiedzieć ciekawą historię. A francuska reżyserka mówi o rzeczach, które opowiedziano już wielokrotnie – i za czasów nowej fali, i w formie *mumblecore*’u. To splećnię zapożyczonych form i estetyk ostatecznie obnaża brak oryginalności, który próbuje się tuszować odbitym blaskiem cekinów.

Problemem scenariusza jest przede wszystkim to, że trudno w tę historię uwierzyć. Całość zbudowana jest na tajemnicy Almy, którą w pewnym momencie poznaje wstrząśnięta Margot. Jak to możliwe, że bliźniacze dusze nie wiedzą o sobie wszystkiego? Co tam wszystkiego! Rzeczy absolutnie podstawowej, której zwyczajnie ukryć przed bliskimi się nie da, bo zabiera czas i ingeruje w ciało. Kolejne zwroty akcji również wypadają na ekranie mało wiarygodnie, a przede wszystkim – są mało angażujące. Dziewczyny co prawda głośno krzyczą, płaczą, wyrwywają się i szlochają, ale to na nic. Ich roz-



SOUHEILA YACOUB, SVEVA ALVITI, DÉBORAH LUKUMUENA

terki wydają się sztucznie wymyślone, tylko po to, by podgrzewać atmosferę oraz żeby doszczętnie nie załamała się fabularna konstrukcja.

Gdy odjąć szloch i śmiechy, zostaje chybliwy szkielek opowieści, która nie jest w stanie ani zaskoczyć, ani emocjonalnie poruszyć, ani intelektualnie zaintrygować. Na dodatek z każdą zbliżającą się ku końcowi minutą reżyserka zaczyna operować coraz bardziej dosadnymi metaforami, które bezskutecznie starają się odebrać opowieści banalną dosłowność. Tekst sztuki teatralnej koresponduje z losem bohaterki, wypowiedziane słowa się materializują, historia zatacza koło. Nie ma w tym jednak niczego, co wynosiłoby fabułę na jakieś wyższe piętro refleksji – o młodych ludziach, siostrzeństwie, przyjaźni, życiu i śmierci. A przynajmniej niczego, czego by nie powiedziano już wielokrotnie i znacznie ciekawiej.

Z mnogości padających słów, energii wzburzenia, rozwibrowanego młodostią obrazu ostatecznie pozostaje w głowie tylko mało smacznych kolorów, konwencji i zapożyczeń stylistycznych. „Margot i Alma” roztopiają się w przeszłości i nic z nich nie pozostaje. ■



**Deep Water**

REŻYSERIA ADRIAN LYNE. SCENARIUSZ ZACH HELM, SAM LEVINSON NA PODSTAWIE POWIEŚCI PATRICII HIGHSMITH. ZDJĘCIA EIGIL BRYLDE.

MUZYKA MARCO BELTRAMI. WYKONAWCY BEN AFFLECK, ANA DE ARMAS, TRACY LETTS, BRENDAN MILLER, JACOB ELORDI, FINN WITTRICK. USA – AUSTRALIA 2022. CZAS 115 MIN

AMAZON PRIME VIDEO



ANA DE ARMAS



# GŁĘBOKA WODA

WOJCIECH TUTAJ

Czy ktoś jeszcze ogląda filmy Adriana Lyne'a? Brytyjski reżyser, który w latach 80. i 90. rozgrzewał do czerwoności konserwatywną Amerykę pod rządami Reagana i Busha, zniknął z kinowego krajobrazu na dobre dwie dekady. Zapisał się jednak w pamięci widzów takimi klasykami miękkiej erotyki jak „9 i pół tygodnia”, „Fatalne zauroczenie” czy „Niemoralna propozycja”. Obrazy, prowokujące skandale obyczajowe i niezliczone dyskusje, odpowiadały na głęboko skrywane fantazje seksualne publiki, która dusiła się w prawicowym gorsze. Kariera Lyne'a układała się wzorcowo, kiedy w 2002 roku nagle przestał kręcić. Próbował bezskutecznie zrealizować kilka projektów i dopiero niedawno gruchnęła informacja, że osławiony prowokator wraca. Niestety „Głęboka woda”, adaptacja

powieści Patricii Highsmith pod tym samym tytułem, przynosi srogie rozczarowanie. Autor niby sięga po ulubione tematy i motywy, bawi się kinem, które opanował do perfekcji, a jednak brakuje tu napięcia, zmysłowości, pasji i polotu.

Tę historię widzieliście już setki razy. Zamożne małżeństwo z klasy średniej wiezie pozornie szczęśliwą egzystencję w przestronnym domu z basenem. On, Victor Van Allen, zapewnił sobie przedwczesną emeryturę opracowując technologię, którą wykorzystuje m.in. amerykańska armia. Ona, Melinda, jest atrakcyjną kobietą przyciągającą męskie spojrzenia jak magnes. Para ma córkę, tony wolnego czasu, wspierających przyjaciół i stabilizację ekonomiczną. Niestety to za mało. Coś psuje się między małżonkami, gdy Victor nie przyjmuje z entuzjazmem kolej-

nego podryw partnerki. Wydaje się, że bohaterowie żyją w otwartym związku, lecz ten model relacji ewidentnie zaproponowała spragniona namiętności i tryskająca energią Melinda. Tymczasem mąż rzuca pół żartem, pół serio do Joela, flirtującego z nią młodzieńca, że zabił poprzedniego adoratora kobiety. Prawda czy tylko chęć zastraszenia rywala? To pytanie będzie nad nami wisieć przez cały seans.

Konstruowanie opowieści skomplikowanych fabularnie nigdy nie było mocną stroną Lyne'a, nie dziwi więc prostota, może nawet banalność tej rozwijanej w „Głębokiej wodzie”. Reżyser dodaje do swoich filmowych propozycji z końca ubiegłego wieku motyw zdrady akceptowanej i dopuszczalnej przez wspólny wybór małżeństwa otwartego. W „Fatalnym zauroczeniu” jednorazowy skok w bok, którego dopuścił się kochający mąż i ojciec Dan Gallagher, wiązał się z groźbą rozpadu rodziny. Czasy się zmieniają, i doświadczony twórca jest tego świadom, stara się zatem dotknąć kwestii budzącej kontrowersje i skrajne odczucia. Szkoda tylko, że po przestaje na starym jak świat i prześwietlanym wielokrotnie konfliktie zazdrosnej, żalostnej męskości naznaczonej kryzysem wieku średniego z witalną, nie-

dającą się usidlić kobiecością. Victor, grany przez operującego jedną miną Bena Afflecka, to przetworzenie wspomnianej postaci Dana i wszystkich jemu podobnych – na zewnątrz człowiek sukcesu posiadający rodzinę, majątek i dom na przedmieściach, a w środku ktoś dręczony poczuciem braku i niespełnienia. Oczywiście za te ostatnie odpowiada zjawiskowo piękna żona, prawie idealna, gdyby nie fakt, że woli sypiać z innymi. Jeśli Victor ucieleśnia nudę i pragmatyzm, to Melinda symbolizuje żądę życia, zabawy i ciągłej zmienności. Dużo łatwiej kibicować właśnie jej, ale pewnie piszę tak dlatego, że obsadzenie w rolach głównych Afflecka i Any de Armas zamyka drogę wyborowi. Lyne miał zmysł do castingu kompletując takie niezapomniane duety jak Michael Douglas i Glenn Close albo Mickey Rourke i Kim Basinger, lecz tym razem przestrelili. Przy ponętnej, pełnej naturalnego wdzięku i czaru de Armas jej ekranowy partner wypada jeszcze bardziej statycznie, monotonna i bezbarwnie niż zwykle.

Zostawiwszy w spokoju fabułę, nie można przejść obojętnie obok wytracanego z każdą minu-



JACOB ELORDI, ANA DE ARMAS





ANA DE ARMAS, BEN AFFLECK

tą napięcia. Choć „Głęboka woda” udaje thriller erotyczny, nic nie przykryje lichej dramaturgii budowanej na domysłach dotyczących prawdopodobnych zbrodni Victora na kochankach Melindy. Potencjał tkwił zwłaszcza w postaci pisarza Dona Wilsona, znajomego Van Allenów, który odczytuje groteskowy żart protagonisty na temat uśmiercenia niejakiego Martina z mniejszym dystansem niż inni. Film mogło uratować wpisanie narracji o zaborczym mężu, mszczącym się na młodszych i przystojniejszych obiektach pożądania żony, w nawias literackiej fikcji Dona, ale Lyne ani myśli zbaczać z utartych ścieżek. Prawie wszystkie sekwencje imprez, kolacji i spotkań Victora ze zdobyczami Melindy utrzymane są w poważnym nastroju, co zabija jakąkolwiek odbiorczą ekscytację czy przyjemność. Co gorsza, reżyserowi nie wychodzą nawet sceny erotyczne, z których dawniej słynął. Mechaniczne, sfilmowane od niechcenia, pozbawione grama finezji i estetycznego wyśmakowania zlewają się z przeciętną całością. Niski poziom napięcia kryminalno-thrillerowego i seksualnego każe się zastanowić, gdzie się podziały najwięk-

sze talenty Brytyjczyka, który pod koniec lat 90. siłował się z adaptacją legendarnej „Lolity”.

Faktem jest, że jego dzieła oglądane po latach nie wywołują tak intensywnych, elektryzujących emocji jak w dniu premiery, lecz wsączają nam pod powieki ikoniczne obrazy, tożsame z epoką lat 80. „9 i pół tygodnia” zyskało kultowy status dzięki efektownemu striptizowi Kim Basinger do hitu „You Can Leave Your Hat On” Joe Cockera i uczynieniu ze wspólnego kosztownia potrawy ucztę rozpalającej pożądanie. „Fatalne zauroczenie” przeraziło zaś Amerykanów brutalnym napadem rozbitej psychicznie kochanki Dana na jego dom i widmem zniszczenia rodzinnej sielanki. A co zapamiętamy z „Głębokiej wody”? Obawiam się, że niewiele, prócz widoku ślimaków hodowanych przez Victora w przydomowym terrarium, finału pretendującego do miana kuriozum roku, w którym Affleck ściga się na rowerze z samochodem, i zbławozwanej miny aktora, nieświadomie wyrażającego zmęczenie Hollywoodu własną wtórnością i brakiem pomysłów. Powrót skandylisty pokazał więc jego zmaria-łą, starczą wersję. ■

# Letni przegląd filmowy POD WSPÓLNYM NIEBEM

13 lipca - 7 września

Ukraina / Białoruś / Gruzja / Indie



Szczegóły: [centrumjp2.pl](http://centrumjp2.pl)



ORGANIZATOR

JP2 Centrum Myśli  
Jana Pawła II



WSPÓŁFINANSOWANIE



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





GG TOWNSON, LAILA ODOM

REŻYSERIA MARIO VAN PEEBLES.  
SCENARIUSZ ABDUL WILLIAMS.  
ZDJĘCIA ANTHONY J. RICKERT-EPSTEIN.  
MUZYKA DAN THE AUTOMATOR.  
WYKONAWCY LAILA ODOM, GG  
TOWNSON, MONIQUE JASMINE PAUL,  
MANDELA VAN PEEBLES. KANADA  
2021. CZAS 127 MIN  
HBO MAX

# SALT-N-PEPA

PIOTR DOBRY

**D**ebiutanckie „New Jack City” o mafiosie z Harlemu, „Czarne Pantery”, western *neoblaxploitation* „Posse – opowieść o Jesse’em Lee”, wreszcie poświęcony legendarnemu ojcu Melwinowi paradoksalny dokument „Baadasssss! How to Get the Man’s Foot Outta Your Ass”. Mario Van Peebles może i nigdy nie nakręcił arcydzieła, ale jego najśłynniejsze filmy odznaczały się charakterem. Czego nie można, niestety, powiedzieć o telewizyjnej biografii pionierek hip-hopu. Stworzona dla stacji Lifetime „Salt-N-Pepa” jest tak nijaka, że trudno oprzeć się wrażeniu, iż reżyser o znanym nazwisku został zatrudniony przez producentkę Queen Latifah wyłącznie dla przesłuzia.

Film nie ma autorskiego stempla, nie ma też gwiazd, budżetu ani fabuły wychodzącej poza Wikipedię. Za kłamrę kompozycyjną służy występ grupy po pięcioletniej przerwie na gali VH1 w 2005 roku. Po krótkiej laudacji akcja cofa nas dwadzieścia lat wstecz, kiedy to grzeczna, kościółkowa Cheryl „Salt” James (G.G. Townson) z porządnego domu na Brooklynie oraz imigrantka z Jamajki, zadiorna Sandra „Pepa” Denton (Laila Odom) wychowana w getcie Queens spotykają się po raz pierwszy na kampusie. Wkrótce zaczynają razem pracować – na słuchawkach, ow-

szem, tyle że jeszcze nie w studiu nagraniowym, lecz w dziale telemarketingu sieci Sears. A wraz z nimi w jednym pokoju duet Chrisów znany później jako Kid ‘N Play i młodzieutka Martin Lawrence marzący o zostaniu nowym Richardem Pryorem – w filmie roi się od podobnych ciekawostek i epizodów łechcących fanów rapu, stand-upu, szeroko rozumianej czarnej kultury.

Ale że akcja idzie jak po sznurku, przewidywalnie do znużenia, chwilę potem na Salt-N-Pepę zwraca uwagę Hurby Luv Bug Azor, ówczesny chłopak Cheryl, zainspirowany sukcesem Roxanne Shante, wskazującym na to, że być może męskocentryczny świat już dojrzał do wizji rapujących kobiet. Azor jest tu zresztą ostrożny i początkowo ma plany nagrywania ze swoją dziewczyną, ale w ich męsko-damskim duecie wyraźnie nie iskrzy. Co innego Cheryl z Sandrą – tu od pierwszego przeboju, nagrałego jeszcze pod szyldem Super Nature, słychać chemię.

A potem jest zgodnie ze schematem tak telewizji Lifetime, jak i muzycznych biopików: błyskawiczny sukces i sodówka uderzająca do głów, zazdrośni i zdradzający mężczyźni, niekontrolowane imprezy i używki, zaburzenia odżywiania wskutek reżimu panującego w show-biznesie,

spory prawne, kobieca solidarność wystawiona na próbę, łąwe rozstania i huczne powroty.

Najbardziej osłabiający moment filmu przychodzi paradoksalnie wraz z globalnym rozkwitem popularności zespołu po wydaniu singla „Push It”. Dostajemy wtedy montażówkę z trasy Salt-N-Pepy po całym świecie, zobrazowanej... gotowcami z banków wideo: stockowe Kołoseum, Wieża Eiffla, Brama Brandenburska. Taniej się nie dało.

Problemem nie jest jednak sama estetyka, lecz to, że równie *prawdziwie* przedstawia się sama treść – wszystkie niewygodne kwestie zostają albo pominięte, albo w najlepszym razie potraktowane po łebkach, jak choćby przemocowy związek Sandry z raperem Treachem z Naughty by Nature. Wątek molestowania Denton w dzieciństwie, do czego artystka oświadczyła przyznała się na łamach książki, został zupełnie zignorowany.

Jeszcze gorzej, że twórcy z rążącym lekceważeniem podeszli do postaci didżejki Spinderelli. Trzeba bowiem wiedzieć, że Salt-N-Pepa zapisał się w historii hip-hopu jako tercet, w którym niebagatelną rolę odegrała również didżejka grupy, okazjonalnie stająca też za mikrofonem, stale biorąca udział w teledyskach i sesjach zdjęciowych. W filmie zaś bohaterka wypowiada dwie-trzy linijki tekstu i w zasadzie zostaje sprowadzona do roli tła.

Zmarginalizowanie *tej trzeciej* w narracji to efekt prawdzi-

wych niesnasek między Spinderellą a nadzorującymi produkcję Salt i Pepą. Egocentryczna psychanika nie jest oczywiście żadnym novum w branży rytmicznej, natomiast zgrzyta szczególnie nieprzyjemnie w kontekście *girl power*.

Wszak historia Salt-N-Pepy to opowieść o dziewczynach, które rzuciły wyzwanie patriarchalnemu środowisku i sprzedały ponad 15 milionów płyt. Tymczasem trochę wychodzi na to, że w przemyśle zdominowanym przez mężczyzn największymi wrogami dziewczyn okazały się one same.

Ale Salt-N-Pepa to też przecież seksowny wizerunek, sukcesywnie podkręcany przebojami „Shoop” czy „Let’s Talk About Sex”. Najciekawsze sceny w filmie związane są właśnie z tymi dwoma utworami. Pierwsza scena to moment w studiu, kiedy raperki nagrywają pieprzną piosenkę, jednocześnie trzymając swoje dzieci na rękach – zapewne przypadkiem, ale wyszedł z tego zgrabny komentarz do łączenia ról gwiazd i matek. Natomiast druga scena wiąże się z przemianowaniem wspomnianego hitu na „Let’s Talk About AIDS” i kampanią wokół problemu HIV.

Jednak to i tak za mało. Bo co my tu w sumie mamy? Najwyżej szczyptę soli, zero pieprzu, za to tonę cukru, w dodatku nie naturalnego, a jakiegoś substytutu pod postacią sacharyny. Zastużyliśmy na więcej – zarówno my, widzowie, jak i sam zespół. Nie-smak pozostaje. ■





ILONA BREZOIANU, MARIA POPISTASU, ALEX BOGDAN

# ÎNTREGALDE

ROBERT BIRKHOŁC

Zaczyna się od niemal paradoksalnej sceny, pokazującej grupę ludzi pakujących do worków tony pożywienia. Ze strzępów rozmów możemy wywnioskować, że bohaterami są uczestnicy akcji humanitarnej, rozwijający jedzenie po biednych rumuńskich wioskach. Początek kontrastuje z dalszą częścią filmu, który od gwarnej sceny zbiorowej przechodzi do cichych, kameralnych sekwencji na leśnym odludziu. Dzień przeistoczy się w noc, oswojona przestrzeń ustąpi nieznanemu, a ci, którzy pomagają, sami będą potrzebowali pomocy. Thriller? Opowieść grozy? Historia inicjacyjna? Reżyser dyskretnie odwołuje się do wszystkich tych konwencji, jednak mamy tu do czynienia z grozą na miarę bohaterów, którzy podróżując po peryferyjnych rejonach Rumunii mają w sobie coś z *mieszczuchów na wakacjach*.

Pierwszy punkt zwrotny następuje, kiedy Dan (Alex Bogdan), Maria (Maria Popistasu) i Ilinca (Ilona Brezoianu) transportując zaopatrzenie do jednej z wiosek spotykają na drodze miejscowego mężczyznę, starszaka Arona Kente (w tej roli fenomenalny naturyszczak Luca Sabina), który prosi o podwózkę do tartaku. Sytuacja stwarza okazję do tradycyjnej konfrontacji miasta ze wsią, przy czym reżyser

Radu Muntean nie zadowala się banalnym przeciwstawieniem. Kente jest nie tylko reprezentantem grupy społecznej, ale też archetypowym strażnikiem progów, a może nawet tricksterem, wprowadzającym bohaterów w nieznaną sferę. Drogi prowadzące przez rumuńskie peryferia stają się coraz bardziej kręte, urzędnicy zaczynają szwankować, a SUV, którym podróżują postaci, grzęźnie w błocie pośrodku lasu. Przybysze z Bukaresztu trafiają do labiryntowej przestrzeni, gdzie tartak nie jest już wcale tartakiem, a samochody jeżdżą bez tablic rejestracyjnych.

Opis ten mógłby sugerować, że „Întregalde” jest horrorem lub dziełem utrzymanym w poetyce realizmu magicznego, ale nic bardziej mylnego. Muntean już w filmie „Wtorek, po świętach” (2010) dowiódł, że jest mistrzem w budowaniu napięcia i subtelnym sugerowaniu tropów gatunkowych, przy jednoczesnym trzymaniu się konwencji hiperrealistycznej. Co się kryje w tajemniczym tartaku? Czy ponury mężczyzna z okolic podróżujący nieoznakowanym samochodem nie będzie chciał wykorzystać kobiet, które zostają same w aucie? Skłaniając do takich pytań, Muntean buduje suspens, ale jednocześnie delikatnie kpi sobie zarówno z niektórych obaw bohaterów, jak i z przyzwyczajaję

gatunkowych widza. Podobnie jak wcześniejsze dokonania rumuńskiego reżysera, „Întregalde” to dzieło subtelne, skupione na mikroobserwacjach, zrealizowane za pomocą długich ujęć, pozbawione muzyki niediegetycznej i efektownych atrakcji fabularnych.

Przedmiotem wiwisekcji jest w „Întregalde” przede wszystkim relacja między uczestnikami akcji humanitarnej a jej beneficjentami. Wolontariusze z Bukaresztu są pełni dobrych intencji, ale wyjazd ma dla części z nich przede wszystkim posmak barwnej przygody, podczas której można się upić, najeść do syta przy grillu, kupić barana, a nawet zrobić interes (np. Dan chce sprzedać swoje auto Ilince). *Autochtoni* są dodatkową atrakcją na trasie tej podróży – nieco egzotyczni, przyrównywani do Hellboya czy Tarzana, skłaniają gości z miasta do żartów, a czasem wzbudzają też dreszczek grozy. Moment, kiedy bohaterowie zo-

stają zmuszeni do bliskiego spotkania z jednym z miejscowych, okaże się czasem próby, swego rodzaju sprawdzianem ze skuteczności, ale i z empatii wolontariuszy.

Inaczej niż można by oczekiwać, Muntean nie idzie jednak w stronę satyry. Zachowanie bohaterów nie budzi oburzenia, ich dowcipy są dość niewinne, a obawy – po części zrozumiałe. Kamera manifestuje jednak pewną nadwyżkę wrażliwości w stosunku do uczestników wyprawy, niby mimochodem ujawnia uprzedzenia, dystans i niechęć do autentycznego zaangażowania się bukaresztańczyków. Dobrym przykładem strategii reżysera jest scena, kiedy Maria i Ilinca przynoszą torbę z jedzeniem do chaty starszej kobiety, która po ugryzieniu przez swinie ma zabandażowaną rękę. Kiedy kobiety żartując wychodzą z domu, kamera zostaje jeszcze chwilę w chacie i pokazuje starszkę taszczącą worek z pożywieniem. ▶



ALEX BOGDAN, MARIA POPISTASU, ILONA BREZOIANU





LUCA SABIN



LÉA SEYDOUX (W ŚRODKU)

► Usytuowana naprzeciwko zamkniętych drzwi kamera ekspozuje granicę między dwoma światami i zdobywa się na gest, na który nie zdobyły się bohaterki, opuszczające pomieszczenie zaraz po wykonaniu zadania. Żeby opatrzyć komentarem działania postaci, Mutean nie musi się postugiwać grubą kreską satyry, wystarczy mu wrażliwa obserwacja i lekkie przeciągnięcie trwania ujęcia.

Podobnie zbudowany jest również świetny finał filmu, w którym kamera obserwuje przez kilka minut Arona Kente, pozostającego tajemnicą zarówno dla wiejskiej społeczności, jak i dla *świątłych* przybyszów z wielkiego miasta. W scenie tej bohater pokazywany jest przez szybę, wyznaczającą granicę między ludźmi ze wsi a przybyszami z miasta, którzy niosą pomoc, a jednocześnie nie są gotowi na prawdziwe spotkanie. Co ważne, widz filmu zostaje pozbawiony możliwości napawania się wyższością, bo w zwyczajnych – i w gruncie rzeczy dość przyzwoitych – bohaterach bez problemu rozpozna samego siebie, i to wcale niekoniecznie w krzywym zwierciadle. Takie lustro wydaje się szczególnie potrzebne właśnie teraz, bo choć „Intergalde” wyrosło ze spostrzeżeń reżysera poczynionych na gruncie rumuńskiego społeczeństwa, to jednak w obliczu sytuacji w Ukrainie film zyskuje na aktualności i nabiera nowych znaczeń. Także w Polsce. ■

REŻYSERIA RADU MUNTEAN. SCENARIUSZ ALEXANDRU BACIU, RADU MUNTEAN, RAZVAN RADULESCU. ZDJĘCIA TUDOR VLADIMIR PANDURU. WYKONAWCY MARIA POPISTASU, ILONA BREZIOIANU, ALEX BOGDAN, LUCA SABIN. RUMUNIA 2021. CZAS 104 MIN  
NETFLIX

## FRANCE

PIOTR SZCZYSZYK

**W**olność, równość, braterstwo. Wydaje się, że żadne z tych haseł Rewolucji nie przyświeca dzisiejszym Francuzom. A na pewno nie w świecie Brunona Dumonta. Reżyser ma z ojczyzną trudną relację – kocha i nienawidzi jej jednocześnie. Po serii filmów o prowincjuszach z marginesu, biografii Camille Claudel i dwóch musicalach historycznych o młodości Joanny d'Arc *papież ponurego kina artystycznego* nadal rozlicza słabości *La République*.

Tym razem francuski prowokator za cel obrał świat mediów. France du Meurs (Léa Seydoux) jest gwiazdą telewizji, dziennikarką kanału i. Obserwujemy ją w dwóch sferach, stale się przenikających: prywatnej i zawodowej. Wniosek jest taki, że kobieta nie zachowuje *work-life balance*. W początkowej scenie, w której wykorzystano fragmenty autentycznej konferencji prasowej, prezydent Macron wywołuje ją po imieniu. Każdy na ulicy chce zrobić sobie z nią zdjęcie, prasa walczy o wywiady. W marmurowym apartamencie przy Placu Wozów mąż jest zazdrosny, syn domaga się uwagi, a tymczasem życie karierowiczki gna do przodu, wywołując w niej coraz większe frustracje.

France znana jest z programu „Okno na świat”, w którym jako korespondentka wojenna relacjonuje nienazwane w filmie wojny. Strony konfliktu i jej ofiary nie mają w zasadzie żadnego znaczenia – wojny na ekranie

przecież wszędzie wyglądają tak samo, bo najważniejsze są emocje, sztucznie wytworzone pod publiczność. Wydaje się, że prawdziwe życie i prawdziwa wojna istnieją gdzieś obok France, jak i samego filmu. Dumont sprowadza swój film do apelu: wyłącz telewizor, włącz myślenie. Robi wszystko, byśmy nikczemnej France nie polubili, sprowadza jej zawód do wywoływania w społeczeństwie masowej hysterii. Jednostronna, europocentryczna perspektywa (anty)bohaterki nie różni się tym samym bardzo od wizji reżysera.

Co gorsza, twórca „Ludzkości” używa oklepanych chwytów pokroju bezdusznej asystentki czy wpadki z przypadkowo włączonym mikrofonem w programie na żywo. Albo takich subtelności jak ciągle przywoływanie imienia i nazwiska bohaterki: France de Meurs, co jest grą słów *Francja umiera*. A umiera, diagnozuje Dumont, nie z powodu skrajnej polaryzacji społeczeństwa, a przez *fake newsy* i nierzetelne dziennikarstwo na usługach polityków. Skoro jednak w tej satyrze postać France pozostaje jedynie pustym symbolem medialnego establishmentu, trudno mi uwierzyć w wielkie ambicje Dumonta, który przedstawia Francję jako wielką męczennicę, kraj zjadany przez własne dzieci.

Na własne nieszczęście France potrąca młodego mężczyznę arabskiego pochodzenia. Jej bańka na chwilę pęka. Baptiste (Jawad Zemmar) jest młodym do-

stawcą jedzenia i jedynym żywicielem rodziny. Znamy tę historię. Celebryta powoduje wypadek drogowy, jedzie za szybko lub po spożyciu alkoholu. Nie ponosi za to prawnych konsekwencji, często nie potrafi zdobyć się na zwykłe słowo *przepraszam*. France wyraża skruczę, oferując pomoc, ale patrzy na średnio zamożną paryską rodzinę z pobłażaniem, tak samo jak na mieszkańców bombardowanych wiosek. Jest rozdarta: mieć spokojne życie czy być popularną dziennikarką? Tak zwane problemy pierwszego świata.

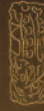
Kino wielokrotnie z lepszym efektem portretowało telewizyjną rzeczywistość, choćby w „Sieci” (1976) Lumeta, „Quiz Show” (1994) Redforda czy bardziej współczesnym przykładzie – serialu Apple’a „The Morning Show” (2019-). Media masowe jako miejsce pracy pełne hipokryzji, zamiatania spraw pod dywan „France” przez ponad dwie godziny seansu opowiada o tym samym: dziennikarce-celebrytce z przerośniętym ego, której zależy wyłącznie na długo wypracowywanym medialnym wizerunku. Rzecz jasna jest sporo prawdy w generalizującym, krzywym zwierciadle Brunona Dumonta. Podobnieświe do polskiego podwórka medialnego też znajdziemy tu zbyt wiele, by spać spokojnie. W tym smutnym uniwersalizmie tkwi jedyna siła filmu „France”. W końcu dla każdego znajdzie się miejsce na przyjęciu urodzinowym Roberta Mazurka. ■

SCENARIUSZ I REŻYSERIA BRUNO DUMONT. ZDJĘCIA DAVID CHAMBILLE. WYKONAWCY LÉA SEYDOUX, BLANCHE GARDIN, BENJAMIN BIOLAY, EMANUELE ARIOLI. FRANCJA – NIEMCY – WŁOCHY – BELGIA 2021. CZAS 133 MIN  
HBO MAX



GAUMONT PREZENTOWA  
WYPRODUKOWANE PRZEZ CURIOSA FILMS I GAUMONT

7x **CÉSAR 2022**  
NAJLEPSZY FILM



**78**  
MOSTRA INTERNAZIONALE  
D'ARTE CINEMATOGRAFICA  
LA BIENNALE DI VENEZIA 2021  
KONKURS GŁÓWNY

NA PODSTAWIE ARCYDZIELA

HONORÉ DE  
**BALZACA**

# STRACONE ZŁUDZENIA

REŻYSERIA  
**XAVIER GIANNOLI**



**BENJAMIN VOISIN**  
**JEANNE BALIBAR**

**CÉCILE DE FRANCE**  
**GÉRARD DEPARDIEU**

**VINCENT LACOSTE**  
**ANDRÉ MARCON**

**XAVIER DOLAN**  
**LOUIS-DO DE LENCQUESAING**

**SALOMÉ DEWAELS**  
**JEAN-FRANÇOIS STEVENIN**

SCREENPLAY BY XAVIER GIANNOLI / ADAPTATION AND DIALOGUES XAVIER GIANNOLI AND JACQUES FIESCHI

PARA CHRISTOPHE BÉALCARNÉ - AVEC LES CÉLÉBRITÉS CYRIL, MARACHE. PRODUCTION LES RENNES PÉTRON DUPRE CLÉMENT - AVEC COSTUMES PIERRE JEAN LABROQUE - AVEC LEVANT FRANÇOIS PINSY RENAUD PINSY OUIER LOTZAC - AVEC LEVANT FRANÇOIS PINSY RENAUD PINSY OUIER LOTZAC. FIRST ASSISTANT DIRECTOR MATHIEU SCHIFFMAN. EXECUTIVE MANAGERS SARAH LEBES, JOHANNA COLOUC. AVEC LEVANT MICHAËL LAGUENS. PRODUCTION MANAGER PASCAL BONNET. POST PRODUCTION MANAGER SUSANA ANTONIENS. EXECUTIVE PRODUCER CHRISTINE DE JÉHEL. PRODUCED BY OLIVIER DELBOSSC AND SÉBASTIEN DUPAS. ASSOCIATE PRODUCER ÉPILIN BIGNON. CO-PRODUCED BY CÉCILE ILAND AND SYLVAIN GOLDBERG. A CO-PRODUCTION CURIOSA FILMS GAUMONT FRANCE 3 CINÉMA PIETROVIO GABRIEL INC. IMPEDIA WITH THE PARTICIPATION OF CANAL+ FRANCE TÉLÉVISIONS CINÉ+ WITH THE SUPPORT OF THE CENTRES NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE WITH THE SUPPORT OF THE RÉGION ÎLE DE FRANCE AND THE RÉGION HAUTS-DE-FRANCE IN PARTNERSHIP WITH THE CNC IN ASSOCIATION WITH OFFROAD ORANGE STUDIO WITH THE SUPPORT OF THE TAX SHELTER OF THE FEDERAL GOVERNMENT OF BELGIUM AND OF THE TAX SHELTER INVESTORS

© 2021 CURIOSA FILMS - GAUMONT - FRANCE 3 CINÉMA - GABRIEL INC. - IMPEDIA

CURIOSA FILMS | france3cinéma | | CANAL+ | france-tv | | | | | |

GF

W KINACH

Co-financé par le  
Ministère de la Culture  
et de la Communication



**Supereroi**

REŻYSERIA PAOLO GENOVESE. SCENARIUSZ PAOLO GENOVESE, ROLANDO RAVELLO, PAOLO COSTELLA. ZDJĘCIA FABRIZIO LUCCI. MUZYKA MAURIZIO FILARDO. WYKONAWCY ALESSANDRO BORGHI, JASMINE TRINCA, GRETA SCARANO, VINICIO MARCHIONI, LINDA CARIDI. WŁOCHY 2021. CZAS 122 MIN. DYSTRYBUCJA KINOWA AURORA FILMS



JASMINE TRINCA, ALESSANDRO BORGHI

# SUPERBOHATEROWIE

ADAM KRUK

**S**kąpany w deszczu nocny Mediolan. W ciemnej bramie schroniło się dwoje młodych, przemokniętych ludzi. Marco (Alessandro Borghi) zagaja: *Czy wiesz, z jaką prędkością należy przemieszczać się podczas ulewy, by mniej zmoknąć?* Przygotowuje wzór na stosunek prędkości marszu do prędkości padania kropli deszczu – widać, że studiuje fizykę. Usposobiona bardziej artystycznie Anna (Jasmine Trinca) ulega jego nieco nerdowskiemu urokowi i odbija pićczkę. Mogą się już nie spotkać nigdy w życiu albo... spędzić je razem. Szybko się dowiadujemy, że wygrała opcja numer dwa, a przynajmniej jeden i pół. Zaczynają się spotykać, lata lecą. Anna zostanie rysowniczką komiksów i jeden z projektów nazwie „Superbohaterowie” – tak określa pary, którym udało się

stworzyć długoletnie związki. Opowiada w nim historię swej relacji z Marco, której dynamikę będziemy śledzić przez dwie godziny seansu: ich rozstania i powroty, zdrady i fochy. W zdrowiu i w chorobie, w dobrej i złej doli – aż do końca życia?

„Superbohaterowie” to najnowsza propozycja Paolo Genovesi, reżysera „Dobrze się kłamie w miłym towarzystwie” – fenomen, który doczekał się, jak do tej pory, 23 różnych wersji narodowych, bijąc rekord wpisany do Księgi Guinnessa. Genovesi zrealizował następnie mniej udany „The Place”, był też współautorem scenariusza do pokazywanego niedawno na naszych ekranach „(Nie)długo i szczęśliwie”. We wszystkich tych utworach wabikiem była nieoczywista konstrukcja scenariuszowa, pełna przewrotek i suspense, oraz skupienie na relacjach sentymentalnych, których skomplikowanie napędzało widowisko. Jeżeli jednak w poprzednich trzech filmach uwaga rozdzielona była równo na kilkoro bohaterów, tym razem pod lupę twórca bierze zaledwie jedną parę. W tym sensie jest to film bardziej podobny do klasycznego melodramatu, ale Genovesi, swoim zwyczajem, musiał trochę pokombinować.

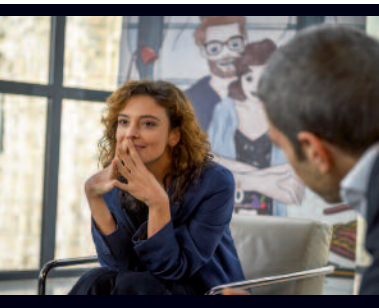
Rozpisał więc opowieść na dwadzieścia lat – zaczyna się,

kiedy jeszcze we Włoszech płaciło się lirami, a na ekranach kin królowało „To właśnie miłość”, a kończy w czasach obecnych, wydarzenia nie są jednak prezentowane chronologicznie. Porządki czasowe zostają przemieszane i widz sam musi się orientować, które stadium związku aktualnie obserwuje. Wskazówkami mogą być zmieniające się fryzury Anny, zarost Marka czy modele komórek, łatwo jednak się w tym pogubić. Dopiero w finale udaje się wydarzenia złożyć w logiczny ciąg, ale też ów finał tylko uwydatnia ostateczną banalność całego przedsięwzięcia, ledwie maskowaną zabawami z chronologią. Albo zabawami z animacją – jako że bohaterka tworzy komiksy, a te wprowadzone zostają w tkankę filmu. Ale i partie animowane nie wznoszą go na wyższy poziom, stanowią zaledwie ornament, nieco przy tym kiczowaty.

Genovesi często chodzi na łątwiznę, także w dystrybucji informacji. Jak w żenująco wręcz słabej scenie wieczoru autorskiego Anny: zdradza ona podczas niego szczegóły swego życia publiczności (a naprawdę widzom), która nagradza ją gromkimi brawami i salwami śmiechu (te już jednak na widza się nie przenoszą). Podobnie w lokalizowaniu akcji: kiedy bohaterowie jadą mediolańskim tramwajem, obo-

wiązkowo muszą przejechać koło Palazzo Sforza, gdy są w Marakeszu – przejść się po Dżami al-Fana, w Kopenhadze – mieszkać na łódce. Miejscami przypomina to folder turystyczny i chyba nieprzypadkowo „Superbohaterowie” trafiają do naszych kin w okresie wakacyjnym. Być może po pandemicznych latach trochę takiego kiczu potrzebujemy, nie radzę tylko spodziewać się po tych pocztówkach czegoś więcej niż nacieszenia oka kilkoma ładnymi obrazkami.

I twarzami: przyjemnie patrzy się na lekko wycofanego, ale po włosku eleganckiego i ciepłego Alessandro Borghiego, znanego choćby z „Neapolu spowitego tajemnicą” Ferzana Ozpetka. Bezsownie jednak prawdziwą gwiazdą jest tu Jasmine Trinca – aktorka, która debiutowała jako nastolatka u Morettiego w „Pokoju syna”, a ostatnio rozkochała w sobie włoską publiczność w „Sekretach bogini Fortuny” Ozpetka. W tym roku jurorowała też na festiwalu w Cannes i zadebiutowała jako reżyserka filmem „Marcell” – jej pozycja we włoskim kinie wciąż rośnie. A skoro dwa razy pojawił się już Ozpetek, to nieprzypadkowo, bo jego duch wyraźnie nad filmem się unosi. Szczególnie przypomni się tu jego „Zapnijcie pasy” (2014), w którym Kasia Smutniak (tak jak Trinca u Genovesi) zmagająca się ze swoim związkiem i z chorobą. To w lepszych momentach filmu – w gorszych jednak „Superbohaterowie” skojarzyć się mogą z czymś w stylu „Cherni” Bartosza Prokopowicza, a to już zarzut wagi ciężkiej. ■



JASMINE TRINCA



SCENARIUSZ I REŻYSERIA ALEX GARLAND. ZDJĘCIA ROB HARDY. MUZYKA BEN SALISBURY, GEOFF BARROW. WYKONAWCY JESSIE BUCKLEY, RORY KINNEAR, PAAPA ESSEDIU, GAYLE RANKIN. WLK. BRYTANIA 2022. CZAS 100 MIN  
DYSTRYBUCJA KINOWA M2 FILMS



JESSIE BUCKLEY

# MEN

TOMASZ JOPKIEWICZ

**N**ie sposób nie identyfikować się z Harper, nieśmiałą a zarazem zdecydowaną młodą kobietą o bolesnej przeszłości. Zwłaszcza że gra ją Jessie Buckley, pamiętna choćby z „Córki”, gdzie potrafiła oddać kruchość swojej bohaterki zespoloną ściśle z niespodziewaną twardością. Taka też wydaje się protagonistka „Men” – ciężko doświadczona przez toksyczny związek, ale ciągle mocna, przynajmniej na pozór.

Pierwsza część filmu została zbudowana na mocno akcentowanym kontraście. Skąpanego w piekielnych pomarańczach Londynu jak ze złego snu, pojawiającego się w retrospekcjach, i pełnego wręcz nienaturalnej zieleni pozornie idyllicznego Herfordshire. Harper trafia do wynajmowanej dla turystów za bytkowej rezydencji, gdzie ma spędzić dwa tygodnie, by zapomnieć o tym, co wydarzyło się w jej mieszkaniu nad Tamizą. Bardzo szybko zaczyna czuć się w nowym otoczeniu obco, a bukoliczna sceneria rychło zdradza coraz bardziej niepokojące aspekty. Ta opozycja pomiędzy wielkim miastem a prowincją, właściwie wsią, wiedzie w ślepy zaułek. Może to zamiar celowy, gra na dezorientację widza? Owszem, mamy tutaj wizualnie chwilami wielce sugestywną inwazję zachwycającej, ale i groź-

nej natury, która przeraża Harper, kobietę z miasta, bo natura jest jej obca, a może i wroga. Lekko jeszcze bardziej wrogi jest jej żywioł męski, czyli patriarchalny.

Nawet średnio uważny widz (ale nie bohaterka) zauważy, że wszyscy mężczyźni w filmie mają twarz tego samego człowieka. Aktorski wyczyn Rory Kinneara ma oczywiście swych godnych poprzedników (choćby Aleka Guinnessa w „Szlachectwo zobowiązuje” czy Petera Sellera w „Doktorze Strangelove”), ale swoboda transformacji Kinneara i jego poczucie humoru robią wrażenie. Z drugiej strony nie da się ukryć, że kolejne popisy, efektowne i wyczelowane, przypominają zaplanowane na chłodno, ostentacyjne show. To samo odnosi się do całego filmu Garlanda, który balansuje na granicy pastiszu, ale jej nie przekracza. Jak w jego poprzednich utworach poszczególne sekwencje (w tym przypadku zwłaszcza leśne) tworzą skutecznie, acz nieco forsownie, oniryczny, halucynacyjny klimat. Film z czasem wytraca elementy parodystyczne i zmierza ku zbyt oczywistej alegorii: facet to zawsze świnią, a kobieta to z reguły ofiara. I tyle.

To jednak męskie postaci pomimo wszystko mają w sobie pewną – choć doprawdy nieprzesadną – głębię. Jak ów utracony

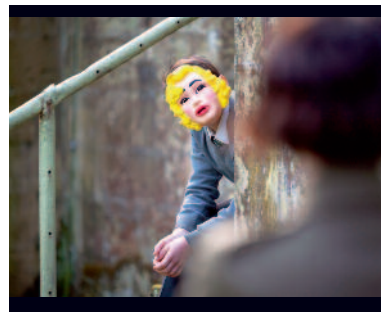
mąż Harper, James, który stosując posunięty do skrajności szantaż emocjonalny jest w swej przerażającej, podszytej brutalnością desperacji w jakiś sposób ludzki. Może jeszcze bardziej ludzki jest Geoffrey, właściciel domu, który pomimo wszystko stara się pewnych granic nie przekraczać, a w jego dziwnych zachowaniach możemy się domyślać pokłosa wojskowego drylu, w jakim chciał go wychować ojciec. Natomiast kobieca bohaterka, pomimo heroicznego aktorskich wysiłków Buckley, właściwie nie wychodzi z roli ofiary.

Film Garlanda staje się w końcu opowieścią o zemście. Okazuje się, że równowagę ducha można uzyskać, stosując ślepy, paranoiczny odwet. Wchodząc na teren *body horroru*, Garland nie zaskakuje. Bo już od połowy seansu zaczyna sygnalizować widzom, głównie za pomocą coraz bardziej natrętnej muzyki, że stanie się coś doprawdy strasznego. Tymczasem to, co się w końcu wydarza, wydaje się znowu cytatem z historii kina grozy, głównie z Davida Cronenberga.



RORY KINNEAR, JESSIE BUCKLEY

W filmie Garlanda wizyjność zmagają się z alegorią. I żaden z tych żywiołów nie wygrywa, raczej wzajemnie się osłabiają. W tej sytuacji w pamięci na dłużej pozostają poszczególne udane sekwencje: spacer Harper przez złowrogą cichą okolicę, która zamienia się w labirynt, czy niepokojące niezręczności wspomnianego Geoffreya. Garland nie potrafi jednak wyjść poza perspektywę toksycznej męskości, którą gromko potępia, ale z którą jakoś, zapewne nie całkiem świadomie, się solidaryzuje, choć wie, że byłoby to obecnie źle widziane. ■



RORY KINNEAR, JESSIE BUCKLEY





DAGMARA BRODZIAK, MICHAŁ KRZYWICKI

MICHAŁ KRZYWICKI,  
DAGMARA BRODZIAK

# DZIEŃ, W KTÓRYM ZNAŁAZŁEM W ŚMIECIACH DZIEWCZYŃĘ

FRANCISZEK DRAĞ

**G**dy myśli się o polskim kinie gatunkowym, science fiction nie należy do pierwszych skojarzeń, jakie przychodzą do głowy. Polscy filmowcy twardo stąpają po ziemi i być może przez to niechętnie sięgają po fantastykę naukową. Nie może chodzić przecież o kwestie finansowe, bo jak udowodnił Michał Krzywicki, którego film wziął udział w konkursie filmów mikrobudżetowych na festiwalu w Gdyni w 2021 roku, nie potrzeba do tego wcale wielkich pieniędzy.



DAGMARA BRODZIAK

Ma to jednak swoje konsekwencje: fabuła „Dnia, w którym znalazłem w śmieciach dziewczynę” nie wybiega daleko w przyszłość ani nie eksploruje kosmicznych przestrzeni, lecz rozgrywa się kilka lat naprzód w rodzimej Warszawie. Ten krótki okres wystarczył, żeby ludzkość wypracowała farmakologiczną możliwość przemieniania jednostek w pozbawione emocji i pamięci *automatony*. Takim procesom poddawani są skazani, którzy zamiast odsiadywać kary w więzieniach na koszt podatników, mogą stać się teraz niewolnikami bogatszych członków społeczeństwa. I chociaż, jak podaje nagłówek jednej z gazet, ponad osiemdziesiąt procent Polaków przyklaskuje temu innowacyjnemu rozwiązaniu, to znajdują się i tacy, którzy nie są z niego zadowoleni. Jedną z takich osób jest Szymon Hertz, który ogłasza, że w ramach protestu wobec nowej technologii publicznie popełni w Nowy Rok samobójstwo. Jego deklaracja spotyka się z ogromnym zainteresowaniem mediów. Jednak zanim to nastąpi, aktywista spotka na swojej drodze dziewczynę-automatona, której właściciel także – niedawno – popełnił samobójstwo. Szymon spontanicznie postanawia pomóc jej dostać się do Szwecji: jedyne europejskiego kraju, który może stanowić azyl dla niewolników nowego rodzaju.

Brak budżetu zdecydowanie nie był dla twórców problemem. Krzywicki konsekwentnie za pomocą oszczędnych środków kreuje duszną i mroczną atmosferę nowej rzeczywistości. Zwłaszcza w pierwszej połowie filmu deszczowa Warszawa przywodzi na myśl dystopijne Los Angeles z „Blade Runnera”, a Hertz przemieszczający się wszędzie w okularach przeciwsłonecznych wygląda trochę jak Neo z „Matriksa”. Zdając sobie sprawę z ograniczeń twórca nie porwali się z motyką na słońce i pomysłowo dostosowali do nich wizję, którą chcieli przekazać. Piętą Achillesową i największym problemem okazał się tym-

czasem element, który teoretycznie nie powinien wymagać dużego nakładu finansowego – scenariusz.

Być może rozczarowanie bierze się z pewnych oczekiwań, które pojawiają się na początku seansu. Historia autorstwa Krzywickiego (reżyser napisał scenariusz z Dagmarą Brodziak, oboje wcielili się też w główne postaci) rozpoczyna się przecież intrygująco: jak wiele innych dystopijnych opowieści zdaje się obiecywać, że będzie albo krytyką społeczeństwa, w którym zwycięża bezwzględny utilitaryzm pozwalający na dehumanizację ludzi, albo refleksją nad kwestiami etycznymi związanymi chociażby z granicami człowieczeństwa. Te nadzieje okazują się jednak płonne. „Dzień, w którym znalazłem w śmieciach dziewczynę” szybko zmienia kurs na egzystencjalny dramat, w którym główny bohater próbuje uporać się z żałobą po utracie ukochanej. Jego godny podziwu aktywizm nie jest więc powodowany wzniosłymi ideami, lecz próbą





REŻYSERIA MICHAŁ KRZYWICKI. SCENARIUSZ MICHAŁ KRZYWICKI, DAGMARA BRODZIAK. ZDJĘCIA ŁUKASZ SUCHOCKI. MUZYKA KRZYSZTOF ALEKSANDER JANCZAK. WYKONAWCY MICHAŁ KRZYWICKI, DAGMARA BRODZIAK, MAREK KALITA. POLSKA 2021. CZAS 98 MIN  
DYSTRYBUCCJA KINOWA VELVET SPOON



DAGMARA BRODZIAK

poradzenia sobie z własną przeszłością. Również tak ujęta historia mogłaby okazać się ciekawa, gdyby nie fakt, że tymczasem scenariusz zaczyna podążać w kierunku jeszcze innym, stając się po trosze romanssem, a po trosze psychoanalityczną wiwisekcją relacji bohatera z własnym ojcem.

Twórcy z pewnością chcieli stworzyć kino zaangażowane, o czym świadczy – ciekawa i wymowna – decyzja, żeby akcja filmu rozgrywała się w okolicach Nowego Roku. Tworzy to szczególnie dysonans poznawczy, skoro bohaterowie ubrani są w letnie ubrania, a pozamiejskie plenery zielenią się bujną trawą. Można uznać to za komentarz do katastrofy klimatycznej, której efekty miałyby w tak oczywisty sposób być widoczne już za kilka lat.

Pomimo nagromadzenia tych wszystkich wątków, z których żaden nie wydaje się w pełni zrealizowany, film przepętniają nieznośne dłużyzny. Zwłaszcza podczas podróży bohaterów w dru-

giej części filmu kamera uparcie obserwuje Szymona z zafrapowaniem rozglądającego się po świecie czy spotykającego się na swojej drodze ludzi, w żaden sposób nie wpływających na akcję lub wydźwięk opowieści. Społeczne kwestie automatyzacji jednostek schodzą na dalszy plan, a najnowsze polskie science fiction ze sporym potencjałem okazuje się zwykłym *fiction*, co gorsza z kiepsko napisanymi dialogami.

Kinowe doświadczenie serwowane przez Krzywickiego i Brodziaak nie satysfakcjonuje. Rozdźwięk pomiędzy budowanymi początkowo oczekiwaniami, a tym, czym film ostatecznie się okazuje, jest zbyt duży, żeby można było uznać „Dzień...” za film chociaż połowicznie udany. Mimo to urzeka w nim jakaś pomysłowość i szczerść w sposobie, w jaki twórcy snują swoją historię i kreślą obraz bohaterów. To pozwala mieć (być może niepełną) nadzieję, że po raczej kiepskim dniu przyjdzie kolejny, tym razem bardziej udany. ■



MILO COY

# APOLLO 10 i 1/2: KOSMICZNE DZIECIŃSTWO

ADRIANA PRODEUS

**C**o, jeśli zamiast Neila Armstronga pierwszy krok na Księżycu postawiłby 9-letni chłopiec? Czy ta scena znacznie by się różniła od tej, która stała się ikonicznym obrazem zimnej wojny? Jakie widowisko przygotowałby dzieciak ludziom zasiadającym przed odbiornikami? Reżyser „Apollo 10 i 1/2” zadał sobie to pytanie, ale wyobraźnia nie zabrała go zbyt daleko. Ledwo parę centymetrów ponad czubek głowy.

To trzeci raz, gdy Richard Linklater sięga po animację. Znany głównie jako autor kultowej trylogii („Przed wschodem słońca” 1995, „Przed zachodem słońca” 2004, „Przed północą” 2013) zwykł improwizować na planie swe najlepsze filmy, tworząc scenariusz we współpracy z aktorami. Ta metoda pracy dała jego kinu niezwykłą naturalność, ale sposób tworzenia animacji nie do końca na nią pozwala. Dlatego Linklater upodobał sobie rotoskopię, czyli zamiast filmu aktorskiego na animowany – metodę raczej pogardzaną w środowisku

animacji, uważaną za naśladownictwo żywego planu, zbyt mało kreatywną. Jednak deformacja obrazu, jego psychodeliczne znaczenie stały się tematem, jaki wprowadził Linklater w „Waking Life” (2001) – eseju o śnie na jawie, a także w kolejnym filmie, rysunkowej adaptacji Philipa K. Dicka „Przez ciemne zwierciadło” (2006) mówiącej o narkotykach – ich działaniu i polityce Stanów Zjednoczonych, penalizującej a w istocie pozwalającej na nielegalne ich używanie.

Tym bardziej zaskakujące, że w „Apollo 10 i 1/2” od początku do końca seansu oglądamy naturalizm pozbawiony groteski i halucynacji. Nigdy dotąd w animacji Linklater nie był tak wierny rzeczywistości, jak teraz. Wchłania rozmaite przejawy kultury, żeby rzeczy zupełnie różne ustawić obok siebie. Dzięki temu puszczany w telewizji „Czarnoksiężnik z Krainy Oz” i grane w kinie „Dźwięki muzyki” wtapiają się w narrację i zastygają jak owady w bursztynie. To samo dzieje się z innymi elementami świata im- ➤



MILO COY

portowanymi do animacji. Relacja z wojny w Wietnamie, piosenka „Barabajagal” Donovana, *fast food*, lokalne zwyczaje tworzą pejzaż określonego miejsca i czasu. Wyobrażenia i fakty łączą się w całość, stając się nie do rozróżnienia.

Dlaczego więc Richard Linklater nie puścił wodzy fantazji? Przecież mógł zrobić wszystko, skoro i tak wymyślił dodatkową misję „Apollo 10 i 1/2”, jakiej nie było w planach i obsadził dziecko w roli kosmonauty. Mógł polecieć wszędzie, mając wokół przestrzeń kosmiczną i to nieograniczenie chyba go zgubiło. Jego bohater stawia stopę na srebrnym globie jako pierwszy człowiek, jednak nie wnosi do tej sytuacji nic innego niż dorosły. Nawet kangurze skoki na powierzchni planety wyglądały w wykonaniu Armstronga bardziej dziecięco niż 9-latek. Dlatego, że cała eskapada tylko Stano- wiu się przyśniła? Przespał przed telewizorem relację na żywo z Księżycu, ale, jak mówi jego mama, nic nie szkodzi, bo mózg działa w ten sposób, że i tak będzie ją pamiętał, jakby był przytomny.

Łądowanie na księżycu to tylko pretekst, by opowiedzieć o wspomnieniach reżysera z tego czasu. To, że tata pracuje w NASA, jest niczym nadzwyczajnym, gdy mieszka się obok bazy i większość mieszkańców osiedla El Lago tam właśnie znajduje zatrudnienie. Wyścig rakietowy jest przezroczystym elementem codzienności obok grania w piłkę i życia na przedmieściach z pięćdziesiątym rodzeństwem.

Opowiada to narrator (mówiący głosem Jacka Blacka), ewidentnie dorosły, nakładając na dzieciństwo (rolę dziecka gra Milo Coy) nieco przekłamany filtr. Po latach wszystkie nadwrażliwe uczucia spowija ciepła poświata wyrozumiałości, co w polskim kinie znamy choćby z niedawnej „Zupy nic” Kingi Dębskiej. Tu jednak jesteśmy w Teksasie tuż przed wakacjami '69 roku, pod parasolem rodzinnym chroniącym od historycznych burz.

Akcja „Apollo 10 i 1/2” zatrzymuje się niedługo po początku filmu, gdy Stan w szkole zostaje zwerbowany przez NASA, bo konstruktorzy źle wyliczyli dane i skonstruowali kabinę rakiety zbyt małą, żeby zmieścić się do niej profesjonalny astronauta. W tym zdecydowanie najsmieszniejszym momencie – przypominającym filmy Barei czy czeskich „Sąsiadów” – perypetie małego chłopca mogłyby poszybować dokądkolwiek inwencja poniesie, ale Linklater zatrzymuje wiarówkę i każe wysiadać. Zanim zaznamy obiecaną przyjemności i polecimy w kosmos, funduje nam wykład, godzinną dywagację na temat świata nazijnego, który zamieszkuje bohater w tym właśnie dziejowym momencie. Otóż istniały wtedy konkretne kreskówki, czipsy, ubrania, żyli hipisi, słuchano „Lucy in the Sky” Beatlesów... Linklater tworzy spis detali, wszystkich, które pamięta. Wylicza je po przecinku, wyjmując z pudełka ulubione przedmioty, jeden po drugim, opatrując każdy komentarzem. Jakby pisał na ekranie hasła dla Wikipedii.



GLEN POWELL, ZACHARY LEVI

Są różne wersje sentymentalizmu: taki, który uniwersalizuje wspomnienia i zaraża tęsknotą nawet za tym, czego samemu się nie przeżyło; jest inny, samoświadomy, pokazujący mechanikę pamięci, uczucie upływu czasu – ten też działa ponad datą urodzenia; ale jest też sentymentalizm wsobny, skierowany sam na siebie – jedyni, którzy mogą się w nim odnaleźć, to ci, którzy przeżyli dokładnie to samo. „Apollo 10 i 1/2” reprezentuje ten ostatni rodzaj nostalgii, w której brak miejsca dla mieszkańców innych miejsc czy czasów. Przecież żyjąc, każdy gromadzi w pamięci swoje skarby, ale to opowieść nadaje przedmiotom znaczenie. Co kryje się w smaku gazowanego napoju, czołowiec programu telewizyjnego czy piosenki? Owszem, liczba detali jest imponująca, ale nie komunikuje szerszych sensów. A o kluczowym wydarzeniu – lądowaniu na Księżycu – Linklater nie ma do powiedzenia nic ciekawego.

Co bywa zaletą filmów reżysera – luźna, dywagacyjna narracja, pozbawiona punktów zwrotnych – tu staje się wadą. Wrażenie uchwycenia prawdziwego ży-

cia umyka, zostają tylko fragmenty nudy. Może dlatego, że tym razem twórca nie miał od kogo się odbić, scenariusz powstał bez twórczej współpracy z aktorami, wyłącznie na podstawie osobistych wspomnień.

W ostatnich latach Linklater nie ma szczęścia do filmów, nie udało mu się przekuć sukcesu „Boyhood” (2014) ani w silne kino autorskie, ani w wysokobudżetowe produkcje. Dalej tworzy na ekranie przyjemną atmosferę („Každy by chciał!”, 2016) i przetrzeń na dobre aktorstwo („Gdzie jesteś, Bernadette”, 2019), ale jego filmy są słabo rozpoznawalne. Podobnie jest z „Apollo 10 i 1/2”, mimo że zrobionym dla Netflixa. Film nie spotkał się z wielkim zainteresowaniem. Paradoksalnie zabrakło w nim osobistego przeżycia. Tak jakby z lądowania na księżycu Linklater, rocznik 1960, pamiętał tylko to, że zasnął. ■

### Apollo 10 1/2: A Space Age Adventure

SCENARIUSZ I REŻYSERIA RICHARD LINKLATER. ZDJĘCIA SHANE F. KELLY. WYKONAWCY MILO COY, JACK BLACK, ZACHARY LEVI, GLEN POWELL. USA 2022. CZAS 97 MIN NETFLIX



**The Green Knight**

REŻYSERIA DAVID LOWERY. SCENARIUSZ DAVID LOWERY NA PODSTAWIE POEMATU „PAN GAWEN I ZIELONY RYCERZ”. ZDJĘCIA ANDREW DROZ PALERMO. MUZYKA DANIEL HART. WYKONAWCY DEV PATEL, ALICIA VIKANDER, JOEL EDGERTON, SARITA CHOUDHURY. USA – KANADA – IRLANDIA 2021. CZAS 130 MIN  
CANAL +



DEV PATEL

# ZIELONY RYCERZ

MATEUSZ ŻEBROWSKI

**R**ok – po takim czasie Gawen miał dojrzeć mentalnie i być gotowy na ponowne spotkanie z Zielonym Rycerzem. Również rok minął od premiery filmu, w którym oglądamy losy siostrzeńca króla Artura. Okres ten powinien wystarczyć, żebym i ja dojrzał do wydania ostatecznej opinii na temat dzieła. Przyznam, że niechętnie szafuję takimi określeniami jak *arcydzieło*, *film totalny* czy *kinu absolutne*, ale niekiedy trzeba zrezygnować z recenzenckiego asekurancтва i użyć doniostych fraz. Tym bardziej, że mój zachwyt nad „Zielonym Rycerzem” nie zmalał, a wręcz wzrósł wraz z kolejnymi seansami.

David Lowery zdecydował się zaadaptować jedną z mniej znanych historii z kręgu legend arturiańskich. Literacki pierwowzór, „Pan Gawen i Zielony Rycerz”, czyli poemat z XIV wieku, ustępuje popularnością kanonicznym opowieściom o mitycznym królu Brytanii. Peryferyjność wobec głównego nurtu narracji o Camelot zostaje w filmie zaznaczona już w prologu, kiedy z ekranu padają słowa: *Spośród wszystkich, którzy panowali nad światem, nikt nie miał tyle sławy, co chłopiec, który wyciągnął miecz z kamienia. Ale to nie ten król ani jego pieśń. Pozwól, że zamiast tego przedstawię ci nową opowieść.* Artur i Ginewra są

w „Zielonym Rycerzu” dostojnymi relikwiami przeszłości – wyglądają niczym zabalsamowani święci z wpisanym w ich twarze ostatnim tchnieniem życia; są pożywką, na której wyrosło wiele kulturowych toposów, ale teraz usuwają się w cień, by inni mogli tworzyć własne legendy.

Nie znaczy to jednak, że film nie sprawdza się jako adaptacja arturiańskiej opowieści. Lowery prowadzi dialog z tradycją, a jednocześnie tworzy wiarygodny, sensualny, quasi-średniowieczny świat, jakiego próżno szukać w większości ekranizacji słynnej rycerskiej mitologii. Reżyser, razem z utalentowanym teamem współpracowników (kostiumografką produkcji jest Polka, Małgosia Turzańska), zabiera widza w podróż do krainy olbrzymów, świętych niewiast i mówiących zwierząt. Dawno nie czułem się tak urzeczony ekranową rzeczywistością, wystarczy wspomnieć o: onirycznej scenie z gigantami przemierzającymi zamglony wąwóz; kaplicy skąpanej w soczystej zieleni traw i drzew; królewskiej sali tronowej emanującej mistycyzmem. W tak wyglądającym świecie z równym powodzeniem mogłyby zostać osadzone przygody Merlina czy historia poszukiwań Świętego Graala.

Lowery znalazł klucz, który pozwolił mu zachować idealną równowagę pomiędzy fabułą

a bogatą symboliką. Tropy kulturowe zaklęte w kadrach są tu żywe, funkcjonalne i nie ograniczają się do przekazywania przebrzmiałych sensów z zamierzonych epok (dobrze widać to dzięki nieoczywistej i konsekwentnie prowadzonej przez cały film symbolice lisa i rudego koloru, które dookreślają losy Gawena). W znacznym stopniu jest to zasługa nowoczesnego bohatera wymyślonego na przekór konwencji eposów rycerskich. Gawen – w przeciwieństwie do swojego literackiego pierwowzoru – jest antybohaterem, niegotowym na dorosłość przerośniętym szczeniakiem: brak mu odwagi, szczodrości, bezinteresowności, grzeszy pychą, liczy na pokonywanie trudności psim swędem, bez wysiłku. Sam zresztą

przyznaje, że jeszcze nie czuje się na siłach, by zostać rycerzem. Woli nocne zabawy w zamtuzie, gdzie spędza czas z Essel, zakonnicą w nim młodą prostytutką. Mimo to Lowery nie gardzi swym bohaterem. Po seansie można spojrzeć na Gawena jak na kogoś podobnego do dziesiątek współczesnych młodych mężczyzn: przytłoczonego oczekiwaniami, niechętnego do wzięcia za swoje życie jakiegokolwiek odpowiedzialności, a jednocześnie żadnego poklasku. Cechy te przywodzą na myśl postacie studenckich lekkoduchów z „Wszystkich nieprzespanych nocy” Michała Marczaka, ale również Casanovę z filmu Federika Felliniego. Dzieło Włocha, przeciwieństwo „Zielony Rycerz”, było jednak pesymistyczne, nie dawało nadziei na rehabilitację uwodziciela. Bohater Lowery’ego dostaje zaś szansę, by nie przegrać życia.

Centralna dla całej opowieści jest relacja pomiędzy Gawenem a matką. Kobieta dostrzegając,



JOEL EDGERTON



DEV PATEL, ALICIA VIKANDER

▶ że dorosły syn to obibok i bawidamek, aranżuje magiczną intrygę. Mądra matka musi wiedzieć, kiedy wyrzucić pisklę z gniazda. Film dotyka również problemu deficytu dobrego ojcostwa. To między innymi z powodu owego niedostatku przy pomocy matczynych czarów do życia powołany zostaje tytułowy bohater – służy on jako ekwiwalent łągodnej męskości, pomagającej Gawenowi dorosnąć.

„Zielonego Rycerza” można traktować również jako niezwykle aktualną historię o odnajdowaniu własnej drogi w świecie ustalanych na nowo paradygmatów. Nieprzypadkowo w główną rolę w filmie wciela się Dev Patel, Brytyjczyk hinduskiego pochodzenia. Jego postać, bawiąca się na dworze króla Artura, chce żyć i być taka jak inni ludzie przynależący do starego Zachodu. Jednak tym, czego naprawdę potrzebuje, nie jest nieudolne wcielenie się w kogoś, kim nie jest, ale odnalezienie własnej ścieżki kulturowej.

Czy powyższy wywód wyjaśnią czytelnikom dlaczego (według mnie) „Zielony Rycerz” to jedna z najlepszych produkcji ostatnich lat? Zapewne nie, bo jak na arcydzieło przystało, film Lowery’ego wymyka się prostym opisom i do każdego widza będzie przemawiał nieco inaczej. Niektóre zawarte w nim treści mogą dać wrażenie, jakie zwykle pojawiać się wraz z działaniem ulotnej i trudnej do racjonalnego wytłumaczenia magii kina. Jedno jest pewne – warto stanąć w szranki z „Zielonym Rycerzem”, by później paść z zachwytu. ■

### Boiling Point

REŻYSERIA PHILIP BARANTINI. SCENARIUSZ PHILIP BARANTINI, JAMES CUMMINGS. ZDJĘCIA MATTHEW LEWIS. MUZYKA AARON MAY, DAVID RIDLEY. WYKONAWCY STEPHEN GRAHAM, VINETTE ROBINSON, ALICE FEETHAM, HANNAH WALTERS. WLK. BRYTANIA 2021. CZAS 92 MIN  
HBO MAX



MALACHI KIRBY, STEPHEN GRAHAM

## PUNKT WRZENIA

WOJCIECH TUTAJ

**K**repa postura, krótko ścięte włosy i poranny zarost – Andy Jones wygląda na najbardziej przeciętnego faceta w Wielkiej Brytanii. Protagonista „Punktu wrzenia” pełni jednak funkcję szefa kuchni w cenionej londyńskiej restauracji, a zakres jego obowiązków i towarzyszące im stres niejednego przyprawiłyby o zawrót głowy. Zarządzanie podwładnymi, którzy niekoniecznie wiedzą, co robią, negocjacje z menedżerką knajpy obwiniającą go za każdy błąd, a na domiar złego kontrola inspektora sanitarnego czepiającego się najdrobniejszych szczegółów to tylko początek problemów. Pozornie zwyczajny wieczór w pracy szybko zamienia się w pasmo udręk, zagęszczających się konfliktów i interpersonalnych wojenek. Perspektywa obsłużenia setek gości, nieoczekiwana wizyta znajomego kucharza z krytyczką kulinarną u boku i rozprasające uwagę kwestie rodzinne fatalnie wpływają na Jonesa. Napięcie wisi w powietrzu, a tytułowy punkt wrzenia musi zostać przekroczony.

Wszystko zaczęło się od krótkiego metrażu, który Philip Barantini zrealizował w 2019 roku. Doświadczony brytyjski aktor (znany z „Kompanii braci”

i „Czarnobyla”) po raz drugi stanął wtedy za kamerą. Po pewnym czasie wrócił do historii kucharza poddanego wielokierunkowej presji i postanowił rozszerzyć ją do 90-minutowej fabuły. Całość nakręcił w jednym długim ujęciu, co wymagało technicznej maestrii i skrupulatnego zainscenizowania każdej sceny. Wprawdzie już wcześniej podobnej sztuki dokonali Aleksander Sokurow w „Rosyjskiej arce” czy Sebastian Schipper w „Victorii”, ale nie umniejsza to zasług reżysera. Przy pomocy operatora Matthew Lewisa i zastępu utalentowanych aktorów Barantini gładko wprowadza nas w świat prestiżowej restauracji, która wydaje się osobnym bytem – rządzonej twardymi zasadami, ułożonym wedle wyraźnej hierarchii i podzielonym na konkretne strefy. Od pierwszych minut wyczuwamy, że twórca doskonale zaznajomił się z realiami podobnych miejsc i pewną ręką rozwija nić narracyjną.

„Punkt wrzenia” najlepiej się sprawdza jako wiwisekcja restauracyjnych obyczajów i absurdów. Kamera płynnie wędruje od kuchni i zaplecza przez sale wypakowane ludźmi aż po przestronne podwórce, powoli odstawiając cały mikroświat. Naj-

dłużej przygląda się oczywiście kucharzom walczącym z czasem, narzekającym na brak produktów i stale wysłuchującym potajemek menedżerki, która jest córką właściciela. Sporządzanie menu i komponowanie posiłków to domena Jonesa, ale nie ma on wpływu na podwyżki, zwolnienia i kaprysy swoich przełożonych. Co gorsza, między bohaterem a grupą jego współpracowników też nie układa się kolorowo. Najmocniej wspiera go Carly, która wydaje się prawą ręką szefa kuchni i osobą tonującą gorące nastroje. Z kolei Freeman otwarcie wytyka Jonesowi zaniedbania i marne wypełnianie zadań. Najbardziej wymowne są zaś tragicomiczne scenki, w których protagonista usiłuje wytłumaczyć coś pochodzącej z Francji Camille, ledwie znającej angielski, albo pouczyć Tony’ego zastaniającego się brakiem elementarnych umiejętności. Barantini portretuje Jonesa jako kogoś balansującego na cienkiej granicy między utrzymywaniem kontroli a pogrążaniem się w chaosie – mężczyzna raz za razem wychodzi z mniejszych kuchennych kryzysów, a równocześnie drob-





STEPHEN GRAHAM

nymi błędami przybliża się do spektakularnej katastrofy.

Reżyser skutecznie przekonuje, że w godzinach szczytu restauracja przypomina miniaturę piekła, w którym gotują się nie tylko kucharze i kelnerzy, ale i kapryśni goście. Długie oczekiwanie na zamówienia rodzi wszak niecierpliwość, a ta prowokuje przesadne zdenerwowanie i pretensje do bogu ducha winnej obsługi. W filmie znalazło się miejsce na ostrą krytykę uprzywilejowanych, zamożnych osób, które przekraczając próg knajpy gubią gdzieś dobre maniere. Dziwimy się choćby agresywnym i grubiańskim odzywkom ojca rodziny oskarżającego młodą kelnerkę o złe obchodzenie się z winem i niedosmażenie jagnięciny. Kilka stolików dalej trzech influencerów prosi o steki, których lokal nigdy nie serwował, a wobec odmowy wzywa menadżerkę.

„Punkt wrzenia” aspiruje do miana thrillera, bo każda najmniejsza sytuacja kumuluje wszechobecne napięcie. Struktura dramaturgiczna dzieła jest jednak zbyt przewidywalna. Kiedy w pierwszej części do restauracji przybywa męczyzna planujący oświadczyć się partnerce i zwraca kelnerce uwagę na alergię swojej towarzyski, błyskawicznie się domyślamy, że coś pójdzie nie tak. Podobnie rzecz ma się z wizytą znajomego Jonesa i znanej krytyczki. Barantini rozpoczyna film nader efektywnie, lecz z czasem wytraca najciekawsze pomysły i pod koniec ucieka się do nazbyt banalnych rozwiązań.

Film ratują jednak aktorzy, którzy stanowią zgrany chór, śpiewający jednym głosem. Przewodzi w nim Stephen Graham, bezbłędnie dobrany do roli głównego bohatera. Wszechstronny artysta, występujący zarówno w hollywoodzkich blockbustach jak i niszowych brytyjskich projektach, prezentuje tu szerokie spektrum umiejętności. Swobodnie przeskakuje między skrajnymi rejestrami emocji, czyniąc z Jonesa postać tragiczną, tracącą panowanie nad własnym życiem. Jeśli miałbym wskazać jeden powód, dla którego warto sięgnąć po „Punkt wrzenia”, byłaby nim bez wątpienia imponująca kreacja Grahama. ■

uniósłby wymagające zadanie, zmusił ją do obsadzenia w roli Benjamina cispciówej aktorki Noémie Merlant (znanej z „Portretu kobiety w ogniu”). To jedyny czynnik, który tłumaczy reżyserkę, bo o braku świadomości trudno mówić na tym etapie rozwoju branży filmowej. Premiera zaliczyła co prawda sporą obsuwę spowodowaną pandemią, ale proces castingu i development zaczął się przecież już po tym, jak głośno wybrzmiały kontrowersje wokół „Girl” Lukasa Dhonta (cis chłopak zagrał tam transpciówą dziewczynę). Najwidoczniej potrzeba jeszcze więcej czasu, żeby zrozumieć problematyczność niektórych wyborów obsadowych. Za dobrą wolą reżyserki „Dobrego człowieka” przemawia praca z Christianem Sondereggerem. Współtwórca scenariusza nakręcił w 2017 roku dokument „Coby” o swoim transpciówym bracie – wyprodukowany przez Mention-Schaar. Wniósł więc do jej nowego filmu doświadczenie, obiecujące rzetelną obserwację napięć w trudnych relacjach rodzinnych

„Dobry człowiek” wyrasta z takich napięć – sześć lat w związku bez dziecka, niemożliwa do spełnienia chęć i niewy-



NOÉMIE MERLANT, SOKO

# DOBRY CZŁOWIEK

IGOR KIERKOSZ

**Z**yjemy w społeczeństwie, w którym o poci człowieka decyduje to, co ma między nogami. Wystarczy usłyszeć to jedno zdanie z „Dobrego człowieka”, żeby wiedzieć prawie wszystko o filmie Marie-Castille Mention-Schaar. Czyli, po pierwsze: że będzie o starciu mieszczańskiego konserwatyizmu z prawem do bycia sobą. Po drugie: usłyszymy o tym w bezwstydnym *bon motach*. Fabularny konflikt jest od początku klarowny. Benjamin i Aude chcą mieć dziecko, ale Aude nie może zająć w ciąży. Benjamin decyduje się nosić ciężar w swoim ciele, ale jako transpciówy mężczyzna ryzykuje tym samym konflikt z nieprzychylnym otoczeniem. Dość obiecująca sytuacja wyjściowa. Jednak twórcy scenariusza są bardziej zainteresowani rozwojem przewidywalnej fabuły niż zatrzymaniem się na szczególe psychologicznym. Dramat z wyprzedzący przeniesiony na grunt LGBT+ nadal pozostaje miętym dramatem.

Zresztą już na etapie procesu produkcyjnego pojawił się pierwszy zgrzyt. Reżyserka się zarzeka, że zrobiła wiele, by znaleźć odpowiednią osobę do głównej roli w filmie. I że to brak transpciówego aktora, który



SOKO, VINCENT DEDIENNE, ALYSSON PARADIS

powiedziane wyrzuty. Mention-Schaar nie należy jednak na wiarygodnym przenoszeniu na ekran konfliktów obmyślonych poza kadrem. Często wręcz usuwa spod nóg swoich postaci kłody, których można by się spodziewać przy okazji takiego tematu. Wszelkie problemy pozostają więc z gruntu telenowelowe: ktoś z rodziny jest przeciwny decyzji pary, znajomy dowiaduje się za późno o tożsamości Benjamina, ludzie zaczynają gadać, świat nie rozumie potrzeb głównych bohaterów. Ale nawet te rozterki znajdują proste rozwiązania. Co gorsza – wypowiediane wprost, na przykład ustami ekranowej terapeutki. Trzeba wiele dobrej woli, żeby z dialogów wyłowić coś więcej poza afirmacją słusznej drogi Benjamina. Scenariusz zadowala się bowiem mieliznami dydaktyzmu wszędzie tam, gdzie na prawdę łatwo można by wypłynąć na głębsze wody.

Postacią o największym potencjale jest tu Aude, partnerka Benjamina, która nie może sobie poradzić z odsuwaniem jej problemów na dalszy plan. A cięża partnera przypomina jej, że sama nie mogła w nią zająć. Szansa na wydobywanie z tej historii czegoś odkrywczego nie została jednak wykorzystana, wszystko zmierza do oczywistego od samego początku happy endu. I chyba tylko dlatego, że pogłębienie perspektywy Aude naruszyłoby dydaktyczną tezę zawartą już w tytule, reżyserka nie decyduje się poszerzyć pola dla wątpliwości bohaterki.

Film zatrzymuje się w momentach, w których mógłby niuansować najtrudniejsze kwestie. Zdecydowanie bardziej udane „Girl” Dhonta świadomie wypełniało takie momenty przejmującymi impresjami z życia bohaterki w procesie tranzycji. Próby impresyjnego obrazowania w „Dobrym człowieku” prowadzą się do spojrzeń zatroskanych oczu w stronę zachodzącego słońca i rysowania pejzaży mentalnych w *slow motion* z rzeźnym pianinkiem w tle – czyli do banalizujących zabiegów wyjętych wprost z romantycznej estetyki.

Problem z „Dobrym człowiekiem” leży więc w tym, co często bywa zmorą filmów ustawiających się po słusznej stronie debaty o ważnych problemach społecznych. Tych wszystkich opowieści, które z takim zaangażowaniem wyliczają niesprawiedliwość tego świata, że zaczynają za bardzo ufać swojej nieskazitelności. Mention-Schaar ztraca się w przesłaniu, zapominając, jak ważny jest sposób opowiadania. A przy tak przeczystej reżyserii naprawdę trudno nadać filmowi jakąkolwiek barwę. ■

#### A Good Man

REŻYSERIA MARIE-CASTILLE MENTION-SCHAAR. SCENARIUSZ MARIE-CASTILLE MENTION-SCHAAR, CHRISTIAN SONDEREGGER. ZDJĘCIA MYRIAM VINOCOUR. MUZYKA RONAN MAILLARD. WYKONAWCY NOÉMIE MERLANT, SOKO, VINCENT DEDIENNE, GABRIEL ALMAER, ALYSSON PARADIS, ANNE LOIRET, GENEVIEVE MNICH, JONAS BEN AHMED. FRANCJA – BELGIA 2020 CZAS 107 MIN

HBO MAX



#### We Own This City

TWÓRCY GEORGE PELECAÑOS, DAVID SIMON. REŻYSERIA REINALDO MARCUS GREEN. ZDJĘCIA YARON ORBACH. MUZYKA KRIS BOWERS. WYKONAWCY JON BERNTHAL, WUNMI MOSAKU, JAMIE HECTOR, JOSH CHARLES, DAGMARA DOMINCZYK, DAVID CORENSWET. USA 2022. CZAS 6 x ok. 59 MIN

HBO MAX

## MIASTO JEST NASZE

JAKUB ŻULCZYK

David Simon to już emblematem amerykańskiej telewizji – wyrastający z reportażu producent i showrunner, którego największą ambicją jest opowiadanie o Stanach Zjednoczonych w całej ich rasowej, klasowej i społecznej złożoności. Po zaadaptowaniu na serial powieści Philipa Rotha „Spisek przeciwko Ameryce” (2004; serial: 2020) Simon wraca do tematu swojego życia, czyli policji w Baltimore, której poświęcił swoje najważniejsze dzieła: książkowy reportaż „Homicide: A Year on the Killing Streets” (1991), a następnie serialowy fresk „Prawo ulicy” (2002-2008), który już chyba zawsze będzie wymieniany jako jedno z ważniejszych dzieł w historii telewizji.

Może wyreżyserowane w całości przez Reinaldo Marcusa Greena „Miasto jest nasze” (2022) nie ma aż tak potężnych ambicji jak tamte dzieła, ale poświęcone jest tej samej tezie, która zdaje się obsesją Simona. Wojna z narkotykami, mówi Simon, rozpętana na dobre za Ronaldą Reagana i trwająca do dzisiaj, jest tak naprawdę klasową i rasową wojną rozpętaną prze-

ciwko biedniejszej połowie amerykańskiego społeczeństwa, toczoną głównie przeciwko czarnym i Latynosom. Jest wojną bogatych przeciwko biednym, wielką i irracjonalną narodową tragedią, na której gruncie może wyrosnąć tylko bieda, oszustwo, kradzież i śmierć. Ugruntowuje podziały, których geneza tkwi jeszcze w czasach niewolnictwa, i doprowadza do zupełnej niewydolności państwo i system sprawiedliwości. Owszem, oglądając „Miasto jest nasze” co chwila trzeba sobie przypominać, że akcja serialu toczy się w najbardziej rozwiniętym państwie świata, a nie na przykład w latach 80. w Meksyku czy Ameryce Południowej, w czasach junt, anarchii i bezprawia.

Serial opowiada w różnych planach czasowych historię wydziału Gun Trace Task Force, dowodzonego przez charyzmatycznego Wayne’a Jenkinsa (w tej roli Jon Bernthal, znany z „The Walking Dead” i „The Punisher”). Wydział ów składał się z nieumundurowanych policjantów, zajmujących się rozbijaniem gangów narkotykowych i wykrywaniem niebezpiecz-





ROB BROWN, HAM MUKASA, ROBERT HARLEY, JON BERNTHAL



JOSH CHARLES, JON BERNTHAL

nych przestępców. Ze względu na świetne wyniki w przechwytywaniu broni i narkotyków dano mu zupełnie wolną rękę. W połączeniu z ciągłym niedofinansowaniem policji doprowadziło to do kompletnej demoralizacji wydziału, który pod przywództwem Jenkinsa zamienił się w okradający dealerów gang, zachowujący większą część gotówki i narkotyków dla siebie, i dopuszczający się aktów przemocy kompletnie łamiących zarówno prawa obywatelskie, jak i kodeks karny. Dopiero po zabójstwie Freddiego Graya, młodego czarnego chłopaka, który w niejednoznacznych okolicznościach ginie z rąk policji, uwaga zarówno FBI, jak i departamentu sprawiedliwości skupia się na tym, co

naprawdę dzieje się w Baltimore i wydziale Jenkinsa.

To właśnie postać Jenkinsa stanowi jądro serialu. Odtwarzający go Jon Bernthal, uznany aktor telewizyjny, wzbija się tą rolą na zupełnie nowy poziom – to zwierzęca, kinetyczna, nerwowa, skrajnie wcieleniowa kreacja, przypominająca mistrzowskie popisy amerykańskiego kina lat 70. Jenkins Bernthala – człowiek jednocześnie przerażający i śmieszny, zakłamanym i do bólu szczerym, przezroczystym w swoich intencjach, a za chwilę ujmuje charyzmą – to bohater godny najlepszych momentów kina Martina Scorsese czy Boba Rafelsona. Prostacki, fascynująco złożony, głęboko pęknięty człowiek. Z jed-

nej strony oszust, złodziej i bandyta pozbawiony moralnego kręgosłupa; z drugiej: zakompleksiony, przemocowy szmondak; z trzeciej: niebawale charyzmatyczny i odważny glina, dla którego policja jest wspólnotą, plemiem, w którym obowiązuje bezwzględna zasada jeden za wszystkich, wszyscy za jednego. Widać to najbardziej w sekwencji, w której Jenkins samotnie wyrusza na demonstrację w sprawie zabójstwa Freddiego Graya. Nie może dopuścić, by motłoch skrzywdził jakiegokolwiek innego policjanta i sam idzie na pierwszą linię frontu; jednak po wszystkim przechwytuje od złodziei worek opioidowych leków ze zrabowanej podczas zamieszek apteki,

i upłynnia je u zaprzyjaźnionego pasera.

Kreacja Bernthala to płonący rdzeń tego serialu, który poza tym nie bawi się, co odświeżająco rzadkie, w *kinową* jakość. Oczywiście, scenariusze Davida Simona, George'a Pelecanosa i Eda Burnsa mają chirurgiczną precyzję, są pełne żywego, organicznego tekstu, który pracuje emocjonalnie z widzem jak najlepsza literatura, którego da się słuchać w nieskończoność. Jednak reżeria i styl nakręconego jedną kamerą serialu jest przezroczyście, zerowy, surowy surowością telewizyjnego produkcyjniaka. To celowy zabieg, poprowadzony jeszcze dalej niż w poprzednich produkcjach sygnowanych przez Simona, ale też celowy sygnał – te opowieści nie są o jakiegokolwiek sublimacji ani metaforyzacji świata, one nie są baśniami, one dotyczą konkretnych zjawisk, miejsc i osób, konkretnych dysfunkcji konkretnego systemu. Simon zdaje sobie sprawę, że gdy kiedyś nadejdzie lepszy, bardziej sprawiedliwy świat, „Prawo ulicy”, „Miasto jest nasze” czy „Treme” (2010-2013) stracą na aktualności. Ale z drugiej strony zdaje się mówić, że tym, co stoi na przeszkodzie do lepszego świata, jest ludzka natura, chciwość, brutalność, selektywne widzenie rzeczywistości, moralny relatywizm. Lepszego świata nie będzie – zdaje się potwierdzać tragicznie smutne zakończenie „Miasta...” – i nawet ostateczny i nieodwracalny upadek Wayne'a Jenkinsa nie jest tu źródłem jakiegokolwiek nadziei. ■



JON BERNTHAL (Z PRAWY)

# KLĄTWA MARUSI

MACIEJ KUCHARSKI

Siedzę w pustym kantorku warsztatu samochodowego. Piątek po południu, atmosfera raczej wakacyjna, rozleniwienie. Pan mechanik niespiesznie dokonuje przeglądu *pojazdu mechanicznego*, ale co rusz wpada do mnie. Mam wrażenie, że trochę bez celu. Nagle nieruchomieje zauroczony. *Patrz pan! No piękna była* – mówi z zachwytem, patrząc na ekran gigantycznego telewizora. A tam w jakości HD, w wersji zremasterowanej, w pięknej biało-czarnej stylistyce z głębokimi szarościami i bez jednego rozmytego piksela, króluje Ona, Marusia. Czyli Pola Raksa. *Poli Raksy twarz* zapełnia cały ekran i patrzy na nas jak, nie przymierzając, jasnowidz Kaszpirowski. Aktorka się uśmiecha, delikatnie odgarnia włosy lekko potargane przez deszcze niespokojne. Ciach... napisy końcowe. Pan mechanik wraca do swoich zajęć, ja zapadam się w zdezelowaną sofę. Czterej pancerni poszli na Berlin. Życie tu i teraz toczy się dalej.

Krzysztof Tomasiak postanowił przyjrzeć się życiu i zawodowej działalności Poli Raksy, jednej z najpopularniejszych polskich aktorek, która od 1960 roku przecież stale obecna w teatrze i na ekranie, nagle w 1999 – znika. Przystaje przyjmować jakiegokolwiek propozycje pracy, wypowiadać się dla mediów. Wyprowadza się z Warszawy i zaszywa w Kałuszynie koło Legionowa. Nigdy nie wpuściła do domu żadnych dziennikarzy, a każdy kto przyjeżdżał bez zapowiedzi, po prostu całował kłamek.

Autor miał twardy orzech do zgryzienia. Wziął się za pisanie biografii aktorki, która przecież nadal żyje, dużo mogłaby powiedzieć o sobie i swojej pracy, a do tego zweryfikować różne nieprawdziwe informa-

cje. Ale bohaterka milczy. Tomasiak wpadł więc na pomysł, by przy omawianiu poszczególnych etapów życia i kariery Raksy posługiwać się cytatami z jej wywiadów prasowych. Do tego dołączył wypowiedzi osób, które zechciały się z nim podzielić informacjami o aktorce. Ta umiejętnie budowana mozaika stworzyła bardzo ciekawy obraz. Zapewne niepełny w niektórych miejscach, ale na swój sposób fascynujący.

W „Poli Raksy twarz” (tytuł, przypomnę, nawiązuje do piosenki „Autobiografia” zespołu Perfect) nie mogło oczywiście zabraknąć rozdziału „Klątwa Marusi”. O serialu „Czterej pancerni i pies” napisano do tej pory tomy. Każdy z aktorów grających w filmie już setki razy wypowiadał się na temat tego fenomenu. To była dla nich cezura w życiu zawodowym, podobnie zresztą jak dla 25-letniej Poli Raksy. Odnoszę wrażenie, że duch Marusi stale jest obecny w książce Tomasiaka. Mimo że nigdy nie pada wyraźne stwierdzenie, czytelnik odnosi wrażenie, że właśnie ów serial zdecydował o zawodowej przyszłości Raksy. Choć zagrała w wielu filmach i spektaklach teatralnych, tak przed jak i po „Pancernych”, to jednak klątwa Marusi naznaczyła całe jej życie. Autor książki pozostawia zresztą tę kwestię otwartą. To my musimy sobie odpowiedzieć na pytanie, czy rzeczywiście jesteśmy w stanie spojrzeć na Polę Raksę i jej zawodowe dokonania, odrzucając jednocześnie obraz wojennej sanitariuszki. Czy każdy z czytelników „Kina”, czytając właśnie tę krótką recenzję, nie ma przypadkiem przed oczyma znanej z ekranu twarzy Marusi? A do tego jestem pewien, że wiele osób z mojego po-

kolenia, bombardowanych przez serial w latach 70., nie zdoła wymienić żadnego innego filmu poza „Pancernymi”, w którym Raksa zagrała. Krzysztof Tomasiak stara się przywrócić proporcje.

Dla mnie szczególnie interesujące są omówienia sukcesów i porażek bohaterki w warszawskim Teatrze Współczesnym i w Teatrze Telewizji. Przyznam, że ta ostatnia aktywność Raksy, tak przecież znacząca w jej dorobku, całkowicie mi umknęła. Przekopanie się przez setki recenzji i omówień, jak również usystematyzowanie tego ważnego rozdziału w życiu aktorki, to jedna z większych wartości książki Tomasiaka. Pamiętajmy bowiem, że rejestracje wielu spektakli pokazywanych w Telewizji Polskiej po prostu się nie zachowały. Tomasiak odkrył więc prawdziwą tera incognita, za co – jestem pewien – przyszli biografowie Raksy będą mu wdzięczni.

Przeczytałem książkę w jeden dzień. Jest to rodzaj świetnego reportażu – bo tak określiłbym „Poli Raksy twarz” – od którego trudno się oderwać, mimo że pozornie wszystko wiadomo, a koniec nas

nie zaskoczy. A jednak każda strona to jakieś odkrycie, nowy fakt, krótkie zauroczenie.

Dość przewrotnie książka pozostawia niedosyt. Chciałoby się dowiedzieć więcej, coś jeszcze odkryć, gdzieś tam poszukać pod powierzchnią, otworzyć wreszcie furtkę w Kałuszynie i zajrzeć do środka domu Poli. Tylko że są to pragnienia tych, których plotkarskie portale i kolorowe pisma nauczyły, że w życiu gwiazd nie ma żadnych tajemnic. Krzysztof Tomasiak pokazał wszystko, co mógł pokazać, rozmawiał z tymi, którzy chcieli rozmawiać, przeczytał to, co na temat Raksy było do przeczytania. Ten nasz niedosyt jest świadomie wpisany w jego książkę. Autor pokazuje nam bowiem wyraźnie, że ani więcej, ani dalej, ani mocniej się nie da. Jednocześnie jest to na swój sposób zwycięstwo Poli Raksy. Od ponad 20 lat zakreśla ona granice, których bez jej pozwolenia przekroczyć nie można.

**Poli Raksy twarz**  
KRZYSZTOF TOMASIK  
WYDAWNICTWO CZARNE 2022



## Miesięcznik KINO w internecie

[kino.org.pl](http://kino.org.pl) // recenzje, informacje o imprezach i wydarzeniach filmowych //  
[sklep-kino.org.pl](http://sklep-kino.org.pl) // aktualne i archiwalne numery KINA, książki,  
 prenumerata w wersji papierowej i cyfrowej //  
[facebook.com/MiesiecznikKINO/](https://facebook.com/MiesiecznikKINO/) // najświeższe wiadomości, bądź na bieżąco!





# ścinki

BOŻENA JANICKA

# W czasie wojny milczą muzy

...ale to nie znaczy, że utraciły zdolność opisywania zdarzeń. Wystarczy zanotować jakąś stosowną metaforę na skrawku papieru, poczeka na lepsze czasy, natomiast muza historii udzieli wszystkim gwarancji, że również tę wojnę świat przetrwa, jak wszystkie poprzednie.

W najgorszej sytuacji jest Muza Dziesiąta, wytwór techniki kinematograficznej, bez której kina po prostu nie ma. Żeby zaistniało, musi zostać sfotografowane coś istniejące realnie, do czego można dodać resztę, czyli jakąś wizję świata i człowieka. W naszym *dzisiaj* trudność szczególna: pokazać, że świat się chwieje, czy jednak stoi? I od razu pytanie, jakie tematy lepiej omijać? Problem nie jest wymyślony, podobno teraz czeka się dłużej niż kiedyś na decyzję czy film otrzyma dofinansowanie z publicznych pieniędzy.

W takiej sytuacji odbyło się pierwsze po dwuletniej przerwie covidowej Walne Zebranie członków Stowarzyszenia Filmowców Polskich, ze zwykłym zadaniem: przyjąć (lub odrzucić) sprawozdanie z działalności SFP w konkretnym czasie i wybrać nowe władze. Dyskusji dotyczącej spraw programowych nie było, jeszcze za wcześnie, dały się jednak słyszeć nieliczne luźne uwagi. Wśród nich dwie, robiące wrażenie, jakby coś się komuś pomyślało na głos: *Trzeba uratować substancję, żeby przetrwać*; druga jeszcze ciszzej: *utraciliśmy poparcie widzów*. Pierwsza – prawda oczywista, druga, jak powiedziałby góral z anegdoty ks. Tischnera – *tyz prawda*.

Obie te myśli, obecne zapewne w wielu głowach, ujawniły się jako wniosek, że trzeba wymóc na internecie i platformach streamingowych, by płaciły, ile powinny, za wykorzystanie naszych filmów, czyli w terminologii owych platform *produktów przemysłu audiowizualnego z branży filmowej*. W luźnym języku młodych filmowców mniej więcej to samo nosi nazwę: *te wszystkie bajery*, czyli filmy fabularne, seriale, animacje. Z podręcznego Słownika Wyrazów Obcych: *bajer – drobne kłamstwo, zmyślenie, zabajerować kogoś, nabierać kogoś na bajer*.

Lecz w ostatnich dwóch latach trwały za granicą zwykłe życie festiwalowe. Braliśmy w nim aktywny udział, zwożąc nasze etudy studenckie, krótkie fabuły, dokumenty, animacje i przywożąc nagrody oraz wyróżnienia. Były i takie, które przyjeżdżały nagrodzone na każdym festiwalu, na którym się pojawiły. Najpierw krótkometrażowa fabularna „Sukienka” Tadeusza Łysiaka, a ostatnio pełnometrażowy dokument „Film balkonowy” Pawła Łozińskiego.

Przeszło rok temu, w marcu 2021, ukazał się w „Kinie” reportaż, opowiadający, jak ten film powstawał. Paweł Łoziński mówił wtedy tak: *Nie wiem, co z tego wyjdzie, czy cokolwiek. Idea jest taka: wizerunek miasta, jaki znam (to spokojna ulica prawobrzeżnej Warszawy, ten fragment nosi nazwę Saska Kępa) i staram się rozmawiać z ludźmi o wszystkim. Pytam dokąd idą, jak im minął dzień, co mają na myśli, czego się boją... Czuję, że gdzieś tu jest film, musimy go tylko znaleźć*.

Tyle wtedy Paweł Łoziński. Natomiast autor reportażu, Piotr Pławuszczyński, próbuje określić, kim twórca powstającego filmu jest dla tych, którzy mu o sobie opowiadają. *Znajomy z balkonu*,

*niczny funkcja społeczna. Jeśli tam będzie, na pewno nie odmówi rozmowy. To ktoś, kto nadstawił ucha.*

A oto Paweł Łoziński, gdy już wie, co z tego wyszło, w rozmowie z Jerzym Armatą w „Magazynie Filmowym SFP” w maju 2022. *To wszystko musi być po coś. Przywołałem słynne trzy pytania Kazimierza Karasza: „Co chcę powiedzieć? Jak to zrobić? W imię czego, czyli po co?” To trzecie pytanie jest dla mnie najważniejsze. Ten kawałek świata trochę znam i czuję się na siłach o nim opowiadać.*

„Film balkonowy”, czyli uliczka na Saskiej Kępie w Warszawie, jako uniwersum. Lecz istnieje jeszcze jedna przyczyna czyniąca z tego filmu zjawisko wyjątkowe. Otóż ulica staje się tu rodzajem sceny, ludzie opowiadający swoją historię są na chwilę jak postacie z teatru, widownia to nie tylko słuchający mężczyzna, lecz również stojąca tam kamera filmowa, a balustrada balkonu jest rampą, oddzielającą scenę od widowni... Gra formami kina i teatru dodaje do prawdy dokumentu grę formami kultury, budząc skojarzenie z tytułem sztuki Pirandella „Szóstą postaci scenicznych w poszukiwaniu autora”...

Za rok, jeśli sytuacja pozwoli, następne Walne Zebranie członków SFP. W ciągu tego roku kilka fabuły i dwa pełnometrażowe dokumenty będą już zapewne czekały na premierę, w przypadku innych trwają zdjęcia albo zaczną się niebawem, dla jeszcze innych to okres przygotowawczy lub dopracowywanie projektów.

O wszystkich już coś wiemy, przedstawił je w „Kinie” Rafał Pawłowski w czwartym odcinku swego serialu – „Filmowcy w akcji”.

Imponująca liczba: czternaście filmów, wśród nich dokumenty o artystach tak różnych, jak Andrzej Munk i Bohdan Smoleń, ekranizacje klasyki dla dzieci: „Kajtek czarodziej” Korczaka, „Akademia Pana Kleksa” Brzechwy, animowany „Diplodok” inspirowany komiksami Tadeusza Baranowskiego, na święta Bożego Narodzenia ciąg dalszy serii „Listy do M. 5”. A wybiegając znacznie do przodu (początek zdjęć na wiosnę 2023) oczekiwać można filmu Agnieszki Holland „Kafka”. Film *rzuci nowe światło na postać jednego z najświetniejszych pisarzy XX wieku*.

Natomiast wracając do *dzisiaj* i *tutaj* – nawet twórcy komedii i historii opartych na wątku kryminalnym, dominujących wśród owych czternastu, powinni brać pod uwagę pewną okoliczność, ważną w przypadku filmów polskich niezależnie od gatunku. Otóż oglądając film, zrealizowany przez naszego reżysera w naszym kraju, widz ma do dyspozycji słowo: sprawdzam. Sprawdza czy także w filmowych *bajerach* odnajduje znaną mu rzeczywistość. Bo jeśli nie – będzie miał obok atrakcyjniejszy, zagraniczny.

A więc za rok następne Walne Zebranie członków SFP. Może będzie już pora, by przypomnieć, co na swoim ostatnim spotkaniu z koleżankami i kolegami – filmowcami na Festiwalu w Gdyni powiedział Andrzej Wajda, chcąc, by pamiętali, jak to z kinem jest: *Filmy dzielą się na ważne i nieważne*. Jak będzie wyglądała u nas i na świecie nowa *normalność*, która rodzi się po każdym wstrząsie wojennym? Czy nasze kino będzie umiało ją rozpoznać i pokazać, prawdopodobnie skomplikowaną i trudną? Czy powstanie w jakiejś niezbyt odległej przyszłości film naprawdę ważny, może dwa?

Ale jeśli tylko jeden, już byłoby dobrze.



# swoimi słowami

T A D E U S Z S O B O L E W S K I

## Religia kina

Ile razy tu przyjeżdżałem? Staram się nie liczyć. W każdym razie 72. festiwal w Cannes w roku 2019, na którym Złotą Palmę zdobył koreański „Parasite” Bonga Joon-ho, był moim ostatnim. W następnym roku z powodu pandemii festiwal się nie odbył, w 2021 powrócił, ale już beze mnie. Choroba Parkinsona dała się we znaki. Będzie mi teraz brakowało Cannes. A gdybym bardzo zatęsknił i chciał wmieszać się w tłum na Croisette, musiałbym chyba w tym celu obejrzeć film Hitchcocka „Złodziej w hotelu” z 1955 roku z Grace Kelly i Carym Grantem, kręcony w Cannes.

Kino zawsze było dla mnie świętem. I jest nim nadal, choć rzadziej. Są ci, którzy wierzą, że świat będzie zbawiony przez literaturę, ja miałem swoją prywatną *religię kina*. To było coś więcej niż kinomania, która kojarzy się z mechanicznym kolekcjonowaniem filmów. Ja czekałem na film, w którym mogłem się zakochać. Moją pasję dzielali domownicy – mama, ojciec, siostra. Kiedy po przeczytaniu repertuaru w „Życiu Warszawy” zarządzałem wyprawę do kina, nie było sprzeciwu. Spóźnieni, bieглиśmy do kina Moskwa na „Miłość blondynki”, „Toma Jonesa”, „Jak być kochaną”, „Zawrót głowy”, „Dziecko wojny”, na „Dyskretny urok burżuazji”, na „Powiększenie”. Choć już „Nocnego kowboja” oglądałem sam.

„Osiem i pół” zajmowało w tej hierarchii miejsce najwyższe. Było dowodem równoległości sztuki i religii, współistnienia różnych miłości. Zarówno w sztuce, jak w przeżyciu religijnym artysta siebie stwarza, przekracza, rodzi. Dwie wspinał się sekwencje, na początku i na końcu filmu Felliniego, są erupcją miłości, która wszystkich ogarnia. Choć budzi też, jak w „Osiem i pół”, zazdrość lub podejrzliwość najbliższych.

W sekwencji w parku zdrowym każdy kuracjusz dostaje swoją szklankę *wody żywej*. Wszyscy dostają wodę życia za darmo, wszyscy będą zbawieni. W innej scenie tłum kuracjuszy w prześcieradłach pędzi podziemiami do term. Obnażeni, zrównani, są poddani wspólnej euforii, co podkreśla dzika muzyka Roty. Wszyscy są razem, jak na Sądzie Ostatecznym. Ale sądu nie będzie. Już nie wiadomo, kto jest kim – duchownym czy producentem filmowym. Fellini nie jest moralistą. Tu nie obowiązują przestrogi kardynała, który ostrzega Guida słowami Orygenes, że *nie ma zbawienia poza Kościołem*, choć podobno Orygenes mówił o powszechnym zbawieniu. Nieopięte.

Ten sam tłum pojawia się trzeci raz, pod koniec, gdy Guido godzi się na przerwanie realizacji filmu o ucieczce ludzkości

ocalałej z wojny atomowej. Rossella, przyjaciółka żony Guida, która jest świadkiem ich konfliktów, wyśmiewa ten pomysł: *Co za bzdura! Mamma mia! Ty chyba chcesz nas wszystkich przestraszyć*. Rozsuwa się kurtyna, rozwieszona na dekoracji rakiety. Gra orkiestra. Po schodach dekoracji schodzi tłum – postacie z życia Guida. Witają się, rozgadani, uśmiechnięci. Jest kardynał, są nieżyjący rodzice, jest żona i kochanka. Za chwilę wezmą się za ręce i korowód ruszy.

Tak dziwi się ludzkim twarzom małe dziecko. Tak czasem widzimy świat, nagle przebudzeni. I to spojrzenie udaje się uchwycić Felliniemu, gdy filmuje – niby zniecałkowany – park uzdrowski, przez mgnienie oka widzimy obraz ludzkości u bram raj.

Czy rozbawione uzdrowsko ma być szatańskim miastem? A olbrzymka Saraghina, z którą Guido tańczyli rumbę, miała być *diabłem*? Schodzimy razem z nim do podświadomości, gdzie matka całuje go w usta, zamieniając się w żonę.

*Chciałem zrobić uczciwy film bez żadnych komplikacji – mówi Guido – Fellini. – Coś pożytecznego dla wszystkich. Film, który pomógłby pogrzebać te wszystkie martwe rzeczy, które nosimy w sobie...*

Zażywam „Osiem i pół” jak pastylkę antydepresyjną, lek na melancholię, na Rosję, na strach przed wojną. Czekam na finałowe połączenie wszystkich w cyrkowym korowodzie.

*Skąd ten spokój, błogość, jasność?* Guido czuje, że zagarnia go jakiś żywioł. Mamy tu do czynienia z momentalnym objawieniem się sensu, bez żadnego powodu, żadnej racji. I to w momencie pozornej przegranej. Guido klęka przed kardynałem, wyciąga rękę do matki, daje znak kochance, zaprasza do korowodu żonę. Wszyscy razem! Objawia się w tym jakiś ukryty, wyższy, niewidoczny na co dzień porządek, łączący tych wszystkich ludzi, przed którymi uciekał w poczuciu winy. Poddaje się, godzi się na siebie, na życie.

Fellini w swoich filmach nie rozwiązuje problemów – likwiduje je. Jako artysta i filozof nie mieści się w kategoriach politycznych. Dziś pozostaje trochę zapomniany, ale jego czas znowu nadejdzie. Wierzył w nagłą inspirację. W pośrednictwo innych ludzi czy duchów. Opowiadał kiedyś sen, w którym płynął w morzu, daleko od brzegu. Niebo pociemniało, ogarnął go lęk. I naraz w wodzie koło niego pojawił się Picasso, niczym symbol niespożytej energii, może Jungowski archetyp? Dodawał mu odwagi, żeby płynąć dalej, bez lęku.



NOWY FILM REŻYSERA  
„DOBRCZE SIĘ KŁAMIE  
W MIŁYM TOWARZYSTWIE”



ALESSANDRO BORGHI

JASMINE TRINCA

# **SUPERBOHATEROWIE**

*Czy miłość może pokonać czas?*

REŻYSERIA **PAOLO GENOVESE**

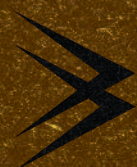


W KINACH OD 22 LIPCA



# NH nowe horyzonty

międzynarodowy  
festiwal filmowy



## kierunek: kino przesilenia

### zobacz hity z Cannes

w programie m.in. *Triangle of Sadness*, laureat Złotej Palmy

### poznaj twórczość wybitnych

**reżyserek:** Agnieszki Holland, Lucile Hadžihalilović i Joanny Hogg

**sprawdź nowe filmy mistrzów i mistrzyń kina** na ekranach m.in. dzieła Honga Sang-soo, Ulricha Seidla, Urszuli Antoniak czy braci Dardenne

### nowe horyzonty rozświetlają lato

21–31 lipca 2022, wrocław  
21 lipca – 7 sierpnia 2022, online

[nowehoryzonty.pl](http://nowehoryzonty.pl)

