

PRZEZROCZE

PODSUMOWANIE ROKU 2013 W ŚWIATOWYM KINIE

WYWIADY
Z CHYRĄ
FABICKIM
BENKOWSKĄ

WILLIAMS

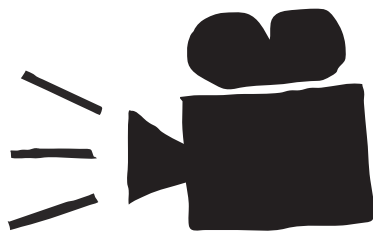
NAJWAŻNIEJSZ

FILMY ROKU



PRZEZROCZE

PODSUMOWANIE ROKU 2013 W ŚWIATOWYM KINIE



Rocznik przygotowany przez
studentów specjalności
Wiedza o filmie
Uniwersytetu Gdańskiego
i Studenckie Koło
Filmoznawców UG

Wydawca:
Akademickie Centrum Kultury
UG „ALTERNATOR”

ALTERNATOR

© by Uniwersytet Gdański 2014

nakład: 200 egz.

/ redaktor naczelny: Paweł
Sitkiewicz / sekretarz redakcji:
Krystyna Weiher / redakcja
tekstów: Małgorzata Groth,
Katarzyna Warska, Grzegorz
Fortuna Jr / korekta: Marta
Maciejewska, Paweł Biliński
/ okładka: Bobby Gena
(wykorzystano postać z filmu
Wrack It Ralph © Disney) /
skład: Paweł Sitkiewicz

ISSN 2299-7490

P R Z E Z R O C Z E

PODSUMOWANIE ROKU 2013 W ŚWIATOWYM KINIE
GDAŃSK

N° 3, MAJ 2014

S P I S T R E Ś C I

Rozmowa z Andrzejem Chyrą..... 4

NAJLEPSZE FILMY ROKU..... 11

Połowanie, Holy Motors, Czas na miłość, Grawitacja, Django, W kręgu miłości, Życie Adeli: rozdział 1 i 2, Frances Ha, Przed północą, Stoker

NAJLEPSZE POLSKIE FILMY ROKU..... 32

Papusza, Drogówka, Ida, Dziewczyna z szafy, Imagine

KINO GATUNKÓW, KTÓRE WARTO ZNAĆ..... 43

Wróg numer 1, Labirynt, Poradnik pozytywnego myślenia, Obecność Pacific Rim

NAJBARDZIEJ KASOWE FILMY ROKU..... 53

Iron Man 3, Drogówka

DOKUMENT I ANIMACJA..... 54

Miłość vs. Sugar Man, Ralph Demolka

SERIAL..... 60

Breaking Bad

DO POSŁUCHANIA, DO POCZYTANIA..... 63

Seks na ekranie Lindy Williams, W kręgu miłości

AKTORZY..... 68

Mads Mikkelsen, Greta Gerwig

NADZIEJE..... 72

Dziedwczyna w trampkach, Dawid Ogrodnik, Elżbieta Benkowska

ROZCZAROWANIA..... 66

Wąłesa, W imię..., Wenus w futrze, Człowiek ze stali, Wielki Gatsby Bejbi blues, Tylko Bóg wybacza

FESTIWALE..... 94

Rozmowa ze Sławomirem Fabickim..... 110

Od Redakcji

Zastanawialiście się kiedyś, ile pełnometrażowych filmów można obejrzeć w ciągu roku? Odpowiedź brzmi: to zależy. Kinoman, który poświęca na to całe dnie – odliczając czas na sen, choroby, potrzeby fizjologiczne, posiłki oraz konieczne wizyty w sklepie lub u lekarza, a także święta oraz inne sytuacje losowe – ogląda nawet tysiąc filmów. Zwykły człowiek, któremu dzień wypełnia ośmiogodzinny pobyt w pracy, dwugodzinna podróż w korkach lub komunikacją miejską, życie rodzinne i domowe obowiązki, znajduje czas, by zobaczyć w roku zaledwie pięćdziesiąt filmów. Z kolei pilny student, który bierze niekiedy do ręki podręcznik, lecz jednocześnie dba o kontakty na fejsbuku oraz nie unika życia towarzyskiego, ogląda od stu do stu dwudziestu filmów rocznie. Można zatem powiedzieć, uogólniając powyższe dane, że ktoś, kto lubi kino, raz na pięć dni siada przed telewizorem, laptopem lub w ciemnej sali multipleksu, by rozkoszować się najważniejszą ze sztuk. Jeżeli uznamy, że połowa oglądanych filmów to premiery, drugą połowę, czyli około czterdziestu tytułów, wypełniają filmy, których – po pierwsze – jeszcze nie widzieliśmy, a które chcemy poznać, albo – po drugie – te, do których wracamy z sentymentu lub konieczności.

Ponieważ aktualnymi premierami zajmują się głównie portale internetowe i prasa codzienna, my postanowiliśmy zająć się tą drugą połową, a więc podsumowaniem zeszłorocznej produkcji. Już po raz trzeci przygotowaliśmy zestawienie kilkudziesięciu filmów, które najlepiej charakteryzują to, co wydarzyło się w ubiegłym roku w polskim i światowym kinie. Stoimy na stanowisku, że PRZEZROCZE to destylat najważniejszych premier 2013 roku. Filmy, o których piszemy, przetrwają próbę czasu. Dlatego warto je znać. Warto też do nich wracać.

W tym miejscu Czytelnikowi należy się kilka wyjaśnień. Z roku na rok nasz ranking się zmienia, przede wszystkim pojawiają się w nim nowe kategorie. Oprócz filmów najlepszych, debiutów, nadziei i rozczarowań, ważne miejsce w PRZEZROCZU zajmują produkcje gatunkowe oraz filmy polskie. Zapewne ktoś uzna, że to niekonsekwencja – w głównej dziesiątce mamy przecież komedie, thrillery, SF i melodramat. Poza tym, czy polskie kino nie powinno uczciwie konkurować z kinem światowym? Czy zawsze musi startować na paraolimpiadzie?

Dodatkowa piątka filmów gatunkowych stanowi uzupełnienie głównego rankingu. Każdego roku powstają bowiem filmy, które co prawda nie są arcydziełami, ale mimo wszystko dostarczają wielu emocji, gdyż wzorcowo spełniają oczekiwania publiczności. Warto o nich pamiętać. Nieco trudniej wytłumaczyć się z polskiego rankingu. Nikt jednak nie zaprzeczy, że rodzime kino dla większości widzów stanowi odrębną kategorię. Polskie filmy oglądamy często tylko dlatego, że są polskie i opowiadają o naszych problemach lub naszej historii. Wzbudzają poza tym zupełnie inne emocje – zarówno te pozytywne, jak i negatywne. Nie można ich umieścić na jednej szali z filmami, które zdobyły najważniejsze europejskie nagrody lub produkcjami o budżetach wyższych niż cały zeszłoroczny fundusz PISF-u.

Ranking rozczarowań również wymaga krótkiego komentarza. Nie są to bowiem najgorsze produkcje roku, ale filmy ważne, głośne, z pewnością warte uwagi, ale z różnych powodów niedoskonałe, rozczarowujące lub takie, które skupiają złe tendencje w światowym kinie. Złe – ale nadal istotne.

Nic nie musimy!

Z Andrzejem Chyrą rozmawia Krystyna Weiher

Ponieważ „Przezrocze” to podsumowanie ubiegłego roku w kinie, musimy zacząć od tego pytania: co Panu przyniósł 2013 rok, jak go Pan ocenia?

Muszę przyznać, że nie kolekcjonuję swoich osiągnięć, a już na pewno nie potrafię przypisać ich do dat. Ale z tego, co pamiętam, to ubiegły rok zacząłem od przedstawienia *Gra-cze* w Operze Bałtyckiej i był to dla mnie bardzo ważny moment – dostałem nawet Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury za najlepszą reżyserię. A jeśli chodzi o kino, to 2013 rok upłynął przede wszystkim pod znakiem premier filmów, które powstawały w ubiegłych latach, na przykład *W imię...* Jeżeli mam być szczery, to mój apetyt na kino zmaleł. Może jest to związane z historiami poruszonymi w filmach? Nie wiem, mam nadzieję, że mi to przejdzie.

Kino się zmieniło czy Pan się zmienił?

To raczej ja się zmieniłem, a nie kino. Moje największe uniesienia filmowe pochodzą z czasów studenckich. Chodziłem wtedy do warszawskiego Iluzjonu – miałem tam pełen przekrój filmów, zarówno obrazy współczesne, jak i klasykę: Bergmana, Felliniego, Truffaut. Takie filmowe zestawienie było pasjonujące. W kinie mniej mnie interesuje to, co stanowi bieżącą reakcję na sytuacje społeczne czy polityczne – ja szukam uniwersum, szerszego spojrzenia. Męczy mnie poruszanie tematów

historycznych lub reagowanie na to, co się aktualnie dzieje. Do tego wystarczą mi gazety. Pytam: a gdzie miejsce na poruszanie większych problemów?

Mówi Pan, że tematy bieżące Pana nie pociągają, ale przecież *W imię...* jest jak najbardziej aktualne...

Tak, ten film rzeczywiście coś antycypował – można wręcz uznać Szumowską za profetkę, skoro dwa lata wcześniej przewidziała, co będzie gorącym tematem. Jednak to, że gram w jakichś filmach, nie oznacza, że to jest mój głos. Są kwestie, które skłaniają mnie do wzięcia udziału w jakiejś produkcji: przedstawiane sytuacje, pieniądze, koledzy, poszukiwanie form wyrazu. I jako twórca wiem, że filmy muszą być współczesne, muszą chwytać uwagę i wywoływać emocje. Ale jako odbiorca mam zupełnie inną optykę. Odnajduję się w kinie amerykańskim, w którym dużo jest niedzisiejszych tematów – widać, że twórcy tych filmów są znużeni współczesnością, dzięki czemu powstają dobre produkcje gatunkowe czy kostiumowe.

A dlaczego w Polsce nie powstają filmy kostiumowe? Dlaczego wciąż rozliczamy się z historią i stawiamy filmowe pomniki? To kwestia mentalności? Pieniądzy?

Na pewno głównym powodem jest kasa. Dużo łatwiej dostać pieniądze na takie pro-

Wyodrębnijmy w filmie obszar ograniczenia, który będzie kanalizować twórczą energię i potencję.

dukcie. Zresztą, u nas panuje, moim zdaniem fałszywy, postulat robienia filmów na ważne i obowiązujące tematy.

Pokłosie PRL-u?

Pewnie tak. Musimy się z czymś rozliczyć, musimy sobie o czymś powiedzieć, musimy sobie na coś odpowiedzieć... Nic nie musimy! To znaczy możemy. Ale u nas to m u s i m y przekłada się na decyzje. Decyzje byłyby jednak inne, gdyby pojawiły się nowe propozycje. Ale propozycje biorą się z decyzji – i tak

oto koło się zamyka. Włącza się fałszywa autocenzura i nawet młodzi twórcy, aby mieć pewność, że dostaną pieniądze na film, poruszają odpowiednie tematy. Dzisiaj nikt poza mocnym nazwiskiem – takim jak Wajda – nie ma pewności, czy dostanie pieniądze. Nawet Smarzowski czy Szumowska tego nie wiedzą. Nie chciałbym jednak generalizować. Widzę, że wchodzi nowa gwardia – na przykład Tomasz Wasilewski – i mam wrażenie, że opada fala dręczącego postulat. Oglądając *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy czy *W imię...*, tracimy na szczęście poczucie, że to jest polski film. Ro-



fot. Krystyna Weiher



Tarkowski mówił, że sztuka jest przygotowaniem człowieka do śmierci. Dla mnie sztuka jest przygotowaniem do życia.

dzime kino przestaje być monochromatyczne. I może ten 2013 rok nie jest przełomowy, ale pokazuje pewne tendencje. Co mnie cieszy, bo będzie mnie to mobilizowało do nowej pracy.

À propos pracy: dlaczego zrobił Pan karierę jako aktor, a nie reżyser? I dalej: jaki byłby świat w filmach Chyry?

Wynikało to ze zbiegu okoliczności – tak się złożyło, że w latach 90. zajmowałem się reżyserią na poziomie wyrobnictwa, żeby nie powiedzieć: chałturnictwa. Nagle zacząłem grać i to było dużo łatwiejsze. Niestety, reżyseria to upierdliwe zajęcie. Wymaga czasu, wytrwałości. A jaki byłby mój świat? Właśnie taki (*wskazuje na morze*) – wzburzony, ale tylko pozornie pusty. Pewnie przypominałby świat filmów Romana Polańskiego, gdzie na przykład jest tylko pięć postaci, gdzie wchodzimy w kontakt z ukrytym światem człowieka. Jak mówiłem, mniej mnie interesuje historia, bardziej zaś to, co dzieje się z człowiekiem w danej sytuacji. Nie zależałoby mi na spektakularnych czy ciekawych wydarzeniach, ale na przyglądaniu się ludziom z bliska.

Byliby to zwykli ludzie?

Niekoniecznie. Myślę, że moi bohaterowie byliby z mojego środowiska. Nie chciałbym robić filmów o tym, co jest mi obce. Liczy się człowiek, jego emocje. Poza tym, takie filmy są niedrogie. Nawet produkcje Polańskiego,

choć są gatunkowe, nie kosztują zbyt wiele, ponieważ ekipa jest mała, często wykorzystuje się tylko jedno wnętrze. Dziwi mnie, że polskie kino nie idzie tą drogą. Że wciąż interesujemy się historiami przez wielkie „H” lub takimi filmami, gdzie dużo się dzieje, zamiast skupić się na tym, co najważniejsze – na emocjach. Powinniśmy znaleźć coś intrygującego w naszych instynktach, ohotach. Człowiek jest beczką z prochem. Seks, ego, dzieciństwo, dorosłość, związki – to są przestrzenie, w których tkwi wielki potencjał! Trzeba się odważyć zajrzeć w człowieka, ale nie na poziomie ekscesu.

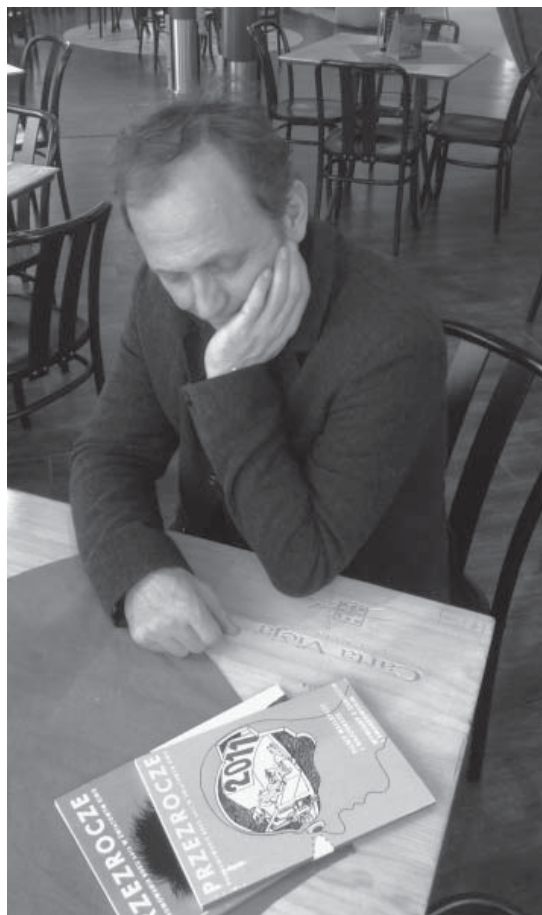
Lubię Larsa von Triera, bo to facet, który prowadzi eksperyment w kinie. Film *Pięć nieczystych zagrań* otworzył mi oczy na jego reżyserską metodę: metodę ograniczenia. Wydaje mi się, że dzisiejsza tendencja pod hasłem „hulajmy!” nie jest wcale dobra, bo ta wolność nas ogranicza! I rozkłada. Postawmy sobie ograniczenie, przestańmy opowiadać wielkie historie. W zamian opowiedzmy o małżeństwie, które zimą przyjechało do pensjonatu, w którym wysiadł prąd, a recepcjonistka dostała ataku ślepej kiszki. Po prostu. Ale zrobmy to albo przy świetle dziennym, albo w ogóle bez światła i tak dalej. Wyodrębnijmy obszar ograniczenia, który będzie kanalizować twórczą energię i potencję. Jeżeli chciałbym być reżyserem, to bym sobie założył kaganiec, który by mnie formalnie i mentalnie trzymał w ograniczeniu. Może to moja aktorska skaza? Jako aktor mam nad sobą rolę, ograniczone-

go swoim widzeniem reżysera, i w tym jego widzeniu muszę znaleźć swoje widzenie, które się zmieści w ograniczeniu, ale będzie moją wolnością. Jeżeli to mi się udaje, osiągam swój cel!

A co z etosem aktorskim, jak to wygląda w praktyce? Czy on w ogóle istnieje? Aktor to rzemieślnik, który odtwarza rolę, czy jednak ktoś więcej?

To są dwa różne pytania: o etos i o moich kolegów. Etos – a więc czy widzimy w aktorstwie powołanie, takie jak u lekarzy, nauczycieli czy prawników. Istnieją nadrzędne wartości, które organizują to, co robimy. Uważam, że istnieje coś takiego jak etos aktorski – różni się on jednak od etosu innych zawodów. W ich wypadku często wiąże się on ze zdrowiem, edukacją, a tutaj służy do zarządzania naszymi emocjami, naszym życiem mentalnym. Aktorzy dzięki swojej pracy mają wzbudzać emocje, refleksje, które wytrącają z codziennego życia. Dlatego jestem przeciwny bieżącym tematom, choć pewnie i one jakoś nas rozwijają i na coś uczulają.

Etos pozwala dotknąć szlachetnych przeżyć. Albo wkroczyć w mroczny świat doznań seksualnych, dotknąć tej sfery, obudzić ją w człowieku i wydobyć z uśpienia. Obcowanie z pewnymi fantazjami pozwala je oswoić, dzięki czemu już nas nie przerastają. Spójrzmy na antyczną literaturę – kazirodztwo, mordercze żądze, silna namiętność, a wszystko po to, aby



wbić w siebie szpikulec i czegoś dotknąć. Na tym polega zbawcze działanie sztuki: jest między tym, co przeżywasz, a tobą. Przed nikim nie musisz się ujawniać. Ale jeśli przed sobą coś ujawnisz, to sztuka osiągnie swój cel. To jest również terapeutyczne działanie sztuki. Tarkowski mówił, że sztuka jest przygotowaniem człowieka do śmierci, dla mnie sztuka jest przygotowaniem do życia. Reżyser i aktor mają do zrobienia konkretną rzecz. Żeby to było skuteczne – a nie związane z osobistą próżnością (taką jak pojawienie się na okładce w poczytnym magazynie) – trzeba być samorodnym geniuszem albo odnieść się do doświadczeń innych. Trzeba podlegać samodoskonaleniu się, rozwijać swój potencjał i metody, którymi się posługujemy. ►►



Co do moich kolegów. Ci z teatru są akurat grupą o wysokim etosie. Nawet jak się popatrzy na same nazwiska albo na ich dokonania, to robi wrażenie. Oczywiście, stykam się także z twarzami z okładek, ale nie twierdzę, że oni nie mają etosu. Nie mam złego zdania o moim środowisku, chociaż domyślam się, że może nie każdy widzi w tym zawodzie misję.

Pan jest fenomenem: nie należy Pan do świata tabloidów ani telenoweli, a mimo to wszyscy znają Pana nazwisko.

To faktycznie jest bardzo dziwne. Zastanawiam się teraz, co to znaczy – czy to dobrze czy źle. Ostatnio na przykład odbierałem zamówioną książkę w księgarni psychologicznej. Mówię: na nazwisko Chyra, a sprzedawca czyta moją kartę, patrzy na mnie, czyta znowu i patrzy ponownie. Coś zaczyna mu się zgadzać... Nigdy nie nadużywam swojej popularności – nie mam wymagań i oczekiwań. Nie spędzam połowy życia na przeżywaniu, czytaniu o sobie, oglądaniu siebie.

A czy Andrzej Chyra chodzi na castingi?

Czasami się zdarza. Raz nawet przegrałem casting, a później i tak zagrałem tę rolę [chodzi o film *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* – dop. K.W.]. Casting to trudna rzecz – można go potraktować jako wyzwanie, ale to nie jest moja domena. Wyzwaniem bywają dla mnie propozycje z zagranicy.

Właśnie, a dlaczego gra Pan głównie w Polsce?

Barierą był przede wszystkim język – to rzecz nie do przeskoczenia. W USA francuski akcent uchodzi za seksowny, włoski i hiszpański są na porządku dziennym, a polski natomiast wiązałby się z graniem wyłącznie Rosjan. Od czasu do czasu ktoś mnie prosi o zagranie roli, ale ja to traktuję jako krótkotrwałą przygodę, to nie jest moja inwestycja. Nie mam głodu na karierę. Zresztą czym jest kariera? Trzy do pięciu głównych ról rocznie? Traktuję to jak ruletkę: może się przydarzyć, ale jeżeli się nie uda, to nic się złego nie dzieje.

Wchodzi Pan teraz w nowe role – wcześniej drań i przystojniak, dziś ojciec z wąsem? Jak się Pan z tym czuje?

Te role mówią coś o mnie. Świadczą o tym, że lata mijają. Faktycznie, w tej chwili dostaję najwięcej propozycji zagrania roli ojca – takich propozycji mam naprawdę mnóstwo. Na przykład teraz gram w *Obietnicy* Anny Kazejak. Oczywiście, zdarza się, że dalej dostaję propozycje grania drani. Ale najważniejsze jest to, by pamiętać, że jeżeli zdecydowaliśmy się na pracę w tej branży, to nie można przestawać – należy ciągle się rozwijać, stawać w szranki.

W tym roku w Gdyni o Nagrodę Indywidualną rywalizował Pan z Dawidem Ogrodnikiem, przedstawicielem młodego pokolenia. Czuje Pan oddech młodych na plecach?

W takim momencie nie mają znaczenia pokolenia ani zasługi. Jestem przekonany, że Dawid otrzyma Orła, bo ma on w sobie, oraz w tym, co zrobił, autentyczną siłę. Jest bardzo ciekawą osobą. Myślę, że te najbliższe trzydzieści lat będzie należeć do niego. Ale oczywiście wszystko zależy od tego, jak poprowadzi swoje ścieżki.

Czy jest ktoś, u kogo chciałby pan zagrać – niekoniecznie ojca?

Nie mam gotowej odpowiedzi... Może u Romana Polańskiego? Albo u najlepszego europejskiego reżysera, Michaela Hanekego? Wiem, że na pewno chciałbym zagrać kogoś, kto wpadł w tarapaty.

A jaki jest ulubiony film, w którym Pan zagrał?

Nie mam ulubionych filmów. Trzeba to rozdzielić: czy ulubiony w sensie efektu, czy w sensie pracy. Muszę przyznać, że wiele filmów było okazją do fantastycznych spotkań! Czy teraz z Małgośką, czy z Jackiem Borcuchem, czy wcześniej z Krzysztofem Krauzem, czy z Feliksem Falkiem. Okolice *Długu* i *Kalaflora* to dla mnie najważniejsze momenty. Coś zainicjowały. Krzysiek, Jacek, Robert – to świetna kompania. *Kalaflor* Borcucha – łobuzerski film, wakacyjna zabawa w mieście. Nie spodziewałem się, że to się w ogóle uda. Włożyliśmy w to coś, czego nie dałoby się włożyć do normalnego filmu. Dziś zapewne skończyłoby się na autocenzurze. Robiłem w tym filmie takie rzeczy, że mój ojciec po pięciu minutach oglądania wstał i wyszedł, bo nie mógł wytrzymać. Poza tym muszę przyznać, że nie oglądałem za często swoich filmów – oprócz premier, aby zobaczyć, na ile udało mi się wykonać swój plan i co z tego wyszło. Niewiele widziałem filmów po latach. Ostatnio *Dług* w ramach zajęć na reżyserii w Łodzi, ale to było już jakieś dziesięć lat temu.

Uczy Pan gdzieś teraz?

Nie, nie mam odwagi się tego podjąć. To wymaga punktualności, oddania i regularności. Myślę, że to jest przyjemna robota, ale jeszcze nie teraz. Zapewne w przyszłości. ■



Polowanie

Grzegorz Fortuna Jr

Polowanie, ostatni film Thomasa Vinterberga, jest nie tylko fabularnym i ideologicznym rewersem jego słynnego *Festen* sprzed kilkunastu lat, ale też dość unikatowym utworem, w którym klasyczny – zdawać by się mogło – punkt widzenia podlega inteligentnej rewizji. Fabuła, opowiadająca o przedszkolnym opiekunie, który musi borykać się z oskarżeniami o pedofilię, przywodzi co prawda na myśl niezliczone nagłówki prasowe, ale duński reżyser nie przybiera publicystycznego tonu. W jego filmie nie liczy się kwestia niewinności głównego bohatera (co do której od początku nie mamy wątpliwości), ale wnikliwa i szczegółowa analiza mechanizmów, które powodują, że pozornie cywilizowani ludzie zaczynają polowanie na czarownicę.

Głównym bohaterem filmu Vinterberga jest czterdziestoletni Lukas, pracujący w przedszkolu jako wychowawca. Wcielający się w tę rolę Mads Mikkelsen dość mocno odchodzi od swojego aktorskiego emploi. Szerokiej publiczności znany raczej z ról psychopatów, złoczyńców i wojowników Mikkelsen tutaj gra najmilszego faceta na świecie – takiego, który pozwala okładać się poduszkami grupie żywiołowych maluchów, sprząta po nich zabawki i odprowadza jeszcze do domu. Podejście Lukasa staje się jednak dość szybko jego zgubą – mężczyzna zaprzyjaźnia się z pięcioletnią Klarą, córką swojego najlepszego przyjaciela, tajemniczą i zamkniętą w sobie dziewczynką, która nie potrafi odnaleźć się ani w świecie dorosłych, ani dzieci. Kiedy Klara przeżywa

coś na kształt dziecięcego zadurzenia (wrzuca nauczycielowi własnoręcznie zrobione serduszek do kieszeni, próbuje pocałować go w usta), Lukas tłumaczy jej, że to niewłaściwe. Dziewczynka nie rozumie jednak całej sytuacji i niewiele myśląc, mówi dyrektorze przedszkola, że Lukas się przed nią obnażał. Oskarżenie rzucone przez nieświadomą wagi swoich słów pięcioletkę uruchamia lawinę podejrzeń i domysłów, a te z kolei szybko przechodzą w rękoczyny.

Polowanie jest jednym z tych filmów, które warto obejrzeć więcej niż jeden raz, bo niektóre aspekty niezwykle złożonego filmu Vinterberga mogą umknąć widzowi podczas pierwszego seansu. Choć fabuła nie należy do skomplikowanych, reżyser prowadzi ją w sposób iście mistrzowski, zahaczając o każdą istotną dla sprawy kwestię; ciekawie zarysowuje nie tylko sytuację głównego bohatera przed oskarżeniem i po oskarżeniu, ale w wiarygodny sposób przedstawia też to, co dzieje się w głowie nieco samotnej dziewczynki, wepchniętej mimowolnie do brutalnego świata dorosłych.

Najważniejszy jest jednak w filmie Vinterberga społeczny aspekt całej sytuacji. Nie bez powodu *Polowanie* rozgrywa się na prowincji, gdzie wszyscy się znają i lubią, spędzają razem weekendy i święta. Choć wspólnota, której częścią jest Lukas, wydaje się na początku sympatyczna, podejrzenie rzucone na wychowawcę zmienia zupełnie jej charakter. Vinterberg z analitycznym zacięciem rejestruje mo- ►►



ment, w którym bezsprzecznie słuszną chęć obrony niewinności dziecka przekształca się w zwykły lincz; kiedy niepewne i nie do końca wiarygodne oskarżenie każe ludziom wyłączyć mózgi i złapać za pochodnie.

Polowanie jest w swej wymowie przerażające – reżyser dobitnie sugeruje, że zasada domniemania niewinności nie działa, kiedy w grę wchodzi ogromne emocje – nie oznacza to jednak, że Vinterberg grzmi na widza niczym ksiądz z ambony. Swoistym wyznacznikiem jakości *Polowania* jest sposób, w jaki reżyser prowadzi fabułę. Z takiej historii łatwo można było zrobić przepełniony pesymizmem dramat, w którym główny bohater stopniowo się stacza, wpada w alkoholizm i niszczy relacje z najbliższymi. Lukas nie jest jednak ofiarą, nad którą mamy się litować, ubolewając nad jego losem w zaciszu sali kinowej. *Polowanie* przepełnione jest delikatnym, inteligentnie podanym humorem, scenami dosłownie wyjętymi z codziennego życia, drobiazgami, które budują portret bohatera, powodując, że jest

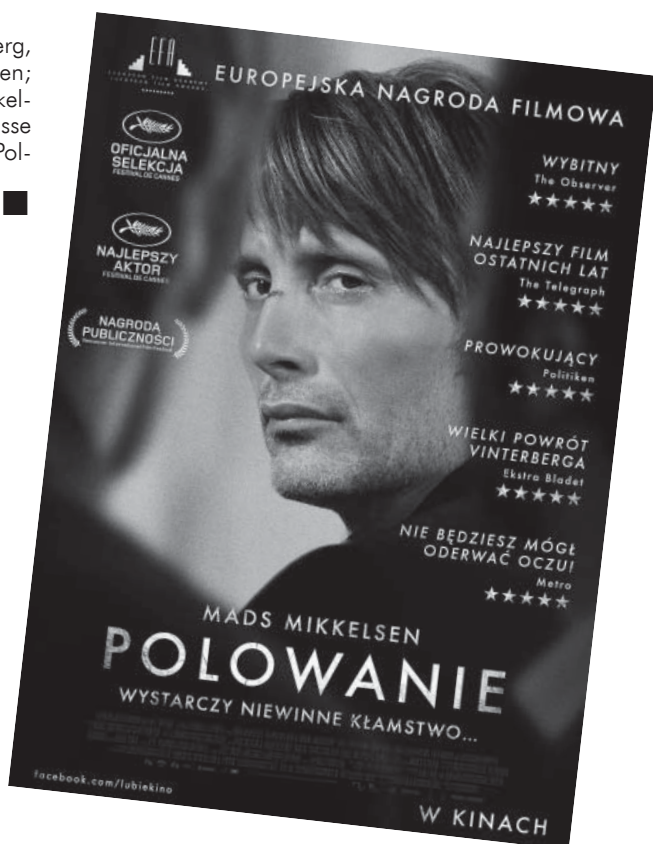
to postać z krwi i kości, a nie figura spreparowana w celu przepchnięcia konkretnej tezy przez oko kamery.

I choć Mads Mikkelsen – skupiony, zaskakująco wyciszony i mało mówny, wyrażający większość emocji głównie za pomocą przenikliwego spojrzenia – odgrywa w filmie Vinterberga jedną z ról życia (nagroda w Cannes była w pełni zasłużona), to jednak *Polowanie* nie byłoby tak sugestywne, gdyby nie niezwykle role małoletnich aktorów. Zaledwie pięcioletnia Annika Wedderkopp jest niesamowita w roli Klary – trudno co prawda określić, na ile to zasługa dziewczynki, a na ile talentu reżysera do pracy z dziećmi, ale w grze Anniki nie ma ani odrobiny typowej dla kilkulatnych aktorów sztuczności. Na drugim planie wspiera ją równie przekonujący Lasse Fogelstrøm – debiutant, który powinien niedługo zrobić niemałą karierę – grający Markusa, syna głównego bohatera.

To właśnie z postacią Markusa związany jest wątek rozgrywający się gdzieś w tle głównych

wydarzeń, może nie tak sensacyjny jak historia oskarżonego wychowawcy, ale na pewno równie ważny. Dorastający chłopak, który nie potrafi poradzić sobie z problemami dotyczącymi jego ojca, niejako spaja znaczenia, jakie niesie ze sobą tytułowe polowanie – w filmie Vinterberga ma ono bowiem wymiar nie tylko dosłowny (bohaterowie są zagorzałymi miłośnikami łowiectwa) i metaforyczny (polowanie na Lukasa), jest też symbolem wkraczania w dorosłość i stawania się częścią wspólnoty w pewnym sensie ułomnej, niezdolnej do trzeźwej oceny konkretnej sytuacji. To dlatego z pozoru niewinną scenę, w której Marcus dostaje swój pierwszy karabin i przechodzi swoisty chrzest łowiecki w gronie najbliższych, Vinterberg filmuje tak, by budziła ona w widzach niepokój. Uśmiechnięte twarze wujków, stryjów, kuzynów i sąsiadów zdają się skrywać coś mrocznego – coś, o czym Lucas już wie, a jego syn dopiero się dowie.

Reż.: Thomas Vinterberg; scen.: Thomas Vinterberg, Tobias Lindholm; zdj.: Charlotte Bruus Christensen; muz.: Nikolaj Egelund; występują: Mads Mikkelsen, Annika Wedderkopp, Thomas Bo Larsen, Lasse Fogelstrøm, Anne Louise Hassing. Prod.: Dania. Polska premiera: 15 marca 2013



Holy Motors

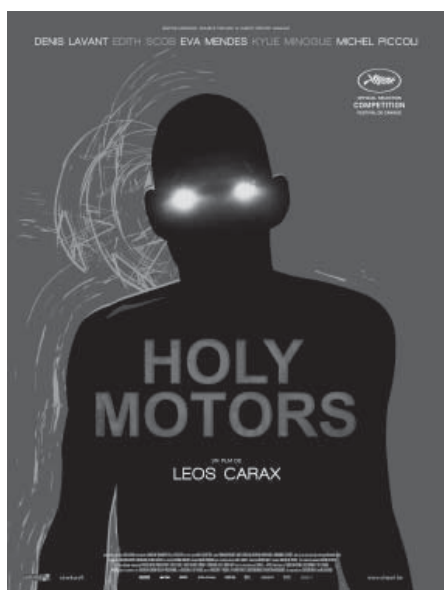
Paweł Biliński

„Holy Shit!” – pisali dziennikarze po canneńskiej projekcji pierwszego od trzynastu lat filmu Leosa Caraxa. To, co zobaczyli, zupełnie zbiło ich z tropu. Nikt bowiem nie spodziewał się tak spektakularnego powrotu nieco zapomnianego, ale już zasłużonego współtwórcy nurtu francuskiego neobaroku, którego okres świetności przypadł na przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Tymczasem autor *Holy Motors*, od momentu debiutu nazywany kontynuatorem Nowej Fali, zabrał wszystkich na niezapomnianą przejażdżkę luksusową limuzyną po różnorodnych rodzajach sztuki aktorskiej. Bo, mimo swej domniemanej hermetyczności, dzieło Caraxa jest nade wszystko przejmującym traktatem o aktorze.

Nie jest łatwo streścić *Holy Motors*. To film bazujący raczej na fabularnej wywrotowości, przy jednoczesnym gloryfikowaniu struktury epizodycznej, niż na linearności i klarowności

przekazu. Postacią spinającą całość jest Oscar – grany przez Denisa Lavanta milioner, który wykonuje dość nietypowy zawód: co dzień wciela się w kilka lub kilkanaście obcych mu osób i na swój sposób „odgrywa” je. Może być żebrzącą staruszką, ojcem nastolatki, umierającym starcem, mężem szympanscy czy aktorem ubranym w kostium do realizacji produkcji opartych na technice *motion capture*. Może być też odpychającym i fascynującym Panem Gównem, bohaterem znanym z nowelowego filmu *Tokyo!*, przemierzającym kanały i cmentarze w poszukiwaniu pieniędzy i kwiatów (którymi się żywi) tylko po to, by spontanicznie porwać z sesji fotograficznej piękną modelkę (Eva Mendes) i w zaciszu podziemi zachwycać się jej urodą. Wszystko zależy od zlecenia. Zapytany przez jednego ze swoich przełożonych o to, dlaczego wciąż trudni się zawodem, który powoli zaczyna go męczyć, bez chwili wątpliwości odpowiada: dla piękna gestu.

Abstrakcyjny koloryt *Holy Motors* nie wszystkim przypadł do gustu. Trudno doszukiwać się tutaj psychologicznej wiarygodności bohaterów wiecznie kogoś grających i kryjących swoje prawdziwe „ja” pod wygodną maską Innego. Ową grę tematyzuje również reżyser, ubierając swój esej w kostium postmodernistycznego centonu. Widać u Caraxa odniesienia do niezliczonej ilości filmów. Kylie Minogue wcielająca się w postać Jean ma fryzurę jak Jean Seberg z *Do utraty tchu*, końcowe sceny z Edith Scob odsyłają do *Oczu bez twarzy* (gdzie aktorka zagrała swą pierwszą większą





rolę), charakterystyczna muzyka z *Godzili* zwiastuje nadejście siejącego zamęt Pana Gówna, zaś dyskutujące ze sobą po ciężkiej pracy limuzyny przypominają tytułowych bohaterów animowanych *Aut*. Jednak nie tylko o konkretne dzieła tutaj chodzi. Reżyser żongluje również cechami gatunków filmowych. Trudno nie uśmiechnąć się, kiedy w jednym z epizodów Minogue, zamiast zwierzyć się Oscarowi ze swych rozterek, zaczyna o nich śpiewać („Kim byliśmy, gdy byliśmy, kim byliśmy”), co ironicznie odnosi się do sztafazu musicalów. Z kolei scena spowiedzi umierającego na łóżku starca sprawia wrażenie wyciętej z wyciszonych dramatów psychologicznych, a sekwencja przedstawiająca walkę kobiety i mężczyzny w strojach do *motion capture* wygląda jak kulisy realizacji dzieła science fiction (lub gry komputerowej).

Dokąd to połączenie narracyjnej dezynwoltury z przemyślaną wizją w ogóle prowadzi? Prawdopodobnie nie ma jednej odpowiedzi. Za interpretacyjną sugestią możemy uznać otwierający całość prolog, w którym budzący się ze snu reżyser (gra go Carax) przez magiczne drzwi dostaje się do pełnej sali kinowej. To

pozornie oderwane od losów Oscara wprowadzenie w istocie stanowi klucz do zrozumienia *Holy Motors* jako autotematycznego eseju o kinie – jego niepoahamowanej zdolności do ożywiania i wprawiania w ruch całej gamy niejednokrotnie sprzecznych ze sobą obrazów. Dla Caraxa film jako taki jest konglomeratem wielu czynników i idealnym (nie)wykorzystaniem potencjału Wagnerowskiej *Gesamtkunstwerk* – sztuki czerpiącej pełnymi garściami z powstałych już dzieł i predysponującej do tego, by zamienić tę sieć oddzielnych naczyń w nową koherentną całość.

Towarzyszące głównemu bohaterowi uczucie nostalgii i tęsknoty za dawnymi czasami („Żałuję kamer. Teraz są mniejsze od naszych głów” – mówi) koresponduje z charakterem dzieła. Bez wątpienia *Holy Motors* jest jednym z bardziej frapujących i niejednoznacznych filmowych hołdów złożonych X Muzie w ostatnich latach.

Reż. i scen.: Leos Carax; zdj.: Caroline Champetier, Yves Cape; muz. The Divine Comedy; występują: Denis Lavant, Edith Scob, Kylie Minogue, Michel Piccoli, Eva Mendes. Prod.: Francja, Niemcy. Polska premiera: 11 stycznia 2013

Czas na miłość

Maciej Głowacki

Richard Curtis jest mistrzem brytyjskiej komedii romantycznej. Jest autorem scenariuszy do takich hitów, jak *Cztery wesela i pogrzeb* czy *Notting Hill*, i reżyserem znakomitego *To właśnie miłość*. Fabuły jego filmów są przeważnie proste i schematyczne, a ich bohaterowie to w mniejszym lub większym stopniu gatunkowe klisze. W komediach romantycznych jednak nie oryginalność jest najważniejsza – liczy się w nich przede wszystkim ciepły, radosny klimat, który Curtis buduje mistrzowsko. Po obejrzeniu któregośkolwiek z jego filmów większość widzów na pewno czuje się szczęśliwsza i patrzy na świat przychylniej. W swojej najnowszej produkcji, zatytułowanej *Czas na miłość*, Curtis postanowił pójść o krok dalej. Klasyczną fabułę skomplikował poprzez wplecenie w nią wątku science fiction, dzięki czemu stworzył kolejny piękny i niebanalny film.

Główny bohater filmu, Tim (Domnhall Gleeson), to zupełnie zwyczajny, nieco ciapowaty student, wiodący nudne życie w Londynie. W dniu swoich dwudziestych pierwszych urodzin dowiaduje się od kochającego ojca (Billy Nighy), że posiada niezwykłą moc przenoszenia się w czasie. Teraz Tim musi nauczyć się, jak wykorzystać tę umiejętność, by uczynić swoje życie szczęśliwszym. Kiedy poznaje piękną Mary (Rachel McAdams), raz po raz cofa się w czasie, eliminując ze swojego zachowania wszelkie niezręczności, aż do momentu, gdy ich pierwsze spotkanie będzie perfekcyjne. Całe życie Tima staje się zresztą idealne,

ale niestety – bohater wkrótce przekona się, że nie może naprawić wszystkiego, jego moc nie pomoże mu bowiem w uleczeniu ojca chorego na raka. To uświadamia mu, że nie powinien projektować swojego życia tak, żeby było doskonałe, że nie każda chwila musi być wyjątkowa; wręcz przeciwnie – to właśnie w codzienności należy szukać szczęścia i trzeba się cieszyć też tymi zwyczajnymi momentami.

Czas na miłość jest więc nie tylko pełną pomysłów komedią romantyczną, ale także mądrą historią z morałem wyłożonym dość dosadnie, ale wcale nie łopatologicznie. „Chwytaj dzień, korzystaj z życia” to może przesłanie w pewnym sensie już wyświechtane, ale przy tym wciąż aktualne. Reżyser ukazał je w swoim filmie w sposób świeży i zabawny, w przekonujący sposób pokazał, na czym polega prawdziwe szczęście, dzięki czemu uniknął efektu pustego moralizatorstwa.

Dobra historia byłaby jednak niczym, gdyby nie znakomicie napisane i zagrane postaci. Domnhall Gleeson i Rachel McAdams stworzyli świetne i prze zabawne role, a w scenach powtarzającego się pierwszego spotkania Tima i Mary między aktorami wyraźnie iskrzy. Drugi plan także nie zawodzi. Bill Nighy po raz kolejny w filmie Curtisa dał niesamowity popis swoich umiejętności, wcielając się w niezwykle dojrzałego emocjonalnie, wrażliwego i mądrego ojca Tima. Wyrazistą postacią jest także – niewspomniany jeszcze – współlokator głównego bohatera: ekscentryczny i wiecznie niezadowolony dramaturg grany przez Toma

Hollendera. Sceny z jego udziałem pełne są humoru sytuacyjnego – niby prostych, ale błyskotliwych gagów, które naprawdę bawią. Ponadto ogromną zaletą *Czasu na miłość* jest ścieżka dźwiękowa. Utwory Amy Winehouse, Nicka Cave’a czy The Cure świetnie współgrają z całością, dodatkowo wzmacniając niepowtarzalny klimat filmu.

Czas na miłość to wspaniała uczta dla miłośników brytyjskiego humoru i komedii romantycznych bardziej oryginalnych od tych, które proponują Amerykanie. Ciekawa historia i urzekające postaci, z którymi łatwo się

utożsamić, porwą wszystkich spragnionych odpoczynku od szarej codzienności. Nawet najwięksi sceptycy powinni znaleźć tu coś dla siebie i zakończyć seans z uśmiechem na ustach podbudowani ostateczną wymową filmu, który bawi, wzrusza i uczy, że w życiu najważniejsze jest... życie.

Reż. i scen.: Richard Curtis; zdj.: John Guleserian; muz.: Nick Laird-Clowes; występują: Domhnall Gleeson, Rachel McAdams, Bill Nighy, Lindsay Duncan, Tom Hollander, Tom Hughes, Lydia Wilson. Prod.: Wielka Brytania. Polska premiera: 20 września 2013



Grawitacja

Elżbieta Sinkiewicz

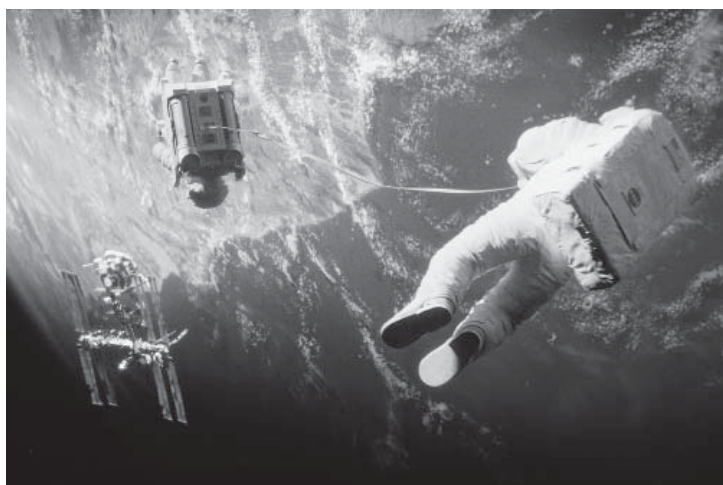
Największą tragedią matki jest stracić swoje dziecko. Jedyne, co pozostaje, to uczucie pustki, wszechogarniająca rozpacz, „szara obojętność godzin”. Niewątpliwie jest to niewyobrażalna strata, jednak trzeba pamiętać, że życie toczy się dalej. Są różne sposoby, żeby radzić sobie z takim dramatem rodzicielskim: rzucanie się w wir pracy, popadanie w różnego rodzaju uzależnienia – często lekiem i towarzyszem nieszczęścia staje się alkohol bądź narkotyki. Jedni popadają w depresję, a inni szukają pomocy w poradniach psychologicznych. Jednak główna bohaterka filmu Alfonsa Cuaróna znajduje inną, dość nietypową drogę, na której podejmuje walkę z pustką po stracie córeczki. Mimo że nie jestem fanką dramatów, to jednak osadzoną w przestrzeni kosmicznej *Grawitację*, uznaję za strzał w dziesiątkę.

Dr Ryan Stone (w tej roli Sandra Bullock) po śmierci córki traci wiarę w sens życia. Jednak to nie powstrzymuje jej od podjęcia się misji kosmicznej. Wraz z profesjonalną ekipą kosmonautów przebywa na orbicie ziemskiej i stara się naprawić stację kosmiczną. Jej towarzyszem jest do bólu optymistyczny Matt Kowalsky (George Clooney). Początkowo radość i optymizm Matta zdaje się irytować oziębłą dr Ryan, jednak wraz z rozwojem wypadków dystans ten zniknie bez śladu. Bohaterowie staną w obliczu dramatu: chmary odłamków po rosyjskim satelicie zmierzają prosto na nich. W wyniku zderzenia zostają wyrzuceni w antygrawitacyjną przestrzeń. Jakby tego było mało, tracą również łączność

z Centrum Kontroli Misji Kosmicznych. Ale to jeszcze nie koniec. Reżyser podda swoich bohaterów następnej próbie – starając się dostać na rosyjską stację, ulegną kolejnemu wypadkowi. Matt Kowalsky, aby zwiększyć szansę na przeżycie dr Ryan, odzepi swój pas bezpieczeństwa. Od teraz główna bohaterka musi samotnie prowadzić walkę o życie.

Właśnie ten moment uświadamia widzowi o czym tędzie *Grawitacja*. Trzeba jasno stwierdzić: Cuarón stworzył filmowy majstersztyk osadzony w przestrzeni kosmicznej, w wybitny sposób wykorzystujący technikę 3D. Film został nawet okrzyknięty „arcydziełem” (co przyznał sam James Cameron – twórca *Avatara*). Jednak to nie doskonała strona techniczna *Grawitacji* decyduje o zaliczeniu jej do najlepszych filmów 2013 roku, lecz świetny scenariusz, który pokazuje dramat dr Ryan Stone.

Podjęcie walki z bezlitosnymi prawami fizyki staje się początkiem przemiany, jaka zajść ma w głównej postaci. Pustka, którą czuła, do tej pory istniała tylko w jej sferze duchowej. Jednak gdy dr Stone rozpoczyna samotne dryfowanie w kosmosie, pustka okazuje się mieć także wymiar namacalny. Problemy natury psychicznej zostają skonfrontowane z walką o przetrwanie. Kosmos staje się przestrzenią zmierzania się nie tylko ze słabościami fizycznymi, ale także ze słabością ducha. *Grawitacja* ukazuje nam, co sprawia, że podejmujemy walkę, nawet gdy wydaje nam się, że nie ma ona sensu.



Reżyser naszpikował swoje dzieło metaforami, które skłaniają do wielu głębokich przemyśleń: na temat życia, stanu naszej psychiki w różnych jej etapach. Ukazane i zderzone ze sobą zostają dwie skrajne osobowości: uśmiechnięty i zachwycający się pięknem otaczającego świata Kowalsky oraz zimna, zdystansowana, pogrążona w smutku dr Ryan Stone. Scena, w której bohaterka unosi się w przestrzeni w pozycji embrionalnej stanowi oczywistą metaforę odrodzenia – nie tylko pierwotnego instynktu przetrwania, ale również odrodzenia duchowego. W przypadku dr Stone – odnalezienia sensu życia po stracie córeczki.

Rola Sandry Bullock w *Grawitacji* jest jej najdojrzałą w całej karierze. Z pewnością to właśnie świetna gra i poświęcenie, z jakim aktorka podjęła się roli (przygotowania do scen „w kosmosie” kosztowały ją pięć miesięcy ciężkich treningów) w dużym stopniu stanowią o sukcesie filmu. Właściwie, jak już wspomniałam, *Grawitację* można kwalifikować jako majstersztyk pod każdym względem: doboru aktorów, samej gry aktorskiej, aspektu technicznego czy sensu metaforycznego. Pusty i bezkresny kosmos staje się areną, na której rozgrywa się dramat kobiety mierzącej się z absolutem. Tym samym *Grawitacja* nie tylko wstąpiła do grupy najlepszych filmów science fiction, ale również doskonałych dramatów.



Reż.: Alfonso Cuarón; scen.: Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón; zdj.: Emmanuel Lubezki; muz.: Steven Price; występują: Sandra Bullock, George Clooney. Prod.: USA, Wielka Brytania. Polska premiera: 11 października 2013



Django

Adrianna Kałuża

Ostatni film Quentina Tarantino, *Django*, nie zawiódł oczekiwań fanów reżysera. Groteskowe sceny, brutalne momenty, muzyka dobrana z niezwykłą dbałością, specyficzny sposób prowadzenia narracji, a przede wszystkim świetne dialogi – wszystkie te elementy znamy co prawda z poprzednich filmów Tarantina, jednak reżyser dodał coś więcej. Pojawiające się w tytule imię głównego bohatera jest nawiązaniem do jednego z najbardziej znanych spaghetti westernów – *Django* Sergia Corbucciego z 1966 roku. W tamtym filmie Django był białym mężczyzną, którego interesują tylko zemsta za śmierć ukochanej kobiety i chęć wzbogacenia się. Był niezwykle niebezpieczny – nie miał nic do stracenia, świetnie strzelał z rewolweru, a w dodatku posiadał pewną tajemną broń. Oryginalny *Django* cieszył się wielką popularnością, a ze względu na dużą liczbę trupów i szokującą jak na ówczesne standardy scenę odcinania ucha uchodził za western niezwykle brutalny. Możemy zatem zrozumieć,

dlaczego Tarantino nawiązuje właśnie do tego filmu. Pomijając jego fascynację kinem klasy B i spaghetti westernem, reżyser *Pulp Fiction* znany jest również z zamiłowania do scen krwawych i pełnych przemocy.

W *Django* poruszony zostaje temat niewolnictwa i rasizmu. Tak jak w poprzednich filmach Tarantino – m.in. w *Grindhouse: Death Proof*, w którym trzy kobiety wymierzały sprawiedliwość mordercy, czy w *Bękartach wojny*, gdzie Żydom dana jest możliwość rozprawienia się z nazistami – tak i w *Django* tytułowy bohater (Jamie Foxx) ma szansę zemścić się na swoich oprawcach. Django otrzymuje taką okazję dzięki niemieckiemu łowcy nagród, Kingowi Schultzowi (Christoph Waltz), który „wykupuje” go od handlarzy niewolników. Bohaterowie zawierają układ – Schultz zwróci Django wolność i pomoże mu odszukać żonę, jeśli ten zidentyfikuje dla niego kilku bandytów. W ten sposób losy obu mężczyzn zostają ze sobą związane. Zaczyna się współpraca czar-





nego człowieka z białym, która opiera się na niezwykle (jak na tamte czasy) partnerskich relacjach.

Nagrodzony Oscarem Christoph Waltz jest rewelacyjny w roli Schultza, równie dobrze wypada Leonardo DiCaprio jako Calvin Candie – dandysowaty właściciel plantacji, na którą udają się bohaterowie. Należy także docenić wspaniałą grę Samuela L. Jacksona, który gra Stephen – służącego rodziny Candie. Mówiąc o aktorach, warto wspomnieć o kolejnym nawiązaniu do przywołanego już filmu Sergia Corbucciego. U Tarantino występuje bowiem Franco Nero, czyli odtwórca tytułowej roli w oryginalnym *Django*. Tym razem wciela się w fascynata walk mandingo o imieniu Amerigo Vesepi.

Kwintesencją stylu Quentina Tarantino jest scena, w której urażeni ludzie Wielkiego Tatusia (Don Johnson) chcą dać nauczkę Django i Schulzowi. W tym celu najeżdżają na nich w nocy ubrani w białe worki Ku Klux Klanu. Ta absurdalna scena w pełni oddaje oryginalny humor filmów reżysera *Pulp Fiction*. To także kolejne nawiązanie do *Django* Corbucciego, ponieważ w tamtym filmie reżyser posłużył się identycznymi maskami, tylko że w kolorze czerwonym – korzystał z nich w celu oszczędnościowym, aby zaangażować jednego aktora do kilku różnych ról. Kolejnym ważnym

nawiązaniem do włoskiego pierwowzoru są utwory Luisa Bacalova: *Django* oraz *La Corsa (2nd Version)*.

Otwierająca film piosenka pt. *Django*, piękne zdjęcia, charakterystyczne napisy początkowe, niesamowite zbliżenia i oddalenia kamery sprawiają, że widz zostaje natychmiast wciągnięty w wykreowany przez Tarantino świat. Później jest już tylko lepiej. Cała ścieżka dźwiękowa została bowiem starannie przemyślana. Oprócz wyżej wymienionych utworów pojawiają się również kompozycje stworzone przez Ennio Morricone, Johna Legendę czy Ricka Rossa, a także muzyka skomponowana specjalnie na potrzeby filmu. Niezwykle klimatyczna ścieżka dźwiękowa nie tylko tworzy przepiękne tło dla przedstawionej akcji; równie doskonale sprawdza się, gdy słuchamy jej po seansie.

Reż. i scen.: Quentin Tarantino; zdy.: Robert Richardson; występują: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, Kerry Washington, Samuel L. Jackson. Prod.: USA. Polska premiera: 18 stycznia 2013





W kręgu miłości

Paulina Kalbarczyk

Didier i Elise tworzą oryginalny związek. On – kowboj, potężny brodac, zafascynowany Ameryką, ona – drobna, ale zadziorna blondynka. Mimo wielu różnic zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia. Są artystami – Didier śpiewa i gra na banjo w bluegrassowej kapeli, Elise natomiast prowadzi studio tatuażu. Szybko okazuje się też, że potrafi śpiewać. Bohaterowie zamieszkują razem w przyczepie, ich życie wypełnią namiętność i bluegrass. Szczęścia nie przerywa nawet nieplanowana ciąża i, pomimo wcześniejszych obaw, Didier i Elise doskonale sprawdzają się w roli rodziców małej Maybelle. Problemy zaczynają się, gdy u sześciolatniej dziewczynki zostaje wykryty rak. Chemioterapia nie skutkuje, nie pomaga nawet przeszczep szpiku. Miłość głównych bohaterów zostaje wystawiona na próbę. Tragedia – zamiast zbliżyć – oddala ich od siebie. Namiętność ustępuje miejsca narastającej frustracji i wzajemnym oskarżeniom o śmierć córki. Bezsilność rodzi agresję, ból jest uśmierzany alkoholem. Dotychczasowe życie Didiera i Elise się rozpada.

Od tego momentu widz stale zadaje sobie pytanie, czy bohaterom uda się przezwyciężyć trudności i uratować związek. Film stanowi próbę analizy ich relacji. Co ciekawe, reżyser Felix Van Groeningen pozwala także samemu widzowi takiej analizy dokonać. Świadczy o tym zaburzona – przez retrospekcje i sceny wyprzedzające bieg wydarzeń – chronologia narracji. Wspomnienia wspólnego szczęścia potęgują obecne poczucie samotności boha-

terów. Gorzka teraźniejszość, w zestawieniu z utraconą i dodatkowo idealizowaną przeszłością, staje się jeszcze bardziej beznadziejna. A trudności do przezwyciężenia stale przybywa. Do niedawna bohaterowie doskonale się uzupełniali, teraz dzieli ich niemal wszystko. To, co wcześniej nie przeszkadzało im tworzyć harmonijnego związku, okazuje się główną przyczyną ich nieporozumień.

Didier i Elise kierują się w życiu innymi wartościami, reprezentują odmienne postawy: dla niego śmierć jest końcem, ona chce widzieć swoją córkę w przylatującym do okna ptaku. Didier to zagorzały ateista. Swoje poglądy wyraża najpełniej w monologu, który wygłasza w obecności zgromadzonej na sali widowni. Targany emocjami nie tylko stawia siebie ponad Bogiem, lecz także uznaje Jahwe za dyktatora i zabójcę, testującego wiarę sadystycznymi grami. Didier uznaje jedynie postęp i ewolucję. Zwraca uwagę na konflikt religii i etyki w kontekście badań nad komórkami macierzystymi, obwiniając za śmierć dziecka właśnie religię. Atakując ją, Didier atakuje samą Elise, która uosabia szeroko pojętą wiarę – tak samo w moc chrześcijańskiego krzyża, hinduską reinkarnację czy to, że przyjmując – jak Indianie – inne imię, może rozpocząć nowe życie. Elise wierzy w życie po śmierci, o czym najlepiej świadczy jej ostatni tatuaż.

W kręgu miłości to dzieło hipnotyzujące – nieoceniona jest w tym wypadku rola muzyki. Bluegrassowa kapela, do której należą Didier i Elise, towarzyszą bohaterom we wszyst-



kich ważnych chwilach, to zdecydowanie najmocniejszy element filmu. Piękno i prostota brzmień gitary, skrzypiec, banjo i mandoliny urzekają. Ta oryginalna muzyka nie tylko w najlepszy sposób oddaje obecne na ekranie emocje, lecz także wyzwala je w widzu. Poza tym pojawiające się piosenki nie są dobrane przypadkowo – stanowią część fabuły, uzupełniają historię. W pewnym momencie wydaje się, że muzyka pozostaje jedyną siłą łączącą głównych bohaterów. Sceny, w których występują przed publicznością, są bardzo wymowne, odzwierciedlają zmiany, jakie zachodzą w ich relacji – na początku czułość przejawia się w najdrobniejszych geście, na końcu natomiast unikają nawet wzajemnych spojrzeń, stoją daleko od siebie, a wyciągnięta ręka Didiera na próżno czeka na dłoń Elise.

Co ciekawe, scenariusz filmu został oparty na sztuce teatralnej o tym samym tytule (*The Broken Circle Breakdown*), której autorem jest wcielający się w główną rolę Johan Heldenbergh. Aktor, grając Didiera, wyraża swoje poglądy. Oprócz muzyki, to właśnie w wynikającym z tego faktu autentyzmie, w szczerych emocjach tkwi siła tego dzieła. W *kągu miłości* ukazuje po prostu życie – takie, jakim jest ono naprawdę – z całym jego pięknem, brutalnością i przewrotnością.



Reż.: Felix Van Groenigen; scen.: Carl Joos, Felix Van Groenigen; zdj.: Ruben Impens; muz.: Bjorn Eriksson; występują: Veerle Baetens, Johan Heldenbergh. Prod.: Belgia, Holandia. Polska premiera: 30 sierpnia 2013

Życie Adeli: rozdział 1 i 2

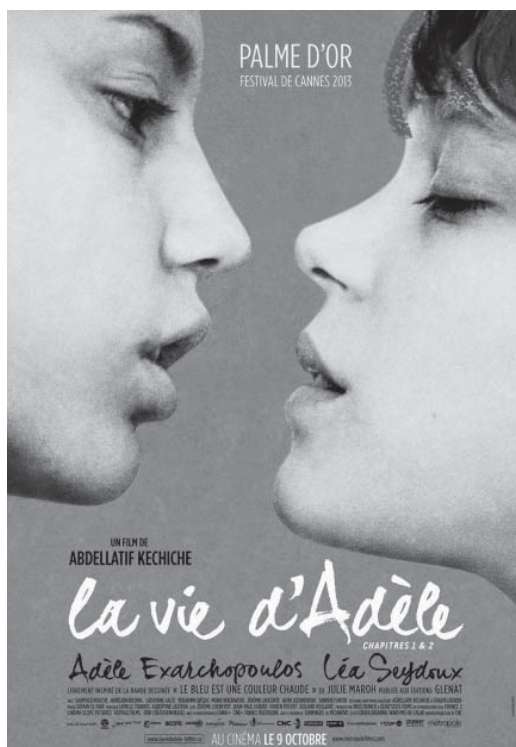
Joanna Mrozowska



Niektórym może się wydawać, że *Życie Adeli: rozdział 1 i 2* jest romantycznym i odważnym melodramatem, opowiadającym historię lesbijskiej miłości. To jednak zbyt wielkie uproszczenie. Główny temat filmu stanowi bowiem próba głębszego poznania siebie i własnej seksualności przez tytułową bohaterkę. *Życie Adeli* zjednało sobie widownię prostą, ale nie prostacką narracją. Ta pełna pasji i namiętności opowieść o dojrzewaniu, odkrywaniu swoich pragnień, utracie niewinności i młodzieńczych doświadczeniach przypomina *Dzikię trzciny* Andrégo Téchiné. By poznać prawdziwe uczucia, te dotąd nieodkryte, trzeba opuścić akademickie mury i zbliżyć do prawdziwego życia i ludzi.

Propozycja Abdellatifa Kechiche'a, tunezyjskiego reżysera z francuskim obywatelstwem, to na pozór przykład sztamkowej fabuły. Zagubiona, wkraczająca w dorosłość bohaterka usiłuje odnaleźć swoje miejsce na ziemi. Szuka pomysłu na siebie, nie mogąc liczyć na pomoc i akceptację rówieśników. Brzmi banalnie? Nic bardziej mylnego.

Pierwsze sceny są doskonałym wprowadzeniem w tematykę filmu. Ukazują one zajęcia z literatury, na których uczniowie analizują powieść Pierre'a de Marivaux pt. *Życie Marianny*. Dobór utworu w tej sekwencji jest kluczowy. Słowa powieści oraz snute wokół niej refleksje są motorem napędzającym narrację, a początkowe ujęcia tłumaczą późniejsze rozterki emocjonalne bohaterek. Jeśli już o głównej parze mowa, to warto zaznaczyć, że



kreacje Adele (Adèle Exarchopoulos) i Emmy (Léa Seydoux) są zbudowane na zasadzie kontrastu. Widać to nie tylko w ich zachowaniu i w sposobie bycia. Prawdziwe zderzenie dwóch światów następuje, gdy dochodzi do poznania rodziców obu kobiet. Emma pochodzi z bardzo wyrafinowanego, artystycznego środowiska. Dom matki tonie w obrazach autorstwa ojca niebieskowłosej dziewczyny. U Adeli jest wprost przeciwnie. Jej rodzice są bardziej pragmatyczni i konserwatywni. Odmienności można byłoby mnożyć. Nawet preferencje

kulinarne, które panują w obu domach diametralnie różnią się od siebie. Co ważne, za pomocą takich niuansów Kechiche podkreśla odmienność klas społecznych, z których obie dziewczyny się wywodzą, a przy tym i różnice ich charakterów. Płeć nie ma tutaj większego znaczenia. Równie dobrze mogłaby być to opowieść o miłości dwóch homoseksualnych mężczyzn czy kobiety i mężczyzny.

Podczas prawie trzygodzinnego seansu widz ma szansę poznać Adelę. To atut, ale paradoksalnie zarazem i wada produkcji. Rola Exarchopoulos jest w każdym szczególe dopracowana. Bohaterka odkrywa własną tożsamość seksualną. Widz jest świadkiem jej zagubienia, ulegania presji koleżanek, wzruszających konfliktów wewnętrznych. Jednakże momenty, kiedy bohaterka zachowuje się jak mimoza, chodzi z głową w chmurach i tak naprawdę nie wie, czego chce, mogą przy tak długim seansie nieco irytować.

Reżyser buduje atmosferę poprzez obraz i serię niekończących się zbliżeń. *Życie Adeli...* jest opowieścią silnie nasyconą cielesnością i seksualnością. Nie tylko dzięki odważnym, bardzo długim, bo kilkuminutowym, scenom erotycznym (które, jak twierdzą aktorki, wca-

le nie były udawane), niebezpiecznie ocierającym się o pornografię. Napięcie i sensualność są wyczuwalne w każdym spojrzeniu, tonacji głosu, gestykulacji głównych bohaterek. Niemniej punkt ciężkości został przeniesiony bardziej na uczucie niż na pożądanie. Niewątpliwie największym atutem produkcji Kechiche'a jest autentyczność, której mógłby mu pozazdrościć niejeden dokumentalista.

Tytuł filmu oraz brak wyraźnego i jednoznacznego zakończenia pozwalałyby liczyć, że w przyszłości doczekamy się kontynuacji losów Adeli. Jest to jednak mało prawdopodobnie, gdyż produkcja została wyreżyserowana na podstawie zamkniętego komiksu autorstwa Julie Maroh pt. *Le bleu est une couleur chude* (*Niebieski jest najcieplejszym kolorem*).

Reż.: Abdellatif Kechiche; scen.: Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix; zdj.: Sofian El Fani; muz.: Jean-Paul Hurier; występują: Adèle Exarchopoulos, Léa Seydoux, Salim Kechiouche, Aurélien Recoing, Catherine Salée. Prod.: Belgia, Francja, Hiszpania. Polska premiera: 18 października 2013



Frances Ha

Piotr Wełnowski

Targają mną skrajne emocje. Bo czuję, że film trafił w samo sedno. Że opisał zbyt wiele. Że nie chciał być niczym więcej niż prostym kinem, które pokazuje, jak jest. Czy ja mam zdrowe zmysły? Myślę, że zmysły są na tyle sprawne, abym mógł docenić film Baumbacha. Tak to jest, kiedy ogląda się dzieła pokroju *Frances Ha*. I nie, to nie będzie traktat pochwalny. Nie będę próbował kogokolwiek przekonywać merytorycznie, jak dobry jest ten film. Tu nie liczy się nic innego, jak subiektywna zdolność odnalezienia w tej historii siebie, tudzież sympatyzowania ze światem przedstawionym i próbą przeżycia w jego absurdzie.

Nie mogę przejść obojętnie wobec dwóch faktów, które, jak potwierdziliby moi przyjaciele, zapewne przeważały o mojej nieskrywanej miłości do Frances. Film Baumbacha to kino o dorastaniu tych, którzy już dorosnąć powinni. Po-

nadto, w moim mniemaniu, jest on też afirmacją życia. Życia w życiu. Uszanuję zdanie tej części widowni, która nie stroni od twierdzenia, iż z filmu kipi „hipsteriada”, a jego seans to walka z samym sobą, aby nie udławić się nadmiarem pretensjonalności. Szanuję ten pogląd, ale właśnie tu tkwi nieszczęsny szkopał.

Frances to osoba na zakręcie życiowym. A nawet na wielu zakrętach. Na równi z nimi sama jest zakręcona we wszystkim, co tylko sobą reprezentuje. Siłą tego filmu tkwi właśnie w głównej bohaterce. To konstrukcja złożonej postaci, która balansuje gdzieś w gąszczu swoich emocji. Poznajemy ją, kiedy jej życie zawodowe nie układa się, za to przyjaźń z wieloletnią towarzyszką Sophie rekompensuje inne niepowodzenia. Dziewczyny są niemal dla siebie stworzone, wszystko robią razem, nawet to, co tylko w ich małym świecie ma jakikolwiek sens. Zarówno Frances, jak



i Sophie są w związkach, ale partner tej pierwszej odgrywa w jej życiu tak nieznaczącą rolę, iż widzimy go dopiero w momencie ich rozstania. Jednak Sophie chce zbudować trwały związek, co stawia Frances w zupełnie nowej dla niej sytuacji.

To właśnie w momencie, kiedy Frances musi zacząć uczyć się żyć na nowo, w pojedynkę, rozpoczyna się studium zagubionego pokolenia – żyjących w dobrobycie, ale niemogących się spełnić dwudziestoparolatków. Frances jest jednak postacią tworzącą swój własny krąg. Nawet ona sama nie pasuje w pełni do doczepianej jej łątki. Ma w sobie miłość do swojej imperfekcji. Choć na jej twarzy często maluje się rozczarowanie, bohaterka dzielnie idzie do przodu, próbując znaleźć ten głęboko skryty sens. Całą Frances, a tym bardziej jej relację ze światem zewnętrznym, widzimy, kiedy mówi, czym dla niej jest miłość wśród osób, którym trudno ukryć zakłopotanie jej szczerością. I w tym właśnie tkwi moc scenariusza. Nie przyprawia nas on o ból głowy. Całą wewnętrzną podróż bohaterów reżyser przedstawia, puszczając oko zarówno do widzów, bohaterów, jak i świata, który ich otacza, a tym samym i nas. Żarty nie wywodzą się z fabuły, tudzież, co nagminne w dzisiejszym kinie rozrywkowym, z upchanych do granic możliwości nienaturalnych chwytów dialogowych. Tutaj komizm wywodzi się z postaci, z ich niedoskonałości, z ich bezkompromisowości. Można tę grupę dziwaków kochać lub nienawidzić, ale trzeba im oddać, że są szczerzy.

Mumblecore, czyli niskobudżetowe amerykańskie kino niezależne, dawno nie widziało tak godnego reprezentanta, jakim jest Noah Baumbach. Można by się kłócić, iż historia Frances to nadymana oda do nieuzasadnionej bezzadności i uciecha z tarzania się we własnym grajdółku, z czym niekoniecznie się zgodzę, gdyż kinu potrzebna jest zdrowa dawka odszczepieńców, którzy udowodnią, że mimo wszystko harmonia jest w zasięgu ręki,



jeśli się nie poddajemy. Co więcej, w rozwiązaniu fabuły zabrakło kliszy, którą tak łatwo można było zepsuć finał.

Frances Ha porywa. Czern i biel zdjęć, muzyczny kolaż francuskiej nuty i klasyków popu, jak i oszczędność w dialogach buduje obraz szczerzy, klimatyczny. Baumbach stworzył piękny komentarz do rozterek wielu Werterów naszego pokolenia. Z finezją paryskiego romansu daje głos tym nieprzystosowanym, których często mijamy na ulicy z lekkim uśmiechem na twarzy, nie wiedząc, jak żwawo tańczą do rytmu, którego nam nie dane będzie usłyszeć.

Reż.: Noah Baumbach; scen.: Greta Gerwig, Noah Baumbach; zdj.: Sam Levy; występują: Greta Gerwig, Mickey Sumner, Michael Zegen, Adam Driver. Prod.: USA. Polska premiera: 19 lipca 2013



Przed północą

Alicja Hermanowicz

Wydaje się, że nie można napisać o nowym filmie Richarda Linklatera nic, czego jego bohaterowie nie podsumowaliby zaraz dowcipem i zgrabną puentą. Film w zasadzie sam się interpretuje i rozkłada na czynniki pierwsze, widz jest tu tylko obserwatorem zdarzeń.

Przed północą to ostatnia część trylogii o Jesssem i Celine. Bohaterowie poznali się w *Przed wschodem słońca* – ich przypadkowe spotkanie w pociągu do Wiednia i spędzone tam wspólnie chwile zaowocowały romansem. Przy pożegnaniu obiecali sobie, że zobaczą się za sześć miesięcy w tym samym miejscu. Do ponownego spotkania doszło jednak dopiero po dziewięciu latach w Paryżu przy okazji premiery książki Jessego (*Przed zachodem słońca*). Po dwudziestu latach od poznania są już małżeństwem, mają dzieci i spędzają razem wakacje w Grecji.

Ostatnia część jest doskonałym dopełnieniem trylogii. Obserwujemy parę, która wygląda i zachowuje się, jakby podróżowała wehikułem czasu – widz odnosi wrażenie, że ogląda wciąż ten sam film, a bohaterowie kontynuują dyskusję rozpoczętą przed laty w pociągu. Obraz Linklatera obala tezę, jakoby człowiek zmieniał się pod wpływem doświadczenia życiowego – dojrzewanie zostaje tutaj zastąpione przemijaniem. Wybór miejsca kolejnego spotkania z bohaterami nie jest zresztą bez znaczenia: ruiny cywilizacji wydają się idealnym tłem do rozmów o przemijaniu i redefinicji związku Jessego i Celine.

Tym razem przestrzeni ekranowej nie wypełnia tylko dwójka bohaterów. Reżyser dopuszcza do głosu również ich poznanych w Grecji przyjaciół – w ten sposób pozwala nam trzeźwo ocenić więź łączącą Jessego i Celine. Dopiero po skonfrontowaniu ich z innymi bohaterami widzimy, jak różnie postrzegają swoje spotkanie w Wiedniu. O ile dla Jessego Celine okazała się miłością życia a ich znajomość inspiracją do napisania powieści, o tyle ona odbiera tę relację bardziej prozaicznie. Na oczach widza upada (nie po raz pierwszy w kinie) mit romantycznej miłości – nie rozpada się jednak jak domek z kart, a bohaterowie w niczym nie przypominają rozwrzeszczanych postaci rodem z psychodramy Tennessee Williamsa, gotowych zmienić swoje życie w piekło. Celine i Jessie wszystkie problemy potrafią rozwiązać dystansem i poczuciem humoru – w tym też tkwi urok tej pary i siła przyciągania filmu.

Okazuje się, że dawna rozmowa bohaterów w Wiedniu na temat wspólnej przyszłości zadziałała jak samospełniająca się przepowiednia. Reżyser w realistyczny sposób ukazuje rozwój psychologiczny bohaterów i pogłębianie się ich cech. Idealistyczny romantyk Jesse z pierwszej części trylogii i wrażliwa, ale stąpająca twardo po ziemi Celine, przesniesieni w czasie o dwadzieścia lat, to wciąż te same osoby. Toczą też podobne dialogi o życiu, sztuce i relacjach damsko-męskich, wciąż odkrywając siebie nawzajem.

Ostatniej części trylogii brakuje jednak tego, co zachwycało w pierwszej: niesamowitej che-

mii między dwójką bohaterów i narastającego napięcia. Jest to jednak nieuchronność, którą Jesse i Celine zaakceptowali, decydując się na wspólne życie i tracąc tym samym romantyczną wizję miłości. Stwierdzenie jednej z bohaterek Woody'ego Allena: „tylko niespełniona miłość może być romantyczna” sprawdza się chyba i tutaj. Nie zmienia to jednak faktu, że tak jak poprzednie części, *Przed Północą* wciąga widza bez reszty i urzeka mądrością, a jednocześnie prostotą dialogów oraz pięknem greckich krajobrazów.

Film Linklatera, będąc kopalnią wiedzy o związkach i relacjach damsko-męskich, jest jednak lekki i bezpretensjonalny. Nie stara się być biblią, ale prowokuje widza do przemyśleń dotyczących własnego życia. Bynajmniej nie chodzi tu o rozrachunki moralne, bo i status Celine i Jessego jest dyskusyjny. Funkcjonują raczej jako dwa oddzielne atomy, rozrzucone

gdzieś po kontynencie europejskim, wchłaniające jego idee i nieustannie stymulujące się intelektualnie, niż jako para z krwi i kości. Nawet ich córeczki, przypominające aniołki Botticellego czy greckie westalki, wydają się odrealnione. Zaczynamy się zastanawiać: czy ten świat nie jest częścią wyobraźni Jessego? Czy bohaterowie rzeczywiście spotkali się ponownie? Czy mają wspólne dzieci? Czy Celine była w Polsce i widziała Lecha Wałęsę? Wszystko zależy od tego, czy jesteś cynikiem, czy romantykiem – odpowiedziałby Jesse.

Reż.: Richard Linklater; scen.: Richard Linklater, July Delpy, Ethan Hawke; zdy.: Christos Voudouris; muz.: Graham Reynolds; występują: July Delpy, Ethan Hawke. Prod.: USA. Polska premiera: 28 czerwca 2013



Stoker

Aleksandra Radoń

India Stoker (Mia Wasikowska) to bladolica dziewczyna, którą poznajemy w dniu osiemnastych urodzin, gdy biega po wiktoriańskiej willi, odpowiadając coroczny rytuał poszukiwania prezentu. Kamera śledzi każdy krok bohaterki, ukazując przymglone, wręcz impresjonistyczne obrazy. Urodzinowy zwyczaj przerywa wieść o śmiertelnym wypadku ojca Indii – Richarda (Dermot Mulroney). Na pogrzebie pojawia się nikomu przedtem nieznany młodszy brat zmarłego, Charlie (Matthew Goode), który postanawia zamieszkać u Stokerów. India zostaje pod opieką nie zrównoważonej emocjonalnie matki, Evelyn (Nicole Kidman), która zawsze była zazdrosna o bliskie relacje córki ze zmarłym mężem. Kobieta szybko znajduje po-

cieszenie w ramionach Charliego, który z kolei wydaje się zainteresowany wyłącznie Indią. Z początku dziewczyna jest wycofana, nie interesują ją przyjacielskie relacje z wujkiem, z czasem odkrywa jednak podobieństwo charakterów, co sprawia, że dotychczasowy dystans zmienia się w fascynację.

India żyła w świecie starannie wykreowanym przez ojca, który chciał ochronić ją przed dorosłością. Dziewczyna spędzała większość czasu malując i grając na fortepianie. Ojciec zabierał ją na polowania, skąd przywoziła trofea w postaci wypchanych zwierząt.

Niestety jego nagła śmierć i niespodziewane odwiedzin stryja odzierają dziewczynę z niewinności, przez co India musi zmierzyć się



ze światem zewnętrznym. Charlie bezustannie zaznacza swą obecność w jej życiu, jest jak bohater widmo, który pojawia się i znika w najmniej oczekiwanych momentach i od początku stara się osaczyć Indię – jeździ po nią do szkoły, obserwuje, jak spędza czas w ogrodzie, nawet podczas rodzinnej kolacji nie odrywa od niej wzroku. Prowokuje dziewczynę do ryzykownych zachowań, aby pobudzić w niej skrywane instynkty. India z dziecka zmienia się w dorosłą kobietę o niepokonywanych pragnieniach. Przemoc i śmierć intensyfikują emocje bohaterki, przeobrażają je w zwierzęce popędy. Charlie chce połączyć siły z Indią, by wspólnie dawać upust psychopatycznym obsesjom, prędzej czy później musi jednak dojść do konfrontacji.

Metoda aktorska polegająca na ograniczeniu ekspresji wprowadza napięcie, które nie ulla- tuje wraz z końcem filmu, a wysmakowane ujęcia nie pomagają wyzwolić się z sieci zarzu- conej przez aktorów. Mia Wasikowska i Mat- thew Goode w niesamowity sposób manipu- lują uczuciami widza – powściągają emocje, by za chwilę zbombardować nimi ekran. Spe- cyficzna uroda Wasikowskiej idealnie współ- gra ze scenografią, tworząc wyjątkowy efekt wizualny. Z kolei Matthew Goode roztacza wokół siebie osobiłą aurę i w pewien sposób krępuje widzów swą obecnością, ale mimo to – a może właśnie dzięki temu – nie można się doczekać kolejnej sceny z jego udziałem. Traf- ną decyzją było obsadzenie Nicole Kidman w roli egocentrycznej matki, która wraz z Mią i Matthew tworzy fascynujące trio.

Anglojęzyczny debiut koreańskiego reżysera Park Chan-wooka wypada bardzo dobrze na tle jego dotychczasowych osiągnięć. Twórca *Oldboya* w swoim najnowszym dziele serwu- je fuzję dramatu, horroru i thrilleru. Bardzo łatwo dostrzec cechy poszczególnych gatu- nków w konkretnych scenach, co wprowadza element gry z odbiorcą. Park uwypukla na przykład elementy horroru i pozwala widzowi snuć własne przypuszczenia dotyczące następ-



stwa wydarzeń tylko po to, aby zmylić widza i skierować film w stronę zupełnie innego ga- tunku. Największą zaletą *Stokera* – poza zaba- wą gatunkowymi konwencjami – są zdjęcia autorstwa Chung Chung-hoona. Pieczołowi- cie dopracowane ujęcia budują fabułę i do- powiadają kwestie niewypowiedziane przez bohaterów. Kolorystyka kadrów i precyzyjnie zaaranżowana scenografia sprawiają, że nie sposób oderwać oczu od ekranu. Przepiękne są zdjęcia z udziałem Mii Wasikowskiej, cho- ciazby scena kąpieli, w której bladeść aktorki i biel łazienki kontrastują z czerwienią krwi. Niepowtarzalny duet koreańskich filmowców znakomicie sprawdził się w realiach amery- kańskiej kinematografii.

Stoker to film wzbudzający skrajne emocje. Elementy horroru, thrilleru i melodramatu tworzą rollercoaster, który prowadzi widza przez pętle emocjonalnych uniesień, co chwi- la przyspieszając i spowalniając tempo akcji. Tylko od widza zależy, czy da się porwać na tę szaloną przejażdżkę.

Reż.: Park Chan-wook; scen.: Wentworth Miller; zdj.: Chung Chung-hoon; muz.: Clint Mansell; wy- stępują: Mia Wasikowska, Matthew Goode, Nicole Kidman, Dermot Mulroney. Prod.: USA, Wielka Bry- tania. Polska premiera: 10 maja 2013



Papusza

Joanna Kamińska

Po dwóch mniejszych produkcjach, dokumencie z 1974 oraz *Historii Cyganki* z 1991, biografia Bronisławy Wajs została sfilmowana przez Krzysztofa Krauzego i Joannę Kos-Krauze. Małżonkowie wykorzystali w swym dziele muzykę Jana Kantego Pawłuśkiewicza skomponowaną do poematu symfonicznego *Harfy Papuszy* przed dziewięcioma laty. Kunsztowna ścieżka dźwiękowa nadaje produkcji wyborny klimat i otwiera drogę do świata pieśni, harf, akordeonów i gitar.

Papusza, pierwszy film z romskimi dialogami, to przede wszystkim poruszające studium podwójnego wykluczenia. Na pierwszym planie widzimy los poetki – wystawionej poza nawias społeczny, utalentowanej i niebywale uduchowionej osoby. Na drugim zaś – dramat bezpłodnej kobiety, nieakceptowanej przez wspólnotę, w której posiadanie liczego potomstwa jest jedną ze spraw najważniejszych. Powodem zaś ostatecznego wykluczenia Papuszy staje się kontakt artystki ze światem zewnętrznym. Zostaje ona posądzona o przemycanie w swojej twórczości tajemnic romskiej

kultury, zdradzanie tradycji, obyczajów, obrzędów, wierzeń, praw i słownika. Jej wiersze nie są traktowane jako wyraz natchnienia – stają się symbolem zdradzieckich działań wymierzonych przeciwko wszystkim Cyganom. Co prawda małżeństwo z przymusu i kompleks braku wykształcenia nie przeszkadzają Papuszy w realizacji powołania, lecz jedyną „nagrodą” za życie utkane niemą skargą są ubóstwo i choroba psychiczna.

Film przybliży twórczość i pełne znoju losy poetki. Pomimo rozczarowań i goryczy, nie traci ona daru magicznego postrzegania rzeczywistości. W swoich wierszach wyraża zachwyt nad światem, personifikuje naturę nierozzerwalnie związaną z ludźmi. Sposób percypowania rzeczywistości Papuszy został w sposób fenomenalny przełożony na wizualną warstwę dzieła. Realizm filmu naznaczony jest poetyckością – surową, bo wynikającą z codzienności, i niesubiektywną – bliższą powściągliwej obserwacji. Życie w harmonii z przyrodą, wśród polskich lasów i potoków, podkreślają długie ujęcia malowniczych przestrzeni – często kręcone w planach totalnym i ogólnym, co dodatkowo wypukla związek jednostki z otoczeniem.

Papusza szeroko nakreśla romski świat, panoramicznie przedstawia wędrówkę ostatniego taboru na ziemiach polskich. Pieśni towarzyszą jadącym przez łąki i lasy wozom, a także spotkaniom przy ogniskach.

Film prezentuje również wycinek bezlitosnej dla Romów historii, czyli odrzucenie tej grupy





etnicznej przez resztę narodu. Uprzedzenia, zawiść i niechęć do ich wędrownego trybu życia pogłębiły się po II wojnie światowej. Sąd nad Cyganem stanowi w Polsce temat, który do czasów obecnych nie stracił ważności.

Największe atuty *Papuszy* to zgodność fabuły z biografią Bronisławy Wajs oraz pełne artyzmu czarno-białe zdjęcia, które – choć ograniczają egzotykę przedstawień – podkreślają dramat tytułowej bohaterki. Ponadto warta uwagi jest znakomita gra obsadzonej w głównej roli Jowity Budnik, która w ramach przygotowań poświęciła dziesięć miesięcy na naukę języka romskiego.

Na ekranie widz śledzi budowę pomostu pomiędzy dwoma światami: zewnętrznym a zamkniętą społecznością taboru, do którego zbliżają się Ficowski i Tuwim, postanawiający zawiązać „spisek dwóch poetów, żeby ocalić trzeciego”. Skoro *Papusza* nazywana jest matką romskiej poezji, to Ficowski był jej akuszerem jako odkrywca i tłumacz.

Krauzowie już po raz drugi sprawdzają się w roli ekranizatorów biografii dwudziesto-wiecznego artysty niedocenionego lub – w nadchodzącym filmie – raczej niezrozumianego. Wcześniej upomnieli się o pamięć dla Nikifora, polskiego malarza prymitywisty. Następny

w kolejce czeka Czesław Niemen – wielka indywidualność wyprzedzająca swoje czasy, często oceniany za życia jako ekscentryk, a nawet dziwak. Sfilmowane dzieje tych trzech postaci stworzyłyby tryptyk o malarzu, poetce i muzyku, a utwór *Dziwny jest ten świat* mógłby z kolei wymownie powiązać wszystkie przypadki zmarginalizowanej, bo niepojmowanej przez ogół, odmienności.

Papusza to niebanalny portret silnej, a jednocześnie obdarzonej niecodzienną wrażliwością, kobiety. Obraz, który nie ukrywa trudności nawiązania kontaktu z Cyganką, zbliżenia się do niej. Jest to swego rodzaju sąd nad poetką. Sąd gadzia (czyli nie-Roma), Polaka rasisty oraz taborowej wspólnoty tępiącej odchylenia od norm. Oto kolejna krajowa produkcja, która zmusza do refleksji nad mentalnością rodaków oraz indywidualnym stosunkiem wobec inności. Jednak czy kino walczące ze stereotypami jest w stanie się całkowicie od nich uwolnić?

Reż. i scen.: Joanna Kos-Krauze, Krzysztof Krauze; zdj.: Krzysztof Ptak, Wojciech Staroń; muz.: Jan Kanty Pawluśkiewicz; występują: Jowita Budnik, Zbigniew Waleryś, Antoni Pawlicki. Prod.: Polska. Polska premiera: 15 listopada 2013

Drogówka

Anna Burzyńska

Wojciech Smarzowski stał się w ostatnich latach najpopularniejszym polskim reżyserem. Jego filmy przyciągają do kin liczną widownię, a *Drogówka* w tej kwestii pobiła wszelkie rekordy. Co zadecydowało o tak ogromnym sukcesie tego dzieła? W Internecie nie brakuje komentarzy, jakoby autor był populistą, a film z roku 2013 zlepkiem brutalizmu i wulgarności – igrzyskami ku uciesze tłumów. Nie da się ukryć, że twórczość Smarzowskiego ma ogromną siłę rażenia, ale nie jest to jednak jej celem samym w sobie.

Problem pojawia się już przy próbie streszczenia fabuły *Drogówki*. Na stronach internetowych najczęściej czytamy: „*Drogówka* to historia siedmiu policjantów, których łączy praca i przyjaźń. Życie toczy się swoim zwyczajnym rytmem, aż do momentu gdy ginie jeden z policjantów. O morderstwo zostaje oskarżony sierżant Król. Wtedy wychodzą na jaw przestępcze powiązania w policji”. Niby wszystko się zgadza, ale czy ten film naprawdę jest o tym i czy da się w ogóle stworzyć klasyczny opis jego fabuły? Każdy, kto widział

Drogówkę, przyzna, że taka notka zupełnie nie oddaje charakteru filmu.

Drogówkę najlepiej analizować w kontekście innego obrazu Smarzowskiego – *Domu złego*. Nie są to filmy łatwe w odbiorze. Odczytanie ich wymaga wręcz wysiłku. Stanowią mobilizującą umysł układankę. Ich fabuła jest nieliniarna, a narracja całkowicie zdekonstruowana. Widz wie tyle, co bohater, dlatego ogląda uważnie chaotyczne obrazy, by móc odnaleźć siebie w tym świecie. I to chyba właśnie jest siłą kina Smarzowskiego – nie pozwala ono odbiorcy biernie przyjmować świata przedstawionego ani nawet sympatyzować z którymś z bohaterów. Jego filmy odbierają przyjemność leniwego oglądania na rzecz ciągłej gotowości do aktualizowania otrzymywanych treści.

Opowiadanie historii wymaga od czasu do czasu posłużenia się retrospekcją. Smarzowski zaś lubi żonglować planami czasowymi. Nie są to jednak zwykłe „wspomnienia”, ale czynne przypominanie, wysyłanie dziurawej (z powodu nadużycia alkoholu) pamięci. W *Drogówce* dojść prawdy próbujemy przede wszystkim wraz z sierżantem Ryszardem Królem, ale otrzymujemy także fragmenty zarejestrowane telefonami komórkowymi czy kamerami przemysłowymi. Kompletny chaos informacyjny potęgowany jest jeszcze przez współlistnienie różnych płaszczyzn fabularnych: aktualnej historii kryminalnej z sierżantem Królem w roli oskarżonego, tajemniczego morderstwa, którego nikt nie widział, wspomnień z brudnego świata libacji i burdeli oraz dokumentalnych





niemal wstawek z codziennej pracy policji. Ten kolaż zarówno formalny, jak i fabularny celowo tworzy bałagan. Ale w tym szaleństwie jest jednak metoda.

Oglądając *Drogówkę*, widz nie wie, na czym się skupić. Dostaje wskazówki, które nie prowadzą go do ostatecznego rozwiązania zagadki. Nie wiemy, którego bohatera śledzić, ponieważ każdy z nich jest równie ważnym elementem układanki i każdy może być poszukiwanym mordercą, jeśli nie jest nim Król, grany przez Bartłomieja Topę. Psychika żadnego z policjantów nie została jednak zgłębiona – odnajdujemy ich jedynie w konkretnych sytuacjach życiowych. Są przerysowani i urastają do rangi symbolicznych figur. Siedmiu policjantów, czyli siedem grzechów głównych (podobnie wygląda symbolika w *Domu złym*).

Ciekawą kreację stworzył tu Jacek Braciak, który jest w filmie swoistym błaznem – wiecznie pijany, funkcjonuje w innej rzeczywistości i nigdy nie odzywa się na temat. Silną osobowością jest także bohater grany przez Arkadiusza Jakubika. Jako jedyny ma w miarę ustabilizowane i szczęśliwe życie rodzinne, co nie przeszkadza mu być prowodyrem wszystkich patologicznych akcji.

Odbiorczą pułapką w wypadku *Drogówki* Smarzowskiego byłoby doszukiwanie się w niej do-

kumentalizmu i krytyki społecznej; trafniejsze wydaje się odczytanie jej jako groteski. Taką interpretację sugeruje zakończenie filmu – nagłe, niespodziewane i pozostawiające widza bez odpowiedzi, podkreślające próżność naszych wysiłków w dochodzeniu do prawdy.

Reż. i scen.: Wojciech Smarzowski; zdj.: Bartosz Bie-niek, Piotr Sobociński, Michał Sobociński, Maciej Li-siecki; muz.: Mikołaj Trzaska; występują: Bartłomiej Topa, Arkadiusz Jakubik, Julia Kijowska, Eryk Lubos, Robert Wabich, Jacek Braciak, Marcin Dorociński, Marian Dziędziel. Prod.: Polska. Premiera: 1 lutego 2013



Ida

Nicole Wikowska



Akcja *Idy* rozgrywa się na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Osierocona w dzieciństwie Anna (Agata Trzebuchowska) została wychowana w klasztorze i pragnie złożyć śluby zakonne. Wanda (Agata Kulesza) to jedyna żyjąca krewna Anny, a także była stalinowska prokurator, która swoje problemy stara się rozwiązać za pomocą alkoholu oraz przygodnego seksu. Te dwie skrajnie różne postaci łączą wspólny cel: poznanie prawdy o losach swojej rodziny. Anna dowiaduje się, że z pochodzenia jest Żydówką. Ukrycie w zakonie uratowało ją od śmierci, która spotkała jej najbliższą rodzinę. Naprawdę na imię ma Ida.

Narodowość głównych bohaterek nie pozwala uniknąć poruszenia dość drażliwego tematu, jakim wciąż pozostaje sprawa polsko-żydowska. Wprost wskazuje się na współudział Polaków w Holokauście – morderstwo syna Wandy i rodziców Anny oraz przejęcie ich majątku. Istoty filmu nie stanowi jednak dokonywanie oceny historii czy też zachowań zbiorowości. Odkrywanie tajemnic przeszłości, poznanie własnych korzeni prowadzi do czegoś z perspektywy jednostki znacznie ważniejszego – samowiedzy.

Jednym z głównych zagadnień poruszanych w filmie jest problem wiary. Ida, wychowana przez siostry zakonne, mając do tej pory niewiele styczności ze światem zewnętrznym, weryfikuje przekonanie o swoim powołaniu. Wanda natomiast jawi się jako postać, która poprzez traumatyczne przeżycia oraz żądzę zemsty zwątpiła w Boga. Jednak czy na pewno?

Używki i wyzwolony tryb życia zdają się próbą zagłuszenia wyrzutów sumienia oraz swoistym wołaniem o pomoc. Niewykluczone, że ten niemy krzyk kierowany jest właśnie do Stwórcy. Z pewnością można natomiast stwierdzić, że widz z każdą minutą coraz bardziej przekonuje się co do złożoności bohaterek.

Konsekwentnie również zakończenie filmu jest niejednoznaczne, ma wiele odcieni szarości. Samobójstwo Wandy oraz powrót Idy do zakonu można by określić jako triumf dobra i jasności. Uduchowiona dziewczyna, mimo prób, którym została poddana, wybrała życie w Bogu, dając świadectwo, że wszystkie drogi prowadzą właśnie do Niego. Nie jest to jednak tak oczywiste. Mury klasztoru były dla bohaterki swego rodzaju kokonem – to on uchronił ją od zagłady, z jednej strony nie pozwalał rozwinąć skrzydeł, ale jednocześnie uniemożliwiał ich złamanie. Chwilowy pobyt bohaterki na wolności pozwolił jej na poznanie zarówno uroków świata zewnętrznego, jak i całego wachlarza jego wad. Decyzja o powrocie do zakonu mogła być więc podyktowana tęsknotą za życiem z dala od chaosu, pragnieniem spokoju i bezpieczeństwa. Wanda, chcąc uwolnić się od problemów, wybiera samobójczą śmierć. Ida decyduje się na życie w izolacji. Z Bogiem czy też przeciwko Bogu – obie postawy stanowią dość gorzkie rozwiązania, jako recepty na osiągnięcie harmonii wiążą się w filmie z rezygnacją ze świata.

Ida z pewnością nie byłby obrazem tak wyjątkowym, gdyby nie znakomite zdjęcia autor-



stwa Ryszarda Lenczewskiego i Łukasza Żala. Kręcenie na czarno-białej taśmie, w formacie charakterystycznym dla filmów z lat pięćdziesiątych przenosi nas do innego świata – osnutego zmysłową mgiełką dymu papierosowego. Brak nagłych zmian akcji czy też zróżnicowanej dynamiki narracji pozostawia ogromną przestrzeń dla odbiorcy – czas na skonfrontowanie emocji zawartych w obrazie z subiektywnym spojrzeniem widza.

Na uwagę zasługuje także znakomita gra aktorska. Agata Kulesza, słynąca chociażby z pamiętnej roli w *Róży* Wojciecha Smarzowskiego, po raz kolejny idealnie wcieliła się w kobietę, której życie zdominowane jest przez rany zadane w przeszłości. Z kolei debiutująca na ekranie Agata Trzebuchowska zagrała z niebywałym wdziękiem i delikatnością.

Ida, mimo trudnej i przejmującej tematyki, którą porusza, zachwyca widza swoją subtelnością. Celem filmu nie jest zszokowanie czy przytłoczenie odbiorcy. Jednocześnie daleka od banalności i przeidywalności opowieść nie pozwala na proste wzruszenia. Film pozosta-



wia za to po sobie wiele pytań, na które każdy widz odpowiedzieć musi sobie sam.

Reż.: Paweł Pawlikowski; scen.: Paweł Pawlikowski, Rebecca Lenkiewicz; zdj.: Ryszard Lenczewski, Łukasz Żal; muz.: Kristian Eidnes Andersen; występują: Agata Trzebuchowska, Agata Kulesza, Dawid Ogrodnik, Jerzy Trela, Adam Szyszkowski, Halina Skoczyńska. Prod.: Dania, Polska. Polska premiera: 25 października 2013



Dziewczyna z szafy

Malwina Jakóbczyk



Dzięki kinowemu debiutowi, *Dziewczynie z szafy*, o Bodo Koxie usłyszała szersza publiczność. A właściwie mogła usłyszeć, bo według zeszłorocznego polskiego box office'u liczba osób, które obejrzały film, nie jest zbyt wysoka. W kinowych projekcjach uczestniczyły łącznie nieco ponad 92 tys. widzów, a wpływy szacuje się na około 430 tys. złotych. Z jednej strony jest to wynik odwrotnie proporcjonalny do wartości tego filmu. Z drugiej jednak można być zadowolonym, ponieważ okazuje się, że na seans *Dziewczyny z szafy* wybrało się i tak więcej osób niż na pokazy *Przed północą* czy *Polowania*. Jednak to nie miejsce na to, by narzekać na społeczeństwo, które zbyt rzadko bywa w kinie. Pora wreszcie napisać kilka ciepłych słów o tym niezwykłym i jakże świeżym dla polskiej kinematografii filmie.

Dziewczyna z szafy opowiada o tym, jak los połączył Jacka (Piotr Głowacki), jego brata Tomka (Wojciech Meczaldowski) i ich siostrę Magdę (Magdalena Różańska). Jacek z różnym skutkiem próbuje ułożyć sobie życie prywatne i zawodowe. Ma niezłą pracę, powodzenie u kobiet, ale też brata, którego nigdy nie może zostawić samego. Kolejne prośzenie obłudnej sąsiadki Kwiatkowskiej o przypilnowanie Tomka kończy się niepowodzeniem, zmuszony jest więc zapukać do drzwi Magdy, która unika kontaktów z ludźmi. Ku zdziwieniu Jacka Magda i Tomek, na swój sposób, zaprzyjaźniają się.

Tworząc film, w którym głównym bohaterem jest osoba niepełnosprawna, nietrudno

popaść w banał, ponieważ z łatwością można zagrać na ludzkich emocjach, pokazując historię wzruszającą, ale sztampową. Obraz Bodo Koxa od takich ocen sytuuje się bardzo daleko. *Dziewczyna z szafy* to film jednocześnie subtelny i mocny, zabawny i smutny, kolorowy i ciemny. Opowiada trudną historię w zupełnie nieprzysłacający sposób – nie tylko ze względu na grę aktorską i scenariusz, ale także wizualną oprawę. I co najważniejsze – bohaterowie filmu są, każdy w inny sposób, wypaczeni mentalnie, odrzuceni przez innych ludzi, ale ukazani w pozytywny sposób. Otaczająca ich rzeczywistość niekiedy okazuje się bardziej dziwaczna niż oni sami.

Bodo Kox tworzy świat spójny, choć zróżnicowany. Do tego zupełnie inny od tego, do jakiego przyzwyczailo nas polskie kino. Nie ma tu ciężkości, siermiężności i szarizny, co jest jeszcze większym atutem, gdy wziąć pod uwagę tematykę, którą film podejmuje. W *Dziewczynie z szafy* mamy grę kontrastów: blokowisko i dżunglę, wrażliwą „wariatkę” i wredną „normalną”, realizm i wizyjność.

Co oczywiste, duża w tym rola aktorów. Wojciech Meczaldowski stworzył jak do tej pory najtrudniejszą, przez co i najlepszą kreację w swojej karierze. Wszedł w rolę do tego stopnia, że na czas powstawania filmu po prostu stał się Tomkiem. Zmienił nie tylko wyraz swojej twarzy i sposób chodzenia, ale także przestał rozmawiać z ekipą filmową (warto posłuchać wywiadów z Meczaldowskim – to, co ma do powiedzenia na temat przygotowań



do wcielenia się w Tomka, daje ogłód na pracę i wyrzeczenia współczesnego aktora). Opłaciło się, ponieważ nie jest to rola, którą można zapomnieć. Dłużni nie pozostają również pozostali aktorzy – Piotr Głowacki i Eryk Lubos znakomicie odnaleźli się w zabawno-smutno-groteskowo-poważnej konwencji filmu, a Magdalena Różańska sama wyszła z aktorskiej szafy, debiutując w nieprzeciętny sposób.

Aktorstwo, scenografia, efekty specjalne, zdjęcia, montaż, muzyka – wszystko tworzy tu spójną całość. Wydawałoby się, że tego filmu nie da się przechwalić. Jednakże trzeba przyznać, że jest on dość specyficzny, a jego estetyka nie wszystkim przypadnie do gustu. Co nie zmienia faktu, że pozycja ta jest godna polecenia właściwie każdemu. Tym, którzy kibicują polskiej kinematografii i znają nazwisko Bodo Koxa trzeba powiedzieć, że większy budżet i możliwość kinowego debiutu dodały jego twórczości dużo pozytywnej energii. A tym, którzy stracili wiarę w polskie kino, należy napomknąć, żeby zobaczyli, że się mylą. U nas wciąż kręci się wartościowe filmy wywołujące uśmiech na twarzy, jednocześnie wyciskając łzy.

Reż. i scen.: Bodo Kox; zdj.: Arkadiusz Tomiak;
muz.: Joanna Halszka Sokołowska, Filip Zawada;
występują: Wojciech Meczaldowski, Piotr Głowacki,
Magdalena Różańska, Eryk Lubos, Teresa Sawicka.
Prod.: Polska. Premiera: 14 czerwca 2013



Imagine

Alicja Chmiołek

Imagine to kino autorskie w najlepszym wydaniu. Reżyser nie poszedł na kompromis i odrzucił dotychczasowy wzorzec kręcenia filmów o ludziach niewidomych. Na miejsce akcji wybrał tym razem nie mazurską wieś, jak w debiutanckim *Zmruż oczy*, czy robotniczą dzielnicę Wałbrzycha, pokazaną w *Sztuczkach*, a malowniczą Lizbonę. Trzeci film fabularny Andrzeja Jakimowskiego to jednak nie pocztówka ku pokrzepieniu serc, ale wyzwanie rzucone postrzeganiu rzeczywistości opartemu głównie na obrazach. Reżyser powiela niespieszny, ale bogaty w znaczenia sposób narracji, znany z poprzednich filmów. W *Imagine* znów znalazło się też miejsce dla subtelного humoru i przywiązania do detali. Muzyka Tomasza Gąssowskiego tworzy natomiast charakterystyczny, niemal baśniowy klimat. *Imagine* ujawnia też, poprzez zagraniczne miejsce akcji i obcojęzycznych bohaterów, talent Jakimowskiego do odnajdywania się w różnych przestrzeniach, niekoniecznie polskich.

Główny bohater filmu, Ian (Edward Hogg), jest nowym nauczycielem w ośrodku dla niewidomych, gdzie dzieli się wiedzą na temat trudnej sztuki orientacji przestrzennej. Jego kontrowersyjna metoda zakłada poruszanie się bez użycia białej laski i pomocy innych osób. Oparta jest na echolokacji, czyli wydawaniu dźwięków i ocenianiu, na podstawie usłyszanego echa, jak daleko znajdują się przedmioty dookoła. Czy Ian uważa, że jego podopieczni to nadludzie? Nie, wymaga od nich tego samego, czego wymaga od siebie. Sam również jest niewidomy.

Ian kwestionuje utarte przekonania i od początku buntuje się przeciw konwencjonalnemu zamknięciu osób niewidomych za murami bezpiecznego ośrodka. Sam wybiera wolność poruszania się po uliczkach Lizbony i robienia tego, na co ma ochotę. Jednocześnie bywa złośliwy i arogancki, a manipulowanie ludźmi wydaje się go cieszyć. Jego działania pozostają kontrowersyjne, nawet jeśli mają służyć dobrem celom – zachęceniu młodej kobiety Ewy (Alexandra Maria Lara) do wyjścia z izolacji. Przede wszystkim jednak nauka Iana zagraża zdrowiu i życiu, co sam udowadnia swoimi licznymi upadkami i poobijaną twarzą. Eva postanawia mu jednak zaufać i wybrać się w podróż w nieznane – choćby do lokalnej kawiarni.

Cały film nieustannie kwestionuje postępowanie głównego bohatera. Czy za jego nauczaniem stoją naukowe podstawy, czy też użycie wyobraźni, do którego zresztą zachęca tytuł? I wreszcie: co jest ważniejsze, bycie wolnym i narażonym na niebezpieczeństwa czy bezpiecznym, ale spętanym więzami konwencji? Ian już dokonał wyboru. Jego domysły na temat statku w lizbońskim porcie można interpretować jako fantazje marzyciela o umyśle dziecka albo jako przejaw głębszego, pełnego refleksji rozumienia otaczającego świata. Jakimowski, który oprócz reżyserii ukończył też filozofię, zwykle wybiera takich pozornie oderwanych od rzeczywistości marzycieli na protagonistów swoich filmów. Umieszcza ich jednak w środowiskach, które wymaga-

ją zdroworozsądkowego podejścia do życia. Udowadnia, że nie muszą oni przegrywać w tym na pozór nierównym starciu. Do statku w porcie można dotrzeć. Marzyciel okazuje się wizjonerem, który dostrzega więcej niż inni.

Imagine zostało słusznie nagrodzone na festiwalu w Gdyni za najlepszy dźwięk. Kładzie bowiem na niego nacisk w niezwykle efektowny sposób. Zwykle, jeśli już odgłosy stanowią istotną częścią fabuły, to w wypadku horrorów lub thrillerów. Na myśl przychodzą mi wybitne dzieła, jak *Rozmowa* Coppoli albo *Wybuch* De Palmy, w których po mistrzowsku wykorzystano dźwiękowe niuanse.

W *Imagine* nie znajdziemy jednak podobnie dynamicznej akcji. Spokojna narracja zmusza widzów do skupienia się, niczym podopieczni Iana, na zmysł słuchu. Stukot pionków do warcabów, łopotanie prześcieradeł na wietrze czy chlupot wody przelewanej do szklanki to dźwię-

kowe detale, na które zwykle nie zwracamy uwagi, tu jednak mają kluczowe znaczenie.

Imagine warto znać i docenić, ponieważ spełnia marzenia wielu polskich widzów, pragnących dzieła rodzimych twórców nakręconego w autentycznych realiach zachodniej Europy. Jednocześnie film pozostaje spójny z dotychczasowymi dokonaniem Jakimowskiego i udowadnia, że jest on reżyserem konsekwentnie podążającym własną drogą. Mam nadzieję, że na kolejny efekt tych filmowych podróży nie będziemy musieli długo czekać, bo bohaterów Jakimowskiego warto wysłuchać.

Reż. i scen.: Andrzej Jakimowski; zdj.: Adam Bajerski; muz.: Tomasz Gąssowski; występują: Edward Hogg, Alexandra Maria Lara, Melchior Derouet, Francis Frappat. Prod.: Polska, Francja, Portugalia. Polska premiera: 12 kwietnia 2013



Wróg numer jeden

Marta Maciejewska



W ostatnich latach w kinematografii Stanów Zjednoczonych można zauważyć wzrost zainteresowania tematyką historyczną. Wystarczy wspomnieć nominacje do Oscarów z 2013 roku – na liście najlepszych filmów znalazły się: *Lincoln* Stevena Spielberga, *Operacja Argo* Bena Afflecka i *Wróg numer jeden* Kathryn Bigelow. Ostatni z wymienionych jest w kinie amerykańskim czymś nowatorskim, opowiada bowiem w sposób całkowicie odarty z sentymentów o wydarzeniach związanych bezpośrednio z atakiem na World Trade Center.

Główna bohaterka filmu, agentka CIA – Maya, zostaje oddelegowana na Bliski Wschód, gdzie ma dołączyć do grupy zajmującej się sprawą wytropienia Osamy bin Ladena. Już na początku wydaje się, że kobieta nie pasuje do świata, do którego przybyła: jest delikatna i ele-

gancka, nie przystaje do brudnych, dusznych pomieszczeń, w których amerykańscy agenci przesłuchują członków Al-Kaidy. Co więcej, gdy Maya po raz pierwszy obserwuje próby uzyskania informacji od jednego z terrorystów, wyraźnie nie zgadza się z brutalnymi metodami stosowanymi przez nowych współpracowników. Spomiędzy zdań wypowiedzianych przez męską część jednostki CIA, można wyczytać subtelne sugestie, że to miejsce nie dla niej.

We *Wrogu numer jeden* na stereotypy związane z płcią nie ma jednak miejsca – Maya szybko okazuje się bowiem najlepsza w swojej jednostce. W filmie Bigelow kobieta, ku zaskoczeniu współpracowników, przekracza granice tradycyjnie pojmowanej kobiecości i wypełnia zadania uważane za męskie znac-



nie lepiej, niż niejeden jej kolega mógł przypuszczać. Poświęciła sprawie bin Ladena kilka lat życia i nie zamierza się poddać, dopóki zbrodniarz nie zostanie ujęty. Kontrast pomiędzy powierzchownością bohaterki a jej nową przestrzenią pracy nie oddaje więc prawdy.

Jedną z największych zalet filmu, obok gry aktorskiej nominowanej do Oscara Jessiki Chastain, jest montaż. Bohaterów i wydarzenia twórcy często przedstawiają za pomocą długich, statycznych ujęć. Budowane przez te obrazy napięcie po kilku sekwencjach wieńczonych jest serią szybkich, dynamicznie zmontowanych urywków, których rytmiczność przywodzi na myśl wystrzały z karabinu maszynowego – co w kontekście fabuły wydaje się znaczące.

W podobny sposób skonstruowano rozmowy bohaterów: ujęcia przedstawiające ostre wymiany zdań niejednokrotnie zderzone zostały z wymownymi zbliżeniami, w których agenci CIA milczą. To zestawienie podkreśla ciągłe zawieszenie pomiędzy obowiązkiem a moralnością, które już na początku filmu dostrzegamy w reakcjach Mai. Momenty, w których bohaterowie nie mówią nic, czasami są tu bardziej treściwe niż wyrazista akcja, stanowią bowiem niemy komentarz do poprzedzających je wydarzeń i wprowadzają element kontemplacji do niebezpiecznej walki z Al-Kaidą. Mamy tu do czynienia z dobrze wyważonym połączeniem dramatu i kina akcji.

Może się wydawać, że historia pościgu za bin Ladenem opowiadana jest z punktu widzenia Mai, jednak to po raz kolejny wyłącznie pozory. Narracja jest trzecioosobowa, widzowie z (niewielkiego) dystansu przyglądają się bohaterce, która traktuje powierzone jej zadanie jako obowiązek zarówno wobec kraju, jak i siebie samej. Jednocześnie Maya jest jedynie trybikiem w sprawnie działającej maszynie: po decyzji o ataku na domniemaną kryjówkę bin Ladena CIA przekazuje dyspozycje odpowiednim jednostkom, oficerowie mobilizują swoich żołnierzy, którzy następnie



razem z kolegami omawiają określony plan działania.

Ta strategia to babilońskie „oko za oko” – strzelać do terrorysty, gdy tylko się wychyli. Nie jest to idealne rozwiązanie problemu, ale lepszego nikt w tej sytuacji nie znalazł. Co istotne, film wielokrotnie, choć nigdy wprost, stawia pytania o słusność metod postępowania CIA względem członków Al-Kaidy. Ale odpowiedzieć na te pytania widz musi sam.

Reż.: Kathryn Bigelow; scen.: Mark Boal; zdj.: Greig Fraser; muz.: Alexandre Desplat; występują: Jessica Chastain, Jason Clarke, James Gandolfini, Clark Chandler, Jennifer Ehle. Prod.: USA. Polska premiera: 8 lutego 2013



Labirynt

Dorota Kaszuba

Chyba pierwszy raz jestem zadowolona z tłumaczenia oryginalnego tytułu na język polski. Nie wiedzieć czemu, dystrybutorzy zawsze mają z tym problem, jednak w tym wypadku słowo „labirynt” (oryginalny tytuł to *Prisoners*, czyli *Więźniowie*) jest jak najbardziej odpowiednie. Zaraz wytłumaczę dlaczego.

Film rozpoczyna się sceną polowania, po której główny bohater, Keller Dover (Hugh Jackman), mówi do swojego syna: „Zawsze bądź gotów. Gdy uderza huragan, powódź czy inna zawierucha, gdy brakuje jedzenia w sklepach albo benzyny na stacjach ludzie rzucają się sobie do gardeł. I nagle tylko od ciebie zależy, czy przeżyjesz. Jestem z ciebie dumny synu, to był świetny strzał.” Zawsze bądź gotów – na wszystko. Także na to, by stanąć w obronie swojej rodziny. Musisz zrobić wszystko.

Cóż za ironia – za chwilę to właśnie Keller zdecyduje się zrobić wszystko, by ocalić najbliższą mu osobę. To on stanie się szalonym, dzikim zwierzęciem gotowym do ataku, gdy jego sześcioletnia córka zostanie uprowadzona wraz ze swoją koleżanką. Brzmi banalnie? Owszem. Ale uwierzcie mi – wspaniała gra aktorów przyprawia o skurcz żołądka, a niepewność, która towarzyszy oglądaniu filmu, wywołuje ten dobrze znany wszystkim fanom thrillerów ścisk w gardle.

Po tym, jak dziewczynki znikają, dochodzeniem oczywiście zajmuje się policja. Oddelegowany do tej sprawy detektyw Loki (znakomity Jake Gyllenhaal, który buduje swoją rolę wokół pogłębiającego się – z każdym kolejnym niepo-

wodzeniem – tiku nerwowego) działa systematycznie, ale – zdaniem zrozpaczonego Dovera – mało efektywnie i za wolno. Zdesperowany mężczyzna postanawia więc wziąć sprawy w swoje ręce. Porywa głównego podejrzanego, Alexa Jonesa (Paul Dano), i stara się siłą wyciągnąć z niego informacje na temat miejsca ukrycia dziewczynek, co nie jest sprawą łatwą, zważywszy na upośledzenie chłopaka. Działania Dovera przypominają więc przedzieranie się przez labirynt umysłu Alexa, by choć o kilometr przybliżyć się do odszukania dzieci.

Mówiąc o labiryncie, nie mam na myśli tylko świadomości Aleksa ani nawet przedstawiającego labirynt tajemniczego symbolu, który nieustannie pojawia się w filmie. Najciekawszym labiryntem wydaje mi się pułapka przemocy, w jaką wpadają główni bohaterowie. Bo właśnie przemoc jest osią tego filmu. Powolna, okrutna, makabryczna – nadaje *Labiryntowi* charakter, którego brak większości amerykańskich produkcji. Bohaterowie wiedzą, że w gruncie rzeczy postępują źle, że nie powinni zadawać drugiemu człowiekowi takich krzywd, ale stoją przecież pod ścianą. W jednej chwili chcą się cofnąć, ale zaraz uświadamiają sobie, że jeśli te obrzydliwe czyny mogą choćby w minimalnym stopniu pomóc im w odnalezieniu dzieci, nie należy zaprzestawać tortur. Kierująca nimi bezzadność w końcu pociąga za sobą wzajemne oskarżenia i rozpacz, z którą nie potrafią sobie poradzić.

Fabula filmu ma budowę labiryntu – scenarzysta Aaron Guzikowski wprowadza do



historii wątki poboczne, które funkcjonują jako fabularne odpowiedniki ślepych uliczek. Ich celem jest nie tylko zmylenie widza, ale też pozbawienie go poczucia bezpieczeństwa, stworzenie atmosfery trudnego do opisanía niepokoju. Podobną rolę pełnią ponure, wyprane z kolorów zdjęcia. W obiektywie Rogera Deakinsa małe amerykańskie miasteczko – kojarzone zazwyczaj ze spokojem i ładem – wygląda jak przedsionek piekła: jest brzydkie, brudne, upiorne i pełne mrocznych sekretów, o których żaden jego mieszkaniec nie chciałby wiedzieć.

Thriller Dennisa Villeneuve'a dostarcza mocnych wrażeń. Reżyser przenosi widzów w gęszczą niepokojących obrazów i wątków, które ani na sekundę nie pozwalają odetchnąć. Dzięki świetnie zbudowanemu napięciu film chwyta za gardło i trzyma aż do ostatniego kadru. Widzowie cały czas są zaskakiwani nagłymi zwrotami akcji i niemal do ostatniej sceny nie mogą się domyślić, kto rzeczywiście jest winien porwania. Co więcej, *Labirynt* to nie tylko dobra opowieść – niesamowite emocje, jakie ten film niesie, zmuszają do refleksji na poruszone w nim tematy.

To przede wszystkim dwie i pół godziny ciągłego napięcia w kinie i wrażenie, od którego nie uciekniemy przez tydzień. Tak, zdecydowanie polecam ten film.

Reż.: Dennis Villeneuve; scen.: Aaron Guzikowski; zdj.: Roger Deakins; muz.: Jóhann Jóhannsson; występują: Hugh Jackman, Jake Gyllenhaal, Viola Davis, Maria Bello, Paul Dano. Prod.: USA. Polska premiera: 4 października 2013



Poradnik pozytywnego myślenia



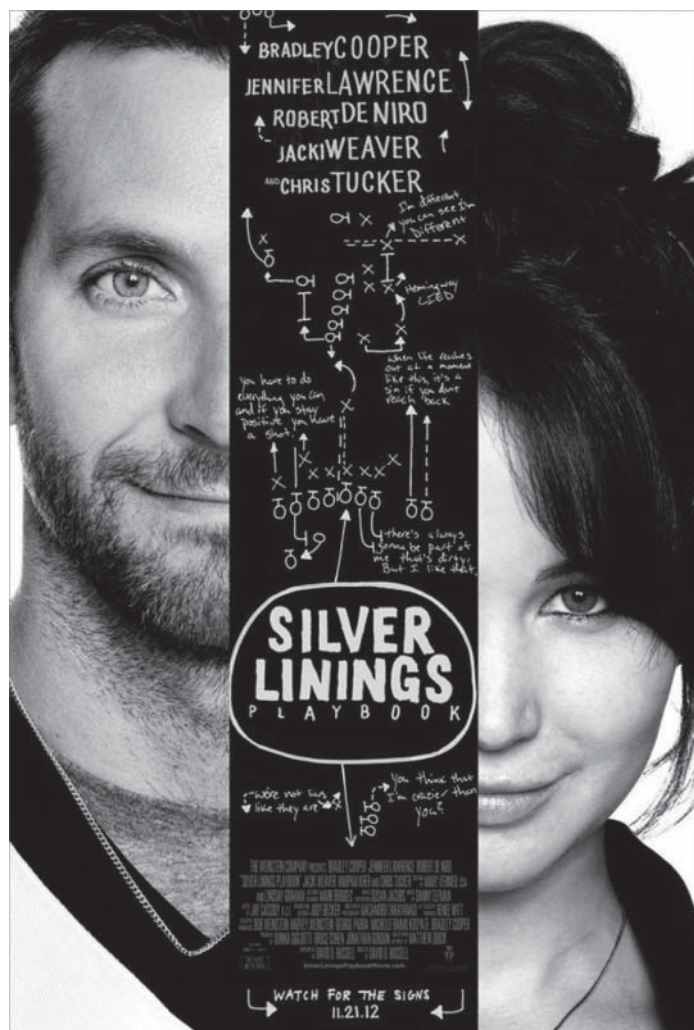
Jakub Neumann

David O. Russell stworzył w *Poradniku pozytywnego myślenia* interesującą gatunkową hybrydę, która zawiera co prawda wiele fabularnych rozwiązań typowych dla komedii romantycznych, ale funkcjonuje jednocześnie jako np. dramat opowiadający o ludziach chorych, osamotnionych i nierozumianych. Główni bohaterowie są nie tylko dysfunkcyjni, ale cierpią również na zaburzenia psychiczne, które czynią ich potencjalnie niebezpiecznymi dla otoczenia i samych siebie. Nie ma wątpliwości, że – w obawie przed ich nieprzewidywalnością – większość widzów wołałaby trzymać się od nich z daleka. W obcowaniu z dziełem filmowym mamy jednak ten komfort, że możemy zachować dystans wobec prezentowanych na ekranie wydarzeń, a to zapewnia nam poczucie bezpieczeństwa. Z reguły przyjmujemy punkt widzenia postaci pierwszoplanowych i z ich perspektywy uczestniczymy w opowiadanej historii.

W przypadku *Poradnika pozytywnego myślenia* jest podobnie – tutaj ci „zaburzeni” i ponieważ niepełni „mają serce i patrzą w serce”, a „normalni” mieszkańcy, skryci w domach za idyllicznymi białymi płótkami, okazują się obłudni i nieszcześliwi. Dzięki temu, że przyjmujemy punkt widzenia Pata i Tiffany, stopniowo zaczynamy inaczej postrzegać ich problemy emocjonalne, wchodzimy do ich targanych nerwicami i natręctwami umysłów, a ponieważ film utrzymany jest w lekkiej tonacji, nie odczuwamy potrzeby, żeby konieczne stamtąd uciekać.

Pat Solitano (przełomowa rola Bradleya Coopera) wraca właśnie do domu po ośmiomiesięcznym pobycie w szpitalu psychiatrycznym. Ma cel – pragnie odzyskać żonę. Nie będzie to łatwe zadanie, bo kobieta zadbała o sądowy zakaz zbliżania się po tym, jak Pat dotkliwie pobił jej kochanka. W tej sytuacji jedynym rozwiązaniem wydaje się list pełen słów skruchy i obietnic nowego, lepszego życia. Na kolacji u znajomych Pat poznaje mieszkającą nieopodal Tiffany Maxwell (za młodą do tej roli Jennifer Lawrence), wdowę po policjancie, który zginął na służbie. Mimo niezbyt udanego wieczoru, dziewczyna zgadza się pośredniczyć w przekazaniu listu, ale pragnie, by w zamian Pat wystąpił z nią w... konkursie tanecznym.

Poradnik... oferuje sporo pozytywnej energii i daje nadzieję na lepsze jutro dla dwojga odszczepieńców, ale mimo happy endu (nie uznacie tego chyba za spoiler, w końcu to komedia romantyczna) nie wiem, w jaki sposób Pat i Tiffany mieliby funkcjonować razem w przyszłości, w gorszych, mniej ekscytujących momentach. W przypadku rodziców Solitano subtelność i cierpliwość matki (Jacki Weaver) równoważą wybuchowy temperament Pata seniora (Robert De Niro). Tiffany nie jest taka jak bohaterka grana przez Weaver – to jedna z ekscentrycznych wolnych dusz, które częściej spotykamy na wielkim ekranie niż poza nim, i nie pasuje jej pełnienie roli służebnej wobec ukochanego, choć w kontekście fabuły Tiffany funkcjonuje wyłącznie dla



Pata – towarzyszy mu w jego historii, pozwala mu wyzwolić się od demonów przeszłości. Ale to prawie nigdy nie jest jej opowieść. Nawet w finale chodzi wyłącznie o Pata i podróż, jaką ze swoim bohaterem odbywa Bradley Cooper. Tym bardziej warto podkreślić, że wszelkie nagrody filmowe, jakie za swój występ otrzymała Jennifer Lawrence, są efektem nie tylko odpowiedniej gry aktorskiej, ale również jej intrygującej osobowości i sukcesu finansowego *Igrzysk śmierci*.

Kontynuacja losów Pata i Tiffany to jednak drugorzędna sprawa – nikogo nie obchodzi to, czy prostytutka i biznesmen z *Pretty Woman* doczekają swojej pierwszej rocznicy. *Poradnik pozytywnego myślenia* bardzo sprawnie łączy różne filmowe bajki, ale nie jest przy tym

odkrywczy i zdecydowanie lepiej sprawdza się jako kino na niedzielne popołudnie niż jako wiekopomne dzieło filmowe obsypane nominacjami do Oscara. O ile na ekranie akurat nie pojawia się znikąd Chris Tucker, to spójność prezentowanego świata pozwala nam wnikać w schorowaną duszę Pata i kibicować mu, a przez to może i uwrażliwić trochę samych siebie na problemy innych ludzi. Tylko tyle i aż tyle.

Reż.: David O. Russell; scen.: David O. Russell; zdj.: Masanobu Takayanagi; muz.: Danny Elfman; występują: Bradley Cooper, Jennifer Lawrence, Robert De Niro, Jackie Weaver, Chris Tucker. Prod.: USA. Polska premiera: 8 lutego 2013



Obecność

Anna Mordawska

Obecność Jamesa Wana to właściwie klasyczny horror, wykorzystujący ograny schemat nawiedzonego domu, nękaną przez siły nieczyste zwyczajnej amerykańskiej rodziny oraz związanych z tym egzorcyzmów. Reżyser nie sili się na dekonstrukcję gatunku czy pastisz, nie wprowadza żadnych nowości, nie zaskakuje też na poziomie fabularnym, a mimo to udaje mu się utrzymać napięcie przez niemalże dwie godziny.

Co najważniejsze – *Obecność* straszy. I to straszy naprawdę, a nie szokuje i obrzydza, jak nieustannie popularne obrazy gore. Reżyser wykorzystał sztafaż zapożyczony z szeroko pojętej fantastyki, zdarzającej rozum z tym, co niewytłumaczalne i nadprzyrodzone, wywołując niepokojący dreszczyk emocji, który utrzymuje się jeszcze długo po seansie. Mając na uwadze, że James Wan zaistniał jako reżyser właśnie filmem gore (pamiętną *Piłą*; produkował też wszystkie kolejne części cyklu), tym bardziej cenię *Obecność*, operującą tradycyjnymi środkami wyrazu typowymi dla horroru.

Godna pochwały jest w *Obecności* także strona techniczna – pod względem rzemiosła film ten spełnia standardy dobrego gatunkowego kina grozy. Zwłaszcza operator pomógł w stworzeniu odpowiedniego klimatu. Rozedrgane zdjęcia z ręki oddają niepokój i zdenerwowanie bohaterów, a długie jazdy kamery, towarzyszące postaciom w ruchu, pomagają widzom współodczuwać te emocje. Równie umiejętnie twórcy posługują się światłocieniem, dzięki czemu zarówno sceny rozgrywa-

jące się w środku dnia na otwartej przestrzeni, jak i te zamkniętych mrocznych, klaustrofobicznych pomieszczeniach, wydają się równie przerażające. Dodajmy do tego dekoracje, stroje oraz fryzury z epoki (akcja dzieje się w roku 1971), a dostaniemy gotowy przepis na retro-horror.

Choć akcja filmu biegnie dość niespiesznym tempem, nie ma w nim właściwie dłużyzn; to spowolnienie stanowi jedynie kolejny element budowania napięcia. Wan najwyraźniej doskonale wie, w którym momencie przystopować akcję, a kiedy nagle pokazać zakrwawioną postać z innego świata. Reżyser też na pewno zdaje sobie sprawę z tego, że widzowie oglądający horror wiedzą, że będą straszeni, stosuje więc pewne „zmyłki” i buduje napięcie w taki sposób, że nie wszystko, co chcielibyśmy wziąć za działanie sił nieczystych, faktycznie nim jest. Natomiast w momencie, gdy odetchniemy z ulgą po intensywnej scenie, nagle dostajemy obuchem w głowę.

Kolejną zaletą *Obecności* jest mądrze dobrana obsada. Wszyscy aktorzy dobrze sprawdzają się w swoich, mimo wszystko, konwencjonalnych rolach, i na szczęście nie popadają w śmieszność czy przesadę, o co nietrudno, gdy odgrywa się tak schematycznie postaci. Na wyjątkową uwagę zasługuje Vera Farmiga, która wcieliła się w Lorraine Warren – medium pomagające ludziom nękanym przez nieproszone istoty z zaświatów. To niewątpliwie najbardziej wyrazista postać, która wcale nie dostrzega w każdym niezidentyfikowanym



dźwięku działania duchów czy demonów. Wręcz przeciwnie – uważa, że istnieją racjonalne powody, dla których „inni” zwracają się do ludzi. Farmiga tworzy więc postać kobiety silnej i empatycznej, autentycznie przejętej tym, co się dzieje w domu rodziny Perronów. Aktorka mimiką twarzy oddaje całą paletę emocji: od troski, poprzez strach, do determinacji.

Na koniec przewrotnie wspomnę o początku filmu, w którym przedstawiono małżeństwo Warrenów, specjalistów od zjawisk paranormalnych. W prologu mowa jest o sprawie nawiedzanej lalki Annabelle. Jej wątek przewija się przez cały film, ale nie wiąże się z głównym pniem fabuły i mógłby właściwie istnieć jako osobna historia. Filmowcy zresztą szybko wykorzystali ten pomysł i krótko po sukcesie *Obecności* zapowiedzieli całą serię związaną z obrazem Jamesa Wana, której pierwszą częścią ma być właśnie spin-off o nawiedzanej lalce. Cóż, czekam z niecierpliwością.

Reż.: James Wan; scen.: Chad Hayes, Carey Hayes;
zdj.: John R. Leonetti; muz.: Joseph Bishara; występują: Vera Farmiga, Lili Taylor; Patrick Wilson, Ron Livingston. Prod.: USA. Polska premiera: 26 lipca 2013



Pacific Rim

Anna Szarszewska

Niespełna dwie dekady temu, w Kraju Kwitnącej Wiśni, powstał serial animowany pt. *Shin seiki: evangelion* (w wydaniu angielskim znany jako *Neon Genesis: Evangelion*), opowiadający – w wielkim skrócie – o Japończykach broniących się przed atakującymi ich dziwnymi istotami (tzw. aniołami) przy pomocy biomechanicznych robotów (mechów). Serial ten bardzo szybko uzyskał status dzieła kultowego i stał się jedną z najpopularniejszych animacji z gatunku mecha. Jeden z odcinków *Evangelionu* przedstawia historię dwojga bohaterów, którzy muszą idealnie zsynchronizować się ze sobą duszą i ciałem, przez co mieszkają i trenu-

ją razem. Wszystko po to, aby pokonać ogromnego, wynurzającego się z wody przeciwnika. Co ciekawe, wydarzenia tego odcinka wydają się zaskakująco podobne do fabuły najnowsze- go filmu Guillermo del Toro – *Pacific Rim*. A to tylko wierzchołek góry lodowej.

Pacific Rim czerpie nie tylko z *Evangelionu*, ale z całego gatunku mecha, który został już spopularyzowany poza Japonią – na terenie Ameryki Północnej. Kto nie kojarzy serii *Transformers*, stworzonej przez Michaela Baya? Niezależnie od jakości, jaką prezentują jego filmy, nie można podważyć faktu, że każdy z nich okazał się kasowym sukcesem w Sta-



nach Zjednoczonych. Michael Bay słynie zresztą z tego, że jego produkcje zazwyczaj odnoszą sukcesy w amerykańskim box officie. Inaczej sytuacja ma się z Guillermo del Toro, który znany jest szerszej publiczności jako reżyser takich obrazów jak *Labirynt fauna* czy *Hellboy*. Co z nich zapamiętaliśmy? Ucztę dla oczu, emocje i – pomimo że świat przedstawiony w wyżej wymienionych filmach to świat fantastyczny – bardzo l u d z k i c h bohaterów. Nie jeden fan tego reżysera zapewne zagryztał zębami, kiedy usłyszał, że jego idol pracuje nad obrazem o potworach wyłaniających się z głębin oceanu i walczących z nimi wielkich humanoidalnych robotach. Del Toro jednak nie zawiodł i po raz kolejny udowodnił, że potrafi zrobić nie tylko wizualnie piękny film, ale także stworzyć ogromne widowisko, które stanie się hitem zarówno kin amerykańskich, jak i europejskich. Reżyser – przyzwyczajony do skromniejszych produkcji – nie czuje się przytłoczony dużym budżetem, ale umiejętnie go wykorzystuje (spektakularne walki Jaegerów z kaiju), nie stroni od humoru (postaci naukowców), tworzy silną i kompetentną postać kobietą (początkowo niepozorna Mako Mori grana przez Rinko Kikuchi), starając się przy tym wykreować także innych ciekawych bohaterów męskich. Del Toro upewnił się, że każdy znajdzie w jego filmie coś dla siebie. Próżno szukać w *Pacific Rim* głębi *Evangelionu*, oryginalnego pomysłu czy rozbudowanej fabuły. Film zapożycza wiele z prostych histo-

rii o Godzilli, która po dziś dzień nie przestaje przerażać, a jego schemat i patetyczność kojarzą się z *Dniem Niepodległości*. Niemniej jednak, łatwo w *Pacific Rim* odnaleźć zalety: sympatycznych bohaterów, którym od początku chce się kibicować, nienachalny wątek romantyczny, który wątkiem romantycznym wcale być nie musi, jeżeli widz tego nie chce, oraz Idrisa Elbę, bojowo zapewniającego o anulowaniu końca świata.

Guillermo del Toro jako miłośnik mecha wie, czego nie zmieniać, co ulepszyć, a czego się pozbyć – tak, aby ostateczny produkt zadowolili wszystkich, którzy mają ochotę obejrzeć w sezonie letnim porządny blockbuster. *Pacific Rim* jest czystą rozrywką dla widzów mających odwagę powiedzieć: „Idę na film o pilotach gigantycznych robotów, którzy ratują świat przed potworami z oceanu. I będę bezwstydnie delektował się każdą minutą tego spektaklu tak, jak popcornem, który przed chwilą kupiłem”. Czy popcornem można się najeść? Czy popcorn kupowany przed seansem może nas czymś zaskoczyć? Nie, ale z całą pewnością będzie smakował tak samo dobrze, jak i poprzednim razem.

Reż.: Guillermo del Toro; scen.: Travis Beacham; zdj.: Guillermo Navarro; muz.: Ramin Djawadi; występują: Charlie Hunman, Rinko Kikuchi, Idris Elba, Charlie Day. Prod.: USA. Polska premiera: 12 lipca 2013

Iron Man 3

Sebastian Smolak

W zwiastunie filmu *Iron Man 3* pada popularne w latach sześćdziesiątych XX wieku hasło: „Dziś jest pierwszy dzień reszty twojego życia”. W krótkim czasie po premierze zdanie to okazało się prorocze, gdyż film ten okazał się najbardziej kasowym – obok *Avengers* – filmem superbohaterskim w historii, deklasując w kinach takich pewniaków jak *Spider-Man*, *Wolverine*, *Superman* czy *Batman*.

W finale *Avengers* Tony Stark (Robert Downey Jr) prawie zapłacił najwyższą cenę, by uratować ludzkość. Konsekwencją tych wydarzeń są nękające go ataki paniki, które bohater próbuje rozładować, budując nowe zbroje. Tony, pomimo swoich najszczerzych chęci, nie może brać udziału w obławie na Man-

daryna (Ben Kingsley), który chce zniszczyć Amerykę, ponieważ po wydarzeniach opisanych w filmie *Avengers* armia musi się wykazać i udowodnić, że jest w stanie obronić kraj przed terroryzmem bez pomocy superbohaterów. Sytuacja zmienia się po kolejnym ataku, w wyniku którego poważnie ranny zostaje Happy Hogan (Jon Favreau – w tej części występujący już tylko jako aktor, a nie – jak w poprzednich odsłonach serii – także jako reżyser). Wtedy też Stark prowokuje Mandaryna do bezpośredniej konfrontacji. Ku zdziwieniu milionera, wróg Ameryki przystaje na jego propozycję i atakuje siedzibę Iron Mana, pozbawiając go dostępu do zbroi i, jak sądzi, życia. Od tego momentu główny bohater pró-



buje odpowiedzieć na pytanie, które zadał mu Kapitan Ameryka w filmie *Avengers*: „Kim byłąś bez tej zbroi?”.

Trzecia część *Iron Mana* rozpoczęła tzw. drugą fazę Marvela (czyli serię filmów rozwijających losy bohaterów przedstawionych w – odpowiednio – fazie pierwszej), którą kontynuować będzie kolejna porcja przygód grupy *Avengers*. Przy okazji Disney zdecydował się podziękować za współpracę Jonowi Favreau i zastąpić go Shanem Blackiem, który wcześniej nakręcił co prawda tylko jeden film, ale był uznanym scenarzystą kasowych produkcji (*Ostatni skaut*, seria *Zabójcza broń*), a niekiedy też aktorem, mającym na koncie kultową rolę w filmie *Predator*.

Shane Black zmienił *Iron Mana* w *buddy movie*, a w kumpelską rozgrywkę ze Starkiem wciągnął nie tylko Iron Patriota (Don Cheadle), ale przede wszystkim małoletniego Harley’a Kelnera (Ty Simpkins) – i na szczęście znakomicie mu się to udało. Stark potrafi zarówno zakpić z chłopca, jak i mu pomóc, a historia nie popada w zbytni sentymentalizm, co zdarza się często w tego typu relacjach. Niestety, momentami szwankuje scenariusz, ale nie jest to do końca wina Blacka. Nuda ma bowiem swoje źródło już w komiksowym pierwowzorze filmu – *Iron Man: Extremis* to jeden z najbardziej przecenianych tytułów ze stajni Marvela.

Iron Man 3 okazał się najbardziej kasowym filmem roku na świecie (1,215 mld dolarów zysku). Natomiast najbardziej popularnym filmem polskim była *Drogówka* Wojtka Smarzowskiego (1,015 mln widzów w kinach), o której piszemy na s. 34–35.

Poza reżyserem, także aktorzy dali z siebie naprawdę wiele. Robert Downey Jr po raz kolejny udowodnił, że idealnie pasuje do roli Iron Mana i wytwórnię Disneya czekają naprawdę duże kłopoty, jeśli aktor nie złoży swojego podpisu pod kontraktem dotyczącym kolejnych filmów. Ogromne brawa należą się też Benowi Kingsley’owi, który wciela się w nowego Osamę bin Ladena, pragnącego upadku Ameryki – kary za wszystkie grzechy popełnione przez nią wobec innych. Postać ta co prawda ma tak wiele wspólnego z komiksowym pierwowzorem, co chińskie ciasteczko z miejscem, w którym zostało wyprodukowane, ale i tak interpretacja Blacka wydaje się być lepsza niż archaiczny oryginał. Na pochwałę zasługuje również Ty Simpkins, którego bohater próbuje pomóc Starkowi po tym, jak jego zbroja uległa zniszczeniu.

Iron Man 3 jest filmem lepszym od dwóch poprzednich części i wyróżnia się na tle superbohaterskich produkcji. To kino rozrywkowe, pełne ciekawych efektów specjalnych, jednocześnie zmuszające nas do choćby krótkiej refleksji na temat współczesnego terroryzmu oraz tego, kim jest nasz przeciwnik i czy na pewno tym, za kogo go uważamy.

Gdy *Iron Man* powróci w kolejnym filmie, napotka na ogromne oczekiwania publiczności, ponieważ w roku 2013 Tony Stark przestał być tylko jednym z wielu herosów. *Iron Man 3*, pomimo swoich wad, zdobył tytuł mistrza świata w superbohaterskiej kategorii wagowej i stał się pozycją, do której będą się odwoływać inni twórcy dzieł tego gatunku. Wraz z tą chwilą rozpoczął się pierwszy dzień reszty jego życia.

Reż.: Shane Black; scen.: Shane Black, Drew Pearce; zdj.: John Toll; muz.: Brian Tyler, występują: Robert Downey Jr, Gwyneth Paltrow, Don Cheadle, Guy Pearce, Rebeca Hall, John Favreau, Ben Kingsley, Ty Simpkins. Prod.: USA, Chiny. Polska premiera: 9 maja 2013



Miłość kontra Sugar Man

Filip Cwojdzński

Dawno nie było tak udanego roku dla dokumentów muzycznych. Można jedynie żałować, że kapitalny obraz o nieobliczalnym perkusście formacji Cream, *Uwaga! Mr. Baker*, przeszedł u nas bez echa, a debiut reżyserski Davida Grohla, *Sound City*, opowiadający o jednym z najbardziej kultowych studiów nagraniowych, w ogóle nie wszedł do dystrybucji w Polsce. W *Przezroczu* wyróżniliśmy natomiast dwa najgłośniejsze filmy z tego gatunku, które miały swoje polskie premiery w minionym roku – *Sugar Mana* i *Miłość*.

Największa przeszkoda, by móc w pełni rozkoszować się *Sugar Manem*, to powszechna już wiedza dotycząca zakończenia nieprawdopodobnej historii śpiewającego gitarzysty Rodrigueza – ponieważ film bardzo szybko stał się popularny, niełatwo uniknąć spoilerów,

które psują seans. Wadą *Sugar Mana* jest także jego konstrukcja – mniej więcej w połowie narracja traci impet, a reżyser wyklada karty na stół i zmierza w stronę odrobinę przesadzonej hagiografii. Wcześniej jednak przez dobre czterdzieści minut Malik Bendjelloul (reżyser, scenarzysta, animator, montażysta, kompozytor muzyki ilustracyjnej i producent filmu w jednym!), wciągając nas w wir dziwnego śledztwa (prowadzonego wyłącznie na podstawie tekstów piosenek i lakonicznych informacji zamieszczonych na egzemplarzach płyt), wyrabia w nas przeświadczenie, że oglądamy raczej grubymi nićmi szyty mockument, a nie film opowiadający o prawdziwych wydarzeniach. Teorie o widowiskowych samobójstwach można jeszcze zaakceptować. Ciężko jednak uwierzyć, że zawiła historia muzyka wydarzyła się naprawdę, a entuzjastyczni rozmówcy nie błaznują (niczym w *The Rutles: All You Need Is Cash*), gdy wpływ Rodrigueza na ludność RPA w czasach apartheidu oceniają na większy niż takich ikon muzyki rozrywkowej, jak The Rolling Stones, The Beatles czy Elvis Presley. Producenci obu płyt Rodrigueza zapamiętali go doskonale, choć mieli zaszczyt pracować z największymi. Tymczasem biedny (również dosłownie) muzyk z Detroit zniknął kompletnie z amerykańskiego rynku fonograficznego po komercyjnym fiasku dwóch folkrockowych, społecznie zaangażowanych krążków. Brak zainteresowania wśród słuchaczy może się wydawać zaskakujący, Rodriguez miał bowiem wrodzony instynkt muzyczny,



dobry głos i solidny repertuar, przypominający niekiedy późne nagrania Tima Buckleya i odwołujący się jednocześnie do twórczości bardów pokroju Boba Dylana, Neila Younga, Paula Simona, Leonarda Cohena czy Freda Neila. Rodriguez łączył w swojej muzyce psychodelię Syda Barretta, nieporadność Tima Hardina i podniosłość Scotta Walkera, a także wpływy soulu i rhythm'n'bluesa z wytwórni Motown i tak zwanego starego bluesa.

W *Sugar Manie* poznajemy człowieka nienachlanego, niezbyt zainteresowanego sprawami materialnymi i pełnego pokory. To nieoszlifowany muzyk o uroku ulicznego grajka – na tyle skromny, że od niego samego dowiadujemy się niewiele. Jego bliscy także nie raczą nas sensacyjnymi opowieściami. Dzięki przyjaznemu usposobieniu Rodriguez nie przypomina schorowanego, cierpiącego na jaskrę starszego pana, którym jest w rzeczywistości. Ujmuje za to jego pracowitość (zarabiał głównie jako budowlaniec) i autentyczne zakłopotanie, kiedy znajduje się wśród wielbicieli.

Pod względem formalnym *Sugar Man* to raczej prosty, acz wciągający film, który zachęca do poznania dorobku songwritera. Reżyser ciekawie nakreślił kontekst polityczny zniewolonej RPA (cenzura blokowała emisję wielu nagrań, nie tylko tych autorstwa głównego bohatera), przybliżając tym samym wpływ Rodrigueza na tamtejszych kontrkulturowych muzyków i zwykłych słuchaczy. *Sugar Man* zawiera ponadto fragmenty animowane (co stało się swego rodzaju modą w obecnym dokumentalizmie), zgrabnie połączone z atrakcyjnymi pejzażami. Malik Bendjelloul nie rozwiązuje jednak wszystkich zagadek związanych z historią Rodrigueza i pomija sukces artysty w Australii i Nowej Zelandii na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Co istotne, *Sugar Man* nie jest pierwszym obrazem poświęconym postaci Rodrigueza – *Dead Men Don't Tour* dokumentował trasę koncertową po RPA z 1998 roku, a cztery lata później powstał po-

nadto słaby krótkometrażowy film fabularny pt. *Looking for Jesus*.

O wiele ciekawszym i bardziej niejednoznacznym filmem jest natomiast *Miłość* – być może najlepszy polski dokument muzyczny wszech czasów. Dynamicznie zmontowany obraz Filipa Dzierżawskiego pod względem konstrukcji i poruszanego tematu przypomina portret brytyjskiej kapeli Blur, *No Distance Left to Run*, i jednocześnie zgrabnie łączy poetykę dokumentów biograficznych Julien Temple'a (znanego z przedstawiania punkowców z The Clash i Sex Pistols) i styl dokumentalizmu bezpośredniego. Choć w filmie dominują wypowiedzi członków kapeli, często towarzyszą im materiały archiwalne opowiadające o życiu osobistym muzyków i o epoce, w której tworzyli.

Miłość, której liderem był Tymon Tymański, potraktowano jako hermetyczny i kruchy organizm. Portretując jeden z najważniejszych współczesnych zespołów jazzowych, Filip Dzierżawski skupił się obecnej relacji – szorstkiej, męskiej przyjaźni – między jego członkami. Reżyser przybliżył jedynie najistotniejsze momenty z przeszłości grupy; większość z nich jest raczej niewesoła (alkoholizm Macieja Sikali, choroba i śmierć perkusisty Jacka Oltera). Linearną narrację przerywają próby zespołu z 2008 roku, kiedy *Miłość* reaktywowano po dekadzie milczenia. Od początkowego entuzjazmu, poprzez koleżeńskie drwiny (mające źródło we wciąż niezagojonych ranach i niewyrażonych pretensjach), aż do zerwania prac zaobserwować można rosnące napięcie między grającymi, co demaskuje dysfunkcyjny charakter kolektywu (pomocne są tu zbliżenia ich twarzy – zainspirowane rejestracją koncertową *The Rolling Stones: Shine a Light*). Uwagę przyciąga niezwykle wrażliwy Mikołaj Trzaska – pełny dobrych chęci, lecz kapryśny, najmniej zdecydowany, choć autoironiczny jak reszta składu. To na jego twarzy najwyraźniej malują się frustracje; później okazują je także pozostali członkowie zespołu (najbardziej powściągliwi są Sikala – zawsze stojący nieco ►►



na uboczu w stosunku do głównej czwórki – oraz dominujący i gotowy do poświęceń gaduła Tymański). My jednak kibicujemy im do samego końca. Przed kulminacją autor zdążył jeszcze uśpić czujność widza, wprowadzając chwilę spokoju, gdy przybliżał sylwetkę każdego bohatera z osobna.

Dla muzyków film pełnił rolę terapeutyczną. Reżyser zdobył zaufanie „graczy” (nikt poza nimi w filmie się nie wypowiada), a liczne wulgaryzmy tylko dodają autentyzmu ich emocjonalnym wypowiedziom. Dla widzów to uniwersalny obraz o relacjach międzyludzkich (antagonistyczne charaktery, sprzeczne wizje artystyczne), dojrzewaniu emocjonalnym (największa metamorfoza w przypadku Leszka Możdżera) i poszukiwaniu własnej ekspresji. Dzierżawski nikogo nie faworyzuje ani nie ogłasza winnym. Stworzył dzieło zabawne i brutalnie szczerze, intrygująco niedopowiedziane i piękne, a przy tym całkowicie pozbawione taniej gry na emocjach.

Sugar Man

Reż. i scen.: Malik Bendjelloul; zdj.: Camilla Skagerström; muz.: Rodriguez, Malik Bendjelloul. Prod.: Szwecja, Wielka Brytania. Polska premiera: 22 lutego 2013

Miłość

Reż. i scen.: Filip Dzierżawski; zdj.: Andrzej Wojciechowski; muz.: Miłość. Prod.: Polska. Premiera: 9 sierpnia 2013



AKADEMICKIE CENTRUM KULTURY
ALTERNATOR UG ORAZ DKF MIŁOŚĆ
BLONDYNKI UG PREZENTUJĄ

(czwartek-niedziela)

22-25 maja 2014

3. FESTIWAL KULTURY AZJATYCKIEJ UG MADE IN AZJA

EDYCJA MADE IN JAPONIA 2014

XII Bałtycki Festiwal Nauki

WYSTĘPY ARTYSTYCZNE

Koncert

GAIA PHILHARMONIC CHOIR
(Tokio) dyrygent KO MATSUSHITA

Grupa Tańca Yosakoi
„SAKURAMAI POLAND”

TEATR | KINO

WYKŁADY I WARSZTATY

POKAZY SZTUKI WALK

WYSTAWY

J-GAMES

WAKOU ROCK BAND

AFTER PARTY

Patronat honorowy: JM Rektor UG Prof. dr hab. Bernard Lamiek i Ambasada Japonii w Polsce

Wydarzenie odbywa się w ramach obchodów V4+ Japonia 2014 Rok Wymiany Grupa Wyszeńradzka+Japonia.

Projekt zrealizowany i dofinansowany w ramach XII Bałtyckiego Festiwalu Nauki

ALTERNATOR

➔ **WSTĘP WOLNY NA WSZYSTKIE WYDARZENIA!**

WIĘCEJ INFORMACJI NA www.madeinazja.pl
ZNAJDŹNAS NA facebook.com/madeinazja

Organizatorzy:



Patroni medialni:



Ralph Demolka

Karolina Osowska

Film animowany jest w Polsce niemal z definicji utożsamiany z produkcją przeznaczoną dla najmłodszych. *Ralph Demolka* zadaje kłam takiemu spojrzeniu na animację, jest bowiem filmem stworzonym z myślą raczej o starszych „dzieciach”.

Świat, w którym rozgrywa się opowieść, zamieszany jest przez postaci znane z najróżniejszych gier komputerowych: od *Pac-Mana* i *Q*berta* poczynawszy, poprzez *Street Fightera* i *BurgerTime*, na *Hero's Duty* skończywszy. Bohaterowie tacy jak Sonic the Hedgehog czy Mario od dawna stanowią część popkultury, są znani i kochani, pytanie jednak, czy przez współczesne dzieci? Dzisiejszym najmłodszym postaci pojawiające się w *Ralphie...* nie mówią nic ponad to, co same w filmie wypowiadają. Co innego rodzicom tychże dzieci. Któż bowiem, jak nie oni, w czasach swego dzieciństwa grał w gry, które bez trudu rozpoznają w mniej lub bardziej zawoalowanych aluzjach rozsianych po uniwersum zamieszkałym przez Ralpha i jego przyjaciół? Najnowsza produkcja Disneya zaprasza jak najbardziej dorosłych widzów w podróż do magicznej krainy nostalgii; podróż, która może być również wspaniałą przygodą dla ich pociech, nie tylko za sprawą sporej dawki humoru, jaką okraszony jest film czy bardzo dobrego polskiego dubbingu (fenomenalna Jolanta Fraszyńska!).

Zacznijmy jednak od początku. Tytułowy bohater (wzorowany na Donkey Kongu) każdego dnia sumiennie wykonuje niewdzięczną pracę polegającą na demolowaniu budynku napra-

wianego następnie przez Felixa Zaradzisa (w wypadku tej postaci inspirację stanowił Super Mario), który swym magicznym młotkiem usuwa szkody wyrządzone przez pana Demolkę. Po zakończonej sukcesem akcji remontowej mieszkańcy apartamentowca zrzucają Ralpha z dachu wprost do błotnistej kałuży, Felixa natomiast obdarowują medalem i szarlotką. I tak raz po raz przez 30 lat. W dzień okrągłej rocznicy powstania rodzimej gry jej mieszkańcy wydają huczne przyjęcie, na które nie zapraszają jednak Ralpha. Dotknięty tym bohater postanawia udowodnić, że on także jest w stanie dokonać bohaterskiego czynu, czym pragnie zaskarbić sobie akceptację i sympatię, do tej pory wciąż mu odmawiane. Decyduje się opuścić swoją grę, by powrócić w blasku chwały i ze złotym medalem na szyi. Szybko okazuje się, że bez Ralpha gra nie ma sensu, co jest sytuacją o tyle niebezpieczną, że automat z wadliwą grą zostaje odłączony od zasilania, a jego mieszkańcy tracą dach nad głową. Chcąc ratować przyjaciół, Felix wyrusza na poszukiwanie Ralpha. Podążając jego śladami, trafia do dwóch diametralnie różniących się od siebie gier: militarnego *Ku polu chwały* osadzonego w postapokaliptycznej wizji przyszłości i *Mistrza Cukiernicy*. Wbrew temu, co można by sądzić, to w tym drugim, jedynie z pozoru słodkim świecie – o czym najlepiej przekonała się pewna mała Usterka – kryje się więcej zagrożeń i przemocy.

O tym właśnie jest ten film: o niszczącej sile stereotypów i postrzeganiu ludzi (czy też po-

staci z gier) przez pryzmat przypiętych im etykietek (ale także – jak na Disneya przystało – o sile prawdziwej przyjaźni i poświęceniu, na jakie można się dla niej zdobyć). Życie toczące się ukradkiem po zamknięciu salonu gier ma zaskakująco wiele wspólnego z naszą codziennością...

Ogromnymi zaletami filmu, które widz dostrzeże natychmiast, są przepiękna animacja i zachwycająca kreacja świata gier, ukrytego przed ludzkim wzrokiem w sieci kabli i przewodów. Największą siłą produkcji jest jednak świetny scenariusz, który twórczo przetwarza trącący banałem schemat przemiany „od zera do bohatera”. Jedyne bowiem, co zmienia się od sytuacji wyjściowej (poza zyskaniem nowych przyjaciół), to podejście innych postaci do tytułowego bohatera, ale przede wszystkim stosunek Ralpha do samego siebie i swojego życia. Credo Anonimowych Antybohaterów głosi bowiem (kolejny wspaniały pomysł!): „Jestem zły, ale to dobrze. Nigdy nie będę dobry, ale to nic złego”. Nie chcę być nikim więcej niż sobą”. Wypowiadanie tych słów przez Ralpha w chwili, gdy w pełni pojął ich znaczenie, należy do najbardziej wzruszających scen, jakie miałam okazję oglądać. Jeżeli więc nie obawiasz się śmieszności uronienia łezki na „bajce dla dzieci”, zaryzykuj i poświęć Ralphowi sto minut swojego życia. Warto.

Reż.: Rich Moore; scen.: Phil Johnston, Jennifer Lee; muz.: Henry Jackman; w wersji polskiej występują: Olaf Lubaszenko, Jolanta Fraszyńska, Edyta Olszówka, Waldemar Barwiński, Krzysztof Dracz. Prod.: USA. Polska premiera: 18 stycznia 2013



Breaking Bad

Paulina Pohl

Nie mylił się Vince Gilligan podczas ostatniej ceremonii rozdania nagród Emmy, określając dzisiejsze czasy „złotym wiekiem telewizji”. Istotnie miniony rok przyniósł fanom seriali mnóstwo emocji, związanych zarówno z premierowymi produkcjami, jak i kontynuacjami rozpoczętych wcześniej serii. Już po emisji pierwszego sezonu swoją silną pozycję zaznały seriale *Masters of Sex* czy *Orange Is the New Black*. Eksperymentem, wprowadzającym produkcję telewizyjną na nowe tory, okazał się dystrybuowany w Internecie *House of Cards*. Jednak inny serial był w zeszłym roku komentowany najczęściej i został najhojniej obsypany nagrodami (Złoty Glob oraz Emmy dla najlepszego serialu dramatycznego, statuetki dla aktorów głównych ról). Mowa o stworzonym przez Gilligana serialu *Breaking Bad*.

Emitowana przez amerykańską stację AMC seria to jeden z niewielu przykładów produkcji telewizyjnej, która z sezonu na sezon nabiera nie tyle tempa, ile intensywności. Nie dziwi więc fakt, że finał ostatniego odcinka był prawdziwym wybuchem bomby, której tykanie słychać było od premiery serialu w 2008 roku. Wówczas chyba mało kto przypuszczał, że telewizyjna opowieść o nauczycielu chemii, postanawiającym rozpocząć produkcję metamfetaminy, zdobędzie aż taką popularność. Dziś, zaledwie kilka miesięcy po zakończeniu emisji serialu, w kontekście dzieła Gilligana padają takie stwierdzenia jak: kultowy, przełomowy, najlepszy w historii telewizji. Co za-

tem składa się na aż tak ogromną popularność *Breaking Bad*?

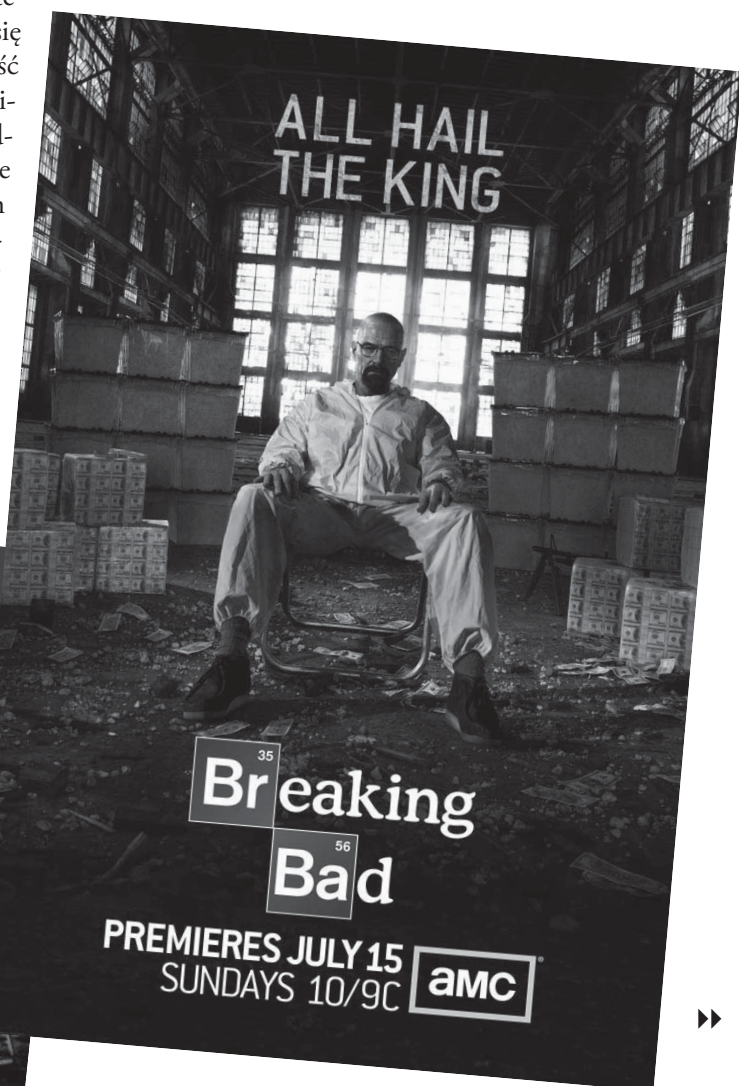
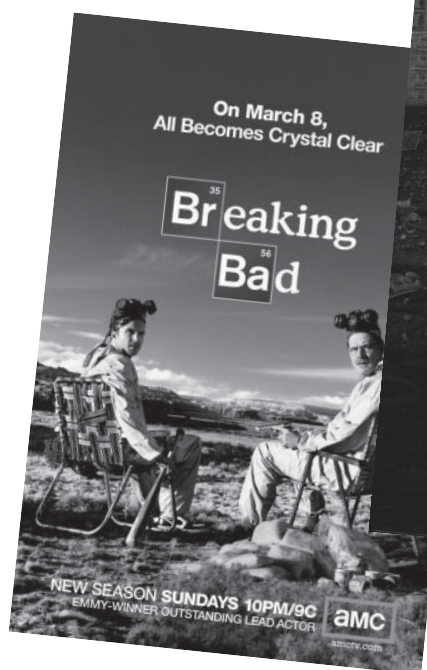
Walterowi White'owi w życiu zwyczajnie się nie ułożyło. Inteligentny, utalentowany chemik, przed którym kariera stała otworem, skończył jako nauczyciel w liceum. By wiązać koniec z końcem, musi dorabiać, pracując w myjni samochodowej. Spokojne, ułożone życie Walta wywraca do góry nogami wiadomość o raku płuc. Motywowany chęcią zapewnienia rodzinie godnej przyszłości, postanawia z pomocą dawnego ucznia Jesse'ego Pinkmana „pichcić metę”. Początek wydaje się niewinny, ale reszta to prawdziwa jazda bez trzymanki. Dlaczego szwagrem White'a nie miałby być agent wydziału antynarkotykowego? Czemu Walt nie miałby zostać narkotykowym bossem, po drodze zostawiając za sobą niejednego trupa?

Magia szklanego ekranu często powoduje, że widzowie obdarzają sympatią postaci, których zachowania w realnym życiu wywołałyby skrajnie odmienne emocje. Wystarczy wspomnieć Dextera czy House'a. Mogłoby się wydawać, że w przypadku głównego bohatera *Breaking Bad* będzie podobnie. Zmuszony przez los do zejścia na złą drogę „swój” człowiek, który w końcu bierze sprawy w swoje ręce i za którego poczynania trzymamy kciuki? Nic bardziej mylnego. Spokojny, nieco ciamajdowaty na początku Walter wraz z kolejnymi odcinkami staje się niemalże Tonym Montaną. Bardzo szybko przestajemy mu kibicować. W ostatnim sezonie porozumiewawczo kiwa-

my głową, słysząc słowa jego żony: „Czekam na powrót twojego raka”. Bagno, w które Walter pakuje połowę Albuquerque, jest niebywale grzaskie i nie do końca wiemy, kogo chcielibyśmy z niego wyciągnąć. Gilligan komplikuje postaci i fabułę serialu tak, by jednoznaczna ocena moralna była praktycznie niemożliwa. Nie da się ukryć, że konsekwencja i przemysłany sposób prowadzenia postaci to jedna z najsilniejszych stron produkcji. Tytuł serialu jest swoistą zapowiedzią działań bohaterów (*Breaking Bad* może oznaczać tyle, co wstępowanie na złą ścieżkę), bo prawie każdy z nich we właściwy sobie sposób, prędzej czy później, zostaje moralnie złamany. Co wyjątkowe – dotyczy to nie tylko głównych bohaterów, ale również tych znajdujących się na dalszym planie. Nieszablonowość postaci wynika nie tylko ze znakomitego scenariusza, ale też z odpowiedniej gry aktorskiej. Zaangażowanie mało znanych twarzy było strzałem w dziesiątkę. Trudno dziś sobie wyobrazić, że Waltera White’a mógłby zagrać ktoś inny niż Bryan Cranston (do głównej roli byli brani pod uwagę również Matthew Broderick i John Cusack). Dobrą formą zrów-

noważenia mrocznego i nasyconego przemocą klimatu, było zatrudnienie uznanego aktora komediowego, Boba Odenkirka, wcielającego się w postać Saula Goldmana – cwaniakowatego prawnika, który swoimi chwytliwymi powiedzonkami uwiódł widzów tak bardzo, że w drugiej połowie 2014 roku obejrzymy spin-off o przygodach Goldmana.

Serialową układankę uzupełniają wyjątkowe rozwiązania formalne, dotyczące chociażby zdjęć czy muzyki. Zadbano nie tylko o to, by możliwie najpełniej zaprezentować surową scenierię południa Stanów Zjednoczonych (mnogość planów ogólnych, kolorystyczne odwzorowanie suchego, pustynnego klimatu Nowego



NAJLEPSZY SERIAL



Meksyku). Wizualne zabiegi w *Breaking Bad* nabierają wręcz formy symbolicznej. Uważny widz odnajdzie klucz łączący postaci i ich emocjonalne stany z odcieniami noszonych przez nie ubrań. Wszechobecne uczucie niepokoju i niemożności jasnej oceny wydarzeń podkreślone zostało niecodziennymi dla produkcji telewizyjnych zabawami z oświetleniem czy specyficznym kątem widzenia kamery. Serial Gilligana obfituje w ujęcia kręcone od dołu lub nagrywane z perspektywy ruchomych i statycznych przedmiotów. Operatorzy szczególnie upodobili sobie ustawienie oka kamery wewnątrz różnego rodzaju kotłów i beczek, co jest uzasadnione fabularnie – bohaterowie znaczną część czasu spędzają w laboratoriach.

Rzadko zwraca się uwagę na warstwę dźwiękową serialu. A ta – począwszy od czołówki – jest nie tylko zwyczajnie dobra, ale starannie przemyślana. Teksty piosenek bardzo często stanowią komentarz do serialowych perypetii. Przykłady perfekcji, z jaką wykonany jest

serial, można mnożyć. „All Hail the King” – brzmi slogan promujący ostatni sezon produkcji. Mam wrażenie, że hasło to nie dotyczy tylko szacunku, który ostatecznie oddajemy głównemu bohaterowi. „Niech żyje król!” – ma się ochotę zakrzyknąć również na cześć twórców *Breaking Bad*. Mam nadzieję, że ich dzieło stanowi zaledwie początek „złotej ery seriali” prezentujących porównywalnie wysoki poziom artystyczny.

Reż.: Vince Gilligan, Johan Renck, Jim McKay, John Dahl, Bryan Cranston i in.; scen.: Vince Gilligan, John Shiban, Moira Walley-Beckett i in.; zdj.: John Toll, Michael Slovis, Nelson Cragg i in.; muz.: Dave Porter; występują: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn, Dean Norris, Betsy Brandt, RJ Mitte, Bob Odenkirk, Jonathan Banks i in. Prod.: USA. Polska premiera drugiej części ostatniego sezonu: 30 października 2013

Rozumienie niuansów

Z Lindą Williams rozmawia Miłosz Wojtyła

Książka ta, podobnie jak wydany wcześniej *Hard core: władza, przyjemność i szaleństwo widzialności*, stara się w sposób naukowy usystematyzować naszą wiedzę na temat kinowego erotyzmu. Profesor Williams przedstawia tematykę cielesności w ujęciu historycznym, śledząc jej rozwój i „dorastanie” na ekranach kin, obserwując różnice między filmografią amerykańską a filmografią z innych części globu. Argumentacja *Seksu na ekranie* przechodzi od „okresu dojrzewania filmów amerykańskich” (w którym dominującym – jedynym dopuszczalnym – elementem cielesności był pocałunek: czysty, delikatny i zakończony elipsą, wyciemnieniem) przez „pójście na całość” (czyli umowny okres 1961–1971, gdy przedstawienia seksu w filmach takich jak *Absolwent*, *Porozmawiajmy o kobietach* czy produkcjach z gatunku *sexploitation* i *blaxploitation*, nabrały odważniejszego charakteru) oraz produkcje, które „poszły dalej” (takie jak *Ostatnie tango w Paryżu* czy *Głębokie gardło*), aż po nieamerykańskie przykłady erotyzmu hardcore’owego (*Imperium zmysłów* Oshimy) oraz artystyczny film hardcore’owy (np. *Nine Songs* Michaela Winterbottoma czy *Intymność* Patrice’a Chéreau). Przy pokąźnych rozmiarach i ogromnych ambicjach analitycznych tej książki, argumentację spaja podstawowe założenie: reprezentacje cielesności w sposób nieunikniony zawsze zależą od dwóch równoległych procesów – ujawnienia i zakrycia.

W książce *Seks na ekranie* posługuje się pani określeniem *screen* (to *screen*, *screening*), które wyraźnie wyznacza tok argumentacji na temat historii cielesności kina. Czy mogłaby pani przybliżyć najważniejsze znaczenia tego słowa? Jak mają się one do określenia *hard core*, które stosuje pani we wcześniejszej książce?

Lubię oba określenia właśnie ze względu na bogate konotacje z nimi związane – skojarzenia wychodzące daleko poza typowe użycie tych słów. Posługując się słowem *screen*, mówimy o przedstawieniu filmu na ekranie. Tego samego wyrażenia używamy, jeśli mamy na myśli przesiewanie kandydatów podczas rozmowy o pracę. Słowo *screening* ma więc podwójne znaczenie – dotyczy przedstawienia i zakrycia, pokazu i eliminacji (*screening out*). Tak właśnie dzieje się w historii kina, która jest w dużej mierze zarówno historią przedstawiania cielesności, jak i historią jej zakrycia. Mechanizm ten jest prosty: coś zostaje odkryte, a coś znika.

Kiedy i w jaki sposób zrozumiała pani, że historia seksu w kinie to swoisty okres dojrzewania? Jaka jest historyczna trajektoria tego procesu w kinie amerykańskim?

Nie jestem pewna, kiedy zdałam sobie z tego sprawę. Wydaje mi się, że zastanawiałam się po prostu nad tytułem pierwszego rozdziału książki *Seks na ekranie*, który dotyczy „ery

»

pocałunków”. Nagle uświadomiłam sobie, że ten długi okres, w którym za całą cielesność na ekranach kin widzom amerykańskim musiały wystarczyć pocałunki, to coś na kształt przedłużającego się w nieskończoność okresu dojrzewania, dochodzenia do dorosłości. Hollywoodzki Kodeks Produkcyjny, który z całą mocą wszedł w życie w połowie lat 30., sprawił, że kino amerykańskie utknęło w okresie nastoletnim, z którego nie było wyjścia w stronę form dorosłych. Dlatego rozdział książki nosi tytuł „Pocałunki i elipsy: Długi okres dojrzewania filmów amerykańskich”. Również dziś kino amerykańskie jest w pewien sposób opóźnione, jeśli chodzi o przedstawienia seksu. To z pewnością efekt przedziwnego systemu klasyfikacji filmów (MPAA). Wygląda na to, że ciągle trwamy na granicy dorosłej wiedzy o ciele w kinie.



Z kolei wyrażenie *hard core* również ma swoje zalety – w sposób dość przenikliwy określa różne podejścia do seksualności, a jednocześnie wydaje się mówić o nich w sposób zupełnie prosty: słuchajcie, pornografia pokazuje wszystko, co zakryte jest gdzie indziej. Mówi się często, że pornografia pokazuje „wszystko” – jest uderzającą próbą przedstawienia stosunku płciowego w jego najbardziej biologicznych, klinicznych aspektach, próbą osiągnięcia maksymalnej widzialności rozgrywającego się aktu. Rzecz jasna, zasada ujawnienia i zakrycia dotyczy pornografii w tym samym stopniu, co innych produkcji. Okazuje się przecież, że pornografia nie potrafi odkryć emocji – aktorzy w tym nurcie nie są zazwyczaj zbyt utalentowani. Walter Kendrick powiedział kiedyś, że chociaż określenie *hard core* zwraca uwagę na istnienie pewnego jądra, które miałyby być esencją sekretu seksualności, takiego jądra być może wcale nie ma, ponieważ wszystko skupia się wokół przedstawień seksu, które nabierają znaczenia jedynie w relacji do innych przedstawień. Wydaje się więc, że w pewien sposób tradycje hollywoodzkie determinują obraz pornografii jako zjawiska bazującego na „twardym” centrum, na będącym jej podstawą *hard corze*.

Czy badania nad Erosem w kinie zajmują ważne miejsce w amerykańskiej akademii? Przed panią niewiele pisało się o erotyzmie w kinie, przynajmniej nie w sposób tak systematyczny. Jak krytyka i czytelnicy zareagowali na *Hard core* i *Seks na ekranie*?

Badań nad erotyzmem w filmie nie było na naszych uniwersytetach zbyt wiele, może dlatego, że większość Amerykanów trywializowała problem, sprowadzając go wyłącznie do problemu ciała, a nie umysłu. Nie mam pojęcia dlaczego. Pamiętam, że jeszcze na studiach przesiadywałam w bibliotece nad powieściami D. H. Lawrence’a, zastanawiając się, jak można by naukowo przedstawić reprezentacje

seksu zawarte w tych utworach. Jako studentka nie odważyłam się zabrać za taki materiał. Później również zajęło mi to sporo czasu – w stronę seksualności zwróciłam się dopiero po ukończeniu książki o kinowym surrealizmie (*Figures of Desire*, 1981). Gdy patrzę na nią z dzisiejszej perspektywy, czuję, że pisząc o awangardzie, tak naprawdę już wtedy zbliżałam się do tematu seksualności. Zresztą w pracy o awangardzie wszystko uchodziło – to przecież nurt radykalny! Ale pornografia mimo wszystko nie uchodziła, chyba że potraktowało się ją z perspektywy feministycznej. I rzeczywiście, zaczęłam pisać o pornografii, chcąc ją potępić na modłę feministyczną. Okazało się jednak, że to niezwykle interesujący gatunek, który koncentruje się na przedstawieniach rozkoszy ciała. Od tego momentu nie było dla mnie mowy o potępieniu pornografii jako dużego zjawiska. Kiedy ukazała się książka *Hard core* (1989), ku mojemu zdziwieniu spotkała się z gorącym przyjęciem. Pojawiły się recenzje w „New York Timesie”, nakład rozszedł się bardzo szybko, pojawiły się spory z feministkami z nurtu przeciwnego pornografii – to wszystko wywoływało spore zainteresowanie, ale nie wpłynęło na moją karierę naukową w sposób negatywny. Choć muszę przyznać, że w pewnych kręgach zostałam lekko naznaczona. Reakcje na *Seks na ekranie* były również bardzo pozytywne, mimo że nie było już mowy o takim przełomie, jaki wywołał *Hard core*. Choć właściwie nie powinnam mówić o przełomie. Nie wydaje mi się, by tłumy młodych badaczy zajmowały się obecnie podobną tematyką.

Jak wyglądają współczesne obscena kina amerykańskiego? Gdzie przebiega granica między tym, co ujawnione, a tym, co zakryte (*off-scene* – *on-scene*)? Czy zauważyła pani znaczącą zmianę w pozycji Erosa w kinie amerykańskim od czasu publikacji *Seksu na ekranie* w 2008 roku? Czy nowe milenium coś ze sobą przyniosło? Czy możemy mówić o nowym erotyzmie?

Amerykanie wciąż tkwią w pułapce systemu klasyfikacji, który stosuje organizacja Motion Picture Association of America. System ten dość pobłażliwie traktuje na przykład przedstawienia przemocy, lecz panicznie obawia się, że odrobina nagości na ekranie będzie straszliwą obrazą moralności. Oznaczenie NC-17 to dla wielu filmów wyrok śmierci. Ten problem bardzo ciekawie wygląda w przypadku filmu *Życie Adeli*, który zebrał bardzo odmienne opinie – część widzów uznała go za pornografię, a część broniła, podkreślając jego artystyczne walory. W debacie tej chodzi o dziesięć minut dość dosadnego przedstawienia seksu dwóch kobiet. A przecież cały film trwa prawie trzy godziny. W artykule, nad którym pracuję, staram się przeanalizować reakcje na pojawiającą się w nim scenę erotyczną. Wydaje mi się, że cały szkopuł w tym, że Amerykanie kategoryzują film bardzo jednoznacznie – albo jako pornografię (zawsze, gdy przedstawienie seksu jest dosadne), albo jako dopuszczalny, czyli niedosadny. W rozmowach na ten temat brakuje subtelności i zrozumienia niuansów. Trzecia kategoria, którą w *Seksie na ekranie* nazywam „erotyzmem hardcore’owym” – byłaby tu bardzo użyteczna. A przecież mało kto zauważa potrzebę takiego rozróżnienia. Dlatego też nie wydaje mi się, by w kinie amerykańskim rozwijał się jakikolwiek rodzaj nowego erotyzmu. Wiele sobie obiecywano po pornografii lesbijskiej, ale odsetek filmów tego typu jest tak mały, że trudno tu mówić o szerszym zjawisku, które zmieniłoby jakiekolwiek zaistniałe reguły.

Linda Williams, *Seks na ekranie*
przeł. Miłosz Wojtyła
Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2013

NAJLEPSZY SOUNDTRACK

W kręgu miłości

Anna Bodziony

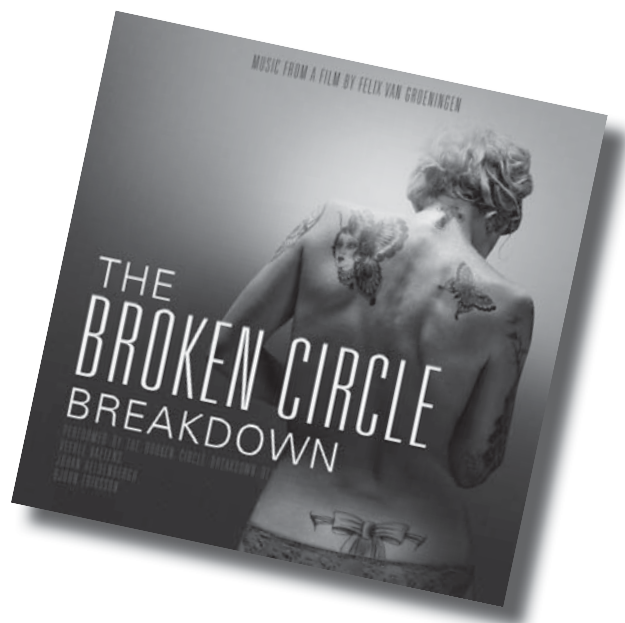
Zazwyczaj, gdy dominantą estetyczną filmu jest muzyka, mamy do czynienia z musicaliem lub biografią którejś z muzycznych legend estrady. Z filmem Felixa Van Groeningena jest jednak inaczej. Najnowsze dzieło belgijskiego reżysera, o niewielkim jeszcze dorobku artystycznym, opowiada, jak wskazuje tytuł filmu, kolejną historię miłosną. Elise (Veerle Baetens) i Didier (Johan Heldenbergh) żyją ze sobą od siedmiu lat w szczęśliwym, choć nietuzinkowym związku. Poznali się w studiu tatuażu, w którym pracowała Elise i do którego przypadkowo trafił Didier. Dwójkę samotnych ludzi od razu połączyła nić porozumienia, zwłaszcza gdy rozmowa zesłała na tematy muzyczne. Także ich pierwsza randka była bardzo muzyczna: spotkali się bowiem na koncercie bluegrassowej kapeli, do której należał Didier.

Tak więc bohaterom od początku towarzyszy muzyka. Z czasem ta symbioza staje się coraz ściślejsza, Elise bowiem dołącza do zespołu jako urocza wokalistka. W końcu parze bohaterów rodzi się śliczna córeczka. Sielanka trwała by dalej, gdyby nie nagła choroba nowotworowa sześciolatniej dziewczynki. Od tej pory następuje pasmo tragicznych wydarzeń.

Jednak bluegrassowa nuta wciąż nieprzerwanie towarzyszy bohaterom.

Czym w ogóle jest muzyka bluegrass? To amerykański styl muzyki rozrywkowej z lat 50., nawiązujący do country, jednak bardziej rozbudowany instrumentalnie (ludowe skrzypce, kontrabas, banjo i mandolina). Gatunek ten ma korzenie irlandzkie, angielskie oraz szkockie, wywodzące się od imigrantów przybyłych do regionu Appalachachia. Z czasem pojawiły się w nim także wpływy afroamerykańskie. Muzykowanie w tym stylu charakteryzuje się sporą dawką improwizacji, a także śmiechem i dialogami na scenie. Bluegrass ma bowiem przede wszystkim sprawiać radość zarówno wykonawcom, jak i publiczności.

Muzyka przeplata się z życiem bohaterów nieustannie, od początku ich znajomości, poprzez rozwój ich związku. Didier oświadcza się Elise podczas koncertu (oczywiście nawiązanie do Johnny'ego Casha i June Carter), wszystkie problemy ich związku także osiągają punkt kulminacyjny właśnie na scenie. Mamy tu więc do czynienia ze swoistą psychodramą. Moim zdaniem najlepsza piosenka to właśnie ballada, podczas której bohaterowie są pod



silnym wpływem sprzecznych emocji po jednej ze sprzeczek, czyli magnetyczna *Wayfaring Stranger*. Na uwagę zasługuje także klimatyczny kawałek *Futher Up on the Road* czy *Sister Rosetta Goes Before Us*.

Muzyka towarzyszy bohaterom zarówno w radosnych wydarzeniach, np. gdy ich córka Maybelle wraca po chemioterapii do domu, a przyjaciele z zespołu witają ją minikoncertem, jak i smutnych, takich jak pogrzeb dziewczynki. Jest więc nie tylko tłem czy ilustracją, lecz wydaje się raczej ucieczką od bólu, jedynym lekiem i ratunkiem. Mamy tu do czynienia w równym stopniu ze ścieżką dźwiękową diegetyczną (np. koncerty), jak i niediegetyczną, jednakże w obu przypadkach bardzo ujednoliconą, związaną z jednym gatunkiem muzycznym. Muzyka jest także, a może przede wszystkim, przedstawiona jako coś, co łączy ze sobą ludzi. Mowa tu nie tylko o romantycznym uczuciu dwójki protagonistów, ale o członkach zespołu, którzy (wraz ze swoją muzyką) nie opuszczają pary w przysłowiowym „zdrowiu i chorobie”. Film więc, zgodnie z tytułem, opowiada o miłości, także tej, która wiąże bliskich sobie ludzi, zaprzyjaźnionych

i połączonych wspólną pasją. Muzyka przycicha w zasadzie tylko w najtragiczniejszych momentach, gdy naprawdę jest zbędna, podobnie zresztą jak słowa. Bluegrassowa konwencja zmienia się tylko raz: w scenie narkotycznej wizji Elise, gdy bohaterka zapada w śpiączkę po zażyciu znacznej liczby tabletek.

W kręgu miłości pod pewnymi względami jest klasycznym wyciskaczem łez, nastawionym na wzruszenie widza. Nie można jednak w ten sposób podsumować całego obrazu. Przede wszystkim dzięki świetnej muzyce, która w dość nieoczywisty sposób łączy się z opowiedzianą historią (bluegrass raczej nikomu nie kojarzy się ani z Belgią, ani z melodramatem). Na pochwałę, oprócz muzyki, zasługują ponadto kreacje głównych bohaterów, grających bardzo naturalnie i sugestywnie, również w scenach koncertów.

Myszę, że kinomani częściej będą wracać do ścieżki dźwiękowej niż do samego filmu. Nic dziwnego. Melodie śpiewane przez Didiera i Elise zawierają w sobie wszystkie emocje tej przejmującej historii.

Mads Mikkelsen

Ewa Turel

O Madsie Mikkelsenie stało się głośno, gdy zaczął pojawiać się w hollywoodzkich produkcjach. Szerszej publiczności znany jest głównie z roli przeciwnika Jamesa Bonda oraz serialu *Hannibal*, w którym wciela się w tytułową postać. Nie wszyscy natomiast wiedzą, że w rodzinnej Danii Mikkelsen ma status największej gwiazdy. Według mnie to właśnie jego role w rodzimych filmach zasługują na szczególną uwagę, co potwierdzają liczne nagrody, które otrzymał za udział w tych produkcjach.

Ale zacznijmy od początku. Aktor urodził się niemal pięćdziesiąt lat temu w Kopenhadze. Na ekranie zadebiutował dość późno, bo w wieku trzydziestu jeden lat, jednak od razu zdobył serca widzów i krytyków. Bardzo chętnie angażowany jest przez duńskich reżyserów do dramatów społecznych i melodramatów. To oczywiście nie dziwi, bo Duńczyk dzięki swojej osobowości tworzy oryginalne, na długo zapadające w pamięć postacie. Ma talent do ukazywania cierpienia i tragedii zwykłego

człowieka – świetnie pokazuje ból za pomocą mimiki twarzy oraz spojrzenia.

Analizując skandynawskie role Mikkelsena, dochodzę do wniosku, że są do siebie bardzo podobne. Momentami nie można oprzeć się wrażeniu, że są pisane właśnie z myślą o nim. Bohaterowie, w których się wciela, to mężczyźni po przejściach – zdążyli poznać trudy życia, a mimo to ciągle szukają dobrych stron świata i życia. To zapewne zasługa stylistyki jego gry aktorskiej, którą można określić chłodną, a nawet surową.

W startującym w tegorocznym wyścigu po Nagrody Akademii Filmowej *Polowaniu* z niezapomnianą rolą Mikkelsena Thomas Vinterberg niejako rozlicza się z mitem skandynawskiego liberalizmu i tolerancji. Dramat Lucasa, czterdziestodwuletniego wychowawcy w przedszkolu, zaczyna się, gdy córka jego najlepszego przyjaciela oskarża go o molestowanie. W jednej chwili świat mężczyzny, który przeżył niedawno rozwód i nie widuje



swojego syna, wali się jeszcze bardziej. Lucas traci pracę, niemal wszyscy przyjaciele odwracają się od niego, a nawet sami postanawiają wymierzyć sprawiedliwość domniemanemu przestępcy. O filmie więcej można przeczytać w niniejszym numerze „Przezrocza”, dlatego skupię się tu na roli Madsa.

Bardzo ciekawe jest, jak w obliczu tych wszystkich niesłusznych oskarżeń zachowuje się Lucas. Nie próbuje się nawet bronić, bo uważa, że to niewinne kłamstwo nie może nieść ze sobą żadnych poważnych konsekwencji. Jednak z dnia na dzień mała społeczność brnie w niedorzeczności coraz głębiej, stawiając sobie za najwyższy cel zlinczowanie byłego przyjaciela. Lucas mimo to nadal ma nadzieję, patrzy na wszystko racjonalnie i zastanawia się, dlaczego nikt nie zapyta dziewczynki, jak było naprawdę. I choć ta kilkakrotnie przyznaje się do kłamstwa, jej słowa zostają zbagatelizowane przez dorosłych. Postać Lucasa nabiera tu rysu męczennika, co podkreśla charakterystyczna gra Mikkelsena.

Niejednokrotnie Lucas w ogóle się nie odzywa, jedynie obserwuje otoczenie. W jego oczach jest wypisane wszystko: ból, cierpienie, poczucie niesprawiedliwości. Ten smutny wzrok w pewnym momencie staje się pusty – Lucas nabiera świadomości, że nie da się cofnąć tego, co się wydarzyło. Już zawsze będzie musiał zmagać się z piętnem oskarżeń, podejrzeń i niepewnych spojrzeń.

Podobnie było w *Kochanku królowej* Nikolaja Arcela. Grany przez Mikkelsena Johann Struensee naiwnie wierzy, że można coś zmienić, zreformować kraj. Gdy bohater zdaje sobie sprawę z tego, że jego ideały upadły, w jego oczach widzimy rozczarowanie.

Jacob Pederson z *Tuż po weselu* Sussanne Bier to kolejny bohater Mikkelsena, który jest człowiekiem po przejściach. By się zrehabilitować postanawia poświęcić się ratowaniu sierocińca w Indiach, a kiedy przyjdzie mu zmierzyć się z przeszłością i stanie przed trudnym wyborem, jego ideały także upadną.



Jak już podkreślałam, według mnie charakterystyczna gra aktorska Mikkelsena zasługuje na rolę, w których cierpienie bohatera wysuwa się na pierwszy plan, ponieważ wtedy właśnie Duńczyk może najlepiej zaprezentować swój warsztat. Ukazywanie emocji, o których ciężko jest choćby mówić i być przy tym tak przekonującym to nie lada umiejętność. Nie trudno byłoby utożsamiać Mikkelsena z rolami cierpiętników, co ściągnęłoby na aktora niebezpieczeństwo zaszkladkowania. Na szczęście jednak o Mikkelsena upomniało się Hollywood, proponując mu role może mniej skomplikowane psychologicznie, ale za to bardzo różnorodne.



Greta Gerwig

Katarzyna Szuchiewicz

Greta Gerwig jest aktorką, która na swoim koncie ma wiele filmowych ról, ale dotąd grywała w obrazach, które nie pozwalały jej na pełne wykazanie się kunsztem aktorskim oraz nie przyniosły rozgłosu. Niedawno zdobyła popularność wśród szerszego grona odbiorców. Stało się to za sprawą współpracy z reżyserem Noah Baumbachem, która przyniosła jej pierwsze nominacje do nagród i zainteresowanie krytyków. Jednak dopiero *Frances Ha* ujawniła skalę jej talentu, a także otworzyła przed nią drzwi do międzynarodowej kariery.

Postać, w którą wciela się Gerwig, to młoda kobieta na skraju dojrzałości. Frances daleka jest jednak od porzucenia dotychczasowego stylu życia charakterystycznego dla nowojorskiej bohemy. Bohaterka zdaje się ignorować upływ czasu, wciąż próbując zrealizować studenckie marzenia o karierze tancerki i za nic mając rzeczywistość oraz twarde zasady, które nią rządzą. Jest pełna młodzieńczej energii oraz optymizmu. Wyróżnia ją przy tym pozytywna dawka szaleństwa, a także bezgraniczne oddanie swojej przyjaciółce Sophie. Zerwanie tej relacji stanowi dla Frances bodziec do tego, aby zacząć stawiać swoje pierwsze kroki w dorosłe życie. Konfrontacja z rzeczywistością nie jest dla niej łatwym doświadczeniem. W tym miejscu wypuklony zostaje rozdźwięk pomiędzy priorytetami dotąd tak podobnych przyjaciółek. Jednej udaje się wkroczyć w dorosłość, natomiast druga wciąż nie jest na tyle dojrzała, aby całkowicie porzucić przywileje czasów studenckich. Grecie

Gerwig udało się w bardzo wiarygodny sposób odegrać żal po utracie przyjaciółki i niefrasobliwej młodości.

Lekkość, z jaką artystka oddała skomplikowaną osobowość swojej bohaterki, potrafi zachwycić i oczarować widza. Jednym z najtrudniejszych zadań aktorskich jest osiągnięcie naturalności, co Gerwig udało się do tego stopnia, że doprowadziła do całkowitego zatarcia granicy pomiędzy własną osobą a postacią filmową. Wcielając się w tytułową Frances, jest niezdarna. Czyni to jednak w tak ujmujący sposób, że jej nieporadność oraz nieustanne potknięcia zamiast drażnić widza, rozczulają. Gerwig odrzuca emanowanie kobiecym seksapilem na rzecz spontanicznej dziewczęcości. Bogata mimika, rozpierająca od środka energia, a także szczerość i samoświadomość w operowaniu własnym wizerunkiem zdradzają przy tym niesamowitą dojrzałość artystyczną aktorki.

Gerwig, odgrywając swoją rolę, popisała się niezwykle umiejętnością ukazania młodej kobiety na rozstaju dróg – w zasadzie żadna z wybranych przez nią nie okazuje się właściwa. Stworzona postać, zamiast wydawać się tylko odrealnioną bohaterką filmową, stanowi odbicie oglądających ją widzów. Wdźwięk oraz bezpretensjonalność gry aktorskiej wywołują w odbiorcach zrozumienie i sprawiają, że są oni w stanie obdarzyć Frances autentyczną sympatią. Dzięki bohaterce znajdują pocieszenie w życiowych niepowodzeniach, na które mogą spojrzeć z dystansem. Frances jest repre-



zentantką pokolenia zagubionych ludzi, którzy stanęli gdzieś pomiędzy beztroską młodością a koniecznością podejmowania dojrzałych decyzji i budowania przyszłości. Aktorka w urzekający sposób przedstawia to rozdarcie oraz sprawia, że współodczuwa się z bohaterką.

Tożsamość z odgrywaną przez Gerwig postacią jest jednak spowodowana nie tylko popisem warsztatu aktorskiego. Odtwórczyni głównej roli współtworzyła także scenariusz do filmu. Jego reżyser – Noah Baumbach – pytany w wywiadach o udział aktorki w tworzeniu obrazu podkreśla, jak wiele wniosła do ich pro-

jektu. *Frances Ha* stanowi może przeniesioną na ekran sumę przeżyć, których doświadczyli jej twórcy, kiedy byli w podobnym wieku, co bohaterowie filmu.

Pozytywny odbiór, z jakim spotkała się postać zagrana przez Gretę Gerwig, stanowi jeden z najlepszych dowodów zapotrzebowania na nowe bohaterki tego typu: będące niezdarnym, ale zarazem uroczym odbiciem nas samych.



Dziewczynka w trampkach

Malwina Karczevska

Czy jazda na rowerze może prowadzić do bezpłodności? Europejczyk prawdopodobnie uznałby to pytanie za absurdalne i nie odpowiedział. Tymczasem w Arabii Saudyjskiej to temat zupełnie serio. Więcej – ryzyko bezpłodności jest jednym z powodów, dla których dziewczynki nie jeżdżą na rowerach. Innym jest możliwość utraty dziewictwa. W swoim debiucie filmowym Haiffa Al-Mansour pokazuje, że to tylko jeden z niezliczonych zakazów, wypełniających życie kobiet w tym kraju.

Urodzonej w Arabii Saudyjskiej reżyserce nie można odmówić odwagi. Jako pierwsza nakręciła film w całości w swojej ojczyźnie. Poza tym nigdy wcześniej żadna rodaczka Al-Man-

sour nie stanęła za kamerą. Nie dość, że film zrealizowała kobieta, to w dodatku tematem są kobiety, których życie w kulturze islamu – łagodnie mówiąc – nie należy do najłatwiejszych. Wiedząc to wszystko, trudno powstrzymać niepokój, że *Dziewczynka w trampkach* okaże się ideologiczną manifestacją.

Nic bardziej mylnego. Formalnie film jest raczej skromny – ani zdjęcia, ani muzyka nie wysuwają się na pierwszy plan, co podkreśla, że autorka chce przede wszystkim opowiedzieć historię. I trzeba przyznać, że robi to umiejętnie. *Dziewczynka w trampkach* jest filmem bardzo wyważonym. Świetne dialogi przedstawiają widzowi świat pełen nadużyć i niesprawiedliwości, ale w żadnym razie nie czarno-biały. W filmie próżno szukać nachalnego dydaktyzmu, tak powszechnego w kinie „zaangażowanym”. Nie usłyszymy podniosłych kwestii, nie zobaczymy tanich sztuczek potęgujących dramaturgię. Ale nie znajdziemy też naiwnego optymizmu spod znaku „wszystko zmierza ku dobremu”. Bo nie zmierza.

Po codziennym życiu w Arabii Saudyjskiej oprowadza nas dziesięcioletnia Wadja – bystra, zaradna i bardzo odporna na wpajane jej wzorce. Nosi trampki, nie lubi zasłaniać włosów, zupełnie nie obchodzi jej, kim są Sabejczycy. Marzy o własnym rowerze, choć wie, że jeździć na nich mogą tylko chłopcy. Szkoła i rodzina robią wszystko, by wypłenić z niej „niewłaściwe” zachowania, ale dziewczynka nadmiernie się tym nie przejmując, uparcie dążąc do zrealizowania marzenia.





Główny wątek jest dość pogodny mimo przeszkód, jakie napotyka Wadja. Widz nie raz uśmiechnie się, oglądając, z jaką pomysłowością dziewczynka obchodzi zakazy szkoły i matki. Ale historia rezolutnej dziesięciolatki to tylko pretekst, aby opowiedzieć o codziennym życiu kobiet w Arabii Saudyjskiej i problemach, z którymi się borykają. A jest ich niemało. Nie mogą śmiać się w obecności mężczyzn, nie wolno im też prowadzić samochodów, a o ich wartości decyduje zdolność do obdarzenia męża gromadką synów. To jedynie niektóre z praw, na straży których oprócz władzy stoi siła o wiele potężniejsza – tradycja. Zasady przekazywane z pokolenia na pokolenie już dawno stały się dla Arabów czymś oczywistym, a przecież przyzwyczajenie jest drugą naturą człowieka.

Al-Mansour nie stara się grać na emocjach, bardzo dba też, aby nie zwolnić widza z obowiązku myślenia. Historię Wadjdy łatwo uznać za pokrzepiającą: dziewczynka ma silny charakter, ostatecznie dopina swego i – choć zakończenie nie jest zupełnie szczęśliwe – łatwo dostrzec w nim nadzieję na przyszłość kraju i dziewczynek, takich jak Wadja. Ale czy na pewno?

Wadja odnosi swoje małe zwycięstwa w sporze z opresyjną tradycją, lecz w szerszej skali nie znaczą one wiele. Bohaterka będzie mu-

siała kontynuować mozolną walkę w obronie własnej niezależności lub prędzej czy później zaakceptować rolę kobiety w kulturze islamu. Ten ponury wniosek łagodzi nieco świadomość, że coś jednak zmienia się w mentalności Arabów (wystarczy wspomnieć matkę Wadjdy czy sprzedawcę w sklepie z zabawkami), choć jest to zmiana w tempie raczej ślimaczym.

Haifaa Al-Mansour z całą pewnością zasługuje na uznanie. Tak wyważona opowieść o kwestiach, które przecież dotyczą autorkę bezpośrednio, jest sporym wyzwaniem, szczególnie w filmowym debiucie. Tymczasem reżyserka udowodniła, że można mówić o sprawach ważnych bez patosu i moralizowania, a mimo to do głębi poruszyć odbiorcę. Jej niezwykłą zdolność do tłumaczenia kultury Arabii Saudyjskiej w sposób zrozumiały dla europejskiego widza doceniły już liczne festiwale (m.in. w Wenecji). Pozostaje mieć nadzieję, że to dopiero początek i że Haifaa Al-Mansour opowie nam jeszcze niejedną historię.

Reż. i scen.: Haifaa Al-Mansour; zdj.: Lutz Reitemeier; muz.: Max Richter; występują: Waad Mohammed, Reem Abdullah, Abdullrahman Algothani, Sultan Al Assaf. Prod.: Niemcy, Arabia Saudyjska. Polska premiera: 7 czerwca 2013

Dawid Ogrodnik

Paulina Andrzejewska

Dawid Ogrodnik to polski aktor filmowy i teatralny, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Mimo młodego wieku (28 lat) zyskał uznanie w świecie filmowym i sympatię polskiej widowni. Przyczyniła się do tego przede wszystkim rola Sebastiana Salberta w filmie *Jesteś Bogiem* Leszka Dawida, za którą Ogrodnik otrzymał wyróżnienie na 37. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Od tego momentu było tylko kwestią czasu, by inni twórcy dostrzegli niesamowity talent młodego aktora.

Uznaliśmy Dawida Ogrodnika za nadzieję polskiego kina, dzięki rolowi Mateusza w filmie *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy oraz za wcielenie się w postać Lisa – saksofonisty w *Idzie* Pawła Pawlikowskiego. Zagranie tak różnych bohaterów udowadnia dużą „plastyczność” i potencjał aktora, który może jeszcze nie raz zadziwić.

Do tej pory panowało przeświadczenie, że tylko gwiazdy światowego formatu zdolne są do drastycznych poświęceń, by jak najlepiej wcielić się w granego przez siebie bohatera. Dużym zaskoczeniem było więc dla mnie odkrycie, w jaki sposób Dawid przygotowywał się do zagrania chłopaka z porażeniem mózgowym w filmie *Chce się żyć*. Rola Mateusza wymagała od aktora poznania na nowo swojego ciała, ograniczenia kontroli nad nim. By tego dokonać Ogrodnik na trzy miesiące odciął się od świata zewnętrznego, zamknął w wynajętym mieszkaniu, gdzie schudł aż dziesięć kilo, zaczął jeździć na wózku, ćwiczyć chodzenie, mówienie, a nawet podnoszenie kubka z herbatą w taki sposób, by przypominać osobę chorą. Dzięki pomocy Bartłomieja Ostapczuka, aktora pantominy, reżysera i choreografa z Teatru na Woli, nauczył się panowania i niepanowania nad napięciem różnych partii mięśni, wyzwolił w sobie pełną świadomość



ruchu, gestu. Wszystko to świetnie widać na ekranie. W tym czasie aktor zaczął też poznawać rzeczywistość od nowa – niezwykle uczucia zaczęły u niego wywoływać pierwszy śnieg czy powiew świeżego powietrza.

Ogrodnik podszedł do tej roli bardzo osobiście i profesjonalnie, wykazał się niezwykłą dojrzałością emocjonalną, zdając sobie sprawę z tego, że jest to historia oparta na faktach, na historii Przemka, z którym miał okazję się spotkać i obserwować jego zachowanie. Można powiedzieć, że jeśli cały czas o kimś myślisz, to w końcu się nim stajesz. Ogrodnika interesowało także, jak wygląda życie osób upośledzonych w zakładzie opieki, jak układają się ich wzajemne relacje. Chciał, by publiczność zobaczyła, że kontakty ludzi niepełnosprawnych są tak samo naturalne jak nasze; chciał, by widzowie oderwali się od świata zewnętrznego i spojrzeli w głąb, by ujrzeli w Mateuszu człowieka, a nie roślinę. Film *Chce się żyć* uczy, że nie należy bać się osób chorych, izolować ich; zwraca uwagę na to, że pragną oni bliskości i akceptacji. Rola chorego na porażenie mózgowie chłopca z pewnością odcisnie swój ślad w historii kina polskiego.

Do filmu *Ida* aktor nie musiał już przygotowywać się z tak ogromnym zaangażowaniem. Specjalnie na potrzeby filmu nauczył się grać na saksofonie altowym (wcześniej potrafił grać na klarnecie), co także jest imponujące i pokazuje, że nie ma dla Ogrodnika rzeczy niemożliwych. Opanowanie gry na nowym instrumencie wymaga bowiem od artysty



dużo samozaparcia i czasu, jest to w końcu nauka dość pracochłonna. Tym bardziej, że aktor musiał zapoznać się z muzyką jazzową, ponieważ bohater, w którego się wcielił, był członkiem zespołu wykonującego taką właśnie muzykę.

Dawid Ogrodnik potrafi zaskakiwać. Ma wiele talentów i z pewnością nie wszystkie zostały jeszcze odkryte. Mimo że ten rok był bardzo pracowity dla aktora, życzymy mu, by kolejny był jeszcze bardziej owocny i zaskakujący zarówno dla niego, jak i dla każdego, kto śledzi jego szybko rozwijającą się karierę.



Uniknęłam czarnej dziury

Z Elżbietą Benkowską rozmawiają
Katarzyna Szuchiewicz i Aleksandra Szczepańska

Wszyscy pytają Cię o Twoją reakcję na wiadomość o tym, że dostałaś się do Cannes. Wiadomo, że jest to wielkie wyróżnienie, ale czy po tym sukcesie odczuwasz większą presję związaną ze swoją pracą?

Muszę przyznać, że cieszyłam się z tego, że nie wygrałam. Uważam, że to byłoby za dużo szczęścia naraz. Zaraz pojawiłby się problem z tym, jak przeskoczyć samą siebie. Porażki są wpisane w ten zawód. To nie jest tak, że Spielberg albo Polański robią wyłącznie genialne

filmy, które wszystkim się podobają. Ja na pewno jeszcze nie raz się potknę, chociaż na tyle, na ile mogę, będę starała się tego unikać. Najważniejsze jest dla mnie to, aby opowiadać historie i robić to, co lubię, w jak najlepszy sposób. Oczywiście, że była presja, ale już się z nią uporałam. Wydaje mi się, że cokolwiek bym teraz zrobiła, to i tak znajdzie się ktoś, kto powie, że to jest beznadziejne.

Oczywiste jest, że zawsze, kiedy ktoś osiąga sukces, znajdują się również jacyś hejterzy...

Ja nie mam w sobie czegoś takiego, że jak ktoś mnie pochwali, to od razu jestem strasznie zadowolona ze swojej pracy. Myślę raczej, że ta osoba mnie okłamuje. Za to jeśli jedni mówią, że coś, co zrobiłam, jest fajne, a innym się ta rzecz nie podoba – wtedy wiem, że wszystko jest w porządku. To nieosiągalne, żeby trafić do wszystkich.

Wtedy trzeba wyciągnąć średnią?

Tak. I jeśli większości się podoba, to oznacza, że jest dobrze.

A czy możesz nam opowiedzieć coś o samym pobycie w Cannes, podzielić się swoimi wrażeniami?

Wcześniej, kiedy oglądałam relacje z tego festiwalu w telewizji, odnosiłam wrażenie, że ten świat jest pełen lansu i jakiegoś nadęcia.

SHORT FILM
competition
FESTIVAL DE CANNES



Gdynia
Film
School

GDYNIA

© Gdynia Film School / POLAND 2013 / www.gf.pl

Celem moich filmów jest opowiadanie historii, natomiast festiwale traktuję jako pewien przystanek na mojej drodze.

Ale kiedy już byłam na miejscu, okazało się, że jest zupełnie inaczej. Cannes kojarzy mi się przede wszystkim z ogromnym szacunkiem do drugiego człowieka. To z pewnością było tam wyraźnie odczuwalne. Zarówno szacunek do człowieka, jak i do filmu, który zrobił. Bardzo miło to wspominam.

A jak publiczność reagowała na Twój film?

Wszyscy dziwili się, że *Olena* to mój szkolny film, bo pozostałe produkcje były w pełni profesjonalne. Poza tym spora część osób myślała, że *Olenę* zrobił ktoś starszy i bardziej doświadczony. Ja uchodziłam tam w ogóle za najmłodszą. Co prawda było jeszcze dwóch chłopaków w moim wieku, ale wyglądali na starszych i takich też udawali. Fajnie było też zobaczyć, że ludzie z Brazylii, Islandii czy Korei rozumieją mój film i że się im podoba. Tylko jeden kolega z Iranu wytknął mi trochę błędów, ale on miał akurat czepiański charakter. Odpowiedziałam mu: „dobra dzięki, ale za to ty mogłeś lepiej zrobić to i to” – także wymieniliśmy się swoimi spostrzeżeniami bez jakichś złośliwości. Uważam, że konstruktywna krytyka jest dobra, bo daje postęp.

Chciałyśmy wiedzieć, którzy reżyserzy cię inspirują, jakie prace, filmy?

Na pewno Roman Polański, jestem jego wielką fanką od wielu lat. No i mamy urodziny tego samego dnia (*śmiech*).

To musi być jakiś znak!

Ja też uważam, że to jest znak (*śmiech*). Nawet w Cannes nasze filmy miały premierę tego samego dnia!

Jesteś już gotowa na wielką światową karierę?

Po prostu chcę robić filmy i opowiadać poprzez nie pewną historię. Bo pisarką nie jestem i nigdy nie będę, nie wychodzi mi to.

Ale scenariusz do Oleny napisałaś sama, więc...

Tak, ale z wielkim trudem i w ogromnych bólach. Celem moich filmów jest opowiadanie historii, natomiast festiwale traktuję jako pewien przystanek na mojej drodze. Poza tym jest to szansa, by dotrzeć do bardzo dużej liczby ludzi, zainteresować widownię, a przecież właśnie o to w tym wszystkim chodzi. Poza tym – jeśli zaistniejesz na festiwalu, to łatwiej ci potem znaleźć producentów i zrealizować kolejny film.

Odczułaś tę różnicę po swoim sukcesie w Cannes? Jest Ci teraz łatwiej zdobyć środki na kolejne produkcje?

Byłam wtedy tuż po szkole, więc nigdy wcześniej nie starałam się o środki na swoje filmy. Chcąc dodatkowo podszkolić się z montażu, podczas tworzenia swojego dyplomu by- ►►

łam na pewnych warsztatach z Bodo Koxem i Leszkiem Dawidem. Nastawiali oni wszystkich na to, że po szkole jest czarna dziura, nie ma żadnych festiwali i żaden producent na ciebie nie czeka. Byłam więc przygotowana na całkowity zastój. Myślałam, że „młody polski reżyser” ma lat czterdzieści, a ja mam dopiero dwadzieścia cztery, także muszę odczekać swoje w kolejce. Jednak w końcu wyszło na to, że uniknęłam tej czarnej dziury. Wymierna korzyść z Cannes jest taka, że producenci dowiedzieli się wcześniej o moim filmie i to oni chcieli mnie poznać.

Czyli jednym słowem trzeba mierzyć wysoko?

Trzeba mierzyć jak najwyżej, bo wtedy, nawet jeśli osiągniesz tylko połowę, to i tak jest w porządku. Ja zawsze celuję w siedmiomiliardową publikę, a jak osiągnę z tego chociaż jeden promil, to i tak jest już nieźle.

Nad czym obecnie pracujesz? Czy to także będzie krótki metraż?

Tak, trzydzieści minut. Współpracuję ze scenarzystką, Moniką Dembińską ze szkoły filmowej w Łodzi. Szukałam scenariusza, sama napisałam treatment i pokazałam go mojemu wykładowcy z Gdyni, Grzegorzowi Łoszewskiemu. Powiedział, że to jest materiał na duży film. A ja chciałam robić tylko trzydziestominutowy. Obiecał, że prześle mi teksty napisane przez swoich studentów. Najbardziej spodobał mi się właśnie scenariusz Moniki – też opowiada o dziewczynie z zagranicy w Polsce, ale jest już o czymś innym, o miłości.

Teraz wspólnie nad nim pracujemy. Nie chcę za dużo zdradzać, bo może powstanie jeszcze dziesięć różnych wersji tego tekstu.

A kiedy możemy się go mniej więcej spodziewać?

Chciałabym, żeby miał premierę w 2015 roku, ale czasami nie ma się na to wpływu.

Nasze czasopismo stanowi podsumowanie zeszłorocznych filmów. Które zeszłoroczne filmy były Twoim zdaniem najlepsze lub najgorsze?

Nie wszystkie widziałam. Chyba najbardziej poruszyła mnie *Dziewczyna z szafy*. W trakcie oglądania zapomniałam, że to tylko film, jakoś tak emocjonalnie do niego podeszłam. Najmniej podobała mi się *Drogówka*, bo to totalnie nie mój klimat. Dobrze zagrany film, niby wszystko zadowalające, ale to nie moja bajka. Podobał mi się też *Django*, mimo że nie jestem fanką Quentina Tarantino; z jego filmów lubię akurat *Cztery pokoje* i *Django*. Natomiast z dokumentów podobała mi się *Miłość Dzierżawskiego*.

Czego możemy Ci na przyszłość życzyć? Co chciałabyś jeszcze osiągnąć?

Dobrze opowiedzianych, poruszających historii. Lubię opowiadać historie, które poruszają, a nie tylko robią wrażenie.

Tego Ci życzymy.



Dyskusyjny Klub Filmowy
Uniwersytetu Gdańskiego
Miłość Blondynki



w w w . d k f . p l

Wałęsa. Człowiek z nadziei

Sławomir Stasiak

Idąc do kina na film o Lechu Wałęsie, widz życzyłby sobie niezapomnianych przeżyć. Tymczasem biografia przywódcy Solidarności nie dostarcza zbyt wielu wrażeń. Po wyjściu z sali kinowej można nabrać przekonania, że Wałęsa raczej bywał, niż był bohaterem, bo o jego emancypacji jako podmiotu niewiele jest w filmie. O działaniu na przekór zdrowemu rozsądkowi też jest mało. Natomiast o rewolucyjnej gorączce słychać jakby zza ściany dziejów, bo wszystko w tym filmie jest gdzieś obok. Jakaś niewidzialna bariera ze szkła nieautentyczności odgradza od szczerego przejęcia losami Wałęsy – związkowego przywódcy zmagającego się z komunistycznym tyranem.

A wszystko zaczyna się na wskroś intrygująco, już sam wstęp zapowiada emocjonujące widowisko filmowe. Do ogarniętego rewolucyjnym wrzeniem Gdańska przybywa gwiazda światowego dziennikarstwa, Oriana Fallaci (Maria Rosaria Omaggio). Włoszka chce usłyszeć z ust przywódcy Solidarności potwierdzenie swoich domysłów: czy Wałęsa jest niekwestionowanym wodzem robotniczej rewolucji? O co właściwie walczy? Ponadto dziennikarka chce się dowiedzieć, jak to możliwe, że nazwisko nikomu nieznanego robotnika w ciągu kilku miesięcy znalazło się na ustach prawie całego świata.

Rychło jednak przychodzi pierwsze rozczarowanie i uczucie rozdwojenia spada na widza, który przeniesiony zostaje na łono domowego zacisza Wałęsów, do zwykłej krzątanimy i trosk związanych ze zdobyciem wózka dla oczekiwanego dziecka oraz rodzajem fryzury, jaką

powinna nosić na porodówce przyszła matka. Według Wajdy wielka historia puka do drzwi Wałęsów jakby przypadkiem, mimochodem. Jedynie z przesłuchania na posterunku milicji, po krwawych zamieszkach na ulicach Trójmiasta w 1970 roku, widz może nabrać nieco pewności, że aresztowanie Wałęsy nie było wcale dziełem przypadku, ślepego trafu lub niekontrolowanego wybuchu emocji związanego z protestami przeciwko podwyżkom cen żywności. Już wtedy Wałęsa miał swój własny przepis na walkę z reżimem, lecz jest to kwestia trzeciego planu w narracji filmowej Wajdy i nijak nie wpływa na dramaturgię obrazu.

Nie ma wątpliwości, że każda narracja jest już interpretacją, a przeszłość niezinterpretowana nie może stać się przedmiotem refleksji historycznej. Niechlujne potraktowanie wątków z życia politycznego i osobistego Wałęsy mogłoby doprowadzić do rozbieżności między bohaterem filmowym a postacią historyczną. Z kolei próba narzucenia takiego widzenia świata, które byłoby inne od faktów niepodważalnych, może pogрузić film w fikcji i w domysłach niekoniecznie odpowiadających prawdzie minionych czasów. Od zdobywcy Oscara widz ma jednak prawo oczekiwać takiego przetworzenia historii, które nadałoby konkretny wymiar życiu i walce Lecha Wałęsy. Chodzi o uskrzydlenie narracji filmowej, która w wypadku *Wałęsy. Człowieka z nadziei* tych skrzydeł nie posiada, a widz może mieć trudność z identyfikacją z bohaterem i traktować ten film jako coś w pewnym sensie obcego.



Wajda chce przedstawić historię wielkich przemian, które stały się możliwe dzięki odwadze i inteligencji robotniczego przywódcy, Lecha Wałęsy, ale ta sztuka mu nie wychodzi, bo temat wyslizgnał się artystycznej wizji reżysera. W trakcie seansu widzę tonię w domysłach i zastanawiam się, za którym z filmowych wątków powinien właściwie podążać. Za wątkiem wspomnień z tamtych słodko-gorzkich czasów? Czy może za wątkiem zderzenia dwóch wielkich osobowości – Wałęsy i Oriany Fallaci? Trudno określić, czy *Wałęsa*... rzeczywiście opowiada o wielkich przemianach społeczno-politycznych w Europie, bo w filmie zostały one wpisane w ciąg scen ukazujących problemy peerelowskiej codzienności, a nie dramat życia i śmierci wielkich systemów i ich liderów. Lech Wałęsa, który usiłuje wydostać się z macek wszędobylskiej UB, musi być zawsze o dwa kroki do przodu, ale Wajda traktuje ten wątek jak anegdotę przytoczoną na marginesie.

Koniec końców Wałęsa dociera na mównicę Kapitolu i w ocenie Wajdy wydarzenie to wieńczy dzieło. Reżyser obrał prywatność jako punkt wyjścia i jednocześnie główną podporę swojej interpretacji losów Wałęsy.

Czy poprzez samą obserwację intymnych aspektów życia związkowego przywódcy reżyser dotarł do istoty pytania: skąd się wziął



Wałęsa? Czy Wajda zdołał rozwikłać zagadkę fenomenu przemiany prostego robotnika w charyzmatycznego przywódcę? Osobiście śmiem wątpić. Używając słów karmiącej dziecko Wałęsy milicjantki z filmu: „przypuszczalnie wątpię”.

Reż.: Andrzej Wajda; scen.: Janusz Głowacki; zdj.: Paweł Edelman; muz.: Paweł Mykietyn; występują: Robert Więckiewicz, Agnieszka Grochowska, Mirosław Baka, Zbigniew Zamachowski. Prod.: Polska. Premiera: 4 października 2013



W imię...

Krystyna Weiher

Żarłoczność to jedna z najcięższych chorób, na które cierpią polscy filmowcy. Zarazili się nią zwłaszcza młodzi twórcy, którzy po długim wyczekiwaniu na swój pierwszy raz wrzucają do jednego filmu wszystkie problemy świata. Drugą z czołowych chorób jest koniunkturalizm – wybieranie gorących tematów, które sprzedadzą się niezależnie od poziomu produkcji. Teoretycznie połączenie tych dwóch chorób powinno skończyć się filmową śmiercią. W praktyce jednak skończyło się realizacją filmu *W imię...*

Homoseksualizm, niepełnosprawność, samotność, piętnowanie odmieńców, hipokryzja, alkoholizm, bieda, kryzys w Kościele – to tylko niektóre z problemów (powierzchownie) poruszanych przez reżyserkę. Taki brak umiaru to częsta wada filmów debiutanckich, ale Szumowska debiutantką nie jest. Co więcej, ma na

swoim koncie wielokrotnie nagradzane i szeroko komentowane filmy. Czy możemy uznać, że kondycja artystki spadła? Nie. Dwa ostatnie filmy Szumowskiej – czyli *W imię...* i *Sponsoring* – nie wskazują na wyjście z reżyzerskiej wprawy, co najwyżej obnażają wyrachowanie ich autorki. Oba zostały nakręcone na podstawie treści zaczerpniętych z tabloidów i nie byłoby w nich pewnie nic złego, gdyby reżyserka potraktowała je z odpowiednią filozoficzną głębią. Szumowskiej, zdaje się, zależało jednak wyłącznie na wywołaniu sensacji – dlatego sięgnęła po tematy modne i kontrowersyjne.

Spróbujmy streścić fabułę omawianego filmu w jednym zdaniu: ksiądz Adam (Andrzej Chyra) to zagubiony homoseksualny ksiądz alkoholik, który przychodzi z odsieczą do biednych, wymagających resocjalizacji nastolatków, ale ponosi klęskę, a co gorsza – roz-



kochuje w sobie upośledzonego chłopaka, za co biskup przenosi go za karę do innej parafii. Łatwo dojść do wniosku, że film powstał na bazie nagłówków prasy brukowej, a nie scenariusza. Do tego poszczególne wątki wydają się nielogiczne, zbyt luźno ze sobą powiązane, wręcz nieprawdopodobne: niepełnosprawny umysłowo Dynia (Mateusz Kościukiewicz) zostaje przyjęty do seminarium – czyżby został cudownie uzdrowiony? Trudno też uwierzyć, że w małej, zapomnianej przez Boga wiosce wszyscy główni bohaterowie to akurat homoseksualiści. Ktoś powie: czepiasz się. Przecież to metafora. Szkoda jednak, że film chce być jednocześnie metaforą i opartą na faktach diagnozą społeczną. Są twórcy, którzy z łatwością potrafią żonglować kilkoma piłeczkami. Szumowska z trudem żongluje jedną.

Film bez wątpienia porusza ważny temat, a raczej tematy, ale nie wykorzystuje ich potencjału. Od dawna mówi się o kryzysie w Kościele i ta materia aż prosi się o to, by przyjrzeć się jej z bliska, przeświecić rozliczne skandale, ale również o to, by zrozumieć głębię problemu. Warto więc sprawdzić, co zostało zamiecione pod dywan. Z drugiej strony – trzeba zadać pytanie, czy we współczesnym świecie jest jeszcze miejsce na wiarę i jaką rolę mają w nim odgrywać duchowni. Szkoda, że *W imię...* nie skupia się na jednym, wybranym aspekcie: czy to na skandalach obyczajowych, czy na studium samotności księży, czy na opisie prowincji. Szkoda, że tylko chwilami film ociera się o wielkie kino – bez wątpienia na uznanie zasługuje taniec księdza Adama z wizerunkiem Benedykta XVI, który kończy się gestem szacunku wobec papieża. Szkoda też, że scena procesji była jedyną, która dotknęła istoty *sacrum*. W obliczu Boga, którego niesie grzeszny kapłan, wierni są razem, a wszelkie konflikty idą w niepamięć. Oczywiście, nie można odmówić filmowi pięknych zdjęć, dobrej muzyki oraz pomysłowego poprowadzenia naturščzyków. Ale ani wyrafinowane kadry, ani piosenka *Funeral* zespołu Band of



Horses, ani znakomita gra całego zespołu aktorskiego z Andrzejem Chyrą na czele, nie są w stanie przesłonić ułomności scenariusza, który rozrywa się na odrębne etiudy powiązane tabloidowym wątkiem.

Uznaliśmy film za nieczyste zagranie reżyserki, bo wyczuwamy w nim nutę fałszu. I choć jej pomysł przełożył się na festiwalowe nagrody – zarówno w Polsce (w Gdyni), jak i za granicą (Berlinale) – nie zdobyła zaufania widzów. Po premierze filmu zawrzało, ale nie tak, jak sobie tego życzyła Szumowska. Okazało się, że odbiorcy nie chcą być karmieni wyłącznie sensacją i nie wynika to bynajmniej z pruderii. Wielu zarzucało reżyserce, że zabrakło w jej filmie refleksji, a przede wszystkim szczerego zaangażowania.

Jak zaznaczyłam, choroby, na które cierpi kino Szumowskiej, nie są śmiertelne, są co najwyżej zakaźne. Ale to dobrze, bo może jedyną drogą do zahartowania się jest porządne odchorowanie. Sądzę, że po takiej kuracji kolejne filmy tej reżyserki będą zdrowymi przykładami europejskiego kina.

Reż.: Małgorzata Szumowska; scen.: Małgorzata Szumowska, Michał Englert; zdj.: Michał Englert; muz.: Paweł Mykietyn, Adam Walicki; występują: Andrzej Chyra, Mateusz Kościukiewicz, Maja Ostaszewska, Łukasz Simlat, Tomasz Schuchardt. Prod.: Polska. Premiera: 20 września 2013



Wenus w futrze

Anna Kowalewska

Gdy pewien dziennikarz oskarżył Romana Polańskiego o to, że promuje własną żonę, reżyser odpowiedział, że nie widzi w tym nic złego – przecież nie będzie promował żony sąsiada. Racja. O to nie możemy mieć do niego pretensji.

Gdy recenzenci dostrzegli, że Mathieu Amalric wygląda jak młody Polański, co sugeruje, że *Wenus w futrze* musi opowiadać o małżeńskich relacjach Romana i Emmanuelle, reżyser zaprzeczył, dowodząc, że to przypadkowe podobieństwo, że Amalric początkowo nie był brany pod uwagę do roli Thomasa, a poza tym film ma dużo głębsze przesłanie. Nie sądzę, by ktokolwiek uwierzył w te nieszczerze wyjaśnienia. Amalric do złudzenia przypomina Romana Polańskiego, z kolei Seigner gra nie tylko Vandę, ale również samą siebie. A reżysera najwyraźniej bawi to, że sobowtór umizguje się do jego żony, za co zostaje zresztą ukarany. Nie ma co ukrywać, Polański nakręcił peana na cześć swojej kochanki i muzy, ale gdyby publicznie przyznał, że film jest prezentem

dla matki jego dzieci, zawiódłby fanów, którzy oczekują, że Mistrz po raz kolejny zgłębi mroczną naturę człowieka. Dlatego nie mamy do niego pretensji o to, że mydli oczy krytykom. Taka już dola klasyka.

Gdy po premierze *Wenus w futrze* odezwały się głosy zachwytu, że Polański znów zaskoczył widzów mistrzostwem swojej reżyserii oraz przenikliwym spojrzeniem na relacje damsko-męskie, wszyscy zgodnie przytaknęli i rozeszli się do domów. I o to powinniśmy mieć pretensje.

Czy w Polsce można stwierdzić, że Roman Polański, jeden z najważniejszych twórców kina autorskiego, a zarazem nasza chluba narodowa, nakręcił film przeciętny, intelektualnie mętny i nazbyt teatralny? Można. Dlaczego zatem nikt nie powiedział publicznie, że król jest nagi? Dlaczego panuje powszechne przekonanie, że *Wenus w futrze* to arcydzieło? Co prawda trudne, ciężkostrawne, ale jednak arcydzieło. Przecież czytana dosłownie historia Romana i Emmanuelle – o, przepraszam: Vandy i Thomasa – kłóci się z życiowym prawdopodobieństwem, lecz jako Wielka Metafora Czegoś Tam okazuje się albo efektownym banałem (kobieta to nieokiełznany żywioł), albo zagmatwanym traktatem filozoficznym (sztuka, życie i erotyzm przenikają się – lub coś w tym stylu), albo wydrukowanym zbyt małymi literami przypisem do przemian obyczajowych XX wieku (w toczącej się wojnie płci mężczyźni znaleźli się na przegranej pozycji).





Polański lubi przedstawiać swój film jako hołd złożony kobiecie oraz jej seksualności. Krytycy od razu podchwycili ten trop, gdyż najwyraźniej uwierzyli, że Mistrz musi mieć rację. Panowie, co z wami? Czy poprawność polityczna zabrania wam powiedzieć, że tak naprawdę film jest w swej wymowie mizoginiczny i ukazuje nie tylko karykaturalny, lecz również fałszywy obraz kobiety, która emancypuje się nie po to, by stać się partnerem mężczyzny, ale po to, by go wykastrować, a następnie zająć jego miejsce? A może zachwyt nad ukazaną w filmie kobiecą seksualnością należy odbierać jako sadomasochistyczną perwersję krytyków i widzów?

Wenus w futrze nie jest zatem pochwałą nieokiełznanego żywiołu kobiecości, ale jego karykaturą. Nic mądrego nie mówi o relacji między życiem, sztuką i erotyką – stanowi wręcz przestrożę przed łączeniem tych pierwiastków. Jako przypis do przemian obyczajowych we współczesnej kulturze ilustruje tezę, pod którą podpisałyby się wyłącznie radykalne feministki, wzywające do odwetu za stulecia krzywd i upokorzeń. Jeżeli tak jest, to *Wenus w futrze* wyrasta z lęku i mizoginii, a nie z fascynacji.

To mógł być film wielki, ale wymagałby od Polańskiego ogromnej odwagi. Takiej, która nie ogranicza się do ukazania żony w neglizżu, a tym bardziej nie kończy się na wystylizowanym (i jakże niewinnym) masochizmie. Odwagą byłoby zagranie roli Thomasa. Opowiedzenie – z pomocą kostiumu – o blaskach i cieniach życia z dużo młodszą żoną, a zarazem aktorką i rywalką, którą jednego dnia się kocha, drugiego – podziwia, trzeciego zaś – nienawidzi i poniża. Ale wcielenie się w taką postać oznaczałoby przyznanie się do słabości, zdjęcie maski. Polański woli dystans reżysera, który chłodnym okiem przygląda się scenom z życia marionetek, chowa się za konwencją, bawi językiem kina i teatru. W ten sposób zamienia swój film w kolorową bombonierkę dla Emmanuelle Seigner, a nie szczere studium międzyludzkich relacji. Mistrzu, dlaczego?

Reż.: Roman Polański; scen.: Roman Polański, David Ives; zdj.: Paweł Edelman; muz.: Alexandre Desplat; występują: Emmanuelle Seigner, Mathieu Amalric. Prod.: Francja, Polska. Polska premiera: 8 listopada 2013

Człowiek ze stali

Aleksandra Szczepańska

W ostatnich latach filmy superbohaterskie święcą tryumfy popularności na całym świecie, przyciągając do kin rekordową publiczność. Twórcy *Człowieka ze stali* postanowili wykorzystać tę tendencję i przenieść na ekran genezę jednego z symboli Ameryki – Supermana. Najnowszy film Zacka Snydera przywodzi na myśl inny hit z uniwersum DC: *Batman – początek*. Nic w tym dziwnego, skoro autorem scenariusza *Człowieka* został David S. Goyer, a w produkcji filmu partycypował Christopher Nolan. Jednak to, co świetnie udało się w wypadku Batmana, nie powiodło się przy próbie wskrzeszenia Supermana.



Najsłabszą stroną *Człowieka ze stali* jest bez wątpienia scenariusz pełen błędów i dłużyzn. Choć scenarzysta pilnie prześledził komiksowe przygody herosa, to bohater wyłaniający się z jego filmu jest jedynie przystojnym mięśniakiem pozbawionym poczucia humoru i wyrazistości. Również główny antagonista nie spełnia oczekiwań. Generał Zod wydaje się jedynie pozbawionym racjonalnych motywacji mścicielem.

Kolejna rzecz, która zdała egzamin w filmach o Batmanie, a Supermanowi zaszkodziła, to zupełne wykluczenie elementów komediowych – zwłaszcza w relacji Clarka Kenta (Henry Cavill) i Lois Lane (Amy Adams). Przedstawienie tej pary, jeden z kluczowych wątków komiksu, w ogóle zostaje tu zepchnięte na dalszy plan, a rola Lois ogranicza się do wpadania w kłopoty. Wybór aktorów, odgrywających ekranową parę, jest także nietrafiony. Między Cavillem a Adams nie czuć chemii, ich relacje nie budzą żadnych emocji, rażą sztucnością i pretensjonalnymi dialogami. Ograniczenie wątku romansowego miało na celu skupienie uwagi na rozterkach i decyzjach głównego bohatera. Zgodnie z obecną tendencją scenarzysta próbował przedstawić Supermana jako poszukującego swojej drogi człowieka, który stanął w obliczu trudnej decyzji. To uczłowieczenie herosa również się nie powiodło. Niemal



przez cały film bohater jest śmiertelnie poważny. Nie pomaga tu także atmosfera patosu i ckliwości oraz obowiązkowe odwołania do 11 września. Najbardziej razi jednak nachalna wręcz symbolika chrześcijańska, przyrównująca Supermana do kosmicznego Chrystusa, który próbuje odsunąć od siebie konieczność zbawienia Ziemi, ale ostatecznie przyjmuje swoje przeznaczenie.

Najlepiej w *Człowieku ze stali* wypadają sceny z młodości Clarka Kenta. Obraz sielskiego dzieciństwa na farmie skonstrastowany z problemami dorastania, pierwszymi przejawami mocy i koniecznością ukrywania ich utrzymany jest w idyllicznej stylistyce, co trochę trąci banalnością, ale przynajmniej może wywoływać u widza emocje. Znakomicie przedstawiono tu także problem niedopasowania małego Clarka do otoczenia oraz wiarygodnie umotywowano jego cierpienie z powodu wyobcowania i braku przynależności. Niestety w późniejszych częściach filmu takie podejście do bohatera stopniowo ustępuje miejsca sztuczemu wzniesieniu podniosłego nastroju przez mało odkrywcze myśli wygłaszane przez kolejnych bohaterów.

W filmie nie zawodzą także efekty specjalne, które zgodnie ze stylem typowym dla reżysera Zaca Snydera, wprost zapierają dech w piersiach. Supermoce herosa w końcu zaprezentowane są w sposób, który nie śmieszy. Lot bohatera w przestrzeń kosmiczną wydaje się

tak realny, że zaczyna się w niego wierzyć, zwłaszcza jeśli ten popis możliwości współczesnej techniki ogląda się w 3D. Perfekcyjnie zaprojektowane widowisko rekompensuje trochę mielizny scenariuszowe i równoważy wszechobecny patos. Dzięki temu obraz Snydera, mimo wielu niedociągnięć, stanowi przyzwoite kino rozrywkowe. Trzeba przyznać, że w warstwie wizualnej całość prezentuje się znakomicie.

Człowiek ze stali Snydera pozornie ma wszystkie elementy istotne dla opowieści o herosie. Problem wyobcowania, wędrówka bohatera, pozwalająca mu na poznanie swoich możliwości i stworzenie własnego kodeksu moralnego, zagrożona populacja, dla której bohater musi narazić swoje życie, a także konieczny w tego typu historiach motyw przemiany bohatera, mentalnego dojrzewania do przyjęcia swojej roli. Brakuje jednak tego, co najważniejsze, czyli charyzmatycznego bohatera, z którym widz mógłby się utożsamić i za którym podążałby przez cały film. W zamian za to twórcy przedstawiają postacie do bólu sztuczne, bierne, będące jedynie marionetkami we wspaniałym spektaklu efektów specjalnych.

Reż.: Zack Snyder; scen.: David S. Goyer; zdj.: Amir M. Mokri; muz.: Hans Zimmer; występują: Henry Cavill, Amy Adams, Michael Shannon, Russell Crowe, Diane Lane; Prod.: USA, Kanada, Wielka Brytania. Polska premiera: 21 czerwca 2013

Wielki Gatsby

Paula Frankowska

Wszyscy znamy piękne i pełne uroku dziewczyny, którym brakuje fotogeniczności. Zachwycają, kiedy widzimy je na żywo, a jednak obiektyw aparatu zawsze odejmuje im urody. Prawdopodobnie zwyczajnie nefotogeniczny jest *Wielki Gatsby* Francisca Scotta Fitzgeralda. Choć książka zachwyca, to najwyraźniej przedstawione w niej zdarzenia nie mają takiej mocy, aby urzekać także na ekranach kin.

Nie przesadzę chyba, jeśli powiem, że *Wielki Gatsby* był jedną z najbardziej oczekiwanych premier minionego roku. Każdy, kogo zachwycały poprzednie filmy Baza Luhrmanna (unowocześniona wersja *Romea i Julii* z 1996 roku czy *Moulin Rouge* z 2001), zastanawiał się na pewno, jakie widowisko szykuje tym razem australijski reżyser. Filmy, których akcja rozgrywa się w latach 20. ubiegłego wieku, zawsze robia

furorę, a tematyka *Gatsby'ego* (nieszczęśliwa miłość i jej konsekwencje) wydaje się ponadczasowa. Co zatem sprawiło, że film zawiódł tyle osób?

Należałoby zacząć od doboru aktorów i ich gry. Odtwórca głównej roli, Leonardo DiCaprio, jest świetnym artystą, jednak brak mu gracji i naturalnej elegancji – cech tak ważnych dla *Gatsby'ego*. Można by powiedzieć, że im jest starszy, tym mniej przekonująco gra zakochanych mężczyzn. Surowy wyraz, jaki jego twarz przybrała na przestrzeni lat, odciął go bezpowrotnie od czasów, w których grał Romea. Podobnie jest z pozostałymi aktorami. Carey Mulligan zagrała Daisy Buchanan wyjątkowo infantylne i bezpłciowo, nie wykrzesła z siebie choćby odrobiny emocji. Z kolei Elizabeth Debicki (filmowa Jordan



Baker) była aż nazbyt ekspresyjna – stworzyła karykaturę, a nie wiarygodną postać. Jako jedyny broni się chyba Tobey Maguire, który co prawda znów powielił swoją najbardziej znaną rolę Petera Parkera, ale mimo to zagrał zupełnie przyjemnego Nicka Carrawaya.

Poza grą aktorską razi także ścieżka dźwiękowa. Jak na Luhrmanna przystało, połączenie różnych stylów muzycznych, nie pasujących raczej do lat 20., miało dać innowacyjny efekt świeżości i wypuklić nieprzemijalność historii opowiedzianej w filmie. Niestety stało się odwrotnie – nowoczesne piosenki podkreśliły tylko dystans czasowy, jaki dzieli nas od bohaterów, i uwydatniły niezręczność przyjętej konwencji (o której więcej za chwilę). Wydaje się, że dużo bardziej adekwatny byłby tu jednak klasyczny jazz.

Baz Luhrmann wymyślił sobie, że w jego *Wielkim Gatsbym* powinno królować bogactwo i nie było to założenie złe – w końcu świat Jaya Gatsby'ego był pełen barokowego przepychu. Ale tutaj też coś nie wyszło, estetyka nadmiaru zwyczajnie się nie sprawdziła. Sceny przyjęć u Gatsby'ego są chaotyczne, za szybkie, wszystko w nich błyszczy, sprawia wrażenie wiecznego ruchu. Impreza w nowojorskim mieszkaniu Toma przypomina zaś teledyski nastoletnich gwiazd, które rozbierają się, skaczą i demoluja mieszkania, aby pokazać swoją młodość i niezależność. Kiedy dodamy do tego spektakularne panoramy miast, kosmicznie szybkie oddalenia i zdrowo nadużyte efekty specjalne, otrzymamy wybuchową mieszankę różnych rodzajów sztuczności. Takiej, która sprawia, że ani na moment nie wierzymy w przedstawione na ekranie wydarzenia i nadaje filmowi charakter niezrozumiałej groteski.

Tym, co w filmie Luhrmanna naprawdę zapiera dech w piersiach, są wspianiała (w bardziej statycznych ujęciach) scenografia i zjawiskowe kostiumy. Trudno się zresztą dziwić – sukcesie zaprojektowały słynne Catherine Martin i Miuccia Prada, a pracowały nad nimi osiemdziesiąt cztery krawcowe.

Piękne stroje to jednak zbyt mało, by uznać jakiś film za dobry. *Wielki Gatsby* utonął w morzu tandetnego efekciarstwa, kiepskiej muzyki i marnego aktorstwa. Do tej pory nowatorskie rozwiązania stosowane przez reżysera szokowały i zachwycały, teraz jednak okazały się jedynie pretensjonalnymi zabiegami, które może i pasowałyby do ekranizacji książki Fitzgeralda, ale nie zostały umiejętnie wykorzystane. Baz Luhrmann zrobił film właściwie dla każdego i dla nikogo. Historię dla dorosłych kobiet połączył z muzyką dla nastolatek, a do roli amanta zaangażował aktora, który... No właśnie – komu miałby podobać się Leonardo DiCaprio jako Jay Gatsby?

Reż. Baz Luhrmann; scen. Baz Luhrmann, Craig Pearce; zdj. Simon Duggan; muz. Craig Armstrong; występują: Leonardo DiCaprio, Carey Mulligan, Isla Fisher, Tobey Maguire, Joel Edgerton, Elizabeth Debicki, Amitabh Bachchan. Prod.: Australia, USA. Polska premiera: 17 maja 2013



Bejbi blues

Łukasz Brodowicz

„Kuba, bo ja chcę mieć jeszcze dziecko” – mówi bohaterka filmu do swojego chłopaka. Po co? Emocjonalny patchwork – tak w skrócie nazwałbym relacje łączące bohaterów filmu Katarzyny Rosłaniec *Bejbi blues*. Jest w nich pewien koloryt młodości, a jednocześnie kruchość, która scala poszczególne elementy. Trudno powiedzieć, czy taki jest duch naszych czasów, czy to reżyserka traktuje swoich bohaterów tak powierzchownie.

To historia młodej dziewczyny, która zabiera nas w kolorowy świat mody i macierzyństwa. Siedemnastoletnia Natalia dzieli życie między lumpeksy a opiekę nad własnym dzieckiem. I nie można odmówić jej inwencji, jeśli chodzi o przebieranie siebie i malucha, jak również sprawności, z jaką radzi sobie z potomkiem. Ojcem półrocznego Antosia jest Kuba, osiemnastoletni skate, który tak samo jak dobrym deskorolkowcem, chce być idealnym ojcem. Para ma duże szczęście: matka Natalii zostawia im mieszkanie, by razem mogli zająć się

opieką nad dzieckiem. Wprawdzie na ich drodze pojawiają się przeszkody – deska i trawka, imprezy czy sublokatorka mieszkająca w ich niewielkim warszawskim mieszkaniu. Niemniej nasi bohaterowie dzielnie stawiają czoła problemom. A dziecko? No cóż, czasem trzeba coś z nim zrobić: sąsiadka, matka, koleżanka, przechowalnia bagażu...

Życiowe perypetie bohaterów rodem ze slapstickowej komedii doprowadzają do tragicznego finału. Ma on swoje konsekwencje, z których najpoważniejszą jest próba samobójcza. I to moment, gdy wreszcie Rosłaniec udaje się wzbudzić w widzu choć cień współczucia i sympatii dla wiecznie naburmuszonej głównej bohaterki. Jednak w ostatniej scenie reżyserka i scenarzystka zarazem wyciąga nic z utkanego wcześniej patchworku, udowadniając wszystkim, że się mylili. Mamy za to scenę, w której bohaterka obnaża się przed widzem i to nie tylko z pustych emocji i głupoty. Może było to potrzebne, by widz mógł wyjść z kina z uśmiechem na ustach?

Film Rosłaniec traktuje o trudnym aspekcie nastoletniego rodzicielstwa – (nie)dojrzałości i (braku) odpowiedzialności za podejmowane decyzje. Niestety, pozszywany naprędce patchwork, jaki sprzedaje nam reżyserka, jest bardzo skromnych rozmiarów. Składa się z błahych i mało przejmujących dylematów, a banalność prezentowanych rozwiązań, ubrana w pełen pozornego blichtru kostium, obnaża pustkę i głupotę bohaterów – wystarczy wyciągnąć jedną nitkę i cała tkanina rozsypuje się na małe,



nic nieznaczące kawałki. Tak właśnie dzieje się w filmie z relacjami między bohaterami: reżyserka, zamiast je budować i pogłębiać, postawiła na wizualną atrakcyjność, na zdarzenia zamiast emocji, używając figury dziecka jako jedyne łącznika pomiędzy nimi.

Zadziwiające, w jak jednolity i spójny sposób mówią o filmie jego twórcy i aktorzy odtwarzający główne role. Wszyscy podkreślają jego prekursorstwo, gdy idzie o poruszany temat. Na tym właśnie zasadzała się kampania promocyjna *Bejbi blues*. Zresztą producenci już wcześniej zastosowali podobny trick przy okazji debiutu Rośliniec, *Galerianek*. Jak widać, taka metoda marketingowa przynosi oczekiwane rezultaty.

Oczywiście w każdym filmie można się do czegoś przyczepić. Dla równowagi dodam, że obraz Katarzyny Rośliniec zdobył między innymi nagrodę specjalną 38. Gdynia Film Festival „za odwagę formy i treści, a także za szczególne walory artystyczne”. Konwencja filmu jest rzeczywiście dość odważna – oglądając go, nie byłem przekonany, czy to komedia czy dramat. Jeśli zaś idzie o formę... Cóż, bogactwo barw jest bardzo atrakcyjne, ale już łączenia montażowe przez czerń można uznać za oryginalny zabieg lub też za desperacką próbę ratowania nie klejących się ze sobą scen.

Film miał swoją premierę na festiwalu w Toronto i, jak mówi Katarzyna Rośliniec, „pewien dziennikarz napisał recenzję, że gdyby nie to, że bohaterowie *Bejbi blues* mówią po polsku, to on by się kompletnie nie zorientował, że to nie są dzieciaki z Nowego Jorku”. A gdyby film pozbawić disnejowskiego kolorytu i pozostawić choć cień wiary w to, że bohaterowie są w stanie uczyć się na błędach, to *Bejbi blues* mógłby stać się ważnym głosem w debacie na temat macierzyństwa nieletnich. A może chodzi tylko o „fun” i niepotrzebnie się czepiam?



Reż. i scen.: Katarzyna Rośliniec; zdj.: Jens Ramborg; występują: Magdalena Berus, Nikodem Rozbicki, Klaudia Bułka, Michał Trzeciakowski, Magdalena Boczarska, Katarzyna Figura, Jan Frycz, Mateusz Kościukiewicz, Danuta Stenka. Prod.: Polska. Premiera: 4 stycznia 2013



Tylko Bóg wybacza

Grzegorz Fortuna Jr

Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że *Tylko Bóg wybacza* to najbardziej niedoceniony i skrzywdzony film minionego roku. Po premierze na festiwalu w Cannes nowy projekt Nicolasa Windinga Refna spotkał się z miazdzącymi opiniami, zarówno ze strony krytyków polskich, jak i zagranicznych, a określenia typu „chaos”, „pustka” i „śmieć” odmieniane były w recenzjach przez wszystkie przypadki. Co ciekawe, ci sami krytycy, którzy znęcali się wówczas nad *Tylko Bóg wybacza*, dwa lata wcześniej mieli spory problem, żeby scharakteryzować poprzedni film reżysera, *Drive*. W ich recenzjach – zamiast jakichkolwiek konkretów – często pojawiały się nazwiska wielu twórców, którymi ich zdaniem Winding Refn się inspirował: Sergia Leonego, Michaela Manna, Jeana-Pierre’a Melville’a, Quentina Tarantino i innych. Premiera *Tylko Bóg wybacza* przyniosła kolejną listę powiązań: Gaspar Noe, Alejandro Jodorowsky, Wong Kar-Wai, David Lynch. Niby nie ma w tym nic dziwnego – Winding Refn jest przecież pożeraczem filmów i inspirował się innymi twórcami w sposób czysto intuicyjny.

Nietrudno jednak zauważyć, że taka litania nazwisk nie jest potrzebna, bowiem duński reżyser dawno już wypracował własny styl i śmiało można wyróżnić cechy charakterystyczne jego twórczości, takie jak prostota fabuły, oniryzm czy łączenie gatunków. Jednocześnie Winding Refn zawsze głównym bohaterem czyni outsidera i zawsze powraca do tej samej tematyki – przemocy i jej roli w życiu człowieka.

Spoglądając na *Tylko Bóg wybacza* właśnie przez pryzmat przemocy, można ten film uznać ze swego rodzaju kontynuację *Drive*. Kierowca stawał przed dylematem nie do rozwiązania – aby ratować ukochaną przed złem, sam musiał zło wyrządzić. Wiedział przy tym, że zabijanie oddali go od dziewczyny, dla której planował poświęcić życie, i tak też się stało. Julian z *Tylko Bóg wybacza* to Driver po latach – wypalony i wyniszczony, pozbawiony jakichkolwiek wartości i niepewny swoich działań. Podczas gdy w *Drive* sytuacja i cele bohatera były jasne, a jego czynom nietrudno było przyklasnąć, w nowym filmie Windinga Refna nie jest już tak łatwo. Julian to bowiem handlarz narkotyków i bywalec burdeli, a jego relacja z Mai – prostytutką, którą w jakiś sposób „wybiera” – jest co najmniej niejednoznaczna i o wiele mniej niewinna niż subtelne, wręcz dziecięce uczucie, które łączyło Kierowcę z Irene. Co więcej, w *Tylko Bóg wybacza* Winding Refn ponownie wikła bohatera granego przez Ryana Goslinga w konflikt tragiczny – tym razem jest to konflikt między tym, co dyktuje mu sumienie, a powinnością wobec matki, która wymaga od niego, by zemścił się za śmierć brata na Changu (Vithaya Pansringarm), policjancie oczyszczającym ulice Bangkoku z degeneratów.

Filmowy Bangkok stanowi tu swego rodzaju czyściec albo raczej przedśionek piekła. *Tylko Bóg wybacza* podporządkowany jest przy tym logice sennego koszmaru – trudno określić, czy niektóre sceny są jedynie marą w głowie

Juliana, czy dzieją się naprawdę; postaci pojawiają się na moment, po czym rozpływają w powietrzu, jak gdyby nigdy ich w danym miejscu nie było. W tego typu surrealistycznej konwencji wszystkie cechy i emocje bohaterów Winding Refn przekazuje za pomocą symboli, a w szczególności przy użyciu dwóch kolorów – czerwieni i błękitu – które rozświetlają nocny Bangkok. Czerwień sugeruje zło i łajdactwo; na niebiesko zaś postaci zostają oświetlone wtedy, kiedy robią coś właściwego albo chociaż do tego dążą. Najlepszym przykładem jest chyba scena, w której Julian zaprasza Mai na kolację z matką – cała jego sylwetka skąpana zostaje wtedy w czerwieni (bo bohater ciągle jest kanalia), ale w jego oczach odbija się błękit (bo dąży do zmiany). Z kolei Chang, postać jednoznacznie pozytywna, nigdy nie ma na sobie ani kawałka czerwonej poświaty.

Trudno oczywiście wymagać od krytyków, żeby zachwycali się stylem Windinga Refna, można jednak oczekiwać od nich choćby samego zwrócenia uwagi na symbolikę, grę kolorów, konstrukcję poszczególnych bohaterów czy niezwykłą spójność stylistyczną filmu. Tymczasem poza określeniami typu „banalność” i „napuszenie pustką” (sic!) w tekstach oskarżających Windinga Refna o pactactwo nie poja-

wiają się właściwie żadne konkrety. Większość recenzentów – zamiast wspomnieć o zarysowanych wyżej cechach filmu i, ewentualnie, konstruktywnie je skrytykować – ograniczyła się do powierzchownych i nieuczciwych oskarżeń.

Dlatego też nie warto sugerować się negatywnymi opiniami i podejść do *Tylko Bóg wybiera* z otwartym umysłem – nie tylko dlatego, że to kino sugestywne i bogate, w ciekawy sposób przełamujące reguły gatunku. To też – a może nawet przede wszystkim – kino totalne: podporządkowane konkretnej autorskiej wizji z taką dozą konsekwencji, z jaką Chang eliminuje społeczne męty z ulic Bangkoku.

Reż. i scen.: Nicolas Winding Refn; zdj.: Larry Smith; muz.: Cliff Martinez; występują: Ryan Gosling, Kristin Scott Thomas, Vithaya Pansringarm, Tom Burke. Prod.: Dania, Francja, Szwecja, USA, Tajlandia. Polska premiera: 14 czerwca 2013



Na południu bez zmian

13. Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty

Marta Maciejewska

Miniony rok był dla festiwalu T-Mobile Nowe Horyzonty czasem zmian. Nowa siedziba, od pewnego czasu funkcjonująca przez cały rok pod skrzydłami Stowarzyszenia NH, oraz idące za tym zmiany w programie i organizacji festiwalu mają na celu umocnienie tego przedsięwzięcia, wyklarowanie jego odrębności i wyjątkowości. Czy jednak 13. edycja festiwalu rzeczywiście w jakiś sposób różniła się od poprzednich?

Kino Nowe Horyzonty (dawniej Helios, a następnie – Helios Nowe Horyzonty) od drugiej połowy 2012 roku funkcjonuje jako wyjątkowe połączenie multipleksu z kinem studyjnym. Znacząco zmienił się repertuar – można znaleźć w nim sporo niszowych, europejskich produkcji, choć zdarzają się także projekcje hollywoodzkich blockbustów. Roman Gutek, dyrektor festiwalu T-Mobile Nowe Horyzonty, a także główny pomysłodawca metamorfozy kina, zdecydował się ponadto na zmianę wystroju budynku oraz na usunięcie z jadłospisu kojarzącego się z multipleksami popcornu. Kino Nowe Horyzonty w obecnej postaci wydaje się doskonałym miejscem dla festiwalu.

Dysponując takim budynkiem, organizatorzy postanowili w tym roku zrezygnować ze współpracy z Multikinem znajdującym się w centrum handlowym Arkady. Z pewnością jest to spore ułatwienie logistyczne – widzowie nie muszą bowiem martwić się o to, czy zdążą dojechać na projekcję z jednego kina do drugiego. Zdecydowaną wadą tego pomysłu

jest jednak ograniczenie projekcji poszczególnych filmów – pewne z nich wyświetlone zostały jedynie dwukrotnie, co uniemożliwiało niektórym widzom ich obejrzenie.

Zainteresowanie publiczności podczas zeszłorocznego festiwalu wzbudzały bardziej filmy z panoramy niż z konkursu głównego. Nie dziwi to ani trochę, gdy wziąć pod uwagę nazwiska reżyserów, których produkcje można było zobaczyć w tym cyklu. Bruno Dumont, Peter Greenaway, Jean-Luc Godard, Amat Escalante, Takashi Miike, Abdellatif Kechiche czy Ulrich Seidl to nazwiska, które przyciągnęły podczas 13. edycji festiwalu największą liczbę widzów.

Dla niektórych z nich sporym zawodem okazał się film *Camille Claudel, 1915* autorstwa Brunona Dumonta, stałego bywalca festiwalu. Francuski reżyser przyjechał do Wrocławia dwa lata wcześniej przy okazji retrospektywy swojej twórczości oraz projekcji najnowszego wówczas filmu *Poza szatanem*. W stosunku do tej udanej produkcji *Camille Claudel, 1915*, mimo ciekawej roli Juliette Binoche, wydaje się lekkim spadkiem formy Dumonta. Podobnie jest w przypadku filmu *Goltzius and the Pelican Company* Petera Greenaway, który podzielił publiczność. Choć typowa dla tego reżysera pełna przepychu, barokowa stylistyka zdjęć, kostiumów i scenografii robi tu wrażenie, liczne niedociągnięcia można zauważyć na poziomie narracji.

Mimo kilku rozczarowań panorama oferowała także wachlarz wartościowych filmów.



Niebiańskie żony Łąkowych Maryjczyków
Aleksieja Fedorczenki – wielki wygrany 13.
edycji festiwalu Nowe Horyzonty

Najciekawszym z nich jest *Życie Adeli: rozdział 1 i 2* Abdellatifa Kechiche’a. Język tego filmu świetnie pasuje do określenia „nowe horyzonty”: jest dynamiczny, zmienia się razem z bohaterką, którą widzowi ciężko jednoznacznie zdefiniować. Innym ciekawym obrazem jest francusko-belgijsko-holenderska koprodukcja *Anomalia*, poetycka opowieść o niebezpiecznych konsekwencjach nieurodzaju w małej miejscowości. Do najlepszych filmów panoramy należy też *Heli* Amata Escalante’go opowiadający o bezwzględności i emocjonalnej pustce członków meksykańskiego kartelu. Niektórzy widzowie nie wytrzymali nagromadzenia brutalnych scen: część z nich wychodziła z sali kinowej już po kilku minutach od rozpoczęcia seansu.

Spośród filmów obecnych w konkursie głównym najbardziej tajemniczym i zaskakującym jest *Nieznajomy nad jeziorem*, który nie bez powodu otrzymał nagrodę FIPRESCI. Świetnie zrównoważona mieszanka dramatu i thrillera urzeka statycznymi, podsycającymi

napięcie zdjęciami, śmiałymi scenami erotycznymi oraz zrównoważoną grą aktorów. Wielkim wygranym festiwalu okazały się jednak *Niebiańskie żony Łąkowych Maryjczyków* – 26 nowel przywodzących na myśl *Dekameron*, w subtelny i zabawny sposób przedstawiających życie ugrofińskiego ludu Mari Eł. Co ważne, w Międzynarodowym Konkursie Nowe Horyzonty nie zabrakło przedstawiciela polskiej kinematografii. *Płynące wieżowce*, drugi film Tomasza Wasilewskiego, zostały nagrodzone przez publiczność.

Od lat mówi się o szczególnym języku filmów promowanych na festiwalu T-Mobile Nowe Horyzonty. Produkcje mają zwracać uwagę formą – organizatorzy przedsięwzięcia dążą do zaprezentowania obrazów jak najdalszych od technicznej przezroczystości, niemal autotematycznych. W konkursie głównym już wielokrotnie pojawiały się filmy kręcone pół-amatorsko, niskobudżetowo (np. *Modomaniła* w 2012 roku). Jednak produkcje takie jak *Jungle Love* – nużące, nie prezentujące niczego ►►

nowego i w treści, i w formie, zdecydowanie mogłyby ustąpić miejsca lepszym.

Co roku T-Mobile Nowe Horyzonty oferuje szereg retrospektyw i pokazów specjalnych. Tym razem na wyróżnienie zasługuje prezentacja twórczości Waleriana Borowczyka, którego wiele filmów wciąż jest słabo znanych wśród polskiej publiczności. Warto wspomnieć także o projekcjach dzieł Hansa-Jürgena Syberberga, autora słynnego *Hitlera, filmu z Niemiec* (który również był wyświetlany na festiwalu). Ponadto publiczność miała okazję zapoznać się z francuskim neobarokiem, o którym Leos Carax przypomniał swoim filmem *Holy Motors* przy okazji poprzedniej edycji festiwalu.

Istotne wydarzenie stanowiły projekcje serialu Marka Cousinsa *The Story of Film – Odyseja Filmowa*. Ta piętnastoodcinkowa opowieść o powstawaniu kina i najważniejszych momentach w jego historii to pozycja obowią-

kowa zarówno dla kinomanów, jak i osób dopiero poznających losy X muzy.

Dla stałych bywalców T-Mobile Nowe Horyzonty 13. edycja festiwalu nie była wyjątkowa ani szczególnie zaskakująca. Publiczność przyzwyczaiła się do pewnych wpadek i niefortunnych decyzji dotyczących programu. Nie pierwszy raz najbardziej wartościowe filmy można było znaleźć w panoramie i wśród retrospektyw, nie zaś w sekcjach konkursowych. Ważne jednak, że festiwal od lat utrzymuje równy poziom: to tam mają miejsce przedpremierowe pokazy wielu istotnych produkcji światowej kinematografii. Nawet jeśli wśród kolejnych projekcji widzowie natrafiają na filmy całkowicie zbędne, szybko mogą zrekomensować sobie stracony czas innymi filmami, na które długo czekali. O ile tylko uda im się dostać na seans.



Sztuka operatorska

XXI Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Plus Camerimage

Paulina Pohl

Podczas spotkania towarzyszącego pokazowi filmu *Zniewolony. 12 Years a Slave* z ust jego operatora Seana Bobbitta padły słowa: „Jeśli widz po zobaczeniu filmu zwraca uwagę głównie na zdjęcia, to znaczy, że operator zawiódł”. Ta wypowiedź kładzie nacisk na ten element dzieła filmowego, który czasem umyka pod naporem fabuły, grających w obrazie gwiazd czy ciężaru scenografii. A kino to przecież sztuka wizualna w najpełniejszym wymiarze. Filmowe zdjęcia są jego szalenie ważną częścią.

Bydgoski Camerimage to festiwal w wielu wymiarach wyjątkowy. Odwiedzający go goście podkreślają rolę, jaką odgrywa w promowaniu sztuki operatorskiej. Na większości festiwali szczególnym zainteresowaniem cieszą się zazwyczaj aktorzy lub reżyserzy. Na Camerimage w blasku fleszy stają twórcy zdjęć. Charakter festiwalu wpływa na panujący na nim specyficzny klimat. W holach Opery Novej (w tym budynku odbywają się najważniejsze projekcje) między kolejnymi seansami mają miejsce prezentacje specjalistycznego sprzętu. Po korytarzach przemykają w większości branżowcy oraz studenci kierunków operatorskich. Dodatkowo znaczną część festiwalowego programu obejmują warsztaty mistrzowskie i pokazy technologicznych nowinek. Odwiedzający Camerimage twórcy filmowi podkreślają, że Bydgoszcz jest bardzo ważnym, jeśli nie najważniejszym miejscem, w którym operatorzy filmowi mają szansę spotkać się, dzielić między sobą doświadczeniami oraz przekazywać wiedzę studentom. Wszystko to nie sprawia

jednak, że festiwal jest hermetyczny. Odnajdą się na nim również osoby niezwiązane z tworzeniem filmowych obrazów. Osobliwa mieszanka odwiedzających Camerimage miłośników kina sprawia, że również publiczność tego festiwalu jest wyjątkowa. Mało który przegląd może poszczycić się tak żywo reagującą, inteligentną i wrażliwą widownią.

Camerimage stanowi okazję do zapoznania się zarówno z filmami wyświetlanymi już wcześniej na innych festiwalach, jak i tymi znajdującymi się na kinowych afiszach. Największym zainteresowaniem i towarzyszącą mu przepelnioną salą Opery Novej, cieszą się jednak premiery. W tym roku były to m.in. najnowszy obraz Terry’ego Gilliana *The Zero Theorem*, *Co jest grane, Davis?* braci Coen (laureat Brązowej Żaby) czy wspomniany wcześniej *Zniewolony. 12 Years a Slave* w reżyserii Steve’a McQueen’a. Dwa ostatnie znalazły się w konkursie głównym festiwalu. O Złotą Żabę walczyło oprócz tego jeszcze 12 innych filmów. Ich rozpiętość gatunkowa i tematyczna zwracała uwagę mniej niż szeroki wachlarz technik operatorskich. Widzowie mogli podziwiać ich doskonałe zastosowanie zarówno w kinie akcji reprezentowanym przez *Wyscig*, jak i bardziej wyszukanych, statycznych formach. Na przykład w *Shirley – wizje rzeczywistości* – filmie o tyle ciekawym, że dzięki ożywieniu obrazów znanego hiperrealisty Edwarda Hoppera sytuuje się na styku dwóch sztuk wizualnych. W konkursie głównym znalazły się aż cztery filmy czarno-białe. Wśród nich polska *Ida* ►►



– laureat głównej nagrody na Camerimage. Werdykt ten nie dziwi tym bardziej, że zdjęcia Łukasza Żala do obrazu Pawła Pawlikowskiego były najbardziej oryginalne. Być może ma na to wpływ operatorska przeszłość Żala zajmującego się do tej pory głównie dokumentem. Dystans, z jakim podszedł do pracy przy *Idzie* oraz wsparcie starszego kolegi po fachu – Ryszarda Lenczewskiego, przyniosły panom w pełni zasłużoną Złotą Żabę.

Wśród nominowanych do głównej nagrody obrazów znalazł się również ten, który zdaje się wskazywać kierunki zmian czekających festiwale filmowe – *Gorejący Krzew* Agnieszki Holland. Stworzony dla telewizji HBO serial na festiwalu został zaprezentowany w długometrażowej formie. W ostatnim czasie produkcja telewizyjna osiągnęła dużo wyższy status, niż posiadała do tej pory. Coraz bardziej zwraca się również uwagę na techniczne strony jej realizacji. Seriale takie, jak *Tajemnice Laketop*, *Breaking Bad* czy *Detektyw*, to tylko niektóre z tych, w których zdjęcia odgrywają ogromną rolę. Czy na festiwalu pokroju Camerimage znalazłoby się miejsce dla sekcji najlepszych zdjęć w serialach telewizyjnych?

Jest to bardzo prawdopodobne, chociażby ze względu na ciągły rozwój tego festiwalu i dodawanie kolejnych kategorii konkursowych.

W roku 2013 novum stanowił konkurs filmów zrealizowanych w technologii 3D. Ponieważ kategoria ta pojawiła się po raz pierwszy, w szranki stanęły filmy zrealizowane w ciągu ostatnich pięciu lat – od *Avatara* poczynając, a kończąc na *Grawitacji*, która zgarnęła w tej sekcji statuetkę za najlepszy film fabularny. Pokazy trójwymiarowych obrazów były nie tylko okazją do przypomnienia najważniejszych tytułów ostatnich paru lat. Przede wszystkim stanowiły przyczynek do debaty nad przyszłością kina i perspektywami nowych technologii.

Program Camerimage jest bardzo rozbudowany. Często trzeba stawiać przed wyborem: czy udać się na seans w Operze Nowej, czy zdobyć wejściówkę na któryś z pokazów w Multikinie? Wybrać się na pokaz filmów fabularnych czy dokumentów? Czy warto skupiać się tylko na obrazach ocenianych przez jury, czy skorzystać z całej gamy powiązanych imprez? W tym roku pokazom konkursowym towarzyszyła retrospektywa Sławomira

Idziaka, przegląd kina holenderskiego oraz najlepszych filmów czeskiego FAMU oraz słowackiego VŠMU. Wspominano również mistrzów, którzy odeszli: Mieczysława Jahodę (twórcę zdjęć m.in. do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i *Pętli*) oraz zawodową parę francuskich filmowców – reżysera Marcela Carne i operatora Rogera Huberta. Oprócz seansów Camerimage oferuje swoim widzom różnego rodzaju warsztaty i spotkania, zarówno z autorami kina, jak i jego bohaterami – choćby prof. Władysławem Bartoszewskim, na spotkaniu z którym pojawiły się się tłumy. Jeszcze większym zainteresowaniem cieszył się wykład Samuela Bayera – twórcy wideoklipów m.in. do utworów Nirvany czy The Rolling Stones. W prawdziwie rock'n'rollowym stylu reżyser zabawiał publiczność anegdotami z planu swoich teledysków oraz udzielał wskazówek młodszemu twórcom.

Na festiwalu honorującym sztukę operatorską specyficznie dobiera się repertuar. Przyjęty klucz zakłada w znacznej mierze zaprezentowanie wyjątkowości zdjęć lub sprzętu użytego w danym filmie. Bardzo często jakość wizualna idzie w parze z wysokim poziomem ar-

tystycznym pozostałych elementów obrazu, jak w tym roku miało to miejsce w przypadku *Nebraski*, *Heli* (Srebrna Żaba), *Wyscigu*, *Idy*, *Chce się żyć* i wielu innych. Czasem jednak dla projekcji niektórych filmów jedynym możliwym usprawiedliwieniem jest chęć zaprezentowania wykorzystanej w nich technologii. W tym roku wśród ewidentnych skuch festiwalu znalazły się *Wicked Blood*, postapokaliptyczne *Jeżeli nadejdzie jutro* czy *Ostatnie Piętro* Tadeusza Króla. Na szczęście projekcje tych filmów zostały w większości zaplanowane na późne godziny wieczorne.

Program Camerimage bywa nierówny i nawet zapoznając się z repertuarem wcześniej, łatwo trafić na pokazy bardzo złych filmów. Nie wpływa to jednak znacząco na ogólny poziom festiwalu. Premiery obrazów, które do regularnej dystrybucji wchodzi kilka miesięcy później, możliwość uczestniczenia w spotkaniach z twórcami i fantastyczny klimat na widowni zdają się w pełni rekompensować drobne programowe niedociągnięcia.



Małe święto dokumentu

11. Gdańsk DocFilm Festival

Paweł Biliński

Trzeba przyznać, że organizowanie tak sprofilowanego festiwalu jak Gdańsk DocFilm z pewnością nie należy do łatwych zadań. Kuratorzy, ograniczając program do kina dokumentalnego, w dodatku tematyzującego dwa zagadnienia: godności i pracy, musieli mieć świadomość podejmowanego ryzyka. 11. edycja imprezy rozwiewa jednak wiele wątpliwości – z każdym kolejnym rokiem na seansach pojawiało się coraz więcej widzów. Skąd ta tendencja? „Odbiorcy mają dość kretyńskich fabuł” – stwierdził dobitnie Marcel Łoziński, bohater jednej z retrospektyw zeszłorocznego DocFilmu. Czy rzeczywiście dokument w Gdańsku miał się aż tak dobrze?

Niewątpliwie opisywany festiwal przeszedł długą drogę – przełamał magiczną liczbę dziesięciu następujących po sobie odsłon i od pewnego czasu jest ważnym punktem na filmowej mapie Pomorza. Rosnąca popularność idzie w parze z solidniejszą i atrakcyjniejszą se-

lekcją dokumentów. Jeśli do projekcji filmów z Konkursu Głównego dodamy pokazy w panoramie, sekcje tematyczne (m.in. o niepełnosprawności) i retrospektywy, to otrzymamy małe święto kina dokumentalnego. Jednak, mimo poszerzającej się filmowej oferty, organizatorzy festiwalu największy nacisk kładą na dobór dzieł startujących w Konkursie Głównym. W 2013 roku pokazano w nim dwadzieścia dwa dokumenty z dwunastu krajów, z czego aż sześć wyprodukowano w Polsce. Podobnie jak w roku poprzednim, kiedy najlepszym filmem okazała się *Droga na drugą stronę* Anki Damian, i tym razem główną nagrodę, Wielką Bramę Wolności, jury przyznało dokumentowi polskiemu. Warto zaznaczyć, że jest to wybór w pełni uzasadniony – *Wirtualna wojna* Jacka Bławuta na tle filmów z dość zróżnicowanego Konkursu wyróżniała się pod każdym względem: formalnym, kompozycyjnym oraz tematycznym. Ta wciągająca opowieść



o miłośnikach wojennej gry komputerowej ma sobie potencjał nie tylko socjologiczny, ale też stanowi niepodważalny dowód na obecność odwiecznych ksenofobicznych niesnasek między reprezentantami narodów (najwyraźniej zarysowane są zwłaszcza relacje polsko-niemieckie). Nakręcona z werwą, niepozbawiona ironicznego pazura *Wirtualna wojna* jest, paradoksalnie, jednym z najlepszych polskich filmów historycznych ostatnich lat.

Warto także zwrócić uwagę na podtytuł festiwalu: „Godność i praca”. Otóż od lat widać, że przestaje on mieć większe znaczenie dla wyboru produkcji konkursowych – z wyselekcjonowanych filmów nie wszystkie wpisują się w pierwotnie zakładany kontekst, czego przykładem są *Katka* Heleny Třeštkovej, *Nirvana Fish* Marcina Klingera czy wyżej wspomniane dzieło Bławuta. Mimo to na festiwalu i tak zobaczyliśmy filmy o wspólnej podstawie tematycznej. Bodaj najciekawszą grupę tworzyły dokumenty o muzyce – konkursowe *Zespół Punka* Jukki Kärkkäinen i Janiego-Petteriego Passiego i *Miliard szczęśliwych ludzi* Macieja Bochniaka oraz pokazywana w panoramie *Babcia Lo-fi* wyreżyserowana przez trio Jons-

son, Kristjánsdóttir i Birgisdóttir. Pierwszy z wymienionych filmów, wyróżniony Nagrodą Jury, jest uroklivym portretem kilku dorosłych mężczyzn, którzy – mimo obciążenia zespołem Downa i niejako wbrew oczekiwaniom bliskich – zakładają punkrockowy band grający pełne buntu energiczne utwory. Upośledzenie wcale nie jest dla nich przeszkodą. Wręcz przeciwnie – szczerść i dosadność w ujmowaniu problemów, z jakimi co dzień zmagają się członkowie Pertti Kurikan Nimipäivät (m.in. męczące wizyty u pedicurzystki), wywołuje gwałtowny wzrost popularności grupy, z czasem uznanej za kultową. To przeżabawny film, będący cennym uzupełnieniem wcześniejszych dokumentów Bławuta o podobnej tematyce (patrz: *Nienormalni* oraz *Born Dead*).

Wirtualna wojna Jacka Bławuta.
Zwycięzca 11. edycji festiwalu
Gdańsk DocFilm



Na uwagę zasługuje również ciekawy formalnie dokument *Babcia Lo-fi*, opowiadający o kobiecie, która dopiero pod koniec życia odkryła swoją pasję – nagrywanie muzyki z pomocą użytku domowego. Oprócz nieśmiertelnego keyboardu firmy Casio „Babcia” (to jej pseudonim artystyczny) do produkcji swych utworów wykorzystywała garnki, roboty kuchenne, odgłosy zwierząt i zabawek. Imponujące, że w przeciągu niespełna dziesięciu lat była w stanie nagrać kilkadziesiąt albumów docenianych także przez muzyków profesjonalnych (wspomina się o zespole Múm). Urozmaicony o piękne animowane wtręty dokument jest przekonującą ilustracją tezy, że „nigdy nie jest za późno”. Aż dziw bierze, że *Babcia Lo-fi* nie znalazła się w Konkursie.

Muzyka jako temat, co warto podkreślić, nie pełniła jednak roli pierwszoplanowej na festiwalowym horyzoncie. Ta przypadła, co zrozumiałe, narracjom zaangażowanym: filmom, których akcja koncentruje się na problemach społeczno-politycznych. Do tej grupy można włączyć zarówno *Czerwone wesele* Guillaume Soun i Lidy Chan, *Bahrajn. Zakazany kraj* Stéphanie Lamorré, *Lato z Antonem* Jasny Krajinovic, jak i wiele innych. Jednak, ku mojemu zaskoczeniu, festiwalowej widowni najbardziej przypadło do gustu *Braterstwo krwi* Steve’a Hoovera. Ta historia niespełna trzydziestoletniego mężczyzny, który wyrusza do Indii, by opiekować się dziećmi zarażonymi wirusem HIV, razi wymuszonym szantażem emocjonalnym. Główny bohater, Rocky, w obiektywie reżysera jawi się wyłącznie jako wspaniała postać niosąca nadzieję, a film, choć znakomicie nakręcony, przypomina przydługi teledysk o imponderabiliach.

Dużo bardziej stonowany portret jednostki zaproponowała czeska reżyserka Třeštkova w *Katce*. Towarzysząc przez kilkanaście lat uza-

leźnionej od heroiny tytułowej bohaterce, ukazuje widzom stopniową degradację kobiety, która ze względu na nałóg nie jest w stanie funkcjonować w społeczeństwie. I choć doceniam zamyśl oraz ambicje autorki, to wyczuwam pewną wtórność przyjętej przez nią metody realizacyjnej, jaką posłużyła się wcześniej w pamiętnym *René*.

Oprócz audiowizualnych portretów zobaczyliśmy na festiwalu nietypowy autobiograficzny dyptyk Marcela i Pawła Łozińskich, którzy wykorzystując ten sam materiał ze wspólnej podróży do Francji, nakręcili dwa odrębne filmy. Pomysł ciekawy, ale ryzykowny, bo w tym punkcie dokumentaliści zaczynają ze sobą rywalizować, o czym mówił zresztą starszy z reżyserów na spotkaniu z publicznością. I rzeczywiście – jego propozycja, dokument zatytułowany *Ojciec i syn w podróży* (film Pawła Łozińskiego nosi tytuł *Ojciec i syn*), wydaje się dużo ciekawsza, jako że autor nie skupia się na jednej postaci, co widoczne jest w filmie Pawła Łozińskiego, a stara się naszkicować skomplikowane relacje ojcowsko-synowskie, oddając głos każdemu ze swoich bohaterów.

Nie sposób w tak krótkiej i zdawkowej relacji zwrócić uwagę na wszystkie istotne punkty festiwalu. By podsumować, wróć do sygnalizowanego podtytułu imprezy – „Godności i pracy”. Jako że wielokrotnie w programie umieszczane są filmy pokazywane wcześniej na innych festiwalach, przypominam, że mijający właśnie sezon przyniósł szereg dzieł, które znakomicie wpisałyby się w tematyczne zainteresowania organizatorów. Nagradzana na całym świecie *Scena zbrodni*, hipnotyzujący *Lewiatan*, dosadne *Kłamstwa Armstronga*, wizualnie wysmakowane *Wiecej niż miód...* Listę można by wydłużać. I coś mi mówi, że kolejna edycja Gdańsk DocFilm może być dla tego festiwalu przełomowa.



W słusznej sprawie

7. All About Freedom Festival

Jakub Neumann

Zaczęło się od wyzwania. Możliwość współredagowania gazetki festiwalowej na potrzeby siódmej edycji All About Freedom Festival była na tyle kusząca, że nie wahałem się ani chwili, czy z niej skorzystać. Projekt okazał się o wiele bardziej wymagający, niż początkowo podejrzewałem – nasza *Jednodniówka* wychodziła każdego dnia imprezy, a wszystkie numery zawierały po kilka tekstów różnej długości, bo według przyjętej wcześniej koncepcji staraliśmy się przedstawiać każdy film kompleksowo. Na przykład w jednym wydaniu prezentowaliśmy tematykę podejmowaną przez daną produkcję, następnie przynosiło recenzję, a potem jeszcze rozmowę z twórcą danego dzieła. Dla mnie w praktyce oznaczało to wychodzenie z gdańskiego Multikina, miejsca projekcji, około dwudziestej pierwszej trzydzieści, dojechanie do domu około godziny dwudziestej trzeciej, otwieranie laptopa i tworzenie dwóch tekstów do 1 w nocy tak, aby można było pójść spać bez obawy o niedotrzymanie określonego wcześniej terminu przesyłania tekstów. Ten przypadek na 6–8 rano tak, aby pracujący nad gazetą Krystyna Weiher i Łukasz Jaroń mogli już zacząć swoje zadanie i wyrobić się z przygotowaniem nowego numeru na popołudniowe otwarcie kolejnego dnia festiwalowych pokazów. Ale nie narzekam, to było ciekawe doświadczenie intensywnej pracy pod presją czasu i na wysokich obrotach, które zaprocentowało i przydało się wielokrotnie zarówno w pracy zawodowej, jak i w życiu prywatnym.

Wraz ze swoimi kolegami i koleżankami stworzyliśmy zróżnicowany, ale zgrany zespół. W skład redakcji wchodził również Alicja Hermanowicz, Dorota Kaszuba, Paulina Pohl, Olga Roszak, Filip Cwojdzinski, Sebastian Smolak i Sławomir M. Stasiak. Prawie wszyscy znaliśmy się wcześniej, ale dopiero wspólne doświadczenie pozwoliło nam na pełną integrację. Największą przyjemnością sprawiało mi spotkanie się z resztą redakcji w holu Multikina każdego dnia oraz lektura owoców ich pracy w kolejnym świeżym numerze *Jednodniówki* (oczywiście po wcześniejszym ponownym sprawdzeniu własnych artykułów!). Każde z nas miało swoje warsztatowo lepsze i gorsze momenty, ale w końcu nie mieliśmy zbyt wiele czasu, aby dopieszczać to, co napisaliśmy. Zresztą i tak w założeniu *Jednodniówka* miała być naszym pismem – niekoniecznie doskonałym, ale tworzonym sumiennie i z oddaniem. I to się udało.

Spotkania z ludźmi w ogóle były największym atutem aktywnego uczestnictwa w festiwalu. Mnie przypadła w udziale przyjemność poprowadzenia dwóch wywiadów. Mike Lerner, współtwórca filmu *Pussy Riot. Modlitwy punka*, okazał się człowiekiem wielkiej kultury osobistej – eleganckim, wytwornym i bardzo miłym, jak najdalszym od wizerunku głośnych członkiń żeńskiej grupy, których sytuację uwiecznił w swoim filmie. Niekoniecznie zgadzam się ze sposobem manifestacji poglądów zaproponowanym przez Rosjanki, po wywiadzie nie uznałem ich za męczące.



nice w imię słusznej sprawy, ale rozmowa z Lernerem uzmysłowiła mi ich bezkompromisowość i odwagę. Najbardziej w przeprowadzanych wywiadach polubiłem ten moment, kiedy dialog rozrastał się poza przygotowane wcześniej zagadnienia i ze względu na udaną interakcję z rozmówcą można było zadać mu dodatkowe, spontaniczne pytania, które ze względu na ograniczoną ilość dozwolonych znaków niekoniecznie musiały znaleźć się w opublikowanym wywiadzie. Z Lernerem porozmawiałem o emocjach związanych z nominacją do Oscara i bohaterze jego poprzedniej produkcji, zahaczając nawet o wątek igrzysk olimpijskich w Londynie i Soczi. Część z tych ponadprogramowych pytań znalazła się w ostatecznej wersji wywiadu.

Wraz z Pauliną Pohl udało nam się spotkać z Madsem Bruggerem, twórcą *Ambasadora*, w godzinach śniadaniowych tuż po jakiejś imprezie (dla gości, nie dla nas). Duńczyka zaintrygował fakt, że zdrobnienie imienia Jakub w języku polskim brzmi zupełnie tak samo

jak ojczyzna Fidela Castro. Był wyluzowany, ale jednocześnie z wielką powagą opowiadał nam o niebezpieczeństwach, jakie czekały go w związku z przeprowadzaną na potrzeby filmu mistyfikacją, z zaangażowaniem tłumaczył specyfikę duńskiej mentalności i w momencie, kiedy wypowiedział zdanie: „Duńczycy kibicują idiotom”, od razu wiedziałem, że mam już tytuł swojego wywiadu. I w tym przypadku wyłączyliśmy kilkakrotnie dyktafon, żeby po chwili włączyć go ponownie, bo tocząca się rozmowa przynosiła kolejne interesujące wątki, których nie sposób pominąć. To były niesamowite momenty – urzekła mnie otwartość i szczerze zainteresowanie filmowców.

Sam festiwal mógł pochwalić się bardzo bogatym i zróżnicowanym programem. Niestety, ze względu na konieczność wyboru projekcji nie udało nam się obejrzeć wszystkich filmów. Mnie na przykład ominęło wtedy słynne *Życie Adeli*, bo w międzyczasie w innej sali odbywała się projekcja *Smaku curry* (wcześniej zobligowałem się do napisania recenzji tej właśnie

pozycji). Atrakcyjność programu potwierdzały każde kolejne miesiące, kiedy wielokrotnie filmy z repertuaru AAFF znajdowałem wśród najbardziej wpływowych i uznanych kinowych pozycji mijającego roku.

Przerażająca *Scena zbrodni* to jeden z najgorętszych dokumentów ostatnich lat. Perspektywa katów i ich nonszalancki stosunek do makabrycznych morderstw, które popełniali w latach 60. ubiegłego wieku w Indonezji, były wyjątkowo brutalne. Nie wiem, czy kiedykolwiek będę w stanie obejrzeć ten film ponownie, jednak nie sposób nie docenić fantastycznej pracy Joshuy Oppenheimera, który potrafił swoim filmem dotknąć zarówno oglądających, jak i oglądanych. Znakomity *Dotyk grzechu* również spotkał się z wielkim uznaniem na całym świecie, bo tak obrazowe i dosadne przedstawienie przemocy nie mogło pozostawiać obojętnym żadnego widza niezależnie od szerokości geograficznej mimo nieprzypadkowego umiejscowienia akcji we współczesnych Chinach. Polska *Ida*, najwięk-

sze objawienie w rodzimym kinie roku 2013, zasłużenie zdobyła laur publiczności, choć to niekoniecznie poprawne, kiedy gospodarz wygrywa organizowany przez siebie konkurs. Rumuńska *Pozycja dziecka* podkreślała festiwal hipokryzji i konformizmu panujący wśród reprezentantów uprzywilejowanej klasy społecznej. Słodko-gorzki hinduski *Smak curry* pokazał z kolei nowe oblicze Indii XXI wieku, które ma niewiele wspólnego ze światem musicali z Bollywood.

To oczywiście tylko część propozycji. Całe przedsięwzięcie było znakomitą doświadczeniem. Zostały mi po nim do dziś przede wszystkim archiwalne *Jednodniówki*, które zamierzam zatrzymać. Kto wie, być może to one staną się kiedyś symbolem mojej własnej, prywatnej wolności. Znakomicie, że Gdańsk może pochwalić się festiwalem na takim poziomie.



Dialog z sąsiadem, rozmowa z bratem

15. Przegląd Filmowy Kino na Granicy

Anna Burzyńska

Kino na Granicy to jedna z ciekawszych propozycji festiwalowych w Polsce. Klimat tego wydarzenia jest wyjątkowy, zarówno dzięki repertuarowi, jak i umiejscowieniu. Cieszyn z jego wąskimi brukowanymi uliczkami i zamkiem górującym nad kamienicami ma urok małego miasteczka, chociaż wcale taki mały nie jest. Tytułową „granicę” stanowi tu rzeka Olza, po przekroczeniu której znajdujemy się już w czeskiej części miasta – wizualnie różniącej się od polskiej. To właśnie położenie miasta zainspirowało organizatorów do stworzenia niepowtarzalnego przeglądu filmowego, podczas którego widz miałby możliwość porównania kina polskiego i czeskiego.

Projekcje filmów odbywają się w kilku miejscach: w Teatrze im. Adama Mickiewicza i w Kinie Central po stronie czeskiej oraz w – najwygodniejszym i najprzystępniejszym pod względem logistycznym – Kinie Piast na cieszyńskim rynku. Atrakcją festiwalu są także seanse w plenerze, wcześniej organizowane nad rzeką, a tym razem pod wieżą zamkową. Zeszłoroczny festiwal miał w programie retrospektywy, sekcje tematyczne oraz pokazy kina najnowszego. Pierwsza z retrospektyw obejmowała twórczość słowackiego reżysera Petera Solana – klasyka kina środkowoeuropejskiego, kręcącego filmy obyczajowe, poruszające kwestie moralności, winy i kary. Ciekawsze z nich to groteska w stylu kafkowskim zatytułowana *Sprawa Barnaby Kosa* oraz krótkometrażowe poetyckie dokumenty: *Tylko list poczty polowej* i *Balkon pełny pieluch*.

Kolejny cykl retrospektywny poświęcony był obecnemu na festiwalu Jerzemu Stuhrowi. Pokazano tu utwory Kieślowskiego (*Amatora*, *Spokój* czy *Dekalog X*), kultową *Seksmisję* Machulskiego, dzieła zagraniczne, w których występował aktor oraz filmy przez niego reżyserowane: *Spis cudzołóżnic* i *Duże zwierzę*. Festiwal odwiedził także syn artysty, Maciej, który czytał w teatrze fragmenty swojej książki.

Ostatnią retrospektywę stanowił blok dedykowany czeskiemu operatorowi Miroslavowi Ondříčkowi oraz jego synowi, który podzielił filmową pasję ojca i został reżyserem – Davidowi Ondříčkowi. Dzięki starszemu z nich mogliśmy obejrzeć na dużym ekranie takie klasyki, jak *Pali się, moja panno*, *Hair*, *Amadeusz* czy też polskie *Zakłète rewiry*. Młodszy Ondříček natomiast jako reżyser reprezentujący młode kino czeskie pomógł nam płynnie przejść z klimatu wspomnień do współczesności. W opisach gatunkowych jego filmów znajdziemy określenia „obyczajowy” i „dramat”. Ponadto w każdym z nich dostrzegalny jest typowo czeski humor. Salwy śmiechu wzbudził zwłaszcza film *Jedna ręka nie klaszcze*, swobodnie wykorzystujący konwencje gatunkowe i wyśmiewający świat w sposób, w jaki tylko Czesi potrafią to robić.

Porządek tematyczny rozpoczyna cykl „25 lat Studia Filmowego Kalejdoskop”, w ramach którego pokazywano między innymi słynny krótki metraż Marcela Łozińskiego *89 mm do Europy*, *Świat moich wujków* Krzysztofa Magowskiego czy *Bóg jest z nami, mężczyznami*

Jana Sosińskiego. Główny dział tematyczny stanowiły filmy skupione wokół „Rzeki”, co nawiązywało oczywiście do Olzy ustalającej polsko-czeską granicę. Wart uwagi był zwłaszcza najnowszy z pokazywanych filmów *Wisła od źródeł do ujścia* z 2013, którego autorem jest włoski reżyser Paolo Volponi, pracujący dla National Geographic Polska. W cyklu „Granice i mury świata. Izrael/Palestyna” najbardziej wyczekiwanym utworem był *5 rozbitych kamer* Emada Burnata i Guya Davidiego. Ciekawe były też krótkie animacje: *Beton* Michaela Fausta i Ariela Belinco oraz *Fatenah* Ahmada Habasha. Pozostałe bloki to „Środkoeuropejskie filmy muzyczne” i „Element węgierski”.

Najważniejszym elementem Przeglądu były jednak nowe filmy, szczególnie czeskie, których nie znajdziemy w powszechnej dystrybucji w Polsce. Nasi południowi sąsiedzi nie boją się trudnych tematów i potrafią je niezwykle poetycko i spokojnie przedstawić, co pokazują filmy *Anjeli* Róberta Švedy i wysoko ceniony debiut ostatnich lat *Až do města Aš* Ivety Grófovej. Wyjątkowo zauroczył mnie film Tomáša Vorela *Cesta do lesa* – zwykła romantyczna historyjka w scenerii leśnej z wątkiem jedzenia halucynogennych muchomorów. Miły i przyjemny. Co w nim wartościowego? Właśnie ten brak patosu, ważnych tematów i moralizatorstwa, a także brak ślepego podążania za wzorcami amerykańskimi. W tej kwestii moglibyśmy uczyć się od Czechów: jak stworzyć film rozrywkowy, komediowy, ale jednak nasz i wcale niegłupi. Drugim filmem, który spodobał mi się z tych samych powodów, był utwór Richarda Řeřichy *Nic nas nie powstrzyma*. Humorystyczna opowieść o młodych punkowcach, którzy w czasach komuny zakładają zespół i z trudem organizują koncerty. Ta historia niepozbawiona jest jednak dramatyzmu i refleksji nad destruktywnością pewnych zachowań, a szczególnie nadużywania narkotyków. Z niecierpliwością czekałam także na film Jana Hřebejka *Odpad*

město smrt, który jest adaptacją sztuki Rainera Wernera Fassbindera. Utwór Hřebejka to pod względem formalnym hybryda, łącząca kino, sztukę teatralną i sceniczne akrobacje. Film ten okazał się ciekawy, ale reżyser nieco przesadził z eksperymentami.

Dwa ostatnie filmy, które uważam za godne uwagi, to *Začmienie slonca* Martina Marečka i *Polski film* Marka Najbrta. Pierwszy z nich to dokument o czeskich elektrykach zakładających panele solarne w Afryce, którzy podczas kontroli instalacji odkrywają, że nic nie działa. W filmie możemy usłyszeć wiele wypowiedzi o niemożliwych do pokonania różnicach kulturowych. Dialogi często balansują na granicy dobrego smaku, ale podczas seansu śmiała się z nich cała sala – wydaje się, że nikt poza Czechami nie potrafiłby przedstawić tego typu treści w sposób równie zabawny i bezpretensjonalny. Drugi film idealnie współgra z tematyką festiwalu, opowiada bowiem o zderzeniu kultur polskiej i czeskiej, a dodatkowo traktuje właśnie o kręceniu filmu. Główni bohaterowie to bezrobotni czescy aktorzy, którzy starają się dojść do porozumienia z polskimi producentami. *Polski film* to komedia urokliwa i prześmiewcza; co ciekawe, w Polsce dzieło Najbrta było wyświetlane nawet w multiplexach – niewiele tytułów zza naszej południowo-zachodniej granicy ma szansę dotrzeć do tak szerokiej widowni.

Cieszyńskie Kino na Granicy to naprawdę ciekawa impreza. Warto wybrać się tam i zobaczyć, że opozycja polskiej powagi i czeskiego humoru bardzo wyraźna jest także w kinematografii. Tym bardziej, że czas między seansami dodatkowo umilają organizowane przy okazji Przeglądu koncerty, spaceru uliczkami pięknego miasteczka i ciekawe rozmowy z naszymi słowiańskimi braćmi.

Dokąd Idzie polskie kino

38. Gdynia Festiwal Filmowy

Paweł Sitkiewicz

Zaraz po zakończeniu uroczystej gali 38. Festiwalu Filmowego w Gdyni (który niepotrzebnie co roku zmienia nazwę) prasa obwieściła, że była to jedna z najbardziej udanych edycji tej imprezy, i że po raz kolejny kilka filmów rywalizowało o główne nagrody. Ale odezwały się również głosy oburzenia. „Święto polskiego kina” – mówili entuzjaści. „Festiwal kina upolitycznionego” – krzyczeli przeciwnicy.

Od kilku lat panuje tendencja, by chwalić polskie kino ponad zasługi albo krytykować za grzechy niepopołnione. Warto zatem przyrzec się festiwalowi chłodnym okiem. Nie ma bowiem wątpliwości, że był to festiwal ważny, być może nawet zaskakujący, ale na pewno nie przełomowy. Chyba tylko polskich recenzentów dziwi jeszcze fakt, że w trakcie imprezy tej rangi twórcy naprawdę mogą ze sobą rywalizować. Jak marna musiała być kondycja polskiego kina w ubiegłych dekadach, że nadal przywołuje się ten anachroniczny argument świadczący o rzekomym wyjściu na prostą. Pewnie każdy w duchu liczy się z tym, że wrócą jeszcze starsze czasy, kiedy czekano na jeden przyzwoity film, który uratuje honor całej polskiej kinematografii. Brak faworytów świadczy więc o małej stabilizacji, a nie o sukcesie całego wydarzenia.

Po raz kolejny festiwal zepsuli jurorzy. Trudno znaleźć uzasadnienie dla idei, by polskie kino oceniali zagraniczni eksperci. Ich werdykt nie pokrywał się z oczekiwaniami publiczności i krytyków – z wyjątkiem Grand Prix. Z niewiadomych przyczyn niemal całkowicie pomi-

nięto filmy najbardziej oryginalne, artystycznie spójne i w pełni profesjonalne. Z drugiej zaś strony, uhonorowano tytuły budzące sporo kontrowersji. *Papusza* Krzysztofa Krauze i Joanny Kos-Krauze, *Drogówka* Wojtka Smarzowskiego oraz *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego musiały się zadowolić nagrodami pocieszenia, choć na tle konkurencji wyróżniały się nie tylko warsztatową sprawnością, ale i żelazną konsekwencją w realizacji artystycznego zamysłu. Natomiast filmy, które albo okazały się rozczarowaniem, albo podzieliły widownię, zdobyły najważniejsze wyróżnienia. Ktoś mógłby to usprawiedliwić brakiem jednomyślności jurorów. Ale to za mało powiedziane.

Odnoszę wrażenie, że członkowie kapituły nie uzgodnili wspólnego werdyktu, a tym samym nie poszli na kompromis, ale każdy wyróżnił swojego faworyta. Bo jak inaczej wyjaśnić to, że spośród zaledwie 13 filmów konkursowych aż 5 otrzymało jedną z głównych nagród (Złote Lwy, dwie Nagrody Specjalne Jury i dwa Srebrne Lwy)? I czy *Miłość*, *Bejbi blues*, *W imię...* oraz *Chce się żyć* rzeczywiście stanowią wizytówkę polskiego kina *anno domini* 2013? Jego silną reprezentację w walce o masowego widza i uwagę światowej opinii publicznej? Gdyby nie wygrana czarnego konia festiwalu, *Idy* Pawła Pawlikowskiego, można by zżymać się na krótkowzroczność jury, które przeoczyło filmy wielkie, przede wszystkim epicką *Papuszę*, a przeceniło znaczenie obrazów jednego sezonu, opartych na modnym publicystycznym temacie.

Już sama selekcja filmów konkursowych budziła kontrowersje i być może kosztowała Michała Chacińskiego stanowisko dyrektora artystycznego festiwalu, które od nowego roku zajął Michał Oleszczyk. Niektórzy krytycy i widzowie pytali, dlaczego miejsce w konkursie głównym znalazły filmy słabe albo koniunkturalne, takie jak *Ostatnie piętro* Tadeusza Króla, *Nieulotne* Jacka Borcucha, *Bilet na księżyc* Jacka Bromskiego, a nawet *Płynące wieżowce* Marcina Wasilewskiego, kosztem filmów dużo wartościowszych, które zostały zepchnięte do sekcji pozakonkursowej. Niektórzy uważali, że kryterium politycznej poprawności oraz sukcesy na zagranicznych festiwalach miały duży wpływ na decyzje komisji selekcyjnej. Drudzy zaś mimo wszystko bronili zestawu Chacińskiego, ciesząc się, że polskie kino odkrywa nowe obszary refleksji, a przynajmniej wzbudza kontrowersje.

Jak na ironię, zwaśnione strony pogodził reżyser legitymujący się angielskim paszportem, który nakręcił film do szpiku polski: nie tylko odwołujący się do poetyki szkoły polskiej, ale także podejmujący trudne tematy naszej historii (odpowiedzialność za Holokaust i zbrodnie epoki stalinowskiej). Jednocześnie *Ida* okazała się filmem uniwersalnym, świeżym i do tego plastycznie pięknym. Odnoszę wrażenie, że problem kwadratury koła, z którym boryka się polskie kino od dziesiątków lat, próbując przełożyć naszą hermetyczną kulturę i historię na język zrozumiały również dla zagranicznej widowni, Pawlikowski rozwiązał od niechcenia, choć ostatecznie i tak nie wpłynęło to na decyzję komisji oscarowej, która krótko po festiwalu w Gdyni zgłosiła do Amerykańskiej Akademii kandydaturę bardzo słabego filmu *Wąłesa. Człowiek z nadziei* Andrzeja Wajdy, łamiąc niepisaną zasadę, że nominacja ta jest przywilejem zwyczajcy gdyńskiego festiwalu. Parafrazując klasykę kina, czasy się zmieniają, a w komisjach dalej siedzą te same osoby, które najwyraźniej nie chcą dostrzec, że dawni mistrzowie zostali już zdetronizowa-



ni. *Ida*, *Drogówka*, *Imagine*, a zwłaszcza *Papusza* – to kino na europejskim poziomie, które powinno reprezentować naszą kinematografię bez względu na aktualną koniunkturę.

Tak długo, jak problemem polskiego kina będzie spór o najlepszy film roku lub ocenę obrazów kontrowersyjnych, lecz jednocześnie cieszących się żywym zainteresowaniem publiczności, pytanie zadane niegdyś w Gdyni przez Wojciecha Marczewskiego („Koledzy, czy naprawdę musieliście zrobić te wszystkie filmy?”) będzie można skwitować wzruszeniem ramion. Oczywiście, że musieliśmy. ■

Robię filmy artystyczne

Ze Sławomirem Fabickim rozmawia Łukasz Brodowicz

W związku z ubiegłoroczną premierą Twojego filmu *Miłość odwiedziłeś kilka europejskich festiwali. W jakim kierunku Twoim zdaniem idzie europejskie kino?*

Przede wszystkim to kino nigdy nie będzie konkurować z kinem hollywoodzkim – głównie z powodu poziomu finansowego. Jeśli zaś chodzi o podejmowaną tematykę – nie powinniśmy mieć żadnych kompleksów. Duże wrażenie zrobił na mnie film *Życie Adeli*. Uderzająco dobra gra aktorska, równie dobre prowadzenie kamery, która skupia się na człowieku – ja to bardzo lubię w kinie. I mimo że *Życie* trwa prawie trzy godziny, cały czas trzyma w napięciu i naprawdę wciąga.

***Miłość* zdobyła między innymi „Złotego Prometeusza” – główną nagrodę na festiwalu w Tbilisi, nagrodę główną w Wilnie i Lecce oraz Nagrodę Specjalną Jury w Gdyni. Czy to jest dla ciebie miarą sukcesu tego filmu?**

Tak, to jest dla mnie bardzo ważne. Nie robię filmów komercyjnych i w swojej pracy kieruję się prostą zasadą: film musi być albo komercyjny, albo artystycznie dobry, czyli opowiadać o tym świecie coś ciekawego z perspektywy artystycznej. Lubię ten film i jestem z niego zadowolony, udało mi się przy pracy nad nim zrealizować około siedemdziesięciu procent tego, co chciałem. Jest to rezultatem wolności, którą daje kręcenie kina artystycz-

nego. A nagrody świadczą o tym, że to, co robię, jest OK.

Jednak w kinie film obejrzało tylko nieco ponad trzydzieści sześć tysięcy widzów.

To prawda, ale nie było też wielkiej kampanii promocyjnej, bo – jak wspomniałem – film nie miał kasowego charakteru. Oczywiście jest, że dystrybutor pragnie odzyskać pieniądze, które zainwestował, i to się udało. Film nie tylko się zwrócił, ale jeszcze przyniósł dodatkowy zysk. Moje filmy są w miarę tanie. Daje mi to dużą wolność artystyczną. Jeśli muszę iść na kompromisy, to nie są one duże. Nagrody i dobre recenzje, jakie *Miłość* zdobyła, pomagają producentowi uwierzyć, że warto w Polsce inwestować w kino artystyczne.

Bezpośrednim impulsem do opowiedzenia historii była afera seksualna w olsztyńskim magistracie. Jednak nie to jest tematem filmu...

Przede wszystkim zainteresowała mnie sytuacja, w której mężczyzna musi zmierzyć się z wiedzą o tym, że jego żona prawdopodobnie została zgwałcona. Bohater mojego filmu nie jest do końca przekonany, czy to prawda, i nie wie, co zrobić w tej sytuacji. To punkt zapalny, uruchamiający całą niepewność, którą miał w sobie – musi zrewidować swoje uczucia. Ponownie staje przed pytaniem, czy kocha swoją żonę, czy nie. Żeby odpowiedzieć sobie

Moje filmy są w miarę tanie.
Daje mi to dużą wolność
artystyczną. Jeśli muszę iść
na kompromisy, to nie są
one duże.

na to pytanie, musiał przejść długą drogę. I to było najbardziej interesujące: przeprowadzenie bohatera przez ten proces zwątpienia, upodlenia...

Podczas wyboru obsady odbyło się kilka etapów castingów. Słyszałem, że Julia Kijowska, grająca główną rolę, nie od razu była faworytką.

Wiedziałem, że jeżeli zagra Marcin Dorociński, a kreuje on postać szalenie introwertyczną i zamkniętą w sobie, to potrzebuję dla niego partnerki, która będzie miała emocje na dłoni. Julia Kijowska rzeczywiście wyróżniała się swoją emocjonalnością, ale ta emocjonalność była bardzo chaotyczna, nieposkładana i zarazem intrygująca. Zaprosiłem ją do kolejnych etapów, gdzie pracowaliśmy już w trójkę – razem z Marcinem. Postać grana przez Julię miała być lustrem dla bohatera Marcina, a jej cechy sprawiły, że idealnie wpasowała się w tę opozycję.

Zdjęcia rozpoczęły się już w 2011 roku, jednak film wszedł do dystrybucji dopiero w 2013.

Same zdjęcia trwały standardowo około trzydziestu dni, film gotowy był już na jesień 2012 i miał swoją premierę na Warszawskim Festiwalu Filmowym, potem w Montrealu, tym samym zadebiutował w Ameryce. Od zdjęć do premiery kinowej minął rok, na ekranach

film pojawił się w marcu 2013. Był to czas, w którym film był w tak zwanym obiegu festiwalowym.

Wspomniałeś o amerykańskiej premierze. Jak film został przyjęty?

Miał bardzo dobre recenzje. Szalenie mnie cieszy, że moje filmy są zrozumiałe na całym świecie. To oznacza, że opowiadam uniwersalne historie, które dotyczą ludzi z różnych kultur.

Czy amerykańska premiera była częścią realizowanej strategii marketingowej?

Raczej możliwością pokazania filmu szerszej publiczności. Duża kampania prowadzona była przy okazji premiery mojego wcześniejszego filmu – *Z odzysku*. Był on polskim kandydatem do Oscara, otrzymał również nagrodę w Cannes.

O Twoich filmach można powiedzieć, że wymagają od widza myślenia i zmuszają do emocjonalnego zaangażowania, a potem na długo zostają w człowieku. Tak było w przypadku *Męskiej sprawy*, *Z odzysku* czy teraz *Miłości*. Dla kogo robisz swoje filmy?

Miłość to film zdecydowanie dla widzów dojrzałych. Robiąc go, myślałem o odbiorcy w wieku trzydzieści plus, o ludziach, którzy są już dłuższy czas w związku i przeżyli różne

►►

Reżyserowanie serialu jest ciekawym doświadczeniem. To zupełnie inne tempo niż przy filmie fabularnym. Przy takiej produkcji sprawdzam najróżniejsze rozwiązania reżyserskie.



fot. Łukasz Brodowicz

jego etapy. Natomiast *Z odzysku* powstał jako film dla młodych ludzi, w wieku siedemnastu, osiemnastu lat, takich, którzy startują w nowe życie i często przy tym robią głupie rzeczy.

Chciałem zapytać o Twój najnowszy projekt. Film nosi tytuł *Bonobo Jingo* i jest to film familijny...

Chciałem zrobić coś dla moich dzieci, odpocząć trochę od ciężkich tematów. Po tym, jak zrobiłem *Z odzysku*, moja starsza córka zapytała: „Wiesz, tato, czy mogę zobaczyć coś twojego?”. Miała wtedy dziewięć lat i nie mogłem jej nic pokazać. Od tego momentu minęło już sporo czasu, Łucja ma już szesnaście lat, zaraz przestanie być dzieckiem, ale moja młodsza, Helenka, ma teraz osiem. *Bonobo Jingo* to film familijny, opowiada historię młodego chłopca, który podczas okradania pociągów znajduje szympansa. Nawiązuje się między nimi ciekawa relacja. Prace nad tym filmem trwają już sześć lat, zdjęcia miały rozpocząć się latem tego roku, ale niestety – projekt znów został odłożony w czasie o co najmniej rok.

Od jakiegoś czasu zajmujesz się edukacją studentów reżyserii, wykładasz w Gdynskiej Szkole Filmowej, współpracujesz również ze Szkołą Wajdy. Co skłoniło Cię do zainwestowania swojego czasu w młodych twórców?

Po pierwsze – trochę już wiem. Nie robiłem wprawdzie dużo, jeśli chodzi o tak zwane nakręcanie ręki, ale bardzo wiele rzeczy analizuję. Za każdym razem oglądam filmy pod względem warsztatowym i w ten sposób też zdobywam wiedzę, którą umiem przekazać studentom. Po drugie – to duża satysfakcja obserwować, jak student rozpoczyna naukę, jak pod moim okiem rozwija się i powoli zaczyna rozumieć, czym jest robienie filmów. Moim zadaniem jest przede wszystkim zwrócenie uwagi na warsztat. Samej wrażliwości nikogo się nie nauczy, ale warsztatu można. Chodzi o to, by umieli opowiadać ciekawe historie. Można powiedzieć, że to taka moja misja.

Co z tego, co przekazujesz młodym reżyserom, jest najważniejsze?

Nie chcę uchodzić za mentora, ale zawsze powtarzam, że trzeba wierzyć w swoje pomysły, a jednocześnie być wyczulonym na uwagi innych. Nie można tworzyć filmu w zamknięciu, codziennie człowiek dostaje różnego rodzaju sygnały, impulsy, które może wykorzystać w pracy. Trzeba uczyć się słuchania innych ludzi, zwłaszcza ekipy i współpracowników.

Gdynska Szkoła Filmowa ma specyficzny profil kształcenia swoich studentów. Co wyróżnia ich spośród absolwentów innych szkół filmowych w Polsce?

My nie uczymy filmoznawstwa, nie uczymy filozofii ani wielu innych przedmiotów teoretycznych. To jest oczywiście ważne, ale najważniejszy jest warsztat, i na tym staramy się skupić. Dużo o nim opowiadać na przykład



dach i ćwiczyć na zajęciach praktycznych. Program jest wypełniony do maksimum, a mimo to uważam, że powinno być jeszcze więcej zajęć warsztatowych, ale nie starcza na to dni tygodnia.

Jakie masz plany na ten rok?

W tym roku kontynuuję pracę przy *Komisarzu Aleksie*. Reżyserowanie serialu jest ciekawym doświadczeniem, to zupełnie inne tempo niż przy filmie fabularnym, ale pozwala nakręcić sobie rękę. Przy takiej produkcji sprawdzam najróżniejsze rozwiązania reżyserskie: od płynności w opowiadaniu historii, przez pracę nad adaptacją scenariusza, po rozwiązania inscenizacyjne. Zacząłem także myśleć nad kolejnym scenariuszem filmu fabularnego. Tym razem chciałbym zmierzyć się z nietypowym jak na polskie warunki gatunkiem, czyli musicaliem. Chciałbym, by był kręcony w konwencji paradokumentu – w przeciwieństwie do klasycznego dla tego gatunku hollywoodzkiego sposobu opowiadania. To całkowicie autorski projekt.



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 chęć 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 Sea, 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”, Żonglarnia 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

ALTERNATOR

