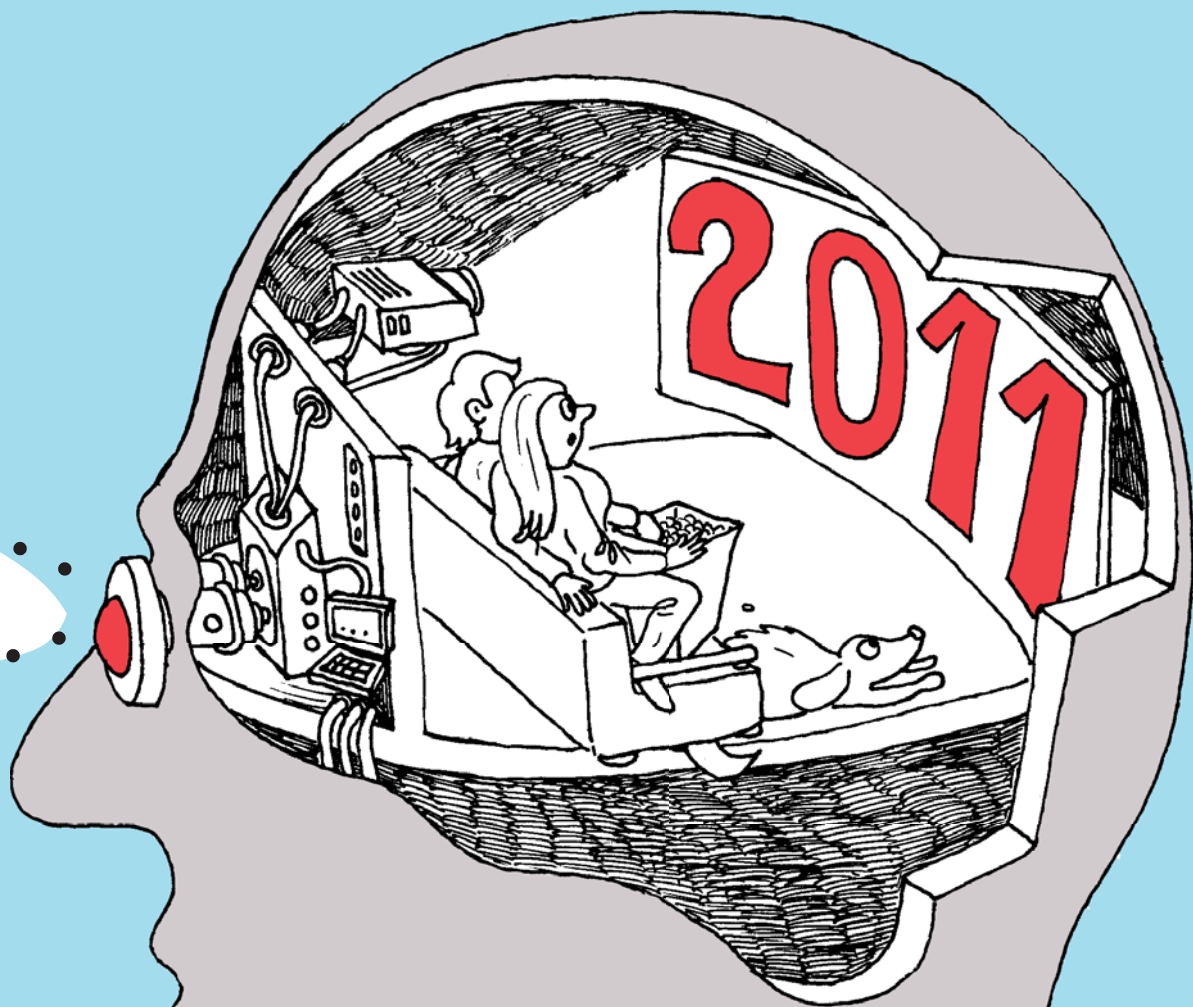


PRZEZROCZE

PODSUMOWANIE ROKU 2011 W ŚWIATOWYM KINIE



FILMY NAJLEPSZE
I NAJGORSZE

WYWIADY Z ZANUSSIM
I SMARZOWSKIM

PRZEZROCZE

PODSUMOWANIE ROKU 2011 W ŚWIATOWYM KINIE



PRZEZROCZE

PODSUMOWANIE ROKU 2011 W ŚWIATOWYM KINIE
GDAŃSK

Nr 1, KWIECIEŃ 2012

Almanach przygotowany przez studentów drugiego roku Wiedzy o filmie Uniwersytetu Gdańskiego, we współpracy z Naukowym Kołem Filmoznawców

Projekt zrealizowany w ramach konkursu AlterProjekt organizowanego przez Akademickie Centrum Kultury UG „ALTERNATOR”.

ALTERNATOR

© by UG 2012

nakład: 100 egz.

redakcja: Krystyna Weiher (sekretarz redakcji), Anna Bodziony, Kamila Bukowska, Filip Cwojdziański, Grzegorz Fortuna Jr, Alicja Hermanowicz, Adrianna Kałuża, Dorota Kaszuba, Ewa Turel
opieka: Paweł Sitkiewicz

redakcja tekstów: Marta Maciejewska
korekta: Grzegorz Fortuna Jr
skład: Paweł Sitkiewicz
druk: Drukarnia Skinder s.c.

S P I S T R E Ś C I

Rozmowa z Krzysztofem Zanussim.....	4
NAJLEPSZE FILMY ROKU.....	9
<i>Rozstanie, Melancholia, Drive, Kieł, Czarny łabędź O północy w Paryżu, Pogorzelsko, Młyn i krzyż, Szpieg Jak zostać królem, Służące, Skóra, w której żyję Sala samobójców, Wymyk, Attenberg</i>	
NAJBARDZIEJ KASOWE FILMY ROKU.....	40
<i>Harry Potter, Listy do M.</i>	
NADZIEJE.....	44
<i>Zabiłem moją matkę, Debiutanci</i>	
NAJBARDZIEJ NIEDOCENIONE FILMY.....	48
<i>Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł, Restless Łagodny potwór – projekt Frankenstein</i>	
ŻÓŁTE I CZERWONE KARTKI.....	56
<i>Drzewo życia, 1920. Bitwa warszawska Saga „Zmierzch”, Och, Karol 2</i>	
HITY KINA GATUNKÓW.....	64
<i>Łowca trolli, Prawdziwe męstwo, Rango Żona doskonała, Łono, X-Men: Pierwsza klasa</i>	
FILM DOKUMENTALNY.....	76
<i>Pina</i>	
SOUNTRACK ROKU.....	78
<i>Drive</i>	
FESTIWALE, KONKURSY.....	80
Rozmowa z Wojtkiem Smarzewskim.....	96

Od Redakcji

Nikt nie potrafi powiedzieć, ile filmów powstaje w ciągu roku. Nawet Internet jest w tej kwestii bezradny. Najbardziej prężne kinematografie realizują od kilkuset do kilku tysięcy produkcji pełnometrażowych. Na przykład w Nigerii, która na kinowej mapie świata nie odgrywa żadnej roli, powstają 3 filmy dziennie. Gdyby tak do ogólnego rachunku dorzucić seriale, filmy amatorskie, krótkometrażowe, studenckie, fanowskie, niezależne, telewizyjne, internetowe – ostateczna suma wyniosłaby pewnie około miliona. Na szczęście znakomita większość z nich nie zasługuje na uwagę. Ale nawet jeżeli co tysięczny film oddany do regularnej dystrybucji wart jest obejrzenia, jedno życie to za mało, by prześledzić najważniejsze premiery roku.

Ponieważ rok składa się tylko z 365 dni, mądry kinoman zmuszony jest do podejmowania rozważnych decyzji. Każdy, kto zmarnował dwie godziny na zły film, zna to nieprzyjemne uczucie. Zakładając, że w miesiącu oglądamy średnio pięć złych filmów (a na pewno jest to liczba zaniżona), a dwa razy w roku żałujemy pieniędzy wydanych na kino – marnujemy przynajmniej jeden rok życia na frustrację i nerwy. A za źle wydane pieniądze na bilety – moglibyśmy wykupić na emeryturze luksusową wycieczkę.

Pomysł na stworzenie rocznika podsumowującego produkcję filmową roku 2011 wziął się – a jakże! – z troski o kinomana. Zarówno tego, który ma wątpliwości, co warto obejrzeć lub do czego wrócić, jak i tego, który ma co prawda sprecyzowane poglądy, ale chętnie skonfrontowałby je z takim oto sprawozda-

niem. Chcieliśmy również wykrystalizować najważniejsze tendencje w kinie minionego roku.

W tym celu zbiorowym wysiłkiem obejrzelismy tak wiele filmów, jak tylko się dało. Odwiedziliśmy najważniejsze festiwale w Polsce. Prześledziliśmy główne imprezy filmowe roku. Przejrzeliśmy zestawienia na portalach internetowych i w prasie. Odbyliśmy setki rozmów. Nie oznacza to, że nasz rocznik zawiera prawdy objawione. Mamy świadomość, że bilans jest arbitralny i subiektywny. Jednocześnie mamy nadzieję, że jest wyważony i sprawiedliwie rozdziela pochwały i nagany.

Głównym założeniem było stworzenie szerokiej panoramy kina roku 2011. Trudno bowiem postawić na jednej szali widowiskowe blockbustery, dzieła festiwalowe i skromne produkcje autorskie. Trudno mierzyć tą samą miarą kino hollywoodzkie i narodowe. Ponadto każdego roku powstają filmy, które koniecznie trzeba obejrzeć, choć wcale nie są arcydziełami. Nawet te wyjątkowo nieudane tytuły zasługują czasem na uwagę. Dlatego też staraliśmy się opisać zarówno filmy najlepsze, najgorsze, jak i wszelkiego rodzaju wydarzenia, których rangę ustala skandal, nagrody, społeczno-polityczny kontekst lub frekwencyjny sukces.

Nawet jeżeli któryś z Czytelników odrzuci nasz ranking – nie będziemy się czuli ani urażeni, ani też zawstyżeni. Czym byłaby kinofilia bez różnicy zdań, bez zaciekle dyskusji, chwil totalnej niewiary i szczerego nawrócenia? ■

NIE CHCĘ OCENIAĆ

Z Krzysztofem Zanussim rozmawia Magdalena Zalent

Magdalena Zalent: Był Pan na ostatnim Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Chciałabym zapytać, właściwie chwilę przed kolejnym festiwałem, jak Pan ocenia poprzednią, 36. edycję? Było dość burzliwie – od początku, czyli powołania nowego dyrektora artystycznego, aż po werdykt.

Krzysztof Zanussi: Ja nie chcę oceniać. Uważam, że nasza kinematografia ma się nieźle i ten festiwal również. Nie ma zapaści, nie jest nudno, nie ma sytuacji, żeby nie było o czym rozmawiać. Wciąż jest się o co spierać, i dobrze.

A werdykt? Właściwie wszystkie główne nagrody zgarnął film Jerzego Skolimowskiego *Essential Killing*.

Werdykt był oczywisty. Jednak dobrze się stało, że mimo wszystko *Róża* Wojciecha Smarzowskiego, która mogła czuć się skrzywdzona faktem pominięcia przez jurorów w głównym konkursie festiwalu, została nagrodzona*. Zawsze rodzą się kontrowersje, jeśli jest między czym a czym wybierać.

**Róża* Wojciecha Smarzowskiego została wyróżniona na 36. FPFF w Gdyni m.in. Nagrodą Dziennikarzy, nagrodą „Don Kichota”, przyznawaną przez Polską Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych, „Złotego Klakiera” dla najdłużej oklaskiwanego filmu, przyznaną reżyserowi przez Radio Gdańsk, i nagrodę Zagranicznych Organizatorów Polskich Festiwali.

Jak Pan ocenia twórczość naszych młodych reżyserów ostatnich lat?

Ja nie chcę stawiać cenzurek kolegom młodym, szczególnie że oni mnie stawiają cenzurki, które mają potem przykre konsekwencje. Szanuję to, co zrobiła Małgorzata Szumowska, chociaż to na pewno nie jest bliskie mojej wrażliwości filmowej. Natomiast taki film, jak *Sztuczki* promowałem wielokrotnie i uważam go za bardzo udany i bardzo interesujący. Ja z twórczością Andrzeja Jakimowskiego, z jego sposobem widzenia kina, odczuwam dużą bliskość. Po prostu bardzo mi się podoba jego kino.

Czy w Polsce możemy dziś mówić o zjawisku tworzenia się określonego nurtu stylistyczno-tematycznego, jak kiedyś kina moralnego niepokoju?

Nazwa określonego nurtu, jak również pewnych zjawisk w kinie zazwyczaj przychodzi później. My, robiąc kino moralnego niepokoju, nie wiedzieliśmy, że coś takiego robimy. Myślę, że u nas dziś w najnowszej kinematografii przeszła pewna fala brutalizmu,

Mam wrażenie, że wciąż tworzy się u nas kino opisujące nasze rozczarowania, czyli filmy, które przypominają, że mieliśmy jakieś wysokie ideały.

który się przeniósł z Zachodu. Przypuszczam, że w dużej mierze za sprawą teatru. To było takie zerwanie z inteligencją w kinie. Przede wszystkim było to bardzo odczuwalne w warstwie językowej, mieliśmy do czynienia z natłokiem wulgaryzmów. To są charakterystyczne i zauważalne cechy. Natomiast mam wrażenie, że wciąż tworzy się u nas kino opisujące nasze rozczarowania, czyli filmy, które przypominają, że mieliśmy jakieś wysokie ideały. I w tym widzę coś bardzo sympatycznego. Nawet te najczarniejsze filmy Wojtki Smarzowskiego są dla mnie wyraźnym głosem protestu, czy wręcz krzykiem i tęsknotą za porządnym światem. To nie są filmy, które by to kontestowały z satysfakcją, albo filmy, które by sobie z tego żartowały czy kpiły, jakby to pewnie zrobili Czesi. A w tym właśnie widać romantyzm polskiej kinematografii: że w niej jest jakiś krzyk protestu, swoisty bunt.

Oglądając premiery polskie i zagraniczne, jak Pan postrzega potencjał naszego kina ostatnich lat? Czy możemy mówić o zaistnieniu naszej kinematografii poza rodzimą dystrybucją?

Istnieje pewne zjawisko światowe trwające już kilkadziesiąt lat, które polega na tym, że ludzie oglądają kino albo lokalne, albo amerykańskie. I to już się tak dzieje od końca lat

70. Czyli Włosi oglądają kino włoskie i amerykańskie, Francuzi francuskie i amerykańskie itd. Mamy tu do czynienia z pewnym zjawiskiem – w pewnym momencie Europa przestała interesować się sobą. Oczywiście mówię o szerokim obiegu, bo w tym wąskim obiegu ciągle są entuzjaści kina irańskiego czy chociażby koreańskiego, które samo w sobie jest interesujące, ale to dla tych, których świat obchodzi. Jest to jednak bardzo mniejszościowa formacja.

Ale czy nasza polska kinematografia w ogóle może liczyć na zainteresowanie poza granicami kraju? Czy dziś mamy młodych filmowców z potencjałem, którzy mają coś do powiedzenia, jak kiedyś twórcy polskiej szkoły filmowej czy kina moralnego niepokoju?

Oczywiście dzisiaj również mamy całą rzeszę ludzi młodych, zdolnych, którzy tworzą lub chcą tworzyć kino. I widać też po liczbach, że to kino – na wszystkich piętrach – potrafi porwać widownię. Dlatego, że ludzie chodzą i na te nasze komercyjne gnioty, które dziś, tak jak przed wojną, trafiają w gusta naszej szerokiej publiczności i również przynoszą większe zyski. Jednocześnie kino ambitne znajduje swoich odbiorców, bo chociażby spójrzmy na sukces ostatniego filmu Agnieszki Holland ►►



W ciemności. Jest to niezwykle pouczający przykład, bo przecież to bardzo trudny w odbiorze film, i to w dodatku na przykry temat, którego ludzie nie lubią.

Jak Pan postrzega dziś twórczość hollywoodzką i tą bliżej nas, europejską?

Hollywood ciągle jest tą fabryką snów dla całego zglobalizowanego świata. Hollywood teraz podbija Chiny i jest to obecnie największy rynek zbytu. W Ameryce ludzie coraz rzadziej chodzą do kina, pewnie w dużej mierze za sprawą nowych mediów, które są w pewnym sensie konkurencyjne dla medium kinowego. Co nie zmienia faktu, że Hollywood nadal rządzi i narzuca profil kultury masowej.

Kogo by Pan wyróżnił z dzisiejszych twórców sztuki filmowej: czy ten bardziej hollywoodzki styl, czy jednak bliżej naszej kultury europejskiej?

Właściwie są to dwa różne bieguny, a tym samym rzeczy nieporównywalne. To tak, jakbyście chcieli porównać ze sobą McDonald's i francuską restaurację. Tam zupełnie inne dania podają. Ale jeśli chodzi o moje gusta, to oczywiście zupełnie nie jestem zainteresowany kulturą masową. Nie pociąga mnie zupełnie, chociaż zdarzają się w niej – co prawda bardzo rzadko, ale jednak – utwory o uniwersalnym zasięgu, jak chociażby wielka epika. Myślę tu o hollywoodzkiej produkcji *Doktora Żywago* czy chociażby *Kochanicy Francuza*. Są to filmy, które ja mogę spokojnie zaakceptować, jako widz traktujący kino poważnie, ale również publiczność masowa mogła w takim obrazie coś dla siebie znaleźć.

A dziś?

Teraz co prawda trudniej mi znaleźć tego pokroju film, być może dlatego, że hollywoodzkie filmy oglądam za rzadko, bo mnie nie interesują.

A jaki ma Pan stosunek do kina 3D?

Ja kinem 3D fascynowałem się sześćdziesiąt lat temu i ono było zupełnie takie samo. Już wtedy było kolorowe. Rosjanie je produkowali. Filmy, tak jak dziś, oglądało się przez okulary. I pamiętam, że jako dzieci chodziliśmy na bajeczki do kina. Wydaje mi się, że to jest jednak tak niezgodne z fizjologią człowieka, że się raczej nie rozwinie. Myślę, że technologicznie pójdziemy w stronę hologramu, w stronę filmu prawdziwie przestrzennego. Ale nie sądzę, żeby 3D było na długo wynalazkiem. Zresztą widzimy, że takie filmy, jak *Bitwa warszawska*, jeśli się obejrzy w obu wariantach, w wersji 2D są o wiele bardziej przyjemujące.

Czyli Pan na pewno się nie pokusi o produkcje w 3D?

Nie jestem zainteresowany kulturą masową. Nie pociąga mnie zupełnie, chociaż zdarzają się w niej – co prawda bardzo rzadko, ale jednak – utwory o uniwersalnym zasięgu.

Nic nie można powiedzieć na pewno. Ja robię zgoła inne filmy i nie mam potrzeby wykorzystywania technologii trójwymiarowej. Jednak doskonale rozumiem, dlaczego *Avatar* jest zrobiony w tej technice. Jest to bajka wymyślona specjalnie pod trójwymiarową stylistykę.

Skoro nie zrealizuje Pan w najbliższym czasie produkcji w 3D, to nad czym Pan obecnie pracuje?

Jako reżyser przeżyłem ostatnio bardzo bolesny cios. Moje młode koleżanki zablokowały mi mój projekt filmowy na poziomie scenariuszowym. Po raz pierwszy od czterdziestu kilku lat nie dostałem pieniędzy na film w Polsce. I to ze względu na ideologicznych.

Mówi Pan o najnowszym projekcie?

Tak, to ostatni film, właśnie siedzę i go „prze-rabiam”, bo postanowiłem sobie, że ja tak szybko się nie poddam. Jestem w stanie zrobić go za ćwierć budżetu, czyli za pieniądze TOR-u, na wpuł amatorsko. Całe szczęście, że TVP mnie popiera, miałem też wsparcie za granicą, jednak działania kooperacyjne są utrudnione ze względu na brak polskich funduszy. Rosyjskie Ministerstwo Kultury obiecało częściowo sfinansować ten film, i Włosi również mieli mnie wesprzeć, ale to wszystko na nic, ponie-

waż nie mam wsparcia PISF-u. Dlatego muszę ten film nakręcić w domu, ograniczając honoraria dla ekipy filmowej. Tak zrobiłem dwadzieścia lat temu *Stan posiadania*. Co prawda jest to film, który nie trafił w swój czas, ale jestem z niego dość zadowolony. I teraz będę musiał powrócić do tamtej praktyki i wydać pieniądze TOR-u, które zarabiałem przez czterdzieści lat. Od czterdziestu lat, czyli od *Struktury kryształu*, żaden z moich projektów, które zgłaszałem w Polsce, nie spotkał się z odmową, zawsze dostawałem wsparcie. Nawet jeśli TVP odmawiała, jak w wypadku projektu o Jadwidze Andegawieńskiej, zawsze były „pieniądze filmowe”, i to dużo większe, niż te, o które wnioskowałem w związku z moim najnowszym projektem.

Może jednak poza problemami z finansowaniem filmu zdradzi Pan trochę tajemnicę samego scenariusza.

To jest swoista kontynuacja mojego teatru telewizyjnego, właściwie nowelki, w której gra Agata Buzek i Jerzy Radziwiłłowicz. Bohaterką jest młoda dziewczyna, Polka, która przeżyła kilka lat we Włoszech i była tam blisko związana z jednym z ruchów odnowy katolickiej. Postanawia rozstać się ze swoim włoskim chłopakiem i wstępuje do kontemplacyjnego klasztoru. Tymczasem jej ojciec, od dawna ►►

rozwieziony, głęboki ateista, który od początku był przeciwny, żeby jego córka wstępowała do klasztoru, postanawia sprowadzić jej chłopaka do Polski. Licząc, że takie spotkanie może ją powstrzymać od zamierzonej decyzji. Jednak tak się nie dzieje.

Rozumiem jednak, że sam film traktuje o czymś zupełnie innym, skoro scenariusz wzbudził taką niechęć wśród Pana kolegów po fachu.

Jest to historia młodego Włocha, który trafia do polskiej korporacji. Dając sobie rok na czekanie, na wypadek gdyby jego dziewczyna chciała z tego nowicjatu wystąpić, chce być blisko niej. A tymczasem poznaje nowe, wyzwolone kobiety.

Pracujące w korporacji?

Tak, jego współpracownicy, ultrafeministki, które stwierdzają, że takiego „świętoszka” trzeba zniszczyć. Mamy tu do czynienia z sytuacją między „kuszeniem świętego Antoniego” a mobbingiem, czyli nagonką. A wszystko jest odwrócone, bo nagonka jest na chłopaka.

Czyli bohater od początku ujawnia, że jest wierzącym i praktykującym katolikiem.

To wiadomo od razu, m.in. dlatego, że co prawda nie ma obrączki, ale jednak stygmatyzuje go różaniec na palcu. I właściwie od tego zaczynają się jego pierwsze problemy w pracy. Jego sytuację pogarsza fakt, że do korporacji dostał się za sprawą protekcji pewnego włoskiego kardynała. Niemniej ta historia, czyli „nagonka na katolika”, uznana została w dzisiejszych czasach za temat banalny.

Cóż, pozostaje mi tylko życzyć artystycznego spełnienia i powodzenia w poszukiwaniu funduszy na najnowszy film. Na koniec chciałabym zapytać Pana jako doświadczonego reżysera i producenta, przed czym przestrzegłby Pan młodych filmowców? Czy widzi Pan znaczące zagrożenia dla polskiej kinematografii?

Myślę, że obecnie największą zmurą polskiego kina jest fatalnie skonstruowany mechanizm finansowania, który gwarantuje dyktaturę miernoty. Tylko tak młode i niedoświadczone osoby, które dzisiaj są odpowiedzialne za ten krzywdzący system, nie pamiętają, że taki sam mechanizm zniszczył kanadyjskie kino. Reżyserzy nie mogą decydować o losach innych reżyserów.

Czyli PISF nie odgrywa swojej zamierzonej roli?

To wszystko dowodzi, że ten system jest pomyłony. Bo póki były pieniądze dla wszystkich, to nie grało roli, kto je przydzielał. W zasadzie wszystkie poważniejsze projekty dostawały fundusze. Teraz zrobiło się „ciaśniej”, więc szefowa PISF-u schowała się za autorytetami, które sobie sama wykreowała. Dlatego sądzę, że cały ten system kuleje, chociaż oczywiście są jego beneficjenci. I nie powiedzą o PISF-ie złego słowa.





Rozstanie

Alicja Hermanowicz

Podwójna nominacja *Rozstania* do Oscara musiała być dużym zaskoczeniem dla widza, zwłaszcza biorąc pod uwagę polityczne uwarunkowania nagród Akademii. To pierwszy film irański, który zdobył tę statuetkę, mimo że ich kinematografia od lat święci triumfy na festiwalach filmowych – warto wspomnieć choćby o Złotej Palmie za *Smak wiśni* dla Abbasa Kiarostamiego czy również nagrodzonym w Cannes *Białym baloniku* Jafara Panahiego.

Międzynarodowy sukces filmu spowodowany jest być może tym, że wychodzi naprzeciw tendencjom w zachodnim kinie autorskim. Przede wszystkim nie jest to historia opowiedziana od początku do końca. Nie ma też zbędnych wyjaśnień, efektownej czołówki (słyszymy rozmowy bohaterów już podczas napisów początkowych) – żadnych sztuczek, które mogłyby nasuwać interpretację czy też sztucznie wywoływać emocje. Treści nie zagłusza muzyka, z której niemal zrezygnowano. Reżyser nie przedstawia problemu naokoło, lecz drąży go aż do nieoczekiwanego finału, nie dając chwili wytchnienia. Film nie jest także ukłonem w stronę widza wychowanego na kinie akcji – oglądając *Rozstanie* nie tyle uczestniczymy w przedstawionych wydarzeniach, ile przyglądamy się postaciom dramatu.

Metaforyczny, pełen symboli i znaczących gestów język kina, który jest znakiem rozpoznawczym twórczości Majida Majidiego czy Abbasa Kiarostamiego, nie dotyczy już *Rozstania*. Asghar Farhadi ma to szczęście, że dzisiaj

wolno pokazywać nieco więcej niż dwadzieścia lat wcześniej (jego rodak Panahi został skazany za szerzenie propagandy przeciwko systemowi władzy). Reżyser przedstawia problemy, z jakimi Iran zmagają się współcześnie: rozpad więzi rodzinnych, niską pozycję kobiet w społeczeństwie, brak rozdziału między religią a prawem, na który bezpośredni wpływ ma Koran. Ukazuje prawdę o społeczności irańskiej bez posługiwania się stereotypami. To samo dotyczy postaci – nie są one jednowymiarowe. Reżyser nikogo nie oskarża, nie wskazuje winnych, celowo pokazuje ludzi uwikłanych w sytuację, która ich przerasta i z której próbują się wyplątać.

Farhadiego i innych reżyserów irańskich łączy budowanie filmu na emocjach. *Rozstanie* nie pozwala ani na moment oderwać się od ekranu. Opowiadana historia i gra aktorska





są autentyczne, pozwalają utożsamić się z bohaterami mimo różnic kulturowo-religijnych i mocno angażują widza. Szczególną uwagę zwraca debiutująca Sarina Farhadi, która bardzo przekonująco gra rolę córki głównego bohatera. Nastolatka zostaje poddana próbie moralnego wyboru, którego każdy dorosły wolałby uniknąć. Musi wybrać pomiędzy kłamstwem w zeznaniach, które ocali ojca od odpowiedzialności za morderstwo, a wyznaniem prawdy, która go pogrąży. Rozwijając myśl: kłamstwo ma przynieść ocalenie, prawda – klęskę. Co wobec tego jest kłamstwem, a co prawdą w najbardziej empatycznym rozumieniu sytuacji ojca? Termeh jest wbrew swojej woli jedynym możliwym obrońcą, a zarazem sędzią. Jej rozdierająca samotność i bezradność w momencie zeznań jest tak prawdziwa i przejmująca, że po zakończonej scenie jeszcze długo nie możemy wydobyć z siebie słowa.

Aktorka niezwykle sugestywnie przekazała świadomość, uczucia, emocje, ubezwłasnowolnienie moralne i prawne dziewczyny irańskiej, będącej inspiracją dla kina, w którym dzieci zawsze przypominają dorosłych, gdy tylko zmuszone są szybciej dorastać. Przymus ten jest głęboko zakorzeniony w kulturze irańskiej i dodatkowo usankcjonowany przez

prawo. Przez postać Termeh trafnie ukazany został również mechanizm ostracyzmu społecznego i jego negatywny wpływ na życie i postępowanie człowieka.

Widz europejski, nieobeznany wcześniej z kinem irańskim, doceni film za ciekawą konwencję – połączenie dramatu psychologicznego z thrillerem. Podobnie jak w swoim poprzednim obrazie, *Co wiesz o Elly?*, reżyser doskonale steruje napięciem, utrzymując widza w stanie ciągłego niepokoju. W trakcie seansu nieznośnie potęguje się jego uczucie bezradności i zaplątania w sieci kłamstw i nie-domówień.

Rozstanie jest filmem, który można interpretować na kilku płaszczyznach: nie jest to tylko historia rozpadającego się małżeństwa, mimo że to wątek istotny, pokazujący mechanizmy działania tamtejszego prawa i dramatyczną sytuację kobiet w Iranie, które nie mogą podejmować najważniejszych decyzji bez zgody męża, a w wypadku rozwodu – nie mają prawa do opieki nad dzieckiem.

Farhadi snuje opowieść o wolności jednostki w świetle dokonywanych przez nią wyborów, o systemie, w którym wartości takie jak honor i religia mają bezpośredni wpływ na ludzkie życie. Bohaterowie są zdecydowani

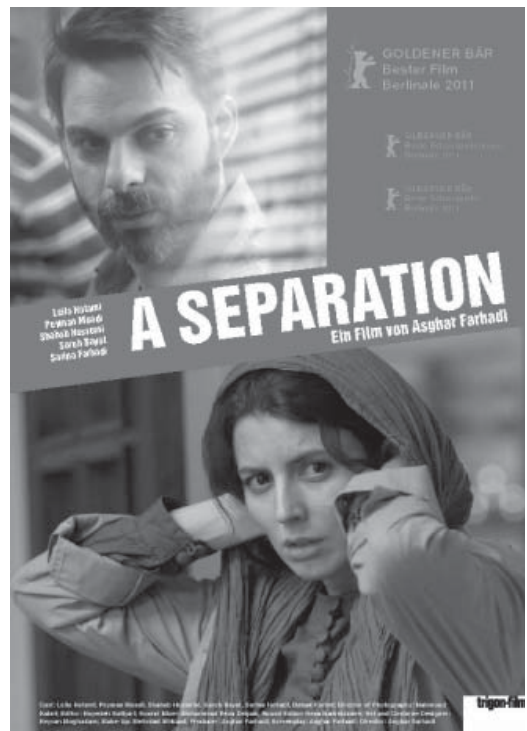
się rozwieść, ale nie mogą – Naader nie chce wyjechać z Iranu, a Simin nie chce rozstać się z córką. Nie mogą dokonać wyboru, bo każde coś straci lub sprzeniewierzy się swoim zasadom. Razieh, która opiekuje się ojcem Naadera, oskarża go o zabicie swojego nienarodzonego dziecka, a jej mąż domaga się kary dla mężczyzny – później okaże się, że potrzebował pieniędzy na spłatę długów. Wreszcie Naader musi wybierać między kłamstwem a więzieniem.

Kłamstwo należy oczywiście wziąć w cudzysłów, bo trudno w filmie Farhadiego wytyczyć granicę między nim a zwykłym niedopowiedzeniem – zwłaszcza jeśli na szali leży życie człowieka, jego wolność. Nie ma jednej obiektywnej prawdy – prawo okazuje się bezradne wobec zawiłości ludzkiego losu i rządzących nim przypadków. Skłamać jest prościej, niż wyznaczyć prawdę. Jak daleko sięgają konsekwencje kłamstwa, zwłaszcza dla wyznawców

Koranu, to już oddzielna kwestia, którą Farhadi po raz kolejny naświetla w *Rozstaniu* – Irańczycy nie potrafią kłamać, przysięgając na świętą księgę islamu.

W ten sposób doprowadza do konfrontacji z bohaterami, łamiąc ich kruchy pancerz. Farhadi, jak wspomniałam, nie ocenia bohaterów, nie pokazuje ofiar ani oprawców – portretuje ludzi słabych, napędzanych przez strach (wypadkową panującego systemu) i religię. Dramat filmu opiera się tutaj przede wszystkim na konflikcie wartości i interesów, wpisanym w ludzkie życie i niepodlegającym obiektywnej ocenie.

Reż. i scen.: Asghar Farhadi; zdj.: Mahmood Kalari; muz.: Sattar Oraki; występują: Sarina Farhadi, Leila Hatami, Peyman Maadi, Shahab Hosseini, Sareh Bayat. Prod.: Iran. Polska premiera: 7 października 2011





Melancholia

Marta Maciejewska

Filmy von Triera stanowią wymagającą, choć jednocześnie interesującą lekturę audiowizualną. Po *Antychrystie*, który zachwycał swoją plastycznością i poetyckością, można było oczekiwać czegoś naprawdę zaskakującego. Niestety trochę się zawiodłam. Początek *Melancholii* wygląda bowiem jak żywcem wycięty z *Antychrysta*: znowu prolog, znowu zwolnione tempo, znowu muzyka klasyczna. W pewnym momencie oczom widzów ukazuje się Kirsten Dunst, za plecami której z nieba spadają martwe ptaki. To również niebezpiecznie przypomina jedną ze scen *Antychrysta*. Kompozycja kadru jest w obu wypadkach identyczna: za stojącym na tle domu Willemem Defoe widać deszcz żołądzi. Von Trier najwyraźniej postanowił zastosować kalkę z własnego filmu i całkiem nieźle mu to wyszło.

Melancholia nasycona jest odwołaniami do innych filmów Triera. Momentami nawiązuje do stylistyki Dogmy 95. Nie wiem, czy to zaleta czy przekleństwo filmów duńskiego reżysera, ale wykorzystanie przez niego ujęć „z ręki” zawsze będzie mi się kojarzyło z tym prowokacyjnym manifestem. Początek *Melancholii* stanowi ponadto intertekstualne nawiązanie do *Festen* Thomasa Vinterberga, współtwórcy Dogmy. I w jednym, i w drugim filmie zaprezentowana jest uroczystość, w trakcie której na jaw wychodzi niechlubna prawda o stosunkach między członkami rodziny.

Co jednak najważniejsze, w *Melancholii* pojawia się typ bohaterki, znany z *Idiotów*, *Tańcząc w ciemnościach*, *Przełamując fale* i w zasadzie

znakomitej większości pozostałych filmów von Triera. Po raz kolejny mamy okazję śledzić losy kobiety, której zachowanie sugeruje znaczne odstępstwo od normy klinicznej (żeby nie powiedzieć: wariatki).

Von Trier tym razem postanowił jednak pójść o krok dalej. Zamiast jednej bohaterki wykreował dwie. I to dla mnie chyba jedyne zaskoczenie, jakie niesie ze sobą *Melancholia*. Film skonstruowany jest tak, żeby uwagę widzów rozdzielić pomiędzy postaci kobiece – składa się on z dwóch części, zatytułowanych kolejno *Justine* i *Claire*. Bohaterki są siostrami, jednak zupełnie się od siebie różnią zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Co więcej, każda z nich inaczej przeżywa zbliżający się koniec świata, który ma być bezpośrednim skutkiem zderzenia Ziemi z planetą o tajemniczej nazwie Melancholia.

Justine (Kirsten Dunst) jest blondynką o pełnych kształtach, niezrównoważoną psychicznie wizjonerką, która nie potrafi funkcjonować w rzeczywistości empirycznej. Śni na jawie, popada w nagłe odrętwienie, które uniemożliwia jej jakikolwiek ruch. Z kolei drobna brunetka Claire (Charlotte Gainsbourg) jest pragmatycznie myślącą realistką. Pomaga siostrze w chwilach niedyspozycji, a nawet podejmuje całkowitą kontrolę nad organizacją jej wesela.

Claire zbiera informacje o planecie zbliżającej się do Ziemi, śledzi wszystkie obliczenia naukowców. Na wszelki wypadek przygotowuje opakowanie tabletek, by móc popełnić



samobójstwo lub oszczędzić cierpień sobie i dziecku. Choć szykuje się na przyjsie końca świata, jednocześnie całkowicie się na niego nie godzi, boi się go. Nie chce umierać, bo ma dla kogo i po co żyć. Justine czeka zaś na zderzenie Ziemi z Melancholią z jak największym spokojem. Dokonuje osobliwych rytuałów, jakby jej celem było przywołanie planety – wypatruje jej na niebie, potem z ekstatycznym westchnieniem oddaje moc na trawę, patrząc w jej kierunku. Pewnej nocy wygina się nago w jej świetle. Swoją drogą, sprawia wrażenie, jakby z możliwości obcowania z Melancholią czerpała seksualną rozkosz. Być może Justine jedyne rozwiązanie dla siebie widzi właśnie w końcu świata: skoro nie potrafi funkcjonować na jego zasadach, ostateczne spotkanie z zabójczą planetą jest dla niej wybawieniem.

Sam moment końca świata jest najbardziej dramatyczną i przejmującą sceną filmu von Triera. Z pewnością spora w tym zasługa firmy Platige Image, bez współpracy której

Apokalipsa nie byłaby tak dopracowana pod względem wizualnym.

Może i *Melancholia* to całkiem dobry film, jednak wysoce przewidywalny. Von Trier uważa najwyraźniej, że skoro już nie ma do czego nawiązywać, trzeba odwoływać się do samego siebie. To też mnie nie dziwi – przecież duński reżyser od zawsze słynie z wielkiego egocentryzmu. Tendencyjny był, jest i będzie, jednak tendencyjność sygnowaną nazwiskiem von Triera polecam bardziej niż niejedną na wskroś oryginalny film.

Artykuł został opublikowany na portalu internetowym G-Punkt (www.g-punkt.pl)

Reż. i scen.: Lars von Trier; zdj.: Manuel Alberto Claro; występują: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Alexander Skarsgård, Stellan Skarsgård. Prod.: Dania, Francja, Niemcy, Szwecja, Włochy. Polska premiera: 27 maja 2011



Drive

Grzegorz Fortuna Jr

Czytając recenzje *Drive*, można odnieść wrażenie, że fenomenowi tego filmu opisać się nie da. Czujesz to albo nie. Wsiąkniesz w wykreowany przez Nicolasa Windinga Refna świat albo momentalnie go zanegujesz. Większość prób ujęcia *Drive* w słowa sprowadza się do wypunktowania elementów, które duński reżyser ułożył w niezwykle spójną całość: klimatycznych zdjęć, elektronicznej muzyki, Ryana Goslinga za kierownicą, nagłych aktów intensywnej przemocy przemieszanych z melancholijną atmosferą. Film Windinga Refna próbowano określić jako realizację idei kina fascynacji lub fetyszu; próbowano też wepchnąć reżysera do przepastnego wora twórców postmodernistycznych; próbowano nawet zrobić z niego epigona Quentina Tarantino. W każdym z tych określeń tkwi odrobina prawdy, ale żadne z nich nie opisuje w pełni fenomenu *Drive*.

Jeżeli przyjmiemy, że głównym założeniem postmodernizmu jest trzymanie odbiorcy w stanie ciągłej intelektualnej gotowości na intertekstualne nawiązania (tak, jak to zwykł robić wspomniany wyżej Tarantino), będziemy mieli zagwozdkę, czy należy uznać *Drive* za film wpisujący się w ten nurt. Winding Refn nie bawi się w wyliczankę cytatów, nie podrzuca jednoznacznych nawiązań, nie gra z widzami znaczonymi kartami. Zamiast tego już od pierwszej sceny narzuca konkretne, oparte na kontrastach tempo, którego będzie się trzymał aż do finału. Pomimo to skreślenie „postmodernistycznego” tropu byłoby gigan-

tycznym błędem – reżyser wyraźnie nawiązuje do różnych konwencji gatunkowych, od kina samurajskiego po melodramat. Niecodziennosc konstrukcji *Drive* polega jednak na tym, że prawie żadna z podrzucanych przez Windinga Refna podpowiedzi nie jest jednoznaczna.

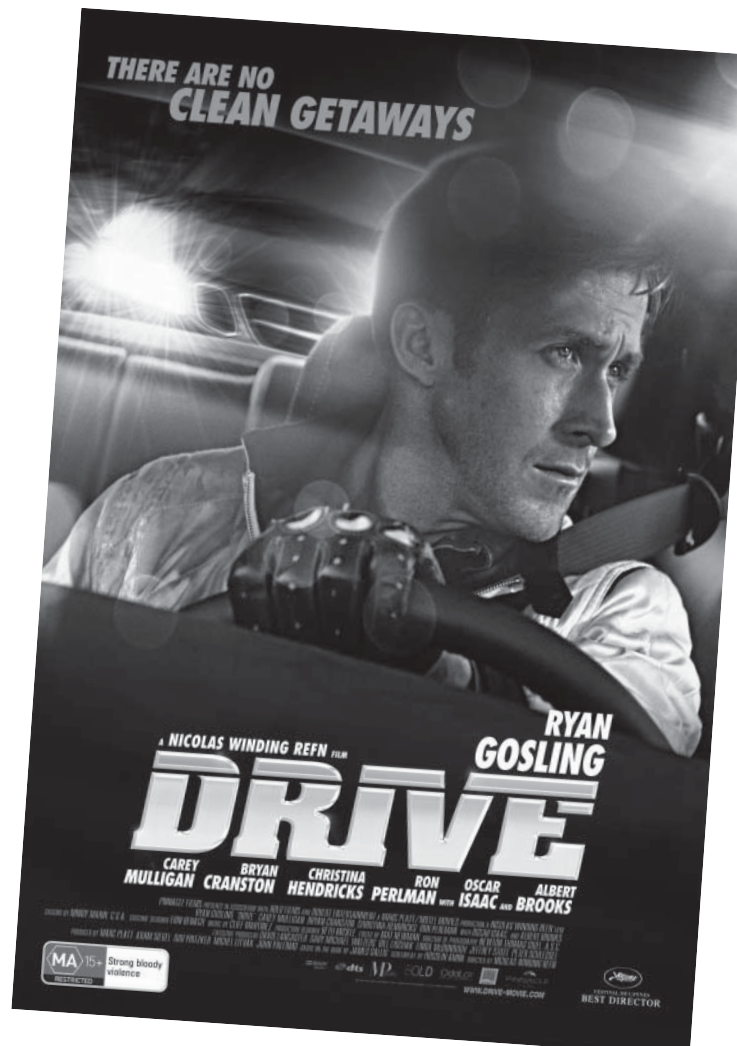
Najlepiej widać to na przykładzie głównego bohatera. Kiedy go poznajemy, wydaje się być klasycznym małym mózgowym twardzielem, z wiecznie wystającą z ust wykałaczką. Gdy zaczyna czuć „coś” do granej przez Carey Mulligan Irene, sąsiadki z bloku, zachowuje się jak nieśmiały chłopiec, który po raz pierwszy odważył się spojrzeć dziewczynie w oczy. Z kolei w drugiej części filmu Kierowca postawiony zostaje w sytuacji podbramkowej; wtedy wychodzi z niego kierowany pierwotnymi instynktami brutal, rozdarty pomiędzy platoniczną miłością a koniecznością czynienia zła. Nie znamy jego imienia, nie wiemy nic o jego przeszłości. Sam Driver odzywa się niechętnie, jego wypowiedzi są zdawkowe (jak zresztą wszystkie kwestie w filmie), a Gosling odgrywa poszczególne cechy charakteru sugerując przy tym minimalistycznych środków.

W tym momencie dochodzimy do sedna: Kierowca to (jak zresztą cały film) pusta kartka, która podświadomie zapisuje się w głowie widza. Może być rycerzem, samurajem, Bezimiennym ze spaghetti westernów Sergia Leone, figurą z kryminału noir albo bohaterem jednego z filmów Michaela Manna. Nie

jest żadną z tych postaci, jednocześnie będąc każdą z nich. To, kogo w nim widzimy, zależy tylko od naszej wiedzy i upodobań, od tego, jakie filmy najlepiej pamiętamy i kogo chcielibyśmy zobaczyć na ekranie. Nie ma znaczenia, jak Kierowcę opisuje sam reżyser, bo żadne skojarzenie nie będzie błędne, każde w pewnym stopniu pasuje, każde w jakiś sposób z tym bohaterem współgra. Tak samo jest zresztą z całym *Drive* – to jednocześnie krwa- wa baśń i subtelna historia miłosna, dramat gangsterski i melancholijna przypowieść, rzeź i poezja. O tym, którą z tych wersji uznamy za ważniejszą, decydujemy sami. Fabuła stanowi przecież zlepek wyeksploatowanych przez kino klisz. Tutaj właśnie ujawnia się reżyserski kunszt Nicolasa Windinga Refna – zamiast podrzucić tropy do odczytania, stworzył organizm, żyjący własnym życiem w głowie oglądającego. A nawet więcej: *Drive* tworzy

się dopiero w procesie odbiorczym, w trakcie seansu. Bez widza po prostu nie istnieje. Czy to zaleta, czy wada, również musimy ustalić sami. Można zdefiniować *Drive* jako „odegraną przez automaty piosenkę o miłości i poświęceniu”, jak określił film Windinga Refna amerykański krytyk J. Hoberman, można też (jak niżej podpisany) siedzieć przez półtorej godziny, wpatrując się w ekran z niekłamną fascynacją. Nie ma jednak wątpliwości, że *Drive* to jedyny film z zeszłego roku, który w tak krótkim czasie doczekał się statusu dzieła kultowego.

Reż.: Nicolas Winding Refn; scen.: Hossein Amini; zdj.: Newton Thomas Sigel; muz.: Cliff Martinez; występują: Ryan Gosling, Carey Mulligan, Bryan Cranston, Albert Brooks, Ron Perlman, Christina Hendricks. Prod.: USA. Polska premiera: 16 września 2011



Kieł

Sebastian Rynkiewicz



Suche, gorące greckie lato. Luksusowy dom z basenem usytuowany gdzieś za miastem. Ojciec, matka, dwie córki i syn. Bogata, lecz niewyróżniająca się zachodnioeuropejska rodzina. Wydawałoby się, że są to idealne warunki do życia i rozwoju. Szczęście i spokój to jednak tylko pozory. Dom jest otoczony wysokim płotem, który szczelnie oddziela go od świata zewnętrznego.

W dramacie Giorgosa Lanthimos'a jesteśmy świadkami niezwykle brutalnego eksperymentu wychowawczego. Troje rodzeństwa żyje zamknięte przez rodziców w totalnym odosobnieniu od reszty społeczeństwa. Ich świat nie jest tym, co myślą, widzą i czują, lecz tym, co powiedzieli i pozwolili pomyśleć im rodzice. *Kieł* budzi silne skojarzenie z redefinicją rodziny, która odbywa się we współczesnych społeczeństwach rozwiniętych.

Świadcami bezgranicznej kontroli życia dzieci (które *de facto* są już dorosłe – mają około dwudziestu kilku lat) jesteśmy już od pierwszej sceny. Z magnetofonu płynie spokojny, monotonny głos wyjaśniający, że „wycieczka” to materiał, z którego wykonana jest podłoga, a „autostrada” – porwisty wiatr. Jak się okaże w dalszej części filmu, manipulacja językiem to jeden ze sposobów ojca na pełną kontrolę życia swojego potomstwa.

Jedynie ojciec opuszcza ten dom-więzienie i ma kontakt z resztą społeczeństwa. Jeździ – ponieważ poza domem bezpiecznie można się poruszać tylko samochodem, jak są nauczone jego dzieci – do pracy, przywozi zakupy,

prowadzi zupełnie zwyczajne życie codzienne. Czasami wraz z nim w domu pojawia się Christina. W tej bezwzględnej grze potrzebna jest do zaspokajania potrzeb seksualnych syna. To jedyny intruz, który ma chociaż szczątkowy dostęp do sztucznie stworzonej przez ojca rzeczywistości.

Jako człowiek z zewnątrz wprowadza ona niepokój w ułożonym przez rodziców światopoglądzie dzieci. Oprócz kontaktów seksualnych z synem, kobieta prowadzi perwersyjną grę z jedną z córek, w wyniku której w domu pojawia się kasetka VHS z filmem *Rocky*. Różni się on od nagrywanych przez rodziców filmów okolicznościowych.

Klasyk światowego kina, którego córka nie powinna była obejrzeć, rozbudza jej wyobraźnię, ponieważ pokazuje świat istniejący za płotem w tak bardzo odmienny sposób od tego, w jaki kreują go rodzice. Pojawiają się myśli, które nie powinny zostać pomyślane, słowa, które nie powinny zostać wypowiedziane. W córce budzi się niepowstrzymana chęć poznania świata zewnętrznego. *Rocky* pokazuje jej, że to, co znajduje się za murem domu, może być fascynujące.

W *Kle* ciekawą postacią jest matka. Film niewiele o niej mówi, co sprawia, że nie wydaje się postacią wystarczająco pogłębioną psychologicznie. Żyje w cieniu ojca, chociaż nie pozostaje bierna, ma swoją jasną (w zabawach z dziećmi) oraz ciemną stronę. Co skłoniło ją do porzucenia życia w społeczeństwie i zamknięcia się w tym domu? Dała się uwieść



okrutnej wizji ojca czy została do niej zmuszona? Dlaczego nie ucieka? Przecież – w przeciwieństwie do swoich dzieci – wie, że kot nie jest największym wrogiem człowieka.

Ciekawym zabiegiem w filmie jest zastąpienie imion rolą społeczną. Podkreśla to fakt, że mają oni realizować się poprzez wypaczone rozumienie słów: matka, ojciec, syn, córka. Kiedy jednak budzi się dobrze uśpiony indywidualizm dzieci, sytuacja zaczyna wymykać się spod kontroli rodziców.

Żeby bezpiecznie opuścić rodzinny dom, dziecku musi wypaść tytułowy kieł. To sygnał od organizmu, że jest on gotowy na zmierzenie się z niebezpieczeństwami, jakie czekają każdego dorosłego człowieka, czyli kogoś, kto może znaleźć się po drugiej stronie płotu. Lecz córka nie chce już dłużej czekać, aż zacznie jej się ruszać ząb.

W 1828 roku na ulicy w Norymberdze pojawił się tajemniczy chłopiec o nieustalonej tożsamości. Został wychowany w zamkniętej celi, bez kontaktu z innymi ludźmi. W historii ludzkości zapisał się jako Kaspar Hauser. Czy córka, która być może wysiadzie z bagażnika samochodu ojca przed fabryką w przemysłowej dzielnicy Aten lub Salonik w roku 2009, również zmusi społeczeństwo do refleksji?

Reż.: Giorgos Lanthimos; scen.: Giorgos Lanthimos, Efthymis Filippou; zdj.: Thimios Bakatatakis; występują: Christos Stergioglou, Michelle Valley, Aggeliki Papoulia. Prod.: Grecja. Polska premiera: 10 czerwca 2011



Czarny łabędź

Ewa Turel

Czarny łabędź to kolejne dzieło z nielicznego, aczkolwiek interesującego dorobku Darrena Aronofsky'ego. Reżyser nie tworzy co prawda wiele, jednak zawsze ma do zaproponowania widzom jakąś ciekawą historię. W tym wypadku jeszcze przed pojawieniem się na ekranach kin film wzbudzał wiele kontrowersji.

Główna bohaterka, Nina Sayers (Natalie Portman), już od pierwszych minut filmu ekspozuje swoje zdeterminowanie i samodyscyplinę. Nina jest ofiarą niespełnionych ambicji matki. Erika Sayers (Barbara Hershey) to niedoszła primabalerina, której ciąża przeszkodziła w światowej karierze. Trzyma dorosłą już córkę pod kloszem i zmusza do ćwiczeń. Dziewczyna dorasta więc w świecie ciężkiej pracy nad swoim ciałem, z dala od środowiska, w którym mogłaby się nim nacieszyć. Ma również widoczny problem ze swoją seksualnością. W świetle teorii psychoanalizy Freuda takie zaburzenia, związane z tą intymną sferą życia, jak również nadopiekuńczością rodzica, doprowadzają do psychozy. Jednak zarówno początku problemu, jak i konkretnych przyczyn można się jedynie domyślać (choć matka wspomina, z przerażeniem w oczach, że córka miała już wcześniej problemy z okaleczaniem własnego ciała). Jest to chyba jedyna niewiedoma w całym filmie. Jednocześnie zatarta zostaje granica między jawą a snem.

Syndromem problemów związanych z chorobą psychiczną jest silne uaktywnienie *alter ego*. Aronofsky trafnie ukazuje ten problem poprzez wykorzystanie zwierciadeł. Przeglądając

się w lustrze, potwierdzamy swoją tożsamość. Odbicie Niny nie jest wierne, co dowodzi, że ma zaburzenia psychiczne. Tu rolę drugiej osobowości, którą w końcu przywłaszcza sobie bohaterka, odgrywa Lily (Mila Kunis). W momencie nieświadomości głównej bohaterki jest ona pewnego rodzaju podświadomą tęsknotą czy też zapowiedzią przyszłych losów Niny.

Problemy bohaterki, związane z wycieńczeniem i rutyną, świetnie oddają zdjęcia (Matthew Libatique) i dźwięki. Niejednokrotnie przyglądamy się Ninie z bardzo bliska, przekraczając granicę jej intymności. W pewnych momentach jesteśmy wręcz w stanie usłyszeć chrzęst i odgłosy wydawane przez kości i poddawany wyczerpującym zabiegom organizm. Na uwagę zasługuje fakt, że zupełnie inaczej został potraktowany problem cielesności. Reżyser już w swoich wcześniejszych filmach kierował się w stronę naturalizmu. Surowe, pozbawione seksualności postaci ukazują obraz widziany oczami bohaterki.

Nie można oprzeć się wrażeniu, że film powstał z myślą o Oscarach. I o ile sam niekoniecznie na niego zasługiwał, o tyle rola Natalie Portman – jak najbardziej. W Stanach Zjednoczonych metoda Stanisławskiego zawsze znajdowała uznanie. Poświęcenie dla roli jest czymś, co w powszechnym mniemaniu zasługuje na złotą statuetkę. Aktorkę przygotowano do roli kosztowało bowiem wiele pracy i wyrzeczeń, jednak mimo to można dostrzec słabe strony tej kreacji. Mimo ogrom-



nego zaangażowania w ukazanie cierpienia człowieka, nie od razu rzuca się w oczy obcość bohaterki. Początkowo wydaje się, że tak ma być, jednak na dłuższą metę dostrzegamy tę subtelną niemoc utożsamiania się z postacią. Jednak z drugiej strony – Portman miała przed sobą trudne zadanie, bo przecież trudno zaprezentować myśli paranoika. Atmosferę tej choroby psychicznej buduje natomiast muzyka. I tu wkraczamy w sferę, w której *Czarny łabędź* jest dziełem genialnym.

Jak w każdej produkcji muzyka ma za zadanie budować napięcie oraz wspierać fabułę. W tym wypadku muzyka oddaje stany emocjonalne, w jakich znajduje się Nina. Nie przeszkadza tu nawet fakt, że doskonale znamy historię z baletu Czajkowskiego. Temat ten, po raz kolejny podjęty w sztuce, nie jest jednak zwykłą ekranizacją. Taniec zdaje się być jedynie pretekstem do przyjrzenia się, a nawet wyeksponowania problemów bohaterki. Nie można natomiast powiedzieć, że nie jest podstawą fabuły, gdyż ta pokrywa się z wersją baletową opowieści o dwóch łabędziach. W obu historiach najważniejszy jest motyw przemiany. Tyle że historia opowiedziana przez Aronofsky'ego ma dwa wymiary. Przemiana zachodziła w Ninie ciągle, zaczęła się w momencie, w którym jej nie znaliśmy, rozwijała się i zakończyła na naszych oczach. Oczywiście bodźcem wyzwalającym było dostrzeżenie i powierzenie jej głównej roli w przedstawieniu. Od tego momentu samoświadomość Niny i jej poczucie własnej wartości zmieniają się całkowicie. Zaczyna ona

dostrzegać swoją wartość. Historia musi jednak przybrać tragiczny obrót z uwagi na status filmu. Reżyser pragnie uniemożliwić nam szybkie rozwiązanie zagadki i dopowiedzenie historii, stosując liczne zabiegi, elementy zaskoczenia. Oferuje momenty rodem z filmu grozy, straszy rozpadającym się ciałem pięknej tancerki, która sama wyrządza sobie krzywdę. Aronofsky pokusił się również o interesującą scenę erotyczną, która z pewnością przejdzie do historii kina. To rozładowanie seksualne jest tak ciekawe i pociągające, bo mamy świadomość, że jest jednocześnie spontaniczne i długo wyczekiwane, głównie przez bohaterkę.

Można zadać sobie na koniec pytanie o przekaz filmu. Niestety, nie jest on zbyt głęboki. Problemy w domu, poddanie się destrukcyjnemu wpływowi matki, surowa dyscyplina, praca ponad siły. Wszystko to doprowadza do klęski. Dążenie do perfekcji wróży autodestrukcję. Czy tak musi być? Czy faktycznie nie ma nadziei? Chyba w każdym filmie Aronofsky'ego ta prawda jest ukazana w gorzki sposób. Trzeba ponieść ofiarę, wziąć odpowiedzialność za swoje (niejednokrotnie złe) wybory. A może właśnie w ten sposób zdamy sobie sprawę, że człowiek podświadomie wcale nie pragnie własnego dobra?

Reż.: Darren Aronofsky; scen.: Andres Heinz, John J. McLaughlin, Mark Heyman; zdj.: Matthew Libatique; muz: Clint Mansell; występują: Natalie Portman, Mila Kunis, Vincent Cassel, Barbara Hershey. Prod.: USA. Polska premiera: 21 stycznia 2011

O północy w Paryżu

Filip Cwojdzński



Jak to się dzieje, że akurat takie filmy jak *O północy w Paryżu* spotykają się z nadspodziewanie przychylnym przyjęciem w Polsce? Woody Allen – to nazwisko już wiele tłumaczy, ale dlaczego dopiero teraz? Czy rok 2011 to przypadkiem nie za późno na fascynację twórczością amerykańskiego mistrza? Ogromny sukces komedii Allena cieszy, ale jednocześnie dziwi.

Allen od kilku(nastu) lat, dzięki produkcjom takim jak *Vicky Cristina Barcelona*, *Poznasz przystojnego bruneta*, *Życie i cała reszta* (czy ze starszych – *Annie Hall*, *Purpurowa róża z Kairu*, *Wszyscy mówią: Kocham cię*), funkcjonuje jako dostawca filmów wprost idealnych na romantyczny wieczór we dwoje. No cóż, to tylko jedna z jego licznych twarzy, ale ponieważ na takie filmy istnieje spore zapotrzebowanie, bardzo dobrze, że zabiera się za nie również ktoś z tak wyrobionym nazwiskiem.

Ważną rolę odgrywają w filmie piękne widoki Paryża (wbrew pozorom nie jest prawdą, że Allen nie jeździ z ekipą do innych krajów, bo realizował już niejedną obraz poza ukochanym Nowym Jorkiem). Zapewne plenery przyciągną wzrok tak samo, jak znane nazwiska (choć gwiazdy najczęściej występują tylko w epizodach). Adrien Brody wreszcie jest „jakiś”, nie chodzi tylko smutny, lecz naprawdę gra – wcielił się w postać Salvadora Dalego. Do kunsztu Kathy Bates (Gertruda Stein) jak zwykle trudno się przyczepić, a obecna pre-

zydentowa Francji, Carla Bruni, otrzymała drobną rolę przewodniczki w muzeum.

Film tworzy iluzję stolicy Francji jako miejsca magicznego. Przez cały czas Allen pokazuje Paryż „wyśniony”, podkoloryzowany, taki, jaki sobie wyobraża każdy, kto tam nie mieszka na co dzień. Ponadto Allen filmowej podróży w czasie w ogóle nie wyróżnił stylistycznie od części realnej, co jeszcze mocniej oddziałuje na specyfikę tegoż miejsca. Pierwsze trzy minuty to wyłącznie Paryż i muzyka. A dalej czekają nas: kolejne urokliwe scenerie, postacie z lat 20. (Fitzgerald, Hemingway, Stein, Picasso, Buñuel), zgrabne nawiązania kulturowe... Odnajdziemy też mnóstwo smaczków „z epoki”, które mile połączają intelekt bystrzejszych widzów. To łakomy kąsek dla amato-



rów literatury, którzy mogą się wręcz pogubić w niezliczonych aluzjach zarówno do biografii XX-wiecznych twórców, jak i wykreowanych przez nich fantastycznych przestrzeni.

Choć to już piąta z rzędu autorska propozycja bez aktorskiego udziału Allena, to jednak ze swoich typowych, neurotycznych postaci reżyser nadal nie zrezygnował. Główny bohater to niepoprawny romantyk niespokojnie marzący o spełnieniu. Owen Wilson zagrał tę postać nieprzekonująco – nie mam wątpliwości, że gdyby nie wiek, sam reżyser byłby bardziej autentyczny w tej roli. Poza tym, na planie nie mogło też zabraknąć pięknych kobiet, z których słyną allenowskie produkcje. Dialogi są błyskotliwe (Woody Allen to solidna firma – nie dość że kolejny raz otrzymał Oscara za scenariusz, to każda jego postać zawsze musi być w najgorszym wypadku wybitnie inteligentna). Choć dowcip może nie jest tak cięty jak za dawnych lat, niewątpliwie daje radość i zapewnia rozrywkę wyższych lotów – wyższych niż te, o które statystyczny Kowalski miałby odwagę prosić, więc prawdopodobieństwo wyjścia z kina z zadowoloną miną jest spore.

A sam film? Bez rewelacji, choć trzyma równy i całkiem wysoki poziom (dzięki któremu zajął całkowicie zasłużone wysokie miejsce w naszym podsumowaniu), ale nie są to już twórcze wyżyny ze złotych (i z reguły dawnych) lat Woody'ego Allena. Raczej nie ma w filmie nic ponad to, czego byśmy już nie widzieli w innych produkcjach niezmordowanego reprezentanta kina autorskiego. Co więcej, zważywszy, że znamy tytuł dzieła i powszechnie konwencje panujące w przemyśle filmowym, już w dwudziestej minucie projekcji nietrudno będzie zgadnąć, co się za chwilę stanie. A na koniec, jak zwykle, czeka nas ciepła, mądra, typowo życiowa puenta (choć przewrotna, to jednak całkiem banalna), do czego Allen zdążył nas już dawno przyzwyczaić. Jednak „coś” w tym filmie niewątpliwie jest – nie ma mowy o straconym czasie czy zmarnowanych pieniądzech. Po prostu szkoda, że

mistrz się powtarza (oby każdemu wychodziło to z taką gracją).

Film jest z całą pewnością allenowski, ale w pewnym momencie wychodzi z niego słodka bajeczka, która zaczarowała nawet największych cyników, a niżej podpisany najwidooczniej usadowił się w pustej łożu sceptyków. Siła filmu tkwić będzie zapewne w tym, że jest idealnie wypośrodkowany i zjadliwy dla każdego filmowego konsumenta. Woody Allen przejdzie zapewne do historii przede wszystkim jako autor komedii obyczajowo-romantycznych, uwielbianych zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Dobrze, że ma na swym koncie *O północy w Paryżu*, co nie oznacza, że jest to jego najlepszy film. Niewątpliwie jednak lokuje się on w czołówce dokonań tego niebanalnego artysty.

Reż. i scen.: Woody Allen; zdj.: Darius Khondji, Johanne Debas; występują: Owen Wilson, Rachel McAdams, Marion Cotillard, Michael Sheen. Prod.: Hiszpania, USA. Polska premiera: 26 sierpnia 2011



Pogorzelsko

Krystyna Weiher

Kiedy prawda jest niewyobrażalnie bolesna, można poświęcić całe życie na poszukiwanie odpowiedniego momentu, aby ją wyjawić. I gdy wydaje się być już zbyt późno, to, co nie mogło zostać wypowiedziane, może być zapisane. I często jedynie w testamencie można zdradzić tę najbardziej gorzką prawdę. Właśnie do testamentowego wyznania uciekła się Nawal Marwan (Lubna Azabal) w filmie *Pogorzelsko* Denisa Villeneuve'a.

Droga, jaką muszą pokonać Jeanne (Mélicsa Désormeaux-Poulin) i Simon (Maxim Gaudette), dzieci Nawal, aby zrozumieć testament matki, jest kręta i wyboista. Ostatnią wolą zmarłej było dostarczenie dwóch listów. Pierwszy z nich ma trafić do rąk nieznanego im brata, drugi adresowany jest do ich ojca, którego uznają za nieżyjącego. Jeżeli nie spełnią woli, mają ją pochować „bez trumny, nagą, bez modlitw, twarzą zwróconą w kierunku ziemi, plecami do góry”. Nie mają stawiać nagrobka ani umieszczać nazwiska na płycie, albowiem „ci, którzy nie dotrzymują obietnic, nie zasługują na żadne epitafium”. Aby nie dopuścić do takiej sytuacji, rodzeństwo wyjeżdża na Bliski Wschód, skąd pochodziła Nawal, w celu znalezienia tajemniczych adresatów.

Strukturę filmu tworzą opatrzone tytułami retrospekcje, które pojawiają się, kiedy Jeanne i Simon rozmawiają z nowopoznanymi ludźmi o matce lub dochodzą do osób i miejsc, które wiążą się z danym okresem życia Nawal. Dzięki temu poznajemy (zazwyczaj) chronologicznie historię zmarłej. Życie matki, ku

zaskoczeniu rodzeństwa, okazuje się być niebywale bolesne. I choć film z założenia miał być apolityczny, nietrudno połączyć ekranowe wydarzenia z autentyczną historią Libanu. Mowa o wojnach domowych pomiędzy chrześcijanami a muzułmanami, które wyniknęły z nachalnej imigracji Palestyńczyków.

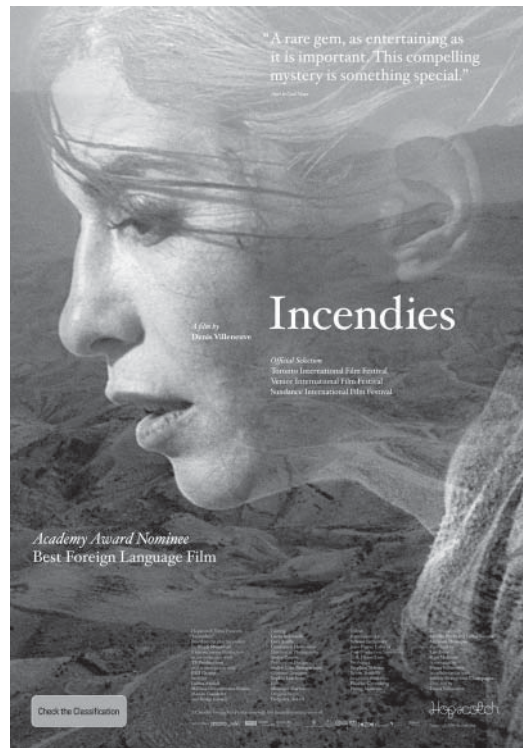
Nawal na własnej skórze odczuła, jak krzywdzące skutki niesie nienawiść zwaśnionych narodów. Na jej oczach zamordowano Muzułmanina, z którym spodziewała się dziecka. W ukryciu urodziła syna i aby uniknąć kolejnego zabójstwa, postanowiła go oddać pod opiekę. W nadziei, że po wojnie go znajdzie, wytatuowała na pięcie noworodka dwie kropki. Gdy kilka lat później rozpoczęła poszukiwania syna, okazało się, że po sierocińcu, w którym on przebywał, pozostało pogorzelsko. Ledwo udało jej się ująć z życiem, kiedy autobus, którym wracała do domu, został zaatakowany przez chrześcijan. Znowu bohaterka zostaje ukazana na tle zgłiszczy. Kiedy Nawal zrozumiała, że „nie ma nic do stracenia”, odważyła się popełnić polityczną zbrodnię, która skończyła się dla niej ciężkim pobytom w więzieniu... Późniejsze życie, aż do ostatnich dni, okazało się pasmem jeszcze większych nieszczeń, cierpienia i nieustannej tęsknoty.

Pomysł na tak mocny i trudny film Villeneuve zaczerpnął ze sztuki *Scorched* Wajdiego Mouawada. „Scenariusz był jak cios w zęby, wyszedłem z teatru na trzęsących się kolanach. Kawałek dalej wiedziałem, że zrobię z tego film”. I dokonało się. Villeneuve stworzył *Po-*

gorzelisko, które – jak *Scorched* – powoduje miękkość w kolanach. Wykorzystana przez niego narracja i metoda dawkania informacji powodują, że widz, nawet najbardziej wprawiony, jest ciągle zaskakiwany. Niestety, zaskakiwany w sposób bolesny, bo o bólu mówi ten film.

Nawal, stawiając wyzwanie dzieciom, skłoniła je nie tylko do poznania prawdy, ale także do nauki o innym świecie. Simon, typowy mieszkaniec Zachodu, nie był świadomy tego, że Bliski Wschód to nie piękne krajobrazy, ale wojenne pogorzelisko. Prawdziwy obraz odległej krainy i tamtejsze życie matki przyczyniły się do przemiany tego bohatera. Dotychczasowa niechęć do wypełnienia testamentu zostaje zażegnana. I choć może wydawać się, że Villeneuve sprowadził film do banalnej puenty, to w rzeczywistości delikatnie oddalił on niebezpieczeństwo truizmu, sięgając po szersze, wielowymiarowe znaczenie. Odpolityczniając wydarzenia i skupiając się w większej mierze na dramacie rodziny, reżyser buduje silne więzi z widzem. Choć film jest chłodny i statyczny, odbiorca wchodzi w głęboki związek emocjonalny z bohaterami. Wydaje się to być ułatwione poprzez zuniwersalizowanie wydarzeń, stworzenie paraleli pomiędzy światem fikcyjnym a rzeczywistym.

Nominacja do Oscara i Nagrody BAFTA za najlepszy film nieanglojęzyczny oraz Nagroda Specjalna podczas MFF w Wenecji to najważniejsze wyróżnienia, jakie otrzymało *Pogorzelisko*. W Kanadzie został okrzyknięty filmem



roku, za to w Polsce nie mówiło się o nim zbyt wiele. Szkoda. Chyba nadal brakuje polskim dystrybutorom odwagi do rozpowszechniania takich niełatwych i przejmujących obrazów. A może społeczeństwo, tak jak Simon, nie jest świadome dramatów na świecie i boi się prawdy?

Reż. i scen.: Denis Villeneuve; zdj.: André Turpin; muz.: Grégoire Hetzel; występują: Lubna Azabal, Mélissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette. Prod.: Francja, Kanada. Polska premiera: 28 stycznia 2011



Młyn i krzyż

Anna Bodziony

Lech Majewski to artysta wszechstronny. Zajmuje się wieloma dziedzinami sztuki i potrafi dostrzec liczne korelacje między nimi. Jego najnowsze dzieło jest najlepszym tego przykładem. *Młyn i krzyż* to projekt filmowy polegający na ożywieniu obrazu słynnego niderlandzkiego malarza Pietera Bruegla Starszego – *Droga na Kalwarię*. Film powstawał trzy lata, m.in. za pomocą najnowszej technologii CGI (obraz generowany komputerowo), którą wykorzystano między innymi w *Avatarze*. Do realizacji filmu zachęcił Majewskiego Michael Gibson swoim esejem na temat obrazu o tym samym tytule co film.

Jest to prawdziwie koronkowa robota, „cyfrowy gobelin”, jak określił go sam Majewski, utkany z rozmaitych szczegółów i detali. Zaangażowano ogromną liczbę statystów, a materiał został nakręcony w kilku miejscach świata – Nowej Zelandii, Polsce i Czechach. Mimo tego film powstał dość niskim kosztem.

Film to opowieść o drodze krzyżowej Chrystusa, przedstawionej w realiach życia autora obrazu, czyli XVII-wiecznych Niderlandach. Całość składa się z licznych scen rodzajowych, podczas których oglądamy, nierzadko tragiczne, losy dwunastu przypadkowych bohaterów obrazu Bruegla. Widzimy mężczyznę chłostanego przez hiszpańskich najemników, bawiące się ze sobą dzieci, chłopów przy pracy czy jowialnego mężczyznę dobierającego się do pracującej wieśniaczki. Wszystko to przeplata bardzo zdawkowa narracja Pietera Bruegla, opowiadającego o powstawaniu obrazu i jego

metaforyce, Nicholasa Jonghelincka, komentującego sytuację polityczną kraju, oraz Marii, wyrażającej sprzeciw wobec zła, które spotkało jej syna.

Młyn i krzyż spleta więc mękę Chrystusa z cierpieniem uciskanych przez hiszpańskiego najeźdźcę obywateli Flandrii, ukazany na tle politycznym i religijnym. Widzimy zależność między niesprawiedliwym oskarżeniem Chrystusa a ówczesnym prześladowaniem ludzi przez Wielką Inkwizycję.

Obraz Majewskiego zachwyca swym pięknem i realizmem. Widz ma wrażenie, jakby przeniósł się w czasie. Wiele czynników wpływa na misterność tego projektu i niesamowite wizualne przeżycie, którego dostarcza on odbiorcy. Mowa tu chociażby o kostiumach Doroty Roqueplo, która otrzymała nagrodę w Gdyni. Były one barwione naturalnymi środkami, by nadać bardziej realistyczny rys obrazom. Temu celowi służą też efekty dźwiękowe, które w tym wypadku nie ograniczają się do muzyki ilustracyjnej, ale do diegetycznych odgłosów życia, jak stukot kopyt czy płacz dziecka. Postaci bowiem, jak przystało na dzieło malarskie, nie rozmawiają ze sobą, oprócz wyżej wymienionych trzech osób, opisujących sytuację z innej perspektywy. Muzyka nie pełni tu ważnej i stymulującej funkcji, jak zazwyczaj w kinie. Wydaje się zdecydowanie zbędna, przypomina, że to, na czym mamy się skupić, to nie dźwięk i słowa, ale obraz.

Fabula filmu Majewskiego rozwija się dość leniwie, co również dobrze odzwierciedla realia



życia w odległych stuleciach. Ważnym wymiarem jest sama natura i związane z nią dźwięki. Bohaterowie budzą się wraz z nią i najwyraźniej są jej częścią, wtapiają się w tło, czyli rozległe urzekające plenery, ukazane na płótnie. Intensywne nasycenie barw, odpowiednie oświetlenie – wszystko to sprawia, że odbiorcy zdaje się, jakby był naocznym świadkiem rozgrywających się na ekranie wydarzeń.

Mamy więc do czynienia z czymś absolutnie wyjątkowym i przełomowym w kinematografii, nie tylko ze względu na wysmakowaną formę, ciekawie użytą technologię cyfrową, lecz także sam pomysł Majewskiego, by ożywić w kinie autentyczny obraz i uczynić zeń dominantę estetyczną; by wyjść poza ramy tego, co z natury statyczne.

Jak swój udział w filmie podsumowała w jednym z wywiadów Charlotte Rampling, sły-

nała ze starannego doboru ról: „To projekt niezwykle. Nigdy nie brałam udziału w tak olśniewająco malarskim filmie”. *Młyn i krzyż* Lecha Majewskiego jest więc wyrafinowaną, niepozabawioną głębszych treści ucztą dla oczu dla każdego wymagającego i ambitnego kinomana. Jest to bowiem dzieło zagadkowe i tajemnicze, nienarzucające nic widzowi, skłaniające do własnych przemyśleń na tematy związane z ludzką egzystencją.

Reż.: Lech Majewski; scen.: Lech Majewski, Michael Francis Gibson; zdj.: Lech Majewski, Adam Sikora; muz.: Lech J. Majewski, Józef Skrzek; występują: Rutger Hauer, Michael York, Charlotte Rampling. Prod.: Polska, Szwecja. Polska premiera: 18 marca 2011





Szpieg

Dorota Kaszuba

To nie jest film, na który można iść z kubłem popcornu i colą, wyłączyć myślenie i po prostu oglądać, nie zastanawiając się zbyt nad fabułą czy relacjami łączącymi bohaterów. To nie jest kolejny film szpiegowski, w którym dominują sceny walk, wybuchy samochodów czy krew lejąca się strumieniami. I wreszcie – to nie jest film dla osób, które szukają wrażeń, niebezpiecznych i zaskakujących zwrotów akcji jak w filmach z Jamesem Bondem. Jednak żadne z powyższych stwierdzeń nie ma na celu zniechęcenie potencjalnego widza, bo – pomimo braku dynamicznej fabuły, do której jeste-

śmy przyzwyczajeni w tego typu produkcjach – ów film jest jednym z najlepszych, jakie weszły na ekrany kin w 2011 roku.

Głównym bohaterem *Szpiega* jest George Smiley (Gary Oldman). Odesłany na emeryturę pracownik MI6, brytyjskich służb specjalnych, zostaje z powrotem wezwany do pracy. Jego zadaniem będzie zdemaskowanie „kreta”, który przekazuje tajne informacje Sowiетom. Podejrzanych jest czterech: Druciarz, Krawiec, Żołnierz i Szpieg. Jak już wspomniałam, w filmie nie ma zbyt wielu scen walki ani odgłosów strzelaniny. Na pierwszym planie znajdu-



je się tylko on, emerytowany agent w szarym płaszczu. Smiley w niczym nie przypomina agenta, którego wizerunek kreowany był od dobrych kilkudziesięciu lat. Nie jeździ najnowszym samochodem, nie podrywa kobiet, nie pije wstrząśniętego martini. Jego praca polega głównie na siedzeniu za biurkiem, przesłuchiowaniu nagrań i intensywnym myśleniu. Mimo to nie potrafimy oderwać wzroku od ekranu. To głównie zasługa niesamowitej gry aktorskiej, nie tylko Oldmana, ale także Colina Firtha czy Johna Hurta.

Oparty na powieści Johna le Carré scenariusz tworzy wyciszony czy wręcz ascetyczny charakter filmu, ale też demaskuje mity na temat pracy służb specjalnych. Pokazuje ten świat w sposób niezwykle szczegółowy i wiarygodny. Niespieszne odkrywanie tajemnicy stanowi niezaprzeczalną przyjemność w trakcie seansu. Film zrealizowany jest ze smakiem, pomysłem i starannością. Opowiada przede wszystkim o samotności ludzi, którzy muszą głęboko skrywać swoje uczucia, wręcz je tłumić. Każdy izoluje się od innych na tyle, na ile tylko jest w stanie. Tej bariery nie pokona nawet wspólna praca, cel, zadanie. Gra Oldmana, która jest niezwykle oszczędna, wyraża się przede wszystkim w gestach i mimice. Każda zmarszczka i ruch sugerują widzowi, co



kryje się pod maską spokojnego agenta. Ten film wymaga całkowitej uwagi, dwie godziny mijają wówczas niepostrzeżenie.

To nietypowy film szpiegowski, który zachwycał krytyków i widzów. Dodać jeszcze trzeba, że muzyka Alberto Iglesiasa dopełnia dzieła. Choć to film wybitny, jednak – jak zaznaczyłam na początku – nie jest adresowany do każdego. Przeciętny zjadacz kinowego popcornu, szukający łatwej rozrywki, raczej będzie się nudził. Uważni widzowie z pewnością docenią trud i pracę aktorów, znakomity scenariusz, zdjęcia i muzykę.

Reż.: Tomas Alfredson; scen.: Bridget O'Connor, Peter Straughan; zdj.: Hoyte Van Hoytema; muz.: Alberto Iglesias; występują: Gary Oldman, Colin Firth, Tom Hardy, John Hurt. Prod.: Francja, Niemcy, Wielka Brytania. Polska premiera: 25 listopada 2011

Jak zostać królem

Paulina Wróbel

Rok 1936. W Zjednoczonym Królestwie Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej umiera król Jerzy V. Na tronie zasiada jego najstarszy syn – Edward VIII. Nie na długo jednak przejmuje on monarsze obowiązki. Po niespełna roku królowania abdykuje na rzecz młodszego brata – Alberta, który zasiada na tronie jako Jerzy VI. Pomimo przerażenia na myśl o randze odziedziczonego obowiązku oraz pewnej krępującej niedyspozycyjności, będącej osią fabularną filmu Toma Hoopera, Jerzy VI zyskuje popularność i szacunek oraz decyduje o losach największej z wojen.

Jak zostać królem w reżyserii Hoopera to biograficzna historia księcia Yorku – Alberta (Colin Firth), któremu w strategicznym dla historii państwa momencie przychodzi zasiąść na tronie imperium. Niepewny siebie, sfrustrowany nieprzychylną, a wręcz ośmieszającą go wadą wymowy czuje się kompletnie nieprzygotowany do funkcji, która spada na niego z dnia na dzień. Jeszcze za życia ojca Albert rozpoczyna próby leczenia uciążliwej przypadłości jąkania, która uniemożliwia mu wszelkie wystąpienia publiczne, przemówienia, orędzia, proklamacje. W daremnych próbach kuracji wiernie towarzyszy mu ciepła i oddana małżonka, Elżbieta (Helena Bonham Carter). A jednak metody stosowane przez lekarzy nie przynoszą wymiernych efektów (nawet papierosy rzekomo rozluźniające krtań czy próby czytania z kamyczkami w ustach). Nikt z lekarskiej kadry nie stara się dociec przyczyny kłopotów księcia

Alberta, co ostatecznie okaże się kluczem do efektywnej terapii. Ostatnią deską ratunku, jakże trafną, okazuje się być australijski logopeda Lionel Logue (Geoffrey Rush), pracujący niegdyś jako aktor teatralny, którego kontrowersyjne metody nie od razu przekonują „Bertiego” do podjęcia współpracy. Ta jednak, mimo kilku zaskakujących zwrotów akcji, staje się lekiem na całe zło, wynikające z frustracji króla Jerzego VI.

Colin Firth i Geoffrey Rush stanowią genialny filmowy tandem, który na przemian wyciska łązy wzruszenia i zabawia widza. Obrazek mikrofonu (jakże znamiennej „postaci” w filmie), który w doskonałych zdjęciach (autorstwa Danny’ego Cohena) staje nam przed oczami w pierwszych sekundach filmu, nie bez kozery powraca w finałowej scenie wojennego orędzia króla Jerzego VI. Królewski sukces przełamania własnych lęków i ułomności to swoista metafora ducha walki, który drzemie w narodzie brytyjskim, i wspólnego stawienia czoła hitlerowskiemu najeźdźcy. Błyskotliwe dialogi, godne podziwu kompozycje kadru, prezentacja niekonwencjonalnych metod walki ze słabością oraz krzepiące zwycięstwo nad własnym strachem – to niektóre wartości, jakie niesie filmowe dzieło Hoopera.

Tom Hooper, prócz barwnej królewskiej biografii, serwuje widzowi dowcipne dialogi i *crème de la crème* brytyjskiego i australijskiego aktorstwa. Colin Firth, Helena Bonham Carter, Geoffrey Rush, Guy Pearce – to tylko kilka osobowości, które możemy podziwiać



na ekranie. Do tego spora dawka sentymentalizmu, zwieńczona happy endem.

Film otrzymał 4 statuetki Oscara (najlepszy film, najlepszy reżyser, najlepszy aktor pierwszoplanowy, najlepszy scenariusz oryginalny) i aż 12 nominacji do nagrody Akademii. Pomimo niepodważalnej wartości obrazu Hoopera, noc oscarowa roku 2011 była dla wszystkich zaskoczeniem, gdyż *Jak zostać królem* pokonał takie filmy, jak *The Social Network* Davida Finchera, *Czarny łabędź* Darrena Aronofsky'ego czy *Prawdziwe męstwo* braci Coen.

Po sukcesie *Jak zostać królem* czekamy na ekranizację *Nędzników*, nad którą obecnie pracuje reżyser. Do Polski film ma dotrzeć w styczniu przyszłego roku.

Reż.: Tom Hooper; scen.: David Seidler; zdj.: Danny Cohen; muz.: Alexandre Desplat; występują: Colin Firth, Geoffrey Rush, Helena Bonham Carter, Guy Pearce, Timothy Spall. Prod.: Wielka Brytania, Australia, USA. Polska premiera: 28 stycznia 2011 ■

Służące

Adrianna Kałuża



Służące to adaptacja bestsellerowej powieści Kathryn Stockett, opowiadającej fikcyjną historię, której akcja dzieje się w latach 60. w prowincjonalnym miasteczku Jackson w stanie Missisipi, skąd pochodzi zresztą reżyser filmu – Tate Taylor, którego wychowała czarna służąca.

Główny temat poruszony w filmie to rasizm, istniejący – choć już nie w takim stopniu – jeszcze po dziś dzień. Ważne zatem, aby ten problem ciągle był dostrzegany i rozpatrywany. Jednak do większości ludzi nie trafiają poważne, szlachetne ideały, przedstawione w patetyczny sposób. Sukces filmu polega właśnie na tym, że choć traktuje on o rzeczach znaczących, historia została ujęta w przystępnej formie. Reżyser ukazuje problem na tyle subtelnie i umiejętnie (nie manifestuje na każdym kroku jego wielkości), że nie męczy tym widza. Bohaterki filmu nie muszą wypowiadać monologów na temat tego, jak źle im się żyje. Widzimy to w ich spojrzeniach, w mimice, w gestach. Właśnie na to zwraca nam uwagę reżyser. Jednocześnie dzięki wprowadzonym do filmu wątkom humorystycznym możemy się rozluźnić i przyjemnie spędzić czas. Historia nie zostaje przedstawiona w sposób jednoznacznie dramatyczny. Nie wychodzimy przygnębieni z seansu. Wręcz przeciwnie – wychodzimy z niego z nadzieją, w dobrych humorach, naładowani pozytywną energią na resztę dnia.

Kolejną mocną stroną *Służących* są postacie. Już dawno nie było w kinach filmu, którego

bohaterkami byłyby tylko kobiety. Mężczyźni pojawiają się w nim jako postacie poboczne, a nawet wtedy są spłyceni, pozbawieni charakteru. W filmie dominują kobiety, które wreszcie mogły się wykazać – co zresztą zrobiły, ze wspaniałym rezultatem. Aktorstwo w *Służących* stoi na najwyższym poziomie, co potwierdza Oscar przyznany jednej z aktorek, Octavii Spencer. Moim zdaniem jednak wszystkie panie spisały się na medal. Osobiście uważam, że każda z nich stworzyła wspaniałą kreację i na każdą należy zwrócić uwagę. Dodatkowo trzeba podkreślić, że bohaterki w filmie różnią się od siebie, wszystkie są zarysowane mocną kreską i mają wyraziste charaktery.

Spółeczeństwo lat 60., za sprawą przepisów segregacyjnych zwanych prawami Jima Crowa, było podzielone na dwie grupy. W rezultacie obywateli wartościowano ze względu na kolor skóry. Właśnie taka sytuacja ukazana jest



w filmie. Przedstawione zostaje środowisko białych pań i gospodyń domu, czyli czarnoskórych służących. Białe panie nie robią nic, trwonią jedynie czas na rozrywki i plotki z koleżankami. Życie toczy się właściwym trybem, domy są uporządkowane, obiady i przekąski podane, dzieci zadbane – właściwie bez ich udziału. Jednak służące nie otrzymują za swoje starania żadnej wdzięczności, wręcz przeciwnie: są lekceważone, traktowane przez swe pracodawczynie z wyższością i wyniosłością. Z tego schematu wyłamuje się jednak Eugenia „Skeeter” Phelan, grana przez Emmę Stone, która jak każde białe dziecko została wychowana przez niańkę, starszuskę Constantine. Różnica między nią a innymi postaciami polega na tym, że nie wyzbyła się ona wraz z wiekiem miłości do swojej ukochanej opiekunki. Nie poddała się uprzedzeniom rasowym. Inne dzieci zamieniły się natomiast w klony swoich rodziców i, zapominając o swoim dzieciństwie, zaczęły traktować swoje dawne niańki jak nic nieznaczące przedmioty.

Skeeter wyłamowała się nie tylko pod tym względem. Pragnęła ona bowiem osiągnąć w życiu coś więcej niż jej koleżanki, chciała zostać dziennikarką. Wyjechała na studia, a gdy wróciła, zdobyła pracę w lokalnym piśmie i dostała do prowadzenia dział z poradami dla gospodyń domowych. Niestety, nie miała ona pojęcia o tego typu sprawach, zatem poprosiła o pomoc osobę kompetentną w tej dziedzinie, czyli służącą – Aibileen Clark (Viola Davis), i tak zaczęła się ich współpraca. Po pewnym czasie Skeeter zapragnęła pomóc tym kobietom, które – choć niczemu nie zawiniły – były traktowane w okrutny i niewdzięczny sposób. Chciała napisać książkę o ich pracy i przeżyciach. Początkowo Aibileen, którą również tym razem poprosiła o pomoc, nie chciała się zgodzić. Z czasem jednak zmieniła zdanie, a wkrótce zaczęło się zgłaszać coraz więcej kobiet, chętnych do tego, by podzielić się własnymi doświadczeniami z pracy w roli służących. Wydrukowana książka okazała się bestsellerem,

jednak dla bezpieczeństwa trzeba było zmienić imiona bohaterek oraz nazwę miasta. Dodatkowe zabezpieczenie przed wykryciem autorki książki i jej bohaterek zapewniała przezabawna historia z tartą czekoladową.

Reasumując, jest to niezwykle ciepły i pozytywny film, który sprawi przyjemność każdemu widzowi. Przedstawia on codzienność czarnoskórych kobiet wraz z ich problemami, ale jednocześnie pokrzepia serca i wzrusza odbiorców. Jest to właśnie jeden z powodów dla których film ten cieszy się popularnością. Polecam go zatem wszystkim i każdemu z osobna.

Reż. i scen.: Tate Taylor; zdj.: Stephen Goldblatt; muz.: Thomas Newman; występują: Emma Stone, Viola Davis, Bryce Dallas Howard, Octavia Spencer, Jessica Chastain, Sissy Spacek. Prod.: Indie, USA, Zjednoczone Emiraty Arabskie. Polska premiera: 4 listopada 2011



Skóra, w której żyję

12

Kamila Bukowska

Na tle dotychczasowej twórczości Pedra Almodóvara, zwłaszcza z ostatniej dekady, w wypadku jego najnowszego filmu bez wahania można mówić o nowatorstwie, a nawet przełomie. Co jednak ważne – przy zachowaniu pełnej wierności samemu sobie. *Skóra, w której żyję* to film, który w roku 2011 bez wątpienia trzeba było zobaczyć. Powodów jest co najmniej kilka.

Wspomniana wcześniej innowacyjność Almodóvara przejawia się na wielu płaszczyznach. Zacząć należy chociażby od faktu, że reżyser posłużył się tekstem już istniejącym, mianowicie powieścią Thierry’ego Jonqueta pt. *Tarrantula*.

Poza tym w ciekawy sposób autor wkracza tu w sfery powszechnie tabuizowane. Jeśli w dzisiejszym kinie można jeszcze w ogóle mówić o jakimkolwiek tabu, należy podkreślić, że reżyser przy okazji każdej nowej produkcji bezpretensjonalnie wkracza na jego obszar. Jeśli jednak mowa konkretnie o *Skórze*, jest nieco bardziej dyskretny i taktowny, nie stara się bez ogródek przedstawiać tego, co powszechnie nieakceptowane i wypierane, skłania się raczej ku temu, co pomijane, unikane lub celowo niedostrzegane.

Twórca eksperymentuje także z gatunkiem: „To film (...) dość bliski stylistyce horroru. Na pewno najostrejsza rzecz, jaką nakręciłem. A postać grana przez Banderasa jest bardzo brutalna” – mówił Almodóvar w wywiadzie dla „El País”. Obok cech charakterystycznych dla horroru *sensu stricto* ważne miejsce zajmu-

je tu także głęboka psychologia postaci, naskwicowana poprzez dramatyczne zdarzenia. Kolejna wariacja dotyczy doboru obsady aktorskiej. Główna rola przypadła Antonio Banderasowi, który po blisko 21 latach ponownie podjął współpracę z Almodówarem. Banderas wcielił się w rolę Roberta, lekarza trudniącego się badaniami genetycznymi, które doprowadzić mają do wyhodowania nowej, doskonałej skóry ludzkiej. Ciekawe, a zarazem potęgujące efekt niesamowitej świeżości, jest to, że w tytułowej skórze nie zobaczymy Penelope Cruz. Mówi się, że Elena Anaya, odtwórczyni głównej postaci kobiecej, filmowa Vera, pretenduje do roli nowej muzy hiszpańskiego mistrza.

Kolejny element filmu, na który warto zwrócić uwagę, może być na pierwszy rzut oka niedostrzegalny. Oscyluje on wokół Almodovarowskich inspiracji Bergmanem (co zresztą niejednokrotnie przyznawał sam autor). Mianowicie chodzi tu o swoistą tragedię ludzką, której jesteście świadkami. Główny bohater to człowiek nie tylko mądry i na swój sposób rozważny, ale przede wszystkim cierpiący, tak zwyczajnie, po ludzku. *Skóra* to między innymi opowieść o tragedii osobistej, utracie, a także o przekraczaniu granic. Wydaje mi się, że w tym wypadku wielka zasługa leży przede wszystkim po stronie Antonio Banderasa, którego rola to absolutne mistrzostwo gry aktorskiej. Ukazał on na ekranie ogromny ból, poczucie niesprawiedliwości i beznadzieję niemocy stawienia czoła temu, co go dotyka najbardziej.



Ciekawa jest także sama estetyka i wykończenie filmu. Almodóvar stworzył obraz niezwykle harmonijny, uporządkowany i symetryczny. Reżyser zwykł przecież stawiać na mocną kolorystykę, na obrazy chaotyczne w swej wielobarwności, a tymczasem *Skóra* to zdecydowany krok ku czemuś innemu – pastelowym barwom i jasnym przestrzeniom. W warstwie czysto wizualnej warto także zwrócić uwagę na kreację ciała ludzkiego. Ciało wydaje mi się być dla Pedra Almodóvara czymś niezaprzeczalnie fascynującym i inspirującym. Nie skłania się on jednak zazwyczaj do apoteozy ludzkiej fizyczności, przeciwnie – interesuje go wszystko to, co prawdziwe. Ciało, obok aktów seksualnych i wszelkich form erotyzmu, to pewnego rodzaju refren autorskiego kina mistrza. W *Skórze* nie znajdziemy jednak brudnych, ziemistokórych postaci z niezbyt kunsztownie wykonanym makijażem. W tym wypadku Almodóvar postawił na piękno, naturalność i prostotę. Jak tego dokonał, nie zdradzając samego siebie? Myślę, że najdoskonalej oddaje to sam film.

Jednym słowem: jest to film adresowany do szerokich kręgów publiczności (stwierdzeniem tym nie mam oczywiście na celu zdeprecjonowania jego poziomu). Dla koneserów modnego zresztą ostatnio Almodóvara będzie to coś świeżego, nowego, ale utrzymanego w charakterystycznym stylu reżysera, natomiast tym, których Almodóvar razi i nie przekonuje, spodoba się złagodzenie ostrych konturów tej często nieakceptowanej twórczości.

Reż. i scen.: Pedro Almodóvar; zdj.: José Luis Alcaine; muz.: Alberto Iglesias; występują: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes. Prod.: Hiszpania. Polska premiera: 16 września 2011

Sala samobójców

Jakub Neumann

Sala samobójców to jeden z najlepszych debiutów fabularnych w polskim kinie ostatnich lat. Można uznać go za film pokoleniowy – po raz pierwszy ktoś z takim rozmachem opowiedział historię współczesnej młodzieży z perspektywy świata wirtualnego, który od dobrych kilku lat jest nieodłączną częścią naszej codzienności.

Sala samobójców, obok *Galerianek* Katarzyny Rosłaniec, to prawdziwy fenomen, symboliczne otwarcie nowego rozdziału w polskiej kinematografii. Wreszcie z sukcesem debiutują młodzi twórcy, mówiący o aktualnych problemach młodych ludzi i – co najważniejsze – widzownia kinowa docenia ich projekty, które stają się tematem licznych dyskusji i na forach internetowych, i w czasie spotkań autorskich. Jak więc widać, można i u nas stworzyć film, który odniesie kasowy sukces, nie obrażając przy tym inteligencji odbiorców i prowokując kulturalną dyskusję. A w czasach, kiedy producenci doszukują się milionowych strat nie z winy swoich wątpliwej jakości wytworów,

ale negatywnych recenzji, jest to szczególnie pokrzepiające.

Dominik, maturzysta prywatnego liceum, na pierwszy rzut oka ma wszystko. Chłopak pochodzi z na tyle bogatej rodziny, że ma do swojej dyspozycji nawet szofera. Jest przy tym dość antypatycznym i rozwydrzonym jedynakiem, który źle znosi sprzeciw albo porażkę. Odkrycie swojej tożsamości seksualnej wiąże się z upokarzającym incydentem z udziałem klasowego kolegi, po którym staje się obiektem drwin rówieśników. Zdruzgotany, zamyka się w pokoju na całe dni (pokonując najwyraźniej fizjologię organizmu) i szuka wytchnienia w świecie wirtualnym. Tam poznaje Sylwię, opętaną wizją samobójstwa dziewczynę, która poprawia jego poczucie własnej wartości, wciągając jednocześnie w bardzo niebezpieczną grę.

Film robi silne wrażenie za sprawą szeregu mocnych scen i zestawień, które przekazują ogrom informacji o nas samych i świecie, w którym żyjemy: milczenie pasażerów pod-



czas bijatyki w autobusie, rodzice mówiący do siebie, ale niesłyszający się wzajemnie, podniosłość studniówkowego poloneza zderzona z wyuzdanymi zabawami po alkoholu. Świat wirtualny, ukazany za pomocą ciekawych animacji, jest bardzo kuszący jako alternatywa dla trudnej rzeczywistości, do której Dominik – trzymany do tej pory pod kloszem – jest kompletnie nieprzystosowany. Im bardziej rodzice próbują do niego dotrzeć, zapraszając do domu barwną parę psychiatrów, tym głębiej Dominik wsiąka w świat gry, w którym może być, kim chce, i zapomnieć o tym, że jego świat poza komputerem runął w gruzach. Zamknięte na klucz drzwi do jego pokoju są i symbolicznym, i dosłownym murem między nim a całą resztą świata. Co ciekawe, wśród rodziców to matka, przedstawiona wcześniej jako bezwzględna kobieta sukcesu, bardziej stara się dotrzeć do Dominika i im głębiej wnika w motywy jego postępowania, tym dalej odsuwa się od męża. Pod koniec filmu para ogląda przedstawienie operowe już osobno (opera wystę-

puje tu jako symbol pozycji społecznej – tam spotykają się wszystkie największe osobistości, choć raczej niekoniecznie dla samej sztuki). Dodatkowym zaskoczeniem jest to, że tragiczny finał następuje już po emocjonalnym katharsis, gdy Dominik otwiera drzwi i, chyba po raz pierwszy w życiu, zaczyna szczerze rozmawiać ze swoimi rodzicami. Matka, zszokowana, że jej syn uważa wirtualnych znajomych za swoją rodzinę, zdaje się wreszcie być blisko Dominika. Można odnieść wrażenie, że w ich życiu wszystko się ułoży, a oni wyjdą z tej przeprawy silniejsi niż kiedykolwiek. Niestety, tam, gdzie rzeczywistość zostaje wchłonięta przez sieć, a życie ludzkie da się sprowadzić do popularnego filmiku, często nie ma miejsca na drugą szansę.

Reż. i scen.: Jan Komasa; zdj.: Radosław Ładczuk; muz.: Michał Jacaszek; występują: Jakub Gierszał, Roma Gąsiorowska, Agata Kulesza, Krzysztof Pieczyński, Bartosz Gelner. Prod.: Polska. Premiera: 4 marca 2011



Wymyk

Justyna Goździewska

Pościgi, adrenalina, wartka akcja – nie tego należy spodziewać się po *Wymyku*, choć pierwsze sceny mogą być mylące. Mimo to nie brak mu innych zalet. Ten głęboko osadzony we współczesnych polskich realiach film to dramat psychologiczny z wyższej półki. Greg Zgliński funduje publiczności dobre, do szpiku kości prawdziwe kino.

Żona, dom, dobrze prosperująca firma – życie Alfreda (Robert Więckiewicz) tylko pozornie jest szczęśliwe i poukładane. Jego spokój burzy powrót ze Stanów Jerzego (Łukasz Simlat) – młodszego brata, który przejmuje połowę udziałów w rodzinnym interesie. Podpatrzone na Zachodzie nowinki Jerzy stara się adaptować na rodzimym gruncie. Alfred jest przeciwny zmianom, źle czuje się w cieniu faworyzowanego przez ojca Jerzego, nie zgadza się z jego decyzjami i czuje się sfrustrowany nową sytuacją. Napięcie między braćmi przerywa tragiczny wypadek. Podczas wspólnej podróży koleją Jerzy staje w obronie napastrwanej dziewczyny i zostaje wyrzucony z pędzącego pociągu. Alfred – świadek całego zajścia – w kluczowym momencie nie pomaga bratu. Jerzy trafia w śpiączce do szpitala i walczy o życie, Alfred – zaczyna walkę z własnym sumieniem.

Wymyk to historia człowieka, który podejmuje próbę ucieczki od poczucia winy. Mimo że nie przyczynił się do wypadku, dręczą go wyrzuty sumienia. Wokół nie widzi przyjaznych mu ludzi, ale twarze, które wciąż przypominają mu to, co zrobił, a raczej – czego nie zrobił.

Jego życie zamienia się w spiralę kłamstw i ciągłą ucieczkę od prawdy. O ile Alfred z początku ukrywa faktyczny przebieg zdarzeń przed bliskimi, to nie potrafi ukryć ich przed samym sobą. Szuka odkupienia swoich win poprzez poszukiwanie sprawców wypadku, jednak nawet wymierzenie im sprawiedliwości nie daje mu spokoju.

Wymyk wprowadza widza w sferę intymności, którą w kinie ciężko jest osiągnąć – obserwujemy absolutnie każdy krok bohatera, jego walkę z samym sobą i z otoczeniem, niemalże słyszymy jego myśli. Ta swoista więź między postacią a widzem sprawia, że trudno jest Alfreda potępić. Postawiony w kryzysowej sytuacji zawiódł – ale przecież nie tylko on. Nie był jedynym pasażerem w pociągu, bał się, miał pretensje do brata, był sfrustrowany, może nawet wściekły. A z tym wszystkim został na koniec zupełnie sam. Od Alfreda wszyscy domagali się heroizmu – żona, rodzice, współpracownicy, nawet policja. Łatwo



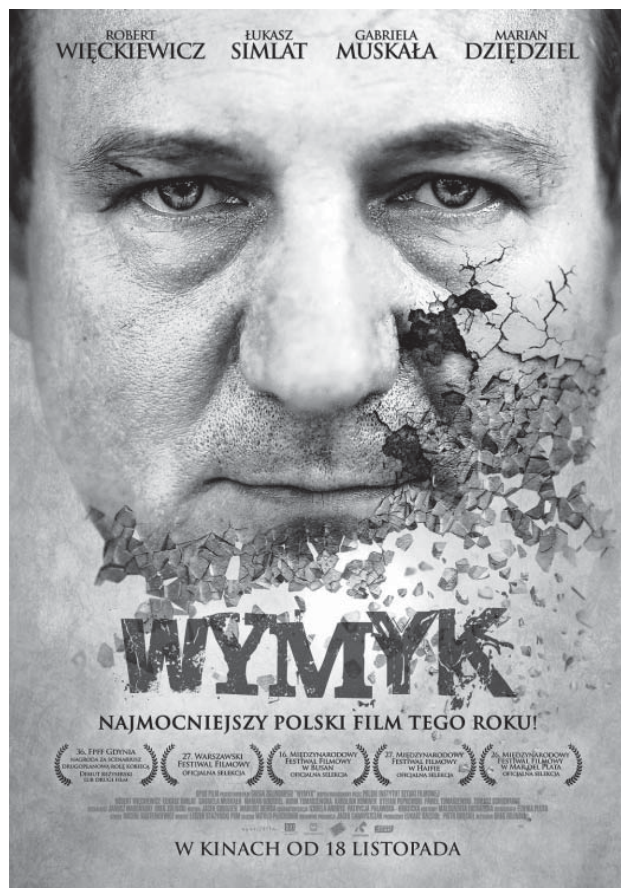
jest mówić o bohaterstwie w teorii, trudniej natomiast zdobyć się na heroiczny gest, kiedy sytuacja tego wymaga. Alfred nie podołał tej próbie, ale ciężko jest go oceniać – nie można przewidzieć swojego zachowania w obliczu tak ekstremalnej sytuacji. Ostatecznie mężczyzna stara się naprawić swój błąd i staje przed ogromnym wyzwaniem – przyznaniem się do bycia tchórzem, a to – paradoksalnie – wymaga wielkiej odwagi.

Greg Zglinski zмага się w tym filmie z ważnym problemem moralnym. Kto popełnia większą zbrodnię – człowiek, który zabija, czy ten, który bezczynnie się temu przygląda? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Cały proces zmagania się Alfreda z wyrzutami sumienia stanowi przeciwieństwo zachowania chuligana, który faktycznie wypchnął Jerzego z pociągu – kiedy wina zostaje mu udowodniona, chłopak wzrusza tylko ramionami i uśmiecha się pobłaźliwie. Porównanie tych postaw pokazuje, że wymiar sprawiedliwości nigdy nie wymierzy kary tak surowej, na jaką może człowieka skazać własne sumienie. Alfred jest jego więźniem, póki nie znajduje symbolicznego „rozgrzeszenia” w oczach zmarłego brata. Dopiero wtedy wybacza sam sobie i postanawia żyć dalej.

Greg Zglinski, mimo że dzieciństwo spędził w Szwajcarii, zrobił film stuprocentowo polski. Nie stosując żadnych sztucznych ulepszeń fabuły ani szalonych zwrotów akcji, opierając się głównie na grze aktorskiej, stworzył film głęboki, skłaniający do myślenia, a przy tym trzymający w napięciu. Akcja osadzona jest w małym miasteczku. Rodzina razem chodzi

do kościoła w niedzielę, potem w odświętnych strojach zasiada do uroczystego obiadu. Jest niesprawiedliwy ojciec, jest wiecznie robiąca przytyki teściowa. Bohaterowie żyją w naszej polskiej codzienności. Ta naturalność, brak przerysowania to obok wyśmienitej gry aktorskiej największy atut *Wymyku* – niepodważalnie jednego z najlepszych filmów minionego roku.

Reż.: Greg Zglinski; scen.: Greg Zglinski, Janusz Margański; muz.: Jacek Grudzień, Mariusz Ziemba; zdj.: Witold Płociennik; występują: Robert Więckiewicz, Łukasz Simlat, Gabriela Muskalea, Marian Dziędziel, Anna Tomaszewska. Prod.: Polska. Premiera: 18 listopada 2011



Attenberg

Marcin Miętus

Dwudziestokilkuletnia Marina ze szczerością dziecka pyta ojca: „Czy wyobrażałeś sobie mnie nago?”. Mężczyzna zaprzecza, argumentując swój opór wytartym stwierdzeniem o wypieraniu przez ojców „takich myśli” o swoich córkach. „Czy to tabu?” – drąży dziewczyna, nieświadoma skrępowania ojca oraz wysokiej skali trudności zadanego pytania. Czym w ogóle jest tabu? Czy jest to kwestia zbiorowa czy indywidualna? Kto wyznacza jego ramy? U zwierząt wszystko dzieje się pod wpływem instynktu, więc dlaczego Marina nie miałaby zachowywać się tak samo?

Grecja pogrążona w kryzysie pozwoliła dojść do głosu nowej formacji filmowej, okrzykniętej Grecką Nową Falą. W naszych kinach po rewelacyjnym *Kle* mogliśmy zobaczyć *Attenberg* w reżyserii Athiny Rachel Tsangari – święcący triumfy na festiwalu w Wenecji oraz wrocławskich Nowych Horyzontach. Film, podobnie jak *Kiel*, jest swojego rodzaju odpowiedzią na grecki kryzys ekonomiczny. Odmienność tych filmów polega na uzmysłowieniu widzom, że wraz z ekonomią podupada również kultura. W *Kle* metaforą rozpadającego się systemu była dysfunkcyjna rodzina, w *Attenberg* główną bohaterką jest dziewczyna świadomie izolująca się od przygnębiającej rzeczywistości. Uciekając od gombrowiczowskiego „upupienia”, Marina – bo o niej mowa – zawsze stała z boku, jedynie obserwując to, co się działo wokół niej. Zwyczajnie nie miała ochoty uczestniczyć w życiu społeczeństwa pełnym nakazów i zakazów. To dziewczyna,

która nie uznaje konwenansów. Nie rozumie ich i nie chce rozumieć. Nie potrafi poznać, co jest kwestią na tyle drażliwą, że nie powinno się jej poruszać w rozmowie z drugą osobą. Patrzy na świat przez pryzmat filmów przyrodniczych sir Davida Attenborougha – jej ulubionego dokumentalisty.

Choroba ojca zmusi Marinę do przejścia procesu socjalizacji. Dziewczyna będzie próbowała dostosować się do innych poprzez naśladowanie ich zachowań. Robi to jednak po swojemu, czemu daje wyraz chociażby w przekręceniu nazwiska reżysera filmów o zwierzętach na tytułowe „Attenberg”. Marina nikogo nie obwinia za stan, w którym się znalazła, chociaż jej umierający ojciec – również wycofany i zamknięty na ludzi – czuje wyrzuty sumienia z powodu córki. Próbuje zaszczepić w niej chęć wejścia w związek z mężczyzną.

Perspektywa utraty dziewictwa budzi w Marinie jednak pewien niesmak. Z drugiej strony czuje rosnącą fascynację sferą intymną, w której nie potrafi się jeszcze poruszać. Do tej pory Marina informacje o seksie czerpała tylko z opowiadań swej jedynej przyjaciółki, Belli. Niemniej jednak jej próba nauczania Mariny sztuki całowania kończy się fiaskiem, gdyż dotyknąć cudzego języka nie podnieca dziewczyny ani nie daje przyjemności – prędzej obrzydza. Woli za to wygłupiać się z Bellą, udając ptaki w trakcie tańca godowego lub dzikie zwierzęta podczas polowania, co w jakiś sposób uznaje za bardziej słuszne, prawdziwe.



Marina znajduje się wciąż w fazie poznawczej; otaczający ją świat jest dla niej zagadką. Z powodu nadchodzącej śmierci ojca dziewczyna stara się pogodzić z rzeczywistością. Jej narzędziem poznania jakże dla niej skomplikowanego „rytuału” – pierwszego stosunku – będzie młody inżynier (bohater pozbawiony imienia), który niedawno pojawił się w jej rodzinnym miasteczku. Jednak seks w ich wydaniu, kompletnie odarty z erotyzmu i jakichkolwiek uczuć, przypomina raczej filmy przyrodnicze niż „kominkowe” sceny uniesienia znane nam chociażby z kina głównego nurtu.

Film, podobnie jak wspomniany już *Kieł*, oparty jest na długich ujęciach, ubogich w słowa, które i tak przecież niewiele w dzisiejszych czasach znaczą. Jesteśmy bombardowani przez media mnóstwem informacji, a paradoksalnie coraz trudniej nam jest się ze sobą porozumieć. Powściągliwa gra aktorów (ciekawostka: w rolę ojca Mariny wcielił się reżyser *Kła*) znakomicie oddaje problem przedstawiony w filmie. Debiutująca na dużym ekranie Aria-

ne Labeled doskonale wpisała się w poetykę filmu i skonstruowała wiarygodną, choć bardzo pogmatwaną postać. Za tę kreację otrzymała nagrodę na festiwalu w Wenecji.

Problem akceptacji swojego ciała oraz zaniku porozumiewania się został w *Attenberg* doskonale zobrazowany. Film można traktować jako przenikliwą analizę gatunku ludzkiego, ale dla mnie to również historia radzenia sobie z odejściem bliskich oraz pustką, jaką po sobie pozostawiają. W wypadku Mariny śmierć ojca stanie się symbolicznym pożegnaniem z dzieciństwem, od tej chwili bohaterka będzie zdana tylko na siebie. Jednak czy nieprzystosowanej dziewczynie uda się przetrwać samej w dżungli współczesnego świata?

Reż. i scen.: Athina Rachel Tsangari; zdj.: Thimios Bakatakis; występują: Ariane Labeled, Vangelis Mourikis, Evangelia Randou, Giorgos Lanthimos. Prod.: Grecja. Polska premiera: 25 listopada 2011

Harry Potter i Insignia Śmierci: Część II

Dorota Kaszuba

Przerażenie i smutek, ale też niesamowite podniecenie. Takie uczucia towarzyszyły każdemu fanowi sagi o nastoletnim czarodzieju, kiedy do kin wchodziła ostatnia część przygód Harry'ego Pottera. To była bardzo długa podróż. Odkąd wydano pierwszy tom książki, minęło 14 lat. Dorastaliśmy z Harrym i jego przyjaciółmi, by w końcu zobaczyć drugą część *Insigniów Śmierci*. Nic dziwnego, że na sali kinowej w dniu premiery słychać było cichy szloch.

W przeciągu dwóch godzin widz zasypywany jest lawiną intensywnych obrazów przyprawiających go o gęsią skórkę. Najważniejsze sceny z książki Joanne Kathleen Rowling przedstawione zostały niemal tak samo jak w pierwotnym wzorze, choć wierny fan zawsze znajdzie jakąś nieścisłość. Poza tym ta część cyklu jest najbardziej dynamiczna. Szybkie sceny ucieczek i walk wypełniają prawie cały film. W tym wypadku sprawdziło się podzielenie produkcji na dwie części. W przeciwnym razie widz nie miałby chwili na złapanie oddechu. Co więcej, mimo iż film w większości kin wyświetlany był w formacie 3D, to jego jakość była niespodziewanie dobra, obraz czytelny, a same efekty nie odwracały uwagi od treści filmu.

Harry musi dokończyć zadanie, które pozostawił Dumbledore. Ma odnaleźć i zniszczyć resztę horkruksów, cząstek duszy Lorda Voldemorta zaklętych w różne przedmioty, bez których Czarny Pan stanie się zwykłym śmier-

telnikiem, a następnie – według słów przepowiedni („Żaden nie może żyć, gdy drugi przeżyje”) – zabić go. Tylko w ten sposób może ocalić wszystkich czarodziejów przed panowaniem zła. Potter wraz z wiernymi przyjaciółmi Ronem i Hermioną przemierzają Wielką Brytanię, by wypełnić polecenie dyrektora Hogwartu. Udaje im się wykraść horkruks – medalion z Ministerstwa Magii. Następnie uciekają na smoku z Banku Gringotta, w końcu docierają do swojej szkoły, by tam odnaleźć i zniszczyć jedną z ostatnich piekielnych cząstek duszy i by bronić murów potężnego zamku.

Jednym z najpiękniejszych momentów filmu jest przedstawienie historii profesora Snape'a, zaprezentowanej w formie retrospekcji, kiedy to Harry zanurza się w myślodsiewni (kamiennej misie, która służy do odsiewania nadmiaru myśli z umysłu, pozwalając na wrócenie do nich w dowolnym czasie) i dowiaduje się całej prawdy o znienawidzonym nauczycielu eliksirów i czarnej magii. Dialog, który wywiązał się między Dumbledore'em a Snape'em, doprowadza do łez. Alan Rickman wypowiadający jedno słowo: „Always”, już na z a w s z e zostanie w mojej pamięci. W fotel wciska także scena wejścia Harry'ego do Zakazanego Lasu, kiedy już wie, że idzie na śmierć, by ocalić bliskich. Oczywiście jest też kilka nieścisłości, chociażby bardzo okrojony wątek relacji Potter–Dumbledore czy zdolny do okazywania



uczuc Voldemort. Głównie razi scena, w której Czarny Pan darzy uściskiem Dracona Malfoya przed ostateczną bitwą. Książkowy Tom Riddle nie był zdolny do takich uczuć, więc takie przedstawienie wzbudziło raczej śmiech i niedowierzanie znajdujących się na sali fanów powieści. Ponadto można było bardziej dobitnie pokazać śmierć najważniejszych bohaterów, czyli Freda, Nimfadora Tonks i Remusa Lupina.

Muzyka w filmie jest silna i zniewalająca. Idealnie dopełnia to, co widzimy na ekranie. A widzimy, oprócz przygód i efektów specjalnych, również znakomitych aktorów: Helenę Bonham Carter, Robbie'ego Coltrane'a, Ralpa Fiennesa, Gary'ego Oldmana, Alana Rickmana, Maggie Smith, Davisa Thewlisa, Emmę Thompson, którzy swoją pracą uświetniali każdą część przygód o czarodzieju z blizną na czole.

Film jest bardzo udany, ale przede wszystkim ważny. Nie tylko dla wiernych fanów sagi. To kres pewnej epoki. Świadczyć mogą o tym przelane łzy w kinie, lecz również ta cisza, która towarzyszyła nam – widzom, kiedy opuściliśmy salę, wiedząc, że to już jest koniec.



Reż.: David Yates; scen.: Steve Kloves; zdj.: Eduardo Serra; muz.: Alexandre Desplat; występują: Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Helena Bonham Carter, Ralph Fiennes. Prod.: USA, Wielka Brytania. Polska premiera: 15 lipca 2011

Listy do M.

Jakub Neumann

Listy do M. są podróbką. *To właśnie miłość*, perełka kina rozrywkowego sprzed niemal dekady, zdobyło serca widzów na całym świecie i TVN postanowił wyprodukować film na podobną modłę, licząc, że polski substytut też pokochają miliony. Składniki są te same: Boże Narodzenie, prowadzone równoległe wątki, najpopularniejsi aktorzy w obsadzie (do znudzenia te same twarze, zabrakło jedynie Tomasa Kota i Borysa Szyca), poważne dylematy serwowane z humorem i obowiązkowy happy end. Czy polski film wytrzymuje porównanie z klasykiem Richarda Curtisa?

Powiedziałbym, że bardzo chciałby być tak bezpretensjonalny jak pierwowzór – i momentami bywa – ale wkradają się też nuda i nieudane żarty. Niech za najlepsze porównanie posłuży poniższa analogia. Mikołaj Macieja Stuhra wyraźnie bazuje na postaci Liama Neesona z *To właśnie miłość*. Obaj grają radiowców, wdowców i samotnych ojców sympatycznych chłopców (!). W finale jednak Neesonowi trafia się Claudia Schiffer, a Stuhrowi – Roma Gąsiorowska (Doris). Jasne, że Gąsiorowskiej niczego nie brakuje, ale Claudią Schiffer nie jest. To samo można powiedzieć o filmach, w których obie wystąpiły. Wątek Mikołaja i Doris zajął chyba najwięcej czasu ekranowego. Trochę szkoda. Ona, rzekoma miłośniczka kina, ogranicza się stereotypowo do *Śniadania u Tiffany'ego* i *Casablanca*, sama marząc o prawdziwym uczuciu.

Problemem jej (i *Listów*) jest to, że jako postać wycofana, pasywna i mało czarująca zwyczajnie nie nadaje się na romantyczną bohaterkę. Widzom jest jej jednak żal, bo nie ma nikogo. On najwidoczniej też, skoro nagłe przydzielenie go do pracy w Wigilię skazuje jego syna na samotne święta (żadnych babć ani cioc?). Kiedy inni w kinie cieszyli się z ich szczęścia, ja w gruncie rzeczy zastanawiałem się, czy ta dziewczyna rzeczywiście była aż tak zdesperowana, że poszła do łóżka z mężczyzną, którego poznała tego samego dnia.

Piotr Adamczyk i Agnieszka Dygant grają małżeństwo, w którym ona go zdradza, bo on z nią nie rozmawia i za dużo pracuje. Mają córkę, która akurat przechodzi okres buntu. Także ten wątek zostaje potraktowany nieco zbyt powierzchownie, jako że spektrum negatywnych emocji, które powinny buzować w tej rodzinie, mogłoby zapewnić fortunę ich potencjalnemu terapeutce. Tu warto jednak docenić *Listy* za podkreślenie wagi szczerej rozmowy i wspólnego spędzania czasu jako szans na rozwiązanie problemów, jak również za to, że katalizatorem zmian jest życzliwy gest ze strony obcych ludzi.

Tomasz Karolak jest świetny jako nieodpowiedzialny chłopak w ciele dorosłego mężczyzny, który dorabia sobie jako Święty Mikołaj w centrum handlowym. Przedstawia się przy tym jako Mel Gibson, bo wstydzi się swego prawdziwego imienia – Melchior. Kiedy obcy



chłopiec, Kacper, kradnie mu telefon z numerami „koleżanek”, rozpoczyna się między nimi gra w kotka i myszkę. Ten wątek spodobał mi się dlatego, że subtelnie pokazano, jak kontakt z Kacprem zmienia Mela i każe mu wreszcie dorosnąć i wziąć odpowiedzialność za swoje czyny. Swoją drogą Kacper i Melchior? Ciekawe, jak wabi się pies, który chodzi z nimi po mieście...

Agnieszka Wagner i Wojciech Malajkat, powiew świeżego powietrza w ogranej obsadzie, są znakomici. Szczególnie Wagner jako chłodna bizneswoman, która nie da się lubić i nie zaprosi samotnej ciężarnej siostry na święta, tylko spotka się z nią wcześniej w miejscu publicznym. Wszyscy dziecięcy aktorzy wypadli świetnie i nie inaczej jest z Julią Wróblewską, która ponownie gra dziecko znikąd. Ten wątek podobał mi się najbardziej, głównie ze względu na to, że poznamy przyczyny zachowania postaci granej Wagner i widzimy, jak obecność dziecka odmienia ją na lepsze, łamiąc lód w sercu Królowej Śniegu.

Całość głównej obsady dopełniają rodzica Katarzyna Zielińska oraz Paweł Małaczyński

jako syn, który zdobywa się na odwagę, by wyjawić rodzicom prawdę o sobie i nie zostaje odrzucony. Właściwie każda z historii kończy się dobrze – i tak powinno być. Mnie w tym filmie uderzyło jednak coś niepokojącego. Oczywiście *Listy do M.* są produktem. Gigantyczna kampania promocyjna dopomogła filmowi w sukcesie kinowym (był to największy hit frekwencyjny 2011 roku w Polsce). W przyszłości pewnie co święta będziemy mogli oglądać go na TVN-ie jako alternatywę dla *Kevina*. Z drugiej strony, rodzinne kolacje wigilijne są w filmie raczej wyjątkiem. Dlaczego tak wielki tłum ludzi spaceruje w centrum handlowym o godzinie 16 w Wigilię? Dlaczego nie ma w filmie szczęśliwego dziecka? No i wreszcie, czemu Zielińska, ciężarna i samotna, musiała spędzać święta w pustym domu? Co tu się dzieje?!

Reż.: Mitja Okorn; scen.: Marcin Baczyński, Karolina Szablewska; zdy.: Marian Prokop; muz.: Łukasz Targosz; występują: Piotr Adamczyk, Agnieszka Dygant, Roma Gąsiorowska, Tomasz Karolak, Wojciech Malajkat, Paweł Małaczyński, Maciej Stuhr. Prod.: Polska. Premiera: 10 listopada 2011

Zabiłem moją matkę

Filip Cwojdzinski

Xavierowi Dolanowi z pewnością należy się szacunek. Utalentowany dziewiętnastolatek wyreżyserował i wyprodukował film, napisał scenariusz (nacechowany silnymi wątkami autobiograficznymi) i obsadził siebie w głównej roli. Dziw bierze, jak dobrze wywiązał się z tego zadania. Paradoksem jest to, że ten imponujący debiut wszedł na polskie ekrany dopiero po drugim filmie autora – *Wysnionych miłościach* z 2010 roku.

Dolan wkroczył do kina już z własnym stylem. Omawiany film nie jest co prawda tak ciekawy konstrukcyjnie jak *Wysnione miłości*, ale ma większą siłę rażenia. Warto zwrócić szczególną uwagę na frapujące, czasem niekonwencjonalne zabiegi realizatorskie młodego reżysera (zwłaszcza sceny dialogowe ukazane nieraz groteskowo, by wyolbrzymić dystans i niezręczne relacje interlokutorów). Również warstwa kompozycyjna obrazu i dźwięku jest niezwykle wysmakowana. Całość można uznać za paradokument, lecz Dolan nie jest niewolnikiem tej konwencji – widz nie czuje zamknięcia w ciasnej stylistyce, gdyż film wymyka się nieco utartym schematom.

To boleśnie szczery obraz, po którym można czuć się zmęczonym, wypranym z iskrzących się w trakcie seansu emocji. Intrygujący film, który nie pozostawia widza obojętnym, lecz zmusza do przemyślenia pewnych spraw. Główna w tym zasługa świetnego aktorstwa, dzięki któremu widz wierzy w autentyczność zachowań na ekranie. Nie można zapominać, że to obraz uniwersalny – przecież podobne

problemy nie trapią wyłącznie homoseksualistów. Posiada on również otwarte zakończenie, przez co sprytnym (efekciarskim?) sposobem wymyka się banalnej, jednoznacznej interpretacji.

Artystycznie utalentowany Hubert – przez swą niedojrzałość – definiuje się poprzez opozycję w stosunku do matki, której nienawidzi praktycznie za wszystko. Ta desperacka, rozgorączkowana walka o niezależność wobec niegdyś bliskiej osoby jest jedynie typowym przejawem buntu w okresie dojrzewania. Choć w wyobrażeniach bohater morduje matkę, to jednak, jak sam przyznaje, w dziwny sposób ją kocha. Wymaga bezwarunkowej miłości, sam jednak nie oferuje zbyt wiele. Brak w jego działaniach pokory – w swoim mniemaniu jest nieomylny, a tak naprawdę narcystyczny i egocentryczny. Potrzebuje akceptacji samego siebie, jak i ze strony otoczenia (wyraźnie dostrzegalna zazdrość o zdrowe relacje partnera z własną rodzicielką). Wreszcie znajduje nic porozumienia z młodą, wyraźnie podkochującą się w nim nauczycielką angielskiego. Szybko się zaprzyjaźniają, lecz młodzieniec nie wiąże z nią przyszłości – pragnie usamodzielnąć się, wyprowadzić z rodzinnego domu i wynająć mieszkanie ze swoim chłopakiem, Antoninem. Matka natomiast bezustannie stara się wzbudzić w synu poczucie winy, nie dostrzegając jednocześnie niekonsekwencji w swoim zachowaniu.

Przez długi czas wszystko wskazuje na to, że nie będzie to kolejny film queerowy, że tym

razem homoseksualizm wreszcie będzie tylko nic nieznaczącym tłem dla rozgrywających się wydarzeń. Nie ulega wątpliwości, że w ostatecznym rozrachunku wątek jest niebagatelny, choć nie wydaje się kluczowy. Bohater wcale nie zamierza „zabić” matki z powodu problemów z pogodzeniem się z własną seksualnością (którą notabene ukrywa przed rodzicielką) – komplikacje są bardziej złożone. Żadna z postaci nie jest nieskazitelna, żadnej nie można obarczyć całkowitą winą za niezdrowe relacje. Para bohaterów próbuje coś zmienić – naprawić nadszarpnięte stosunki, pokonać przeciwności losu, zdobyć się na wyrozumiałość i elastyczność... Do czasu, gdy puszcza im nerwy. Nie potrafią (albo wcale nie chcą) poznać się i zrozumieć. Wola oficjalnie zachowywać się tak, by wyglądało, że relacje między nimi są udane. Oczywiście wychodzi to niestandardnie, nachalnie i nieszczerze, więc nie ma mowy o zbudowaniu prawdziwych fundamentów dla wzajemnej bliskości. Hubert i Chantele nie rozmawiają ze sobą normal-

nie – przeważnie tylko na siebie histerycznie krzyczą. Nie potrafią przekazać słowami tego, co naprawdę myślą. Potęguje to frustrację, co z kolei prowadzi do niekończących się kłótni, wzajemnych pretensji i niezrealizowanych oczekiwań. Jednak widząc na bieżąco kibicuje ich staraniom, wczuwając się w ich problemy i perypetie.

Reż. i scen.: Xavier Dolan; zdj.: Stéphanie Anne Weber Biron; muz.: Nicholas Savard-L'Herbier; występują: Xavier Dolan, François Arnaud, Anne Dorval. Prod.: Kanada. Polska premiera: 14 stycznia 2011



NADZIEJA NA PRZYSZŁOŚĆ

Debiutanci

Alicja Hermanowicz

Debiutanci to drugi po *Rodzinie* (2005) pełnometrażowy obraz Mike'a Millsa. Mimo krótkiej filmografii już teraz można zwiastować reżyserowi obiecującą karierę. *Debiutanci* to film pełen skrajności: z jednej strony pogodny, z drugiej – z ewidentnie gorzkim posmakiem. Przygnębiające wydaje się samo życie, ale jednocześnie jest w nim miejsce na radość, spacer z psem, hodowanie roślinek i inne drobne przyjemności. Czerpiemy z życia i smakujemy go na tyle, na ile sami sobie pozwolimy.

Filmowi Millsa można z całą pewnością zarzucić prostotę, a nawet powtarzanie banalnych fraz (które sugeruje już sam tytuł), takich jak: „nigdy nie jest za późno na miłość”, „miłość to

rozumienie się bez słów”, „możliwa jest miłość od pierwszego wejrzenia” itp. Jest jednak na tyle bezpretensjonalny i prawdziwy, że oglądając go, czujemy się jak zawstydzone nastolatki, które dopiero odkrywają, co to seks, miłość i bliskość. Patrzymy na ekran i rozpoznajemy w bohaterach samych siebie. To właśnie nasze życie, obserwowane z dystansu, jest proste i kuriozalne. To tylko my je komplikujemy, nieustannie zaglądając w głąb siebie i szukając swojej tożsamości w pociętej na kawałki historii, tworząc układankę, jak główny bohater filmu, Oliver. Na ekranie co rusz migają popkulturowe pocztówki – Marilyn Monroe, papierosy Marlboro, James Dean i inne podobne symbole.



Jest rok 2003 – jak informuje nas sam narrator. Oliver (Ewan McGregor) to mężczyzna po trzydziestce, rozczarowany życiem, po kilku nieudanych związkach, niewierzący, że może go jeszcze spotkać coś wyjątkowego. Pewnego dnia dowiaduje się, że jego 75-letni ojciec jest gejem. Po jego śmierci Oliver poznaje na imprezie aktorkę – Annę, w której, ku własnemu niedowierzaniu, stopniowo się zakochuje.

Bohaterowie poznają się w dość niezwykły sposób: ona nie może mówić, bo ma zapalenie krtani, a on jest smutny – rozmawiają ze sobą za pomocą karteczek. Okazuje się, że im mniej o sobie wiedzą, tym większa jest między nimi chemia. Spotykają się w hotelowym pokoju Anny, który stanowi symbol „tranzytowej” miłości, przystanku w „podróży życia”, pięciominutowego „seksu za dolara”. Mimo to właśnie tam nawiązuje się intymna więź, bliskość. To kolejna sprzeczność w filmie Millsa – z daleka od domu czujemy się bezpieczni, w miejscu, gdzie nie mamy kontaktu z samymi sobą i z przedmiotami, które nas określają. Relacja Anny i Olivera to nieustanne podkręcanie i odkręcanie grzejnika – na przemian ciepło i zimno, blisko i daleko.

Wydaje się, że każde z nich zatraciło zdolność do bycia w związku, że stać ich tylko na kilka wspólnych chwil szaleństwa, najlepiej w przebraniu. Dlatego w momencie, gdy Anna wprowadza się do Olivera, ich związek rozsypuje się, bohaterowie gubią się w swoich uczuciach. Choć pozornie wydają się tacy sami, funkcjonują w dwóch różnych światach.

Zupełnie inaczej postępuje ojciec Olivera, umierający na raka Hal, który postanawia wykorzystać ostatnie chwile życia i nie boi

się wprowadzać do niego zmian. Świetnie jest ukazany kontrast między ojcem i synem – żywotny i otwarty człowiek na progu śmierci i zblazowany młody człowiek, który boi się własnego cienia, a co dopiero życia z drugą osobą. Postać Hala została świetnie zagrana przez Christophera Plummera, który otrzymał Oscara dla najlepszego aktora drugoplanowego.

Środowisko homoseksualne, w którym dzieje się duża część filmu, zostało wygładzone do granic możliwości i pozbawione złych konotacji. Mills, pokazując parę gejów w sposób, w jaki zwykło się opowiadać o parach heteroseksualnych, stworzył niemal intymne studium ich relacji. Wydaje się to tak naturalne, że widz zaczyna się zastanawiać nad własnymi uprzedzeniami i weryfikuje swoje sądy. Mimo wdzięcznej, na poły ironicznej gry Plummera nie do końca przyjmujemy ten „obrazek z życia gejów” – takie jest jednak prawo filmu komediowego.

Mills pokazuje, że choć czasy się zmieniają, ludzie pozostają tacy sami – niezależnie od wieku każda miłość rodzi się i umiera tak samo. Mimo zdobytego doświadczenia za każdym razem uczymy się akceptacji drugiej osoby na nowo. Przedpokój, kuchnia, łazienka, sypialnia – zawsze przechodzimy przez to samo, tyle że z różnym finałem. Inicjacja w życie codzienne oraz stacja „dom” są jednak na trasie życia nieodzowne.

Reż. i scen.: Mike Mills; zdj.: Kasper Tuxen; muz.: Roger Neill, Brian Reitzell, Dave Palmer; występują: Ewan McGregor, Christopher Plummer, Mélanie Laurent. Prod.: USA. Polska premiera: 15 lipca 2011

Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł

Krzysztof Kornacki

Artykuł ten zrodził się z drobiazgu, długo tkwiącej w pamięci zadry. Bardzo długo – od czerwca 2011 roku, od Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Podczas trwania imprezy czworo krytyków (trzech mężczyzn i kobieta) jednej z trójmiejskich gazet opublikowało ranking filmów konkursowych. Skala ocen od 1 do 5. Wśród ocenianych filmów – *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* Antoniego Krauzego. Jedyne recenzentka zdecydowała się na ocenę dobrą, mężczyźni zaś zgodnie dali dwóję. Film prezentowany był w kinach już wcześniej, miałem wobec niego parę krytycznych uwag – ale żeby zaraz dwóją? Film Krauzego jest tak słaby czy też krytykom z jakichś przyczyn nie udało się nabrać dystansu? Forma krótkich komentarzy nie ułatwiała zrozumienia przesłanek. Pierwszy z recenzentów, nawiązując do piosenki o Janku Wiśniewskim, napisał o filmie jedno żartobliwe (w założeniu) zdanie: „Świat się dowiedział, nic nie powiedział”. Drugi bardziej rozbudował motywację: „Chwilami mocny i chwytający za gardło realizm to za mało na solidne kino historyczne”. Kolejny tłumaczył swój werdykt w taki oto sposób: „Kronika filmowa, nawet opowiadająca o wydarzeniach, o których prawdziwa «Kronika» nie mogła nawet pisać, pozostaje tylko kroniką filmową. A to za mało na dobry film” (autorowi chodziło prawdopodobnie o Polską Kronikę Filmową; dodajmy na marginesie, że wydanie

PKF nr 50b z 1970 roku poruszyło problem tragicznych wydarzeń Grudnia, tyle że w sposób skrajnie propagandowy). Przyznaję, że nie wiem, co miał na myśli recenzent, który pisał o solidności filmu historycznego, ale jeśli nie jest nią pieczołowita rekonstrukcja i inscenizacja wydarzeń (nawet malkontenci przyznają, że ów „realizm”, o którym wspomina krytyk, to mocna strona filmu), to można domniemywać, że chodzi o fabułę i dramaturgię. I tym sposobem wracamy do problemu kroniki. Kino historyczne to jeden z najtrudniej definiowalnych gatunków (przekonał się o tym każdy, kto poświęcił mu choć kwadrans lub zajrzał do filmowej encyklopedii). Co bowiem miałoby być kryterium definiującym? „Historyczny” może znaczyć „z fabułą zlokalizowaną w przeszłości”. Ale czy akcja cofnięta w przeszłość wystarcza, by uznać film za historyczny? Czy wobec westernu użylibyśmy takiego określenia? A wobec filmu płaszczka i szpady? Załóżmy więc (choć to duże uproszczenie), że „historyczny” oznacza „prezentujący prawdziwe i istotne – dla życia zbiorowego – wydarzenia z przeszłości”. W takiej sytuacji ustalenia historyków są dla twórców ważne, muszą oni drobiazgowo poznać fakty i epokę, a następnie ustosunkować się do nich: mogą pozostać wierni faktografii, zbliżając narrację do podręcznikowego opisu, albo też odejść od prawdy, zniekształcając wydarzenia, nadając im dramaturgię odmienną od rzeczywistej.

Przypuszczam, że wielu spośród nas uznałoby ubiegłoroczny kinowy przebój *Jak zostać królem* za rasowy przykład kina historycznego, tymczasem schemat, na jakim ten film został oparty (spektakularna przemiana księcia salfandy w męża stanu według amerykańskiego schematu „od zera do bohatera”), udratyczył prawdziwą historię, która wyglądała inaczej, a przy okazji – częściowo ją sfalsyfikował. Powiedzmy szczerze – im film emocjonalnie bardziej wciągający, tym zwykle (choć nie zawsze) najsilniej ingerujący w historyczne realia (bo to albo melodramat, albo dramat sensacyjny, a często, tak czy inaczej, amerykański schemat). To rozdarcie pomiędzy podręcznikiem a wymogami dramaturgicznymi kina widać w innym głośnym tytule z 2011 roku – *1920. Bitwa warszawska*. Film Hoffmana posiada dwa główne wątki akcji: ten podręcznikowo-kronikarski (decyzje polityków i rozkazy dowódców) oraz ten fikcyjny, miłosny. Skrajnie odmienne style (sentymentalny skonstrastowany z inscenizacją paradokumentalną) idą obok siebie niesklejone i odległe jak galaktyki, choć powinny być jednością, jak jing i jang. Twórca ma zawsze dylemat – jak bardzo „podkolorować” historię, żeby dało się ją z ciekawością oglądać. Można przypuszczać, że dla cytowanych recenzentów za dużo w filmie Krauzego jest referowania zdarzeń, a za mało budowania dramaturgii. I tu dochodzimy do owej kroniki, jako fabularnego schematu.

Wpierw uwaga ogólna – nie zgadzam się, że formuła kroniki nie pozwala stworzyć dobre-

go filmu. Wszystko bowiem zależy od tego, co rozumiemy pod określeniem „dobry film”. Filmy Antonioniego były często sumą epizodów kompletnie wypraną z dramaturgii, a uważane są przez wielu za „dobre filmy”. W formule bliskiej kronice utrzymana była *Śmierć prezydenta* Kawalerowicza, a to jeden z najlepszych polskich filmów historycznych. Wydaje się, że cytowani recenzenci mimowiednie ulegają klasycznym (tj. amerykańskim) schematom dramaturgicznym.

Jak to zresztą jest z tą kroniką w *Czarnym czwartku*? Film na pewno nie jest nią w osobistym wątku Brunona Drywy i jego rodziny. To przyczynowo-skutkowy ciąg wydarzeń, u podstaw których stoi chęć urządzenia sobie życia na miarę małego, gomulłowskiego realizmu (dobrze zilustrowanego – sceny z wynajmowaną pralką, konieczność podnajmu mieszkania współlokatorowi itp. – oraz świetnie sfotografowanego w spranych kolorach), chęć zniweczona przez przypadkową śmierć. Z kolei po śmierci mężczyzny śledzimy losy jego żony i kulisy skandalicznego pogrzebu. Wybór Drywy jako bohatera – a nie jednego z demonstrantów – był świadomy: system komunistyczny okazał się opresywny wobec wszystkich, a nie tylko tych, którzy się buntowali. Bliższy kronice (a więc, według definicji, chronologicznemu zapisowi wydarzeń) wydaje się wątek zamieszek i zdarzeń bezpośrednio je poprzedzających. Ale czy to na pewno kronika? Nie świadczą o niej chyba napisy informujące „gdzie i kiedy” (te, jak wiadomo, wyko-



rzystuje się także w innych gatunkach, choćby w thrillerach czy filmach szpiegowskich). Czy mówiąc „kronika”, nie mamy na myśli dłuższego okresu historycznego opisanego w postaci luźnych epizodów, bez mocnych, przyczynowo-skutkowych relacji pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami? W filmie Krauzego sceny manifestacji, partyjnych narad, zamieszek, milicyjnych tortur oraz sceny szpitalne są ze sobą mocno związane, zogniskowane wokół wyraźnie zarysowanego konfliktu (a więc elementu dramaturgicznego) i to w dużej bliskości czasowej poszczególnych scen. Tyle tylko, że jest to dramaturgia społecznego konfliktu, w której bohater jest zbiorowy, a nie indywidualny, ale o bardzo jasnym podziale: oni–my (na plus zapiszmy scenarzystom i Krauzemu, że pozostając wierni przekazom historycznym, osłabili ten manicheizm, ukazując sprzyjającą strajkującym postać przewodniczącego Rady Miasta Jana Mariańskiego oraz postać zomowca pomagającego głównej bohaterce). Relacjonowanie wydarzeń ważnych dla ogółu, prezentacja losów zbiorowego bohatera potrafią także emocjonalnie wciągać, jeśli rzeczywistość polityczna nabiera cech (tragicznego) widowiska. Autorzy zaufali po prostu dramatyzmowi gdyńskich wydarzeń; ich zadaniem była „tylko” umiejętna ich selekcja, a następnie – to niezmiernie ważne – wiarygodna inscenizacja. W *Czarnym czwartku* ta ostatnia jest bardzo

dobra. Ja, w przeciwieństwie do cytowanych recenzentów, niemal przez cały film nie odczuwałem braku napięcia dramatycznego (je-dynie pod koniec akcja spowalnia, zmieniając się w relację z okoliczności pochówku bohatera i swoiste epitafium dla Brunona Drywy). A jednocześnie – doceniam jego walory czysto poznawcze. Łatwiej bowiem będzie młodzieży (tak, tak, młodzieży) mówić o przyczynach grudniowego konfliktu oraz o krwawych represjach w PRL-u po obejrzeniu filmu Krauzego. I nie trzeba będzie tłumaczyć, że było „trochę inaczej”.

Czarny czwartek nie jest pozbawioną emocji kroniką. Autorzy filmu znaleźli, w moim mniemaniu, harmonię ważną dla tematu historycznego. Pozostając wierni jak tylko można historycznemu przekazowi (na minus zapisałbym brak postaci Jaruzelskiego – czyżby polityczna poprawność?), w samych wydarzeniach grudniowych szukali tego, co dramatyczne. I słusznie – czasem warto zaufać historii, jako najlepszemu dramaturgowi.

Reż.: Antoni Krauze; scen.: Michał S. Pruski, Mirosław Piepka; zdj.: Jacek Petrycki; muz.: Michał Lorenc; występują: Michał Kowalski, Marta Kalmus, Marta Hozatko, Cezary Rybiński. Prod.: Polska. Premiera: 25 lutego 2011



PANOPTIKUM
AUDIOVIZUALIA - FILM / MEDIA / SZTUKA



W najnowszym numerze Panoptikum TELE-WIZJE poruszony został temat najpopularniejszego medium, jakim jest telewizja. Autorzy zastanawiali się nad jego dzisiejszą, jak i wczorajszą kulturą symboliką. Prześledzili zmiany technologiczne oraz ewolucje gatunków telewizyjnych. Skupili się nad najistotniejszymi zagadnieniami związanymi z TV. Od rozważań nad pożytkiem badań telewizyjnych (John Hartley), przez skupienie się na odbiorcy i jego relacjach z telewizorem (David Boyns i Desiree Stephenen), po dostrzeżenie tradycyjnych funkcji telewizji (Wiadomości). Następnie pochyłili się nad najprężniejszym gatunkiem, jakim są seriale (*M jak miłość*, *Deadwood*, *Rodzina Soprano*, *Glee*), a także nad niektórymi konwencjami telewizyjnymi (*Boogiepop Phantom*, *Bolek i Lolek*). Na sam koniec spróbowali postawić granicę pomiędzy kinem a telewizją.

Numer dostępny w Salonach Prasowych Empik na terenie całej Polski

info@panoptikum.pl
pr@panoptikum.pl
www.panoptikum.pl
www.facebook.com/czasopismonaukowepanoptikum

Restless

Filip Cwojdzński

Jeden z naprawdę niewielu ubiegłorocznych filmów, który można bez egzaltacji nazwać pięknym. Wydaje się, że w walce z banałem film odniósł zwycięstwo. Niby to niewiele, ale ta sztuka udała się nielicznym...

To Gus Van Sant, ale nieco inny. Pierwsze jego filmy, jak *Zła noc* i *Narkotykowy kowboj*, były dziełami twórcy jeszcze nieopierzonego, lecz zrealizowanymi zgrabnie i z werwą. *Gerri*, *Last Days*, w mniejszym stopniu także *Słoń* i *Moje własne Idaho* – były filmami nudnymi. *I kowbojki mogą marzyć*, *Za wszelką cenę*, *Psychol* – nieudanymi. *Buntownik z wyboru*, *Obywatel Milk*, *Szukając siebie*, *Paranoid Park* – znakomitymi. Na tle wszystkich dokonań reżysera *Restless* wymyka się takiej uproszczonej klasyfikacji. Jawi się jako film dojrzały, niczym „nowa odłona” (bodaj najładniejsza) jego stylu. Opowiedział dosyć ograną historię z intrygującymi smaczkami, nie porzucając charakterystycznych dla siebie środków wyrazu. Tym razem pokusił się o realizację cudzego scenariusza, co praktykuje dosyć rzadko, choć najczęściej z powodzeniem (*Obywatel Milk*, *Buntownik z wyboru*, *Szukając siebie*).

Restless powszechnie uważa się za nieoficjalną przeróbkę *Harolda i Maude*, co pozornie wydaje się sporym nadużyciem, ale z drugiej strony – w stwierdzeniu tym kryje się nieco racji. Dzieło Hala Ashby’ego z 1971 roku to również udany, przyjemny, ale i przewrotny oraz mało realistyczny obrazek. Jednak mimo niezaprzeczalnych podobieństw (w warstwie technicznej jest to niemal identyczny metraż,

a w warstwie fabularnej – para, która lubi chadzać na pogrzeby oraz rodzące się między bohaterami uczucie), *Restless* oraz *Harold i Maude* to dwa zupełnie różne filmy zarówno w wymowie (stylistycznie od siebie bardzo oddalone), jak i tematyce (jedynym przewijającym się motywem w obu produkcjach jest śmierć). O ile „oryginał” zrealizowano w konwencji bardziej przypominającej lekki, groteskowy komediodramat, o tyle vansantowska „podróbką” to już całkowicie poważny dramat. Ale paradoksalnie to w pierwowzorze skupiono się na myślach samobójczych i obsesji śmierci. *Harold i Maude* nie jest jednak wiarygodny psychologicznie (groteskowe, mocno przerysowane aktorstwo – jakże odmienne od naturalnego i stonowanego w *Restless*). Przytłaczające dziwactwo obu postaci, na zasadzie „oto dwóch odmieńców się spotkało”, nie pozwala traktować historii poważnie. Sztuka udała się natomiast Van Santowi, u którego tragedia naprawdę jest tragedią – współczujemy bohaterom, podczas gdy w *Haroldzie i Maude* obserwujemy wszystko chłodnym okiem, nie wczuwając się w losy pary przyjaciół. Harold to przykład człowieka autentycznie sfiksowanego (pozostającego pod opieką samotnej matki i regularnie spotykającego się z psychologiem), podczas gdy wychowywany przez ciotkę Enoch jest tylko smutnym, wrażliwym chłopakiem (zmierzyć się z problemami osobistymi pomaga mu jego alter ego, czyli zmyślony przyjaciel Hiroshi). W *Restless* nie uświadczymy również pary



młodzieniec i staruszka, lecz tandem mniej więcej równolatków, których uczucia nie zatrzymały się przed progiem zakochania.

Łatwo wrzucić najnowsze dzieło Gusa Van Santa do jednego worka razem z wszelkiej maści innymi historiami miłosnymi, ale byłoby to dla niego krzywdzące. Już początek zapowiada się raczej nietypowo dla kina tego gatunku, bo rozgrywa się na pogrzebie. Główny bohater nikogo bliskiego nie stracił. Co więcej, nawet nikt z jego dalszej rodziny nie zmarł. Po prostu ma swoje specyficzne dziwactwo – lubi wpraszać się na tego typu ceremonie. Dzięki jednej z nich poznaje swoją przyszłą miłość – Annabel. Oboje pragną znaleźć szczęście. Wzajemne uczucie może wypełnić wewnętrzną pustkę, zaspokoić ich duchowe potrzeby. Ona pomaga mu uporać się z traumą z dzieciństwa. Później próbuje oswoić go ze swoją nadchodzącą śmiercią. Myśli zdroworozsądkowo – zanim temat zostanie poruszony, uświadamia Enocha o absurdzie samobójstwa. Możemy zaobserwować rosnącą złość bohatera. Jego desperację widać w kłótni

z opiekunką czy nedorzecznej scenie w szpitalu, gdzie prosi o cudowne uzdrowienie.

Gus Van Sant przestał wreszcie szokować, darował sobie wątki gejowskie i tym razem ukazał uczucie w wymiarze heteroseksualnym. Do plusów można zaliczyć rezygnowanie z ciszy (która często potęgowała nudę we wcześniejszych filmach reżysera) na rzecz wyszukanej muzyki popularnej – The Beatles, Sufjan Stevens, Bon Iver, Nico i Marc Mann zagościli w tym niezłym soundtracku, choć pod muzyką ilustracyjną oficjalnie podpisany jest tylko Danny Elfman. Sam reżyser przyczynił się do takiego kształtu (jakości) ścieżki dźwiękowej – zarówno w kompozycjach, jak i wykonaniu. Na marginesie można dodać, że *Restless* jest pełnoprawnym debiutem Henry’ego Hoppera (syna słynnego, niedawno zmarłego Dennisa Hoppera), który naprawdę niezle wywiązał się z zadania. Jego ojcu dedykowany jest film.

Reż. Gus Van Sant; scen.: Jason Lew; zdy.: Harris Savides; muz.: Danny Elfman; występują: Henry Hopper, Mia Wasikowska, Ryo Kase. Prod.: USA. Polska premiera: 25 listopada 2011

Łagodny potwór – projekt Frankenstein

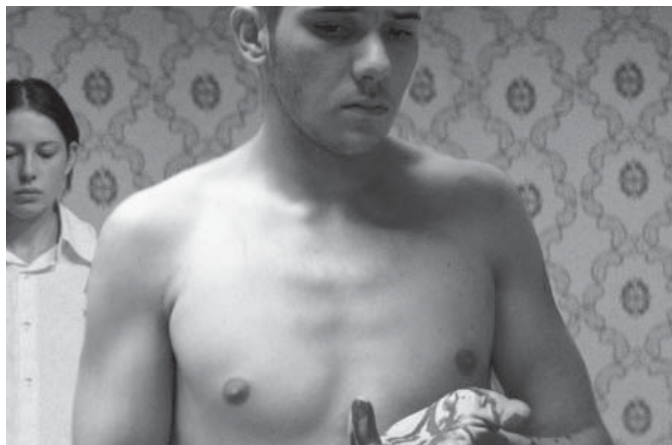
Tamara Panieczko

Pozornie monotony film węgierskiego reżysera Kornéla Mundruczó zdaje się być dziełem psychologicznym. Ta nieskomplikowana i podobna do wielu innych historia młodego człowieka, który zostaje porzucony przez ojca, osiąga wymiar niemalże apokaliptyczny. Już sam tytuł sugeruje dwuznaczność, tym samym sygnalizując, że mamy do czynienia z filmem niebanalnym, którego interpretacja uruchamiać powinna różne poziomy świadomości. Węgierski reżyser, czerpiąc z motywów powieści Mary Shelley, doskonale ukazuje mechanizmy rządzące światem.

Reżyser filmowy, w którego wcielił się sam Mundruczó, przygotowuje projekt, do którego angażuje niedoświadczonych aktorów. Niespodziewanie na castingu pojawia się Rudi – chłopak z wyraźnie dostrzegalnymi problemami emocjonalnymi. Twórca zupełnie instynktownie angażuje chłopaka w grę aktorską. Nieprzypadkowo to właśnie Rudi przypadł mu do gustu. Jego odmienność prowokuje myśl, że ten dziwaczny, milczący samotnik jest jego synem, którego przed laty porzucił.

Ukazanie cierpienia – to rola, jaką przydzielił twórca filmu grupie amatorów. Tymczasem to właśnie w umyśle Rudiego kumulowały się pokłady prawdziwego cierpienia związanego z poczuciem alienacji, nieświadomością społecznej przynależności i nieumiejętnością odnalezienia swojego miejsca w rodzinnej

hierarchii. Odczuwa on niebezpieczeństwo na myśl, że jego uczucia są manipulowane przez ojca. Zostaje zmuszony do emocjonalnych odruchów, a przecież nic nie zostało tak bardzo zachwiane w życiu porzuconego chłopaka jak właśnie emocjonalność. W ramach rekompensaty, wyrzucając z siebie ból związany z poczuciem opuszczenia, popełnia zbrodnię. Zabija dziewczynę, która z polecenia reżysera razem z nim odgrywa rolę. Do świadomości twórcy filmu dociera prawda – stworzył potwora, sprowokował bezsensowną zbrodnię. Akt spotkania Rudiego z ojcem, który nieświadomie „obudził” w nim potwora, staje się początkiem całej plagi następujących po sobie zbrodni. Chłopak nie panuje nad swoimi emocjami; każde słowo, będące w jego mniemaniu atakiem, staje się bodźcem do morder-



stwa. Ta chorobliwa reakcja to wyraz świadomości cierpiącego, opuszczonego chłopca, który broniąc się przed bezwzględnością rzeczywistością, przeradza się w monstrum i szuka sposobu na przemieszczenie swojego cierpienia. Zdaje się, że ojciec w momencie opuszczenia syna zaszczerpił w jego umyśle paranoję. Rudi poprzez dokonywane zbrodnie broni się przed lękiem przed światem. Wszystkie osoby, które zaburzają jego emocjonalny spokój, zostają zabite. Przyczyną zagubienia Rudiego jest ambivalencja jego uczuć; szuka zadośćuczynienia za zło – poprzez zło. Takie zjawisko ukazuje powszechną zależność występującą w naturze – słabość konstrukcji psychicznej człowieka, który w ekstremalnych sytuacjach poddaje się intuicji.

Chłopak nieświadomie staje się odbiciem swojego twórcy. Tak samo jak jego ojciec w momencie porzucenia syna odczuwa głęboki niepokój oraz lęk przed przyszłością. Jest on zatem wytworem próżności, nieodpowiedzialności i strachu. Jego społeczne przystosowanie zdaje się być wręcz upośledzone; dalekie jest mu również poczucie przynależności, dlatego też jej brak generuje w jego umyśle chęć odnalezienia swojego miejsca w układzie wzajemnych relacji uwarunkowanych biologicznie. Chłopiec pyta o swojego ojca.

Następujące kolejno po sobie mordy, dokonywane przez upośledzonego emocjonalnie outsidera, doskonale ukazują zarówno siłę ludzkiej niemocy oraz nienawiści, jak i jej przewagę nad wszelkimi innymi wyznacznikami człowieczeństwa w konkretnym akcie zbrodni. W umyśle skrzywdzonego Rudiego kłębiły się myśli związane z rozładowaniem tłumionej przez lata złości. Miały one prymat nad innymi zachowaniami. Chęć przemieszczenia cierpienia w akcie mordu przytłaczała współczucie związane z cierpieniem ofiary. Pojawiło się ono dopiero później. Każde zachowanie Rudiego zdaje się mieć swe podłoże w sferze nieświadomości, tym samym stając pewnego rodzaju oczyszczeniem. Podobnie

ojciec – wraz z każdą popełnioną przez syna zbrodnią dostrzega swoją winę, którą było porzucenie dziecka; uświadamia sobie, że stworzył potwora, tym samym biorąc odpowiedzialność za swoje dzieło, które zdaje się przerastać samego twórcę.

Powierzchniowa recepcja filmu może wywoływać u widza stan znudzenia. Jedynie w procesie uważnej interpretacji dostrzec w nim można wątek głęboko filozoficzny. Śledząc niepokojące reakcje Rudiego, dostrzegamy zamgloną istotę dzieła. Stłumione „jądro sensu” zostaje wydobyte dopiero po uruchomieniu myślenia wielopłaszczyznowego. Rozbrzmiewają w tym procesie husserlowskie echa hermeneutyki; pod powierzchnią zdarzeń zachodzących kolejno w filmie kryje się obraz upośledzonej emocjonalności, będącej wytworem niemocy rodzica. Mamy do czynienia z dziełem o podłożu głęboko psychologicznym; zagubienie ojca, jak i zbrodnie popełniane przez Rudiego to zachowania, które swe źródło zdają się mieć w nieświadomości.

Film szokuje, ukazując do jakich czynów jest skłonny człowiek owładnięty poczuciem samotności i odrzucenia, którego równowaga emocjonalna została zachwiana.

Reż. i scen.: Kornél Mundruczó; zdj.: Mátyás Erdély; muz.: Philipp E. Kumpel, Andreas Moisa; występują: Rudolf Frecska, Kornél Mundruczó, Lili Monori, Kitty Csikos. Prod.: Węgry, Austria, Niemcy. Polska premiera: 29 kwietnia 2011

Drzewo życia

Marcin Miętus

Festiwal w Cannes to największy i najważniejszy festiwal filmowy w Europie. W tym roku upłynął pod znakiem filmowców dobrze już znanych i często docenianych. Nagrodę, nie pierwszą w Cannes, zdobył amerykański reżyser Terrence Malick. Nie powinien dziwić fakt, że jeden twórca otrzymał już drugą Złotą Palmę w swojej karierze, bo historia zna kilka takich przypadków (do tego grona należą choćby bracia Dardenne, utytułowani również w tym roku Grand Prix za *Chłopca na rowerze*). Jednak Malick jest ewenementem, zwłaszcza na tle amerykańskiej kinematografii. Debiutował w 1974 roku filmem *Badlands* (nagroda na festiwalu w San Sebastian), a *Drzewo życia*, które nagrodzono na ostatnim canneńskim festiwalu, to dopiero jego piąte dzieło.

Film Malicka wywołał prawdziwe poruszenie wśród krytyków: na pokazie prasowym został wygwizdany, pisano o nim jako o „pięknej, lecz pustej wydumaszce”, pseudofilozoficznym, rozbuchanym i patetycznym dziele amerykańskiego egocentryka. „Przerost formy nad treścią” to chyba najpopularniejszy zarzut dotyczący *Drzewa życia*, który pojawił się niedługo po premierze. Z drugiej strony, spore grono krytyków (zwłaszcza amerykańskich) film Malicka doceniło, nazywając arcydziełem, *opus magnum* reżysera. „Ten film przywraca wiarę w kinowy format ekranu” – pisał jeden z publicystów. Rozważania o Bogu, na taką skalę jak w *Drzewie życia*, w kinie amerykańskim zdarzają się zdecydowanie rzadziej niż w kinie europejskim (by przywołać Tar-

kowskiego czy Kiesłowskiego, którymi Malick wyraźnie się inspirował), więc zachwyty Amerykanów nie dziwią. Reżyser wyczuł potrzebę ożywienia takiego kina, co zaowocowało nominacją do Oscara za najlepszy film roku oraz reżyserię. Film wyróżniono również za zdjęcia, w tym wypadku przy pełnej aprobacie krytyki. To rzeczywiście najmocniejsza strona filmu – dzięki wysmakowanym zdjęciom i rzetelnemu aktorstwu (szczególnie uznanie należy się młodemu wykonawcom) *Drzewo życia* stanowi prawdziwą ucztę dla oka.

Obok scen narodzin wszechświata – przywoływanych na myśl *2001: Odyseję kosmiczną* Kubricka – oraz achronologicznie opowiedzianej historii amerykańskiej rodziny, w filmie pojawia się tajemnicza postać grana przez Seana Penna, dosłownie snująca się po współczesnym świecie szklanych wieżowców. To on stanowi centrum historii – jest jednym z trójki braci, synem poznanego już w pierwszych scenach filmu małżeństwa. To z fragmentów jego pamięci budowany jest główny wątek, dotyczący przygotowania do życia potomków przez surowego ojca (Brad Pitt) oraz wyrozumiałą matkę (Jessica Chastain), kochającą swoje dzieci ponad wszystko.

Mimo pewnego chaosu i – wydawałoby się – niekonsekwencji reżysera, „im dalej w las”, tym bardziej film nabiera sensu. Malick ubrał swoją opowieść w piękną formę, a dramat rodzinny – ubarwiony scenami narodzin świata – wzbogacony został również w inne treści: człowiek w nieskończonym wszechświecie jest

jednostką pozornie nic nieznaczącą, a zarazem jedyną w swoim rodzaju – wyjątkową. Brzmi to niezwykle patetycznie, ale w takie właśnie tony uderza film Malicka. Podniosła muzyka i wysmakowane kadry prowadzą nas razem z bohaterami przez świat, z cisnącym się na usta pytaniem o sens życia. Matka zmarłego tragicznie syna kieruje do Boga pytania o powody, dla których jest zmuszona pochować własne dziecko. Odpowiedź nie będzie jednoznaczna...

Film nie narzuca jednorodnego światopoglądu, co zarzucano niejednokrotnie reżyserowi. Malick portretuje religijną rodzinę, często cytuje Biblię, by po chwili pokazać scenę Wielkiego Wybuchu – zgodnego z teorią naukową. Każdy na swój sposób zadaje pytania na temat ludzkiego istnienia. Paralelą łączącą te dwie płaszczyzny zdaje się być główny bohater filmu, Jack, którego poznajemy jako zbuntowanego młodego chłopaka oraz zagubionego dorosłego mężczyznę. Na drodze duchowej ewolucji rodzi się w nim potrzeba pytania o miejsce, z którego pochodzimy, o to, co warunkuje nasze zachowanie, co się dzieje z nami po śmierci i czy naprawdę jest ktoś, kto nad tym wszystkim panuje.

Próbując jednak dotknąć problemu metafizycznej strony życia, Malick grzęźnie w banałach. Odpowiedzią na wszystko powinna być według reżysera miłość. Jednak twórca wspaniałomyślnie zostawia nam pewną dowolność wyboru, czy ponad wszystko będziemy kochać drugiego człowieka, czy osobą, której zaufamy w pełni będzie Bóg. Historia amerykańskiej rodziny, kultywującej tradycję chrześcijańską (surowy ojciec, matka hołdująca zasadzie „kochaj bliźniego swego”), nie jest też niczym nowym, jednak poprowadzony w ten sposób dramat niesie ze sobą bardziej uniwersalne konteksty. Mimo wszystko szeroka skala zadawanych pytań i próba ogarnięcia całości wszechświata nie do końca powiodła się Malickowi. Tak jak bohaterowie są bezradni wobec ogromu kosmosu, tak Malick zdaje się mieć



wątpliwości co do słuszności wyboru swoich bohaterów. Nie do końca przekonuje również postać grana przez Seana Penna – dorosłego Jacka, pracującego w nowoczesnej korporacji, niepotrafiącego porozumieć się z żoną, ojcem, czującego wszechogarniającą pustkę.

Kieślowski budował metafizykę w swoich filmach, pokazując dramat przeciętnych ludzi, zagubionych we współczesnym świecie, będących blisko nas. Malick próbuje ożywić mit, pomnik, dodając do tego piękną muzykę i spektakularne sceny niepozbawione efektów specjalnych. Skojarzenie przyszło mi na myśl za sprawą wykorzystanej przez Malicka kompozycji stałego współpracownika Kieślowskiego – Zbigniewa Preisnera. Muzyka wyzwalać w nas może najżywsze i najprawdziwsze uczucia oraz znacząco wpływać na percepcję i odbiór dzieła filmowego. Szkoda, że w *Drzewie życia* pobrzmiewa nieco fałszywa nuta...

Reż. i scen.: Terrence Malick; zdj.: Emmanuel Lubezki; muz.: Alexandre Desplat; występują: Brad Pitt, Sean Penn, Jessica Chastain, Fiona Shaw, Hunter McCracken. Prod.: USA. Polska premiera: 10 czerwca 2011

1920. Bitwa warszawska

Ewa Turel

Można by pomyśleć, że skończyły się tematy narodowe, które zasługują na film. Nic bardziej mylnego. Dowiódł tego Jerzy Hoffman w swoim najnowszym, pod każdym względem, dziele. Nowa bitwa, nowa historia, a przede wszystkim nowa technika. Reżyser *Bitwy warszawskiej*, bo o niej mowa, zaproponował inną interpretację wojny polsko-bolszewickiej, oczywiście wygranej przez rodaków, chociaż, jak sam zaznacza, nie zależało mu na książkowym ukazaniu prawdy historycznej.

Realizacja tego obrazu pochłonęła niewiarygodnie duże pieniądze. Pomijając kosztowną batalistykę i rekonstrukcję wydarzeń sprzed 90 lat, jest to również związane z faktem, że technologia 3D nadal w polskim kinie raczkuje. Należy zadać sobie pytanie, czy wykorzystanie jej w tego typu produkcji wyszło na dobre. Na pozór obraz spektakularnej bitwy to najlepszy materiał na wykorzystanie efektów 3D. A jednak dwugodzinny seans może przyprawić o lekki ból głowy i dyskomfort. Zaskakujący jest przede wszystkim fakt, że na zrealizowanie filmu za pomocą takiej techniki nie zdecydował się młody reżyser. Jerzy Hoffman zaskoczył pomysłem, jednak fabuła była do przewidzenia. Sama historia nie zaskakuje nie tylko dlatego, że wszyscy ją doskonale znają. Znaczną część projekcji poświęcono konwencjonalnej opowieści miłosnej, dla której bitwa stanowi jedynie tło.

Zaangażowanie znanych artystów miało być gwarantem sukcesu. Część aktorów faktycznie została obsadzona bez pudła, zwłaszcza

Daniel Olbrychski, który wcielił się w postać marszałka Józefa Piłsudskiego. Surowy wojskowy styl, oddany przez mowę i zachowanie aktora, sprawił, że stał się on wiarygodny jako przywódca narodu. Nie przeszkadzał tu nawet rzekomy brak charyzmy.

Nieco inaczej jest z Nataszą Urbańską w roli Oli Raniewskiej. Miło ogląda się ją w scenach, w których tańczy i śpiewa, chociaż w pewnym momencie ma się wrażenie przesyty. Takie silne skonstrastowanie pola bitwy ze sceną artystyczną niekoniecznie osiągnęło zamierzony cel. Gorzej jest z aktorstwem piosenkarki. Sztuczne łzy i łamiący się głos były w tym wydaniu momentami żenujące. Warto dodać, że młodej, nieustraszonej Aleksandrze nie przeszkadzały wojska wroga, którym dzielnie stawiała czoła.

Rola bożyszczka Polek, Borysa Szycy, została bardziej przemyślana. Młody ambitny poeta staje przed obowiązkiem obrony kraju na froncie. W walce o przetrwanie nie wypiera się pomówienia o zbratanie się z wrogiem, przynajmniej nie od razu. Jednak swoją postawą nie aprobeuje takiego zachowania. Jego postępowanie zdaje się być zrozumiałe. Tak jak w życiu, w sytuacji zagrożenia nie wywyższa się wymuszonym poczuciem honoru, ale czeka na odpowiedni moment.

Oczywiście wygrana bitwy jest zasługą przyjaciół z „jednego stolika”. Zaszifrowaną wiadomość odczytują przyjaciele głównych bohaterów, Ola sama w okopach stawia opór oddziałowi wroga, a Jan poświęca się dla ojczyzny.



Wątki fabularne niekoniecznie są ze sobą zgrabnie połączone. Owszem, udział inteligencji w bitwie jest należycie wyjaśniony, jednak mniej przekonująco wprowadzone zostały pozostałe części opowieści. Być może jest to motywowane chęcią nawiązania do wszystkich istotnych bohaterów historycznych. Problem tkwi w ich liczbie. Witos, Trocki, Skorupka, Grabski, Wieniawa-Długoszowski, Lenin, Hitler. Poboczne postacie niekoniecznie wymagające rozbudowania. Właśnie to jest przyczyną braku spójności.

W filmie Hoffmana nie mogło również zabraknąć scen naśladowujących zagraniczne produkcje. Na szczególną uwagę zasługuje ta z pola bitwy, w której na bój prowadzi swoich wiernych ksiądz Ignacy Skorupka. Zwolnione tempo, wiara w oczach, krzyż na pierwszym planie i kule, które początkowo omijają wojowników. Sytuacja symboliczna, ukazana z epickim rozmachem, przypomina hollywoodzkie widowiska w rodzaju *Braveheart*.

Niezwykle wiernie i na wysokim poziomie ukazane zostało tło historyczne. Oryginalne stroje z epoki, zarówno mundury, jak i kreacje sceniczne, skutecznie podnoszą poziom tego filmu. Nie inaczej jest z inscenizacją pola bitwy, a zwłaszcza pobojuwiska.

Film od samego początku atakuje widza wieloma efektami wizualnymi. Widowiskowe przedstawienia, strzelaniny, poświęcenie na polu bitwy, bomby – można zatem wymagać, by trzymał w napięciu do ostatniej minuty. Niestety, w tym wypadku zabrakło nie tyle pomysłu, ile zapału. Finał nie zachwyca przebojowością, nie kumuluje też w oczekiwany sposób rozplecionych wątków. Nawet o Cudzie nad Wisłą dowiadujemy się tak naprawdę



z ust Marszałka, a nie – podziwiając spektakularne zwycięstwo Polaków.

Nie ulega wątpliwości, że film Hoffmana zasługuje na miano wydarzenia. Należy się jednak zastanowić nad tym, czy to, co nazywamy wydarzeniem 2011 roku w Polsce, za granicą nie uchodziłoby za produkt przeterminowany. Możemy się jedynie pocieszać, że za jakiś czas polskie kino będzie stało na światowym poziomie, choć na pewno nie pod względem tematycznym. W końcu dorównamy zachodowi technologii, ale to nadal za mało. A *Bitwa warszawska?* Z pewnością godna polecenia: dla uczniów – w celu poznania historii, dla studentów – by podziwiać jakość wykonania, dla rodziców i dziadków – by jeszcze raz wspominać wygraną bitwę Polaków. Cały obraz należy jednak traktować z przymrużeniem oka.

Reż.: Jerzy Hoffman; scen.: Jarosław Sokół, Jerzy Hoffman; zdj.: Sławomir Idziak; muz.: Krzesimir Dębski; występują: Borys Szyc, Natasza Urbańska, Daniel Olbrychski, Bogusław Linda. Prod.: Polska. Premiera: 30 września 2011

ŻÓŁTA KARTKA

Saga „Zmierzch”: Przed świtem. Część I

Krystyna Weiher

Wesele, a wśród zaproszonych wampiry. Brzmi niebezpiecznie? Spokojnie! Wampiry są najedzone i nie zdradzają zainteresowania ludzką krwią. Podróż poślubna pełna przygód i nowopoczęte dziecko-wampir, które wyniszcza matkę od środka. Znowu zawiąło grozą? Nic z tych rzeczy! Wszystko bowiem dobrze się skończy. To tylko kropla w morzu absurdalnych połączeń makabry i happy endu, które znajdziemy w ekranizacji kolejnej części *Sagi „Zmierzch”*.

Wszyscy wiemy, że fascynacja wampiryzmem trwa od wieków, a kinematografii towarzyszy niemalże od samego początku. Nosferatu, Marguerite Chopin czy Dracula to postacie,

które w ubiegłym stuleciu stworzyły swoją legendę. I nagle przyszedł wiek XXI, który chce zaprzepaścić cały dorobek wampiryzmu. Edward Cullen i członkowie jego rodziny są zaprzeczeniem klasycznych wampirów. Owszem, piją krew, ale nie ludzką, lecz zwierzęcą, uwodzą kobiety, ale nie po to, aby je wykorzystać, tylko chcą żyć z nimi, kochać je i dbać o nie. W dodatku zamiast ginąć od promieni słońca – świecą pod ich wpływem. I co najważniejsze, są przyjazne dla otoczenia. Nikt nie dąży do ich zagłady.

Popkulturowa przygoda ze *Zmierzchem* zaczęła się dość niewinnie. W 2005 roku wyszła pierwsza powieść sagi autorstwa Amerykanki



Stephenie Meyer. Nie tylko młodzież zaczytywała się w historii miłości kobiety (Belli Swan) i wampira (Edwarda Cullena). Po ekranizacji *Zmierzchu* fala zainteresowań wzrosła do maksimum, dochodziły do tego informacje o samobójstwach młodych kobiet, które rozgorzczone faktem, że taka miłość w realnym świecie się nie zdarza, wybrały śmierć w imię Belli i Edwarda. Kolejne odsłony sagi tylko potęgowały podniecenie ludzko-wampiryczną miłością. Do fanklubowej grupy nastolatki dołączyli dorośli oraz, co niepokojące, dzieci. Trudno było przejść wobec tego obojętnie. I pewnie dlatego powstawały liczne parodie (w tym porno), między innymi film *Wampiry i świrny*, które miały za zadanie obśmiać absurd i kicz sagi.

Teraz dotarliśmy już (nareszcie) do przedostatniej ekranizacji *Zmierzchu*, tym razem w reżyserii Billa Condon. Twórca pokusił się o podzielenie ostatniej powieści na dwa filmy, przez co fani z niecierpliwością (na fanklubowych stronach widnieją zegary odmierzające sekundy do premiery) muszą poczekać (aż!) rok na zwieńczenie historii wampirów. Zabieg ten ma za zadanie pomóc w emocjonalnym przygotowaniu fanów do końca sagi, złagodzić poczucie niebywałej straty. Powód wydaje się na tyle naciągany, że trudno się do niego ustosunkować. Natomiast kwestia kasowości jest o wiele bardziej czytelna. Dwa filmy to dwa razy wyższy zarobek.

Przed świtem niefortunnie został określony horrorem – mimo iż w filmie nic na to nie wskazuje. I choć w ekranizacji nie brak wilkołaków o wielkich zębach, krwi (uwaga – w kubeczku ze słomką), no i wampirów we własnej osobie, to widzowie (nawet ci najmłodsi) w trakcie projekcji nie zdradzali odczucia strachu, lęku, a tym bardziej przerażenia. Co więcej, film doprowadza do śmiechu (z zażenowania) widzów, którzy nie są fanami sagi. Czas trwania niemiłosiernie się wydłuża, a ze znużeniem nie radzą sobie nawet efekty specjalne. Gra Kristen Stewart nie odbiega od poprzednich ekranizacji, co oznacza jedną minę w każdej sytuacji, a charakteryzacja Roberta Pattinsona jak zwykle woła o pomstę. I po tym wszystkim zastanawiający jest nieustanny fenomen *Zmierzchu*. Skąd bierze się takie ogromne zainteresowanie? Czy polska publiczność naprawdę żadna jest takiej tandetnej krwi?

Przed świtem został ośmiokrotnie nominowany do Złotej Maliny. Niestety, przegrał z arcydziełem kiczu – filmem *Jack i Jill*. Jak widać, zawsze może być gorzej.

Reż.: Bill Condon; scen.: Melissa Rosenberg; zdj.: Guillermo Navarro; muz.: Carter Burwell; występują: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner, Peter Facinelli. Prod.: USA. Polska premiera: 18 listopada 2011

Och, Karol 2

Marta Cebera

Stara, sprawdzająca się przez dziesięciolecia reguła mówi, że najbardziej lubimy te filmy, które już znamy. Biorąc ją sobie do serca, Ilona Łepkowska wraz z Piotrem Wereśniakiem postanowili wykorzystać szerzącą się w rodzimej kinematografii zarazę o nazwie polska komedia i wypuścić na rynek kolejny produkt śmieszopodobny. Tak oto powstała marna przeróbka filmu Romana Załuskiego *Och, Karol* z 1985 roku. Twórcy nowej wersji nie popisali się oryginalnością. Podobnie jak przed laty jako wabika mającego przyciągnąć do kin miliony widzów użyto wytartego już i pokrytego kurzem sloganu: komedia erotyczna. Chwytni temu towarzyszyły szumne zapowiedzi w mediach, ponętny plakat ze spoglądającymi na nas uwodzicielsko aktorkami, obietnice przełamania tabu. A co otrzymaliśmy? Ładnie opakowaną, atrakcyjną jedynie w warstwie wizualnej wydmuszkę.

Po obejrzeniu *Och, Karol 2* na usta cisną się słowa: „Oszukali mnie”. Gdzie ten erotyzm? Gdzie ogniste i namiętne sceny łóżkowe? Zamiast prawdziwego, pokazanego bez zahamowań i uprzedzeń seksu twórcy serwują nam infantylne tarzanie się w pościeli czy irytujące „ochy” i „achy”. Żadna z pań nie raczy nawet zdjąć stanika, o innej części garderoby już nie wspominając. Odziana w bieliznę, bezpardono-wo rzucająca się z krzykiem na Karola Marysia nie wzbudza bynajmniej żądy wśród męskiej części publiczności. Sekwencja ta przypomina raczej żalostną karykaturę aktu miłosnego. Nie inaczej jest podczas igraszek z pozostałymi

bohaterkami. Podduszanie, kajdanki, frywolne koronkowe gorsety, wystająca spod kołdry goła nóżka to jedynie tanie zamienniki, którymi musimy się zadowolić. Rozczarowuje również scena grupowego seksu w haremie Karola, gdyż zostaje ona przekształcona w coś na pograniczu pokazu damskiej bielizny i striptizu – jednak z naciskiem na to pierwsze. Pruderia aż kłuje w oczy.

W filmie Wereśniaka widoczny jest brak konsekwencji. Reżyser mówi „a”, lecz usilnie broni się, aby powiedzieć „b”. Wanda, Irena, Marysia i Paulinka są nad wyraz wyzwolone w warstwie językowej. Jednak, gdy przychodzi co do czego, odważne deklaracje pozostają bez pokrycia. Dlaczego nie widzimy na ekranie choć jednej kobiety przeżywającej orgazm? W scenach „seksu” króluje albo zdzieciniały ton, albo cenzura w postaci cięcia montażowego między łaskotkami i cmokami a zmęczonym wyrazem twarzy mimowolnego uwodziciela. Mamy więc film o seksie bez seksu. Twórcy wyszli z błędnego założenia, że format komediowy wiąże się z koniecznością bezmyślnego obśmiania wszystkiego, co tylko możliwe. Jednocześnie zapomnieli o znaczeniu takich pojęć, jak erotyzm, namiętność czy zmysłowość.

W błędzie jest ten, kto zakłada, że brak satysfakcjonujących odniesień seksualnych zrekompenzuje udana historia, obfitująca w zabawne zdarzenia. Otóż do znaków rozpoznawczych pierwszego polskiego remake’u należą brak humoru, aspirujące do miana dowcipnych

przańse dialogi oraz typowa dla rodzimych produkcji komediowych płaska fabuła. Widz kolejny już raz traktowany jest jak idiota, któremu serwuje się szereg nieśmiesznych, pozbawionych jakiegokolwiek polotu kwestii. Bo czy inaczej można odbierać słowa Karola skierowane do kolegi Dolnego: „Powinieneś nazywać się Pierdolny”? Karmieni jesteśmy sporą ilością kiczowatych gagów, wywołujących raczej uczucie zażenowania niż salwy śmiechu (co najwyżej z samych siebie, że znów daliśmy się nabrać i kupiliśmy bilet do kina). Oglądając prawie dwugodzinny maraton kiepskich, nieudolnych chwytów, nasiąkamy tą papką i marzymy o jak najszybszym końcu ekranowych tortur.

Historia napisana przez Łepkowską nie grzeszy wyrafinowanym humorem. To zdecydowanie najśłabsze ogniwo filmu *Wereśniaka*. Nie liczymy więc na wysokich lotów komizm słowny, sytuacyjny czy zaskakujące koncepty. Autorom zabrakło inwencji przy pisaniu scenariusza, który jest mało oryginalny i naiwnie przewidywalny. W dodatku nie tworzy spójnej całości, co rusz rwie się, w efekcie czego nie widzimy zreżymowanej opowiedzianej fabuły, lecz pojedyncze, nieprzystające do siebie sceny. Odnosimy wrażenie, że zostały one stworzone same dla siebie, a nie na potrzeby opowieści o bujnym życiu erotycznym mieszkańca stolicy. Film przypomina pełen ładnych obrazków zreżymowany teledysk, stanowiący jedynie pretekst do reklamy samochodu marki Peugeot (sponsora produkcji) oraz Radia RMF FM (jednego z patronów medialnych). Niemalże stała obecność tych dwóch elementów jest wręcz nachalna. Sama historia, zamiast się rozwijać, ginie gdzieś w tle.

W porównaniu z kultowym pierwowzorem nowa wersja wypada błado. Wykorzystanie ulepszeń technicznych i uwspółcześnienie czasu akcji to wszystko, na co było stać twórców. Nowoczesne wnętrza, zastąpienie architekta pracownikiem firmy konsultingowej, wątek lesbijski – na tym z grubsza kończą się zmia-



ny. Hit z lat 80. nie należał do dzieł wybitnych czy błyskotliwych, ale wyróżniał się ciekawym, choć abstrakcyjnym, pomysłem i ze względu na liczne atrakcje cielesno-łóżkowe, był pikantny jak na tamte czasy. *Och, Karol 2* określić można mianem ugrzecznionego, pozornie wyzwolonego seksualnie remake'u, który powielił pierwotny schemat. Nie pomogli wybitni aktorzy (Jan Frycz, Wiktor Zborowski), nie pomogły mizdrzące się przed kamerą gwiazdki. I niech nie zwiodą nikogo Bursztynowe Lwy na Festiwalu w Gdyni, przyznane za sukces frekwencyjny w kinach. Nagrody już dawno przestały być autentycznym miernikiem wartości dzieła. Filmowi brakuje świeżości, jest jak odgrzewane, odbijające się czkawką kotlety mielone. Niestrawność gwarantowana.

Reż.: Piotr Wereśniak; scen.: Piotr Wereśniak, Ilona Łepkowska; zdj.: Tomasz Dobrowolski; muz.: Maciej Zieliński; występują: Piotr Adamczyk, Małgorzata Socha, Małgorzata Foremniak, Katarzyna Zielińska, Marta Żmuda-Trzebiatowska. Prod.: Polska. Premiera: 21 stycznia 2011

Łowca trolli

Grzegorz Fortuna Jr

Odkąd trójka studentów szkoły filmowej w poszukiwaniu wiedzy zapuściła się do mrocznych lasów Blair, amerykańskie kino grozy znacząco zmieniło swój profil. Konwencja mockumentary okazała się być prawdziwym strzałem w dziesiątkę – ujęcie przerażającej historii w ramy udawanego dokumentu wpuściło powiew świeżości do skostniałego gatunku horroru. Jednocześnie produkcja tego typu filmów kosztuje bardzo niewiele, a zyski śmiało można liczyć w dziesiątkach milionów, bo domniemana prawdziwość przedstawionego materiału ściąga do kin tłumy żądnych wrażeń widzów. I choć dzisiaj, trzynaście lat po premierze *Blair Witch Project*, kręcone w Hollywood pseudodokumenty nadal plasują się wysoko w zestawieniach box office, forma mockumentary – sama w sobie dość ograniczająca – mocno się zdewaluowała, a w wyświetlane przed seansem zapewnienia o autentyczności filmu nikt już raczej nie wierzy.

André Øvredal, reżyser *Łowcy trolli*, zdaje się dostrzegać ograniczenia przyjętej konwencji, ale nie stanowi to dla niego większego pro-

blemu. Kluczowy wydaje się tu być fakt, że Øvredal pochodzi z Norwegii, a więc kraju, który jeszcze niedawno na mapie światowego horroru właściwie nie istniał. Dopiero w ostatnich latach Norwegom udało się wypracować pewien model kina grozy, oparty w dużej mierze na implementowaniu amerykańskich wzorców: slashera (seria *Hotel zła*, *Manhunt – Polowanie*) czy komediohorroru (*Zombie SS*). Podczas gdy twórcy wymienionych tytułów poprzestawali na samym przeniesieniu amerykańskiego schematu w realia mroźnej Skandynawii, nie zmieniając niemal jego reguł, Øvredal nakręcił film wykorzystujący obraną konwencję w sposób inteligentny i twórczy. W jego filmie nie chodzi bowiem o wyskakujące z nienacka zjawy i trzęsącą się kamerę, ale o silny kontrast na linii forma–fabuła.

Główni bohaterowie *Łowcy trolli* to trójka studentów norweskiej szkoły dziennikarskiej. W ramach praktyki próbują nakręcić materiał o Hansie, podejrzanym kłusowniku, bezprawnie zabijającym mieszkające w okolicy niedźwiedzie. Początkowo studenci przeprowadzają wywiady z myśliwymi i starają się wpaść na trop tajemniczego mężczyzny, a kiedy już im się to udaje, podążają za nim z kamerą w głąb lasu. Domniemany kłusownik z poważną miną oświadcza, że jest jedynym łowcą trolli w kraju i zgodzi się na udokumentowanie toku swojej pracy pod jednym warunkiem – filmowcy będą bez pytania wypełniać jego rozkazy. Studenci, rozbawieni zaistniałą sytuacją, postanawiają przystać na propozycję



i zdemaskować przed kamerą tego, jak sami twierdzą, podstarzałego wariata. Ich podejście zmienia się dopiero w momencie, gdy z lasu wychodzi wielka trzygłowa bestia.

Z jednej strony *Łowca trolli* to film nakręcony według wyeksploatowanego za oceanem schematu, z drugiej – głęboko zakorzeniony w norweskim folklorze. Z jednej strony poważny (do czego zobowiązuje pseudodokumentalna forma), z drugiej – celowo absurdalny. Hans powoli wprowadza filmowców (a razem z nimi także widzów) w tajemniczy świat trolli; opowiada o tym, co jedzą, jaki mają zapach i jakimi metodami można je uśmiercić. Pokazuje linie wysokiego napięcia i z pełną powagą stwierdza, że są to tak naprawdę wielkie ogrodzenia zbudowane przez rząd, by utrzymać bestie w granicach rezerwatu. Co ciekawe, wszystkie te informacje – jakkolwiek głupio by nie brzmiały – wydają się być perfekcyjnie logiczne, jeśli na czas seansu uwierzmy w istnienie trolli. Nie ma tu komizmu bezsensownego, nie ma prób podlizania się widowni za pomocą oczywistych żartów. Øvredal ironizuje, ale nie przekracza granicy pomiędzy grą z widzem a zwykłą parodią. Za przykład niech posłuży pozornie najbardziej absurdalny wątek, świetnie w *Łowcy* rozwinięty: trolle nienawidzą i tępią chrześcijan, ale muzułmanów zostawiają w spokoju. W ustach Hansa brzmi to dość zabawnie, ale jest też całkowicie sensowne – mitologia nordycka, z całym swoim bestiariusz, została wypłeniona przez chrześcijaństwo, więc nic dziwnego, że długowieczne stwory próbują uśmiercić swoich dawnych prześladowców. Wyobraźnia reżysera zatacza jeszcze szersze kręgi – trolle zostają wpisane we wszystkie dziedziny życia Norwegów, od religii po politykę, a każdy kolejny pomysł zawiera taką dozę oryginalności, że można by na nim zbudować osobną fabułę.

Umieszczona na początku filmu informacja o tym, że całe nagranie zostało wysłane anonimowo do norweskiej telewizji, a studenci zniknęli bez śladu, jest raczej okiem puszczone do znajdującego gatunek widza niż próbą wprowadzenia atmosfery niepokoju. W tytułowej roli reżyser obsadził zresztą skandynawskiego komika, Otto Jespersena, którego Norwegowie bez problemu rozpoznają na ekranie. To kolejne przykłady na to, że Øvredal buduje atmosferę swojego filmu na zasadzie opozycji: komik gra zmęczonego życiem twardziela, poważny komunikat pełni funkcję intertekstualną, a dokumentalna konwencja zostaje skonstrastowana z baśniowymi stworami. Dzięki temu *Łowca trolli* czasami straszy, czasami bawi, a przy tym ciągle zaskakuje, zapewniając jednocześnie bezpretensjonalną rozrywkę.

Tekst pojawił się wcześniej na stronie Klubu Miłośników Filmu (www.film.org.pl).

Reż.: André Øvredal; scen.: André Øvredal, Håvard Johansen; zdj.: Hallvard Brain; występują: Otto Jespersen, Hans Morten Hansen, Tomas Alf Larsen, Glenn Erland Tosterund, Johanna Mørck. Prod.: Norwegia. Polska premiera: 23 grudnia 2011

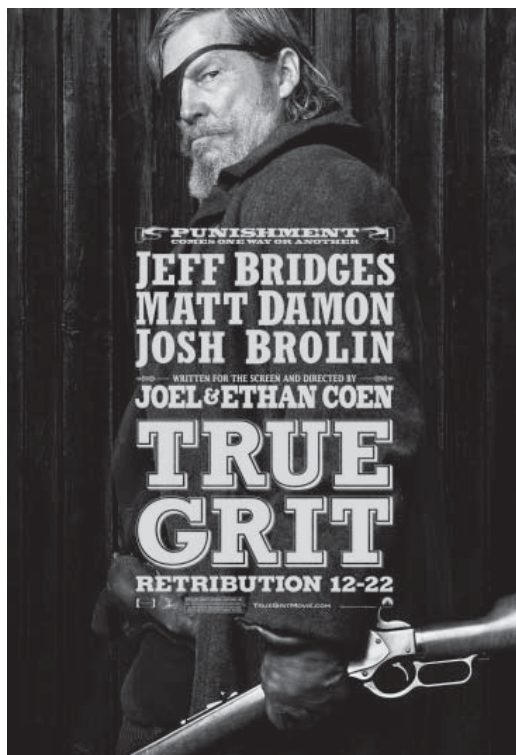


Prawdziwe męstwo

Paweł Sitkiewicz

W filmie braci Coen świat Dzikiego Zachodu oglądamy oczami Mattie Ross, rezolutnej 14-latki, która postanawia pomścić śmierć ojca. W głowie dziewczynki legenda miesza się z trzeźwą oceną. Z jednej strony podziwia rewolwerowców starej daty, odznaczających się tytułowym prawdziwym męstwem, z drugiej – bezwzględnych opryszków straszy adwokatem, targuje się z kutym na cztery kopyta handlarzem końmi oraz dba o to, by łowca nagród jej nie oskubał. Mimo to jesteśmy pewni, że wrodzony spryt nie obroni jej przed rozczarowaniem. Dziki Zachód nie przypomina bowiem miejsca z amerykańskiej mitologii. Tu liczy się pięść, a nie prawo. Mężczyźni są brutalni i nieokrzesani. Bardziej cenią pieniądź niż zasady. Szeryf federalny „Rooster” Cogburn, fenomenalnie grany przez Jeffa Bridgesa, okazuje się pijaczną, który najpierw strzela, a dopiero potem myśli. Strażnik Teksasu LaBoeuf uwielbia przechwałki, lecz w kulminacyjnym momencie odgryza sobie język. Z kolei Tom Chaney, którego ścigają, to nie żaden geniusz zbrodni, ale wariat i nieudacznik.

W czasach, gdy większość krytyków lubi sobie popłakać nad śmiercią westernu, bracia Coen dokonali rzeczy niezwyklej. Mając do dyspozycji elementy, z których można by posklejać udaną parodię gatunku – a więc antybohatera, bufona, dziecięcą narratorkę, brudnych i zdeprawowanych kowbojów – tworzą klasyczny western. Bez puszczenia oka w stronę publiczności. *Prawdziwe męstwo* – jak każdy typowy western – opowiada historię o walce dobra ze



złem, tradycji z nowoczesnością. Tyle że w filmie Coenów różnica między złem i dobrem potrafi być umowna. LaBoeuf sugeruje, że Cogburn, zanim został szeryfem, mordował kobiety i dzieci. Sam zresztą przyznaje, że napadł na bank. „Ale czy można okraść złodzieja?” – tłumaczy swój postępek. Nie można. Absurdalny i okrutny świat Dzikiego Zachodu wydaje się bardzo racjonalny w zderzeniu z tym, co dopiero nadchodzi. Prawdziwą zarażą nie są łajdacy pokroju Chaneya, ale prawnicy, którzy potrafią wybronić od stryczka

najgorszych łotrów, grając na emocjach ławy przysięgłych. W kontekście obecnego kryzysu ekonomicznego słowa Cogburna nabierają innego znaczenia. Bankierzy wyrządzają więcej cierpienia niż rewolwerowcy.

Wielkość ludzi pokroju „Roostera” i LaBoeufa ujawnia się w chwilach beznadziejnych. Gdy na bohaterów naciera banda morderców, Cogburn bierze lejce w zęby, rewolwery w dłoń – i bez cienia strachu staje oko w oko ze śmiercią. Gdy życie szeryfa wisi na włosku, LaBoeuf udowadnia, że jest wybornym strzelcem, a nie tylko zadufanym w sobie gadułą. Gdy ukąszonej przez żmiję Mattie pisana jest agonია na pustkowiu – Cogburn znajduje ratunek i nie bierze należnych mu pieniędzy. Scen uwznioślenia antybohaterów nie należy jednak traktować jako dowodu na przewrotność braci Coen – głównych ironistów amerykańskiego kina. Ja dostrzegam w filmie wyłącznie miłość do westernu. Wyczuwam radość twórców, że mogą rozgrzeszyć tych ułomnych ludzi, w których drzemie prawdziwe męstwo – cnota rzadko spotykana we współczesnym świecie, rządonym przez bankierów i prawników.

W połowie filmu, gdy bohaterowie znajdują schronienie w chatce, w której dwóch zbirów czeka na resztę bandy, postrzelony w nogę Moon patrzy z niedowierzaniem na Mattie Ross, jakby oglądał film braci Coen. „Nic już nie rozumiem. Co ona tu robi?” – pyta

retorycznie. Ma rację. Obecność dziewczynki w miejscu, w którym za moment rozegrają się straszne rzeczy, wydaje się czymś surrealistycznym. Ale to tylko zapowiedź nowych czasów. Jak na ironię, dwadzieścia lat później to osoby pokroju szeryfa czują się nieswojo na Dzikim Zachodzie. Cogburn ostatnie lata swojego życia spędza w cyrku, grając kogoś, kim kiedyś naprawdę był. Domyślamy się, że prawdziwe męstwo jest niezgodne z prawem. Większym popytem cieszą się wyszczekani adwokaci niż łowcy nagród. Ameryka to nie jest kraj dla starych ludzi. Nigdy nie był.

Reż. i scen.: Ethan Coen, Joel Coen; zdy.: Roger Deakins; muz.: Carter Burwell; występują: Jeff Bridges, Hailee Steinfeld, Matt Damon, Josh Brolin, Barry Pepper. Prod.: USA. Polska premiera: 11 lutego 2011



Rango

Marta Bąk

Często w odniesieniu do współczesnych animacji mówimy o podwójnym kodowaniu czy dwóch warstwach filmu – tej, z której śmieją się rodzice, i tej, która zapewnia rozrywkę dzieciom. W wypadku najnowszej animacji Gore’a Verbinskiego, twórcy *Piratów z Karaibów*, warstwa jest tylko jedna – przeznaczona dla widzów nawet nie tyle dorosłych, ile świadomych kina.

Verbinski otrzepał z kurzu nie tylko westernową stylistykę (co kilka miesięcy wcześniej zrobili też bracia Coen), ale także doprowadził do niemałego zamieszania w środowisku animatorów. Odrzucimy skojarzenia ze *Shrekiem*, *Gdzie jest Nemo* czy *Toy Story* i przygotujmy się na nowy rodzaj animacji, a przede wszyst-

kim – nie zabierajmy do kina dzieci ani nie kupujmy im płyty DVD z filmem *Rango*. Verbinski lubuje się bowiem w brzydocie, żadna z przedstawionych postaci nie zdobędzie tytułu miss czy mistera Dzikiego Zachodu, ale każdą z nich zapamiętamy na dłużej. Żarty na temat prostytutki, alkoholizmu czy wydalania też raczej nie nadają się dla dzieci. Podobnie jak rozważania eschatologiczne. Zostawmy więc pociechy w domu lub zamknijmy je w osobnym pokoju, a wrażenia z projekcji będą dużo lepsze.

Szkielet filmu jest typowo baśniowy i schematyczny – oto zagubiony bohater trafia do obcego miejsca, gdzie tworzy swoją historię na nowo, ale przeszłość dopada go w odpowied-



nim momencie, musi więc potwierdzić własną wartość, dokonując bohaterskiego czynu. Wariacja na temat „od zera do bohatera” była wykorzystywana w kinie, a zwłaszcza w animacji, wielokrotnie. Gdzie więc rewolucja? Nadbudowa szkieletu, a więc mięśnie i nerwy filmu, jest niezwykle rozbudowana. Liczba nawiązań i cytatów przyprawia o zawrót głowy. Poza oczywistą w wypadku obranej tematyki ikonografią westernową – pistolety, kurz, pojedynek w samo południe, konna szarża, saloon, próba zachowania przez dzielną dziewczynę farmy po zmarłym ojcu itp. (zaznaczmy, że są to nawiązania czytelne przede wszystkim dla fanów Sergia Leone) – występuje tu cały szereg filmowych cytatów. Mamy więc sceny onirycznego majaczenia na pustyni – żywcem wyciągnięte z filmów narkotycznych typu *Las Vegas Parano* czy *Trainspotting*. Nieodzowne jest także skojarzenie z *Chinatown* Romana Polańskiego – Rango kopiuje zachowania Jake’a Gittesa za każdym razem, kiedy tropy łączą się w jego głowie w spójną całość, szczególnie podczas sceny znalezienia martwego właściciela banku. Z kolei poziom groteski odsyła nas automatycznie do najślawniejszego dziecka Verbinskiego – *Piratów z Karaibów*. Przykłady można mnożyć (mamy tu również nawiązania do *Czasu Apokalipsy* czy *Truposza*), a uzasadnieniem dla tej układanki jest przecież aktorska pasja głównego bohatera, którą popisuje się nieprzypadkowo w pierwszej scenie filmu. Naśladując różnorodne gatunki i konwencje, nie zdaje sobie jeszcze sprawy z tego, że niedługo będzie musiał wykorzystać ich znajomość w praktyce. A nas, widzów, jak początkowo kompanów z akwarium, wciąga do gry w zgadywanke.

Rango spotkał się z zarzutami o zbyt banalną oś fabularną, ale czy misterny, a przy tym ażurowy szkielet udźwignąłby taką liczbę na-

wiązań? Żonglerka cytatami to przecież nie jedyna cecha tej animacji. Film przesiąknięty jest filozoficznymi dywagacjami na temat poszukiwania własnej tożsamości, przejścia do świadomej egzystencji czy silnej potrzeby duchowości i wiary w magiczną, sprawczą moc rytuału, która jest zresztą okrutnie wykorzystywana przez jednego z bohaterów – cynicznego żółwia burmistrza. Ten kolos, gdyby miał choć odrobinę słabsze fundamenty, runąłby na naszych oczach podczas pierwszych pięciu minut seansu, a tak broni się do końca.

Jeśli argumentów przemawiających za dorosłym adresatem filmu jest jeszcze za mało, to wspomnijmy o dialogach, w których miesza się gwara podwórkowa ze słownictwem akademickim i celowo niecelnymi wstawkami hiszpańskimi. Komizm *Rango* to przede wszystkim słowo, ale też wizualne niedostosowanie kameleona (wybór gatunku głównego bohatera też jest zupełnie nieprzypadkowy!) do pustynnej rzeczywistości, slapstickowe gagi i umiejętnie przekuwane ciężkich gatunkowo cytatów w pełne groteskowej lekkości rebusy.

Animacje shrekopodobne były powiewem świeżości, *Rango* jest prawdziwym huraganem, który być może wreszcie spowoduje, że przestaniemy patrzeć na „kreskówki” jak na rozrywkę wyłącznie dla dzieci, na której dorośli śmieją się tylko ukradkiem. Dlaczego twórcy poruszając bądź co bądź „poważne” tematy, wybierają na rezonerów pustynne zwierzątka? Animacji wciąż wolno więcej niż fabule aktorskiej, właśnie dlatego, że traktuje się ją z pełnym powątpiewaniem dystansem. Przyjęła więc pokornie rolę nadwornego błazna, żeby zaludniać ekrany Stańczykami.

Reż.: Gore Verbinski; scen.: John Logan; muz.: Hans Zimmer. Prod.: USA. Polska premiera: 4 marca 2011



Żona doskonała

Alicja Hermanowicz

Catherine Deneuve, legenda francuskiego filmu, którą lata temu wylansował Jacques Demy w swoich słynnych *Parasolkach z Cherbounga*, nadal rozwija się jako aktorka. Jej biografia odzwierciedla wszystkie przemiany francuskiego kina ostatnich kilkudziesięciu lat. To samo można by powiedzieć o jednym z najważniejszych obecnie twórców kina francuskiego, François Ozonie, który eksperymentując z różnymi gatunkami filmu, tym razem postawił na komedię.

Ozon zaangażował Deneuve po raz kolejny, po musicalu *8 kobiet*. O ile poprzedni obraz to lekka, muzyczna komedia kryminalna z plejadą gwiazd, o tyle *Żona doskonała* jest komedią obyczajową, poruszającą temat feminizacji męskich zawodów i równouprawnienia kobiet, uwolnienia ich od tradycyjnej roli kury domowej.

Reżyser kolejny raz po *8 kobietach* sięgnął po materiał literacki. Film został oparty na bulwarowej sztuce Pierre'a Barilleta i Jeana-Pierre'a Grédy'ego. Temat nie tyle stracił na aktualności, co – jak przystało na komedię – został pokazany lekko i nieinwazyjnie. Rzeczywista walka o władzę między kobietą i mężczyzną została tutaj przeniesiona na bezpieczny grunt domowego „piekiełka” i walki o pozycję, zgodnie z hasłem „wszystko zostaje w rodzinie”. Kobieta nie tyle rwie się do władzy, ile daje upust swoim frustracjom – od lat zdradzana, upokarzana i w milczeniu akceptująca kochanki męża. Film Ozona, mimo lekkości ujęcia tematu, ukazuje pod lupą ten niechlubny wy-

ciniek obyczajowości francuskiej, problem aktualny po dzień dzisiejszy.

By uwiarygodnić historię, Ozon postanowił osadzić akcję w latach 80., gdy problem równouprawnienia był nieco bardziej doniosły. Suzanne i Robert Pujol to wieloletnie, znużone sobą małżeństwo, które najlepsze lata ma już za sobą. Robert jest dyrektorem fabryki parasolek, a Suzanne odgrywa rolę opiekunki domowego ogniska, tradycyjnie przypisaną kobiecie. Lekceważona i traktowana jak bibelot postanawia przejąć stery w fabryce i zastąpić męża. Po drodze wychodzą na jaw długo skrywane sekrety małżonków.

Uwaga widza skupia się przede wszystkim na walce Suzanne o władzę i to jej kibicujemy – przy okazji odkrywając grzeszki z przeszłości i demaskując jej purytyzm, co sugeruje dość wyraźnie pierwsza scena filmu, gdy Suzanne peszy się, widząc w parku kopulujące króliki. Później okaże się, że to subtelna aluzja do tajemnic alkowy, które idealna pani domu stara się ukryć.

Nie zapomnijmy, że Deneuve to jedna z największych gwiazd francuskiego kina. Aktorka nie tylko nie straciła klasy, ale pokazała (po raz kolejny), że ma do siebie dystans i nie da przypiąć sobie łątki „primadonny” francuskiego kina. Dużej odwagi wymagała zwłaszcza scena tańca w klubie „Badabourn”, gdzie Deneuve zdaje się żartować z własnej seksualności, z niedoskonałości ciała, które kiedyś wyniosło ją na (znieawidzony zresztą) piedestał.



W *Żonie doskonałej*, mimo iż po raz kolejny przemycy swój chłodny czar, jest ciepłą i swojską kobietą. Wypada w tej roli bardzo przekonująco – sami mamy ochotę bić jej brawa, gdy zostaje wybrana burmistrzem miasta w ostatniej, dość kiczowatej scenie filmu.

W *Żonie doskonałej* po raz kolejny spotkał się na planie duet Catherine Deneuve i Gérard Depardieu. Grają tutaj kochanków z młodości, którzy niegdyś potajemnie się spotykali, mimo dzielącej ich różnicy klasowej. Obydwoje są uroczy i autentyczni w roli dojrzałych kochanków, wciąż spragnionych miłości i bliskości. Namiętność między dawną parą ostygła, zniknęły złudzenia o wiecznym uczuciu, ale pozostały gorące wspomnienia.

Wspólne sceny pary aktorskiej nabierają dodatkowego smaku, gdy pamięta się o ich poprzednich kreacjach z *Ostatniego metra* Truffaut'a czy *Utraconej miłości* Téchiné'a. Bohaterowie nie muszą się już ukrywać w podziemiach teatru, tym razem – bardziej gorzko i prozaicznie – na drodze ich spełnienia miłosego staje starość i (rozpadające się) małżeństwo Suzanne.

Sama Deneuve, która ma na koncie ponad sto filmów (!), bynajmniej nie powiedziała ostatniego zdania. Aktorka zdaje się wkraczać w nowy etap swojej kariery – osobiście prezentuje się rozwój jej filmowych kreacji: od



blondwłosej, infantylniej panienci pracującej w sklepie z parasolkami do wyzwolonej kobiety, zarządzającej fabryką tychże parasolek. Różnica, niemal niewidoczna w rysach, doskonale uwidacznia się w świadomej i dojrzałej grze aktorskiej i jest dla niej największą rekomendacją. Tak oto Deneuve zdominowała francuskie kino – i nikt nie może jej zarzucić, że to wyłącznie dzięki urodzie. Rola w *Żonie doskonałej* tylko to potwierdza.

Reż. i scen.: François Ozon; zdj.: Yorick Le Saux; muz.: Philippe Rombi; występują: Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Fabrice Luchini, Karin Viard, Judith Godreche, Jérémie Renier. Prod.: Francja. Polska premiera: 1 kwietnia 2011



Łono

Anna Bodziony

Najnowsze dzieło Benedeka Fliegaufa, węgierskiego reżysera kina niszowego, jest zarazem pierwszym jego filmem anglojęzycznym. Również aktorzy, których zaangażował, są bardziej znani przeciętnemu widzowi niż w wypadku jego wcześniejszych obrazów. W głównych rolach wystąpili bowiem Eva Green (*Marzyciele, Casino Royale*) i Matt Smith (*Doktor Who*). Mimo to film wpisuje się dość dobrze w styl Fliegaufa, który przykłada dużą wagę do estetycznego wymiaru dzieła.

Łono to dramat psychologiczny, skupiony na osobie Rebecki (Green), osadzony w bliżej nieokreślonym czasie i przestrzeni, dotyczący kontrowersyjnego tematu klonowania ludzi.

Rebecca jako mała dziewczynka jeździła na wakacje do dziadka, mieszkającego w jakiejś nadmorskiej miejscowości. Tam zaprzyjaźniła się z miejscowym chłopcem, uroczym rudzielcem Tommym. Dzieci spędzają ze sobą większość czasu i bardzo się ze sobą zżywają. Pewnego dnia Rebecca dowiaduje się, że jej rodzice postanowili przeprowadzić się za granicę i z całym bólem swego dziecięcego serca przeżywa, prawdopodobnie pierwsze w swym życiu, rozstanie z bliską osobą.

Po wielu latach, już jako dorosła piękna kobieta, Rebecca wraca w strony, gdzie przeżywała szczęśliwy okres swej adolescencji, z nadzieją na odnalezienie przyjaciela z dawnych lat, co jej się zresztą udaje. Spotkanie Rebecki i Thomasa jest elektryzującą, pełną napięcia sceną, w której dwie bratnie dusze sycą się w milczeniu swoją utraconą obecnością. Cały

film jest zresztą bardzo milczący, a najbardziej wymowne jest samo morze i wielkie, łzawe, szaroniebieskie oczy Rebecki.

Przez kilka, krótkich zresztą, scen trwa idylla, w której stęsknieni za sobą bohaterowie poznają się na nowo, a świat wokół nich przestaje istnieć. Rodzące się uczucie przerywa gwałtownie śmierć Tommy'ego w wypadku, którego zresztą Rebecca jest świadkiem. Nie mogąc pogodzić się z utratą, wykorzystuje możliwości najnowszej medycyny i postanawia urodzić klon Tommy'ego, by znów mieć go przy sobie. Plan się udaje i Rebecca zostaje mamą. Właśnie, czy aby na pewno? Wokół charakteru tej relacji koncentruje się właśnie fabuła filmu.

Nie jest to typowy film o klonowaniu. Tematyka zresztą robi się coraz bardziej popularna i aktualna, w 2011 roku premierę miał bowiem także inny film o podobnej treści, mianowicie *Nie opuszczaj mnie* w reżyserii Marka Romanka. Jednak film Fliegaufa zdaje się zaledwie zahaczać o kwestię rozwoju medycyny i moralne dylematy z tym związane, a bardziej skupia się po prostu na człowieku i jego wewnętrznych przeżyciach w obliczu dramatu, jakim jest tęsknota za pokrewną duszą, utrata ukochanej osoby. Flieugauf zdecydowanie nie daje odpowiedzi na pytanie o zasadność tworzenia kopii człowieka, nie wiadomo, czy w ogóle pyta.

Dziwić może to, jak obcy i niedostępni wydają nam się bohaterowie, np. rodzice Tommy'ego, ale i on sam. Największy nacisk położony

jest na osobę Rebecki, lecz także ona jest bardzo tajemnicza i zdystansowana. O jej stanach emocjonalnych dowiadujemy się, śledząc pilnie poszczególne skurcze mięśni na jej intrygującej twarzy, obserwując hipnotyzujące, mówiące oczy. Zaskakuje fakt, że Rebecca nie zmienia się fizycznie przez te wszystkie lata, podczas gdy Tommy dojrzewa. Na pierwszy rzut oka wydaje się to po prostu niedopatrzaniem charakteryzatorskim, ale pamiętając, że Flieugaf uwielbia dbać o szczegóły, postawiłabym raczej tezę, że jest to celowy, symboliczny zabieg, mający na celu ukazanie stałości uczuć Rebecki, mimo upływu lat. Przez cały film śledzimy bowiem napięcie erotyczne między „synem” a „matką”, by w końcu zacząć odczuwać wrażenie *déjà vu*, gdy Tommy jest już dorosłym mężczyzną. To właśnie charakter ich relacji czyni film kontrowersyjnym, również wtedy, gdy sklonowany Tommy jest jeszcze dzieckiem. Scena, w której wygłupia się z „mama” i przygniata ją swoim ciałem, na co ona intensywnie i emocjonalnie reaguje (pożądaniem, konsternacją, reminiscencją?), co widzimy w zbliżeniu jej twarzy, jest wyraźnie erotyczna, przez co może dawać poczucie dyskomfortu psychicznego.

Łono to dzieło niebanalne nie tyle przez tematykę, ile sposób jej podania i ambiwalencję, którą odbiorca może odczuwać w trakcie seansu. Z jednej strony jest to film o klonowaniu, lecz temat ten jakby został zepchnięty na drugi plan, z drugiej – pod pewnym względem to obraz psychologiczny, lecz postaci są dla nas odległe i nieosiągalne, momentami wręcz chłodne i bezosobowe w swych reakcjach. Spodziewamy się akcji, dramatów, tymczasem uspokajają nas łagodne nadmorskie plenery. Oczekujemy gwałtownej, końcowej tragedii o moralizatorskim wydźwięku, a dostajemy... no właśnie, każdy widz odbierze zarówno zakończenie, jak i cały film inaczej – i o tę otwartość tematu zapewne autorowi chodziło.

Reż. i scen.: Benedek Flieugauf; zdj.: Péter Szatmári; muz.: Max Richter; występują: Eva Green, Matt Smith, Lesley Manville. Prod.: Francja, Niemcy, Węgry. Polska premiera: 16 grudnia 2011



X-Men: Pierwsza klasa

AKCJA

Anna Kowalewska

Twórcy filmowych adaptacji komiksów mają coraz większe ambicje. Niewielu producentów zadowolili się opowieścią o facecie w obcisłych rajtuzach (lub kobiecie w lateksie sado-maso) ratujących świat przed groteskowym superłotrem. Idealem jest film na miarę *Mrocznego rycerza* Christophera Nolana, a więc połączenie widowiska z diagnozą współczesnej cywilizacji.

Powiedzmy od razu: *X-Men: Pierwsza klasa* takim filmem nie jest, chociaż stroi do widza mądre miny, by przekonać go, że w kostiumy mutantów poprzebierane zostały postacie iście szekspirowskie. Nie można odmówić filmowi ambicji. Wątek *political fiction* odgrywa istotną rolę, a portrety niektórych bohaterów zostały zarysowane nieco cieńszą kreską niż zwykle. Dramatyczny efekt psują wątki o infantylnych nastolatkach obdarzonych nadludzkimi mocami. Mutacja ma symbolizować lęk przed „innością”, pod którą kryje się niestety wszystko – homoseksualizm, rasa, płeć, narodowość, a nawet problem z zaakceptowaniem własnego ciała.

Byłby to pierwszorzędny film drugorzędny, wpisujący się w modną ostatnio konwencję „jak to się zaczęło”, gdyby nie jedna postać, a w zasadzie jeden aktor – Michael Fassbender. Grany przez niego Erik Lehnsherr, który na naszych oczach przekształca się w Magneto (niczym Anakin Skywalker w Lorda Vadera), to najciekawsza osobowość w uniwersum

mutantów: były więzień Auschwitz, świadek Zagłady (w tym śmierci własnej matki), świętowiec, megaloman i cynik, ale też istota głęboko skrzywdzona, a przy tym dysponująca ogromną mocą. Gdy nazistowski kat pyta go z przerażeniem w oczach „Kim jesteś?”, Erik odpowiada: „Powiedzmy, że potworem doktora Frankensteina”. Ponieważ cierpi, zadaje cierpienie innym.

W filmie przechodzi na „ciemną stronę mocy”, ale mimo to widzowie – co byłoby nie do pomyslenia w wypadku gwiazdnej sagi George’a Lucasa – gotowi są nie tylko zrozumieć jego rozterki, ale też poprzeć jego misję. Erik to Super-Żyd mszczący się za Holocaust, wyrównujący rachunki z nazistowskimi oprawcami, szwajcarskim bankierem, łasym na hitlerowskie złoto (wiadomego pochodzenia), a w końcu z politykami, zarówno z Kremla, jak i Waszyngtonu, dla których ksenofobia i hipokryzja uchodzą za cnoty, a życie pojedynczego człowieka nic nie znaczy. Magneto – mroczny mściciel stojący ponad prawem w słusznej sprawie – został więc koniunkturalnie ukazany jako rzecznik wykluczonych i wróg establishmentu. W finale Erik idzie krok dalej i z zimną krwią morduje swojego duchowego ojca. Ale czy ktoś, komu niemal udało się rozpętać nuklearną wojnę, zasługiwał na lepszy los? Kto by go powstrzymał?

W porównaniu z Erikiem jego wieczny oponent, szlachetny profesor Charles Xavier, wypada blado, choć twórcy postarali się, by postać tę ożywić romansową naturą i zmysłem organizacyjnym. Dopiero gdy siada na wózku inwalidzkim, jego osobowość nabiera tragicznego rysu. Pozostali mutanci – z wyjątkiem dwuznacznej Mystique – to nieopierzeni pierwszoklasiści, których największym zmartwieniem jest wybór chwytliwego pseudonimu. Nie chcemy się z nimi zaprzyjaźnić, bo czujemy się starsi i bardziej dojrzały.

Hollywood uwielbia niestety opowiadać w kółko te same historie, dlatego będziemy zmuszeni chodzić do jednej klasy z mutantami tak długo, aż któryś film zrobi klapę. W rezultacie opowieść o Eriku i Charlesie zostanie rozcieńczona, aż w końcu straci smak. Już sam finał jest mało obiecujący: ścieżki antagonistów rozchodzą się, a w centrum uwagi staje szkółka dla mutantów. Nie ona jednak, wbrew tytułowi, stanowi jądro fabuły. To chy-

ba pierwsza adaptacja komiksu o superbohaterach, gdzie dużo ciekawsze od pojedynków, pirotechniki i cudownych mocy są rozmowy. A najbardziej emocjonująca scena nie rozgrywa się w ogniu walki, tylko w argentyńskiej karczmie, gdzie Magneto staje twarzą w twarz z dawnymi nazistami.

Wielu widzów miało zapewne wrażenie, że Erik Lehnsherr zasługiwał na odrębny film, który pewnie nigdy już nie powstanie, bo nastoletnia publiczność rzekomo woli historie o swoich rówieśnikach niż o Żydzie, który ocalał z Holokaustu. Nie mogąc wystąpić we własnym filmie, Magneto ukradł cudzy. A pierwszoklasistów zagonił do nauki.

Reż.: Matthew Vaughn; scen.: Jane Goldman, Matthew Vaughn i in.; zdj.: John Mathieson; muz.: Henry Jackman; występują: Michael Fassbender, James McAvoy, Kevin Bacon, Jennifer Lawrence. Prod.: USA. Polska premiera: 3 czerwca 2011



Pina

Kamila Bukowska

Idąc do kina, większość spodziewała się raczej kolejnej biografii wielkiego człowieka, wyprodukowanej tuż po jego śmierci. W wypadku *Piny* – nic bardziej mylnego. Film z założenia nie miał stanowić syntezy faktów z życia wybitnej reżyserki, choreografki, a przede wszystkim tancerki – Piny Bausch. Wenders proces realizacji swojego filmu związał z samą artystką, zakładając powstanie hybrydy, konstytuującej się na granicy musicalu i dokumentu. Konkretyzując – reżyser posłużył się tymi technikami, które bliskie były Pinie Bausch – językiem tańca, ruchem, plastyką. Osią projektu miała być twórczość zespołu Piny. Niespodziewana śmierć artystki spowodowała, że twórca pracę nad projektem zarzucił – wznowienie produkcji to efekt namowy samych tancerzy, jak i współpracowników Wendersa.

Pierwszy etap prac to przede wszystkim wnikliwa obserwacja twórcy, który – oczarowany siłą piękna teatru tańca Wuppertal – zapragnął stworzyć coś, co jego zdaniem choć w minimalny sposób przekaże to za pomocą mediów. Czekał długo, bo około trzydziestu lat. W dobie komercjalizmu, kiedy to technika 3D służyć zaczęła jedynie do ukazywania latających noży, pocisków bądź – na nieszczęście – eksponowania niesmacznej nagości (sceny erotyczne ukazane w technice 3D to coś, co zdarzyć się w ogóle nie powinno), Wim Wenders postanowił zrobić z niej nie lada użytek. Jak sam przyznał, z realizacją filmu czekał naprawdę długo, z banalnego powodu – brakowało

mu czegoś, co mogłoby w satysfakcjonujący sposób oddać to, co zamierzał. Powszechnie wiadomo, że technika 3D była już stosowana w dwudziestoleciu międzywojennym, jednak dopiero w XXI stuleciu nastąpiło ożywienie produkcji za pomocą tej technologii. Wenders postanowił jednak zmienić nieco jej oblicze, pokazał nam nowy wymiar 3D.

Dla innych twórców powinna być to cenna lekcja, jak trafnie korzystać z tego, co niesie ze sobą postęp technologiczny. Reżyser pozwala nam wejść w świat ruchu, emocji oraz obrazów tworzonych przez nietuzinkowych tancerzy. To taka swoista magia, której tradycyjne kino nie jest w stanie oddać. Wielu niezmiennie obstaje przy stanowisku, że teatr to sztuka zarezerwowana wyłącznie do odbioru bezpośredniego, że nie ma innej możliwości spotkania teatru *sensu stricto*. W pewnym sensie należy przyznać im rację i uznać, że wszelkie teatry telewizji to nic innego jak nieudolne filmy. Należy jednak nadmienić w tym miejscu, że Pina Bausch nie tworzyła teatru w czystej postaci, nie był to także teatr *stricte* dramatyczny, opera, pantomina czy przedstawienie baletowe. Pina to nowy wymiar sztuki, który najprościej określić by można jako awangardowy teatr tańca.

Co ciekawe, film praktycznie pozbawiony jest słów, gdyż elementy, które widza przekonują i absorbują, to ruch, ciało i niezwykła poetyka twórczości teatru Wuppertal. Akcja z budynku teatralnego przenosi się często na ulice niemieckich miast. Zderzenie specyficz-



nej estetyki z kontrastowaniem codzienności i teatralizacji, to elementy, które zapadają widzom na długo w pamięć.

Twórczości Piny Bausch nie trzeba zresztą chyba specjalnie przedstawiać. Artystka została bowiem doceniona już kilkadziesiąt lat temu, a poza tym jej talent dostrzegło wielu wybitnych reżyserów, którzy w swej twórczości umieszczali fragmenty jej spektakli (Pedro Almodóvar – *Porozmawiaj z nią*). Bilety na spektakle Piny były towarem niezwykle pożądanym. Każdy chciał choć przez chwilę poczuć tę magię – magię emocji, ruchu i obrazu. Wenders wraz z zespołem tanecznym Piny Bausch odtwarza to, co – kiedy mowa o tańcu – najważniejsze. Pina to lekkość obrazu, kolorystyka magii, balansowanie na granicy piękna i brzydoty. Film jest całkowicie afabularny, słowa pojawiają się tylko w miejscach niezbędnych i czysto dokumentalnych. Wniosek? Zainteresowanych tańcem pochłonie zapewne bez reszty, koneserów kina zachwyci świeżo-



ścią obrazu i kunsztu filmowego, natomiast widza niewymagającego oczaruje typologią ruchu i sceniczną prezencją.

Reż. i scen.: Wim Wenders; zdj.: Hélène Louvart; muz.: Thom; występują: Pina Bausch, Regina Advento. Prod.: Francja, Niemcy, Wielka Brytania. Polska premiera: 21 października 2011

NAJLEPSZY SOUNDTRACK

Drive

Filip Cwojdzński, Grzegorz Fortuna Jr

Drive błyskawicznie wywalczył sobie status filmu kultowego, podobnie jak napisana na jego potrzeby ścieżka dźwiękowa. Ma ona tę zaletę, że znakomicie sprawdza się nie tylko w filmie – szczególnie dobrze słucha się jej podczas nocnej jazdy samochodem, co nie powinno nikogo dziwić, biorąc pod uwagę tytuł wydawnictwa. Natomiast odzierając obraz z dźwiękowego tła, można by wyrzucić mu sporą krzywdę.

Retro charakter *Drive* tworzy w dużej mierze właśnie jego hipnotyczna ścieżka dźwiękowa. Cliff Martinez pełni tu zarówno funkcję kompozytora właściwej muzyki ilustracyjnej, jak i pomysłodawcę części piosenkowej (te dwie części zostały na płycie wyraźnie oddzielone). Nie uświadczymy tu muzyki charakterystycznej dla wykonawców, z którymi niegdyś współpracował jako perkusista. Nie ma śladu ani po zakrapianym funkkiem ognistym rocku spod znaku Red Hot Chili Peppers, ani skomplikowanym, awangardowym obliczu muzyki eksperymentalnej na pograniczu rocka, jazzu i bluesa, który reprezentował kultowy Captain Beefheart and His Magic Band. Martinez mocno zmienił swoje muzyczne tory, proponując

głównie spokojne kompozycje instrumentalne, oparte z reguły na generowanych elektronicznie oldschoolowych dźwiękach klawiszy. Często wkracza na terytorium muzyki ambient, lecz czyni to w na tyle zgrabnej, przebojowej formie, że możemy ten styl śmiało nazwać ambient popem. Muzyka płynie „bez wysiłku” i – jak to w tego typu ilustracjach najczęściej bywa – melodie oscylują wokół powtarzalnych, transowych motywów i ambientalnych plam keyboardowych. Subtelne kompozycje Cliffa Martineza prezentują szeroką gamę emocji – od melancholii po niepokój – i rewelacyjnie współgrają z poszczególnymi scenami.

Utwory, których nie skomponował Martinez, są bardziej różnorodne i reprezentują zupełnie odmienne gatunki muzyczne. Przede wszystkim mamy do czynienia z brzmieniami płynnie przechodzącymi między easy-listeningiem a indie-, synth- czy electropopem, czyli z ciepłymi brzmieniami rodem z albumów zespołów takich, jak Air, Sally Shapiro, The Knife, Röyksopp czy Junior Boys. Dostrzegalne są też dalekie echa legendarnej grupy pionierów popularnej muzyki elektronicznej – Kraftwerk, a z rzeczy nowszych – grupy M83.



Balansujące na granicy kiczu *Nightcall* w stylu duetu Air możemy usłyszeć już w czołówce filmu. W warstwie słownej piosenka francuskiego twórcy Kavinsky'ego i brazylijskiej wokalistki Lovefoxxx ciekawie komentuje postać głównego bohatera i jednocześnie wprowadza w specyficzny klimat filmu. *Tick of the Clock* Amerykanów z The Chromatics ilustruje początkową scenę ucieczki ulicami Los Angeles. Rytm tykającego zegara znakomicie buduje napięcie w tej niecodziennej, choć w teorii nieefektywnej sekwencji (Kierowca nie wciska gazu „do dechy”, jak to bywa w większości filmów hollywoodzkich, ale jedzie powoli, żeby ukryć się przed policją w miejskim gąszczu). Zupełnie inaczej oddziałują dwa utwory z największym potencjałem komercyjnym – *A Real Hero* projektu College Francuza Davida Grelliera i *Under Your Spell* amerykańsko-kanadyjskiego tria Desire. Obie te piosenki, choć różne, wprowadzają do *Drive* raczej sentymentalny nastrój. Najciekawiej został jednak wykorzystany utwór *Oh My Love* Riza Ortolaniego. Twórca ten w przeszłości często pisał ścieżki dźwiękowe do tanich włoskich *exploitation movies* – to jego subtelne kompozycje wprowadzały okrutną ironię do przepełnione-

go brutalnością *Kanibalistycznego holocaustu* Ruggera Deodato. *Oh My Love* – spokojna, staroświecka, musicalowa piosenka z wokalnym udziałem Katyny Ranieri (leciwej już, byłej współpracownicy Federica Felliniego i Nina Roty), ilustruje w *Drive* scenę, w której ukryty za maską Driver śledzi granego przez Rona Perlmana gangstera. Choć utwór wydaje się być wręcz usypiający, w połączeniu z obrazem wywołuje szczerą niepokój. Z części w pełni instrumentalnej na wyróżnienie zasługuje przede wszystkim zamykający kompilację utwór *Bride of Deluxe*, ilustrujący sekwencję poprzedzającą kluczowy dla fabuły napad na lombard. Jednocześnie stanowi ona reprzykę wcześniejszej, dyskotekowej, najbardziej przebojowej i najciekawszej konstrukcyjnie kompozycji *Where's the Deluxe Version?* Część *After the Chase* (nieco w klimacie *Dead Can Dance*) to z kolei ukłon w stronę klasycznej muzyki filmowej. Reszta materiału w obrębie muzyki elektronicznej zgrabnie oscyluje między ambientem, industrialnym (*See You In Four*) i krautrockiem (*Kick Your Teeth*) a wpływami takich artystów, jak Kraftwerk czy Labradford (*On the Beach*).

Filmowe dni Wrocławia

○ 11. festiwalu Nowe Horyzonty rozmawiają
Paweł Biliński, Marta Maciejewska i Krystyna Weiher

Paweł Biliński: Obie byłyście na festiwalu Nowe Horyzonty po raz pierwszy. Jak oceniacie go na tle innych tego typu imprez, które odbywają się w Polsce? Czy spełnił wasze oczekiwania?

Krystyna Weiher: Zdecydowanie. Pierwsze, co się rzuca w oczy, to różnorodność tematyczna i formalna filmów, które można obejrzeć. Cieszę się, że pokazywane są tu dzieła w Polsce dotychczas niedostępne bądź takie, których nasi dystrybutorzy nie chcą wprowadzić do kin.

Marta Maciejewska: Pod względem filmowym festiwal jak najbardziej spełnił moje oczekiwania. Gorzej jednak było z organizacją. Wprowadzono tu, na wzór innych europejskich festiwali, system internetowej rezerwacji miejsc. Niby to wygodne i postępowe, jednak ustalanie sobie planu „filmowego dnia” dobę wcześniej wiąże się z pewnymi problemami. Nie mając przy sobie laptopa i dostępu do Internetu, nie jestem w stanie wygrać walki o miejsca z innymi widzami, którzy taki sprzęt ze sobą zabrali. Zbyt wielu chętnych na dany film, za mało wolnych miejsc, które można rezerwować na dany seans. No i niewiele projekcji poszczególnych filmów – mimo najszerszych chęci nie udało mi się dostać choćby na *Arirang* Kim Ki-duka.

PB: Mogę podpisać się pod zarzutem dotyczącym rezerwacji miejsc, ale mimo to uważam, że jest to jeden z nielicznych proble-

mów Nowych Horyzontów – najistotniejszy jest tutaj bogaty program. W edycji z 2011 roku mieliśmy bardzo mocny konkurs główny. Dawno nie widziałem tylu interesujących (i spełniających stawiany przez widownię wymóg „nowohoryzontowości”) filmów. Zresztą najlepsze z nich zostały nagrodzone: *Attenberg* Athiny Rachel Tsangari, *Grabarz* Sándora Kardosa, *Nagroda* Pauli Markovitch. Nawet te przeoczone przez jury festiwalu (np. *Utopians* Zbigniewa Bzymka) są przykładami inteligentnego i ciekawego formalnie kina. Co wam utkwiło w pamięci z konkursu głównego? Czy *Attenberg* słusznie otrzymał główną nagrodę?

KW: Myślę, że tak. Już w trakcie seansu było wyraźnie widać, że to najmocniejszy punkt konkursu głównego, który w tym roku liczył sobie 14 pozycji. Nagrodzone filmy wyróżniały się nie tylko na tle głównego konkursu, ale też całej panoramy współczesnego kina. Ja do swoich ulubionych, oprócz *Attenberg*, dołączyłabym *Code Blue* Urszuli Antoniak i *Ruchy Browna* Nanouk Leopold.

MM: Mnie zainteresowały te same filmy, co Krysię – ze względu na pojawiającą się tematykę kobiet z problemami seksualnymi, cielesnymi. Co ciekawe – dzieła te zostały nakręcone przez kobiety. Nie chcę uogólniać i mówić o tzw. kinie kobiecym, ale znamieną jest analogia pomiędzy tymi filmami i poruszaną w nich problematyką. Natomiast w *Attenberg* interesujące jest również formalne podobień-

stwo do *Kła* Giorgosa Lanthimosa. Reżyser tego ostatniego zagrał zresztą jedną z głównych ról w filmie Tsangari.

PB: Tsangari i Lanthimos wspierają się przy każdym swoim projekcie. Reżyserka jest przecież jedną z producentek *Kła* i najnowszego dzieła Lanthimosa, czyli *Alp*. Można więc mówić o pewnej wspólnocie pokoleniowej i „nowym kinie greckim”. Wracając do nagrodzonych – inny z konkursowych filmów, *Grabarz*, wydaje mi się być w największym stopniu modernistyczny, głównie przez swoje rozwiązania formalne. Nie mamy tu do czynienia z „klasycznym” filmem, ale ciągiem przesuwających się po ekranie zdeformowanych zdjęć, którym towarzyszy głos z offu. Czegoś takiego wcześniej nie widziałem. Z kolei chwalone przez was *Ruchy Browna* wydają mi się dziełem pękniętym. Widoczne jest to choćby w kompozycji filmu – podzielony na trzy części utwór z każdym kolejnym segmentem traci coś z tajemniczości i głębi. Pierwsze sekwencje – związane z cielesnością – są tu najbardziej fascynujące, natomiast ostatnia część pozostaje dla mnie niezrozumiała. Wróćmy jednak do festiwalu. W konkursie polskim, w którym filmy oceniane są – co ważne – przez międzynarodowe jury, wyróżniono mający we Wrocławiu swoją premierę *Z daleka widok jest piękny* Anki i Wilhelma Sasnalów. No właśnie – czy ten widok rzeczywiście jest taki piękny?

KW: Raczej bardzo smutny. Przedstawiona w tym filmie wieś niewiele ma wspólnego z Arkadią...

MM: Nie wiem, na ile jest to prawdziwy obraz polskiej wsi. Nie wiem, czy taka oderwana od świata „Pipidówka” jest artystycznym wymysłem Sasnalów czy też ich zamiarem było stworzenie paradokumentu. Tak to na pierwszy rzut oka wygląda – paradokumentalna forma, bez dialogów. W sumie całość składa się na dość nudny film.

PB: Moim zdaniem ów widok może jest z daleka interesujący (bo piękny to już nie), ale jak się przyjrzeć z bliska, to mamy tu wy-

jałowiony i pozbawiony metafor film, który stara się być takim *Domem złym*. Z tym że u Smarzowskiego wieś jest rozbudowaną alegorią. A dzieło Sasnalów wydaje mi się być po prostu puste i nudne. Nie rozumiem w tym wypadku decyzji jury. Jeśli miałbym się postawić na ich miejscu, to wybrałbym raczej *Młyn i krzyż* Lecha Majewskiego.

KW: Moim typem pozostaje mimo wszystko *Sala samobójców*, która była nagradzana na wielu innych festiwalach, między innymi w Gdyni.

PB: Co roku Gutek wraz ze swoimi współpracownikami dobierają do programu różne retrospektywy: autorskie, narodowe. Ciebie Krysia, z tego, co pamiętam, najbardziej zafascynowała Anja Breien – nieznana szerzej w Polsce norweska reżyserka.

KW: Nie miałam wcześniej pojęcia o jej filmach, a kilka z nich zapadło mi głęboko w pamięć. Breien tworzy kino kobiece – i nie boję się w tym momencie tego określenia. Już jej pierwszy film, *Gwałt* z 1971 roku, zapowiada tematykę podejmowaną przez nią w kolejnych obrazach. Jest to utwór na tyle uniwersalny, że można go interpretować przez pryzmat panującej obecnie sytuacji politycznej w Norwegii. Interesujące są również *Żony* – swoista odpowiedź na *Mężów* Johna Cassavetes.

PB: Breien to nie jedyna reżyserka, która odwiedziła w 2011 roku Wrocław. Warto w tym miejscu wspomnieć choćby o wizycie Yumi Yoshiyuki, reprezentującej nurt japońskiego filmu erotycznego, tzw. *pinku eiga*.

MM: Po całym dniu oglądania „wymagających” filmów, japońskie erotyki to była w pewnym sensie wieczorna rozrywka. Dzieła te są bardzo różnorodne, zarówno pod względem treści, jak i sposobu obrazowania scen erotycznych. Część z nich, choćby dyptyk *Wagonowy prześladowca*, to pełne absurdu komedie, gdzie bohaterowie np. przenoszą się w czasie albo uprawiają seks w miejscach publicznych – tak jakby inni ludzie ich w ogóle nie widzieli. Inne filmy – takie jak *Raigyo* czy *Piektło ko* ►►

biet: wilgotne lasy – są brutalnymi horrorami. Pojawiały się również dramaty, takie jak *Bez miłosnych soków: łózkowe szelesty*.

PB: Warto jeszcze wspomnieć o filmach „obyczajowych”, które wyreżyserowała wspomniana Yoshiyuki (*Apartamenty wdowy: noc wielkich bolesnych cycków*). Mnie najbardziej z całego cyklu podobała się komedia *Wspaniałe życie Sachiko Hanai*.

MM: Dobrze się stało, że filmy praktycznie w Polsce niedostępne zostały pokazane na festiwalu. Przetłumaczono je z języka angielskiego specjalnie na potrzeby Nowych Horyzontów. Jako źródło posłużyła książka Jaspera Sharpa *Za różową kurtyną. Historia japońskiego kina erotycznego*, która towarzyszyła tej retrospektywie. Z innych publikacji warto wyróżnić *Midnight movies: seans o północy* J. Hobermana i Jonathana Rosenbauma. Sam cykl również zasługuje na uwagę. Do programu dobrano filmy z różnych okresów historycznych: *Kreta* Jodorowsky'ego, *Głowę do wycierania* Lyncha czy *Noc żywych trupów* Romero. Idea *midnight movies* pojawiła się na początku lat 70. Filmy klasy B puszczane były o północy w specjalnie do tego przeznaczonych kinach. Wiele z nich cieszyło się olbrzymią popularnością, jak chociażby *Różowe flamingi*, które również znalazły się w programie retrospektywy. Z pokazów tego filmu widzowie zawsze wychodzili zadowoleni.

PB: Nie wszyscy. Nadal są tacy, których ten film denerwuje i obrzydza!

MM: Fenomen tego filmu polega na tym, że jest to niskobudżetowa kampowa produkcja nakręcona przez grupę znajomych. Wszyscy, którzy w *Różowych flamingach* występują, z transwestytą Divine na czele, to przyjaciele Johna Watersa, reżysera.

PB: Trzeba powiedzieć też o innych retrospektywach. Do Wrocławia przyjechał wreszcie filmowiec, którego dzieła towarzyszą Nowym Horyzontom praktycznie od początku. Mowa oczywiście o Brunonie Dumontie.

MM: Myślę, że stał się on na Nowych Horyzontach kultowym reżyserem, o czym może świadczyć olbrzymia liczba festiwalowiczów chcących dostać się na każdy z jego filmów. W tym roku bardzo oblegane były projekcje jego najnowszego dzieła, *Poza szatanem*.

KW: To, co rozpatrywano najczęściej odnośnie twórczości Dumonta, to „zwierzęcość” jego bohaterów. Niejednoznaczność głównego bohatera najnowszego filmu otwiera pole do rozmaitych interpretacji.

PB: Rzeczywiście. „Mężczyzna”, bo tak jest sygnowany w napisach końcowych główny bohater, stanowi pewnego rodzaju sumę Dumontowskich postaci. Zarówno święty – przez swoje uzdrawiające innych czyny – jak i wcielenie diabła. Nie dowiadujemy się, skąd przybył do flandryjskiego miasteczka. *Poza szatanem* Dumont wraca do poetyki swoich pierwszych filmów – *Życia Jezusa* i *Ludzkości* – jako że poprzednie dzieło – *Hadewijch* z 2009 roku – znacząco różni się pod względem stylistyki, charakterystyki głównej bohaterki i miejsca akcji. Jedną z głównych atrakcji festiwalu miały być retrospektywa i przyjazd Terry'ego Gilliana. Muszę powiedzieć, że jestem rozczarowany tą decyzją. Szkoda tym większa, że projekcje filmów Gilliana odbywały się w największych salach. Za każdym razem było na nich wiele wolnych miejsc, bo te seanse nie cieszyły się popularnością wśród widzów.

MM: Mnie również mało obchodziła ta retrospektywa. Mając do wyboru obiad lub pokaz filmu Gilliana (który równie dobrze mogłabym zorganizować sobie w domu), wybierałam pierwszą opcję.

PB: Nie chcę, by ktokolwiek pomyślał, że tego reżysera nie lubię. Wręcz przeciwnie – szczególnie jego pierwsze filmy, z okresu Monty Pythona, należą do moich ulubionych w ogóle. Później Gilliam również realizował dzieła co najmniej ciekawe, takie jak *12 małp* z rewelacyjną rolą Brada Pitta. Ale już ostatnie: *Kraina traw*, *Nieustraszeni bracia Grimm*

czy *Parnassus* – kompletnie do mnie nie przemawiają.

KW: Warto też wspomnieć o jednym z licznych pokazów specjalnych, po raz pierwszy bowiem organizatorzy zdecydowali się jeden film puścić aż cztery razy. Na dodatek był on wyświetlany w technologii 3D, co się wcześniej nie zdarzało. Chodzi oczywiście o *Pinę* Wima Wendersa.

MM: Jeżeli chodzi o wykorzystanie trójwymiaru, film robi duże wrażenie. Dzięki tej technice mogliśmy dostrzec nawet, jak poruszają się części garderoby tancerzy. Poza tym istotne jest udokumentowanie choreografii Piny Bausch. Niestety, film utrzymany jest w bardzo patetycznym tonie. Pojawiają się „gadające głowy”, które tak naprawdę nic nie mówią. Milczącym twarzom tancerzy Bausch towarzyszy ich głos z offu. Wszyscy traktują Pinę jak wielką boginię: wyszedł z tego posag.

PB: Jest to w pewnym stopniu hagiografia. Ciekawa formalnie – owszem. Ale przeciętna, patrząc z innych perspektyw.

MM: Film miał powstać za jej życia. Myślę, że gdyby Bausch dożyła całej realizacji i premiery, wyglądałoby to zupełnie inaczej.

KW: Pozostała nam sekcja panoramiczna. I tu można było zobaczyć wiele rozmaitych filmów z różnych stron świata. Co wam najbardziej utkwiło w pamięci?

PB: Najlepszym filmem, jaki miałem okazję zobaczyć na tym festiwalu, był *Koń turyński* Béli Tarra. Poprzednie jego dzieła aż tak mnie nie zachwyciły, natomiast ten wydaje mi się w pełni oddawać nietzscheańską filozofię reżysera. Powiem szczerze, że w ogóle mnie nie smuci decyzja Tarra o porzuceniu zawodu reżysera. Ten utwór – przejmujący obraz dwojga

Attenberg Athiny Rachel Sangari, zdobywca Grand Prix festiwalu Era Nowe Horzonty



ludzi w przededniu końca świata – to wręcz wymarzone zwieńczenie filmografii węgierskiego twórcy.

MM: Ja wybieram *Rozstanie* Asghara Farhadiego. Wiele osób, słysząc zachęcające głosy po berlińskim festiwalu, miało przecucie, że to będzie kino co najmniej dobre. I rzeczywiście – to jeden z najlepszych dramatów psychologicznych, jakie miałam okazję obejrzeć w zeszłym roku.

KW: Na mnie wrażenie zrobił pierwszy film, jaki zobaczyłam na festiwalu, czyli *Pewnego razu w Anatolii* Nuriego Bilge Ceylana. Mimo iż jest to dzieło – na pierwszy rzut oka – dość chłodne, to i tak wzbudza emocje.

PB: Z filmów mniej znanych wyróżniłbym *Rów* – fabularny debiut Binga Wanga, jednego z bardziej znanych chińskich dokumentalistów. I to doświadczenie dobrze widać w *Rowie*. Poprzez paradokształną stylizację film nabiera sugestywności. Obraz chińskich obozów pracy wydaje się być tak prawdziwy i mocny, że nie daje widzowi spokoju długo po seansie.

KW: Mnie przekonał jeszcze *Walk Away Renee* Jonathana Caouette’a – nietypowy sequel *Tarnation*. Film, w którym reżyser kieruje kamerę nie na siebie – jak w poprzednim dziele – ale na swoją nieuleczalnie chorą matkę.

MM: Filmy Caouette’a zmieniają poniekąd oblicze dokumentu osobistego. Reżyser korzysta zarówno z archiwaliów swojej rodziny, filmów i zdjęć, jak również prowokuje swoją matkę do zwierzeń w sytuacjach współczesnych.

PB: Zbliży się kolejna edycja festiwalu. Już wiadomo, że w programie znajdą się retrospektywy twórczości Carlosa Reygadasa, Ulricha Seidla, Petera Tscherkasskiego, oraz serbskiego mistrza Dušana Makavejeva. Co same chciałybyście zobaczyć na festiwalu?

MM: Myślę, że przydałby się przegląd twórczości Larsa von Triera. Duńczyk w zeszłym roku nakręcił *Melancholię*, która jako jeden z dwóch filmów (obok *Dogville*) była wyświetlana podczas ostatniego festiwalu. To nie

tylko moje zdanie: na Nowych Horyzontach rozmawiałam z kilkoma osobami, które przyznały, że chętnie uzupełniłyby sobie niektóre filmy Triera i zobaczyły go na żywo.

KW: Wciąż brakuje na Nowych Horyzontach Czechów. Chciałabym zobaczyć dzieła nowofalowych reżyserów, zwłaszcza Věry Chytilovej, Jaromila Jireša, Jana Němeca i najsłynniejszego z nich – Miloša Formana.

PB: Marzą mi się retrospektywy dwóch reżyserów: Roberta Bressona i Alaina Resnais. Myślę, że ich filmy – ważne nie tylko na tle francuskiej kinematografii – wpłynęły na kształt kina, z jakim mamy obecnie do czynienia. Zwłaszcza na takim festiwalu jak Nowe Horyzonty.



Trójmiejskie okna na świat.

9. Gdańsk DocFilm Festival

Marta Maciejewska

Gdańsk DocFilm Festival jest jednym z przedsięwzięć od lat wpisujących się w kalendarz kulturalnych wydarzeń Trójmiasta. Wydaje się, że to jedna z najpopularniejszych corocznych imprez filmowych na Pomorzu. Nic dziwnego – pomysł zorganizowania festiwalu wypływa przecież z tradycji Solidarności (jego hasło to „godność i praca”). Celem tego wydarzenia jest zaprezentowanie publiczności filmów z różnych krajów, zakorzenionych w odrębnych kulturach. Wszystkie te produkcje mają jedną wspólną cechę – głównym przedmiotem ich zainteresowania ma być człowiek.

Dziewiąty z kolei festiwal odbył się w dniach 4–8 maja 2011 roku w kinie „Neptun”. Dzielił się na kilka części tematycznych: *Historie o zwyczajnym szaleństwie*, *Dziecko na ekranie*, *W pułapce przemocy*, *Zmierzch światów*, *Okna na świat*, *Kobieta w obiektywie*. W skład jury weszli Jean-Gabriel Périot (Francja), Alexis Krasilovsky (USA) oraz Krzysztof Ptak, których filmy zostały zaprezentowane w ramach pokazów specjalnych. *Kobiety za kamerą* autorstwa Krasilovsky wpisują się zresztą w ostatni z wymienionych przeze mnie bloków tematycznych – opowiadają o zmaskuliniowanym przemyśle filmowym, w którym reżyserki i operatorki stanowią mniejszość. Z kolei krótkie dokumenty Périota są ciekawe pod względem formalnym: ich autor lubi wykorzystywać inne materiały filmowe lub fotograficzne, tworząc dokumentalne kolaże, w których – jak sam przyznaje – stara się zaakcentować, że to, co kiedyś było prywatne, za

sprawą filmu może stać się publiczne. Krzysztof Ptak zaprezentował z kolei film Wojtka Smarzewskiego *Dom zły*, do którego jest autorem zdjęć.

Wśród pokazów specjalnych 9. Gdańsk DocFilm Festival pojawiły się filmy islandzkie, w Polsce mało znane, właściwie w ogóle niedostępne. Koordynatorem przeglądu był filmoznawca Sebastian Jakub Konefał, który podczas swojego pobytu na Islandii miał okazję zapoznać się z tamtejszą kinematografią. Ozdobą pokazów był dokument *Mistrzowie wrzasku* w reżyserii Ariego Alexandra Ergisa Magnússona. Publiczności spodobał się również film Fridrika Thora Fridrikssona *Diabelska wyspa*, podobno jedna z najbardziej kosztownych produkcji islandzkich.

Zaprezentowane podczas ostatniego festiwalu filmy mają różnorodną formułę: niektóre to klasyczne dokumenty obserwacyjne, część z nich wykorzystuje odautorski komentarz z offu. Pojawiają się filmy ascetyczne, ciche, bez wykorzystania muzyki, prezentujące wyłącznie sytuacje, w których znajdują się bohaterowie (*Złamany księżyc* Marcosa Negrão), ale również takie, w których istotne jest wywarcie emocjonalnego wpływu na widzach za pomocą zdjęć, muzyki lub tematu (*Popatrz* Adama Palenty opowiadający o dwojgu niewidomych dzieci). Niektóre z zaprezentowanych obrazów oscylują na granicy dokumentu i innych form filmowych. *Niebieskie niebo, ciemny chleb* Ilyi Tomashevicha jest liryczną etiudą, bardziej niż zachowania konkretnych bohaterów pre- ▶▶

zentującą impresjonistycznie naszkicowany krajobraz (rozmażane, często nieostre zdjęcia sprawiają, że istotnie można porównać film do tego kierunku w sztuce). Z kolei *Plastik i szkło* (reż. Tessa Joosse) to dziewięćminutowy minimusical, w którym libretto komponuje się z dźwięków produkowanych przez fabrykę (swoją drogą łudzaco przypomina to sceny z *Tańcząc w ciemnościach* Larsa von Triera).

Zwycięzcą festiwalu został Słowak Miroslav Remo z filmem *Arsy-Versy*. Jest to dzieło autotematyczne: opowiada bowiem o losach zafascynowanego fotografią i filmem Lubosa. Jury z pewnością doceniło nie tylko ten naddany sens filmu, ale również dowcip będący cechą zarówno głównego bohatera, jak i reżysera filmu. Najzabawniejsze są sceny, gdy bohater przesiaduje godzinami w jaskiniach, czekając na nietoperze. Lubos jest zafascynowany tymi zwierzętami i na potrzeby swojego projektu nawet się za nie przebiera. Jego dziecinne zachowania być może nie śmieszyłyby tak bardzo, gdyby nie to, że mężczyzna skończył już czterdzieści lat.

Wyróżnienie otrzymał Marcin Koszałka za *Deklarację nieśmiertelności*. Decyzja o uhonorowaniu reżysera ucieszyła mnie, ponieważ był on moim faworytem. W jego filmie zachwycają zarówno ujęcia (dynamiczna akcja w statycznym kadrze), jak i tematyka: głównym bohaterem *Deklaracji nieśmiertelności* jest wspinacz wysokogórski, który opowiada o swojej pasji i starzeniu się. Co ważne, Piotr Korczak jest przyjacielem Koszałki – autobiografizm, z którego słynie reżyser, został po części zachowany także w tym wypadku, choć *Deklaracja nieśmiertelności* znacznie różni się od poprzednich filmów tego dokumentalisty.

Kolejne wyróżnienie należy do *Listów z pustyni* Micheli Occhipinti. Ten film wcześniej otrzymał nagrodę za zdjęcia na festiwalu Plus Camerimage. Jego głównym bohaterem jest listonosz, który przemierza indyjską pustynię Thar, by wypełnić swoje obowiązki. Film podzielił publiczność: część była znudzona jego

statycznością i wolnym tempem – zwłaszcza że był to ostatni wieczorny pokaz pierwszego dnia festiwalu. Jury jednak późna pora projekcji nie zniechęciła.

Publiczności festiwalu najbardziej przypadł do gustu film Lucy Walker *Śmietnisko*, opowiadający o projekcie Vika Muniza. Artysta przybywa do Rio de Janeiro, by razem z pracownikami miejskiego wysypiska tworzyć ich portrety, układając je ze śmieci. Jednocześnie poznajemy prywatną historię każdej z tych osób. Funkcję dramaturgiczną w filmie Walker pełni melancholijna muzyka Mob'ego. Wszystkie te składniki zagwarantowały reżyserce nagrodę publiczności gdańskiego festiwalu.

Festiwal zakończył pokaz specjalny filmu *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*. Jego reżyser, Antoni Krauze, otrzymał nagrodę za całokształt twórczości. Najnowszy film Krauzego został wybrany z rozmysłem: choć do najlepszych nie należy, świetnie wpisuje się w tematykę festiwalu. Ponadto jego dyrektor jest jednym z producentów *Czarnego czwartku...*

Publiczność ostatniej edycji Gdańsk DocFilm Festival dopisała – zainteresowanie było większe niż w poprzednich latach, co bardzo cieszy organizatorów. Informacja o wydarzeniu mogłaby jednak zostać lepiej rozpropagowana. Wszystko jest kwestią wysokości dotacji, która niestety nie jest adekwatna do liczby widzów. Pozostaje liczyć na to, że festiwal – pomimo kłopotów finansowych, z którymi borykają się organizatorzy wielu gdańskich imprez kulturalnych – w kolejnych odsłonach również będzie udany.

Historia i histeria

czyli o XIX Międzynarodowym Festiwalu Sztuki
Autorów Zdjęć Filmowych Plus Camerimage

Paweł Biliński

Ostatnia edycja międzynarodowego festiwalu Plus Camerimage z pewnością zapisze się w annałach rodzimej kinematografii – po raz piątą główną nagrodę, Złotą Żabę, otrzymał polski operator. W roku 2011 wyróżniono zdjęcia Jolanty Dylewskiej do filmu Agnieszki Holland *W ciemności*. Wcześniej pozłacaną statuetkę dostawali kolejno: Artur Reinhart (dwukrotnie: za *Wrony* i *Wenecję*), Piotr Sobociński (*Siódmy pokój*) oraz Krzysztof Ptak (*Edi*).

Odbywający się w Bydgoszczy (dopiero od dwóch lat – wcześniej impreza miała miejsce w Toruniu i w Łodzi) festiwal zawsze stawia przed widzami dość trudne wyzwanie, któremu nie tak łatwo sprostać. Wszyscy starają się intuicyjnie postrzegać dzieło „całościowo” – nie rozpatrując jednego z elementów w oderwaniu od pozostałych. Z drugiej jednak strony, trudno nie patrzeć na konkursowe filmy przez pryzmat indywidualnych osiągnięć operatora.

Plus Camerimage to bodaj jedyne miejsce na świecie, gdzie „gwiazdami” są nie aktorzy lub reżyserzy, ale właśnie ludzie odpowiedzialni za zdjęcia. Jak co roku, tak i na ostatnią edycję przyjechali operatorzy z całego świata – wśród nich również odbierający nagrodę za całokształt twórczości John Seale, m.in. autor zdjęć do *Angielskiego pacjenta*, czy Ed Lachman, który wraz z Toddem Haynesem odebrał wyróżnienie za duet operator–reżyser.

Plus Camerimage to wreszcie festiwal pełen konkursów (łącznie jest ich siedem) i poka-

zów specjalnych filmów, które mają tu polską (a czasem i światową) premierę. Trwająca siedem dni impreza ma do zaoferowania paletę różnego rodzaju przeglądów i retrospektyw. W gmachu bydgoskiej Opery Nova można było zobaczyć nie tylko konkursowe filmy, ale też uczestniczyć w warsztatach ze światowej sławy operatorami i innymi ludźmi kina. Ponadto na korytarzach rozstawiane są stoiska promujące sprzęt fotograficzny – można więc mówić o swego rodzaju targach reklamowych.

Ten ogrom atrakcji nie może jednak przysłonić najistotniejszego, czyli możliwości zobaczenia wielu ważnych (zwłaszcza pod względem plastyki obrazu) dzieł. Liczący piętnaście filmów konkurs główny to swoista panorama największych osiągnięć operatorów z całego świata.

Zacząć wypada od nagrodzonego Złotą Żabą *W ciemności* Holland, z miejsca okrzykniętego rewelacją festiwalu. Film opowiada o grupie uciekających z getta Żydów, dla których jedyną nadzieją na przeżycie wojny jest pozostanie w kanale i opieka Leopolda Sochy – prostego człowieka, który robi wszystko, by nie popaść w kłopoty. Autorka *Europy, Europy*, podobnie jak w swoich poprzednich dziełach, w centrum wydarzeń stawia głównego bohatera, który od początku akcji wcale nie wydaje się być jednoznacznie pozytywną postacią, mimo iż oferuje pomoc Żydom. Realizacja filmu z pewnością nie należała do najprostszych. Wszak jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej An- ►►

drzej Munk zrezygnował z realizacji *Kanału*, argumentując swoją decyzję brakiem odpowiednich warunków. Tymczasem film *Holland* broni się przede wszystkim rewelacyjną grą Roberta Więckiewicza oraz zdjęciami Dylewskiej, której udało się na tyle sugestywnie oddać panującą w kanale atmosferę, że widz ma poczucie, jakby współuczestniczył w przeżających warunkach, w jakich musieli przez rok przebywać Żydzi.

Muszę jednak przyznać, przy całym szacunku dla warsztatu operatorki *W ciemności*, że największe wrażenie zrobiła na mnie oprawa wizualna nietypowej adaptacji romansu Emily Brontë. *Wichrowe wzgórza* w reżyserii Andrei Arnold na tle wszystkich filmów konkursowych imponowały świeżością spojrzenia i nieczęsto spotykaną wrażliwością na detal. Znacząco stosowana subiektywizacja i jednocześnie niewielka odległość, z jakiej możemy obserwować poszczególne postaci i przedmioty, pomagają w identyfikacji z bohaterem, z którym (z wielu przyczyn) niełatwo jest się nam utożsamić. Szkoda więc, że za stworzenie tak olśniewającej warstwy wizualnej filmu zdecydowano się nagrodzić operatora, Robbie'ego Ryana, jedynie Brązową Żabą.

Zasłużenie druga nagroda powędrowała za to w ręce Mahmouda Kalariego, autora zdjęć do jednego z najważniejszych filmów roku – *Rozstania* Asghara Farhadiego. Cieszy to tym bardziej, iż Kalari należy do tych twórców, których oko jest niezwykle czułe – zarówno na krajobraz (co udowodnił we wcześniejszych dziełach), jak i na człowieka. *Rozstanie* jest tak dynamicznie nakręconym dramatem, że dzięki zastosowanej poetyce nabiera cech klasycznego dreszczowca – tyle że bez intrygi kryminalnej, ale za to z wyeksponowanym społecznym tłem.

W trakcie trwania dziewiętnastej edycji festiwalu dało się zauważyć, że pokazywane filmy ogniskują się wokół dwóch kręgów tematycznych: pierwszym z nich jest rozpatrywana pod różnym kątem historia i szeroko rozumiana

plus CAMERIMAGE

XIX International Film Festival
of the Art of Cinematography
Bydgoszcz, Poland
26.11—3.12.2011



temporalność (wymienione już *W ciemności*, *Róża* Wojciecha Smarzowskiego, *Nagroda* Pauli Markovitch, *Drzewo życia* Terrence'a Malicka, wreszcie *Faust* Aleksandra Sokurowa), drugim zaś – i to znacznie wyraźniejszym – seks i szeroko rozumiana cielesność. Do tej grupy z pewnością można włączyć dwa filmy pokazywane w dniu otwarcia festiwalu: *Wstyd* Steve'a McQueen'a oraz *Histerię* Tanyi Wexler, oba zresztą ze zdjęciami tego samego operatora, Seana Bobbitta. Nowy obraz autora *Głodu* zachwycił wcześniej krytyków weneckiego festiwalu, mnie jednak nieco rozczarował. Przede wszystkim historia uzależnionego od seksu Brandona, choć rzeczywiście trafnie uderza w czuły punkt wyjąłowanej z emocji ponowoczesności, podszyta jest dydaktyzmem i wyłożonym eksplicytnie morałem, o co nie podejrzewałbym tak samoświadomego reżysera jak McQueen. Mimo to uważam, że *Wstyd* jest dziś filmem potrzebnym i należą mu się słowa uznania. Czego nie da się niestety powiedzieć o *Histerii*, która stara się być „niegrzeczna”, ale ugina się pod naporem topornego scenariusza klasycznej komedii romantycznej. Wyszedł z tego film niezdarny –

ani śmieszny, ani romantyczny, ani tym bardziej podszyty nutą perwersyjności.

Na tle wyżej wymienionych filmów lepiej wypada duńska produkcja *Nie ma tego złego* debiutanta Mikkeła Munch-Falsa. Składająca się z czterech przeplatanych wątków fabuła opowiada o skrywanych przez nas problemach seksualnych. Czyny, jakich dopuszczają się główni bohaterowie, w ich oczach pozostają nie do zaakceptowania przez społeczeństwo. W tym kontekście uznawana za wyzwoloną seksualnie Dania w obiektywie Munch-Falsa wygląda trochę jak zawstydzone dziecko przyłapanie na niewinnej „zabawie siusiakami”. Sposób posługiwania się ironią, jednocześnie bijące z filmu ciepło, zapowiadają kolejnego ciekawego autora na mapie duńskiego kina. Szkoda, że inny obraz – również pokazywany w ramach głównego konkursu – *Trzy* Toma Tykwersa, raził i pretensjonalnością, i wydumanym do granic możliwości scenariuszem o trójkącie pomiędzy kobietą i dwoma mężczyznami.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na film otwarcia, który – jak się miało okazać – został do końca festiwalu moim ulubieńcem. Tym filmem jest *Rzeź* Romana Polańskiego, która – owszem – wygląda nieco teatralnie, jednak imponuje zarówno precyzją scenariusza, jak i grą aktorską kwartetu Winslet–Foster–Reilly–Waltz. Ostrze krytyki Polański kieruje na wiecznie zabiegane społeczeństwo (najpewniej amerykańskie), które nie potrafi rozmawiać ze sobą na tyle dojrzałe, by nie dochodziło do dziecinnych przepychanek pomiędzy dorosłymi. Jako komedia *Rzeź* wywołuje podobne emocje, co *Dzień świra* – śmiejemy się z samych siebie i jednocześnie zdajemy sobie z tego sprawę. Szkoda, że podobnego dystansu zabrakło wielu twórcom pokazującym na festiwalu swoje filmy.

Jak widać – nie tylko historia i seksualna histeria były tematami tegorocznej edycji Plus Camerimage. To, czego z pewnością na festiwalu zabrakło, to wizyta znanego aktora bądź

aktorki. Kogoś, kto wzbudziłby podobnie wielkie emocje, jakie towarzyszyły rozmowom z Viggo Mortensenem – jednym z gości poprzednich edycji. Nie ukrywam, że do tej odsłony najlepiej nadawałby się Nicolas Cage, który zagrał główne role w wyświetlanych tutaj *Bogu zemsty* i *Anatomii strachu*. Z pewnością byłoby wielce interesujące wysłuchać aktora, który mógłby wyjaśnić wprost, czy jego metoda opiera się na autoironii, czy też rzeczywiście filmy, w jakich gra ostatnio, to niezamierzone autoparodie. Oby tę wątpliwość rozwikłano w najbliższych latach. ■

Oscarowy powrót do przeszłości

Jakub Neumann

W zeszłym roku ceremonia rozdania Oscarów miała przyciągnąć przed ekrany młodszych widzów. W roli gospodarzy wystąpili popularni aktorzy: Anne Hathaway i James Franco. Wbrew oczekiwaniom nie udźwignęli jednak powierzonych im ról. W tym roku Akademia zaprosiła na ich miejsce Billy'ego Crystala, który wcześniej prowadził galę wręczenia Oscarów aż 8 razy. Uwzględniając to, że ceremonię wypełniały bloki, w których wybrani aktorzy opowiadali o swoich ulubionych filmach, wszystko stało się jasne – najwięcej czasu poświęcono na rozpamiętywanie tego, co na ekranie królowało w przeszłości. Dlaczego?

Kilka lat temu Akademia podwoiła liczbę nominacji w kategorii Najlepszy Film, aby uniknąć sytuacji analogicznych do pominięcia tak ważnej produkcji jak *Mroczny rycerz*. Od tego roku nominowanych filmów miało być od 5 do 10, aby zapobiec typowaniu słabych filmów na siłę (jak np. *Wielki Mike*). To tłumaczy nietypową liczbę 9 tegorocznych nominowanych. Spośród nich jedynie *Spadkobiercy* są w całości osadzeni we współczesności. Może więc nie ma sensu ganić producentów oscarowej gali za stronienie od bieżących wydarzeń, skoro nie znajdziemy ich w rzekomo najlepszych filmach roku? Jednak czy można poważnie traktować listę, na której brak *Melancholii* albo *Drive* – i to kosztem nisko ocenianych filmów, takich jak *Czas wojny* i *Strasznie głośno, niesamowicie blisko?*

Dwa filmy wygrały w pięciu kategoriach. *Artysta*, hołd dla kina niemego, otrzymał nagrody

m.in. dla najlepszego filmu, reżysera (Michel Hazanavicius) i aktora (Jean Dujardin). Spośród laureatów Oscara dla najlepszego filmu jest to pierwsza niema produkcja od czasu *Skrzydła* (zwycięzca pierwszej edycji w roku 1928), pierwszy czarno-biały film od czasu *Listy Schindlera* i wreszcie pierwszy opowiadający o kręceniu filmu... w ogóle. Jednocześnie trudno nie zauważyć, jak bardzo ograniczony jest komercyjny potencjał tego typu dzieła, dlatego w kinach *Artysta* nie mógł spotkać się z takim samym aplauzem, co wysokobudżetowe blockbustery. Może więc sztuczne zapełnianie gali wspomnieniami gwiazd miało odwrócić uwagę widzów od faktu, że najważniejsze nagrody dostał niemal anonimowy film z Francji. Drugi wielki wygrany, *Hugo i jego wynalazek* Martina Scorsesego, zgarnął z kolei nagrody w tzw. kategoriach technicznych.

Christopher Plummer (82 lata) otrzymał Oscara za rolę w *Debiutantach*, przechodząc do historii jako najstarszy zdobywca złotej statuetki. W roli homoseksualisty, który u schyłku życia „wychodzi z szafy”, idealnie wpasował się w gusta Akademii. Octavię Spencer uhonorowano za rolę w *Służących* jako szóstą czarnoskórą aktorkę w historii Oscarów. *Służące* miały olbrzymie szanse, by stać się pierwszym filmem, który zdobyłby nagrodę dla najlepszej aktorki pierwszo- i drugoplanowej dla czarnoskórych wykonawczyń. Tak się jednak nie stało, jako że Viola Davis, gwiazda *Służących* i faworytka oscarowego wyścigu, przegrała z Meryl Streep. Było to jedno z największych

zaskoczeń całej ceremonii. Niewielu spodziewało się wygranej Streep, która nie otrzymała Oscara od prawie 30 lat, choć w tym roku zdobyła już 17 nominację. Legendarna aktorka wcieliła się w postać Margaret Thatcher i swoją znakomitą interpretacją praktycznie uratowała *Żelazną damę*. Jako jedna z nielicznych aktorek zdobyła 3 Oscary i w tej chwili ustępuje jedynie Katharine Hepburn (4 statuetki).

Polaków najbardziej interesowała szansa na zdobycie pierwszego Oscara dla Najlepszego Filmu Nieanglojęzycznego. Reprezentował nas film *W ciemności* Agnieszki Holland, który na ekrany wszedł dopiero 5 stycznia bieżącego roku, ale wcześniej był dystrybuowany na tygodniowych płatnych pokazach i w ramach festiwali, aby spełnić regulaminowe wymogi Akademii. Za międzynarodowym sukcesem produkcji stoją tematyka Holokaustu, znane nazwisko reżyserki, milionowa widownia w polskich kinach i amerykański dystrybutor. Ostatecznie jednak zwyciężyło *Rozstanie*. Rodzinny dramat osadzony we współczesnym Iranie podbił serca krytyków na całym świecie. Nie inaczej było w Polsce, gdzie magazyn „Kino” uznał dzieło Asghara Farhadiego za najlepszy film ubiegłego roku, podobnie jak autorzy tego almanachu. Akademia Filmowa przyznała mu zresztą nominację w kategorii Najlepszy Scenariusz Oryginalny. Szkoda, że nie trafił na listę najlepszych filmów, ale jako produkcja obcojęzyczna i osadzona we współczesnym Iranie miał na to niewielkie szanse.

Sama Agnieszka Holland również nie kryła zachwytu nad *Rozstaniem* i przyznała, że to nie wstyd przegrać z takim konkurentem. Przy okazji porównała siebie do Martina Scorsese’go, który według niej został pokonany przez „idiotyczną wydmuszkę”, co w chlubiącej się *Artystą* Francji spotkało się z oburzeniem. *W ciemności* zapisuje się tymczasem jako 9 polski film nominowany do Oscara w kategorii Najlepszy Film Nieanglojęzyczny (wcześniej były to *Nóż w wodzie*, *Faraon*, *Potop*,



Ziemia obiecana, *Noce i dnie*, *Panny z Wilka*, *Człowiek z żelaza* i *Katyn*), a Polska pozostaje drugim najczęściej nominowanym krajem, który nigdy nie zdobył Oscara, po Izraelu (10 przegranych). To też sukces.

Co polskie filmowe morze przyniosło do Gdyni

36. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych

Krystyna Weiher

Kolejna edycja, kolejne filmy, kolejna nadzieja. Na co? Żeby wygrał najlepszy. Albowiem nad gdyńskim festiwalem od dawna ciąży opinia, że Złote Lwy trafiają w niewłaściwe ręce. I tym razem było podobnie. Otóż każdy zastanawiał się, na ile film Jerzego Skolimowskiego *Essential Killing*, który zdobył aż sześć Złotych Lwów, jest filmem polskim. Wszak już w samej nazwie festiwalu zawarta jest zasada głównego konkursu, a dzieło Skolimowskiego było jedynie koprodukcją w Polsce. Skandal? Raczej nie. W końcu reżyser jest nasz, Polski.

Gdyński festiwal jest jedynym z największych wydarzeń filmowych w Polsce. O jego odmienności od pozostałych świadczy idea promowania przede wszystkim rodzimej kinematografii, zarówno tej mainstreamowej, jak i kina niezależnego oraz twórców młodych. Obok Konkursu Głównego, w którym wzięły udział filmy powstałe w trakcie ostatniego roku, odbyła się Panorama Polskiego Kina, gdzie również pokazano najnowsze produkcje, które jednak nie zmieściły się w gronie najlepszych. Nowy dyrektor artystyczny, Michał Chaciński, postawił sobie za cel zmniejszenie liczby filmów konkursowych. I tak dla przykładu *Księżstwo* Andrzeja Barańskiego, pomimo pozytywnych opinii, nie brało udziału w rywalizacji.

Nominowanych do Złotych Lwów było jedynie dwanaście filmów. Mocna selekcja wpłynęła na wysoki poziom konkursu – nie znalazły się w nim filmy słabe, niewarte obejrzenia. Skład jury Konkursu Głównego wskazuje na

umiędzynarodowienie polskiego festiwalu. Do oceniających należeli: Paweł Pawlikowski, Ryszard Lenczewski, Ari Folman, Maja Ostaszewska, Mariusz Trelński, Walter Kirn, Leszek Możdżer, Robert McMinn i Ludmilla Cvikova. Jury postanowiło uhonorować największą liczbą nagród (w tym za film i reżyserię) *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego, przez co stał się on niekwestionowanym zwycięzcą festiwalu. Czy wcześniejszy sukces w Wenecji, udział zachodnich koproducentów i brak bariery językowej wpłynęły na wygraną – trudno powiedzieć. Abstrahując od zalet tego dzieła – wielu krytyków zwróciło uwagę na nieaktualność jego formy, gdzie dramat wojny w Afganistanie został ukazany poprzez głębokie zanurzenie opowiadanej historii w metaforyce (najczęściej polskiej – w tym biały koń), przez co film stracił rzekomo na wiarygodności. I choć zamysłem Skolimowskiego było silne utożsamienie widza z głównym bohaterem, Mohammedem (Vincent Gallo), to poetyckość i nasycenie symbolami wywołały raczej efekt odwrotny od zamierzonego.

Drugim na podium – zwycięzca dwóch Srebrnych Lwów oraz dwóch Złotych Lwów – był film *Sala samobójców* młodego reżysera Jana Komasy. Dzieło ukazuje problemy młodzieży w dobie Internetu – główny bohater, Dominik (Jakub Gierszał), ulega sile wirtualnego świata. *Sala samobójców* to hybryda – Komasa połączył rzeczywistą grę aktorów z animacją awatarów, tworząc nierozzerwalną całość. Ko-



Jerzy Skolimowski odbiera nagrodę w Gdyni

lejnym niekonwencjonalnym dziełem nagrodzonym w Gdyni był *Młyn i krzyż* Lecha Majewskiego, zdobywca Nagrody Specjalnej Jury i trzech Złotych Lwów. Majewski pokusił się o stworzenie filmu o obrazie *Droga na Kalwarię* Bruegla, łącząc aktorów z technologią CGI. Warto nadmienić, że praca nad *Młynem i krzyżem* trwała aż trzy lata.

Największym faworytem dziennikarzy i publiczności, a przy tym dziełem wielce niedocenionym, okazał się trudny obraz Wojtka Smarzewskiego *Róża*. Film został uhonorowany Złotym Lwem jedynie dla Marcina Dorocińskiego za rolę pierwszoplanową. *Róża* zasługiwała na większe uznanie, albowiem Smarzewski, jak nikt inny, potrafi opowiadać historie, w których gwałtowne emocje mieszają się z okrucieństwem i liryzmem. I choć film ukazuje wydarzenia z 1945 roku, to jednak widz nie odczuwa, że akcja dzieje się w dalekiej przeszłości. Drugim niedocenionym filmem był *Wymyk* Grega Zglińskiego, który zdobył

co prawda trzy Złote Lwy, w kategoriach debiut lub drugi film (ex aequo z Bartoszem Konopką), najlepszy scenariusz (Janusz Margański i Greg Zgliński) oraz drugoplanowa rola kobieca (Gabriela Muskała), ale i tak został przyćmiony przez *Różę*, *Salę samobójców* i *Essential Killing*. Film można zakwalifikować do nowego wymiaru kina moralnego niepokoju. Pokazuje on współczesną historię Kaina i Abła, podszytą strachem i tchórzostwem. Bracia Alfred i Jerzy (Robert Więckiewicz i Łukasz Simlat) są współwłaścicielami firmy, wobec której obaj mają odmienne plany. Jednak nie to stanowi fabułę filmu, lecz los, który podsunął nieoczekiwane rozwiązanie konfliktu.

Pozostałe filmy z Konkursu Głównego, które zostały nagrodzone nie więcej niż dwoma Złotymi Lwami, to *Daas* Adriana Panka (debiut), *Italiani* Łukasza Barczyka, *Ki* Leszka Dawida, *Lęk wysokości* Bartosza Konopki (debiut) i *W imieniu diabła* Barbary Sass. Wyróżnienie Jury otrzymał film Antoniego Krauzego *Czar-*

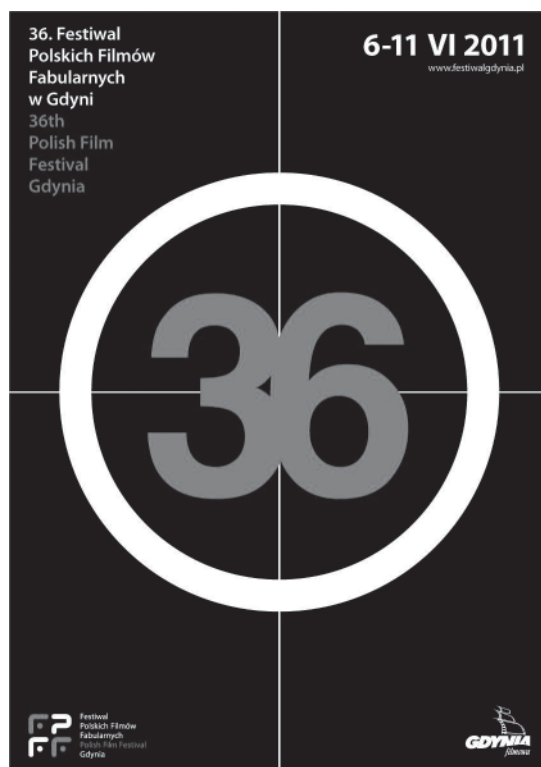


ny czwartek za „wyjątkowy wkład w pielęgnowanie narodowej świadomości i za wyjątkowo osobistą nutę w kinie dotykającym wydarzeń historycznych”.

Obok Konkursu Głównego dużą część festiwalu stanowił Konkurs Młodego Kina. Projekcje tych krótkometrażowych produkcji odbywały się w pięciofilmowych blokach. Zwyciężył *Bez śniegu* Magnusa von Horna, wyróżnienie otrzymał Magnus Arnesen za *Zaspiewaj mi do snu*, a nagrodę specjalną przyznano *Koleżankom* Sylwestra Jakimowa. Niestety, nie doceniono filmu Marcina Bortkiewicza *Portret z pamięci*, który w bardzo delikatny sposób ukazuje dramat rodziny opiekującej się babcią chorą na alzheimera.

Podczas 36. FFFF nie zabrakło imprez towarzyszących, takich jak Przegląd Kina Niezależnego, Retrospektywy (Pawła Pawlikowskiego), Polonica, czyli filmy z polskim akcentem, wśród których pokazano *Spokój w duszy* Vladimira Balko z Robertem Więckiewiczem. Gdyńskimi specjami są cykle Masterclass: Anatomia sceny oraz Prezentacje Techniczne: Jak to się robi?, podczas których rozpatrywane są fragmenty poszczególnych filmów (najczęściej przy udziale samych twórców), zarówno pod względem fabularnym, jak i technicznym. Tym razem mówiono o *Popiele i diamentcie* Andrzeja Wajdy, *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego, *Kopii mistrza* Agnieszki Holland, filmie *Baby są jakieś inne* Marka Koterskiego oraz wybranych dziełach z Konkursu Głównego.

Kolejnym wydarzeniem były projekcje filmów w sekcji Nadrealizm w Kinie Polskim, między innymi *Diabła* Andrzeja Żuławskiego oraz *Wiecznych pretensji* Grzegorza Królikiewicza. Nie zabrakło też miejsca na Czystą Klasykę – pokazano *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna, *Eroicę* Andrzeja Munka, *Faraona* Jerzego Kawalerowicza, *Niewinnych czarodziei* Andrzeja Wajdy oraz *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Hasa. Osobną kategorię tworzyły Filmy z Gdyni – zarówno pełnometrażowe (np. *Zimowy ojciec* Johan-



nesa Schmida), jak i krótkometrażowe, pochodzące z warsztatów filmowych. Akcentem międzynarodowym była Panorama Europy Środkowo-Wschodniej, w której wyróżnił się film *Wtorek, po świętach* w reżyserii Radu Munteana.

36. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych ukazał stale rosnący poziom polskiej kinematografii. Michał Chaciński sprawdził się w roli dyrektora artystycznego, wybierając dobre, mocne filmy do Konkursu Głównego. Brakuje jednak porządnej organizacji technicznej, która zniwelowałaby problemy związane z dostaniem się na pożądaną seans. Od rana brakuje wejściówek na filmy, a ci, którzy je zdobyli, muszą stać w gigantycznych kolejkach pod salą kinową. Oczywiście uprzywilejowani – z akredytacjami – nie mają takich kłopotów, ale przeciętny festiwalowicz musi się z tym borykać na każdym kroku. W oczekiwaniu na kolejną edycję liczę na poprawę. I znów kolejny rok, kolejne filmy i kolejne nadzieje. ■



Dyskusyjny Klub Filmowy Miłość Blondynki, działający pod patronatem Uniwersytetu Gdańskiego od 1994 roku, przygotowuje szereg atrakcyjnych wydarzeń kulturalnych na terenie Trójmiasta, realizowanych w ramach Akademickiego Centrum Kultury UG Alternator.

Istotą DKF-u jest edukacja i promocja szeroko pojętej kultury filmowej, prezentowanie ambitnych, ciekawych dokonań światowej i rodzimej kinematografii. W oparciu o autorskie projekty prezentujemy cykle oryginalne, nietypowe, zyskując przychylność publiczności. Nasza oferta filmowa skierowana jest do wszystkich miłośników dobrego kina.

Zatem jeśli kochasz kino bądź dopiero chcesz się w nim rozkochać, masz ochotę po-dyskutować, poznać ciekawych i pełnych pasji ludzi – zapraszamy na nasze seanse filmowe. Bo dla nas najważniejsze to LUDZIE – KINO – PASJA!

Repertuar kinowy w roku 2012 :

Cykle filmowe: SPORT W KINIE i KINO WOBEC INNYCH SZTUK
Festiwal Kultury Azjatyckiej MADE IN AZJA: MADE IN CHINA
Spotkania z reżyserami KINEMATOGRAF POLSKI: MAŁGORZATA SZUMOWSKA
Kino dokumentalne EUROPA BEZ FIKCJI

Kontakt:

dkf@ug.gda.pl
www.dkf.pl
www.facebook.com/dkfmilosclondynki

Spotkanie w windzie z Wojtkiem Smarzowskim

Wojtek Smarzowski to (w naszej ocenie) najważniejszy polski reżyser młodego pokolenia. Jego filmy już stanowią ważny rozdział we współczesnej kinematografii. W 2011 roku wielkim sukcesem okazał się ostatni film Smarzowskiego – *Róża*, który zgarnął mnóstwo nagród festiwalowych, m.in. w Gdyni i Warszawie, a ostatnio 7 Orłów.

Jako cel, prawie niemożliwy do spełnienia, postawiliśmy przed sobą wywiad ze Smarzowskim. Ku naszej ucieście, po wielu trudach i zmaganiach, udało się dotrzeć do reżysera. Ze względu na jego brak czasu (spowodowany pracą nad *7 dniami*) nasza rozmowa nie trwała zbyt długo. Zupełnie jak w windzie – tylko kilka pytań.

Krystyna Weiher: Łatwo zrobić w Polsce „smarzowski” film?

Wojtek Smarzowski: Muszę przyznać, że dzisiaj o wiele łatwiej niż wczoraj.

A robiąc filmy, myśli Pan o swoim potencjalnym widzu?

Kręcę filmy najlepiej jak potrafię i wierzę, że znajdują się tacy widzowie, którzy mają podobną do mojej wrażliwość.

Ale przyzna Pan, że „smarzowskie” filmy mogą wydawać się niezrozumiałe poza granicami Polski (a i tu często wzbudzają wątpliwości). Nie boi się Pan, że za jakiś czas szeroko rozumiana publiczność przestanie interesować się dziełami Smarzowskiego?

Czy moje filmy są niezrozumiałe? Nie wiem, wątpię. Wędrują przecież po festiwalach zagranicznych, więc ktoś je tam wcześniej ogląda, ktoś zaprasza, czasem nawet dostajemy nagrody, więc chyba z tym brakiem zrozumienia nie jest tak źle. Owszem, nie proponuję widzowi

łatwego kina, bo też i nie interesuje mnie robienie filmów dla każdego. Nie nadskakuję, nie schlebiam.

A czy zgodzi się Pan, że Polska kinematografia jest tak zakorzeniona w historii, że nie potrafi z niej wyjść. Na przykład w Iranie powstaje film, który dzieje się „tu i teraz” (*Rozstanie*), u nas kręcony jest film o Waleśie...

Nie zgadzam się. Powstały przecież *33 sceny z życia*, *Sztuczki*, *Wymyk*, *Wojna polsko-ruska* czy *Sala samobójców*, które pokazują, że w Polsce też powstają filmy o „tu i teraz”.

Odczuwa Pan „zagrożenie” ze strony młodszych reżyserów, takich jak Jan Komasa, którzy opisują współczesność?

Nie, bo z nikim się nie ścigam. Im więcej reżyserów, którym o coś chodzi, tym lepiej.

Znajduje Pan dla siebie tematy we współczesnym świecie Facebooka i YouTube, czy interesuje Pana wyłącznie rzeczywistość

historyczna? Może Pan zaoferować coś bliskiego pokoleniu '90, które nie ma doświadczenia PRL-u?

Ja nie prowadzę biura turystycznego czy sklepu, żeby komuś coś oferować. Robię filmy różne, najważniejsze dla mnie, że autorskie, teraz na przykład *Drogówkę* [czyli *7 dni* – dop. red.], której akcja dzieje się współcześnie w Warszawie.

Co w tej chwili może Pan powiedzieć o *Drogówce*?

Siedmiu gliniarzy, siedem dni, siedem grzechów. W tle korupcja, która zaczyna się na tylnym siedzeniu radiowozu, a kończy w Brukseli.

Sukces *Róży* – sześć nagród w Gdyni, teraz siedem Orłów – wpływa na Pana motywująco przy pracy nad *Drogówką*, czy może poprzeczka tak się podniosła, że trudno sprostać wymaganiom?

Nagrody są miłe, ktoś docenia naszą pracę. Ale jestem w stanie wyobrazić sobie swoje życie bez Orłów, a *Drogówka* nie będzie dzięki nim ani lepsza, ani gorsza.

Wiele pomysłów w Pana głowie?

Kilka jest. Najbliższe to ekranizacje *Pod mocnym Aniołem* Jerzego Pilcha i *Klary* Izy Kuni. Czy się uda, zobaczymy.

Trzymam kciuki. Dziękuję za rozmowę.

Dziękuję.



AKADEMICKIE CENTRUM KULTURY UG

ALTERNATOR

Muzyka, Teatr, Taniec, Film – to główne strefy działań twórczych, które rozwijamy w ramach Akademickiego Centrum Kultury „Alternator”. Działając od trzydziestu lat przy Uniwersytecie Gdańskim, wspieramy inicjatywy kulturalne szeroko rozumianego środowiska akademickiego. „Alternator” otwarty jest na projekty studentów chcących zaprezentować się w przestrzeni Uniwersytetu. Sprawny zespół menadżerów kultury zawsze służy pomocą wszystkim, którzy mają ciekawe pomysły i chęci do ich realizacji.

Poza aktywnością kulturalną ACK włącza się w promocję zachowań proekologicznych poprzez promocję kultury rowerowej, akcje montażu stojaków rowerowych w przestrzeni UG czy zainicjowanie selektywnej zbiórki odpadów, organizację paneli dyskusyjnych dotyczących alternatywnych źródeł pozyskiwania energii.

ACK angażuje się także w realizację międzynarodowych projektów społeczno-kulturalnych takich jak Bike Toure, Moving Baltic See, Kinomobilne.

Wśród nowych realizacji warto wymienić: Kinematograf Polski – retrospektywy filmowe i spotkania z twórcami polskiego kina, Muzyczne Ugięcie, Wtorkową Scenę Teatralną.

Grupy działające w ramach ACK ALTERNATOR: Akademicki Chór UG, Dyskusyjny Klub Filmowy UG „Miłość Blondynki”, Gabinet Ruchomych Obrazów, Kulturalny Kolektyw UG, „Panoptikum” – czasopismo naukowe, Studencka Agencja Fotograficzna UG, Teatr „Poczekalnia”, Teatr „Powstał”, Teatr Tańca UG, Zespół Pieśni i Tańca UG JANTAR, Zespół Tańca Brzucha UG AGADIR, Zespół Tańca Celtyckiego UG „Animus Saltandi”, Zespół Tańca Irlandzkiego i Szkockiego UG „Trebraruna”, Żonglernia UG. Grupy i artyści współpracujący z ACK UG: Grupa fireshow Mamadoo, W Gorącej Wodzie Kompani, Zespół Kręgi.


Kontakt:

www.ack.ug.gda.pl

ack@ug.gda.pl

tel. (058) 523 24 50

tel/fax. (058) 523 23 00



W ciągu roku
powstaje milion filmów.
A ponieważ rok składa się tylko
z 365 dni, mądry kinoman zmuszony
jest do podejmowania rozważnych decyzji.
Każdy, kto zmarnował dwie godziny na zły film, zna to
nieprzyjemne uczucie. Zakładając, że w miesiącu oglądamy
średnio pięć złych filmów (a na pewno jest to liczba zaniżona),
a dwa razy w roku żałujemy pieniędzy wydanych na kino – marnujemy
przynajmniej jeden rok życia na frustrację i nerwy. A za źle wydane
pieniądze na bilety – moglibyśmy wykupić na emeryturze luksu-
sową wycieczkę. „Przezrocze” zostało pomyślane jako szeroka
panorama kina w roku 2011 oraz jako poradnik – zarówno
dla tych, którzy nie wiedzą, co warto obejrzeć lub do
czego wrócić, jak i tych, którzy chcieliby skon-
frontować własne spostrzeżenia
z takim oto sprawo-
zdaniem.