



Ekranowa anatomia: CIAŁO PRZED KAMERĄ
„Fin del Mundo?”: KONIEC ŚWIATA WEDŁUG PIOTRA DUMAŁY
Japoński ikonoklasta: IMPERIUM FILMU NAGISY ŌSHIMY
Artystka, która nie istnieje: CLAIRE FONTAINE I READY-MADE

„OBUDŹ SIĘ”

KINOC

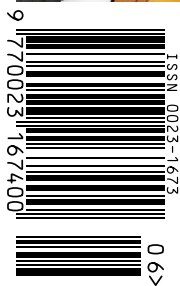
14,90 ZŁ (W TYM 8% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

6
CZERWIEC
2024



WSZYSTKO, WSZĘDZIE, NARAZ
MASAAKI YUASA NA ANIMATORZE

„INU-OH”



animator

film festival

image ■ made with AI

Organizatorzy:

ESTRADA
POZNAŃ
ŹNISKA



POZnań*

Współfinansowanie:

MKIDN

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



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich



Kingdom of the Netherlands

Patronat:



stowarzyszenie
kin
studyjnych

Patronat
honorowy:

Ambasada Japonii

animator-festival.com

25-30.06.2024

poznań



30 **kino wokół nas:** „OBUDŹ SIĘ”

O FILMIE Z REŻYSEREM FILIPEM
DZIERŻAWSKIM ROZMAWIA
PIOTR CZERKAWSKI

35 **75-LECIE WFO** JERZY ARMATA

40 **MISTRZOWIE: MASAAKI YUASA** ADRIANA PRODEUS

45 **JAPOŃSKI IKONOKLASTA: NAGISA ŌSHIMA** MAREK S. BOCHNIARZ



„CEREMONIA”

Jednym z nielicznych podobieństw między dziełami Nagisy Oshimy, wytrawnego lewicowego intelektualisty, jest wyraźne zaangażowanie polityczne. Ideologiczna zaciętość, skrajność i szczerść tej polityczności odróżniała go od kolegów po fachu.

50 **KINO W GALERII:** SZTUKA READY-MADE: CLAIRE FONTAINE ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

53 **KALENDARIUM**

Nie dzielę życia na jawę i sen. Mam wrażenie, że w jakiś sposób wciąż śnię. Co nie przeszkadza mi być zupełnie praktycznym życiowo, obserwować i zapisywać śnione przygody. Wydaje mi się, że w każdej pracy twórczej sięgam do czegoś pokrewnego śnieniu.

54 **kuchnia filmowa:** ZA DRZWIAMI WYPOŻYCZALNI DVD Z NORBERTEM RASIŃSKIM ROZMAWIA BARTOSZ MARZEC

temat numeru:



„KASKADER”

Ciało na ekranie zdaje się czymś oczywistym. Musi przekroczyć jakąś granicę, żebyśmy znów zauważyli, że jest. Jakie role pełni ciało przed kamerą? Kim są aktorscy dublerzy? Czy ponownie zlepione z organów, wcześniej pokawałkowane ciało będzie stanowić całość?

12 **ZŁÓŻ TO SAM** ADRIANA PRODEUS

14 **CIAŁO PRZED KAMERĄ** ALEKSANDER KMAK

18 **DŁONIE U ANTONIONIEGO** DOMINIKA STACHOWIAK

22 **DUBLERZY** BEATA KWIATKOWSKA

26 **PŁÓTNO SKÓRY** DARIA SIENKIEWICZ

58 **spotkania:** „FIN DEL MUNDO?” O FILMIE Z REŻYSEREM PIOTREM DUMAŁĄ ROZMAWIA MARCIN RADOMSKI



„FIN DEL MUNDO?”

62 **„THE ROYAL HOTEL”** O FILMIE Z REŻYSERKĄ KITTY GREEN ROZMAWIA KUBA ARMATA

66 lekcja kina:
ZAGUBIONE SKARBY: „SAUNA”
TOMASZ KOLANKIEWICZ

70 FILMY DOKUMENTALNE JANUSZA MAJEWSKIEGO
PIOTR PŁAWUSZEWSKI

recenzje:

SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 75



„KRÓLESTWO ZWIERZĄT”

Film jest hybrydą gatunkową. Zaczyna się jak fantasy, a potem zmienia w niekonwencjonalną opowieść o dorastaniu. Jest też dramatem rodzinnym, historią skomplikowanej relacji ojca z synem (...). Można w nim nawet znaleźć elementy horroru – pisze Paweł Mossakowski.
(fragment recenzji ze str. 76)

75 FILMY 92 SERIALE 95 MUZYKA

74 Z DAŁA OD ZGIEŁKU
FELIETON BARTOSZA ŻURAWIECKIEGO

97 JUŻ TYLKO POPIÓŁ CZY JESZCZE DIAMENT
FELIETON BOŻENY JANICKIEJ

98 WALKA O POKÓJ
FELIETON TADEUSZA SOBOLEWSKIEGO

6 REPERTUAR 8 VARIA

12 THE LEAD STORY
ANATOMY

12 COMPOSE IT YOURSELF.
ADRIANA PRODEUS

14 BODY SEEN BY CAMERA.
ALEKSANDER KMAK

18 HANDS IN ANTONIONI'S FILMS.
DOMINIKA STACHOWIAK

22 STUNTS AND BODY DOUBLES.
BEATA KWIATKOWSKA

26 CANVAS MADE OF SKIN.
DARIA SIENKIEWICZ

CINEMA AROUND US
30 „OBUDŹ SIĘ”.
HELMER FILIP DZIERŻAWSKI TALKS
TO PIOTR CZERKAWSKI

35 75TH ANNIVERSARY OF THE
EDUCATIONAL FILM STUDIO
(WFO) IN ŁÓDŹ.
JERZY ARMATA

40 MASTERS: MASAOKI YUASA.
ADRIANA PRODEUS

45 A JAPANESE ICONOCLAST:
NAGISA ŌSHIMA.
MAREK S. BOCHNIARZ

„KINO” GOES TO
AN ART GALLERY
50 READY-MADE ART: CLAIRE
FONTAINE.
ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

53 CALENDAR

FILM KITCHEN
54 BEHIND THE DOORS OF THE DVD
RENTAL STORE.
RENTAL OWNER NORBERT RASIŃSKI
IN CONVERSATION WITH BARTOSZ
MARZEC

ENCOUNTERS
58 „FIN DEL MUNDO?”.
HELMER PIOTR DUMAŁA TALKS
TO MARCIN RADOMSKI

62 „THE ROYAL HOTEL”.
HELMER KITTY GREEN IN
CONVERSATION WITH KUBA ARMATA

LESSON IN CINEMA
66 FORGOTTEN TREASURES:
„SAUNA”.
TOMASZ KOLANKIEWICZ

70 DOCUMENTARY FILMS BY
JANUSZ MAJEWSKI.
PIOTR PŁAWUSZEWSKI

FILMS
76 LE RÈGNE ANIMAL
78 SHIRLEY
79 COMPLÈTEMENT CRAMÉ!
80 THE ROYAL HOTEL
81 FIN DEL MUNDO?
82 POWSTANIEC 1863
83 WARIACI
84 LA LLEGADA
85 TIME BOMB Y2K
86 LES TROIS MOUSQUETAIRES:
MILADY
88 PIEP*ZYĆ MICKIEWICZA
89 L'AMOUR ET LES FORÊTS
90 OBUDŹ SIĘ
91 UROKI TOLERANTNOSTI

SERIES
92 FALLOUT
93 SHŪGUN

FILM MUSIC
95 BACK TO BLACK
95 MONSTER

COLUMNS
74 BARTOSZ ŻURAWIECKI
97 BOŻENA JANICKA
98 TADEUSZ SOBOLEWSKI

6 CINEMA PREMIERES IN JUNE

8 VARIA



MIĘSIĘCZNIK POŚWIĘCONY
TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ

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

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Współfinansowanie



WYDAWCA:
Fundacja „Kino”

DYREKTOR WYDAWNICZY
Jacek Cegiełka

KIEROWNICZKA BIURA
Grażyna Ika Tatarska

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

AKTUALNY NUMER KONTA:
90 1020 1068 0000 1702 0232 5819

OGŁOSZENIA:
przyjmuje Fundacja
Redakcja nie odpowiada
za treść ogłoszeń

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

WSPÓŁPRACUJĄ:
Zbigniew Banaś, Bartosz Czartoryski,
Piotr Czerkowski, Jakub Demiańczuk,
Piotr Dobry, Tomasz Jopkiewicz,
Adam Kruk, Magdalena Maksimiuk,

Rafał Pawłowski, Andrzej Pitrus-
-Kuguar, Aleksandra Rózdzińska,
Gabriela Sitek, Tadeusz Sobolewski,
Tadeusz Szczepański, Konrad J.
Zarębski

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

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Maciej Sawicki

REDAKCJA TECHNICZNA
Joanna Fiszer

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

Redakcja zastrzega sobie prawo do
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: 11 zł za egz.
(priorytet); zagraniczna: 20 zł
lub 5 euro za egz. (poczta lotnicza).
Sklep-kino.org.pl

CZY WIEMY
O SOBIE WSZYSTKO?



HISZPAŃSKI THRILLER ROKU

DO GRANIC

REŻYSERIA ALEJANDRO ROJAS & JUAN SEBASTIÁN VÁSQUEZ



GF

W KINACH

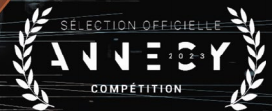
Kreatywna Europa MEDIA

CO CZUJE

SZTUCZNA INTELIGENCJA?



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2023



MARS EXPRESS

ŚWIAT, KTÓRY NADEJDZIE

W KINACH

GF

Kreatywna Europa MEDIA

repertuar.

PREMIERY W CZERWCU



DO GRANIC



LEKcje TOLERANCJI



THE WATCHERS



W GŁOWIE SIĘ NIE MIEŚCI 2



KRÓLESTWO ZWIERZĄT



KSIĘŻNICZKA MONONOKE

7.06

BAD BOYS: RIDE OR DIE

REŻ. ADIL EL ARBI, BILAL FALLAH. USA 2024. UIP. 110'

Komedia sensacyjna. Will Smith i Martin Lawrence powracają jako policjanci z wydziału antynarkotykowego, by po raz kolejny oddzielić ziarno od plew.

BASIA. JESTEM W SAM RAZ

REŻ. MARCIN WASILEWSKI. POLSKA 2024. STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY. 45' Animowany, familijny. Perypetie rezolutnej kilkulatki, dla której każdy dzień jest przygodą.

DANCING QUEEN

REŻ. AURORA GOSSÉ. NORWEGIA 2023. BOMBA FILM. 92' Familijny. Dwunastoletnia kujonka zakochuje się w tancerzu, co wywraca jej świat do góry nogami.

DO USEŁG SZANOWNEJ PANI

COMPLÈTEMENT CRAMÉ!
REŻ. GILLES LEGARDINIER. FRANCJA, LUKSEMBURG 2023. BEST FILM. 100' Tragikomedia. Owdowiały Anglik przenosi się do Francji, gdzie zatrudnia się jako lokaj.
Recenzja str. 79

JUREK MASKONUREK: MISJA PUFFINÓW

JOHNNY PUFF: SECRET MISSION
REŻ. NESTOR F. DENNIS. HISZPANIA, WŁOCHY, USA 2024. MÓWI SERWIS, BRAURON. 87' Animowany, przygodowy. Mały ptaszek z grupą przyjaciół musi ocalić wioskę przed zakusami chciwego inżyniera.

KSIĘŻNICZKA MONONOKE MONONOKE-HIME

REŻ. HAYAO MIYAZAKI. JAPONIA 1997. GUTEK FILM. 134' Animowany, SF. Repremiera wielokrotnie nagradzanej animacji o księżniczce wychowanej przez wilczycę.

LEKcje TOLERANCJI

UROKY TOLERANTNOŚCI
REŻ. ARKADIJ NEPITALIUK. UKRAINA 2023. AURORA FILMS. 95' Komedia. Ukraińska prowincja. Tradycyjna rodzina kontra aktywista społeczności LGBTQ+.
Recenzja str. 91

THE WATCHERS

REŻ. ISHANA SHYAMALAN. USA 2024. WARNER BROS. 102' Horror. Awaria samochodu zmusza młodą kobietę do udania się w głąb lasu, którego nie ma na żadnej mapie.

12.06 W GŁOWIE SIĘ NIE MIEŚCI 2

INSIDE OUT 2
REŻ. KELSEY MANN. USA 2024. DISNEY. 100' Animowany, przygodowy. Druga część perypetii nastolatki, w której głowie kłębią się rozmaite sprzeczne emocje.

14.06 DO GRANIC

UPON ENTRY
REŻ. ALEJANDRO ROJAS, JUAN SEBASTIÁN VASQUEZ. HISZPANIA 2022. GUTEK FILM. 77' Dramat. Dwoje trzydziestolatków przeprowadza się do USA. Ich *american dream* legnie w gruzach już na nowojorskim lotnisku.
Recenzja str. 84

KRÓLESTWO ZWIERZĄT

LE RÉGNE ANIMAL
REŻ. THOMAS CAILLEY. FRANCJA, BELGIA 2023. KINO ŚWIAT. 128' SF. W świecie przyszłości ludzkość musi zmierzyć się z epidemią mutacji genetycznych. Mutanci są izolowani w odosobnionych ośrodkach.
Recenzja str. 76

OBUDŹ SIĘ

REŻ. FILIP DZIERŻAWSKI. POLSKA 2023. SIĘC KIN STUDYJNYCH, M2 FILMS. 75' Dramat. Nastolatka walczy o życie brata, który w wyniku bójkki zapadł w śpiączkę.
Recenzja str. 90

21.06 ARKA NOEGO. AHOJ PRZYGODO!

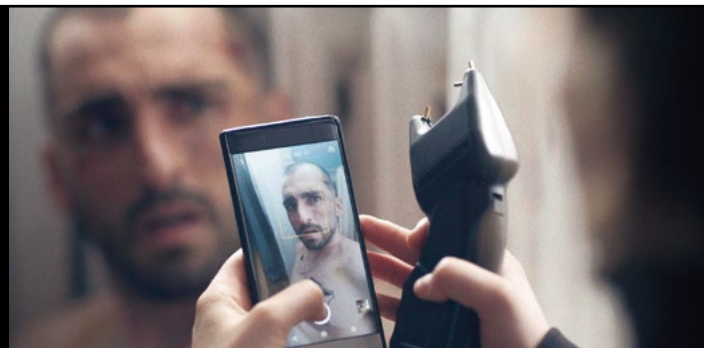
A ARCA DE NOÉ
REŻ. ALOIS DI LEO, SERGIO MACHADO, RENÉ VEILLEUX. BRAZYLIA, INDIE 2024. KINO ŚWIAT. 84' Animowany, przygodowy. Dwie myszy zostają pasażerami na gapę na arce Noego, gdzie muszą stawić czoło zwierzęcym mięsożercom.



DO USŁUG SZANOWNEJ PANI



THE ROYAL HOTEL



OBUDŹ SIĘ



TYLKO MY DWOJE



HORYZONT. ROZDZIAŁ 1



CICHE MIEJSCE. DZIEŃ PIERWSZY

EGZORCYZM

THE EXORCISM

REŻ. JOSHUA JOHN MILLER. USA 2024. MONOLITH FILMS. 93'

Horror. Aktor przyjmuje rolę w thrillerze i tak bardzo wczuwa się w rolę, że zaczyna się uważać za demona.

MÓJ SYN EZRA

EZRA

REŻ. TONY GOLDWYN. USA 2023. MONOLITH FILMS. 100'

Tragikomedia. Ojciec z autystycznym synem wyrusza w podróż przez Stany.

ORZEŁ I RESZTA

GOLDBEAK

REŻ. NIGEL W. TIERNEY, DONG LONG. CHINY 2023. FORUM FILM. 94'

Animowany, przygodowy. Wychowywany przez kurczaki orzeł wyrusza w nieznaną, by odnaleźć swoje prawdziwe ja.

RUCHOMY ZAMEK HAURU

HAURU NO UGOKU SHIRO

REŻ. HAYAO MIYAZAKI. JAPONIA 2004. GUTEK FILM. 119'

Animowany, przygodowy. Repremiera nominowanej do Oscara animacji o młodej dziewczynie, którą zazdrośna wiedźma zamieniła w staruszkę.

Recenzja „Kino” 9/2005

SUKIENKA OSKARA

OSKARS KLEID

REŻ. HÜSEYİN TABAK. NIEMCY 2022. VIVARTO. 102'

Tragikomedia. Rozwiedziony ojciec uczy się akceptacji dla dziecka poszukującego własnej tożsamości.

TYLKO MY DWOJE

L'AMOUR ET LES FORÊTS

REŻ. VALÉRIE DONZELLI. FRANCJA 2023. AURORA FILMS. 105'

Thriller. Wkrótce po ślubie kobieta odkrywa, że jej idealny mąż nie jest tym, za kogo się podaje.

Recenzja str. 89

WAKE UP

REŻ. FRANÇOIS SIMARD, ANOUK WHISELL, YOANN-KARL WHISELL. FRANCJA, KANADA 2023. KINO ŚWIAT. 83'

Horror. Grupa aktywistów dewastuje nocą centrum handlowe. Nie wiedzą, że zostaną w nim uwięzieni przez ochroniarza-psychopatę.

28.06

CICHE MIEJSCE. DZIEŃ PIERWSZY

A QUIET PLACE: DAY ONE

REŻ. MICHAEL SARNOFSKI. USA 2024. UIP. 100'

Horror. Prequel serii o świecie opanowanym przez obcych, w którym chcąc przetrwać, trzeba zachować ciszę.

HORYZONT. ROZDZIAŁ 1

HORIZON: AN AMERICAN SAGA – CHAPTER 1

REŻ. KEVIN COSTNER. USA 2024. MONOLITH FILMS. 181'

Western. Pierwsza odsłona sagi o tych, którzy zdobyli Dziki Zachód.

THE ROYAL HOTEL

REŻ. KITTY GREEN. AUSTRALIA, WIELKA BRYTANIA 2023. GALAPAGOS FILMS. 91'

Thriller. Dwie młode Amerykanki podróżują przez Australię. Gdy kończą im się pieniądze, jedna z nich zatrudnia się w prowincjonalnym barze.

Recenzja str. 80

WIELKA PRZYGODA NINY

NINA ET LE SECRET DU HÉRISSEON

REŻ. JEAN-LOUP FELICOLI, ALAIN GAGNOL. FRANCJA, LUKSEMBURG 2023.

STOWARZYSZENIE NOWE HORYZONTY. 82'

Animowany, przygodowy. Dziesięcioletka wyrusza na poszukiwanie skarbu, by pomóc bezrobotnemu tacie.

Opracowali IWONA CEGIEŁKÓWNA, KRZYSZTOF SPÓR



FILM ZAMKNIĘCIA KOZZI FF – „BŁAZNY” REŻ. GABRIELA MUSKAŁA: SEBASTIAN DELA I JAN ŁUĆ (W ŚRODKU)

10 (13). KOZZI Film Festiwal – Festiwal Filmu, Teatru i Książki

Kozzi – Nowicki – Hłasko

6-9 czerwca, Zielona Góra / Kargowa / Zatonie

Najnowsze filmy, spektakle teatralne, koncerty oraz rozmowy o książkach, spotkania z wybitnymi postaciami polskiej sceny filmowej i teatralnej, warsztaty filmowo-teatralne i literackie, propozycje dla najmłodszych widzów. Tak zapowiada się tegoroczny Kozzi Film Festiwal. Wydarzeniu patronują: Maciej Kozłowski – Kozzi (stały patron Festiwalu), Jan Nowicki i Marek Hłasko. Na Festiwalu nie zabraknie wspomnień o tych wybitnych postaciach polskiego kina. Każdego roku w KOZZI Film Festiwalu uczestniczy wielu znanych i cenionych twórców kina i teatru, aktorów, reżyserów, krytyków, autorów książek. W tym roku gośćmi będą m.in. Jacek Braciał, Artur Barciś, Lech Dyblik, Łukasz Simlat, Dorota Stalińska, Małgorzata Zajączkowska, Zdzisław Wardejn. Festiwal zakończy uroczysta Gala połączona z wręczeniem nagród i statuetek dla najlepszych polskich produkcji 2022-23.
WIĘCEJ: WWW.FESTIWAL.NORWID.NET.PL

43. Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych Młodzi i Film

10-15 czerwca, Koszalin

Między 10 a 15 czerwca odbędzie się 43. Koszaliński Festiwal Młodzi i Film. W Konkursie Pełnometrażowych Debiutów Fabularnych odbijają się problemy współczesności. Pojawiają się propozycje kina non-fiction, mocne obrazy kondycji polskiego społeczeństwa. Znakomicie zapowiada się konkursów filmów krótkometrażowych. W tym roku to aż 76 tytułów rywalizujących o Janitany w trzech kategoriach: fabuły, dokumentów i animacji. Warto śledzić też konkurs Teatrotek wyprodukowanych przez Wytwórnnię Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, w których świetni reżyserzy sięgnęli po teksty młodych polskich dramatopisarzy. Festiwal to także znane ze swojej temperatury dyskusje „Szczerość za szczerość”, spotkania z ludźmi kultury, debaty i koncerty.
WIĘCEJ: WWW.MLODZIIIFILM.PL

24. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Sopot Film Festival

22-30 czerwca, Sopot

Przez dziewięć festiwalowych dni odbędzie się kilkadziesiąt projekcji i wydarzeń w salach kinowych, teatrach, klubach i na plaży. Sopotki festiwal to najlepsze ambitne kino z całego świata, pokazy konkursowe, przedpremierowe, spotkania z gośćmi, koncerty i wydarzenia specjalne. Najważniejsza sekcja festiwalu to konkurs główny 1-2-3 prezentujący kino artystyczne z całego świata. Do konkursu krótkich fabuły i animacji, najstarszej sekcji festiwalowej, zgłoszono w tym roku ponad 2,5 tys. krótkich produkcji z całego świata, a sito selekcji przejdzie kilkadziesiąt, które pokazane zostaną na Festiwalu. W konkursie kina nordyckiego zaprezentowane zostaną pełnometrażowe fabuły i dokumenty. W sekcjach *Spectrum* i *Spectrum Doc* pojawią się produkcje nagradzane i prezentowane na prestiżowych światowych festiwalach: Cannes, Berlinale, Wenecji, Sundance i Toronto. Sopotki festiwal to również szereg działań poza salami kinowymi. Powrócą spacer filmowe szlakiem planów zdjęciowych filmów i seriali, które realizowane były na przestrzeni kilkunastu lat w Sopocie. Odbędą się

filmowe śniadania z arcydziełami kina niemego w klubie Dwie Zmiany, wieczory z krótką animacją w Klubogalerii 3 Siostry, pokazy plenerowe na sopockiej plaży w formule *silent cinema*, gdzie widzowie oglądają filmy w słuchawkach. Nie zabraknie również akcentów muzycznych.
WIĘCEJ: WWW.SOPOTFILMFESTIVAL.PL

17. Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych „Animator”

25-30 czerwca, Poznań

Festiwal Animator patrzy w tym roku w stronę sztucznej inteligencji i twórczości, która zaczęła powstawać z jej udziałem. W sekcji SZTUCZNA INTUICJA z ponad setki zgłoszeń zobaczymy filmy, które poruszają temat wpływu narzędzi AI na twórczość i bliskie relacje. Animator otworzy także przestrzeń do dyskusji nad zmianą rozumienia pojęcia tożsamości człowieka jako jedyne gwarantem twórczej inwencji. Sztuczna inteligencja współpracowała też z Jakubem do Barbaro przy tworzeniu tegorocznej identyfikacji wizualnej. Animator to jeden z największych festiwali filmów animowanych w tej części Europy. Prezentowane jest na nim ponad

24 — SOPOT FILM FESTIVAL

24. międzynarodowy festiwal filmowy
24. international film festival

22–30.06.2024

1–2–3 GO!
KONKURS FABUŁ

KONKURS KINA
SKANDYNAW-
SKIEGO

KONKURS
SHORT

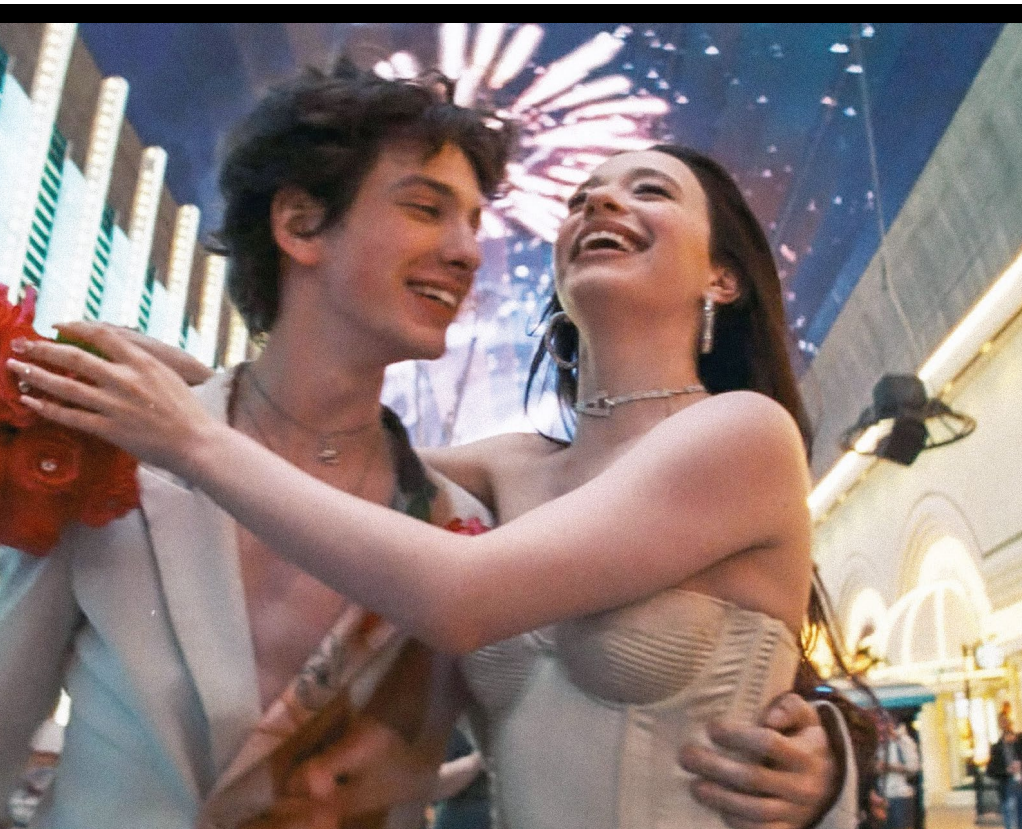
SILENT CINEMA
NA PLAŻY

SPECTRUM 23/24
FILMY SEZONU

SPECTRUM DOC

ZJAWISKA

SFF.PL



„ANORA” REŻ. SEAN BAKER: MARK EIDELSZTAJN, MIKEY MADISON

300 filmów z całego świata: w konkursach, retrospektywach, przeglądach tematycznych i na pokazach specjalnych. 17. Animator odbędzie się w Kinie Muza oraz zaprzyjaźnionych lokalizacjach w centrum Poznania. Gościem imprezy będzie japoński mistrz animacji Masaaki Yuasa, o którym piszemy na str. 40. WIĘCEJ: WWW.ANIMATOR-FESTIVAL.COM

53. Lubuskie Lato Filmowe

23-30 czerwca, Łagów

To najstarszy w Polsce festiwal filmów fabularnych, wydarzenie o charakterze międzynarodowym, nastawione na prezentację kina krajów Europy Środkowej i Wschodniej. Do Łagowa przyjeżdżają autorzy filmów, aktorzy i krytycy filmowi, którzy uczestniczą w seminariach i dyskusjach z publicznością. Główną częścią programu jest prezentacja kina europejskiego oraz konkursy filmów fabularnych, dokumentalnych i krótkich fabuł. Na program Festiwalu składają się także: pokazy specjalne, konferencje prasowe, spotkania twórców z publicznością, seminaria, spotkania edukacyjne, imprezy towarzyszące. WIĘCEJ: WWW.LLF.PL ■

Wydarzenia

■ Złotą Palmę 77. MFF w Cannes zdobył Sean Baker za film „Anora”. To pierwszy amerykański filmowiec doceniony tą nagrodą od 2011 roku, kiedy laureatem Złotej Palmy został Terrence Malick za „Drzewo życia”. Payal Kapadia dostała Grand Prix – drugą co do ważności nagrodę festiwalu – za „All We Imagine as Light”, pierwszy indyjski film zakwalifikowany do konkursu od 30 lat. Nagroda za najlepszy scenariusz trafiła do francuskiej reżyserki Coralie Fargeat za *odważny, pięknie szalony* horror o chirurgii kosmetycznej „The Substance”. Portugalski filmowiec Miguel Gomes zdobył nagrodę za reżyserię „Grand Tour”. Nagrodę specjalną – powitaną entuzjastyczną owacją na stojąco – jury przyznało irańskiemu reżyserowi Mohammadowi Rasoulofowi, który przybył do Cannes, uciekając przed ośmioletnim wyrokiem więzienia za nakręcenie dramatu politycznego „The Seed of the Sacred Fig”. WIĘCEJ: WWW.FESTIVAL-CANNES.COM

■ W Łódzkiej Alei Gwiazd odświeżona została setna gwiazda. Uhonorowany został nią Jerzy Skolimowski, reżyser, scenarzysta, aktor, producent filmowy.

■ Festiwal EnergaCAMERIMAGE i American Film Festival ponownie zostały uwzględnione na liście 50 Festiwali Filmowych Wartych Odwiedzenia w 2024 roku. Lista opracowana została przez amerykańskie czasopismo filmowe „MovieMaker”. WIĘCEJ: WWW.MOVIEMAKER.COM

■ Nagrodę Publiczności LUX dla najlepszego europejskiego filmu 2023 roku otrzymał „Pokój nauczycielski” niemieckiego twórcy Ilkera Çatak. Organizatorami nagrody są Parlament Europejski i Europejska Akademia Filmowa. ▶



„POKÓJ NAUCZYCIELSKI” REŻ. ILKER ÇATAK: LEONIE BENESCH (W ŚRODKU)



WOJEWÓDZTWO
POMORSKIE

Dofinansowano
ze środków
Województwa Pomorskiego



Dofinansowano
ze środków
Miasta Sopotu

Organizacja
hamulec
bezpieczeństwa



„NIE CHCEMY INNEJ ZIEMI” REŻ. BASEL ADRA, HAMDAN BALLAL, YUVAL ABRAHAM, RACHEL SZOR

► Australijski reżyser i scenarzysta **Peter Weir** odbierze honorowego Złotego Lwa na 81. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji. Na czele jury konkursu głównego stanie francuska aktorka Isabelle Huppert. Festiwal odbędzie się w dniach 28 sierpnia – 7 września 2024 roku.

■ **75. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Berlinie** odbędzie się od 13 do 23 lutego 2025 roku. Po raz pierwszy festiwalem pokieruje Tricia Tuttle.

■ **Węże** – polskie antynagrody filmowe przyznane zostały po raz trzynasty. Popkulturowa Akademia Wszystkiego za najgorszy polski film 2023 roku uznała „Blef doskonały” w reżyserii Michała Węgrzyna. Mariusz Pujso doceniony został za najgorszy scenariusz, który popełnił do filmu „Arcydzieło, czyli dekalog producenta filmowego”. Za kreacje aktorskie Węże zdobyli m.in. Mikołaj Roznerski, Aleksandra Adamska i Adam Woronowicz. WIĘCEJ: WWW.FACEBOOK.COM/NAGRODYWEZE

Na polskich festiwalach

■ Grand Prix **21. Millennium Docs Against Gravity** trafiło do filmu „Nie chcemy innej ziemi” (reż. Basel

Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham, Rachel Szor). Wyróżnienia w tym konkursie zdobyły filmy „Sugarcane” (reż. Emily Kassie, Julian Brave NoiseCat) i „Agent szczęścia” (reż. Dorottya Zurbó, Arun Bhattacharai). Za najlepszy polski film uznano „Las” Lidii Dudy, który w sumie zdobył pięć nagród, w tym m.in. Nagrodę Amnesty International Polska. „Ostatnia wyprawa” Elizy Kubarskiej dostała nagrodę Stowarzyszenia Kin Studyjnych. Wśród filmów krótkometrażowych wygrał „Świeżak” Michała Edelmana i Tomasza Pawlika. W konkursie Nos Chopina zwyciężył film „Jeszcze nie jestem tym, kim bym chciała” (reż. Klára Tasovská), a „Zieloni giganci” (reż. Laurence Billiet, Rachael Antony) zdobyli Green Warsaw Award. WIĘCEJ: MDAG.PL

■ Konkurs główny **17 Mastercard Off Camera** wygrał film „Power Alley” w reżyserii Lillah Halli. W konkursie polskim zwyciężyło „Imago” Olgi Chajdas. Nagrody i wyróżnienia otrzymali także m.in. twórcy filmów: „Tyle co nic”, „Lęk”, „Horror Story”, „Skąd dokąd”, „Twarze Agaty”. WIĘCEJ: WWW.OFFCAMERA.PL

■ Damian Kocur („Dalek jest noc”), Tomasz Kamiński i Tomasz Sikora („Powiadomienie” – krótki metraż) zostali laureatami głównych nagród w tegorocznym konkursie scenariu-



„KOKA” REŻ. ALEKSANDR CYMBALIUK

szowym **Script Pro**. Wśród wyróżnionych znaleźli się Maria Wider („Zrób mi źle”), Przemysław Jurek („Jarocin '84”), Joanna Didik („Boża faska”), Jan Saczek („Długa przerwana”). WIĘCEJ: WAJDASCHOOL.PL/PL/KURSY/SCRIPT-PRO

■ **Festiwal Młodzi i Film w Koszalinie** ma nowe kierownictwo – dyrektorkę programową Annę Serdiukow i dyrektora medialnego Krzysztofa Kwiatkowskiego. Na czele Komitetu Organizacyjnego stanął Janusz Kijowski.

Międzynarodowe sukcesy polskiego kina

■ Dokument „**Koka**” Aleksandra Cymbaliuka uhonorowany został Nagrodą Specjalną Jury Młodzieżowego jednej z najważniejszych imprez kina dokumentalnego na świecie – MFF Visions du Réel w Nyonie. Ten sam film, ale też „Moja siostra” Mariusza Rusińskiego zostały nagrodzone na Ghent Viewpoint Documentary Film Festival.



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2023
CANNES PREMIERE

■ Pełnometrażowy debiut fabularny Mary Tamkovich „**Pod szarym niebem**” ma premierę światową na 2024 Tribeca Festival w Nowym Jorku. Film startuje w International Narrative Competition, a impreza odbywa się w dniach 5–16 czerwca.

Fundusze, konkursy, edukacja

■ Alicja Nowacka zdobyła Grand Prix Konkursu imienia Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych. Szczególnie cieszą nas nagrody i wyróżnienia dla współpracujących już z „Kinem” autorów: Macieja Rocha Satory, Bogny Goślińskiej, Macieja Kędziory – gratulacje!

■ Rząd ogłosił przyjęcie projektu zmiany **Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych**. Dzięki nowym przepisom, twórcy i wykonawcy utworów audiowizualnych oraz wykonawcy utworów muzycznych i słowno-muzycznych będą

mieli prawo do tantiem z tytułu eksploatacji ich dzieł w Internecie. Projekt, przyjęty przez rząd, trafi do Sejmu.

■ Magdalena Piekorz została odwołana ze stanowiska dyrektorki **Agencji Kreacji Filmu i Serialu Telewizyjnego Polskiej**. Piekorz kierowała agencją od połowy stycznia 2024 roku, kiedy zastąpiła Joannę Snochowską-Majer. Nowym dyrektorem Agencji ma być Arkadiusz Pawlik.

■ Choć setna rocznica powstania Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej oraz Oscarów przypada dopiero w 2028 roku, już dziś Akademia ogłosiła specjalny program **Academy100**. Jego budżet wyniesie ma 500 milionów dolarów, działania prowadzone będą w wielu miejscach na świecie, także w Polsce. Akademia dotrze ze swoim programem do Torunia, co oznacza kontynuację współpracy z organizatorami festiwalu EregaCamerimage i budowanego w Toruniu Europejskiego Centrum Filmowego.
WIĘCEJ: ACADEMY100.ORG ■

Pożegnania

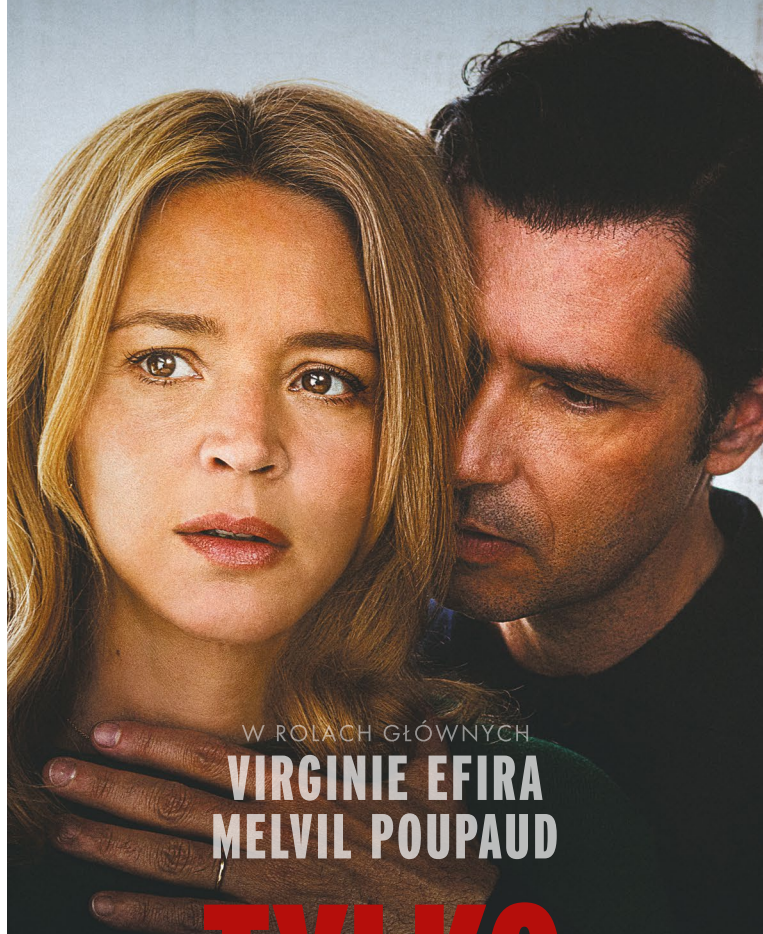
■ **Paul Auster** (77), amerykański pisarz, reżyser, producent i scenarzysta. Ceniony pisarz, ale też uznany twórca filmowy, scenarzysta głośnego „Dymu” i reżyser „Lulu na moście”.

■ **Roger Corman** (98), producent, reżyser, aktor. Jeden z pionierów amerykańskiego kina niezależnego, legendarny producent, u którego pierwsze kroki stawiali najważniejsi twórcy nowego Hollywood. Wyprodukował blisko 500 filmów i programów telewizyjnych, wyreżyserował ponad 50 filmów.

■ **Jan A.P. Kaczmarek** (71), kompozytor. Autor muzyki do kilkudziesięciu filmów długometrażowych i dokumentalnych oraz polskich i amerykańskich spektakli teatralnych. Laureat Oscara za muzykę do filmu „Marzyciel”.

■ **Jan Ptaszyn Wróblewski** (87), muzyk jazzowy, kompozytor, aranżer i dyrygent. Założyciel kilku zespołów, zaangażowany w wiele projektów muzycznych. Uważany za jednego z największych popularyzatorów muzyki jazzowej w Polsce.

■ Zmarli także: **Susan Backlinie** (77), amerykańska kaskaderka i aktorka; **Susan Buckner** (72), amerykańska aktorka; **Dabney Coleman** (92), amerykański aktor, filmowy i telewizyjny; **Mark Damon** (91), aktor i producent; **Maria Dłużewska** (72), reżyserka, scenarzystka i producentka; **Bernard Hill** (79), brytyjski aktor; **Marek Kołaczowski** (83), aktor; **Lourdes Portillo** (80), amerykańska reżyserka; **Morgan Spurlock** (53), amerykański reżyser i producent; **Leszek Staroń** (86), reżyser; **Waldemar Wiśniewski** (69), reżyser; **Andrzej Żelazowski**, kierownik produkcji. ■



W ROLACH GŁÓWNYCH

VIRGINIE EFIRA
MELVIL POUPAUD

TYLKO MY DWOJE

REŻYSERIA

VALÉRIE DONZELLI

PRZEJMUJĄCA OPowieść
O MIŁOŚCI,
TOKSYCZNEJ RELACJI
I PRÓBIE ODZYSKANIA
WOLNOŚCI

W KINACH OD 21 CZERWCA



Kreatywna
Europa
MEDIA



14 **DEMONTAŻ CIAŁA,
MONTAŻ OBRAZU**
ALEKSANDER KMAK

18 **GESTY DUSZY**
DOMINIKA STACHOWIAK

22 **CIAŁO ZASTĘPCZE**
BEATA KWIATKOWSKA

26 **MAM CIAŁO,
WIĘC JESTEM**
DARIA SIENKIEWICZ

ANNA

ZŁÓŻ TO SAM

ADRIANA PRODEUS

Zagrało już wszystkie możliwe role czy wciąż może czymś zaskoczyć? Ciało na ekranie zdaje się czymś oczywistym. Musi przekroczyć jakąś granicę, żebyśmy znów zauważyli, że jest. Sztuka późnego średniowiecza ukazywała cierpienie i rozkosz – w niektórych przedstawieniach Chrystus niemalże wił się na krzyżu w męce, ewokując zarazem erotyczną przyjemność. Czy ten rodzaj makabrycznego przekraczania granic realizuje się współcześnie w kinie?

Ciało rzeźbione na siłowni staje się fetyszem – silne napięcie budzi pożądanie, oswaja inność, a w końcu powoduje lęk. Na przemianie umięśnionej sylwetki kulturystki w nieprzewidywalne monstrum bazuje „Love Lies Bleeding” (2024) Rose Glass.

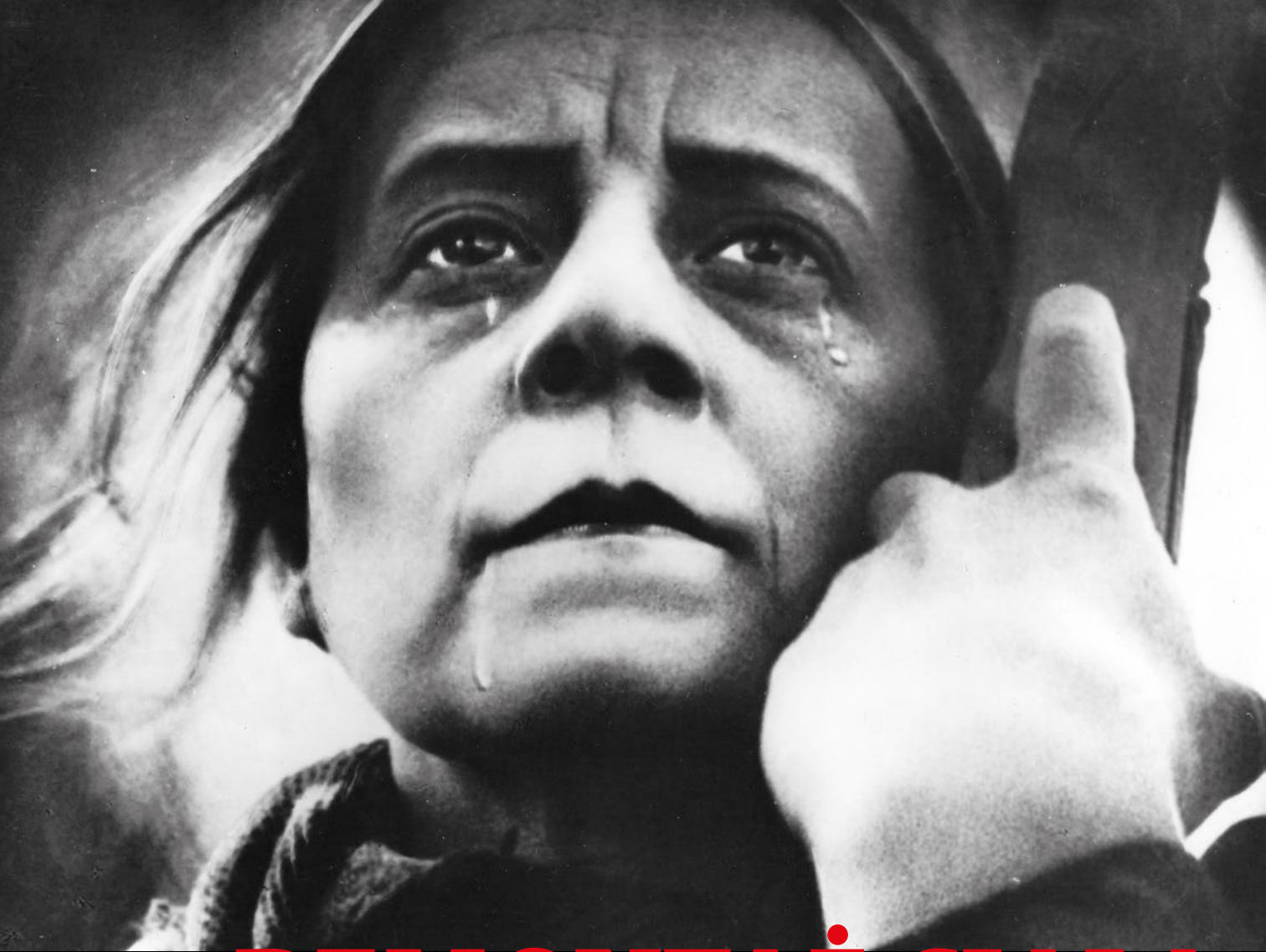
To thriller o toksycznej relacji Lou i Jackie (Kristen Stewart i Katy O’Brian), obsesyjnie zajętych pompowaniem mięsuków, a przez to własnej siły, jaka pozwoliłaby stawić opór światu, niesionemu na barkach. Drgający biceps, wychodzące na wierzch żyły funkcjonują jako symbole obsesji *gymrats* – dosłownie siłownianych szczurów, czyli maniaków fitnessu, uzależnionych od euforii ćwiczeń, podsycanej przez anaboliki. Odzyskanie sprawczości pociąga za sobą brak kontroli. Ożywają fantazje z kina lat 80., Glass bawi się konwencjami body horroru, erotyków i SF. Komediowy śmiech grozy przypomina o grotesce anatomii, obecnej w medium od zarania kina.

Gdzie odnaleźć ciało samego filmu? Odpowiedzi na to pytanie, w kaskadach fizys, korpusów i kończyn rozczłonkowanych na ekranie, szuka w historii kinematografu Aleksander Kmak. Wcale nie mimo, ale właśnie dzięki niedoskonałości fizjologii ludzkiego wzroku, stało się możliwe złudzenie ruchomych obrazów. Co mówią dłonie w filmach Michelangelo Antonioniego próbuje odczytać Dominika Stachowiak analizując sceny z „Nocy” (1961) i „Zaćmienia” (1962). Ciałem zastępczym – dublera zamiast aktora – zajmuje się Beata Kwiatkowska, uświadamiając, na kogo w istocie patrzymy, gdy zdaje się, że widzimy Brada Pitta. Natomiast Daria Sienkiewicz śledzi losy skóry, tego futerału na narządy, który w kobiecym wydaniu służy emancypacji. Czy ponownie zlepione z organów, wcześniej pokawałkowane ciało będzie stanowić całość? Kino to iluzja, w każdym oku składa się inny stwór Frankenstein.

„LOVE LIES BLEEDING” (2024) REŻ. ROSE GLASS: KATY O'BRIAN

ТОМΙΑ





„MATKA” (1926)
REŻ. WSIEWOŁOD
PUĐOWKIN; WIĘRA
BARANOWSKA

DEMONTAŻ CIAŁA,

ALEKSANDER KMAK

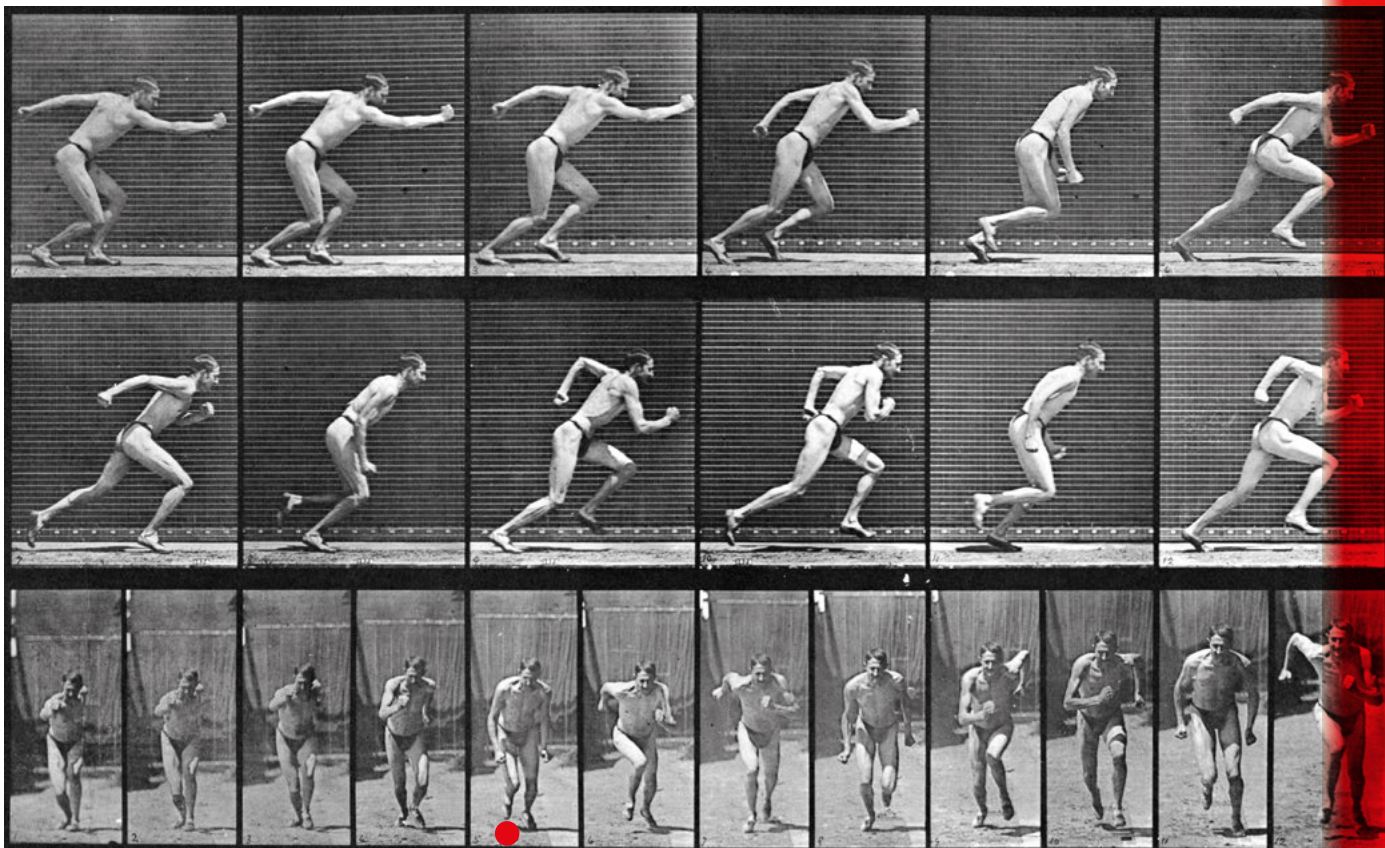
Jedno od początku kina było pewne: ludzkie ciało, pierwszy obiekt, na który skierowano obiektywy najwcześniejszych aparatów, pozostanie w nierozzerwalnym związku ze sztuką rodzącą się pod koniec XIX wieku.

Zacznijmy od źródeł. Żeby się przekonać, jak ciało przestało stanowić spójną całość w kinie, należy zacząć od niejednoznacznego, choć niewątpliwego pokrewieństwa tego medium. A także od pytania fundamentalnego: jakie właściwie ciało obrazowało kino? Bowiem wynalazek braci Lumière był nie pierwszym, lecz raczej ostatnim etapem długiego procesu rozpadu wyobrażenia o spójności ludzkiego ciała i jego doświadczenia. Kino wbiło przesadzający gwóźdź do trumny – abstrahując ciało ze współrzędnych czasu i przestrzeni, skutecznie je demontując. Nie pozostawiło jednak po nim próżni. Zaoferowało w zamian coś bezcennego – obraz.

GENEALOGIA

Jeśli film w dzisiejszym rozumieniu stanowi jednostkę czasu odpowiadającą jednej opowieści, z różnymi wątkami, perypetiami

bohaterów i jakimś sposobem opowiadania historii, jego powiązanie z kinem jako maszyną oglądania obrazów nie było na przełomie XIX i XX wieku ani zrozumiałe samo przez się, ani nie nosiło żadnych znamion dziejowej konieczności. Przeciwnie, w przekazach historycznych można zauważyć rezerwę wobec fabularnego potencjału nowego medium – jako elementu genetycznie teatralnego albo literackiego, mieszającego właściwości kina i jego nowe perspektywy. A były one rzeczywiście dość szerokie: dociekliwa obiektywność oka kamery, jej do pewnego stopnia niezależne od człowieka działanie, ale także praca manipulacji montażem – to wszystko obiecywało bezprecedensowy wgląd w rzeczywistość. I to wgląd będący nie tyle gestem artystycznym – a jeśli, to raczej incydentalnie – co przede wszystkim wizualnym odpowiednikiem refleksji naukowej. Dodajmy: refleksji o ciele i jego właściwościach, przede wszystkim zaś – o spojrzeniu.



EADWEARD MUYBRIDGE
„HUMAN AND ANIMAL
LOCOMOTION. PLATE 59”
(1887)

MONTAŻ OBRAZU

Nie powinno zatem dziwić, że przodkowie kina, czyli przeróżne zabawki optyczne i aparaty, na których punkcie szalał scjentystyczny XIX wiek, łączyły rozrywkę z najnowszymi odkryciami naukowymi. Wiedza, którą przynosiły kolejne praxinoskopy, fenakistiskopy czy elektrotachyskopy, była wyraźnie zabarwiona ambivalencją. W miarę pogłębiania badań nad wzrokiem okazywało się, jak zawodny, nieprecyzyjny i chimeryczny jest ów fizjologiczny proces. Upadła renesansowa koncepcja *władzy wzroku*: stało się jasne, że patrzeć nie ma zbyt wiele wspólnego ze świadomym umysłem, jest zaś wypadkową wpisanych w cielesność procesów, których spójność jest tylko iluzją mózgu próbującego jakkolwiek uporządkować szaleństwo, nadmiar i chaos docierających do niego bodźców.

Zresztą, zarówno kino, jak i jego bezpośredni przodkowie, jak choćby eksperymenty z fotografią serialną Eadwearda Muybridge'a i Étienne'a-Jules'a Mareya, wywodzą się właśnie z rozpoznania zawodności i fundamentalnego fałszu wzroku. Zauważono bowiem, że powyżej pewnej prędkości wyświetlania klatek na sekundę oko przestaje rejestrować poszczególne zdjęcia, a zaczyna widzieć ciągiły ruch, przy czym ta ciągłość jest rzecz jasna tylko iluzją optyczną wytwarzaną w mózgu bombardowanym obrazami. Kino wynika więc wprost z XIX-wiecznej refleksji destabilizującej podmiot – widz jest w nim bytem sfizjologizowanym, uwarunkowanym ograniczeniami i możliwościami konstytucji cielesnej.

Interesujące, że Tom Gunning, jeden z historyków wczesnego kina, wskazywał unaocznienie samego faktu patrzenia jako podstawową zasadę tzw. kina atrakcji. Nie realizm, reprezentacja czy narracja przyciągały widzów przed ekrany, lecz sam pokaz widzialności nowego medium, ekscytacja związana z aktywnym patrze-

niem i, jednocześnie, tego patrzenia zobrazowaniem. Stąd w najwcześniejszych filmach tak rzadko respektowano czwartą ścianę, a wręcz przeciwnie: aktorzy kierowali wzrok wprost na widzów, angażowali ich w spektakl i zabawiali iluzjonistycznymi sztuczkami. To, co można łatwo sprowadzić do bezmyślnego przedłużenia tradycji cyrkowo-teatralnych widowisk, okazuje się ściśle związane ze zmysłową intensyfikacją charakterystyczną dla końcówki XIX wieku – czasu, w którym promienie Roentgena ukazywały ludzkie ciało takim, jakim nigdy dotychczas go nie widziano, a psychoanaliza brutalnie zrywała z przekonaniem o umysłowej autonomii podmiotu, wskazując na nieuświadomione – często cielesne – popędy rządzące naszym życiem. Na tym tle kino przypominało, że ciało jest nie tylko przedmiotem kierowanego z zewnątrz spojrzenia, lecz także maszyną wytwarzania tego spojrzenia.

SPOJRZENIA NA FILMOWE CIAŁA

Nie trzeba było długo czekać, by zmysłowe zaangażowanie ciała – po obu stronach ekranu – zostało podjęte przez wczesnych teoretyków nowego medium. Jedną z najciekawszych i najbardziej konsekwentnych propozycji pozostaje ta wysunięta przez Belę Balásza, który akcentował autonomię obrazu filmowego oferującego głębszy, intensywniejszy wgląd w rzeczywistość. Sięgając do spuścizny Odrodzenia, Balázs utrzymywał, że rozpowszechnienie druku uczyniło ludzkie ciało nieczytelnym i nie-znaczącym, pozostawiając twarz jako ostatnią powierzchnię cielesnej komunikacji. Balázs nie cofnął się przed stwierdzeniem, że druk pozbawił ludzkie ciało



„SYN SZEJKA” (1926) REŻ. GEORGE FITZMAURICE: RUDOLPH VALENTINO

➤ duszy, przeniósłszy ją w przestrzeń książki. Kultura ta zmierzchała jednak wraz z narodzinami kina, wnioskował Balázs, jako że nowy typ ruchomego obrazu – mowa o filmie sprzed przełomu dźwiękowego – przynosi radykalne odnowienie znaczeniowości ludzkiego ciała. Zmuszeni do grania ciałem a nie słowem aktorzy początku XX wieku wskrzesili sztukę cielesnej ekspresji, ale, co istotne według Balázsa, wykształcili z pomocą kina niepowtarzalne, swoiste dla tej sztuki znaczenia.

Uprzywilejowanym obrazem w koncepcji Balázsa jest twarz – przed powstaniem kina ostatni bastion ekspresji cielesnych i wypartych znaczeń. W filmie wyniesiona ona zostaje na inny poziom, znamionujący odmienny model wizualny. O ile ciało w ogóle potrzebuje dodatkowego kontekstu, by móc oznaczać, o tyle wyabstrahowana ludzka twarz okazuje się zawsze czytelna, a nawet więcej – sama w sobie abstrahuje od zewnętrznego kontekstu, przenosząc widza w przestrzeń znaczenia czystego, zrozumiałego tylko dzięki narzędziom filmowym. Przekonanie o fundamentalnym dla kina wizerunku twarzy było u Balázsa na tyle niezachwiane, że nawet przełom dźwiękowy końca lat 20. XX wieku nie zaowocował rewizją dotychczasowej teorii, a wręcz przeciwnie, skłonił autora do wyrażenia opinii, że *prymitywny i płytki film dźwiękowy stanowi zaprzepaszczenie bogatego dziedzictwa filmu niemego*, będąc w istocie krokiem wstecz.

Radykalizm tego poglądu – w którym Balázs nie był odosobniony – wiązać należy z wyidealizowanym projektem politycznym, którym miało, podług nadziei teoretyka, stać się kino. Przekraczająca narodowe i klasowe granice wizualność ciała związana była z zaczerpniętą z marksizmu wizją społeczeństwa po rewolucji: *Jeśli bezklasowe społeczeństwo zjednoczy z czasem ludzi w obrębie narodów i ras, wówczas film, który widzialnego człowieka czyni równie widzialnym dla wszystkich, przyczyni się do tego, by różnice fizyczne między narodami i rasami nie dzieliły więcej człowieka od człowieka. W ten sposób film stanie się jednym z najpożyteczniejszych czynników przygotowujących triumf międzynarodowego, światowego humanizmu.*

Jeśli cielesność jest żywiołem poza kontrolą umysłu, daje obietnicę odzyskania sprawczości.

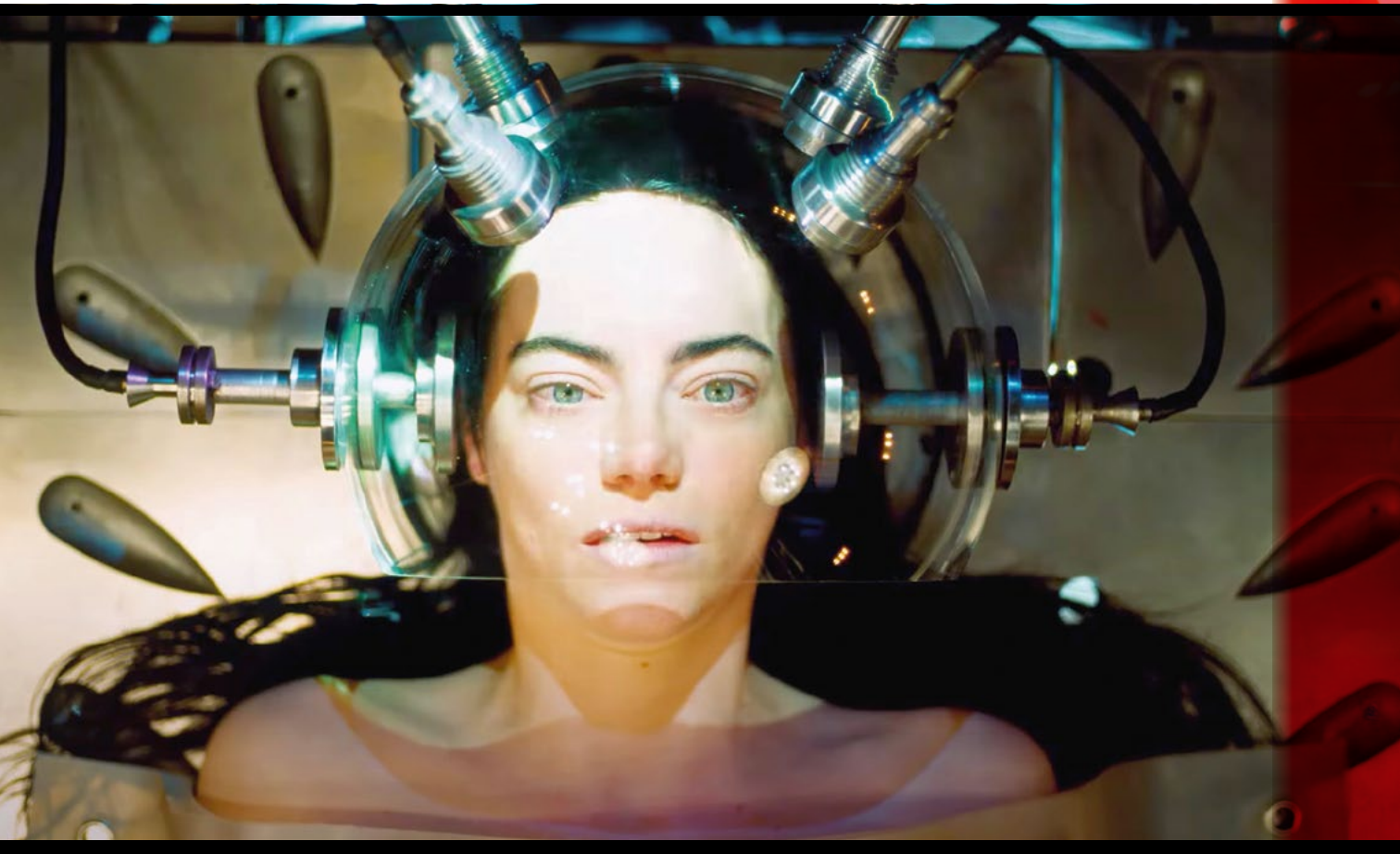
ROZPAD I REKONSTRUKCJA

Inny filozof kina, Gilles Deleuze, napisze wiele lat po Balázsie, że nie ma czegoś takiego jak zbliżenie na twarz, bowiem sama twarz jest już zbliżeniem. Sugerował tym samym, że ludzka twarz jest nie tyle tematem obrazu filmowego, co raczej sama w sobie jest zawsze obrazem, jednocześnie cielesnym, ale i z cielesności wyabstrahowanym, wywyższonym na poziom filmowych afektów, których nie da się opisać kategoriami języka. Dochodzi tutaj do pęknięcia, ujawniającego paradoksalny status ciała, na które skierowany jest wzrok kamery. Podobnie jak wczesne kino poprzez nagromadzenie wizualnych atrakcji demaskowało skonstruowany charakter samego widzenia, a przez segmentację czasu i przestrzeni podkopywało wiarę w stabilną rzeczywistość, tak wydestylowana twarzowość postaci wskazuje na proces dezintegracji filmowego ciała. Zmontowane, pocięte czy wykadrowane zawsze jest ono efektem technicznych manipulacji, owocem następujących po sobie rozerwań i syntez, kompozycji i rozproszenia, nie dając się pomyśleć jako całość. Filmoznawczyni Linda Williams o dezintegracji pisze, powołując się na fragment z Marcela Prousta – gdy narrator chce pocałować ukochaną, ale w miarę zbliżania się do jej twarzy z przestrachem odkrywa, że rozpadła się na fragmenty niedające się już złożyć w całość, a wobec braku całościowego obrazu nie ma też jego upragnionej Albertyny, choć jest ona bliżej niż kiedykolwiek.

Właśnie ten paradoks bliży i dali, kompozycji i dezintegracji, montażu i demontażu dociera do najgłębszej warstwy tego, czym



„GDY ZMYSŁY GRAJĄ” (1924) REŻ. MAURITZ STILLER: GRETA GARBO



„BIEDNE ISTOTY” (2023) REŻ. YÓRGOS LÁNTHIMOS: EMMA STONE

siłą nieuchwytną, żyjącą sekretnym życiem, to obraz, jako konstrukcja,

jest kino – i nie przestaje go określać nawet sto lat po Bálazsie. Doskonale obrazuje go w swoim najnowszym filmie chociażby Yórgos Lánthimos, nieprzypadkowo przywołujący w „Biednych istotach” (2023) rzeczywistość, bardzo umowną co prawda, przelotmu XIX i XX wieku, a obok wspomnianej w dialogach *najnowszej sztuki Oscara Wilde’a* albo tekstów Emersona spokojnie można sobie wyobrazić relację z sali teatralnej, w której wyświetlane są ruchome obrazy. Bella Baxter (Emma Stone), dorosła kobieta, której przeszczepiono mózg dziecka, odkrywa dla siebie świat od nowa i na nowych zasadach. Groteskowa historia przywołująca duchy Mary Shelley, Henry’ego Davida Thoreau czy Karola Marksa na podstawowym poziomie jest opowieścią o fragmentaryczności, nieuporządkowaniu i ciągłej przemianie jako witalnej zasadzie życia – zdaje się o tym wiedzieć Godwin Baxter (Willem Dafoe), zwichrowany chirurg eksperymentujący z wytwarzaniem zwierzęcych hybryd, jak i sama Bella, która w miarę opowieści zamiast uspołnić swoją tożsamość, odkrywa kolejne jej warstwy i włącza je w chwilowe, zmienne konfiguracje.

Przed wszystkim jednak „Biedne istoty” oferują wgląd w filmowe ciało – które, jak Bella lub Godwin, dosłownie zszyte jest z nieprzystających do siebie fragmentów, ale które właśnie poprzez dezintegrację oferuje coś znacznie ważniejszego: obraz. Oboje bohaterowie Lánthimosa przeprowadzają kolejne eksperymenty – albo przy produkcji nowych form życia, albo przez własne doświadcz-

nia, cielesne i intelektualne. Za każdym razem zdobytą wiedzę oglądają pod światło, z różnych perspektyw, poddają komicznym i całkiem poważnym autoanalizom, tworzą myślowe i wizualne reprezentacje (czy to rysunki, czy opowieści, czy nowe formy życia). Nie z rzeczywistością obcuja, lecz właśnie z tym, co sami są z niej w stanie skonstruować, nie przyjmując innego świata niż taki, który działałby na ich zasadach. Wiedza wyznaczająca horyzont znajduje się nie w złudnym marzeniu o prawdzie świata, lecz w sztucznej opowieści o nim.

Jeśli cielesność jest żywiołem poza kontrolą umysłu, siłą nieuchwytną, żyjącą sekretnym życiem, to obraz, jako konstrukcja, daje obietnicę odzyskania sprawczości. Zwłaszcza jeśli obraz precyzyjnie chwyta zmianę, wyrywkowość i fragmentaryczność, czyli elementy, bez których nie da się zrozumieć świata po narodzinach kina. Najpełniejszym sposobem doświadczenia tej zmiany jest właśnie film, doskonały owoc epoki, która zdała sobie sprawę z tego, że choć nie mamy bezpośredniego wglądu w rzeczywistość, możemy konstruować jej obrazy, które mówią może najwięcej prawdy o świecie; że choć ciało przed kamerą rozpada się na kaskady obrazów – właśnie w tym nieprzerwanym ruchu, w przewijającej się przez taśmy nieustępliwości odnajdziemy ciało samego filmu.

ALEKSANDER KMAK

t·n· Anatomia: **Dłonie u Antonioniego**

GESTY DUSZY

DOMINIKA STACHOWIAK

Ręce dla ciała są tym, czym oczy dla twarzy. Wydaje się, że Michelangelo Antonioni był absolutnie świadom tej analogii.



„NOC” (1961)

Choć bohaterki filmów Antonioniego hipnotyzują spojrzeniem, które mówi o wiele więcej niż słowa – to ręce są tym, co ujawnia ich stany wewnętrzne. Słynna rewolucyjna „Przygoda” (1960), którą reżyser zapisał się w historii kina, kończy się niejednoznacznym gestem dłoni Claudii (Monica Vitti) wobec Sandro (Gabriele Ferzetti). W dwóch następnych filmach Antonioni zdaje się jeszcze bardziej świadomy roli dłoni na ekranie – jako znaku przekazującego informacje na temat postaci. Rozbiegane dłonie Valentiny (Monica Vitti) z „Nocy” (1961) zdradzają niepokój. Eksploatujące dłonie Vittorii (Monica Vitti) z „Zaćmienia” (1962) unaoczniają zafascynowanie światem. Natomiast sztywno ułożone wzdłuż ciała ręce Lidii (Jeanne Moreau – „Noc”) nie pozwalają wypłynąć jej rozpaczy na powierzchnię.

Bohaterki trylogii Antonioniego („Przygoda”, „Noc”, „Zaćmienie”) bywają raczej oszczędne w słowach. Gesty, które przy innej metodzie gry nie uzyskiwałyby autonomii, tutaj wybijają się na pierwszy plan i prowokują do przemyśleń. Najbardziej frapujące są te pomiędzy kobietą a mężczyzną w drugiej i trzeciej części trylogii. Dłonie zdają się obnażać charakter intencji kobiety. Nie bez powodu to właśnie im Antonioni daje pierwszeństwo i pozwala w danym momencie wręcz zdominować ekran.

NOC

W „Nocy” tańcząca w bieli akrobatka pochłania uwagę Giovanniego (Marcello Mastroianni), gdy jego siedząca w czerni żona Lidia – zdając sobie sprawę, że jej spojrzenia nic nie dają – decyduje się na swój *taniec*. Warto wspomnieć, że fizyczne różnice pomiędzy kobietami zwiastują porażkę Lidii. Już po braku kontaktu wzrokowego pomiędzy małżonkami można wywnioskować, że wspólna przyszłość bohaterów jest wątpliwa. Lidia odstawia szklanekę z napojem, zerkając przy tym wymownie na męża, i od niechcenia zaczyna wodzić dłonią po stole. Gest ten – nieprzypadkowy i zastanawiający – przywodzi dwa skojarzenia. Pierwsze, bardziej czytelne, to oczywiście taniec. Kobieta przesuwając palce w rytm rozbrzmiewającego jazzu. Ruch ten nie ma jednak nic wspólnego z zabawą czy beztroską. Pozornie nonszalancki krzyczy bezradnością. Zdaje się podyktowany złudną nadzieją, że skoro taniec innej kobiety tak zaabsorbował jej męża, to może skromniejszy ruch żony potrafi zwrócić jego uwagę.

Jeżeli ruch dłonią Lidii nazwiemy tańcem, to bynajmniej nie płomiennym. Gest komunikuje, że być może uczucia żony do męża też nie są silne. Ten skromny ruch to raczej akt podtrzymywania tlącego się płomienia niż buchający żar uczuć. Czy żar w świecie Anto-



MARCELLO MASTROIANNI, JEANNE MOREAU

nioniego jest w ogóle możliwy? Lidia tylko tak skromnymi środkami może walczyć o miłość, do innych nie jest zdolna. W swej walce bywa zachowawcza i nie wychodzi ze strefy komfortu, więc czy jest to w istocie prawdziwa walka? Może tylko sprawdza, czy właśnie nastąpi rutyna i wyjałowienie uczuć.

Z drugiej strony palce Lidii wcale nie muszą tańczyć. Być może to nie taniec, a spacer – czynność charakterystyczna dla tej bohaterki, jak i kobiecych bohaterek Antonioniego w ogóle. Kiedy zestawimy tę scenę z poprzednią – przechadzki kobiety po mieście i późniejszą, gdy błąka się samotnie na przyjęciu – skojarzenie wydaje się jak najbardziej na miejscu. Kobieta jest flanerką, poszukuje wrażeń.

Siedząc obok męża, Lidia naprawdę odbywa kolejną wędrówkę. Sugerując się tym, gdzie ląduje jej dłoń, najprawdopodobniej podróżuje we wspomnieniach. Zatrzymuje się na ozdobnym kamieniu umieszczonym w torebce, który bezsprzecznie jest przedmiotem pamięci – czymś, co przywraca wspomnienie czasów, w których Lidia i Giovanni mogli uchodzić za szczęśliwą parę. Potem dłoń

szybko i delikatnie dotyka mankietu męża, w który wpięta jest spinka z identycznym kamieniem. Ręka zadaje subtelnie pytanie, czy mąż pamięta. Giovanni jednak nie ulega czarowi wspomnień, ignoruje pytanie żony. Mimo zaczepki Lidii, jego dłoń ani drgnie. Szttywno, z nonszalancją (w jego przypadku nieudawaną) dzierży papierosa. Gest żony nie wywołuje w nim żadnych emocji, jak gdyby kobieta stała się kolejnym przedmiotem w jego zbiorze. Jej starania nie przykuwają jego uwagi. To, co ona ma mu do zaoferowania, nie jest w stanie go usatysfakcjonować, wzbudzić w nim chociaż cienia pożądania. Woli oddać się substytutowi namiętności, jakim jest podziwianie tańca w klubie.

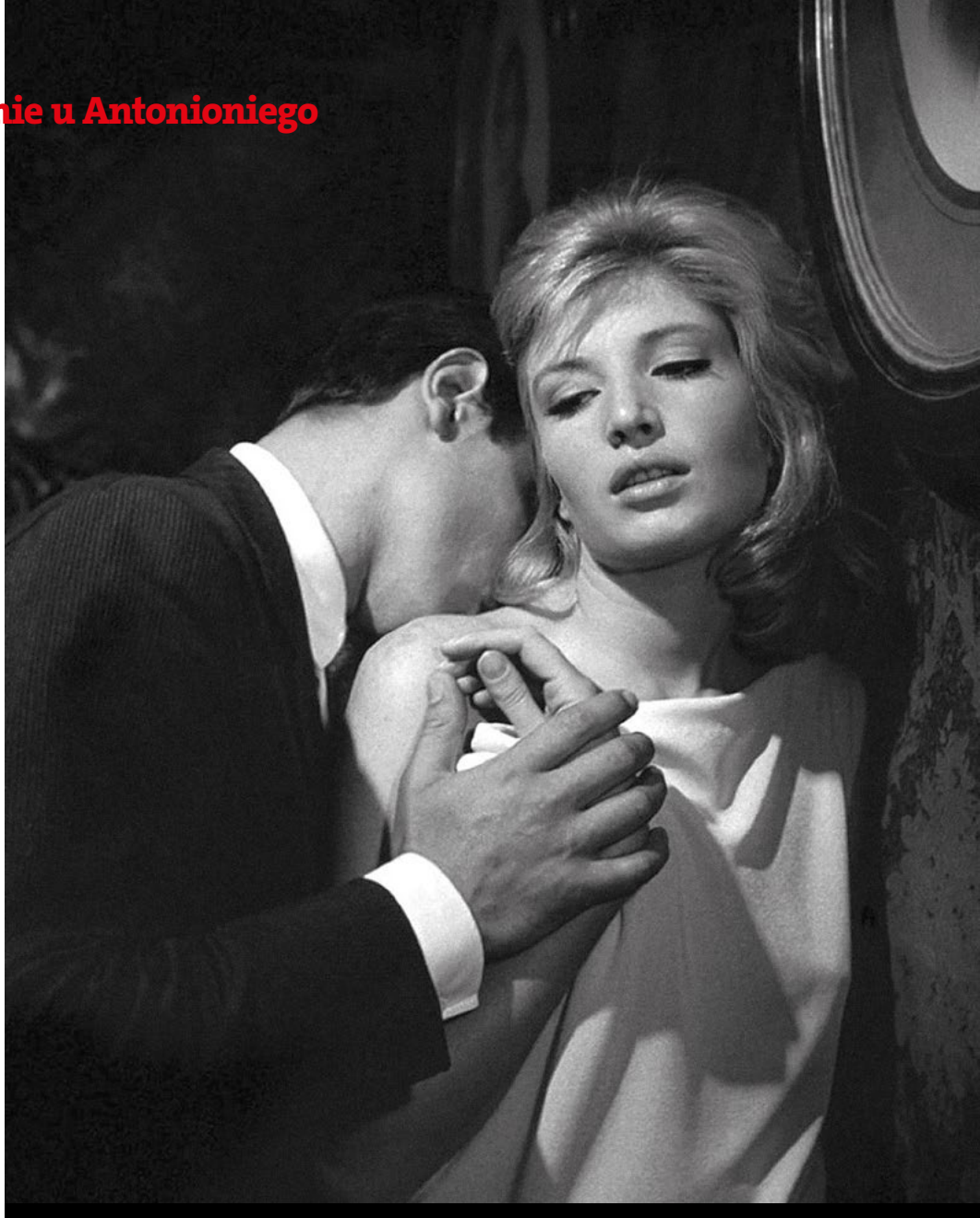
Ten gest dłoni zatrzymującej się na torebce i chwytającej się mankietu podsuwa kolejny trop sugerujący, jak oschła stała się relacja małżonków. Okazuje się, że jedyne, co ich łączy, to kamień – rzecz kojarzona z martwością, niewątpliwie obecną w sferze uczuciowej pomiędzy postaciami. Kamień piękny i zapewne drogocenny, równocześnie zimny i twardy, charakteryzuje małżeństwo dwojga pięknych, zamożnych ludzi, którym została oschła uprzejmość, a jedyne, co ich naprawdę łączy, to rzeczy materialne – wspólne mieszkanie, pieniądze – czego symbolem jest efektownie oprawiona bryła.

Działania Lidii, choć powściągliwe, można uznać za szczerą. Świadczą o tym – zaznaczone w kadrze – rękawiczki leżące na stole. Ręce kobiety są nagie, nie ukrywają się pod materiałem. Mimo że bohaterka momentami przyjmuje pozę, jej dłonie nie kłamią. Nie dotyka męża bezpośrednio. Dłoń zatrzymuje się na mankiecie, nie zmierza dalej. Ostatecznie ich dłonie się nie dotykają. Jest to niejako zwieńczeniem nieudanych prób Lidii. Żona nie dociera do męża duchowo. Kurczowo trzyma mankieta, po czym go puszcza – rezygnuje. Od tej pory nie będzie już próbowała odzyskać mężczyzny.

ZACMIENIE

W przypadku „Zaćmienia” aura sceny, w której rozegra się nieme zobrazowanie relacji głównych bohaterów za pomocą rąk, wydaje się bardziej istotna niżeli w poprzednim filmie. Podczas gdy

**Dłonie kobiet
zdają się mieć
ładunek
symboliczny.
Są niemym
unaocznieniem
prób poradzenia
sobie w świecie,
w którym
partnerstwo,
jakiego oczekują,
nie jest możliwe.**



„ZAŚCIENIE” (1962): ALAIN DELON, MONICA VITTI

► w „Nocy” ciemność klubowych pomieszczeń wyraża rozpacz walki o uczucie, tu również panuje mrok, lecz wnętrza mieszkania zdają się chłodne i niezamieszkałe. Widoki z okien, które są bardziej interesujące dla bohaterki niż zbytek wnętrza, rażą podobną pustką. Antonioni scenę miłosną umieścił w grobowej atmosferze. Erosa nawet romantyczny, nabiera niepokojącego charakteru.

Piero (Alain Delon) zakrada się tylnymi drzwiami do sypialni i nachalnie zaczyna całować Vittorię, która mimo uśmiechu mu się wyrzywa. W ostatniej chwili mężczyzna chwyta jej rękę i nie chce puścić. Moment ten podkreślony jest mocnym efektem dźwiękowym. Dźwięk przypomina gwałtowne uderzenie w klawisze pianina i jest kontynuowany w grze dłoni, którą kochankowie zaraz zaprezentują. Warstwa muzyczna podkreśla nerwowość.

Piero trzyma dłoń Vittorii tak, jak trzyma się rzecz. Być może z powodu profesji bohatera, który jest maklerem, ten gest kojarzy się z trzymaniem pliku banknotów. Dłoń Vittorii natomiast – unieruchomiona – osuwa się, jakby chciała mu się wyslizgnąć. Męska ręka szybko reaguje. Pochwyca dłoń i spleta z nią swoje palce w mocnym uścisku. Ta na sekundę odwzajemnia uścisk, lecz po chwili ponownie stara się wyrwać. Wykręca palce, po czym osuwa dłoń i finalnie mu się wymyka, zostawiając jego rękę otwartą

w geście oczekiwania na to, aż znowu ją złapie w swoją dłoń.

W *ucieczce* nie ma nic gwałtownego. Vittoria wyswobadza dłoń nęcąco i niespiesznie. Pręży ją zalotnie, jakby unikami chciała jeszcze bardziej rozpalic pożądanie, co jej się udaje.

Taniec dłoni podobnie jak w przypadku „Nocy”, staje się egzemplifikacją relacji głównych bohaterów. W „Zaścieniu” dodatkowo oddaje charakter poprzedzających ją scen, jak i tych, które nastąpią po niej. Umilowanie przez bohatera wartości materialnych widoczne jest też w sferze uczuciowej. Jako że opiera swe życie na posiadaniu dóbr, chce posiadać i kobietę. Jego dotyk jest zawłaszczający i stanowczy, intencje i pragnienia są jasne, toteż reżyser w scenie mocowania się dłoni pokazuje też jego twarz. Wyraźnie rysuje się na niej pożądanie, które niejako przysłania mężczyźnie osobliwy charakter rodzącej się relacji. Nie patrzy na dłonie, tylko wprost na twarz Vittorii, podczas gdy to ręce właśnie wyjawiają prawdę o tym, co ich łączy. Przyciąganie jest równocześnie odpychaniem.

Dłoń Vittorii – delikatna i uwodzicielska – zdaje się niezdecydowana. Czulej niż mężczyznę dotyka choćby drzwi, które jeszcze przed chwilą odgradzały ich od siebie. Gdy Vittoria dotyka przedmiotów, jej dotyk zdaje się szczerzy, czuły i zaangażowany. W kontakcie z Pierem nabiera figlarnego i zwodniczego charakteru, przez który przeziiera brak satysfakcji. By zobrazować nieoczywisty stosu-



nek bohaterki do tej sytuacji, Antonioni nie pokazuje jej twarzy, lecz dłonie. Nie wiemy, czy w oczach kobiety maluje się takie samo pożądanie, jak u mężczyzny. Być może ona zerka na ręce – bawiące się w kotka i myszkę – dostrzegając ich niedorzeczność. Wcale też nie musi na nie patrzeć, by wiedzieć, że ten związek nie ma przyszłości. To ona przecież, zamiast przejść do zbliżenia, inicjuje zabawę. Przepychanka nie tylko jest kolejnym znakiem sygnalizującym niemożność zbudowania dojrzałej relacji, ale też zwiastunem tego, co dzieje się po tym zajściu.

Następne spotkanie kochanków przypomina dziecinną zabawę – turlają się po podłodze i robią dziwne miny, śmiejąc się przy tym mechanicznie. Śmiechem zagłuszają wizję braku przyszłości związku, spowodowaną odmiennym podejściem do życia każdego z nich. Ten stan emocji również trafnie obrazują dłonie. Jego – stanowcze i zdecydowane, dotykające tylko tego, co w jego mniemaniu warte jest dotknięcia, jej – delikatne i badające otaczający ją świat z ciekawości.

Warto zatrzymać się jeszcze przy gestach pojawiających się po owej zabawie rękami. Vittoria stoi pod ścianą i zalotnie wpatruje się w Piera. Jej dłoń – która przed chwilą wymknęła się mężczyźnie – kokieteryjnie podtrzymuje pęknięte ramiączko sukienki. W tym momencie ręka kobiety już niczego nie inicjuje. Jej spojrzenie jednak – w którym pożądanie miesza się z rozbawieniem – jest dostateczną zachętą dla mężczyzny do kontynuowania gry. Podchodzi do niej niczym zjawa i chwytając jej dłoń w mocnym uścisku. Gest jest tak gwałtowny, że zdaje się aż przemocowy. Pod jego naporem kobieta odchyła się, lecz szybko znów przywiera do ściany. Jej dłoń nie ulega i kurczowo trzyma sukienkę. Biernie czeka, jak gdyby po wielu unikatych zdecydowała się zaakceptować cokolwiek się wydarzy.

Jeszcze jeden gest przykuł moją uwagę. Piero wodzi dłonią nad ciałem Vittorii i ostatecznie nie ujmuje jej za ramię czy pierś, lecz za sukienkę. Mężczyzna chwytając rzecz, nie kobietę. Jeszcze przed chwilą był delikatny, lecz jego ręka gwałtownie ściska kawałek materiału, jak gdyby natura zdobywcy i posiadacza ponownie się w nim odezwała.

Jest pewna analogia pomiędzy sceną rąk z „Zaćmienia” a tą rozgrywającą się w „Nocy”. Zdają się swoim lustrzanym odbiciem. Tak jak Piero nie jest w stanie dotknąć Vittorii, zatrzymując dłoń na jej sukience, tak Lidia swoimi szczerymi uczuciami nie jest w stanie dotrzeć do Giovanniego, trzymając się kurczowo jego mankietu.

Kobiety są przewodniczkami po świecie Antonioniego i w ostatecznym rozrachunku właśnie ich dłonie zdają się dominować w opisanych scenach. Mikroszcena z „Nocy” jest w zasadzie dramatem Lidii, próbą bezradnego ratowania związku i bolesnym uświadomieniem sobie bezcelowości własnych działań. W „Zaćmieniu” Vittoria nadaje ton ich pieszcotom, uwodzi i zwodzi, by na końcu, zrezygnowana, biernie poddać się mężczyźnie. Dłonie bez słów potrafią przekazać widzowi podskórne napięcie i niezdecydowanie, skrywane pod nerwowymi uśmiechami i zalotnymi spojrzeciami. Zdają się mieć ładunek symboliczny, są niemy unaczynieniem prób poradzenia sobie w świecie, w którym partnerstwo, jakiego kobiety oczekują, nie jest możliwe. Lidia próbuje swym dotykiem wskrzesić miłość, zaś Vittoria uniknąć tej, którą jej nie satysfakcjonuje. Obie finalnie poddają się temu, co nieuniknione – wyjąłowieńniu uczuć.

DOMINIKA STACHOWIAK



CIAŁO ZASTĘPCZE

BEATA KWIATKOWSKA

Narzędzie pracy aktorów i aktorek podlega nieustannym zmianom i jest narażone na ryzykowne metamorfozy. Tyje, chudnie, starzeje się, przekracza granice. Jeśli nie chce być narażone lub odbiega od wyobrażeń reżysera, bywa zastępowane przez dublerów.

Zastępowali ciała aktorów w wymagających lub wstydlivych scenach – najpierw anonimowo. Dziś mają swoje gwiazdy na Hollywood Walk of Fame, lecz wciąż za osiągnięcia nie dostają Oscarów.

Jak bezlitosny to zawód, pokazuje „Kaskader” (2024) Davida Leitcha, który sam wykonywał tę pracę, zanim został reżyserem („John Wick”, 2014, współreż. z Chadem Stahelskim; indywidualnie



HARVEY PARRY – DUBLER DOUGLASA FAIRBANKSA I JOHN A WAYNE'A



„KASKADER” (2024) REŻ. DAVID LEITCH: RYAN GOSLING, EMILY BLUNT

m.in. „Atomic Blonde”, 2017; „Bullet Train”, 2022; „Szybcy i wściekli: Hobbs i Shaw”, 2019). Jego hołd dla kina akcji jest erudycyjnym popisem cytatów ze scen walk. Komediovym, bo kpi z konwencji, którymi się posługuje, jednocześnie bijąc rekord Guinnessa w dachowaniu autem – osiem i pół obrotu. Tytułowy bohater Colt (Ryan Gosling) przeżywa najgorsze wypadki zamiast miernego aktora, który przy tym rzuca mu kłody pod nogi, żeby dubler nie odebrał mu glorii. Mimo to mężczyzna zgrywa chojraka i bierze na siebie wyzwania nawet po ciężkiej kontuzji, by zaimponować kobiecie, na której mu zależy (w roli Jody, autorki zdjęć i debiutującej reżyserki: Emily Blunt). Wreszcie się przed nią otwiera i wyznaje: *Uderzyć w maskę samochodu – boli, wypaść przez okno – boli, zacząć płonąć – boli*. Niby to wiemy, ale oglądając film dajemy się ponieść iluzji efektów bez przykrych konsekwencji.

ZMIENNICZY

Body double to jedna z trzech form dublera na planie. Określa osobę zastępującą aktora tam, gdzie nie może on się pojawić; musi mieć niemal idealne walory fizyczne. Obok *body double* w historii kina zapisali się kaskaderzy, czyli *stunt double* oraz zastępcy w wyczynach wymagających techniki tanecznej czy sportowej. Zmiennicy ciał zaczęli swoją misję w erze kina niemego. Niebezpieczne sceny, jak np. skoki z wysokości czy walki, były często wykonywane przez kaskaderów. Jednym z pierwszych był Harvey

Parry, który pracował z Douglasem Fairbanksem czy Johnem Wayne. Wykonywał szereg niezwykle skomplikowanych scen, co pozwoliło mu zyskać uznanie w branży.

W latach 30. i 40. zatrudnianie dublerów stało się codziennością, zwłaszcza w kinie akcji i filmach przygodowych. Ich obecność pozwalała na realizację spektakularnych scen bez konieczności narażania głównych aktorów na niebezpieczeństwo. Lata 60. i 70. to czas, kiedy dublerzy zyskują podmiotowość, a nawet popularność. Niektórzy z nich, jak Hal Needham czy Vic Armstrong, zyskali status legendy, wykazując się niezwykłymi umiejętnościami w realizacji skomplikowanych sekwencji. Ich praca stała się nieodłączną częścią wielu ikonicznych produkcji filmowych tamtych czasów. A współcześnie dublerzy odgrywają kluczową rolę nie tylko w kinie akcji.

Zanim Tony Curtis stał się gwiazdą, zdobywając nominację do Oscara za „Ucieczkę w kajdanach” (1958) Stanleya Kramera i występując w „Pół żartem, pół serio” (1959) Billy’ego Wildera, pracował jako dubler innych aktorów w Hollywood. Jego umiejętności fizyczne pomogły mu w końcu zdobyć rolę aktorską, która zapoczątkowała jego karierę filmową. Również Burt Reynolds zaczynał jako dubler.

SPECJALIŚCI OD FRAGMENTÓW

Kto pamięta Johna i Judy z komedii „To właśnie miłość” (2003) Richarda Curtisa ten wie, jak pracują dublerzy scen intymnych, które po właściwym zmontowaniu rozbudzają wyobraźnię. Mecha-

t·n· Anatomia: Dublerzy

► niczne ruchy nie mają nic wspólnego z romantycznymi ujęciami, które zostają wplecione w historię. Kino jest sztuką oszustwa, na którą Hollywood nie tylko daje przyzwolenie, ale uczyniło z niej osobny rozdział. Przyzwyczaïło nas do idealizowania ciała, a kiedy w wykreowanych standardach nie mieszczą się nawet gwiazdy, angażuje się dublerów. Mónica Cruz zastępowała znaną siostrę w „Piratach z Karaibów: Na nieznanym wodach” (2011) Roba Marshalla. Ciężowy brzuch Penélope był zbyt duży, więc sfotografowano ten siostrzany. W tej popularnej serii takich przypadków jest więcej. Grany przez Johnny’ego Deppa kapitan Jack Sparrow miał zbyt wypięgnięte dłonie jak na prawdziwego wilka morskiego, więc w zbliżeniach brał udział specjalnie wybrany dubler.



MÓNICA CRUZ DUBLOWAŁA SWOJĄ SIOSTRĘ NA PLANIE „PIRATÓW Z KARAIBÓW: NA NIEZNYCH WODACH” (2011)



„TO WŁAŚNIE MIŁOŚĆ” (2003) REŻ. RICHARD CURTIS: JOANNA PAGE I MARTIN FREEMAN JAKO DUBLERZY SCEN INTYMNNYCH

Hollywood przyzwyczaïło nas do idealizowania ciała, a kiedy w wykreowanych standardach nie mieszczą się nawet gwiazdy, angażuje się dublerów.

Jakiś czas temu w mediach wybuchła afera dotycząca dublerki Natalie Portman, która tańczyła za nią w „Czarnym łabędziu” (2010) Darrena Aronofsky’ego. Sarah Lane, solistka American Ballet, miała pretensje do producentów filmu, że jej nazwisko nie pojawiło się w materiałach promocyjnych. Nie uznano też jej wkładu w rolę, za którą Portman dostała Oscara i nie podziękowała dublerce odbierając statuetkę na ceremonii, choć z trzydziestu pięciu ujęć baletowych, w których widoczne jest całe ciało, zagrała tylko w dwunastu, a w pozostałych wystąpiła Sarah. Choć aktorka miała doświadczenie taneczne, to jednak było ono zbyt małe na potrzeby filmu.

DETALE BRADA PITTA

Kiedy widzowie chcą podziwiać idealne ciało Brada Pitta, on mówi stop. Aktor coraz częściej zatrudnia dublerów. Niekiedy jed-

nak to produkcja filmu podejmuje decyzję o zastępstwie. Zanim aktor stał się etatowym amantem, sam był statystą. Producenci „Troi” (2004) Wolfganga Petersena uznali nogi Pitta za *zbyt chude* i zdecydowali, że w zbliżeniach pokazane zostaną nogi bardziej umięśnionego mężczyzny. Niedoścignionym wzorem okazał się Russell Crowe i jego umięśnione łydki w „Gladiatorze” (2000) Ridleya Scotta. O ile mamy tu do czynienia z gustem filmowców, o tyle zatrudnienie dublera poślaków w „Ciekawym przypadku Benjamina Buttona” (2008) Davida Finchera jest już autonomiczną decyzją Brada Pitta. Aktor nie widział takiej potrzeby we wspomnianej „Troi”, ale tym razem pozwolił sobie na swego rodzaju cenzurę. Kiedy fani pytają dlaczego, odpowiada, że może sobie na to pozwolić i że czasy uprzedmiotowienia i traktowania ciała jako wyrzeźbionego, godnego podziwu konstrukt, ma już za sobą. To ten czas, kiedy może stanowczo podkreślić: niczego nie muszę. Tym ciekawsza jest decyzja 58-letniego aktora o samodzielnym wykonaniu 90 proc. scen kaskaderskich w „Bullet Train”. Ladybug, w którego wciela się Pitt, to pechowy zabójca, zamierzający porzucić niebezpieczną karierę po wykonaniu ostatniego zlecenia. Los ma jednak dla niego inne plany, ponieważ jego ostatnia misja stawia go na kursie kolizyjnym ze śmiertelnie niebezpiecznymi przeciwnikami, których spotyka w najszybszym pociągu na świecie. Holly-

woodzką produkcję wypełniają sceny, w których dochodzi do gwałtownych spięć pomiędzy bohaterami. Zamknięta, mała przestrzeń daje duże pole do popisu dla koordynatora walk. Okazało się, że Brad Pitt postanowił odciążyć swojego dublera i wziął udział w większości scen akcji. Sytuacja jest o tyle ciekawa, że jedną z ostatnich ról Pitta była oscarowa kreacja w filmie „Pewnego razu... w Hollywood” (2019) Quentina Tarantina, w którym aktor wcielił się w rolę kaskadera. Można zaryzykować stwierdzenie, że jego ekranowy bohater Cliff Booth nie byłby zadowolony, gdyby odbierano mu pracę.

Jednym z dublerów Brada Pitta jest David Paterson, który zastępował aktora w filmie „World War Z” (2013, reż. Marc Forster). Za 18-godzinny dzień pracy dostał tylko 93 euro. To jednak nie miało dla niego żadnego znaczenia. Możliwość przebywania na planie z aktorem i producentem okazała się satysfakcjonująca. Jak przyznał Patterson, praca dublera polegała na obserwacji i naśladowaniu gestów Brada Pitta. Zagryza, przeżuwa, polyka, by niedługo potem delektować się smakiem. Wydatna szczęka Brada Pitta jest wręcz nadużywana przez twórców filmów, w których zagrał. Jak się okazuje, na prośbę właściciela, Pitt musi jeść w filmach – niezależnie od tego, czy bohater zjada masło orzechowe, popcorn, pierogi,



„PEWNEGO RAZU... W HOLLYWOOD” (2019) REŻ. QUENTIN TARANTINO: BRAD PITT



PERFORMANCE „THE MAYBE” (SERPENTINE GALLERY, 1995): TILDA SWINTON

makaron z serem, nachosy, kanapki, pierożki, zatrutą pieczeń czy... szczyrą krew. Przyczyny powtarzalności tej czynności są co najmniej dwie. Pierwsza dotyczy urealnienia postaci i pokazania jej w codziennych działaniach. Druga natomiast ma zanurzenie w atrakcyjności. Nikt tak ładnie nie je, jak Brad Pitt.

TILDA ŚPI

Jedną z najbardziej charakterystycznych aktorek, Tilda Swinton, stroni od zatrudniania dublerki, a nawet zwykłe przemieszczanie się odgrywanej przez nią postaci traktuje jak choreografię. Aktorka świadomie używa ciała, nawet kiedy nie jest ono na pierwszym planie. Chociażby sceny tańca w „Suspirii” (2018, reż. Luca Guadagnino) postrzegano jako rytualne doświadczenie i ciekawy eksperyment.

Performatywna aktywność Tildy Swinton podkreśla, jak ważnym instrumentem jest jej ciało, nawet kiedy jest bierne i tylko teoretycznie nie używane. W 1995 roku Swinton zaprezentowała w Serpentine Gallery w Londynie performance artystyczny zatytułowany „The Maybe”. Przez kilka tygodni występowała przez sześć godzin dziennie przez siedem dni w tygodniu, śpiąc w szklanej gablocie, na widoku publicznym. Jej ciało zamknięte pod szkłem

mógł obserwować każdy. Dlaczego? Jedną z interpretacji tego działania artystycznego było skoncentrowanie się na tematach związanych z intymnością, prywatnością i obecnością. Swinton, będąc aktorką, zdecydowała się wziąć udział w performansie, który w naturalny sposób eksponował jej osobę, ale jednocześnie ją izolował w ramach szklanej gabloty, tworząc paradoksalną sytuację publicznej prywatności. Artystka kwestionowała granice między sztuką a codziennością, byciem obiektem lub sobą. To opowieść o komforcie i refleksja o ekspozowaniu swojego ciała, powtarzalności gestów, własnym charakterze, czy nawet indywidualnym języku, jakim jest zestaw ruchów i gestów.

„The Maybe” skłaniał również do refleksji nad naturą sztuki i jej relacją z widzem. Poprzez umieszczenie aktorki w przestrzeni galerii, gdzie ludzie mogli ją oglądać podczas snu, performance kwestionował granice między życiem codziennym a sztuką oraz między prywatnością a publicznością. To także zachęcało widzów do zastanowienia się nad własnymi granicami komfortu i wrażliwości na obserwację czyjejs prywatności. Tu jej ciało nie musiało być dublowane.

BEATA KWIATKOWSKA

FOT. CORNELIA PARKER

t.n. Anatomia: **Płótno skóry**

MAM CIAŁO, WIĘC

DARIA SIENKIEWICZ

Gdy na filmowe trawestacje historii Frankenstein'a czy mitu o Pigmalionie spojrzymy przez pryzmat kobiecego doświadczenia, cielesność kojarzona z uprzedmiotowieniem może stać się źródłem upodmiotowienia i emancypacji.



„DZIEWCZYNA Z KAWALKÓW” (1990) REŻ. FRANK HENENLOTTER: PATTY MULLEN

Dualistyczne myślenie o ciele i rozumie zawdzięczamy m.in. Platonowi i Kartezjuszowi, których binarne postrzeganie rzeczywistości trwale ukształtowało dzieje myśli filozoficznej. Za nim poszło podejście do kobiecej podmiotowości, a raczej do jej braku. W latach 80. australijska ekofeministka Val Plumwood zwróciła uwagę na fakt, że te szkodliwe dychotomie nadają strukturę zachodniemu myśleniu, wzmacniając jego patriarchalne oblicze. Opozycje: kultura – natura, umysł – ciało czy kobieta

– mężczyzna usankcjonowały myślenie o kobietach w kategorii biologicznego przedmiotu, jako *innej*, nie-podmiotu, nie-normy. Jak zauważa Ewa Hyży w książce „Kobieta, ciało, tożsamość” (2012): *Wszystkie ludzkie istoty są ucieleśnione, ale kobiety były i są definiowane jako bardziej korporalne niż mężczyźni.*

Współczesny feminizm pokazuje, że ciało równie silnie jak umysł konstryuuje ludzką tożsamość oraz pełni funkcję poznawczą.

JESTEM



„POD SKÓRĄ” (2013)
REŻ. JONATHAN GLAZER:
SCARLETT JOHANNSON

Ten jedynie się zwiększa, gdy tylko zdamy sobie sprawę, że skóra to nie tylko biologiczna powłoka, ale również powierzchnia komunikacji i percepcji, pełna semantycznych odniesień. Jak wskazują niemieccy teoretycy kina Thomas Elsaesser i Malte Hagener, pełni ona w kulturze różne funkcje w zależności od płci. Kobięca skóra implikuje zazwyczaj skojarzenia z delikatnością i nieskazitelnością, o czym w „Brainwashed: seks, kamera, władza” (2022) wspomina Nina Menkes, stawiając tezę, że oświetlenie w filmie również może aktorkę uprzedmiotawiać. Elsaesser i Hagener porównują kobietę cerę do płótna lub okna, co każe traktować ją jako wystawiony na spojrzenie eksponat, który można różnorako przyozdabiać i przeobrażać.

Mary Shelley napisała „Frankensteina”, wydane anonimowo w 1818 roku, w akcie damsko-męskiej rywalizacji. Zaledwie dwa lata wcześniej założyła się z trzema kolegami (w tym z przyszłym mężem) o to, kto z nich napisze najlepszą powieść grozy. Zwycięczynią okazała się osiemnastoletnia autorka, której pomysł na mrozącą krew w żyłach historii o szalonym naukowcu przerażonym własnym wytworem obnażył się przed nią w sennym koszmarze.

Postać nieustrudzonego badacza bawiącego się w Boga przedostał się do filmu i szeroko rozumianej popkultury. Abstrahując od tego, że miał reprezentować potworność, a nie nie-ludzki eksperyment, w doktorze Frankensteinie najciekawsze wydaje się pragnienie kreacji życia, przypisywane zazwyczaj kobiecie. W końcu przez lata płęć żeńską utożsamiano z naturą, narzucając jej rzekomo biologiczne przeznaczenie ciągłej reprodukcji. W motywie Frankensteina role się odwracają: mężczyzna, wcześniej lękający się kreatywnej mocy kobiety, sam staje się twórcą, a ta z kolei nierzadko pełni rolę stworzenia.

Co udowadnia „Frankenstein” w tyłu wcieleniach, jednym z najbardziej *dotykanych* gatunków filmowych jest właśnie horror, który za sprawą epatowania ludzką i nie-ludzką cielesnością zmusza nas do swoistego naduczesnictwa w seansie. W bogatej historii horroru, często oskarżanego o mizoginię czy sadyzm, to właśnie kobiece sylwetki eksponowane są w najbardziej niepokojących odsłonach, niesione falą przyjemności, bólu czy lęku. Amerykańska badaczka Linda Williams upatruje genezę zjawiska w XVIII-wiecznej literaturze, stwierdzając, że ciała kobiet już wtedy były ukazy-

DOTYKAĆ OZCZAMI

Nierozzerwalny związek korporalności z poczuciem własnego ja podkreśla zmysłowa teoria kina, wskazująca na somatyczne doświadczanie filmów. Haptyczna wizualność, o której pisała kanadyjska teoretyczka nowych mediów Laura U. Marks, uwrażliwia widzów na obraz. Oglądając z bliska cudzą skórę, a także wnętrza ciała, mamy wrażenie naduczesnictwa w odbiorze dzieła, co nieodwołalnie prowadzi do nadmiernej identyfikacji i narastającego poczucia dyskomfortu.



„SKÓRA, W KTÓREJ ŻYJĘ” (2011) REŻ. PEDRO ALMODÓVAR:
ANTONIO BANDERAS, ELENA ANAYA

▶ wane w procesie ciągłego ruchu, przemieszczane, modyfikowane i naruszane przez męskie postacie.

ZALEŻĆ ZA SKÓRĘ

Z kobiecej korporealności czyni wybuchowy spektakl „Dziewczyna z kawałków” (1990) Franka Henenlottera, w której filmowym wcieleniem doktora Frankenstein jest nieokrzesany naukowiec Jeffrey Franken, a przedmiotem jego eksperymentów – zmarła w tragicznych okolicznościach narzeczona Elizabeth Shelley (oczywisty ukłon w stronę pisarki). Zmiażdżone przez kosiarkę resztki zwłok ukochanej Jeffrey przechowuje w lodówce, w estrogenowym serum, by uchronić je przed rozkładem. Kilka ocalałych skrawków nie wystarczy jednak do przywrócenia kobiecie życia, dlatego bohater, by stworzyć ciało doskonałe, rozpoczyna łowy na sprzedające swoje atrybuty dziewczyny z pobliskiego domu publicznego. W diabolicznym konkursie piękności Franken z fizjologiczną fascynacją i skrupulatnością obmacuje, mierzy i kreśli krągłości swoich modelek, przedmiotowo sprowadzając je do *organów*, których użyje do wskrzeszenia Elizabeth.

Plan wymyka się jednak spod kontroli: wskutek przedawkowania toksycznego cracku, kobiety po kolei eksplodują, pozostawiając zrozpaczonego Jeffreya wśród dziesiątek porozrywanych członków. Metodą prób i błędów udaje mu się ze szczątków skleić zmarłą, której jednak daleko do dawnej narzeczonej, a co dopiero do idealnej Galatei wyrzeźbionej przez Pigmaliona. Zlepione z kawałków pracowniczek seksualnych ciało nosi w sobie kolektywne doświadczenia kobiet. *Potworzyca* Jeffreya potrafi wydukać z siebie tylko kilka dwuznacznych tekstów, a jej jedynym celem i sensem istnienia staje się praca na ulicy. Co więcej, heroina okazuje się niekontrolowaną śmiertelnością bronią, potrafiącą rozerwać na strzępy każdego męczyzny, który ośmieli się jej dotknąć.

I choć Jeffrey naprawia istotę, przywracając jej świadomość Beth, ta nie obdarowuje go wdzięcznością, niemal od razu czując do niego, jak i swojej cielesności niestychaną odrazę. *Czuję się tak dziwnie, jakby tkwiło we mnie wiele różnych kobiet* – wyznaje będąc pozbawiona własnej tożsamości. Finał przynosi kobiecie upragnioną zemstę. Reżyser w subwersywnym geście odwraca rolę kreatora i jego kreacji. Gdy Jeff zostaje zdekapitowany przez żądnego odwetu alfonsa, heroina zsywa jego głowę z kobiecym ciałem, spełniając groźbę kastracji i skazując go na życie w cudzej skórze.

Znaleźć się w czyjejś skórze, wejść komuś za skórę, doświadczyć czegoś na własnej skórze – to tylko kilka obecnych w języku polskim sformułowań uwypuklających istotną rolę największego organu człowieka w jego cielesnej czy płciowej samoidentyfikacji. Graniczny wymiar skóry sprawia, że utożsamiamy ją z przemianą; mówimy o *zrzuconiu skóry, o byciu gruboskórym, o przepoczwarzaniu się*.



Jej transgresyjny wymiar bezpośrednio ujawnia się w filmie „Skóra, w której żyję” (2011) Pedra Almodóvara, w którym główny bohater, Vicente, zostaje uwięziony w ciele atrakcyjnej kobiety. Waginoplastyki wbrew jego woli dokonuje na nim doktor Robert, mszczący się na mężczyźnie za gwałt na jego córce. Po samobójstwie okaleczonej w pożarze żony, a także stracie jedyne dziecko, Robert wpada w szal narcystycznej obsesji, tworząc w laboratorium sztuczną powłokę doskonalszą od ludzkiej skóry. Vicente, sprowadzony do funkcji klinicznego eksperymentu, jak słusznie określa to Anna Kowalce-Pawlik pisząc o motywie frankensteinowskim w „Teoriach wywrotowych” (2012), ma być *biernym płótnem, na które ten rzutuje i w które przelewa swe przemożne pragnienie tworzenia*.

Mężczyzna z seksualnego predatora staje się ofiarą uprzedmiotowienia, wchodząc w skórę kobiety, którą kiedyś brutalnie skrzywdził. Trzymany pod kluczem Vicente na własnej skórze zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie implikuje posiadanie kobiecego ciała w świecie pełnym męskich drapieżców. Przewrotne jest również to, że jako Vera jest świadomy obłapiającego go *male gaze*’u.

Dla Roberta idealna skóra i sylwetka Vera stają się przestrzenią demiuirycznej, erotycznej fetyszyzacji, co prowadzi go do zaślepiącej obłudy: zaczyna współżyć z gwałciacielem ukochanej córki. Seksualność odarta jest tu z jakiegokolwiek delikatności i czułości – zostaje sprowadzona do metafory zawsze przegranej walki człowieka z jego z pierwotnymi instynktami. Seks pokazywany na ekranie może wywołać u odbiorcy jedynie nieprzyjemne odczucie – przypominające ból i odrazę ścieranie się ze sobą obcych organów.



„BIEDNE ISTOTY” (2023) REŻ. YÓRGOS LÁNTHIMOS: MARK RUFFALO, EMMA STONE

DROGA DO SIEBIE

Z dziełem hiszpańskiego twórcy koresponduje film Jonathana Glazera, w którym bycie kobietą tożsame jest z byciem figurą *Innego*, dosłownie – kosmitką. Centralną postacią „Pod skórą” (*Under the Skin*, 2013) jest pozaziemska istota przybierająca formę uwodzicielskiej *femme fatale*, której celem, nadanym jej przez niezidentyfikowanych stwórców, jest polowanie na mężczyzn. Ci, wabieni do opuszczonego domu, pochłaniani są przez bezkształtną ciemną masę. Bohaterka grana przez Scarlett Johansson z początku nie zdaje sobie sprawy ze znaczeń, jakie konotuje w kulturze jej atrakcyjne młode ciało. Kostium człowieka, w który jest ubrana, wydaje się jej obcy. Pierwsza kobieta, z jaką ma styczność, to ofiara przemocy, której bezwładnie, martwe ciało zużyto, a następnie wyrzucono gdzieś na pobocze, poza nawias społeczeństwa. I choć kosmitka z początku nie potrafi zrozumieć jej doświadczeń, z czasem zdaje sobie sprawę, co w ludzkim świecie oznacza bycie kobietą. Kulturowo konstruowany obraz kobiecości poznaje w centrum handlowym, obserwując matki i córki na zakupach: jak przymierzają ubrania, testują próbki kremów, malują się.

Każde kolejne spotkanie z człowiekiem przybliża ją do samoidentyfikacji. Poznaje, czym jest krew, seks, mizoginia, ale też czułość i empatia. Scena, w której spogląda w lustro na swoje nagie odbicie, okazuje się ostatecznym aktem autorozpoznania. Nie pozostanie jednak w tej skórze na długo. Glazer eksponuje tu paradoks: w rzeczywistości, w której bycie człowiekiem nierozdzielnie związane jest z jego cielesnością, kobieca świadomość własnego ciała

Skóra to nie tylko biologiczna powłoka, ale również powierzchnia komunikacji i percepcji, pełna semantycznych odniesień.

i pożądania odbierana jest jako zagrożenie dla zastanego porządku rzeczy. Zgwałcona, zbeszczeszczona i podpalona przez przypadkowego oprawcę, humanoidalna istota zrzuci z siebie ludzką skórę, z żalem i fascynacją spoglądając na twarz-maskę, którą niedługo nosiła. Kolejny raz demiurg (choć nie wiemy, kto nim jest) traci kontrolę nad swoją kreacją.

Motyw korporalnego upodmiotowienia przeobraża też Yórgos Lánthimos w „Biednych istotach” (2023). Drogę emancypacji Bella Baxter, samobójczynie przywróconej do życia przez doktora Godwina (God!), reżyser wyznacza właśnie przez eksplorację fizycznej przyjemności. Podczas podróży dookoła świata heroina poprzez seks poznaje centymetr po centymetrze własne *ja*. Owszem, nieraz naiwnie daje się wykorzystać, jednak to uświadomi jej jedynie niebezpieczeństwo, na jakie narażone jest jej ciało w świecie niesprzyjającym kobiecemu wyzwoleniu.

Feministyczne wcielenia frankensteinowskiego motywu potworność upatrują przede wszystkim w patriarchacie i binarnym podejściu do rzeczywistości. Historie te mogą w sobie kryć subwersywny potencjał, jeśli na ciało zechcemy spojrzeć inaczej niż dualistycznie. Cielesność kobiet może je ograniczać i uprzedmiotawiać, ale może też przynieść wolność i emancypację. Galatea nie musiała pozostać wierna Pigmalionowi, tak samo Bella Baxter nie musi żyć w społecznej izolacji tylko dlatego, że chciał tak dla niej jej kreator.

DARIA SIENKIEWICZ

30

**ŁATWIEJ NAUCZYĆ SIĘ KINA
NIŻ MATEMATYKI**
Z REŻYSEREM FILIPEM
DZIERŻAWSKIM ROZMAWIA
PIOTR CZERKAWSKI

35

**OŚWIATÓWKA, MON
AMOUR**
JERZY ARMATA

40

PERFEKCJA TO ŚMIERĆ
ADRIANA PRODEUS

45

JAPOŃSKI IKONOKLASTA
MAREK S. BOCHNIARZ

Pomimo sporego sukcesu zrealizowanego przed laty dokumentu „Miłość”, do filmowego rzemiosła Filip Dzierżawski wciąż podchodzi z dużą pokorą. Debiutuje właśnie w pełnometrażowej fabule oryginalną opowieścią, która rozgrywa się w środowisku kibiców piłkarskich.



„OBUDŹ SIĘ”: KAROL BERNACKI, MARTYNA BYCZKOWSKA, MARTA ŚCISŁOWICZ

ŁATWIEJ NAUCZYĆ SIĘ KINA NIŻ MATEMATYKI

Z REŻYSEREM ROZMAWIA PIOTR CZERKAWSKI

Filip Dzierżawski (ur. 1977)

– reżyser i scenarzysta filmowy. Absolwent Akademii Filmu i Telewizji w Warszawie oraz psychologii społecznej w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Twórca teledysków i spotów telewizyjnych. Pracował w Telewizji Polskiej przy programach kulturalnych „Po godzinach” i „Pegaz”. W 2012 roku zrealizował głośny dokument „Miłość”, opowiadający o historii oraz reaktywacji jednej z najważniejszych polskich formacji jazzowych lat 90. W 2017 roku w ramach programu „Trzydzieści minut” Studia Munka nakręcił krótki metraż „Nazywam się Julita”. „Obudź się” to jego pełnometrażowy debiut fabularny.



– Co – poza kiepskim poziomem soccera i przedmiotów ścisłych – zaskoczyło polskiego nastolatka w Ameryce lat 90.?

– Chyba porządek i przewidywalność. Przyjechałem w końcu z Polski pogrążonej w transformacyjnym chaosie do – niewielkiego jak na amerykańskie warunki – Springfield w stanie Missouri, znanego tylko z dwóch rzeczy: „Simpsonów” (1989-2024), których akcja toczy się właśnie tam, oraz Brada Pitta – absolwenta jednego z trzech liceów w mieście. Niestety akurat nie moje...

– Zakładam, że pojawienie się w takim miejscu chłopaka z Europy Wschodniej mogło być dla miejscowych większym szokiem niż powrót Brada Pitta.

– Trochę tak było. Członkowie rodziny, u której mieszkalem, składają całkiem sympatyczni, chcieli na przykład drobiazgowo mi tłumaczyć, jak działa pilot od telewizora. Byli bardzo zaskoczeni, kiedy się okazało, że w Polsce znamy już takie cuda techniki.

– Wyjeżdżając do Stanów, wiedziałeś już, że chciałbyś w przyszłości kręcić filmy?

– Kino jarało mnie od zawsze, ale czułem, że będzie mi trudno dostać się do jakiegokolwiek szkoły filmowej. Przyczyna była brutalnie prosta – za słabo się uczyłem. Po powrocie do Polski i skończeniu liceum poszedłem na psychologię, a jednocześnie zapisałem się na płatne, dwuletnie studia w Akademii Filmu i Telewizji. Tam nauczyłem się podstaw zawodu, ale szybko poczułem, że przydałoby mi się więcej praktyki i gdy tylko pojawiła się taka okazja, zatrudniłem się w Telewizji Polskiej.

– Początek lat dwutysięcznych, kiedy trafiłeś do telewizji, był chyba całkiem dobrym okresem w burzliwej historii tej instytucji.

– Przede wszystkim Telewizja miała wtedy masę pieniędzy, dzięki czemu produkowa-

– Jaka jest twoja ulubiona przyśpiewka kibicowska?

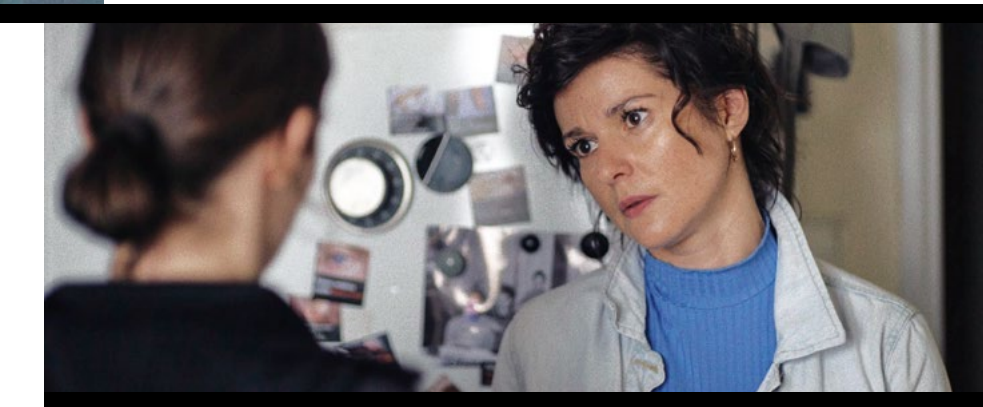
– Trudne pytanie... Chyba hymn Juventusu Turyn.

– Sądząc po twoim filmie, myślałem, że jednak Legii Warszawa.

– Jej hymn też bardzo lubię. Kiedy kilkanaście tysięcy ludzi na stadionie zdziera sobie gardło, śpiewając „Sen o Warszawie”, przechodzą mnie ciarki. Ale powiem szczerze, rzadko chodzę na polską ligę. Na trybunie najzgorzalszych fanów Legii, żyłecie, byłem może ze trzy razy w życiu.

– A otarłeś się o Legię jako piłkarz?

– W życiu. Bliżej był mój brat, który grał na pozycji ofensywnego pomocnika i osiągnął poziom półprofesjonalny, załapując się na grę w okręgówce. Ja grałem co najwyżej w lidze podwórkowej i jedyny moment piłkarskiej chwały przeżyłem, kiedy w drugiej



MARTYNA BYCZKOWSKA, MARTA ŚCISŁOWICZ

klasie liceum wyjechałem na rok do Stanów. Na tle tamtejszego mizernego poziomu prezentowałem się całkiem niezłe. Podobnie miałem zresztą z matematyką.

wała dużą liczbę programów, także kulturalnych. Sam pracowałem przy dwóch – „Po godzinach” i „Pegazie”, dla którego robiłem felietony filmowe.

kino wokół nas. „OBUDŹ SIĘ”



– Realizując formaty telewizyjne, które powstają z tygodnia na tydzień i mają swoje ograniczenia inscenizacyjne i budżetowe, naprawdę można nauczyć się reżyserii?

– Można. Zwłaszcza przy „Po godzinach” mieliśmy dużo wolności i mogliśmy realizować niektóre materiały tak, jak byśmy kręcili krótkie filmy. Dzięki takim doświadczeniom zyskiwałem pewność siebie, a poza tym cały czas się doksztalałem – oglądałem mnóstwo filmów dokumentalnych, czytałem o nich i liczyłem, że uda mi się w końcu jakiś nakręcić. O fabule nawet wtedy nie myślałem, bo perspektywa, że kiedyś ją wyreżyseruję, wydawała mi się zbyt abstrakcyjna.

– Twoje przewidywania spełniły się o tyle, że rzeczywiście zacząłeś od dokumentu.

W 2011 roku nakręciłeś opowiadający o kibolach Legii serial „Fanatycy”.

– Zanim bohaterowie się zreflektowali, że pozwalanie nam na chodzenie z kamerą i pokazywanie kulich ich działalności jest bez sensu, zdążyliśmy nakręcić cztery odcinki. To rzeczywiście była bardzo fajna przygoda. Jeżdżąc z kibolami na wyjazdy, filmując kordony policji, helikoptery i setki nabuzowanych ludzi, czułem się trochę jak bohaterka „Civil War” (2024).

– Uwaga, spoiler: ona nie kończy tam zbyt dobrze.

– A ja czułem się całkiem bezpiecznie. Gdybym przypadkiem trafił na tych wszystkich ludzi, na sto procent bym się bał, że zaraz dostanę wpie*dol. Tymczasem obecność kamery sprawiała, że czułem się znieczulony, jakby niewidzialny.

– Już wtedy czułeś, że chciałbyś stworzyć na temat tego świata jakąś bardziej rozbudowaną narrację niż serial dokumentalny z odcinkami trwającymi po kilkanaście minut?

– Nawet jeśli tak było, wiedziałem, że nie jestem jeszcze na to gotowy. Zwyczajnie brakowało mi wtedy umiejętności scenopisarskiej. A szkoda, bo niektóre sceny, jakich byłem świadkiem, naprawdę działały na wyobraźnię. Na przykład taka: wracamy z wyjazdowego meczu we Wrocławiu, w wagonie trwa balanga nie z tej ziemi, kibole pozwalają nam wejść do środka, wprowadzie bez kamer, ale to nieważne. O szóstej rano wjeżdżamy na Dworzec Zachodni, pociąg staje, wschodzi słońce, a wszyscy zdejmują koszulki i zaczynają śpiewać legijny hymn. Obserwuję to wszystko z wybałuszonymi oczami, aż w końcu jeden koleś mówi do mnie: *Ziomek, a ty co, kurwa? Zdejmij koszulkę i śpiewaj.*

– Twoje szczęście, że znałeś tekst.

– Coś ty, nie znałem, po prostu zdjąłem koszulkę i ruszałem ustami. Na szczęście wspadłem przekonująco.

– Wszyscy fanatycy, których poznałeś, byli równie bezpośredni jak tamten gość z pociągu?

– Nie do końca. Jeśli ktoś by się spodziewał, że to będą same dzikusy i jacyś Hunowie, którzy plądrują wszystko, co spo-

tkają na swojej drodze, mógłby się mocno zdziwić. Wystarczy spojrzeć na *Starucha*, chyba najbardziej znanego kibola w Polsce i jednego z głównych bohaterów mojego filmu. Z jednej strony to zabijaka, a z drugiej facet, który studiował na Akademii Sztuk Pięknych i pracował jako informatyk. *Staruch* potrafił się przemieniać z fanatyka w normalna i z powrotem w sekundę, i ta jego zdolność wydawała mi się naprawdę imponująca.

– Czym jeszcze zaskoczyło cię środowisko kibicowskie?

– Skalą podziałów i liczbą frakcji, które zwalczają się nawzajem. Kiedy zrobiliśmy wywiad z Pjusem – raperem, który jest też znanym legionistą, od razu odezwali się do nas inni kibole, którzy powiedzieli, że jeśli rozmawiamy z Pjusem, to oni nie chcą mieć z nami nic wspólnego. Kontakt urwał się właściwie z dnia na dzień.

– Gorzej niż w polityce.

– Na pewno zaskakująco podobnie.

– A dużo było w tym świecie kobiet?

– Nie bardzo, może jedna na dwadzieścia. Te, które już w nim funkcjonowały, były jednak bardzo wyraziste. Na przykład dziewczyna *Starucha*, która zajmowała się organizacją wyjazdów i regularnie brała na swoje barki naprawdę potężne przedsięwzięcie logistyczne.

– Czy Martyna Byczkowska, w „Obudź się” wcielająca się w Zosię, miała jakąkolwiek styczność ze światkiem kibicowskim, zanim zagrała w twoim filmie?

– Nie sądzę. Spośród aktorów kibicem jest tylko Karol Bernacki, który nie mógł akurat za bardzo skorzystać ze swoich doświadczeń, bo we wszystkich scenach leżał nieruchomo na szpitalnym łóżku. Martyna i grający *Cygana* Piotrek Żurawski poszli na kilka meczów Legii dopiero przy okazji przygotowań do filmu.

– Rozumiem, że nie złapali bakcyli a dziś nie można spotkać ich na żyłecie?

– Raczej nie. Piotrek Żurawski zainteresował się za to sportem od strony praktycznej. Przed rozpoczęciem zdjęć uznaliśmy, że jest za chudy i musi nabrać masy mięśniowej, a do tego była potrzebna dieta i treningi. Znaleźliśmy mu więc trenera, do którego chodził cztery razy w tygodniu na boks i siłownię, i o ile wiem, trenuje u niego do dziś.

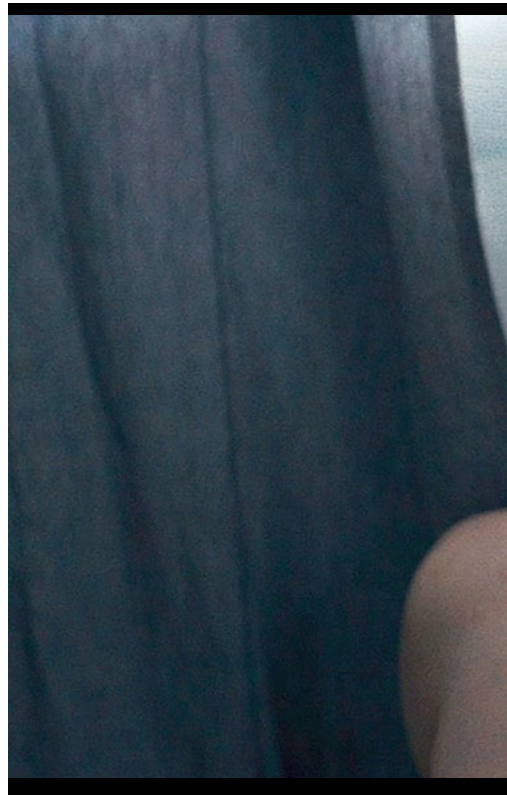
– Również Martyna Byczkowska ma w filmie kilka scen, w których musi się popisać sprawnością fizyczną.

– To był jeden z kluczowych elementów tej roli, na który zwróciłem uwagę już w trakcie castingów. Robiłem je w czasie pandemii, więc poprosiłem aktorki o self-tape’y, na których pokażą między innymi, jak wykonują walkę z cieniem – uznałem, że jeżeli ktoś nie ma w sobie naturalnego talentu i wyczucia w tej kwestii, nie będzie w stanie tego zamaskować nawet największymi umiejętnościami aktorskimi. W pierwszej transzy dostałem filmiki od trzydziestu aktorek i spośród nich właści-

wie tylko Martyna pokazała jakikolwiek sportowy potencjał. Zaskoczyła mnie, bo wyglądała raczej na chuchro, a do tego miała buzię aniołka.

– Nie brzmi to jak najlepsza rekomendacja do roli wścieklej kibolki.

– Niektórzy rzeczywiście namawiali mnie, żebym obsadził raczej twardzielkę o ostrych rysach, ale pamiętałem o lekcji, jaką był dla mnie dokument „Serca ciemności” (1991) opowiadający o kulisach powstawania „Czasu Apokalipsy” (1979) Francisa Forda Coppola. Dowiadujemy się z niego, że w głównej roli reżyser obsadził pierwotnie Harveya Keitela, ale po zrobieniu części zdjęć uznał, że jego typ urody za bardzo dystansuje publiczność od postaci. Wymienił więc Keitela na Martina Sheena, który miał w sobie coś dziecięcego i delikatnego, dzięki czemu widzowi łatwiej było się z nim utożsamiać.



– Byczkowska została więc twoim Sheenem.

– Trochę tak. Liczyłem na to, że dzięki swojej subtelnej urodzie nada postaci, która reprezentuje bardzo specyficzne środowisko i znajduje się w ekstremalnej sytuacji życiowej, wymiar uniwersalny i sprawi, że widz zanurzy się razem z nią w hermetyczny, pewnie odległy od niego świat.

– Nieodłączny element tego świata stanowi przemoc. Nie bałeś się, że widz poczuje się nią w pewnym momencie przytłoczony?

– Wiedziałem, że muszę ją pokazać, bo w przeciwnym razie zrobiłbym film nierealistyczny. Miałem też jednak świadomość, że nie mogę przekroczyć granicy, za którą widz przestanie lubić Zosię. Zastanawiałem się na przykład, czy w pewnym momencie nie powinna ona pociąć *Cygana* nożem, ale uznałem, że z czegoś takiego już byśmy jej nie rozgrzeszyli.

– **Niezależnie od tego na planie w pewnym momencie połała się krew.**

– Rzeczywiście, gdy kręciliśmy scenę, w której *Cygan* dostaje fangę w nos od kibila przeciwnej drużyny, *Uśmiecha*, w jednym z dubli aktor Mikołaj Chroboczek przypadkiem naprawdę uderzył Piotrkę. Piotrek dograł scenę do końca, zadowolony krzyknął: *Nie przerwałem dubla!* i nagle padł na ziemię. Wezwaliśmy karetkę, ale na szczęście lekarze stwierdzili, że to zwykłe omdlenie i skończyło się na strachu.

– Mnie też przeszło to przez myśl, kiedy pracowałem nad scenariuszem. Bywamy dziś tak bardzo zaślepieni przez ideologię, że nie jesteśmy w stanie zepchnąć jej na drugi plan i zobaczyć, że nawet jeśli ktoś myśli inaczej niż my, możemy zbliżyć się do niego na poziomie ludzkim. Chciałem, żeby w moim filmie takie emocjonalne spotkania między bohaterami, którzy początkowo są od siebie tak daleko, jak tylko można to sobie wyobrazić, okazało się możliwe.

– **Zosia i *Cygan* przechodzą rzeczywistość długą drogę do wzajemnego zrozumienia. Wcześniej o mało się nie zabijają, walcząc o kibicowską flagę.**

– Kuriozum, prawda? Ale przecież mnóstwo zła popełniało się i wciąż się popełnia w imię walki o równie absurdalne symbole.

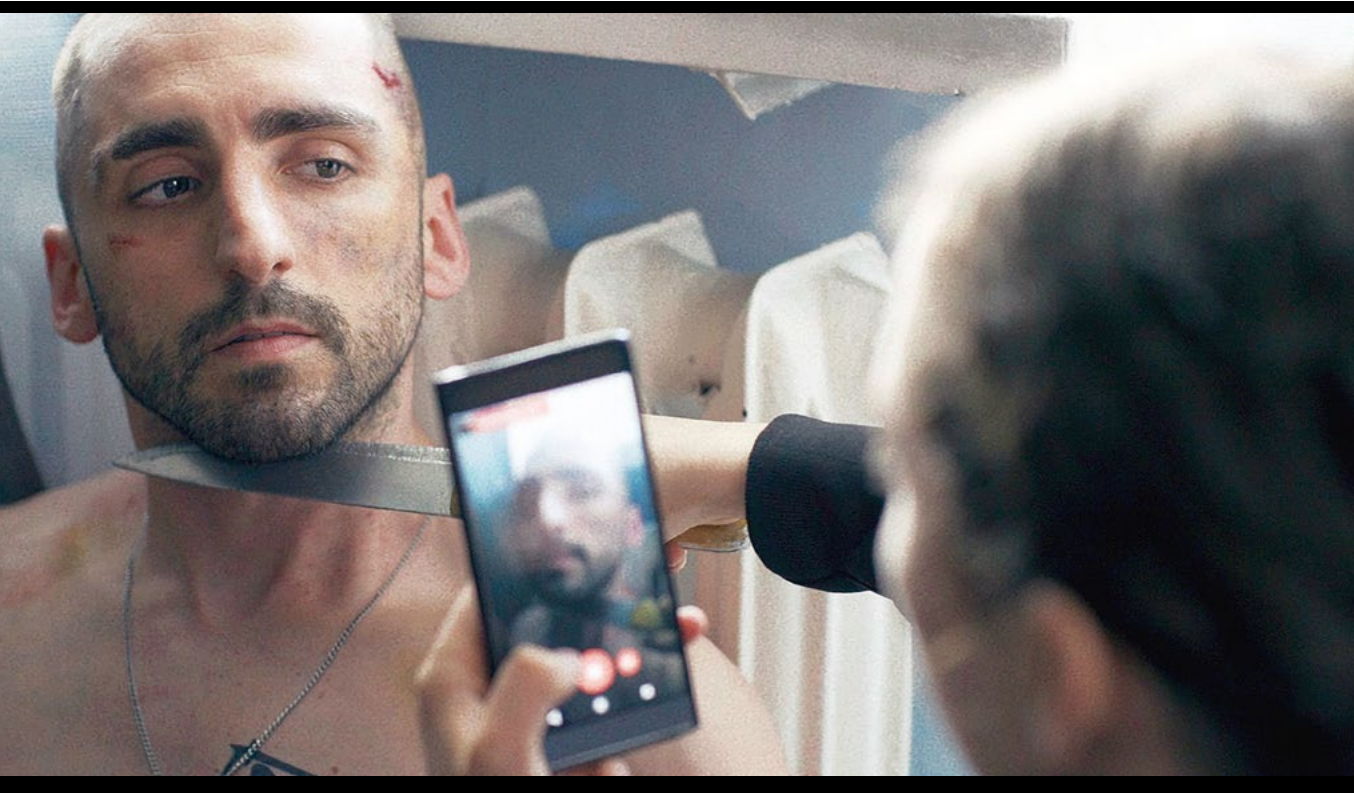
– **Zoska nadaje fladze tak wielkie znaczenie, bo wierzy, że jeśli ją odzyska, jej brat**

– Nic na to nie poradzę – za każdym razem, gdy zobaczę znak, który zasugeruje mi, że w danej sytuacji postąpił w określony sposób, robię to. Gdy zacząłem czytać o takiej postawie trochę więcej, okazało się, że skłonności do myślenia magicznego mają ludzie, którzy są przebudźcowani, kompulsywni i nadwrażliwi, a wszystkie te cechy pasują mi do Zosi.

– **Przy tym wszystkim Zosia pozostaje jednak bardzo silną kobietą.**

– Nie wiem do końca, jak jest akurat z siłą, ale do tej pory zawsze, gdy siadałem do pisania scenariusza, wychodziła z tego

Wiedziałem, że muszę pokazać przemoc, bo w przeciwnym razie zrobiłbym film nierealistyczny.



PIOTR ŻURAWSKI, MARTYNA BYCZKOWSKA

– **Najzabawniejsze, że mimo niecodziennego ładunku realizmu, to ujęcie podobno wcale nie weszło do filmu.**

– Cóż, prawda w kinie bywa przereklamowana.

– **A jednak udało ci się ją przemycić na ekranie. Obserwując historię dwóch rywalizujących ze sobą kibicowskich plemion, miałem wrażenie, że oglądam tak naprawdę film o podzielonym polskim społeczeństwie.**

cudownie wyzdrowieje. Nie bałeś się, że połączenie twardego charakteru bohaterki z wiarą w myślenie magiczne wypadnie na ekranie nieprzekonująco?

– Trochę się bałem, ale pamiętając przykład *Starucha*, stwierdziłem, że żadne sprzeczności w środowisku kibicowskim mnie nie zaskoczą. Poza tym ten wątek był dla mnie ważny, bo sam często myślę magicznie.

– **No tak, pani Zosia to ja.**

opowieść o kobiecie. Chyba po prostu eksploruję w ten sposób kobietą stroną własnej natury.

– **Wieńcząca „Obudź się” dedykacja dla mamy i siostry wskazywałaby na to, że składasz też hołd bliskim.**

– Siostra zawsze się mną zajmowała i mnie wspierała, więc te doświadczenia na pewno miały wpływ na sposób, w jaki skonstruowałem relacje pomiędzy bohaterami granymi przez Piotrkę Żurawską. >

kino wokół nas. „OBUDŹ SIĘ”

▶ i Martę Ścisłowicz. Duży wpływ na „Obudź się” miała też moja reakcja na śmierć mamy, z którą zupełnie nie umiałem sobie poradzić. W tym kontekście determinacja Zosi, która – wbrew logice – wierzy, że uda jej się uratować brata, wydała mi się niezwykle imponująca.

– W „Obudź się” opowiadasz o kibicach, a wcześniej nakręciłeś filmy o więźniarkach („Nazywam się Julita”, 2016) i skłóconych ze sobą członkach zespołu muzycznego, którzy po latach próbują wrócić do wspólnego grania („Miłość”, 2013). Co właściwie tak cię pociąga w opisywaniu niewielkich, hermetycznych społeczności, których członkowie mają burzliwe relacje i żyją według ściśle określonych reguł?

– Andrzej Wojciechowski, autor zdjęć do „Miłości”, po obejrzeniu w Gdyni „Obudź się” ujął to prościej. Powiedział, że żeby zrobić dobry film, muszę zamknąć ludzi w jednym pomieszczeniu.

– Masz na to jakieś wyjaśnienie psychologiczne?

ceptów, nad którymi będę w stanie panować dramaturgicznie. Kiedy pisałem „Julitę” i „Obudź się”, dużą inspiracją było dla mnie kino braci Dardenne. Oni nie przetrzymują może nikogo w zamkniętych pomieszczeniach, ale robią filmy z małą liczbą bohaterów, których śledzimy w czasie niemal rzeczywistym i właściwie nie tracimy z oczu w żadnej ze scen.

– Bracia Dardenne robią jednak filmy dużo grzeczniejsze niż „Obudź się”.

– No dobrze, równie mocno inspiruje mnie kino Jacques’a Audiarda.

– Ma to sens. „W rytmie serca” (2005) – opowieść o pianicie powiązany ze światkiem przestępczym mogłaby być filmem o *Staruchu*.

– Coś w tym jest. Ale równie ważnym filmem był dla mnie „Prorok” (2009), z którego w pewnym sensie wyszła osadzona w świątku więziennym „Julita”.

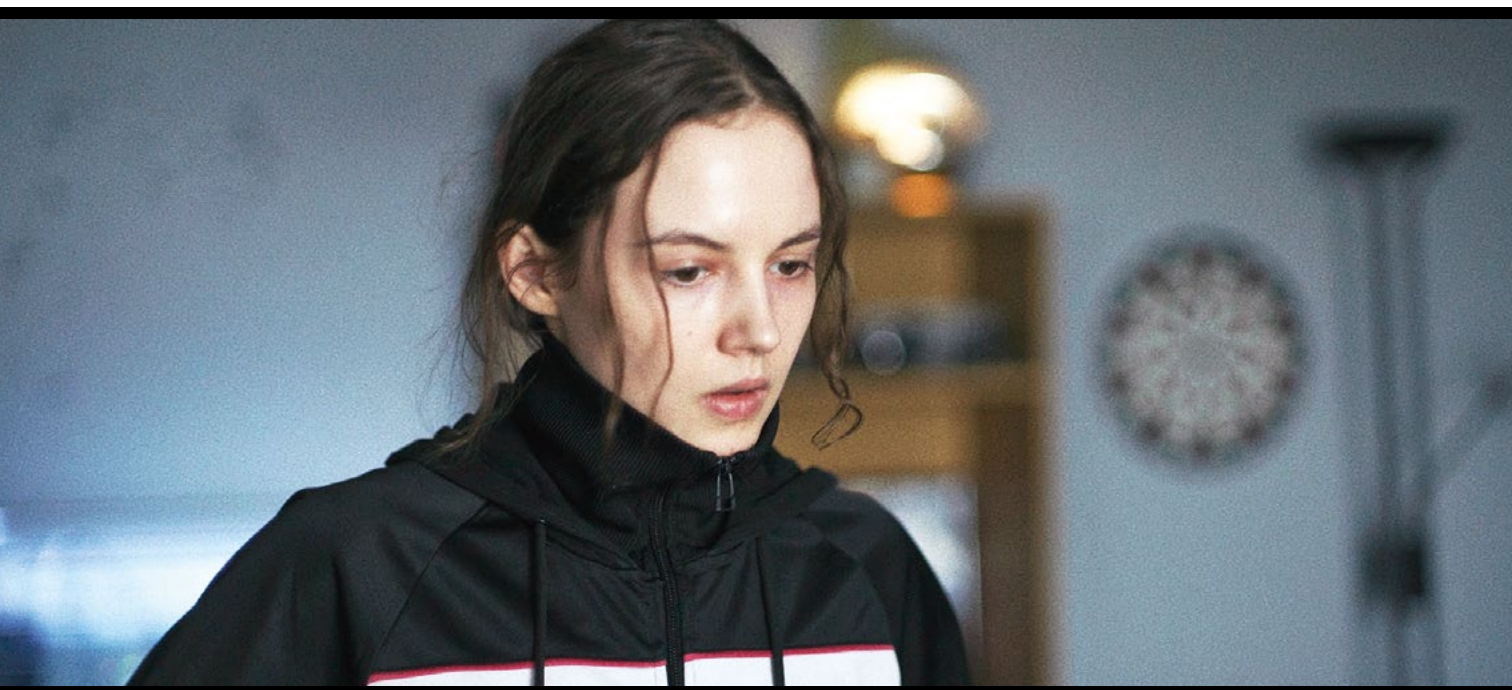
– „Obudź się” również wyszło w ten sposób z jakiegoś innego filmu?

również dlatego, że w takiej sytuacji czujesz się bezpiecznie – jeśli źle skomponujesz sze-roki kadr, jest po tobie, a jeśli skupisz się na twarzy aktora, to wiesz, że zawsze wydobędziesz z niej jakieś emocje.

– Wyglądasz na reżysera, który podchodzi do swoich artystycznych wyborów bardzo racjonalnie. Nie kusi cię, żeby czasem trochę zaszaleć?

– Werner Herzog mawia, że planowanie jest dla tchórzy, ale on zrobił już w życiu masę filmów, przy których mógł sobie poeksperymentować. Ja tymczasem widzę, jak duży komfort daje mi poczucie, że przyszedłem na plan przygotowany i odbyłem wcześniej choćby drobne próby z aktorami. To wszystko jest mi potrzebne, bo tak naprawdę wciąż się jeszcze uczę. Na szczęście do filmu mam chyba trochę większy talent niż do matematyki.

– Na koniec spróbujmy połączyć twoje dwie największe pasje, czyli kino i futbol. Który zawodnik grający kiedykolwiek w twoim



MARTYNA BYCZKOWSKA

– Raczej pragmatyczne. Do tej pory robiłem raczej filmy z małymi budżetami, a w takich przypadkach lepiej używać niewielkiej liczby lokacji. Poza tym, jeśli słuchasz ludzi na małej przestrzeni, atmosfera między nimi siłą rzeczy stanie się gęstsza, a konflikty bardziej wyraziste.

– A może to po prostu świadectwo twojego lenistwa?

– Raczej pokory. Mam świadomość, że naukę kręcenia filmów i pisania scenariuszy zacząłem bardzo późno, więc muszę zacząć od wypróbowywania prostych kon-

– Chyba najbardziej z „Good Time” (2017) braci Safdie, które ma świetne tempo i energię, a jednocześnie pozostaje przejmującą opowieścią o braterskim poświęceniu. Nie bez znaczenia był również fakt, że – podobnie jak „Obudź się” – był to film, w którym twórcy musieli zamaskować jakoś braki budżetowe.

– Po czym to właściwie widać?

– Na przykład po tym, że nie korzystali ze starannie skomponowanych, szerokich kadrów, tylko trzymali się z kamerą blisko twarzy bohaterów. Sam zrobiłem podobnie

ulubionym Juventusie najbardziej nadawałby się na bohatera filmu?

– Chyba Gianluca Vialli, wszechstronny i bardzo dynamiczny napastnik, który grał w Juve w pierwszej połowie lat 90.

– Vialli zmarł przedwcześnie w wieku 59 lat. To musiałby być melodramat.

– Czyli coś idealnie w moim klimacie. To chyba jakiś znak.

ROZMAWIAŁ PIOTR CZERKAWSKI

RECENZJA FILMU „OBUDŹ SIĘ” STR. 90

OŚWIATÓWKA, MON AMOUR

JERZY ARMATA

Dorobek obchodzącej 75. urodziny Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi obejmuje cztery i pół tysiąca tytułów, które zdobyły ponad tysiąc dwieście nagród i wyróżnień na międzynarodowych i krajowych festiwalach filmowych. To osiągnięcie godne zapisania w Księdze rekordów Guinnessa.



„WANDA GOŚCIMIŃSKA. WŁÓKNIARKA” (1975) REŻ. WOJCIECH WISZNIEWSKI

Tak, ten esej będzie listem miłosnym do łódzkiej wytwórni, od niej bowiem w dużym stopniu zaczął się mój zawodowy żywot. Tuż po studiach – WFO obchodziła wtedy swe 30. urodziny – trafiłem do Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów w Krakowie, nie do wymarzonego Działu Filmów Fabularnych, a Oświatowych właśnie.

I z dnia na dzień zacząłem odkrywać tam prawdziwe skarby: ekscytujące filmy o sztuce Andrzeja Papużyńskiego, przyrodnicze obserwacje czynione cierpliwym okiem kamery Włodzimierza Puchalskiego, uroczę cracoviana Zbigniewa Bochenka, nieprawdopodobne wędrówki po sercu i naszym układzie krwionośnym Józefa Arkusza i dr. Wincenta Wcisły (jak się okazało mojego ówczesnego sąsiada), sportowe ekstrawagancje Bogdana Dziworskiego

czy wreszcie awangardowe kino Józefa Robakowskiego i jego kompanów z Warsztatu Formy Filmowej, ugrupowania artystycznego, którym byłem zafascynowany. No i – nade wszystko – frapujące krótkie metraże mojego największego filmowego idola – Wojciecha Wiszniewskiego.

W pierwszych miesiącach pracy zajmowałem się opracowywaniem fiszek katalogowych filmów oświatowych. Trzeba było każdy z tytułów przyporządkować odpowiedniej grupie gatunkowej. Filmy oświatowe dzielono wówczas na popularnonaukowe, szkolne i instruktażowe. Miałem z tym ogromny problem, bo gdzie tu przydzielić na przykład filmową jazdę bez trzymanki – pełną absurdalnych pomysłów i slapstickowego wręcz humoru – Bogdana Dziworskiego, Zbigniewa Rybczyńskiego i ich austriackiego przyja-

kino wokół nas. 75-LECIE WFO

► ciela Geralda Kargla „Sceny narciarskie z Franzem Klammerem” (1980) czy „Mężczyzn” (1969) Grzegorza Królikiewicza, przejmującą impresję z morderczych wojskowych ćwiczeń opatrzoną radosnym komentarzem, bo przecież *wiadomo*, że – jak głosiła popularna piosenka – *w wojsku nie jest źle*.

Z tym problemem uporałem się dopiero kilka lat później, gdy awansowałem na kierownika Działu Filmów Oświatowych. Wprowadziłem czwartą grupę oświatówek, nazwałem ją Irne (kino jako sztuka), w której umieszczałem właśnie te tytuły, pretendujące – moim zdaniem – do miana sztuki. Zapamiętałem konstatację prof. Alicji Helman z wykładu na Małej Akademii Filmowej, na której zajęcia uczęszczałem równoległe ze studiami, że film jest częścią przemysłu rozrywkowego (i edukacyjnego), który nieraz może stworzyć dzieła sztuki, a jednocześnie film jest sztuką, którą często można degradować do roli popularnej rozrywki (i dydaktyki).

skomplikowanej, tragicznej biografii. Pochodził z Kowna, w latach 1933-1943 uczył się filmowego fachu we francuskiej firmie Pathé, potem przebywał na terenie Związku Radzieckiego, gdzie pracował w tamtejszej kronice filmowej. Po wojnie przybył do Łodzi, zrealizował tam kilka interesujących filmów oświatowych, prowadząc jednocześnie zajęcia na Kursie Przeprosobienia Filmowego uruchomionym przez Oddział Krakowski Instytutu Filmowego i realizując podwawelskie tematy na zlecenie Polskiej Kroniki Filmowej. Nagle i niespodziewanie, w czerwcu 1948 roku, został aresztowany przez funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa pod zarzutem utrzymywania kontaktów o charakterze szpiegowskim z agentem brytyjskiego wywiadu, trzy miesiące później został skazany na sześć lat więzienia. Po odsiadce wrócił do Łodzi, związał się z WFO, gdzie zaczął się specjalizować – z sukcesem – w filmach o sztuce, a także o tematyce przyrodniczej.



„WIELICZKA” (1946) REŻ. JAROSŁAW BRZOWOWSKI

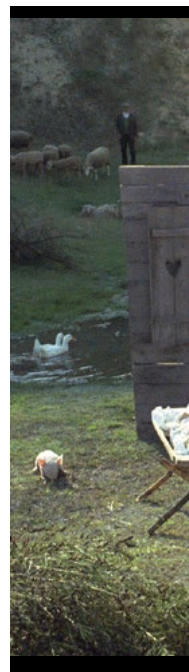
Sensowność mojej decyzji potwierdziły w praktyce zakopiańskie Przeglądy Filmów o Sztuce czy tarnowskie Festiwale Filmów Sportowych, które z ramienia krakowskiego OPRF-u programowo prowadziłem, gdzie prym wiodły produkcje WFO pretendujące właśnie do miana sztuki. To były moje – obok działalności dekaefowskiej – prawdziwe filmy uniwersytety, bo z wykształcenia jestem prawnikiem.

NIEŚĆ KAGANEK FILMOWEJ OŚWIATY

Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi formalnie została powołana do życia 1 stycznia 1950 roku zarządzeniem ówczesnego ministra kultury i sztuki. Wcześniej w tym mieście, od 13 listopada 1945 roku, funkcjonował Instytut Filmowy. Działalność Oświatówki to w dużym stopniu kontynuacja dorobku tamtej zasłużonej placówki. Tak więc dzieje powojennego polskiego filmu oświatowego zaczęły się przed formalnym powstaniem WFO, a był to prolog niezwykle efektowny – „Wieliczka” (1946) Jarosława Brzozowskiego została uhonorowana canneńskim Grand Prix w kategorii filmów krótkometrażowych (1946).

Jego reżyser był znakomitym artystą, honorowanym prestiżowymi nagrodami m.in. w Padwie, Wenecji, Lipsku, Brukseli, Rabacie, Marsylii, Bergamo, Trydencie, Warnie, Krakowie, pionierem polskiego filmu oświatowego, a jednocześnie człowiekiem o niezwykle

**W łódzkiej WFO
pracowało wielu
późniejszych
fabularzystów.
Oświatówka
umożliwiła im
małe kino, czyli
krótkometrażowe,
ale własne.**



Właśnie te dwa nurty tematyczne – natura i sztuka – zdominowały programowo działalność łódzkiej wytwórni od ich początków do chwili obecnej. Notabene, połączył je kiedyś w filmowym portrecie Edwarda Dwurnika – nagrodzonym Srebrnym Lajkonikiem w Krakowie i Złotym Pegazem w Zakopanem – zatytułowanym „Portret z natury” (1984), zmarły niedawno Andrzej Szczygieł. Groteskowa i groźna wizja miasta kontrapunktowana jest w komentującej obraz przewrotnej balladzie walorami nieskażonej natury.

Najmocniejszą grupę w łódzkiej Oświatówce zawsze stanowili przyrodniczy: Włodzimierz Puchalski, autor określenia *bezkrawe łowy*, który film pod tym właśnie tytułem nakręcił już w 1936 roku (jego album fotograficzny tak zatytułowany ukazał się piętnaście lat później). Filmy Puchalskiego, m.in. „Na ptasiej wyspie” (1947), „Nietoperze” (1956), „Skrzydłaci rycerze” (1957), „Puszcza Białowieska” (1964), „Lato na Wyspie Króla Jerzego” (1982), to klasyki światowego kina przyrodniczego. Od 1980 roku odbywa się w Łodzi – z inicjatywy WFO – Festiwal Filmów Przyrodniczych jego imienia, realizowany od 2001 roku w wymiarze międzynarodowym.

Dzieło Puchalskiego znakomicie kontynuowali w łódzkiej wytwórni: małżeństwo Barbara Bartman-Czecz i Janusz Czecz, równie znakomici bezkrawi łowcy („Paradoks kozioroga”, 1977; „Raport w sprawie bobra”, 1979; „Azyl w nurcie Wisły”, 1984), Karol

Marczak, pionier filmu biologicznego, autor m.in. „Modliszki” (1959) uhonorowanej Srebrnym Bykiem w Padwie, „Śluzowców” (1963) wyróżnionych w Brukseli czy „Instynktu macierzyńskiego u ryb” (1965) nagrodzonego w Teheranie, a także Bolesław Bączyński, kierujący często kamerę w stronę flory, wołający już przed ponad półwieczem „O czystą wodę” (1970).

Równie mocne w WFO było zawsze zainteresowanie kulturą i sztuką, zwłaszcza sztukami plastycznymi. Filmy pionierów tego gatunku – Jarosława Brzozowskiego („Piotr Michałowski”, 1957; „Zbigniew Pronaszko”, 1959), Konstantego Gordona („Xawery Dunikowski”, 1963; „Kolorysty polscy”, 1968) czy Kazimierza Muchy („Pejzaż Potworowskiego”, 1966; „Abakany”, 1970), realizowane w formule biograficznej notacji – artysta i jego dzieło, z biegiem lat zostały zastępowane oświatówkami kreatywnymi, których autorzy starali się interpretować – niekiedy skrajnie subiektywnie, ale przy

wielu późniejszych fabularzystów. Zamiast po skończeniu szkoły filmowej terminować przez wiele lat u boku starszych kolegów jako tzw. drudzy reżyserzy, woleli od razu realizować własne kino. Małe, czyli krótkometrażowe, ale własne, a to umożliwiła im właśnie Oświatówka. Wojciech Jerzy Has zrealizował tu „Scentralizowaną kontrolę przebiegu produkcji” (1951), „Mechanizację robót ziemnych” (1952), „Zielarzy z Kamiennej Doliny” (1952) i „Karmik Jankowy” (1952 – te dwa ostatnie ze zdjęciami Mieczysława Jahody, z którym potem nakręcił swoje pierwsze pełnometrażowe fabuły – „Pętłę”, 1957, i „Pożegnania”, 1958).

Stanisław Lenartowicz tuż przed rewelacyjnym debiutem fabularnym „Zimowy zmierzch” (1956) zrealizował w WFO m.in. „Dur brzuszny” (1951), „Zbiór i suszenie tytoniu” (1952) oraz nagrodzone w Oberhausen „Miniatury kodeksu Behema” (1953). W WFO wypracowywał charakter swego filmowego pisma Janusz Nasfeter,



„DZIEWCE Z CIORTEM” (1975) REŻ. PIOTR SZULKIN



„WYPRACOWANIE” (1979) REŻ. ANDRZEJ BARAŃSKI

tym niezwykle atrakcyjnie wizualnie – sztukę prezentowanych artystów.

Mistrzem w tej dziedzinie był Andrzej Papuziński, autor efektownego eseju wizualnego „Bykowi chwala” (1971), poświęconego sztuce Franciszka Starowiejskiego, czy frapującego „Brzucha” (1979), wykreowanej opowieści o zdarzeniach i zjawiskach, które mogły wpłynąć na indywidualność i temperament twórczy Tadeusza Brzozowskiego, wspaniałego zakopiańskiego malarza i scenografa, członka legendarnej Grupy Krakowskiej. Tą drogą szedł także Bogdan Dziworski, autor „Snu” (1987), niezwykle subiektywnego spojrzenia na twórczość Zdzisława Beksińskiego, czy pełnych poezji kreacji historyczno-etnograficznych, m.in. „Krzyża i topora” (1972), „Trenu dla miasta Szydłowa” (1974) i „Podróży Georga Philippa Telemanna z Żar do Pszczyny” (1974). Scenariusze do filmów Dziworskiego pisał wówczas Stanisław Janicki, znany historyk i krytyk filmowy, gospodarz popularnego programu telewizyjnego „W starym kinie”. Sam zresztą szybko stanął za kamerą, realizując blisko pół setki oświatówek o sztukach wszelakich – architekturze, muzyce, teatrze i naturalnie o filmie.

MAŁE KINO

A precyzyjniej – małe kino przyszłych wielkich reżyserów. W łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych pracowało bowiem

późniejszy mistrz kina poświęconego dzieciom, kręcąc przed debiutanckimi „Małymi dramatami” (1958) krótkie metraże, m.in. „Burdasek” (1951), „Staś Spóźnialski” (1952) i „Koledzy” (1956).

Od oświatowych „Komputerów” (1967) zaczynał karierę Krzysztof Zanussi, w WFO Grzegorz Królikiewicz nakręcił „Sprawę Lorda Jima” (1969) i „Mężczyzn” (1969), tu, zanim zainteresował się fabułą, kręcił krótkie dokumenty Antoni Krauze, m.in. „Skok” (1966), współreżyserowany przez Edwarda Bernsteina, czyli Edwarda Żebrowskiego, ze zdjęciami Bogdana Dziworskiego i Zygmunta Samosiuka.

W latach 70. ubiegłego wieku stała się Oświatówka swoistym azylem dla twórców niepokornych, eksperymentujących, poszukujących nowych form filmowego wyrazu. Dużą w tym zasługą Macieja Łukowskiego, od 1974 roku związanego z WFO jako redaktor naczelny, w latach 1982-1986 dyrektorującego tej placówki. To wtedy mieli możliwość realizować tam swe filmowe marzenia m.in. Piotr Andrejew, Andrzej Barański, Marek Koterski, Juliusz Machulski, Leszek Wosiewicz, Jan Jakub Kolski. Szczególnie utkwiły mi w pamięci krótkie formy Piotra Szulkina: niezwykła opowieść etnograficzna „Dziewce z ciortem” (1975), wykreowana przez niekonwencjonalną wyobraźnię reżysera, a zainspirowana starą ludową śpiewką „A w niedzielę z porania...”, czy przejmujący minidokument „Kobiety pracujące” (1978).

kinowokół nas. 75-LECIE WFO

▶ No i Wojciech Wiszniewski, zwany Szajbusem. Był wielką nadzieją polskiego kina, jedną z najciekawszych jego indywidualności, pomimo że zrealizował zaledwie kilka dokumentów i jedną telewizyjną fabułę. Zadebiutował szkolną etiudą „Zawał serca” w 1967 roku, czternaście lat później zmarł... na zawał serca, w przeddzień 35. urodzin. Od pierwszych filmów wypracował własny, oryginalny styl. Dokument kraczyjny – takim terminem, tylko pozornie wewnętrznie sprzecznym, zaczęto określać jego kino. Dokument, bo precyzyjnie rejestrował otaczającą rzeczywistość, kraczyjny – gdyż często do jej opisu sięgał po środki wyrazowe charakterystyczne

NADE WSZYSTKO KAGANEK, NIEKIEDY KAGANIEC

W czasach peerelowskich krótkie dokumenty, animacje czy oświatówki wyświetlane były w kinach przed filmami fabularnymi jako tzw. dodatki. Łączenie filmów w pary – dodatek plus pełnometrażowa fabuła – okazało się dla władz kinematograficznych skutecznym instrumentem... cenzuralnym. Krótkie metraże niemiłe widziane, a dobrodusznie dopuszczone przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do rozpowszechniania, łączono w pary z dokonaniem tak znaczących wtedy kinematografii, jak ernerowska, wietnamska czy kubańska. I co? I nic. Nie widział ich



„RAPORT W SPRAWIE BOBRA” (1979) REŻ. BARBARA BARTMAN-CZECZ

właśnie dla kina fabularnego (operowanie symbolem, metaforą, skrótem, monologi wypowiedziane wprost do kamery, dbałość w budowaniu kadru). To wszystko powodowało, że jego dokumenty stawały się nie tylko rejestracją konkretnego przypadku, a nabierały charakteru uniwersalnego i ponadczasowego. Takimi filmami były: „Wanda Gościmińska. Włókniarka” (1975), „...szytgar na zagrodzie...” (1978), a nade wszystko „Elementarz” (1976), już właściwie nie dokument sensu stricto, lecz esej filozoficzny poświęcony Polsce lat 70., a precyzyjnie: kondycji i stanowi świadomości jej mieszkańców.

To było myślenie formą – wspomina tamte lata Jacek Bławut, reżyser i operator, który w łódzkiej wytwórni zrealizował kilkanaście dokumentów, ze znakomitymi pełnometrażowymi „Nienormalnymi” (1990) na czele. I dodaje: *Myśmy wierzyli w to i nadal wierzymy – tylko może w innych proporcjach, że film to głównie obraz. Wejście w te rejony kina było dla mnie oddychaniem wolnością. To był inny świat, jedynie Szajbus siedział w tej rzeczywistości, ale dla niego forma też była niezwykle istotna.*

Istotnie Wiszniewski mówił donośnym głosem – tyle że niesyżalnym. Jego filmy, zamiast na ekrany, trafiały na półki. Światło dzienne zobaczyły i właściwie docenione zostały dopiero w 1981 roku, w czasie wolnościowego powiewu tzw. pierwszej Solidarności. Ale Wiszniewski tego już nie doczekał, nagrody na krakowskim festiwalu odebrała wdowa po zmarłym artyście.

prawie nikt. Nie chodziło się przecież do kin na dodatki, tym bardziej, że nie informowano, jaki film krótki poprzedza projekcję anonsowanej fabuły.

Choć zdarzały się wyjątki. Dzięki poczcie pantoflowej dwukrotnie tłumy ruszyły do kin na dodatki właśnie, a nie na danie główne, czyli pełnometrażową fabułę: na zrealizowane w łódzkim Se-Ma-Forze, uhonorowane Oscarem „Tango” (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego oraz skromną czarno-białą oświatówkę Ireny Kukulskiej „Choroby weneryczne szerzą się nadal” (1969). To były jednak dość egzotyczne przypadki.

Pozostawały festiwale filmów krótkometrażowych, a ich w tamtych czasach przybywało niczym grzybów po deszczu. Julian Józef Antonisz, ekstrawagancki reżyser filmów animowanych, w jednym z wydań swej „Polskiej Kroniki Non-Camerowej” (1981-1985) konstatował, że po reformie administracyjnej kraju każde województwo chce mieć filharmonię, festiwal filmowy i Piwnicę pod Baranami. Prym w festiwalach wiodła Łódź – odbywały się tu m.in. Festiwale Filmów Społeczno-Politycznych, Dydaktycznych, Etnograficznych, Przyrodniczych; Zakopane należało do filmów o sztuce; Kielce do oświatówek z zakresu zdrowia; Katowice do filmów popularnonaukowych; Tarnów – sportowych; Lublin – filmów o pracy; Szczecin, choć nieco oddalony od morza – morskich; a w Ciechanowcu odbywała się Agrofilmowa Wiosna.



„GRANDMAMAUNTSISTERCAT” (2024) REŻ. ZUZANNA BANASIŃSKA

Pomysłodawcą kilku z tych festiwali – Przyrodniczego, Dydaktycznego, Etnograficznego – był Maciej Łukowski, współtwórca potęgi WFO. Nie tylko przez wiele lat kształtował jej oblicze programowe, ale także wszechstronnie propagował dokonania Oświatówki. Łukowski ma na koncie kilka książek im poświęconych, m.in. „Karol Marczak. Zarys biografii filmowej” (1983), „Polski film o sztuce. 1947-1982. Zarys dziejów” (1984), „Polski film popularno-naukowy. 1945-1980” (1986), „Polski film etnograficzny” (1987), a także – jako scenarzysta i reżyser – trzydzieści filmów oświatowych, m.in. „Ostatnia księga przyrody Włodzimierza Puchalskiego” (1984), „Karol Marczak – pionier filmu biologicznego” (1985), „Człowiek z ulicy Zielonej Gęsi. Bolesław Bączyński” (1986), „Zbigniew Bochenek – reżyser starego Krakowa” (1987), „Witold Żukowski, czyli tropami filmowej etnografii” (1987).

Bardzo wiele dla popularyzacji dorobku Wytworni Filmów Oświatowych zrobiła łódzka Szkoła Filmowa, powołując do życia Pracownię Eseju Filmowego, prowadzoną przez Kubę Mikurde, Michała Matuszewskiego i Stanisława Liguzińskiego (pisał o niej obszernie na łamach „Kina” nr 7/2023 Kuba Armata w artykule „Paradoksy i konkrety”). Ostatnio za swój esej „Grandmamauntsistercat” (2024) w niej zrealizowany, a wyprodukowany przez WFO, Zuzanna Banasińska dostała na tegorocznym Berlinale Teddy Award – nagrodę jury środowisk LGBT dla filmu krótkometrażowe-

go. To film stworzony z materiałów archiwalnych WFO poświęcony historii matriarchalnej rodziny widzianej oczami dziecka.

Świetną promocją Wytworni i Szkoły jest „Solaris mon amour” (2023) Kuby Mikurdy, zainspirowany słynną powieścią Stanisława Lema dokument *found footage*, w którym znalazły się fragmenty siedemdziesięciu oświatówek z ulicy Jana Kilińskiego 210, m.in. „Ziemia nasza planeta” (1952) Macieja Sieńskiego, „Życie gwiazd” (1955) Józefa Skrobińskiego, „Korzenionózki” (1961) Józefa Arkusza, „Wstrzyknięcia” (1962) Aleksandry Jaskólskiej, „Kolorowe sny” (1964) Janusza Stara, „Korespondent PAP donosi” (1964) Stanisława Kokesza, „Najmniejsi drapieźnicy” (1964) Bolesława Bączyńskiego, „Wizyta w banku” (1971) Andrzeja Szczygła, „W głębi mózgu” (1972) Wandy Rollny. Zdumiewające kino, przejmujące i olśniewające. A jednocześnie 47-minutowy klip sławiący dokonania łódzkiej Wytworni.

18 kwietnia tego roku na ulicy Piotrkowskiej w Łodzi, w okolicach jakże bliskiego filmowcom Hotelu Grand i kina Polonia, w Alei Gwiazd odsłonięto gwiazdę Wytworni Filmów Oświatowych, której za ćwierć wieku stuknie sto lat!

JERZY ARMATA

PERFEKCJA TO ŚMIERĆ

ADRIANA PRODEUS

Mało kto bawi się przyzwyczajeniami widza tak odważnie jak Masaaki Yuasa, reżyser, który łączy rozrywkę z awangardą. Jego anime jest ekscentryczne, błyskawiczne, nieprzewidywalne. O talencie twórcy przekonają się widzowie tegorocznego Animatora.



„GALAKTYKA TATAMI” (2010)

Masaaki Yuasa tworzy z lekkością – w czasie, gdy Hayao Miyazaki przygotowywał „Chłopca i czaplę” (2023), on zrealizował cztery pełne metraże, trzy seriale, krótki metraż i filmowe drobiazgi. Nie oszczędza pomysłów. Fantazją „Mind Game” (2004) można by obdzielić dziesięć innych filmów.

1.

Czy Jimi Hendrix miałyby szansę podbić serca publiczności XIV-wiecznej Japonii? Gawiedź na średniowiecznym jarmarku pogowałaby na koncercie Deep Purple, biła brawa Queen? Sprawda to „Inu-oh” (Inu-ō, 2021), niezwykle film, łączący tradycję teatru nō i klasycznego rocka. Zamiast streszczenia, lepiej opisać go frazą: *Było cymbalistów wielu, ale żaden nie śmiał zagrać...* przy Tomonie i tańczyć przy Inu-oh. Ten pierwszy to długowłosy kapitan, a drugi – istota ukryta w przedziwnej masce i kostiumie tak, że trudno wyobrazić sobie jej ciało pod spodem. Skomplikowane choreografie performerów, wokół których wirują duchy z zaświatów, piszą poemat w przestrzeni, nie bojąc się ani udokumentowanego historycznego kostiumu, ani zupełnej abstrakcji. Zanurzamy się w świecie bez granic, będącym wariacją na temat monumentalnego eposu historycznego „Heike monogatari”, wielokrotnie adaptowanego w japońskich drzeworytach, haiku, teatrach kabuki i nō. Reżyser zapytany, czy żałuje czegoś z tej skomplikowanej struktury, którą musiał okroić w scenariuszu, odparł, że jeśli miałyby coś dodać, byłyby to jedynie puste przestrzenie do namysłu dla widza.

Masaaki Yuasa (rocznik 1965) jest całkowicie świadom wrażenia, jakie wykreowany przez niego świat wywiera na widzach. *Doradzano mi prostotę, ale nie umiałem się powstrzymać. Po prostu musiałem być sobą* – wspomina swoje początki. Mało kto terminował tak długo jak on przy rozmaitych produkcjach. Skończył malarstwo, zachwycony Salvadorem Dali zgłębiał historię mangi, animacji, rysunku. W literaturze i sztuce pokochał surrealizm. Tytuły, które przekonały go do obrania tej drogi, to seriale „Mazingera Z” (Majingā Zetto, 1972-1974) i „Space Battleship Yamato” (Uchū senkan Yamato, 1974-1975) oraz debiut Hayao Miyazackiego „Lupin III: Zamek Cagliostro” (1979). Ale też „Żółta łódź podwodna” (1968) George’a Dunninga czy „Dzika planeta” (La planète sauvage, 1973) René Laloux. Pracował we wszystkich ostatnich funkcjach w studiach animacji, zanim pozwolono mu wymyślić i zanimować głównego bohatera serii „Shin-chan” (Kureyon Shinchan, 1992-) w gągu *tańca słonia*, czyli do połowy nago. Taniec, często powtarzany w popularnej serii, wszedł do języka popkultury, cytowany w „Czarodziejce z Księżycą” (1992-1997) i innych anime. Yuasa wybił się jako autor, dopiero gdy jego nazwisko pojawiło się w napisach końcowych kilkadziesiątu produkcji. Miał prawie 40 lat, gdy zadebiutował.

2.

A gdyby tak w zaświatach oglądać własną śmierć z nagrania kamery przemysłowej? Czy możliwe jest sterowanie myśleniem, kreowanie zdarzeń za pomocą woli? Żadne pytanie nie jest nie na



„INU-OH” (2021)

kino wokół nas. MISTRZOWIE: MASAAKI YUASA

► miejscu, gdy akcja filmu z bójki w barze przenosi się do brzucha wieloryba, dokąd trafiają bohaterowie.

Za „Mind Game” (2004) czasem trudno nadążyć, przełknąć nagłą przemoc – pożądanie zmienione w gwałt. Trudno zgłębić mroczny świat, w którym na dziewczynę z wydatnym biustem wszędzie czają się napastnicy. A jeszcze trudniej się z tego śmiać, do czego zachęca film przesycony energią buntu, emancypacji i czarnym humorem. To jazda bez trzymanki przez milion nieprzeżytychżyć, ocean niewykorzystanych potencjałów. A formalnie ogrom technik: sitodruk, impast malarski, komiks, kreskówka, wycinanka i do tego twarze aktorów. Jakby świat wyobraźni nie miał granic i trudno było za nią nadążyć, chcąc jej być naprawdę wiernym.

Nic więc dziwnego, że kultowy dziś „Mind Game” zainspirował „Wszystko wszędzie naraz” (2022) Danielsów [kolektyw twórczy stworzony przez Daniela Kwana i Daniela Scheinerta – przyp. red.] oraz wiele innych tytułów, zachwyconych nadzwyczajną pojemnością filmu. Co ciekawe, nie ma on cech debiutu – monumentalną strukturę narracyjną cechuje niezwykła precyzja. Skomplikowanie rzeczywistości, badającej wariantowość zdarzeń, jest tak duże, że film by się zawalił, gdyby twórca choć odrobinę się zawahał. Yuasa (wtedy w Studio 4°C, które dało mu szansę), nie cofa się ani o krok. Z odwagą i szczerością rozwija najbardziej szalone pomysły, a przecież główny bohater jego filmu to chłopak, który po prostu raz pierwszy się zakochał i kieruje nim lęk przed kompromitacją. Nishiego można by nazwać przegrywym, zawstydzonym wyrostkiem,



„DEVILMAN CRYBABY” (2018)



„NOC JEST MŁODA, RUSZAJ DZIEWCZYNO!” (2017)

który nieudolnie próbuje zdobyć serce dziewczyny. A jednak film go broni, znajdując w żalostnych wysiłkach autentyczność. Upokorzenie tworzy przeżycie niemalże duchowe.

W chwili premiery „Mind Game” wcale nie był sukcesem, legenda narosła wokół niego, dopiero gdy dotarł do różnych zakątków globu. Ekscentryczny styl przypomina słowa Alfreda Hitchcocka, że film za każdym razem stwarza własny język. Ten zamiast spójności wybiera piramidalne, niekończące się zaskoczenie.

3.

Jak połączyć schemat romansu dla nastolatków z awangardową stylistyką? Masaaki Yuasa wypróbował to w różnych połączeniach, najbardziej spektakularnie w „Płyn na fali” (Kimi to, nami ni noretara, 2019) – surferskiej opowieści o dziewczynie, która rozmawia z wyobrażonym chłopakiem w dmuchanym delfinie. Miłość rodzi się na dachu na tle fajerwerków, gdy strażak ocala z pożaru lokatorkę, ratującą z płomieni deskę do pływania. Ogień i woda dosłownie zderzają się w „Płyn na fali”, romantycznej historii o Hinako, która widzi ukochanego Minato wszędzie, gdzie jest woda, a ona zacznie nucić ICH piosenkę. Minato pojawia się w deszczu, sadzawce, wannie, szklance, a nawet w muszli klozetowej w publicznej toalecie... Żeby uwolnić się od miłosnej obsesji, Hinako wraca do ujeżdżania fal. Lęk przed wodą symbolizuje tu lęk przed nieprzewidywalnością życia.

Woda jest ulubionym żywiołem reżysera, czego dowodem zatopiony, podwodny świat, powracający motyw zawodów pływackich, fantastyczne stwory żyjące pomiędzy ludźmi jako ludzie. Woda





„MIND GAME” (2004)



MASAACKI YUASA



„PŁYŃ NA FALI” (2019)

reprezentuje też pewną całość: w jednym z filmów wszystkie książki są skrycie ze sobą połączone, tworząc niewidzialny ocean literatury. Do „Płyn...” Yuasa wziął lekcje surfingu, by oddać uczucie dryfowania. Fala zatacza na ekranie pełne koło. Kluczowe jest okiełznanie strachu, oddanie kontroli, równowaga.

4.

Zanim jednak taki mariaż będzie możliwy, Yuasa odchodzi ze studia Madhouse, które dzielił choćby z Satoshiem Konem. Ceniono tam niekonwencjonalną wrażliwość i dzięki temu powstała „Galaktyka Tatami” (Yojōhan shinwa taikai, 2010) – serialowe urwanie głowy, absurdałna komedia, której akcja toczy się na studenckim kampusie. Yuasa wypróbował w 11 odcinkach moc różnych pomysłów, zmieniając konwencje i narzucając ostre tempo w zabawie szkicową, niedoskonałą animacją. Perfekcja to śmierć. Przygodowy rollercoaster jest adaptacją książki Tomihiko Morimi. Yuasa miał tu okazję wykorzystać swoje zamiłowanie do absurdu, eklektyzmu, gwałtownych zmian nastroju. Na „Galaktykę Tatami” spłynął deszcz nagród, w tym dla najlepszej japońskiej produkcji telewizyjnej. Szermierka dialogowa i ultraszybki montaż zostały docenione, a Yuasa udowodnił, że nie boi się żadnej tematyki ani tempa.

Potrafi wprowadzić machinę filmu na niespotykane dotąd obroty. W Madhouse poznał ważną osobę dla swojej przyszłości – Eunyong Choi, z którą zrealizował dwa serie jako z kluczową animatorką i reżyserką animacji: „Kemonozume” (2006) i „Kaiba” (2008). Z kolei w Production IG stworzyli krótkometrażowy „Cios w serce” (Kick-Heart, 2013), w całości sfinansowany z crowdfundingu. Po czym założyli własne studio Science SARU, gdzie mogli już działać całkowicie na własną rękę.

W jednym roku wypuścili dwa pełnometrażowe filmy w reżyserii Yuasy: „Lu i Wyspę Syren” (Yoake tsugeru Rū no uta, 2017) oraz

kino wokół nas. MISTRZOWIE: MASAOKI YUASA

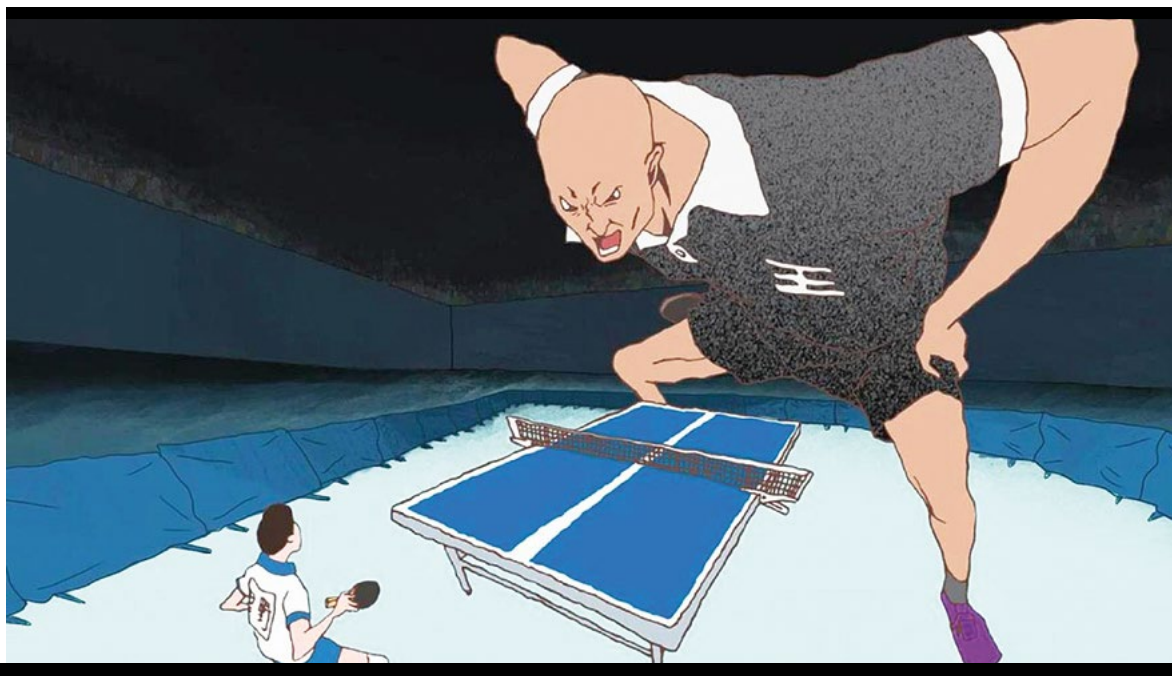
▶ „Noc jest młoda, ruszaj dziewczyno!” (Yoru wa mijikashi aruke yo otome, 2017). Pierwszy, o dość słodkiej stylistyce, można by nazwać krwiożerczym Ponyo skrzyżowanym z Totoro, małą syrenką i Drakulą. Drugi zaś – ostro rysowaną pijacką eskapadą, której akcja trwa jedną noc, ale noc pełną tylu zdarzeń, jakby trwała tydzień.

„Lu...” to marzycielska opowieść o wakacjach, dojrzewaniu, młodzieżowym zespole, mediach społecznościowych i sile lokalnej legendy. Natomiast „Noc...” to knajacka historia, dziejąca się wśród studentów w świecie znanym z „Galaktyki Tatami”. Łączy je niespożyty taniec do utraty tchu – zamięłowanie do transowej muzyki, która uwalnia niepokornione emocje. Dźwięk jest przetworzony, zniekształcony, przewijany – przypomina, że oglądamy film, a jednak czasem nas porывa. Muzyka jak Godzilla wyłania się z toni, w szale dekonstruuje i cichnie. Ten temat okaże się jednym z najważniejszych w twórczości Yuasy. Musicalowe numery, rozprawiające się z ideą romantycznej miłości, sztydzą z niej, zarazem ulegając jej iluzji. Świat euforii i bólu jest pełen sprzeczności – tak jak odczuwali go surrealiści.

niesamowite projekty postaci w „Inu-oh” zbudowały uwodzicielską kreację tego filmu. Muzyka, której autorem jest Yoshihide Ōtomo, niegdyś lider avant-rockowej grupy Ground Zero i jeden z najsłynniejszych japońskich kompozytorów muzyki filmowej, oscyluje między średniowieczną japońską lutnią biwa a gitarą elektryczną.

5.

„Inu-oh” miał premierę w 2021 równocześnie na festiwalach w Wenecji i w Toronto. Yuasa dostał za niego prestiżową nagrodę Satoshiego Kona na Fantasia Film Festival. Wcześniej zauważono już jego talent za sprawą „Lu i Wyspy Syren”, który był trzecim japońskim filmem w historii po „Szkariatnym pilocie” (Kurenai no buta, 1992) Hayao Miyazakiego i „Szopach w natarciu” (1994) Isao Takahaty, jaki otrzymał Kryształ w Annecy w konkursie pełnych metraży. Z kolei „Noc jest młoda, ruszaj dziewczyno!” wygrał w Ottawie, a „Płyn na fali” – w Szanghaju, Sitges i na Fantasier. Od tej chwili reżyser i założyciel Science SARU był wymieniany jednym tchem z Mamoru Hosodą czy Makoto Shinkaiem jako następ-



„PING PONG” (2014)



„LU I WYSPA SYREN” (2017)

Zaczynając film, nie wiem dokładnie, do czego zmierzam, poszukuję odpowiedzi we współpracy i wtedy przychodzą same – mówi Yuasa. Jedną z osób, z którymi reżyser wchodzi w twórczy dialog, jest artysta manga Taiyō Matsumoto, znany z „Tekkonkinkreet” (Tekkon kinkurito, 2006) Michaela Ariasa, a także uwodzącego ruchem „Ping Ponga” (Ping Pong the Animation, 2014) Yuasy. Jego

ca wspaniałej tradycji studia Ghibli – choć tworzy filmy zupełnie inne, pulsujące ostrą muzyką, poruszające otwarcie tematykę perswjsji, balansuje na granicy tego, co dozwolone. Jest postrzegany jako autor śmiałych produkcji telewizyjnych, które nie idą na kompromis z polityką platform streamingowych. W konkursie serialowym w Annecy zwyciężył pierwszy odcinek jego „Japan Sinks: 2020” (2020), a wcześniejsza produkcja (również dla Netfliksa) „Devilman Crybaby” (2018) była najbardziej dyskusyjnym anime sezonu, również ze względu na odwagę w prezentowaniu scen brutalnych i seksu. Adaptacja legendarnej mangi Gō Nagaia z lat 70. XX wieku miała, według Yuasy, pójść tak daleko, jak w czasach powstania oryginału nie zezwalała cenzura.

Na ekranie często pokazuje jak się NIE zachowywać, na przykład podczas pożaru, napadu czy zawodów w picciu na umór. Przesytny, jakim się delectuje, jest pełen ironii. *Jeszcze wam mało?* – pyta.

ADRIANA PRODEUS

17. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW ANIMOWANYCH ANIMATOR ODBĘDZIE SIĘ W POZNANIU W DNIACH 25-30 CZERWCA
AUTORKA JEST DYREKTORKĄ ARTYSTYCZNĄ FESTIWALU



JAPOŃSKI IKONOKLASTA

MAREK S. BOCHNIARZ

Nagisa Ōshima, najbardziej wpływowy reżyser nowofalowy, dziesięć lat po śmierci wciąż pozostaje równocześnie najbardziej zagadkowym i fascynującym twórcą swojego pokolenia. Jego retrospektywa na MFF mBank Nowe Horyzonty pokaże go nam we wszystkich kolorach.



„ŚMIERĆ PRZEZ POWIESZENIE” (1968): DO-YUN YU

Głównym problemem przy wyjaśnianiu, co charakteryzowało Nagisę Ōshimę jako reżysera filmowego, jest formalna różnorodność jego filmów. Twórcy przypisywani do japońskiej nowej fali – Yoshishige Yoshida, Masahiro Shinoda, Shōhei Imamura czy Toshio Matsumoto – mieli wyrazisty, intuicyjnie dość łatwo rozpoznawalny styl. U Ōshimy był on jednak trudno definiowalny. Gdybyśmy oglądali bez przerwy jego dzieła zrealizowane na przestrzeni czterech dekad – nie wiedząc, że wszystkie wyszły od jednego reżysera – uznalibyśmy je zapewne za zbyt od siebie różne, by mogła stać za nimi jedna osobowość twórcza.

1.

Nagisa Ōshima, wytrawny lewicowy intelektualista, w przeciwieństwie do swoich kolegów dużo i niezwykle przenikliwie pisał o kinie i kulturze japońskiej, a także o polityce i zjawiskach społecznych. W swoich artykułach przybliżał czytelnikom najważniejsze dla niego ideały i trapiące go problemy lub relacjonował pracę nad kolejnymi filmami.

Jednym z nielicznych podobieństw między jego dziełami jest wyraźne zaangażowanie polityczne. Pozornie marna i płytka to charakterystyka, bo równie dobrze można ją przecież podać w przypadku pozostałych japońskich nowofalowców. Jednak to właśnie



„TABU” (1999): TADANOBU ASANO, RYŪHEI MATSUDA



▶ ideologiczna zaciętość, skrajność i szczerłość tej polityczności – uprawianej przez niego bardzo poważnie, z wagą i bez odrobiny cynizmu – odróżniała Ōshimę od kolegów po fachu.

2.

W takim właśnie duchu zdecydował się wpisać do formuły *taiyōzoku*, serii powojennych filmów opowiadających o zbuntowanej młodzieży. W 1960 roku zaprezentował dwie polityczne wariacje tego gatunku – „Nagą młodość” (*Seishun zankoku monogatari*) i „Pogrzeb słońca” (*Taiyo no hakaba*). Poprzez młodych bohaterów mógł oddać stan własnego rozgoryczenia, pesymistycznej konstatacji o powszechności ludzkiej niesprawiedliwości. W momencie zakończenia II wojny światowej Ōshima miał zaledwie trzynaście lat i szybko poczuł się oszukany przez starsze pokolenia. Uznał je za niezdolne do skonfrontowania się ze swoimi przewinami i przepracowania odpowiedzialności za stan, do którego doprowadziły kraj. Nic dziwnego, że to właśnie zbuntowani młodzi pozostawali preferowanymi protagonistami reżysera.

Przy eksperymentalnej, trudnej w odbiorze „Nocy i mgie w Japonii” (*Nihon no Yoru to Kiri*, 1960) – refleksji o ruchu protestacyjnym lewicowych studentów – Ōshima popadł w konflikt ze studiem Shōchiku, które po trzech dniach wycofało tytuł z dystrybucji. Szefowie studia ten drastyczny ruch uzasadnili wymówką – niską frekwencją i domniemaną niezrozumiałością obrazu. Oburzony reżyser to drastyczne działanie uznał za *masakrę* filmu i akt politycznej represji.

W proteście, opublikowanym w grudniu 1960 roku w „Krytyce Filmowej”, pisał: *Nie poddaję się. Wierzę w potencjał publiczności – to jest w ludzi i to, że potrafią się zmienić. Przez zbyt długi czas widownia była karmiona wieloma bzdurnymi filmami. „Noc i mgła w Japonii” jest pierwszym wartym zapamiętania filmem japońskim, który dotrze do tych widzów, którzy życie traktują poważnie. Przyszłość japońskiego filmu zależy od tego, czy takie rzeczy będą dalej robione. Ja będę nadal realizować właśnie takie filmy.*

Po opuszczeniu Shōchiku Ōshima podjął odważną, a w realiach japońskiej kinematografii bezprecedensową decyzję – porzucił system studyjny na rzecz niezależności i utworzył własną firmę Sōzōsha. Pomimo trudności, przez kolejne lata udało mu się tę niezależność zachować. Aby utrzymać stabilność finansową, współpracował z telewizją, dla której regularnie realizował filmy dokumentalne. Pozostają one wciąż bardzo mało znaną i trudno dostępną częścią jego twórczości. Jednak to właśnie te krótkie formy reporserskie – zestawione z pisanymi przez niego esejami – pozwalają

znacznie lepiej zrozumieć światopogląd i polityczne przekonania japońskiego intelektualisty.

3.

Po kilku udanych filmach niezależnych Ōshima nawiązał współpracę z ATG (Art Theatre Guild) – firmą zajmującą się produkcją i dystrybucją dzieł nowofalowców. Pierwszym owocem tej współpracy była „Śmierć przez powieszenie” (*Kōshikei*, 1968), swoisty metafilmowy esej zawierający zdecydowaną wypowiedź przeciwko karze śmierci. Była to przy tym produkcja prekursorska, bo reżyser podjął w niej kontrowersyjny temat *zainichi* – koreańskiej mniejszości w Japonii, wykluczonej społecznie i represjonowanej przez władze.

Realizacja tego filmu była poprzedzona wieloletnim zgłębianiem przez Ōshimę relacji japońsko-koreańskich i szeregiem projektów dokumentalnych. W upiornym reportażu „Zapomniana armia” (*Wasurerareta kogun*, 1963), zrealizowanym dla Nippon TV, sportretował koreańskich weteranów, walczących po stronie Japonii w wojnie na Pacyfiku, którzy po II wojnie światowej zostali wyparci ze zbiorowej świadomości japońskiego społeczeństwa. Pokazał ich jako jednostki przepełnione bólem i gniewem.

Trudno opisać słowami nasz szok, gdy odkryliśmy, że wszyscy spośród ubranych na biało weteranów żebrzących na japońskich ulicach

kino, które prowadzi



„DZIENNIK YUNBOGIEGO” (1965)



Nagisa Ōshima (1932-2013) – japoński reżyser, scenarzysta, eseista i krytyk filmowy. Studiował prawo na uniwersytecie w Kioto, gdzie przewodził lewicującej organizacji studenckiej. Początkowo pracował w agencji filmowej, a wkrótce sam zaczął realizować filmy. Debiutował u schyłku lat 50. reportażami i krótkimi metrażami. Jego pierwszą fabułą było „Miasto miłości i nadziei” (Ai to kibō no machi, 1959). Międzynarodową popularność przyniósł mu dyptyk „Imperium zmysłów” (1976) i „Imperium namiętności” (1978). Drugi z filmów był nominowany do canneńskiej Złotej Palmy, gdzie reżyser zdobył też nagrodę za reżyserię. Sukcesy w Cannes odnosiły też jego kolejne filmy: „Wesołych świąt, pułkowniku Lawrence” (1983), „Max, moja miłość” (1986) i „Tabu” (1999).

są Koreańczykami. Obecnie żyje tylko siedemnastu członków „zapomnianej armii cesarskiej”, formalnie nazywanej „Organizacją niepełnosprawnych koreańskich weteranów żyjących w Japonii”, którzy byli w japońskiej armii. Jako że ich koreańskie obywatelstwo zostało przywrócone po wojnie, nie mogli starać się o przyjęcie do japońskiego systemu opieki społecznej i zostali wykluczeni z wojskowego programu rentowego.



„NAGA MŁODOŚĆ” (1960): YŪSUKI KAWAZU, MIYUKI KUWANO

▶ Rok później, po dwumiesięcznym pobycie w Korei Południowej, reżyser opublikował artykuły oddające jego poruszenie fatalną kondycją ekonomii i infrastruktury kraju. W tekście „Jaką zobaczyłem Koreę” opisał chaos, biedę i brud Seulu, dziesięć lat po wojnie z Północą wciąż znajdujące się w ruinie, przyrównując go do Kamagasaki, ubogiej dzielnicy Osaki. Uznał, że poziom politycznych represji był w Korei tak wielki, jakby nadal znajdowała się ona w stanie walki, a oceniając powolną odbudowę miast zestawiał ją z widokiem Japonii kilka lat po II wojnie światowej.

Boli mnie myśl, że mówiąc o tym sprawie przykróść moim koreańskim przyjaciołom. Pod tym względem ich świadomość narodowa jest olbrzymia. Gdy poznanym Koreańczykom mówiłem, że przyjechałem tam, by zebrać materiał dla telewizji, to większość z nich – od urzędników po filmowców, od dziennikarzy po hostessy w barach – prosiła mnie, żebym nie filmował i nie wspominał biedy i brudu. Tylko paru filmowców i dziennikarzy poprosiło mnie, żebym pokazał rzeczy dokładnie takie, jakie są. Powodem było rzecz jasna to, że większość Koreańczyków nie chciała, by za granicą zaprezentowano problemy ich kraju. Byłem pod wielkim wrażeniem zaciekłości ich świadomości narodowej („Asahi Shimbun” 1964).

A jednak Ōshima nie uległ presji. W krótkometrażowym reportażu „Dziennik Yunbogiego” (Yunbogi no nikki, 1965) tytułowym bohaterem jest koreański chłopiec – mieszkaniec slumsów Taegi, który po porzuceniu przez matkę ima się różnych prac, by utrzymać rodzeństwo, dwie siostry i braciszka. Surową formę filmu buduje seria statycznych fotografii, opatrzonych komentarzem z offu: wypowiedziami Yu Yunbogiego i odautorską, emocjonalną narracją.

4.

Po pokazie „Śmierci przez powieszenie” w Cannes Ōshima został zauważony za granicą i znalazł francuskiego dystrybutora Anatole’a Daumana. Później nawiązał z nim współpracę producencką przy niesławnym „Imperium zmysłów” (1976), zawierającym niesymulowane sceny seksu i przez to ocenzurowanym w Japonii.

Autentyczna historia prostytutki Sady Abe, która zamordowała kochanka i odcięła jego genitalia, stała się dla reżysera pretekstem do prowokacyjnej wypowiedzi o ludzkiej seksualności – tematu stale powracającego w jego ostatnich pięciu filmach fabularnych. Otwarcie rejestrując *bezpośrednie* sceny erotyczne, Ōshima jednocześnie niebezpośrednio odniósł się do specyficznego, lokalnego



„IMPERIUM ZMYSŁÓW” (1976): TATSUYA FUJI, EIKO MATSUDA

kino, które prowadzi



„MAX, MOJA MIŁOŚĆ”
(1986): CHARLOTTE
RAMPLING

zjawiska przetwarzania takich scen. Zarówno erotyczne *pinku eiga*, jak i pornograficzne *AV*, czy importowane filmy porno podlegają cenzurze za pomocą różnych zabiegów technicznych – rozmycia, mozaiki, ściemnienia itd.

W czasie produkcji i dystrybucji „*Imperium zmysłów*” stało się dla mnie przejmująco jasne, że istota ludzka to zwierzę, które tym bardziej chce coś zobaczyć, jeśli jest to zakazane. Czyż pornografia nie opiera się na pokazywaniu czegoś, co jest ukryte, a co pragnie się zobaczyć? Właśnie wspominałem o „pokazywaniu” czegoś ukrytego, ale czyż tak naprawdę nie chodzi o samo udawanie, że się to robi? Jeśli tak, to esencją pornografii byłoby to, że sprawia ona, iż ludzie myślą, że coś się im pokaże. Sądzą, że coś tam jest. „*Imperium zmysłów*” stało się w Japonii doskonałym filmem pornograficznym, bo nie można go było tam zobaczyć. Jego istnienie było pornograficzne – niezależnie od jego treści. Gdy już je zobaczymy, „*Imperium zmysłów*” zapewne przestanie być filmem pornograficznym. Może się to zdarzyć w Europie czy Stanach Zjednoczonych, gdzie da się je obejrzeć w całości [nieocenzurowana wersja filmu do dziś jest niedostępna w Japonii – przyp. red.].

W „*Wesołych świąt, pułkownika Lawrence*” (1983) napięcie buduje homoerotyczne pożądanie, które kapitan Yonoi (kompozytor Ryuichi Sakamoto) odczuwa do alianckiego *kmąbrnego* więźnia (David Bowie). *Choroba* dowódcy, o której jego podwładni nie mogą mówić wprost, wywołuje w nich zacieklą nienawiść do wroga, podawanego przez nich coraz to nowym torturom. W warstwie muzycznej ten konflikt zostaje spuentowany przez utwory samego Sakamoto, w tym piosenkę o znaczącym tytule „*Zakazane kolory*”, odwołującą się do słynnej gejowskiej powieści Yukio Mishimy pod tym samym tytułem. Jeśli uświadomimy sobie, że w czasie realizacji filmu pisarz już nie żył, a wdowa po nim starała się w tym czasie usunąć ślady jego gejowskiej tożsamości, jakże dla niej wstydlivej – tym bardziej docenimy przewrotne przesłanie, misternie uplecione przez Ōshimę z fikcji i odniesień do realnych osób. A jako że poczucie estetyczne Mishimy było niezwykle konwencjonalne, nie dziwi, że reżyser w głównych rolach nie obsadził profesjonalnych aktorów, lecz niezbyt pasujących do jego dotychczasowych dzieł doskonale pięknych idoli (Sakamoto, Bowie).

Z kolei w „*Max, moja miłość*” (Max, mon amour, 1986) publiczność została skonfrontowana z absurdalną relacją seksualną żony dyplomaty (Charlotte Rampling) z szympansem Maksem. Decyzja obsadowa znów była dość przemyślana i znacząca, bo Rampling karierę zaczynała jako modelka, stając się ikoną swingującego Londynu lat 60.

Natomiast w swoim ostatnim filmie – historycznym „*Tabu*” (1999) – reżyser podjął wątek homoerotycznych relacji w jednostce Shinsengumi, działającej u schyłku siogunatu. Obiektem pożądania w jednostce staje się nowo przybyły szermierz – młody i urodziwy Kanō Sōzaburō. Debiutujący w tej roli nastoletni Ryūhei Matsuda stworzył ostatnią pełną ambiwalencji figurę niebezpiecznego, toksycznego piękna w świecie Nagisy Ōshimy. Wyniszczony wylewem twórca reżyserował film z wózka inwalidzkiego i już nigdy nie wrócił do kina.

W japońskim kinie wszystkie dzieła, które w jakiś sposób są atrakcyjne dla zagranicznej publiczności, posiadają element prowokacji lub skłaniają do dyskusji. Dlatego – co zapewne jest przesadą – można powiedzieć, że kino światowe opiera się na walce filmowców różnych państw z kinem hollywoodzkim – przyznał artysta w programie kulturalnym NHK „*Ano hito ni aitai*” (Chciałbym spotkać tę osobę), prezentującym sylwetki znanych, już nieżyjących osobowości. Ōshimę scharakteryzowano w nim jako twórcę, który *bezkompromisowo* ukazywał różne wypaczenia społeczne, takie jak dyskryminacja, zbrodnie czy wojny.

MAREK S. BOCHNIARZ

Tłumaczenia z jęz. jap. (NHK): Przemysław Sztafiej. Teksty we własnym tłumaczeniu z jęz. ang. pochodzą ze zbioru „*Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*” (1992).

„WESOŁYCH ŚWIĄT, PUŁKOWNIKU LAWRENCE” (1983): RYŪICHI SAKAMOTO, DAVID BOWIE

FOREIGNERS EVERYWHERE



Całość działań Claire Fontaine tworzy spójną narrację artystyczną, która nie tylko bada otaczającą rzeczywistość, ale także aktywnie wchodzi z nią w dialog.

„FOREIGNERS EVERYWHERE”
NA WENECKIM
BIENNALE (2024)

Artystka, która nie istnieje

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR

Tegoroczna prezentacja neonowych rzeźb Claire Fontaine na Biennale w Wenecji jest dobrą okazją do przedstawiania działań grupy nieco mniej znanej w Polsce, ale z całą pewnością zasługującej na uwagę. Wenecka instalacja wpisuje się w temat tegorocznej edycji jednej z najważniejszych imprez artystycznych na świecie, a jest nim problem imigracji i związanego z nią wyalienowania. Także w polskim pawilonie, gdzie prezentowana jest ukraińsko-polska instalacja „Powtarzajcie za mną”, wątek ten – chyba z oczywistych powodów – jest dominujący.

1. Claire Fontaine, kolektyw z siedzibą w Palermo, założony w Paryżu w 2004 roku przez włosko-brytyjską parę artystyczną, Fulvię Carnevale i Jamesa Thornhilla, to grupa artystyczna, której twórczość charakteryzuje się interdyscyplinarnym podejściem i krytycznym spojrzeniem na współczesne społeczeństwo. Grupa posługuje się różnorodnymi środkami wyrazu, takimi jak instalacje, performance, wideo czy fotografia.

Nazwa kolektywu pochodzi od popularnej marki francuskich zeszytów, co jest

FOT. MARCO FORZANELLO



„FOREIGNERS EVERYWHERE” (2004-24)



„REPLICAT – A PIECE OF CAKE” (2022-24)

symbolicznym gestem wskazującym na gotowość do korzystania z kodów kultury masowej i kultury produktu. Claire Fontaine określa się jako *artystka ready-made*, co odnosi się do koncepcji sztuki stworzonej przez Marcela Duchampa, gdzie zwykle, codzienne przedmioty zostały przemienione w dzieła sztuki w sposób czyniący z aktów percepcji i transformacji pole artystycznej kreacji. W istocie sam nie wiem czy pisać o artystce (oficjalnie Fulvia Carnevale i James Thornhill są jedynie jej asystentami), czy – demaskując ich pierwszy *performance* – nadal o grupie. Niech będzie zatem, że Claire Fontaine istnieje i jest kobietą.



FULVIA CARNEVALE
I JAMES THORNHILL

2. Podczas debiutu w 2004 roku Claire Fontaine wypuściła serię prac, które burzyły przyjęte normy i konwencje artystyczne. Trudno jednoznacznie sprowadzić jej twórczość do jednej kategorii, gdyż obejmuje ona zarówno wizualne instalacje, teksty, multi-

media, jak i prace świetlne, przede wszystkim neony, które szybko stały się jednym z jej znaków rozpoznawczych. Już w pierwszych pracach widoczne były nawiązania do krytyki nacjonalizmu, kapitalizmu oraz pytania o tożsamość autorską, które stanowią kluczowe elementy badawcze w jej późniejszych projektach. Nawiązania do Duchampa pojawiały się często (powstała nawet wariacja na temat jego słynnej „Fontanny”), ale nie ma tu mowy o naśladownictwie.

Ready-made to dla Claire Fontaine coś innego – najczęściej sfabrykowany przedmiot / produkt. Przywodzi to na myśl skojarzenia z twórczością Cildo Meirelesa. Ten brazylijski artysta konceptualny zasłynął z twórczości krytycznej wobec społecznych i politycznych realiów. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł jest instalacja zatytułowana „Insertions Into Ideological Circuits: Coca-Cola Project”, stworzona w 1970 roku. W tym dziele Meireles wykorzystał puste butelki Coca-Coli, na których w niewidocznym miejscu, pod etykietą, nanosił radykalne polityczne slogany i instrukcje. Po napełnieniu butelek colą i ponownym zamknięciu były one wprowadzane z powrotem do obiegu konsumenckiego. Wiadomości, takie jak „Yankees Go Home” czy informacje na temat niemożności odzyskania depozytu za butelkę w krajach Trzeciego Świata, stawały się niewidzialne dla konsumentów, dopóki nie wypili zawartości butelek.

Claire Fontaine wykorzystuje różne obiekty, takie jak na przykład nieco *przerobione* paczki papierosów, butelki alkoholu czy pudełka zapalek, ale również tworzy własne *marki*. Dla mniej zamożnych dostępne są ryzy papieru do drukarek, a dla wyposażających mieszkanie muszla klozetowa ze stojakiem na papier toaletowy.

3. W roku 2005 sztuka Claire Fontaine zaczęła zyskiwać międzynarodowe uznanie, a serie instalacji i wystaw, które często wykorzystywały intensywnie świecące neony do formułowania przekazu, przyciągały uwagę krytyków i publiczności na całym świecie. Neon został użyty nie tylko jako medium artystyczne, ale także jako sposób komunikacji bezpośredniej i zrozumiałej w różnych kontekstach kulturowych, co umożliwiło globalny dialog na temat uniwersalnych problemów społecznych i politycznych. Wykorzystanie neonów może budzić skojarzenia z twórczością Bruce’a Naumana. Wpływ jego twórczości jest niewątpliwy i chodzi tu nie tylko o wykorzystywaną technikę, ale także – a może nawet przede wszystkim – o specyficzne pojmowanie konceptualizmu, będącego ważnym odnośnikiem twórczości grupy *Pardon...* artystki.

Nauman eksplorował relacje między językiem, ciałem, myśleniem i przestrzenią jako środkami komunikacji i generowania znaczenia, co jest kluczowe dla rozumienia konceptualizmu. Dla Naumana konceptualizm polega na eksperymentowaniu z różnymi sposobami, w jakie pomysły mogą być wykonane lub przedstawione, zamiast skupiania się wyłącznie na tradycyjnych formach wizualnych.

Jego prace często wykorzystują paradoksy, tautologie i zabawy językowe, które prowokują odbiorcę do myślenia o procesie percepcji i interpretacji. Na przykład jedna z jego wczesnych prac, „One and Three Chairs” (1965), pokazuje krzesło, jego fotografię oraz opis słowny, co stawia pytanie, co jest *prawdziwym* krzesłem, albo co w ogóle *znaczy być krzesłem*.



„FATHER AND SON – PRISONER WITH CHILD” (2005)



„CAPITALISM KILLS LOVE” (2008) – ABC ART BERLIN CONTEMPORARY W ROKU 2012



„50CC AIR DE COVID” (2020-22)

Claire Fontaine często wykorzystuje intensywnie świecące neony, które są sposobem na komunikację bezpośrednią zrozumiałą w różnych kontekstach kulturowych.

▶ Nauman podkreślał, że sztuka konceptualna niekoniecznie potrzebuje być widoczna lub atrakcyjna w tradycyjnym rozumieniu. Dla niego ważniejszy był proces twórczy i myślenie, które za tym stoi. Słynne stwierdzenie Naumana: *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (Prawdziwy artysta pomaga światu, odkrywając mistyczne prawdy), jest pewnego rodzaju ironią, ale także wskazuje na głębokie przekonanie, że rola artysty polega na stawianiu pytań i prowokowaniu myślenia, a nie tylko na dawaniu zadowolenia estetycznego.

Nauman pojmował konceptualizm bardziej jako metodę lub proces niż jako stricte zdefiniowany styl, koncentrując się na ideach i ich egzekucji, gdzie forma ma służyć przede wszystkim treści. Jego praca rzuca światło na różnorodność sposobów, w jakie sztuka może wywołać refleksję, odpowiedź emocjonalną lub intelektualne zrozumienie. Niemal identyczną wrażliwością cechuje się Claire Fontaine, choć dla Naumana treści społeczne i polityczne tylko w niektórych pracach były istotne, podczas gdy dla Claire Fontaine mają one znaczenie fundamentalne.

4. W latach 2006-2009 Claire Fontaine brała udział w licznych wystawach międzynarodowych, w tym w tak prestiżowych miejscach jak Tate Modern w Londynie.

W tym okresie jej prace zaczęły się koncentrować na jeszcze głębszej eksploracji dystopijnych wizji przyszłości. Artystka za pośrednictwem swoich dzieł zadawała pytania o przyszłość ludzkości, wykorzystując w ich tworzeniu zaawansowane technologie oraz interaktywne instalacje.

W latach 2011-2015 artystyczne poszukiwania Claire Fontaine skupiły się na ekonomii. Wizualne komentarze do rzeczywistości ekonomicznej często przybierały formę interaktywnych projektów, w których widzowie mogli bezpośrednio uczestniczyć, co miało na celu zwrócenie uwagi na sztuczność i manipulacyjny charakter współczesnego systemu finansowego. W jednym z takich projektów widzowie mogli na przykład *produkować* fałszywe banknoty, co stanowiło bezpośrednią krytykę wartości pieniądza i jego roli w społeczeństwie.

Działalność Claire Fontaine w następnych latach, zwłaszcza w okresie od 2016 do 2020, nadal koncentrowała się na społecznych i politycznych tematach. Projekt „Here Comes the Fireworks” z 2016 roku analizo-

wał dynamikę zamieszek i protestów na tle rasowym. W tym czasie twórczość Claire Fontaine stawała się coraz bardziej skomplikowana, a jej prace były coraz częściej punktem odniesienia dla wielu dyskusji o globalnych problemach współczesnego świata.

W latach 2021-2022 głównym tematem prac stała się pandemia COVID-19. Claire Fontaine skupiła się na jej wpływie na społeczeństwo, szczególnie w zakresie nierówności społecznych i politycznych. Prace z tego okresu stanowią refleksję nad kryzysem zdrowotnym i jego konsekwencjami dla różnych grup społecznych, co podkreśla nieustanne zaangażowanie w aktualne wydarzenia i ich multimedialną interpretację artystyczną.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł Claire Fontaine jest tworzona od lat seria neonów z hasłem „Foreigners Everywhere”, prezentowana w różnych językach. Prace te powstały jako odpowiedź na narastającą falę ksenofobii i globalne zmiany demograficzne, akcentując wartość zrozumienia i akceptacji międzykulturowej, co miało stymulować budowanie globalnego obywatelstwa. To właśnie najnowsza odsłona tej serii pokazywana jest na tegorocznym weneckim Biennale.

Całość działań Claire Fontaine, od założenia kolektywu (a jednak!?) w 2004 roku po współczesne projekty, tworzy spójną narrację artystyczną, która nie tylko bada otaczającą rzeczywistość, ale także aktywnie wchodzi z nią w dialog. Ich / jej prace, choć często kontrowersyjne, niezmiennie inspirują do refleksji nad współczesnością, jej problemami i możliwościami, stając się ciekawym elementem dyskursu o sztuce i społeczeństwie.

ANDRZEJ PITRUS-KUGUAR



JAN ŠVANKMAJER „ARCIMBOLDESQUE HEAD OF SHELLS I” (1996)

Eva Švankmajerová i Jan Švankmajer „DISEGNO INTERNO”

od 2 marca do 4 sierpnia

GASK – Gallery of the Central Bohemian
Region, Kutná Hora

Koncepcja wystawy: Jan Švankmajer

Kurator GASK: Richard Drury

→ GASK.ART

Wystawa prac Jana Švankmajera i Ewy Švankmajerovej została zorganizowana w ramach obchodów 90. urodzin twórcy. Obejmuje między innymi kolaże, grafiki, ilustracje książkowe, eksperymenty dotykowe jak i filmy surrealisty. Jan Švankmajer swoją twórczość postrzega jako jedną statą całość i nie przedkłada jednego środka wyrazu nad drugi, mimo że szersza publiczność postrzega go przede wszystkim jako reżysera filmowego – zaznacza Petr Adámek, który przygotował program wydarzeń towarzyszących wystawie. Jej ważną częścią jest prezentacja malarstwa żony twórcy – Ewy Švankmajerovej. Wystawa jest kontynuacją serii projektów prezentujących postaci czeskiego filmu animowanego (Aurel Klimt, Jiří Trnka), które GASK realizował przez ostatnie kilka lat. ■

FOTOFESTIWAL 2024

od 13 do 23 czerwca

Art_Inkubator, Łódź

→ ARTINKUBATOR.COM

Tematem przewodnim tegorocznego Fotofestiwalu jest uwalnianie. Osoby artystyczne zaproszone do udziału w wydarzeniu zaprezentują prace podejmujące wyzwanie uwolnienia się od przestarzałych struktur społeczno-politycznych, traumatycznej przeszłości, ograniczeń wizualnych kontekstów i granic.

Można będzie zobaczyć wystawę Adriena Selberta przedstawiającą Bośnię, która boryka się z następstwami konfliktu w latach 1992-1995. Prace włoskiej fotografiki Camilli de Maffei ukazują dzisiejszą Albanię i badają implikacje powstania reżimu Envera Hody i jego upadku w 1991 roku.

Lavinia Parlamenti w latach 2017-2022 fotografowała miejsca, które ogłosiły niepodległość, ale z różnych powodów nie zostały uznane przez międzynarodową społeczność. Razem z dziennikarzem Manfredim Pantanellą szukała cech, które określają tożsamość mieszkańców tych obszarów. Marcel Top przedstawia wyniki swojej pracy z oprogramowaniem VCA (analizy zawartości obrazu) i transmisjami na żywo z prote-



LAVINIA PARLAMENTI I MANFREDI PANTANELLA „WESTERN SAHARA, TIFARITI” Z CYKLU „AN ATLAS OF COUNTRIES THAT <DON'T EXIST>” (2018-2022)

stów, zadając pytanie, co może się stać, gdy technologia zostanie wykorzystana do podejmowania decyzji opartych na prawdopodobieństwie, a nie na faktach.

Peter Pflügler porusza temat intymnej rodzinnej tajemnicy, skrywanej przez lata przed artystą, dotyczącej próby samobójczej jego ojca.

Tomasz Kawecki szuka cieni w kulturze Nowej Rudy i jej podziemnego świata. Jego wystawa została zorganizowana w partnerstwie z Miesiącem Fotografii w Krakowie. ■



FOT. CLAY PERRY

„YOKO ONO WITH GLASS HAMMER” (1967)

YOKO ONO: MUSIC OF THE MIND

od 15 lutego do 1 września 2024

Tate Modern, Londyn

→ WWW.TATE.ORG.UK/VISIT/TATE-MODERN

Wystawa obejmuje ponad 70 lat twórczości Yoko Ono, pionierki wczesnej sztuki konceptualnej, partycypacyjnej, filmu i performance'u. Największa jak dotychczas prezentacja twórczości artystki w Wielkiej Brytanii obejmuje dzieła powstałe od lat 50. XX wieku do dziś. Na wystawie prezentowane jest ponad 200 prac Yoko Ono, w tym instalacje, filmy, muzyka i fotografie. Ukazują one przełomowe podejście artystki do języka, sztuki i uczestnictwa. ■

kuchnia filmowa



BLU - RAY: NOWOŚCI



DVD

DVD: NOWOŚCI



NOWOŚCI



Norbert Rasiński

– urodzony w Warszawie, absolwent Akademii Ekonomicznej w Katowicach. Z wykształcenia handlowiec i ekonomista. Po studiach zatrudniony w handlu zagranicznym, w kilku firmach, z których najbardziej znana to Polaroid Polska, w dziale marketingu i reklamy. Od 1992 roku prowadzi własną działalność i wypożyczalnię filmów w Domu Sztuki na warszawskim Ursynowie.

PÓŁKA Z NOWOŚCIAMI

LEPIEJ OD ALGORYTMU

Z NORBERTEM RASIŃSKIM ROZMAWIA BARTOSZ MARZEC

Ewolucja branży audiowizualnej i sposobów dystrybucji sprawiła, że złote czasy wypożyczalni wideo najpewniej minęły już bezpowrotnie. O wyzwaniach, przed jakimi dzisiaj stoi ta branża, i pracy, wymagającej pasji kinomana i zacięcia psychologa, opowiada właściciel wypożyczalni wciąż działającej na warszawskim Ursynowie.

– Cofnijmy się na chwilę w czasie. Na początku lat 90. powstają pierwsze polskie sieci wypożyczalni, a kasety VHS i magnetowidy stają się coraz bardziej dostępne. Trwa walka z obrotem pirackich kopii. W 1996 roku na rynek wchodzi amerykańska sieć **Ciawka Beverly Hills**. Wyjątkowo ciekawy okres, prawda?

– Wszystko działa się bardzo dynamicznie. Kasety VHS, na których wtedy bazowały wypożyczalnie, były oknem na świat i uzupełniały repertuar kinowy. Każdego miesiąca na kasetach ukazywało się kilkadziesiąt nowych filmów – zarówno ambitnych, jak i hitów komercyjnych. Wypożyczalnie dość szybko po premierze zapewniały do nich szeroki dostęp, podczas gdy w telewizji pojawiały się one dopiero po kilku latach.

– W 1992 roku ze współnikiem założył pan wypożyczalnię w **Domu Sztuki na warszawskim Ursynowie, gdzie działa do dziś. To był czas entuzjazmu?**

– Na pewno dobrej zabawy. W latach 90. wypożyczalnie funkcjonowały praktycznie na każdym osiedlu, ponieważ zapotrzebowanie na nie było ogromne. Była też duża konkurencja. Należało walczyć o klienta i mieć dostęp do filmów jak najszybciej, a najlepiej w dniu premiery. W dodatku nowa kaseta zwracała się dopiero po kilkudziesięciu wypożyczeniach, a do tego czasu zwykle po prostu się zużywała. Magnetowidy mogły też taką taśmę zniszczyć czy, jak to się wtedy mówiło, wciągnąć.

– **Dlaczego zatem zdecydowali się panowie otworzyć wypożyczalnię?**

– Nie wynikało to z ogromnej miłości do kina. Bardzo lubiłem i nadal lubię kino, myślę jednak, że nie bardziej niż przeciętny widz. Pomysł na wypożyczalnię wyszedł od mojego kolegi, to on w naszym duecie był entuzjastą. Jednak po pewnym czasie wyjechał z kraju i od tamtej pory prowadzę biznes samodzielnie. Wtedy, na początku, dołożyłem się finansowo. Miałem inną pracę i zajęcia, a wypożyczalnia była dla mnie po prostu sympatycznym hobby.

– **Dziś wypożyczalnie praktycznie zniknęły z polskich miast i miasteczek. Jak pan sądzi, na czym polega sekret długowieczności pana działalności?**

– W ciągu trzydziestu dwóch lat wypożyczalnia miała lepsze i gorsze okresy. Bardzo

dobry był czas, gdy upowszechniały się płyty DVD, a ceny sprzętu spadły do poziomu akceptowalnego dla przeciętnej osoby. To był początek lat 2000. Wtedy niemal każdy miał w domu magnetowid i przychodził po kasety VHS, a jednocześnie rynek DVD rozwinął się na tyle, że klienci codziennie pytali o nowe filmy na tym nośniku, który zapewniał nieporównywalnie lepszą jakość. Ten złoty okres trwał mniej więcej do 2005 roku, gdy kasety VHS bardzo straciły na znaczeniu.

– **Powiedział pan o czynniku makro, a ja myślę o tych mikro. Przed chwilą do wypożyczalni weszła klientka, rozmawiali państwo o filmach, pan fachowo doradził tytuł na wieczór. Przyznam, że czuję się w pana wypożyczalni podobnie jak w osiedlowej bibliotece lub kameralnej księgarni – jest specjalista, z którym można porozmawiać, półki uginają się od tytułów, których można dotknąć, obejrzeć okładkę i zabrać ze sobą do domu.**

– Myślę, że element kontaktu z klientem jest bardzo istotny. Mimo że mamy internet, mnóstwo kanałów opiniotwórczych, recenzji, opisów mniej lub bardziej poważnych, prawie każdy, kto tutaj przychodzi, pyta: *Co mi pan doradzi?* Zawsze staram się zaproponować odpowiedni film.

– **Odpowiedni film brzmi dość enigmatycznie. Co to oznacza?**

– Żeby do tego dojść, musiałem nabrać doświadczenia, zajęło to wiele lat. Otóż klientowi zwykle nie chodzi o to, żeby film był udany z punktu widzenia krytyki. Ma to być raczej tytuł, który odpowie na jego potrzebę związaną z aktualnym nastrojem. Za sprawą filmu może chcieć go utrwalić. Albo wręcz przeciwnie – zapomnieć o czymś przykrym chociaż na chwilę. Klientka może być wykształcona i inteligentna, pracować na przykład w banku, ale po wyczerpującym dniu ma potrzebę zrelaksowania się i oczekuje, że doradzę film, który będzie lekki, łatwy i przyjemny.

– **Domyślam się, że swego rodzaju reklamą są w tej branży nieuniknione.**

– To ryzyko zawodowe. Po wielu latach praktyki jest niewielkie, ale różnie bywa. Nie mam przecież możliwości czytania w umyśle osoby, która stoi naprzeciwko. Odbiór filmu to sprawa tak bardzo indywidualna i osobista... Zdarzało się, że ktoś przy-

szedł i mniej lub bardziej delikatnie zgłosił niezadowolenie, ale wtedy szybkożyciu weryfikowaliśmy jego potrzebę i proponowałem inny, lepiej dopasowany film.

– **Czy ostatnio zauważa pan jakieś trendy?**

– **O jakie filmy pytają klienci i klientki?**

– Trendy to bardzo ciekawe zagadnienie – są wyraźne, a jednocześnie się zmieniają. Nie wiem do końca, skąd się biorą. Może to kwestia mody? Może rozmów między młodymi osobami z różnych środowisk: korporacyjnych, akademickich czy licealnych? Może ktoś przypadkowo odkrywa jakąś reżyserkę czy reżysera i opowiada o nich znajomym? Na pewno moda obejmuje reżysera czy aktora, który akurat się wybił albo – zmarł. Modne są też filmy, które odniosły komercyjny sukces, ostatnio na przykład „Diuna” (2021). W okresie nasycenia nowościami wypożyczalnia przetrwała dzięki zgromadzonej tu klasycie. Wiele podobnych miejsc upadło, bo w pogoni za nowościami nie inwestowało w klasykę albo wręcz pozbywało się jej, ponieważ nie zarabiała na siebie tu i teraz.

– **Filmy na półkach w wypożyczalni są opisane zwykle według gatunku. Wyjątek zrobił pan, między innymi, dla Kim Ki-duka, Akiry Kurosawy i Romana Polańskiego. Dlaczego?**

– To wynika z zapotrzebowania. Ostatnio jest moda na tych reżyserów, klienci o nich pytają. Miałem ich filmy na różnych półkach i doszedłem do wniosku, że stworzę specjalne miejsce, w którym wszystkie będą pod ręką. Poza wspomnianymi twórcami wzięcie ma też David Lynch – szczególnie u młodych ludzi, a także Stanley Kubrick, a nawet Lars von Trier.

– **W tym gronie trochę zaskakuje mnie Kim Ki-duk. Mimo wielu znakomych filmów, które nakręcił, według utrwalonego i chyba wciąż obowiązującego kanonu nie jest to reżyser tej miary co Kurosawa, Polański czy Lynch.**

– Kino Kim Ki-duka jest ciągle odkrywane. Powiedzmy, że ktoś przypadkowo trafił na jego film i dostrzegł w nim coś zupełnie innego niż w kinematografii europejskiej czy amerykańskiej. „Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna” (2003), „Pusty dom” (2004) i inne filmy Kima mają charakterystyczny wymiar psychologiczny. Są pogłębione i wyrafinowane. Ktoś odkrywa jedno z dzieł tego reżysera i jest ciekawy innych. Mówi



KLASYKA

OFERTA PŁYT 4K

o swoim odkryciu znajomym, a oni podają to dalej. Dla części z nich Kim Ki-duk staje się ulubionym reżyserem. Przynajmniej na jakiś czas – aż do kolejnego odkrycia.

– **A jakie filmy pan lubi?**

– Nie jestem filmoznawcą z wykształcenia i mój gust nie jest bardzo wyrafinowany. Lubię filmy z dobrą reżyserią i aktorstwem, ale nie muszą być one szczególnie ambitne, nagradzane na festiwalach czy wysoko oceniane przez krytykę, choć trafię je docenić. Mój gust jest dosyć zwyczajny, co być może również pozytywnie wpływa na relacje z klientami, którzy po prostu chcą od kina dobrej rozrywki. Lubię filmy oparte na faktach, przynoszące nową wiedzę o przełomowym wydarzeniu czy ważnej osobie. Bardzo lubię też fantastykę. Zostało mi to z lat młodości, kiedy zaczytywałem się książkami science fiction. Po prostu jestem ciekaw, co nowego wymyślą twórcy tego gatunku, przekładając swoją wyobraźnię na sztukę filmową.

– **W naszej rozmowie skupiamy się na wypożyczalni, ale nie ucieknijemy od pytania o platformy streamingowe. Czy w konkurencji z nimi wypożyczalnia ma jakąś mocną kartę?**

– Jest nią na pewno wysoka jakość obrazu i dźwięku, jaką daje nośnik trwały, a której na razie nie ma przekaz internetowy. Klienci wypożyczalni często inwestują w wysokiej klasy sprzęt domowy: telewizory, projektory czy nagłośnienie, dające fenomenalne efekty dźwiękowe. By jakość filmu była jak najwyższa, wskazany jest format blu-ray. Od niedawna rozwija się rynek płyt 4K Ultra HD, ale jeszcze jest niszowy i elitarny, ponieważ zarówno sprzęt do odtworzenia, jak i filmy są relatywnie drogie. Zatem jeśli ktoś już decyduje się na zakup takiego

sprzętu, chce cieszyć się obrazem i dźwiękiem najwyższej jakości. W warunkach domowych to daje ogromną satysfakcję.

– **Wysoką jakość obrazu i dźwięku zwykle zapewniają także kina. Tymczasem na warszawskim Ursynowie jesteście w przededniu likwidacji Multikina, które miało problemy finansowe wywołane pandemią. W jego miejscu stanie osiedle deweloperskie. A w 2025 roku Multikino w Poznaniu, najstarszym multiekskluzywie tej sieci, ustąpi miejsca nowym blokom.**

– To znak czasów. Kina komercyjne przeżywają kłopoty w związku ze stosunkowo niską frekwencją. Co prawda od czasu do czasu pojawia się hit, który ją poprawia, ale i kino, i wypożyczalnia potrzebują ciągłego zainteresowania widzów. Nie można bazować na kilku przebojach przez cały rok – potrzebne są wciąż nowe filmy. Myślę, że największym problemem i zagrożeniem dla kin oraz wypożyczalni ze strony streamingu jest to, że filmy po premierze kinowej bardzo szybko pojawiają się online. Często nie mają szansy zaistnieć na płytach, w sklepach, wypożyczalniach. Poza tym firmy streamingowe prawie w ogóle nie zezwalają na produkcję trwałych nośników ze swoimi filmami.

– **A może w zalewie wciąż nowych filmów jesteście w przededniu nostalgii za starymi płytami DVD? Mirosław Filiciak i Patryk Wasiak w zakończeniu książki „Weź pan Rambo! Społeczna historia magnetowidów w Polsce” piszą: Tam, gdzie kończy się masowy rynek, rozkwita nostalgia.**

– To za wcześnie, żeby stwierdzić, czy takie zjawisko mogłoby zaistnieć. Co prawda płyty DVD czy kasety VHS czasem zestawia się z płytami winylowymi, które kiedyś praktycznie zniknęły ze sklepów, a po

jakimś czasie pojawiła się na nie moda. Nie do końca wierzę, że dojdzie do tego w przypadku nośników DVD. Chętnie wracamy do muzyki dobrze nam znanej, ale do filmów już raczej nie. Zresztą powrót nie zawsze jest wskazany, bo nasze gusta zmieniają się pod wpływem doświadczeń i filmy oglądane po latach wydają się już zupełnie inne. Czasem rozczarowują. Nostalgia za DVD chyba nie będzie więc masowa. Popularniejsze do kolekcjonowania mogą stać się lepsze nośniki, na przykład blu-ray, które pasują do nowoczesnych ekranów i systemów nagłośnienia. Jednak trzeba pamiętać, że technologie cyfrowe, z których korzystają platformy streamingowe, również się udoskonalają.

– **Pewną nostalgię budzą na pewno kasety VHS. W wypożyczalni zauważyłem półkę z nimi.**

– Są elementem wystroju wnętrza, stanowią ciekawostkę dla młodych osób i wzbudzają uśmiech u starszych. Po zdominowaniu rynku przez płyty DVD nie miałem sentymentu do kaset VHS i zacząłem się ich pozbywać. Większość sprzedałem, wiele rozdałem. Jednak w którymś momencie pojawiło się zapotrzebowanie na kasety – właśnie jako rodzaj scenografii. Na przykład do wywiadu, sesji fotograficznej, a nawet serialu, którego akcja toczy się w latach 90. Ostatnio w wypożyczalni teledyski kręciło dwóch młodych raperów, a pewni youtuberzy nagrywali materiał o Quentinie Tarantino. Była tutaj realizowana sesja znanej modelki dla firmy produkującej model butów z lat 90., był również kręcony jeden z odcinków serialu typu reality show. Dla wszystkich kasety VHS były doskonałym tłem.

– **Chciałbym wrócić do wspomnianych księgarń kameralnych. Niektóre z nich uzyskują**



Element kontaktu z klientem jest bardzo istotny. Mimo że mamy internet, mnóstwo kanałów opiniotwórczych, recenzji, opisów mniej lub bardziej poważnych, prawie każdy, kto tutaj przychodzi, pyta: Co mi pan doradzi?

wsparcie finansowe – co prawda w skali potrzeb bardzo skromne, ale jednak.

– W przypadku wypożyczalni każde wsparcie finansowe byłoby pożądane. Dotychczas nie dostałem żadnego, ale może niewystarczająco się starałem... Mam jednak pewne plany i zobaczymy, co przyniesie przyszłość. Natomiast pewne jest, że wypożyczalnia działająca na zasadach wolnorynkowych w dzisiejszych czasach nie przetrwa. Z wielu powodów. Po pierwsze – gigantyczny wzrost kosztów prowadzenia działalności, bez możliwości podniesienia ceny usług w odpowiedniej proporcji. Po drugie – producenci filmów stopniowo wycofują się z rynku nośników trwałych. Film jest kierowany do kina, a potem, często wyłącznie, na VOD. W związku z tym nowości, które zawsze były motorem napędowym wypożyczalni, będą pojawiać się na półkach coraz rzadziej. Już teraz są tutaj ogromne braki, a na samej klasycie to miejsce nie utrzyma się długo. Niezbędny jest dostęp do nowości. Wypożyczalnię można nazwać instytucją kultury, ponieważ zgromadzone tu zbiory utrwalają kulturę filmową, stanowią swoistą filotekę składającą się z kilkunastu tysięcy nośników. Bez jakiegóż formy wsparcia, współfinansowania lub dotacji czy przejęcia przez instytucję państwową lub samorządową to wszystko w krótkim czasie przepadnie.

– A propos instytucji kultury – wypożyczalnia działa w Domu Sztuki, który w tym roku obchodził 40-lecie istnienia. Takie miejsca pomagają tworzyć więzi między sąsiadami z osiedla i integrować lokalne środowiska. Jak pan widzi siebie w relacjach z osobami, które przychodzą do wypożyczalni? Jako doradca, kurator, przewodnik?

– Mam szerokie grono osób, z którymi – myślę, że mogę tak powiedzieć – się zaprzyjaźniłem. Te przyjaźnie zwykle ograniczają się do rozmowy o kinie, choć nie zawsze. Wielu klientów uwielbia po obejrzeniu filmu opowiadać o swoich wrażeniach, ciekawi są mojej opinii, chcą podyskutować. Takie rozmowy czasami trwają pół godziny, godzinę. Innym razem nawet dłużej, bo przeradzają się w rozmowy o życiu, rodzinie, codzienności. Staram się unikać tematów związanych z polityką, ale bywa to trudne (śmiech). Niektórych klientów znam od lat i spędziłem z nimi więcej czasu niż z niektórymi osobami z mojej rodziny. Na pewno nadejdzie dzień, kiedy nikt nie przyjdzie do wypożyczalni. To będzie dzień, w którym stwierdzę, że już nikomu nie jestem potrzebny... Wie pan, kiedyś na ulicach stały saturatory (śmiech). Ludzie z nich korzystali, ale w pewnym momencie zastąpiła je woda butelkowana. Saturatory zniknęły, nie ma ich i pewnie już nie będzie, ewentualnie ich miejsce jest w muzeum. I tyle. Myślę, że wcześniej czy później taka przyszłość czeka także wypożyczalnię.

– Jest pan co do tego przekonany?

– Tak. Natomiast nośniki trwałe mogą zyskać status kulturowy, kolekcjonerski, jak książki, których od lat nie wznawiano. Może jednak pojawić się problem z odtwarzaczami, bo młodzi ludzie raczej już ich nie kupują, a nowoczesne laptopy nie mają czytnika płyt. Na szczęście sprzęt stacjonarny ciągle jest dostępny i stosunkowo tani. Od kilku lat obserwuję natomiast inne ciekawe zjawisko, które w przyszłości może występować coraz częściej. Z powodu zamknięcia prawie wszystkich wypożyczalni w większości miast dostają pytania z różnych

regionów kraju o możliwość wypożyczenia filmów na odległość.

– Wypożyczalnia wysyłkowa!

– Tak, po odpowiedniej weryfikacji i otrzymaniu płatności taka usługa jak najbardziej jest możliwa. Dostają zapytania także z dużych miast: Krakowa, Poznania, Rzeszowa. Zdarza się, że filmy wypożyczają osoby będące w Warszawie przejazdem, a później odsyłają je pocztą. Zwykle są to pakiety, ponieważ wysłanie jednego filmu nie byłoby opłacalne.

– Czy mógłby pan powiedzieć, jakie filmy wysyła pan do innych miast?

– Najczęściej są to filmy na nośniku Blu-ray, ponieważ chodzi o ich jakość. Zwykle stanowią jakąś serię lub kolekcję, były produkowane na przestrzeni wielu lat. Ktoś chce obejrzeć cały cykl, ale okazuje się, że jego części są rozsiane po różnych streamingach a jedna z nich nie jest dostępna wcale. Wtedy skrupulatnie budowane zbiory wypożyczalni okazują się nie do przecenienia. Zdarza mi się też wysyłać filmy na różnego rodzaju pokazy do domów kultury, na festiwale czy inne emisje publiczne. Oczywiście w takich przypadkach firma bądź instytucja musi mieć odpowiednie pozwolenia, wykupić prawa autorskie itd. Na przykład w Świeradowie-Zdroju zorganizowano kilkuniesięczny przegląd stu dziesięciu ważnych filmów. Organizatorzy zgłosili się do wypożyczalni i okazało się, że z poszukiwanych pozycji miałem sto dziewięć. To było zabawne, ale dla nich i dla mnie też zaskakujące.

– Jestem bardzo ciekawy, jakiego filmu pan nie miał. Jednak ta sytuacja pokazuje, że istnieje nostalgia za starym kinem. Świadczy o tym także frekwencyjny sukces cyklu „Krótka historia polskiego kina” czy imponujący rozmach Timeless Film Festival Warszawa, prezentującego klasykę.

– Brakowało japońskiego anime z lat 80., tytułu nawet nie pomnę. Myślę, że jest ciekawe i godne podziwu, że stare filmy chcą odkrywać młodzi widzowie. Oni bardzo je szanują, ponieważ dostrzegają w nich coś zupełnie innego niż we współczesnych produkcjach. Widzą ambitniejsze podejście, które nie jest obliczone tylko na zysk. Podobnie im się tradycyjna sztuka filmowa, bez wizualizacji cyfrowych, za to z akcentem położonym na grę aktorską. Młodzież to wszystko docenia. Dlatego zainteresowanie starym kinem może rosnąć. Na zakończenie opowiem panu jedną z moich ulubionych historii związanych z wypożyczalnią. Pewnego razu przyszedł tu młody człowiek. Mówi: *Wie pan, chcieliśmy z dziewczyną obejrzeć fajny film wieczorem, niech mi pan coś doradzi. Ostatnio sam szukałem w streamingu czegoś dobrego. Szukałem, szukałem i ciągle nic. Minęło jakieś 40 minut i okazało się, że... dziewczyna usnęła* (śmiech). Rozmawiałem z tym chłopakiem jeszcze chwilę, żeby lepiej poznać potrzeby, a potem wybraлиśmy właściwy film. Lepiej od algorytmu.

ROZMAWIAŁ BARTOSZ MARZEC

Śnione kino Piotra Dumały

Niezwykła wrażliwość, wyjątkowa wyobraźnia, oryginalna forma. To znaki rozpoznawcze twórczości Piotra Dumały, zarówno animowanej, jak i fabularnej. Do kin trafił jego nowy film „Fin del Mundo?”.



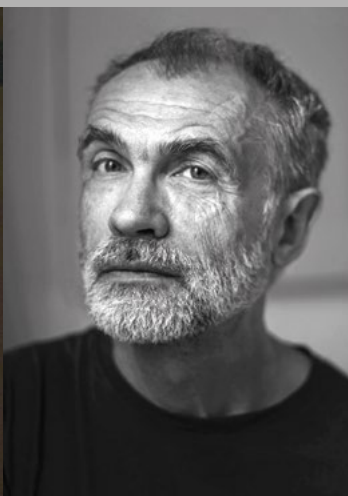
NA PLANIE (OD LEWEJ): PIOTR DUMAŁA, GABRIELA MUSKAŁA, ANTONI PARADOWSKI

LIST W BUTELCE

MARCIN RADOMSKI

– „Fin del Mundo?” łączy w sobie dwa przeciwstawne punkty widzenia rzeczywistości. Opowiada o lęku przed śmiercią, o tęsknocie za miłością, ale i samotności, o wartości życia w wielopokoleniowej rodzinie, ale i chęci uniezależnienia się od niej. Na ile Czechow, Mrozek

i Gombrowicz byli inspiracją do filmu?
– Czechow bardzo. Od dawna zastanawiałem się nad zrobieniem filmu animowanego inspirowanego „Trzema siostrami” i „Wiśniowym sadem”. Pomyślałem teraz: dlaczego nie oprzeć na jego tekstach fabuły? Jest w nich



Piotr Dumala (ur. 1956)

– reżyser, scenarzysta, scenograf filmów animowanych i fabularnych. Absolwent Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Profesor sztuki filmowej, wykładowca w Szkole Filmowej w Łodzi. Jest jednym z najbardziej znanych i cenionych na świecie polskich twórców filmu animowanego. Laureat ponad stu polskich i międzynarodowych nagród. Jest także poetą, autorem tekstów piosenek i opowiadań. Odznaczony srebrnym i złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

wyznanie miłości Sophie przez generała. No i czyhający na nich wszystkich koniec świata. Całkiem sporo. Z Mroźka i Gombrowicza niestety nic.

– **Dostrzegam też inspiracje literaturą iberoamerykańską.**

– Oczywiście, inspirują mnie Borges, Marquez, ale też Cortázar, Arguedas, Carpentier. Nie przeczytałem jednak do dziś „Stu lat samotności”. Może więc nie tyle mnie inspirują, co odnajduję z nimi jakieś podobieństwo wyobraźni i filozofii patrzenia na świat. Zachwyty nad fantastycznością i nieoczywiste poczucie humoru, paradoksy.

– **W „Fin del Mundo?” głównymi bohaterami są Waldi i jego trzy siostry. Mieszkają w starej willi pod miastem, zaś w piwnicy ich stuletni rodzice, którzy kilka lat temu umarli. Intrygująca konstrukcja opowieści. Jak wyglądała praca nad scenariuszem?**

– Pierwsza wersja powstała w dwa i pół dnia w Bieszczadach. Potem było dodawanie, zmienianie, przez dwa lata. Dyskusje i spory z producentem Piotrem Kobusem oraz konsultacje z mistrzem Davidem Howardem. Duża część pracy powstała w czasie lockdownu, nikogo wtedy nie spotykałem. Pisałem scenariusz na przemian z komiczną mikroopowieścią o wirusach. Czytałem jej fragmenty przyjaciółm przez telefon. Potem górę wziął scenariusz. A tekst o wirusach skończyłem niedawno.

– **Przy dopracowywaniu scenariusza konsultacji udzielał panu David Howard, uczeń samego Miłosa Formana. W jaki sposób pracowaliście?**

– Howarda znałem wcześniej Piotr Kobus i darzył go estymą. Uważał, że jego rady będą dla mnie bezcenne i tak się stało. Sam jako wykładowca Szkoły Filmowej w Łodzi sporo się nauczyłem od Davida, jego sposobu rozmowy z twórcą, by mu pomagać, a nie pouczać. Spotykaliśmy się za pośrednictwem internetu, trzy razy po około cztery godziny. Zadawał mi pytania. Odpowiadając na nie, posuwałem się do przodu w konstrukcji tekstu i rozumieniu tego, co pisałem.

– **Film staje się na przemian kryminałem, melodramatem, westernem, będąc nieprzerwanie komedią absurdu. Do jakiego gatunku najbliżej „Fin del Mundo?”**

– Sam bym chciał wiedzieć. Planowałem zrobić komedię. Chyba jednak się okazało, że mam dość smutne poczucie humoru. Może najbliżej mu do czegoś, co można by nazwać realizmem magicznym. Ważne było dla mnie, żeby w tym filmie nie występowały złe postaci. Żeby to był śmiech, a nie wyśmiewanie się, komizm wynikający z naiwności bohaterów i ze zbiegów okoliczności. Z braku kontroli swoich emocji, taka opowieść o ludziach emocjonalnie przezroczystych, którzy nie potrafią kłamać, a jeśli próbują, to od razu za nimi się kurzy. Są śmieszni mimo woli.

– **Skąd to poczucie humoru?**

– To moje poczucie humoru. Chętnie przyznaję się jednak do inspiracji Kabaretem Starszych Panów, Makuszyńskim i filmami Marii Kaniewskiej, to także Hašek i przygody wojaka Szwejka, trochę „Teatryk Zielona Gęś”

nostalgia i przecucie nieuchronnego końca, jest dobrodusze poczucie humoru, współczucie dla ludzkich słabości i dla naiwności pragnień. Powracająca potrzeba filozofowania. To cudowne zeknięcie komizmu z tragizmem. Pisząc scenariusz, byłem z początku dużo bliżej Czechowa, włącza-

łem całe fragmenty z „Trzech sióstr”, pojawiły się nazwiska Solonego i Tuzenbacha... Stopniowo jednak redukowałem te cytaty. Ostatecznie pozostała struktura – dom jako główne miejsce akcji, układ rodzinny, oczywiście pojawienia się w domu oficerów, pojedynk i jeden tylko cytat:

▶ Gałczyńskiego, trochę też i opowiadania Mrożka. To Laurel i Hardy, Buster Keaton, mój ojciec i jego szaleni koledzy, zwariowani wynalazcy, czeskie filmy o rodzinie Homolków i komedie Kondratiuka, głównie „Hydrozagadka” (1970). Mój własny humor powstawał w bardzo młodym wieku jako broń przeciw opresyjności dorosłych – rodziców, nauczycieli, księży. Moje młodzieńcze powieści pełne okrutnego, absurdalnego humoru, makabryczne i wykpiwające ludzką głupotę, krążyły po liceum. Chyba to potrafiłem wtedy robić najlepiej.

– Ale pana bohaterowie są też nieszczęśliwi i niespełnieni. Dlaczego?

– Tacy są bohaterowie Czechowa. Są nieszczęśliwi i wciąż marzą o szczęściu. Jest mi to bliskie. Jednocześnie w miarę przeżytych lat patrzę coraz bardziej z dystansem na świat, jego gorączkowość, ambicje, coraz bardziej mnie ten świat śmieszy i współczuję mu, ale też sobie. Głównym bohaterem „Fin del Mundo?” jest starszy ojciec grany przez Staszka Brudnego. A więc opowieść jest jakby jego oczami, kogoś, kto spogląda z dystansem i ze smutkiem, kogo bawią ludzkie ambicje i superpoważka, kto widzi świat przezroczyście, zdemaskowany w swej naiwności, niczym zabawę dzieci w piaskownicy.

– Nieoczywiste w filmie wydają się postaci kobiece. Dlaczego trzy siostry grają Gabriela Muskała, Anna Olejnik, Magdalena Różańska?

– Cóż, chyba tworzą dobrą rodzinę, jest w nich jakieś wewnętrzne podobieństwo. Taki zestaw klarował się przez pewien czas, początkowo myślałem o innych aktorkach. Wydaje mi się, że w czasie zdjęć tworzyliśmy coraz bliższą rodzinę. A rodziną jako temat jest moim zdaniem podstawą wszelkich opowieści. W Biblii, mitologiach, u Szekspira, Czechowa, O’Neilla, Ibsena... Rodzina jest może moją obsesją, a jednocześnie źródłem, z którego wciąż czerpię.

– Dlaczego tytuł „Fin del Mundo?”. Co dla pana znaczy?

– Ważnym miejscem w tym filmie jest Argentyna, znowu dawne marzenie, by umiejscowić tam akcję jakiegoś filmu. Byłem w Argentynie dwukrotnie i poczułem fascynację Buenos Aires i Mar del Plata, ale najbardziej zapamiętałem długą podróż samochodem od Buenos do Mar del

Plata. Nieskończony krajobraz, w którym tkwiły zanurzone w wysokich trawach porzucone zardzewiałe samochody. Zapamiętałem szczególnie zielony autobus bez szyb i wszechobecną atmosferę opuszczenia. Miałem pragnienie, by wysiąść z auta i zacząć tam nowe życie. Potem w Mar del Plata drzewo, pod którym kiedyś dyskutowali Borges i Pablo Neruda. Zapamiętałem

– Czy dlatego muszą rozumieć pana filmowy liryzm i nadwrażliwość?

– Nie jestem pewien, czy zawsze tak było i czy tak dalej będzie. Ogólnie moje filmy są raczej ciężkie, mroczne, okrutne. Nie nazwałbym ich lekkimi. Liryzm – może bardziej, bo po prostu nie umiem mówić realistycznie, zawsze szukam metafory. Nadwrażliwość to cecha psychiczna,



NA PIERWSZYM PLANIE: CEZARY ŻAK, PIOTR DUMAŁA

Od dawna zastanawiałem się nad zrobieniem filmu animowanego inspirowanego „Trzema siostrami” i „Wiśniowym sadem”. Pomyślałem teraz: dlaczego nie oprzeć na jego tekstach fabuły?

z Argentyny też, że słońce porusza się po niebie w odwrotnym kierunku niż na półkuli północnej. A więc jakby wszystko inaczej, jakby czas się odwrócił. A Fin del Mundo to nazwa miejscowości najdalej na południu kontynentu Ameryki Południowej. Takie miejsce było mi właśnie potrzebne dla moich bohaterów zanurzonych w słowiańskim krajobrazie i mentalności.

– A dlaczego koniec świata?

– Czasu mamy niespokojne. Myślmy o końcu świata. Czy świata w ogóle, czy tego naszego, bezpiecznego dla nas mimo wszystko? Być może jednak to moje osobiste uczucie jako człowieka blisko siedemdziesiątki. Dostojewski kiedyś napisał, że początek i koniec każdej rzeczy są zawsze fantastyczne. Myślę więc, że ludzie nie tylko boją się końca świata, ale też go pragną. Ludzie albo znów ja tylko. Film, zwłaszcza tak bardzo osobisty, to jak wrzucenie listu w butelkę do morza, nadzieja, że ktoś go przeczyta, jakaś bratnia dusza. Uważam, że ludzie zazwyczaj potrzebują mocnych wrażeń i mówienie o końcu świata łagodnie może pozostać nieusłyszane. Nazywam swój film *wykrywaczem* ludzi, tych, którzy odbierają ze mną na tych samych falach.

częsta u twórców, tak samo jak narcyzm. Staram się leczyć z jednego i drugiego, nie tracąc głębi.

– Ale na pewno pana widz musi wierzyć w siłę wyobraźni.

– Wyobraźnia była, od kiedy pamiętam, moim schronieniem, ucieczką przed światem, z którym się nie zgadzałem, a on ze mną. Myślę, że to mój największy atut, mój talent. Przez całe twórcze życie pomaga mi, jest moim wehikułem, wszystko, co mam, to dzięki niej. Uczę się wciąż, jak jej najlepiej używać, jak się nią posługiwać, tak jak majster swoim narzędziem.

– A w jaki sposób wykorzystuje pan w filmach swoje sny?

– Wiele było już o tym mówione. Kiedyś, w młodych latach, sny

podsuwały mi gotowe fragmenty literackie, scenariusze, sceny filmowe, tematy rysunków. Teraz mam wrażenie głębszej integracji ze światem podświadomości i nie dzielę życia na jawę i sen. Mam wrażenie, że w jakiś sposób wciąż śnię. Co nie przeszkadza mi być zupełnie praktycznym życiowo, obserwować i zapisywać śnione przygody. Nierzadko we śnie też otrzymuję jak na tacy rozwiązania lub sugestie bardzo przydatne w różnych sytuacjach, nie tylko w filmach. Wydaje mi się, że w każdej pracy twórczej sięgam do czegoś pokrewnego śnieniu.

– Czy film może być w takim razie śnieniem na jawie?

– Konrad Eberhardt napisał kiedyś książkę pt. „Film jest



PIOTR DUMAŁA, HELENA NOROWICZ, ALEKSANDRA POPLAWSKA

snem". On tam sformułował, na czym polega język filmu w kontekście śnienia – montaż, retrospekcja, tempo, nagłe zbliżenie, spełnienia marzeń i nazwanie łęków. Z kolei Milan Kundera zanalizował „Panią Bovary” Flauberta jako narrację filmową. Te związki istnieją, bo odzwierciedlają pracę naszego umysłu. W sytuacji tak zwanego procesu twórczego praca umysłu jest szczególnie intensywna, jest swobodą wyobraźni, skojarzeń, ale też dyscyplinuje to, co w snach nam się wymyka spod kontroli. Jakość dzieła zależy od proporcji między tym, co swobodne i co podlega dyscyplinie.

– **A dlaczego najbardziej z kina lubi pan kino nieme?**

– Kiedyś lubiłem bardziej. Gdy robiłem tylko filmy animowane, w niemym kinie widziałem pokrewieństwo do swojej pracy, czyli opowieść tylko za pomocą obrazu. W kinie niemym nie lubiłem nigdy napisów. Raz, że przeszkadzały w toku opowieści, burzyły rytm, były obcym ciałem i też słabością tego kina. Niemniej i tak stawiano wtedy na siłę obrazu, był to okres ekspresjonizmu. Kontrasty, głębokie cienie, wyraziste makijaże, stroje i gesty podkreślające charaktery postaci. Ten kierunek był i jest mi bliski. Mój pierwszy aktorski film fabularny „Las” (2009) nawiązywał do poetyki Dreyera, przede wszystkim „Wampira” (1932) i „Słowa” (1955). W Dreyerze zakochany był

też operator „Lasu” Adam Sikora. Ale ja uwielbiam pisać dialogi, więc już potem, przy „Ederly” (2015), a zwłaszcza „Fin del Mundo?”, musiałem starać się je zredukować, bo moi bohaterowie zagadali by widza na śmierć.

– **Jacy twórcy mieli na pana największy wpływ? Podobno najbardziej ceni pan w kinie Polańskiego i Buñuela?**

– Nie chcę uogólniać. Lubię „Matnię” (1966) i „Dziecko Rosemary” (1968) Polańskiego oraz „Anioła zagłady” (1962) i „Zapomnianych” (1950) Buñuela. We wszystkich tych filmach świat rzeczywisty zamienia się w fantastykę i odwrotnie. Nie możemy mieć pewności, gdzie jesteśmy. Czujemy grozę lub głębokie

wzruszenie, choć chwilami śmiejemy się w najbardziej niespodziewanym momencie. A więc tak jak w życiu. Może najbardziej realistyczni z nich są „Zapomniani”. Ale tam wszystko jest przeniknięte taką miłością do świata, do ludzi, że cały ten film jest jakby fantastyczny. Poza nimi wielki wpływ na mnie mieli Bergman, Hitchcock, Kurosawa i Antonioni. Ale wszyscy oni tylko w swoim wczesnym okresie, czarno-białych filmów. W ich dziełach mam poczucie, że mogę zajrzeć do równoległego świata. W tym jest właśnie ich tajemnica.

MARCIN RADOMSKI

RECENZJA FILMU „FIN DEL MUNDO?” STR. 81
FOT. MONIKA AUGUSTYNIAK-DUMAŁA

RYTUAŁ PRZEJŚCIA

ROZMOWA KUBY ARMATY

To ważne, by wyruszyć w świat, móc poznać siebie, dowiedzieć się, jakie są twoje ograniczenia. Mój film to w dużej mierze opowieść o tym, ale też o kobiecej sile i solidarności – opowiada Kitty Green, reżyserka „The Royal Hotel” (2023).



JESSICA HENWICK, JULIA GARNER



Kitty Green (ur. 1984)

– australijska reżyserka, scenarzystka, montażystka i producentka. Studiowała film i telewizję w Victorian College of the Arts w Melbourne. Debiutowała jako dokumentalistka. Jej film „Ukraina to nie burdel” (Ukraine Is Not a Brothel, 2013) o grupie Femen zdobył m.in. Specjalne Wyróżnienie na MFF w Wenecji. Krótki metraż „Twarz Ukrainy – casting na Oksanę Baiul” (The Face of Ukraine: Casting Oksana Baiul, 2015) nagrodzono Short Film Jury Prize na Sundance, gdzie dwa lata później „Casting na JonBenet” (Casting JonBenet, 2017) startował w konkursie dokumentalnym. Popularność przyniósł jej debiut fabularny „Asyistentka” (2019), doceniony na festiwalach w Jerozolimie i Deauville. „The Royal Hotel” (2023) zdobył m.in. RTVE-Otra Mirada Award w San Sebastian.

– W dwóch twoich fabułach – „Asyistentce” (2019) i „The Royal Hotel” – tem akcji, w którą wplątane są bohaterki, jest mocno patriarchalne, zhierarchizowane otoczenie. Czy wynika to z faktu, że sama masz podobne doświadczenia?

– Nie mam w tym jakiejś z góry założonej politycznej agendy. Bycie kobietą po prostu nie jest najłatwiejszą rzeczą na świecie i z pewnością pewna forma męskiego terroru napędza obie te produkcje. „Asyistentka” rozgrywała się w przemyśle filmowym, który sama dobrze znam. Była dużo bardziej osobista i odnosiła się do wielu niekomfortowych momentów, jakich sama doświadczyłam na przestrzeni lat. „The Royal Hotel”, którego akcja rozgrywa się w australijskim pubie pośrodku niczego, ale równie dobrze mogłaby w każdym miejscu na świecie, dotyczy raczej konkretnego momentu. Tego, gdy na imprezie robi się zbyt późno i jest trochę za dużo alkoholu, przez co bywa niebezpiecznie. Przede wszystkim szukam zatem tematów, które mogłyby być interesujące dla filmu, a polityka i tego typu dyskusje są dopiero gdzieś w tle.

– Ten konkretny temat znalazłaś ponoć w dokumencie?

– Gdy byłam w jury pewnego festiwalu, musiałam zobaczyć dziesięć australijskich filmów dokumentalnych. Dobrze pamiętam, że siódmy z nich opowiadał o dwóch dziewczynach ze Skandynawii, które na własną rękę podróżowały z plecakami. W trakcie wyjazdu skończyły im się pieniądze, więc zaczęły pracować w pubie na pustkowiu. Reżyser podążył za nimi, a one próbowały zrozumieć lokalną kulturę i radzić sobie z tamtejszymi mężczyznami. To było ciekawe, bo nie widziałam wcześniej australijskiego Outbacku przedstawionego w ten sposób. Nie tylko z perspektywy kobiet, ale i obcokrajowców próbujących nadać mu sens. Uznałam, że to może być temat na interesującą fabułę. Przedstawiłam ten pomysł producentom, spodobał się i zaczęłam go rozwijać.

– To ciekawe, bo sama zaczynasz jako dokumentalistka.

– Praca przy dokumentach na pewno sporo mi dała. Choć może nie jest to oczywiste. Ukończyłam szkołę filmową, mając dwadzieścia jeden lat. Kto mógłby mnie wtedy zatrudnić do wyre-

żyserowania pełnometrażowej fabuły? Mogłam za to wziąć swoją małą kamerę i spróbować zrealizować kameralny dokument. Co więcej, mogłam zrobić to sama, tanio, a cały materiał zmontować na laptopie. Uważam, że to bardzo dobry sposób na poznanie rzeczywistości. W tej materii praca dokumentalistki na pewno wiele mi dała. Od początku jednak głównym celem była fabuła. To finalnie się udało, ale wychodzę z założenia, że musiałam po prostu wcześniej trochę się wykazać. Jeden z moich dokumentów dostał się na przykład na festiwal filmowy w Wenecji, co do pewnego stopnia było przełomem w mojej karierze. Mogłam wreszcie liczyć na większy budżet. Choć w zasadzie powinnam powiedzieć – na jakikolwiek budżet [śmiech].

– Czy zatem festiwalowy sukces twojego fabularnego debiutu, czyli „Asyistentki”, też przełożył się na to, że łatwiej było nakręcić „The Royal Hotel”?

– Wciąż było trudno. Być może to kwestia tematu, który zdecydowanie się podjąć. Liczyłam, że tym razem łatwiej będzie o finanse, ale w rzeczywistości wcale tak nie było. Wiele osób mówiło mi, że po pierwsze to podobne do „Asyistentki”, a po drugie coś w stylu: *Sfinansowaliśmy trzy kobiece filmy w tym roku i nie poradzily sobie zbyt dobrze, więc nie chcemy ryzykować z czwartym*. Jakby kobiece filmy były jakąś gorszą kategorią. Wydaje mi się, że decydenci oczekiwali, że będzie w tej historii więcej scen przemocy i seksu. Mówili też, że brakuje im punktu kulminacyjnego.

– To ciekawe, bo moim zdaniem napięcie w twoim filmie w dużej mierze bazuje właśnie na tym, czego nie widać. A to zwykle bywa jeszcze bardziej przerażające.

– Nie chciałam pokazywać przemocy bardzo bezpośrednio. Mam poczucie, że widziałam już jej – zwłaszcza seksualnej – w starszaco dużo w życiu i nie muszę jej umieszczać w moim filmie. Zastanawiałam się, w jaki sposób możemy przedstawić seksualne zagrożenie. Wydaje mi się, że już sama groźba powinna wystarczyć, żeby poczuć strach. Nie musisz czegoś widzieć, by się bać. Wtedy można odebrać to jeszcze bardziej dojmująco.

– Takie podejście przypomina mi trochę znakomity film Teda Kotcheffa z początku lat 70. „Na krańcu świata”.





JAMES FRECHEVILLE

► – Uważam ten film za arcydzieło i z całą ekipą chylimy przed nim czoła. Na pewno do jakiegoś stopnia stanowił dla nas inspirację. Baliśmy się nawet w pewnym momencie, że zbyt dużą. Dlatego na przykład przemalowaliśmy filmowy bar, bo uznaliśmy, że musimy jednak trochę uciec od podobieństw do filmu Kotcheffa.

– **Interesująco rozwijają się losy głównych bohaterów, w które wcielają się Jessica Henwick i Julia Garner. Wydaje się, że ta pierwsza będzie dużo bardziej racjonalna i twardo stąpająca po ziemi, podczas gdy ty dokonujesz ciekawej przewrotki.**

– Rzeczywiście początkowo wygląda na to, że postać, w którą wcieliła się Julia, mogłaby czuć się bezpiecznie na tej łodzi, a szczęście dałoby jej niezobowiązujące umówienie się z nieznanym norweskim turystą. Kiedy jednak na dobre umieszczona zostaje w tym nieprzyjaznym, brutalnym męskim środowisku, przestaje ufać komukolwiek i zaczyna być czujna. Wydaje mi się, że przyjaźnie w trakcie podróży, zwłaszcza kiedy jesteście we dwójkę, mają określoną dynamikę. Zawsze jest ktoś, kto patrzy na mapę, zastanawia się, jak dostaniecie się do domu czy ile pieniędzy wydalicie. Grana przez Julię bohaterka finalnie staje się tą właśnie osobą, by jej towarzyszka mogła dobrze się bawić.

– **Czy sama masz doświadczenia podróżowania na własną rękę?**

– Tak, i to bardzo wiele. W zasadzie od dwudziestego do trzydziestego roku życia wyłącznie tak podróżowałam z przyjaciółmi po Europie i Azji. Po drodze niejednokrotnie pakowaliśmy się w kłopoty i pojawiały się najczarniejsze myśli, ale uważam, że takie podróże przypominają rytuał przejścia. To ważne, by wyruszyć w świat, móc poznać siebie, dowiedzieć się, jakie są twoje ograniczenia. Trzeba próbować nowych rzeczy. „The Royal Hotel” to w dużej mierze opowieść o tym, ale też o kobiecej sile i solidarności.

– **Wiele osób, z którymi rozmawiałem, widząc pojedyncze kadry z filmu czy czytając krótki opis, początkowo myślało, że twój film to klasyczny horror. To celowy zabieg?**

– Kiedy pojawiło się zdjęcie promocyjne dziewczyn z plecakami, to w internecie na całym świecie zaczęto pisać, że to horror. Mieliśmy założenie, żeby trochę się pobawić z oczekiwaniami widzów. Sugerujesz coś, a później to kwestionujesz. Chciałam też rzucić wyzwanie tropom gatunkowym kojarzącym się z horrorem. Zamiast sceny gwałtu, dostajesz opowieść o kobietach, ich sile oraz zagrożeniach, z jakimi musimy mierzyć się każdego dnia. To było celowe działanie. Nie mieliśmy też dużego budżetu,

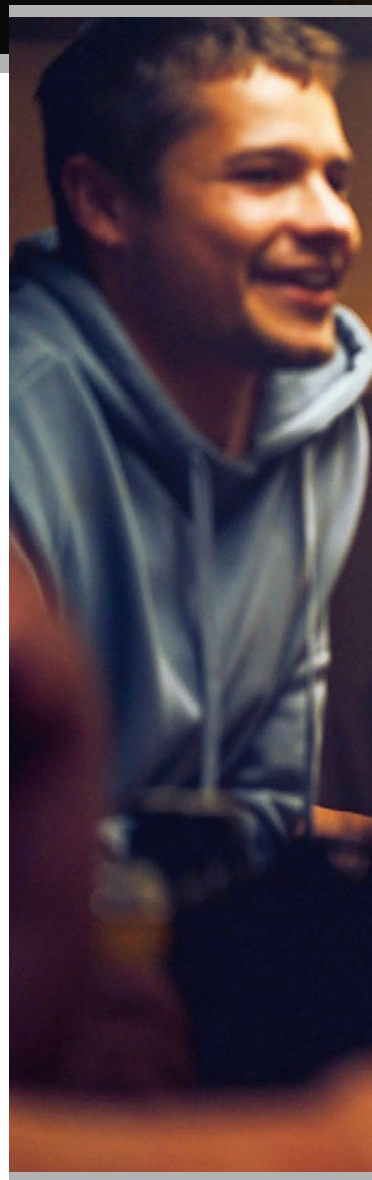
zatem musieliśmy być bardzo dobrze przygotowani. Na jedną z ważniejszych scen według planu produkcji mieliśmy tylko pięć godzin. A to potencjalnie sześć ujęć, kilkudziesięciu statystów do opanowania. Przy tak szalonym rozkładzie dnia nie ma miejsca na jakąkolwiek improwizację. To wszystko przypominało skomplikowane zadanie matematyczne. W trakcie wywiadów dziennikarze często pytają mnie o kolejne projekty. A ja sobie myślę, czy mogłabym po prostu dostać trochę większy budżet [śmiech]. Męczą mnie już te ograniczenia.

– **Widzisz się jako reżyserka w Australii czy w Stanach Zjednoczonych?**

– Jeszcze jeden film mam zrobić w Australii, ale niewykluczone, że kolejne będą już w Stanach. Niezależnie gdzie, na pewno chciałabym kontynuować współpracę z Julią Garner. Mamy świetną relację. Pewnie przyjdzie taki moment, że ludzie będą mieli tego dość albo same pocujemy, że zjadamy własny ogon, ale na pewno jeszcze razem coś zrobimy.

– **Jak się zaczęła wasza współpraca?**

– Zdecydowałam się obsadzić ją w „Asystentce”, bo przede wszystkim uznałam, że wygląda interesująco. W tym filmie nie ma zbyt wielu dialogów, dlatego zależało mi na magnetycznej, intrygującej twarzy. Kiedy Julia sta-



Jak przedstawić seksualne zagrożenie? Już sama groźba powinna wystarczyć, żeby poczuć strach. Nie musisz czegoś widzieć, by się bać.

nęła przed kamerą, wszystko stało się jasne. W obu tych filmach zresztą mnóstwo emocji wyraża się w jej twarzy. Świetnie się z Julią rozumiemy – do tego stopnia, że na planie nawet nie musimy specjalnie się komunikować. To jedna z tych wyjątkowych więzi, które mam szczęście mieć.

– **W filmie pojawiają się też czołowi australijscy aktorzy: Hugo Weaving czy James Frecheville. Jak się z nimi pracowało?**

– Z uwagi na to, że temat jest dość wrażliwy, mieliśmy pewne odgórne założenie przy castingu. Chciałam, żeby obok aktorskiego talentu to byli po prostu dobrzy

ludzie, których miło jest mieć obok siebie na planie. I to się na szczęście udało. Pamiętajmy, że w trakcie produkcji nie tylko kręciliśmy w pubie, ale też tam mieszkaliśmy, więc atmosfera była niezwykle ważna. Świetnie się razem bawiliśmy, byliśmy podekscytowani możliwością spędzenia czasu wspólnie, po zdjęciach siadaliśmy wszyscy przy piwie.

– **À propos, to także opowieść o kulturze picia i tej cienkiej granicy, którą często łatwo przekroczyć.**

– Nie chodziło nam o krytykowanie samego aktu picia alkoholo-

lu, bo i my lubimy go pić. Miałam na myśli raczej agresję, która może się pojawić, kiedy się przesadzi. Przychodzi taki moment podczas nocy, w każdym barze na świecie, kiedy wszyscy obecni mają trochę za dużo w głowie, to może eskalować i stać się niebezpieczne. Właśnie tą ciemną stroną kultury picia chciałam zająć się w „The Royal Hotel”. Ale nie potępiam picia alkoholu!

ROZMAWIAŁ KUBA ARMATA

RECENZJA FILMU „THE ROYAL HOTEL” STR. 80



TOBY WALLACE, HUGO WEAVING, JESSICA HENWICK

SAUNA

TOMASZ KOLANKIEWICZ



„SAUNA”: HENRYK BISTA, MAREK KONDRAT, ZBIGNIEW ZAMACHOWSKI

„Sauna” to film dla Filipa Bajona nietypowy – dzieje się niemal współcześnie, nie ma tutaj ani wielkiej literatury XIX wieku, ani kostiumu, akcja niemal całkowicie toczy się w jednym pomieszczeniu. Doskonale dowodzi talentu reżyserskiego twórcy, który mimo oczywistych ograniczeń, prowadzi bardzo angażującą i wartką akcję.

W nowy ustrój Filip Bajon wchodzi już jako ukształtowany twórca. Pierwsze szlify zbierał jeszcze w latach 70. w zespole filmowym TOR. Torowcy prowadzili wtedy nieformalny pojedynek z innym zespołem filmowym. Chodzi oczywiście o Zespół Filmowy X Andrzeja Wajdy. I u Wajdy, i w Zespole TOR u Stanisława Różewicza zgromadziło się wielu młodych ambitnych twórców, mających za chwilę stanąć o sile polskiej kinematografii. Historia TOR-u jest dosyć burzliwa, pierwszym kierowni-

kiem Zespołu został Stanisław Różewicz, który dostał własny zespół po wielkim sukcesie wyprodukowanego w RYTM-ie filmu „Westerplatte” (1967), nagrodzonego między innymi Srebrnym Medalem na festiwalu w Moskwie. Niedługo po objęciu Zespołu na fali wydarzeń marcowych '68 roku Różewicz na kilka lat przestaje pełnić tę funkcję (w tym czasie TOR-em kieruje Antoni Bohdziewicz, a po jego śmierci przez chwilę Jerzy Passendorfer), w 1972 roku wraca na stanowisko kierownika i pełni je aż do roku 1980,

Filip Bajon (ur. 1947) – ceniony reżyser i scenarzysta filmowy i teatralny, prozaik. Ukończył Wydział Prawa Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, a następnie Wydział Reżyserii PWSFTViT w Łodzi. Wielki pasjonat sportu właśnie od kina sportowego rozpoczął karierę reżyserską. Zadebiutował w 1979 roku znakomitą „Arią dla atlety”. Jego bogata filmografia zawiera szereg tytułów, które zapisały się w historii polskiego kina. Wśród nich m.in. „Wahadełko” (1981) czy „Magnat” (1986). Świetnie odnajdywał się w ekranizacjach klasyki polskiej literatury. Z powodzeniem pracował także za granicą. W latach 90. był szefem Studia Filmowego DOM, a w latach 2015-2019 dyrektorem Studia Filmowego KADR. Wykładowca na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz w PWSFTViT w Łodzi. W latach 2008-2016 był dziekanem Wydziału Reżyserii PWSFTViT. Uznawany jest za jednego z najbardziej pracowitych polskich reżyserów.



FILIP BAJON (1997 – NA PLANIE SPEKTAKLU „ZAGŁADA LUDU”)

FOT. KRZYSZTOF FUS / FINA

kiedy zastępuje go związany z zespołem od dawna Krzysztof Zanussi.

W TOR-ze działa kilku doświadczonych twórców: obok Różewicza także Janusz Majewski (to tam powstają jego najgłośniejsze filmy, z „Zazdrością i medycyną”, 1973 czy „Zakłętymi rewirami”, 1975), kolejne dzieła realizuje tam Zanussi, poczynając od „Struktury kryształu” z 1969 roku. Dołączają do nich młodzi: Antoni Krauze, Krzysztof Kieślowski czy właśnie Filip Bajon. W latach 70. między młodymi wilczkami z TOR-u i z Zespołu Filmowego X toczy się cicha rywalizacja: kto lepszy. Niemal równolegle na zamówienie Telewizji powstają cykle filmów średniometrażowych, będących wstępem do debiutów kinowych. To odpowiednio powstający w Zespole X cykl „Sytuacje rodzinne” oraz seria powstających w TOR-ze filmów o tematyce sportowej. Jan Rutkiewicz robi żużlowe „Poza układem” (1978) z ciekawą kreacją młodego Krzysztofa Strońskiego, Krzysztof Rogulski kręci „Ostatnie okrążenie” (1977) oraz „W biegu” i „Papa Stamm” (oba z 1978 roku).

Także od trzech filmów sportowych swoją drogę rozpoczyna Filip Bajon. Młody twórca jest już wtedy publikowanym pisarzem, ale nade wszystko wielkim pasjonatem sportu. Pierwszy z jego filmów o tej tematyce to „Powrót” z roku 1976. Film opowiada historię powracającego na ring trzydziestoletniego pięściarza. W rolach

sportowców Bajon postanawia obsadzić naturšczyków: mistrzów ringu Jana Szczepańskiego (gra pięściarza) i Zbigniewa Pietrzykowskiego (odgrywa trenera). Kolejne dzieło: „Rekord świata” z 1977 roku (premiera 1980) opowiada o losach pływaka (w tej roli Marcin Troński), nie radzącego sobie z presją własnego sukcesu. Ostatnim sportowym shortem Bajona jest „Zielona ziemia” (1978), biograficzny film o Henryku Jordanie i Krakowie przełomu wieków. Tutaj Bajon sięga po kostium, który w dalszych latach stanie się jego znakiem rozpoznawczym. Te trzy filmy to jednak dopiero preludium.

Filip Bajon debiutuje w pełnym metrażu w roku 1979 i od razu bierze wysokie C. „Aria dla atlety” uznawana jest za jeden z najciekawszych filmów całej nowej formacji. Zaliczany czasem do kreacyjnego odłamu kina moralnego niepokoju film łączy tematykę sportową z kostiumem i filmem biograficznym. Bajon sięga tutaj po wspomnienia Jana Stanisława Zbyszka Cyganiewicza – Herkulesa z Galicji, spisane w jego autobiografii „Na ringach całego świata”.

W rolę zapaśnika (w filmie zapaśnik nazywa się Władysław Góralewicz) wcielił się Krzysztof Majchrzak. Filip Bajon, który w poprzednich filmach często korzystał z udziału naturšczyków, bo jak twierdził, jako nieopierzony reżyser obawiał się aktorów profesjonalnych, tym razem zderzył się z pełnokrwistym aktorem. Było to, jak wspomina, zderzenie godne pojedynku zapaśniczego. Majchrzak miał



PIOTR MACHALICA, WŁADYSŁAW KOWALSKI, MAREK KONDRAT, HENRYK BISTA

lekcja kina. ZAGUBIONE SKARBY

▶ własny pomysł na rolę i niekoniecznie miał ochotę słuchać uwag młodego reżysera. Nie był to może konflikt, ale na pewno wyczuwalne napięcie. Dość powiedzieć, że Krzysztof Majchrzak, który po filmie stał się jednym z najwyżej ocenianych aktorów młodego pokolenia, swoją bodajże najgłośniejszą rolę w „Arii dla atlety” (no... może z wyjątkiem „Konopielki” Witolda Leszczyńskiego) zobaczył dopiero niedawno w ramach pokazu odrestaurowanej wersji produkcji.

Film powszechnie przyjęto bardzo dobrze: w Gdańsku na festiwalu Bajon dostaje nagrodę za debiut, współdebiutujący z nim operator Jerzy Zieliński otrzymał nagrodę za zdjęcia, Bajon dostaje też nagrody za debiut w San Remo i wyróżnienie w San Sebastián, a Majchrzak zgarnia Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego dla najlepszych młodych aktorów. Krytyka jest zachwycona. Kostiumy, cyrkowa atmosfera filmu przywodzą na myśl Federica Felliniego i wtedy pierwszy raz Bajona wkłada się do szufladki z kinem włoskim – mamy więc do czynienia z narodzinami *Felliniego z Poznania*.

Bajon wpada w prawdziwy wir pracy, w latach 80. powstają jego kolejne ważne filmy. Rok 1980 – „Wizja lokalna 1901” o strajkach szkolnych we Wrześni, w 1981 aż dwa: „Limuzyna Daimler-Benz” – znów w kostiumie, znów Wielkopolska, tym razem Poznań i II wojna światowa, oraz równoległe telewizyjne „Wahadełko” – jeden z najbardziej znanych telewizyjnych filmów w historii, z brawurową rolą Janusza Gajosa jako epileptyka ze stalinowskimi nadużyciami w tle. Potem znów telewizyjne „Engagement” z roku 1984, w 1986 „Magnat” i jego wersja telewizyjna „Biała wizytówka” (z Grażyną całą jestem w maku Szapołowską i Janem Nowickim: po tym filmie z kolei Bajona przyrównywano do... Luchina Viscontiego, mistrza włoskich dramatów rozgrywających się w wyższych strefach) i zamykający dekadę „Bal na dworcu w Kuluszkach” (1989), opowiadający o zimie stulecia.



ZBIGNIEW
ZAMACHOWSKI

Pomysł na film, jak to często u Bajona bywa, urodził się niejako sam. Bajon przez kilka lat wykładał w szkole filmowej w Helsinkach. Na dole w hotelu, jak przystało na Finlandię, umieszczona była sauna.

Na przełomie dekad Bajon zaczyna pracę za granicą – realizuje trzy telewizyjne filmy: „Pension Sonnenschein” w 1990 roku we współpracy z Niemcami, „Une petite vie tranquille” (jako Philippe Bayon) w tym samym roku i „Quand la police sonnait” w 1991 we współpracy z Francuzami. Potem dokument telewizyjny „Powtórka z Conrada” w tym samym 1991 roku i już rok później „Sauna”. Następnie: „Lepiej być piękną i bogatą” (1993), napisany dla Adrianny Biedrzyńskiej, oraz budzący pewne kontrowersje rocznicowy „Poznań '56” z roku 1996. Dalej bardzo głośne ekranizacje klasyki literatury: „Przedwiośnie” (2001), „Śluby panieńskie” (2010) i „Panie Dulskie” (2015). Ostatnim na razie dużym filmem jest „Kamerdyner”, malowana stanowczymi pociągnięciami pędzla saga kaszubskiego rodu z roku 2018, nagrodzona w Gdyni kilkoma nagrodami, w tym Srebrnymi Lwami. Bajon nie składa broni – rozwija dwa kolejne scenariusze. Jest niezaprzeczalnie jednym z najbardziej pracowitych rodzimych filmowców, do tego dochodzi szereg niezrealizowanych scenariuszy i książki. Człowiek-instytucja.

W latach 90. Bajon przeszedł podobną drogę jak kilku innych twórców. Najpierw po przełomie '89 roku realizuje film, jeszcze patrząc wstecz, na niedawno miniony system, potem już próbuje odnaleźć się w nowych kapitalistycznych realiach (czego wyrazem „Lepiej być piękną...”) i znów wraca na swoje najsilniejsze pole: do ekranizacji wielkiej literatury i wielopokoleniowych sag rodzinnych à la Visconti. Przykładem tego pierwszego spojrzenia na polską historię najnowszą jest właśnie skromna telewizyjna „Sauna”. To film dla Bajona nietypowy – dzieje się niemal współcześnie. Nie mamy tutaj ani wielkiej literatury XIX wieku, ani kostiumu (całkiem dosłownie – postaci występują głównie nago), w końcu akcja niemal całkowicie toczy się w jednym pomieszczeniu. Jednak film



lekcja kina. ZAGUBIONE SKARBY



HENRYK BISTA, PIOTR MACHALICA, MARIAN OPANIA,
WŁADYSŁAW KOWALSKI



GABRIELA KOWNACKA, BOGUŚLAW LINDA

doskonale dowodzi talentu reżyserskiego twórcy, który mimo oczywistych ograniczeń prowadzi bardzo angażującą i wartką akcję.

Pomysł na film, jak to często u Bajona bywa, urodził się niejako sam. Bajon przez kilka lat wykładał w szkole filmowej w Helsinkach. Podczas wyjazdów zatrzymywał się w pokojach należących do Ministerstwa Edukacji. Na dole w hotelu, jak przystało na Finlandię, umieszczona była sauna. O słabości Finów do saun powstało w ostatnich latach kilka filmów dokumentalnych i fabularnych, dość powiedzieć, że saunowanie jest dla Finów swoistym sportem narodowym. Bajon w tym hoteliku poznaje wiele ciekawych osób, podobnie jak on przybyszów z przeróżnych miejsc na świecie. Wykładowcy nie tylko szkoły filmowej, ale też Uniwersytetu czy Politechniki, przybysze z Chin i USA, ale także z demoludów – wszyscy spotykali się wieczorami w saunie. To natchnęło Bajona do napisania scenariusza rozciągniętego na całą burzliwą dekadę lat 80.

Film ma klasyczną strukturę trzyaktową, rozpiętą dosłownie na trzy wieczory w helsińskiej saunie – rok 1981, 1982 oraz 1989. Kolejno: karnawał Solidarności, stan wojenny i wybory czerwcowe. Dramat rozpisany jest na kilku mężczyzn zasiadających wieczorem w *męski dzień* w saunie oraz siedzącą w przedśionku Rosjanke Maszę (Gabriela Kownacka). To kolejno: solidarnościowiec Janek (Bogusław Linda), Rosjanin Jurij (Marian Opania), Węgier Sabo (Henryk Bista), Czechosłowak Miloš (Piotr Machalica), Niemiec z NRD Ernst (Władysław Kowalski), Amerykanin Stewart (Marek Kondrat) i opiekujący się nimi gospodarz sauny Fin Jussi (Zbigniew Zamachowski). Prawdziwy miłk. Stewart i Jussi są trochę wyobcowani, nie do końca rozumieją spory przedstawiciele *bratnich narodów*. A między nimi toczy się zażarta, chociaż niepozabawiona humorem dyskusja o polityce a przede wszystkim o postawach wobec systemu. W kolejnych odsłonach dramatu widzimy zmieniające się realia polityczne, ale też ścierające się ze sobą poglądy i strategie życiowe.

Co ciekawe, nie mamy tutaj jednoznacznych sympatii ani potępienia nikogo w czambuł. Nieporadny Amerykanin jest tu potraktowany na równi z cynicznym Rosjaninem. Oportunistyczny Czech z ideowym, wydawałoby się, Polakiem. Koniec końców dojść można do wniosku, że w saunie, jak w życiu, wszyscy są równi, a ich wybory – oczywiście w odpowiednich okolicznościach – tak naprawdę wcale się między sobą nie różnią. Wszyscy mają w sobie coś z tchórzeza i coś z bohatera. To bardzo charakterystyczne spojrzenie na historię nieco na ukos. W oderwaniu od tak u nas typowej tromtadacji. Bajon, jak przyzwyczał nas w swoich filmach historycznych, ucieka od polskiej martyrologii i nie uznaje ani starych, ani nowych mitów. Uznając wielki triumf, jakim niezaprzeczalnie był ruch Solidarności w latach 80. i zapoczątkowane przez niego zmiany w całej naszej części Europy, traktuje je z właściwym sobie przymrużeniem oka i dystansem. To bardzo dojrzały film i niezwykle trafny zarazem.

Do tego, co ciekawe, bardzo tani i szybko zrealizowany. Bajon nakręcił całość w trzech pomieszczeniach (sauna, pokój do odpoczynku z barem i łaźnia) w zaledwie dwanaście dni zdjęciowych. Największym atutem filmu pozostaje wysmienite aktorstwo z wysuwającymi się na pierwszy plan rewelacyjnymi kreacjami Opani i Lindy. Ale wszyscy aktorzy trzymają tutaj poziom, świetnie kontrpunktuje bardzo tu stonowana Kownacka, Zamachowski, jak zwykle, wprowadza element komediowy.

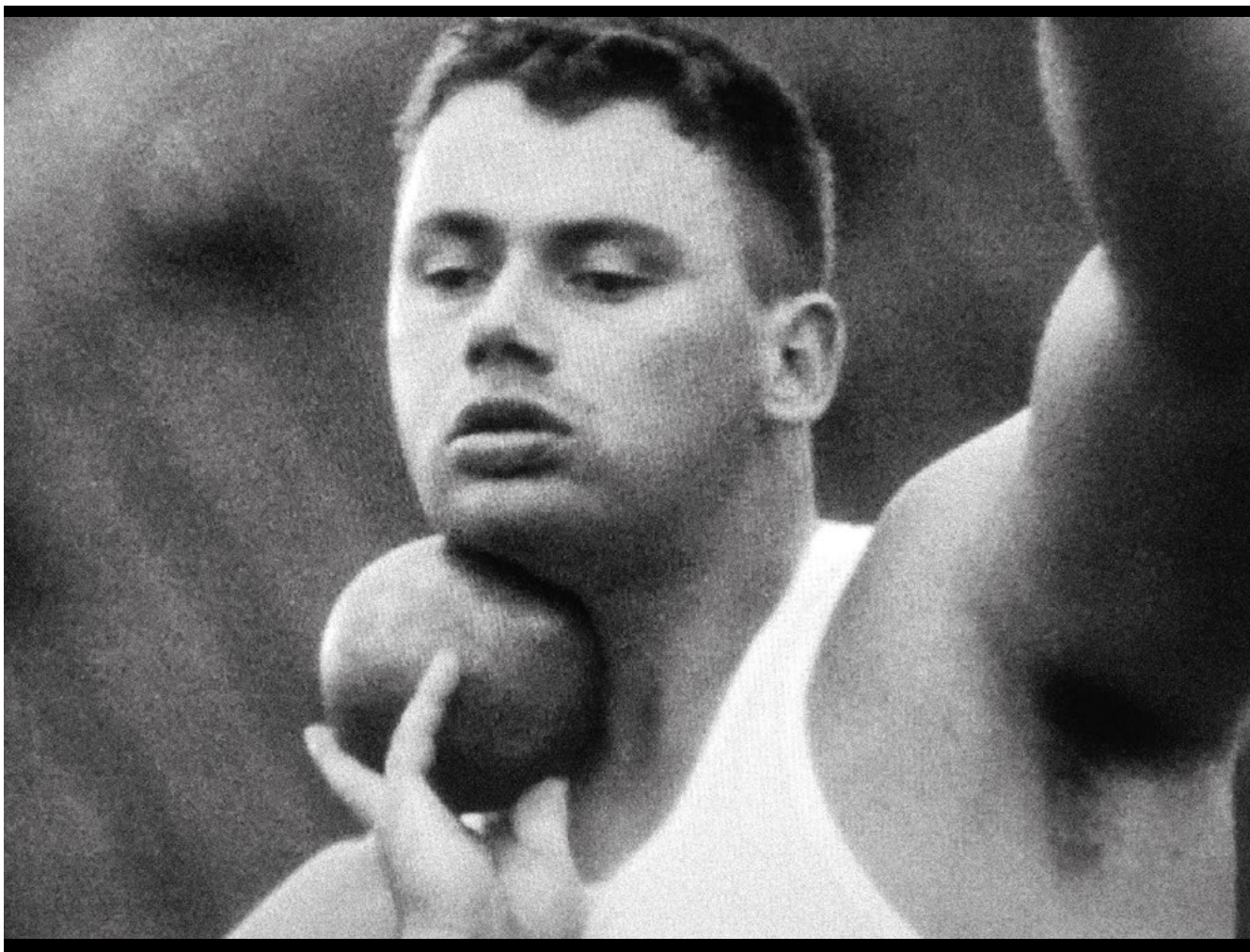
W napisach Bajon podkreśla jeszcze komediowy ton, opisując obsadę ni mniej, ni więcej: *W saunie pocili się...*. Ten niepozorny film, jeden ze skromniejszych w dorobku Bajona, jest zarazem świetnym przykładem wszechstronności reżysera i jego wielkiego talentu do prowadzenia dramaturgii – nawet w tak ograniczonej przestrzeni i czasie. Co ciekawe, sporo scen rodziło się już na planie filmu – jak podkreśla reżyser, jest on *fanatykiem planu* – wierzy, że to właśnie tutaj wykuwa się ostateczny kształt dzieła. I pomyśleć, że u początków kariery Bajon bał się profesjonalnych aktorów...

TOMASZ KOLANKIEWICZ

ZDAWAŁO SIĘ

PIOTR PŁAWUSZEWSKI

Janusz Majewski w powszechnym mniemaniu funkcjonuje jako wielkiej klasy fabularzysta. O jego dorobku dokumentalnym wspomina się niezmiernie rzadko, a i on z wielu względów zasługuje na życzliwy i skupiony odbiór.



„POJEDYNEK” (1964): DAVE DAVIS

Spróbujemy tym szkicem zanegować rzeczywistość, odwrócić jej nieubłagane proporcje. W przypadku twórczości Janusza Majewskiego rzeczywistość i proporcje wyglądały tak, że pełnometrażowe dzieła fabularne przykryły gęstym cieniem wszystko inne, co wyszło spod ręki artysty. Myślę o spektaklach i filmach telewizyjnych, ale w pierwszym rzędzie o dorobku dokumentalnym. Ten ostatni to ledwie kilka tytułów – co ciekawe, pojawiły się u zarania reżyserskiej drogi Majewskiego (początek lat 60.), powróciły na samym jej końcu (filmografię domknął w 2022 roku „Jazz outsider”, historyczno-sentymentalna opowieść zanurzona w dźwiękach polskiego jazzu drugiej połowy XX wieku).

Takie obramowanie, choć efektowne w kształcie, trzeba opisać z odpowiedzialnością za słowo. Bo na pewno jest tak, że w roli klasycznego dokumentalisty Janusz Majewski nie widział się ani w młodości, ani na starość. Żeby to zrozumieć w przeciągu trzydziestu minut, wystarczy obejrzeć dwie szkolne łódzkie etudy reżysera: „Rondo” (1958) i „Most” (1960). W pierwszej Sławomir Mrozek, grający klienta wystawnej restauracji, rusza w pościg za knąbnym kelnerem i tłumaczy mu bezcelowość ucieczki w naturę (sztuące zaś nakierowują na miejsce zbrodni – bo przybrały kształt strzałki); w „Moście” widz styka się z wysmakowaną adaptacją XIX-wiecznego opowiadania Ambrose’a Bierce’a.

lekcja kina. FILMY DOKUMENTALNE MAJEWSKIEGO



FOT. OIAF TRYZNA

„JAZZ OUTSIDER” (2022): ADAM JĘDRZEJOWSKI



„OPUS JAZZ” (1963): ANDRZEJ KURYLEWICZ,
JAN PTASZYN WRÓBLEWSKI

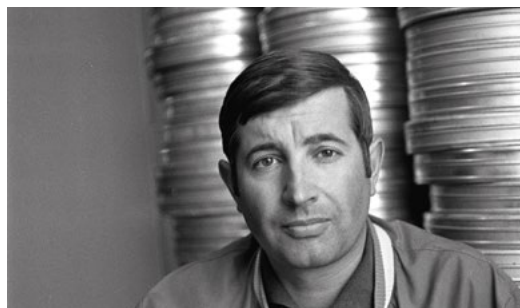
Nie ma wątpliwości, Janusz Majewski (jak na dyplomowanego architekta przystało) wykreślił granice swego filmowego świata już na starcie. Stylizować, kreować, przemieszczać się w czasie, co rusz zakładać na aktora – ale i na siebie – inny kostium. Gdzie tu miejsce na stawianie lustra przed rzeczywistością i cierpliwie przyglądanie się jej odbiciu? Rok 1973, łamy „Życia Warszawy”, Aleksander Jankiewicz pisze: *Zdawało się, że Majewski (...) ma powołanie dokumentalisty, obdarzonego dość bezlitosnym spojrzeniem na świat. Albo – co już było zaskoczeniem – będzie realizował dokumentalne filmy o sztuce. (...) Tymczasem zaczął uprawiać twórczość fabularną.* Ostatnie zdanie to puenta, którą znamy. Pójdźmy więc tropem niepozornie brzmiących słów: *zdawało się*, bo to one obiecują filmowe odkrycia.

JAZZ, JAZZ, JAZZ

Janusz Majewski zrealizował trzy dokumenty, które mają w tytule słowo *jazz*. Pewnie niemądre posunięcie z punktu widzenia, nazwijmy to, kariery. Ale tu chodzi wyłącznie o uczucia i powinność. Poczucie szlachetnego obowiązku zdaje się patronować dwóm filmom: „Jazz in Poland” (1964) oraz wspomnianemu „Jazz outsiderowi”. Niekiedy wystarczającym powodem uruchomienia kamery jest chęć dania świadectwa, koncepty formalne schodzą wtedy na dalszy plan. To zresztą ciekawe – zobaczyc u Majewskiego strukturę tak uproszczoną jak w „Jazz in Poland”. Bo w tej polsko-niemieckiej koprodukcji, przeznaczonej dla telewizji naszego zachodniego sąsiada, chodzi w głównej mierze o muzyczną wizytówkę.

Na tle prostych dekoracji pojawiają się kolejne składy (na przykład Kwintet Krzysztofa Komedy), a pomiędzy występami krótkie komentarze wypowiada Joachim-Ernst Berendt, niemiecki dziennikarz specjalizujący się w jazzie. Dziś, poza wszystkim innym, to bezcenny zabytek. Minie kilka dekad i, jestem pewien, w podobnym tonie ktoś pomyśli o „Jazz outsiderze”. Tu o tytułowej muzyce opowiadają jej starzy polscy mistrzowie (przy czym w centrum narracji znajduje się urodzony w 1930 roku perkusista Adam Jędrzejowski – do wypatrzenia w przywołanych przez reżysera fragmentach... „Jazz in Poland”).

Zapisałem, że oprócz powinności swoją rolę w dokumentowaniu jazzu odegrały u Majewskiego uczucia. Uczucia do dźwięków, które w Polsce socjalistycznej znaczyły (na pewno dla reżysera) podwójnie – to po prostu muzyka, intensywnie słuchana i przeżywana, ale nie mniej ważne było pełnienie funkcji stylowego pancerza. Jazz jako sztuka nie z tego świata, z niejakim politowaniem patrząca na każdego, kto chciałby glachszlajtować kulturę. Z takich źródeł wypłynął zainspirowany „Muzykantami” (1960) Kazimierza Kara-



FOT. JERZY TROSCZYŃSKI / FINA

Janusz Majewski (1931-2024) – reżyser, scenarzysta, pisarz, wykładowca. Absolwent architektury na Politechnice Krakowskiej oraz Wydziału Reżyserii PWSFiT w Łodzi. Twórca niezwykle wszechstronny, mający w bogatym dorobku filmy reprezentujące różne gatunki: od wystawnych widowisk historycznych po horror, od komedii wojennych po dramat sądowy czy film jazzowy. Laureat wielu prestiżowych nagród. W latach 1983-1990 prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich, a od roku 2006 Honorowy Prezes Stowarzyszenia.

basza „Opus jazz” (1963), najkrótszy (niecałe dziesięć minut), ale najciekawszy dokument muzyczny Majewskiego. Na ekranie Kwintet Andrzeja Kurylewicza w studiu nagraniowym. Muzycy przypominają młodych naukowców w laboratorium. Pochyleni nad notatkami (papierem nutowym), wprowadzając w ruch przyrządy (instrumenty), wymieniają między sobą uwagi, które postronnemu słuchaczowi muszą pobrzmiwać mocno hermetycznym żargonem zawodowym.

Oto powód małego napięcia między sekcją dętą a perkusistą: *cały cykl synkop zaczął się od drugiej ćwiartki taktu, podczas gdy trzeba zacząć od pierwszej.* Trzy czwarte filmu to takie strzępy uwag i fraz muzycznych. Ale chaos jest pozorny, bo w pewnym momencie kwintet zaczyna grać tak, że słowa są już niepotrzebne. My zaś, widzowie, nagle zaczynamy rozumieć, że świadkowiśmy powoli kielkującej sztuce. Majewski stawia kropkę w trakcie fortepianowej improwizacji – chcąc może, by siłą rozpędu przeniosła się do pozafilmowej rzeczywistości, pełnej spisanych i niespisanych, zawsze jednak krępujących reguł. W roku 1963 takie pragnienie miało swój ciężar.

POGRANICZE

Za dekadę najważniejszych dzieł fabularnych Janusza Majewskiego uważam lata 70. Prawdziwym wzlotem trzeba nazwać czas, kiedy powstają „Zazdrość i medycyna” (1973), „Zakłęte rewiry” (1975), „Sprawa Gorgonowej” (1977) czy „Lekcja martwego języka” (1979). W każdym z tych tytułów reżyser objawił się jako wyrafino-

Kluczowym wyczynem Janusza Majewskiego na polu dokumentu jest dowiedzenie, że prawdziwy sens kina faktów to nie towarzyszenie rzeczywistości, lecz unikatowa w swym charakterze nauka patrzenia na nią.



„ALBUM FLEISCHERA” (1962)

▶ wany stylistą, ale też nie mniej wyrafinowany czytelnik literatury, którą postanawiał adaptować (w roku 1994, w ramach telewizyjnego cyklu „Moje książki”, powie: *Bez książki nie byłoby mnie takim, jaki jestem, nie byłoby mnie w moim zawodzie, w moim myśleniu, po prostu... nie byłbym sobą*).

Lecz jest i trudniej dostrzegalna cecha wielkich metraży Majewskiego. Może ona umknąć oku choćby na skutek rozpiętości konstruowanych przez niego światów – myślę o realistycznym detalu. Żadna symbolika, żaden test na spostrzegawczość. Po prostu, jeśli bohater „Lekcji martwego języka” Alfred Kiekeritz (rola Olgierda Łukaszczyka) znajduje w obejściu leśniczego piękny talerz z manufaktury w Korcu, to o zachwycie poręcznika świadczy przede wszystkim delikatność, z jaką zmywa z porcelany resztki ziarna dla kur. I to ziarno się pamięta, choć jego ekranowa obecność nie przekracza dziesięciu sekund.

Sądzę, że przywiązanie do tak pojmowanego szczegółu ma swój początek w latach 60., kiedy Janusz Majewski przynajmniej kilka razy pozwolił sobie na intrygujące próby z przestrzenią pogranicza – między fabułą a dokumentem. Przykładem „Zabawa” (1961), zrealizowana po zwycięstwie reżysera w ogłoszonym przez Komitet Antyalkoholowy konkursie na scenariusz. To prosta acz poruszająca historia chłopca, który cały dzień zbiera puste butelki, by je potem sprzedać, a zarobek (nie z własnej woli) przeznaczyć na alkohol dla rodziców.

Obecnej na planie Barbarze Wachowicz twórca powiedział: *Występuje na polu fabularny bohater, ale sam tok opowiadania nie ma cech charakterystycznych dla fabuły – brak np. zupełnie dialogów. Część zdjęć realizujemy z ukrycia, wykorzystując dokumentalne tło; jeśli zaś inscenizujemy – to zawsze pod autentyzmem*. Jeszcze więcej owego autentyku zawarł Majewski w pięknej „Róży” (1962). Historia bohatera, który zobowiązuje się odnaleźć żydowski grób tytułowej kobiety, zdaje się niekiedy pretekstem, by z pomocą kamery odmalować elegijną aurę prawdziwych macew i tych odnalezionych na zarośniętym cmentarzu, i tych wypatrzonych pod butem, bo pełniących funkcję płyty chodnikowej. To historia opowiedziana (...) *środkami par excellence dokumentalnymi* – mówił twórca niedługo po premierze.



„ZABAWA” (1961)

Kilka lat później podpisał się pod jednym z najważniejszych kryminałów w historii polskiego kina. Postrzegam tak „Zbrodniarza, który ukradł zbrodnię” (1969) z tego głównie powodu, że tyle w tym filmie dokumentalnego pierwiastka. On właśnie uczynił z adaptacji książki Krzysztofa Kąkollewskiego dzieło jedyne w swoim rodzaju. W jego odbiorze wrażeniu formalnej surowości nieustannie towarzyszy poczucie, że jak precyzyjnie, oryginalnie skonstruowanym konceptem mamy do czynienia. Choćby taki błysk inwencji: *Zainscenizowałem wydarzenia fabuły filmu, grane przez zawodowych aktorów, na normalnie czynnych ulicach, filmując wszystko z ukrytej kamery. W rezultacie aktorzy mieszały się z przypadkowymi przechodniakami, którzy nie wiedzieli, że też grają w filmie. Czasem wręcz włą-*

czali się czynnie w scenę, na przykład w pościg za podejrzanym (fragment mojej korespondencji z reżyserem). Antoni Staśkiewicz, operator „Zbrodniarza...”, tłumaczył, że tym razem celem była metoda *prawie dokumentalna: minimalnie wykorzystane oświetlenie, oszczędna charakterystyka, podpatrywanie z ukrytej kamery, wnetrza naturalne, prostota fotografii*. Spuentował ten wątek dającą do myślenia metaforą: *jest to film fotografowany brutalnie*.

Półlitrowa butelka, strzaskana macewa, przypadkowy przechodzień – to ważne lekcje dokumentalnego szczegółu. Kto wie, może bez nich nie byłoby przyschniętego ziarna na porcelanie.

KULOMIOT I ŻOŁNIERZ

Kluczowym wyczynem Janusza Majewskiego na polu dokumentu jest przynajmniej dwukrotne dowiedzenie, że prawdziwy sens kina faktów to nie (nawet najszlachetniejsze w intencji) towarzyszenie rzeczywistości, lecz unikatowa w swym charakterze nauka patrzenia na nią. Bo to dzięki temu po skończonym seansie mamy szansę wypowiedzieć do siebie ważkie zdanie: *rozumiem więcej*. Myślę o tym, oglądając „Pojedynek” (1964). Pierwsze ujęcia filmu każą dwukrotnie sprawdzić czy za jego powstanie odpowiada aby na pewno przysły twórca „Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny” (1982) – na ekranie bowiem obrazki z meczu lekkoatletycznego Polska–USA, rozegranego w 1963 roku na Stadionie Dziesięciolecia. Wzrok reżysera i obiektyw Antoniego Staśkiewicza nie tropią jednak kadrów do reportażu. *Szukałem jakiegoś dramatu* – napisze po latach Majewski – *który można by rozłożyć na czynniki pierwsze, i spostrzegłem, że wbrew pozorom nie to, co rozgrywa się na bieżni, jest najciekawsze*.

Wybór pada na kulomiotów, Dave’a Davisa i Alfreda Sosgómika. Im dłużej trwa ich obserwacja, tym jaśniejsze się staje, że ostatecznie w „Pojedynku” chodzi o skupienie uwagi na kilkunastu sekundach każdej próby pchnięcia. Obraz, coraz bardziej spowolniony, aż w końcu zatrzymywany w seriach stopklatek, potrafi zadziwić. Na twarzach nagle ujawniają się najrozmaitsze grymasy, a niepozorna, ciężka kula – teraz ospale wędrując między dłońmi szykujących się sportowców – przypomina rekwizyt tajemniczego obrzędu. Tajemniczego, bo zza kadru towarzyszą mu dźwięki autorstwa Józefa Patkowskiego i Krzysztofa Szlifirskiego, klasyków polskiej muzyki elektronicznej. *Nie jest to w żadnym wypadku dokument* – komentował na łamach „Ekranu” Jerzy Giżycki – *lecz oryginalna impresja, fikcyjny szkic utkany z realnych elementów fotograficznych*. Trudno się z tym zgodzić, zwłaszcza ze słowem: *fikcyjny*. W „Pojedynku” reżyser żadnego świata nie wykreował. On tylko (w pasjonujący sposób) przypomniał, że ten świat obdarowuje patrzącego znacznie hojniej niż sugerowałoby to prasowa notatka, pełna liczb, nazwisk i faktów.

Na początku lat 60. krajowy widz, już choćby tylko polskiego kina, mógł nabierać podejrzeń, że sposoby opowiadania o wojnie są na wyczerpaniu, i w kluczu gatunkowym, i historiozoficznym. Mowa o skutku bogactwa, na które trudno się oczywiście zżymać, jakkolwiek coraz zasadniejsze – właśnie wobec filmowych obrazów wojny – stawało się wówczas pytanie o przestrzenie do odkrycia. Januszowi Majewskiemu pomogła udzielić odpowiedzi życia: *Wsiadłem do taksówki i kazałem się wieźć do Wytwórni Filmów Dokumentalnych na Chełmską. Po drodze taksówkarz (...) zaczął ze mną rozmowę. Kiedy się dowiedział, że pracuję w filmie dokumentalnym, zapytał, czy nie zainteresowałby mnie album niemieckich zdjęć z czasów wojny, który on, Sylwester Karczewski, przywiózł jako trofeum wojenne ze Zgorzelca*.

Reszta jest nie tyle historią, co początkiem realizacji niezapomnianego „Albumu Fleischera” (1962). Reżyser miał przed sobą dwa tysiące zdjęć – datowanych, podpisanych przez żołnierza hitlerowskiej armii nazwiskiem: Fleischer. Wyobrażam sobie, że niejeden filmowiec widziałby dla nich miejsce raczej w muzeum lub w pękatej książce historycznej. Majewski uwierzył w powodzenie pomysłu dalekiego wtedy od oczywistości – iż konstrukcja złożona wyłącznie z fotografii ma szansę zasłużyć na miano filmu.

„Album Fleischera” trwa kwadrans. Przez ten czas kamera (niekiedy statyczna, innym razem wprawiona w ruch) przygląda się wyselekcjonowanym zdjęciom, a te, ułożone w chronologicznym

porządku, rekonstruują wojenną epopeję anonimowego dla świata hitlerowca, który jedną ze ścian rodzinnego domu przyozdobił portretem Führera, który podbija Francję, łapie swą Leicą ludzi zaopatrzonych w opaski z gwiazdą Dawida, wreszcie zaś, brodząc w śniegu i błocie, wraca na tarczy spod Stalingradu. *Groza u Majewskiego* – pisał Tadeusz Sobolewski – *nie ma nic z krwawego okrucieństwa. Jest to groza cicha*. [W „Albumie Fleischera”] reżyser jakby uchylał wieczka niesamowitości. *Przy pogodnej muzyce tyrolskich rogów oglądamy prywatne zdjęcia rodzinne kapitana Wehrmachtu. Trofea myśliwskie, pamiątki z podróży, życie rodzinne, miłość – zamknięty świat, do którego nie dociera prawie nic z rzeczywistości widzianej od naszej strony. Majewski, pokazując te fotografie, sam wpada w dobroduszny, relacjonujący styl tego albumu, i to dopiero działa*.

Jest coś jeszcze. Do współpracy nad filmem zaproszony został wzmiankowany już Krzysztof Kąkolewski, wybitny reportażysta. On i Majewski napisali komentarz do „Albumu Fleischera”. Bazując na intuicji i wyobraźni, spróbowali zrekonstruować szlak bojowy Niemca, ale i oddać w słowie to, co mógł myśleć i czuć Fleischer w trakcie fotografowania. Niech wybrzmi chociaż wyimek z tej literackiej perełki: *Osobliwe biuro turystyczne Wehrmacht przenosi naszego bohatera w inne strony. Swojski „Parademarsch” i „Paradeschritt”, ależ to... Warszawa, w sierpniową niedzielę 1940 roku. Trzeba zwiędzić miasto. Turystyka wśród ruin. Pełno fotograficznych motywów, resztki szyldu kolektury, uwiecznione chyba przez przypadek: „szukasz szczęścia, wstąp na chwilę”. Fleischer wstąpił na chwilę do tego miasta i upamiętnił szczęście, jakie przyniósł tu niemiecki ład*.

A teraz trzy krótkie epilogi. W ramach pierwszego otworzymy magazyn „Film”, nr 47 z 1963 roku. Notka na drugiej stronie, dotycząca „Albumu Fleischera”: *Po wyświetleniu filmu w telewizji hamburskiej do władz kinematografii polskiej nadszedł list od Fritza Fleischera, który, jak się okazało, przeżył wojnę i mieszka obecnie w miejscowości Forbach w NRF. Fleischer prosi o zwrot zdjęć, które – jak pisze – stanowią dla niego „cenną pamiątkę historyczną”*. Drugi epilog to krok do przodu, bo w literackim reportażu, „Odnalezienie Fleischera” Kąkolewski pisze nie tylko o realizacji dokumentu, ale też o nawiązaniu kontaktu z bohaterem. *Jeżeli panowie będą w NRF, chciałbym panów zobaczyć, poznać. Serdecznie zapraszam do siebie, tylko proszę przedtem napisać*.

Napisali. I stąd epilog trzeci, czyli fragment książki „Retrospektywka” Janusza Majewskiego – reżyser wspomina spotkanie z Fleischerelem i jego rodziną: *Było to bardzo osobliwe, bo obcując tyle miesięcy z ich wizerunkami, traktowaliśmy ich już podświadomie jak kogoś bliskiego, oni też okazali nam zaufanie, zdawali się doceniać nienapastliwy obiektywizm i nawet uchwytli w komentarzu cień współczucia dla ludzi, który mimo że należeli do tych, co rozpęтали wojnę, byli także jej ofiarami*. „Album Fleischera”: mała–wielka opowieść. Już tym jednym tytułem twórca zapisał się w historii polskiego dokumentu. Swoją drogą, ileż jego skarbów wzięło się z tego, że ktoś wsiadł kiedyś do jakiejś taksówki.

CZWARTY EPILOG

Janusz Majewski, zatrudniony na początku lat 60. w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, wiedział, że to tylko przystanek. Już w roku 1963 przewidywał swą przyszłość: *Pracuję w WFD i filmy [dokumentalne] stanowią mój chleb powszedni. Nie należy tego źle rozumieć. Nie mam predyspozycji dokumentarzysty, nie mam skłonności ani publicysty, ani obserwatora, zawsze skłaniam się w kierunku fikcji, fabuły, ale cenię dokument, bardzo wysoko stawiam osiągnięcia i doświadczenia moich starszych kolegów – Karabasza, Ślesickiego, Łomnickiego. Ich filmy uważam za wartościowsze od większości filmów fabularnych*. Zgoda co do finalnej opinii, uprzejme powątpiewanie w autorefleksję wcześniejszą. Pozwolę sobie zaufać wyczuciu Krzysztofa Kąkolewskiego, który w tym samym roku 1963 snuł na łamach „Kamery” swe plany w roli scenarzysty dokumentalnego. Pada pytanie, kto byłby reżyserem. *Prawdopodobnie – Janusz Majewski*. Zgoda, tylko zgoda.



FOT. KRZYSZTOF PLEBANKIEWICZ

wynurzenia spod fotela

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Z DAŁA OD ZGIEŁKU

Co roku w pięknym miesiącu maju siadam sobie przed komputerem z miseczką ptasiego mleczka i rechocę w domowym zaciszu z inb, które wywołuje Eurowizja. Nie, nie z tej tyczącej Izraela, bo tu rozumiem dylematy etyczne: być może należało go usunąć z konkursu. Natomiast śmieszą mnie niezmiennie coroczne rytualne lamenty, że oto świat się kończy, Europa ginie, albowiem Eurowizję wygrał kolejny *dziwoląg*. W tym roku wzmożenie było szczególnie intensywne, jako że w Malmö triumfowało niebinarne Nemo, co naszą prawicę przyprawiło o spazmy, duszności i omdlenia. Zagłada jest blisko, Lewiatan się zbudził. Podobno Biblia ostrzeża przed przyjściem niebinarnych. Co prawda Nemo to chuchro, więc trudno dopatrzeć się w nim biblijnego potwora, ale w oczach prawidłowych każdy wyimaginowany wróg urasta do ścią apokaliptycznych rozmiarów. Oni wiedzą, jak potechnąć naszą próżność.

Na dowód, że kiedyś żyliśmy w bogobojnych czasach, wzburzeni przypominają, że w 1974 roku Eurowizję wygrał tak świątobliwy zespół jak ABBA. Cóż, rzut oka na stylówkę szwedzkiej grupy sprzed 50 lat wprawia w pewne zakłopotanie. Spódniczka i futereczko Nemo to przy tym grzeczne ubranko dobrze ułożonej panielki. No ale, choć cudacznie ubrana, była ABBA złożona z dwóch przyzwoicie heteroseksualnych małżeństw.

Powodów do zgorzienia znalazło się na tegorocznej Eurowizji więcej. Weźmy Irlandkę zwaną Bambie Thug, która na scenie kreśliła pentagramy. Normalnie kapłanka szatana, niebezpieczna jak sam Harry Potter. Polska prawica próbuje zresztą wykorzystywać imprezę w kontekście wyborów do parlamentu europejskiego, zachęca bowiem, by głosować na tych, którzy położą kres temu szaleństwu. Powiedzmy, że im się udaje i oto dyrektorem Eurowizji zostaje Marek Suski. Jakież to kroki poczyni, by uzdrowić to bezbożne rykowisko? Zakaże niebinarności? Będzie obcinał długie włosy rozwydrzonym młodzieńcom, jak to czynili ongiś towarzysze partyjni na Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu? Odbierze świeczki i znicze, by nikt ich nie palił ku czci Belzebuba?

W tym wszystkim najbardziej jest może zadziwiający brak trzeźwej refleksji, że rozrywka zawsze polegała na zadziwianiu, epatowaniu i szokowaniu. Nawet w najśroźszych czasach wiktoriańskich (a może zwłaszcza wtedy) ludzie chcieli oglądać kobiety z brodą i dwugłowe stwory. Twórcy eurowizyjni wykorzystują tę nieprzemijającą potrzebę bycia epatowanym i zdaje się, że mają dużo więcej samoświadomości niż zablugotani moralści. Czym ci ostatni będą się podniecać, jak zabraknie Eurowizji?

Owszem, pamiętam czas, gdy była ona milutkim konkursem piosenki. Może nawet trochę mi ich szkoda, bo teraz stanowczo za dużo jak dla mnie wrzasków i łomotów. Chociaż, czy ja wiem? Wtedy postrzegało się Eurowizję jako imprezę dla zgredów, dopiero później stała się ekstranowoczesnym połączeniem panopticum, Grand-Guignol i gejowskiego Mundialu.

Tak się składa, że tuż przed tegoroczną Eurowizją poszedłem do poznańskiej filharmonii na koncert muzyki Mozarta. Średnia

wieku w dostojnym gmachu wynosiła 70 plus. Potem przeniosłem się do knajpy Lokum, by doświadczyć zbiorowej ekstazy towarzyszącej wspólnemu oglądaniu igrzysk w Malmö. Tu z kolei 99 procent widowni stanowiły osoby 20 plus. A ja tak pomiędzy Filharmonią a Eurowizją, bez przynależności, jako bodaj jedyny łącznik tych dwóch światów. Ów rozjazd wiekowy powinien dać do myślenia ludziom zajmującym się tzw. kulturą, choć być może każdy czuje się dobrze w swojej bańce i nie ma potrzeby tego zmieniać.

Ja jednak i tu, i tu czułem się nieswojo. Niewpasowany i (wiem, to fałszywe poczucie, ale co zrobić) niemile widziany. Myśl więc moja pobiegła ku filmowi „Perfect Days”, który widziałem dzień wcześniej. Traktuje on bowiem o tym, że można być w średnim wieku, żyć na uboczu, nie posiadać mediów społecznościowych, zajmować się czyszczeniem toalet i czuć się szczęśliwym. Mimo wszystko nie chciałbym czyścić toalet; nie dlatego, że to praca jakkolwiek upokarzająca, obawiam się po prostu o ich stan sanitarny w naszej ojczyźnie. Bo te japońskie wyglądają na z natury, tj. z kultury czyste. Hirayama w filmie Wendersa je pucuje, a nie oczyszcza ze spiętrzonego brudu. Tak czy inaczej, oglądając „Perfect Days”, zazdrościłem bohaterowi, że potrafi wyzbyć się pragnienia bycia podziwianym czy nawet dostrzeżonym, istnieje więc sobie z dala od zgiełku, mimo że w wielomilionowej metropolii, i dobrze mu, tak ze sobą, jak i z innymi ludźmi. Stoi tym samym na antypodach Eurowizji, gdzie z roku na rok każdy krzyczy i wierzga coraz mocniej, byle tylko nie zostać przeoczonym.

Sytuacja opisana przez Wendersa wydaje mi się nieco utopijna, ale może to wynikać z faktu, że walczą we mnie dwa wilczki. Jeden chciałby od wszystkiego się odciąć i zaszyć się gdzieś daleko i głęboko, drugi natomiast narcystycznie domaga się uwagi i pragnie być doceniony. Pragnienie to podsycają media społecznościowe z panującym w nich duchem rywalizacji. Ale im bardziej podsycają, tym silniejsze staje się to drugie pragnienie – ucieczki na koniec świata. Nie umiem sobie z tym dualizmem poradzić, zwłaszcza że w grę wchodzi też pewna bardzo przyziemna kwestia. Nawet żeby prowadzić życie pustelnicze, trzeba mieć na nie środki. Żeby zaś mieć środki, tj. coś zarobić, należy czasami pobyc między ludźmi i przypomnieć im o swoim istnieniu. Tu znów Hirayama niech nam posłuży za wzór, bo ludzi się przecież nie wyrzeka, a i pensję ma chyba przyzwoitą, skoro nie musi dorabiać po godzinach.

Może zresztą nie ma przymusu wybierania – samotnia albo wybieg, tak jak nie trzeba wybierać między Mozartem a Eurowizją. Da się znaleźć jakąś syntezę, trzecią drogę, balans między outsiderem a influencerem. Nie wątpię, że są wśród nas kołcze, którzy rozwiązali ten dylemat i chętnie nam to rozwiązanie sprzedadzą za niebagatelną sumę. Na szczęście Hirayama wygląda mi na człowieka, który trzymał się od kołców z daleka. Chętnie porozmawiałbym z nim twarzą w twarz i poznał jego receptę na udane życie. Gdyby tylko było mnie stać na bilet do Tokio.

recenzje

75

FILMY

- 76 KRÓLESTWO ZWIERZĄT
- 78 SHIRLEY
- 79 DO USŁUG SZANOWNEJ PANI
- 80 THE ROYAL HOTEL
- 81 FIN DEL MUNDO?
- 82 POWSTANIEC 1863
- 83 WARIACI
- 84 DO GRANIC
- 85 Y2K: PLUSKWA MILENIJNA
- 86 TRZEJ MUSZKIETEROWIE: MILADY
- 88 PIEP*ZYĆ MICKIEWICZA
- 89 TYLKO MY DWOJE

- 90 OBUDŹ SIĘ
- 91 LEKCJE TOLERANCJI

95

MUZYKA

- 95 BACK TO BLACK
- 95 MONSTER

92

SERIALE

- 92 FALLOUT
- 93 SZOGUN



„KRÓLESTWO ZWIERZĄT” REŻ. THOMAS CAILLEY: PAUL KIRCHER, ROMAIN DURIS

Le règne animal

REZYSERIA THOMAS CAILLEY.

SCENARIUSZ THOMAS CAILLEY, PAULINE MUNIER. ZDJĘCIA DAVID CAILLEY.

MUZYKA ANDREA LASZLO DE SIMONE.

WYKONAWCY ROMAIN DURIS, PAUL KIRCHER, ADÈLE EXARCHOPOULOS, TOM MERCIER. FRANCJA – BELGIA 2023.

CZAS 128 MIN

DYSTRYBUCJA KINOWA KINO ŚWIAT



PAUL KIRCHER

KRÓLESTWO ZWIERZĄT

PAWEŁ MOSSAKOWSKI

W „Królestwie zwierząt” Thomasa Cailleya oglądamy dystopijny świat, w którym wskutek tajemniczej choroby ludzie zmieniają się w zwierzęta – i to dosłownie, nie metaforycznie. Przemiana przebiega stopniowo, Francję zaludniają więc istoty hybrydalne. Przyczyny tego zjawiska nie są znane. Podstępny wirus? Skaza genetyczna? A może wcale nie jest to choroba, tylko psikus ewolucji, przypominająca, że jesteśmy zwierzętami? Naukowcy są bezradni, a francuski reżyser też na szczęście nie próbuje niczego tłumaczyć i racjonalizować.

Władze na pojawienie się tego zjawiska reagują tak, jak na ogół czynią władze: idąc po linii najmniejszego oporu, zamykają dotknięte mutacją osoby w specjalnych ośrodkach. Teoretycznie mają być tam leczone, choć naprawdę jest to forma internowania, odizolowanie od zdrowej części społeczeństwa.

Taki los spotyka też Lanę, żonę François (Romain Duris) i matkę 16-letniego Emilea (Paul Kircher), którą początkowo umieszczono w placówce w Paryżu, a teraz ma zostać przeniesiona do ośrodka na południu

Francji. W tej sytuacji François postanawia przeprowadzić się z synem w tamte okolice, żeby być bliżej niej. Obaj zamieszkują w malowniczo położonym miasteczku i próbują tam zorganizować sobie życie: François, z zawodu kucharz, rozpoczyna pracę w miejscowym barze, a Emile podejmuje naukę w nowej szkole. Niestety, wkrótce potem autobus przewożący pacjentów ulega wypadkowi, część z nich ginie, część zaś ucieka i ukrywa się w okolicznych lasach. Czy wśród tych drugich znajduje się Lana? François głęboko w to wierzy i rozpoczyna jej poszukiwania, w czym od pewnego momentu pomaga mu rozczarowana służbą policjantka (Adèle Exarchopoulos).

Mamy więc quasi-sensacyjną fabułę, w której napięcie buduje się wokół pytania czy uda się odnaleźć zaginioną. Jednak kwestia ta szybko schodzi na dalszy plan – wprawdzie nie znika całkowiście, ale staje się drugorzędna. Teraz w centrum naszej uwagi znajduje się Emile. Ten pochmurny, nadąsany, stereotypowo zbuntowany nastolatek dostrzega u siebie niepokojące objawy: wyostrza mu się słuch, w miejscu paznokci wyrastają szpony,

w miejsce zębów kły, plecy zaczynają mu porastać owłosieniem, odkształca się kręgosłup. Wszystko wskazuje więc na to, że zaczyna przemieniać się w wilka (a w każdym razie draieżnika).

Jak łatwo zgadnąć, chłopak jest tym początkowo przerażony. Usiłuje desperacko powstrzymać rozwój choroby, a przynajmniej ukryć jej objawy przed ojcem i szkolnymi kolegami. Gdy jednak przypadkowo spotyka w lesie człowieka-ptaka (Tom Mercier) i zaprzyjaźnia się z nim, jego stosunek do własnej metamorfozy się zmienia. Nie tylko ją akceptuje, ale wręcz staje się z niej dumny. Zaczyna nawet romansować z koleżanką z klasy, dziewczyną z ADHD, a więc również doświadczającą poczucia inności.

W „Królestwie zwierząt” oglądamy istoty hybrydalne, ale i sam film jest hybrydą gatunkową. Zaczyna się jak *fantasy*, a potem zmienia w niekonwencjonalną opowieść o dorastaniu. Jest też dramatem rodzinnym, historią skomplikowanej relacji ojca z synem kwestionującym jego autorytet. Można w nim nawet znaleźć elementy horroru: przepoczwarzanie się ludzkich istot przywołuje z pamięci „Muchę” Davida Cronenberga, a postacie te, zwłaszcza gdy wylaniają się z leśnych ciemności, mogą nieźle wystraszyć widza. Reżyser jednak tego rodzaju efektów nie nadużywa, gdyż kolidowałoby to z przesłaniem filmu. A brzmi ono: trzeba być tolerancyjnym wobec odmienności.



Tolerancja zaiste bardzo by się tu przydała: mieszkańcy prowincjonalnego miasteczka traktują hybrydalnych osobników z niechęcią i strachem, nazywają wzgardliwie *stworami* lub *pczwarami*, a nawet urządzają na nich polowania. W „Królestwie...” nietrudno się dopatrzeć alegorii społecznej, i to pojemnej, bo pod prześladowanych *innych* można postawić dowolną mniejszość. Mnie najbardziej narzucało się skojarzenie z ofiarami AIDS, zwłaszcza w pierwszym okresie epidemii, gdy o tej chorobie nic praktycznie nie wiadomo. Ale można też w „Królestwie...” usłyszeć echa obecnego kryzysu migracyjnego, z towarzyszącą mu ksenofobią. Zresztą, takie uszczegółowienie nie ma tu większego sensu. Chodzi ogólnie o wszelkich *innych*, wykluczanych z powodu odmienności, która jest niezależna od ich woli.

„Królestwo...” wydaje mi się filmem nieco przeładowanym: wielogatunkowym, wielowątłko-



PAUL KIRCHER, ROMAIN DURIS

wym i wielowarstwowym. Ta ogólna *wielość* powoduje też pewną bezkształtność, brak wyraźnego dramaturgicznego centrum, przez co jest momentami nużący i przeciągnięty. Atuty jednak przeważają.

W przeciwieństwie do hollywoodzkiej produkcji Marvela (z którymi jest chętnie, a chyba zbyt pochośnie zestawiany), przedstawiających świat od początku do końca wykreowany, film francuskiego reżysera jest mocno zakorzeniony w rzeczywistości. Mamy w nim realistycznie ukazany świat, w który wkracza fantazja, a co najważniejsze, fuzja ta dokonuje się gładko i bezproblemowo. Wynika to w dużej mierze z *analogowej* metody tworzenia pół-zwierzęcych, pół-ludzkich postaci – wszystko jest w rękach charakterystek *ów* i ewentualnie speców od animatroniki, a komputerowe efekty specjalne stosowane są tylko w ostateczności. „Królestwo...” ma też bardzo do-

bre zdjęcia, autorstwa brata reżysera – zwłaszcza gdy akcja przenosi się do lasu otaczającego miasteczko, jakby *prywatnego*, z wielkimi paprociami i dziewiczymi lagunami, które nadają mu bardzo tu potrzebną bańkową atmosferę.

I jest też dobrze grane. W przypadku Durisa, starego rutylniarza, nie jest to zaskakujące. Niespodzianką jest natomiast młodziutki Kircher, który ma trudniejszą rolę: musi ukazać transformację wyłącznie za pośrednictwem swojego ciała: zmianę poruszania się, kroków, gestykulacji – i doskonale mu się to udaje. To dzięki tym dwóm głównym wykonawcom relacja między ojcem a synem wypada tak wiarygodnie i przejmująco. I przypomina nam, że tym, co konstytuuje nas jako ludzi, nie jest chodzenie na dwóch kończynach, ale zdolność do empatii. Choć mój znajomy kot by tu zaprotestował i uznał tę definicję za uzurpatorską. ■

Jak zamówić prenumeratę miesięcznika **KINO**

Zamówienia można składać:

na stronie: sklep-kino.org.pl

e-mailem: prenumerata@kino.org.pl

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

Zamówienie powinno zawierać:

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

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

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

Ceny prenumeraty cyfrowej

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

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

Ceny prenumeraty krajowej (druk + cyfra)

(wysyłka pocztą priorytetową wliczona w cenę prenumeraty)

Ceny prenumeraty zwykłej:

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

Ceny prenumeraty „szkolnej”:

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

Prenumeratę „szkolną” mogą zamówić wyłącznie uczniowie, studenci, szkolne biblioteki i DKF-y. Studentów i uczniów prosimy o przesłanie pod adres prenumerata@kino.org.pl skanu, zdjęcia lub ksero aktualnej legitymacji szkolnej lub studenckiej.

Zniżka szkolna dotyczy wyłącznie prenumerat na co najmniej 6 numerów miesięcznika, opłacanych bezpośrednio na stronie sklep-kino.org.pl, na konto lub do kasy Fundacji KINO.

Prenumerata zagraniczna

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

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

Druk + cyfra:

poczta lotnicza 20 zł lub 5 euro/egz.

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

REŻYSERIA I SCENARIUSZ JOHN RIDLEY. ZDJĘCIA RAMSEY NICKELL. MUZYKA TAMAR-KALI. WYKONAWCY REGINA KING, LANCE REDDICK, TERRENCE HOWARD, LUCAS HEDGES, MICHAEL CHERRIE, BRIAN STOKES MITCHELL, ANDRÉ HOLLAND. USA 2024. CZAS 117 MIN NETFLIX



LANCE REDDICK, REGINA KING, BRIAN STOKES MITCHELL

SHIRLEY

PIOTR DOBRY

Netflix już od dawna nie dzieli filmów tylko na gatunki, lecz proponuje rozmaite inne kryteria, np. *Wzruszające oparte na faktach*, *Docenione przez krytyków*. Gdyby na chwilę odłożyć na bok marketing i zdobyć się na dystans, to „Shirley” mogłaby wraz z niedawnym „Rustinem” trafić do przegródki: *Nieudane biografie czarnych ikon praw obywatelskich*.

Prawdziwy Bayard Rustin pojawia się zresztą w filmie Johna Ridleya na nagraniach archiwalnych. I to w zaskakującym kontekście, kiedy protestuje przeciw kandydaturze Shirley Chisholm do nominacji prezydenckiej. Nic lepiej nie uzmysławia skali przeciwności, z jakimi musiała się borykać Chisholm – pierwsza czarna kongresmenka, pierwsza osoba afroamerykańskiego pochodzenia startująca w wyborach na najwyższy urząd w państwie i pierwsza kobieta ubiegająca się o nominację Partii Demokratycznej. Wbrew pozorom nie rasa, lecz nade wszystko płeć determinowała sposób jej traktowania w świecie polityki.

Pogodne usposobienie Shirley, nawet w obliczu zdrady i porażki, to jeszcze jedna rzecz łącząca ją z Rustinem, którego dopiero co ucciwie, choć nieco zbyt manierycznie sportretował nominowany do Oscara Colman Domingo.

Regina King wypada w tym kontekście lepiej. Nie tylko doskonale imituje barbadoski akcent i charakterystyczny chód

swojej bohaterki, ale również brawurowo oddaje jej determinację i zaciętość w dążeniu do celu. Notabene, starania aktorki a zarazem producentki, żeby przenieść na ekran relatywnie nieznaną historię zapomnianej społeczniczki, trwały piętnaście lat. Tym bardziej szkoda, że ta pasja nie przekłada się na pasjonujące widowisko. Zdjęcia i dekoracje aż krzyczą telewizyjną sztaampą, ścieżka dźwiękowa bardziej przypomina muzykę z windy niż autorskie kompozycje.

Ridley jest zdecydowanie lepszym scenarzystą niż reżyserem, jednak tym razem zawodzi go nawet zmysł literacki, tak wyostrzony przy nagrodzonym Oscarem adaptowaniu „Zniewolonego. 12 Years a Slave” (2013). Tytułowa postać zostaje wyzuta z głębi i zredukowana do idei. Kolejno odfajkowywane wydarzenia historyczne liczą się bardziej niż ludzie.

Weźmy niezręczne spotkanie Shirley i Hueya P. Newtona (Brad James) przy basenie hollywoodzkiej willi aktorki i piosenkarki Diahann Carroll (Amirah Vann). *Zamierzam zmusić wszystkich polityków, żeby zapracowali na nasze głosy!* – grzmi stanowczo Chisholm. – *Ty ich zmusisz? Nauczycielka z Brooklynu?* – powątpiewa lider Czarnych Panter. – *Zgadza się, jestem tylko nauczycielką z Brooklynu, tak jak Rosa była tylko krawcową, a Harriet – tylko niewolnicą* – odparowuje dumnie bohaterka. I mamy dać wierę, że ten patetyczny, grubo ciosany dialog wystarczył, żeby nie-



REGINA KING, LUCAS HEDGES

chętny Shirley rewolucjonista nagle udzielił jej oficjalnego poparcia.

Film w dużej mierze mean-druje pomiędzy wzlotami i upadkami kampanii prezydenckiej Chisholm w latach 70., opartej na wciąż paląco aktualnych hasłach równości rasy i płci oraz dostępu do edukacji i opieki zdrowotnej. Analogie do współczesnej polityki są oczywiste, jednak Ridley nie robi nic, by wyjść poza puste frazesy z Wikipedii. Aż przykro patrzeć, jak charyzmatyczny przedwcześnie zmarły Lance Reddick spala się w swojej ostatniej roli, w której jako doradca kandydatki musi tylko marszczyć czoło i powtarzać w kółko, że ona go nie słucha. Nasza wiedza o Shirley zaczyna się i kończy na spisie jej osiągnięć. Te są imponujące, owsem, ale tyle samo dowiemy się, wpisując dwa wyrazy w Google. I tracąc godną dwie minuty, nie dwie godziny.

Co więcej, zachowawczość twórców w podejściu do prywatnego życia protagonistki wręcz razi. Żadnych niuansów, żadnych kontrowersji. Z trzech młodszych

sióstr na ekranie ostała się jedna, Muriel St. Hill, odwzorowana skądinąd przez prawdziwą siostrę Reginy King – Reinę. Muriel służy jednak wyłącznie jako stereotyp zazdrosnej siostry – o karierę, o bliższą więź z ojcem. Najpierw więc, zgodnie z szablonem, musi się dąsać, by ostatecznie siostrzeństwo zwyciężyło.

Z kolei związek dynamicznej Shirley z bezwarunkowo ją wspierającym mężem Conradem, typową *ciepłą kluchą*, początkowo wydaje się wątkiem istotnym, ciekawie igrającym z genderowym schematem. Tyle że w pewnym momencie po prostu się urywa i dopiero z plansz końcowych się dowiadujemy, że Shirley rozwiodła się z Conradem i poślubiła Arthura Hardwicka. Wtedy też staje się jasna rola Terrence’a Howarda, który jako aktywista Arthur zdaje się błąkać po fabule bez większego celu. Kuriozum.

Shirley Chisholm zasłużyła na lepszy film. Zresztą taki już dostała: dokument „Chisholm ’72: Unbought & Unbossed” Sholi Lynch z 2004 roku. Niestety, niedostępny w Polsce. ■



JOHN MALKOVICH, FANNY ARDANT

Complètement craté

REŻYSERIA GILLES LEGARDINIER.
SCENARIUSZ CHRISTEL HENON, GILLES LEGARDINIER NA PODSTAWIE POWIEŚCI GILLES A LEGARDINIERA. **ZDJĘCIA** STÉPHANE LE PARC. **MUZYKA** ERWANN CHANDON. **WYKONAWCY** JOHN MALKOVICH, FANNY ARDANT, ÉMILIE DEQUENNE, PHILIPPE BAS, EUGÉNIE ANSELIN. **LUKSEMBURG – FRANCJA 2023.**
CZAS 100 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA BEST FILM

DO USŁUG SZANOWNEJ PANI

JAKUB MORYC

Zdarza się, że znani pisarze biorą się za reżyserowanie adaptacji swoich książek. Próbował Michel Houellebecq („Możliwość wyspy”, 2008), próbował nawet Stephen King („Maksymalne przyspieszenie”, 1986). Skończyło się na spektakularnych klapach i obaj ponownie za kamerą już nie stanęli, choć Houellebecq lubi flirtować z kinem, na przykład grając w filmach o sobie („Porwanie Michela Houellebecqa”, 2014). Epoka Elii Kazana czy naszego Tadeusza Konwickiego, którzy nie tylko świetnie operowali piórem, ale i czuli kino, najwyraźniej przemieniała.

Reżyser „Do usług szanownej pani” Gilles Legardinier od lat pozostaje we Francji w czołówce najpopularniejszych pisarzy. Piśsze komedie, thrillery, zajmuje się także literaturą dla dzieci. Jego bestseller „Do usług szanownej pani” ukazał się także w Polsce. Fabuła filmu zrealizowanego na podstawie książki jest dość prosta. Andrew Blake (John Malkovich) nie może się pozbyć po śmierci ukochanej żony. Postanawia więc wszystko rzucić i wyrusza w podróż do przeszłości. A konkretnie do położonego na odludziu francuskiego pensjonatu, w którym dawno temu poznał miłość swojego życia.

Dodajmy, że chodzi o tę samą ukochaną żonę, której – jak deklaruje – nigdy nie zdradził. Pen-

sjonat przez lata mocno podupadł, chylił się ku upadkowi. Zawiadująca nim Madame Beauvillier (Fanny Ardant) także żyje przeszłością i uczuciem do zmarłego męża. Z tym, że w tym przypadku to nieco inny rodzaj uczucia – z dozą lekko toksycznego uzależnienia, które nie może minąć. Ale jak wiadomo miłość niejedno ma imię.

W pensjonacie i jego okolicach mieszkają też pozostali bohaterowie filmu: trzymająca wszystko pod kontrolą i przy życiu kucharka Odile, gburowaty ale o gołęmbim sercu dozorca majątku Magnier, a także lekko zagubiona pokojówka Manon i jej kot Mefisto. Łączy ich samotność. Wszyscy – łącznie z kotem – znaleźli się na życiowych zakrętach. Przybycie Blake’a jest katalizatorem zmian.

Bohater grany przez Malkovicha pełni rolę mentora, ba! czasem nawet terapeuty. A przy tym raz jeszcze się okazuje, że pomagając innym, pomagamy też sobie. To prawdy ogólnie znane i nie ma co ukrywać, w filmie przedstawione są dość łopatologicznie. Konstrukcja jest tu prosta: są dobrzy bohaterowie i zły świat na zewnątrz, z którym jednak warto *wziąć się za bary*. Film Legardiniera próbuje, jak to francuska komedia, mówić o rzeczach ważnych lekko i swobodnie. Kłopot w tym, że, no właśnie, tylko próbuje.

Reżyser skupił się na starych jak świat stereotypowych różnicach między Francuzami a Anglikami. Być może kierował się zasadą, że lubimy to, co znamy, ale trochę przeszarżował. Angielska flegma i sztywność Malkovicha, podobnie jak jego moralizatorstwo, są przerysowane i mało zabawne. Wychodzi na to, że najbardziej śmieszny sposób, w jaki Malkovich mówi po francusku. Humor słowny także jest różnych lotów. Z całego filmu zapamiętałem tylko jeden dowcip: *Ile razy Anglik uprawiał seks? Wystarczy policzyć jego dzieci*. Dialogi trącą banałem, a niektóre frazy sprawiają wrażenie żywcem wyjętych z prozy Paula Coelho.

W ogóle ma się poczucie, że reżyser starał się w tym filmie zawrzeć jak największą starych

motywów, znanych z innych komedii. Mamy więc nawiązania do „Nieoczekiwanej zmiany miejsc” (1983) z Eddie Murphym, a w niektórych scenach przypomnieć się może kultowy duński „Gang Olsena” (1968). Są też elementy komedii ślapstickowych, ale sam ślad żelazka odciśniętego na gazecie chyba już mało kogo śmieszy.

Może jednak byłoby lepiej, żeby pisarze zostali przy pisaniu, oddając swoje dzieła twórcom filmowym. Ciekaw jestem, czy po pełnometrażowym debiucie reżyserskim Legardinier da już sobie – podobnie jak jego wspomniani na początku sławniejsi koledzy po piórze – spokój z ekranizacjami swoich książek, czy będzie uparcie próbował dalej? ■

FOT. RICARDO VAZ PALMA / BIDIBUL PRODUCTIONS



JOHN MALKOVICH



FANNY ARDANT



JESSICA HENWICK, JULIA GARNER



THE ROYAL HOTEL

DARIA SIENKIEWICZ

Twórczość Kitty Green stanowi wyrazistą emanację jej feministycznych zainteresowań. Od lat eksploruje w niej kobiece spojrzenie. W dokumencie „Ukraine is Not a Brothel” (2013) sportretowała aktywistki z ukraińskiego ruchu FEMEN, których protesty topless przeciw systemowemu seksizmowi i homofobii (zawsze kończące się aresztowaniami) odbiły się szerokim echem na całym świecie. W swojej drugiej fabule – „Asystentce” (2019) – toksycznemu środowisku filmowemu przyglądała się z perspektywy młodej i ambitnej kobiety, stawiającej pierwsze kroki w branży pełnej nadużyć. I choć historia

poniżanej i dehumanizowanej asystentki filmowej należy do sfery fikcji, trudno nie odnieść wrażenia, że Green przemyciła w niej własne doświadczenia. W najnowszym filmie, „The Royal Hotel”, feministycznym thrillerze na pograniczu kina grozy, również czerpie pełnymi garściami z rzeczywistości, przedstawiając Australię, swoją ojczyznę, tak różną od tej, którą znamy z kolorowych pocztówek.

W 2016 roku Pete Gleeson w filmie dokumentalnym „Hotel Coolgardie” przedstawił losy dwóch fińskich turystek pracujących w obskurnym barze na zachodzie Australii. Jego bohaterki (pod zmienionymi na-

zwiskami) przeklinały owo miejsce, przyznając wprost, że gdyby mogły cofnąć czas, nigdy w życiu nie pojechałyby do Coolgardie. Praca w siedlisku mizoginów i rasistów, kumulującym najgorsze stereotypy o Australijczykach, kosztowała dziewczyny wiele nieprzespanych nocy.

W „The Royal Hotel” historia obiera podobny kierunek. Głównymi bohaterkami są Hanna i Liv przemierzające antypody w ramach programu *work & travel*. Gdy podczas jednej z wielu zakrapianych alkoholem imprez kończą im się oszczędności, na szybko znajdują dorywczą pracę w pubie na prowincji. I choć pośredniczka w agencji ostrzega je, że obecność kobiet należy tam do rzadkości, zdesperowane wczasowiczki wiedzą, że nie mają wyboru. Do drapieżnego męskiego spojrzenia i prostackich zalotów da się w końcu przyzwyczaić, prawda?

„The Royal Hotel” można zestawić z najnowszym dziełem Rose Glass zatytułowanym „Love Lies Bleeding” (2024). W obu przypadkach mamy do czynienia z feministycznymi thrillerami i podobnymi motywami, takimi jak toksyczna męskość czyhająca na bohaterki w krainie bezprawia, silna kobieca więź

i kusząca obietnica zemsty. Hannę i Liv z filmu Green nie łączy jednak, jak u Glass, płomienny lesbijski romans, ale długotrwała siostrzeńska relacja na miarę Thelmy i Louise.

Przyjaciółki portretowane przez reżyserkę rzeczywiście mają w sobie coś z heroin Ridleya Scotta – ich podróż to ucieczka od prozy życia i nękających je problemów. I choć dziewczyny celowo wybrały Australię, miejsce na mapie najbardziej oddalone od rodzinnej Kanady, przesładujące je demony przeszłości wciąż dają o sobie znać. Hanna chciałyby się zakochać, jednak nie potrafi otworzyć się na nikogo nowego. Jest nadopiekuńcza wobec Liv, mającej wyraźny problem alkoholowy, która w przeciwieństwie do przyjaciółki każdego z poznanych mężczyzn odbiera zbyt dużym zaufaniem. Green wiarygodnie ilustruje na ekranie kobiecą przyjaźń – nieidealną, lecz silną, pełną wzlotów i upadków.

Gdy dziewczyny przybywają do tytułowego hotelu, mogą liczyć tylko na siebie. Odpowiedzialni za scenariusz Green i Oscar Redding powoli i konsekwentnie budują nastrój niepokoju. Pijani w sztuk klienci, spróśne komentarze i surowy szef, od miesięcy nie płaćący pracownikom (w tej roli odpychający, ale niesłychanie ludzki Hugo Weaving)... To nie powstrzymuje jednak bohaterek od rozwijania znajomości z adorującymi je Mattym, Teethem i Dollym.



JESSICA HENWICK, JULIA GARNER



URSULA YOVICH, HUGO WEAVING

SCENARIUSZ I REŻYSERIA PIOTR DUMAŁA. ZDJĘCIA PIOTR KUKLA. MUZYKA SEBASTIAN ŁADYŃSKI. WYKONAWCY STANISŁAW BRUDNY, HELENA NOROWICZ, ANDRZEJ SZEREMETA, ALEKSANDRA POPLAWSKA, GABRIELA MUSKAŁA, ANNA OLEJNIK, MAGDALENA RÓŻAŃSKA, ROB WASIEWICZ, MARIUSZ BONASZEWSKI. POLSKA 2023. CZAS 85 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA MAŃANA



STANISŁAW BRUDNY, HELENA NOROWICZ

FOT. MONIKA AUGUSTYNIAK-DUMAŁA

Bardzo szybko okazuje się jednak, że mężczyźni nie akceptują odmowy, a wódenie ich za nos to igranie z ogniem. Strach, jaki Hanna czuje wobec lokalsów, zbyt długo czeka jednak na swoje widowiskowe ujście, sprawiając, że tuż przed finałem napięcie siada.

Green przedstawia męskość w sposób czarno-biały. Nie może ona być niczym innym niż metaforą przemocy, dominacji i walki o kontrolę. Nawet w największych sprzymierzeniach bohaterki tkwi toksyczne pragnienie posiadania – gdy Teeth ratuje dziewczynę z opresji, chce czegoś w zamian. Na szczęście, twórcy podchodzą do tematu dysproporcji władzy także z poczuciem humoru: uratowanie damy z oparów zamiast nagrodą skończyć się tu może jedynie ciosem butelką w głowę.

„The Royal Hotel” nie pomagają jednak powolne tempo i braki scenariuszowe. Choć aktorsko się broni – duet Julii Garner i Jessicy Henwick wypadają na ekranie naprawdę dobrze – to filmowi brakuje pazura, a co ważniejsze: puenty. Chyba że miał być nią obraz strasznych mężczyzn usiłujących skrzywdzić bezbronne dziewczyny. Trochę mało. ■

REŻYSERIA KITTY GREEN. SCENARIUSZ KITTY GREEN, OSCAR REDDING. ZDJĘCIA MICHAEL LATHAM. MUZYKA JED PALMER. WYKONAWCY JULIA GARNER, JESSICA HENWICK, HUGO WEAVING, HERBERT NORDRUM. AUSTRALIA – WLK. BRYTANIA 2023. CZAS 91 MIN
DYSTRYBUCCJA KINOWA GALAPAGOS

FIN DEL MUNDO?

KUBA ARMATA

Powiedzieć, że filmowy świat Piotra Dumęły jest osobliwy, to w istocie nic nie powiedzieć. Oglądając „Fin del Mundo?”, nowy aktorski projekt znakomitego polskiego animatora, łapię się na tym, że nawet widzom, którzy lubują się w mocno autorskich wizjach, momentami niełatwo będzie nądzyc. Sam Dumęła, mając najwyraźniej tego świadomość, nazywa swój film *wykrywaczem* ludzi, którzy odbierają z nim na tych samych falach. Patrząc na mocno krytyczną recepcję filmu na ostatnim festiwalu w Gdyni, pewnie nie ma ich aż tak wielu. Z drugiej strony, w takie projekty jest to wpisane niejako z definicji. Raz, że to kino niezwykle osobiste, dwa – pełne odniesień do kulturowych fascynacji reżysera. Będzie tu zatem np. sporo z Czechowa, wszak „Fin del Mundo?” jest opowieścią o trzech siostrach. Mnie jednak nowy film Dumęły najbardziej kojarzy się ze znanym głównie z literatury iberoamerykańskiej realizmem magicznym. Światem pełnym symboli, opartym na wyobraźni, gdzie czas płynie zupełnie inaczej niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni, a porządki rzeczy co rusz się przenikają.

W tym świecie nawet zgon nie rozwiązuje problemów z pro-

statą, Milanówek to miejsce, gdzie wszystko można zacząć od nowa, a po śmierci trafia się do Argentyny. Ta ostatnia wizja, przyznać trzeba, jest całkiem obiecująca. Choć niekoniecznie dla bohaterów Dumęły, którzy sprawiają wrażenie osób mocno nieszczęśliwych i niespełnionych. Wśród nich prym wiedeź Waldi (Andrzej Szeremeta) – mężczyzna w sile wieku, i wspomniane już trzy dorosłe siostry mieszkające z nim w rodzinnej willi, w których role wcielają się Gabriela Muskała, Anna Olejnik i Magdalena Różańska. Jako że źródłem traum zwykle bywa dzieciństwo, za kondycję psychiczną protagonistów w dużej mierze odpowiada zajmujący piwnicę stuletni rodzice (Stanisław Brudny i Helena Norowicz), którzy jednak od kilku lat... nie żyją.

Dumęła łączy dwa spojrzenia na sprawy absolutne. Bohaterowie „Fin del Mundo?” odczuwają lęk przed śmiercią, a jednocześnie ich ona fascynuje, pragną bliskości, ale dobrze radzą sobie z samotnością. Wreszcie, mają ambiwalentny stosunek do rodziny. Niby czują się w jej obrębie bezpiecznie, jednak próbują też z jej klinczu się wyrwać.

Skoro mowa o rodzinie, nie sposób nie wspomnieć o domu,

który zamieszkują bohaterowie, gdzie Dumęła umieścił większość akcji filmu. Wydaje się, że wnętrze tej nieco ponurej, pełnej zakamarków i tajemnic podmiejskiej willi dobrze oddaje neurozy każdego z członków rodziny i opisuje ich niespokojne dusze. Dom jest pełnoprawnym bohaterem tej opowieści, trzyma w mocnym uścisku swoich mieszkańców i nie chce ich wypuścić. Nawet po śmierci: zrzuca ich wtedy do piwnicy. I choć może wydawać się to wszystko nieco straszne, zapewniam, że jest także zabawne. Choć w dość specyficzny, podszyty nostalgią i dystansem sposób.

Sam Dumęła przekonywał zresztą, że chciał nakręcić komedię, ale okazało się, że jednak ma dość smutne poczucie humoru. Dowcip nadwrażliwca, w którym śmiech łączy się z wyraźnym poczuciem przytłoczenia. Ten osobliwy, teatralny świat wykreowany przez reżysera, nawet jeśli chwilami trudno zrozumiały czy kuriozalny, jest na swój sposób pociągający. Choć zdają sobie jednocześnie sprawę, że bardzo hermetyczny, i rozumiem, że wiele osób się w nim nie odnajdzie. Ale o lęku, którym podszyta jest egzystencja każdego z nas, można przecież mówić także za pomocą punonsensu. ■

SCENARIUSZ I REŻYSERIA TADEUSZ SYKA. ZDJĘCIA BARTEK CIERLICA. MUZYKA ATANAS VALKOV. WYKONAWCY SEBASTIAN FABIJAŃSKI, KSAWERY SZLENKIER, CEZARY PAZURA, OLGIERD ŁUKASZEWICZ, DANIEL OLBRYCHSKI. POLSKA 2024. CZAS 110 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA KINO ŚWIAT CANAL+, POLSAT BOX GO, RAKUTEN, PLAYER, PLAY NOW, KATOFILIX, VOD.WARSZAWA, TV SMART



SEBASTIAN FABIJAŃSKI

POWSTANIEC 1863

MICHAŁ PIEPIÓRKA

Przez ostatnie kilka lat zdążyliśmy się przyzwyczaić do niskiego poziomu rodzimego patriotycznego kina historycznego, które na sztandary bierze kolejne postacie, przedstawiając ich bogoojczyźniane portrety. Malowane, rzecz jasna, w pozycji klęczącej. Idealnym wykwittem tej tendencji jest film Tadeusza Syki „Powstaniec 1863”. Jeśli ktokolwiek za jakiś czas wspomni to dzieło, to chyba jedynie za sprawą bogobojnej, a przy tym kuriozalnej roli księdza Brzóska w wykonaniu rapera, *freakfightera* i aktora w jednym, czyli Sebastiana Fabijańskiego.

Widzieliśmy to już w „Historii Roja”, „Zerwanym kłosie” czy „Wyszyńskim”: nieustannie składający ręce do modlitwy bohaterowie niezłomnie przeciwstawiają się – rzecz jasna dobrem – kolejnym oprawcom: komunistom, Rosjanom, okupantom. Zawsze zdziaczałym, polakożernym, bluźniącym przeciw Bogu. Zwyczaj wokół bohaterów dostrzegalny jest nimb świętości: mistyczna luna, mocne światło padające na ramię, silne promienie dodające ich sylwetce aury niezwykłości; a przynajmniej lekka, rozpraszająca mrok mgiełka wstającego dnia. Twórcy przecież nie mogą pozwolić, by przypadkiem ktoś nie dostrzegł czystości serc ich bohaterów. By ktośkolwiek miał wątpliwość, po któ-

rej stronie jest racja, kto tu jest dobry (ba, święty!), a kto niedziwy, bezecny, szubrawy. To nie jest kino, które ma wzbudzać jakikolwiek niepokój.

Jedyne, co ma robić takie kino, to wywoływać silne uczucia patriotyczne, rozpałać żar narodowej miłości, wlewać w serca widzów ekstazę katolickiej wiary. Postać księdza Brzóska, czyli bohatera powstania styczniowego, także rewizji nie wymaga, zasługuje bowiem – według twórców – na pomnik trwalszy od spizu, bo z celuloиду. Ale co miałoby nas zachęcać do składania wienców pod tym pomnikiem? Niskobudżetowa batalistyka? Pisany na kolanie dziurawy scenariusz? Nie ma tu ani pełnokrwistych postaci, ani autentycznych emocji, ani jakichkolwiek fabularnych atrakcji. Tego typu kino powinno nieść chociażby minimalną ekscytację, Syce tymczasem zależy jedynie na pielęgnowaniu martyrologii i smętnym wymachiwaniu patriotyczną chorągwią.

To nie byłoby jeszcze najgorsze – każdemu jego kino – ale problem w tym, że realizacja nie dogania reżyserskiej wizji. Jakże ważne dla polskiej świadomości historycznej powstanie styczniowe wygląda w obiektywie Syki niczym zryw kilku sąsiadów, na ekranie – dosłownie – można dostrzec 15-20 aktorów, którzy mają przedstawiać powstańców tłum.

Przy takiej frekwencji nie dziwi, że powstanie upadło. Odnosimy wrażenie, że twórcy znaleźli w magazynie kilka powstańców mundurów, skrzyknęli paru statystów i dwóch pirotechników, licząc, że resztę załatwi dobry operator. Bo rzeczywiście zdjęcia Bartosza Cierlicy są komponentem wyróżniającym się z całości – to dzięki nim niedostatki scenografii owiewane są mgiełką, braki w szeregach powstańców maskuje gęsty las, a sceny batalistyczne otrzymały potrzebną dynamikę. Dobrze prowadzoną kamerą nie załata się jednak dziur w scenariuszu. Ksiądz Brzóska chodzi po lasach, niekiedy, jak się napatoczy jakiś oddział, potyka się z Rosjanami, ale najczęściej patrzy smętnie w dal i ocieka nimbem mistycznego światła.

Twórcy nie potrafią zbudować jakiegokolwiek napięcia, zwłaszcza że wszystko odbywa się tutaj w dialogu. Na słowo bowiem musimy uwierzyć, że nie ma kto już powstańców wesprzeć, a siły wroga są przytłaczające. Syka – który odpowiada również za scenariusz – nie zadbał, by losy bohatera układały się w spójną opowieść, by z ekranowej historii wynieść cokolwiek poza mgli-

stym przecuciem, że ksiądz Brzóska wielkim bohaterem był. Zresztą nie do końca wiadomo, dlaczego ktoś nas do tego tak usilnie próbuje przekonać – bo ani z niego wielki przywódca, ani bohater pół bitewnych, ani autorytet etyczny. Jedyne, co sprawiło, że przylgnął do niego przydomek *duch*, to fakt, że rosyjska kula trafiła w skrywany pod sutanną krzyż, dzięki czemu zaczęto po wioskach wierzyć w nieśmiertelność Brzóska. Mi-tem stał się przez przypadek – podobnie zresztą jak powstańcym jeden dowódca i wrogiem numer jeden Rosjan. Więcej w tej postaci tragizmu igraszek losu niż bohaterstwa.

A może to wina Fabijańskiego, który tej roli zwyczajnie nie uoił? Został obsadzony całkowicie wbrew *emploi* – jakby na przekór wszystkiemu twórcy próbują przekonywać, że ten *bad boy* jest w głębi duszy cnotliwym niewiniątkiem, które trzęsie się po nocach na samą myśl, że mógłby swoim oprawcom zrobić jakąś krzywdę. *Uduchowione* dialogi, złagodzony tembr głosu i rozmarzone spojrzenie nie są jednak w stanie przekonać nas, że Fabijański stał się nagle wcielaniem dobra i patriotyzmu. ■



DANIEL OLBRYCHSKI



ERYK LUBOS, ALICJA STASIEWICZ

SCENARIUSZ I REŻYSERIA JAN JAKUB KOLSKI. ZDJĘCIA ARTUR REINHART. MUZYKA ALEKSANDER KOWALSKI. WYKONAWCY ERYK LUBOS, ALICJA STASIEWICZ, ZUZANNA DROBNIAK, KRYSZTIAN KĄTOWSKI, MICHAŁ KAŁETA. POLSKA 2023. CZAS 117 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA TVP

WARIACI

MATEUSZ ŻEBROWSKI

Po obejrzeniu „Wariatów” zastanawiam się, czy w polskim kinie jest jeszcze miejsce dla Jana Jakuba Kolskiego. Rzecz nie w tym, że jego najnowszy film jest zły. Ale produkcja zrealizowana przez doświadczonego reżysera wygląda, jakby została nakręcona niemal amatorskimi środkami (choć podobno kosztowała ponad sześć milionów). Na dodatek „Wariaci” pojawili się w kinach bez żadnej promocji i jestem przekonany, że spora część czytelników może być zaskoczona, iż nowy obraz Kolskiego niedawno trafił do dystrybucji.

Dziewiętnasty pełny metraż w karierze autora, „Jańcia Wodnika” to sympatyczna historia drobnych złodziei: Eryka (Eryk Lubos) i Karolki (Alicja Stasiewicz). Ich życie wywraca się do góry nogami, kiedy Eryk porywa swoją kilkuletnią córkę Dżesikę (przeurocza Zuzanna Drobniak), a Karolka musi zmierzyć się z poważną chorobą.

Sporo jest w „Wariatach” kolskiego pierwiastka. Reżyser od zawsze lubił przedstawiać dziwaków, szeroko rozumianych *innych*, osoby balansujące na granicy marginesu społecznego. Jego prowincjonalny świat zamieszkiwały osoby z niepełnosprawnością (Kulawik z „Historii kina w Popielawach”, 1998 czy Morka z „Grającego z talerza”,

1995 – obie role odgrywał Mariusz Saniternik, który stał się jednym ze stałych aktorów Kolskiego), kobiety lekkich obyczajów (Grażynka z „Cudownego miejsca”, 1994; Nata z „Lasu, 4 rano”, 2016), czy nawet zagubiony żołnierz z zespołem stresu pourazowego (Eryk z „Zabić bobra”, 2012). Postacie z „Wariatów” wpisują się więc w twórcze wybory Kolskiego. Eryk i Karolka nie odnajdują się pośród *normalnych*, mają tylko i aż siebie. Z czasem do ich towarzystwa dołącza rezolutna Dżesika. Współcześnie nazwalibyśmy tę trójkę *patchworkową* rodziną, choć do *pozaczasowości*, jaka charakteryzuje twórczość Kolskiego, takie określenie nie pasuje.

Od zawsze siłą filmów reżysera „Jasminum” (2003) były pisane przez niego dialogi (Kolski jest również scenarzystą swoich filmów), w których autor umiejętnie łączył kolokwialność, a wręcz pewną wulgarność z wrażliwością ludowej poezji. Jego bohaterowie na pozór mówią prostym językiem, jednak w wypowiedzianych przez nich słowach słychać śpiewność, rytm rodem z magicznych inkantacji. Nie inaczej jest w „Wariatach”. Każda z trzech wiodących postaci ma swój idiolekt, ale też posługuje się osobistym zestawem gestów i min. Ze scen, w których Eryk, Karolka i Dżesika nic nie robią,

po prostu są i gadają, emanuje prawda zwykłego bycia.

Niepotrzebnie Kolski chciał wzbogacić tę urokliwą prozaiczność pierwiastkiem kina sensacyjnego. Tam, gdzie do historii na siłę wpychane są zwroty akcji, wkrada się psychologiczna płytyczna i daleko idące skrótory fabularne. Doceniam jednak szczerze zabawną, slapstickową scenę policyjnego pościgu. Lubosowi partneruje w niej Sebastian Stankiewicz. Obaj aktorzy udowadniają, że mają komediowe wyczucie rodem z kina niemego. Humorystyczny wyjątek potwierdza regułę – Kolski nie umie (a może nie chce?) wykreować napięcia, jakie powinno rodzić się pod wpływem intensywnych dramatycznych zdarzeń.

Być może jednak „Wariaci” są przede wszystkim kinem drogi, które reżyser w ostatnich latach szczególnie umiłował. Kiedyś był nierozzerwalnie związany z popielawskim pejzażem wsi mazowieckiej. Dziś chętniej przedstawia bohaterów wykorzenionych, szukających swojego miejsca na

ziemi. Szczególnie boleśnie odcięcie od bezpiecznego matczynika było widoczne w „Ułaskawieniu” (2018), w którym Kolski przepisał rodzinną historię z powojennego okresu. Postacie wzorowane na dziadkach reżysera udają się w podróż do miejsca, gdzie będą mogli pochować zamordowanego syna, partyzanta, ponieważ w rodzinnej wsi trumna jest ciągle odkopywana, a zmarły nie może zasnąć spokoju. Popielawy w „Ułaskawieniu” ostatecznie tracą moc ochronną, przynależną prywatnej ziemi świętej. Ten zwrot w twórczości reżysera może zdziwić, ponieważ w życiu prywatnym stał się niemal popielawskim pustelnikiem. Mieszka tam, gdzie niegdyś mieszkali rodzice jego matki i niechętnie wyjeżdża ze swojego azylu. Do tego stopnia zaszył się w małej ojczyźnie, że stał się branżowym outsiderem.

W „Wariatach” Eryk i Karolka, chociaż próbują żyć na łonie natury, szybko się zniechęcają, czując, że to nie tylko wachanie kwiatów i tulenie się do mchu, ▶



ZUZANNA DROBNIAK, ERYK LUBOS, ALICJA STASIEWICZ



ALICJA STASIEWICZ, ERYK LUBOS

ale także codzienna ciężka praca. Mimo to Kolski nie rezygnuje z fetyszowania (swoje robią tu piękne, nadające impresyjny sznyt zdjęcia Artura Reinharda) prowincjonalnych drózek i łąk, którymi tak lubi chodzić główny bohater.

Autor ma do przekazania widzowi jedną myśl – nawet jeśli nie posiadasz własnego zakątka, to dom rodzi się, gdy powstanie wspólnota dbających o siebie i ochających się ludzi. Podkreśla to finałowa sekwencja urodzin Karolki, które trójka bohaterów spędza gdzieś pośród wiejskich bezdroży. Bycie ze sobą zamienia się w prywatny, uświęcony rytuał.

Mam jednak wrażenie, że o „Wariatach” mogą pisać, co tylko zechcą, ponieważ niemal nikt ich nie widział, czego potwierdzeniem liczba ocen, jakie wystawili im użytkownicy najśtywniejszego polskiego portalu o filmie (w momencie pisania recenzji tych ocen jest zaledwie czterdzieści dwie). Nowe produkcje wychodzące spod ręki Kolskiego nikogo nie obchodzą – szcążkową promocję i dystrybucję miała już „Republika dzieci” sprzed dwóch lat. Odnotowuję tę tendencję z pewnym smutkiem. Chociaż najnowsze dokonania reżysera dalekie są od tego, co tworzył na przełomie wieków (już jednak wtedy jego twórczość polaryzowała publiczność), to w swoich radosnych produkcjach, takich jak „Wariaci”, wciąż ma do zaproponowania dużo ciepła i pozytywnej energii przekazywanej widzowi w niebanalny, na wskroś autorski sposób. ■



ALBERTO AMMANN, BRUNA CUSÍ, COLIN MORGAN

DO GRANIC

JAKUB DEMIAŃCZUK

Przejdźcie przez kontrolę graniczną po przylocie do Stanów Zjednoczonych jest samo w sobie wystarczająco traumatyczne, trafienie na kontrolę osobistą jeszcze gorsze. Na papierze wszystko wyglądało w porządku. Ona, Elena – nauczycielka tańca współczesnego z Barcelony, on, Diego – urbanista pochodzący z Wenezueli. Zwyczajna para młodych ludzi z wielkiego miasta. Na loterii wizowej wygrali prawo stałego pobytu w Stanach Zjednoczonych, zobaczyli w tym szansę na początek nowego etapu w życiu. Jednak kłopoty zaczynają się już na lotnisku w Nowym Jorku. Elena i Diego, skierowani przez urzędnika do dalszej kontroli, godzinami czekają na rozwój wydarzeń. Wreszcie trafiają na przesłuchanie – inaczej rozmowy z urzędnikami imigracyjnymi nazwać nie można. Padają kolejne pytania: kto pakował walizki? Czyim pomysłem był udział w loterii wizowej? Dlaczego nigdy nie zdecydowaliście się na ślub, a jedynie na związek partnerski? Z biegiem czasu pytania stają się coraz bardziej intymne i upokarzające, lecz jednocześnie odślaniają zaskakującą prawdę o relacji Eleny i Diega.

Wyobraźnia widzów podsuwa w tym momencie sceny z filmów o uspionych szpiegach i dobrze zakamuflowanych terrory-

stach. Jednak wenezuelscy filmowcy Alejandro Rojas i Juan Sebastián Vásquez (to ich pełnometrażowy debiut reżyserski) unikają powielania sensacyjnych klisz. „Do granic” ma napięcie i duszną, klaustrofobiczną atmosferę, jakiej nie powstydziłby się solidny thriller – cała akcja rozgrywa się w kilku ciasnych pomieszczeniach – lecz jest psychologicznym dramatem o konsekwencjach pewnego kłamstwa, jak również konsekwencjach systemowej opresji, jakiej poddawani są także legalni imigranci przybywający do Stanów Zjednoczonych.

Nieprzypadkowo akcja rozgrywa się w 2019 roku, gdy pod czas prezydentury Donalda Trumpa restrykcyjne przepisy zostały radykalnie zaostrzone. Rojas i Vásquez, podobno odwołujący się do własnych doświadczeń, nie potrzebowali uciekać się do wstrząsających obrazów z amerykańskiej granicy: rozdzielanych rodzin, obozów przejściowych, dzieci zamykanych w klatkach. Dramaty uchodźców i nielegalnych imigrantów działają na wyobraźnię i pobudzają empatię, lecz dla większości ludzi podróżujących do Ameryki pozostaną doświadczeniem abstrakcyjnym. „Do granic” przypomina, że w państwie policyjnym – w jakie powoli zmieniały się trumpskie Stany – nikt nie



BRUNA CUSÍ

może się czuć do końca bezpieczny. Reżyserzy kondensują akcję do niespełna osiemdziesięciu minut, zagęszczają atmosferę, a świetnym, bardzo oszczędnym rolom Alberta Ammanna i Bruny Cusi zawdzięczają emocjonalną prawdę wyciśniętą z każdej linijki scenariusza.

Jednocześnie film nie zamienia się w podszytą szlachetnymi intencjami publicystykę. Bo jest jeszcze to jedno kłamstwo – nie zdradzę tu jakie – które narusza pozornie stabilny związek Diega i Eleny. „Do granic” jest bowiem filmem nie tylko o braku zaufania na linii władza – obywatel, lecz przede wszystkim o erozji zaufania między bliskimi sobie ludźmi, o relacjach opartych na półprawdach i nieudomowieniach. W ostatecznym rozrachunku nie ma znaczenia czy para bohaterów dostanie pozwolenie na wjazd do Stanów Zjednoczonych, czy zostanie zawrócona z granicy. Kilkadziesiąt minut spędzonych na upokarzającym przesłuchaniu zmieni ich życie bezpowrotnie. ■

La Ilegada

SCENARIUSZ I REŻYSERIA ALEJANDRO ROJAS, JUAN SEBASTIÁN VÁSQUEZ. ZDJĘCIA JUAN SEBASTIÁN VÁSQUEZ. MUZYKA RAQUEL TORRAS. WYKONAWCY ALBERTO AMMANN, BRUNA CUSÍ, BEN TEMPLE, LAURA GÓMEZ. HISPANIA 2022. CZAS 77 MIN. DYSTRYBUCCJA KINOWA GUTEK FILM

Time Bomb Y2K
SCENARIUSZ I REŻYSERIA BRIAN
BECKER, MARLEY MCDONALD.
MUZYKA NATHAN MICAY.
USA 2023. CZAS 80 MIN
HBO MAX



Y2K: PLUSKWA MILENIJNA

OLEK MŁYŃSKI

Jest rok 1995, kamery telewizyjne nagrywają, jak Bill Clinton i Al Gore kładą w amerykańskim liceum kable pod nową, ekscytującą technologię. Prezydent USA w swoim przemówieniu przed szkołą podkreśla znaczenie, jakie będzie miał w przyszłości Internet. Gdy wypowiada te słowa, nie zdaje sobie jeszcze sprawy z tego, że za parę miesięcy budżet państwa zostanie znacząco naruszony przez nabierającą popularności teorię spiskową dotyczącą komputerów.

W dokumencie „Y2K: Pluskwa milenijna” reżyserski duet Brian Becker i Marley Mcdonald przywołują *Y2K Problem (problem roku 2000)*. Zdaniem informatyka Petera de Jagera kalendarze w komputerach na całym świecie nie były przygotowane na zmianę związaną z wkroczeniem w trzecie millenium. Ten pozornie niewielki błąd miał, według przepowiedni Kanadyjczyka, doprowadzić 1 stycznia 2000 roku do destabilizacji apokaliptycznych rozmiarów. Ezoteryczna teoria marginalnego informatyka zaczęła z czasem trafiać na podatny grunt. Nośny temat podchwyciły media, a co bardziej sceptyczni wobec Internetu Amerykanie znaleźli w Y2K szansę na wyrażenie swojego sprzeciwu wobec nowych technologii.

Dokument HBO korzysta wyłącznie z materiałów archiwalnych, by opowiedzieć o Y2K jako zjawisku medialnym. Becker i Mcdonald opowiadają o wydarzeniach z przeszłości, posługując się językiem filmowym z poprzedniej epoki. Film, pozbawiony sztampowego *głosu boga* z offu, składa się ze strzępów tysięcy materiałów. Ze skompilowanego kolażowo chaosu wyłania się raport z wydarzenia, którym ćwierć wieku temu żyło całe USA. Twórcom z bogatych zbiorów udaje się wychwycić niuanse debaty, która rozgorzała wówczas w Stanach Zjednoczonych. Dwie przeciwstawne perspektywy: technofobów i technooptimistów zderzają się ze sobą. Na szczęście Becker i Mcdonald dają przestrzeń na wielogłos.

Ukazane w filmie ekstremalne postawy przypominają paranoiczne zachowania, które jeszcze niedawno towarzyszyły nam podczas walki z Covid-19. Subtelny humor, z jakim zestawione zostały materiały w montażu, nadaje filmowi ironiczny wy-

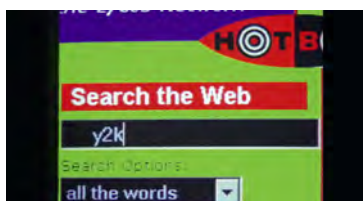
dźwięk. Patetyczny ton, w jaki z lubością wpadają prezenterzy telewizyjni w poszczególnych nagraniach, dziś jawi się jako kuriozum – Becker i Mcdonald sprawnie korzystają z tej estetyki przesady, by podkreślić rozbuhanie fenomenu Y2K.

Parę reżyserską najbardziej interesuje, jak społeczeństwo opada w stan paranoi. Dokument ilustruje to wyrywkami z reportaży telewizyjnych o preppersach szykujących się na apokalipsę, czy wzroście sprzedaży broni palnej przed Sylwestrem AD 2000. W tym kontekście „Pluskwa milenijna” to z jednej strony żywo zmontowane studium medialnej paniki, a z drugiej dokument intrygująco chwytający *Zeitgeist* ostatnich lat poprzedniego tysiąclecia. Film wyprodukowany dla HBO jest portretem amerykańskiego społeczeństwa w triumfalistycznym okresie. Państwo, po upadku ZSRR a przed 9/11 i wyzwaniem rzuconym przez globalny terroryzm, miało status hegemonu. Pozbawiona realnych zagrożeń

cywilizacja zaczęła wymyślać sobie mniej lub bardziej fikcyjne niebezpieczeństwa.

Szkoda tylko, że „Pluskwa milenijna” nie daje widzowi wglądu w złożony proces walki z komputerowym wyzwaniem. Twórcy podążają za tym, co widowiskowe – czyli wspomnianymi wcześniej preppersami i spiralą teorii spiskowych. W efekcie niewiele czasu poświęcają pracy informatyków, starających się rozwiązać problem sygnalizowany przez de Jagera. Y2K jako zjawisko mające rzucić świat na kolana pojawia się i znika w filmie w sposób równie nagły, co niewyjaśniony. Widz pozostaje więc z poczuciem, że miał do czynienia jedynie z efektywnie i sprytnie zmontowanym materiałem.

Brakuje w „Y2K: Pluskwie milenijnej” wyjaśnienia, do jakiego stopnia była mowa o realnym zagrożeniu, a w jakim była to teoria spiskowa, która zaczęła żyć własnym życiem. Wątpliwy okazuje się także punkt wyjścia, z którego opowiadana jest historia. Wyświetlany co chwilę na ekranie zegar odliczający czas do *godziny zero* nie buduje przecież napięcia, bo zakończenie jest znane z góry. Świat nie skończył się w roku 2000. Próba tworzenia wokół tego wydarzenia tajemniczej otoczki i suspense staje się więc ostatecznie pustym gestem. ■





EVA GREEN

TRZEJ MUSZKIETEROWIE: MILADY

JAN BRZOWSKI

Trzej muszkietierowie powrócili – ale niestety nie na duży ekran. Pierwsza część francuskiej superprodukcji Martina Bourboulona doczekała się w zeszłym roku polskiej premiery kinowej. Najwidoczniej jednak nie osiągnęła spodziewanych wyników finansowych, kontynuacja bowiem trafiła w naszym kraju prosto do streamingu. Szkoda, bo film Bourboulona – choć fabularnie niedoskonały – to wciąż imponujące widowisko kostiumowe, którego rozmach najlepiej można docenić w kinie.

Muszkietierów spotykamy dokładnie w tym samym miejscu, w jakim rozstawaliśmy się z nimi pod koniec części pierwszej. D'Artagnan dostaje się do niewoli podczas próby ratowania ukochanej Konstancji. Atos, Portos i Aramis wyruszają natomiast w kierunku twierdzy La Rochelle, gdzie schronienie znalazły ostatnie oddziały protestantów. Losy Francji się ważą, gdyż hugenotom wsparcia postanowił udzielić brytyjski książę Buckingham. Powstrzymać go ma wystana przez kardynała Richelieu skrytobójczyni – Milady.

Bohaterka grana przez Evę Green nie bez powodu znalazła się w podtytule filmu Bourboulona – to jej działania są motorem napędowym drugiej części „Trzech muszkietierów”. Milady spaja poszczególne wątki, nieustannie popychając akcję do przodu. Ciągnie bohaterów do Anglii, kokietuje D'Artagnana, doprowadza do niemej rozpaczki swojego byłego męża – Atosa. Bourboulon i jego scenarzyści – Matthieu Delaporte i Alexandre de La Patellière – obchodzą się z nią jednak znacznie łagodniej niż Dumas. Francuski powieściopisarz uczynił z kobiety potwora w ludzkiej skórze: pozabawioną skrupułów modliszkę, pożerającą męskie serca i umysły. *Nie należysz do rodzaju ludzkiego, jesteś demonem, który uciekł z piekieł i którego odesłamy do piekieł z powrotem* – grzmiał na kartach powieści Atos. Kiedy kat prowadził ją w finale na miejsce kaźni, czuliśmy coś na kształt katharsis: oto zło narzeczcie zostanie ukarane.

U Bourboulona Milady jest raczej ofiarą brutalnego świata męczyczyni. Skrzywdzoną kobietą,

której światopogląd zdeterminowały traumatyczne doświadczenia z młodości. Trudno bohaterce kibicować, ale nadspodziewanie łatwo ją zrozumieć. Przy odrobinie dobrej woli można doszukać się w niej nawet lekko spóźnionej reakcji na wydarzenia ery #metoo. Spóźnionej względem Hollywood, bo we Francji to temat wciąż aktualny; pomnik Gérarda Depardieu upada tam w zaskakująco ślimaczym tempie.

Tak jak w przypadku części pierwszej, najlepszy „Trzej muszkietierowie” są wtedy, kiedy na ekranie oglądamy dynamiczne sekwencje akcji. Bourboulon ma na nie prosty, ale sprawdzony sposób: kamera z ręki i długie ujęcia. Imponuje choreografia poszczególnych starć, wydobytwana na plan pierwszy przez kolejne satysfakcjonujące *tracking shoty*. Cały czas pozostajemy blisko bohaterów. Kamera tarza się z nimi po ziemi, blokuje uderzenia i wyprowadza kontry, a w zdecydowanie najlepszym ujęciu całego filmu wyskakuje z murów zamczyska prosto do fosy. Francuski reżyser obejrzał

najwyraźniej wszystkie filmy Chada Stahelskiego i Davida Leitcha, a wnioski wyciągnął z sensów odpowiednie: surowe, nieskomplikowane rozwiązanie może okazać się ostatecznie najlepsze, bo najbardziej efektowne.





FRANÇOIS CIVIL

Fabula nie jest jednak mocną stroną „Trzech muszkietierów”. Dumas nigdy nie należał do pisarzy najsubtelniejszych i ta wada zwielokrotniona zostaje w filmowej adaptacji jego dzieła. Razi więc w filmie Bourboulona banalność intrygi – dodatkowo uproszczonej na potrzeby scenariusza. Razi patos wylewający się z co drugiej sceny dialogowej. Vicky Krieps i Louis Garrel, pełniący istotne funkcje fabularne w części pierwszej, tutaj zostali zredukowani do roli wizualnych gadżetów, pojawiających się na ekranie jedynie w celach promocyj-

nych. Linijki wypowiediane przez graną przez nich parę królewską policzyć można na palcach jednej ręki. Atos, Portos i Aramis dostają niewiele więcej czasu ekranowego – ich indywidualne wątki właściwie nie istnieją. D'Artagnan natomiast – grany przez François Civila z młodzieńczą energią Gérarda Philipe'a – przypomina przez większość filmu bohatera gry komputerowej: zamienia z wybranymi postaciami drugoplanowymi dwa zdania, dowiaduje się, czego trzeba, a następnie hyc na konia i galopem do następnej lokacji. I tak w kółko, aż do za-

kończenia rozgrywającego się na Wyspach Brytyjskich.

Recenzując „Krzyżaków” Zygmunt Kałużyński pisał, że powieści Sienkiewicza zbudowane są według wzorowego scenariusza awanturniczko-pokazowego; przygody z zasadzkami, porwania, intrygi w pierwszej części, kolosalny spektakl jako finał. Właściwie to samo można by powiedzieć o książkach Dumasa, a zwłaszcza „Trzech muszkietierach”. Obłędnie La Rochelle zastępuje tu swojską bitwę pod Grunwaldem, a romans D'Artagnana i Konstancji przywodzi na myśl uczucie, jakie rodzi się między Zbyszkiem a Danusią; w obu przypadkach kończy się to zresztą dla bohaterki tragicznie. Kałużyński słusznie zauważył, że wspomniana konstrukcja jest równie zręczna, co problematyczna: stanowi bowiem *schemat, który zawsze był naiwny, dziś zaś jest w dodatku opatrzone*. Bourboulon może i odświeża go formalnie, ale fabularnie, nie licząc wątku Milady, pozostaje w głębokim średniowieczu. ■

Les trois mousquetaires: Milady

REŻYSERIA MARTIN BOURBOULON. SCENARIUSZ MATTHIEU DELAPORTE, ALEXANDRE DE LA PATELLIÈRE NA PODSTAWIE POWIEŚCI ALEXANDRE'A DUMASA. ZDJĘCIA NICOLAS BOLDOC. MUZYKA GUILLAUME ROUSSEL. WYKONAWCY FRANÇOIS CIVIL, EVA GREEN, VINCENT CASSEL, ROMAIN DURIS, PIO MARMAI, VICKY KRIEPS, LOUIS GARREL, LYNA KHOUDRI. FRANCJA – NIEMCY – HISPANIA – BELGIA 2024. CZAS 115 MIN. CANAL+, PRIME, CINEMAN, POLSAT BOX GO, RAKUTEN, PLAYER, PLAY NOW



VICKY KRIEPS, FRANÇOIS CIVIL

15. PRZEGLĄD NOWEGO KINA FRANCU- SKIEGO



5-21.06
2024



REŻYSERIA SARA BUSTAMANTE-DROZDEK. SCENARIUSZ KACPER SZYMON. ZDJĘCIA WOJCIECH OLEKSIEJUK. MUZYKA PIOTR ZBOROWSKI, EMILIAN WALUCHOWSKI, HOTEL TORINO. WYKONAWCY DAWID OGRODNIK, HUGO TARRES, WIKTORIA KOPROWSKA, ADA GRODZKA. POLSKA 2024. CZAS 101 MIN. DYSTRYBUCCJA KINOWA FORUM FILM NETFLIX



DAWID OGRODNIK

PIEP*ZYĆ MICKIEWICZA

JAKUB MAJMUREK

Są filmy tak słabe, że szkoda się na nich nawet wyzywać recenzencko – najlepiej byłoby zamilczeć i pozwolić im osunąć się w zapomnienie. „Piep*zyć Mickiewicza” jest jednym z takich przypadków. Nic tu nie działa, wszystko jest nie tak. Jeśli jakkolwiek zapisze się w historii polskiego kina, to tylko jako film, w którym Dawid Ogrodnik zagrał najgorszą rolę w swojej karierze. Obowiązek recenzencki jest jednak obowiązkiem, trzeba więc przestrzec widzów i dać filmowcom *feedback*, jakiego mają prawo oczekiwać od krytyków.

Twórcy wyraźnie próbowali nakręcić polską wersję „Młodych gniewnych” (1995), gdzie Michelle Pfeiffer wcieliła się w byłą *officer marines*, która podejmuje pracę jako nauczycielka w szkole

w jednej ze *złych dzielnic* Los Angeles i dzięki swoim niekonwencjonalnym metodom pedagogicznym zmienia na lepsze życie młodych ludzi, dawno spisanych na straty przez system oświaty. Wschodnie Los Angeles zastąpiła Praga Północ (gdzie kręcono sceny rozgrywane się poza szkolnymi korytarzami), Michelle Pfeiffer – Ogrodnik, choć główny bohater nie jest byłym żołnierzem, ale poetą i wykładawcą akademickim na życiowym zakręcie. Efekt jest jednak taki, jakby ktoś nakręcił nieudaną, nieśmieszoną – w przeciwieństwie do „Zagniewanych młodocianych” (1996) z rewelacyjnym Jonem Lovitzem – parodię filmu z Pfeiffer, zrobioną z błyskotliwością Mazurskiej Nocy Kabaretowej i warsztatem słabszych telewizyjnych produkcji z końcówki lat 90.

Przy tym nawet najlepszy warsztat i aktorzy nie byłiby w stanie wiele zrobić, pracując z takim a nie innym scenariuszem. Jego twórca nie radzi sobie ani z dramaturgią, ani z opowiadaniem historii, ani z konstruowaniem postaci. W „Piep*zyć Mickiewicza” w zasadzie nie ma ani jednego pełnowymiarowego bohatera. Są tylko chodzące zużyte stereotypy.



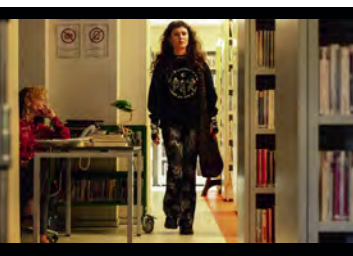
ADA GRODZKA, IGOR PAWŁOWSKI, ARTUR GWIZDAK

Jest więc niekonwencjonalny, *rockandrollowy* nauczyciel-poeta, który zdobywa sobie szacunek trudnej klasy, pokonując największego szkolnego łobuza w... pojedynku rapowym. Żeby było wiadomo, że reprezentuje świat literatury i kultury, nosi nazwisko Sienkiewicz. Twórcy nie mogliby być bardziej nachalni w konstruowaniu tej postaci, gdyby ubrali ją w t-shirt z napisem typu *brejkał wszystkie rule*. Szkoda do tej roli Dawida Ogrodnika, patrzącego w kamerę zza przysłaniającej mu oczy grzywki, co jest jego głównym aktorskim środkiem wyrazu w tym dziele.

Dalej mamy przystojnego *buntownika bez powodu*, który dzięki niekonwencjonalnemu nauczycielowi przestaje marnować swój potencjał. Jest zakochana w nim wrażliwa, inteligentna dziewczyna, marginalizowana przez szkolną społeczność. Ci stereotypowi bohaterowie mówią w dodatku językiem, który brzmi całkowicie sztucznie i nieprawdziwie, tak jakby ChatGPT otrzymał zadanie: napisz dialog we współczesnej polskiej gwarze młodzieżowej.

Fabuła jeszcze bardziej oparta jest na kliszach, często wyjętych z najgłębszego pawlacza polskiego kina lat 90., na czele z mimowolnie kuriozalnym wątkiem gangsterskim. Twórcy nie potrafili tych klisz w żaden sposób ożywić, uwiarygodnić, bawić się nimi. „Piep*zyć Mickiewicza” jest bowiem filmem jednocześnie potwornie infantylnym, jak i ciężkim, pozbawionym polotu. Niezdolnym ani powiedzieć czegośkolwiek istotnego o współczesnej młodzieży i jej problemach, podobnie jak o polskiej szkole i nauczycielach, ani dostarczyć bezpretensjonalnej rozrywki. Naprawdę, widziałem bardziej wciągające szkolne akademie.

Czy o „Piep*zyć Mickiewicza” da się powiedzieć cokolwiek pozytywnego? Chyba tylko to, że w kinach obejrzało go 167 tysięcy osób. Nie stał się więc hitem, ale znalazł się na 23 miejscu wśród filmów pierwszego kwartału 2024 roku. Straty, jakie przyniosł producentom, nie były więc pewnie wielkie – co, jeśli weźmiemy pod uwagę jakość dzieła, jest osiągnięciem godnym odnotowania. ■



WIKTORIA KOPROWSKA

L'amour et les forêts

REŻYSERIA VALÉRIE DONZELLI.
SCENARIUSZ VALÉRIE DONZELLI,
AUDREY DIWAN NA PODSTAWIE
POWIEŚCI „MIŁOŚĆ I LASY” ERICA
REINHARDTA. ZDJĘCIA LAURENT
TANGY. MUZYKA GABRIEL YARED.
WYKONAWCY VIRGINIE EFIRA,
MELVIL POUPAUD, DOMINIQUE
REYMOND, ROMANE BOHRINGER,
VIRGINIE LEDOYEN. FRANCJA 2023.
CZAS 105 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA AURORA
FILMS



MELVIL POUPAUD, VIRGINIE EFIRA

TYLKO MY DWOJE

KATARZYNA KEBERNIK

Kobieta z przeszłością (Virginie Efira) poznaje mężczyznę (Melvil Poupaud). Chociaż Blanche, którą niepokoi w Grégoire tylko to, że ten pije na przyjęciu wódkę, łatwo daje się uwieść, widz od razu się orientuje, że z nieznanym jest coś nie tak. Po trzech miesiącach od pierwszego spotkania bohaterka zachodzi w ciążę, a on – *zbyt idealny, by mógł być prawdziwy*, jak Blanche powie mamie i siostrze – namawia ją na szybki ślub, rzucenie pracy i wyprawadzkę do obcego miasta. Mimo początkowych wątpliwości, kobieta podporządkowuje się partnerowi i zostawia dla niego wszystko. Jak wiemy z kina i z życia, takie relacje rzadko kończą się dobrze.

„Tylko my dwoje” jest historią toksycznego związku pozbawioną zaskoczeń; chyba że za takie uznać Cezara w kategorii najlepszy scenariusz adaptowany. Nagrodę dostał bowiem najślabszy element składowy, gdyż to właśnie przewidywalną historię i schematyczne postaci obarczam winą za niepowodzenie całości. Nie czytałam książki „Miłość i lasy” Erica Reinhardta, opublikowanej też w Polsce, a we

Francji uznanej za najlepszą powieść 2014 roku przez magazyn literacki „Lire” i nominowanej do Nagrody Goncourtów. Nie byle jakie to wyróżnienia – albo więc Francuzom również zdarzają się wtopy przy ich przyznawaniu, albo to, co w oryginale było najcenniejsze, zatraciło się w przekładzie na język filmu.

Historia rzeczywiście wygląda na taką, która lepiej prezentowałaby się na papierze. Introvertyczna Blanche dusi w sobie emocje, a reżyserka nie znajduje innego pomysłu na oddanie poczucia osaczenia, jakiego doświadcza bohaterka, niż zmuszanie jej do opowiadania o swoich przeżyciach prawnicze, której z perspektywy czasu przedstawia rozwój relacji z mężem. „Tylko nas dwoje” ogląda się jak ekranizację nie literatury, a stylizowanego na list od czytelniczki artykułu w prasie kobiecej, w którym anonimowa autorka dzieli się trudnymi doświadczeniami i przestrzega przed popełnianiem podobnych błędów. To *okruchy życia* i kino obyczajowe z morałem, które jedynie pozoruje większe ambicje, m.in. poprzez liczne nawiązania do francuskiej klasyki literackiej i starych piosenek, serwowane z megalomanią

narodową, jaka chyba tylko Francuzom uchodzi na sucho.

Nie jest to dramat psychologiczny, ponieważ psychologię postaci potraktowano czysto funkcyjnie. Role są ustawione jak w baśni. Blanche jest biedna i skrzywdzona, Grégoire zły i okrutny. O ile ona jest w swojej naiwności i uległości realistyczna, bo przecież tego typu cechy ułatwiają znalezienie się w podobnie niezdrowej relacji, o tyle on dostaje od scenarzystów tekturową maskę potwora.

Poupaud wyciąga ze swojej roli, co może; momentami udaje mu się wzbudzić przerażenie lub politowanie. Nie udaje się jednak widzowi zajrzeć pod tę maskę. Dlaczego mężczyzna jest zafiksowany akurat na punkcie Blanche? Kim jest jeszcze, poza tym, że maniakiem kontroli, manipulatorem i zazdrośnikiem? Co robi w życiu, kiedy nie pracuje w banku i nie gnębi żony? Grégoire niczym Baba Jaga zdaje się istotą powołaną wyłącznie do czynienia zła, co stanowi zbyt łatwą odpowiedź w filmie, który stara się sportretować tak skomplikowaną sieć powiązań, jaka składa się na wieloletni toksyczny związek.

Jednoznaczny podział ról sprawdziłby się w nastawionym na identyfikację z ofiarą kinie gatunkowym. Jednak za mało w „Tylko my dwoje” napięcia, akcji i poczucia zagrożenia, by móc określić je mianem thrillera psychologicznego, a za dużo niewykorzystanego potencjału – choćby w wątku bliźniaczki głównej bohaterki. Fakt, że Blanche ma siostrę, nie odgrywa żadnej roli

fabularnej; jedynym celem tego zabiegu jest danie pola do popisu Efirze, która zresztą rzeczywiście pokazuje swój talent, bo obie bliźniaczki są całkowicie innymi osobami i podczas seansu nie sposób ich ze sobą pomylić.

Jeśli w czymś upatrywać waloru „Tylko my dwoje”, to w wartości edukacyjnej. Banalność historii dobrze oddaje banalność przemocy domowej: jej łatwość, powszechność, niepozorność i niezauważalność. Valérie Donzelli już w swoim wcześniejszym i chyba najbardziej udanym filmie, „Wypowiedzeniu wojny” (2011), pokazała, że interesuje ją opowiadanie rodzinnych dramatów w sposób odarty z taniego sentymentalizmu.

Nieszczęście Blanche zaczyna się od tego, że kobieta nie chce już dłużej czekać na miłość, a trwa przez to, że wstydi się przyznać otoczeniu do problemów. Grégoire przez większość czasu nie robi swojej żonie *strasznych rzeczy*; a koleżanki z pracy zazdroszą głównej bohaterce tego, że mąż ciągle do niej dzwoni i *tak bardzo się troszczy*. Mężczyzna nie od razu stosuje też przemoc fizyczną i nie pasuje do wizerunku głośnego agresora, jaki nadal dominuje w społecznym wyobrażeniu o przemocowym partnerze. Grégoire rani inaczej: wchodzi w rolę ofiary i żeruje na poczuciu winy i wrażliwości Blanche. Jest płacziwy, żalony i osaczający, domagający się stałej uwagi i opieki. Na poziomie filmowym „Tylko my dwoje” żadnych drzwi nie wyważa. Na poziomie osobistym może pomóc. ■



PIOTR ŻURAWSKI, MARTYNA BYCZKOWSKA

SCENARIUSZ I REŻYSERIA FILIP DZIERŻAWSKI. ZDJĘCIA ADAM PALENTA. MUZYKA MICHAŁ GORCZYCA. WYKONAWCY MARTYNA BYCZKOWSKA, PIOTR ŻURAWSKI, MARTA ŚCISŁOWICZ, KAROL BERNACKI, MIKOŁAJ CHROBOCZEK. POLSKA 2022. CZAS 75 MIN DYSTRYBUCJA KINOWA STOWARZYSZENIE KIN STUDYJNYCH, M2 FILMS

OBUDŹ SIĘ

WIKTOR SZYMURSKI

Nieważne, jak marne są rokowania – podobno nadzieja umiera ostatnia. Przynajmniej dla Zosi, której brat po ustawce z kibolami lokalnego przeciwnika zapadł w śpiączkę. Choć lekarze zdążyli już postawić na nim krzyżyk, Zosia uparcie czeka na cud. Wierzy, że jedyną szansą na wybudzenie brata jest zdobycie flagi wrogiej drużyny. Bohaterka nie bawi się w półśrodków: puka do drzwi Cygana (Piotr Żurawski), lidera opoentów, po czym traktuje go paralizatorem, obezwładnia i zamienia w zakładnika. Puści wolno, o ile jego kumple oddadzą klubowy sztandar. Jeśli nie – zabije na miejscu. Ale atmosfera niespodziewanie gęstnieje od nowych przeszkód, a plan wymyka się spod kontroli. Oto kartka z pamiętnika przeciętnego fana Legii Warszawa.

Pokazywany w Konkursie Filmów Mikrobudżetowych na 47. FPFF w Gdyni „Obudź się” stanowi intrygujący mariaż inspiracji i gatunkowych kodów. Filip Dzierżawski osadza swój debiut na linii dwóch przeciwległych biegunów. Z jednej strony precyzyjnie rozpisuje akcję na przetrznięcie jednego dnia, naświetlając patologiczne rytuały kibicowskiej subkultury zgodnie z poetyką realizmu społecznego. Z drugiej zaś nieraz doprowadza wydarzenia na skraj karykaturalne

go przejęcia. Mimo formuły świadczącej o opowiadaniu *na serio*, już sam punkt wyjścia jest co najmniej pretekstowy. Zaangażowanie w historię wymaga więc szybkiego zawieszenia niewiary: na próżno pytać, jak bohaterka wpada na pomysł, że to akurat skrawek materiału z mottem przeciwnej drużyny postawi na nogi nieprzytomnego brata. Przy tak wątpliwych fundamentach cała fabularna konstrukcja jest dość chybliwa, a absurdalność niektórych rozwiązań skutecznie dystansuje od świata przedstawionego.

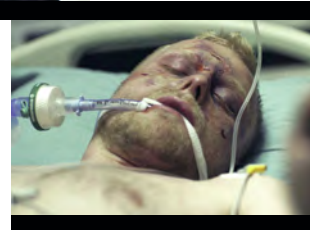
Inna sprawa, że przewodniczką po tutejszych realiach jest postać z założenia niewiarygodna. Zosia naiwnie ufa przesądom, desperacko chwytając się ostatnich gałęzi nadziei – byleby zachować wiarę w magiczne uzdrowienie. Za chwile dramatycznego przestoju służą wtręty jej subiektywnych fantazji, w których chłopak odzyskuje świadomość lub w porę unika ciosów podczas tragicznej bójki. Tkwi w tym jakiś psychologiczny niuans, we właściwych momentach zdolny wykrzesać z widza szczere emocje. Pacjent był bowiem dla młodszej siostry ostatnim opiekunem, bez którego została pozostawiona na pastwę wrogiego środowiska.

Dzierżawski wpisuje protagonistkę w długą tradycję filmowych pozerów. Trochę jak Michel

z „Do utraty tchu” (1960) czy Alien ze „Spring Breakers” (2012) Zosia jedynie udaje gangstera, podczas gdy w rzeczywistości jest zagubiona i niepewna swoich decyzji. Zanim wykona zło-wróźbny telefon, ćwiczy kwestię przed lustrem. Nim wparuje do mieszkania rywala, zerwie z głowy kominiarkę w obawie przed sąsiadami. Co prawda droga, jaką przechodzi w pogoni za flagą (urastającą tu do rangi Świętego Graala kibolskiego podziemia), nie jest tak ekscytująca jak w wyżej przywołanych tytułach, za to relacja łącząca bohaterkę z uprowadzonym pulsuje nieoczywistą energią, rzadko spotykaną w polskim kinie.

W miarę rozwoju akcji widź świadczy subtelnyemu ociepleniu stosunków między Zosią a Cyganem. Na pewnym etapie męczyzna zdaje się wręcz zastępować dziewczynie figurę utraconego brata. Początkowa nienawiść z czasem ustępuje wyrazom empatii i współczucia. Wielka w tym zasługa aktorów – wrażliwej na sprzeczne emocje Martyny Byczkowskiej i partnerującego jej Piotra Żurawskiego, gładko przechodzącego od roli napompowanego testosteronem twardzie-la do żalostnej ofiary. Sytuacja i tło postaci wzajemnie się uzupełniają. Ona walczy z samotnością. On z kolei musi na nowo zjednoczyć się z tęskniącą rodziną. Choć z wierzchu dzieli ich wszystkim, to właśnie różnice pomogą obydwójgu wejść na drogę ku poprawie własnego życia.

Po pierwszych pokazach filmu łatwo było zetknąć się z porów-



KAROL BERNACKI

nianami strategii Dzierżawskiego do stylu twórców zza oceanu, choćby braci Safdie. Rzeczywiście – „Obudź się” cechuje podobna dynamika, której rytm wyznaczają porywisty montaż, terkot syntezatorów i agresywne, połamane techno-sample (brawurowa oprawa muzyczna Michała Gorczycy). Wydaje się jednak, że reżyser pracuje już na indywidualny charakter pisma. Zna tajniki filmowego przemiosła, bez zgrzytu łączy dramatyczne tony z akcentami humorystycznymi, wie, jak i kiedy przyszpilić widza do ekranu. Tym większa szkoda, kiedy – najpewniej w obawie przed ryzykiem – sięga po zwietrzałe klisze i na wskroś przewidywalne zwroty akcji, a całą narrację uruchamia z nieprzekonującego punktu startowego.

Być może jego prosta historia lepiej sprawdziłaby się w ramach krótkiego metrażu, a może Dzierżawski powinien bardziej ufać własnej intuicji? Niezależnie od ciążących na jego dziele mankamentów, nazwisko reżysera każdy powinien zapamiętać. W końcu nieczęsto trafia się ktoś zdolny wtłoczyć sentymentalizm między serię kibolskich porachunków i nie wyjść z tego z obitą facjatą. Stawiam dolary przeciwko orzechom, że w swoim meczu warszawiak dopiero się rozkręca. ■

Uroki tolerancji
REŻYSERIA ARKADIJ NEPITALIUK.
SCENARIUSZ ARKADIJ NEPITALIUK, LUDMIŁA TYMOSZENKO NA PODSTAWIE SZTUKI TEATRALNEJ IGORA BILYCA. ZDJĘCIA SERGIEJ KRUTKO. WYKONAWCY OLENA UZLIUK, OLEKSANDR JAREMA, AKMAŁ GUREZOW, OLEKSANDR PISKUNOW, KAROLINA MRUGA. UKRAINA 2023. CZAS 95 MIN
DYSTRYBUCJA KINOWA AURORA FILMS



OLEKSANDR PISKUNOW, AKMAŁ GUREZOW, OLENA UZLIUK, OLEKSANDR JAREMA, KAROLINA MRUGA

LEKCJE TOLERANCJI

ŁUKASZ HOMZIUŁ

Nie ma wielu rzeczy bardziej nieszczęsnych od nieśmiesznej komedii. W przypadku „Lekcji tolerancji” mamy do czynienia z jej najgorszą odmianą, czyli komedią bez jednego trafionego żartu, kąśliwej puenty czy soczystej wymiany zdań. Przynajmniej na mnie rubaszny typ humoru zadziałał jak płachta na byka, więc zamiast śmiać się do rozpuku, niecierpliwie czekałem, aż reżyser liściowicie przerwie katorgę.

Mężczarnie szczęśliwie nie trwały długo, bo tylko nieco ponad półtorej godziny. Stosunkowo skromny metraż dzieli się na dziesięć tytułowych lekcji tolerancji. Homofobii wyzbywa się dzięki nim, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, małomiasteczkowa ukraińska rodzina, która przypomina nieco naszych swoich Kiepskich, tyle że mniej zabawnych. Głównym zajęciem Zenika (Oleksandr Jarema) jest picie piwa, więc utrzymywać rodzinę na krawędzi finansowej stabilności musi jego żona, nauczycielka Nadia (Olena Uzliuk). Ich dorosłe dzieci Diana (Karolina Mruga) i Denis (Oleksandr Piskunow) nie wnoszą wiele do budżetu, raczej wegetują w oczekiwaniu na lepszą przyszłość.

W takich warunkach każdy zastrzyk gotówki jest mile widziany, więc rodzina – mimo srogięgo oporu jej męskiej części

– decyduje się przystąpić do państwowego programu szacunku wobec osób LGBT+. Zasady są proste: żeby dostać okazałą sumkę, bohaterowie przez trzy tygodnie muszą gościć pod swoim dachem przydzielonego im geja i znosić wygłaszane przez niego lekcje.

Nietrudno się domyślić, że lwia część fabuły zajmą tarcia między przybyszem a homofobiczną rodziną. W tych konfrontacjach klisza pogania kliszę, aż trudno uwierzyć w którąkolwiek z postaci. Zenik ma w dziedzinie tolerancji zaległości tak wielkie, że zadziwia go gej w garniturze, a już tym bardziej gej pracujący jako hydraulik. Ów hydraulik Wasyl (Akmał Gurezow) jest z kolei tak sztucznie pozytywny, że nienaruszalny uśmiech, z jakim reaguje na wszelkie uszczypliwości, przyprawia o białą gorączkę. Chyba jeszcze bardziej stereotypowi są Denis i Diana. On z powrotem mógłby zasiłk szeregi homofobicznej bojówki, ona nosi kolorowe dredy i marzy o karierze aktorskiej. Oboje tłumienie własnej seksualności mają wypisane na twarzach.

Tytuł niestety nie kłamie – z filmu bije nieznośny dydaktyzm. W rezultacie otrzymujemy przewidywalną agitkę pozabawioną nawet krztyną finezji. Jej protolerancyjny przekaz jest oczywiście słuszny, sposób jego

podania pozostawia za to sporo do życzenia. Reżyser Arkadij Nepitaliuk mówi w wywiadach, że kieruje swój film do osób o homofobicznych poglądach, ma nadzieję, że zobaczą one siebie w bohaterach i – tak jak oni – przemyślą swoje postępowanie. Może i grupa docelowa Nepitaliuka doceni prostolinijne podejście (choć nie jestem co do tego przekonany), ale nie mam pojęcia, czym jego film ma zaskarbić sobie serca pozostałych widzów. Jawi mi się niczym powrót w szkole do poprzedniej klasy – może i dla niektórych przyjemny, ale w gruncie rzeczy bezproduktywny.

„Lekcje tolerancji” są adaptacją sztuki teatralnej Igora Bilyca i zdecydowanie to widać, nie tylko dlatego, że kamera z drobnymi wyjątkami nie wyściubia nosa poza cztery ściany mieszkania. Reżyser nie czyni niczego, by nadać swojemu projektowi filmowemu sznyt. Jego dzieło to ciągłe rozmówki w podgrupach i zbiór słabej jakości kabaretowych skeczy. Być może na ostateczny charakter przedsięwzięcia miała wpływ trwająca wojna, w której trakcie wyprodukowanie każdego filmu jest sukcesem. O ile jednak docenił wysiłek twórców, o tyle trudno mi dać taryfę ulgową samemu filmowi. „Lekcje tolerancji” wpisują na listę zajęć najbardziej nielubianych. ■

10(13).
FESTIWAL
FILMU
TEATRU
I KSIĄŻKI

KOZZI
NOWICKI
HŁASKO

6-9
CZERWCA
2024

ZIELONA GÓRA
KARGOWA
ZATONIE



TWÓRCY GENEVA ROBERTSON-DWORET, GRAHAM WAGNER. REŻYSERIA JONATHAN NOLAN, CLARE KILNER, FREDERICK E.O. TOYE, DANIEL GRAY LONGINO, WAYNE YIP. SCENARIUSZ CHAZ HAWKINS, GENEVA ROBERTSON-DWORET, GRAHAM WAGNER, KAREY DORNETTO, KIERAN FITZGERALD, CARSON MELL, GURSIMRAN SANDHU. ZDJĘCIA STUART DRYBURGH, TEODORO MANIACI, ALEJANDRO MARTÍNEZ, DAN STOLOFF. MUZYKA RAMIN DJAWADI. WYKONAWCY ELLA PURNELL, AARON MOTEN, WALTON GOGGINS, MOISES ARIAS, LESLIE UGGAS, SARITA CHOUDHURY. USA 2024. CZAS 8 x ok. 60 MIN
AMAZON PRIME VIDEO



ELLA PURNELL

FALLOUT

MAJA GŁOGOWSKA

Niektórzy zanurzają się w świat pikseli, bo szukają wolności. W grach komputerowych można zrobić wszystko, w rzeczywistym świecie nie raniąc nikogo. Nasze uczynki wywołują jedynie taką reakcję, jaka jest zapisana w kodzie.

Gra komputerowa w tak rozległym świecie jak „Fallout” ma swój początek i swoje zakończenie. Jest ich tak wiele, że twórcy nie mogą wpisać każdego z nich do *kanonu* gry. Konsekwencje naszych występów zostają jedynie w pamięci naszej konsoli, którą przecież można w każdym momencie wyczyścić. Inaczej jest z pamięcią widza czy też postaci, które ożywają na ekranie. Twórcom serialowego „Fallouta” (2024-) udało się zachować pierwotny gen growej wolności, ale jest w tym haczyk. Postacie ponoszą konsekwencje swoich czynów dobitniej niż ponosi się je w rzeczywistości. W świecie Pustkowia ważna jest charyzma. Jeśli postać ma jakiegokolwiek braki, ciężko będzie jej przetrwać samotną wędrowkę poprzez atomowe zgliszcz.

Charyzmy nie można odmówić bohaterce wiodącej, czyli Lucy MacLean. Kobieta marząca o znalezieniu mężczyzny-reproduktora nie sądziła, że tak szybko zmienią się jej życiowe priorytety. Lucy to idealistka, która nie

marzyła o ucieczce ze schronu. Jest typową *dobrą dziewczyną*, która przestrzega zasad. Wierzyła, że nadejdzie dzień, w którym promieniowanie zostanie zaabsorbowane i rozproszone. Wiedziała, że wtedy jako jedna z niewielu osób, które krzewią ludzką kulturę i jej standardy, będzie musiała przekonać ludzkość do kroczenia inną ścieżką. Taką, w której respektowana jest złota zasada: *nie czyni bliźniemu, co tobie niemiłe*. Nie sądziła, że nagle wyjdzie z krypty, a jej podróż sprawi, że każdy plan w jej głowie zostanie zmiażdżony z równą siłą, co Stany Zjednoczone przez bombardowanie atomowe. Lucy nie pasuje do tego świata. Świadczą o tym i czyste włosy, i lśniąca cera, i wiara w dobro bliźniego. Jednak z każdym przebytym krokiem jest coraz brudniejsza, a jej charakter skażony – przynajmniej według jej przekonań.

Widz razem z Lucy odkrywa niebezpieczny świat postnuklearnej Ameryki i razem z nią doznaje czegoś na wzór szoku kulturowego. Tu nikt niczego nie kontroluje. Ani gospodarki, ani zasad panujących na ziemiach Pustkowie. Można mordować, można rabować. Za dobra płaci się kapsłami, wymianą dóbr lub wyręczaniem się w zadaniach. W gospodarce przetrwania wszystko jest dozwolone. Z odcinka na odcinek jest to



WALTON GOGGINS

coraz bardziej dotkliwe dla bohaterki, która mimo wszystko nie chce łamać swoich reguł. W tym dziwnym świecie jest dobrym punktem odniesienia. Widz ją rozumie i z nią empatyzuje. Jej historia nie wywołuje wielkich emocji, ponieważ Lucy dusi większość z nich. Tu każdy w coś gra. Lucy wciąż wierzy w dobro, ale z czasem potrafi waloryzować swoje cele.

Lucy wprowadza nas do serialowego świata, ale śledzimy też losy postaci, których jestestwo

jest znacznie bardziej zdefiniowane. Ghul niegdyś był pupilkiem Amerykanów. Rozdawał autografy, pozował do zdjęć. Wtedy nadszedł wybuch. Przeżył go i postanowił wcielić się w antybohatera, w którego jako aktor nigdy by się nie wcielił. Jest brutalny, bezwzględny, nie respektuje niczego. Lucy trzyma się swoich reguł, Ghul ich nie ma i widz to rozumie.

Śledzimy też losy Rycerza Maximusa, który wierzy, że jego ukochane Bractwo Stali może za-

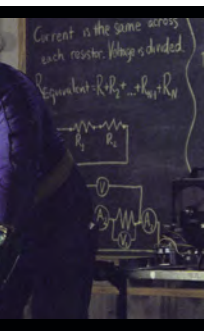


ELLA PURNELL, KYLE MACLACHLAN



AARON MOTEN

prorowadzić ład w świecie, oraz brata Lucy, czyli Norma. Wątek tego drugiego przywodzi na myśl serial „Zagubieni” (2004-2010). Norm odkrywa coraz więcej sekretów krypty a są one nawet dziwniejsze niż to, co Lucy obserwuje poza nią. Mają być faktorem szoku i moim zdaniem tak działają. Ten wątek ma utrzymać gardę widza w gotowości do obrony – wszystko w tym świecie może zaskoczyć. Nawet przystań, która zdawała się bezpieczna.



Ludzie przetrwali wojnę, która jak brzmi bodaj najsłynniejsze zdanie serii – nigdy się nie zmienia. Zmieniły się za to jej reguły – teraz ciosy poniżej pasa są dozwolone. Twórcy nałożyli na siebie wiele ograniczeń wynikających z materiału źródłowego. Każda puszka, każda broń, każde drzwi są zainspirowane przez obrazy, które można było oglądać w pierwowzorze. Serial trzyma się kanonu piękna z lat 60. i pachnie kampem, który zarówno w grze, jak i w serii służy za metakomentarz na temat agresji, która przetrwa każde zawrowanie.

Nawet growi kultuści powinni docenić wygląd tego serialu. „Fallout” to w mojej opinii jedna z najlepszych adaptacji gier komputerowych, ale pierwszy sezon to bardzo powolne wejście w historię, która wyciska emocje dopiero na sam koniec. Zeszłoroczne „The Last of Us” (2023-) nie miało w sobie nawet połowy kreatywności, którą znajdziemy w serialu Amazona. ■



HIROYUKI SANADA

SZOGUN

MAREK S. BOCHNIARZ

W pierwszym odcinku drugiego sezonu „Przystanku Alaska” (1990-1995) Holling kupuje Shelly potężny talerz satelitarny, żeby mogła oglądać cały świat. Dziewczyna uzależnia się od telewizji i w czasie kłótni przepytuje partnera z „Szoguna” (1980, reż. Jerry London): *Kiedy Chamberlain pocałował japońską księżniczkę, a ten samuraj wszystko zobaczył, to zabił go czy nie?* Polscy telewizywiści dołączyli do tego szaleństwa w 1985 roku, spędzając przy serialu magiczne niedzielne wieczory. Część odkryła w ten sposób Japonię, by się w niej zakochać, a niektórzy – nawet by związać z nią życie zawodowe.

Z dzisiejszej perspektywy łatwo zrozumieć tę fascynację. Było to dobre kino orientalne zrealizowane przez zachodnich filmowców. Pamiętny motyw muzyczny z czołówki, puentujący napisy wykonane w niektórych wersjach czcionką-sajgonką, barwni (choć trochę drewniani) aktorzy w intrygujących dekoracjach. Czy można było sobie odmówić oglądania tej uroczą makabrycznej procesji scen seppuku i dekapitacji? I charyzmatyczny, czarujący marynarz John Blackthorne o ciężkich, hipnotycznych oczach Richarda Chamberlaina, który zjednywał sobie ludzi, kusił śliczne Japonki, upi-

jał się, zgrabnie tańczył do szantów i zawstydział co *bezcześniejszych* samurajów. To właśnie z jego punktu widzenia spoglądaliśmy na XVII-wieczną Japonię. A przynajmniej tę wersję, którą w pierwowzorze literackim zawarł James Clavell, autor kultowej serii „Azjatycka saga”. Dziś ogląda się tamten miniserial z szybko rosnącym zażenowaniem. Trudno zwłaszcza akceptować kolonialną figurę aroganckiego człowieka Zachodu, bez większego wysiłku udowadniającego co chwila swoją wyższość nad *matpami* – jako wojownik, humanista, kochanek itd.

W nowej adaptacji twórcy starali się odwrócić ten odstręczający porządek, oczyszczając przy tym rasistowski język i przenosząc punkt ciężkości z postaci Anglika na otaczających go Japończyków. *Anjin-san* w stonowanej interpretacji Cosmo Jarvisa to raczej zagubiony i trochę naiwny barbarzyńca, który w nieznanym kraju staje się pomniejszą figurą w politycznej grze – rywalizacji między panami feudalnymi o władzę.

Japońscy aktorzy zaangażowani do serialu stworzyli bardzo różnorodną grupę – zarówno pod względem profesjonalnego doświadczenia, jak i rolę, które grali we wcześniejszych produkcjach, przez co niektórzy



TADANOBU ASANO



COSMO JARVIS, NESTOR CARBONELL

stali się osobami poniekąd symbolicznymi. Tak jest w przypadku Hiroyukiego Sanady, regularnie odtwarzającego warianty postaci uniwersalnego *tradycyjnego Japończyka* w takich hollywoodzkich produkcjach jak choćby „Bullet Train” (2022) Davida Leitcha czy „John Wick 4” (2023) Chada Stahelskiego. Przekonująco i subtelnie zbudował skomplikowaną osobowość dumnego i sprytnego Yoshiiego Toranagi, unikając infantylności i przesady psujących nierówną i teatralną kreację Toshirō Mifune z serialu Londona.

Jako że tym razem Sanada był również producentem, stał się poniekąd ambasadorem i nieformalnym konsultantem serialu. Jego opowieści z planu, publikowane w mediach, dobrze ilustrują problem produkcji historycznych, które – nawet jeśli są oceniane jako realistyczne – pozostają zaledwie pewną selektywną i subiektywną interpretacją przeszłości. W tym przypadku mówimy w dodatku o przeszłości zapośredniczonej, przefiltrowanej przez obcą kulturę i orientalne okulary, a co gorsza – przerobionej na fikcję literacką. Realizacja kolejnego „Szoguna” przez Amerykanów to niejako przypomnienie o kulturze zachodniej. Czy tęsknota za filmem samurajskim i dojmujący brak nowych produkcji importowanych z Japonii stały za chęcią stworzenia własnej, możliwie doskonałej imitacji?

Czy to jednak zła produkcja? Bynajmniej! Nie jest ona też wcale tak jednoznaczna i prosta w odbiorze, jak zdawać by się mogło. Przykład? Przewrotne obśadywanie Tadanobu Asano, kojarzonego z ekscentrycznym kinem niezależnym i ekstremal-

nym przełomu wieków. Tym razem dostał niewdzięczne zadanie przełamania schematycznej postaci zdradzieckiego podwładnego. Z kolei zaangażowanie Tokumy Nishioki, aktora występującego w dramatach telewizyjnych i *tokusatsu* typu seria „Ultraman” [2006-2007; gdzie udzielał głosu postaci Ultra Fathera – przyp. red.], wydaje się do pewnego stopnia hermetycznym, wewnętrznym żartem twórców.

Sięgnięcie po samurajowanie w 2024 roku uświadamia, jak bardzo ten gatunek się zestarzał i wypadł z łask japońskiego kina, przechodząc do marnej jakości formatu dramatu telewizyjnego. A że podstawą serialu jest problematyczna literatura popularna – to sam czyn jawi się jako perwersyjny i podjęty w stanie zaślepienia. Bo choć większość aspektów produkcji udało się naprawić względem pamiętnej adaptacji telewizyjnej i powstała rzecz absorbująca, chwytliwa, wyrazista i solidna, to trudno byłoby twórcom zupełnie odciąć się od źródła ich przedsięwzięcia – książki Clavella, której lektura wiedzie do wstydliwego i przykrego rozdziału z dziejów człowieka Zachodu. ■

Shōgun

TWÓRCY RACHEL KONDO I JUSTIN MARKS NA PODST. POWIEŚCI JAMESA CLAVELLA. ZDJĘCIA SAM MCCURDY, MARC LALIBERTÉ, CHRISTOPHER ROSS, ARI WRETLAD. MUZYKA NICK CHUBA, ATTICUS ROSS, LEOPOLD ROSS. WYKONAWCY COSMO JARVIS, HIROYUKI SANADA, ANNA SAWAI, TADANOBU ASANO, TOKUMA NISHIOKA, YŪKI KEDŌIN. USA 2024. CZAS 10 X 54-62 MIN

DISNEY+



HIROYUKI SANADA, ANNA SAWAI

„BACK TO BLACK” MUZ. NICK CAVE, WARREN ELLIS I INNI



W jednej z pierwszych scen filmu główna bohaterka „Back to Black” mówi, że chciałyby, aby piosenka choć na pięć minut dawała ludziom ucieczkę od ich problemów. Jednak twórczość prawdziwej Amy Winehouse była nie tyle kojąca, co zadziorna, prowokująca do przeżywania mocniej i prawdziwiej. Nasze problemy nie zniknęły, ale jej muzyka sprawiała, że mogliśmy się im przyjrzeć z pewnego dystansu. Zarówno filmowi, jak i ścieżce dźwiękowej filmu Sam Taylor-Johnson bardzo tego pazurem brakuje, a to przecież dla niego słuchaliśmy i wciąż słuchamy Amy.

Przysłuchując się „Back to Black” napotykamy odwieczny kłopot filmów z muzyką i muzykami w rolach głównych. Jak wiernie można oddać to, co znamy z życia? I czy jeśli zrobi się to porządnie, filmowa opowieść oczaruje widzów i słuchaczy? Wydaje się, że jest tu podobnie, jak z tłumaczeniem, które według znanej zasady jest albo wierne, albo piękne. Marisa Abela śpiewa piosenki Amy najwerniej jak umie (programy telewizyjne pokazały, że to jest umiejętność, którą da się wyszkolić – zarówno samo śpiewanie, jak i śpiewanie w czyimś stylu i niemal cudzym głosem), choć zaskakuje fakt, że przed zdjęciami nie śpiewała w ogóle. Tu i ów-

dzie widać, że zrealizowano post-synchron (wciąż śpiewa Abela, ale widać, że zostało to nagrane). Jej głos ma więcej jasności, nawet wtedy, gdy aktorka próbuje go przyciemnić. Nie są to zarzuty – w końcu mówimy cały czas o filmie, o kreacji.

Oceniając muzykę w filmie o Amy Winehouse należy bardziej zwrócić uwagę na to, jak połączono piosenki, które były częścią życia artystki, z filmową narracją. To trudne zadanie wpleść je tak, żeby sklepiły się z warstwą fabularną, i niestety, nie wypadają one tak naturalnie, jak chcielibyśmy, a co powiódło się twórcom „Narodzin gwiazdy” (reż. Bradley Cooper, 2018) czy „Rocketmana” (reż. Dexter Fletcher, 2019). Gram, że gram – mogliby nam tutaj powiedzieć aktorzy i czuli na muzykę wed natychmiast to zauważa.

„Back to Black” proponuje nam aż dwa soundtracki – płytę z muzyką ilustracyjną, nad którą pracowali Nick Cave i Warren Ellis, oraz album z, jak to określono, *piosenkami z filmu*. Pierwsza jest spójna, korespondująca z produkcją, a Cave i Ellis przyzwyczajeni wywiązali się z zadania kompozytorskiego (i wykonawczego), bo rzeczywiście tworzą tu dodatkową warstwę – opowiadają historię marzycielki. Tam, gdzie w filmie tego ducha nie

widać, słysząc go bardzo dobrze. Na uwagę zasługuje ballada „Song For Amy”, którą panowie kończą to wydanie. Legendy Nick Cave i Warren Ellis składają

hołd wokalistce, która zawsze już będzie mieć 27 lat – nie zestarzeje się nigdy. Robią to prostą piosenką, choć niezwykle szczerze.

Druga płyta? Nic nowego, a przecież trudno sobie bez niej wyobrazić obecność tego filmu w kulturze popularnej. Mamy tu wielkie przeboje Winehouse wzbogacone o utwory, które były dla niej (co w filmie jest pokazane) potężną inspiracją, czyli jazzowe standardy wykonywane przez Billie Holiday i Sarah Vaughan. Klasykę prezentuje i sama Amy („Body and Soul”), tak jak wtedy, gdy śpiewała w duecie z Tonym Bennettem, a my wszyscy zbieraliśmy szczęki z podłogi. Jakości i popularność mogą się jednak ze sobą spotkać. Niech to będzie szczęśliwe zakończenie tej historii i album, po który będziemy sięgać często.

BACK TO BLACK (SONGS FROM THE ORIGINAL MOTION PICTURE), UMC / UNIVERSAL MUSIC

NICK CAVE, WARREN ELLIS, BACK TO BLACK (ORIGINAL MOTION PICTURE SCORE), BACK LOT MUSIC / UNIVERSAL MUSIC

„MONSTER” MUZ. RYŪICHI SAKAMOTO



Muzyka działa na ciało człowieka, udowodniono to naukowo i nie inaczej jest z muzyką filmową. Ścieżki Ennia Morricono są motywujące, utwory Wojciecha Kilara budują emocjonalne napięcie, Hans Zimmer wnika nam pod skórę. Serce bije szybciej albo wolniej, śmiejemy się, płacemy, chcemy

się ruszać, czasem to, co słysząc z ekranu, fizycznie nas boli. Domeną Ryūichiego Sakamoto, szczególnie w ostatnich jego kompozycjach, jest dodawanie otuchy i wyciszanie. Muzyka z „Monstera” jest pięknym przykładem. A jak ważny był dla światowego kina zmarły w 2023 roku japoński kompozytor,

niech świadczy fakt, że film ten reklamowany jest nie tylko nagrodą w Cannes za najlepszy scenariusz (zdobył ją Yūji Sakamoto), ale w równym stopniu jako ostatnia produkcja z muzyką Ryūichiego Sakamoto. Jakby miało to wielkie znaczenie dla tego, czy pójdziemy do kina i co tam przeżyjemy.

Sakamoto był kompozytorem romantyków, zarówno czasów wojny, jak i pokoju. Zapamiętanym dzięki ścieżkom do „Wesołych świąt, pułkownika Lawrence” (reż. Nagisa Oshima, 1983), gdzie również zagrał, i do filmów Bernarda Bertolluciego „Ostatni cesarz” (1987), „Pod osłoną nieba” (1990), „Mały Budda” (1993). Z Brianem De Palmą zrobił „Oczy węża” (1998), a jednym z ostatnich jego głośnych tytułów była „Zjawa” (reż. Alejandro González Iñárritu, 2015). Swoimi ścieżkami dźwiękowymi zwracał uwagę kolegów i koleżanek po fachu, jak i widzów bez większej wiedzy muzycznej. Pisał wyraziście, choć nie zawsze obficie. Jako artysta wszechstronny (aktor, muzyk, malarz, producent, scenarzysta, chętnie eksperymentujący ze sztukami wizualnymi) przeszedł wiele etapów kariery, nieustannie coś zmieniał i rozwijał. Był pierwszym japońskim kompozytorem nagrodzonym Oscarem za muzykę („Ostatni cesarz”).

Przez blisko dziesięć lat filmowy i muzyczny świat śledził jego walkę z rakiem, w czasie której swoje osobiste doświadczenia wielokrotnie przekazywał w muzyce. Aż do końca – ułożył playlistę na czas po swoim odejściu, była dostępna na jednej z platform streamingowych. Dlatego w wielu miejscach na świecie, także w Polsce, żegnano go jak bliskiego człowieka. To nieprawdopodobna więź, jaką buduje kompozytor ze słuchaczami, gdy ci czują, że znają dobrze autora, znając jedynie jego sztukę.

Reżyser Hirokazu Kore-eda od dawna marzył o współpracy z Sakamoto. Szansa się pojawiła, gdy muzyk był już bardzo chory, a przez to zbyt słaby, żeby wziąć na siebie ciężar skomponowania pełnej ścieżki. „Monster” jest więc naprawdę kompilacją dwóch nowych utworów na fortepian i kilku starszych, między innymi z wydanej w 2023 roku płyty „12”. Łatwo rozpoznać te kompozycje, bo ich tytuły to daty – z lutego i marca roku 2022. Zostają w uszach także dlatego, że subtelnemu elektronicznemu pejzażowi dźwiękowemu, który Ryūichi Sakamoto tu dodaje, towarzyszy jego oddech. Jakby pianista grał tak blisko nas, że słyszemy, jak oddycha, nieco szybciej, sam przecież przeżywa ten moment. Muzyka działa także na ciało wykonawcy.

W czasie pracy nad filmem „Monster” Sakamoto nie mógł już mówić. Z reżyserem porozumiewał się listownie. Obecność tego, a nie innego kompozytora podpowiedziała Kore-edzie przyroda, która dla nich obu miała wymiar artystyczny i łatwo adaptowała się na potrzeby kina.

„Monster” ma muzykę oszczędnie wykorzystaną, z długimi przerwami. Gdy się pojawia, ma charakter dopełniający, zbierający porozrzucane przez akcję wątki i myśli, porządkujący. I prostotę dziecięcej mądrości. Jest jej w filmie tym więcej, im więcej rozumie widz, bo „Monster” to przecież zagadka.

Dobrze wspomnieć przy tej okazji, że utwory filmowe kompozytorów z Azji były w ostatnich ponad trzech dekadach egzotyczną wyspą na oceanie muzycznej przewidywalności. Wy różniły się brzmieniem i pomysłowością, prawie zawsze były szeroko doceniane, a nazwiska takie jak Dun Tan („Przyczajony tygrys, ukryty smok” Anga Lee, 2000), Shigeru Umebayashi („Spragnieni miłości” Kar-Waia Wonga, 2000), Joe Hisaishi („Spirited Away: W krainie bogów” Hayao Miyazakiego, 2001) czy właśnie Ryūichi Sakamoto są dziś rozpoznawalne. Może sekret leży w ich wyjątkowej relacji z naturą i umiejętności przełożenia jej języka (szumu liści, stuku

kamieni, powiewu wiatru, uderzeń piorunów) na pięciolinie? Może to odwaga w podejściu do komponowania filmowego, które tworzone czasem z dala od Hollywood, Hollywood zachwyca. Ich głos w historii współczesnej kinematografii jest bardzo ważny.

„Monster” jest filmem wartym posłuchania, natomiast w kinie percepcja odbiorców jest rozłożona, a reżyser każe nam się skupiać na wielu elementach. Soundtrack pozwala jeszcze mocniej zrozumieć intencje twórców, pomyśleć sobie w ramach puenty: *A więc to tak...* i rozpocząć kolejny etap rozważań o tej historii. Ryūichi Sakamoto przypomina w filmie Kore-edya tapera z czasów niemego kina – jego muzyka brzmi, jakby była tworzona na poczekaniu, w oparciu o to, co kompozytor widzi w tym samym momencie, co my, i relacjonuje nam na żywo. Niespiesznie, z wiedzą i doświadczeniem, którymi podparty jest każdy akord. Udało mu się także po raz kolejny pokazać, że kompozycje na fortepian, jakimi zalany jest dzisiejszy Internet, mogą być wciąż niesztampowe. Mówił o tym kiedyś Ennio Morricone – nuty i instrument są mniej ważne niż to, co z nimi zrobimy.

MONSTER, COMMONS / MILAN

Miesięcznik KINO w internecie

kino.org.pl // recenzje, informacje o imprezach i wydarzeniach filmowych

sklep-kino.org.pl // aktualne i archiwalne numery KINA, książki, prenumerata w wersji papierowej i cyfrowej

facebook.com/MiesiecznikKINO/ // najświeższe wiadomości, bądź na bieżąco!



ścinki

BOŻENA JANICKA

Już tylko popiół czy jeszcze diament

– A u Norwida dokładnie tak: *Czy popiół tylko zostanie i zamęt...*

Może nie trzeba przypominać, o czym jest „Popiół i diament” Andrzeja Wajdy, ale niech będzie, w największym skrócie. Główna postać filmu, żołnierz AK Maciek Chełmicki, przyjechał do niewielkiego miasta, by stawić się przed swoim przełożonym, który przekazuje mu rozkaz zabicia niejakiego Szczuki, sekretarza PPR-u (partia komunistyczna) w tym mieście.

Maciek wykonał rozkaz, lecz zobaczywszy idący ulicą patrol wojskowy zaczyna uciekać. Patrol strzela na postrach, w powietrze, Maćka trafia przypadkowa kula. Śmiertelnie ranny, umiera na miejskim wysypisku śmieci. Lecz zanim zginie, będą się rozgrywały wokół niego i z jego udziałem liczne zdarzenia tego dnia. Jest bowiem 7 maja 1945 roku.

Zimno się robi również na myśl, że mogłoby nie być w „Popiole i diamencie” pamiętnej sceny zapalania lampek spirytusu jako zniczy dla poległych w Powstaniu kolegów. Zaproponował ją bowiem i zrealizował przy udziale ekipy drugi reżyser filmu, Kuba Morgenstern, za zgodą, lecz bez udziału Andrzeja Wajdy jako reżysera. Dzięki samoograniczeniu Andrzeja Wajdy mógł powstać taki „Popiół i diament”, który nie został zapomniany przez ponad sześćdziesiąt lat.

Chociaż pytanie, co to znaczy, że nie został zapomniany, przybierało w ciągu tych lat postać coraz bardziej nieoczywistą. *Co oni widzą w tym Maćku?* – to przecież w istocie rodzaj agresji. Zadawały to pytanie filmoznawczynie (tak, nigdy filmoznawcy), po wyrecytowaniu, co powinno być *w tym Maćku*, ale niestety nie ma.

Otóż powinien być spadkobiercą polskiego bohatera romantycznego, przynajmniej pierwszeństwo sprawom narodowym, posługiwać się pojęciami otrzymanymi w spadku po romantycznym widzeniu historii i czego tam jeszcze moż-

na się dowiedzieć na studiach polonistyki. I jak tu rozmawiać z takim Maćkiem, który swoją prawdę odnajduje gdzie indziej, w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (wiersz bez tytułu).

*I pośród nich jakże ja stanę,
Z garścią, co tylko strzelać umie.
Z wiarą, co śmiercią przeorana
Z sercem, co nic już nie rozumie?*

Jednym z atutów „Popiołu i diamentu” jest niestandardowość rozwiązań inscenizacyjnych, ale może być i tak, że potem nie wiadomo, jak je nazwać. Chyba to już ostatnia okazja, by sprostować, że *uścisk mordercy i ofiary*, jak później nazwano tę scenę, jest w istocie czymś innym, ma autentyczny głęboki sens etyczny. Ofiara zamachu, by nie upaść na ziemię, kurczowo obejmuje stojącego przed nim człowieka, a Maciek nie potrafi odepchnąć śmiertelnie rannego, by tamten skonał na bruku.

Lecz najbardziej zdumiewająca interpretacja tej sceny ma charakter polityczny, sugeruje możliwość porozumienia się w przyszłości obu wrogich sobie wtedy stron. Interpretacje „Popiołu i diamentu” są rodzajem wysypiska, które mogłoby zadusić każdy film, gdyby na końcu nie zaniechano ich na rzecz faktu, że to po prostu jeden ze skarbów naszej powojennej kultury, nie tylko filmowej.

Pewne zdarzenie po premierze „Popiołu i diamentu” w warszawskim kinie „Moskwa” może wyglądać na anegdotę, lecz świadkowie potwierdzali, że to prawda. Chcieli pogratulować Cybulskiemu roli, ale podszedł do Cybulskiego, czyli filmowego Maćka, jakiś niemłody mężczyzna, położył mu ręce na ramionach, długo patrzył i powiedział: *Pan żyje!* Tamten niemłody przecież człowiek nie oparł się złudzeniu? Nie, inaczej; nie oparł się nadziei, a to już lepiej. – Zabrzmiało prawie jak – *...póki my żyjemy.*



swoimi słowami

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Walka o pokój

Tekst ten jest (prawie) dosłownym fragmentem dziennika „Stare grzechy”, wg powielaczowego wydania z 1988 roku. Warszawa 1988. Grupy Polityczne Wola. Tamten czas.

Przed kinem Moskwa późnym wieczorem, w niedzielę, pali się ognisko. Wysoki płomień oświetla czapy siedzących naokoło żołnierzy. Wygląda to jak obozowisko syberyjskie pomiędzy zaspami śniegu, pośrodku miasta.

Tamten czas przypomniał o sobie w filmie Tomasza Wolskiego „Rok z życia kraju” (dopisek z 2024 roku).

Napisy zamalowane. Lada dzień mogą zniknąć plakaty filmów, koncertów – „Dreszczy” Marczewskiego i „Uciech staropolskich” Dejmka w Teatrze Polskim. Przeniesiemy się w nową epokę ogołoceń. Ale co to za epoka. Przecież jesteśmy, mówimy do siebie jakby nigdy nic, dochodzą do skutku odwołania od miesięcy spotkania, rozmowy, na które nie było czasu i ochoty, gesty solidarne, przebaczenia. Mówi się o nocy i długim czekaniu. *Z bronią u nogi* – dodaje złowrogo Bożena. Mówi się o ustroju, który nam się objawił w całej okazałości – już nie tyle komunistycznym, bo ideologia się rozpadła, nie faszystowskim, bo bez wodza; to jest coś nowego, terroryzm w skali ogólnej, mielone w ostatnim roku przez rządzącą nami telewizyjną władzę. Wydajemy się sobie znów silni, siedząc przy herbacie i przedwojennym pierniku, w ciepłych domach. Defilujące ulicami czołgi i skoty przypominają, gdzie jesteśmy. W niebie coś buczy. Jakby dalekie samoloty. Fantazja i lęk stwarzają niewidoczne potwory. Koledzy naszej sąsiadki z Klubu Inteligencji Katolickiej poszli do prymasa. Dowiedzieli się, że kraj nie jest spacyfikowany, jak się obawialiśmy po wiadomościach o bitwie w Gdańsku. Przemysł ciężki podobno, mimo rozbicia wielu strajków, nadal pracuje. M.in. Ursus. Nie poszło tak łatwo, jak myśleli. Trzyma się, milcząc, Wałęsa, osadzony w jakiejś willi rządowej. 20 grudnia delegat polski w ONZ Spasowski poprosił o azyl.

Kulturę, wydaje im się, na razie załatwili. Wzięli się za robotników. Były strzały w kopalni Wujek i w Gdańsku, pod pomnikiem. Oczekuje się przebranych Rosjan. W piątek msza za Jerzego Zielińskiego, dziennikarza, który popełnił samobójstwo. U św. Anny nastój żałoby narodowej.

Ludzie błyskawicznie szykują się do życia w nowych warunkach, które mają potrwać według jednych dwa, według innych dziesięć lat. Miron przybity, zdetonowany, macha ręką: *Za dwadzieścia lat, ale ja już wtedy...*

Mówi, że może generał jest cały sztuczny. I ta sztywność korpusu i rąk...

Matka Boska w telewizji. Na tle Obrazu Częstochowskiego kapelan wojskowy tłumaczy *głęboki sens wprowadzenia stanu wojennego*.

Wiele osób jest przekonane, że o stanie wojennym była mowa niedawno w Bonn między Breżniewem a Schmidtem. Mówią, że Breżniew *zapewnił sobie tyty*.

15 lutego z konferencji w Madrycie: *świat zachodni musi przyjąć odprężenie, jeżeli ma istnieć*. To brzmi jak pogródka. Może polski eksperyment ze stanem wojennym jest częścią rosyjskiej groźby dla Europy? Testem jest – jak zachowa się Ameryka?

U ciotki Aluni na Targowej przyrządzam angielską zupę w proszku. Wrzuca się do wrzątku i od razu bije zapach świeżych pomidorów. Ale to tylko jednorazowo, a tu cała zima przed nami. Kurczymy się przy stole z zimna. Pali się tylko rano i wieczorem, z oszczędności gazu. Żeby ogrzać mieszkanie, trzeba by palić od jesieni do wiosny, bez przerwy.

Na rzeźbionym biurku z lwimi głowami, na drewnianym talerzu leżą złożone w wachlarz pocztówki ode mnie z festiwali. Na komo-dzie, między szklanymi kulami i muszlami leży karteczka z wykali-

grafowanym nazwiskiem i adresem ojca, na wszelki wypadek, dla sąsiadów.

Jak ja mam jej pomóc? Opowiada mi o swoich cierpieniach, bólach krzyża, z gestami, powtórzeniami, dramatycznym głosem i z dystansem, sama zaciekawiona sobą. Te gehenny, te śmierci, wszystko to przeszło do opowiadań Aluni. Z rodzeństwa został już tylko jej brat, mój ojciec, który tu nie przychodzi.

Świat nam dziś rozprasza te cierpienia nad miastem jak śniego-we igielki, żeby dla wszystkich starczyło.

Już zbierałem się do wyjścia, kiedy Alunia wyniosła z drugiego pokoju butelki wódki dla mnie. Ma zapas kartkowych wódek, które rozdaje. Nie pozwoliła pocałować się w rękę, groziła mi z uśmiechem: – *Tylko się w nic nie angażuj! Dopiero, jak się u góry ruszy, to dotychczas...*

I jeszcze coś – o upadku caratu.

Wybiegam z bramy, jakbym wynurzył się z jakiejś toni. Zimno. Długo czułem lód w kościach, idąc w stronę cerkwi zatłoczoną Targową. Wydało mi się przez chwilę, że na ulicy panuje ruch pozorny, a prawdziwe życie jest po tamtej stronie bramy.

Redakcja „Kina” – wtorek 15 grudnia

Dowiaduję się, że Instytut Badań Literackich, gdzie jest Ania, właśnie wygarnęli. Bolesław Michałek w przelocie szepnął:

– *Pan się nie martwi, każdy musi odebrać swoją porcję. Ona się z tym liczyła, kiedy dzisiaj szła do pracy.*

Nasza córka Justyna jest ze mną. Znaleźli w biurze kotkę z trzema czarnymi kociećkami. Mają ją oddać pod opiekę wojsku. Panie z obu redakcji – naszej i „Ekranu” – zajęte są losem kotki. Redaktorka techniczna „Kina” Joasia Fiszer wyjmuje z szuflady znaczek Solidarności: – *Ten kupiłam jako pierwszy.*

Siadamy na swoich miejscach. Za biurkiem naczelny Leszek Bajer – *No i o czym będziemy rozmawiać? Przepraszam, tylko zmienię okulary...*

Wstaje, wraca. Mówi, przewyciężając tremę:

– *Ja już oddałem legitymację partyjną. To znaczy, mam ją jeszcze przy sobie, ale... – Dziękuję – wyrwało mi się.*

Hanna Książek-Konicka podchodzi do Leszka, gestykując, nachyla się do niego i coś mówi po cichu. Popadamy wszyscy w nastrój rozczulenia i dwie następne panie sięgają po legitymacje. Może to tylko gest? Leszek Bajer mówi, że partia na razie jakby przestała istnieć.

– *KC siedzi równie zaskoczone „stanem wojennym”. Praktycznie nie funkcjonuje. Zamach stanu? Ale dziwny. Pierwszy sekretarz zamachnął się na siebie samego jako marszałek wojsk? Po to właśnie stał się I Sekretarzem...*

– *A jeśli zamach – ciągnie nasz naczelny – to dlaczego taki łagodny? Powinny przynajmniej ostrzelać miasto. Tak się w takich przypadkach robi. Blef? Teoria pochopna. Choć jest wiele elementów blefu – radio mówi o karach „od 2 lat do kary śmierci włącznie”. Ale chyba nie rozstrzelują. Choć, co my wiemy?*

Ten sam wtorek 15 grudnia. Justynę odstawiłem do mojej mamy. Wracam do domu. Ania tam otwiera drzwi, radosna. Rano w pałacu Staszica wywiesili transparenty (sama malowała) i czekali, aż po nich przyjadą. Tylko Michałowi Głowińskiemu pozwolono wyjść, ze względu na jego nadciśnienie. Zajęchały budy; słychać było, jak na schodach tupią podkute buty ZOMO. Zabrali do budy 6 osób: pana Irka, bibliotekarkę, dwóch doktorantów, i autora studium o Norwidge. Gdy reszta czekała, aż przyjadą inne budy, przed kościołem św. Krzyża zebrał się efektowny tłum. Krzyczano: *Gestapo!!!* Starsze panie podeszły do zomowców i coś im klarowały tak, że w rezultacie puścili wszystkich. Ania po drodze do domu dostała jeszcze wędzonego morskuszka bez kolejki, nie mówiąc, że to dla kota.

NH

mBank

nowe
horyzonty

24. międzynarodowy
festiwal filmowy
18–28 lipca 2024, wrocław
18 lipca – 4 sierpnia 2024, online



kino, które prowadzi

rusz szlakiem
znakomitych filmów

nowehoryzonty.pl

w programie m.in.:
Motocykliści, reż. Jeff Nichols
z Tomem Hardym, Austinem Butlerem
i Jodie Comer w rolach głównych

Zamknij oczy, reż. Víctor Erice
wielki powrót hiszpańskiego mistrza

Yannick oraz **Daaaaaali!**
reż. Quentin Dupieux
nowe filmy naczelnego
surrealisty współczesnego kina

retrospektywy twórczości:
Yvonne Rainer, Nagisy Ōshimy,
Alaina Tannera, Bertranda Bonello

i wiele więcej

53

lubuskie Lato filmowe

Kasów
23.06.-30.06
2024

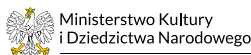


Kinematografie Krajuw
Europy Srodkowej i Wschodniej

Eastern and Central
European Cinema



OFICJALNY PARTNER FESTIWALU
Zadanie wspolfinansowane przez Slanozaj Wojewodztwa Lubuskiego



Dofinansowano ze srodkow Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzajacych z Funduszu Promocji Kultury



POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ

WSPOLFINANSOWANIE



SPONSOR PROJEKTU